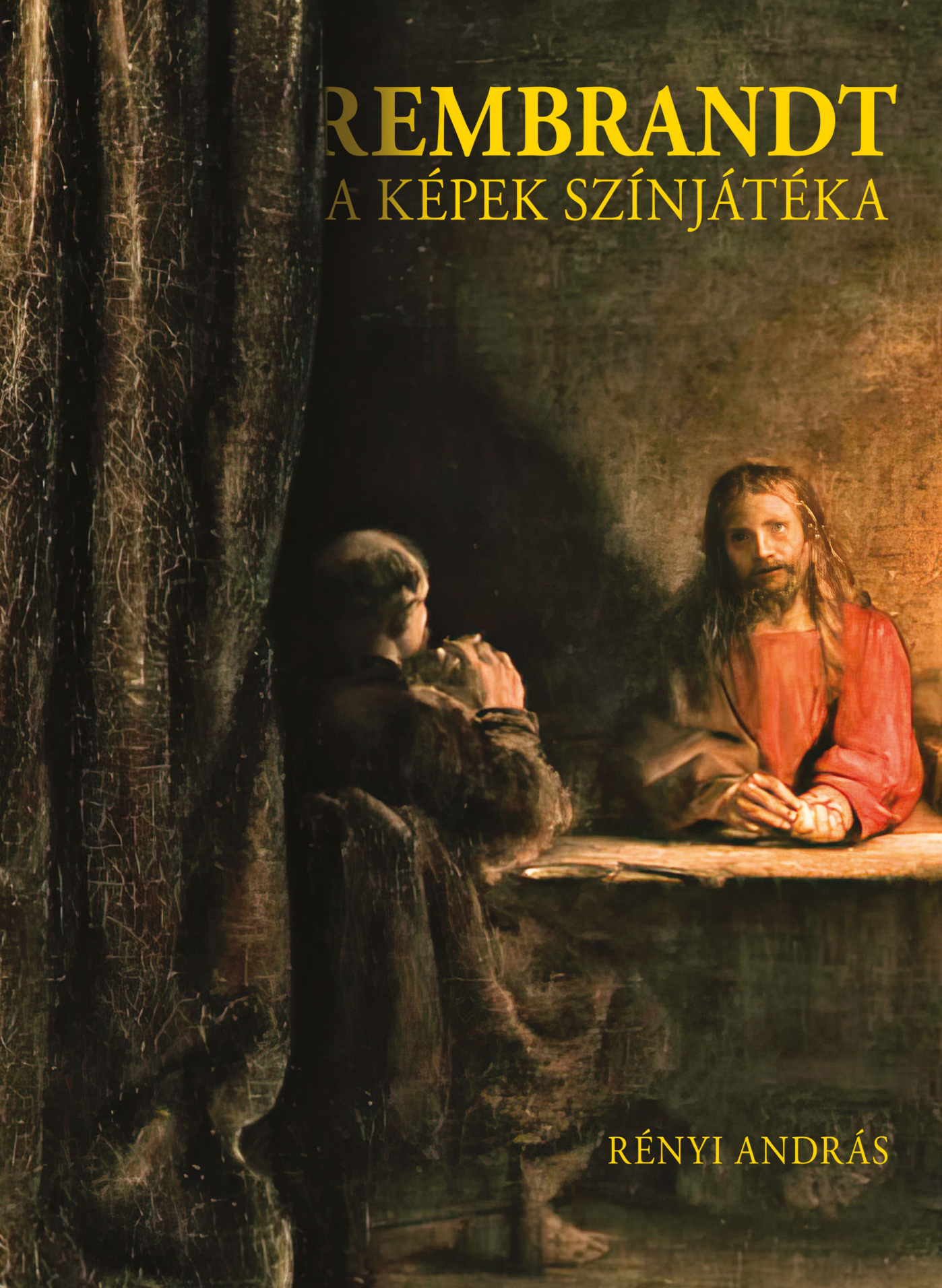


REMBRANDT
A KÉPEK SZÍNJÁTÉKA

RÉNYI ANDRÁS

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/



Rembrandt - A képek színjátéka. Hermeneutikai kísérletek

Rembrandt - The Painted Stage. Essays in Hermeneutics

Rényi András

https://orcid.org/0000-0002-6410-7304

Szerkesztette Berényi Gábor

Művészetek (művészetek, művészettörténet, előadóművészetek, zene) / Arts (arts, history of arts, performing arts, music) (13040), Szellemi kulturális örökség / Intangible cultural heritage (13043)

Rembrandt-kutatás, festészet, rézkarc, képhermeneutika, drámaesztétika

Rembrandt Studies, painting, etching, hermeneutics of pictures, aesthetics of drama

ISBN 978-963-646-328-1 (pdf)

DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-646-028-0



https://openaccess.hu/

REMBRANDT
A KÉPEK SZÍNJÁTÉKA

RÉNYI ANDRÁS

REMBRANDT
A KÉPEK SZÍNJÁTÉKA

– hermeneutikai kísérletek –

L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2023

ISBN 978-963-646-028-0
DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-646-028-0
© L'Harmattan Kiadó, 2023

L'Harmattan France
5-7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
E-mail: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15, 37 10124 Torino
T.: (39) 011.817.13.88 / (39) 348.39.89.198
E-mail: harmattan.italia@agora.it

A kiadásért felel a L'Harmattan Kiadó igazgatója.
A kiadó kötetei megrendelhetők,
illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt 1053 Budapest,
Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan.hu

A könyv digitális mellékletét képező képkötet azonosítója:
ISBN 978-963-646-029-7
https://doi.org/10.56037/978-963-646-029-71
Az online-képmelléklet címe: www.media.harmattan.hu/rembrandt



A könyv létrejöttét a Summa Artium Nonprofit Kft. szervezésében
Karvalits Ferenc, Király Júlia, László Csaba, Rényi Andrea, Rényi Gábor és Straub Elek
támogatása tette lehetővé.

© Rényi András

L'Harmattan kiadó, 2023
Szerkesztette: Berényi Gábor
Olvasószerkesztő: Lengyelné Bottka Márta
Borító- és kötésterv: Kemény Zoltán
Nyomdai előkészítés: Susán Pál
Megjelent: 50,5 ív terjedelemben
Nyomta: Alföldi Nyomda Zrt.
Felelős vezető: György Géza vezérigazgató

TARTALOM

BEVEZETÉS HELYETT
Kis személyes tudománytörténet, avagy miként lett Rembrandt – számomra legalábbis – a művészettörténet Mozartja? 13
Köszönetnyilvánítás 28

ELSŐ RÉSZ
A MŰVÉSZETTÖRTÉNET „ÚJ TÁRGYILAGOSSÁGA”: ABY WARBURG REMBRANDTRÓL 31

Rembrandt a német századelőn: a nemzeti identitáspolitikától a cselekvésszabadság „európai” moráljáig 33
Rembrandt, a humanista? 39
Trauma, mimézis, emlékezet: Aby Warburg performatív képantropológiája 44
A stílus heteronómiája 47
Rembrandt és az *art officiel:* „a nap követelménye” és a képek politikája 50
Módszertani kitérő: a warburgi ikonológia dekonstruált működpontúsága és a kontextusok „kollázsa” 55
Vissza a művekhez: Warburg és a rembrandti „új tárgyilagosság” 60
Az esztétikai horizont visszanyerése? A warburgi képantropológia és a performatív műértelmezés lehetőségei 65

MÁSODIK RÉSZ
A KÉPEK SZÍNJÁTÉKA: EGY „REMBRANDT-DRAMATOLÓGIA” VÁZLATA 71

1 ELBESZÉLÉS VAGY DRÁMA? A KÉRDÉS FELVETÉSE 75

1.1 A képnarratológia bírálatához 76

1.2 A „Rembrandt-dramatológia” célja és határai 83
1.2.1 Egyáltalán: mi történik a képeken? Három jellegzetes eset 83
1.2.2 Vissza Arisztotelészhez? 87
1.2.3 Goethe, ismét 95

1.3 A megfestett idő apóriái 101
1.3.1 A dramaturgiai redukció, avagy a színpadkép evidenciája. Képszínpad és színpadkép 102
1.3.2 A dráma és a festmény eltérő ideje. A „pillanat" fétise 103
1.3.3 A *hic et nunc* a monoszcenikus képszínpadon: a pillanat logikai kiterjesztése és a drámai jelen tér–idő-struktúrája 108
1.3.4 A cselekmény egysége és a dramaturgiai megkülönböztetés 114

1.4. Az indukció módszere. „Realizmus" és tapasztalat 115

2 A DRÁMAJÁTÉK LÉTELMÉLETÉTŐL A FESTÉSZET „ONTOLÓGIAI KÉPLETÉIG": TEORETIKUS SEGÉDMODELLEK 118

2.1 Gadamer a mű létmódjáról: a játék modellje 119

2.2 A drámai mű immanenciája: az antiteátrális impulzus (Peter Szondi, Stanley Cavell, Michael Fried) 122

2.3 A befogadó új szerepköre: az antiretorikus impulzus (Michael Fried, Wolfgang Kemp) 127
2.3.1 Wolfgang Kemp és a „befogadásesztétikai megközelítés" 129
2.3.2 A retorika csapdája (I) 131
2.3.3 A befogadó a képben van: az „implicit néző" rembrandti invenciója 133

2.4 A jelenlét előállítása és az esztétikai tapasztalat eseményszerűsége (Hans Ullrich Gumbrecht) 135

2.5 Max Imdahl és az ikonika kihívása 137

2.6 Merleau-Ponty és a modern festészet „ontológiai képlete". A Caravaggio-kapcsolat módszertani jelentősége 146

3 A DRÁMA-PROBLÉMA HELYE A REMBRANDT-KUTATÁSBAN 150

3.1 Egy problématörténeti előzmény: a Białostocki–Bauch vita és az „ikonográfiai stílus" fogalma 151
3.1.1 Jan Białostocki és a „kerettémák" ikonológiája 152
3.1.2 Kurt Bauch: Rembrandt „ikonográfiai stílusa" és az új művészetfogalom 154

3.1.3 Bileám és szamara – az érett Lastman és az ifjú Rembrandt szcenírozásában 160
3.1.4 Módszertani kitérő: az ekphraszisz dicsérete 162
3.1.5 Az „ikonográfiai tárgy" felbontása: előzetes kísérlet Rembrandt Bileám-képének dramatológiai újraértelmezésére 167

3.2 A retorika csapdája (II). A *die meeste en de naetureelste beweechgelickheijt* rembrandti szófordulatának értelmezéstörténetéhez 171
3.2.1 A vita kezdetei 172
3.2.2 Rembrandt, a retorikus? 174
3.2.3 Ernst van de Wetering: a retorikai kihívás pozitivista hárítása 177
3.2.4 Thijs Weststeijn: a retorika performatív modellje 180
3.2.5 Mű és énargeia: érzelmek kifejezése vagy cselekvések mimészisze? 183
3.2.6 Az antiretorikus dramaturgia működés közben: a *Bűnbánó Júdás* és korabeli fogadtatása 188

3.3 Színjátszás, drámaköltészet, festészet 193
3.3.1 Svetlana Alpers és a „színpadi modell" 194
3.3.1.1 A stílus mint termék és tulajdon 195
3.3.1.2 A színjátszás mint műtermi gyártástechnológia 196
3.3.1.3 Mit ér a „színpadi modell" a mű tételezése nélkül? 205
3.3.2 „Ut pictura tragoedia?" – Blankert, Sluijter és az arisztotelészi drámateoréma a kortárs kutatásban 206

4 A KÉPSZÍNPADI JÁTÉK SZINTAXISÁNAK ALAPJAI 213

4.1 A deiktikus kép paradigmája 214
4.1.1 A deiktikus mutatómezőtől az ikonikus képmezőig 215
4.1.2 Tematizált és leárnyékolt láthatóságok: a képi megjelenítés elemi dialektikája 217
4.1.3 A figuratív identitás. Andromeda esete 218
4.1.4 A hordozó potencialitása 220
4.1.5 Az ikonikus differencia tapasztalatának megkerülhetetlensége 222
4.1.6 A szkopikus és a diegetikus dimenzió módszertani elválasztása 224

4.2 Cselekvés a kép színpadán: a diegetikus dimenzió 227
4.2.1 A figurától a szubjektumig: Arisztotelész fundamentális különbségtétele és a képszínpadi cselekvés relacionális modellje 231
4.2.2 A tárgykapcsolatok mikrológiája 235
4.2.2.1 A rajzolás rembrandti precizitása 236
4.2.2.2 A képszínpadi cselekvés mint tárgykapcsolati algoritmus. Az »olvasás« paradigmája 238

4.2.2.3 A tárgykapcsolat mint képfolyamat: deixis és körkörösség 241
4.2.2.4 Akció és reakció: a tárgykapcsolatok dialogicitása 245
4.2.3 Részvétel és intenzitás: az abszorpció színháza és a jelenlét alakzatai 248
4.2.3.1 A jelenlét alakzatai 249
4.2.3.2 Az abszorpció mint az akciódramaturgia nullfoka. Elemi, műveltető és reciprok tranzitivitás 251
4.2.3.3 Performatív jelenlétek: a képszínpadi „viselkedés" fenomenológiája 258
4.2.3.4 Disszociált jelenlétek: a körkörös tárgykapcsolat megszakadása vagy felfüggesztése 263
4.2.3.5 A visszaható jelenlét képszínpadi alakzatai. Az önreflexió mint autonóm cselekvés 266
Exkurzus: a portré dramatológiájához. Futólagos mejegyzések a tronie, a portrait historié, a dramatizált önarcképek és a csoportképek speciális helyzetéhez 273
4.2.4 Hic et nunc: a jelenet szintaxisa 278
4.2.4.1 A jelenetegész mint az *itt és most* közössége 278
4.2.4.2 Goethe igazsága: még egyszer *Az irgalmas szamaritánus*ról 279
4.2.4.3 A dramaturgiai megkülönböztetés. A jelenlét modusai és a drámai személyek eltérő szabadságfoka 282
4.2.4.4 Az egyszemélyes dráma különös esete 283
4.2.5 A dialógus mint tárgykapcsolat 303
4.2.5.1 Erving Goffman és a mikrodramaturgiai keretelemzés módszere 304
4.2.5.2 A csodatétel mikrodramaturgiája 306
4.2.5.3 A dialógus mikrodramaturgiája. *Ábrahám és Izsák úton a Mórija hegyére,* 1645 312
4.2.5.4 A megszakadt dialógus: vissza a *Bűnbánó Júdás*hoz (1629) 319
4.2.5.5 A szónoklás mikrodramaturgiája 325
4.2.5.6 A per mikrodramaturgiája 337

4.3 A beépített tekintet: a szkopikus dimenzió 351
4.3.1 A közvetlen *itt és most:* az implicit néző szomatikus jelenvalósága és a láthatóhoz való elemi hozzáférés 354
4.3.1.1 Az elemi képkivágás. A berlini *Sámson és Delila* és a közvetlen testközel 354
4.3.1.2 A képsík látatlan küszöbe. Az elvakítás mint képaktus: *Sámson megvakítása*. 358
4.3.1.3 Ellenpróba: elodázás testközelben 362
4.3.1.4 A *repoussoir* fenomenológiája 365
4.3.2 A szkopikus megkülönböztetés. A megosztott tekintet ideje és a kronotopikus keretezések 370
4.3.2.1 A szemtanú-repoussoir kronotoposza 372
4.3.2.2 Játék-tér verzus néző-tér: a színházi proszcénium kronotoposza 375
4.3.2.3 Képsík és néző-tér: a galériakép kronotoposza. Dramatológia és metafestészet 388

4.4 A komplex drámaelemzések elé 399

HARMADIK RÉSZ

DRÁMAELEMZÉSEK 403

A képszínpadi szubjektum születése: Andromeda, a drámai hős Rembrandt hágai tábláján (1630 k.) 404

A Tiziano-paradigma: a „szépség” és a „szenvedés” retorikája 406
Rembrandt *Andromédá*ja: a szenvedő cselekvése 410
A tragikus hősnő 412

A színre vitt szorongás (I): a párizsi *Bathsheba fürdője,* 1654 414

A színre vitt szorongás (II): a *Médeia*-karc 1648-ból. Újra vissza Warburghoz 420

A száműzött mágusnő 422
Lessing és Warburg: a „termékeny pillanat” mint a tétovázás ideje 426
A pillanatkép súlytalansága 428
„Harc a szem emberi jogaiért” – avagy a látás testisége és az indulatvezérelt tekintet inszcenálása 431
A proszcénium mint kronotoposz 433
„A szemünk láttára” – a tekintet libidinális ökonómiája és a kép játéka 438

A köznapi vakság fenomenológiája: a korai párizsi *Krisztus Emmausban,* 1631 441

A misztérium tárgyilagossága: adalékok a „nagy” *Lázár feltámasztása*-karc (1632) értelmezéséhez 449

Két diskurzus határán: *Ludwig Münz és a Rembrandts Kunst und Goethes Sehen,* 1934 450
A Nachleben-paradigma továbbélése 451
Elbeszélés vagy parabola? 456
A dramaturgiai redukció 458
A szemtanúság retorikája 459
Hátulnézet és profile perdu 461
Az inszcenált csoda 462

Ellenpróba: a misztérium misztifikálása. Rembrandt és Caravaggio *Hitetlen Tamás*a 465

Az ikonográfiai típusváltás 465
„Az összegabalyodás festménye” 468
Az ikonográfiai szubsztrátum: epifánia vagy tanúságtétel? 471
A tapintó tekintet, avagy a szem–kéz mező hermeneutikája 474
Vissza Rembrandthoz: az abszorpció színházának határai 477

Dráma a bálvány tövében: *Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt,* 1633 480

Heemskerck és az elbeszélés dramaturgiai felosztása 483
Rembrandt és a dramaturgiai redukció: a megfestett dialógus 485
A bálvány bűvkörében: szemtől szembe 490
A hatalmi perspektíva decentrálása 492

A képmutató hübrisze (I): a *Mordecháj diadala*-rézkarc, 1641 496

A narratíva 498
Szakirodalmi előzmények (I): a *Mordecháj diadala* stílustörténeti szemszögből 499
Szakirodalmi előzmények (II): ikonológiai olvasatok 503
A triumfus nyilvánossága és az eltitkolt dráma 506
A formalitások világa 511
Kép a színházban 513
Disszociáltság és önreflexió 516
A rivalda kronotoposza 519

A képmutató hübrisze (II): *Hámán parancsot kap Mordecháj dicsőítésére,* 1665 520

Egy problematikus remekmű – de létezik-e egyáltalán? 520
Enigmatikus ikonográfia 522
Az elbeszélhetetlen főmű? 526
Dramatológiai kitérő a divergáló narratívák közös nevezőjéről 527
A parancs mint performatívum: szerepelőírások és hátsó szándékok 529
Az egyszemélyes dráma 531
Proszcénium és nézőkapcsolat 534
A minimumra redukált akció 536
A nyilvánosság fogságában 539

A naivitás csapdája: *Sámson lakodalma,* 1637 542

Kulturális kontextusok: H. Rodney Nevitt, Mieke Bal, Svetlana Alpers 544
Dramatológiai értelmezés: a keretező hatalma 548
A szerelemvakság hübrisze 550

Az esendőség hatalma. Dráma műveltető szerkezetben: a *Péter tagadása,* 1660 556

A szövegreferencia kérdése 558
Gyanúsítások és hárítások: a nyílt kollízió súlytalanítása 561
A késleltetés terei 567
Az „itt és most” bekeretezése: a bűntudat magányának inszcenálása 569

Az éleslátás ínsége: a nagyobbik fiú drámája Rembrandt kései *Tékozló*ján (1668–1669) 573

Problematizálni a remekművet: a „téma" felbontása, avagy az „illusztráció" produktivitása 576
A meghasonlott tekintet 580
Közbevetett kísérlet a parabola értelmezésére 584
Az éleslátás ínsége 588

NEGYEDIK RÉSZ
REMBRANDT ÉS A KÉP HERMENEUTIKÁJA 603

A technika igazsága: *Az olvasó Szent Jeromos itáliai tájban,* 1656 603

Fölkínálkozás és hozzáférhetetlenség 604
Szent Jeromos ikonográfiája és az „itáliai táj" problémája 606
Rövid kitérő: a képek „elnémulása" és a szemlélés vakfoltja 610
Hosszabb kitérő: a rembrandti *chiaroscuro* fogalma a művészettörténészi diskurzusban 612
Vissza a *Jeromos*-laphoz: a technika igazsága 624
Kontúrok és tónusok: a grafika ökonómiája 626
A kép, amint megtörténik: rálátni a látás vakfoltjára 628

Az idézőjelbe tett jelenlét: *Jan Cornelisz. Sylvius portréja* mint rézbe karcolt emlékmű, 1646 631

Adalékok a tájkép természetrajzához: a *Tájkép három fával* mint rézkarcolói *tour de force,* 1643 637

A pregnancia problémája 639
A tájkép „köldöke", avagy miért ül háttal a rajzoló a tájnak? 641
Képsík és horizont: a tájkép dialektikája 644
Műértőknek való 647

A strukturált káosz: Rembrandt és *A három kereszt* (1653) hermeneutikája 652

A kései Dagobert Frey szellemtörténeti olvasata és az expresszionizmus szelleme 654
Egy ikonológiai olvasat: a rézkarc-sorozat mint meditációs szekvencia 662
Az értelem egysége 667
A palimpszeszt mint „operatív gondolati modell" 668
A konfiguráció rendje 671
Az első változat: a fény deixise 674
A második változat: a függöny deixise 676
Függelék: ikonográfiai konzekvenciák 681

Az evidencia csapdái: az önmagát keretező kép és a festészet „teleológiája” Rembrandt Kenwood House-beli önarcképén (1665–1669) 685

Lírai olvasatok: a vallomásosság bűvkörében 687
Ikonológiai olvasatok: a jelentésesség bűvöletében 691
Az önállósult motívum 697
Exkurzus: a keretes önarckép Poussin-nél és Velázqueznél, avagy az önmagára rámutató kép 700
A háttér fenomenológiája 703
A nyomok nyomában 708
A szemtanúk 710
Keretjáték és performancia: az evidencia függönye és félretolása 714

KÉPMELLÉKLET

Megjegyzések az illusztrációkhoz 718
Képek 1–47 719

FÜGGELÉK

Felhasznált irodalom 767

Források 767
Műtárgyjegyzékek 768
Feldolgozások 769

Mutatók 795

Mitológiai, bibliai, történetírói és irodalmi alakok 795
Névmutató 797
Tárgymutató 805

Bevezetés helyett

Kis személyes tudománytörténet, avagy miként lett Rembrandt – számomra legalábbis – a művészettörténet Mozartja?

„Már megint egy új könyv Rembrandtról?!" – e felkiáltással kezdte szabadkozását 1978-ban Sir Kenneth Clark abban az előszóban, amelyet *An Introduction to Rembrandt* című esszéfüzérének a New York-i Harper & Row-nál megjelent – színes reprók híján is elegáns – paperback kiadásához írt[1]. A tekintélyes brit professzor, aki 1966-ben publikált már egy fontos alapművet a témában *(Rembrandt and the Italian Renaissance*[2]*),* kicsiny gyermekkoráig visszamenő lelki érintettségével magyarázta túlcsorduló ámulatát a mester iránt, amely csak nőttön-nőtt azzal, hogy iskolásként buzgón másolta, egyetemistaként sűrűn tanulmányozta s végül – művészettörténésszé válva – csaknem ötven évig kutatta, könyvekben és konferenciákon taglalta, egyetemeken tanította szerte a nagyvilágban. Világhírű tudósként sem szűnt meg foglalkoztatni őt a nagy varázsló, holott az időközben önálló diszciplínává vált *Rembrandt Studies* már akkor is a hollandiai szakspecialisták felségterületének számított.

Nem sokkal megjelenése után e munka egy példánya a birtokomba került, házi könyvtáram becses darabjaként őrzöm azóta is. Azért idézem most ide, mert magyarázkodó felütése – további fél évszázad múltán – még helyénvalóbbnak látszik egy friss és szerénytelenül terjedelmes Rembrandt-könyv élén – ráadásul egy magyar szerzőén, aki nem a korszak muzeológus vagy történész specialistája, még csak nem is nederlandista, viszont, bár nem vergődött nemzetközi hírnévre, szintén majdnem fél évszázadon át pepecselt a témával.

A magam mentségére arra sem hivatkozhatom, hogy gyermek- vagy ifjúkoromban különösebben megérintett volna a festő és művészete. Az ELTE bölcsészhallgatójaként kezdettől a művészettörténet érdekelt, de amikor 1973-ban, másodéves egyetemistaként először jártam Amszterdamban, inkább a Dam hippivilága, a *flower power* és marijuána füstje izgatta érzékeimet, mint a Rembrandthuis szelleme vagy a Rijksmuseum gyűjteménye. Utólag, csaknem élethosszig tartó kutatásaim összegzése alkalmával elárulha-

1 **Clark 1978**
2 **Clark 1966**

tom, hogy *anno* merőben profán okokból kezdtem a Mesterrel foglalkozni – és most azért hozakodom mégis elő vele, mert ez a bizarr eredettörténet talán valami lényegesre is rávilágít munkám természetét illetően, és magyarázatot adhat bizarr szerkezetére.

Úgy esett, hogy már művészettörténész hallgatóként is jobban vonzottak a bölcseleti kérdések, mint a muzeológusi-filológiai aprómunka, ezért harmadéves koromban az akkor újonnan induló esztétikát választottam második szakomnak. Filozófiai tanulóéveimnek egy sor meghatározó intellektuális élményt és fontos emberi kapcsolatot köszönhetek Balassa Pétertől Poszler Györgyig, Zoltai Dénestől Almási Miklósig – utólag visszanézve a legtartósabb hatást munkámra mégis Fodor Géza gyakorolta, noha vele nem ápoltam szorosabb személyes kapcsolatot. Ám a Mozart-opera világképéről írott, a Magvető Könyvkiadónál 1974-ben publikált monográfiája[3] az első pillanattól fogva delejező hatással volt rám. Mivel már zenekedvelő kiskamaszként elköteleződtem a bécsi klasszikusok mellett, igazán nem esett nehezemre ráhangolódni a könyv témájára.

Szégyellnem illene bevallani, de ami elsőre lenyűgözött, az e munka impozáns – és nyilván távlatos szellemi dimenziókat sejtető – terjedelme volt: a hatszáz oldal, amelyet szerzője a zseniális zeneszerző főműveinek szentelt. Filozófiai megalapozottságát, muzikológiai és dramaturgiai elemzéseinek mélységét, gondolati koherenciáját és részletgazdagságát csak később, és csak fokozatosan tanultam meg értékelni, de a feladat nagysága, a Mozartnak és a mesteroperáknak való megfelelés törekvése olyan szemléletesen fejeződött ki a vaskos könyvtest plasztikumában, ami engem azonnal levett a lábamról.

Mi több: fejembe vettem, hogy én is valami hasonlót fogok csinálni. De, mint ez fiatal emberekkel oly gyakran megesik, nekem is előbb voltak nagyra törő ambícióim, mint konkrét kutatási témám – nem beszélve a mondandóról. Keresni kezdtem hát a „nekem való" egyetemes klasszikust, az én területem Mozartját: így találtam Rembrandtra. Akkor még mit sem tudtam arról, hogy hasonló becsvágy fűtötte a világhírű Michelangelo-kutató Charles de Tolnayt (Tolnai Károlyt) is, aki – igaz, 1958-ban, rég befutott világhírű tudósként – nyilatkozott úgy, hogy „csak a legnagyobb mesterekkel érdemes foglalkozni, a többi nem érdekes"[4].

Rembrandt lett tehát a témám. Rásegített az elhatározásra, hogy ekkortájt – Lord Clark említett bevezetése mellé – ajándékba kaptam egy igazi alapmunkát, Horst Gerson New Yorkban publikált, nagy alakú és többkilós *oeuvre*-katalógusát[5] is. Annak, aki

---

3 **Fodor 1974**

4 Genthon István feljegyzését Beke László idézi Tolnay magyar nyelvű Michelangelo-könyvének utószavában, ld. Beke László: Pályakép és „világkép", in: Tolnay, Charles de: *Michelangelo: Mű és világkép,* Corvina, Budapest, 1975, 367, n. 3. A kérdést részletesen tárgyaltam Tolnayról írott esszémben: **Rényi 2006b.** A remekmű mibenléte mint teoretikus probléma akkoriban amúgy is „benne volt a levegőben": Radnóti Sándor épp *A Mozart-opera világképe* kapcsán közölt nagyszabású filozófiai esszéjében mutatta meg, hogy azt a fajta műalkotást illethetjük ezzel a terminussal, amelynek érték-mivolta *„consensus omnium* – közmegegyezés – az európai kultúrában", tehát nem szorul sem valamely filozófiai-esztétikai rendszer, sem kivételes képességű *connaisseur*-ök magabiztos ízlésítéletének igazolására. **Radnóti 1977,** 90.

5 **Gerson 1968**

kreatív értelmiségiként élt már a múlt század 70-es–80-as éveiben, nem szükséges sokat magyarázni: a hozzájutás egy-egy értékesebb nyugati szakkönyvhöz (különösképp egy ilyen nélkülözhetetlen referenciamunkához) a vasfüggöny mögötti Magyarországon kutatói életpályákat dönthetett el. Mindenesetre nekem ahhoz elegendő volt, hogy lökést adjon a munka elkezdésének.

Nehéz ma már felidéznem, hogy a 70-es évek végén valójában mit is kezdtem „kutatni" a Szépművészeti Múzeum könyvtárában, a Dózsa György úti épület egykori hatalmas olvasótermében – és vele párhuzamosan az Akadémiai Könyvtár olvasójában. Két szakkönyvtári támaszpontom is volt, egy művészettörténész-, egy meg esztéta-énemnek – ám kutatásomnak csak a mintáját ismertem, a tárgyát nem. Annyit tudtam, hogy mély, távlatos és részletgazdag műelemzéseket szeretnék írni – de a megoldandó *problémáról,* az elvégzendő tudományos munka értelméről, céljáról, tétjeiről, mi tagadás, fogalmam sem volt.

Csak jóval később szégyelltem el magam e gyerekes nekibuzdulás hübrisze okán: amikor 1984-ben, egy jó évtizeddel a Mozart-könyv kézbevételét követően és többévnyi kimerítő cédulázással, kínkeserves fogalmazgatással a hátam mögött, közzé mertem tenni az első rövid cikket Rembrandt-ügyben a *Világosság* című „materialista világnézeti folyóirat" hasábjain[6]. Nagyratörő terveimről le is tettem hamar – ám önkényesen kijelölt Mozartom azért megtette a magáét. A rembrandti művészet lassan egészen beszippantott, és mindinkább saját jogán kezdett foglalkoztatni. A 80-as évek elején többször is jártam a nyugat-berlini Freie Universität Dahlemben működő művészettörténeti tanszékén, ahol a magyarokkal roppant készséges Bak Anna ingyen kópiákkal segített hozzá xerox-cikkgyűjteményem megalapozásához. (Azért külön hálás voltam neki, hogy folyton magához invitált: lakása tán a legfőbb találkozóhelye volt a kimenekült vagy DAAD-ösztöndíjjal Berlinben tartózkodó hazai művész- és tudós-kolóniának, többekkel e körből nála ismerkedtem meg.) 1985-ben féléves állami ösztöndíjat nyertem az Universiteit van Amsterdam a néhai Joshua Bruyn professzor vezette művészettörténeti tanszékére, ahol közelről volt módom megfigyelni a Rembrandt Research Project (RRP) sziszifuszi munkálatait. Az gyorsan kiderült, hogy a pozitivista tárgytörténész szerepe nem az én világom. De *staff member*ként szabad bejárásom volt a Rijksmuseumba – a művek állandó közelsége, a társaságukban töltött kötetlen idő pedig sok mindent megértetett velem. Világos volt, hogy Rembrandt varázsa nem enged – hogy *valahogy* folytatni fogom. Amszterdamnak köszönhettem a személyes ismeretséget Kibédi Varga Áronnal, aki akkortájt kezdett vizuális narratológiával foglalkozni és fölhívta figyelmemet az új kutatási irányra. Két tucat irattartóval, több ezer oldal fénymásolattal és a fejemben bizony komoly konfúzióval tértem haza Hollandiából: szerény ösztöndíjam java részét olyan, még olvasatlan könyvekre és tanulmányokra

6 **Rényi 1984**

költöttem, amelyekről úgy sejtettem: a következő ínséges években hasznomra lesznek ötleteim gondolati tisztázásában. A hazai szűkös könyvtári viszonyok közepette ez a „befektetés" egyenesen kincset ért – és még inkább elkötelezett a Rembrandt-projekt továbbvitele mellett.

[A műértelmezés mint morális intézmény] Ma már tisztábban látom, hogy a „Mozart-szindróma" mindenképpen több volt anekdotikus életrajzi mozzanatnál. Mert nemcsak a szurrogátum bizonyult tartós szenvedélynek, hanem az elköteleződés a műegész gondolata, illetve az esztétikai formaelemzés műfaja mellett is. Idővel társult ehhez még valami, ami tovább erősítette a minta érvényességét: Fodor Géza morális példájára gondolok.

Amikor *A Mozart-opera világképe* 2002-ben, tizenhárom évvel a politikai rendszerváltás után új kiadásban is megjelent, újra elolvastam. Szerzője elhagyta a korábbi, túlságosan korfüggőnek-ideologikusnak ítélt bevezetőket, de műértelmezéseinek harminc éve írt szövegén – noha azóta a Mozart-kutatásban is rengeteg minden történt – nem változtatott: „a lényeget tekintve ma sem interpretálnám másként Mozart operáit", írta az új kiadás előszavában[7]. Viszont hozzáfűzött két új tanulmányt – közöttük az egyik önkritikus visszatekintés volt a korai munka keletkezésének szellemi körülményeire (a „hatvannyolchoz" és „a marxizmus reneszánszához" fűzött illúziókra, majd a kiábrándulásra és történelmi perspektívavesztésre), egyben szenvedélyes vitairat is a posztmodern modernitás-kritika relativizmusával, konkrétan az „ellenfelvilágosodás *Varázsfuvola*-kritikájával" szemben. 1968-hoz képest nagyot fordult a világ, ami épp a humanista történelmi örökség, a felvilágosodás és a magát annak folytatójaként elgondoló marxizmus megítélésében vezetett radikális átértékelésekhez, sőt pálfordulásokhoz. Fodor Géza ebben az új helyzetben sem tért ki a kihívás elől, „hogy a jelen kérdéseivel kell a múlt nagy alkotásaihoz fordulni"[8] – ám úgy döntött, hogy a maga Mozartjának *igazságát* nem engedi a fölületes kordivat martalékává válni. Egykori *Varázsfuvola*-interpretációjának szellemét, „szabadság és szerelem" sarastrói birodalmának utópisztikus jövőképét maga hozta összefüggésbe 1968-cal, az emancipatorikus diákmozgalmakkal és a prágai tavasszal, „az 'emberarcú', demokratikus szocializmus reményével" – egy olyan „absztrakt reménnyel", amely azonban nem maradt meg az esztétai álmodozás szintjén, hanem már akkor, a 70-es években is „konkrét ellenzékiséget involvált", azaz politikai szembefordulást a fennálló szocializmus diktatórikus rendszerével. Ha idővel Géza is feladta korábbi antropológiai meggyőződését és hosszú távra szóló történetfilozófiai optimizmusát, a hitet abban, hogy „az ember természeténél fogva szabad társadalmi lény", s hogy „az emberek történelmük során képessé válhatnak arra, hogy tudatos és kollektív ellenőrzést gyakoroljanak társadalmi életük evolúciója felett", nem volt haj-

7 Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe,* Typotex, Budapest, 2002, 7.
8 Uo. 517.

landó feláldozni Mozartjának az emberi autonómia és a szabadság értékeinek jegyében született pozitív örökségét.

Ez a bátor és intellektuálisan is megnyerő írás 2002-ben újfent személyesen is megérintett. Marxizmuson nevelkedett fiatal értelmiségiként magam is keresztülmentem egy hasonló, bár kevésbé élesen reflektált meghasonláson. Már a 80-as években egyre távolabb kerültem tanult világnézetem alapjaitól: szégyenkezve, tempót vesztve, és nem azzal a radikalizmussal, mint számos pályatársam, leszakadtam iskolám és mestereim köldökzsinórjáról. Választott szakterületem, a képzőművészetek „filozófiája" tekintetében eleve nyilvánvaló volt, hogy a marxi-lukácsi esztétika teoretikus keretei, gondolati hagyománya és művészetírói praxisa túlságosan is szűkre szabottak annak a roppant szerteágazó civilizációs folyamatnak az áttekintéséhez, ahová a modernizmus, az avantgarde, majd a posztmodern az ezred végéhez közeledve eljutott – függetlenedni vágyó érdeklődésem ezért is fordult igen korán a képek és általában a nem-verbális művészetek (például a táncművészet) specifikus hermeneutikájának, mediális sajátszerűségeinek kutatása felé. A „Rembrandt-projekt", amely az évek során tanulmányokkal, egyetemi kurzusokkal, konferencia-előadásokkal bővült, tartalmában és módszertanilag is mindinkább e kortársi kérdésfeltevés irányába tolódott. Annyiban továbbra is a Fodor-féle operaelemzés mintáját követtem, hogy rendre egy-egy műalkotás-individuum magában való mélységi elemzésére törekedtem: ezek szerkezetéről bizonyos értelemben „világszerű" szerveződést, az egykor használatos terminológia szerint olyan „intenzív totalitást" föltételeztem, amelyben az ábrázolt „életanyag" tartalmi megítélésének és a formaproblémák megoldásának koherenciája („tartalom és forma egysége") esztétikai evidenciává válik. Azt reméltem, hogy előbb-utóbb összeáll ezekből egy tanulmányfüzér, amelynek egységét és koherenciáját pusztán a módszer, a művizsgálat induktív, egyszersmind korszerű, szakhermeneutikailag megalapozott eljárása szavatolja majd.

[Az alapkérdés] Fodor Géza utólagos önrevíziója azonban egy alapdilemmával szembesített: van-e az én Rembrandthoz fűződő személyes kötődésemnek is olyasféle *szubsztantív,* világképi vagy morális tartalma, ami alkalomadtán, hasonlóan kétes értékű kisajátítási kísérletek láttán engem is kritikus felszólamlásra késztetne? Tanácstalanságom arra utalt, hogy nem nagyon van. A 90-es években, a némiképp fetisizált kortársi „naprakészség" jegyében sokat forgattam például a holland irodalmár-narratológus Mieke Bal terjedelmes *Reading „Rembrandt"*-ját[9], ezt a sziporkázóan szellemes, rengeteg érzékeny megfigyeléssel zsúfolt, szertelenül sokféle szempontot kombináló posztmodern filozófiai-esztétikai *pastiche*-t – egy fejezetét 1995-ben be is válogattam az *Enigma* című folyóirat általam szerkesztett tematikus számába[10]. Bal, vitatván a „tiszta történeti" tudás lehetőségét, a művész nevét rendre idézőjelbe téve használta

9 **Bal 1991**

10 „Meridián – A tékozló: Rembrandt", *Enigma* 14–15, [1997/1998], 33–164.; vö. **Bal 1997–98**

a könyvben: szándéka ugyanis leginkább a három évszázada kanonizálódó „Rembrandt"-imázs derridai indíttatású dekonstrukciójára irányult. Kritikai stratégiájának része volt a szerzőség a Rembrandt-kutatásban irracionális méreteket öltött fetisizálásának bírálata, egyáltalán: a szerzőnek nem valós történeti személyként, hanem – Foucault és Barthes nyomán – a kép/szöveg *funkciójaként* való felfogása, ami értelemszerűen alapjaiban kezdte ki a Rembrandt személyére, emberi-érzelmi „mélységeire", „lényeglátó" képességeire stb. hivatkozó hagyományos értelmező stratégiákat – e kételyeket jórészt magam is osztottam. A vizuális retorika, a pszichoanalízis, a feminista kritika és megannyi más, addig idegen elemzési szempont és kontextus bevonása a képekkel folytatott dialógusba és a róluk való kortársi beszédbe Mieke Bal kezében azt a célt szolgálta, hogy a „Rembrandt"-jelenséget kiszabadítsa a bevett művészettörténeti és esztétikai beszédmód rutinfordulatainak fogságából, a „zseni" és a „remekmű" fetisizált pózaiból, a vitathatatlanság és problematizálhatatlanság múzeumi bűvköréből – ez sem volt ellenemre. Bal ráadásul egyáltalán nem ambicionálta, hogy e heterogén problematizálások valamilyen teljesebb, koherensebb, „igazabb" Rembrandt-összképhez vezessék – én pedig nem tudtam eldönteni, hogy mit is gondoljak erről.

[Időközben: vége a művészettörténetnek?] Tanácstalanságomat fokozta egy szimbolikus mivoltában is fontos tudománytörténeti fejlemény. Még Amszterdamból hazahozott olvasnivalóim között volt a kiváló német középkorász, Hans Belting „Vége a művészettörténetnek?" című pamfletje 1983-ból[11]: e vékony, szürke könyvecske fő tétele szerint a XX. század utolsó évtizedeire az ún. „művészettörténet" – mind a művészet történelmi kibontakozási folyamataként, mind tudományos diszciplínaként – lezárulni, befejeződni látszott. Tíz évvel később Belting az új, jelentősen kibővített kiadás címéből elhagyta a kérdőjelet, és kijelentő módban, rideg tényként konstatálta a végállapot beálltát[12]. A verdikt természetesen nem azt mondta ki, hogy ne lennének többé művészek és ne lennének szakemberek, akik tudományos alapon igyekeznek számot adni mindarról, ami a „művészet" előállítása terén történt és történik, egykor és ma. Kérdésfeltevésének üdítő újdonsága az volt, hogy az akadémiai diszciplína sorsát szorosan a művészetnek a modernitás korában befutott pályájához kötötte: hogy a művészi praxist és a róla való történeti/filozófiai gondolkodást egymás korrelátumaiként kezelte. Helyzetelemzése szerint a posztmodern korszak mind a szaktudomány evolúciós modelljeire, mind a kortárs művészek innovációs haladás-fantáziáira immár végleg lezárt és folytathatatlan „nagy elbeszélésként" tekint: a cím e tekintetben csak annyit mondott, hogy a művészetek történelmi alakulásáról többé nem tudunk egybefüggő, belülről motivált és egy valamilyen végkifejlet felé tartó szerves történetként beszámolni. E történetnek eltűnt ugyanis a szubjektuma: a „művészet"-ről kiderült, hogy nem valamiféle önelvű

11 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Forschung,* Deutscher Kunstverlag, München, 1983

12 Vö. **Belting 2006**

szubsztancia, amely önmagát egyfajta lényegiségként volna képes kifejteni, beteljesíteni vagy elveszíteni: nem olyasmi, aminek elbeszélhető sorsa lehetne. Hegel még úgy vélte, hogy a modernitás korában a történeti reflexió többet és érvényesebbet tud mondani a művészet igazságáról, mint közvetlen jelenvalóságukban maguk a művek: ezért Hegel észjárásában a *művészet végé*nek bejelentése egyszersmind a művészetről való reflexió, a művészettörténet-tudomány *kezdetével* esik egybe. Tény, hogy akadémiai diszciplínaként a művészettörténet Hegel köpenyéből bújt elő, és indult hódító útjára a XIX. század közepén. Két évszázad után a posztmodern tudománykritika épp az ellenkező következtetésre jut: az egységes művészetfogalmon alapuló eurocentrikus művészettörténeti diskurzus végét deklarálja, miközben az abszolút értékétől, egyetemes érvényétől és világtörténelmi szerepétől megfosztott „művészet" sosem látott elevenségét, az így nevezett ezerféle kulturális gyakorlat burjánzását konstatálja.

Rembrandt ennek az immár végéhez ért elbeszélésnek nem csupán az egyik kulcsszereplője volt, hanem bizonyos értelemben az egész történet foglalata és megtestesítője is. Semmiféle európai művészettörténeti narratíva nem kerülhette (és ténylegesen nem is kerülte) meg őt: nincs a tudománytörténetnek olyan iskolaalapító (Michael Podro kifejezésével „kritikai") képviselője[13], aki ne integrálta volna rendszerébe, ne foglalt volna állást vele kapcsolatban. Továbbá, jelenléte napjainkig folyamatosan kimutatható a mindenkori művészeti praxis eleven szövetében is: művész-szerepként, magatartás-mintaként éppúgy, mint bizonyos irodalmi és emocionális tartalmak, műfaji klisék, formai-szerkesztési megoldások, technikai eljárások stb. hivatkozási alapjaként, hatások és átvételek, illetve idézetek és hivatkozások formájában. A tulajdonnév idézőjelesítésének hangsúlyos gesztusát Mieke Bal részéről is nyilvánvalóan ez a paradigmatikus szerep indokolta.

[Az egységelv nyomában] Nekem végül a Mozart-könyv újraolvasásával esett le a tantusz. Azért nem tudtam mit kezdeni a *Reading „Rembrandt"* filozófiai eklekticizmusával, mert egyszerűen nem volt – a Fodor Gézáéhoz hasonlóan elkötelezett, szuverén és érvelhető – *saját* álláspontom Rembrandt-ügyben. Hiába dolgoztam rajta már vagy két évtizede, hiába írtam több művéről is terjedelmes elemzéseket, hiába konferenciáztam, tanítottam tucatnyi alkalommal szemeszterről szemeszterre – sem az életműnek, sem a személyiségnek nem képződött meg egy olyasféle koherens világképi olvasata bennem, amely szilárd alapot kínált volna a legkülönfélébb kortársi interpretációk megítéléséhez.[14] Amikor 2006-ban, Rembrandt születésének 400. évfordulóján alkalmam nyílt

13 **Podro 1982**

14 Nemcsak Mieke Bal tanulmányaira igaz ez, hanem pl. Joseph Heller *Picture This* (Képzeljétek el) c. regényére (Joseph Heller: *Picture this*, Putnam, New York, 1988, magyarul: *Képzeljétek el,* ford. Szilágyi Tibor, Árkádia, Budapest, 1990), vagy Peter Greenaway provokatív *Nightwatching*jára is (*Nightwatching. A View of Rembrandt's The Night Watch* by Peter Greenaway, Veenman Publishers, Rotterdam, 2006): utóbbi például annak a harciasan elitkritikus, morális lázadónak a figuráját újította fel a maga jellegzetesen posztmodern modorában, amelyről a szigorú történészi kutatás mutatta ki, hogy nem több XIX. századi romantikus-ideologikus mítosznál. Bármily eredeti és élvezetes

a budapesti Szépművészeti Múzeumban egy magyar kortársművészeti *hommage*-kiállítást[15] rendezni, az amúgy nagyon is releváns médium-tudatosság problémáját állítottam a fókuszba – mai eszemmel azért, mert e semleges témaválasztással akaratlanul is sikerült kitérnem a számomra megoldatlan posztmodern dilemma elől.

E különösebb visszhang nélkül maradt kiállítás katalógusába írtam azért egy esszét, amelyben röviden szóba hoztam mind Belting tézisét, mind Bal idézőjeles névhasználatát.[16] Az írás címe – *'Rembrandt és korunk': ötven év után* – Fülep Lajos elhíresült 1956-os Rembrandt-előadását[17] idézte meg: a fülepi kérdés ugyanis, hogy „emlékként tiszteljük-e, vagy valósággal él-e köztünk-bennünk…úgy is mondhatnám, harcolnánk-e érte, vele, nyugtalanít-e, izgat-e"[18], nagyon összecsengett új keletű hiányérzetemmel. Fülep persze a választ még az *ars una,* az egységes, kizárólagos evidenciával bíró „abszolút festészet" (és a neki megfelelő autonóm szaktudomány) kontinuus történeti fejlődésének perspektívájából, egyfajta egyetemes emberi–társadalmi–nemzeti *haladáseszme* jegyében akarta elgondolni, ami már az ötvenes években is fölöttébb anakronisztikus gondolat lehetett, hát még az ezredvégen, a *posthistoire* és a tomboló relativizmus évadán. Mégis, volt mondandójának egy mozzanata, ami minden filozofikus-univerzalista pátosza és túldimenzionált retorikája ellenére 2006-ban is nagyon időszerűnek tűnt számomra: Fülep azt jelölte meg a nagy művészet elemi hivatásaként, hogy az legyen a modern *eldologiasodás* valamiféle egzisztenciális ellenszéruma.[19] Mégpedig nem csupán eszkatologikus-világtörténelmi távlatban tekintve, hanem a közvetlen esztétikai tapasztalatban is: az egyes művek befogadásának aktuális eseményeként, *itt és most.*

A valódi mű erejének vagy hatalmának normatív bizonyossága sugárzott e tételből: hogy a vele való találkozás képes lehet olyan tapasztalatok kiváltására/kikényszerítésére, amelyek fölülírják a szemlélői rutinokat, megtörik az élettelen konvenciók uralmát, képesek katartikus megrendülés kiváltására. Derengeni kezdett, hogy ami a posztmodern ideologémák, nyelvjátékok, kortársi kontextualizációk között rendre elsikkad, az a rembrandti kép, illetve a benne feltáruló emberi világ spontán *elevensége* – részben mint a befogadás közvetlen *esztétikai tapasztalata,* részben mint *ábrázolásprobléma,* amely értelmezés és tudományos konceptualizálás után kiált. Mindez összehangzott fenomenológiai és képhermeneutikai olvasmányaimmal, és lassan megérlelte bennem a

---

munka is, a Rembrandt-kutató nézőpontjából körülbelül annyi a relevanciája, mint Milos Forman amúgy remek *Amadeus*-ának lehetett volna *A Mozart-opera világképe* szerzője számára.

15 Rényi András (szerk.): *Re:mbrandt: kortárs magyar művészek válaszolnak / Contemporary Hungarian Artists Respond,* Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006. júl. 6.–okt. 8., kurátor Rényi András, Kállai Ernő Alapítvány–Szépművészeti Múzeum–Szasz Bt., Budapest, 2006. Utólag is köszönöm Baán Lászlónak, aki akkor lehetővé tette elképzelésem megvalósítását.

16 **Belting 2006**

17 **Rényi 2006a**

18 Fülep Lajos, „Rembrandt és korunk", in: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet, Cikkek, tanulmányok 1920–1970*, Magvető, Budapest, 1976, 591.

19 Uo., 616.

felismerést: a képek *elevenségének* forrása a voltaképpeni megoldandó probléma. Mert a képek nem csupán „ábrázolnak" egy-egy személyt vagy eseményt, hanem *maguk* is események, amelyek megelevenítésre várnak; ezért a gondolati rekonstrukciónak – annak a bizonyos műimmanens elemzésnek – az a dolga, hogy a maga konkrétságában ezt az eseményszerűt, a mű saját világa és a befogadói jelenlét szoros, élő koegzisztenciáját explikálja.

[Warburg, visszamenőleg] A fentiek e sorsdöntő felismerésében még egy fontos szellemi impulzus játszott szerepet: Aby Warburgé, akit a 2000-es évek elején fedeztem fel újra – magamnak. Újrafelfedezésről beszélek, mert ez a történet is jóval korábbról, korai amszterdami ösztöndíjas tartózkodásom idejétől datálódik. 1985 márciusában átrándultam Angliába, hogy néhány napot a londoni egyetemen működő Warburg and Courtauld Institute híres-neves könyvtárában töltsek, s hogy hampsteadi házában felkeressem Ernst Hans Gombrichot, az intézmény korábbi igazgatóját, akivel Hollandiában, egy nyilvános előadása után ismerkedtem meg. Ez a beszélgetés, melynek során az osztrák származású idős professzor és kedves felesége még igazi bécsi kaláccsal és kakaóval is megkínáltak, mély nyomot hagyott bennem. Fő témánk ugyanis Gombrich Warburgról írott, először 1970-ben angolul publikált, majd 1981-ben németül is megjelent „intellektuális életrajza"[20] volt. A könyvet korábbról ismertem, már amaz első cikkemben is – igaz, csak érintőlegesen – hivatkoztam rá[21]. Azért is kértem találkozót tőle, mert a könyv egyik hosszú fejezete Warburgnak azt az 1926-ban a hamburgi Kultúratudományi Könyvtárban (KWB) tartott és kifejezetten Rembrandtnak szentelt nagy előadását tárgyalta, amely utóbb az új művészettörténet feladatáról és módszereiről vallott nézeteinek talán legátfogóbb összefoglalásának bizonyult. A *mainstream* Rembrandt-kutatás – ezt meglepődve tapasztaltam Amszterdamban – vagy nem értesült, vagy nem akart tudomást venni erről, pedig Warburg neve – bár akkoriban nem volt annyira divatban, mint manapság – műveltebb műtörténész-körökben igazán ikonikusnak számított. Ma már valamivel jobban érteni vélem, miért nem született erre a szövegre azóta sem érdemi reakció a specialisták köréből – beleértve az előadásjegyzetek 2012-es publikálása[22] óta eltelt éveket.

Rám Warburg megközelítése már a 80-es években is felvillanyozóan hatott. Róla először még egyetemistaként hallottam, de nem valamelyik professzorunktól, hanem hallgatótársamtól, a kivételes műveltségű Széphelyi Frankl Györgytől, aki húsz évvel később a magyar nyelvű Warburg-tanulmánykötet szerkesztője és fordítója is lett. Máig őrzöm egy még a '70-es évek közepén írt, a *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*ról szóló szemináriumi dolgozatának indigós kéziratát, amit *anno* elkunyeráltam tőle: megvallom, akkoriban alig értettem belőle valamit. Nem csoda: Warburg ezotériára

20 **Gombrich 1970, Gombrich 1981**
21 **Rényi 1984,** 300.
22 **Warburg 1926/2012**

való hajlama és „pszichohistóriai" terminológiája, továbbá zaklatott dikciója igencsak idegenül csengett az én Marxon és Lukácson iskolázott füleimnek.

Mindenesetre Gombrich életrajzi könyve sok mindent megértetett velem, és lassan valamiféle belső affinitást is kezdtem érezni Warburg iránt. Tudtam azonosulni azzal a morális alapokra helyezkedő kultúrkritikával, ahogy – a weimari Németország válságos éveiben, a *Hitlerei* közeledő fenyegetésének árnyékában – élesen szembefordult a klasszikus hagyományt pervertáló populista–nacionalista kisajátítási kísérletekkel, és szubjektíve tetszett, hogy Warburg Rembrandtban az összemberi civilizáció sorsa iránt felelős, megfontolt művész-értelmiségi archetípusát vélte felfedezni. A megfontoltság *(Besonnenheit)* emberét, akinek művészete úgymond egyfajta „új tárgyilagosság"-ot, szigorú objektivitás- és reflexivitás-igényt szegezett szembe kora *art officiel*-je és a kurrens divatok felületes és manipulatív válaszaival. Warburgról szerzett pozitív benyomásaimat annak a Gombrichnak a racionális, minden misztifikációtól mentes elemzői alapállása hitelesítette, aki bécsi zsidó emigránsként és az – akkor már a nácik elől Londonba áttelepített – KWB munkatársaként, mint a BBC monitoring szolgálatának munkatársa aktív részt vállalt a német fasizmus ellen vívott háború hátországi frontján.

Mindez valahogy hitelessé tette számomra azt a zaklatott közvetlenséget is, amellyel Warburg a képek és a figurák affektivitásához viszonyult. Persze akkor és ott, Gombrichék kakaóját kortyolgatva legfeljebb csak sejthettem, át biztosan nem láttam, hogy előző évben közzétett *Júdás*-dolgozatom „dramaturgiai" megközelítése mennyire párhuzamos volt Warburg – az indulatok motiváltságára, illetve uralhatóságára fókuszáló – kifejezéstanával és a pátoszformulák (vagy ami ugyanaz, a képek) performativitásának, befogadásuk aktualizáló természetének, *esemény*-jellegének általa vallott elgondolásával. Csak lassan és fokozatosan értettem meg, hogy a warburgi distinkció olyan elemzői instrumentumot ad a művek interpretátorának kezébe, amelynek konzekvens továbbfejlesztése és alkalmazása fényt deríthet Rembrandt kivételesen összetett dramaturgi észjárására is.

Akkor kezdtem erre ráérezni, amikor Markója Csilla – akinek személyesen is nagyon sokat köszönhetek (az ő invenciója és három évtizedes szívós munkájának eredménye a legszínvonalasabb hazai művészetelméleti és historiográfiai folyóirat, az *Enigma* léte és máig megjelent 113 száma) – 2005-ben újra vendégszerkesztőnek hívott, ezúttal egy tematikus Warburg-számhoz. Megelőzte ezt az a 2000-es évek elején közösen kiadott oktatási célú, didaktikus szöveggyűjtemény *(A „Michelangelo"-paradigma a művészettörténetben – stílustörténet, ikonológia, hermeneutika),* amelyhez bevezetés gyanánt írtam egy rövid tudománytörténeti vázlatot.[23] Ebben szó esett már a Warburg által iniciált ún. ikonológiai paradigmáról, de az akadémiai művészettörténet-írás képviselőinek a warburgi észjárással szembeni rendszerszintű idegenkedéséről is.

23 **Rényi 2002**

Mindenesetre a Warburg-szám szerkesztésével egyidejűleg – Rembrandt-projektem új fejezeteként – nekifogtam az 1926-os hamburgi előadás részletes feldolgozásának: részben történeti és tudománytörténeti kontextualizációjának, részben saját céljaimhoz való adaptálásának. Húsz év múltán vettem csak észre, hogy Warburg az antik vizuális örökség továbbéléséről *(Nachleben der Antike)* vallott elképzelése elméleti szocializációm egyik kulcstételének, Marx híres Homérosz-paradoxonának igazságára rímelt: „a nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és az eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve. A nehézség az, hogy számunkra még ma is műélvezetet nyújtanak, és bizonyos vonatkozásban mércéül és utolérhetetlen példaképül szolgálnak."[24] Annak ellenére, hogy a *Grundrisse* e szavaiban (1858) még a német klasszikának az a humanisztikus görögség-eszménye visszhangzott, amellyel nem sokkal később (1872) Nietzsche számol le végérvényesen, Warburg az antik pátoszformulák geneziséről és továbbéléséről kidolgozott koncepciója pedig elképzelhetetlen lett volna A *tragédia születése* tragikus-irracionális görögségképe nélkül, úgy tűnt számomra, hogy Marx is, Warburg is a *továbbélés* paradoxonát, a művészeti örökség történeti eredetének és jelenbeli elevenségének ellentmondását firtatta – persze mindegyik a maga módján. Még egy fontos szerző játszott katalizáló szerepet kettejük magáncélú összebékítésében: Walter Benjamin, korai egyetemi éveim nagy felfedezettje. Bizonyára a kései Lukács a művészetről mint az emberiség emlékezetéről szóló tézisét is összeegyeztethetőnek éreztem volna Warburg az antik hagyomány életben tartását, mint „az európai mentalitás emlékezetét" méltató szavaival – ha tudtam volna arról a Carl Neumann-nak írt 1927-es levélről, amelyben leírta őket[25]. Ma úgy látom, filozófiailag több mint eklektikus tájékozódásom, a nevek és teorémák fejemben élő bizarr szinkretizmusa jól jelezte, hogy a teória már akkor is csak annyiban érdekelt, amennyiben a Rembrandt-fenoménhez való hozzáférésben segített.

A hamburgi Rembrandt-előadás értékválasztása és a művészet történeti formáival szembeni felelősség tudata mindenesetre több tekintetben is összecsengett esztétikai preferenciáimmal. Nagyon felvillanyozott, ahogy Warburg a képeket vagy pátoszformulákat rendre a *mindenkori befogadás aktuális jelen idejében* gondolta el, mondhatni „működés közben" igyekezett megragadni őket. Rembrandtban azt értékelte leginkább, hogy volt érzéke a valódi, mélyről felfakadó emberi szenvedélyek – az indulatok, vágyak és félelmek – *elevensége* iránt, és megértette, hogy a művész feladata ezek éltető energiáinak fenntartása és megzabolázása; az ember történelmi viselkedésének *tárgyilagos* megragadása. A rembrandti művészet Warburgnál feltáruló „tragikus" mélysége, a „hamleti" komolyság végre igazán méltó tárgynak tűnt számomra a képi-festői *forma* olyan elmélyült és részletes explikációjára, amelynek mintáját a Mozart-könyvben lát-

24 Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*, MEM 46/I., 36.
25 **Warburg 1926/2014,** 70.

tam megvalósulni. Annál is inkább, mert az akkor általam ismert vagy elérhető Rembrandt-irodalom túlnyomó részét – Warburghoz hasonlóan – vagy értékes, de szűkkeblűen pozitivista filológiának, vagy lirizáló-esztétizáló fecsegésnek tartottam.

Az előadás feldolgozása során azonban szembesülnöm kellett egy nyilvánvaló apóriával: hogy Warburg *antropológiai* képfogalmára közvetlenül semmiféle *esztétikai műelemzés* nem alapozható. Aligha volt véletlen, hogy magukról az előadásban érintett Rembrandt-munkákról Warburg alig beszélt: beérte egy-két jelzővel vagy utalással. Az ő sajátos nézőpontjából a „dramatische Gestaltung" éppen nem világszerűen zárt esztétikai Egészként jelent meg: nagyon távol állt tőle a koherens műértelmezés gondolata is. Bár „kifejezéspszichológiai" sejtései messze meghaladták a konvencionális affektus-elméletek hatókörét, a felismeréseiből fakadó, a képi megformálásra vonatkozó konzekvenciák tökéletesen hidegen hagyták. Warburg szótárában az „esztétikai" régóta az öncélúság és a szépelgés szinonimájává vált: utolsó éveiben kizárólag a képhasználat kulturális antropológiai dimenziója foglalkoztatta, a sajátosan művészi kvalitás egyáltalán nem.

[Antropológia, „dramatológia"] Az *Enigma* 2005-ös Warburg-számában megjelent hosszú tanulmány *(Az elfojtott pátosz formulái*[26]*)* végül is egy eszme- és tudománytörténetileg kontextualizált diskurzus-analízis és egy „tisztán esztétikai", a befogadás *itt és most*-eseményére kifuttatott műelemzés bizarr hibridjének bizonyult. De számomra egyre világosabb lett, hogy ha Warburg vizsgálatai – a bonyolult kulturális referenciahálózatok felkutatásán túl – kiterjedtek volna a művek endogén formaszerkezetének analízisére is, az antik tragikum rembrandti megújításáról szóló tézisét éppenséggel műimmanens esztétikai érvekkel is alátámaszthatta volna. Ehhez persze az affektív kép antropológiáját az egyedi mű esztétikai univerzumának fiktív-világszerű igényeihez kellett volna igazítania. De a művészi fikcionalizálás módjai, mint jeleztem, Warburgot nem érdekelték.

Engem viszont épp az ragadott meg, hogy Rembrandt műveiben (és nemcsak az antik vonatkozásúakban!) a warburgi antropológia egész univerzuma, az emberi akaratok, indulatok, félelmek és szorongások teljes mozgás- és kifejezéstartománya feltárult – ámde rendre *funkcionálisan,* egy-egy konkrét narratíva értelem-összefüggésébe integrálva, egy-egy meghatározott aktáns karakteréhez és szerepéhez rendelten. Warburg is tudta – és becsülte – ezt: ezért is beszélt „neue Sachlichkeitről", az indulatok ábrázolásának rembrandti tárgyilagosságáról. Rembrandt egy-egy művén belül ugyanis minden figuratív gesztus és kifejezés – a *világszerűség* első számú követelményének megfelelően – térben-időben összehangoltan, zárt rendszerben és egymásra vonatkoztatva jelenik meg, és azt a feladatot állítja a néző elé, hogy a figurákat olvassa össze egymással, és ekképp realizálja a szeme előtt zajló aktuális eseményt – a drámai személyek közös tör-

26 **Rényi 2005**

ténetét, mindőjük sorsát. Arra jöttem rá, hogy Rembrandt tragikumához, a „hamleti" Rembrandthoz – s így Warburg igazságához – nem tudok másként közelebb kerülni, mint a festő sajátos *dramaturgiai észjárásának* feltárásán keresztül, ami pedig a történetek és jellemek szoros analízisét, illetve az irodalmi szüzsék és fabulák kvázi rendezői-dramaturgi vizsgálatát is szükségessé tette – nem épp rutinfeladat egy művészettörténész számára.

Innen már csak egy – nekem persze további évekig tartó – lépés volt annak belátása, hogy a táblaképeket festő Rembrandt legsajátabb műfajaként voltaképp a *drámát* kell fölismernünk, mégpedig a fogalom eredeti, arisztotelészi értelmében.

Döntőnek az a felismerés bizonyult, hogy Rembrandt – persze a maga intuitív módján – konzekvensen érvényesítette Arisztotelész alapvető különbségtételét a *cselekvők* (a személyek) ábrázolása és a *cselekvések* (a tettek) ábrázolása között. Nem elégedett meg a történetek konvencionális képi elbeszélésének évszázados rutinjaival, amikor a festő emberi alakokat fest az állóképre, akiket felruház a történet, illetve szerepük szerint releváns cselekvéseik attribútumaival, s ezzel leolvashatóvá teszi a jelenetet. Rembrandt innovációja a mitológiai és bibliai elbeszélések és az ikonográfiai hagyományban készen talált történetek egészen újszerű értelmezéseit tette lehetővé azzal, hogy az elbeszélés menete és tanulságai („jelentése") helyett a bennük felbukkanó – válaszutak elé és kényszerhelyzetekbe kerülő – individuumok döntéseire, szituatív viselkedésére, szabadon elhatározott vagy kényszeresen elszenvedett akcióira irányította a figyelmet. A kész elbeszélések ilyenfajta „megnyitása" tette lehetővé, hogy Rembrandt olyan életanyagban is fölfedezze a dráma lehetőségét, ahol azt korábban senki nem várta volna.

Rembrandt kifejezetten annak a módozatait kereste tehát, hogy miként ábrázolható a színpadi tett, mint *itt és most* lezajló cselekvés – korántsem triviális feladat egy festő számára. Korábbi méltatói közül sokan érezték is ezt, metaforákba és költői erejű szövegekbe foglalva gyakran ki is mondták. Mégis, az elemzést írva, műről műre haladva egyre nyilvánvalóbb lett a számomra, hogy a drámai fordulatok festményekből és rézkarcokból való precíz kielemzéséhez, egy-egy konkrét képi konfiguráció dramaturgiai értékeléséhez hiányzik a tudományos apparátus, nincsenek alkalmas fogalmaink, kategóriáink, hiányzik a nyelv.

Mindebből két következtetés adódott. Először: szigorúan ragaszkodni kell az indukció elvéhez, a *képszínpadi dráma poétikáját* nem lehet spekulatív módon kifejleszteni. Ha Arisztotelész az élő színház színpadára állított tragédia alapkövetelményét a cselekmény egységében és jellemek belülről motivált rajzában látta, akkor ennek a feltételnek minden, az *állókép* színpadára állított drámának is – a maga módján – meg kell felelnie. Másodszor: ha elfogadjuk, hogy a drámát a kép színpadán sem a cselekvők, hanem a tettek (a cselekvések) utánzása konstituálja, akkor a cselekvést (aktuális tárgyi tartalmától függetlenül) valamilyen *grafikus konfigurációként* is definiálnunk kell.

Ki kell tehát dolgozni a cselekvők képszínpadi megjelenítésének egy olyan szintaxisát, amely lehetővé teszi, hogy az érintett drámai személyek aktuális tettei időben-térben összemérhetőkké váljanak egymással, hogy kölcsön-, illetve erőviszonyaik, a köztük támadt függőségek, hierarchiáik stb. szabatosan megmutatkozhassanak. E követelmény teljesülése nélkül koherens drámák egy állóképen aligha képződhetnének meg.

Világos volt ugyanakkor, hogy ez a modell kizárólag Rembrandtra lesz érvényes: nemcsak azért, mert csak induktíve, az ő műveiből kiindulva fejleszthető ki, hanem mert más rajzolóktól-festőktől ilyenfajta konzekvens dramaturgi észjárás – és az ábrázolások ehhez szükséges rajzolói precizitása – aligha várható el. Rembrandtban két teljes értékű géniusz lakozott egyszerre: a *festőé-rajzolóé egyfelől, a drámaíróé-színházrendezőé* másfelől, ez a konstelláció pedig egészen kivételes minőséget, korábban sosem látott unikális formát teremtett. A modellnek azért adtam végül a bizarran csengő „Rembrandt-dramatológia" elnevezést, hogy egyrészt elkülönítsem a képek általános elbeszélői kapacitásait kutató narratológiától, másrészt, hogy hangsúlyozzam a rembrandti eljárás történetileg kiképződött, mégis kivételes és folytathatatlan mivoltát.

Szeretném azt hinni, hogy Warburg és a drámaesztétika kerülőútjain végül rátaláltam ama bizonyos, évtizedek óta keresett szubsztantív magra, ha tetszik, az én „Rembrandt"-om antropológiájára: az embernek mint a cselekvés szabadságával és a reflexió képességével bíró, ám ezek gyakorlásában rendre korlátozott, a dolgokkal így-úgy birkózó autonóm szubjektumnak az alapértelmezésére. Az emberre, akinek – mint célok, szenvedélyek, akarat és vágyak vezérelte, de félelmeknek és szorongásoknak kitett lénynek – rendre konkrét története, egyedi sorsa van – s akinek mindenkori képi jelenlétében döntési/cselekvési szabadságának és személyes szuverenitásának aktuális foka és állapota is szükségképpen megmutatkozik – a kép nézőterének kollektív nyilvánossága előtt. Fodor Géza címadását parafrazeálva, „a Rembrandt-dráma világképe" az emberi *immanenciának* erre a szilárd antropológiai alapzatára épül, amelyről – azon túl, hogy csak az újkori európai polgárosodás meghatározott társadalmi és kulturális feltételei között, az autonóm polgári individuum megszületésével jöhetett létre – általánosságban sokkal több nem is mondható. Csak konkrét művekben (meghatározott történetekben, jellemek és sorsok formájában) megvalósultan létezik ugyanis. Hogy ilyen – látszólag egészen üres és vértelen – általánosságként mégis érdemes rögzíteni, az az alapértelmezésből fakad: hogy nemcsak a drámák protagonistáira, de minden emberi résztvevőre, a legjelentéktelenebb, zsánerszerű mellékalakokra, továbbá – beépített szereplőként – a nézőre is érvényes. Mint antropológiai közös nevező, az ember cselekvő szubjektumként való tételezése teszi lehetővé a képszínpad dramaturgja számára, hogy egy-egy szituáció résztvevői között cselekvéseik (illetve a bennük való részvétel) eltérő módozatai szerint differenciáljon, különbségeikből pedig alkalomadtán drámai fordulatokat indukáljon.

[Ajánlás] Mivel e kötet főszövegében – különböző helyeken és különböző aspektusokból – bőségesen esik szó tudománytörténetről, problematizációról, módszertani kérdésekről és hasonlókról, akadémiai bevezetés helyett fontosabbnak éreztem a személyes visszatekintést arra a hosszú és lassú tanulási-érési folyamatra, amelynek most értem a végére, s amely talán ezt-azt megvilágít a jelen munka hibrid szerkezetével kapcsolatban is. Azt például, hogy miért a Warburg személyes példájáról szóló tanulmány szolgál felütésként, akitől dolgozatom két kulcsmozzanata is – a képek performatívumként való szemlélete és a „tragikus" Rembrandt, a „dramatische Gestaltung" gondolata – származik. A „dramatológiai" fejezetek (II–III. rész) felosztását egy számozott pontokba és alpontokba szedett szisztematikus részre és magukban is megálló drámaelemzések füzérére is az indokolja, hogy ragaszkodni akartam a műalkotás-individuumok hermeneutikus értelmezésének ma már alighanem divatjamúlt, számomra mégis egy életen át mérvadó műfajához. Azt legfeljebb csak remélhetem, hogy a képszínpadi dráma szintaxisának, illetve a diegetikus és szkopikus alakzatok részletes taxonómiájának példaanyagában is érvényesül a működözeli szemlélet elsődlegessége. A könyv utolsó része úgyszintén egy-egy mű szoros olvasatát kínálja – ezekben a műelemzésekben a hangsúly kifejezetten a képi értelem generálásának rembrandti gyakorlatára, illetve a rézkarcolás és a festés mediális sajátszerűségének művészi reflektálására kerül.

Elkészült hát a könyv, amelynek vágyképe, majd fantomja évtizedek óta lebegett lelki szemeim előtt. Mint jeleztem, későn érő típus vagyok, ráadásul olyan, aki mindenhonnan elkésik, és egyáltalán nincs érzéke a jó időzítéshez. Ezt a munkát is végszóra fejeztem be: épp ötven évvel az után, hogy először beléptem *alma mater*em kapuján. De hűséges fajta is vagyok: ahogy az egyetemnek, egyetlen munkahelyemnek is csak most, fél évszázad után kényszerülök búcsút mondani, úgy régi, gyerekes fantazmagóriámtól sem pártoltam el. Szeretném hinni, hogy az én „Mozartom" nemcsak vaskosság tekintetében lesz méltó a 2008-ban elhunyt Fodor Gézáéhoz, hanem szellemében is: az ő emlékének ajánlom ezt a könyvet.

Budapest, 2023. május

Köszönetnyilvánítás

Ez a könyv, mint az előszóban is szó esett róla, egy életen át készült. Hosszú aktív pályám során szinte mindenütt támogató és ösztönző környezet, baráti légkör vett körül. Ennélfogva kollégáimnak, hallgatóimnak, tanártársaimnak, minden barátomnak és munkatársamnak hálás lehetek – továbbá annak a több ezer szabad bölcsész és művészettörténet-szakos hallgatónak, illetve doktorandusznak az ELTE-n, továbbá a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen és az egykori, független Színház- és Filmművészeti Egyetemen, akik az évtizedek során látogatták óráimat, és világos beszédre, szabatos fogalmazásra, pontos érvelésre ösztönöztek.

Név szerint csak azon kollégák, barátok és pályatársak neveit sorolom fel, akik az elmúlt évtizedek során szakmai konferenciákon, tanszéki keretek közt vagy négyszemközti konzultációkon mérlegelték és vitatták itt kifejtett gondolataimat; akik könyvekkel, forrásokkal, tanácsokkal és háttérinformációkkal láttak el, illetve kiadói és folyóirat-szerkesztőségekben gondozták szövegeimet.

Poszthumusz hálával és megbecsüléssel gondolok vissza az ELTE Esztétika Tanszékéről egykori tanáraimra és kollégáimra, Balassa Péterre, Fodor Gézára, Heller Ágnesre, Maróthy Jánosra, Poszler Györgyre, Sziklai Lászlóra és Zoltai Dénesre; az ELTE Művészettörténeti Tanszékéről, illetve Intézetéből Németh Lajosra, Marosi Ernőre, Széphelyi Frankl Györgyre és Schulz Katalinra; továbbá Bak Annára, Beke Lászlóra, Dávid Ferencre, Galavics Gézára, Gerszi Terézre, Hajnóczy Gáborra, Jerger Krisztinára, Kibédi Varga Ernőre, Kisbali Lászlóra, Kálmán C. Györgyre, Kálmán Lászlóra, Koltai Tamásra, Mojzer Miklósra, Rózsa Gyulára, Szegedy-Maszák Mihályra, Tengelyi Lászlóra és Tímár Árpádra.

Köszönöm az évtizedeken át tartó baráti-szakmai-kollegiális kapcsolatokat Almási Miklósnak, András Editnek, Ágoston Juliannának, Bacsó Bélának, Balázs Istvánnak, Bán Andrásnak, Bardoly Istvánnak, Bárány Istvánnak, Bárdos Juditnak, Bodnár Szilviának, Bokody Péternek, Bolonyai Gábornak, Boros Gábornak, Csáki Juditnak, Czére Andreának, Darida Veronikának, Ember Ildikónak, Endrődi Gábornak, Eörsi Annának, Fehér Dávidnak, Földényi F. Lászlónak, Forgács Évának, Fuchs Líviának, Gábor Györgynek, Gera Juditnak, Geskó Juditnak, Gosztonyi Ferencnek, Gruber Ágnesnek, György Péternek, Hajdu Istvánnak, Halász Tamásnak, Házas Nikolettának, Hegyi Lorándnak, Horányi Attilának, Hornyik Sándornak, Horváth Gyöngyvérnek, Imre Flórának, Imre Zoltánnak, Jávor Annának, Jernyei Kis Jánosnak, Karsai Györgynek, Kelényi Györgynek, Keserü Katalinnak, Kocziszky Évának, Kovács András Bálintnak, Králl Csabának, Lővei Pálnak, Markója Csillának, Mestyán Ádámnak, Miklós Tamásnak, Nádasdy Ádámnak, Németh Istvánnak, Pállné Egyed Erzsébetnek, Páll Evelynnek, Papp Zoltánnak, Passuth Krisztinának, Perneczky Gézának, Pintér Tibornak, Pócs Dánielnek, Prokopp Máriának, P. Szűcs Juliannának, Radnóti Sándornak, Rényi Ágnesnek, Révész Emesének, Ruttkay Helgának, Ruzsa Györgynek, Sebők Zoltánnak, Seregi Tamásnak, Sajó Sándornak, Somlyó Bálintnak, Sonnevend Júliának, Szál Annamáriának, Százados Lászlónak, Szentesi Editnek, Szőke Annamáriának, Takács Imrének, Tatai Erzsébetnek, Tátrai Júliának, Tátrai Vilmosnak, Thomka Beátának, Tillman Józsefnek, Tóth Szilviának, Turay Hédinek, Zrínyifalvi Gábornak, Vadas Józsefnek, Vajdovich Györgyinek és Wessely Annának.

Hálás vagyok a nemzetközi szakmai konzultációkért a néhai Hans Beltingnek, Joshua Bruyn-nek, Ernst H. Gombrichnak és Michael Podro-nak; továbbá Ernst van Alphennek, Mieke Balnak, Gottfried Boehmnek, Jeroen Boomgaardnak, Ales Erjavecnek, Karen Michelsnek, Stephen Melville-nek, Charlotte Schoell-Glassnak, Johannes Stückelbergernek és Richard Woodfieldnek.

Művész barátaimmal is öröm és megtiszteltetés volt a sok mélyreható és bensőséges dialógus, amelyekből oly sokat tanultam. Közülük elsőként azokat említem, akik már nincsenek közöttünk: Bak Imrét, Birkás Ákost, Bodóczky Istvánt, El Kazovszkijt, Pauer Gyulát, Rajk Lászlót és Záborszky Gábort. Bízom a folytatásban Árvai Györggyel, Bernát Andrással, Böröcz Andrással, Csanádi Judittal, Csordás Zoltánnal, Duliskovich Bazillal, Eperjesi Ágnessel, Filp Csabával, Forgács Péterrel, Jovánovics Györggyel, Károlyi Zsigmonddal, Kemény Györggyel, Maurer Dórával, Megyik Jánossal, Nádler Istvánnal, Orosz Istvánnal, Pápai Líviával, Spiró Györggyel, Szegedi-Maszák Zoltánnal, Szirtes Jánossal, Szüts Miklóssal, Tarr Bélával és Vojnich Erzsébettel.

Megkülönböztetett hálával tartozom a könyv létrehozásában vállalt áldozatos szerepükért az egykori Ikon Kiadóban volt kollégáimnak: Barabás Teréziának, Kardkovács Rékának, Kemény Zoltánnak, Rappai Zsuzsának és Susán Pálnak; továbbá Bardoly Istvánnak, Berényi Gábornak, Gerő Juditnak, Kuha Zulejkának, Lengyelné Bottka Mártának, Madár Máriának, Richter Péternek, Rochlitz Andrásnak, Rochlitz Verának, Török Andrásnak és a Summa Artium alapítvány munkatársainak, végül, de nem utolsósorban fotós barátomnak, Wessely Györgynek.

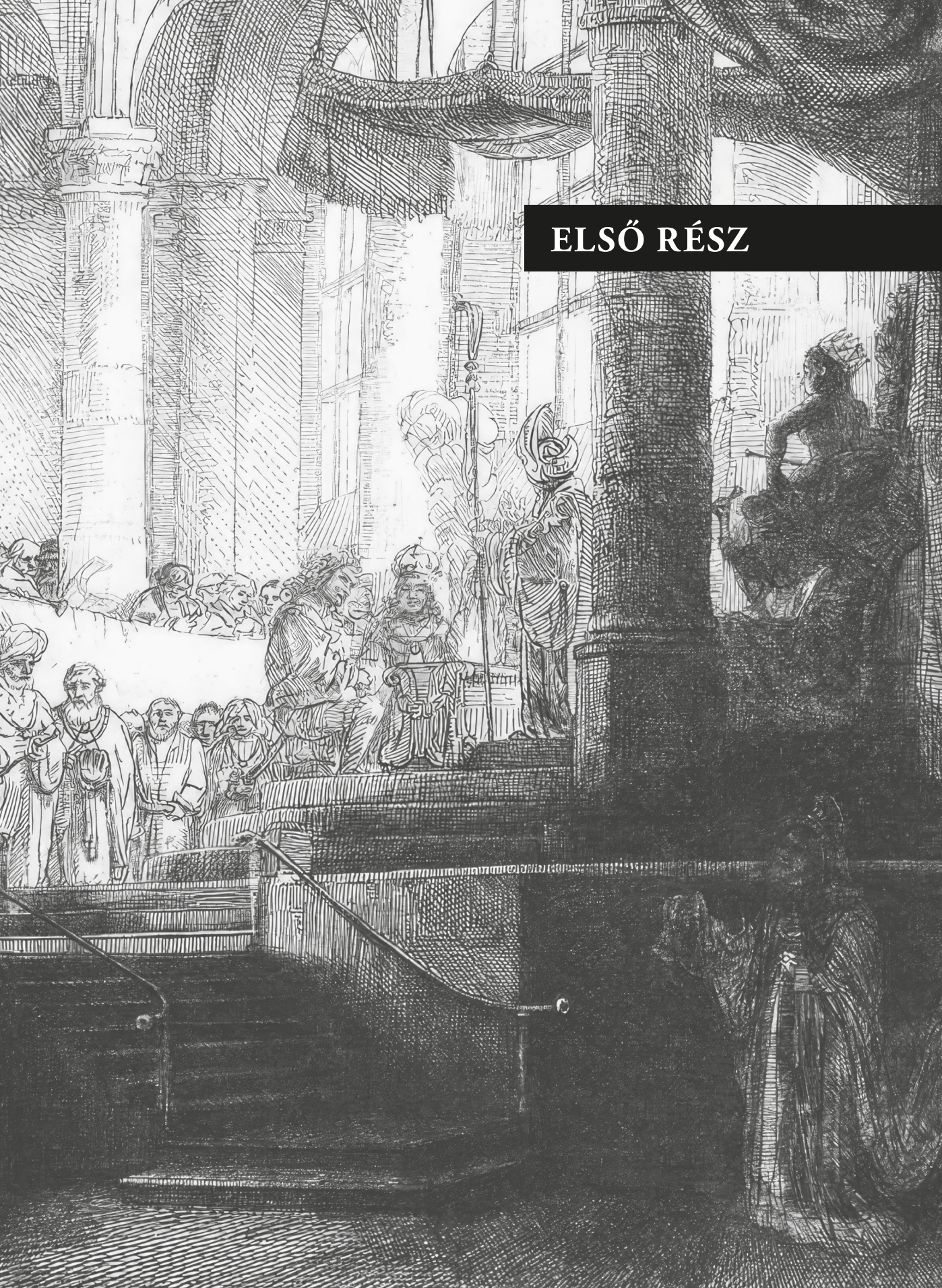
Végül néhány köszönő szó egész családomnak – először is több mint húsz éve elhunyt szüleimnek, akiknek jelenléte is, emléke is meghatározó és folyamatos inspirációt jelentett számomra. Mindkét testvéremnek, mindkét feleségemnek és összes gyermekemnek egyaránt hálás vagyok a feltétlen szeretetért és elfogadásért, az erkölcsi, szellemi és érzelmi támogatásért, amit e munkához kaptam tőlük – a bizalomért, no meg a türelemért, amellyel kivárták és elviselték, hogy be is fejezzem.

Külön ki kell emelnem Rényi Andreát és bátyját, Rochlitz Andrást, akik – több mint fél évszázada folyamatosan kísérvén életemet és pályámat – önzetlenül és kitartóan dolgoztak is azért, hogy ifjúkori álmom megvalósuljon. Az anyagi támogatáson, a szervezési és technikai segítségen túl mindenekelőtt ezért az élethosszig tartó hűségért, állhatatosságért és szeretetért kell köszönetet mondjak mindkettőjüknek.

A könyv létrejöttét családtagjaim – Rényi Gábor, Rényi Andrea és Straub Elek –, továbbá néhány jóbarát – Karvalits Ferenc, Király Júlia és László Csaba – nagyvonalú adományai tették lehetővé. Tisztelet és hála önzetlenségükért és ügyszeretetükért: nélkülük aligha őrizhettem volna meg függetlenségemet és erkölcsi integritásomat, amiért külön is köszönettel tartozom nekik.

Budapest, 2023. június

Rényi András



ELSŐ RÉSZ

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET „ÚJ TÁRGYILAGOSSÁGA”

ABY WARBURG REMBRANDTRÓL

1926. május 29-én a súlyos pszichés betegségéből többé-kevésbé fölépült Aby Warburg három és fél órás, kimerítő előadást tartott a hamburgi Warburg Kultúratudományi Könyvtár híres ovális előadótermében *Az itáliai antikvitás Rembrandt korszakában* címmel. Az anyagot később a *Studien der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek* Warburg-sorozatában szerette volna publikálni, de a szöveg véglegesítésére 1929-ben bekövetkezett haláláig már nem került sor. A gondolatmenetet Warburg jegyzetei és a vetített képek listája alapján Ernst H. Gombrich rekonstruálta 1970-ben angolul publikált Warburg-életrajzának XII. fejezetében[1]. A Londonban őrzött töredékes gépiratot – az 1912-es *Schifanoia*-előadással együtt és egy értelmező tanulmány kíséretében – Pablo Schneider adta ki 2012-ben Zürichben[2].

Az autorizált teljes szöveg hiánya nem magyarázza, hogy e korszakos jelentőségű gondolatmenet nyolcvan évig miért hagyta tökéletesen érintetlenül a Rembrandt-kutatást.[3] Akkor sem, ha az előadásban explicit módon is feltett kérdés („Az antik örökség mely elemei érdekelték Rembrandt korát annyira, hogy azok stílusképző erőkként szerepet vállalhattak a művészi formálásban?”) azóta sem szűnt meg foglalkoztatni a kutatókat. Egy újabb keletű és sűrűn idézett, kitűnő monográfiában például, amely Rembrandt antik mitológiai tárgyú műveit tárgyalja, és jelentős terjedelemben foglalkozik több, az előadásban is érintett művel és forrással, Warburg nevét még az irodalomjegyzékben sem találjuk.[4] A szerző támaszkodik persze a hamburgi könyvtár leg-

1 **Gombrich 1970,** 307–322.

2 **Schneider 2012.** A szövegre a továbbiakban e kiadás alapján **Warburg 1926/2012**-ként hivatkozom.

3 Az előadás keletkezéstörténetéről és szellemi-politikai hátteréről ld. **Schoell-Glass 1998,** 200–215., illetve **Johnson 2012.** A Rembrandt-téma szerepét vizsgálta Karen Michels „Rembrandt, rein sachlich gesehen’: Fritz Saxl und die Rembrandt-Forschung des Warburg-Kreises” című, az 1999 februárjában a jeruzsálemi egyetemen *Rembrandt as a Battlefield* című konferencián tartott, tudomásom szerint nem publikált előadása is. Michels későbbi monográfiája a Rembrandt-kérdést inkább a *Mnemosyne*-atlasz kontextusában vizsgálja: vö. **Michels 2007,** 106–117. Érinti a kérdést **Michels 1999** is.

4 **Grohé 1996.** E kiváló szakmunka szerzője a bevezetőben (10–15.) egyébként részletesen tárgyalja választott témája tudománytörténeti állását és az általa alkalmazandó különféle módszertanokat is. Warburg egyetlen mondat erejéig szerepel, amelyet a szerző az eredeti kontextusból kiemelve idéz – és benyomásom szerint tökéletesen félre is ért. Vö. **Grohé 1996,** 63. 49. n.

belsőbb köréhez tartozó Fritz Saxlra, aki 1941-ben Londonban tartott, majd 1957-ben publikált *Rembrandt and Classical Antiquity* című előadásában két, a hamburgi előadásban kiemelten kezelt művet is tárgyalt, ráadásul Saxl itt feltett kérdése is – milyen belső fejlődés ösztönözte Rembrandtot (1656-ban elárverezett) antik műgyűjteménye létrehozására, és az mit jelentett számára? – sokban emlékeztet Warburgéra. Mégis elgondolkodtató, hogy még a szellemi örökséget odaadóan ápoló és tanulmányokban[5] feldolgozó Saxl sem hivatkozik a tizenöt évvel korábban Hamburgban elhangzottakra.[6] Összevetve a két szöveget, könnyen támadhat az a benyomásunk, mintha nehezére esett volna Warburg túlfűtött, szakadozott, egyszerre szorongással és morális pátosszal teli dikcióját összhangba hozni saját, az akadémikus tudomány elvárásaihoz inkább igazodó értekező tárgyalásmódjával.

Persze sokkal többről van szó, mint a tudományos beszédstílus vagy a hangnem különbségéről. Kétségkívül volt valami az egykori warburgi közelítésmódban, ami már a kortársakra is irritálóan hatott – valami, aminek eredetiségét mindenki érezte a közelében, de amelynek valódi távlatait a képekkel hivatásszerűen foglalkozó történészek, antropológusok, esztéták csak évtizedekkel később kezdték felismerni. A művészettörténész Warburg szembefordulása a historizáló stílustörténettel és annak formalizmusával, interdiszciplináris és interkulturális érdeklődése már egykori munkatársai előtt is nyilvánvaló volt – ugyanakkor az önmagát mindinkább „képtörténészként” *[Bildhistoriker]* aposztrofáló[7] Warburg etnopszichológiai és kulturális antropológiai érdeklődése egyre kevésbé volt követhető számukra. A továbbiakban Panofsky és Saxl kapcsán még érinteni fogom, hogy miként kellett jelentősen átértelmezniük, illetve részben elhárítaniuk Warburg radikális kérdésfeltevéseit ahhoz, hogy továbbra is a „humanista művészettörténet” diszciplináris keretei között érezhessék magukat: hogy mint addig, a magas kultúra hagyományaként ránk maradt nagy presztízsű esztétikai tárgyak és műemlékek őrzésének és helyreállításának kifinomult intellektuális-esztétikai gyakorlatait űzhessék. Nem csoda, hogy az akadémikussá vált ikonológia elitizmusát és öncélúságát bíráló új irányzatok mai divatjának, illetve a művészettörténet *visual studies*-zá, *Bildwissenschaft*tá, univerzális képantropológiává való kiszélesítésének idején[8], a *pictorial turn* és a *visual culture* fogalmaival körülírható keretek között ismét előtérbe került Aby Warburg a képeket alapvetően médiumként, illetve a társadalmi kommunikáció és az emlékezet hordozóiként értelmező munkássága[9].

---

5 Ld. pl. a „Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg”, a „Warburgs Mnemosyne-Atlas” és a „Warburgs Besuch in New-Mexico” című írásokat, újraközli **Warburg 1979.**

6 Fritz Saxl: „Rembrandt and Classical Antiquity”, in: **Saxl 1957,** I. 298–310.

7 Vö. **Diers 1991.** 230. 142. n.

8 A paradigmaváltásról vö. **Sauerländer 2004.** 407–426.

9 **Bredekamp–Brons 2005.** 365–367. Az örökség iránti érdeklődés hangsúlyainak eltolódása 1992-ben intézményi alakot is öltött a Martin Warnke által a hamburgi Warburg-házban alapított politikai ikonográfiai kutatóhely létrejöttével. Warburg angolszász recepciótörténetének jó összefoglalását adja **Wood 2014**

Rembrandt a német századelőn: a nemzeti identitáspolitikától a cselekvésszabadság „európai” moráljáig

Rembrandt művészete meglehetősen későn került Warburg érdeklődésének homlokterébe[10]. Neve 1925 előtt alig fordul elő publikációiban: 1907-ben, egy rövid alkalmi írásban[11], amelyre más összefüggésben még visszatérek, illetve egy sokat előrevetítő megjegyzésben az 1913–14-ben született *Az antikizáló ideális stílus megjelenése a korai reneszánsz festészetében* című tanulmányában, ahol a kései Rembrandt öregkori stílusának ad legalábbis meghökkentően újszerű – de mindössze egy félmondat erejéig kifejtett – értelmet.[12] Igaz viszont, hogy a 20-as évek közepétől annál nagyobb elánnal fordul a holland mester életműve felé. Nemcsak a közel háromórás (!) előadás puszta ténye igazolja ezt, de az is, hogy ez idő tájt – nem kis költséggel – kisebb könyvtárnyi németalföldi és holland tárgyú könyvet vásároltat a könyvtár számára, amelyet önálló részlegként helyeznek el a KBW (Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg) újonnan épült hamburgi épületében. Az előadásra készülve Warburg Stockholmba is elutazik, hogy személyesen tanulmányozza az egykor az amszterdami városháza számára készült *Claudius Civilis*-töredéket, amelyről utóbb másolatot is csináltat, hogy azt kiakasztassa a lépcsőházba[13] **[1.01]** – ily módon válik a ferrarai Palazzo Schifanoia legendás hónap-képei mellett Rembrandt is a Warburg-házban tartott híres vezetések egyik állandó állomásává. Az előadáson bemutatott illusztrációk alkották utóbb a formálódó *Mnemosyne*-atlasz több tablójának (70–76. sz.) törzsanyagát is[14].

Tudjuk, hogy Warburg Rembrandthoz való kései odafordulásában maga Saxl játszotta a döntő szerepet, aki Dvořák bécsi tanszékén már 1912-ben Rembrandt csoportképeiről írta diplomamunkáját, majd élete végéig folytatta stúdiumait e tárgyban[15]. Saxl egy római ösztöndíjat követően kerül Hamburgba, ahol – Wilhelm Waetzold örökébe lépve – Warburg asszisztense lesz. Warburggal felismert szellemi közössége, asztrológiai és szimbólumtörténeti kérdések iránti érdeklődése alapozta meg a könyvtár történetében vállalt kivételes szerepét: az alapító betegsége alatt, 1920 és 1924 között nemcsak adminisztratíve igazgatta az intézményt, de nyilvános kutatóintézetté is tette, kapcsolatokat épített ki a hamburgi egyetemmel, megindított több előadás- és kiad-

10 Az előadás előtörténetéről ld. **Schoell-Glass 1998,** 199ff., **Schneider 2012,** 119–122., **Hellwig 2015,** 33–34.

11 Aby Warburg: „Die Bilderausstellung des Volksheims, 1907”, in: **Warburg 1907/1998,** 589–592.

12 Erre „a mimika római retorikája elleni harc újrakezdéséről” szóló gondolatra (vö. **Warburg 1995,** 218.) még visszatérek.

13 A kópia történetéről ld. **Cieri Via 2013** és **Hadjinicolau 2018**

14 **wbgii 2000,** 114–133. részletesen ld. még **Johnson 2012,** 172

15 Vö. Christiane Fork „Fritz Saxl (1890–1948)” címszavával in: **Metzler 1999,** 339–340., illetve **Hellwig 2015,** 12–13.

ványsorozatot – Warburg halála (1929) után pedig döntő részt vállalt az egész intézménynek a náci Németországból Angliába való átmenekítésében.

Saxl kezdettől fogva tudatosan törekedett arra, hogy a *Nachleben der Antike* Warburg által eredetileg csak az itáliai reneszánszra vonatkoztatott programját az „északi” művészetre, s ezen belül Rembrandtra is kiterjessze. 1924-ben az *Oud Holland*ban publikált, már címével is – *Rembrandt und Italien* – új közelítést ígérő tanulmánya bevezetőjében arról beszél, hogy csak az impresszionizmus leáldozása óta – vagyis amióta Rembrandt kikerült a régi művészet iránti aktualizáló érdeklődés homlokteréből – teremtődtek meg a feltételek ahhoz, hogy szakítani lehessen az addig uralkodó felfogással, miszerint a holland festő legfőbb sajátossága az itáliai, illetve antik hagyománnyal való manifeszt szembenállásból volna levezethető. Carl Neumann „extrém antikvitás- és Itália-ellenességét” bírálva, Saxl a „fejlődéstörténeti” kontinuitásra helyezi a hangsúlyt, és kérdése inkább „a kölcsönzések értelmére” *(„Sinn der Entlehnungen”)* irányul[16]. Itt olvasható megfogalmazása – „milyen szerepet játszott az itáliai művészet a művész fejlődéstörténetének egyes fokain”? – Warburg előadásának kérdésfeltevését előlegezi meg.

De Rembrandt bevonásának a művészettudományi programba a húszas évek weimari Németországában volt egy sajátos etikai-politikai üzenete is. Charlotte Schoell-Glass *Aby Warburg und der Antisemitismus* című fontos könyvében arról ír, hogy az előadást éppenséggel elsősorban a Rembrandt nevével és népszerűségével való visszaélésre adott, részben napi, részben átfogóbb politikai válaszként kell értelmeznünk[17]. Nem térhetek itt ki annak a bonyolult szellemi-kulturális összefüggésrendszernek a taglalására, amely a XIX. században a „Rembrandt” névből annyiféle – és egymásnak sokszor szélsőségesen ellentmondó – kulturális szimbólumot csinált (a „démonikus”, a „romantikus” művész, a megrendelői akarattal dacoló „független”, a „szegények gyámolítója”, az „első realista”, vagy az antikizáló közízléssel szembeforduló „északi”, a „germán”, a „nemzeti” stb. szellem képviselője, a „lélek festője”, az „első impresszionista” stb.) – mások ezt többször és különböző vonatkozásokban sokrétűen megtették már[18]. A név e példátlan popularizálódása és ideologikus túlterhelése nem hagyta érintetlenül az életmű tudományos sorsának – összegyűjtésének, feldolgozásának és értékelésének – ügyét sem: gondoljunk például a századforduló idején a Wilhelm Bode berlini gyűjteményalapítása kapcsán főként attribúciós kérdések körül zajló folyamatos és heves presztízsharcokra.[19] A nagy befolyással bíró művészettörténész Bode sem volt egészen ártatlan például a Rembrandt „igazi germán” gyökereiről való beszéd szakmai legitimálásában[20].

16 **Saxl 1924,** 145.
17 **Schoell-Glass 1998**
18 Csak a legfontosabbak: **Heiland-Lüdecke 1960**; **Scheller 1960**; **Białostocki 1972**; **Scheller 1973**; **Boomgaard 1995**; **Stückelberger 1996**; **Boomgaard 2014**
19 **Stückelberger 1996,** 53ff.
20 **Schoell-Glass 1998,** 205. Vö. **Wyss 2014,** 72–73.

Ám a festő ideologikus kisajátítása Julius Langbehn 1890-ben megjelent *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt mint nevelő) című pamfletjével új, mondhatni politikai dimenziót kapott. Ez a mintegy 300 oldalas zavaros kiáltvány, amely 1944-ig ötven kiadást (!) ért meg, a századfordulón, majd a húszas évek elején valóságos népkönyvvé vált Németországban. A példátlan siker következményeként a festő neve a német közgondolkodásban mindinkább a „Rembrandt-Deutsche" antimodernista és rasszista felhangú ideológiájával fonódott össze. Langbehn ugyanis a nyugat-európai századvég elkorcsosult, tudálékos és dekadens humanizmusával egy egészséges, életerős, népi gyökerű új individualizmus próféciáját állította szembe: azt hirdette, hogy a terméketlen pozitivista „tudományoskodás" uralmát a bensőség művészetének, „Rembrandt" örököseinek kell felváltania. Noha a vaskos kiáltványban hiába keresünk akár életrajzi, akár a művekre vonatkozó konkrétumokat, az irracionalizmus és rasszizmus e fertőzésétől még a szigorúan vett tudományos szakma, a Rembrandt-kutatás élvonala sem maradt érintetlen.[21]

Warburg kezdettől fogva távol tartotta magát minden efféle misztifikációtól[22]. 1907-ben például – tehát a tricentenárium körül tetőző Rembrandt-mánia csúcspontján – éppenséggel inkább az időtávolságot, Dürer és Rembrandt történelmi *idegenségét* látta szükségesnek hangsúlyozni, amikor egy népszerűsítő kiállítássorozat kapcsán írott kis alkalmi írásban még olyan értelmező segítségét tartotta kívánatosnak, „aki a figyelmet az idegenszerűen kemény történeti burokról elterelve segít a nézőknek megérezni az általános emberit".[23] De ide sorolhatjuk az 1912-ben, a X. római művészettörténeti világkongresszus vitájában elhangzott hozzászólását is, amelyben élesen szemfordult a „déli" művészetet a derűs érzéki formaszépséggel, illetve az „északit" a bensőség sötétjének kifejezésével azonosító és közöttük valamiféle áthidalhatatlan szakadékot föltételező közkeletű sematizmussal, illetve a stíluskritikai besorolások erre épülő gyakorlatával[24] – azzal a művészettörténeti rutinnal, amely szerint éppen Rembrandt, „a legnagyobb északi lélekfestő" (Paul Schubring)[25] képviselte az egyik pólust. 1915-ben, egy Werner Weisbachhoz írott levelében pedig egyenesen jelszószerűen fogalmazza meg a szakítás programját: „Langbehntől és Chamberlaintől vissza Kanthoz és Fichtéhez!"[26] Hogy épp a felvilágosodás morálfilozófiájának e két jeles alakját nevezi meg szellemi orientációs pontként, sokat elárul a későbbi előadás szellemi programjáról, a képekkel való bánás korán felismert etikai-politikai dimenzióinak gondolkodásában játszott szerepéről.

---

21 Langbehn recepciójáról a legteljesebb összefoglalás: Bernd Behrendt: *Zwischen Paradox und Paralogismus.* Europäische Hochschulschriften, Reihe I. Bd. 804. Lang, Frankfurt am M. [u. a.] 1984. Ld. még **Stückelberger 1996,** 47–53. és **Schoell-Glass 1998,** 205–208.

22 **Schoell-Glass 2008,** 184f.

23 Warburg: „Die Bilderausstellung des Volksheimes" (1907). In: **WBGI 1998** Bd. 2. 591.

24 **Warburg 1912,** 54–55. Vö. ehhez: **Boomgaard 1995,** 185.

25 Idézi **Stückelberger 1996,** 44.

26 Vö. **Schoell-Glass 1998,** 208.

Warburg tehát nem légüres térben kezdett foglalkozni a témával. Langbehn súlyosan terhelt pamfletje mellett a jelentős művészettörténész, Carl Neumann először 1901-ben publikált, majd 1922-ben újra kiadott vaskos, évtizedekig a standard monográfiaként számon tartott munkája[27], Georg Simmel 1916-ban megjelent *Rembrandt*ja[28], Panofsky 1921-es Rembrandt és Spinoza szellemi rokonságát hangsúlyozó berlini előadása[29], Saxl cikkei, valamint Frederick Schmidt-Degener 1919-ben hollandul íródott – majd 1928-ban a Warburg-könyvtár *Studien*-sorozatában németül is kiadott –, a protestáns Rembrandtot a katolizáló Vondellel szembeállító, alapvetően szellemtörténeti irányultságú munkája[30] jelölte ki azt az intellektuális-politikai mezőt, amelyen belül az 1926-os előadást célszerű elhelyeznünk[31].

A filológus Warburg szemében a legnagyobb súllyal persze Neumann vaskos monográfiája esett a latba. Ez a „nagy ember” arcképét rajzolta fel a művészettörténet tudományos eszközeivel, akinek munkássága mélyen gyökerezik az „egyszerű” nép, a nemzet és a keresztény hit talajában – s ezzel mutat példát a modernek számára. Neumann az 1890-es években egy csaknem vallásos erejű Rembrandt-élmény hatására[32] fordult szembe mestere, Jakob Burckhardt arisztokratikus, a rembrandti „közön-

---

27 **Neumann 1922**

28 **Simmel 1917,** magyar kiadása: **Simmel 1988**

29 Panofsky ebben a csak 1973-ban, „Rembrandt und das Judentum” címen poszthumusz megjelent előadásban (**Panofsky 1973,** új magyar fordítása Hessky Orsolya munkája: **Panofsky 2014**) vitatta Neumann Spinoza és Rembrandt bármiféle szellemi rokonságát tagadó tézisét: „Ha egyáltalán lehetséges összevetni a filozófia gondolati nyelvét a művészet szemléletes nyelvével, akkor pályája végén a legnagyobb germán (sic!) festő úgy *jelenítette meg* a világot, ahogy a nagy zsidó filozófus azt *elgondolta*.” **Panofsky 1973,** 108., illetve **Panofsky 2014,** 37. Az asszimilált zsidó Panofsky itt még alapvetően szellemtörténeti módon érvel amellett, hogy a nagy művész emberségében a „germán” és a „zsidó” miként képes egymással megbékélni, a közös szellemi talajt megtalálni. Lásd erről még **Michels 1999** (3. jegyzetben idézett kézirat), 10–12.

30 **Schmidt-Degener 1926**

31 Georg Simmel „művészetfilozófiai kísérlete” csekély hatással volt Warburgra, aki egy Schwedeler-Meyerhez, 1917. június 29-én írott levelében (Warburg Institute, Archiv, Korrespondenz) magasra értékelte ugyan Simmel kifinomult intellektuális teljesítményét, de kifogásolta spekulativitását és a konkrét történeti anyag, a „tények” hiányát: mindazt, amit Beat Wyss utóbb a „tartalmi üzenet iránti közömbösségnek” nevezett, vö. **Wyss 2014.** 85. Az a kultúrtörténész, aki 1925–26-os egyetemi kurzusát a „der liebe Gott steckt im Detail” [a jóisten a részletekben rejtezik] mottójával hirdette meg, nem is igen vélekedhetett másként egy olyan bölcseleti műről, amelynek bevezetője „az egész és a rész megkülönböztetésének meghaladását” tekinti céljának, illetve a műalkotás adekvát megértése feltételének, mert úgy gondolja, hogy „a műalkotás és a befogadás egyes meghatározásaival foglalkozó analitikus tárgyalásmód úgyszólván megáll az alkotó és a receptív élményegység előtt”. (**Simmel 1986,** 7–8.) Látni fogjuk, hogy a befogadás Warburg által ösztönzött „polarizáló” gyakorlata éppen az efféle „élményegység” felbontására, problematizálására kell hogy törekedjék. Az antropológus aligha tud mit kezdeni például az „áramló életegész” életfilozófiai indíttatású simmeli fogalmával. Az idézett fontos mottó eredetéről ld. **Gombrich 1981.** 28. n. 7., illetve 379. Módszertani jelentőségét méltatja Ernst Robert Curtius az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*ben, vö. **Curtius 1948,** 386. és William S. Heckscher is, in: **Heckscher 1979,** 147., n. 10.

32 Kasselben a *Jákob áldását* látva érte Neumannt a megvilágosodás, amelyet élete fordulópontjaként írt le. „Akkoriban a Rembrandt-probléma inkább Shakespeare-probléma formájában jelent meg számomra. Némán rettegtem az olyan művészettől, amely nem engedte elfeledni a kendőzetlen valóságot, amely annyi teret adott a csúfnak és gonosznak, és amelynek könyörtelenségéből hiányzott a 'mérték és a harmónia'. Egyszóval, mint az átlagos német nevelésügy normális terméke, aki az előkelő idegent részesíti előnyben az otthonos-északias helyett […] szelíd felszínességgel fürdőztem a római-antik-klasszikus vizekben. Túlnyomórészt ez az iskolamesteri esztétika által agyontrivializált ízlés volt mindaddig a sajátom.” Vö. **Neumann 1924.** 35ff.; **Fink-Madera 1993,** 45. Ld. továbbá Peter Betthausen címszavát in: **Metzler 1999,** 281. Vö. http://www.uni-kiel.de/kunstgeschichte/festschrift/neumann.htm

ségességet" megvető és a „fényfestészet" formalizmusát elutasító klasszicizmusával.[33] Neumann megfordítja a Burckhardt által átvett régi akadémiai kritikát, amely szerint az önfejű Rembrandtból hiányzott az antik és az itáliai *grand art* tisztelete és az elsajátítás készsége: ami Burckhardtnál még a véges tehetség *ressentiment*-jának következménye[34], az nála a klasszikus hagyománnyal való szembefordulás affirmatív művészi magatartásává alakul át. Itt tehát a szembenállásnak legalább kétféle vetülete hangsúlyozódik: egyfelől a *nemzeti* gyökerek fölismerése[35] az antik-klasszikus hagyomány univerzalizmusával szemben; másfelől a rembrandti felfogás *modernségének* gondolata. „Az a véleményünk, hogy Rembrandt mindenki másnál elevenebb. […] Annyira élő és oly erősen domborítja ki az északi és a német természet lényegét és érzésmódját, hogy szinte azt merjük mondani: Rembrandt itt modernebb a moderneknél. Kötődése a nemzet gyökereihez mélyebb és igazabb."[36] Neumann tehát ily módon – akarva-akaratlan – implicit szakmai igazolást, valamiféle tudományos legitimációt szolgáltat az antiintellektuális, germán Rembrandt Langbehn-féle hagymázas víziója számára. Még 1922-ben, az időközben átdolgozott monográfia bevezetőjében is ezt olvassuk: „A *Rembrandt als Erzieher* nem művészettörténeti könyv. De a művészet szemlélői jól teszik, ha azt az érzést, amely benne rejlik, hagyják szavakká formálódni, és hagyják a Rembrandt-jelenséget úgy megragadni, hogy az összerejében művészetünk és életünk számára is termékennyé váljon."[37] A Langbehn melletti közvetett kiállás ad Neumann ugyanitt megfogalmazott Simmel-kritikájának is erős ideologikus élt: mivel a „virtuóz dialektikus" úgymond nem „a dolgot magát", hanem csak annak „filozófiáját" nyújtja, a lélekhalász manipulátorokhoz *(„Rattenfänger")* válik hasonlatossá. Mintha Neumann azt látná a történész feladatának, hogy a „mi" egyszerű és természetes Rembrandtunkat megóvja a róla spekuláló filozófusok csalárdságától.

Warburg tisztelte Neumann tudományos teljesítményét, és bírálta Simmel elvontságát, de a „népi" és „germán" Rembrandt neumanni koncepcióját határozottan elutasította. A kutatással kapcsolatos saját pozícióját 1927 januárjában – jóval a hamburgi előadást követően – éppen egy Neumannhoz írott hosszú levélben látta szükségesnek kifejteni. A zseni-esztétika, illetve a művészi személyiség heroizáló történetének elvetése az *eredet* kérdését veti fel – de a rembrandti művészet Warburg szerint nem vezethető le a művész etnikai hovatartozásából. Döntőnek a közös antik hagyomány megkerülhetetlenségét és az ahhoz fűződő személyes viszony kialakításának szükségszerűségét látja: „az antik örökséget általában úgy tekintem, mint az európai mentalitás emlékezetét (Gedächtnisfunktion), amelynek esetében számomra éppúgy nem lehet-

33 Jakob Burckhardt: „Rembrandt, 6. November 1877", vö. **Burckhardt 1877,** 109–133.
34 Vö. **Stückelberger 1996,** 232–249.
35 A holland Rembrandt „németségéről" vagy „germánságáról" való beszéd már magában is jól mutatja a századfordulós „nemzeti" diskurzus súlyos ideologikus terheltségét.
36 **Neumann 1922,** Bd. I. VII.
37 **Neumann 1922,** Bd. I. 30.

séges az antikvitás mellett vagy vele szemben állást foglalni, ahogy egy orvos számára sem lehetséges ’tiszta’ és ’tisztátalan’ betegségek között különbséget tenni.” Az antik örökség nem holt üledék, hanem az európai ember identitásának „objektív állandója”[38]: a vele való szembenézés „a tudatos szellemi orientálódás minden kísérleténél fellépő *necessitas*”. A *Nachleben der Antike* filológiainak látszó programja ennyiben nem alkalmi múlttöredékek esetleges nyomait kutatja, inkább az európai ember történelmi *önfenntartásának,* e szakadatlanul kockán forgó ügynek az ápolásában érdekelt. Warburg emlékezés és önmegértés történeti-pszichológiai (mai szóval: történeti-antropológiai) paradigmájában gondolkodik: ezért véli úgy, hogy – miként a felnőtt ember sem foglalhat állást egykori gyermekkora mellett vagy ellen, legfeljebb emlékszik rá vagy elfelejti – a rembrandti teljesítményt is az eredet tudatosításának vagy elfelejtésének-elfojtásának kontextusában szükséges megítélni. Ebből következik, hogy a mestert ki kell szakítani annak az ahistorikus törzsi gondolkodásnak a fogságából, amely mindent csupán aszerint képes megítélni, hogy saját-e vagy idegen, „a miénk”-e vagy „az övék”, s amit Warburg a művészettörténetre vonatkoztatva a „praktikus-etikai esztétika” „vagy-vagy-logikájaként” jellemzett és utasított el. Rembrandt mai elevenségét nem lehet az időtlen germán szellem valamiféle misztikus érzületi közösségéből levezetni – amit aztán szembe lehet állítani a „pogányokkal”, a „Déllel”, vagy azzal a csoporttal, amit Langbehn és Chamberlain óta mindinkább a *más,* az *idegen* fogalmán értettek: a zsidókkal[39].

38 **Warburg 1926/2014,** 70.

39 Schoell-Glass hivatkozik Börries von Münchhausen egy levelére, amely szerint ebben az időszakban a „Másik” vagy „másság” említése óhatatlanul a „zsidót” jelentette: a modernkori antiszemitizmus tette lehetővé a „germánságnak” és mindannak, amit ezzel összepárosítottak, így „Rembrandt”-nak ilyesfajta identitáspolitikai konstrukcióját. Mintha Neumann „praktikus-etikai esztétikája” Warburg szemében egy olyan új germán identitás kifejlesztésében szánna szerepet Rembrandtnak, amelyet kimondva-kimondatlanul csak az antiszemitizmus alapozhat meg. A Rembrandt-korszak történetileg-filológiailag precíz szembeállítása „a pogány kultúra másságával” mintegy megfosztja a „másság” fogalmát aktuális antiszemita felhangjaitól is. Vö. **Schoell-Glass 1998,** 215. A németországi Rembrandt-recepció későbbi (harmincas évekbeli) náci és antiszemita vonásairól ld. **Wyss 2014,** 86–87.

Rembrandt, a humanista?

Warburg kezdettől fogva úgy gondolta tehát, hogy Rembrandt elevenként való megragadásának az a feltétele, hogy *saját* előtörténetünk *idegenségét* is fölismerjük: mindenekelőtt azt a 250 évnyi időtávolságot kell tudatosítanunk, amely ettől a korszaktól ténylegesen elválasztja a mai kor emberét. Az előadáson búvópatakként húzódik végig mind a zsenieszétikának[40], mind a stílustörténeti historizmusnak az elutasítása, amelyek elméletileg és tudományosan legitimálták a neumanni misztifikációt – az utóbbi azzal, hogy a művészi forma történeti eredetét nem ütközteti a jelenkori befogadás gyökeresen eltérő feltételeivel, és problémátlannak tekinti a stílus percepcióját, illetve a kifejezés magától értődő voltát. Ez jelenik meg Neumannak abban a gondolatában, hogy Rembrandt művészetének „csak festés- vagy kifejezésmódja korhoz kötött…, ami eleven benne, az az érzékelés és az érzés". Warburg elemzései ennek épp az ellenkezőjét fogják majd igazolni: azt ugyanis, hogy a festő egyáltalán nem „érzések" kiváltására törekedett, amelyek spontán-közvetlenül, tehát *már ismerősként* „fejeződnek ki" a formában. A *Pathosformel,* látni fogjuk, éppen azért lehet Warburg számára a történeti fejlődés egyik fokmérője, mert a kifejezés indulati-emocionális tartalmai a civilizációs folyamat során fokozatosan elkülönülnek az örökítő formáktól, illetve egyre közvetettebben, rejtőzködve és módosulva jelennek meg bennük. Rembrandt művészete egyáltalán nem naiv és nem magától értődő: intenzív szellemi feldolgozást igényel. Ahhoz, hogy művészetét csakugyan elsajátíthassuk, bizonyos értelemben éppoly rejtélyes és távoli kihívásként kell megtapasztalnunk, ahogy ő maga tekintett az antikvitásra, amikor e hagyományt érvényesen akarta „alkalmazni" a maga jelene számára. Amikor tehát Warburg Rembrandtot elsősorban mint *értelmiségit,* a mérlegelő-töprengő reflexió emberét konfrontálja a XVII. századi Hollandia hivatalos művészeinek csak „a nap követelményeit" szem előtt tartó sekélyességével, akkor bújtatottan ugyanezt – „a jelen győzelmes igenlésével" szembeni kritika felelősségét – kéri számon azokon a kortársain is, akik Rembrandt művészetét hagyták napi – irracionális és nacionalista – ideológiák nevében kiüresíteni. Ezért követeli előadása bevezetőjében a *Faust*ból idézett ördögi tézis *(„Was ihr den Geist der Zeiten heisst / das ist im Grund der Herren eigner Geist, / In dem die Zeiten sich bespiegeln")*[41] legalább részleges fölülvizsgálatát a történésztől. A hagyománytörténet lelkiismeretes kutatója nem nézheti a régiek műveit puszta tükörnek, amely előtt az alkalmi jelen – azt hivén, hogy benne a múltat a maga objektív

40 Vö. **Warnke 1980,** 72.

41 „Mit a múlt szellemének mondanak / az az urak saját szelleme csak / s bennük tükröznek az idők" Goethe: *Faust. A tragédia első része,* ford. Jékely Zoltán, in: Goethe: *Faust,* Magyar Helikon, Budapest, 1967. 30. Újabb fordításban: „Az idők úgynevezett szelleme / Csupán az urak saját jelleme / Melyben a múlt idő csak tükröződő lárva", Márton László fordítása, Johann Wolfgang Goethe, *Faust. A Tragédia első és második része. História doktor Johann Faustusról. Az „Ős-Faust",* Kalligram, Pozsony, 2015. 31.

valójában látja – valójában csak önnön ábrázatának örvend. Neki a *saját* előtörténetét éppenséggel kérdésesként – ismerős és idegen elkülönböződésének tapasztalati dinamikájában – kell megragadnia. Végtére a kutató is ugyanannak az örökségnek az ápolója, mint a művész: ő is azon dolgozik, hogy a maga módján hozzáférhetővé tegye, és ezzel tovább éltesse a hagyományt. Ezért nem mindegy, hogy milyen érzékenységgel, tudással, szenvedéllyel, politikai-szellemi tisztánlátással és erkölcsi bátorsággal közelít hozzá.

Warburg és Saxl útjai utóbb épp e kérdésben – a hagyomány mibenléte és az örökség ápolásának módja ügyében – váltak el egymástól a legvilágosabban.[42] Az 1941-es Rembrandt-olvasatban Saxl saját korábbi, az *Oud Holland*ban publikált dolgozatához tér vissza, hogy az abban foglalt stílustörténeti jellegű okfejtést az új ikonológia szellemében írja fölül.[43] Míg a korábbi dolgozatban az itáliai előképeket „hol a megvilágítás, hol a plasztikusság, hol az egyes alak mozgása” szempontjából veti össze Rembrandt megoldásaival, és ezeknek a stiláris-formai átvételeknek az értelmére *(„Sinn der Entlehnungen”)* kérdez rá, addig az 1941-es előadásban már a művek intellektuális kontextusára, az *egykori jelentések* rendjére figyel.[44] Beszédmódja leginkább a Panofsky által ekkorra már aprólékosan kidolgozott ikonológiai módszer humanista diskurzusára emlékeztet. E hangsúlyeltolódás valós dimenzióinak megértéséhez azonban röviden érintenem kell, hogy Panofsky metodológiája mennyiben írta fölül az ikonológia warburgi programját[45].

---

42 Saxl 1948-ban a Royal Holloway College-ben személyes hangú népszerűsítő előadást tartott „Miért kell a művészettörténet?” címmel, amelyben önmagát Warburg tanítványának nevezi, s amely többek közt két Rembrandt-rézkarc példáján mutat rá a „művészi látás” változásait rögzítő wölfflini stíluselemzés korlátaira és a műveket keletkezésük korának más – irodalmi, politikai, vallási, eszmetörténeti stb. – dokumentumaival is összekapcsoló warburgi módszer fontosságára. A művészettörténész feladatát a régmúlt higgadt történeti *megértés*éhez való hozzájárulásban véli felfedezni. De nem esik szó a Warburgot leginkább foglalkoztató kérdésről: a képek tudattalan *erejé*ről, az örökség és a továbbélés kétarcúságáról, a megelevenítés kockázatairól és felelősségéről. Saxl, a pusztító háború után érezhetően megkönnyebbült emigráns, a humanista megértés programját fogalmazza meg, és töretlenül bízik a művészettörténet civilizatorikus lehetőségeiben: ezért is sürgeti a művészettörténeti oktatás kiszélesítését. Vö. Fritz Saxl: „Why Art History?”, in: **Saxl 1957,** I. 345–354.

43 Az itáliai stíluskapcsolatok polemikus felvetésének a 20-as évek elején „a tősgyökeres germán Rembrandt” divatos misztifikációjával szembeni fellépés adott értelmet: jóval a háború kitörése után, a londoni emigrációban a hangsúly immár a klasszikus örökség humanista tartalmainak mélyebb megértésére és megőrzésére kerül.

44 Világosan látszik a hangsúlyok áthelyeződése pl. az 1652-ben Jan Six személyes *Pandora*-albumába (Album Amicorum) készült Homérosz-rajz [Ben. 913 **[1.02]**] példáján, amelyet Saxl mindkét tanulmányában elemez, s amelynek előképe – tudvalévő – Raffaello Stanza della Segnatura-beli *Parnasszus*-a **[1.03]** volt. Míg 1924-ben „a vízszintesek és a függőlegesek ellentétére” épülő kompozícióról és „a lenyugodott vonalról, a síkok tisztaságáról” esik szó, amelyekben Saxl Raffaello klasszikus *stílus*ának hatását látja érvényesülni **[Saxl 1924,** 158–159.), addig 1941-ben a hangsúly már arra esik, hogy a lap Rembrandt Jan Sixnek, a költő-barátnak szóló dedikációja, amelyen mind a Homérosz-alak, mind a Raffaello-forrás *jelentéssel* bír és *üzenetet* hordoz. „Rembrandt egy Apolló és klasszikus gesztusok nélküli Parnasszust rajzol: az egyetlen vonás, amely a klasszikus antikvitásra emlékeztet, Homérosz feje, amelyen a vakság alig van jelölve. Ami itt klasszikus, az a költő-próféta az emberek között: az Orpheus-*vates* koncepciója.” Vö. Saxl: „Rembrandt and Classical Antiquity”, *in* **Saxl 1957,** I. 308. Jellemző, hogy míg 1924-ben Saxl a *Lázár feltámasztása*-rajzzal (Ben. 518) mint a kései stílus egy másik példájával tárgyalja együtt (egyébként a Lázár-lap általa adott datálása az 50-es évek elejére nagyon is vitatott, vö. **Slive 1965,** Vol. II. 413.), addig a későbbi előadásban – bölcsesség és költészet motivikus összefüggésének bizonyításaként – már a New York-i *Arisztotelész*-szel (Metropolitan Museum, 1653), illetve a Don Ruffo megbízásából készült *Homérosz*-festménnyel (Hága, Mauritshuis, 1662–63) kerül vonatkozásba. Utóbbiakról itáliai nézőpontból ld. **Haskell 1996,** 303ff.

45 Vö. **Didi-Huberman 2010,** 108–115.

A művészettörténetet „humanista diszciplínaként" értelmező Panofsky számára a múltból ránk maradt művek közvetlenül „irracionális és szubjektív folyamatok eredményeként" adódnak[46]: s mivel nem saját kultúrájuk kontextusában leledznek, az utókor szükségképpen saját szükségleteihez igazítja, vagyis átértelmezi őket. A múlt mélyéről történelmi üledékként fölbukkanó kép érzéki arcát fordítja az utókor megfigyelője felé – de ez az esztétikai ábrázat (a stílus) a maga közvetlenségében szükségképpen csalóka. Azért van szükségünk az értelemrekonstrukció gondosan kidolgozott és ellenőrzött módszertani eljárásaira, hogy azt ragadjuk meg, amit a művek egykor, a maguk közegében jelentettek, s ne azt, amit *közvetlenül, automatikusan, a mi számunkra* mondanak. Véletlen-e, hogy Panofsky éppen Rembrandt-interpretátorokra hivatkozik, amikor Jakob Burckhardttal és Carl Neumann-nal kapcsolatban az érzéki tapasztalat és a személyes világnézet közvetlen találkozásából fakadó félreértések veszélyéről beszél, és „objektív korrigálóerők"[47] után kiált? A Panofsky-féle ikonológia a művészi emlékeket hajlamos mindenekelőtt bonyolult jelkombinációknak látni, amelyek *megfejtésre* várnak: nem hisz a megvilágosító pillanatokban, hanem a *vita contemplativa* módszerességét és szellemi távolságtartását teszi meg a tudományos tevékenység normájának[48]. „…A humán tudományokra… nem az a feladat hárul, hogy ragadják meg azt, ami különben elfutna, hanem hogy töltsék meg élettel azt, ami különben halott maradna…, amikor a humán tudományok azokat a bizonyos megdermedt és állandó állapotú emlékeket vizsgálják, amelyek – mint mondtam – »kiemelkednek az idő áradatából«, azokat a folyamatokat igyekeznek megragadni, melyeknek során az illető emlékek létrejöttek és azzá lettek, amik"[49] – írja jellegzetes, *A művészettörténet mint humanista tudomány* címet viselő tanulmánya záró szakaszában. Az az „elevenség", amelyről ő beszél, inkább csak metaforikusan értendő – jel és jelentés, kép és nyelvi értelem ama tiszta és örök jelenidejűségeként, amely igazán megbízhatóan csak az ikonográfiai analízis révén érhető el. Csak ezen a szinten lehet a képet a lehető legnagyobb biztonsággal az *„az, ami"* mintájára identifikálni. Még a Panofsky-féle rétegmodell utolsó szintjén, „a kutató szintetikus intuícióját" is egy olyan általános kultúrának és kultúrtörténeti műveltségnek kell kordában tartania, amely biztosítja, hogy az „ikonológiai interpretáció" valóban a mű „belső jelentését vagy tartalmát" tegye elevenné, s ne valami önkényes szubjektív képzetet vetítsen rá. A második világháború után gyorsan teret nyerő ikonológia azért válhatott a kuhni értelemben vett „normál tudománnyá", a művészet-

46 **Panofsky 1984c**, 271.
47 **Panofsky 1984c**, 258.
48 **Bredekamp 1992**
49 **Panofsky 1984c**, 277. Panofsky a tudományos megértés feladatát elsősorban azoknak a történelmi *félreértéseknek* a kiküszöbölésében látja, amelyet Kronosz pusztító hatalma okoz azzal, hogy szétmállasztja azokat a jelentésteli kozmoszokat, amelyek ölén a művek egykor megszülettek. A helyes értés útja egyedül az egykori kontextusok lehető legprecízebb helyreállítása lehet. Csakhogy *egész történeti életvilágokat* utólag csak a *nyelv* közvetítésével, *értelemösszefüggésekként* lehet megragadni. A képeket tehát Panofsky is „formulának", ám kevésbé a *pátosz*, mint inkább a *jelentés* kiürült formuláinak tekinti.

történészek napi rutinjává, mert objektív kritériumok mentén megítélhető kibővített ikonográfiaként is lehetett művelni – gyakorlása esztétikai értelemben alig követelt a kutatóktól a stíluskritika igényeit meghaladó intuitív érzékenységet és ítélőképességet.

Úgy tűnik, a műtörténeti interpretáció tekintetében Saxl végül is Panofsky útját követte: bár 1931-ben *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* [A képzőművészet kifejező mozdulatai] című előadásában[50] még a művészettörténeti és „kifejezéspszichológiai” megközelítés Warburghoz kötődő összekapcsolásával kísérletezett[51], az 1941-es előadás tanúsága szerint ő is letett az antik formakincs Warburg által kezdeményezett történeti-pszichológiai hermeneutikájának programjáról. Londoni előadásában az életrajz szerinti kronologikus tárgyalás, a gondolati és a festői érési folyamat szakaszokra való tagolása, Rembrandt műveltségének és kulturális környezetének egyenletes felrajzolása a tárgyalt hat mű köré jól mutatja, hogy Saxl nem szándékozott követni Warburgot a művészettörténet bevett beszédmódjainak és műfaji szabályainak megkérdőjelezésében. Inkább gondosan összegyűjti a XVII. századi Hollandiában, illetve Rembrandt környezetében népszerű és a vizsgált művekhez kapcsolódó antik-humanista műveltségtartalmakat – és arra a spontán (!) következtetésre jut, hogy míg a Homérosz hellenisztikus büsztje fölött meditáló *Arisztotelész*ben (New York, Metropolitan, 1654) az érett Rembrandt még önmagát, illetve saját, az antik hagyományhoz fűződő reflektált viszonyát ábrázolja, addig a kései mester önmagát már egyenesen a vak költővel azonosítja. Saxl azzal igyekszik közös nevezőre hozni az egykori kulturális-intellektuális kontextusok és jelentések *ikonológiai* rekonstrukcióját a *stílus*fejlődés folyamatosságának historizáló képzetével, hogy megalkotja a „humanista” Rembrandtot és annak szellemi érési-elmélyülési folyamatát is.[52]

Észre kell azonban vennünk, hogy a művelt, humanista Rembrandtnak ez a képe milyen döntő módon különbözik a *megfontoltság* [Besonnenheit, *sophrosyne*][53] ama démonokkal hadakozó modern művészétől, aki Warburg előadásában bukkan elénk. Warburgot egyáltalán nem Rembrandt latinos iskolázottsága, barátainak és megbízóinak humanisztikus műveltsége, az antikvitások iránti régészi érdeklődése és hasonlók vonzották: jellemző, hogy a vizsgált műveket a „baljós”, „szorongással teli”, „keserűen komor” és hasonló jelzőkkel illeti, illetve „a lelki kifejezés… félig föld alatti régióihoz” tartozóként jellemzi. Kérdése sokkal inkább a rembrandti stílus *affektivitására,* a képek enigmatikus, kibeszélhetetlen, szorongással teli atmoszférájának *ere-*

50 **Saxl 1932/2005**

51 Vö. **Jesinghausen-Lauster 1985**

52 Saxl tanulmányának utolsó bekezdése így hangzik: „Öt szakaszon keresztül követtük nyomon Rembrandt antikvitáshoz való közelítését. Az első didaktikus volt és az ifjúsága idején Hollandiában tanított neosztoikus etikát követte. A másodikban, Rubens hatására a mitológia erotikus történeteit illusztrálta. Azután a nem-archeológiai jellegű új klasszikus tragédiát követte. A következő lépésben megteremtette az archeológiai Arisztotelészt – végül pedig az antikvitás Homérosz képében kelt életre.” Vö. **Saxl 1957.** I. 310.

53 Vö. **Zumbusch 2014,** 120–121. és különösen 246f.

jére irányul[54] – ezt pedig éppen a legmélyebb-legősibb emberi indulatok elfojtott, de mégis valós jelenlétére vezeti vissza. Az expresszív testretorika felfüggesztésében és a festői kvalitások új hangsúlyozásában nem a belátó reflexió higgadtságának és az önmagához megtérő bölcsesség lírai szubjektivitásának jeleit látja, hanem az antik pátosz olyan belsővé tett – „energetikailag invertált" – formuláit, amelyek a modern szubjektumot éppenséggel saját tudattalanjának riasztó idegenségével szembesítik. Ennyiben ez az előadás is „az individuum önállóságáért való modern esztéta-aggódás"[55] elutasításának jegyében fogant.

Warburg értelmezését így kevésbé az újkori humanista műveltség hagyománya, mint inkább *A tragédia születése* nietzschei polémikus antikvitás-képe határozza meg[56]. Ezzel függ össze, hogy Warburg – Panofskyval szemben – nagyon is valós életpraxisként gondolta el a műalkotások „élettel való megtöltését". Eltúlozva és kiélezve a dolgot: míg Panofsky a képek közvetlen, érzéki tapasztalását az értelmezés legelső, de ezért intellektuálisan meghaladandó fokának tekintette, addig Warburgot éppen a művek mindenkori legelemibb *működése,* affektustartalmainak úgyszólván közvetlen-testies érvényesülése érdekelte a legjobban. A történeti kontextusok filológiailag oly precíz helyreállítása az ő számára leginkább arra szolgál, hogy a kép *eseményének,* mint minden befogadói tapasztalat alapjának a kulturális, etnopszichológiai stb. feltételeit, illetve személyes körülményeit tisztázza, és megkönnyítse az utókornak a maga ez irányú gyakorlatát. A szeme előtt lebegő tudományos cél „az emberi kifejezés energetikai tanának" kidolgozása, amelyhez persze csak szigorú filológiai-történeti vizsgálódások törhetnek utat – de olyanok, amelyek „a képszerű műalkotásbeli megformálás és a valódi, drámaian formáló élet összefüggésén" alapulnak[57]. Az antik szarkofágok gesztusnyelve, Dürernek a „mértéken való fausti töprengése"[58] és Rembrandt *chiaroscurója* közös abban, hogy egyik sem pusztán jelentéseket, hanem mindenekelőtt *affektus*okat jelenít meg – persze történetileg tételezve és nagyon különböző áttételeken keresztül.

---

54 Erre az aspektusra különösképp **Agamben 1999** hívja fel a figyelmet.

55 Warburg: „Dürer és az itáliai antik", vö. **Warburg 1995,** 151.

56 „Minden korszak csak azt szemlélheti, amit belső látószerveinek fejlődése az olimposzi szimbólumok közül felismerni és elviselni enged a számára. Bennünket pl. Nietzsche tanított meg Dionysos szemlélésére." Ld. Aby Warburg: „Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden", **WBGI 1998,** vö. **Gombrich 1981,** 253. továbbá **Schoell-Glass 1998,** 101–105., **Settis 1997,** 34f., **Johnson 2012,** 141ff.

57 Idézi **Gombrich 1981,** 322. Warburg e fogalmazása egy olyan univerzális képtudomány programját vetíti előre, amely napjaink képantropológiai kísérleteiben látszik megvalósulni. Hans Belting *Képantropológiá*jában nem is feledkezik el Warburgról, megemlítve, hogy a *Nachleben der Antike* programját Warburg valójában nem históriai, hanem interkulturális problémaként kezelte. Vö. **Belting 2001,** 50f., magyarul: **Belting 2003,** 54–55.

58 **Warburg 1995,** 151.

Trauma, mimézis, emlékezet: Aby Warburg performatív képantropológiája

Warburg sosem törekedett zárt elmélet megalkotására – s bár a szóban forgó előadás a warburgi képantropológia kulcsát jelentő *Pathosformel-* (pátoszformula-) koncepció egyik legkiérleltebb összefoglalása, itt sem egy teória kifejtéséről van szó: sokkal inkább a tárgyalt képek olyan történeti kontextualizálásáról, amely azok aktuális *működésére* kérdez rá. Warburg „képhermeneutikája”[59] voltaképp antropológia: nem jelentések vagy kódolt üzenetek megfejtése, hanem a képben és a kép által mozgósított emberi *tapasztalat* és értelemadás történelmi gyakorlatait tematizálja. Mint Martin Warnke hangsúlyozza, a warburgi kontextusban a pátoszformulák *instrumentális* jellege a meghatározó, az tehát, hogy különféle műfajokban és szinteken, eltérő kvalitásban és funkciókban alkalmazhatják őket[60].

A pátoszformulák eszerint kulturális eszközök, amelyek segítségével a primitív ember a számára idegen külvilággal való traumatikus találkozásainak *eseményeit* rögzíti: inger és reflex egységének olyan „vizuális mintázatairól” van szó, amelyekkel az ismeretlen fenyegető erőket számára kezelhető nagyságokká képes szelídíteni. Mert minden, ami környezetében kiszámíthatatlanul és beláthatatlanul mozog, reaktív félelmet (ahogy Warburg nevezi, „fóbiás reflexet”) vált ki a primitív emberből: azzal, hogy szemlélhető képekben, ismétlődő sémákban rögzíti, illetve ritualizált-koreografált cselekvéssorok segítségével – mintegy „ellenőrzött” körülmények között – felidézi a démoni jelenlétét, és ismételten *eljátssza* a vele való találkozás traumáját, saját szorongásait tárgyiasítja, és igyekszik ily módon kontroll alá vonni.[61] A megformált kép módot ad arra, hogy a néző szubjektuma az ábrázolással való mimikus azonosulás révén mintegy magához igazítsa, interiorizálja az idegent. *„Du lebst, aber thu’st mir nichts” – „Élsz, de nem árthatsz!”* – ez a mondat volt Warburg korai művészetpszichológiai kísérleteinek mottója[62]: ezzel jellemzi az idegen, a Másik féktelen vitalitásának eltávolított-megkötött jelenlétét a formulában, amely közvetetté és valamelyest kezelhetővé teszi számára a fenyegetést. Antropológiája szerint a képek és szimbólumok (az ember által kifejlesztett kulturális védőháló e rögzült alakzatai) egyidejűleg kölcsönöznek alakot a külsőnek és kifejezést a belső felajzottságnak: közvetítői minőségükben nem csupán elhárító-védekező eszközök, de az emberi én önmagát önmaga számára megjelenítő aktusai, az emberi önismeret tanúi és örökítői is.[63] Bennük mintegy kódolva van az ingamozgás a mágikus-igéző

59 **Bredekamp-Diers 1998,** 10.
60 **Warnke 1980,** 66.
61 **Böhme 1997, Schneider 2012,** 105.
62 Vö. **Gombrich 1981,** 98., **Michels 2007,** 88–93., **Schneider 2012,** 104f. Értelmezéséhez fontos adalék **Hogrebe 2010,** 376–382.
63 Warburg e recepcióesztétikai olvasatát az a nyilvánvaló rokonság is megalapozhatja, amely a *Pathosformel* teorémá-

és a megértő-eltávolító pólusok között, ami az utókor szemlélője számára e mozgások végrehajtását, aktív végigkövetését teszi lehetővé, illetve követeli meg. Képpragmatikai értelemben így a pátoszformulák a társadalmi *emlékezet* szerveinek tekinthetők: az ember általuk előtörténetének elfelejtett-elfojtott ősélményeivel, illetve önismerete alakulásának történeti stádiumaival szembesül.

A képek történeti evolúciójának warburgi elképzelése mármost a fóbiás reflex leküzdésében alapvetően három történeti stádiumot, illetve három – ezekhez tartozó – ideáltipikus pragmatikai modellt különböztet meg[64]. A kultúra primitív fokaira a projektív identifikáció és az inverz megtestesítés jellemző: a bálványállítás és képmágia vallásos gyakorlatában a szubjektum *még nem* éri el a tárgyiasítás, távolságtartás és reflexió emberhez méltó fokát. Az ilyen képek még túl „erősek": igézetük túlságosan is hatalmában tartja a vallásos (elkötelezett) szubjektumot, aki emiatt nem képes kellőképp reflektálni saját helyzetére. A másik végletet a modern civilizáció fölvilágosult embere képviseli, aki viszont olyan átracionalizált környezettel veszi körül magát, amely teljesen elrejti előle eredendő kiszolgáltatottságát: agyonesztétizált képei *már nem* emlékeztetik a traumatikus eredetre. A természet idegen erőinek puszta megjelölése, a súlytalanított jelekkel, továbbá a dekoratívvá és szórakoztatóvá tett művészi formákkal való amnéziás játék a modernitásban a valóság fölötti szabad rendelkezés képességének öncsaló látszatához, olyan hamis biztonságérzet kialakulásához vezet, amely még veszélyeztetettebbé teszi mind a szubjektumot, mind civilizációját. (Ennek példája az a csapda is, amelyet az újkor uralkodó művészetfogalma teremt az utókor művészettörténésze számára: a szépség és a klasszikusok áhítatából született „esztétizáló művészettörténet" mit sem akar tudni a képek veleszületett *fenyegető* potenciáljáról.)

E két szélső érték között helyezkedik el a voltaképpeni képek, a szimbólumok, illetve a művészi formák területe: ezeket Warburg a „vallás és művészetgyakorlás közötti biológiailag szükségszerű produktumnak"[65] tekinti. Az önmaga testi valójával szembeállított képben[66] ugyanis az ember mímel, noha nem révül bele a hasonlóságba – és bár gondolkodik, mégsem absztrahál. A művészet képével („Scheinbild") ott van dolgunk,

---

ját Wolfgang Iser irodalmi antropológiájával fűzi össze. Az ősélmények mimetikus megismétlése Iser szerint az a „fantazmaszerű figuráció", ami képes megjeleníteni „az ember középpont nélküli" mivoltát, „aki önmaga ugyan, de nincsen »önmagánál«, nincs »önmaga birtokában«". „A létezés és önmagunk birtoklása közötti leküzdhetetlen távolság", amelyet Iser antropológiája éppenséggel az irodalom felfedezésének tekint, a warburgi szimbólumfogalom konstitutív polaritására (vö. **Wind 2005**) rímel. Mindkét véglet – az eksztázis primitív tobzódása mint az öntudatlan létezés állapota egyfelől, a tisztán instrumentális jel- és szimbólumhasználat, a kultúra elidegenedett rendelkező kezelése másfelől – egyaránt „az ember önmaga számára való jelenlétének" illúzióját sugallja: különbség köztük csak az, hogy az egyik a totális közvetlenség, a másik a totális közvetítés jegyében áll. A vágy, hogy az ember teljes mértékig „önmagánál" legyen, egyfelől föltartóztathatatlan, másfelől megvalósíthatatlan: a művészi-irodalmi *színrevitel* éppen arra szolgál, hogy önmagunk általi birtokolhatatlanságunkat mintegy eseményszerűen tapasztaljuk meg. Vö. **Iser 2001**

64 Vö. **Wind 1979; Wind 2005**

65 Idézi **Gombrich 1981,** 89. vö. **Settis 1997,** 50. Vö. még **Agamben 1999**

66 **Bredekamp 2008,** 365ff.

ahol „a képek mágikus elevenségében már nem hisznek, mégsem tudnak szabadulni tőlük”[67].

A *Pathosformel* fogalmának szóösszetétele is ezt a kettős dialektikát fejezi ki: egyfelől valós indulati *erő,* közvetlen *felindultság* jelenlétére utal, másfelől egy *reflexív módon kezelhető, tagolt sablont* jelöl. A megélt *indulat*ot, ha a művész képet akar alkotni belőle, meg kell *ragadnia*: azaz el kell távolítania magától, meg kell kötnie, igába kell hajtania – úrrá kell válnia fölötte, de anélkül, hogy örökre elfojtaná. Ebben lehetnek segítségére a kifejezés sematikusan rögzült és a hagyományban megörökölt formulái[68]. Warburg a korai görögség képhagyományát a legelemibb testi-indulati affektusok – halálfélelem, eksztatikus állapotok és hasonlók – valamiféle kifejezéskészletének tekintette, amely az utókor európai művészeinek látszólag szabadon a rendelkezésükre áll. A művészettörténet kézenfekvő tanulsága, hogy művészek és megrendelők többnyire aggályok nélkül merítettek ebből a formakincsből. Csakhogy ezek Warburg szerint nem üres ábrák, nem toposzok, nem egy vizuális szótár egyértelmű jelentésekkel bíró puszta tételei: bennük eleven – olykor vakon pusztító – indulati energiák szunnyadnak, amelyek alkalmas környezetbe kerülve könnyen felszabadulhatnak, s amelyek démoni hatalmától a mégoly civilizált utókor embere sincs teljesen védve. A pátoszformulák vagy dinamogrammok ráadásul különféle előjelváltásokra („energetikai inverzióra”) is képesek[69]: kontextusaiktól függően önmaguk ellentétébe fordulhatnak át, miközben indulati potenciáljuk, „polarizáló” erejük nagyon is megmarad.

Warburg szerint mindenesetre az újkori művész *felelőssége,* hogy miközben nagyon is élnie kell a hagyományban lüktető élet energiáival, ne éljen vissza az ember tudattalan erőknek való lélektani kiszolgáltatottságával[70]. *Pathosz* és *ethosz* a művész, a megrendelő és az utókori befogadó gyakorlatában is szükségképpen ugyanazon érme két oldalaként tartoznak össze[71]: együttesen teremtik meg a műnek azt a „gondolati terét” *(Denkraum),* amelyben az újkori és modern civilizáció embere önmagának mint sajátosan reflektáló történelmi-biológiai lénynek tudatára ébredhet.

Összegezve: a művészi képek *működése* – szemben a mágikus totem és a tehermentesített jel egyaránt monolitikus és közvetlen természetével – a bennük munkáló és történetileg konkrét „polaritások” észlelésére, dinamikus „lejátszására” és egyben önreflexív tudatosítására van utalva. A poétikus kép e sajátos szerkezete egy olyan nyelvi metaforáéhoz hasonló, amely nemcsak szerves-szemléletes értelemegységbe von össze lényegidegen mozzanatokat, de közben folytonosan tudatosítja-reflektálja is önmagát,

---

67 **Wind 2005,** 39. – a fordítást némiképp módosítottam: nyomatékosabbá tettem a *kényszerességn*ek a „verhaftet bleibt” fordulatban rejlő mozzanatát. Vö. még **Schoell-Glass 1998,** 240.

68 Vö. **Didi-Huberman 2010,** 212–224.

69 Warburg feltűnő vonzódása egyfelől a fizikai-villamosságtani, másfelől az idegélettani metaforikához jól mutatja, hogy képkoncepciója milyen távol került az antik örökségről való klasszikus humanista diskurzusétól.

70 **Gombrich 1981,** 322. és **Schoell-Glass 1998,** 202.

71 Vö. **Settis 1997, Bredekamp 2010**

mint ezt a nyughatatlan, pólusok közt vibráló szerkezetet[72]. Ily módon kerül Warburg értékvilágában a hangsúly rendre mindenféle *egyöntetűség* (pl. a stílus, a kifejezés, illetve a spontán jelentés evidenciáinak) felbontására. A nagy művészetben, sugallja Warburg, kódolva van ez a dinamika, és lejátszásra vár. Leginkább ezért tekinthető a *Pathosformel* warburgi elgondolása – függetlenül konstrukciójának erőteljesen dualisztikus jellegétől és a „polarizálás" normatív értékhangsúlyától – egy *performatív képantropológia* előfutárának és termékeny kiindulópontjának[73].

A stílus heteronómiája

Az persze egyáltalán nem világos, hogy miként is értendő a gyakorlatban ez a „lejátszás" vagy „polarizálás". Érdemes ezért egy pillantást vetni Warburgnak a saját ikonológiai elemzései során követett módszerére. Demonstrációm tárgyaként azt a már említett példát választom, amelyben egy hivatkozás erejéig – mivel a *chiaroscuro* kérdését érinti – Rembrandt is előfordul: Piero della Francesca Constantinus álmát ábrázoló arezzói freskójának **[1.04]** elemzését az 1913–14-es, már említett *Az antikizáló ideális stílus megjelenése a korai reneszánsz festészetében* című tanulmányból. Warburg megérzi és tömören, de precízen kidolgozza az ellentmondást a quattrocento idején születő új perspektivizmus és a realizmus, „a tér elvont fegyelme" és a vele járó pedáns illusztrativitás mindent egységesítő, lényegest és lényegtelent nivelláló formalizmusa, valamint a korabeli élet, a képeket teremtő-élvező szellemek nyugtalan, heterogén ösztönzései között. Nem a „fenséges festő" stílusának általános világosságáról vagy valószerűségéről beszél: inkább Piero itt alkalmazott festői megoldásának *szerkezetében* keresi a magyarázatot e mű kivételes szuggesztivitására. Ennek megfelelően mindenekelőtt a festő „tudományosan kivitelezett" fényeinek *elkülönítésére* figyel: arra a precizitásra, amellyel különbséget tesz az alvó császárt érő angyali fény és a mit sem sejtő őrök természetes megvilágítása között. Warburg szerint Pierót, akit közvetlenül egy északi (francia) miniatúra inspirálhatott, Masaccio szelleme, „a lényegesnek és egyszerűnek az ismerete" óvta meg attól, hogy „szegényes leíró festészetté" silányítsa művészetét[74]. A döntő az, hogy Warburg Piero festményeit („a történeti elbeszélés arezzói stílusát") nem a vizuális egyöntetűség és töretlen kifejezés példájaként szemléli – mondjuk Wölfflin módjára –, hanem heterogén összetételű *szövetként* vizsgálja, amelyben különféle aktuális-politikai igények (pl. Johannész Palaiologosz görög császár arcvonásainak beazonosíthatósága),

72 Vö. **Johnson 2012**
73 A performativitás általános kultúratudományi jelentőségéről ld. **Wirth 2002.**
74 **Warburg 1995,** 218–219.

stiláris választások és ikonográfiai kényszerűségek egyaránt szerepet kapnak. Csak ezeknek az egymást gyakran keresztező megfontolásoknak a szétszálazása, konkrét kapcsolódásaik és dialektikájuk feltárása, érzéki-szellemi újraszövése állíthatja elő Piero művészetének egy olyan tudományos összképét, amely igazolja kivételes helyét az egyetemes művészettörténetben.

Warburg kedvelt hősei mármost leginkább az itáliai kora reneszánsz idején színre lépő, önbizalommal teli, de önhittségtől mentes, sajátos karakterrel, neveltetéssel és ambíciókkal bíró individuumok, akik a legkülönfélébb templomi és privát használatú képekben a személyiségalakítás és identitásképzés pótolhatatlan eszközét és nyilvános megjelenítésének médiumát ismerték fel. Francesco Sassetti 1488-ban készült síremlékét például a firenzei S. Trinità családi kápolnájában Warburg olyan különböző hagyományokból összeválogatott, a bankár személyes vonzalmait, félelmeit és törekvéseit jelölő motívumok „látszólag összeegyeztethetetlen és bizarr ellentéteinek”[75] kifejezéseként tárgyalja, amelyben „a firenzei kora reneszánsz e művelt polgára” mintegy önmagát, ideális én-képét viszi nyilvánosan színre. Például a Giuliano da Sangallo által faragott márvány síremlék **[1.05]** alsó képszalagján Sassetti kentaurokat szerepeltet **[1.06],** akiknek dévaj játékosságában részben önmaga pogány, életigenlő természetére ismert: viszont azzal, hogy csupán pajzsokat tartó, alárendelt motívumként engedi be őket, a pogány démonok jelenvalóságát mintegy érzékileg korlátozza is, ami lénye és önértelmezése másik – inkább középkorias-vallásos – oldalának felel meg. Hasonló késleltetésként értelmezi Ghirlandaiónak a sírfülke fölötti sarkok ábráinál alkalmazott monokróm *grisaille*-technikáját is, amely a császárkori triumfusok harcias pátoszát hivatott idézőjelesíteni.[76] **[1.07]** Sassetti Warburg által hatalmas filológiai apparátussal rekonstruált bonyolult üzenete csak akkor tárul fel, ha a befogadó megérti az alkalmazott asztrológiai, vallási, mitológiai és egyéb szimbólumok, motívumok és formulák történetileg „hozott”, illetve az alkotótól a jelenben, *in situ* kapott „energetikai impulzusait”– a vonzások és taszítások, felajzások és lehűtések konkrét dinamikáját, amelyet – szemközt állva a művel – mintegy saját testében kell végigjátszania.

Mert a jó képek mindenütt beleélés és eltávolítás, jelenlét és kívülállás esztétikai játékát kínálják fel az érzékeny és figyelmes szemlélőnek – a történetileg új a reneszánsz e műveiben az, hogy a szimbólumok és pátoszformulák hatóerejét mindinkább *művészileg* ellenpontozzák, egy-egy mű világán belül *esztétikailag* közvetítik is[77]. A reneszánsz kultúra civilizációs eredménye, hogy a képszellemek mágikus manipulálásának

---

75 Aby Warburg: „Francesco Sassetti végrendelete”, ford. Adamik Lajos, in: **Warburg 1995,** 177.

76 **Warburg 1995,** 176. Warburg egy 1929-es feljegyzése szerint az antik reliefek *grisaille*-ban (rajzként és metszetben) való felidézése látszatszerűvé teszi, s ezzel az árnyékvilág „metaforikus távolságában” képes tartani az emlékezetből feltoluló kísértők testies fenyegetését. A *Grisaille* című jegyzettöredéket idézi **Gombrich 1981,** 334. Vö. továbbá **Wind 2005,** 43. és **Bing 2005,** 65.

77 A „művészi kiegyenlítésről” ld. Warburg: „Portréművészet és firenzei polgárság. Domenico Ghirlandaio a Santa Trinitàban. Lorenzo de’ Medicinek és környezetének portréi”, ford. Adamik Lajos, in: **Warburg 1995,** 105.

szorongással kísért primitív gyakorlatai idővel egy belsőleg tagolt, kifinomult művészi univerzum esztétikai befogadásának érzéki-intellektuális játékává szublimálódnak[78]. E „játék" megrendeléséhez persze olyan igényes, érzékeny, műveltséggel és vallásos és morális komolysággal is bíró szubjektumokra van szükség, mint Francesco Sassetti vagy Giovanni Tornabuoni – és olyan művészekre, akik maguk is kellőképp fogékonyak a képi impulzusokra, illetve készek és képesek belemenni a polarizálás játékaiba. Az utókor nézője persze aligha van birtokában annak a tudásnak és érzékenységnek, amely az ilyen műveket egykor saját mindennapi közegükben éltette – és ezért szorul rá a komplex történeti-kulturális kontextus utólagos rekonstrukciójára. Amikor a modern művészettörténész feltárja egy-egy mű sokszor elrejtett forrásait, tisztázza a megrendelő sokszor obskúrus és ellentmondó szándékait stb., ebben a visszatekintő, reflektált aktusban csupán szétszálazza azt, ami a keletkezés idején, Edgar Wind kifejezésével még „a képi szintézis spontán aktusaként" ment végbe[79].

Warburg hermeneutikus figyelme ily módon már a korai quattrocento műveinél is a művészi kép *heteronómiájára*, a képbe foglalt formák, kódok és jelentések látszólagos kontinuumának szakadásaira irányul[80]. William S. Heckscher a warburgi ikonológiát nem ok nélkül hozta összefüggésbe a kubista kollázzsal[81], Werner Hofmann pedig szintén joggal teszi ehhez hozzá, hogy az apró részletek egymásmellettiségét regisztráló figyelem kikezdi a művek organikus keletkezésének romantikus képzetét[82]. Így válik érthetővé a Rembrandt-előadás voltaképpeni célja: Warburg ezúttal arra a művészre alkalmazza módszerét, akinek neve a századfordulóra úgyszólván stílus és kifejezés egyöntetűségének és közvetlenségének a szinonimájává vált. Az előadás tétjét abban ismerhetjük fel, hogy sikerül-e a zseni romantikus egységmítoszát a képek *esztétikai tapasztalásának* szintjén is dekonstruálni: nem Rembrandt lelkületének, hanem *képalkotás*ának a modernségét igazolni. Nem csupán az ideologikus művészfantom megsemmisítése, hanem – képletesen szólva – a *chiaroscuro* homályának eloszlatása a cél.

---

78 Gombrich az olümposzi istenek babonás szellemben való kisajátításáról szólva így fogalmaz: „Csak Raffaello művészete fosztotta meg újra mérgeiktől ezeket a mágikus képjeleket, és emelte őket a művészet birodalmába…" Vö. **Gombrich 1985a**, 107.

79 Vö. **Wind 1979,** 171., illetve **Wind 2005,** 37.

80 A klasszikus esztétika és a művészettörténet zárt-organikus műfogalmával szemben, amelyért mindig a zseni autenticitása és világlátásának organikus egysége szavatol, Warburg a képnek mint lényegi szerkezetét tekintve nyitott, performatív konstrukciónak az elgondolását állítja szembe, amely alkotóinak esetleges személyes ambícióit és kiszolgáltatottságait jeleníti meg, ennélfogva kimenetele mindig kétséges – semmiképp sem vezethető le tehát szuverenitásuk töretlenségéből. Még akkor sem, ha egyébként Warburg szubjektíve olyan megbízókhoz és művészekhez vonzódott – pl. Sassettihez, Dürerhez vagy épp Rembrandthoz –, akiknek úgy-ahogy sikerült egyensúlyt teremteniük e téren. Warburg mindenesetre semmi kétséget nem hagy afelől, hogy ez az egyensúly mindig nagyon törékeny és veszélyeztetett.

81 **Heckscher 1979,** 134.

82 **Hofmann 1980,** 88–93.

Rembrandt és az *art officiel*: „a nap követelménye” és a képek politikája

1926 májusában, a hamburgi ovális előadóban nem is került szóba a rembrandti „festőiség” általános jellemzése, sem a *chiaroscuro* mint univerzális stíluselv[83]. Warburg kerülte a képről mint személyes „képvízióról” való beszédet[84] is. Már az előadás címéből is kitűnik, hogy diskurzusában – a művészettörténet általa felvázolt konceptuális keretében – az átfogó *stílus* fogalma alig értelmezhető: nincs kategoriális értéke[85]. Jellemző, hogy elsőként azt a három *témát* jelöli meg, amelyek köré majd heterogén hivatkozásait csoportosítja. A témák egy-egy Rembrandt-művet jelölnek ugyan, de kiválasztásukban nem a festő életművében betöltött szerepük vagy fejlődéstörténeti helyük játszott szerepet, hanem az, hogy az antik kultúra három ősforrását reprezentálják: a *Proserpina elrablása* **[1.08]** a görög mítosz, a *Claudius Civilis összeesküvése* **[1.09]** a római történetírás, a *Médeia* **[1.10]** pedig az antik dráma hagyományának rembrandti recepcióját példázza. Warburg közvetlenül nem is a művekből, például a festői-grafikusi feldolgozás sajátosan rembrandti módjának elemzéséből indul ki[86]. Láthatólag nem a konkrét forma művészi varázserejének titkai, esetleg a művész által uralt médiumok konstitucionális-esztétikai különbségei érdeklik: inkább a különféle kulturális objektivációk közötti átjárások, illetve a műveknek a mindennapi életvilághoz való pragmatikus kapcsolódásai foglalkoztatják[87]. Warburg a historizáló, illetve a specializált humántudományok legfőbb hibaforrásaként „szó, cselekvés és kép” bensőséges összetartozásának föl nem ismerését jelöli meg – ezért egy olyan átfogó kultúratudomány képét vázolja fel, amely mindezeket képes egységes keretben látni és kezelni[88]. Bevezető fejtegetéseiben nyomatékkal sürgeti „művészet és dráma – legyen az művelődési vagy kultikus cselekvés, néma színjáték vagy énekes/beszélő színpad – egymás számára való kölcsönös jelentőségének”[89] felismerését, „szisztematikus összenézését”, illetve a „stílusalkotó erők sokirányú közlekedésének” [„Verkehrsleben der stilbildenden Mächte”] vizsgálatát. Ezért olyan fontos számára, hogy a tudomány mindent „a kor saját hangjain” szólaltasson meg, illetve így kapcsoljon össze egymással. Warburg elképesztően széles és nagyon heterogén kulturális anyagot mozgat tehát: bátran és magabiztosan mozog a vallás- és liturgiatörténet, a színháztudomány, az opera-, irodalom- és sajtótörténet, a klasszikafilológia, a mitográfia vagy a történeti néprajz forrásanyagainak

7 29 45

83 Vö. Henri van de Waal: „Rembrandt and Chiaroscuro”, in: **van de Waal 1967,** 13–17.

84 A „Bildvision” kifejezést Dagobert Frey alkalmazta „Die Pietà Rondanini und Rembrandts »Drei Kreuze«” című tanulmányában, vö. **Frey 1956.** Erre egy később fejezetben részleteiben is visszatérek.

85 A warburgi megközelítés paradigmaváltó jellegéről ld. rövid összefoglalásomat: **Rényi 2002,** 11. skk.

86 Ezt a különös metodológiát a következő fejezetben a warburgi ikonológia „dekonstruált működpontúságaként” fogom jellemezni.

87 **Wood 2014,** 24.

88 **Bredekamp 2008,** 365.

89 **Warburg 1926/2012,** 69.

széles területein, sőt újabb és újabb feltáratlan összefüggésekre és lehetséges kutatási területekre mutat rá. Ezért is van, hogy heurisztikus fölismerései, az általa föltárt analógiák és összefüggések, miközben nagyon szemléletesek, szempontrendszerének „interdiszciplináris" összetettsége és a metaforikus nyelvezetének sűrűsége miatt sokszor alig követhetőek.

A konkrét terep, amelyen a korszellem e „multimediális" működését vizsgálja, a görög-római hagyomány – közelebbről a itáliai művészet közvetítésével megismert antik pátoszformulák – új életre galvanizálódása a XVII. századi protestáns Hollandiában. *„Az antik örökség mely elemei érdekelték Rembrandt korát annyira, hogy azok stílusképző erőkként szerepet vállalhattak a művészi formálásban?"*[90] – szól Warburg kérdése, világosan mutatva, hogy valójában Rembrandt művészi magatartásának a korszak általános antikvitás-recepcióján belüli helye és sajátos mássága foglalkoztatja. Ezért nevezi meg mindjárt a kezdet kezdetén a korszak két jellegzetes szellemi figuráját – a képzőművész-dekoratőr Antonio Tempestát és az ünnepelt költő Joost van den Vondelt –, akiket antikos műveltségük és termékenységük tett alkalmassá arra, hogy az antik kultúrjavak közvetítőjének és napi alkalmazójának mérték- és mintaadó szerepében lépjenek fel. Warburg részben rajtuk keresztül vonja be a korszak vizsgálatába a nyilvános ünnepi processzusok, a reprezentációs célú alkalmi architektúrák és hivatalos dekorációk ikonográfiáját, illetve szimbolikáját, továbbá a barokk költészet alkalmi műfajait is, amelyekre összefoglalóan *art officiel*-ként hivatkozik. A másik kiemelt terület a színház (a történelmi és polgári szomorújátékok, illetve a korai opera) a maga mediális komplexitásában, amely a klasszikus hagyomány témáit és formakincsét a XVII. század derekára mindennapi környezetté, magától értődő háttérré tette, s amelynek „a nap követelményeihez" igazított arculatát épp ez a széles körű kapcsolatokkal bíró művelt értelmiség alakította ki és tette általánossá a kortársak számára. Fontos kérdése lesz aztán Warburg vizsgálódásainak, hogy miként érintkeznek, illetve kontaminálódnak a klasszikus „déli" örökség különféle kultúrjavai a „barbár Észak" szintén ősi eredetű – és a helyi hagyományban tovább élő – rituáléival, vallásos és népi szimbolikájával, illetve miként teremtik meg együttesen a holland polgári kultúra sajátos „nemzeti" műfajait, nyelvezetét és stílusát.

Talán kevésbé programszerű módon, mint a *Pogány-antik jóslás*ban[91] tárgyalt reformáció korabeli képpropaganda esetében, Warburg itt is inkább a képek nyilvános – mondhatni: politikai – használatából indul ki: előadásának java részében az antik mitológiai és formakincs alkalmazásának *hivatalos* példáival operál.[92] Tempesta, Vondel vagy a színházcsináló Jan de Vos, „a jelen győzelmes igenlésének beszállítói" *[Lieferanten triumphaler Gegenwartsbejahung],* könnyű kézzel, gátlások nélkül vetették

90 **Warburg 1926/2012,** 70.

91 Vö. **Warburg 1986**

92 Warburg megítélése szerint az az alkalmiság, amely a quattrocento idején még „a mindennapi élet talajából felszívott éltető nedvként" gondoskodott a művészet frissességéről (vö. **Warburg 1995,** 114.), a XVII. századi Hollandiában alig jelent többet pillanatnyi propaganda- és díszítőigények esetlegességénél.

be napi célokra, a mitikus képhagyomány súlyos örökségét. Csakhogy, sugallja Warburg, az a barokk retorika, amely az *art officiel* kívánalmai szerint gyors és egyöntetű politikai hatásra törekszik, csak arra alkalmas, hogy a titokzatos erejű antik *pathosz*-t üres patetizmussá pervertálja[93].

Ami a vizsgált három Rembrandt-munkát Warburg prezentálásában a leginkább összefűzi egymással, az a közös előkép és kiindulópont:[94] a roppant termékeny Tempesta terjengős Ovidius- és Tacitus-illusztrációi, amelyek az antik örökség sematikus forrásaiként közvetlenül Rembrandt rendelkezésére álltak, s amelyek ágáló semmitmondása a maga elmélyültebb antikvitás-képének kidolgozására ösztönözték őt.

Warburgnak jó oka van arra, hogy a sort a legkorábbi, 1633-ból való mű, a *Proserpina elrablása* **[1.08]** kontextualizálásával kezdje. Az egyszerű kollízió témája (végül is önazonos szereplők, az erőszakos akarnok és a védekező ártatlan közvetlen konfrontációjáról van szó) mindenekelőtt arra nyújt módot, hogy Tempesta „vulgárlatin szuperlatívuszait” **[1.11]** Rembrandt „tárgyilagosságával” lehessen konfrontálni. Utóbbi ugyanis – ezt munkám következő fejezetében igyekszem precízen ki is fejteni – a legintenzívebb *pathosz*t nem „akarás” és „szenvedés” retorikus mozdulatsémáinak, illetve bizonyos hozzájuk rendelhető motivikus járulékoknak a formulaszerű megismétlésével[95] idézi fel, hanem *cselekvéseket* ábrázol, amelyekben objektív akaratok, erők és ellenerők feszülnek egymásnak. A küzdelem csúcspillanatait jellemző vad szenvedély a résztvevők vonásain nem közvetlenül „fejeződik ki”, hanem dramaturgiai szerkesztés eredménye: valódi intenzitása csak az ábrázolt szubjektumok összefeszülő viselkedéseinek a befogadó általi lejátszása, illetve gyakorlati végigkövetése révén tárulhat fel, mint éppen *ezen* indulatok játéka.

Megítélésem szerint Warburg ezt a specifikus dramaturgiai észjárást nevezte az ifjú Rembrandt „új tárgyilagosságának”[96] – bizonyos értelemben megalapozva a továbbiakat, amennyiben az indulatok motivációfüggő természetének megértése előfeltétele minden későbbi, összetettebb cselekvés hiteles ábrázolásának. Így annak a másik kettőnek, amelyről a *Proserpina* taglalása után beszél. A *Médeia*-kép (1648) **[1.10]** és a

7

45

93 Christopher D. Johnson hívja fel a figyelmet arra, hogy a „barokk” kifejezést Warburg sokkal szélesebb értelmű és normatív tartalmú jelzőként használja, szemben azzal az értékmentes leíró kategóriával, amelyet a stílustörténeti pozitivizmus fogadtatott el a tudományos közösséggel. Vö. **Johnson 2012,** 174. és n. 18. Utal a pátoszformula-jelenség első megfogalmazásának számító „Dürer és az itáliai antik” c. 1905-ös írásra, amelyben már Pollaiuolo is a „barokk elfajzás” korai példájaként jelenik meg. Vö. **Warburg 1995,** 152.

94 „római triumfális katonacsászári patetizmus” **Warburg 1926/2012,** 99.

95 Warburg korai Botticelli-disszertációjában „bewegtes Beiwerk”-nek nevezte „a ruházat és a haj külső mozgalmasságá”-t: a műszót Adamik Lajos a test spontán mozgását „magatehetetlenül kiegészítő elem”-nek fordítja, ld. **Warburg 1995,** 53.

96 Az „új tárgyilagosság” fogalmát G. F. Hartlaub használta először 1923-ban egy az általa vezetett mannheimi Kunsthalle-ben tervezett (és csak 1925-ben megvalósult) kiállítás programhirdetésében, és olyan kortárs művészeket értett alatta, akik „sem nem impresszionisztikusan oldottak, sem nem expresszionistán absztraktak, akik nem hagyatkoznak sem kizárólag külső érzéki impulzusokra, sem tisztán belső konstrukciókra […] akik szilárdan hívei a pozitív tapintható valóságnak, vagy akik újra hisznek benne”. A kifejezés futótűzként terjedt el a weimari Németországban. Vö. **Schmalenbach 1940,** 161.

Civilis (1661–62) **[1.09]** ugyanis már nem az önkéntelen szenvedéllyel végrehajtott tettek, hanem a szorongó reflexió képei. Mindkét érett mű hőseit gyilkos bosszúvágy fűti ugyan, amely – ezt is ismerjük a narratívákból – tettekre is váltódik majd; de Rembrandt mindkét esetben a cselekvés előzetes *felfüggesztésének* pillanatát választja, és megkerüli a vad indulatok elszabadulásának közvetlen ábrázolását. A megtorpanás gesztusaiban inkább a következmények fenyegetéssel teli jövőjét anticipálja. Míg a reflexió csöndje Civilisnél „a belső, patrióta indíttatású, elkeseredett tárgyilagosságnak"[97] ad teret, addig Médeia esetében az „örök hamleti" dilemmát, a „reflexmozgás vagy reflexív viselkedés lelkiismereti kínját" teszi megtapasztalhatóvá. Warburg azt sugallja, hogy ezeken az érettebb műveken a töprengő Rembrandt figyelme inger és reflex „köztes terére" *[Zwischenraum],* illetve a reflexió „lélegzetvételnyi szünetére" *[Atempause]*[98] tolódik át: hogy a megtalált forma nem más, mint művészi kísérlet ennek az emberhez egyedül méltó, de tragikusan törékeny egyensúlyi állapotnak a kiterjesztésére.

Warburg *politikai* érdeklődéséről árulkodik mármost, hogy mindkét érettebb mű a cselekvések felfüggesztésének dramaturgiáját azok *nyilvánosságának* tematizálásával kapcsolja össze. A közös nemzeti múltra emlékező monumentális *Claudius Civilis*-kép a városháza hatalmas nagytermét övező galéria nyilvános terébe **[1.12]** készült, míg a könyvlap-méretű, sokszorosított *Médeia*-karc egy színmű kinyomtatott szövegét **[1.13]** kísérte illusztrációként, illetve a darab színházi bemutatásához kapcsolódott **[1.14.** és **1.15]**. Mind a városháza, mind a Schouwburg (színház) a polgári nyilvánosság színterei: az egyik az állampolgárok politikai közösségének, a másik a polgári erkölcsiségnek az intézménye[99]. Ha Rembrandt e munkáiban immár a megfontolásnak a cselekvést megelőző pillanataira helyezi a hangsúlyt, akkor ezt a magatartást akarva-akaratlan politikai bölcsességként és erkölcsi intésként, ha tetszik, társadalmi viselkedésmintaként kínálja fel kortársai számára[100].

Összegezve: Warburg Rembrandtban mindenekelőtt a múltat a jelen számára könnyű szívvel kisajátító korszellem makacs ellenlábasát ismeri fel, akinek művészete

97 **Warburg 1926/2012,** 84.

98 **Warburg 1926/2012,** 101.

99 Warburg számára, akár a firenzei quattrocentóé, Rembrandté is *alkalmi művészet* volt, amelynek gyökérzete „a korabeli mindennapi élet talajába" nyúlt. Ő is, mint Ghirlandaio, „kézműves műtárgykészítő", aki mivel a Merkúr bolygó jegyében született, mindent tud és akinek mindene van: aki hátul a műhelyben fest és szobrot farag, elöl a boltjában viszont „árul mindent, amire szükség van: övcsatot, festett menyasszonyi ládát, viasz-votókat, rézmetszeteket." Rembrandtra még nagyon is igaz, hogy „az emberek nem az absztrakt művész műtermébe mentek el, hogy az északról beeső fénynél átszellemülten érezzék át a megfáradt kultúrember disszonáns érzéseit, hanem ötvösfestőjüket hívták elő a nappali valóságba minden egyes alkalommal, ha magát az életet körforgásának valamelyik pontján át akarták alakítani – épületté, ékszerré, berendezéssé vagy ünnepélyesen elrendezett menetté." Vö. Warburg: „Portréművészet és firenzei polgárság. Domenico Ghirlandaio a Santa Trinitàban. Lorenzo de Medicinek és környezetének portréi" (Adamik Lajos fordítása), in: **Warburg 1995,** 114. „Szimbólumait" Rembrandt is csak a megrendelőivel való életközösségből, a létfeltételekkel való mindennapos küzdelem során „nyerhette" ki. Vö. **Wood 2014,** 24., illetve **Schenkeveld 1991,** 14ff. Magam a „vállalkozó Rembrandt" Svetlana Alpers által markánsan megrajzolt képét (vö. **Alpers 1988**) is e beágyazottság jelének látom (vö. itt a 194. oldaltól).

100 Talán ezt a normatív állapotot nevezi Radnóti „kivívott középértéknek" Warburgnál: vö. **Radnóti 1986,** 116–117.

„a monumentális stílusért Európa északi fertályán vívott tragikus harc” folyamatába illeszkedik. Shakespeare-hez mérhető felelős értelmiségiként – szenvedélyes, de aggályoskodó, szorongásokkal teli, mégis eltökélt individuumként – ábrázolja, aki minden idegszálával a nagy tragikus hagyomány visszanyerésére, illetve újraelsajátítására törekszik. Gombrich érzékenyen figyel fel arra, hogy Warburg Rembrandtot mintegy a saját szellemi törekvéseihez igyekszik hasonítani[101]: ábrázolásában a festő – akárcsak ő maga – nem a vértelen „klasszikus műveltség” udvarias tiszteletétől vezettetve, hanem a jelen emberét feszítő tragikus dilemmák, illetve a közösségi-nemzeti sorskérdések szorongató aktualitásai okán, lelkiismereti okokból fordul a múlt súlyos örökségéhez. Alighanem az 1926-os hamburgi előadás korábban érintett aktuális politikai-kortörténeti kontextusa – a weimari köztársaság válsága, a legrosszabb ösztönökre játszó rasszista propaganda és nem mellékesen a népi-nacionalista Rembrandt-kultusz fokozódása – magyarázza, hogy Warburg érvelése egyenesen annak a tendenciózus tételnek a bizonyítására fut ki, hogy a „drámai formálás” („dramatische Gestaltung”)[102] miatt Rembrandt művei alkalmatlannak bizonyultak arra, hogy „erkölcsi normákat felmutató kultuszképként állítsák őket”[103] a korabeli nyilvánosság elé. Warburg olyan intenzitással fókuszál erre a *nyilvános-politikai* aspektusra, ami nemcsak a művek kiválasztását[104] indokolja, hanem a rembrandti formák közelebbi esztétikai vizsgálatának zárójelbe tételére is magyarázatot kínál.

101 Vö. **Gombrich 1981,** 307. és **Schoell-Glass 1998,** 203–204.
102 **Warburg 1926/2012,** 98.
103 **Warburg 1926/2012,** 99.
104 Az előadás illusztrációi között szerepelt még a *Civilis*hez készült, a kompozíció eredeti állapotát tükröző tollrajz, a *Százforintos lap* és a Leonardo *Utolsó vacsorá*jának másolata után skiccelt híres vöröskréta-rajz reprodukciója is, de az írott szövegben ezekre sem történik utalás. **Warburg 1926/2012,** 88–89. A Civilis-szekcióhoz tartozó lista később a *Mnemosyne*-atlasz Rembrandt-tábláinak alapjául szolgált, Warburg utóbb az 1658-ra datált *Philemon és Baucis vendégül látja Jupitert és Merkúrt* c. olajképpel is kiegészítette. Vö. **Johnson 2012,** 177.

Módszertani kitérő: a warburgi ikonológia dekonstruált műközpontúsága és a kontextusok „kollázsa”

Warburg okfejtésének további gondolatmenetem szempontjából talán az a legkülönösebb vonása, hogy a festő polemikus *pozicionálása* a korszak kulturális kontextusában messze nagyobb súlyt kap az érvelésben, mint maguknak a műveknek a vizsgálata. Miközben az érvelés konzekvensen a *Proserpina elrablása*, a *Claudius Civilis összeesküvése* és a *Iaszón és Kreusza esküvője (Médeia)* köré épül, Warburg gyakorlatilag nem beszél Rembrandt képeiről – különösen nem mint sajátos esztétikai képződményekről. Nem írja le őket, nem jellemzi szereplőiket, nem szól térelrendezésről, megvilágításról, színekről vagy a fények és árnyékok játékának karakteréről. De nincs szó a képek materiális minőségeiről, a festés/karcolás technikai sajátosságairól és ezek stilisztikai következményeiről sem. Mégis: azzal, hogy a roppant szerteágazó külső kapcsolódások és heterogén kulturális-történeti kontextusok szinte ömlesztett felsorolását külön-külön az egyes művek köré építi, voltaképp minden forrásának és analógiájának a rembrandti megoldásokkal való szoros összeolvasására – vagy ami ugyanaz: a rembrandti forma *szétszálazására* – ösztönöz: akkor is, ha ezt maga nem explikálja. Az egyedire irányuló műközpontú eljárás ez a javából, bár Warburgot nem a műegész organikus egysége mint olyan érdekli. Inkább a művek nyugtalanító ereje, annak a bennük pulzáló anarchisztikus dinamikának az eredete foglalkoztatja, amit Rembrandt *valahogy* belefoglal a formába, de amely állandóan fenyegeti is annak magában nyugvó egységét. Kutakodó tekintete olyan inkonzisztenciákra, heterogeneitásokra és „polaritásokra” vadászik, amelyeket a forma csak ritkán és csak indokolt esetben élez ki, mégis működtet, s amelyek végül belülről kezdik ki a „festői stílus”, a „személyes vízió” vagy a „szubjektív hangulat” közvetlen egységtapasztalatát.

Ezek viszont értelemszerűen művenként nagyon különböző mozzanatok és egészen speciális tartalmúak: egyáltalán nem lehet őket általánosítva kezelni[105]. Warburg elegendőnek látja, ha műről műre felsorolja őket: de összehangolásuk szintén művenként eltérő módozatai, a mindenkori formaprobléma megoldása már nem foglalkoztatja, ezeket nem is veti össze egymással. Így áll elő Warburg szubverzív-kritikai értelmezéseinek az a kollázs-szerűsége, amelyről Heckscher is beszél: „dekonstrukciós” módszertana arra figyelmeztet, hogy a művek *naiv-közvetlen* – érzelmes, esztétikai impressziókra épülő – befogadása hajlamos észrevétlenül hagyni a hagyománytörténés során üledékszerűen egymásra rétegződő, gyakran ellentétes tendenciájú motívumok, jelentések és

105 „A bécsi iskolára jellemző stílusok vagy korszakok helyett Warburg a ’választási helyzetek elé kerülő egyénekre’ fókuszált. A historizáló történészek a korszellemre vagy hasonló általánosságokra való hivatkozásai helyett a konkrétra és az egyedi megvilágítására törekedett.” Vö. **Holly 1984,** 107.

formaimpulzusok feszültséggel telített, mégis strukturált jelenvalóságát. Végső soron ez az, amit Warburg – mintegy az „új tárgyilagosság” korrelátumaként – „dramatische Gestaltung”-nak nevez, és ami arra kell hogy indítsa a befogadót, hogy fejtse fel és kövesse nyomon az itt munkáló erők és ösztönzések dinamikus összjátékát.

29

A dekonstruktív működpontúságnak ezt a paradox módszertanát a *Claudius Civilis*-kép **[1.09]** tárgyalásának példáján szeretném konkrétan is szemléltetni. Nemcsak azért választottam ezt, mert az *art officiel* kívánalmaival való rembrandti dacolás leglátványosabb esetéről van szó, hanem azért is, mert ezúttal eleve töredékkel van dolgunk, ami valamelyest indokolhatná a mű szerves egészként való zárójelbe tételét. Rembrandt a már installált, mégis visszatetszést keltő művet valószínűleg nem volt hajlandó azon az áron átdolgozni, amit a megrendelők talán (?) hajlandók lettek volna megfizetni, így a hatalmas műtárgy még 1662 folyamán visszakerült hozzá: a jelek szerint maga döntött úgy, hogy a csaknem öt és fél méter átmérőjű és félköríves záródású – ebben a formában nyilvánvalóan értékesíthetetlen – vásznat kezelhetőbb méretű táblaképpé alakítja át. Az új – fekvő formátumúra vágott, 196 × 309 cm-esre szűkített – keretet, amellyel nagyjából negyedére redukálta az eredeti felület méretét, a középponti eskü-jelenet köré illesztette, és jelentős mértékben át is dolgozta[106].

Már az is roppant érdekes, hogy Warburgot – aki, mint utaltam már rá, Stockholmban személyesen is tanulmányozta a művet, mérethű másolatot is készíttetett róla, és hamburgi könyvtárában szinte kultuszt épített köréje[107] – a funkcióváltozásból fakadó átalakítás részletei vajmi kevéssé érdekelték. Természetesen tudott arról a saját kezű (bár vitatott státusú) müncheni tollrajzról **[1.16],** amely a kép szétvágás előtti állapotáról – egyetlen saját kezű forrásként[108] maradt ránk, a *Mnemosyne*-atlasz 72. számú tábláján **[1.17]** is elhelyezte[109]. De – legalábbis a fennmaradt feljegyzések szerint – érdemi kommentárt nem fűzött hozzá. Meglehet, hogy ez a kifejtetlenség is szerepet játszott abban, hogy az előadás fölvetései a *Civilis*-re vonatkozó tetemes irodalomban is említetlenül maradtak[110].

A bizarr, patchwork-szerű tárgyalás jellemzése érdekében sorszámozva idézem ide azokat a látszólag összefüggéstelenül felbukkanó referenciapontokat, amelyekkel Warburg mintegy körülveszi és behálózza a rembrandti *Civilis*, a „monumentális odaadás” e főművének „egyszerű stílusát”[111]. Ezek egy része – különböző kontextusokban –

106 Az átfestés részleteit a legaprólékosabban **Nordenfalk 1956,** 89–93. tárgyalja.

107 Vö. **Hadjinicolau 2018**

108 Hofstede de Groot a Rembrandt-rajzok 1906-os katalógusában **(Hofstede de Groot 1906)** még 4 ilyen rajzot (no. 409–412.) azonosított. 1956-ban Cornelius Müller-Hofstede, áttekintve a korábbi attribúciókat, ezek közül már csak a 409. sorszámút fogadta el. Ld. **Müller-Hofstede 1956,** 53.

109 **Warburg 1929/2000,** Tafel 72., 118–119.

110 Tény, hogy Warburg előadásának eleve töredékes és tudományos hivatkozásokkal csak esetlegesen fölszerelt szövege sokáig nem volt publikálva. De Gombrich monográfiájának **(Gombrich 1970)** eléggé részletes ismertetéséből már évtizedek óta lehetett tudni róla.

111 **Warburg 1926/2012,** 80.

a későbbi irodalomban is fölmerült, bár nem hivatkoznak rá. Warburg távolról indít, amikor

(1) az ünnepélyes alkalmakkor és nyilvános tereken felállított, állványra szerelt és dobozszerű keretbe foglalt élőképek *(echafaud)* késő középkori látványosságaival kezd. Ezeken a korai színháztörténetben is számontartott kicsiny, kirakatszerű színpadokon nem lehetett természetes módon mozogni, csak néhány mozgalmas gesztus állóképi bemutatására volt mód; némán „adtak elő" egyes jeleneteket többnyire ismert bibliai történetekből.

(2) Az aktuális eseményekhez kapcsolódó, kevés alakos *tableau vivant* nem volt ismeretlen Amszterdamban sem: Warburg – Schmidt-Degener kutatásaira hivatkozva[112] – felidézi az 1609 májusában a Dam téren a spanyolokkal kötött fegyverszünet („Het Bestand") tiszteletére rendezett előadást, amelyről Claes Jansz. Vischer egykorú rézmetszete **[1.18]** alapján alkothatunk képet. A lap közepén – szabad ég alatt és összehúzott függönnyel – egy antikizáló mitológiai figurákkal ékesített alkalmi színpad architektonikus keretét látni az előtte várakozó sokasággal. Ezt veszi körül az egymás után bemutatott néma élőképek rajza, Róma korai történetének Liviuson alapuló tíz epizódja[113], amelyeket Pieter Cornelisz. Hooft magyarázó sorai kísérnek. Brutus, Tarquinius és Lucretia történeteiből Warburg figyelmét leginkább a jobb oldali képsor alulról második kockája, a Brutus összeesküvő fiainak tragikus esküjét ábrázoló jelenet **[1.19]** ragadja meg. Ez a lapidáris egyszerűségű kompozíció két egymással szembeforduló kalapos férfiút ábrázol az üres színpadon, akik kardjaikat ünnepélyesen keresztezve esküre emelt ujjaikat a pengére helyezik; mögöttük a turbánt és koronát viselő Tarquinius épp egy árulót esket meg. Balra látni még egy figurát, aki a függöny takarásában kihallgatja az elhangzottakat. Warburg nem bocsátkozik a narratív összefüggések taglalásába: nem érzi szükségét tisztázni a Livius által elbeszélt történet és a pantomimként előadott és – az áldozatok árán kivívott megegyezést méltató – politikai allegória összefüggését[114]. Fontosabbnak tűnik számára az utalás arra, hogy egykor véres események tanító célzatú élőképbe tömörítésének és nyilvános mutogatásának szokása a modern ember horizontjáról sem tűnt el teljesen – olcsó vásári látványosságok formájában még sokáig tovább él. A következő elem

112 **Schmidt-Degener 1928,** vö. **Van de Waal 1956b**, 22–23., n. 14., elgondolkodtató, hogy az egyébként nagyon jól informált ikonológus, H. Van de Waal szintén nem tud Warburgról.

113 vö. Titus Livius, *A római nép története a város alapításától*. Első kötet. Ford. Kiss Ferencné, Muraközi Gyula. Európa, Budapest 1982. 103–105.

114 Ugyanezek a történetek bukkannak fel később a Jacob van Campen tervezte városháza plasztikai dekorációján, Erasmus Quellinus (1609–1668) domborművein. A „republikánus" konzul, Junius Brutus jelenik itt meg erkölcsi példaképként, aki még a város ellenségével (a „monarchikus" Tarquinius-sal) lepaktáló saját fiait is kész volt kivégeztetni. Vö. **Carroll 1986,** 13. A Brutus-fiúk eskütételéről szóló Visscher-féle illusztrációt – klasszikus ikonológiai rekonstrukciós kísérletében – Henri van de Waal is közli: **Van de Waal 1956b.** fig. 9.

(3) egy Orániai Móric elleni félresikerült merénylet titkos összeesküvőit ábrázoló röplap 1623-ból, amelyen a *dux criminis* kardjának hosszú pengéjén téteti keresztbe a cinkosok kardjait, ekként esketve meg őket. Erről asszociál Warburg

(4) Orániai Móric 1584-es groningeni győzelmének amszterdami ünnepi dekorációjára, amelyen – 68 évvel Rembrandt megbízása előtt – először bukkan fel Claudius Civilis alakja a holland nemzeti büszkeség történelmi előképeként: egy ebből az alkalomból épített ideiglenes diadalíven – lábai alatt a legyőzött rómaiakkal – a győzedelmes hadvezér triumfális pózában lép elő, a sárkányölő Szent Györgyhöz vagy a Lucifer fölött győzedelmeskedő Szent Mihály arkangyalhoz hasonlóan. Ez a lap nem maradt fenn, csak egykorú leírásból ismerjük – ezzel szemben

(5) Antonio Tempesta 36 rézmetszet-illusztrációját Otto Vaenius (Otto van Veen, 1556–1629) 1612-ben kiadott, Tacitus elbeszélésén alapuló hazafias szellemű *Batavorum cum Romanis Bellum* című munkájához már Rembrandt is biztosan ismerte. **[1.20]** A manierista Van Veen Rubens mestere volt: mintaképként az ő 1600–1612 között Tacitus alapján készült *historie*-it (kis méretű elbeszélő olajfestményeit) **[1.21]** használta rézkarcaihoz Tempesta is[115]. A sorozat nyitólapja a Rómát és Batáviát megszemélyesítő allegorikus nőalakok kibékülését ábrázolja. Warburg azonban épphogy nem az átmeneti kibékülésre, hanem

(6) a Tacitus elbeszélte történet tragikus mozzanataira koncentrál: a Paulus lefejezésének és Civilis letartóztatásának **[1.22],** a titkos éjszakai eskütételnek **[1.21]** és Brinio pajzsra emelésének **[1.23],** illetve a rómaiak legyőzésének jeleneteire[116]. A Rembrandt által megformált éjszakai eskü pontosabb értéséhez ugyanis szükségét látja az egész sorozat áttekintésének. Végül is ártatlan testvére, Paulus meggyilkolása motiválja Civilis bosszúvágyát, a végső kibéküléshez pedig a katonai győzelmen keresztül vezet az út. Vaenius is, Tempesta is kedélyes kerti ünnepségként ábrázolja azt, amit Rembrandt súlyos feszültséggel teli drámának lát.

(7) Ezen a ponton Warburg egy bizarr történeti-néprajzi kitérőt tesz bizonyos XVI. századi német népi kardtáncok, a keresztbe rakott kardokra emelt, hadonászó „hősök” ábrázolásai, illetve a különböző, feldobással járó népi és diák-beavatási szertartások felé,

(8) rámutatva a pajzsra emelés vertikalitásában rejlő „misztériumszerű religiozitás” búvópatakként való továbbélésére. A régmúlt e komor-vad rituáléja az újabb paraszti, illetve a szekuláris városi kultúra keretei között – mintegy a civilizatorikus tehermentesítés jegyében – lassan bohókás népszokássá párlódik. A szaturnáliák, pünkösdi és bolondkirályok dicsőítésének és megcsúfolásásnak kettősségét egyenesen „a primitív őskirályság őseredeti polaritásának” – Frazer által az *Aranyág*ban megfogalmazott – atavisztikus gyökereiig vezeti vissza.

---

115 Vö. **Van de Waal 1956b** 12–16.

116 Tacitus, *Historiae, IV.* 14., magyarul: Tacitus: „Korunk története”, (ford. Borzsák István), in: Tacitus Összes Művei I–II., Európa, Budapest, 1980, I. 293–294.

De miért van szüksége Warburgnak e sok margináliára? „Ennek az oldalpillantásnak csak arra kell felhívnia a figyelmet, hogy a két városházi festményen [a *Civilis összeesküvéséről*[117], illetve a *Brinio pajzsra emelésé*ről van szó – R. A.] Tacitus tárgyilagos beszámolójának tükrében egy mélyen népi gyökerű akarat, egy ősi germán működésmód [„die Funktion des volkshaften Willens, […] eines germanischen Urgebrauchs") él tovább, amely az uralkodóval szembeni viselkedésben az imperátor-kultusz poláris ellentétét testesíti meg, akinek dicsőségét az akaratának abszolút módon alávetettek jelenítik meg[118]. De a romanizmusból épp az emberi erőnek ez az apoteózisa hatol be Hollandia hivatalos művészi stílusába, és követeli ki a maga ünneplését a palota falain."[119] Csak utólag, ebből az összegzésből tudunk visszakövetkeztetni arra, hogy Warburg – látszólag minden összefüggés nélkül – miért fűz bonyolult okfejtésébe

[9] két olyan evangéliumi hivatkozást is Jézus nyilvános tevékenységeire [az „engedjétek a hozzám a kisdedeket" felhívását, Mk 10.13–15, illetve a betegek meggyógyítását, Mt 4.24), amelyek mind a közösség vezetőjének az övéivel való cselekvő *communio*-ját példázzák. Az összefüggést Rembrandt *Civilis*ének bensőséges misztériumával egyrészt

[10] Leonardo szintén mester és tanítványai közösségét tematizáló *Utolsó vacsorá*jának **[1.26]** ideidézése teremti meg, amely – a New York-i vöröskréta-parafrázis **[1.27]** közvetítésével – egyben a Civilis-kép asztaltársaság-kompozíciójának kulcsaként is szolgál, másrészt

(11) a *Százforintos lap*é **[1.28],** amelynek varázsos *chiaroscuró*ja úgyszintén a lelki vezető és az egyszerű nép bensőséges összetartozásának kölcsönöz lefegyverző vizuális egységet.

(12) De Warburg – szimbolikus síkon – egy még rejtettebb összefüggésre is rámutat: Rembrandt azzal, hogy asztaltársasága kompozícióját Leonardo híres *Cenacoló*jával asszociálja, az *eucharisztia* – a közösség üdvéért vállalt egyéni önfeláldozás – szimbólumának átvitt értelmét is rávetíti Claudius Civilis és társai bensőséges közösségére[120]. Végtére is a maguk „elkeseredett, férfias komolyságával" [„bittere mannhafte Ernsthaftigkeit"] ők is erre – a hazáért való önfeláldozás ügyére – esküsznek fel.

(13) Így vegyülhet össze a *Claudius Civilis összeesküvésé*n a kardok keresztbe rakásának – mint Tacitus írja, „barbár szokás szerinti"[121] – harcias szertartása a spirituális

---

117 Warburg beilleszti illusztrációi közé a német Jürgen Ovens Govaert Flinck vázlatait alapul vevő – és ma is a Rembrandt-eredeti helyén található festményének **[1.24]** felesége, a kortárs művész Mary Hertz Warburg által felskiccelt kompozíciós vázlatát **[1.25]** is. Hadjinicolau megjegyzi, hogy az előadás céljából készült kontúrrajz monokrómiája is jól mutatja Warburg alapvetően motivikus érdeklődését. Ld. **Hadjinicolau 2018,** 16.

118 Tacitus, Hist. IV. 14. magyarul: Tacitus: „Korunk története" [ford. Borzsák István), in: Tacitus Összes Művei, Európa, Budapest, 1980, I. 293–294.

119 **Warburg 1926/2012,** 91.

120 A *Mnemosyne*-atlas valamivel később összeállított 72. sz. táblájának mottójában Warburg szó szerint is. **Warburg 1926/2012,** 89.

121 Tacitus, *Hist. II. 14*. m.kiadás, 151.

communio pillanatával: így fordul („invertálódik”) az elszánt bosszúvágy vad pátosza („enargeiája”) a keserves kilátásokkal is számot vető szubjektív elszánás fojtott csöndjébe. Ez a „keserű bosszúkép” volna Rembrandt válasza az új holland hivatalos stílusra (14), amely inkább a hódítókkal való kiegyezés üdítő perspektívájának ad ékesszóló formát, s amelyet Warburg szemében – Jacob van Campen romanizáló építészeti díszletei **[1.12]** között – a Flinck vázlatát **[1.29]** átdolgozó Jürgen Ovens szónokként gesztikuláló Civilise és éjszakai piknik-képe **[1.24]** testesít meg[122]. Warburg nagyon hasonló módon jár el a másik két kép esetében is[123]: Rembrandt megoldásait rendre csak „negatíve” érinti. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy műimmanens interpretáció ne juthatna az övéhez hasonló következtetésekre. A továbbiakban egy ilyen kísérlet lehetőségeit és buktatóit igyekszem mérlegelni.

Vissza a művekhez: Warburg és a rembrandti „új tárgyilagosság”

Miféle „drámai formálás” teszi Rembrandt műveit alkalmatlanná arra, hogy „erkölcsi normákat felmutató kultuszképként állítsák őket”[124] a Burgerzaal vagy a Schouwburg polgári közönsége elé? Miféle originális megoldást talál Rembrandt arra a jelentős formaproblémára, amelyet a magában zajló dráma és a nézői jelenlét egyidejűségének követelménye állít a festők elé, s amelyre a XVII. század vizuális kultúrájának legkézenfekvőbb válasza épp a sekélyes teatralizálás, illetve az érzelmek imitálásával való retorikus bűvészkedés volt?

Bizonyára nem véletlen, hogy előadása elején Warburg a barokk képi alakításnak a kultikus cselekményekkel, ünnepi processziókkal, színházi és operai előadásokkal való strukturális rokonságára utal: ezek ugyanis mind olyan nyilvános események, amelyek *a jelenlévők intenzív involváltságát feltételezik, illetve testies-érzéki bevonódásukkal* zajlanak. A barokk jellemzője, hogy a képi formák nemcsak az ábrázolt-megjelenített dolgot magát, hanem prezentálásának apparátusát – a néző általi megközelítésének kívánatos módját – is terjengősen belefoglalják a formába. Az érett Rembrandt mérlegelő elméjének mindkét idézett esetben szembe kellett néznie ezzel a kihívással: amikor a Városháza nagytermében nyüzsgő polgártársait a nemzeti múlt egykori vészterhes pillanatával szerette volna szembesíteni, és amikor ugyanezen színházjáró-könyvolvasó polgártársainak szemében a tragi-

122 A Rembrandtét felváltó, ideiglenesnek szánt, de azóta is a helyén látható munka keletkezéstörténetéről és technikai sajátosságairól ld. **Eikema Hommes-Froment 2011**

123 Ezek részleteire itt nem szükséges kitérnem: mindkettőt érinteni fogom munkám további fejezeteiben.

124 **Warburg 1926/2012,** 99.

kus Médeia szörnyű tettének emberi jogosultságát akarta igazolni. Miként szervezi úgy a formát, hogy annak közvetítésével a néző mind a végső harcra készülő nemzeti hős keserű elszántságát, mind az önérzetében megsértett polgári hősnő önuralmát csakugyan *erkölcsi példaként* tapasztalhassa meg? Miként „rendezi meg” a néző jelenlétét a drámai színtereken, miként teszi őt személyes *tanújává* annak az „energetikai inverziónak”, amelynek során tragikus hőseinek „külső mozgalmassága a beletörődés belső mozgásába” vált át? Befogadásesztétikai terminusokban valahogy így hangozhatott volna Warburg kérdése – ha a művek működésének ez a dimenziója explicite is foglalkoztatta volna.

Az újkori Európa Warburg által vizsgált uralkodó képkultúrájában fenomenológiai közhelynek számít, hogy a dolgok, formák és szimbólumok sosem csupán magukban ábrázolódnak, hanem mindig egy – a néző testi jelenlétét sejtető – *látótér* keretei között jelennek meg: mindenkori láthatóságuk – színeik, méreteik, hozzáférhetőségük függvényében – nagyon is befolyásolja affektív-szuggesztív erejüket. Az ilyen kép nem egyszerűen „ábrázol” vagy „leképez” dolgokat és jeleneteket, hanem *jelenvalóvá* teszi őket, azaz a néző számára valamilyen *rálátást* kínál ezekre: kiosztásuk és elrendezésük a kép virtuális színterén valamilyen néző-pozíciót, látószöget is feltételez. Minden ilyen forma valamiféle *nézői tekintetet* implikál tehát, bár művészi döntés kérdése, hogy milyen szerepet juttat neki, illetve mennyiben teszi a szemlélő jelenlétét és a szemlélés aktivitását reflexió tárgyává.

Hipotézisem szerint mármost Warburg „az emberi kifejezés energetikai tanát” kiterjesztőleg értelmezi: azt sejteti, hogy az ember vágyai, félelmei, kíváncsisága, szorongásai stb. nemcsak testének külső mozgásain, hanem belső észlelésén is megfigyelhető/leképezhető nyomot hagynak. Indulati potenciálja nemcsak a szemlélt testnek, de az aktuális szemlélő testének is van: a *tekintet* mozgását ugyanúgy „a közeledési ösztönnek és a távolodás akaratának poláris ritmusa”[125] uralja, mint a mozgó testét, és éppúgy a kép mindenkori nézőjének kell aktuálisan megszemélyesítenie, mint amazt. Noha Warburg csak a mimikai-gesztusnyelvi kifejezés kérdését taglalta részletesen, és a nézői pillantást „energetizáló” vagy fékező impulzusok vonatkozásában megelégedett alkalmi utalásokkal, arra azért kísérletet tehetünk, hogy fölmérjük, mi mindenre gondolhatott volna, ha e tekintetben is részletekbe bocsátkozik.

Ilyennek tekinthetjük például elszórt megjegyzéseit az *en grisaille*-ábrázolásnak az ábrázolt jelenlétét távolító természetéről[126]. A színektől való eltekintés e szerint idézőjelesít vagy „késleltet”[127], azaz megtorpanásra készteti a nézőt a figurákkal és érzelmeik-

125 Aligha véletlen, hogy a tekintet szubjektivizálódása épp egy modern mű – Manet *Dejeuner sur l’herbe*-je – kapcsán merül fel, amely „mintha arra született volna, hogy lobogóként hordozzák abban a küzdelemben, amelyet a fény irányába fordulva vívtak az akadémiai virtuozitás béklyóitól való megszabadulásért”, vö. **Warburg 2005,** 21.

126 A Warburg életművét és gondolkodói karakterét is kiválóan ismerő Gertrude Bing összegzése szerint „az ábrázolás tárgyának a természethűség alacsonyabb fokán való megragadása a dolog távoliságát hivatott kifejezni”. **Bing 2005,** 62–63.

127 **Warburg 1995,** 176.

kel való automatikus azonosulásban.[128] Ugyanilyen távolító-tompító szerepet játszik, hogy a *grisaille* egy-egy színes festmény kontextusában, többnyire kicsinyítve, kísérő architektonikus kulisszákon, épületdíszítő reliefeken jelenik meg. Hasonló „befogadáspszichológia” húzódhat meg a Rembrandt kései stílusára tett – korábban idézett, még 1913–14-ből való – enigmatikus megjegyzés mögött is, amely szerint Rembrandt „a mimika római retorikája elleni harcot” a *chiaroscuro* merőben új alapjain „kezdte újra”[129]. Mit jelent ez? Megítélésem szerint azt, hogy Warburg az agyonmisztifikált rembrandti *Helldunkel*t mindenekelőtt a maguktól értődő evidenciák kritikai ellenpólusaként, az egyértelműség és a könnyű befogadói azonosulás útakadályaként értelmezi. Diametrális ellentétben a „festőiség” Schmarsow, Wölfflin és részben Riegl által is kultivált stiláris egységelvével[130], éppenséggel a „polarizálás” hatékony ágensének tekinti, amelynek az a dolga, hogy a pillanatban könnyedén kielégülő „újrafelismerő látást” (Max Imdahl) eltérítse normális, „fatálisan könnyed” rutinjai követésétől, megtorpanásra és reflexióra késztesse. Civilis és Médeia a tragikus tett elodázásába foglalt morális üzenete akkor érvényesülhet igazán, sugallja Warburg, ha a vizuális forma a néző aktivitását is analóg módon kondicionálja: egyrészt elbizonytalanítja abban, hogy pontosan *mit is lát* megtörténni maga előtt a színpadon, másrészt arra ösztönzi, hogy mégis tegyen erőfeszítéseket arra, hogy közelebb kerüljön hozzá, illetve megértse. A forma korlátozza a hozzáférést, de ösztönzi is a kíváncsiságot, a néző spontán-tudattalan vágyát arra, hogy jelen legyen, és részt vegyen abban, amihez épp a forma nem engedi eléggé közel kerülni.

Később, a *Médeia*-karc értelmezése során részletesen tárgyalom majd, hogy az érett Rembrandt a hozzáféréssel való dramaturgiai játék, illetve a nézői rálátás artikulálásában milyen szerepet juttat a játéktér architektonikus tagolásának és keretezésének (ott konkrétan a templomi ceremónia tere és a proszcénium megkülönböztetésének). De ha hihetünk az utólagos és fiktív rekonstrukcióknak **[1.30],** hasonlót mondhatunk a *Civilis*-kép esetében is. Rembrandt eredetileg – akárcsak a *Médeia*-karcon – itt is egy hatalmas dongaboltos csarnok keretébe ágyazta az eseményeket: a teljes rálátás a hatalmas antikizáló romépítményre mindenekelőtt a néző *távoli* pozíciójának egyértelműsítésére szolgál. A müncheni rajz szerint a teljes kompozíció az összees-

128 **Bing 2005,** 62–63. „Miközben Sassetti hagyta, hogy a római elevenség bizonyos minták formájában megjelenjen sírja közelében, azt azért nem akarta, hogy túlságosan is közel kerüljön hozzá.” Nem sokkal később megszűnik ez az óvatoskodás, Raffaello és Giulio Romano már nem érzik aggályosnak minden *leképező* tudásuk bevetését pl. a Sala Constantino nagy csataképén. Így popularizálódik a XVII. századra az római katonacsászárok triumfális stílusának dekoratív ékesszólása. Ennek a „hivatalossá” vált, fatálisan könnyed gesztusnyelvnek a blokkolására és eltérítésére vállalkozna tehát Rembrandt *chiaroscuro*-ja, amely voltaképp a képek elevenségét hivatott megőrizni azzal, hogy „energetikai inverziót” hajt végre rajtuk, azaz a szem érzékeny játék.

129 Vö. Aby Warburg: „Az antikizáló ideális stílus megjelenése a korai reneszánsz festészetében”, ford. Hajnóczy Gábor, **Warburg 1995,** 218.

130 A klasszikus ellenpéldák a rembrandti „festőiség” stílustörténeti jellemzésére: **Schmarsow 1896,** 73–81.; **Wölfflin 1915/1968,** 47ff.; **Riegl 1998** 178ff.

küvők csoportját relatíve kis helyre, a tágas képszínpad lépcsőkkel is tovább távolított középterére koncentrálta. Ennek megfelelően a figurák mérete abszolút értékben is jelentősen elmaradt a Flinck nagyalakos vázlatán **[1.29],** illetve a többi panelen, például a Lievensén **[1.31]** alkalmazott léptéktől. Az összeesküvő batávok magába záruló, a sötét háttér mélye előtt, „belülről fénylő” közösségének titokzatosságát az is fokozhatta, hogy *in situ* – a városháza körgalériajának öt és fél méterről induló és egészen tízméteres magasságig (!) emelkedő lunettájában **[1.32]** – az alulról fölfelé tekintő néző elsőként és önkéntelenül a jelenettől való távoliságát, kívülrekedését kellett hogy érzékelje. A fény játéka leginkább azzal szuggerálta a színpad mélyén zajló események titokzatos misztérium-jellegét, hogy a fizikai és a szcenikus távolság, továbbá a teret betöltő *chiaroscuro* megfosztotta őt a szabatos áttekintés lehetőségétől. Bizonyosak lehetünk abban, hogy a főszereplők relatíve kis méretei és a részletek kivehetetlensége a *Claudius Civilis összeesküvésé*n döntő szerepet játszott a már helyére emelt munka visszautasításában és gyors eltávolíttatásában.

Ha Warburg a *Civilis* befogadásesztétikáját részleteiben is tárgyalta volna, bizonyára fölfigyelt volna arra, hogy Rembrandt a magas falról lekerült vásznat nemcsak körülvágta, de – épp az újradefiniált hozzáférés miatt – jelentősen át is dolgozta[131]. Az eredetileg erős alul-, illetve távolnézetre szervezett kompozíciót ugyanis a kabinetkép-szerű szembenézethez kellett igazítani. **[1.33]** A szűkített kép implicit nézője ezzel egy csapásra nagyon közel kerül az eskütétel eseményéhez. Mivel mind a lunetta dongaívét megismétlő festett architektúra[132] (a Tacitus emlegette „szent berek”[133] mögöttük látszó lombozatával), mind a hátsó paraván, illetve a széles lépcsőkön megközelíthető emelvény építészeti kerete áldozatul estek a kivágásnak, a letakart asztal vonalát Rembrandt – immár a szembenézettel kalkulálva – bal felé meghosszabbítja, és ezzel a fehér abrosz fénylő vízszintesét a kompozíció főtengelyévé változtatja. Így lesz az ágálók eredeti pódiumjelenetéből csendesen ücsörgő, visszafogottan dévajkodó asztaltársaság; és így kerül a kezdetben magas fejfedőjével és dúsan hímzett felsőruházatával középen – de a tér mélyén, távol – felmagasodó egész alakos Civilis némiképp Leonardo milánói *Utolsó vacsorá*jának **[1.26]** Jézusához hasonlatosan ülő pozícióban az asztalfőre. (A Leonardo-analógia felbukkanásában – a *communio* és az *eucharisztia* misztériumának megidézésén túl – bizonyosan szerepet játszott a *Civilis* eredeti architektonikus keretének perspektivikus tágassága is.) Rembrandt persze az asztalt – Leonardo szabályos frontális elrendezésével szemben – enyhén rézsútosan állítja be: így a dísztelen asztalterítő a

131 Ezek legkoncepciózusabb összefoglalását ld. **Alpers 1993,** különösen 20–21. Fontos és érzékeny megfigyeléseket tesz ezzel kapcsolatban Otto Pächt is, vö. **Pächt 1991,** 236f.

132 Nem szükséges itt kitérnem annak az anomáliának a taglalására, ami az eredetileg kosárívben végződőnek tervezett, végül aztán félkörívesen megépített lunetta-mező okozott: Rembrandt fennmaradt rajza arra vall, hogy ő is az előző alapján tervezett. Nordenfalk számítása szerint a három sávból varrt kész vásznat érdemi veszteség nélkül lehetett beleszabni az új keretbe. **Nordenfalk 1956**

133 Tacitus, *Historiae, IV.* 14., magyarul id. kiad. (ld. 143. sz. jegyzet), I. 292.

Civilis mellett befelé forduló fejkendős-szakállas „pap”-figura alatt vet a rajzvázlaténál kevésbé hangsúlyos (és *A posztóscéh elöljárói*-ét **[2.103]** idéző) sarokredőt. A korábbi középponti helyzetéből erősen balra tolódott marcona vezér, aki hangsúlyosan felfelé tartott rövid és széles kardjával is uralja az asztaltársaságot, jobb szemével a nézőre pillant, akit felemás tekintete közvetlenül önmagával és az összeérő kardok alakzatával szemközt – tehát nem a képtest középtengelyében – állóként pozicionál. A néző így észleli a vészjósló Civilis körül csoportosulók megilletődöttsége és az asztal előtt, illetve a jobb szélén iddogálók bumfordi kedélyessége közötti diszkrepanciát. Talán ezért is van, hogy a főalak hideg-kékes árnyalatú ruházata, ékszerei és az összeérő kardpengék élfényeinek és fémes csillogásának éleslátást föltételező-kikövetelő megformálása a képfelületnek erre a fertályára koncentrálódik. Mindez különösen a kép jobb felének defókuszált, vizuálisan elnagyoltabb megoldásával összevetve válik egyértelművé. Ide tartozik az a melegebb és hűvösebb színek térértékével folytatott kifinomult játék is[134], amelynek erőteljes akcentusa értelemszerűen csak a táblaformátum közelnézete esetén érvényesülhet. Rembrandt az implicit néző elhelyezkedésének aszimmetriáját azzal is nyomatékosabbá teszi, hogy virtuális helyét a társaság közelében, az asztal előtt torlódó hármas – térben balról jobbra, elölről hátra, illetve alulról felfelé tagolódó-mozduló – csoportja „előtt”, a rövid hajú, vörös zubbonyos harcos „mögött” jelöli ki. Figyelemre méltó, hogy az utóbbi a nézőnek teljesen hátat fordító szemmagasságát Rembrandt nagyjából a befogadóénak felelteti meg (az eredeti koncepcióban ez a figura felemelt jobbjával még szemből, Civilis jobbján – a „rendezői balon” – ágált). Akárcsak a kép mai nézője, ő sem láthat rá az asztal lapjára. Rembrandt ezzel egyrészt csökkenti a kivágással elvesztett mélységi távolságot a néző és az összeesküvők közössége között, másrészt mégis módot nyújt arra, hogy a résztvevők reakciói közötti különbségeket, s így – némiképp kívül rekedve – a jelenet ambivalenciáit is realizáljuk.

A közelnézet aszimmetriái folytán az ünnepélyesnek szánt jelenet összességében valamiféle monumentális bumfordiságot nyer, amelyet az is fokoz, hogy a festő nem törekszik a nézőhöz extrém módon közel került képfelület eldolgozására, a nyers festékanyag fakturális jelenlétének optikai semlegesítésére. Mindezek együttesen állítják elő a „monumentális odaadásnak” azt az „egyszerű stílusát” („den einfachen Stil monumentaler Eindringlichkeit”), amelynek „északi igazságát” – Warburg szerint – Rembrandt az imperátori ékesszólás római as „szuperlatívuszaival” szegezi szembe[135].

Ezért beszél hát Warburg a *chiaroscuro* kapcsán *affektív* minőségről, ami „a képszerű kézműves alakítás és a valódi, drámaian formáló élet összefüggését”, festett színpad és eleven néző közös jelenlétét testesíti meg. A *chiaroscuro* szigorú értelemben

134 Vö. Erik Hinterding finom megfigyeléseivel **Kat. London–Amsterdam 2014,** 176.

135 Bár láthatóan nem ismerte Warburg okfejtését, a jelentős Rembrandt-szakértő, Otto Benesch is hasonlóképp jellemzi az idős Rembrandt e főművét. Ld. **Benesch 1970,** 222–226.

nem más, mint a festékek, ecsetnyomok, színes vagy monokróm foltok, vonalszövedékek sűrű anyaga, amelybe belefoglalódik, illetve amelyben összevegyül egymással a színpadi dráma objektív eldöntetlensége a reá irányuló, kereső tekintet szubjektív nyugtalanságával. Warburg ebben is az antik örökségnek azt az eleven lüktetését („polare Spannung") tapasztalja újra, amelyet a szívének oly kedves quattrocento mesterek műveiben is izgatott gyönyörködéssel fedezett fel. Rembrandt *chiaroscuró*ja mindazonáltal új szakaszt nyit „a szem emberi jogaiért vívott harc"[136] civilizálódási folyamatában: benne és általa az istenek, hősök és megszállottak szenvedélyes testnyelve a néző tekintet kényszeres közeledésének és távolodásának esztétikai játékává *szublimálódik*. A szemlélő azáltal válhat együttérző és megértő tanújává mind az ádáz marconák váratlan megilletődöttségének, mind a vérszomjas anya kétségbeesett hezitálásának, hogy miközben kíváncsivá-érdekeltté van téve a részvételben, mégsem látja elég tisztán, amit csinálnak, ami történik. Warburg a tizenhetedik századi Rembrandt *chiaroscuró*jának feszült vibrálásában is „közeledési ösztön és a távolodási akarat poláris ritmusának" működését – a modern ember úgy-ahogy uralt felindultságának vizuális formuláját – ismeri fel. Az antikvitás valódi szellemének modern megértéséhez új receptív érzékenység tartozik tehát: mint Warburg fogalmaz, e művek „kétségekkel telt belső összefogottságot követelnek a műértőtől, amellyel az felkészül a bizonytalan, vészjósló jövőre"[137].

Az esztétikai horizont visszanyerése? A warburgi képantropológia és a performatív műértelmezés lehetőségei

Mint korábban jeleztem, Warburg a képeket – kutatása tárgyait – egyrészt nem a vizuális *reprezentáció* paradigmatikus keretében (például „valóság" vs. „képmás" viszonyrendszerében), másrészt nem absztrakt módon, a megfigyelő ész teoretikus távolából vizsgálta. Közismert, hogy velük szembesülvén, mint fóbiásan érzékeny ember elsőként mindig saját „szeizmográfja" legközvetlenebb jelzéseire hallgatott, s csak utóbb igyekezett testi benyomásait tudományosan is racionalizálni. A *Mnemosyne*-atlasz tablóinak **[1.17.** és **1.34]** pátoszminták szerint szétválogatott anyagát is csak tudományos absztrakcióknak tekintette: a sémáknál jobban érdekelték az átírások, átalakítások és inverziók konkrét esetei. (Talán ezért sem érezte szükségét annak, hogy általános képelméletet dolgozzon

136 **Warnke 1980**
137 **Warburg 1926/2012,** 99., vö. **Gombrich 1981,** 319.

ki.[138]) Tudós kutatóként is a művek efféle *létszerű* működése foglalkoztatta – paradigma-teremtő kezdeményezése ezért is hosszabbítható meg a befogadásesztétika irányába. A formulák ugyanis, mint hangsúlyozza, nem egyszerű másoláson vagy mechanikus átvételeken keresztül, hanem a saját testben való megelevenítések révén, *eseményszerű lejátszások* útján terjednek.[139] Mivel a szekvenciák történeti áttekintése nem helyettesítheti az egyedi „alkalmazások” érzéki analízisét[140], a képtörténész-kutatónak magának kell médiummá válnia: saját testében kell megtapasztalnia a képekben működő affektív erők és ellenerők feszültségének játékát[141].

Legutóbb Horst Bredekamp vázolt fel egy merőben új elméleti koncepciót, amelyben – mintegy megfordítva a képek, illetve formuláik pusztán materiális tárgyként, emberi artefaktumként való muzeológusi-történészi kezelésének konvencionális logikáját – a képek szubjektumszerű aktivitásáról értekezik, és ebbe illeszti bele a pátoszformula, illetve az energiával telített mű *(energetisches Werk)* warburgi koncepcióját[142]. Bredekamp a pátoszformulák – egyszerre magával ragadó és distanciateremtő – erejét a „belülről szervezett” képaktus *(intrinsischer Bildakt)* példái között tárgyalja: itt olyan képekről esik szó, amelyek éppen *sajátos megformáltságukból* következően képesek *cselekedni* a nézővel – például szemkontaktust kezdeményeznek vele, a képsíkot áthágva belépnek személyes terébe, bevonzzák vagy kirekesztik, felajzzák vagy lehűtik a kíváncsiságát, indulatait stb.[143] Warburg csakugyan úgy tekintett a képekre, mint a „kortárs külső és belső élet idegi érzékszerveire” *(„nervöses Auffangsorgan”),* amelyek csak addig érdekesek számára, amíg *saját* „elevenségük” van, illetve ameddig „affektív hatalmat” képesek gyakorolni fölötte[144].

---

138 Warburg sohasem törekedett a *Pathosformel* koncepciójának tisztán teoretikus megalapozására és kifejtésére. Vö. **Warnke 1980,** 62.

139 A régi formák és motívumok tényként való szimpla kölcsönvétele helyett Warburg afféle személyes „hermeneutikai szituációként”, a példaszerű „eredeti” értésének és aktuális applikációjának kettősségében – illetve az applikáció *általi* meg- és félreértésként – ábrázolja a hagyomány recepcióját. Az előadás ennyiben úgyszólván befogadás- és alkalmazástörténeti esettanulmányként is fölfogható, amely a stílustörténet historizáló evolucionizmusával szakítva a *hatástörténeti tudatban* találja meg a hagyomány folytonosságának voltaképpeni hordozóját. Azért rekonstruálja az antikvitás-értés XVII. századi holland „elváráshorizontját”, hogy Rembrandtot a múlttal folytatott történeti dialógust megújító horizontváltóként ragadhassa meg.

140 Bár ambíciója egy univerzális „történeti-lélektani kifejezéstudomány” megalapozása volt, a képtörténész feladatát Warburg nem elvont motívum- és képkataszterek felállításában, hanem a hagyománnyal folytatott eseti dialógusok, az indulatátvitelek és áttételeződések konkrét eseteinek rekonstruálásában látta – egyedi kutatásoktól remélte a civilizációs folyamat teljesebb áttekintését is. Mint Gombrich fogalmaz, Warburg „nem elvont fogalmakkal, hanem konkrét tárgyi tartalmakkal” szeretett foglalkozni. Vö. **Gombrich 1981,** 157. Vö. ehhez **Bredekamp 2003,** különösen 255–256.

141 A kiindulópontot Warburg munkája során mindig a képek kiváltotta esztétikai érzékelés vagy viszonzás képezte: egy általános és jelentékeny érzés, amelynek eredete és alapértéke volt kutatásainak célja – a ’művészet’-nek a kortárs társadalomban elfoglalt szerepétől, vagyis a „művészitől”, mint értéktől függetlenül. A modern ember esztétikai válaszaiban egy benső, messzire visszanyúló középpontra talált rá, amely az ember természetéből fakad, következésképpen azzal azonos, ahogy a primitív ember a képekre (és a világra) reagált.” **Settis 1997,** 49. (Az én fordításom – R.A.)

142 **Bredekamp 2010,** 295. Vö. **Hogrebe 2010**

143 Vö. **Bredekamp 2010,** 231–333. Vö. **Hadjinicolau 2014,** 167.

144 Nagyon jellemző Warburgra, hogy a szemléletes „nervöses Auffangsorgan” kifejezést nem is affektív képekre,

Azt az univerzális kulturális antropológiát („az emberi kifejezés energetikai tanát") mármost, amely képes lehet valamennyi – a történeti időben kiképződött és kultúrafüggő – pátoszforma rendszeres filológiai-történeti vizsgálatára, a Rembrandt-előadás himnikus végszavaiban Warburg „a jövő zenéjének" nevezte[145]. Hogy ez a művészettörténet és az esztétikai interpretáció hagyományát egyaránt transzcendáló remény és ambíció teljesülhet-e valaha is, az számomra több mint kétséges. Mindenesetre a különös tényt, hogy formakérdésekről Warburg még Rembrandtról szólva sem beszélt, a közeli munkatárs Edgar Wind bizonyára azzal indokolta volna, hogy a jó mű esztétikai tökélye egész egyszerűen elfedi azokat a problémákat, amelyeket megold: „aki mindig csak Leonardóval, Raffaellóval és Holbeinnel hozakodik elő – ahol a legélesebb ellentétek legsikeresebb kibékülésre jutnak –, és ezeket élvezi is, legalábbis egy hangulatban, mely maga is az ellentéteknek egy pillanatnyi harmonikus kiegyenlítődése, meglehet, boldog órákat tölt el ezzel, de a művészet lényegének fogalmi megismeréséhez – és végül is mégiscsak ez az esztétika feladata – nem fog eljutni"[146]. Meglehet, Warburg e módszertani megfontolásból figyelt inkább a kutatási problémáról pőrén árulkodó „elhanyagolt kuriózumokra" és „rossz művekre" (Wind)[147].

Warburg művészi formaelemzéssel szembeni tartózkodását részben erősödő antropológiai érdeklődésének az a speciális fókusza is indokolja, amely – mint láttuk – korai halála után nem sokkal saját művészettörténész munkatársai között is marginalizálta mind közelítésmódját, mind adatgyűjtő-elemző módszerét. Idegenkedett a *műalkotás* fogalmának a korabeli művészettörténet-írásban elterjedt fetisizálásától, a szövegszerű jelentésvilágok föltételezése mögött meghúzódó idealista esztétikák előfeltevéseitől[148]. Reneszánsz tárgyú tanulmányainak futólagos áttekintése is arról győz meg, hogy mennyire hidegen hagyták a Wiener Schule formalista elemzései, a klasszikus és reneszánsz aránytan, illetve a perspektivikus térábrázolás történeti problémái (*nota bene,* az ikonológus Panofsky érdeklődésének kiemelt tárgyai!)[149] Kevéssé érdekelte Platón és a neoplatonikus filozófia, nem foglalkoztatták az „eszmé-

hanem olyan iparművészeti dísztárgyakra használja, amelyeket pedig általában szellemileg kevésbé, inkább kézműves-technikai szempontból érdekes emberi produktumként szokás kezelni. A vonatkozó szöveghelyet idézi **Gombrich 1981,** 355.

145 **Warburg 1926/2012,** 101.

146 **Wind 2005,** 45.

147 Hogy Warburg kutatói érdeklődése a *par excellence* műalkotásokról amúgy is mindinkább általában a képekre tevődött át, azt a legszemléletesebben a 20-as évek végén fölállított *Mnemosyne*-atlasza igazolja, amelyen a klasszikus művek repróitól korabeli sajtófotókig mindenféle vizuális dokumentum egyenragú szerepet játszik. Vö. **Bredekamp 2003,** 256.

148 **Wood 2014,** 14.

149 Gertrud Bing erre a különbségre is célozhat a Warburg összegyűjtött írásainak olasz kiadásához írott előszavában, amikor – érezhető polemikus éllel – arról beszél, hogy Warburg a képek és a néző közötti *térbeli* relációk iránti érdeklődésének „semmi köze a háromdimenziós ábrázolás esztétikáját illető modern megszállottsághoz. Épp ellenkezőleg, ez is ama törekvés része, hogy a stílusbeli eltéréseket pszichológiai szükségletek kiváltotta reakciókként értse meg." Vö. **Bing 2005,** 58.

nyi” képmás föltételei és idealista teorémái – holott nyilván tisztában volt hatalmas kultúrtörténeti befolyásuk jelentőségével.[150] Minthogy leginkább az indulatok mimézise és az ember maga-viselésének ösztönös és tudatos összetevői foglalkoztatták, ha megmaradt volna a művészettörténeti, illetve az esztétikai interpretáció terepén, Warburg – megkockáztatom – Arisztotelész drámaesztétikájának örököseként ismert volna magára.

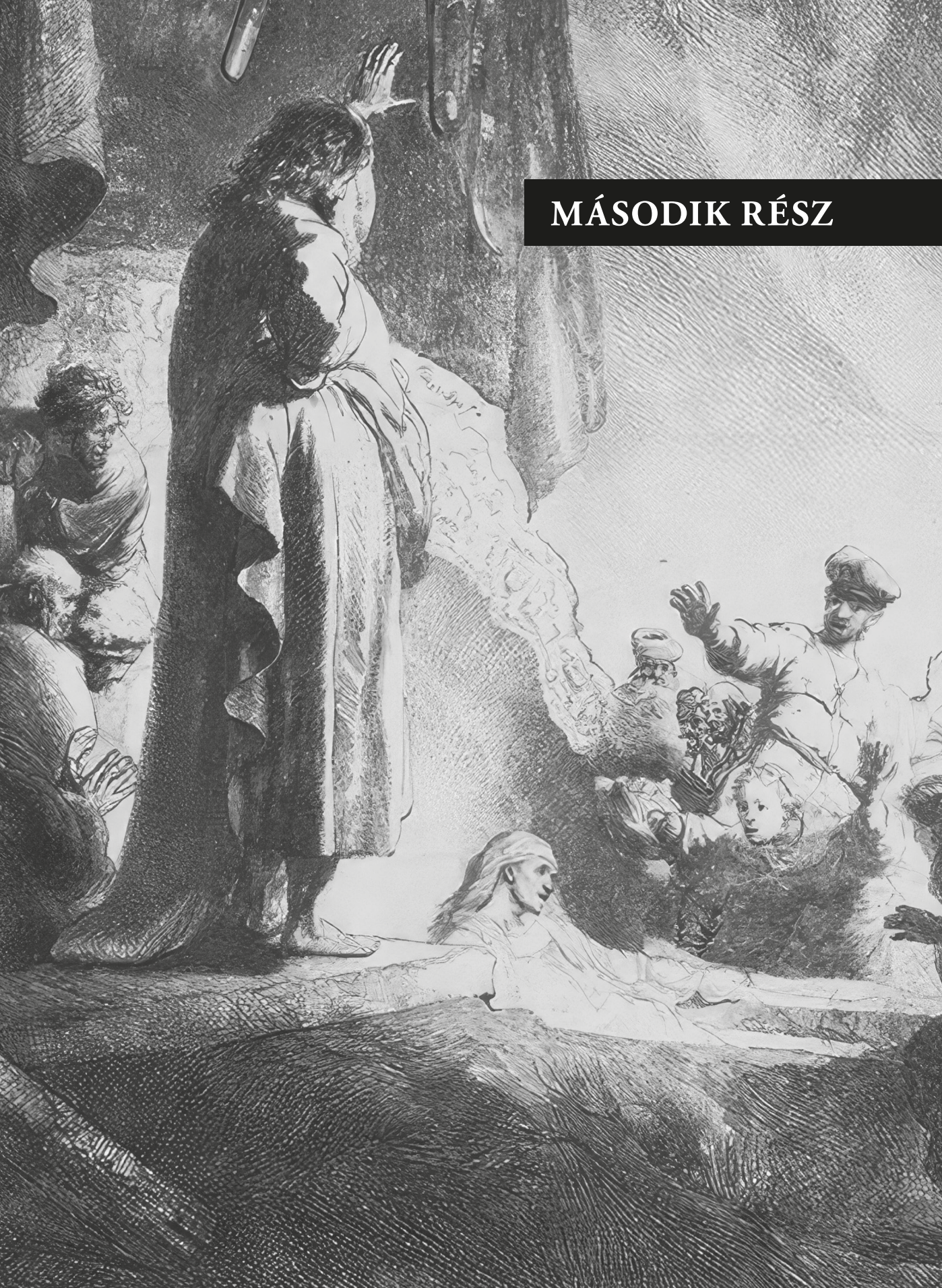
Munkám következő fejezeteiben a hamburgi ovális előadóteremben tárgyalt Rembrandt-művekre is visszatérek még – abban a meggyőződésben, hogy noha Warburg szakított az „esztétizáló művészettörténettel”, képantropológiai kérdésfeltevésének új tartalmi hangsúlyait egy újragondolt interpretatív *művészet*történet, illetve a performativitás egy új esztétikája nagyon is hasznosíthatja. Warburg normatív műfelfogásához, „szó, cselekvés és kép” *drámai* szintéziséhez máshonnan, nevezetesen a *narratívák* felől fogok közelíteni. Módszerének egyik jellegzetessége „a formális kontextusból kiemelt alakok”[151] önmagukban való vizsgálata volt – ám ebből nem következik, hogy ne vehetnénk őket például szemügyre a cselekmény bonyolítása, illetve a képszínpadi dramaturgia szempontjából is. Végtére is minden képnek egyedi narratívája van, minden indulatnak, megfontolásnak egyedi szubjektuma és meghatározott tartalmai (tárgyai, motivációi, tétjei, kockázatai stb.) vannak. Ezeket a festő úgy formálja jelenetekké a kép színpadán, hogy akár a szenvedély kirobbanása, akár a reflexió tragikus csöndje a történet és a személyiség logikájából fakadó szükségszerűségként, de legalábbis valószínűségként mutatkozzon meg a néző szemében – nagyjából úgy, ahogy azt Arisztotelész *Poétiká*jában a drámai formától megkövetelte. Kísérletem akkor felelhet meg a feladatban rejlő komoly kihívásnak, ha az esztétikai műértelmezés induktív módszereivel is igazolni lehet Warburg sejtéseit a Rembrandt-művekbe foglalt „hamleti tragikum” érvényességéről.

Mindamellett látnunk kell: az egyes művek *dramaturgiájának* elemzési szintje, amelyet a továbbiakban követni szándékozom, nem olyasmi, ami Warburg itt ismertetett megközelítéséből és argumentációjából minden további nélkül levezethető. Nemcsak azért nem, mert az általa alkalmazott tudományos apparátus eleve alkalmatlan műimmanens elemzések konzekvens végigvitelére. Meggyőződésem, hogy Rembrandt „dramaturgi észjárása” egész elbeszélő művészetében érvényesül: a vizsgálódás ezért nem alapozható pusztán az antik pátoszformulák és inverzeik fentebb ismertetett warburgi koncepciójára. Szükségünk lesz *általában a cselekvések* ábrázolásának valamilyen átfogó figuratív modelljére is, amelyben egy drámai konfliktus

150 „Én is Platóniában születtem, s szeretném Veled egy magas hegycsúcson figyelni az ideák köröző röptét, s ha futó hölgyünk jő, örömmel tovalebegnék vele. De én nem tudok így szárnyalni. Számomra csak az adatott, hogy hátratekintsek és a hernyóban élvezzem a pillangó kifejlését.” – idézi Warburg Ghirlandaio „Nimfá”-ja kapcsán André Jolleshez írott levelét **Gombrich 1981,** 146. A magyar fordítást Radnóti Sándortól vettem át: **Radnóti 1990,** 117–118. Vö. itt a 425. oldallal.

151 **Bing 2005,** 60.

riválisrésztvevőinek viselkedései a festett színpad zárt világában egymással összevethetőkké válnak – függetlenül attól, hogy mitológiai, bibliai vagy történeti elbeszélés szolgált-e a drámai konfliktus alapjául, illetve hogy a művész mely képi vagy irodalmi forrásokra támaszkodott munkája során. Rembrandt elbeszélő művészetének elméleti újrakeretezésére van szükségünk, hogy induktív módon, a műegészek közvetlen esztétikai tapasztalatából kiindulva kísérelhessük meg igazolni vagy pontosítani a heurisztikus warburgi olvasatok igazságát.



MÁSODIK RÉSZ

A KÉPEK SZÍNJÁTÉKA
EGY „REMBRANDT-DRAMATOLÓGIA" VÁZLATA

Nem hallja fül, elég a szem, ha lát.[1]
(Shakespeare)

Van Goethe-nek egy rövidke feljegyzése 1831-ből, amely címében – *Rembrandt, der Denker* – a híres festőt „gondolkodóként" aposztrofálja[2]. Halála előtt egy évvel az idős költő a mindössze huszonhét éves holland 1633-ban szignált *Az irgalmas szamaritánus* című rézkarcát[3] **[2.01]** tanulmányozza. A Goethe szerint „fontos" lap témája a Lukács-evangéliumból jól ismert példabeszéd (Lk 10.30–35), amelyet Jézus mond el annak az akadékoskodó törvénytudónak, aki a felebaráti szeretet mibenlétéről kérdezi. A történet egy utazóról szól, akit az úton kiraboltak és félholtra vertek, majd mindenki magára hagyja, akinek kötelessége volna segíteni, viszont megmenti és biztonságba helyezi egy idegen, akit egyedül az önzetlen szívjóság vezérel. Jézus a jó szamaritánust követendő mintaként ajánlja: azért fogalmaz parabolában, hogy egy történetbe ágyazva közvetlenül *megélhetővé* tegye beszélgetőpartnere számára a „szeresd felebarátod, mint tenmagad" elvont erkölcsi parancsát.

1

Goethe mármost figuránként, aprólékosan leírja a sok alakos jelenetet: a rendezett udvarral körülvett fogadó kapujában a nekünk háttal álló szamaritánus pénzt ad az idős fogadósnak, miközben szolgája leemeli az igáslóról a törődött félmeztelen áldozatot – aki eközben összepillant a fogadó ablakán kikönyöklő ismeretlen fiatalemberrel. „Feltűnő, hogy a sebesült ahelyett, hogy a szolgára hagyatkoznék, aki elvinné máris,

1 Shakespeare, *23. szonett*; Szász Károly fordítása.

2 Johann Wolfgang von Goethe: *Rembrandt, a gondolkodó* [Rembrandt, der Denker] ld. **Goethe 1981,** 751–752.

3 Rembrandt: *Az irgalmas szamaritánus,* rézkarc, 247×203 mm. Az 5. állapoton szignálva és datálva: *Rembrandt. inventor et. Fecit. 1633*, B. 90. Gary Schwartz szerint a lapot valószínűleg Jan van de Velde azonos tárgyú, 1610 körülire datálható „éjszakai" rézkarca inspirálta (vö. **Schwartz 2006,** 18.): legalábbis Rembrandt tőle vette át a sérült a házba való bevitele és a fogadós kifizetése motívumának összevonását: utóbbi az evangéliumi elbeszélés szerint csak másnap történt meg. Vö. **Kat. Berlin 1970,** 81. A lap másik előzményének sokáig Rembrandt egy parasztudvarról készült lavírozott tollrajzát (Ben. 462) tartották, de Benesch föltételezését az Albertina 2004-es kiállításának katalógusában Bisanz-Prakken cáfolta. Vö. **Kat. Wien 2004,** no. 153, 316. A rézkarc autenticitását illetően Münz már 1952-ben fölvetette, hogy tanítványi kezek is nyomot hagyhattak a lemezen (vö. **Münz 1952,** II. 93.)

inkább keservesen kezét tördelve, fölemelt fővel balra fordul, mintha irgalomért esedezne ahhoz a tollas fejfedős fiatalemberhez, aki az ablakból inkább hidegen és részvéttelenül, mint dacosan tekintget. A sebesült e tartásával kettős teher a szolgának, aki vállára vette éppen: látszik is ennek arcán, milyen keserves neki a súly. Meggyőződésünk, hogy az ablakbeli hetyke ifjúban a sebesült ama rablóbanda vezetőjét ismeri fel, mely röviddel ezelőtt kifosztotta, és e pillanatban máris félelem tölti el, hogy rablók tanyájára viszik, vesztére esküdött a szamaritánus is. Lényeg: ez az ember a gyengeség és kiszolgáltatottság legkétségbeejtőbb állapotát éli át most. Tekintsük viszont a felvonultatott hat személy arcát; a szamaritánus fiziognómiája egyáltalán nem látszik, a lovat tartó apród arcéléből csak kevés. A szolga, akire a test súlya nehezül, keserves képet vág, összeszorítja száját az erőfeszítés, a szegény sebesült meg maga a tehetetlenség. Igen találó továbbá az öreg arca: jóságos és bizalmat keltő, ellentétben a sarokbéli rablóvezérrel, aki megátalkodottságot és eltökéltséget tükröztet vonásaival."[4]

Goethe nem fejti ki közelebbről, hogy miért nevezi a címben „gondolkodónak" Rembrandtot. De a válaszra nem nehéz következtetnünk abból, ahogy eljár: miután – jóformán szó szerint követve a Rembrandt-rézkarcok Bartsch-féle 1797-es *catalogue raisonné*jának műleírását[5] – számba veszi a tényállást, leginkább az egyidejű arckifejezések, tekintetek és testtartások irányvektorainak „összeolvasása" révén olyan értelemösszefüggést vél felismerni a jelenetben, amelynek nemcsak az evangélium szentesített szövegében nincs nyoma, illetve a példabeszéd bevett értelmezéseitől idegen, hanem – kifejezetten Jézus egy példázatának illusztrációjáról lévén szó – egyenesen annak ellenkezőjét sugallja. Ilyen radikális átértelmezés csak valamilyen *megfontolt* művészi döntésből fakadhat.

Goethe merész olvasatát mármost a Rembrandt-kutatás marginális jelenségként, illetve utólagos költői kommentárként kezelte – ha egyáltalán tudomást vett róla.[6] Legutóbb napjaink vezető specialistája, Ernst van de Wetering a *gondolkodó* művészt

4 **Goethe 1982,** 752.

5 B. 90., vö. **Bartsch 1797,** 93.

6 A kevés említés egyike Henri van de Waalé, aki a modern irodalmi félremagyarázások paradigmatikus példájaként hivatkozik rá: vö. **Van de Waal 1972.** Gary Schwartz egymondatos kommentárja szerint az elbűvölt Goethe ebben a karcban is „az emberi érzelmek, a gondolkodás és a testi kifejezés Rembrandt általi megragadásának erőteljes bizonyítékát" látta. **Schwartz 2006,** 17. Kenneth Clark viszont csak úgy hivatkozik Goethe-re, mint aki a mű kapcsán „a híres kutyáról" értekezik: vö. **Clark 1976,** 806., noha Goethe említést sem tesz az udvaron ürítés közben ábrázolt állatról. Jellemző, hogy ez az előtérben hangsúlyos helyen, aprólékos részletességgel ábrázolt kutya annyira irritálta az utókor nézőit, hogy a mű kapcsán a művészettörténeti szakirodalom java is inkább vele foglalkozik. Wölfflin egyszerűen csak méltatlankodott az ürítés közönséges motívuma miatt (vö. **Wölfflin 1946a**, 137), Clark ellenben az itáliai reneszánsz tradícióval való tiszteletlenkedés jelét látta benne. Mások (például Hans Joachim Raupp) az emberi botorságon való, Diogenészhez köthető antik künikosz gúnyolódás hagyományával magyarázták, megint mások egy Erasmusig, sőt Senecáig visszavezethető szólás népies-szatirikus idézetét olvasták ki belőle: eszerint az ekként ürítő kutya egy a szorult helyzetében szűkölni kényszerülő sértett emberre utalna. Ez alapján Doris H. Lehmann a motívumot Rembrandt személyes sértődésének jeleként olvassa, amiért Constantijn Huygens bökverset írt Jacques de Gheynről festett kis portréjára (1632, London, Dulwich Picture Gallery), mert az nem hasonlít a személyre. Vö. **Lehmann 2017.**

tárgyaló *Rembrandt – The Painter Thinking* című vaskos monográfiájában[7] hagyta említés nélkül. Tudomásom szerint egyedül a kiváló Rembrandt-specialista, Ludwig Münz szentelt e rövid szövegnek kellő kritikai figyelmet – egy olyan, még 1934-ben megjelent (és, jellemző módon, rég elfeledett) könyvében, amelynek témája kifejezetten e művészet Goethe általi szisztematikus *félreértése* volt[8]. Münz szerint azon a kopott lemezről készült kópián, amely Goethe rendelkezésére állt, már nem látszanak a figurák olyan részletvonásai, amelyek egyértelművé tennék, hogy a sebesült csak önkéntelen fájdalmában fordul balra, és egyáltalán nem emeli tekintetét a bal oldali fiatalemberre, ami előállítaná a Goethe által vizionált új értelmet. A nagy költő olvasatát, véli Münz, a történet egyértelműsítésének racionális-klasszicista igénye vezérli, és az efféle tisztánlátás kedvéért hajlamos eltekinteni a rembrandti *Helldunkel* titokzatosságától, a „világos és sötét csodálatos egymásba játszásának" örök kérdésétől[9]. A könyv tézise szerint Goethe különböző korszakaiban eltérő okokból és eltérő módokon tért ki a rembrandti művészet „démonikus" mélységeinek nyugtalanító kihívása elől.

Münz nem tesz említést arról, hogy van a kompozíciónak egy festmény-változata is (ma Londonban, a Wallace-gyűjteményben őrzik)[10] **[2.02],** amelynek sajátkezűségét ugyan Horst Gerson és az RRP kutatói is kétlik, mindamellett a szakértők között egyetértés van abban, hogy az Rembrandt egy ismeretlen eredetijére vezethető vissza[11]. A rézkarchoz képest oldalfordított és igen aprólékosan „kidolgozott" festményre viszont éppenséggel érvényes lehetne Goethe megfigyelése. Rembrandt (vagy másolója) ugyanis a két profilt itt olyan precízen fordítja egymás felé, ami a figurák között csakugyan valamiféle spontán kommunikáció létrejöttét sejteti. Goethe azt is érezteti, hogy a sebesült utazó és az ablakból kitekintő fiatalember „párbeszéde" észrevétlen marad a többi jelenlévő számára: nem véletlenül tér vissza annak taglalásához, hogy a többalakos jelenet minden résztvevője egészen *elmerül* a maga dolgában (a fiú a lovat fegyelmezi, a szolga a teherrel küzd, a fogadós és a szamaritánus egymással tárgyal, az asszony a kútból vizet húz). Nincs hát módjuk arra, hogy maguk is észleljék, illetve lereagálják, amit a néző észrevesz. A költő leginkább az arckifejezésekből olvas: ezért emeli ki, hogy a főszereplő szamaritánus arcát nem is látni, míg a fogadós és a szolga viselkedése egyértelmű invol-

---

7 Vö. **van de Wetering 2016**

8 **Münz 1934.** Ludwig Münzre és a *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen* tudománytörténeti jelentőségére más összefüggésben még visszatérek (vö. itt a 450. oldaltól)

9 Goethe birtokában egy eredeti, de gyenge minőségű kópia volt – levelezéséből tudjuk, hogy próbálta is olyanra cserélni, amelyen jobban kivehetőek a részletek. Vö. **Münz 1934,** 87.

10 Bredius 545. Clifford Ackley a képet – **Clark 1976** nyomán – Rembrandt 1630-ban készült eredetijének tartja és a rézkarcot ennek saját kezű, módosított változataként kezeli. Vö. **Kat. Boston 1980,** no. 74, 121. Ezzel szemben Eric Jan Sluijter a festményt – nyilván az RRP a szignót és a dátumot vitató új attribúciója (vö. **Corpus II. 1986,** C48, 607–616) nyomán – a fiatal Govaert Flincknek tulajdonítja, és azt feltételezi, hogy Rembrandt rézkarc-eredetije alapján készült, ld. **Sluijter 2006,** 257. Vö. ehhez **Schwartz 2006,** 16.

11 Gary Schwartz ezt a műcsoportot választotta ki 2006-os jubileumi kézikönyvének a rézkarcok, festmények és előkészítő rajzok együttes tárgyalásának kérdését feszegető fejezete esettanulmányához, amelyben összefoglalja a kutatás jelenlegi állását is. Vö. **Schwartz 2006,** 16–18.

váltságot tükröz – mindenesetre nem vesznek tudomást arról, ami rajtuk kívül történik. Goethe így különböző dolgokra irányuló, de *egyidejű* emberi cselekvéseket rögzít a képen: a két rejtett főszereplőt egy izolált párbeszéd szituációjában észleli, és voltaképp nem tesz mást, mint – gyakorlott színpadi szerző-dramaturgként – tárgyszerű értelmet igyekszik kölcsönözni kettejük *elkülönülő* némajátékának. Máshonnan nem meríthet, mint a bibliai narratívából: így talál rá arra a lehetséges szcenárióra, hogy az áldozat épp kifosztóját ismeri fel a fiatalemberben, és „e pillanatban máris félelem tölti el". Visszahoz tehát a színre egy korábbi kulcsszereplőt, akinek a példabeszéd szerint a fogadónál már nem volna keresnivalója – és e látszólagos dramaturgiai lekerekítéssel megnyitja a történetet más kimenetelek felé. A „gondolkodó" Rembrandt – így összegezhetnénk Goethe sugallatát – az eredendően épületes elbeszélésben egy a szemünk előtt kibontakozó emberi *dráma* lehetőségét ismeri fel, és formálja önhordó jelenetté.

Goethe, a figyelmes néző és érzékeny rezonőr voltaképp színháznak nézi tehát a festményt.[12] Ebből következik, hogy a festményen látszó személyek jelenlétét is spontán módon *motivált cselekvésekként* értelmezi[13], amelyek a nyílt színen *itt és most*, a néző szeme láttára mennek végbe, valahogy egymásra is vonatkoznak, ennélfogva összeolvasandók. A sebesültet például úgy ábrázolja, mint aki épp egy választás kényszerhelyzetében cselekszik: „*ahelyett,* hogy a szolgára hagyatkoznék, aki máris elvinné, *inkább* […] fölemelt fővel fordul balra, mintha irgalomért esedezne". Így veheti észre, hogy a beteg felismerése a színen egyben a két szereplő közös titkát is kell hogy képezze: és épp ettől vetül az amúgy megnyugvást ígérő eseményre egy csapásra valamilyen bizonytalan végkifejlet vészjósló árnyéka.

Ez az értelmezés természetesen költői fikció – csakugyan nincs semmiféle ikonográfiai, exegetikai vagy irodalmi hagyomány, amely alátámaszthatná. Mégsem nevezném merőben szubjektív önkénynek vagy költői fantazmagóriának. Az idős és bölcs Goethe a rézkarcot mustrálva keresetlen szavakkal értelmet ad egy jelenetnek, amelyet spontán módon evidensnek érez – és a *gondolkodó* Rembrandt formálásának tulajdonítja azt a hitelességet, amely rábírja őt erre. Könyvemnek ebben a részében erre a megtervezett erőre kérdezek rá: közelebbről arra, hogy honnan támad a rézkarc tapasztalt nézőjében a képbe foglalt jelenet közvetlen *magától értetődésének* az a művészi szuggesztiója, ami képes rávenni őt az ismert történet egészen szokatlan továbbgondolására? Továbbá: vajon az alkalmi megfigyelés *Az irgalmas szamaritánus* kapcsán merőben esetleges értelmezés, az utókorbeli költő önkényes „belemagyarázása" csupán, vagy Goethe itt Rembrandt narrációjának egy olyan mozzanatára tapint rá, ami más

12 A színháztörténész Andreas Kotte megfigyelése szerint (vö. **Kotte 2020,** 351.) Goethe a színpadképre viszont kifejezetten képzőművészi perspektívából tekintett: mint színészeknek írott ismert szabálygyűjteményében (vö. Goethe: „Szabályok színészeknek" [1803], Görög Lívia fordítása, in: **Goethe 1981,** 309–328.) írja, „…a színt tekintsük festménynek, amelyről hiányoznak az alakok: a színész tölti majd ki a helyüket" (83. §, 327. oldal).

13 Később (vö. 96ff.) a Laokoón-szoborcsoport kapcsán hivatkozni fogok a Winckelmann és Lessing „statikus", illetve Goethe „dinamikus" mimézis-értelmezése közötti különbségre.

műveken is kimutatható, és ami megérdemli, hogy közelebbi vizsgálat tárgyává tegyük? Az alábbiakban amellett fogok érvelni, hogy ez utóbbiról van szó: megítélésem szerint Goethe művészi intuíciója hibátlanul működik, amikor a *gondolkodó* Rembrandtban a *színházi rendezőt* ismeri fel. Hipotézisem szerint ez a megközelítés – ha sikerül fogalmilag és módszertanilag is kellőképpen megalapozni – lehetőséget kínál számos, a Rembrandt-kutatásban korábban fölmerült és a kutatás eddigi paradigmatikus kereteibe nem illeszkedő anomália tisztázására is.

1 | Elbeszélés vagy dráma? A kérdés felvetése

Dolgozatom e hosszabb, második részében Rembrandt olyan munkáival foglalkozom, amelyek bibliai, kisebb részben antik mitológiai, illetve históriai tárgyú történeteket „ábrázolnak". Azért használom egyelőre ezt a semleges és semmitmondó kifejezést, hogy megvilágítsam megközelítésem speciális mivoltát, illetve jelezzek bizonyos, ebből következő elhatárolásokat és metodológiai megfontolásokat – mert amit a továbbiakban Rembrandt „narrációjának" nevezek, az nem pontosan fedi a képi elbeszéléskutatásnak a kortárs művészettörténeti diskurzusban meghonosodott megközelítéseit és módszertanát[14]. Ez indokolja a polemikusnak szánt alcímet is: a bizarr neologizmust, amelynek eredetére még visszatérek, tudatosan a „narratológia" fogalmának alternatívájaként választottam. Szigorúan Rembrandt nevéhez kötött használatát az indokolja, hogy egy történetileg és műfajilag is jól körülhatárolható festői-grafikusi praxist nevez meg, amelynek – amennyire meg tudom ítélni – nincs sem előzménye, sem érdemi folytatása az újkori, illetve a modern európai képzőművészetek történetében. Egy festőknél inkább atipikus szcenografikus-dramaturgi észjárás feltárásáról van szó: sokat is fogok színpadról, szerepekről, eseményszerűségről és hasonlókról beszélni, ami kevéssé jellemző a *mainstream* képnarratológia szóhasználatára.

A félreértéseket elkerülendő rögtön hozzáteszem, hogy csupán metaforikus értelemben van szó színházról vagy színpadról: annak, amit a korai Rembrandt sajátos „színpadi" elbeszélésmódjáról itt elmondandó vagyok, nem sok köze van a XVII. századi holland színház intézményéhez, illetve a korabeli színjátszás kultúrájához. Bár tudjuk, hogy amszterdami évei során Rembrandtot sokrétű kapcsolat fűzte a városi-polgári literátor értelmiséghez, barátai közt akadtak színpadi szerzők, és volt dolga például a

14 **Krüger P. 1998, Thomka 1998, Horváth 2010, Kemp 2013**

frissen felépített Schouwburg deszkáin bemutatott darabokkal is, továbbá ismerünk – megítélésem szerint alapvetően eredménytelen – kísérleteket egy-egy műve konkrét színielőadásokkal és színpadképekkel való összekapcsolására is, ebben a tanulmányban nem ilyesmiről lesz szó[15]. Inkább a korai elbeszélő képek különleges szerkezete, hatásmechanizmusa, illetve befogadásának sajátos esztétikája foglalkoztat – az a mód ugyanis, ahogy Rembrandt egy-egy történet *epikus elbeszélését* rendre egy a néző jelenlétében lezajló fordulat (átváltozás, fölismerés, meghasonlás) *drámai eseményévé* alakítja át. Ez az átalakítás egy festmény (rajz vagy grafika) esetében minden, csak nem triviális – olyannyira nem az, hogy például a narratológia bejáratott modelljei és fogalomkészlete nem is alkalmasak a megvilágítására.

1.1 | A KÉPNARRATOLÓGIA BÍRÁLATÁHOZ

Amióta Alberti a festészet bűvös erejét először ragadta meg „a távollévő jelenlévővé", illetve „a halott élővé" tételének képességében[16], a képek rendre a múlt felidézése és aktuális újraértelmezése, mitikus elbeszélés és eleven történés föloldhatatlan belső feszültségének jegyében állnak. Ha valaki egy régvolt történetet elmesél, azt szükségképpen a maga jelenében, aktuális és jövőbeli olvasói-hallgatói számára teszi – tehát valahogy kezelnie kell ezt az időtávolságot. Mégis, az ilyen képekről való szaktudományos beszéd, különösen amióta a művészettörténet szigorú tény-, illetve történettudományként tekint magára, hajlamos inkább hárítani a feladatot, hogy szembenézzen azokkal az értelmezési dilemmákkal, amelyek a „történeti kép" jelenidejűségének kényszerítő valóságából fakadnak. Ez persze nem magyarázható puszta tudatlansággal vagy intellektuális renyheséggel: hosszú civilizációs-történeti folyamat eredménye, hogy többnyire megelégszünk a történetek szöveges eredetére, illetve a képi ábrázolás ikonográfiájára való utalásokkal. Egy-egy elbeszélő kép „drámai" jellegéről beszélni mára alig jelent többet zaklatott érzelmek, valamiféle „expresszivitás", feszült atmoszféra és hasonlók metaforikus kifejezésénél: a legritkább esetben gondoljuk képekről azt, hogy azok valóban a jelenlétünkben játszódó fordulatos események lehetnének.

---

15 Amit a továbbiakban „színpadi rendezés"-en értek, annak nincs köze sem a *rederijker*-színpadokon, sem az épp Rembrandt első amszterdami évtizedének végén megnyílt Schouwburg kőszínházi színpadán ténylegesen megtartott előadásokhoz – akkor sem, ha ezekről elég kevés érdemit tudunk. A későbbiekben a *Médeia*-karc **[1.10]** kapcsán azért kitérek néhány konkrét összefüggésre – és beszélek majd a színházról mint képi metaforáról és kronotoposzról is: ám Rembrandt sajátos képdramaturgiai műfogásai egészen más eredetűek, és kapcsolatuk a korabeli teátrumi praxissal merőben esetleges.

16 Alberti, *Della Pittura* II. 25, **Alberti 1997,** 93.

45

A festészetet – eddigi tudomásunk szerint – először az i. e. 6–5. században a keószi Szimonidész hasonlította az írásművészethez: híres mondását – „a festészet hallgatag költészet, a költészet viszont hangos festészet" – Plutarkhosz idézi egyetértőleg *Az athéniak inkább háborúban vagy inkább bölcsességben tűntek ki?* című rövid értekezésében[17], hozzátéve, hogy „a tetteket, amelyeket a festő jelenidejűként mutat meg, a költők a múltban történtként beszélik el"[18]. A tézis persze eredetileg nem ágazati- vagy műfaj-esztétikai kontextusban hangzott el, minthogy e szerzők költészeten voltaképp történetírást, tehát *par excellence* „a múltban megtörténtek" utólagos összefoglalását értették. Plutarkhosz szerint a festő ugyanazt teszi, mint a történetíró; emiatt méltathatja például Thuküdidész történetírói stílusát azzal, hogy olyan érzékletesen beszél, *mintha* festene: mint aki olvasóit úgyszólván az elbeszélt események jelen idejű szemtanúivá képes változtatni.

A különböző műfajok összehasonlításának ez a plutarkhoszi ötlete talán Arisztotelésztől ered, aki *Poétiká*jában az eposzi költészet, illetve a történetírás művészetét a színpadon előadott drámáéval állította szembe. Arisztotelész, mint közismert, ebből – *utólagos elmondás* és *aktuális történés* formakülönbségéből – fejleszti ki drámaesztétikáját. Emiatt a dráma színpadán minden történet szükségképpen nyitott kimenetelűként értelmeződik, és a nézőtől azt igényli, hogy az események alakulását, a *dramatis personae* tetteit vagy aktuális cselekvéseit a jellemekből fakadó döntések valószínűségeinek, illetve a sors szükségszerűségének felismerése alapján jelen idejű *eseményként* tapasztalja, illetve értse meg. Az *elbeszélő* ezzel szemben – akár eposzok szerzőjéről, akár történetíróról van szó – lezártként, végérvényesen adottként tekint a történésekre. Plutarkhosz nem teljesen alaptalanul helyettesíti a drámát a festészettel – a kettő között már Arisztotelész is strukturális rokonságot látott. Mindkettő *prezentáló* művészet: azzal, amit megmutatnak, mindenkori nézőjüknek szükségképpen aktuálisan, *itt és most* kell szembesülnie.

Csakhogy, amikor Plutarkhosz dráma helyett festészetet mond, vagyis a bemutatás jelenidejűségének analóg mivoltára céloz, nem esztétikailag érvel, mint Arisztotelész. Nem ellentétes *formaelvekre* gondol, ellenkezőleg: számára a jelenidejűség csupán az elbeszélői *stílus* kérdése, és valójában inkább történetírás és festői ábrázolás egyívású mivoltát, lényegi közösségét hangsúlyozza. Epika és festészet médiumainak eltérő természete nem jelent elvi különbséget annak megítélésében, hogy mit és mi célból kell ábrázolniuk. Hiába prezentál a festő jelen időben, műve akkor is mintegy *narratív emlékműként* funkcionál: éppúgy a „győztes méltóságok, csaták és hősök" (Plutarkhosz) hírnevének fenntartását szolgálja, mint a történetíróé. Ezen az alapon köttetik aztán tartós szövetség közöttük: ez a könnyen adaptálható leegyszerűsítés alapozza meg a „történeti kép" műfaját, és emeli azt rögtön a képzőművészetek műfaji hierarchiájának

17 Plutarkhosz: *Moralia. Erkölcsi, filozófiai, állambölcsészeti kérdések*, összeáll. Rakonczai János, Bába Kiadó, Szeged, 2012, 236. Vö. **Szőnyi 2004,** 13.; **Bartha-Kovács 2010**, 20. skk. Értelmezéséhez ld. **Nagel 2003,** 1–2.

18 Ibid.

csúcsára. A hőstörténetek, az ősi eredetű mitológiai és vallási elbeszélések magas presztízse – kimondva-kimondatlanul – a szaktudomány reflexióiban máig érvényesül.

Elbeszélés és képalkotás e manifeszt közössége visszhangzik azután – csaknem két évezreddel az idézett antik auktorok után – a reneszánsz művészetelmélet uralkodó teorémáiban is. Gondoljunk akár költészet és festészet először Leonardo által pertraktált *paragone*-jára, akár az *ut pictura poesis* – Horatiusra visszavezetett, de eredeti kontextusától eltérített – maximájára: bár mindkettő immár *társművészetek* között teremt kapcsolatot, összevetésük továbbra is céljaik közösségén, egyszersmind eltérő mediális lehetőségeik mérlegelésén alapul[19]. Innen szinte egyenes út vezet a XVIII. századi modern „ágazati" esztétikáig: aligha véletlen, hogy miközben Lessing *Laokoón*jának (1766) is Szimonidész apodiktikus kijelentése a kiindulópontja[20], a más műveiben (például a *Hamburgi dramaturgiá*ban) aprólékosan tanulmányozott arisztotelészi drámaesztétika itt csak egészen érintőleg – a rút tárgyak festői imitációja kapcsán – kerül szóba[21].

A *Poétika* szövege Európában csak igen későn – a cinquecento elején, az érett humanizmus idején – válik ismertté[22], reneszánsz festészeti recepcióját ennek megfelelően a festészet korábban Alberti által lefektetett *retorikai* szemlélete határozta meg. Ebben a masszív művészetelméleti hagyományban a képek felépítésének szabályait leginkább az antik ékesszólás cicerói célrendszerének igyekeznek megfeleltetni: a képek rendre a nyilvános tanítás, a szórakoztatás és az érzelmi megindítás céljait szolgálják[23]. Instrumentális kezelésük narratíváik tartalmi dimenzióit nem is igazán érinti: a festők *invenciója* leginkább arra kell hogy irányuljon, hogy az „ismert és régi" történeteket a vizuális elrendezés és kifejezés révén juttassák „egyedi és új" megmutatkozáshoz[24]. (Alberti épp azért tekinti a legmagasztosabb festői feladatnak az *istoriá*t, mert a festő tudásának itt kell a leginkább a vallási, mitikus és történeti eszmék – elsősorban a hősök és szentek példaszerűségében kifejeződő – normatív igényeihez igazodnia.) Sem az ábrázolások hitelesítésének retorikai fogásai, sem az aktualizálás – az allegorikus átértelmezésektől az anakronizmusokig terjedő – technikái nem érintik az alapmítoszok, hőstörténetek, illetve a „szent" szövegek és bennük foglalt vallási szimbólumok töretlen autoritását.[25]

---

19 Vö. **Rensselaer Lee 1940,** 254ff.; **Rosen 2000,** különösen 183–186.; **Nagel 2010,** 30., **Bartha-Kovács 2010,** 20–28.

20 **Lessing 1982,** 194–195.

21 **Lessing 1982,** 293–294.

22 A korai nyugat-európai recepciótörténethez ld. **Gellrich 1988** kiváló összefoglalóját, 163. skk. és **Bolonyai 1997,** 173–174.

23 **Büttner 2014,** 96–106.

24 **Rensselaer Lee 1940,** 211., illetve 254ff., **Spencer 1957**

25 Ezért is mondhatja Nagel, hogy a történeti képek festészete *par excellence* megbízói művészet (**Nagel 2003,** 5.), amennyiben a – többnyire monumentális és gyakran ciklusokba szervezett – mitológiai-bibliai, illetve históriai elbeszélések és allegóriák közszemlére tétele az adott nyilvánosságban a megbízók vallási és történelmi legitimációra való igényeit szolgálja. Ezeket a munkákat ugyanakkor a XVII. századtól egyre erőteljesebb *retorikai* tudatosság jellemzi, ami a festői tevékenységet is a korabeli hatalomgyakorlás rendszerének egyik terepévé teszi: a festőnek, akár a politikai vagy a hitszónoknak befogadójára kell intellektuális és érzelmi hatást gyakorolnia, eredményességének záloga pedig az, hogy ismeri a célszemélyek „természetét", és hozzájuk alkalmazkodva, szigorúan racionális és céltudatos megfontolások alapján veti be meggyőző technikáit. Vö. **Kirchner 2004,** 362–364.

Részben osztom Ivan Nagel kritikus vélekedését, aki a kortárs elbeszéléskutatás univerzális *narratíva-,* illetve *jelenet-* (szene, scenario-) terminusaiban épp az elvontságot, vagyis Arisztotelész fundamentális drámaelméleti megkülönböztetésének kontúrtalanná válását kifogásolja. A művészettörténet-írás ma leginkább kurrensnek számító kézikönyve, a Robert S. Nelson és Richard Shiff szerkesztette *Critical Terms for Art History* aktuális címszavában[26] Wolfgang Kemp például így fogalmaz: „a narratíva olyan kifejezési forma, amely átalakulásokkal foglalkozik. Költészetükben már az ókoriak felismerték ezt, de eredendően kvalitatív megközelítésmódjuknak köszönhetően nem az aktuális szituációbeli változás *(metabolé),* vagy az idő mint folyamat […] érdekelte őket: […] az átalakulást kizárólag a jó vagy rossz irányba való fordulásban ragadták meg. A modern esztétika neutrálisabb és leíróbb megközelítést alkalmaz…"[27] A narratológusok szívesebben beszélnek „a múlt és a jövő közötti megkülönböztető eseményről", „cselekmény-szerepekről" vagy „aktánsokról" mint *szubjektumok*ról, akik maguk aktív vagy épp aktivitásukban korlátozott *cselekvő részesei* volnának az eseményeknek. Az átalakulás arisztotelészi „csúcsformáit" (a váratlan fordulatot, a hirtelen fölismerést vagy valamely szerencsétlenség elszenvedését) – afféle szcientista-strukturalista tenorban beszélve – inkább „formális cselekményelemekként", mintsem *sorseseményekként* kezelik. A narratológiai konstrukciók kiegészítése egy „kommunikatív" dimenzióval (annak hangsúlyozása, hogy „csak valaki által és valaki számára elmondott narratíva létezik"[28]) nem oldja meg a problémát: hiába hangsúlyozza Wolfgang Kemp a mindenkori befogadó szerepét, az ő „kiterjesztett és integratív" narratíva-fogalmában is összemosódik a különbség a hős hősiességét „tényként" *igazoló* epikus, illetve a sorsát nyitott, jelen idejű cselekvésként *problematizáló* drámai formálásmód között.

Bár az Adorno-tanítvány Nagel[29] a kortárs narratológia fölött gyakorolt éles ideológiakritikáját erősen túlfeszítettnek látom (és itt nincs terem részleteiben tárgyalni), a „narratíva", illetve a „képi elbeszélés" fogalmának absztrakt kezelése csakugyan elrejt a szemünk elől számos olyan művészi megközelítést, amelyben az alkotó – mit sem törődve például a hitbuzgalmi megerősítés, a morális ítéletalkotás vagy a hatalmi legitimáció didaktikus igényeivel – elsősorban az élő történésre, a történetekben megmutatkozó összetett emberi helyzetekre, döntésekre és személyes sorsokra kíváncsi és az eseményekben rejlő olyan lehetőségek és tapasztalatok feltárásában érdekelt, amelyek

---

Carsten-Peter Warncke a *historia* fogalomtörténetéről szólva azt hangsúlyozza, hogy az antikvitás óta a fogalom nem csupán „az időbeli lefutásnak alárendelt eseményt" jelölte, hanem „a dolgok megtörténtét magát" is. **Warncke 1987,** 246f. Történetírás és elbeszélő festészet szoros rokonságát a XVII. századi Hollandiában is vallották, például Vossius vagy Van Hoogstraten: az ő *paragoné*ikből is rendre a festészet kerül ki győztesen, mert a dolgok „a szem számára" meggyőzőbben prezentálhatók, mint amire a szónoki vagy a történetírói ékesszólás képes. Vö. **Weststeijn 2008,** 197. skk.

26 Vö. **Nelson-Shiff 2003,** 62–75.

27 Vö. **Kemp 1996b,** 67. magyarul **Kemp 2013,** 10. (A fordítást csekély mértékben módosítottam. – R. A.)

28 **Kemp 1996b,** 70., illetve **Kemp 2013,** 13.

29 Adorno rokon szelleméről ld. **Kemp 2015,** 30–34.

alkalomadtán kívül eshetnek a hivatalos, megbízói érdeklődés körén. Nagel elsőként Giotto és Dante rokon művészi törekvéseiben éri tetten az „új történetek" radikális tételezését[30]: ők, úgymond, azzal újították meg a nagy bibliai elbeszélő ciklusok hagyományát, hogy minden *egyes* képet magában megálló történetté, ambivalens emberi cselekvések „drámájává" formáltak[31]. Festői mimézis és drámai észjárás új szövetségéből sarjad ki az a „jelenidejűségre, konfliktusra és individualizálásra" alapozott képtípus, amelyet óhatatlanul a szent történetek megelevenítése, azaz *megnyitása* jellemez[32], és amely a rákövetkező fél évezredre meghatározza majd az újkori nyugati irodalom és képzőművészet progressziójának főirányát[33]. Ezért – generális szabályok keresése és elsietett tipológiák felállítása helyett – Nagel azt javasolja a művészettörténet professzionális művelőinek, hogy minden egyes *historie*-t a műfaj dimenzióiból és történetéből fakadó konstitutív ellentmondások konkrét megvalósulásaként kezeljenek. Ilyennek tekinti a külső – és többnyire pragmatikus igényeket támasztó – *megbízás* verzus a kreatív művészi *megoldás*, az (elő)írástól való függés verzus a kép autonómiája, továbbá epikus versus drámai formálás alternatíváit, illetve konfliktusmezőit. Minden „történeti kép" a maga módján ezeket konkretizálja, illetve oldja meg valahogy művészi formában. Nagel a valódi *festői* teljesítmény legfontosabb ismérvét egyenesen ebben a – fennálló normákkal szemben implicite kritikus – drámai-megjelenítő képességben pillantja meg[34].

Meglepőnek tűnhet mármost, hogy Rembrandt képalkotó művészete nem tartozik Nagel Giottótól Masacción és Caravaggión át Géricault-ig terjedő standard példatárába. Pedig a hivatalos-megrendelői igényekkel való dacolás és az autonóm festőiség szempontjaihoz való csökönyös ragaszkodás eszményi példájaként nagyon is hivatkozhatna például a *Claudius Civilis összeesküvése*re **[1.09],** amelytől igazán nem tagadhatjuk meg a „monumentális történeti kép" minősítést[35]. Mint könyvem nyitó fejezetében

29

30 Vö. **Nagel 2010,** 44ff.

31 Konkrétan a *Purgatórium* 10. énekében leírt 'Az alázat domborművei'-ről van szó, vö. Dante: *Isteni színjáték*, Nádasdy Ádám ford., Magvető, Budapest, 2016, 340–347. Hogy Giotto eseményképeiben – mint Max Imdahl fogalmaz – valóban „az újkori képkoncepció megalapítása pillantható meg" (vö. **Imdahl 2003,** 14.), az Friedrich Rintelentől Theodor Hetzeren és Max Dvorákon át Dagobert Frey-ig a német művészettörténet konszenzuális álláspontjának tekinthető.

32 Elbeszélés és dráma konfliktusát Nagel ekképp világítja meg: „Leonardo, a szorgalmas Alberti-olvasó *Utolsó vacsorá*ján nincs semmi, ami 'egyszer volt'-ként utalna a történésekre: minden azt mondja, hogy 'most történik', ami történik – hogy pedig ebből mi fog következni, az nyitott kérdés. A híressé vált döntést ismerjük a könyvekből: Júdás árulása és Jézus szenvedéstörténete következik. A műben azonban még semmi sem dőlt el: ebből fakad feszültsége és gazdagsága. A jövő a pillanatban honos, nem az emlékezetben." **Nagel 2010,** 44. Ezért a dráma mindig lázad az emlékműszerű, az utólag elbeszélt történet hierarchikus mivolta ellen, vö. uo. 49–50.

33 Nagel részletesen elemzett példái Giotto, Masaccio és Leonardo történetei: vö. **Nagel 2009**

34 Nagel még a Piero della Francesca- vagy Vermeer-típusú, nem-dramatikus festők művészetét is a drámai formától (időbeliségtől, konfliktustól, individualizálástól) való művészi tartózkodás gesztusaként méltatja. Vö. **Nagel 2003,** 14.

35 Ezt csak részben magyarázza a művészettörténet-írásnak az a XIX. századi eredetű makacs beidegződése, hogy a protestáns Hollandia polgári festészetében az *histoire*-t – a portréhoz, a csendélethez, a táj- és életképhez, illetve az allegóriákhoz képest – marginális jelentőségű műfajnak szokás tekinteni. Vö. **Blankert 1980,** 22., illetve **Gaehtgens 1996,** 39–40. Valójában Észak-Németalföldön a XVII. században jelentős igény volt a nyilvános állami reprezentáció, illetve a Stadthouder tereinek történeti képekkel való kidekorálására, ld. erről **Brenninkmeier-de-Rooij 1980.** Alapvető áttörést hozott a szakkutatásban a XVII. századi történeti festészetnek szánt

igyekeztem megmutatni, Warburg is – Nagelhez több szempontból hasonlóan – kritikus szemmel mérlegeli a műfajt, és e szempontból ítél a valódi művészi teljesítményekről: „Rembrandt *Civilis*-e egy olyan pillanatot szimbolizál, amelyet sem a saját [értsd: a holland nemzeti – R. A.] előtörténetből vett, szóban-képben egyaránt emlékezetesen megörökített antik történeti elbeszélés, sem a közvetlenül eleven, testszerűen dramatikus megjelenítés nem tudott akár a romanizáló elokvencia, akár a teátrális pózolás tévútjára téríteni. Hogy a keserű, nyers komolyság, amely ebben a bosszúképben rejlik, nem felelt meg a városháza urainak, csak azt bizonyítja, hogy az olyan alkalmi művészetet, amely felzaklató események komor hangulatának felidézését szolgálja, Európa országaiban mindenütt csak vonakodva vették tudomásul."[36] Utaltam arra is, hogy Rembrandt teljesítményében a kultúrakritikus Warburg szintén a görög *tragikus* hagyomány szellemének a megelevenedését üdvözölte[37].

Az, amit a következőkben részletesen kifejtendő vagyok, azon a szilárd meggyőződésen alapul, hogy Rembrandt mintapéldája annak a dramaturgi vénával bíró képalkotónak, aki minden epikus anyagban rendre az *eseményszerű*t, ahogy Nagel mondja, a *jelenvalóvá-tevőt* („das Präsentische"[38]) keresi: sőt, hogy festett, rézbe karcolt vagy papírra rajzolt narratív művei – lett légyen témájuk bibliai elbeszélés, valamely szent élete, mitológiai történet vagy históriai emlék – kifejezetten a kép színére vitt *dráma* jegyében állnak[39]. Látni fogjuk, hogy Rembrandt a képi elbeszélés örökölt formáit radikálisan megújító művészete épp ennek az eseményszerűnek az új értelmezésén alapul.

Ugyanakkor a „történeti képein" *(historie)* feldolgozott elbeszélések oly sokféle etnikai és történeti hagyományt, kulturális-szellemi értékvilágot képviselnek, hogy e szempont szerinti egységes tárgyalásuk elképzelhetetlen a közös nevezőjük, a *képszínpadi dráma* fogalmi megalapozása nélkül. Ráadásul méretben, technikában, a fizikai-térbeli hozzáférés tekintetében is olyan sokféle műről van szó, hogy az átfogó definíciónak szükségképpen túl kell lépnie a nyilvános használatra szánt reprezentatív „történeti kép" Nagel emlegette műfaji-intézményi keretein, illetve a „megbízói művészet"[40]

---

első, Albert Blankert iniciálta kiállítás (*Gods, Sainst and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt,* ld. **Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1981**) és Blankert korszakos jelentőségű bevezető tanulmánya, vö. **Blankert 1980.** Újabban Eric Jan Sluijter mutatta ki, hogy ebben a műfajban is milyen kiterjedt privát művészetipar létezett, és milyen nagyszámú jelentős és kevésbé jelentős mester dolgozott elbeszélő képeken 1630–1650 között Amszterdamban, vö. **Sluijter 2015.** A kérdés tárgyalására később (vö. 206ff.) még visszatérek.

36 **Warburg 1926/2014,** 99. Egyebek mellett ez a társadalom- és kultúrkritikai hang inspirálta a 70-es években az Ulmer Verein keretében fellépő baloldali német művészettörténészeket Warburg újrafelfedezésére. Vö. **Warnke 1980** és **Hadjinicolau 2018**

37 „Ich hatte ihn [Civilis] zwischen Rembrandts Proserpina und Medea placiert, wodurch ich auch an Rembrandt als mythologischer Erzähler die Wandlung von antikischer ovidianischer Eloquenz zu tragisch griechischer Wesenspannung nachweisen konnte." Warburg levelezéséből idézi **Schneider 2012,** 123.

38 **Nagel 2010,** 48–49.

39 A holland művészettörténet-írásban is megfigyelhető a fogalomhasználat valamifajta tartózkodó pozitivizmusa: Blankert korszakos tanulmánya például a „történeti festményt" olyan képként definiálja, „amelyen nagy alakú figurák jelennek meg, és valamely történet egy epizódja van ábrázolva". **Blankert 1981,** 18.

40 Vö. itt a 25. sz. jegyzettel.

általa beazonosított konstitutív konfliktusmezőin is. A vizsgálandó képek többsége esetében eleve keveset (vagy semmit sem) tudunk megrendelőkről, megbízói igényekről, azokkal való művészi dacolásról és hasonlókról. Jó okunk van feltételezni, hogy a XVII. századi protestáns Hollandiában Rembrandtot már aligha akadályozta bármi is abban, hogy szabadon, merőben saját invencióit követve válasszon témákat, keressen forrásokat, értelmezzen újra történeteket, és komponáljon belőlük alkalomadtán épp képszínpadi drámákat.

Nem is lehet véletlen, hogy nem ismer a művészettörténet még egy olyan alkotót, akinek műveit – gyakran azok primer ikonográfiájának azonosítását is – annyi kétely és értelmezési vita kísérné, mint az övét. Még jól ismert témák jelenetezése során is gyakran érezzük kérdésesnek, hogy valójában *mi* az, ami a szemünk előtt lejátszódik? Rembrandt minden skrupulus nélkül hagy el korábban kötelezőnek számító attribútumokat és ikonográfiailag szignifikáns kellékeket, von össze vagy különít el jeleneteket, illeszt szokatlan figurákat a kompozícióba stb. Feltűnő, hogy milyen előszeretettel dolgoz fel olyan történeteket, illetve fókuszál olyan cselekményrészletekre, amelyeket előtte jóformán senki nem talált önálló megformálásra méltónak. Gyakran redukálja történeteit a senkiföldjén leledző egyedüli figurákra (ezeket nevezte Kurt Bauch „egyszemélyes történeteknek”[41]), és az is jellemző rá, hogy gyakran a külső cselekvés minimumával éri el a lelki feszültség maximumát.[42] Nem kell művészettörténésznek lenni ahhoz, hogy érezzük előadásmódjának magával ragadó erejét, és fölismerjük azt, amit az ikonográfus Christian Tümpel a történetek „pszichológiai sűrítésének tendenciájaként”[43] jellemzett. Meggyőződésem, hogy Rembrandt ikonográfiájának mindmegannyi innovatív vonása egyfajta, a *drámai* mozzanat iránti *modern* érzékenységgel függ össze.

Mint jeleztem, kérdésfeltevésem nemcsak a kortárs képi elbeszéléskutatás fősodrához, illetve a hagyományos művészettörténet-írás rutinjaihoz nem illeszkedik, de az „elbeszélés vagy dráma” kérdését újraaktualizáló Ivan Nagel érdeklődési körén is kívül esik. Minthogy géniuszában – egészen kivételes módon – két nagyon különböző tehetség, a drámaszerző, illetve dramaturg és a képalkotó művész kreativitása egyesült, Rembrandt képdramaturgi észjárása kifejezetten atipikusnak tekinthető: amennyire meg tudom ítélni, a művészettörténetben ennek sem érdemi előzményeiről, sem utóhatásáról nem beszélhetünk. Olyan unikális jelenségről van szó, ami nemcsak a „dramatológia” bizarr neologizmusának bevezetését, hanem annak Rembrandt nevével való kizárólagos asszociálását is indokolja. Az alábbiakban kifejtendők nem is tartanak igényt semmiféle általánosíthatóságra: az a benyomásom, hogy még részlegesen sem adaptálhatók más művészek műveire, illetve más korszakok művészetére. Ugyanakkor mégis észjárásról beszélek, azaz valamiféle rendszeres, többé-kevésbé következetes intuitív „logika” működését feltétele-

41 **Bauch 1967,** 145ff. Vö. **Białostocki 1984,** 16.
42 **Białostocki 1984,** 137.
43 **Tümpel 1986,** 296.

zem: olyasmit, aminek vannak konzisztens szerveződési elvei, törvényszerűségei és szabályai, s amelyet az egyes művek módszeres vizsgálatával föl is lehet tárni. Egyenesen az a hipotézisem, hogy Rembrandt a képszínpadi játék merőben autonóm *szintaxisát* dolgozta ki, persze saját célra és merőben belső ösztönzőket követve – miközben ilyesmire sem a korábbi, sem a későbbi generációk „történeti" festőinek nem volt szüksége. Ez szab világos célokat, egyszersmind határokat is itt következő kísérletemnek.

1.2 | A „Rembrandt-dramatológia" célja és határai

„Radikálisnak lenni annyi, mint a dolgot a gyökerénél megfogni. Az ember gyökere azonban maga az ember."[44]
(Marx: A hegeli jogfilozófia kritikájához)

A „történetek" kifejezetten *drámaként* való rendszeres megközelítésére – amennyire a roppant kiterjedt Rembrandt-irodalmat át tudom tekinteni – eddig nem történt átfogó kísérlet. Nem ok nélkül nem: ha ugyanis művészettörténészként meg akarunk felelni a kihívásnak, és a képeket aktuális működésükben, egy-egy sorsfordulat *képeseményeként* szeretnénk tetten érni, nemcsak szaktudományos fogalomkészletünket, bejáratott módszereinket és egész analitikus eszközparkunkat kell fölülvizsgálnunk, de – épp a képi drámák tükrében – saját szerepünket és feladatunkat is újra kell definiálnunk. Túl kell lépnünk a történetek és az ábrázolások tudományos kezelésének megszokott keretein, az ikonográfiai sematizmus, a képi reprezentációban való gondolkodás és a retorikai célszerűség föltételezésének rutinjain. Ez talán segíthet abban is, hogy némely, a Rembrandt-kutatásban régóta megoldatlannak számító kérdés megválaszolásához is közelebb kerüljünk.

1.2.1 | Egyáltalán: mi történik a képeken? Három jellegzetes eset

Ahelyett, hogy egyszerűen megfogalmaznék egy definíciót a képszínpadi dráma fogalmával kapcsolatban, majd ebből levezetném a „Rembrandt-dramatológia" fogalomrendszerét és módszertanát, inkább induktív módon járok el. Először mutatok három olyan – narratológiai, ikonográfiai, illetve esztétikai szempontból – problematikus művet, amelyek megítélése tekintetében máig nincs konszenzus a szakirodalomban,

44 Karl Marx: „A hegeli jogfilozófia bírálatához, Bevezetés". In: *Marx–Engels művei, 1. kötet (1839–1844),* Kossuth, Budapest, 1957. 385.

illetve az értékelésben. Nem az elvben faktuális – bár adat vagy bizonyíték hiányában egyelőre nem megválaszolható – kérdésekre, inkább a képek adekvát esztétikai befogadásának látszólag hiányzó feltételeire gondolok. Az olyan kérdések, hogy egyáltalán *melyik* történet ábrázolásáról van szó, hogy épp mi esik meg a szereplők között, vagy hogy egyáltalán hihetünk-e a szemünknek, és csakugyan az történik-e, amit látunk stb. – nem tudományos absztrakciók, nem a szakkutató dilemmái, hanem a narratív kép minden olyan laikus nézőjéé is, aki nem elégszik meg a színek, formák és hangulatok közvetlen élvezetével, hanem szeretné történetként is, képként is teljes értékűen érteni és befogadni, amit lát. Azért beszélek látszólag hiányzó tudásról, mert a „Rembrandt-dramatológia" célja épp az, hogy rámutasson a művek egy olyan szisztematikus olvasásmódjának lehetőségére, amely sok ilyen akadályt kiküszöbölhet.

32 Első példám a pétervári Ermitázs enigmatikus remekműve 1665-ből **[2.03],** amelyre *Hámán parancsot kap Mordecháj dicsőítésére* címen fogok hivatkozni. Azért fogalmazok így, mert korántsem egyértelmű: az egymástól elkülönült, ikonográfiai azonosítókkal alig-alig felszerelt három kosztümös férfialak egyáltalán melyik történetből lép elénk. Ki kicsoda, mit tesz, illetve mi történik közöttük? Bonyolult filológiai háttérvizsgálatokkal persze az efféle ikonográfiai kételyek – többé-kevésbé – eloszlathatók: részletes elemzésemben (ld. itt az 520. oldaltól) ismertetek is majd különféle hipotéziseket, és érvelni fogok az általam is támogatott értelmezés mellett. Megítélésem szerint ugyanis a kép azt a pillanatot dramatizálja, amikor a hatalomvágyó Hámán utasítást kap Ahasvérus királytól, hogy – korábbi jó szolgálataiért járó kitüntetésként – öltöztesse királyi pompába, és dicsőítve vezesse végig a városon legfőbb személyes ellenségét, a zsidó Mordechájt. De látnunk kell, hogy a feladat csak félig van megoldva az ikonográfiai beazonosítással: magyarázatot kell találnunk a figurák rejtélyes összefüggés-nélküliségére is. Ha egyébként azt állítom, hogy a korai, majd az érett Rembrandt „elbeszélő" művészetét éppenséggel a szituációk rendkívül precíz artikulálása, illetve az emberi viselkedések gondos összehangolása jellemezte, akkor aligha mondhatjuk, hogy a pétervári *Hámán* esetében a festő elfelejtett pontosan bonyolítani, netán elvesztette érdeklődését a narratíva iránt. Inkább azt kell feltételeznünk, hogy itt a protagonistákat másféle logika fűzi össze egymással; olyasféle színházi jellegű *szemléletesség* érhető itt tetten, amelynek kimutatása a művészettörténet és a képnarratológia bevett érvkészletével aligha lehetséges. Olyan kérdésekre gondolok, mint: mire szolgál az alacsony asztal vagy mellvéd (?), amely elválasztja a háttér figuráit a főszereplőtől; mi a dramaturgiai funkciója annak, hogy Hámánnal nézőként frontálisan szembesülünk; és – festői ábrázolásokon fölöttébb szokatlan módon – miért hunyja le a szemét? Továbbá: mit csinál a két hátsó alak, akit Mordechájként és Ahasvérusként azonosíthatunk? Van-e tárgya, illetve közös-e a tárgya kettejük ugyanabba az irányba tartó tekintetének?

Ilyen és hasonló kérdések a szemlélés során minden nézőben nagyon is jogosan merülnek fel – és aligha érhetjük be esetleges válaszokkal, alkalmi magyarázatokkal. Ha

csakugyan drámáról beszélünk, akkor a drámai személyek motivációinak feszességét, a szituáció koherenciáját összhangba kell hoznunk az explicit cselekvések minimalizálására törekvő dramaturgiai észjárással.

Második problematikus esetként a *Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt* című kis táblára **[2.04]** hivatkozom, amelyet A67-es sorszámon vettek nyilvántartásba a *Corpus* szerzői, s amelyet 1995 óta a Los Angeles-i J. Paul Getty Museumban őriznek. Valódi ikonográfiai unikumról van szó. Sem keletkezésének, sem fogadtatásának körülményeiről nem tudunk semmit. Jellemző, hogy miközben a munka sajátkezűsége sosem volt vita tárgya, és provenienciája is jól követhető, ábrázolt tárgya kapcsán elég későn alakult ki szakmai konszenzus (a mű részletes értelmezését ld. itt a 480. oldaltól, a komplex drámaelemzések között). A festmény Dániel és a király nyitó dialógusát ábrázolja az istenszobor lábánál, a távoli háttérben közeledő papfigurákkal. Dramatológiai szempontból az a legelgondolkodtatóbb kérdés, hogy miért vélte a festő úgy, hogy ez a szinte eseménytelen jelenet a számtalan látványos akcióval tarkított, hosszú és fordulatos elbeszélés *egészéért* képes helytállni?[45] Meggyőződésem szerint a kérdés nyitja, hogy Rembrandt a történetet nem elbeszélésként, hanem *drámaként* kezeli. Mint dramaturg világosan látja, hogy Kürosz és Dániel nyitó dialógusa rögtön a kezdet kezdetén exponálja a történet voltaképpen drámai magvát – nevezetesen a királynak arról a kockázatos döntéséről szól, amellyel (az igazság kiderítésének kedvéért) belemegy a bizonyítási eljárás lefolytatásába. Státus, hatalom, tekintély, fennmaradás forog tehát kockán – és bár a bibliai szöveg ezt nem említi, a színházi dramaturgnak értenie kell, hogy Kürosznak mindezzel *már a dialógus folyamán* (Dán 14.5–7) tisztába kell kerülnie. Azzal, hogy halállal fenyegeti meg a vesztest, csak tovább emeli a procedúra – a Dániel, illetve a papok közti küzdelem – tétjét, aminek végül is az ő sorsáról is döntenie kell. Azért választja Rembrandt a dráma legkevésbé látványos jelenetét, mert Kürosz itt válik egyenesen *tragikus* aktorrá, aki az igazság kedvéért kockára teszi hatalmának legitimitását, végső soron saját sorsát is erre teszi fel. Látni fogjuk, az elemzés arra fut ki, hogy a festőt a történetben nem a konvencionális értelem (itt tehát Dániel próféta hitigazsága), sokkal inkább a pogány uralkodó szinte oidipuszi viselkedése és tartása foglalkoztatja. A részletes elemzés feladata lesz majd azoknak a képalkotói eszközöknek és eljárásoknak a feltárása, amelyek révén a festő a néma párbeszédet a királyban végbemenő fordulat (a majdan szükségképpen *anagnórisziszhez*[46] vezető elbizonytalanodás) *eseményeként* képes előállítani. Ennek folytán jut a király elhatározásra, miközben láthatóvá válnak döntésének súlyos tétjei is. Nem a végkifejlet, csak annak több-mint-előérzete. Ha a kép ennyit felidéz, már „megnyitotta" a zárt történetet,[47] és azt az igaz hit

10

45 A kérdést hasonlóképp teszi fel Kurt Bauch is, vö. **Bauch 1967,** 125–127.

46 *anagnóríszisz:* hirtelen felismerés (szerk.)

47 A történetek lezártsága és a befejeződésük ismerete nem akadálya a tragikus formának. Schiller az *Oidipusz király* esetében a költő szempontjából mindenesetre előnyösnek ítélte, hogy „…ennek a módszernek a segítségével

konvencionális igazolása helyett egy emberi dráma *itt-és-most* érvényes megjelenítésévé formálja át.

Végül, utolsó esetként a korai Rembrandt két *Lázár feltámasztása*-kompozíciójára utalok, amelyek – bármikor is látom őket – bizonyos esztétikai viszolygást váltanak ki belőlem. Az 1631-re datált Los Angeles-i festményen **[2.05]** szemtől szembe látjuk a sír szélén a hatalmas termetű Jézust, amint – meglehetősen groteszk módon – elkerekedő szemmel, tátott szájjal, széles mozdulatokkal teátrálisan ágál: előtte a sírban Lázár zöldes, szinte bűzlő hullája bukkan elő, fennakadt szemekkel, lefittyedő ajkakkal. Rembrandt kínos mértékig *dehumanizálja* mindkét protagonistát: emberi vonásokkal csak a rémülten reagáló szemtanúkat ruházza fel. Hasonló szereposztás érvényesül a B. 73. jelű rézkarc **[2.06]** esetében, amelyen a túlméretezett istenfiú monumentális alakja foglalja el az előtér középrészét – ám ezúttal a nézőnek félig háttal állva, szinte hanyag, közönyös testtartással pillant a lábánál heverő magatehetetlen páriára. A bűvészre emlékeztető mozdulatban, ahogy balját magasra emelve mintegy elővarázsolja Lázárt a sírból, van valami színpadias kimértség, közönyös távolságtartás. A két kép azért zavarba ejtő, mert Rembrandt roppant *szemléletesen* állítja elő a szeretetvallás hirdetőjének *problematikus* (mágusként és szemfényvesztőként való) betániai fellépését. Hihetünk-e a szemünknek, ha valamiféle *alakoskodást* látunk Jézus részéről megtörténni a képek színpadán?! Művészi tévedésről van szó, retorikus hatásvadászatról, vagy a narratíva extrém értelmezéséről kell beszélnünk? Később e művekhez is visszatérek, és azt igyekszem majd bizonyítani, hogy – legalábbis a B. 73 rézkarc esetében – egyenesen *remekműről*, a János-evangélium 11. fejezetében elbeszéltek egészen originális újragondolásáról kell beszélnünk.

35

Az eddig említett mindhárom kételyt kifejezetten *a laikus befogadás dilemmái felől* igyekszem újrafogalmazni tehát: olyan kérdések formájában, amelyek minden nézőben fölmerülhetnek, aki igényt tart egy-egy műalkotás *koherens* értelemegészként való befogadására.

Ezért már itt, elöljáróban szeretném hangsúlyozni, hogy az általam ajánlott szemlélési-értelmezési módszer elsajátításához és megértéséhez nincs szükség különleges háttérismeretekre, speciális művészettörténészi szakértelemre, egykorú források részletes földolgozására, archívumi, levéltári kutatásokra és hasonlókra. Természetesen részletes elemzéseimben mindenütt igyekszem a kortárs szakkutatás és általában a roppant kiterjedt és aprólékos Rembrandt-filológia legfrissebb eredményeire támaszkodni, és mindazt a pozitív anyagismeretet hasznosítani, amit – most már bízvást mondhatjuk – legalább három évszázad különféle szemléletű és sokféle módszertannal operáló műértői és kutatói az életműről összegyűjtöttek. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy a rembrandti „észjárás”

rendkívül bonyolult cselekményt is alapul vehet, ami egyébként teljességgel ellenkezik a tragikus formával, mivel a cselekmény már megtörtént és így teljesen a tragédián kívül esik…” A darab így inkább a történtek utólagos analízise: „Már minden elvégeztetett, és csak ki kell hámozni a történeteket”. Idézi **Szondi 2002,** 25.

mélyén, amelynek feltárására törekszem, nem rejlik semmiféle rejtély vagy titok, amely csak a beavatottak, a bölcs lényeglátók vagy a szakértők számára volna hozzáférhető. Ellenkezőleg: ambícióm inkább arra irányul, hogy demisztifikáljam a géniuszt. Abból az evidenciából indulok ki, amit egyetlen nézője sem hagyhat (nem is szokott) figyelmen kívül: hogy Rembrandt nagyon gyors és pontos egy-egy közönséges emberi mozdulat, akaratlan válaszreakció vagy gesztus megragadásában: hogy rajzolásának alapja *a köznapi emberi viselkedés prózájának* magabiztos ismerete. A dramatológia nem tesz egyebet, mint hogy a narratívából fakadó *drámai* fordulatot az adott szituációban elvárható mindennapi viselkedés olyan *anomáliájaként* kezeli, amely – váratlansága miatt – megszakítja a magától-értődés láncolatát, ennélfogva értelmezésre szorul. A norma és normaszegés közötti fenomenológiai különbség úgy jelenik meg a szemlélő számára, mint szándékolt vagy kikényszerített *másként*-viselkedés, amelyben az ábrázolt személy teljes értékű drámai szubjektumnak mutatkozik. Ez kell hogy rávezesse a nézőt a cselekvő szubjektum autonómiájának vagy autonómiahiányának felismerésére, egyben cselekvéseinek lehetséges vagy valószínű motivációira; ez világíthat rá jellemének/karakterének erejére, vagy gyengeségére stb. is rávilágít. Látni fogjuk, hogy Rembrandt e célból igyekszik a nézőt is tudatos szereplőként bevonni művei „esztétikai saját világába" – mégpedig azzal, hogy nagyon is számol mind az ő mindennapi észleléseinek és elvárásainak rutinjaival és automatizmusaival, mind reflexiós képességeivel és kritikai készségeivel.

1.2.2 | Vissza Arisztotelészhez?

Összegezve az említett példák tanulságait és megelőlegezve a továbbiakat, Rembrandtot rendre az érdekli, hogy a történetek hősei miként *cselekszenek* (mit tesznek vagy mit nem tesznek) olyan konfliktusos helyzetekben, amikor – saját vágyaikat, céljaikat, ambícióikat követve, illetve másokéval és az objektív akadályokkal kényszerűen szembesülve – *választás* elé kerülnek; továbbá hogy e próbatételek miként vezetnek alkalomadtán sorsszerű felismerésekhez, erkölcsi megrendüléshez vagy megigazuláshoz, valamely konkrét lét- vagy istentapasztalathoz. Ez az egészen speciális, az események *megtörténésére* irányuló fókusz teszi szükségessé, hogy a Rembrandt-féle képdramaturgiai észjárás fölfejtése során egészen Arisztotelészig, illetve a *Poétiká*ban kifejtett drámaelmélet voltaképpeni kulcskérdéséig – epikus *diegészisz* és drámai *mimézisz* megkülönböztetéséig – hátráljak vissza[48].

48 Az arisztotelészi kategóriák Rembrandt elbeszélő műveire való alkalmazására több kísérlet is történt az újabb Rembrandt-irodalomban: vö. pl. **Blankert 1980, Blankert 1982, Weststeijn 2005, Preimesberger 2009, Sluijter 2010, Sluijter 2015** stb. Ezek közül némelyeket a későbbiekben (ld. 184-188. és 206–212.) tárgyalni és részben vitatni is fogok. Az itt következő fejtegetések célja annak igazolása, hogy ezek a kísérletek nem hatoltak le kellő mélységben az arisztotelészi drámaesztétika cselekvéselméleti gyökereiig.

Arisztotelész számomra releváns tételmondata így hangzik: „…A költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amelyek megtörténhetnek, vagyis amilyenek *a valószínűség és a szükségszerűség szerint lehetségesek*. A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek, hiszen Hérodotosz művét is versekbe lehetne foglalni, és semmivel sem lenne kevésbé történeti munka versben, mint anélkül – hanem hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amilyenek megtörtén*het*nek."[49] (Az én kiemelésem – R. A.) Ezért minősíti a költészetet a filozófiához közelebb állónak Arisztotelész, mondván: „a költészet inkább az általánosat, a történetírás meg az egyedit mondja. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűen milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, márpedig a költészet erre törekszik, még ha utóbb neveket ad is: az egyedi pedig az, hogy Alkibiadész mit tett vagy mi történt vele."[50] A költészetnek (általánosabb értelemben: a művészetnek), ha már megírt/megtörtént eseményekkel van dolga, nem ahhoz kell tartania magát, hogy ábrázolása egyszerűen megfeleljen a ténylegesen történteknek vagy a elbeszélés rögzített lefolyásának, hanem hogy rámutasson: ami történt, az miért volt *lehetséges,* vagy miért kellett *szükségképpen* bekövetkeznie. Másként fogalmazva: úgy jelenítse meg az emberek „viselkedését", aktuális tetteit és választásait (esetleg azok elmaradását) a mindenkori konkrét események láncolatában, hogy az helyzetükből, jellemükből, motivációikból, kényszereikből, illetve másokkal való interakcióikból stb. *immanensen* következőnek tűnjék, és így az ő *sorsukként* legyen átélhető. A cselekményszövés *[müthosz]* azért elsődleges Arisztotelész drámaelméletében (azért előzi meg a karakterek magában való jellemzését), mert a költő ennek révén képes ábrázolásában kiküszöbölni, illetve helyükön kezelni az ember viselkedésének esetlegességeit és az események véletleneit, vagyis ezáltal képes az emberi természet általános érvényű típustanára rámutatni[51]. Ezért kell a cselekménynek rendre zártnak és feszes-logikusnak lennie – ha összetett történet esetén váratlan fordulatok is szükségesek az események végigviteléhez, azoknak úgyszintén az előzményekből következőnek és érthetőnek

---

49 Az idézett szöveghelyet mint Arisztotelész Platónnak *Az állam* harmadik könyvében (Platón, *Politeia*, 392d–394d, vö. **Platón 1984,** 167.) kifejtett, a *diegészisz* és a *mimészisz* közötti különbségtételére adott kritikus válaszát szokás értelmezni. Míg az előbbi (az „utánzás nélküli egyszerű elbeszélés", 394b) esetében az elbeszélő igyekszik transzparenssé válni, addig az utóbbinál Platón azt kárhoztatja, hogy „magát akár hangban, akár taglejtésben egy más személyhez akarja hasonlóvá tenni". Adeimantosszal dialogizálva Szókratész kitiltaná államából a *mimészisz*t mint veszélyes fertőzést, mert úgy véli, hogy az ilyen közvetlen megjelenítés arra ösztönzi az egyszerű embert, hogy – mimetikus képességei birtokában – engedje át magát a léhaságnak, és válogatás nélkül öltsön fel „mindenféle alakot" (398a–b, vö. **Platón 1984,** 178.) A reflektált „elbeszélés" identitásképző, pozitív megerősítő hatásával szemben minden „drámai" utánzás identitáskrízisbe sodorhatja a befogadót – közismert, hogy Platón ugyanazért kárhoztatja a *megjelenítés* esztétikáját, amit Arisztotelész a legfőbb erényének tekint. Érdekes és talán jellemző is, hogy „az elbeszélő szándék és a festői ábrázolás… állandó és kölcsönös egymásra hatásáról" értekező Gombrich a *Művészet és illúzió* a „görög forradalomról" szóló fejezetében nem is említi *diegészisz* és *mimészisz* e kruciális különbségét: ld. **Gombrich 1972,** 127. *passim.*

50 Arisztotelész: *Poétika*, 51b, **Arisztotelész 1997,** 45.

51 Vö. **Gellrich 1988,** 111–112.

kell bizonyulniuk[52]. A cselekmény csúcspontját jelentő *peripeteia,* illetve *anagnórészisz* azért alapvető konstituensei a jól megalkotott tragédiának, mert bennük és általuk éli meg a néző, hogy a hős tettei, döntései és következményei tőle függetlenül, mégis *itt és most,* mintegy az ő jelen idejében esnek meg – és ezek fölismert *sorsszerűsége* miatt támadhat benne spontán borzongás, félelem és részvét a cselekvő hős iránt, ami utóbb a katartikus-megértő reflexió úgymond „megtisztulásához" vezethet.

De vajon támasztható-e ilyen igény állóképekkel szemben is? Lehetséges-e ezeken is olyanfajta időbeli és logikai komplexitást számon kérni, mint amilyet az időben kibontakozó drámai jellemek plasztikus ábrázolása megkövetel? Ezt a kérdést annak ellenére fel kell majd tennünk, hogy nem tudjuk, Arisztotelész igenlően válaszolt volna-e rá. A kép mint sajátos médium ábrázolói kapacitására vonatkozó kérdés mindenesetre biztosan nem merült fel a horizontján. A *Poétiká*ban festészetről csak analógiaként esik szó (bár Graham Zanker szerint ez elég alap ahhoz, hogy legalább három aspektus – az ábrázolt téma, az erkölcsiség és az idealizálás – tekintetében lényegi megállapításokat tehessünk róla[53]). A legfontosabb az, hogy az alapkérdésekben Arisztotelész nem lát elvi különbséget drámai és festői művészet között: „A tragédia alapja és mintegy lelke […] a mese, második pedig a jellemek *[éthosz]* – hasonló a helyzet a festészet esetében is: ha tudniillik valaki a legszebb színekkel festene is, de összevissza, nem gyönyörködtetne úgy, mint ha valaki képet fest, akár csak fehér alapon – és cselekvés utánzása *[mimészisz praxeósz]* és elsősorban ennek révén cselekvőké."[54] Ezért tehet különbséget Polügnótosz, a „kitűnő jellemfestő", illetve Zeuxisz között, „akinek festészete […] nem tartalmaz jellemábrázolást [éthosz]"[55]: utóbbit úgy is említi, mint olyan eszményi példaképek ábrázolóját, amilyenek talán nem is léteznek.[56] Másutt arról beszél, hogy a különböző tragédiaszerzők „vagy jobbakat utánoznak, mint a magukfajta, vagy hitványabbakat, vagy ugyanolyanokat, amiként a festők. Mert Polügnótosz derekabbakat, Pauszón hitványabbakat, Dionüziosz pedig hasonszőrűeket ábrázolt (1448a4–8.)"[57] A kommentátorok között vita van arról, hogy ezek tisztán erkölcsi kategóriák-e, vagy inkább bizonyos társadalmi státusokat jelölnek, netán e passzusban Arisztotelész a státusokhoz rendelhető morális elvárásokra utal. Tárgyi emlékek híján nem tudjuk, hogy konkrétan miként kell elképzelnünk például Polügnótosz jellemábrázolását mint *cselekvések* utánzását: meglehet, Arisztotelész mindössze arra gondolt, hogy hatásosan tudta megjeleníteni pl. a félelem vagy a szenvedés testi kifejezéseit, míg Zeuxisz idealizált figurái-

52 Goethe azért is értelmezi *Az irgalmas szamaritánus*t spontán módon drámaként, mert nagyon is tisztában van a történet „kerekségének" ezzel az arisztotelészi követelményével. Egy korábbi szereplő (a rablóvezér) felbukkanása a történet végén ennek a feltételnek tesz eleget.

53 **Zanker 2000,** 225.

54 Arisztotelész: *Poétika*, 49a39–50b4, **Arisztotelész 1997,** 39.

55 Arisztotelész: *Poétika*, 50a25–28, **Arisztotelész 1997,** 39.

56 Arisztotelész: *Poétika*, 61b14–15, **Arisztotelész 1997,** 111.

57 Arisztotelész: *Poétika*, 48a4–8, **Arisztotelész 1997,** 23.

ban tisztán vonásaik szépségét, erotikus vagy más módon vonzó mivoltukat értékelte[58]. A *Politika*ban, ahol szintén szó esik a „jellemfestő" Polügnótoszról, mindenesetre van egy a mi szempontunkból fontos korlátozó megállapítása Arisztotelésznek: hogy a művészi alakok érzéki vonásai „nem lehetnek megjelenítői erkölcsi tulajdonságoknak, a formák és színek e tulajdonságoknak inkább csak jelképei, melyek a különböző hangulatok folytán a testen is megmutatkoznak…"[59]

Érdemes ugyanakkor megfontolnunk, hogy a drámai *mimészisz* jelenidejűsége[60] Arisztotelésznél nem korlátozódik a színpadi, illetve színészi megjelenítésre. A *Poétika* elején a költői tevékenység „két természeti okáról" szóló – több ponton is vitatott értelmű – okfejtés (4. fejezet, 1448b4–24) az utánzásban a művészet *antropológiai* alapjait tárja fel: „Az emberekkel ugyanis gyermekségüktől fogva velük született az utánzás (éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy igen utánzó természetűek, és első ismereteiket is utánzás révén szerzik) és az, hogy mindnyájan örömüket lelik az utánozmányokban. Jele ennek az, ami a gyakorlatban történik. Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömest szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait. Ennek is az az oka, hogy a tanulás nemcsak a bölcselők számára gyönyörűséges, hanem másoknak is szintazonképpen, de az utóbbiak csak kevéssé veszik ki belőle a részüket. Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez meg ez. Ha ugyanis valaki történetesen nem látott előzőleg olyat, a gyönyörűséget a képmás nem utánzat voltában okozza, hanem kidolgozása, színe vagy más efféle ok folytán. Természettől fogva meglévén tehát bennünk az utánzó hajlam, valamint a dallam- és

58 Arisztotelész azt a tanácsot adja a tragédiaszerzőknek, hogy „mivel […] a tragédia a magunkfajtánál jobbak utánzása, a jó arcképfestőket kell utánozni. Ők is tudniillik, mikor az egyéni vonásokat adják vissza, az eredetihez hasonlatosat alkotnak, mégis szebbre festik…" Arisztotelész: *Poétika*, 54b9–10, **Arisztotelész 1997,** 65. A tragédiaszerző jól teszi, ha a tragikus jellemet eszményibbé teszi a valóságosnál. Idézi Szophoklészt, aki szerint „ő maga olyanoknak alkotja meg az embereket, amilyennek lenniük kell, Euripidész pedig olyanoknak, amilyenek". 60b32–35, vö. **Arisztotelész 1997,** 107., ami talán csak annyit jelent, hogy dialógusaiban szabatosabban domborítja ki a karakterek döntéseinek erkölcsi motivációit, de az arcképfestővel vont analógiából nem következik, hogy a képmás esztétikai idealizálása (például bizonyos testi hibák eltüntetése) egyben erkölcsi tartalommal is bírna. Gondolhatunk arra, hogy arcképet valószínűleg csak magasabb státusú emberről készítettek, akitől inkább elvárható a nemes viselkedés – de a festői alakítás rendelkezésére álló külső jegyek (arckifejezés, gesztika, testtartás, öltözék, szimbolikus attribútumok stb.) – ábrázolt praxis híján – aligha lehetnek érdemben képesek a jellem dinamikájának megvilágítására.

59 Arisztotelész, *Politika* 1340a: vö. Arisztotelész, *Politika,* ford. Szabó Miklós. Gondolat, Budapest, 1984, 322.

60 Nincs itt terem az antik *mimészisz*-fogalom különféle értelmezéseinek részletezésére – de érdemes emlékeznünk arra, hogy mind Platón, mind Arisztotelész legalább kétféle értelemben használja a kifejezést: egyrészt a színészi mímelés, másrészt a figuratív utánzás értelmében. A kétféle értelem egyikük számára sem színház és festészet eltérő mediális konstitúciójából fakad, és ezért egyikőjüknél sem válik el élesen egymástól. Megítélésük attól függ, hogy milyen értéket (ontológiai státust) tulajdonítanak a művészi fikciónak. Platón mindenféle utánzást hamis illúziókeltésként utasít ki államából: erkölcsi kifogást emel a színészkedéssel szemben, miközben a képeket ontológiai okból – az ideák látszatának látszataként – utasítja el. Arisztotelész viszont a mimészisztt és az erre épülő művészeteket az emberi megismerés (tanulás és élvezet) alapvető eszközének tekinti, és nem lát elvi különbséget abban, hogy közvetlenül emberi cselekvések utánzása vagy az utánzás eredményeinek szemlélése-e a tudás forrása.

ritmusérzék (mert az világos, hogy a versek csak elemei a ritmusoknak), kezdetben a természettől fogva erre leginkább rátermettek apránként előhaladva, a rögtönzésekből megteremtették a költészetet."[61] Arisztotelész nem lát elvi különbséget egyrészt a gyermek mímelő tanulása és az erre épülő költői szerepjátékok, másrészt „a képmások látása" során szerezhető tudás között. Mivel mindkettő *megjelenít* valamit, mindkettőnek szüksége van a megjelenített fikció elkülönítésére attól, akinek ez a megjelenítés szól: mindkettő rá van utalva azok jelenlétére, akik azt tudomásul is veszik. A mimézisen alapuló antik görög színházat *theatron*-nak, „a látvány helyének" nevezték: ez magyarázza a színház fiktív játéktér és nézőtér szembeállításán alapuló architektonikus kialakítását is. Ennek analógiájára az antikvitás-kori mimetikus képekről is beszélhetünk úgy, mint amelyek sajátos *theatront* hoznak létre, amennyiben a maguk módján meghatározott nézői szemszögeket is érvényesítenek. Azok az alapvető kérdések, amelyekkel a filmteoretikus Bordwell szerint a görög színháznak kellett először szembesülnie („hogyan kell a történetet megjeleníteni, és ahhoz viszonyítva hol helyezkedik el a néző?"), értelemszerűen a képalkotó művészetekre is érvényesek voltak[62].

A színházi előadás nézője persze mást tesz, mint a képmás nézője, amikor belemegy a mimézis játékába, amelynek során a mesterséges utánzást *mint* valóságot akceptálja. Gombrich arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Poétika* keletkezése idején, az i. e. IV. században a naturalisztikus leképezést még csudálatos teljesítménynek tartották: vagyis a festményen elsősorban olyasféle, már ismert dolgok újrafelismerésében látták az élvezet forrását, amelyeket amúgy nehezünkre esne közvetlenül is észrevenni[63]. A nézőnek nemcsak a képek valósághűségét kell élveznie, de a „kidolgozásra", a „színekre" és hasonlókra is figyelnie kell: vagyis akárcsak a tragédia vagy a komédia nézője a színházban, ő is „tanul", „következtet, hogy mi micsoda" és azt, amit lát, megelőző tapasztalataihoz igazítva értelmezi. Az utánzott dolgok nem önmagukban, hanem *mint megfestett* dolgok tartanak számot érdeklődésünkre.

Arisztotelész mármost látja az analógiát, de nem firtatja, hogy tisztán az állókép technikai keretei között miképpen volna előállítható a cselekvéseknek az a fajta jelenidejűsége, amit a voltaképpeni drámai forma konstitutív sajátjaként maga határozott meg. Nem firtatja – lévén ez újkori kérdés, és a *Poétika* nem modern ágazati-esztétikai traktátus. Kitér ugyan rész-aspektusok elemzésére, de Arisztotelésztől idegen a nyelvi és a képi formálás öntörvényűségére vonatkozó új keletű mediális kérdésfeltevés, illetve a médiumok eltérő kapacitásainak összehasonlítása. Amikor azt kívánja a költőtől, hogy úgy dolgozza ki a „meséket" *[müthosz],* „hogy az ember azokat a lehető legnagyobb

61 Arisztotelész: *Poétika*, 48b3–20, **Arisztotelész 1997,** 27.

62 **Bordwell 1996,** 17. sk.

63 **Gombrich 1982a,** 12. Ennek extrém eseteként említi Gombrich a *trompe l'oeil*-effektust, vö. **Gombrich 1998,** 88. Lásd még **Jauss 1999,** 175–176. Az arisztotelészi mimézis-elmélet művészettörténeti jelentőségét méltatja **Németh 1991,** 40. skk.

mértékben maga elé képzeli – mert így teljes világossággal *[enargesztata],* szinte mint aki maga is ott van az eseményeknél, megtalálja azt, ami illő, és a legkevésbé kerülik el figyelmét az ellentmondások"[64] [55a22–26], akkor a nyelvi kifejezés szemléletességének ebbe a követelményébe természetes módon beleérti a *vizuális* mozzanatot is[65]. Azt mondja például, hogy „származhatik…. a félelmes és részvétkeltő hatás a látványból *[opszisz],* de származhatik magából a történések *[pragma]* összeállításából *[szüsztaszisz]* is, ami előbb való és a jobb költőre jellemző…" Annak, hogy az ember „részvétet érezzen azok miatt, amik bekövetkeznek", egyedül a látvány útján való biztosítása „kevésbé művészi", mert olyan „gyönyörűséget" is kínál, amely nem a tragédia sajátja (50b12). A látvány csak akkor válhat szubsztanciálissá, teszi hozzá, ha az alkotónak az utánzás révén előálló élvezetet sikerül úgymond „az eseményekbe beleköltenie".

Világosan látni, hogy a *Poétika* eredeti kontextusában nincs olyan kérdés, hogy lehetséges-e *pusztán* a láthatóságok révén emberi választásokat, döntéseket, tetteket ábrázolni: az, amit Arisztotelész látványnak *[opszisz]* nevez, nem a „vizuális művészetek" valamiféle önálló terrénuma, inkább a színház komplex szcenikus médiuma, a sokoldalú, komplex *itt és most*-észlelés *(szünopszisz)* egy mozzanata[66]. A *Poétiká*ban nem találunk elvont okoskodásokat az „időbeli" és a „térbeli" formálásról, egyáltalán, „idő"-ről és „tér"-ről sem általában, sem mint ábrázolásproblémáról nem esik szó. A drámai pillanat katartikus ereje a gondosan fölépített cselekményből fakad: a fordulat *punctum*a nem a történések zajlásának egy absztrakt időpillanata, inkább meghatározott logikai kiterjedéssel bíró *jelen*, amelynek „idő"-beliségét részben az előtörténet, részben a várható következmények strukturálják. Hogy a dráma alkalmas legyen efféle szünoptikus megtekintésre – tehát a látvány „egyetlen tekintettel" (50a15)[67] való befogadására –, a tragédiának „olyan belső szerkezeti egységgel kell rendelkeznie, amilyennel a puszta jelenségek nem rendelkeznek… az arisztotelészi értelemben vett tragédia velejét annak a koncentrált, egységes szándéknak a megfordulása képezi, melybe egy ember egész élete is bele lehet sűrítve". Arisztotelész még pontosan tudta, hogy a színre vitt jelen pillanata nem a fizikai, hanem a *drámai* idő kategóriája[68].

---

64 Arisztotelész: *Poétika*, 55a22–26, **Arisztotelész 1997,** 69.

65 **Rosen 2000,** 180.

66 Samuel Weber így fogalmaz: „Minden, ami a színházzal mint médiummal, a színpaddal és a látvánnyal, az *opszisz*szal kapcsolatos, Arisztotelész szerint egyedül a *szünopszisz* érdekében létezik. A reprezentáció gépezete ezért csak annyiban hasznos, amennyiben képes eltörölni önmagát, átlátszóvá válni, közvetlenebb pillantást engedve magára a dologra – vagyis egy cselekmény és egy élet egységére – ahhoz képest, ami a mimézis egyéb formáiban, különösen az epikában lehetséges." Vö. **Weber 2010.** Ld. még **Sansone 2012,** 8–12.

67 **Arisztotelész 1997,** 69.

68 Peter Szondi Szophoklész *Oidipusz király*áról szólva jegyzi meg, hogy „a tragikum nem kötődik a részletekhez és elkülönül az időfolyamattól". Vö. **Szondi 1979,** 20.

[Rövid exkurzus: az arisztotelészi drámaesztétika egy reneszánsz festészeti implementációja] Lodovico Dolce *Dialogo*-ját (1557)[69] azért érdemes közelebbről is szemügyre venni, mert ő azon kevesek egyike volt a reneszánsz művészeti irodalomban, akik – kifejezetten a *festészeti* invencióról beszélve – nemcsak explicite hivatkoznak Arisztotelészre, hanem azt egy görög tragédia összefüggésében teszik és épp olyan módon értelmezik is, amire magam a dramatológiai okoskodást építeni szándékozom. A reneszánsz traktátusirodalom szerzői között Dolce kerül talán a legközelebb ahhoz, hogy a festészetre alkalmazza a *Poétiká*ban kifejtetteket, amikor azt a követelményt támasztja a képpel szemben, hogy a cselekmény legyen olyan meggyőző a néző szemében, „mintha az másképp nem is történhetett volna meg, csak ahogy ő megfestette"[70]. Ezt – egyebek mellett és talán nem véletlenül – az antik görög festő, Timanthész (i. e. 4. század) egy olyan képével [vö. **3.88**] igazolja, amely Euripidész *Iphigeneia Auliszban* című tragédiája egy jelenetét (pontosabban egy a tragédiában hivatkozott eseményét)[71] ábrázolja. Dolce Aretinója a *Dialogo*-ban a festői *invenció* sikeres példájaként hivatkozik Iphigeneia feláldozására a darab végéről: „amint az oltár előtt arra vár, hogy megöljék Dianának való áldozatul. És miután a festő a körülállók arcán változatos módon kifejezte a fájdalom minden formáját, már nem bízott abban, hogy még nagyobb fájdalmat mutathat meg a szenvedő atya arcán, s ezért elfedte azt valamilyen lepellel vagy a ruha szegélyével. Timanthész […] az illendőséghez, mert mivel Agamemnón volt az atya, úgy hatott, mintha nem tudta volna végignézni, amint szeme előtt ölik meg a lányát."[72]

Dolce példája nem saját ötlet, régi antik toposzt idéz: Agamemnón mérhetetlen fájdalmának fátyollal való elrejtése már Cicerónál[73], Pliniusnál[74] és Quintilianusnál[75] is felbukkan, hivatkozik rá Alberti (jóformán szó szerint idézve Quintilianust)[76], majd

---

69 Dolce: *Dialogo della Pittura. Intolatro L'Aretino,* vö. **Dolce 2015**

70 „…ami az elrendezést *[ordine]* illeti, ennek a titka abban van, hogy a festő részenként annyira megfelelően fogja össze annak a történetnek a menetét, amelyet meg akar festeni, hogy a szemlélőknek úgy tessék, mintha az másképp nem is történhetett volna meg, csak ahogy ő megfestette. Ne tegye későbbre azt, aminek előbb kell következnie; a legnagyobb rendben rendezze el a dolgokat akként, ahogyan következnek" vö. Lodovico Dolce, „Párbeszéd a festészetről, a címe: Aretino….": magyar fordítását ld. **Marosi 1976,** 159. Vö. még **Bätschmann 1998,** 88.

71 Klütaimnésztrát egy hírnök tájékoztatja: „…Agamemnón úr pedig, / Meglátva lányát, amint a mezőre halni lép, / fejét elfordítva könnyezett, / Szemét meg arcát leple mögé rejtve el…" Euripidész: *Iphigeneia Auliszban,* 1547–1550, ford. Devecseri Gábor. In: *Euripidész válogatott drámái*, Magyar Helikon, 1961., 470

72 Lodovico Dolce, „Párbeszéd a festészetről, a címe: Aretino….": **Marosi 1976,** 159–160.

73 Cicero, *A szónok*, 74.: vö. **Cicero 2012,** 634.

74 Plinius, *Historia Naturalis*, XXXV. 73., vö. **Plinius 2001,** 181.

75 „Nem kellene a beszédben is elrejteni ezt-azt, vagy azért, mert nem szabad megmutatni, vagy mert illőképpen kifejezni lehetetlen? Így tett Timanthész is – aki, ha jól sejtem, küthnoszi volt – azon a képen, amellyel legyőzte a teoszi Kólótészt. Mert amikor Iphigeneia feláldozását festette meg, szomorúnak festette Kalkhaszt, még szomorúbbnak Odüsszeuszt, ám Meneláosz arcára festette a legszívszaggatóbb fájdalmat, amit művész egyáltalán kifejezni képes, s miután így megalkotta a fájdalom teljes skáláját, s nem talált méltó kifejezési formát az atyai arc ábrázolására, eltakart arccal ábrázolta őt, s mintegy felkínálta őt képzeletünknek, hogy a fájdalom mértékét mi magunk képzeljük hozzá." Quintilianus, *Inst. Orat.*, 2.13.12–13.; vö. **Quintilianus 2008,** 178–179.

76 Alberti, *Della Pittura*, II. 42. **Alberti 1997,** 121–122.

Varchi és Hoogstraten is, a téma nagyszámú későbbi (XVI–XVIII. századi) ábrázolásában[77] pedig úgyszólván Agamemnón ikonográfiai attribútumává is válik[78]. Még Lessing *Laokoón*jának Timanthész-hivatkozásában[79] is ugyanez a régi hagyomány visszhangzik. Nem véletlen, hogy a klasszicizmus idején – Laokoón üvöltése mellett – ez a téma vált a szélsőséges érzelmi állapotok képi ábrázolhatóságával kapcsolatos viták fő témájává[80].

Figyelemre méltó viszont, hogy Agamemnón arcának elrejtését Dolce nem csupán a hagyományos *decorum* „morális" értelmében – az atyai fájdalom affektusának a király státusához illő nemes kifejezéseként – méltatja, hanem olyan spontán-reaktív viselkedésként is, amit a festőnek még a rajzolást és a színezést megelőzően kell kitalálnia. Erre utal szövegében a „nem tudta volna végignézni, amint *a szeme előtt ölik meg* a lányát"-fordulat is: Timanthész invenciója eszerint abban állna, hogy a leány szenvedését és az apai fájdalom elviselhetetlenségét hangsúlyosan *egyetlen jelenet* keretében – ugyanazon helyen, egyidejűként és egymásból következőként – jeleníti meg, mégpedig olyan erővel, mintha az „másként nem is történhetett volna"[81]. Dolce az atya elfordulását és beburkolózását elsősorban színpadi *cselekvésként* racionalizálja, amely elválaszthatatlan a drámai szituáció *itt* és *most*-jától. Minthogy Euripidész *Iphigeneiá*-ját 1552-ben épp az ő fordításában vitték színre Velencében, Dolce természetesen pontosan tudja, hogy a leány feláldozása, illetve csodás megmenekülése Euripidésznél éppenséggel nem a színpadon, akciókban és az élő beszéd közvetlenségében, hanem hírnöki elbeszélés formában jelenik meg, a festőnek így magának kellett kitalálnia a jelen idő adekvát ábrázolásának módját. Ezért fontos, hogy Agamemnón fájdalmát Dolce a történetnek megfelelő képi elrendezés *[ordine]* összefüggésében tárgyalja. A teátrális gesztus, bár látszólag azt érzékelteti, hogy kivonul a jelenetből, valójában nagyon is a király *jelenlétét* exponálja Iphigeneia végveszélyében – épp azzal jellemzi őt *mint cselekvőt*, hogy a nyilvánvalót csak úgy képes elviselni, hogy elhárítja/eltávolítja magától. Dolce arisztoteliánus sugallata szerint a jelenet *jelenidejűségét* ez a megoldás nem teszi zárójelbe, ellenkezőleg: drámai erővel fokozza fel[82]. Az arc elrejtése mint a hős színpadi jelenlétének kifejezetten dramaturgiailag indokolt megoldása – látni fogjuk – Rembrandtnál tér majd vissza, aki a *profile perdu* invencióját az egyik leghatásosabb és sokjelentésű eszközként alkalmazza majd az eseményekben való *aktuális részvétel* jellemzésére.

---

77 **Pigler 1974,** II. 324–327.

78 Vö. **Moormann–Uitterhove 1987,** 24–25., illetve 144–146.

79 Lessing, *Laocöon,* II., vö. **Lessing 1982,** 203.

80 Ld. **Fullenwider 1989**

81 Timanthész munkája elveszett, ma leginkább egy Pompeiben fennmaradt római freskótöredék **[3.88]** alapján alkothatunk róla némi fogalmat. De Cicerótól Lessingig alighanem minden kommentátor anélkül hivatkozott rá, hogy valaha csakugyan látta volna.

82 Tér, idő és cselekmény egységének és magával ragadó erejének követelménye elegendő ok arra, hogy a cinquecento delelőjén (1557) Aretino beszélgetőtársának rögtön Arisztotelész *Poétiká*ja jusson az eszébe: alig néhány év kell csupán, hogy 1570-ben megjelenjen Castelvetro *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposita*-ja és vele „az arisztotelészi hármas egység" új keletű színpadi doktrínája, amely aztán évszázadokra kijelöli majd az európai drámai színjátszás alapvető kereteit. Vö. **Vasoli 1983,** 112–128.

1.2.3 | Goethe, ismét

Ha tanulmányom felütésekor (71*passim*) az idős Goethével példálóztam, mint aki – minden hagyomány és kulturális rutin ellenében – egy tenyérnyi Rembrandt-karcon is képes volt spontán módon felismerni egy *dráma* lejátszódását, tennék egy rövid kitérőt egy korábbi, *A Laokoón-szoborcsoport* (*Über Laokoon,* 1798) címet viselő szövege irányába – mégpedig annak a terjedelmes és sokrétű értelmezési vitának[83] a kontextusában, amely e (római kori másolatban ismert) hellenisztikus emlék **[2.07]** kapcsán a XVIII. század közepétől nagyjából a XIX. század első harmadáig főként Németországban zajlott le. Az esszé ugyanis megítélésem szerint olyan egészen eredeti koncepciót fejt ki a Winckelmann és Lessing értelmezései által dominált klasszicista közvélekedés ellenében, amelynek explikációja segítségünkre lehet az arisztotelészi kérdésfeltevés képzőművészeti relevanciáját firtató „dramatológia" kifejtésében is.

Goethe pozíciójának pontosabb megértésében a tanulmány írása idején, 1797 júliusában Schillerrel folytatott intenzív levelezése lehet segítségünkre[84]. Kettejük dialógusának középpontjában ekkortájt – saját alkotói dilemmáik megosztásán túl – két fejlemény állt. Az egyik a Laokoón-szoborcsoport egy friss antiklasszikus értelmezése[85], amely fölkeltette Goethe szunnyadó érdeklődését a mű, illetve a körülötte zajló sok évtizedes polémia iránt. Goethe-nek megtetszett Alois Hirt értekezése, aki – merész módon, szakítva minden platonizálással – a görög szobrászat originalitását az ábrázolt tárgyak *egyedi, karakterisztikus* jellegének kidomborításában vélte fölismerni, s bár egyoldalúnak és korlátozott érvényűnek ítélte, mégis rávette Schillert a *Die Horen* hasábjain való publikálásra. Schiller július 7-én így reagál: „…most volna itt a kellő időpont arra, hogy a görög műalkotásokat a karakterisztikum oldaláról világítsuk meg és nézzük végig, mert a közvéleményben még mindig Winckelmann és Lessing felfogása él […]"[86] A célzás a winckelmanni *edle Einfalt und stille Grösse* eszményéből kibomló idealista esztétikának arra a legpregnánsabban Lessing által megfogalmazott tételére vonatkozott, amely szerint a görög művészet csúcsa „a szép testek utánzása"[87] volna.

---

83 A vita színvonalas összefoglalását ld. **Koczisky 1995**

84 Vö. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, Hrsg. Von Siegfried Seidel, 3 Bde, Insel Verlag, Leipzig, 1984. Erster Band, Briefe der Jahre 1794–1797, no. 307., S. 332ff., no. 311., S. 335–338.

85 1797 július elején, tehát az *Über Laokoon* írása idején keresi fel Goethe-t Jénában Aloys Ludwig Hirt (1759–1837) ókorkutató-régész, hogy megmutassa neki *Versuch über das Kunstschöne* című tanulmányát, amit nem sokkal később Schiller le is közöl a *Die Horen* hasábjain. A szöveg erőteljes kísérlet arra, hogy a klasszikus görög művészetről való beszédet megfossza a winckelmanni klasszicizmusból kibomló idealista esztétika elavult ballasztjaitól. Hirt a Laokoón-szoborcsoport példáján fejti ki antiklasszicista álláspontját, amely szerint a régi görögök „első törvénye" a mindenkori ábrázolt tárgy egyediségének, *karakterisztikus* vonásainak rögzítése volt. Így leginkább a kígyóméreg fiziológiai hatásainak precíz megfigyelését, a fulladásos halál bekövetkezésének körültekintő ábrázolását értékelte az ókori szobrász igazi teljesítményeként. – Ezt tekintette *ultima ratio*-nak a görög ideál és a „szépség" idealista esztétikáival – Winckelmann-nal, Lessinggel, Moritz-cal folytatott vitájában.

86 *Briefwechsel* (ld. 223. sz. lábjegyzet), Bd. I. 364.

87 **Lessing 1982,** 200. Winckelmann árnyalt értékeléséhez ld. **Radnóti 2010,** különösen 174. sk.

„Bárcsak jönne végre valaki, aki a fogalmat és magát a 'szépség' szót, amelyhez már annyi hamis fogalom tapad elválaszthatatlanul, végre ki merné ragadni a körforgásból, és megfelelő módon az *igazságot* állítaná a helyébe a maga legteljesebb értelmében…"[88] – sóhajt Schiller levele végén –, és világossá teszi, hogy a görög *tragédia* átfogóbb igazságára gondol, amelyre ez idő tájt saját drámaírói erőfeszítései is leginkább irányulnak.

Goethe – bár csak érintőleg, mégis félreérthetetlenül polemikus éllel – szóba hozza az uralkodóvá lett esztétizáló formalizmus egy másik aspektusát is: amikor azzal bírálja Hirt álláspontját, hogy ő is osztozik Winckelmann, Lessing és a többiek a szobrászat játékterét alapvetően *korlátozó* szemléletmódjában[89]. Bár explicite sehol sem fejti ki, alighanem arra „a festészet és a költészet határaira" irányuló kérdésfeltevésre gondol, amely Lessing nagy hatású *Laokoón*jában nyerte el kiforrott teoretikus formáját, s amelyben – tudvalévőleg – a képzőművészetek húzzák a rövidebbet[90]. Goethe *Über Laokoon*-ját hajlamos volnék egyenesen a lessingi ágazati-esztétikai differenciálást opponáló vitairatként olvasni: olyan értelmezésként, amely anélkül ragaszkodik a görög klasszikus művészet érzéki komplexitásának, teljességének és intenzitásának gondolatához, hogy engedményeket tenne az *ut pictura poesis* horatiusi teorémáját műveltségi rutinként szajkózó (és Lessing által joggal bírált) kortársi fecsegésnek.

E ponton nyer jelentőséget Goethe és Schiller 1797 nyarán folytatott levelezésének másik tematikus súlypontja: az arisztotelészi *Poétika* friss újraolvasásának mindkettőjük számára revelatív élménye[91]. Utólag az a benyomás keletkezik, mintha a tragédia átfogóbb igazságának Schiller-féle követelése és Goethe implicit Lessing-kritikája egyaránt a „vissza az antik drámához", illetve a „vissza Arisztotelészhez" programjának jegyében fogalmazódna meg. Lehetséges-e az *Über Laocöon*-t a cselekvés-orientált arisztotelészi drámaesztétika alaposan véggigondolt képzőművészeti implementációjaként olvasni? Szeretnék e kérdésre igennel válaszolni – ehhez azonban röviden explikálnom kell mind Lessing, mind Goethe okfejtéseit.

Mint közismert, az 1766-ban publikált *Laokoón, avagy a festészet és a költészet határai* című esszéfüzérében Lessing arra tesz nagyszabású kísérletet, hogy kategoriálisan is elkülönítse egymástól a festői/szobrászi és a költői mimézis eljárásait: „amaz tudniillik *térbeli* alakokat és színeket, ez pedig időben tagolt hangokat" alkalmaz az utánzás során, mert a festészet „egymás mellett", a költészet viszont „egymás után" következő jelekkel operál stb. Ennélfogva „a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek", és bár „utánozhat cselekvéseket a festészet is, de

88 *Briefwechsel* (ld. 223. sz. jegyzet), Bd. I. 365.

89 Goethe Schillernek 1797. július 5-én: in: *Weimar és a német klasszicizmus*, szerk. Walkó György, ford. Lontay László, Gondolat, Budapest, 1973. 143. Illetve *Briefwechsel* (ld. 223. sz. jegyzet), Bd. I. 363.

90 Vö. W. J. T. Mitchell dekonstruktív olvasatát, amely Lessing hierarchizáló felfogását veszi célba: **Mitchell 1986,** 95–115.

91 Vö. pl. Schiller Goethe-nek 1797. május 5-én, in: *Weimar és német klasszicizmus* (ld. 230. sz. jegyzet) 139. Illetve *Briefwechsel* (ld. 228. sz. jegyzet), Bd. I. 335–338.

csak úgy, hogy a testek útján céloz rájuk".[92] (Viszont a költészet a testek látványát is csak cselekvések elbeszélésének közvetítésével „festheti le".) A „termékeny pillanat" („der fruchtbare Augenblick") lessingi teorémája mindenesetre a festészetnek egy alapvető alkati gyengéjét vagy hátrányos helyzetét hivatott kompenzálni: hogy ti. nem képes a cselekmény (és általában a cselekvések) időbeli kifejtésére. Minthogy a szobrász vagy a festő „a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg", az elbeszélés szempontjából az számít „termékenynek", melyből „az előzőeket is, a következőket is a legjobban lehet érteni". Lessing az „ágazati" formálásmódok különbségeit hangsúlyozó kissé rigid retorikája[93] mindenesetre a cselekmény-idő pozitivista felfogásához, a pillanatok „időbeli egymásutánjának"[94] absztrakt képzetéhez vezet. Jól látszik ez például Anton Raphael Mengs a *Laokoón*ban helyeslően idézett – Raffaello drapériáit illető – kommentárjából: „Minden redő indokolt őnála… látni e redőkön, hogy előrébb vagy hátrébb állt-e a kar vagy a láb jelenlegi mozdulatát megelőzően…"[95] A játéktér, amely a festők számára „a nagy történelmi képeken" az egyedüli pillanat ilyen fázis-szerű kiterjesztésével nyílik, olyan szűk, hogy a festészetnek Lessing szerint „teljességgel le kell mondania az időről": „folyamatos cselekmények mint folyamatosak nem tartozhatnak tárgyai közé."[96] Akármilyen termékenyen is van megválasztva, a „festészet" pillanata csak egy bizonyos mozgásfázis állóképe lehet. Ezért láthatja végső célját a magáért való „szép" ábrázolásában[97].

Goethe szemében viszont a költészeti és szobrászati formálás anyagi-technikai különbségei, az ábrázolás mediális korlátai a voltaképpeni „művészi" szempontjából egyszerűen nem relevánsak: olyasféle távolság ez, amit kellő tehetséggel és invencióval a jó művésznek egyszerűen át kell tudni hidalnia[98]. Szándéka – ez rögtön a bevezetésből kiviláglik – a Laokoón-szoborcsoportnak mint *remekmű*nek a méltatása: mint olyan műé, amely „a művészet egészéért" is helytáll. Az érvelés kifejezetten a *műalkotás* autonómiájának és zártságának bizonyítására épül: implicit módon tehát polemizál mind Lessing felosztó művészetfogalmával, mind a Hirt által megfogalmazott „modern", mondhatni naturalisztikus igénnyel, hogy „a műalkotásnak a természeti alkotás színét kell magára öltenie"[99]. Goethe ezzel szemben a művé-

92 **Lessing 1982,** 252.
93 **Horváth 2010,** 33–36.
94 **Lessing 1982,** 265.
95 **Lessing 1982,** 264–265.
96 **Lessing 1982,** 252.
97 **Lessing 1982**
98 Más összefüggésben Gombrich ezt így fogalmazza meg: „A művész nem a valóság közvetlen megfigyeléséből indul ki, és nem annak próbál megfelelni, hanem 'minimális modellek' felépítésével kezdi, amelyeket a néző reakcióinak fényében fokozatosan módosít, amíg az 'megfelel' a kívánt benyomásnak. Ebben a folyamatban a médiumában nem adott lehetőségeket addig kell más eszközökkel pótolnia, amíg a kép el nem éri a vele szemben támasztott követelményeket." **Gombrich 1982d**, 78. Az itt emlegetett „minimális modelleket" Gombrich a *Művészet és illúzió*ban „sémáknak" nevezi. Vö. **Gombrich 1972,** 147. *passim*.
99 **Goethe 1981**

szi forma integritásához ragaszkodik: a régiek művészetében is „a szimmetriák és szembeállítások" mesterségesen megalkotott rendjét, a *forma* áttekinthetőségére, a művészi anyag követhető artikulációjára való törekvést tekinti mérvadónak. „Nagy előnye a műalkotásnak, hogy önálló és önmagában zárt egész"[100], ekképp „puszta létezőként mutatkozik meg, tehát mindenestül és tökéletesen önmagába zárt". Ez éppúgy igaz a *Laokoón*ra, mint például a *Tövishúzó fiú*-ra – nem függ tehát a tárgykör vagy a narratíva sajátosságaitól: csupán azon múlik, hogy a kiszemelt eseményt „okával egyetemben" jelenítse meg. Mivel a jelentős művek „eleven, magasan organizált természeteket" [„lebendige, hochorganisierte Naturen"] állítanak elénk, mozgásuk művészi igazságának érvényesüléséhez elegendő, ám elengedhetetlen feltételének azt látja, hogy magukban hordozzák motivációjukat[101].

Így Goethe a szobrot nem mozgásban lévő testek állóképbe kényszerített imitációjaként[102] vizsgálja, hanem – Arisztotelészhez hasonlóan – aktív vagy reaktív emberi *cselekvések* mesterséges mimésziszének: nem fizikai mozgások, hanem emberi történések utánzásának tekinti. Nem a mozgásfázisok egymásutánjára, hanem *az emberi állapotban bekövetkező változásra* figyel[103]. Míg Lessing az ábrázolás, addig Goethe az *esemény* paradigmájában gondolkodik: Lessing a szoborban a megformált követ mint fizikai objektumot látja, amely egy időpillanatot igyekszik megragadni – Goethe viszont a kő jelenéssé, jelenlétté való transzformálódását látja, amelyben lényegi változás áll be az ábrázolt állapotban. A szobor nem ábrázolja a mozgást, hanem *maga mozog*:[104] míg az előbbinek az adekváció, az utóbbinak a néző általi megélés, az „itt és most"-történés lejátszhatósága lesz az esztétikai normája. Míg amaz a szépség elevenné tett ikonjaként, emez egyenesen élő *drámaként* tekint a szoborra.

A legelgondolkodtatóbb e tekintetben az, hogy Goethe a szobor szemlélésekor készségesen hajlandó eltekinteni a narratívától, illetve annak alkalmi mozzanataitól is: Laokoón neve, főpapi rangja, Trójához való hűsége, a büntetés jogossága stb. számára csupán megannyi „mellékes körülmény, amellyel a költészet és a mitológia ruházta fel" (!) a figurát. Vegyük észre, hogy a költő *jelen időben* beszéli el, amit maga előtt lát: míg Laokoón „fiai oldalán aludt…kígyók fonódtak rájuk, s most álmukból felriadva kétségbeesetten küszködnek, hogy kiszabaduljanak az eleven béklyó szorításából…" Mint *eseményt* olvassa le a szoborról azt, aminek nézőként épp szemtanúja lett. Ezért mondhatja a főpapról, hogy „csupán apa ő", akit a szemünk láttára ér sorscsapás – és csak ez az *itt és most* indokolja – a Laokoón-vita kontextusában több

100 **Goethe 1981,** 198.
101 E felfogás művészettörténeti relevanciájáról vö. **Liess 1985,** kül. 179–197.
102 **Lessing 1982,** 200–201.
103 Ezért messzemenően indokoltnak látom Didi-Huberman kísérletét, hogy Goethe e *Laokoón*-értelmezését összeolvassa Warburg pátoszformula-teóriájával, amelyet az első rész „Trauma, mimézis, emlékezet" című fejezetében (20ff) tárgyaltam részleteiben is. Vö. **Didi-Huberman 2010,** 225–235.
104 **Didi-Huberman 2010,** 232.

mint meglepő – felszólítását, hogy „ne nézzük haláltusának e pompás, egészséges, alig sérült test küzdelmét", inkább „a hirtelen váltásra" figyeljünk, amikor még „az előző állapot nyomai is világosan érzékelhetők". Goethe olvasatában az az originális, hogy számára a *fordulat* önmagában is – narratív referenciáktól mintegy függetlenül is – kielégítő tárgya a festett vagy faragott műnek. Szinte blaszfémiának tűnhet a hasonlat, amellyel Goethe a Laokoón és fiai haláltusáját ábrázoló magasztos mű *pathos*ának forrását igyekszik jellemezni. Olyan ez, mondja, mint amikor játék közben egy „életerőtől, örömtől duzzadó […] pajkos fiúgyermeket" társa váratlanul eltalál egy kővel: a sokk, amelyet egyszerre látunk „fizikailag és lelkileg" is megnyilvánulni rajta, feltétlen együttérzést *(pathosz)* vált ki belőlünk. Szemtanúként olyan éles fordulatot élünk át – teszi hozzá, egészen a tapasztalat arisztotelészi definíciója szellemében[105] –, amelyről „tapasztalat híján fogalmunk sem lehet". Az esemény attól drámai, hogy nyílttá teszi a folytatást, amelyet váratlanságával megszakít. Az ilyenfajta történéseknél „nagyszerűbbet keresve sem találhat magának a képzőművész"[106], teszi hozzá Goethe, és ad más tematikus tippet is[107].

A döntő itt az, hogy a sikeres mű olyan helyzetet állít elő, amelyre sem a drámai hős, sem a néző nincs előzetesen felkészülve, ennélfogva az megtörténik velük, illetve kényszerhelyzetbe (döntési kényszerbe) hozza őket. „Engedtessék meg nekem egy megjegyzés, amely fontossággal bír a képzőművészet egészére: a legmagasabb rendű patetikus kifejezés, amit megjeleníthet, egy állapotnak egy másikba való átmenete fölött lebeg"[108] – fogalmaz Goethe kissé ködösen, de a szövegösszefüggésből mégis kihüvelyezhető, hogy mire gondol. Az ábrázolt pillanat „paroxizmusa"[109] elektromos kisüléshez hasonlít ugyan, de nem pontszerű tagolatlanság. Egyrészt azért, mert különböző ábrázolt állapotok – ok és okozat, előzmény és következmény – között közvetít, másrészt ezt az átmenetet *[Übergang]* a nézőnek kell realizálnia, azaz a *drámai szükségszerűség* saját esztétikai tapasztalatává formálnia. A Laokoón esetében „oly összképe áll elő küzdésnek és menekvésnek, cselekvésnek és elszenvedésnek *[Wirken und Leiden],* erőfeszítésnek és magaelengedésnek, mi *tán semmi más módon nem volna lehetséges*" (az én kiemelésem – R. A.)[110] A dráma „egy nagy emberi természet küzdését és szenvedését" *(„das Streben und Leiden einer grossen Natur")*[111] egymásnak feszülő *erők* dinamikus, nem nyugvó

105 Vö. **Bätschmann 1995**

106 **Goethe 1981,** 201.

107 „Hasonlóképp igen patetikus szobor tárgya lehetne a réten vidáman lépdelő Eurüdiké, frissen szerzett virágcsokrával, abban a percben, amint a kígyóra hág és az sarkába mar, feltéve hogy a művész e kétféle állapotot – a vidám andalgást és a fájdalmas megtorpanást – nem pusztán a virág elejtésével jelezné, hanem a test minden tagjának helyzetével és a ruha redőinek hullámzásával is." **Goethe 1981,** 201.

108 A fordítást (**Goethe 1981,** 200.) kismértékben módosítottam: Goethe: „Über Laokoon", in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, Artemis Verlag, Zürich, 1977. Band 13., *Schriften zur Kunst*, S. 169.

109 **Goethe 1981,** 202.

110 **Goethe 1981,** 200. Goethe: „Über Laokoon", 168.: a fordítást itt is módosítottam.

111 **Goethe 1981,** 200. Vö. Goethe: „Über Laokoon", in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, Artemis Verlag, Zürich, 1977. Band 13., *Schriften zur Kunst*, S. 169. A fordítást némiképp módosítottam – R. A.

játékaként jeleníti meg: a kellőképpen figyelmes és empatikus nézőnek az „egyik állapotból a másikba való átmenetet" *[Übergang]* kell lejátszania, hogy abban a *dramatis personae* sorsát lássa meg feltárulni a saját szeme előtt. „*Látom*, hogy aggodalom, félelem, rémület és atyai szeretet is duzzasztja az izmokat, tágítja a mellkast, vonja redőkbe e homlokot – és készséggel *elismerem*, hogy itt a művész a lehető legmagasabb fokon ábrázolja a testivel együtt a lelki kínt is" (az én kiemelésem, R. A.)[112] – rekapitulálja Goethe saját esztétikai tapasztalásának folyamatát. De, teszi hozzá nyomatékkal, „attól óvakodjunk, hogy a hatást, amelyet e műremek tesz ránk, azon melegében átvigyük a műre": értsd: az elbeszélésből ismert vég tudásának birtokában máris az eldőlt küzdelem végleges ábrázolásának tekintsük azt.

Gottfried Boehm szerint az ilyen momentum Goethe ábrázolásában két idősíkhoz tartozik: egyrészt a narratív történés menetéhez, az előzmények és következmények folyamatához, amelynek egy meghatározott pillanatát jelenti; másrészt azonban egy olyan időrendhez is, amely egy olyan „átmeneti pillanatot" ragad meg, amely művészileg „ura saját átmenetiségének".[113] Így képes a sikeres forma például azzal meglepni a nézőt, hogy az elvárthoz-rutinszerűhöz képest valami váratlant állít elő, és így provokálja ki az átmenet temporális tapasztalatát, ami mégsem azonos a narratív idő – múlt, jelen és jövő – egymást követő fázisaival. Ezért beszél Goethe a patetikus kifejezés „lebegéséről" *[schwebt]* –, és ezért is tanácsolja a nézőnek, hogy „ha fel akarja fogni a Laokoón igazi szándékát", akkor fáklyafénynél tekintse meg a szobrot, vagyis a szemlélés során mintegy önmaga számára is animálja az alakok képét. Ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy hagyja az eseményeket a *saját* idejükben megtörténni[114]. Mint a színházban: úgy figyelje meg, úgy kövesse le, illetve úgy fejtse fel a figurák diegetikus összefüggésrendszerét (a cselekményből következő belső kapcsolataik alakulását), hogy – elfogadva a játékszabályokat – saját jelenlétét a fiktív *szemtanú* esztétikai szerepének rendeli alá. Goethe szemében a mű azért bizonyul „tökéletes egésznek"[115], mert egyensúlyt teremt a mű és a befogadó között, ugyanakkor hangsúlyt helyez arra, hogy a szobormű *diegetikus* tagoltsága és a néző *szkopikus* aktivitása – e két nagyon is különnemű aspektus (vö. később 224f.) – ne oldódjon föl egymásban. A befogadó emocionális és reflexív reakciói mintegy korrelátumai a mű megtörténésének: a dráma a maga belső logikája szerint zajlik le, de a néző nélkül mégsem tud megtörténni[116].

---

112 **Goethe 1981,** 200.

113 **Boehm 2001,** 576–577.

114 Úgy tűnik, Goethéé inkább atipikus módja a görög szobrok fáklyafénynél való éjszakai szemlélésének, amennyiben azt sokkal inkább a szobortestek mesterséges erotizálásának szükséglete diktálta. Vö. **Bätschmann 1992.**

115 **Goethe 1981,** 201.

116 „A szenvedés – a magunké csakúgy, mint a másé – mindössze háromfajta érzést válthat ki az emberből: aggodalmat, rémületet és részvétet, azaz a közelgő csapás baljós sejtelmét, a hirtelen fájdalom érzetét és a részvétet a szenvedő vagy a sokat szenvedett iránt. A Laokoón mindhárom érzést ábrázolja és kiváltja, mégpedig a lehető legszerencsésebb fokozatokban"– összegez Goethe. A *rémület*, amelyet „a harapás punctuma", azaz az apa hirtelen

Bár a Laokoón-szoborcsoport kapcsán nem beszél közvetlenül drámáról, aligha véletlen, hogy Goethe a Laokoón-esszével egykorú *Epikus és drámai költészet* című rövid írásában, amelyben a görög drámáról Schillerrel folytatott eszmecseréjének konklúzióit foglalta össze[117], Arisztotelész nyomán és szellemében kifejezetten az előadás idődimenzióját tekinti a *rhapszódosz* és a *mímosz* közötti voltaképpeni vízválasztónak. A *Laokoón*-esszé sugallata szerint mindenesetre a képzőművészet nagyon is alkalmas arra, hogy jelentékeny művészek keze nyomán – éppen mert „mindenkor a pillanatnak dolgozik"[118] – „lehántsa az emberről mindazt, ami lényegtelen"[119], azaz valódi drámák hordozójává váljon.

1.3 | A MEGFESTETT IDŐ APÓRIÁI

„Mivel a dráma mindig elsődleges, ezért időformája is mindig a jelen idő."[120]
(Peter Szondi: A modern dráma elmélete)

Svetlana Alpers hívja fel a figyelmet arra, hogy amikor a fiatal Rembrandt az amszterdami történeti festőkhöz csatlakozott, „azokat a holland képzőművészeket választotta példaképül, akiket a legkevésbé foglalkoztatott az ábrázolás problémája": például Pieter Lastmant, akinek „csak a történet a fontos"[121]. Korszakos monográfiája, a *The Art of Describing* alaptézise szerint a XVII. század holland festőit éppen nem a történetmondás mikéntje, sokkal inkább „a látható világ felszínének" megragadása foglalkoztatta. Függetlenül attól, hogy mennyire tekintjük meggyőzőnek Alpers a korabeli vizuális kultúra rekonstrukciójából következő történeti érvelését, ezen belül például az itáliai festészet „narratív" jellegét a hollandok „leíró" művészetével szembeállító tipológiáját, az bizonyosan igaz, hogy az optikai és általában a mediális érdeklődés, a vonzódás az illuzionisztikus effektusokhoz, a képsík és festékanyag transzparenciájával való játékokhoz stb. döntően más irányú reflexió felé terelik a nézőt, mint amit

---

megsebesülése idéz elő, a *részvét*, amelyet a gyilkos szorításnak már engedő kisebbik fiú iránt érzünk, s végül a *szorongás*, amely az egyelőre sértetlen s talán még reménykedő nagyobbik fiú miatt vesz erőt rajtunk, a befogadás olyan érzelmi modalitásai, amelyeket a dráma egymásnak feszülő erőinek „magasan organizált összjátéka" idéz elő, s amelyben a néző is differenciált szerepet kap: helyzete leginkább a nagyobbik fiúéra hajaz, aki egyszerre „tanúja és részese" az eseményeknek.

117 Vö. Goethe: „Epikus és drámai költészet" (1797); Goethe a szöveget csak jóval később, 1828-ban publikálta. Vö. **Goethe 1981,** 204–205.

118 **Goethe 1981,** 202.

119 **Goethe 1981,** 199. Goethének ez a merész Laokoón-értelmezése, illetve befogadás-ajánlata mintegy megelőlegezi a Rembrandt-dramatológia két – a későbbiekben részletesen is kifejtendő – aspektusát: egyrészt az alapértelmezett cselekvés tárgykapcsolatként való felfogását (ld. a 231. oldaltól), másrészt a nézői jelenlét aktív szerepként való elgondolását (ld. a 351. oldaltól).

120 **Szondi 2002,** 18.

121 **Alpers 2000,** 252.

egy színre vitt történet kíván meg. Hogy tehát a néző minden idegszálával a szubjektumok önmozgásaira koncentrálhasson, Rembrandtnak bizonyos értelemben semlegesítenie kell a kép médiumának „természetes" közegellenállását. Ez, látni fogjuk, egyáltalán nem kockázatmentes eljárás, és lényeges pontokon vezethet problematikus esztétikai megoldásokhoz.

1.3.1 | A dramaturgiai redukció, avagy a színpadkép evidenciája. Képszínpad és színpadkép

A dráma primátusának elvéből ugyanis a képi médium döntően *instrumentális* kezelése kell hogy következzék. A dráma, olvassuk például Peter Szondinál, „nem másodlagos ábrázolása valaminek, ami elsődleges, hanem önmagát ábrázolja – a dráma önmaga. Cselekménye, mint ahogy minden egyes szóváltása is 'eredeti', felbukkanásakor realizálódik."[122] Ezért is ismer csak jelen időt: „a dráma időmúlása a jelen idők abszolút egymásutánja. Önmaga teremti meg saját idejét… ezért kell minden mozzanatnak a jövendő csíráját magában foglalnia, a 'jövővel terhesnek' lennie."[123] De nemcsak az időt, a teret sem engedi önmagában, magáértvalóan érzékelni: előállítja és jelenvalóvá teszi, de el is tünteti (azaz magában és magáértvalóan vizsgálhatatlanná teszi) a helyet is, ahol a dialogikus esemény – a fordulat, a ráismerés, az elszenvedés – megvalósul. Ennek következtében a megfestett dráma formája sem tűrhet semmilyen relativizálást. A képszínpad intaktsága a színpadkép közvetlenségére van utalva: ahhoz, hogy a dráma *itt és most* lejátszódhasson, nem kérdőjeleződhet meg ábrázolásának evidenciája. Amit Samuel Weber a színpadi médium eszközként való arisztotelészi felfogásáról mond, szükségképpen érvenyesnek kell lennie a képre is: „Optimális esetben a médium eltörli magát, ezért meghatározó tulajdonsága az lesz, hogy *diaphanusz*, vagyis átlátszó…" – ugyanakkor „nem tekinthető teljesen passzívnak vagy semlegesnek, inkább afféle elősegítőként funkcionál, mely a szétválasztással összeköt, akár egy híd".[124]

A cselekvéseknek ez a kép által előállított evidenciája azonban minden, csak nem evidens: egyáltalán nem valamiféle természetes adottság. Ellenkezőleg: roppant célzatosan preparált esztétikai fikció, amely, ha evidenciaként jelenik meg, éppenséggel a kép saját értelem-generáló „logikájának" zárójelbe tételét is feltételezi. A dramatológiai reflexiónak mindenekelőtt azzal a súlyos apóriával kell szembenéznie, hogy a *dráma* igazsága nem föltétlenül azonos a *kép* igazságával. A tapasztalatot, hogy mégis lehetséges közöttük közvetítéseket találni, Rembrandt géniuszának köszönhetjük – annak az egészen kivételes helyzetnek, hogy az ő személyében a dramaturgiai és a festői zsenia-

122 **Szondi 1979,** 14.
123 **Szondi 1979,** 15.
124 **Weber 2010**

litás döntően különböző képességei találkoztak össze. Jeleztem már korábban, hogy ez a kivételesség az alapja annak, hogy egy festői életmű kapcsán egyáltalán „dramatológiáról" beszélhetünk: hogy vizsgálatom eredményeit nem gondolom más művészekre és korszakokra is automatikusan kiterjeszthetőnek.

1.3.2 | A dráma és a festmény eltérő ideje. A „pillanat" fétise

Absztrakt-teoretikus spekulációk helyett egy közismert példán mutatom meg, hogy miféle apóriára gondolok. A pétervári *Ábrahám áldozata* **[2.08]** a még nem egészen harmincéves Rembrandt kifejezetten a dramaturgiai invenció jegyében álló „korai" korszakának egyik lezáró főműve. A műre vonatkozó tetemes kommentárirodalomban sehol sem mulasztják el kiemelni a fő attrakciót: az angyal ugyanis oly hirtelen ragadja meg Ábrahám karját, hogy az elejti a gyilkos fegyvert. Az aláhulló kés látványa nem olyasmi, amin ikonográfiai nemtörődömségből vagy merő figyelmetlenségből át lehet siklani: a nézőre gyakorolt hatás közvetlen és kikerülhetetlen, úgyszólván az Ábrahámot ért sokkéval analóg. Az effektus a beavatkozás pillanatának eksztatikus felfokozását szolgálja: mintha mindez *itt és most, a szemünk láttára* történne meg, s nézőként ekképp kényszerülnénk a szó legközvetlenebb értelmében szemtanúivá válni a kegyelmi aktusnak. Rembrandt láthatólag arra törekszik, hogy a minimálisra redukálja a különbséget az ábrázolt idő és az ábrázolás ideje – tehát az isteni hírnök és az ősatya ütközésének *diegetikus* pillanata és a festménnyel való nézői szembesülés *szkopikus* ideje – között. Egészen originális effektusról van szó, amely egyfelől mélyen jellemző az ifjú Rembrandt dramaturgi észjárására, másfelől – megítélésem szerint – festőileg mégis problematikus megoldáshoz vezet.[125] A drámai ábrázolás tárgyilagossága ugyanis egy sor olyan festői érték zárójelbe tételét is igényli, amely *saját* időt követel magának.

13

A „lebegő kés" motívuma szemléletes lehetőséget kínál dramaturgiai tárgyilagosság és képi konstitúció ellentmondásának konkrétabb megvilágítására is. Mindenekelőtt: Rembrandt megoldásának originalitása, vegyük észre, nem a pillanat valamiféle önkényeskedő kezeléséből fakad. Ellenkezőleg: a *váratlan* csak akkor mutatkozik annak, ami, ha az *elvárthoz* viszonyítva, annak horizontja előtt történik meg. Rembrandt ösztönösen érzi, hogy az isteni intervenciót csak akkor lehet eksztatikus eseményként megmutatni, ha a folyamat ama tárgyszerű lefutását is érezteti, amelyet az angyal beavat-

125 A kés elejtésének motívuma már Theodor Beza (1519–1605) francia nyelvű *Abraham sacrifant* című reneszánsz tragédiájában (Lausanne, 1552) is előfordul: Rembrandt erről talán Constantijn Huygensen keresztül értesült, aki 1604-ben – még gyerekként, nyelvtanulási célból – maga is játszott e darab apja hágai házában rendezett előadásán. Vö. erről **Held 1973,** 118, illetve **Häslein 2004,** 112. Huygens önéletírásában. Lásd https://www.dbnl.org/tekst/huyg001jawo03_01/huyg001jawo03_01_0002.php#Over%20DBNL

kozása megszakít. Az atya jobb kézfején még a kés nyelét markoló ujjtartás nyomait látni, a néző tekintet pedig – kényszeresen lezárva a jobb kézfejtől az elejtett kés pengeívén át a nyakszirtig kirajzolódó körívet – mintegy virtuálisan kirajzolja a két kéznek a hatékony cselekvéshez szükséges célszerű együttműködését – a mozdulatoknak azt az egészen precíz tárgykapcsolati összefüggését (erről később lásd 235ff.), amelyet már tényleg csak egy isteni beavatkozás állíthat meg a brutális ölésben. Rembrandt még arra is figyel, hogy Ábrahám pengéjének és Izsák hátrafeszített nyakának méreteit és ellentétes irányú ívelését is összehangolja egymással, hogy virtuális kereszteződésük fölidézése révén evokálja Ábrahám mozdulatainak tervszerűségét. Hogy a színen *cselekvések* játéka zajlik, azt épp az eszköz szerepvesztése mutatja meg: hiszen a tettet épp negativitásában – az alany, az eszköz és a tárgy szoros tárgykapcsolati algoritmusának megszakadásában, mozzanatainak kényszerű elkülönülésében *mint* épp ennek *a konkrét cselekvésnek* a meghiúsulását – realizáljuk.

Meglehet, a színpadi történések reflexszerű nézői megtapasztalásának efféle minuciózus rekonstrukciója bizarrul hangzik – végtére is olyasmit próbálunk leírni a nyelv nehézkes eszközeivel, aminek épp abban van az ereje, hogy nem szorul rá ilyesmire. De talán mégsem hiábavaló, ha pontosabb magyarázatát akarjuk adni annak a különös zavarnak, amelyet a szabadesésben lévő kés látványa mégis okoz. Mert a kés nem zuhan, sokkal inkább lebeg: noha *tudjuk*, hogy elejtették, és most épp mozgásban van, *látni* mégis nyugodni látjuk. A téma ezernyi ismert ábrázolásán a gyilok a meglepett ősatya kezében szinte mindig „észrevétlen" szereplő marad – bizonyosan sehol nem kap ilyen megkülönböztetett figyelmet[126]. Ahelyett, hogy maga is beletűnne a drámai ütközés

126 Két kivételt említek, de ezek is – jellemző módon – Rembrandt környezetéből valók. Az ifjúkori barát és művésztárs, Jan Lievens kicsit későbbi, 1637/38 körülre datált braunschweigi munkája **[2.09]** azonban nem az isteni beavatkozás pillanatára, hanem mintegy a csoda utólagos reflexiójára koncentrál: a megrendült apa és a megszeppent gyermek összeölelkezését és hálálkodó fohászát ábrázolja, az előtérben a már leölt áldozati állattal – és a földön mellette hever a véres kés. (Lievens irodalmi forrásként bizonyára Josephus Flavius terjedelmes elbeszélését is tanulmányozta, vö. **Golahny 2012,** 185–186.) De ezt a bal sarokba telepített tárgyegyüttest – bár elkülönül a főalakoktól, és Lievens festéstechnikailag könnyű kézzel érezteti rajta a bunda tapintásának puhaságát vagy a kés markolatának csillogó fémességét – aligha mondhatnánk csendéletszerűnek. Inkább narratív staffázsról kellene beszélnünk, amennyiben mind a kos tetemén, mind a késen elsősorban az imént kiontott, tócsában álló állatvér nyomait észlelni, ez pedig inkább időbeli indexként szolgál a hálát adó Ábrahám és Izsák színpadi viselkedésének pontosabb értelmezéséhez: azt jelöli, hogy már jócskán túl vannak az isteni beavatkozás sokkján. A másik példa a szorgalmas tanítvány, Ferdinand Bol nagy méretű vászna (1646, ma Lucca, Palazzo Mansi) **[2.10],** amely tíz évvel Rembrandt után a mester művének itt firtatott motívumát is átveszi – de csak fél szívvel: Bol angyala fizikailag nem is érinti az ősatyát, aki inkább ijedtében, semmint erő hatására ejti el az eszközt, amely ráadásul a levegőben élével fölfelé fordul. Ez történik Rembrandt – a későbbi müncheni verzió **[2.11]** (vö. **Corpus III. 1989,** A108, 107–112.) kompozíciójával kísérletező – 1635/36-os vörös-fekete krétavázlatán **[2.12]** (London, British Museum) is, amelyen azonban egy javítás során Rembrandt kifejezetten megnöveli a távolságot a bal felé hulló tőr és Ábrahám szétnyílt marka között, ami kétségkívül fokozza az ezúttal hátulról érkező angyal erőszakos beavatkozásának benyomását, de a fegyver ezzel veszít is fenyegető erejéből, ld. **Busch 2009,** 142–143. Bol mindenesetre épp a tárgykapcsolat precíziója tekintetében marad el mesterétől: nála a kés olyan közel marad Ábrahám jobbjához, mintha eleve fordítva (!) tartotta volna. Közvetve ez is azt bizonyítja, hogy a tárgykapcsolatok hajszálpontos térbeli összehangolása elemi előfeltétele minden olyan ábrázolásnak, amely a cselekvés attribútumainak felmutatásán túl a néző általi lejátszhatóságát is ambicionálja. A Bol-féle *Ábrahám*ról ld. még **Sluijter 2015,** 338–339. Lievens hasonló tárgydramaturgiai nemtörődömségéről vö. **Golahny 2012,** 185.

kisülésszerű eseményébe, fókuszba kerül: mintegy magáértvalóan is láthatóvá válik. Miközben Rembrandt az *eszköz* céltalanná válására koncentrál, a *dolog* magatehetetlenségére nem fordít külön figyelmet[127].

Óhatatlanul észrevesszük tehát, hogy a kés e vizuális izolációjában van valami *csendéletszerű*[128]. Minél erőteljesebb a kontraszt, ami alakzatát semleges hátterétől megkülönbözteti, annál inkább ösztönöz arra, hogy felfigyeljünk keleties kiképzésű, zöld drágakövekkel ékesített, barázdált felületű, aranyozott markolatára, hogy észrevegyük tükörsimán csillogó, élfényekkel villódzó ívelt fémpengéjét, a tövét díszítő filigrán ötvösmunka mélyzöld mintáját – és így tovább. Takaratlan, egyenletesen megvilágított, érintetlen egészként kerül a szemünk elé – akár egy csendéleten, amelynek nyugvó (!) tárgyain *(natura morta, Stilleben)* a *fijnschilder* festő kivételes mesterségbeli tudását demonstrálhatja. Persze Ábrahám szakállának és gyérülő hajának csapzott tincsei, a szemei körül csillogó könnycseppek, a derekára kötött tőrhüvely vagy az angyal szárnyainak sokrétű tollazata a „kidolgozás" minuciózussága tekintetében semmiben sem marad el a tőrétől. De mert ez utóbbiakat a szemlélés során szinte automatikusan funkcionális tárgykapcsolataik folytonosságában, mintegy az eseményekbe beleszőve észleljük, részletformáik úgyszólván észrevétlenül oldódnak fel a tett *itt és most*-jában, és tűnnek el a „látható látatlanságok" szürkezónájában. A késre viszont a festő – épp a dráma fokozása kedvéért – kifejezetten ráirányítja a figyelmet: és épp ez a deiktikus izoláció teszi olyan pregnánsan zárványszerűvé, amitől nem tud problémamentesen belesimulni a képszínpadnak a dramaturgia logikája szerint szerveződő terébe[129].

---

127 Pedig a súly és a gravitációs tehetetlenség a tárgyaknak nem eleve látható tulajdonsága: ezt ábrázolni csak nagyon pontosan meghatározott tárgyi elhatárolások, illetve kifejezetten erre optimalizált, a képsíkon definiált vizuális relációk előállításával lehetséges. Például a *Proserpina elrablása* **[1.08]** felborult virágkosara vagy a *Belsazar lakomája* **[2.13]** felboruló boroskancsója azért képes hatásosan éreztetni a pillanat drámaiságát, mert a nyugalmi állapot megbomlását Rembrandt az edények és tartalmaik közötti, fentről lefelé tartó átmenetben ragadja meg: egymással határos motívumok határozott irányú *képfolyamatába* írja át. Ugyanez történik a müncheni *Feltámadás* **[2.14]** fejjel lefelé forduló katonájával, aki alól az angyal kirántja a sír fedlapját, amelyen az imént még pihent. (Ennek ritka ikonográfiájáról ld. **Tümpel 1981,** 429–431.) A felborulás, illetve a lezuhanás vizuális *evidenciája* akkor is a gravitáció tárgykapcsolati kontextusára van utalva, ha azt a kép maga nem tematizálja. A kés a szabadesés állapotában azért látszik tehát szinte „időnkívüliként" lebegni, mert a tárgykapcsolat drámai megszakadását Rembrandt nem a stabilitás helyzetéből az instabilba való kontinuus átmenetként ábrázolja. Épp ellenkezőleg jár el: a kést nemcsak az alany-tárgy viszonylatban izolálja, hanem minden olyasmitől is elszigeteli, amihez *képest* a képsíkon elmozdulhatna. Az érett Caravaggio valóságos megszállottja volt ennek az ábrázolásproblémának: az ő képszintaxisában kivételesen fontos szerepet játszik az olyan rácsszerű síkmintázatok következetes érvényesítése, amit egy másik tanulmányomban *gravitációs mátrix*nak neveztem. Vö. **Rényi 2008,** különösen 47ff.

128 Itt nincs módom kifejteni, hogy a *csendélet*nek és a *táj*nak a történettel *(istoria, historie)* szembeni, a XVI. században lassan kibontakozó műfaji önállósodása hogyan függhet össze a képek *tisztán mélységi dimenziójára* fókuszáló új típusú (tehát meglehetősen absztrakt) festői érdeklődés megnövekedésével: mindenesetre figyelemre méltó, hogy a mindinkább önreferenciálissá váló modern festészet épp e két, a testközelt és a mélységet, a materiálisat és az optikailag tünékenyt tematizáló műfajban izmosodott meg. Vö. erről összefoglalóan **Rényi 2004a.** A problémával érintőlegesen foglalkozom a *Jeromos*-karcot elemző fejezetben, itt a 603. oldaltól.)

129 „A csendélet csakugyan a 'termékeny pillanat' ellentétét nyújtja: nem megfagyott pillanat az időben, éppen azért, mert abban a látványosságban, amit bemutat, az idő nem múlik… a csendélet tisztán deiktikus módon prezentál, úgyhogy az egyetlen dolog, amit Diderot mondhat az ilyen tárgyakról, hogy 'ott vannak'…" **Grootenboer 2005,** 24–25.

Mármost ez a késre mint festői bravúrdarabra irányuló műértői-esztétikai érdeklődés nyilvánvalóan rontja a drámai összeütközés sokk-ként való megtapasztalásának hatásfokát. A csendélet élvezetéhez ugyanis egészen speciális – a festékkel borított képtest *physis*e és a megfestett motívum közötti különbségre, illetve közvetítésre irányuló – nézői figyelem szükséges: az a csendes *elidőzés* pedig, ami például „a dolog anyagisága" és a „festékanyagiság" váltógazdálkodásának lejátszásához[130] szükséges, ellentmond a hirtelen fordulatban való intenzív érzelmi részvétel azon kizárólagos parancsának, amelyet a dráma támaszt a nézővel szemben. A *peripeteia* abszolút *itt és most*-ja aligha tűr meg másféle időt és másféle helyet a magáén kívül[131] – és ez akkor is így van, ha az az idő, amit a pillanatszerű jelenet lejátszására fordít a néző, nyilván hosszabb és tagoltabb lesz, mint az eseményé, amelyet fölidéz.[132] Ám a szemlélés kiterjesztett idejét épp ennek *mint eseménynek* – épp mint *ennek* az eseménynek – a lejátszására, és nem a dráma szempontjából irreleváns festői kvalitások mérlegelésére kell hogy fordítsuk.

Az *Ábrahám áldozata* esztétikailag kettős értelemben is problematikus mű: egyrészt mert a fizikai sokk pillanatának paroxizmusa – látni fogjuk – lényegileg alkalmatlan a jelen *drámai* időként való megragadására, másrészt a „lebegő kés" kiváltotta *ikonikus epokhé,* bár valódi képtapasztalat, egyelőre alig kínál többet egy üres negativitásnál. A képi médium természetéről nyert tudás zavaróan tolakodó igazsága egyelőre nincs a szemünk előtt történő dráma igazságához közvetítve.[133] A kétféle művészi képesség – a színpadi rendezőé és a tárgyfestőé – mindenesetre nagyon különböző befogadói aktivitásokat implikál, amelyek gondosan kimunkált közvetítések nélkül nem szerveződhetnek koherens egységbe. Aktív-mimikus együttjátszás és reflektív szemlélődés egyetlen műbe integrálva mindaddig inkább gyengítik, mint erősítik egymást, amíg a festő – akár dramatikus, akár ikonikus alapon – nem talál közös nevezőt számukra.

---

130 Ezeket a kategóriákat a fiatal Lukácstól kölcsönzöm: vö. Lukács György: „A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika", in: Lukács György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete – Ifjúkori művek*, ford. Tandori Dezső. Lukács György összes művei, Magvető, Budapest, 1975. 122.

131 A drámai pillanat ilyenfajta pozitivisztikus elkülönítése, bár radikális és hatásos, lényegileg *képidegen* megoldás – nem is csoda, hogy Rembrandt később csak egyszer kísérletezett hasonlóval, a müncheni *Feltámadás*on [vö. **2.14]** szintén látunk egy a levegőben lebegő kardot, amit ott az angyal hirtelen akciója kiváltotta zűrzavar indokol – de mivel nincs olyan középponti helyen, illetve nincs olyan dramaturgiai funkciója az események elbeszélésében, mint itt, igazán feltűnő „saját" jelenlétre nem is tehet szert. Vö. ehhez **[3.2.3.]**

132 Minthogy erre is vonatkozhat, ne feledjük a Rembrandt műtermében is forgolódó Joachim von Sandrart figyelmeztetését, hogy nem szabad a képekről hirtelenjében ítélni: „A legjobb és legragyogóbb művek gyakran első pillantásra csalódást keltenek, amíg el nem jutunk a művész céljához és *intento*jához. Ezért, ahogy csőrükön és torkukon keresztül a tyúkok is teszik a vízzel, hagynunk kell a képeket, hogy lassan szivárogjanak be kedélyünkbe és értelmünkbe, és csak azután szabad róluk ítéletet is mondani." *[Die bäste und herrlichste Gemälde missfallen oft anfangs den Augen / bis man den Intento und Zweck des Künstlers erreichet. darum soll man Gemälde in das Gemüte und den Verstand langsam / wie die Hüner das Wasser durch Schnabel and Schlund / hinablassen und als dann erst sein Urtheil darüber ergehen lassen.]* **Sandrart 2008–2012,** I. 1. 103.

133 Vö. **Waldenfels 2010,** 126–128.

Tegyük hozzá: számos példa akad arra, hogy Rembrandt ennek a nem-drámai elidőzésnek is képes adekvát dramaturgiai funkciót adni. A korai *Sámson és Delilá*n **[2.15]** a hasonló *fijnschilder*i erényeket csillogtató tőr nyugvása az alvó férfi oldalán 6
például szervesen kapcsolódik az alattomban készülő erőszaktétel csendes jelenetéhez, és sokban hozzájárul Sámson védtelenségének érzékeltetéséhez. A tőrhüvelyt, amelyet a feldúlt Ábrahám oldalára kötve *mint olyat* jóformán észre sem vesszük, a dramaturgiai redukció itt olyan magában nyugvó létezőként prezentálja, amelynek mustrálására *a cselekmény a maga idejében és a maga helyén nemcsak időt hagy, hanem azt úgyszólván igényli* is. A fegyver csendéletszerű élettelenségének ugyanis itt *elbeszélő értéke* van: igazából épp rajta – nyugvásán és testközeliségén – keresztül realizáljuk a lopakodó fenyegetést mint a főhős kiszolgáltatottságát. (vö. itt a 356–358. oldalakkal). A tárgyfestői imitáció élvezetét a festőnek itt csakugyan sikerül – Arisztotelésszel szólva – „az eseményekbe beleköltenie".

Mindenesetre szögezzük le, hogy a korai művek szemléléséből kifejlesztett dramatológiai kérdésfeltevés határozott módszertani redukción alapul: annak érdekében, hogy a dráma kizárólagossága mint olyan érvényesülhessen, a kép sajátos konstitúciójából fakadó apóriákat egyelőre „fenomenológiai zárójelbe" kell tennem. Úgy járok el, mint a naiv néző, aki hajlamos „keresztülnézni" a kép médiumán, hogy az ábrázolt világra magára koncentrálhasson. Egyrészt azért van szükség erre a szűkítésre, hogy a műértelmezés nyelvét megszabadíthassuk a reneszánsz *istoria* albertiniánus diskurzusának retorikai és ábrázolástechnikai ballasztjaitól. Azok az egészen maguktól értődő, illetve annak látszó kategóriák („történet", „figura", „mozdulat", „kifejezés" stb.), amelyeken az újkori elbeszélő képről való beszéd hosszú évszázadokig érvényes klasszikus-akadémiai *ordo*-ja[134] nyugodott, Rembrandt *drámáinak* fényében kritikai fölülvizsgálatra, pontosításra és differenciálásra szorulnak. Másrészt látni fogjuk, hogy Rembrandtnak – épp a színre vitt történetek művészi erejének fokozása kedvéért – egy sor olyan festői-képszerkesztői eljárást is kreatívan tovább kell fejlesztenie, illetve ki kell kísérleteznie, amelyek nagyon is a kép médiumának sajátos természetéből fakadnak: ezek teszik lehetővé, hogy a néző a dráma eseményét a kép eseményeként is megtapasztalja. Módszertanilag külön fogom tehát kezelni a képszínpadi dramaturgia *diegetikus* és *szkopikus* dimenzióit (ld. 224–227.), ámde csak azért, hogy a megvalósult drámák elemzése során éppenséggel művenként eltérő összefonódásaikra, a néző játékba vonását célzó munkamegosztásuk konkrét formáira mutathassak rá.

134 Vö. **Alpers 2000,** 16.

1.3.3 | A *HIC ET NUNC* A MONOSZCENIKUS KÉPSZÍNPADON: A PILLANAT LOGIKAI KITERJESZTÉSE ÉS A DRÁMAI JELEN TÉR–IDŐ-STRUKTÚRÁJA

A festőnek tehát, bár a monoszcenikus képszínpad *per definitionem* csak jelen időt ismer, nem a fizikai időpillanat jelenével, hanem – ahogy Arisztotelésszel kapcsolatban az imént már jeleztem – a cselekmény-egészt inkorporáló, a *logikai kiterjedéssel bíró drámai jelennel* van dolga. Goethe *Laokoón*-esszéjét is azért idéztem olyan hosszan az imént, mert Lessing-kritikája is hasonló következtetésre jut, és rávilágít arra a fontos különbségre, ami a drámaiság látványos, a pillanatszerűt fetisizáló *effektusa* és a valóban drámai fordulat, az ember „egyik állapotból a másikba való átmenete" *[Übergang]* között mutatkozik. Ha az angyal hirtelen beavatkozását az 1636-os *Ábrahám áldozatá*n a goethei hasonlat parity-tyájának feleltetjük meg, *ad analogiam* föltehetjük a kérdést: mi felelne meg itt annak az Ábrahámban végbemenő minőségi állapotváltozásnak, amelyet a kővel eltalált kisfiú kapcsán Goethe részvétteli *pathosz*unk valódi forrásaként ismert fel? Hagy-e időt és helyet Rembrandt ilyesminek, ha mindent az angyal és a pátriárka közvetlen fizikai ütközésének paroxizmusára – egy pontba sűrűsödő *itt* és *most*-jára, hely és idő eksztatikus azonosságára – hegyez ki, amely épp az aláhulló kés paradox motívumában ragadható meg a leginkább? Erre a kérdésre nemmel fogok válaszolni, ami egyben azt is jelenti, hogy megítélésem szerint a pillanatnyi esemény fétise csupán a „drámaiság" általános benyomását képes előállítani: a pétervári kép – a szó arisztotelészi-goethei értelmében – *nem* dráma.

Ezért érdemes ebből a szempontból röviden összevetni azzal a csaknem húsz évvel későbbi rézkarccal [B. 35., 1655, **2.16**], amely ugyanezt a jelenetet ábrázolja, és amely első ránézésre békésebb benyomást kelt. Megítélésem szerint (a goethei értelemben vett „gondolkodó") Rembrandt itt éppenséggel valódi drámát visz színre azzal, hogy helyet teremt a képszínpadon a pátriárka valamiféle belső reflexiójának is, méghozzá úgy, hogy a felismerés *(anagnórísisz)* „egyik állapotból a másikba való átmenete" mintegy a néző szeme láttára objektíve képződik meg, azaz válik a számára *végigkövethetővé* is. A Rembrandt-rézkarcok monográfusa, Christopher White például így nyilatkozik: „Teljes figyelmünket Ábrahám arca köti le. Meglepve a közbeavatkozástól, zavart tekintettel igyekszik felfogni az angyal szavainak értelmét. Vakon, bár vonakodva engedelmeskedik az Úr parancsának – minden beavatkozás csak késlelteti abban, hogy túljusson a legszörnyűbb tetten, ami egy apára csak várhat."[135] De mire vonatkozik a White által említett „belső érzés és megértés", ami megkülönbözteti őt pétervári önmagától? *Mit* ért meg itt, amit ott nem értett meg – mi az, ami valódi *meghasonlás*t vált ki benne, azaz megváltoztatja „emberi állapotát"?

Mielőtt a dráma e tartalmi dimenzióinak boncolgatásába fognánk, azt a képszínpadi formaproblémát kell tisztáznunk, hogy miként tagolja szét Rembrandt a fizikai

135 **White 1999,** 104.

ütközés pontszerű *hic et nunc*-ját úgy, hogy a nyers cselekvésdramaturgia eresztékeiben a reflexió elkülönülő, de látatlan terei is megnyílhassanak? Hiszen világos, hogy a pétervári képen a sokk fizikai időpillanatának fetisizálása minden drámai felismerés megtörténésének is útját állja. Az a kérdés tehát, hogy miféle felfüggesztések, késleltetések és aszimmetriák segítségével állítja elő Rembrandt azt a merőben új tér–idő szerkezetet, amelyben *látható* külső és *láthatatlan* belső között mégis szoros és objektívnek – létszerűnek – tekinthető dramaturgiai korreláció jöhet létre? Elegendő-e, illetve nem vezet-e merő pszichologizáláshoz, ha – rákérdezve a „belső érzés és megértés" mibenlétére – White módján pusztán Ábrahám arckifejezésére hagyatkozunk? Nem kell-e a teljes dramaturgiai apparátust és a szcenográfiai kontextust is tekintetbe vennünk, hogy arra a *saját* tudásra is rákérdezhessünk, amelynek Ábrahám az isteni bevatkozás révén a birtokába jut, s amely csakugyan *drámai* hőssé teszi őt?

A fentiek jegyében vessük össze egymással a két képnek az 1Móz 22.11–19 közös nevezőjén alapuló „forgatókönyveit". Kiindulópontként szögezzük le: a szentírás tanúsága szerint a Mórija hegyén az angyal és Ábrahám között egy *párbeszéd* zajlik le[136]. Az angyal a mennyekből kétszer is *rákiált* Ábrahámra, aki (akárcsak Ádám az édenkertben, amikor a bűnbeesés után az Úr megszólítja) épp csak egy engedelmes „itt vagyok"-kal válaszol. A hírnök fölszólítja őt, hogy hagyja abba az áldozati cselekvést, és egyes szám első személyben – azaz a nevében beszélve – föltárja előtte az Úr szándékait, és megállapítja, hogy a próbatétel sikeresnek bizonyult. Ábrahám mindezt hang nélkül tudomásul veszi: szót fogad, leereszti a fegyvert, majd észreveszi és feláldozza a kost. Ezt követően másodszor is felhangzik a kiáltás, az angyal pedig most hosszasan fölvázolja Ábrahám előtt nemzetségének azt a fényes és győzelmes jövőjét is, amelyet tettével *itt és most* maga alapozott meg. (Hogy a csodatétel helyét Ábrahám utólag külön névvel is megjelöli, azt egy közbevetett megjegyzésből tudjuk meg.) A párbeszédet tehát végig az angyal irányítja, méghozzá távolról, Ábrahám pedig hangtalan reszponzivitást tanúsít. A Rembrandt által megformált jeleneteket – az angyal és Ábrahám *érintkezéseit*[137] –

136 „De amint kinyújtotta Ábrahám a kezét, és már fogta a kést, hogy levágja a fiát, [11]kiáltott neki az Úr angyala a mennyből: Ábrahám! Ábrahám! Ő így felelt: Itt vagyok. [12]Az angyal így szólt: Ne nyújtsd ki kezedet a fiúra, és ne bántsd őt, mert most már tudom, hogy istenfélő vagy, és nem tagadtad meg tőlem a fiadat, a te egyetlenedet. [13]Akkor fölemelte Ábrahám a tekintetét, és meglátta, hogy ott van egy kos, szarvánál fogva fönnakadva a bozótban. Odament Ábrahám, fogta a kost, és azt áldozta föl égőáldozatul a fia helyett. [14]Azután így nevezte el Ábrahám azt a helyet: Az Úr gondoskodik. Ma ezt mondják: Az Úr hegyén a gondviselés. [15]Az Úr angyala másodszor is kiáltott Ábrahámnak a mennyből, [16]és ezt mondta: Magamra esküszöm, így szól az Úr, hogy mivel így tettél, és nem tagadtad meg tőlem a fiadat, a te egyetlenegyedet, [17]azért gazdagon megáldalak, és úgy megszaporítom utódaidat, hogy annyian lesznek, mint az ég csillagai, vagy mint a homokszemek a tenger partján. A te utódod birtokolni fogja ellenségei kapuját, [18]és a te utódod által nyerhet áldást a föld valamennyi népe, mert hallgattál szavamra." (1Móz 22, 11–19)

137 Az Ábrahám-képek monográfusa, Christiane Häslein szerint Rembrandt érdeklődésének homlokterében – a korszak kálvini eredetű vallásos felfogására jellemző módon – a „képeknek a láthatatlan Igével való versengése", másként fogalmazva, az akusztikus és a vizuális észlelés, illetve a lélek hangjának és a test látványának ellentmondása állt. **Häslein 2004.** Nem véletlen, hogy a téma roppant gazdag ábrázolási tradíciójában is két alaptípus különült el. Az egyiknél az angyal csupán *leszól* a mennyből (ahogy az – csak klasszikus példákat idézve – Ghiberti,

célszerű ennek az *eleve* aszimmetrikus párbeszédnek az eltérő vizualizációiként szemügyre vennünk.

13 Innen nézve rögtön feltűnő, hogy a pétervári munka **[2.08]** cselekvés-dramaturgiai szempontból nem aszimmetrikus. Középpontjában azért is állhat a nyers fizikai ütközés motívuma, mert két dramaturgiai szempontból *egyenértékű* fél néz rajta egymással farkasszemet. Később reciprok tranzitivásként írom le azt az állapotot, amikor a cselekvők – kölcsönösen involválódva a közöttük lejátszódó eseményben – egymást teszik cselekvéseik tárgyává (253ff.). A pétervári konstellációban, amelyet Joshua Bruyn a „drámai pillanat kettős konfliktusaként"[138] eufemizál, inkább két különböző *erőszaktétel* találkozik össze: egyrészt Ábrahámé Izsákon, másrészt az angyalé őrajta. Az eksztatikus pillanatban az egyik azzal ér célt, hogy a másik megszakad.[139] Az ütközés szemantikailag ugyan megfelel a narratíva aszimmetriájának (az angyal sikeresen akadályozza meg Ábrahámot Izsák lemészárlásában), dramaturgiailag *mégis egyenértékű erők nyers* kollíziója zajlik a szemünk előtt. S bár az angyal baljával beszédgesztust tesz, és szája szólásra nyílik, az ősatya pedig szembenéz vele, a két arc konfrontációja nyilvánvalóan inkább *ütközet,* mint beszédhelyzet. Rembrandt azzal érzékelteti a folyamat irányát, hogy az angyal arcát (és szárnyának belső oldalát) leárnyékolja, így a balról érkező fény Ábrahámra mutat – őt világítja meg. Sőt, egyenesen a szemébe világít, úgyszólván *elvakítja*: az összezavart aggastyán tekintetéből ezért is hiányzik minden reflektáltság. A két test, illetve fizikai erőkifejtés ütközésének e kulminációs pontjában nincs se tér, se idő ahhoz, hogy közöttük bármiféle *kommunikatív közösség* támadjon, ami előfeltétele volna Ábrahám részéről a történtek utólagos tudomásulvételének.

A pillanat így nem a dráma pillanata: nem a cselekmény fordulatáé, csak *cselekvések* ütközéséé. Ez pedig nagy különbség: mert nem arra ösztönöz, hogy a *történet* mélyebb értelmét, a fordulat *honnan*-jának és *hová*-jának szükségszerűségét ismerjük fel a képen.[140] Ábrahámot dramaturgiailag akció és reakció e közvetítetlen egybeesése lehe-

---

Mantegna, Donatello vagy Andrea del Sarto munkáin történik); a másik esetben fizikai beavatkozásra kerül sor, ilyenkor az angyal mozdulata gyakran keresztezi Ábrahám karját vagy fegyverét. Megint csak a legnagyobbaknál maradva, Brunelleschitől Veronesén és Caravaggión át Lastmanig sorolhatók a példák. Rembrandt mindkét itt tárgyalt munkája ez utóbbi csoporthoz sorolódik.

138 **Bruyn 1970,** 39.

139 Lessing szerint, mint ismeretes, „a festészet…tulajdonképpeni a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen időpillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell kiválasztania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni". Ha ez alapján akarnánk a pétervári kép „termékeny pillanatát" pontosítani, előzményként Ábrahám célirányos nekikészülődését, következményként a kés porba hullását azonosíthatnánk.

140 Ha Weisbach ötlete nyomán (**Weisbach 1926**) összevetjük Tiziano S. Maria Salute-beli erős alulnézetre komponált – látszólag nem kevésbé „drámai" – mennyezetképével (1542–44 k. **[2.17]**), amelyet Pieter Lastman is feldolgozott egy elveszett, egyedül Johannes van Somer mezzotinto-másolata alapján ismert munkáján **[2.18]** (talán Willem van Haecht metszetmásolatának **[2.19]** felhasználásával), világosan megmutatkozik a rembrandti ábrázolás szinte szenvtelen *tárgyilagossága*. Tiziano Ábrahámja szintén erőszakosan nyomja lefelé a kis Izsák fejét, de egészen magasra emelt, épp lesújtani kész jobbjának mozdulata inkább tűnik patetikus „retorikai" formulának. Nehéz elképzelnünk, hogy miként is járt volna el abban az esetben, ha „nincs dráma" – értsd, ha az angyal nem bukkan fel váratlanul, hogy megakadályozza. Logikus, hogy a gyermek lefelé kényszerített arca nem is veszít semmit elevenségéből, „emberi" vonásaiból. A Tiziano-mintából eredeztethető a kardot tartó alkar lefogá-

tetleníti el: ezért keveredik zavarában vegyítetlenül a gyerekgyilkosságra való elszántság őrülete az angyali erőszak kiváltotta sokkal.[141] Mivel *egyidejűleg* cselekszi meg és szenvedi el az erőszakot, az arcára kiülő rettenet nem személyiségéből (pszichológiai, morális vagy intellektuális gyengeségéből), hanem a pillanat objektív túltelítettségéből fakad. Rembrandt arra a tapasztalatra hegyezi ki a konfliktust, hogy Ábrahámnak *itt és most* egyszerűen nincs hova kitérnie, nincs hova visszavonulnia. Mivel nem láthat rá arra, ami *vele és általa, itt és most* történik[142], ezen a képen nem is történik fordulat. Olyan kényszeres, extrém állapot ez, amelyben nincs helye szubjektív bensőségnek, amellyel nézőként azonosulhatnánk: a pétervári *Ábrahám áldozata* ennélfogva nem dráma, amit ennek a jellemnek a *sorsa*ként szubjektíve is átélhetnénk.

Ehhez képest a kései rézkarcon **[2.16]** máshová kerül a hangsúly. Elsőre úgy tűnhet, hogy kevésbé „drámai" eseményt látunk. White szerint „az extrovertált akciót itt belső érzés és megértés" váltja fel: „az angyal mozdulata csöndes és tartózkodó, de nem kevésbe félelmetesen hatékony"[143]. A fiatal, lobogó hajú angyal itt nem váratlan agresszorként lép fel: nem kiabál (ez a cselekvés a hangerő révén leküzdendő távolságot implikálna), inkább halkan, bensőséges testközelből hozza Ábrahám tudomására a jó hírt[144]. Fellépésében Rembrandt éppen nem a „derült égből villámcsapás" puszta váratlanságát hangsúlyozza. Az angyal kiterjesztett szárnyai óvó ernyőként egyszerre borulnak az apa és a gyermek fölé.[145]

Ábrahám is ezzel adekvát módon reagál: itt a tettre való nekikészülésében is több a körültekintés, mint az erőszak. Bár már maga mellé térdepeltette Izsákot, felsőtestét jobb combjára fektetve egészen közel vonta magához a fiú fejét (nyilvánvalóan azért, hogy elmetszendő torkából a gondosan alája bekészített edénybe folyassa ki az ártatlan

sának motívuma. Rembrandt közvetlen forrásai között a kutatás Lastman 1609-es *grisaille*-ját **[2.20]** és 1616-ban festett kicsiny olajképét **[2.21]** is számontartja: utóbbin fölbukkan a fiú fejének erőszakos leszorítása, ami Rembrandtnál – immár a teljes arc elfedésével – különösen brutális erőre tesz szert. Marcus Dekiert ehhez a tradícióhoz számítja Rubens festményét is (ma Kansas City), amelyről Andreas Stock készített 1614-ben oldalhelyes rézkarc-kópiát **[2.22]:** elrendezését tekintve ez emlékeztet a legerőteljesebben Rembrandt 1635-ös verzióira, különösen a münchenire **[2.11].** A nagy vetélytársként tekintett Rubens ideidézése és számos egyéb forrásának tudatos kombinálása annak a festők között általánosan elterjedt ambíciónak tudható be, amit a korszakban *aemulatió*nak – a nagy elődök meghaladását célzó törekvésnek – neveztek. Vö. erről **Dekiert 2004,** 60–67. és **Häslein 2004,** 90–94, illetve 115. skk., továbbá **Sluijter 2014.** David R. Smith szerint Rubens az antwerpeni jezsuita templom számára tervezett (mára megsemmisült) ábrázolása Jézus áldozathozatalának tipológiai előképeként egy a kereszt felállítását ábrázoló mennyezetképpel párban jelent meg: a katolikus célnak megfelelt egy alulról megmutatott mozgalmas „külső dráma" is. Ezzel szemben Rembrandtnak a történetben rejlő ellentmondásokra, a „belső drámára" fókuszáló megoldása Smith szerint csak a kálvini protestantizmus jegyében születhetett meg. Vö. **Smith 1985,** 292. skk.

141 Simon Schama egyenesen egy olyan elmebeteg dühöngő és rémült arckifejezéséről beszél, aki váratlanul szabadult ki a pokolból: **Schama 2000,** 411.

142 Mivel engem e ponton csupán a szcenografikus összefüggések érdekelnek, nem térek ki a képszervezés egyéb – amúgy nagyon is fontos – mozzanataira, pl. a fiú és az angyal diagonálisainak párhuzamosságára, aminek természetesen megvan a maga szerepe Ábrahám karjainak bizarr szimmetriájában is.

143 **White 1999,** 104.

144 **Busch 2009b,** 146–147.

145 **Halewood 1983,** 105.

vért). De a fiú szemeit eltakaró mozdulata is híján van annak a brutalitásnak, ami a pétervári képen Ábrahám energikus, cselekvő jelenlétét eltölti[146]. A hosszú kést tartó bal karjából hiányzik az átütő erő. Rembrandt rendkívül precíz rajzolással érzékelteti, hogy a pátriárkát voltaképp a gyöngéd, de határozott angyali ölelés fordítja kifelé: ez kelti azt a látszatot, mintha Ábrahám heves lendületet venne, holott a torokmetszés eltervezett, kíméletesen csendes mozdulatához erre nem is volna szüksége.

A fizikai interakciók, mozdulatok és ellenmozdulatok szintjén tehát egyrészt csökkentett intenzitást, másrészt – kölcsönösség és egyenértékűség helyett – bizonyos aszimmetriát tapasztalunk. De ez épp ellentétes irányú, mint az, amit a bibliai elbeszélésnél láttunk: itt nincs fentről érkező parancs, sem annak engedelmes végrehajtása. Miközben a hírnök, a rejtőzködő Istennek ez az itt nagyon is emberarcú követe minden erejével azon van, hogy szelíd baráti hangon, közvetlenül értesse meg a megrendült ősatyával azt, ami történt[147]. Ábrahám közvetlenül nem viszonozza ezt a közeledést: nem méltatlankodik, nem is hálálkodik az angyalnak. Miközben ajkai kissé elnyílnak, összevont szemöldökkel, gondterhelten egy láthatlan/ismeretlen célpontra mered a távolban. „Magába merül", mondanánk azonnal, érezve a különbséget az angyal *tranzitív* (mert közvetlenül Ábrahámot megszólító) és a pátriárka intranzitív (mert közvetlenül valami meghatározhatatlanra irányuló) kommunikációja között. Bár fizikailag *ott* van, lénye még sincs *jelen* az angyal kezdeményezte halk szavú beszélgetésben.

Mármost azzal, hogy aszimmetrikussá teszi az isteni hírnök és a pátriárka dialógusát, Rembrandt arra készteti a nézőt, hogy az ősatya zavarát valós *megtorpanásként* „játssza le" magában. Vegyük észre, hogy ez a felfüggesztés nem teszi drámaiatlanná a jelenetet, sőt: csupán a célirányos cselekvés tárgyától való eltérítését dramatizálja. Ezért támad az a benyomásunk, hogy amint az isteni intervenció folytán Ábrahám szem elől veszti közvetlen célját, tárgytalanná vált tekintete kényszeresen a visszájára fordul. Rembrandt Ábrahámja, az angyal beavatkozása nyomán elsőre nem a kegyelem mámorító fényével szembesül: az üresség tükrében, amire rámered, önmagát pillantja meg, azt az önkívületi állapotot, amelyben épp elmetszi a fiú torkát. Mert hisz a maga részéről már *elkövette* a tettet: az Úr angyala csak akkor avatkozik közbe, amikor Ábrahám önszántából már nem tudná visszacsinálni a gyerekgyilkosságot. „Mit művelek én itt?" – kérdezheti a robusztus férfi zavartan és tanácstalanul, miközben magas, kopasz homloka és szigorúan összevont szemöldöke mögé, sötét szemüregeinek mélyére rejti zavarát. Nem

146 Hasonló mozdulatot, illetve beállítást látunk egy Iphigénia (esetleg Jephta lányának?) feláldozását ábrázoló 1655 k.-i rajz másolatán **[2.181],** amit a British Museum őriz, vö. SL107. Ikonográfiai érdekesség, és tragikus érzékre vall, hogy Rembrandt nem hóhérral végezteti el az áldozatot, hanem – akárcsak Ábrahám – Agamemnón (illetve Jephta?) maga hajtja végre.

147 Ebben a szokatlan közvetlenségben Marian Bisanz-Prakken is Rembrandt saját ötletét véli felfedezni – de az ebből fakadó dramaturgiai következményeket nem firtatja. Vö. **Kat. Wien 2004,** no. 111, 244.

tudjuk, mégis sejteni véljük, miféle ambivalens érzések – értetlenség és rémület, félelem és megkönnyebbülés, hála és önvád – kavaroghatnak a lelkében. Ez bizony dráma a javából: *felismerés*, azaz „átmenet az egyik állapotból a másikba", amely „lehántja az emberről mindazt, ami lényegtelen".[148]

Hisz gondoljuk meg: a „hit lovagjának" tette *nem* tragikus tett. Megtételéhez Ábrahámnak minden erkölcsi dilemmán is túl kellett lépnie – ez Kierkegaard igazsága[149]. Ámde mihelyt mentesül a végrehajtás parancsa alól, Ábrahámnak óhatatlanul szembesülnie kell azzal az *emberi* világgal is, amelyet odahagyott, hogy az Örökkévaló akaratát kövesse – ez pedig Rembrandté. A csoda nemcsak a teremtő végtelen hatalmával ismerteti meg, de rádöbbenti őt arra is, hogy elszámolással tartozik – mindenekelőtt annak az eleven gyermeknek, aki mit sem sejtve, még mindig engedelmesen térdepel a lábainál. Bár White szerint a fiú „nem több, mint anonim áldozat", a rézkarc ennek épp az ellenkezőjét sugallja. Aligha véletlen, hogy – szemben a pétervári és müncheni kép áldozati báránnyá, arctalan tárggyá dehumanizált Izsákjával – ezt a takartságában is szép arcú fiút Ábrahám inkább csendesen magához vonja. Pontosan érezni, hogy atyai szeretete az utolsó pillanatig óvná őt a gyilokkal való szembesülés rettenetétől. Izsák nincs megkötözve sem: mintha Ábrahám kíméletből hagyta volna szabadon, hogy ezzel is leplezze előtte valódi szándékait.[150]

Ábrahám ugyanis nem fanatikus őrült, aki vallási tébolyban szenved – a drámaszerző Rembrandt pedig arra helyezi a hangsúlyt, hogy az isteni kegyelem csodája sem oldhatja fel őt annak az utólagos terhétől, amit Isten kedvéért a szeretteivel szemben követett (volna) el. Ha Ábrahámnak utóbb, „az Úr gondoskodásának helyéről" visszatérve az emberi világba, nem támadna valamilyen *bűntudata* azért, amit Izsákkal és Sárával tett, áldozathozatala sem lett volna valódi lemondás a gyermekről. A rembrandti sugallat szerint tudnia kell ezt az Úrnak is – ezért véljük az angyal testbeszédének érzelmes-bensőséges „hanghordozásából" a *vigasztalás* tónusát is kihallani. Így a rézkarc a pillanat *itt és most*-jába mind az előtörténetet, mind a jövőre való vonatkozást – ama bizonyos átmenetet mint az emberi állapotban bekövetkezett fordulatot – képes valahogy inkorporálni.

148 Vö. itt 101.

149 Soren Kierkegaard: *Félelem és reszketés*, ford. Rácz Péter, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.

150 Ahhoz hasonlóan tesz, ahogy az ide vezető úton is tette, amikor, hogy ne kelljen fölfednie közös menetelük igazi célját, dodonai szavakkal tér ki Izsáknak az áldozati állat hollétére irányuló kérdése elől: nem véletlen, hogy épp ezt a lefojtott, de drámai párbeszédet Rembrandt külön rézkarcon is földolgozta, amit később, bár más kontextusban részletesen is elemzek, ld. a 312. oldaltól. David R. Smith annyiban is protestáns szelleműnek ítéli a művet, amennyiben a művész személyes érintettségét látja reflektálódni Izsákban, aki Titusra emlékezteti őt. Vö. **Smith 1985,** 294.

Összefoglalva: Rembrandtot, a modern drámaszerzőt az *Akéda* történetében sem a hit paradoxona mint olyan ragadja meg: ellenkezőleg, a történet Ábrahámjában a *tragikus apa* figuráját ismeri fel, akinek a Mórija hegyén tanúsított hite csak akkor lehet valóban tartós és érvényes *emberi* teljesítmény, ha reflektált marad, és életének felelősségteljes továbbvitelére is hatással van.

1.3.4 | A cselekmény egysége és a dramaturgiai megkülönböztetés

Amikor Arisztotelész a tragédia kapcsán „a cselekmény egységéről" beszél, alighanem olyasmire gondol, hogy az események menetét a drámaíró a *konfliktus plasztikus kibontásának* kell hogy alárendelje. Ezért követeli, hogy „legyen lezárt egész" a cselekmény, befogadható és átlátható ('legyen bizonyos nagysága', 50b, 41–42.) „A mesének *(müthosz)* is, mivel cselekvés *(praxis)* utánzása, egységes és egész cselekvés utánzásának kell lennie, és a történések *(pragma)* részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely részt máshova teszünk vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon." Ebből következik az a tétel, hogy „az egységes utánzás valami egységnek az utánzása" (51a32–33)[151].

Rembrandt a maga képszínpadi dramaturgiáját nyilván nem az arisztotelészi *Poétika,* illetve a reneszánsz drámaírók számára ebből desztillált normatív szabályok szem előtt tartásával fejlesztette ki. Az ún. „arisztotelészi hármas egység" Castelvetro és társai által kidolgozott követelménye a monoszcenikus állókép médiumában amúgy is eleve teljesültnek tekinthető: az egyetlen ábrázolható *jelenet* mind a hely, mind az idő, mind pedig az aktuális történés egységes kereteként szolgál (ld. később 278ff.). Bár a dráma képe színpadként funkcionál, mégsem színház: a festő dramaturgiai feladványa annak a cselekménymozzanatnak, helyszínnek és akciósornak a kiválasztása, amely ebben a szemléletes egységben alkalmasint a teljes narratíváért képes helytállni. A modern drámáról szólva Peter Szondi is azt hangsúlyozza, hogy „a *döntés* aktusa az a 'színhely', ahol az ember drámai valósággá válik".[152] Rembrandtnak úgy kell tehát előállítani a dráma egységét, hogy közben „a döntés aktusára" fókuszáljon. A jelenet térbeli és időbeli indikátorait kell úgy meghatároznia, illetve a drámai szereplőket úgy konfigurálnia, hogy mindebből a drámai konfliktus *egésze* váljon szabatosan áttekinthetővé.

A jelen idő és a hely felosztásának – tagolásának, kiterjesztésének, strukturálásának – ezt a módját később (ld. a 282–283. oldalakat) összefoglalóan *dramaturgiai megkülönböztetés*nek fogom nevezni. A „dramatológiának" nem is lesz egyéb dolga, mint föltárni a képszínpadi színre vitel olyan keretező apparátusait és vizuális technikáit, amelyek révén a festő képes jelenvalóvá – értsd: objektíve külsővé-szemléletessé – tenni

151 **Arisztotelész 1997,** 45.
152 **Szondi 2002,** 15.

olyasmit is, ami nincs közvetlenül jelen, ami természete szerint nem mutatható meg, vagy kerüli a megmutatkozást. A figuratív bonyolítás célja, hogy dramaturgiailag szabatosan hozzáférhetővé tegyen olyan összetett emberi viselkedéseket, mint hazugság, színlelés, vádaskodás, manipuláció stb., illetve olyan szubsztantív életeseményeket is, mint a fölismerés, a bűntudat, az emlékezés és hasonlók. A mindenkori konfliktusból következő viselkedések összetettsége azt jelenti, hogy a képszínpadi jelen *közvetlen láthatóságaiban* valahogy olyasminek is meg kell mutatkoznia, ami – alkalmilag vagy lényege szerint – közvetlenül *nem-látható*: mögöttes tudásokról, szándékokról, sejtésekről, belátásokról, félelmekről, szorongásokról, már megtörtént események reflexióiról és még megtörténhetők anticipációiról – a szereplők viselkedésének megannyi rejtett, mégis messzemenően konkrét és determinált komponenséről és ezek összjátékáról van szó, amelyeknek *tárgyilagos* felidézése és szituálása nélkül értelmetlen volna megfestett *drámákról* beszélnünk.

1.4 | Az indukció módszere. „Realizmus" és tapasztalat

Nem pusztán retorikai hatáskeltés okán kezdtem tehát e gondolatmenetet Goethe keresetlen, spontán élménybeszámolójával. A „Rembrandt-dramatológia" általánosításai, illetve fogalmi apparátusa csakis induktív módon, a művek közvetlen szemléléséből bontható ki (akárcsak Caravaggio esetében, akinek festészete szintén saját analitikus diskurzust követel magának, ld. itt 146ff.). Az, amit korábban metaforikusan a képek erejének neveztem, nem is ered másból, mint annak a sodró következetességnek a spontán észleléséből, amely egy-egy ilyen „elbeszélés" szemlélésekor a nézőt akarva-akaratlan a saját dinamikájuk szerint zajló események részesévé vagy tanújává teszi. Minden további és mélyebb-összetettebb megértés forrása ez az *elemi közvetlenség*[153], amely – mint az arisztotelészi értelemben vett, illetve a modern dráma konstitutív mozzanata – a befogadót olyan szubjektumként szólítja meg, akinek *itt* és *most* kell szembesülnie a karakterek konfliktuózus helyzeteivel és cselekvési alternatíváival.

Ismeretes, hogy Arisztotelész nem kötötte műveltségi, intellektuális és ízlésbeli feltételekhez a dráma adekvát befogadását, és értelemszerű volt számára, hogy a költőnek a laikus befogadó mindennapi életvilágához és észlelésmódjához kell igazítania a formát.

153 Goethe – lényegében annak a széles körben elterjedt klasszicista kritikának szellemében, amely az antik-klaszszikus minták ignorálásában marasztalta el a mestert – ezt a közvetlen életközeliséget tekintette a „legmagasabb rendű" rembrandti művészet valódi forrásának: „elég volt neki az az anyag és indítás, amelyet legközvetlenebb környezete nyújtott, anélkül, hogy a legcsekélyebb tudomása lett volna arról, hogy voltak-e valaha görögök és rómaiak a világon." Goethe: „Régi művészet a Rajna és Majna mentén" (Részletek), ford. Rajnai László, in: **Goethe 1980,** 160.

Francisco de Holanda a XVI. században már a festészet költészettel szembeni versenyelőnyeként említi, hogy az „nem csak a művelt embert, de az egyszerűt, a falusi embert, az öregasszonyt is kielégíti…”[154]. 1582-ben Paleotti bíboros a Tridentinum ellenreformációs szellemében programszerűen is megfogalmazza azt az igényt, hogy az egyház által ösztönzött kultuszképek tudatosan is alkalmazkodjanak „a hívők értelmének, akaratának és emlékezetének” adottságaihoz, célközönségük különböző csoportjainak tudásához és elvárásaihoz, benne a legegyszerűbbek mindennapos rutinjaihoz[155]. Mint ismeretes, a katolikus propaganda a képrombolással kezdődő reformáció ellenében fedezte fel a közvetlenül az érzékekhez szóló képek hatékony fegyverét – de ezt a közvetlenséget továbbra is a vallási liturgia tereiben, a templomi képhasználat intézményes kontextusában kívánta hasznosítani. Ez Caravaggio festői forradalmának világa – ezért neki a néző testies jelenlétének a formába való belekomponálásakor az oltárképek monumentális méreteivel, téri installálásával és fizikai hozzáférhetőségével is számolnia kellett[156]. Húsz-harminc évvel később, a protestáns Hollandiában Rembrandtot ilyesmi már alig korlátozza: a liturgikus funkcióit vesztett, helyhez nem kötött, mozgatható táblakép esetében a valós néző testi jelenléte a kép előtt egy – döntően a mű által vezérelt – *esztétikai magatartásban* oldódik fel, vagyis a néző a játék kedvéért sajátjaként kell hogy elfogadja a kép által felkínált fiktív látóteret (ld. később 354ff.). „Realizmusa” arra szolgál, hogy a néző mindennapi tapasztalati horizontját az ábrázolt cselekvőkéhez adaptálja, és ezzel megkönnyítse a laikus befogadó spontán részvételét a játékban[157]. (Összefügghet ezzel, hogy Hoogstraten mesteréről azt is fontosnak találta feljegyezni, hogy szívesen forgolódott egyszerű emberek körében.[158]) A vizuális kultúra efféle átfogó és rutinszerűen működő keretrendszerét nevezte Baxandall – az itáliai quattrocento vonatkozásában – *period eye*-nek.[159]

Itt követendő induktív eljárásom konkrétan kétféle empirikus tudást előfeltételez a nézői szubjektum oldalán. Egyrészt a mindenkori narratívák valamelyes ismeretét – még elbeszélő ciklusok és pluriszcenikus ábrázolások esetében is abszurd igény volna,

154 Francisco de Holanda fiktív képleírása az égő várost ábrázoló képről Quintilianustól ered, aki épp ezt hozza példának az ékesszóló beszéd szemléltető mivoltára *(énargeia)*. Vö. **de Holanda 1538/1889,** 71–73. vö. ezzel **Rosen 2000,** 178. skk.

155 Paleotti releváns mondatait függelékben idézi, illetve kommentálja **Belting 2000,** 592–593, Sajó Tamás fordítása. Vö. **Krüger K. 2001,** 140., illetve **Kemp 1992,** 10–12.

156 Ld. például a római S. Maria del Popolo Cerasi-kápolnájának anamorfikus oldalnézetre komponált oldalképeit, vö. **Rényi 2009c és Rényi 2013;** de ilyen az egykor a Chiesa Nuova Vittrici-kápolnájában installált *Sírbatétel* is, amelynél a festő nyilvánvalóan a misézős pap szemmagasságához, illetve az eucharisztia felmutatásának eseményéhez igazította a monumentális oltárkép kompozícióját. Lásd erről *A holtpont igézete* című tanulmányomat: **Rényi 2001,** 38–58. Rembrandt festészetében egyetlen esetet ismerünk, amikor hasonló körülményekkel kellett számolnia: a *Claudius Civilis összeesküvésé*n **[1.09],** amelyről Warburg kapcsán korábban **(31. o.)** volt már szó. Michael Fried szerint Caravaggio a maga esztétikai stratégiáját egyenesen a kiállítási környezetükkel szemben közömbös ún. *galériaképek*en fejlesztette ki, vö. **Fried 2010** ld. még **[2.6,** 102–103.]

157 Ez a horizont természetesen nem individuális természetű: végül is mindazokat a *társas* kompetenciákat – észlelés-mintázatokat, életismeretet, erkölcsi normákat stb. – át kell hogy fogja, amelyen a színház, a tragédia, illetve a festészet nyilvános közösségi műfajai is nyugszanak. Vö. **Bryson 1981,** 8–28.

158 Idézi **Weststeijn 2008,** 214.

159 Vö. **Baxandall 1983,** 36–117.

29

hogy a képek önerőből, minden nyelvi támogatás nélkül legyenek képesek teljes történetek „végigmondására”[160].

A továbbiakban különbséget fogok tenni empirikus és implicit néző között: az utóbbit olyan, a képi formába beépített szerepnek tekintem, amelyet a valós nézőnek – ha meg akar felelni a Rembrandt-mű értelemkövetelésének – saját nézőpontjává kell tennie, mintegy meg kell személyesítenie. Az empirikus nézőnek azért szükséges – kvázi külső tudásként, műveltségéből fakadó ismeretként – eleve birtokában lenni az elbeszélés egészének, hogy azonosulhasson az implicit nézővel, „akit” a forma az ábrázolt életvilágban otthonosan forgolódó, ennélfogva a történetben részt vevő, így-úgy cselekvő, az eseményekre rezonáló, azokat reflektáló stb. szubjektivitásként tételez.

Mármost ahhoz, hogy a képek segítségével ne csupán végigkövethessük egy-egy eseménysor lefutását, de szemlélésük közben fordulatokat vagy transzformációkat, azaz drámákat is megtapasztalhassunk, a történetek puszta ismeretén túl azok egyfajta *előzetes megértésére* [Vorverständnis] is szükségünk van: ezt mint rutinszerű várakozást lehet képes a drámai ábrázolás felülírni vagy hatályon kívül helyezni, általa pedig a történet új megértésé*hez* hozzásegíteni. „Nincs tapasztalat, csak ha egyedi szubjektum az, aki szerzi” – mondja művészettörténet-hermeneutikai kézikönyvében Oskar Bätschmann[161], de ez mindig valamilyen már meglévő tudást feltételez a szubjektum oldalán. Hegel nyomán ezért hangsúlyozza, hogy minden valódi tapasztalat lényegénél fogva negatív: „nem megerősítés, hanem cáfolás. Aki tapasztalatot szerez, arra a belátásra jut, hogy valami, ami eddig a számára érvényes volt, immár nem helyes, hanem hamis dolog. Tapasztalatot szerezni annyit tesz, hogy eddigi fölfogásunkat tévesként ismerjük fel, és újjal pótoljuk.”[162]

Ez azonban nem csak a narratívák konvencionális olvasataira igaz. Bätschmann hangsúlyozza az arisztotelészi értelemben vett tapasztalat fontosságát „a mindennapi cselekvési és tárgyi összefüggések ismeretét, valamint a biztos tájékozódás megszerzett és begyakorolt képességét”[163] is. A képek szemlélése közben szükségünk lesz a mindennapi élet kommunikációs helyzeteiben, közönséges szerepjátékaiban és az adekvát viselkedésmódok megválasztásában való elemi jártasságra is, hogy egy-egy drámai személy szituatív viselkedését alkalomadtán mint az elvárhatótól/normálistól való *elkülönböző-dés* eseményét tudjuk megtapasztalni (ld. 304f.).

A megközelítés jogosultságát, illetve az általam indukált kategóriák valóságosságát azoknak a komplex elemzéseknek kell igazolniuk, amelyekkel könyvem e szakaszát zárom. Szeretnék abban bízni, hogy a dramaturgia szempontjára való szűkítés megnöveli módszerem analitikus erejét – noha tisztában vagyok azzal, hogy ez eredményeim érvényességének is világos határokat szab.

---

160 Vö. **Kemp 1989,** 63.
161 **Bätschmann 1998,** 113.
162 **Bätschmann 1998,** 111.
163 **Bätschmann 1998,** 107.

2 | A DRÁMAJÁTÉK LÉTELMÉLETÉTŐL A FESTÉSZET „ONTOLÓGIAI KÉPLETÉIG": TEORETIKUS SEGÉDMODELLEK

Munkámmal – az eddigiekből talán ennyi már körvonalazható – nincsenek távolabbi műtörténészi, művészettudományi vagy filozófiai-esztétikai ambícióim: nem törekszem egyébre, mint hogy Rembrandt sajátos drámaművészetének pontosabb megragadásához teremtsek többé-kevésbé konzisztens fogalmi kereteket. Ezért nem is kötelezem el magam egyetlen bölcseleti, esztétikai vagy művészettörténeti diskurzus kizárólagos logikája mellett. A festő munkáit nem tekintem valamely történeti – például művészet- vagy eszmetörténeti – hipotézis bizonyítékának, sem egy esztétikai vagy történetfilozófiai teoréma igazolásának vagy illusztrációjának. Ha ez a vázlat „elméletinek" tekinthető, akkor legfeljebb a rembrandti dráma elméleté lehet – ezért nem is következnek belőle további általánosítások. Egyrészt egy több mint három évszázada lezárt történeti jelenségről van szó, művek jól körülhatárolható csoportjáról, amelyeket interpretációm mégis radikálisan jelen idejűként kezel: olyan *itt és most* ható esztétikai erőként, amely közben mégis elválaszthatatlan azoktól a történeti feltételektől, amelyek között létrejött. Hogy ezt az ellentmondást valahogy kezelni tudjam, több, egymással nem mindig és nem mindenben kompatibilis, illetve egymást olykor opponáló gondolati modell segítségére lesz szükségem: Arisztotelész *Poétiká*ját, a modern dráma elméletét, a filozófiai hermeneutikát, a fenomenológiát és a posztstrukturalizmust, napjaink képfilozófiáit, az ikonika és a befogadásesztétika modelljeit vagy a modern szociálpszichológiát is *használni* fogom – de nem megfelelni szeretnék nekik. Ha nem is bátorkodom elhajítani őket, mint híres hasonlatában Wittgenstein tette a létrával, miután felmászott rajta – elég lesz jeleznem, hogy milyen kontextusból emelem ki, és milyen alkalomadtán önkényes módon alkalmazom azt, amire szükségem van. Az alább következő fejezetben ezek közül néhány toeretikus sarokpontot jelzek. Nagyon is tudatában vagyok az efféle gondolati eklekticizmus hátulütőinek – de abban reménykedem, hogy elemzéseim nyomán végül mégis koherens kép rajzolódik ki arról, amit – talán bizarrul hangzik – Rembrandt „drámaművészetének" szeretnék nevezni.

2.1 | Gadamer a mű létmódjáról: a játék modellje

E munka első részében megkockáztattam a feltételezést: ha Aby Warburgot a „közvetlenül eleven, testszerűen dramatikus megjelenítés" problémája Rembrandtnál nem csupán kulturális-antropológiai, hanem *formakérdésként* is érdekelte volna, vagyis nem csak a (tragikus) pátosz új formuláival, hanem a művekkel mint értelemegészekkel is számot vetett volna, Arisztotelész drámaesztétikájának örököseként ismerhetett volna magára.

Gadamer szerint az arisztotelészi *mimészisz* ismeretértelme az utánzásban megjelenített-színre vitt dolgok *másként való újrafelismerésében* áll. A képek kapcsán Gombrich is hasonlóról beszél[164]: mind a gesztikus-színpadi mímelés, mind a „természethű" leképezés tartalmazza az átváltozás, illetve rámutatás distanciateremtő mozzanatát. Emlékszünk, hogy Warburg is efféle civilizatórikus praktikákban látta annak eszközét, amivel a primitív ember szabadulni próbált a külső, idegen fenyegetés bénító-delejező hatalmától és saját kiszolgáltatottságának vakságától: a pátoszformulák elmélete, láttuk, annyiban a *megformálás* elmélete, amennyiben képei révén az ember *alakot képes adni* mind az őt afficiáló ismeretlen erőknek, mind saját primitív ösztönreakcióinak, vagyis fokozatosan külsővé teszi, mintegy eltávolítja magától a viszonyt: így igyekszik úrrá lenni azon, aminek foglyaként ismerte fel önmagát. A mímelés performatív természetű, játékos ismétlés, amennyiben az ember az újrajátszások révén ellenőrzött módon életben tartja és a játék során reflektálja is függését a helyzettől. Warburg korábban idézett ontologizáló mondása a képekben megkötött, mégis elevennek megmaradó démoni erők jelenlétéről („élsz, de nem árthatsz") összecseng Gadamernek a „mimikus alapviszonyról" szóló ontológiai tézisével, amely szerint „a megmutatott itt van"[165], azaz szemlélőként mindenekelőtt *saját léttel* bíró (tehát értelem-követelést támasztó) objektív hatóerőként kell vele számolnunk. Bár Warburg nem érzi szükségét ezt külön is hangsúlyozni, a „dinamogrammként" felfogott képnek nála is szükségképpen „mű-jellege" kell hogy legyen: ahogy Gadamer fogalmazza, „*ergon* is, nem csupán *energeia*"[166]. Bredekamp képaktus-elméletét parafrazeálva: egy kép *akcióképessége* szükségképpen annak a szervezett és koherens formarendnek a függvénye, amely képes megszólítani, magába szippantani, illetve együttjátszásra rábírni azt, aki reszponzív módon fordul feléje. Az így felfogott forma magáért való ugyan, mégsem statikus: funkciója éppen az, hogy közvetlen interakcióba lépjen a befogadóval, és ebben az eseményszerű dinamikában rajta keresztül juttassa érvényre a dráma igazságát. *Affektív hatalommal* – félelmet vagy vágyat keltő, alkalomadtán provokatív vagy kényszerítő erővel – bír, amellyel

164 Vö. **Gombrich 1982a**, **Podro 2002,** 14ff.
165 **Gadamer 2003,** 145.
166 **Gadamer 2003,** 143.

válaszolásra tudja késztetni a szubjektumot[167]: arra például, hogy fogadja el a kihívást, és – mimetikus kompetenciái birtokában – menjen bele akár önmaga idegenként való újrafelismerésének felzaklató játékába is. Hiába *tudom*, hogy fiktív-mesterséges formaképződményről van szó, az általa alkalomadtán kiváltott megrendülés mégis az én valós énemet rázza meg[168].

Ismeretes, hogy Gadamer az utánzást, illetve az erre épülő művészi formákat *játék*ként konceptualizálja, amely sajátos „képződmény"-jellegű objektiváció: „annak ellenére, hogy rá van utalva az eljátszásra, jelentéses egész, amelyet ugyanazonként lehet ismételten megmutatni és a maga értelmében lehet megérteni."[169] Zárt világot alkot, és mint ilyen, erőteljesen elkülönül, úgymond, „a valóságtól": mégsem derivátum, nem másodlagos jelenség. Mint képződmény, saját belső törvényei/szabályai szerint működik, és önálló létezőként támaszt követeléseket azzal a szubjektummal szemben, aki hajlandó alá is vetni magát, tehát kész *játékosként* részt venni benne. Ilyen immanenes követelésként sugallja például a megmutatott saját jogon való *jelen*-létét, amelyet a befogadónak mint „jó játékosnak" akceptálnia kell, és amíg „játékban van", ilyenként kell hozzá alkalmazkodnia.

„Egy színjáték cselekménye […] teljességgel valami önmagában nyugvóként van ott", mondja Gadamer, és ez összehangzik Szondi korábban már idézett tételével: *a dráma abszolút*, vagyis ontológiailag „nemcsak alkotójától és befogadójától kell független létezőként tételeznünk, hanem forrásaitól és mintaképeitől is".[170] Waldenfels hozzáteszi ehhez, hogy „a színi eseményt nem kívülről határolják el, hanem maga keríti be magát, de – szemben a templomterek szilárd körülvételével – körvonalai, akár az árnyékképek, mégis mozgékonyak".[171]

Ha a mű esztétikailag mindenekelőtt mint „bemutatás és játék" létezik, akkor a „jó" nézőt meghatározott mandátummal bíró *játékosnak* tekinthetjük, aki érti és elfogadja a szabályokat, és követi az adott „játszma" menetét. Nem viselkedhet „cseppfolyós esztétikai élmények" szubjektumaként, aki alkalomszerűen van jelen a színházban vagy a galériatérben, és kénye-kedve szerint szemlélődik, érez és ítélkezik a látottakról. Ellenkezőleg: ahhoz hasonlóan kell alkalmazkodnia a műbe foglalt események saját logikájához, illetve követnie a forma instrukcióit, ahogy a játékos mindenkori mozgásterét is a játéktér, a szabályok adta lépéslehetőségek és a játékostársak ellenlépései szabják meg. „A néző felé való nyitottság hozzátartozik a játék zártságához: a néző csak azt hajtja végre, ami maga a játék mint olyan"[172] – teszi hozzá Gadamer nyomatékkal.

---

167 Ezt a párbeszédre kényszerítő erőt hangsúlyozza Wolfram Hogrebe is in: **Hogrebe 2010**
168 Vö. **Polányi 1992,** 213–214.
169 **Gadamer 2003,** 149.
170 **Szondi 2002,** 16.
171 **Waldenfels 2010,** 245.
172 **Gadamer 2003,** 141.

Gadamernek ez a modellje különösen alkalmas a drámajáték ontológiájának megvilágítására – és ezért lehet hasznunkra *mutatis mutandis* a rembrandti festett színpad és a néző kapcsolatának adekvát megragadásában is. Itt a kép is, akár a színjáték, zárt és önálló képződményként kezelendő: úgy szükséges szemlélnünk, mint amelyben a drámai személyek saját jogukon és autonóm cselekvőként mutatkoznak meg, illetve adják elő egymással közös történetüket. A képszínpad drámája is abszolút, öntörvényű és kizárólagos: nem kívülről határolják körül, hanem mintegy önmaga körül forog[173]. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ne volna intencionális képződmény, amelyet alkotója eleve befogadók számára koncipiál – különlegessége épp abban áll, hogy úgy van megalkotva, hogy elrejtse „kifelé" való vonatkozását[174].

Ha a dráma is csak előadva lehet az, ami, a képet is olyan performatívumnak kell tekintenünk, amely bizonyos értelemben előadásra, megelevenítésre szorul. A kép nézője oly módon lesz részese a drámai eseménynek, hogy *lejátssza a jelenetet:* belehelyezkedik a drámai személyek helyzetébe, kölcsönösen realizálja cselekvéseiket, összevezeti akcióikat, „végigbeszéli" dialógusaikat. Minden interakciót, ami a jelenetben közöttük történik, meg is kell jelenítenie a maga számára – hisz csak így tudja megállapítani, hogy a szó drámai értelmében csakugyan *történik-e* valami a színen, és ha igen, mi az. Csak e performatív megelevenítés konzekvens végigvitele révén kérdezhet rá érdemben a drámai személyek motivációira – és értheti meg adott esetben, hogy *ki* is az adott történet voltaképpeni hőse, és miben áll a fordulat, amelynek nézőként a tanújává vált.

Ehhez azonban nem elegendő a narratíva menetének puszta ismerete: mint minden játék közben, itt is figyelnie kell a résztvevők konkrét kapcsolódásaira. Ha diegetikus, illetve tárgykapcsolataikat felületesen kezeli – például fontos mozzanatokat figyelmen kívül hagy, pusztán sematikus-ikonográfiai kellékként nyugtáz, önkényesen értelmez stb. –, egész egyszerűen *rossz játékosnak* bizonyul. Ha ő maga nincs kellőképpen motiválva a részvételre, az előtte zajló játék is kontúrtalanná, tét nélkülivé válik: elsikkadhat a dráma, akár értelmezhetetlenné is válhat a mű[175]. A „jó" néző nem értelmezhet

---

173 **Waldenfels 2010,** 245. A „képszínpad" kifejezést a továbbiakban sem explicit színházi értelemben, tehát nem a „bemutatás helyének" értelmében fogom használni.

174 **Kemp 1992,** 20.

175 Michael Ann Holly szerint „a festmény retorikája, amely a kinyilatkoztatás különböző szintjeivel, valamint az idő és a cselekmény sorrendjével játszik, a figyelmes nézőt is bevonja a cselekménybe. Ebben a tekintetben… úgy képzelhetjük el a játék szabályait, mint amelyek természetesen megelőzik a játékot […] Az értelmezési folyamat poétikáját a műalkotás figurális volta hozza létre: a 'szöveg élességét', Iser szuggesztív nyelvén szólva, bizonyosan nem szükséges 'tompítani'. Az mindig is belénk hatol. A szubjektum és objektum cserebomlását beindító jelzések (ezeket Panofsky a *jelentés* meghatározására tett tudós erőfeszítései során figyelmen kívül hagyta) a képi kompozíció retorikai stratégiáiban rejlenek. Feloldásuk közel sem olyan nehéz feladat, mint a jelentés megfejtése. A folyamat annyira 'természetes', hogy még a legtudósabb történészek sem látszanak tisztában lenni retorikai vonzerejével." **Holly 1996,** 162–163. Annak, amit Holly itt „a festmény retorikájának" nevez, nincs sok köze az ebben a dolgozatban és Rembrandt összefüggésében csapdaként metaforizált retorikai hagyományhoz, inkább „a szöveg felhívó struktúrájáról" (Appellstruktur) Wolfgang Iser által mondottakhoz kapcsolódik. Hasonló ehhez Gandelmann megközelítése, ld. **Gandelmann 1992,** 78.

kénye-kedve szerint: föl kell ismernie, hogy az ő nézőpontját, látószögét, hozzáférését és mozgásterét is a forma, a „játszma" dinamikája határozza meg. Ahogy Gadamer mondja, „a nézőnek csak módszertani elsőbbsége van: itt alapjában megszűnik a játékos és a néző különbsége".[176]

Hogy az események efféle dialogikus lejátszása közben a nézőnek szükséges-e saját performáló tevékenységét narratív „szerepként" is tudatosítania – azaz jelenlétét például spontán szemtanúként, beavatottként, cinkosként, nyilvános ítészként vagy megértő rezonőrként stb. is reflektálnia –, az elsősorban a képdramaturg precíz utasításain, vagyis a forma „előírásain" múlik, tehát főként a történet alkotói értelmezésének függvénye. Nézőpontja olyan esetekben is a forma pontos beállításaitól függ, amikor jelenlétének nem kell narratív szerepként is alakot öltenie. Bizonyos distanciára ekkor is szüksége van: hiszen „az értelem kontinuitásának" előállításához át kell látnia a szituáció egészét. De mert ezt a feladatot „épp az állítja eléje, amiben feloldódik", végső soron a néző „s*aját* világának igazsága az, amely megmutatkozik, amiben felismeri magát…"[177]

2.2 | A drámai mű immanenciája: az antiteátrális impulzus (Peter Szondi, Stanley Cavell, Michael Fried)

Már itt megfogalmazhatom azt a munkahipotézist, hogy Rembrandt „drámai" elbeszélései – *mutatis mutandis* – minden lényeges ponton adekvátak a késő reneszánsz idején született újkori európai dráma arisztotelészi alapokon álló esztétikai mélyszerkezetével.[178] Peter Szondi szerint az újkori drámát „az eszmélő ember nagy szellemi vállalkozásának" kell tekintenünk, amennyiben a műalkotásban immár – elsőként a történelemben – mindennek *tisztán emberek közötti viszonyokon és kölcsönös vonatkozásokon* keresztül kell ábrázolódnia. Ennek felel meg a modern drámában a *dialógusok* kivételes jelentősége, amelyeket a hősök óhatatlanul saját helyzetükből kiindulva, karakterük, szándékaik, érdekeik és kényszereik nyomása alatt folytatnak le, s amelyben dialektikus viszonyba lépnek egymással, a hasonló módon és szintén *saját jogán* föllépő Másikkal. Ebből fakad az egymásra vonatkozó cselekvések precíz motiválásának kényszere is, mindenféle *deus ex machina*, önkény és esetlegesség kizárása az immanens bonyolításból. Ezért is van, hogy a színpadi hősök szavai éppoly kevéssé a költő szavai, ahogy közvetlenül nem szólhatnak a nézőhöz sem: csakis *saját* szavaikként és annak

176 **Gadamer 2003,** 142.
177 **Gadamer 2003,** 158.
178 Ennek lényegre törő összefoglalását Peter Szondi adja *A modern dráma elmélete*hez írott bevezetőjében: vö. **Szondi 1979,** 11–16.

a drámai szituációnak a zárt keretei között értelmezhetőek, amelyben – a másokéval együtt elhangozva, azokkal konfrontálódva – cselekvés-értékre tesznek szert.

Mindez összecseng az irodalomtudós–Shakespeare-kutató, Stanley Cavell és a művészettörténész Michael Fried (a maguk idején szintén intenzív kultúrkritikai *furor* táplálta) normatív kísérleteivel, amennyiben a jelentékeny művészetnek ők is olyan szubsztanciális valóság- és emberismeretet, illetve morális következetességet tulajdonítanak, amely az interpretátort is kötelezi. Arra ugyanis, hogy a *mű* ontológiai különállását tartsa szem előtt, és értelmezésében mindenekelőtt a drámai forma koherenciájához tartsa magát, artikulációjának belső logikáját kövesse, és az ebből fakadó független értelemkövetelésnek engedjen. Cavell például a shakespeare-i szövegek újabban eluralkodott tisztán nyelvi, strukturális, szimbolikus vagy emblematikus olvasatain túl a drámai *jellemek* olyan vizsgálatát *(character criticism)* követeli, amely például a drámaszöveg minden más megközelítését a hősök sorsáéba integrálja: hogy az irodalmár kutató azokkal „az egészen sajátságos szavakkal foglalkozzon, amelyeket [a figura] mond, azzal, hogy *akkor* mondja, és azzal, hogy épp *hogyan* mondja őket".[179] Mivel Shakespeare színpadát Cavell szerint eleven emberi lények népesítik be, akik között drámai események zajlanak le, a modern színháznak, ha meg akar felelni a valódi dráma sorsukba zárt hőseinek, mint morális és politikai intézménynek meg kell szabadulnia teatralitásától (értsd: a megbízó alkalmi igényeihez, illetve a közönség várakozásához alkalmazkodó látványosságok és tetszetősségek csábításától)[180]. A drámában rejlő *antiteátrális* mozzanatot ő is abban látja, hogy az események egy a nézőétől ontológiailag elkülönülő térben zajlanak, amelyet neki – a megjelenítés módozatairól és apparátusáról való tudását mintegy zárójelbe téve – önálló világként kell elfogadnia. A jellemek önmozgása csakis e „saját világ" keretei között és annak immanens szabályai szerint lesz értelmezhető.[181] E folyamat során el kell hogy következzék a fordulat, amelyben néző és hős ontológiai különbsége mintegy feloldódik a drámai *esemény* közös jelen idejében. Ezt nevezi Cavell „jelenlétnek", ami a nézőnek a dráma kimenetele közbeni folytonos és odaadó figyelmére, az egyes figurák (jellemek) akarata, szenvedése és ezek összjátéka iránti empatikus nyitottságára van utalva[182]. Mindez Szondi felfogásával kvadrál, aki

179 **Cavell 2013,** 66.

180 **Rebentisch 2003,** 25ff.

181 „….a [dramatikus] színház fiktív világot akart teremteni…absztraháltan ugyan, de azzal a céllal, hogy a nézők fantáziája és beleélő képessége kövesse és teljesítse be az illúziót. Az efféle illúzió nem igényel tökéletességet, mégcsak a reprezentáció kontinuitását sem, sokkal inkább azt az alapelvet, hogy mindazt, amit a színházban érzékelünk, egy 'világra', azaz egy totalitásra vonatkoztassuk. Az egészlegesség, az illúzió és a világ reprezentációja a 'dráma' modelljének van alávetve, és megfordítva, a dramatikus színház formáján keresztül a teljességet a valós *[das Reale] modelljeként* fogja fel." **Lehmann 2009,** 17.

182 Cavell explicite is hivatkozik Michael Friedre, aki híres 1964-es esszéjében, az *Art and Objecthood*ban **(Fried 1964)** a fentihez nagyon hasonló modellt fejt ki, igaz, egészen más művészeti anyaggal kapcsolatban: élesen polémikus vitairata hasonlóképp „teatralitással" – kifejezetten a nézői önkénynek tett engedményekkel – vádolja az akkor épp legkurrensebb szobrászati irányzat, a minimalizmus képviselőit, mint Cavell a kommersz színházat. Fried – ellenpéldaként – Anthony Caro önmagukba zárt, nagyon differenciált és lezáratlan plasztikai játéko-

szerint „a néző–dráma viszony csupán teljes szétválasztást és teljes azonosságot ismer, és éppúgy kizárja a néző behatolását a drámába, mint a nézőnek a dráma által történő megszólítását."[183]

A drámajáték olyasféle ontológiai megközelítésének, amelyet a fenti vázlatban Gadamerre, Szondira és Cavell-re hivatkozva tömören ismertettem, az újabb művészettörténeti irodalomban leginkább Michael Fried felfogása feleltethető meg[184]. Nem tagadhatom, hogy Rembrandt dramaturgiájával kapcsolatos kutatásaimnak döntő ösztönzést adott Fried minden szempontból rendhagyó *Absorption and Theatricality* című munkája[185], amely megerősített abban a meggyőződésben, hogy jó helyen keresgéltem, amikor már a korai *Júdás*-képről írott első elemzésemben[186] „dramaturgiai redukcióról" beszéltem. 1982-ben még nem ismertem ezt az épp akkoriban Chicagóban publikált könyvet, amely döntően Diderot-nak és néhány kortársának a párizsi *Salon* 1753 és 1781 között bemutatott francia táblaképeiről írott kritikai reflexióit dolgozza fel.

Fried kérdésfeltevése eleve atipikus, amennyiben nem a művek ikonográfiai vagy stilisztikai sajátosságaira, esetleg értelemhorizontjuk (például moralizáló, historizáló üzeneteik, különféle alkalmi allúzióik stb.) ikonológiai rekonstrukciójára, szorosabb értelemben vett történeti-társadalmi kontextusára irányul: s miközben Diderot és a többi kritikus kommentárjait a kortársi *befogadás* dokumentumaiként kezeli, nem is egyszerűen recepciótörténetet ír. Olyasmire – a művek *létmódjára* – fókuszál, amivel művészettörténész ritkán szokott szembenézni: a munkából egy a XVIII. században kialakuló egészen *új esztétikai* szükséglet képe bontakozik ki, amelyet részben a festők generálnak, részben maguk is igyekeznek megfelelni neki[187], s amelynek lényege, hogy a művek világa mutatkozzon egészen zártnak és önmagában valónak, mintegy a néző jelenlététől független létezőnek. Az általa tárgyalt művek „működése" azon az olykor ki is mondott föltételezésen vagy szuggesztión (a „legfőbb fikció"-n, *supreme fiction*) alapul, hogy ami a műben történik, az független attól, hogy valaki nézi-e azt vagy sem.

---

kat megvalósító szobraira hivatkozik, és olyan immanens nézőpontot hiposztazál e művekben, amely semmiféle kívülről motivált, *alkalmi* nézői perspektívának nem hagy helyet. Sugallata szerint az autonóm mű belső artikuláltsága és esztétikai egysége „elvakít" minden esetleges-külsőleges nézőpontot. Vö. ehhez még **Fried 1980,** 5., illetve **Rebentisch 2003,** 46ff.

183 **Szondi 1979,** 13.

184 A Szondi és Fried közötti összefüggést újabban **Cermatory 2018** dolgozta ki – számomra igen meggyőzően. A modern dráma története Szondi ábrázolásában Shakespeare-rel indul, ahogy a modern táblaképfestészet kezdeteit Fried a Shakespeare-kortárs Caravaggio ún. galéria-képein ismeri fel; mindketten a francia klasszicizmusban látják az „abszorptív-drámai mimézis" elvének győzelmét a nézők megszólításának „parabatikus teatralitása" felett; s végül mindketten a XIX. század második felében (Szondi először Ibsennél, Fried Manetnál) detektálja ennek az esztétikának a problematikussá válását a modernitásban.

185 **Fried 1980**

186 **Rényi 1984,** 300–303.

187 Hans Belting Fried kérdésfeltevésében kifejezetten a képek – a nyilvános vallási és udvari kultuszoktól a fogadalmi és magánáhítat céljainak való megfelelésen át a politikai vagy a morális propagandáig terjedő – hagyományos funkcióival szembeni művészi autonómiájának, a szalonkép tisztán *esztétikai létmódjának* fölismerését látja. **Belting 2008,** 234–235.

A valóságos befogadó tényleges-aktuális jelenléte a kép előtt az esztétikai tapasztalatban egészen virtuálissá kell hogy váljon: amit lát, azt úgy kell megélnie-megértenie, *mintha* ő maga *ott sem volna*. Friedet – mint könyve előszavában explicite is kifejti – nem a műfajok és témák, az emelkedett-nyilvános vagy banális életképi események, illetve a befogadói válaszok vallási, politikai, morális vagy szentimentális tartalmai érdeklik: inkább a mű és a néző közötti *ontológiai szakadék* problémája foglalkoztatja a felvilágosodás évszázadában.[188] Az olyan eszmei-társadalmi-politikai kontextualizációk, amelyek figyelmen kívül hagyják a polgári alapokra helyeződő művészet ebben is kifejeződő *esztétikai autonómiájának* új státusát, épp a lényegi ponton vétik el a dolgot. A modernitás új keletű művészi paradoxonáról van szó. A modern mű olyan esztétikai képződmény, amelynek intenciója nem a néző meggyőzése, megnyerése, a neki való tetszés, illetve igényeinek kiszolgálása, hanem önmagáért-valóként bontakozik ki, és azt követeli, hogy ilyen autonóm létezőként tekintsék, és saját, belső értelemkövetelése szerint értsék, illetve ítéljék meg[189]. „Csak az biztosíthatja a néző képpel szemközti valós jelenlétét, illetve a kép kiváltotta bűvöletét, hogy a néző távolléténak vagy nemlétének fikciója érvényben marad."[190] Fried talán azért is ragaszkodik az okos és konzekvens Diderot tanúságához, mert a *Salon*ban kiállított művek hosszú éveken keresztül folytatott írásos szemlézése egy kritikus és reflexív polgári individuumnak az így – autonóm létezőként – fölfogott művekkel szembeni szabadon választott befogadói viselkedését dokumentálja, ritka koncentrációban[191].

Fried a festői műnek mint formának tulajdonított önértékűség ez új képzetéből vezeti le egy jellegzetes figuratív alakzat, az *abszorpció* eluralkodását a korszak francia festészetében. Olyan emberi állapotok ábrázolásáról van szó, amelyekben a figurák úgy el vannak merülve, hogy a néző önkéntelenül is azt érzékeli, hogy azok nem vesznek tudomást róla. A bibliát felolvasó apa szavain csüngő családtagok, a játékába egészen belefeledkező gyermek, a hitszónok szavait izgatottan jegyzetelő írnok, a gondolatai

188 **Ostas 2018,** 173–177. Winckelmann-könyvében Radnóti Sándor is hasonlóképp értelmezi Fried modelljét: ld. **Radnóti 2010,** 169–170.

189 Vö. **Ostas 2018.** Frieddel egyidejűleg, de tőle függetlenül jut hasonló meggyőződésre Oskar Bätschmann is, aki egy először 1974-ben publikált dolgozatában – a Pygmalion-mítosz XVIII. századi átértelmezéseinek példáján – mutatja meg, hogy az élettelen műveket a korszak „enthuziasztikus nézője" miként értelmezi át önelvű, eleven szubjektumokká. Vö. **Bätschmann 1992,** 240. Ha Fried ábrázolásában az 1750 utáni francia festészet központi fantazmája a *néző* nem-létének fikciója, akkor ennek Bätschmann-nál a *mű* nem-létéé felel meg. Vö. ehhez utóbbi jegyzetét, **Bätschmann 1992,** 267, valamint a szerkesztő Wolfgang Kemp fontos kommentárját, **Kemp 1992a**, 237–238.

190 **Fried 1980,** 103. Ez a képekkel szembeni beállítódás ontikus *pendant*ja annak az ábrázolási elvnek, amely szerint „a költő nem bízhatja magát teljesen képzelete szabad szárnyalására: bizonyos korlátokat tiszteletben kell tartania. A dolgok valóságos lefolyásának kivételes fordulataihoz kell szabnia magartartását, s ez a költő legfőbb törvénye." Vö. Diderot, Denis: *Színészparadoxon. A drámaköltészetről*. Magyar Helikon, Budapest 1996, 143. Vö. **Fodor 1974,** 65–66, aki ebben a felismerésben a realizmus felé tett nagy lépést látja.

191 A diderot-i attitűd nyilvánvalóan a Laokoón-szoborcsoportot elemző kortárs Goethéére hajaz, vö. itt 95–101.: közismert Goethe lelkesedése Diderot festészetfelfogása iránt, de itt nincs terem ezt az összefüggést részleteiben is taglalni.

által elragadtatott filozófus vagy az elszundító szerzetes figurái nem kommunikálnak a nézővel: bármit tesznek is, jelenlétükből hiányzik mind a kívülről vezérelt, mind a külvilágnak előadott viselkedés mozzanata. Diderot és a többi – az új városi-polgári nézőközönség ízlését képviselő – kritikus számára mindenekelőtt ennek a Chardin-nél, Greuze-nél, Van Loo-nál és másoknál megfigyelt önkéntelenségnek a megragadása válik a művek hitelességének legfőbb forrásává. Fried elemzéseiből az következik, hogy ehhez minden, az ábrázolt esemény és a befogadó közötti hagyományos-intézményes kapcsolatot – például a nézőt „megszólító", vagy a reflexióját irányító retorikus formulákat – ki kell iktatni a formából. Fried elsősorban az abszorpcióra alapozott művek *antiteátrális* jellegére hivatkozva idézi Diderot-t, aki – a festett jelenettel analóg színházi előadásról szólva – kifejezetten azt követeli, hogy mind a színpadi szerző, mind a színész felejtkezzen el a nézőről: úgy formálja meg a jelenetet, illetve szerepét, hogy nincs tekintettel a zsöllyére. „Képzeld azt, hogy a színpad elülső oldalán magas fal választ el a nézőtértől. Úgy játssz, mintha a függöny sose gördülne fel!"[192] Az önmagába záruló jelenet képzete valamifajta – a korabeli „kukucskálószínház" nézőjéével analóg[193] – anonimitást biztosít a képpel szemközt álló befogadó számára, aki az ily módon *meglesett* emberi magatartások és élethelyzetek megítélésében szabad utat engedhet empatikus készségeinek és erkölcsi érzékenységének[194]. Ezért is tanácsolja Diderot a *Salon* amatőr műértőjének, hogy olyan látcsövön át nézze a képeket, „amely felöleli a képmezőt, és a peremét kirekeszti".[195]

A Fried által vizsgált két évtized során mármost az „anti-rokokó" francia festészetben eltolódás megy végbe az elmerültség tiszta, zsánerszerű alakzataitól a *színpadi-drámai* formálás felé, amikor a szereplők immár egy-egy meghatározott történet keretében jelennek meg a kép színpadán. Diderot és kritikustársai, hangsúlyozza Fried, sosem vitatták a műfajok hagyományos hierarchiáját, az emelkedett vallásos, mitológiai, történelmi vagy tragikus témák feldolgozásának magasabbrendűségét a köznapi zsánerrel szemben[196]. Amíg egy Greuze- vagy Chardin-típusú abszorpciós jelenet, ahogy Mieke Bal fogalmaz, „megmarad tematikusnak (valamennyi figura a maga dolgába mélyed)"[197], addig a dráma alapvetően diegetikus jellegű: az ábrázolt figurák itt egymással drámai interakciókba lépve oldódnak fel szerepeikben, de továbbra sem vesznek tudomást a nézőről. Ez új helyzetet teremt a *supreme fiction* befogadója számára, amennyiben különböző karakterekkel kell azonosulnia, és realizálnia konfliktusukat,

192 **Fried 1980,** 94–95.
193 Vö. **Kemp 1992,** 208. Szondi kifejezetten azt állítja, hogy „a sokat szidott 'kukucskálószínpad' az egyedüli, amely adekvát a dráma abszolút voltával", **Szondi 2002,** 17.
194 Fried munkája kapcsán Radnóti Sándor is a műalkotás szemléletének való „eksztatikus önátadás" mozzanatát emeli ki Diderot-nál, **Radnóti 2010,** 170. sk.
195 Idézi **Lebenszteijn 2001,** 184.
196 Ld. **Gaethgens 1996,** 42–45., illetve **Kovács 2004,** 148–177.
197 **Bal 1995,** 138.

miközben neki magának nincs dedikált helye a fikció terében.[198] A történetek belső kohéziója, a dráma egysége[199] és a nézői anonimitás együttesen teremtik meg a kép egységét[200], ez garantálja a befogadó szemében az ábrázolás esztétikai hitelességét. A modern festőnek úgy kell tehát a drámát színre vinnie, hogy kerüljön minden teatralitást, értsd: a néző *előtti*, a néző *számára* való játék külsődlegességét és retorikáját. A drámakép diderot-i paradoxona, amint arra Jean Starobinski elemzése is rámutat[201], ontológiai természetű: a befogadónak úgy kell belemerülnie a tőle független és a maga belső dinamikája szerint lejátszódó fikciós esemény[202] szemlélésébe, hogy közben megőrizze vele szemben a kívülálló rezonőri reflexivitását és kritikai ítélőképességét.

2.3 | A befogadó új szerepköre: az antiretorikus impulzus (Michael Fried, Wolfgang Kemp)

Fried koncepcióját az „ember anatómiája a kulcs a majom anatómiájához" marxi módszertani elve[203] szellemében idéztem ilyen hosszadalmasan: mert az a meggyőződésem, hogy Rembrandt „drámáit" ahhoz hasonló, a befogadói magatartással szemben támasztott *ontikus-esztétikai* igények különböztetik meg kortársai hasonló elbe-

198 Diderot e befogadói stratégiája olykor a nézői jelenlét irodalmi fikcionalizálásaként érvényesül. Fragonard az 1765-ös *Szalon*on bemutatott – ma a párizsi Louvre-ban őrzött – *Korészosz föláldozza magát Kallirhoé megmentése érdekében* című monumentális (több mint 3×4 méteres) festményéről **[2.23]** írott irodalmi műremekében egy képzeletbeli beszélgetést hallunk a műkritikus Friedrich Melchior Grimmel, amelyben a szerző egy álomként nézi végig a Fragonard képében kulmináló történetet: mintha Platón barlangjának foglyaként az eléje vetített fantomszerű élőképekben bontakozna ki előtte a drámai cselekmény fikciója, amit ő – az álom foglyaként – kész valóságként elfogadni. Az elbeszélés szerint Diderot nem is látta az ominózis Fragonard-képet: azt csak a beszélgetőtárs ismeri fel az álomleírás alapján. Fried is kiemeli a leírás fantazmagorikus, „szinte filmes" jellegét: „a vetített kép illuzórikus vagy anyagtalan természete, sőt fizikai kényszerének a közönségre gyakorolt hatása" egyaránt arra vall, hogy a néző magából a festményből valójában radikálisan ki van rekesztve. Vö. **Fried 1980,** 141–145.

199 „Az a 'poézis', amelyhez a történeti kép kapcsolódik, nem a hősi eposz, hanem a tragédia", írja Plutarkhosz hasonlatával polemizálva Diderot az *Encyclopédie* 3. kötetének *Composition dans la peinture*-címszavában. Nagel kommentárja szerint „a festmény nem beszél el semmit: egy elbeszélést jelenetté dramatizál, és ez az, amit meg kell festeni". **Nagel 2010,** 44–46.

200 **Fried 1980,** 75–76.

201 A Fragonard-képről és Diderot kommentárjáról írott fontos tanulmányában Jean Starobinski Diderot magatartásának kettősségét elemzi: Diderot modern befogadóként igényt tart a megfestett tragédia keltette „félelem és részvét" közvetlen megélésére, ugyanakkor ragaszkodik a festői szemfényvesztés kritikai reflexiójához is. Már nem tud hinni a letűnt istenek látszatkultuszának, mégis „felfüggeszti hitetlenségét…nem vonja ki magát a történet által megkövetelt azonosulás alól. Átéli egészen a tetőpontig, az öngyilkos gesztus kiváltotta borzongásig, a rettenet kiáltásáig. Ezt követi aztán a kritikai reflexió: ebből kiderül, hogy a patetikus jelenetet soha nem tekintette másnak, mint ami volt, kezdettől fogva: vagyis fikciónak". **Starobinski 2007,** 150.

202 „Úgy tűnik, éppen a cselekvésre koncentrálás majdnem szükségszerű velejárója, hogy a színház esztétikai képződményéről mint egy másik valóságtól (az élettől, az emberi magatartástól, az úgynevezett valóságtól stb.) függő változóról gondolkodunk." **Lehmann 2009,** 34–35.

203 Karl Marx: „Bevezetés", in: Marx, Karl: *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai I–II. Nyersfogalmazvány,* Karl Marx és Friedrich Engels Művei 46/I., Budapest, 1972, 31.

szélő munkáitól, amelyeket Fried az egy évszázaddal későbbi francia táblaképeken már kifejlett formában detektált. Úgy látom, hogy ez a Greuze-től és Chardintól Jacques-Louis Davidig, sőt Géricault-ig töretlenül érvényesülő, az abszorpcióra és az újradefiniált néző-szerepre alapozott *modern* formaelv lehet a kulcs Rembrandt dramaturgiai invenciójának felfejtéséhez is[204]. Mindenesetre Fried alapkönyvének már a címében (*Absorption and Theatricality*) is megelőlegezve látom képszínpadi diegézis és szkopikus rendezettség ama kettős szempontrendszerét, amelyen később szisztematikusan kifejtendő Rembrandt-dramatológiám is alapul. Megítélésem szerint a képszínpadi dráma rembrandti bonyolítása, valamennyi diegetikus alakzata az *abszorpció* dramaturgiai nullfokára épül[205]. Ugyanakkor nincs *színpadi* forma a nézői jelenlét valamilyen esztétikai fikciója nélkül: a Fried elemezte *supreme fiction* – a maga szélsőséges módján, mint e jelenlét zárójelbe tétele, maga is e követelményt teljesíti. Látni fogjuk, hogy Rembrandt milyen változatos módon képes két, eltérő ontológiai státuszú *saját világ*, a festmény és a befogadó kölcsönviszonyait konfigurálni – rendre a mindenkori dráma immanens tartalmi követelményeihez igazítva.

Persze, a Rembrandt elbeszéléseinek sajátszerűségét firtató kutató nem támaszkodhat a Fried forrásanyagához hasonló összefüggő és jól dokumentált kortárs reflexiókra[206]. A XVII. századi Hollandiában még csak kialakulóban voltak a kritikai nyilvánosság olyan független és rendszerszerűen működő intézményei, mint az egy évszázaddal későbbi francia *Salon* és az irodalmi folyóiratok, amelyek lehetővé tették a kiállított művek folyamatos és immár döntően esztétikai szempontú szemlézését, illetve szisztematikus összevetését, s amelyek ezzel megteremtették a modern műkritika alapjait is. Fennmaradtak alkalmi feljegyzések, elszórtan tudunk egy-egy – olykor nagyon éles szemű és a művek spontán hatásáról árulkodó – megfigyelésről is, és tézisem részletes kifejtése során támaszkodni is fogok ezekre. Rembrandt képi elbeszéléseinek *erejét* nem lehetett nem észlelni[207] – mégis, a színházi dramaturgra jellemző észjárás *mint olyan* a kortársak szemében lényegében észrevétlen maradt. A jeles tanítvány, Samuel van Hoogstraten fölismerte ugyan a zárt jelenetekben való komponálás elvét (vö. itt a 186-188. oldalakkal), de arra nincs adatunk, hogy annak a narratívák értelmezésére vonatkozó következményeit is mérlegelte volna.

---

204 Fried az *abszorpció* és a *dráma* fogalmait gyakran szinonimaként kezeli. Vö. **Cermatori 2018,** 94.

205 Nincs is mit csodálkoznunk azon, hogy Chardin abszorptív állapotokra épülő jeleneteinek előképei között – Caravaggio és Poussin mellett – előkelő helyen találjuk Rembrandt munkáit is. Igaz, Fried ezek között csak olyanokat említ, amelyeket a XVIII. századi Franciaországban le is másoltak vagy közvetlen forrásként parafrazeáltak. Ilyen az olvasmányába merülő öreg tudós, az apja szemét gyógyító Tóbiás vagy a nyitott ablaknak háttal olvasó Jan Six egész alakos portréja **[3.13]** is, vö. **Fried 1980,** 43.

206 Már a Rembrandt-recepció első kutatója, Seymour Slive is csodálkozott az írott források szűkösségén: hogy a holland festészetet, összehasonlítva például az itáliaival, általában is milyen „kivételes csönd övezte". Vö. **Slive 1953,** 1–2. Az elméleti reflexiók hiányáról lásd **Blankert 1982,** 26.

207 Már Hoogstraten is az *Éjjeli őrjárat* olyan erőteljes *[krachtig]* hatásáról beszélt, ami a nézőket arra késztette, hogy a mellette függő képek alakjait kártyafiguráknak lássák: Gérard de Lairesse pedig a képből „kifelé", a nézőre irányuló erőhatásról *[uitstekende kracht]* beszél. Idézi **Weststeijn 2005,** 123.

Amiben a festő leginkább előfutára lett a későbbi fejleményeknek, az nem a történetek iránti specifikus „drámaírói" érdeklődés (tehát nem az, amelyre magam első helyen koncentrálok, és amelynek, mint jeleztem, éppenséggel nem is volt tartós utóhatása), mint inkább annak a különleges szerepnek a kifejlesztése, amely a drámai fordulatok realizálásában *a nézőre mint esztétikai alanyra* hárul. Ez azért igényel megkülönböztetett figyelmet, mert sem a Fried által kifaggatott, a szalonban szemlélődő és szuverén ítélkezésre kész polgárral, sem a klasszikus-humanista retorikák föltételezett célszemélyével nem azonosítható. A továbbiakban kritikusan is fogom kezelni azokat az olvasatokat – például Thijs Weststeijn dolgozatait –, amelyek Rembrandt művészi eljárásait döntően a korabeli retorika konceptuális keretében próbálják racionalizálni.

2.3.1 | Wolfgang Kemp és a „befogadásesztétikai megközelítés"

A néző szerepének újragondolása az újabb német művészettörténet-írásban az ún. befogadásesztétikai megközelítést („Rezepzionsästhetischer Ansatz") kezdeményező Wolfgang Kempnek köszönhető, akit a képnarratológia bírálata, illetve kommunikatív kiterjesztésének elégtelensége kapcsán (79.*passim*) idéztem már. Megfontolásait Kemp az alábbi alaphelyzetből kiindulva fejti ki: „Van egy műalkotás, egy kép, a helye egy templomban, egy oldalkápolnában, egy oltáron. Van egy néző, aki látni akarja a képet, és ennek megfelelő erőfeszítéseket tesz. Diszpozícióját nemcsak az őt és a művet körülvevő közös környezet, hanem bizonyos belső előfeltételek is meghatározzák – mint nézőnek specifikus jelene és története van. Vagyis a műalkotás és a néző adott körülmények között találkozik egymással; egyikük sem klinikailag steril és izolált egység. És ahogy a néző közelít a műhöz, úgy bánik az is vele: felel neki, és elismeri tevékenységét…" A befogadásesztétika legfontosabb premisszája, hogy „a műbe eleve bele van tervezve *a nézői funkció*".[208] A „befogadó" tehát nem azonosítható minden további nélkül a kép mindenkori empirikus nézőjével – Kemp hangsúlyt helyez arra, hogy megközelítését a közönségkutatás szociológiájáról, az individuális befogadás pszichológiájáról és a művek fogadtatástörténetéről egyaránt leválassza. Azért beszél hangsúlyosan befogadás-*esztétikáról*, mert a kép *műalkotásként való működésének* feltételeire kérdez rá – a befogadót pedig szükségképpen a műhöz illeszkedő instanciaként kezeli, amely/aki nélkül műalkotásról sem beszélhetünk. „Hogy a mű 'valakinek' készül, az nem a művészettörténet valamely mellékes elágazásának kései felismerése, hanem a mű megalkotásának kezdettől fogva konstitutív mozzanata. Minden műalkotásnak van címzettje, megtervezi a nézőjét, és ily módon kétféle információval is szolgál, ame-

208 **Kemp 2008,** 247–248. Marosi Ernő fordítása. http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/1_1_einfuehrung.html

lyek magasabb szempontból talán azonosak: miközben velünk kommunikál, a maga helyéről és a társadalomban kínálkozó hatáslehetőségeiről beszél, és önmagáról is szól. Következésképpen a befogadásesztétikának (legalább) három feladata van: (1) fel kell ismernie azokat a jeleket és eszközöket, amelyek útján a műalkotás kapcsolatba lép velünk, ezeket (2) társadalomtörténeti és (3) szűkebben esztétikai szempontból kell róla leolvasnia."[209]

Kemp a művek befogadásesztétikai működésének kétféle feltételét határozza meg: egyrészt a művekhez való hozzáférés külső (társadalmi, szociológiai, intézményi stb.) körülményeiről, másrészt *belső* (formai, észlelési, részvételi stb.) kondíciókról beszél. „A mű a maga térbeli és funkcionális kontextusára médiumának sajátosságaival reagál: nagyságával, tárgyi formájával, a 'kívül' és a 'belül' közötti átmenet vagy határ alakításával, belső léptékével, kivitelezettsége fokával és térbeliségével, vagyis azzal, ahogyan a külső teret folytatja, és a nézők helyzetét kijelöli. A közvetítés mindezen formái vagy rögzült konvenciók részét alkotják, vagy gyakorlati kényszerekből adódnak."[210]

Mindezt Rembrandtra alkalmazva: a külső hozzáférés *műfaji* feltételeit a Hollandiában ez idő tájt már széles elterjedtségnek örvendő kabinetkép[211] azzal teljesíti, hogy mint hordozható és döntően nem nyilvános bemutatásra szánt objektum mindenkori környezetétől és szemlélésének alkalmi kontextusaitól viszonylag független, autonóm esztétikai tárgyként képes funkcionálni. A vallási, illetve hatalmi-reprezentációs igényeknek alávetett, liturgikus kontextusokba ágyazott kép a templom, a hatalmi reprezentációt szolgáló uralkodói vagy városi-közösségi tér nyilvános falain, oltárokba, ceremoniális terekbe vagy a magánáhítat tereibe integrálva nyilván más célokat szolgál és (a maga célirányos retorikájával) másfajta befogadói figyelmet mozgósít, mint az olyan mű, amely teljes értékű „esztétikai saját világ"-ot mutat fel, ennélfogva újszerű befogadói érzékenységekre és kompetenciákra tart igényt. A dramatológiai analízis végső célja épp annak a koncepciózus formálásmódnak és technikai eszközparknak a feltárása, amelynek segítségével a festő e radikálisan újszerű igényeket artikulálni és a mű értelemkövetéseként a befogadóval szembeszegezni képes.

A befogadásesztétika voltaképp a mű és nézője e közös kommunikációs terében van igazán otthon: aligha véletlen, hogy Kemp módszertani invenciója épp a XV. és XIX. század közötti nyugati történeti (elbeszélő) kép kutatásában bizonyult igazán produktívnak, amikor maga a néző-kapcsolat kerül a festői erőfeszítések fókuszába is. Ez utóbbi jele a festészeti retorikák és a képalkotó didaxis reneszánsza a manierizmus és a barokk idején – és ennek következménye az olyan kifejezetten antiretorikus törekvések felbukkanása is, mint a Fried által elemzett francia polgári festészet esztétikai fordu-

209 **Kemp 2008,** 250.
210 **Kemp 2008,** 252.
211 Itáliai kontextusban ennek felel meg a „galéria-kép" Michael Fried által tárgyalt koncepciója: vö. **Fried 2010** (ld. alább: **[2.6,** 106–107.])

lata, akire metodológiájának igazolásakor Kemp explicite is hivatkozik[212]. Megítélésem szerint Rembrandt invenciójának eredetiségét is egyedül ebben az átfogóbb történeti-befogadásesztétikai kontextusban tudjuk kellőképp értékelni: nem is kerülhetjük el a Rembrandt-irodalomban ma is virulens retorikai olvasatok csapdájának behatóbb kritikáját.

2.3.2 | A retorika csapdája (I)

Hogy festészet és retorika között – legalább a quattrocento óta – szoros összefüggés áll fenn, az régóta tudott és jól dokumentált ténynek számít a szakirodalomban[213]. Michael Baxandall önálló kötetet is szentelt ama tézis bizonyításának, hogy a festészet humanisztikus legitimációjához szorosan hozzátartozott az antik ékesszólás szabályaival való rokoníthatósága, és részletesen kimutatta, hogy például Alberti a *Della Pittura*ban milyen szorosan követi Quintilianust és Cicerót[214]. Ebből is fakad a korai reneszánsz művészetelmélet erősen pragmatikus karaktere, a kommunikáció céljainak és eszközeinek összehangolására való gyakorlatias törekvés. Mindez gyakran a művek „tudós" mivoltát, szövegszerű strukturáltságát bizonyító historikus érvként jelenik meg – azt az elterjedt ikonológusi álláspontot legitimálandó, hogy a „naiv" néző tévedésben van, amikor közvetlenül, úgymond „pszichológiailag" szeretné érteni-értelmezni azt, amit a képeken lát. Az ikonológiai értelmezések rejtett előfeltevése, hogy a képek történeti-ikonológiai megértése egykorú kontextusaik, allegorikus kódjaik és retorikai célokat követő szerkesztésük alapos ismeretét feltételezi, ennélfogva minden „közvetlen" aktualizáló olvasat óhatatlanul történetietlen és önkényes szubjektivizmusba torkollik.

Nemcsak Rembrandt „drámáinak" érdekében érdemes ezt az előítéletet fölülvizsgálni, hanem azért is, mert pusztán a humanista irodalmi műveltség kérdéseként való kezelése épp a retorika legfontosabb aspektusát, a *pragmatikai* szempontot hagyja figyelmen kívül. Nevezetesen azt, hogy mivel „retorikai üzemmódban" a szónok, a költő vagy a festő kommunikációját valamiféle *meggyőzés vagy rábeszélés* szándéka kell hogy irányítsa, a művet (ha ebben az összefüggésben egyáltalán értelmes dolog *mű*vekről beszélni) óhatatlanul az elérendő/kiváltandó hatás felől kell koncipiálnia. A retorika eredendően nem művészetelmélet, inkább a *befolyásolás* kommunikatív technikáinak tanítása: ha elmélet is, nem esztétikai spekuláció, hanem a hatáskeltés gyakorlatának elmélete. Ebből az is következik, hogy tételeinek, megfontolásainak és tanácsainak a szónoklatok, versek vagy képek *működésében* kell igazolódnia. A festőnek, hogy megfeleljen a retorika szellemének, az lesz a dolga, hogy nyilvánva-

212 **Kemp 1992,** 208–209.
213 Vö. **Spencer 1957, Büttner 2014,** 96–106.
214 **Baxandall 1971**

lóvá is tegye, amit megmutat: hasonlóan ahhoz, ahogy – mint Arisztotelész mondja a *Rétorikában* – a szónoklat is csak akkor „meggyőző és hitelt érdemlő, ha rögtön, önmagában nyilvánvaló".[215] Az elbeszélő kép vagy a portré esztétikai sikere is azon áll vagy bukik, hogy képes-e az ábrázolást és annak tanítását az esemény valóságaként vagy az ábrázolt személy jelenléteként spontán *hihetővé* tenni, mintegy *evidenciaként* elfogadtatni. Rembrandtnak a korabeli Amszterdamban befutott példátlan karrierje, társadalmi és üzleti sikerei is azt bizonyítják, hogy festészete már a kortársak szemében is roppant hatásosnak számított: s nyilván nem véletlen, hogy a személye körül megképződött legendárium is tele van a technikával való festői bűvészkedés szemléletes példáival. Ha tehát a hitelesség legfőbb garanciáját a korabeli retorikusok is valamiféle közvetlen, affektív hatóerő előállításában látták[216], kézenfekvőnek tűnhetnek az említett Thijs Weststeijn legutóbbi kísérletei, hogy Rembrandt „drámai" műveit például Franciscus Junius és Samuel van Hoogstraten képretorikájának pragmatikai kontextusába illesztve értelmezze újra.

Mégis alapjaiban vétenénk el a dolgot, ha Rembrandtot pusztán a tanításra-szórakoztatásra-megindításra irányuló hatáskeltés ügyes technológusaként láttatnánk: mintha törekvései arra irányultak volna, hogy a forma célirányos alakításával „üzeneteket" közvetítsen, illetve jó előre bekalibrált érzelmekre hangolja képei közönségét. Ellenkezőleg: legfőbb ambícióm elkerülni a retorika csapdáját és Rembrandt kivételes dramaturgiai észjárásának antiretorikus természetét bizonyítani. A hatás közvetlensége érdekében bevetett festői „trükkök", a figyelemterelő eljárások „manipulációja" ugyanis – megítélésem szerint – nem a nézők közvetlen érzelmi befolyásolását, hanem a dráma bonyolítását szolgálják. A Rembrandt-dramatológia alaptétele, hogy ezen a képi színpadon a néző katarzisa, érzelmi megindultsága és a történtek reflexiója egyedül az önmozgó drámai karakterek *tetteivel* való azonosulás kerülőútján, sorsfordulataik *megértésének* inkább szándékolatlan következményeként állhat elő. Rembrandt antiretorikus retorikájának[217] ezt a sajátszerűségét később mind történelmi klasszikusok, mind egykorú kortársak és kismesterek megoldásaival összevetve szeretném konkrétan is igazolni. A képszínpadi dráma szintaxisának részletes kifejtése is arra szolgál majd, hogy szabatosan elkülönítsük egymástól a színpadi események esztétikai *hitelesítésének* rembrandti fogásait a klasszikus retorikák didaktikus célzatú eszközhasználatától.

---

215 Arisztotelész: *Rétorika* 1356b – vö. **Arisztotelész 1999,** 34.

216 **Boehm 1995c,** 31–33.

217 Nietzsche óta persze közhely, hogy „egyáltalán nem létezik a nyelv nem-retorikus 'természetessége', amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga színtiszta retorikai fogások eredménye". Ld. Friedrich Nietzsche: „Retorika", in: *Az irodalom elméletei IV*. (szerk. Thomka Beáta). Jelenkor, Pécs, 1977, 21. Ezért hangsúlyoztam korábban (vö. 102f.), hogy a képszínpad magától értődését is elő kell állítani – ezeket a „trükköket" mégis megkülönböztetem mindenféle közvetlen vizuális hatásvadászattól.

2.3.3 | A befogadó a képben van: az „implicit néző” rembrandti invenciója

A képzelődő néző jelenléte a képekkel szemközt a XVII. századi Hollandiában már magától értődő feltételnek számított a kortárs elméleti irodalomban is. Mind Franciscus Junius *De pictura veterum*a (1638, holland kiadása 1641), mind Samuel van Hoogstraten *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: anders de Zichtbaere Werelt*-je (1678), a Rembrandt-korszak két legfontosabb teoretikus – az utóbbi esetében a festők praktikus kiképzését is szolgáló – traktátusa arra ösztönzi „mind a művészeket, mind a befogadókat, hogy úgy közelítsenek a vizuális műalkotásokhoz, mintha valós eseményeket tapasztalnának”[218]. Később látni fogjuk, hogy míg Junius mindezt még nagyon is a retorika szellemében, a nézőre gyakorolt közvetlen hatásként gondolja el, addig a Rembrandt-tanítvány Hoogstraten a nézői jelenlétet *(tegenwoordich)* már inkább kommunikatív cselekvésnek tekinti (vö. itt 186–188.).

Fontos leszögezni: a befogadásesztétika a „nézőről” szólva nem a képet szemlélő mindenkori empirikus személyekről, illetve a konkrét befogadás-események történeti-szociológiai és pszichológiai kondícióiról, hanem egy a képforma által *konstruált* nézőről, egy a műbe foglalt *én-szerepről* beszél, amelyet az empirikus befogadó, ha hajlandó alávetni magát a mű autoritásának, inkább eljátszik vagy megszemélyesít. Ezt a formába beépített funkcionalitást nevezte – Wolfgang Iser irodalomtudományi terminusát[219] adaptálva[220] – Kemp „implicit szemlélő”-nek *[„der implizite Betrachter”].* Meggyőződésem szerint Rembrandt drámaszerzői eredetisége abban a törekvésben ragadható meg, hogy az „implicit néző” szerepét is a *dramatis personae* közé számítja: jelenlétét olyan szorosan integrálja a színpadi eseménybe, hogy az *nélküle nem történhet meg*. A kép előtt bámészkodó valós befogadó azzal bizonyulhat a gadameri értelemben vett „jó játékosnak”, hogy tisztába kerül a rá „osztott” szereppel: egyrészt követi a képszínpad *neki* szóló utasításait, másrészt gondosan figyel arra, hogy a drámai személyek magukban és kölcsönviszonyaikban miként alakítják (valósítják meg) a maguk szerepelőírásait. A további elemzésekben arra törekszem, hogy műről műre e szerepszerű pozícióból szemlélve értelmezzem a látottakat – mint olyan eseményeket, amelyek *az én szemem* láttára, mégis a *maguk jogán* történnek meg[221]. Mint valós szubjektum,

---

218 „Ahogy az *ekphrasis* és az érzelmekkel átitatott részvétel antik elméleteit átültették a festői gyakorlatba, úgy vált a néző szerepe a dráma vagy a költészet ama kritikusáéhoz hasonlóvá, aki tudását és narratív várakozását a művel való találkozásra összpontosítja.” **Weststeijn 2021,** 208.

219 Wolfgang Iser is hangsúlyozza, hogy az „implicit olvasó” fogalma nem lehetséges olvasókra, hanem „az *olvasás* preformált aktusjellegére” utal: ld. **Iser 1972,** 8–9. Az „implicit nézőt” *mutatis mutandis* a forma által strukturált *szemlélés* olyan szubjektumának nevezhetjük, akinek irányított látásaktusait a valós nézőnek kell performálnia, hogy saját szemmunkája során valós képtapasztalathoz juthasson. Vö. **Bätschmann 1998,** 116–120.

220 **Kemp 2008,** 250.

221 Eljárásom analógiájaként – Gumbrecht nyomán – Gadamer egy interjúrészletét idézem, aki – versekről beszélve – a tisztán szemantikai értelmezésen, a jelentésre összpontosító olvasáson túlmenően a sorok éneklésének elkerülhe-

csak e szerepjáték performatív kerülőútján válhatok a képszínpadon zajló dráma értő rezonőrjévé[222].

Ha mármost Rembrandt elbeszélései a kabinetkép formájához adaptált modern drámák, a dráma pedig „abszolút"[223], akkor nézőként aligha választhatom meg önkényesen a játékban való részvétel módját. Az az „implicit szemlélő" ugyanis, akinek szerepébe bele kell helyezkednem, a drámai mű értelemkövetelése szerint mindenekelőtt *a képszínpad műimmanens nyilvánosságához* tartozik[224]. Az ő helyzetét a forma megannyi, Kemp által befogadási „támpontoknak" vagy „ajánlásoknak" *(Rezeptionsvorlage, Rezeptionsangebote)* nevezett, tehát kifejezetten a nézőre kalibrált mozzanata definiálja – a képkivágattól és a perspektivikus látószög megválasztásától a diegézisen és szcenográfián át az „üres" vagy „meghatározatlansági helyekkel" való gazdálkodásig stb. A festő-rendező ezek célzatos bevetésével igyekszik határozottan orientálni az én szemlélőként való jelenlétemet a játékban: általuk biztosít számomra irányított hozzáférést az eseményekhez.[225] Az implicit néző művenként változó konkrét diszpozíciójától függ, hogy nézőként én mit lát(hat)ok a történésekből és mit nem; mi az, amit mint résztvevő nem kerülhetek ki, és mi az, amiből – alkalomadtán tendenciózusan – ki vagyok rekesztve. A néző-szerep intradiegetikus és metadiegetikus meghatározásai, illetve ezek kombinációi művenként, a rembrandti „szereposztás" függvényében változnak: van, amit nézőként eleve tudnom kell, de lehetséges olyasmi is, amit magamnak kell észrevennem stb.

A dramaturgiai invenció döntő eleme tehát *a láthatóságok* és a *hozzáférések ökonómiája*, ami az explicit néző *játékosként* való jelenlétét feltételezi a befogadásban. Ezt akár a rembrandti drámaforma „legfőbb fikciójának", legfontosabb játékszabályának is nevezhetjük. A forma nem is egyéb, mint olyan instrukciók rendszere, amely a nézőt a protagonistákkal való azonosulásra és/vagy a tőlük való távolságtartásra, illetve a dráma-játék

---

tetlenségét hangsúlyozza: „Vajon a folyamatot, amelyben a költemény megszólal, csak a jelentésintencióknak kell hordozniok? Ezzel együtt nincs-e olyan igazság is, amely az előadásban/végrehajtásban rejlik *(Vollzugswahrheit)?* Ez az a feladat, amellyel a költemény szembesít." Vö. **Gumbrecht 2010,** 57. Vö. ezzel **Gadamer 1994a**, 44.: „a vonalat rajzolnunk kell, ahogy ezt minden kompozíció megköveteli…." Max Imdahl kedvenc szavajárása volt, hogy a képeket partitúraszerűen „elő is kell adni".

222 A néző e distanciálóképességet, „performanciatudatot" igénylő gyakorlatát nevezi Juliane Rebentisch „a befogadás teatralizálásának", amelyben azonban – Michael Frieddel vitázva – az esztétikai önreflexió egy legitim formáját látja: de, teszi hozzá, „a performativitást itt kevésbé szándékoltan végrehajtott cselekvésként, mint inkább szubjektum és objektum *között* lezajló *eseményként* kell érteni, eseményként, ami a tapasztaló szubjektummal inkább megtörténik, semmint intencionáltan végrehajtatik általa". **Rebentisch 2003,** 68–71. A néző nézőként való önreflexiója szorosan együtt jár az idegen karakterekkel való azonosulás feladatának elfogadásával. A drámairodalomban megfigyelhető belső és külső perspektívák megkülönböztetéséhez ld. még **Newman 2009,** 75–76.

223 **Szondi 2002,** 17.

224 A mű intézményi autonómiája bizonyos értelemben előfeltétele annak, hogy a színre vitt dráma *saját* nyilvánosság iránti igénye is teljesüljön. „A dráma a nyilvánosság műfaja", mondja Fodor Géza a polgári dráma és drámaelmélet kezdeteiről írott tanulmánya elején (**Fodor 1974,** 10.) A drámai forma *belső* autonómia-igénye a művésztől olyan új esztétikai stratégiát is követel, amely ellentmond a retorika és a didaxis hagyományos szellemének.

225 Ezt szokás az ún. befogadásesztétikai megközelítés terminológiájában „befogadási támpontoknak" *(Rezeptionsvorgaben)* vagy „befogadási ajánlásoknak" *(Rezeptionsangebote)* nevezni: „ezek a *belső orientáló formák* számolnak a nézővel, akit így a mű függvényévé tesznek." ld. **Kemp 2008,** 253.

reflektált „végigjátszására" ösztönzi. Ezért egy-egy kép dramatológiai analízise során – némiképp a sakkjátszmák utólagos elemzéséhez hasonlóan – az adott játék explikálását, folyamatelemzését kell elvégeznünk. A rembrandti elbeszélő képek textusát olyan „partitúraként"[226] igyekszem ábrázolni, amelyben többé-kevésbé pontosan megjelölhető a nézőre bízott „szólam" is. Ennek *itt és most* történő, aktuális végigvitele nélkül a mű egésze sem „szólalhat meg". Ez azonban olyan szerep, amelyhez a művészettörténésznek sincs más hozzáférése, mint hogy maga is esztétikai alanyként viselkedik – és belép a játékba[227].

2.4 | A jelenlét előállítása és az esztétikai tapasztalat eseményszerűsége (Hans Ullrich Gumbrecht)

A művészettörténésznek, ha elemzőként is meg akar felelni a rembrandti dráma kihívásának, mindenekelőtt azokat az eljárásokat kell föltárnia tehát, amelyekkel a festő nem csupán megteremti a jelenidejűséget, de képes azt – mint tevékeny részvételt a játékban – ki is kényszeríteni a szemlélőből. Ennek a tanulmánynak az a tétje, hogy sikerül-e kimutatnom, elbeszélő képein milyen *módszeresen* dolgozik Rembrandt azon, hogy drámai fordulatokat és fölismeréseket vigyen színre (olyanokat is akár, amelyeket eddig senki sem tekintett volna annak), és miként épít ebben az implicit néző szerepét elfogadó befogadóra, a vele való kooperációra[228].

Okoskodásom során a *per definitionem* a színpadi dráma magvát alkotó cselekvések állóképi ekvivalenseként a drámai hősök képi jelenlétéről, illetve ennek változó típusairól és intenzitásairól fogok beszélni (lásd itt 248*passim*). Modellem több, összefüggő kulcsmozzanata – a jelenlét, az intenzitás, az eseményszerűség, a néző testies-térbeli részvétele, az esztétikai megélés és végigvitel – származhatna akár az Amerikában karriert csinált német irodalmár-filozófus, Hans Ulrich Gumbrecht „hermeneutikán inneni", a jelenlét előállításának nevezett filozófiai programjából is. Nemcsak azért fordulok hozzá, mert kifejezetten az esztétikai tapasztalat eseményszerűségére fókuszál, amit – jeleztem már – a rembrandti dráma megkülönböztető jegyének tekintek, hanem azért is, mert Gumbrecht ezt a jelenlétet kifejezetten a *jelentés* polémikus ellenfogalmaként gondolja el, illetve fejti ki. Terminológiáját nem filozófiai mélységei miatt tartom alkalmasnak, hanem mert segít egy módszertani különbség egyértelműsítésében, sőt kiélezésében: a *mainstream* Rembrandt-kutatás standard értelmezési rutinjai és a képszínpadi drámák esztétikai tapasztalatának reflexiója közötti alapvető különbségre gondolok.

226 E tekintetben Max Imdahlt követem.
227 **Kemp 2008,** 253.
228 **Gadamer 1994b,** 166ff.

A dramatológust leginkább annak az *elevenségnek* a megragadása kell hogy érdekelje, amellyel Rembrandt drámái mintegy a szemünk láttára megtörténnek: ehhez pedig egy olyan speciális értelmezési keretet kell kidolgoznunk, amely épp erre az eseményszerűre irányul[229]. Gumbrecht ragaszkodik a jelenlétnek ehhez a hermeneutikán inneni testies közvetlenségéhez: a jelenlét előállításáról szólva ezért hangsúlyozza mindig a jelenlévő létezők találkozásának téries jellegét, illetve a közvetlenül észlelő test fizikai érintettségét, az érzéki tapasztalatok materialitását[230]. Mindez nem jelenti azt, hogy a „jelenlét-hatásnak" meg is kell maradnia abban a szigetszerű elkülönültségben, ami megtörténtének előfeltétele: ellenkezőleg, utóbb tapasztalattá – értelemmé – kell formálódnia. Ámde ez az értelem szükségképpen *az esemény* értelme lesz, nem a „történet"-é. Nincs tehát eleve adva, mint valamilyen preegzisztens, magánvaló „jelentés", ami történetileg rekonstruálható, és az ismételt elmondásban csupán újra igazolódik, hanem *itt és most képződik meg*, ha egyáltalán. Ezért annak a reflexiónak is, amely utóbb tapasztalatot formál belőle, erre az eseményszerűre kell irányulnia, ezt kell értelemként rögzítenie. Idézett Laokoón-tanulmányában Goethe sem a trójai monda narratív elemzéséből, hanem a testek fizikai küzdelmének közvetlen-érzéki megéléséből kiindulva érvelt a szobor esztétikai hatóereje mellett, erejét pedig az esemény kalkulálhatatlanságával hozta összefüggésbe (vö. 99.). Gumbrecht szerint is az a meghatározó mozzanat, hogy mire észbe kapunk, „az észlelés pusztán fiziológiai aktusa már meg is történt": a „tapasztalat" mint értelmezés csak ez után következik.[231]

Az esztétikai tapasztalás – és így a képekkel való találkozás – eseményének fogalmi általánosítása érdekében Gumbrecht előszeretettel fordul az *epifánia* teológiai fogalmához. A szóhasználat itteni szempontomból azért lehet nagyon termékeny, mert az esztétikai megélést valamely *szubsztancia* kifejezetten érzéki megmutatkozásához, egy intenzitás-erő közvetlen, pillanatnyi megnyilatkozásához kapcsolja. Az epifániában egyrészt olyasmi válik eseményszerűen jelenvalóvá, amilyent saját mindennapi életvilágunk (a maga karteziánus józanságával) magától nem kínál fel: ezért ahhoz, hogy kiemelkedhessen a kontinuus prózai környezetből, olyan belső szervezettséggel, szigetszerűen elkülönülő formával és átütő erővel kell rendelkeznie, amely képes kifogni a kiszámíthatóra optimalizált köznapi észlelés rutinjain. A forma immanenciája és koherenciája a biztosítéka annak, hogy benne egy önelvű szubsztancia mutatkozik meg, amely saját jogán és olyan autoritásként lép fel, amely bennünket is mintegy a vele való szembesülésre kényszeríthet. Nincs epifánia és nincs esztétikai megélés bizonyos térfoglalás, a néző valamiféle „leigázása", az esemény *kikényszerítése* nélkül. Az erő a *forma* ereje, de a forma nem magánvaló dologi entitásként jön itt számításba, hanem mint a találkozás-esemény generátora. Hiába ölt objektivált alakot, és bontható elemeire,

229 Vö. **Boehm 2003,** különösen 105ff.
230 **Gumbrecht 2010,** 11ff.
231 **Gumbrecht 2003,** 206.

vizsgálatának arra kell törekednie, hogy – az esemény megtörténésére, létrejöttének és elmúlásának egyidejűségére fókuszálva – *működése közben* tárja fel azt. Fel kell figyelnie arra, hogy azt az eseményszerűt, amelyet Goethe a parittya-példában (vö. itt a 99. oldallal) a váratlan pillanat paroxizmusának nevez, szükségképpen egy *különbségtétel* állítja elő a formában. Nem egyéb ez, mint a rutinszerűen elvárható és a váratlanul megtörténő között szemléletessé tett differencia, amely az esztétikai észlelés pillanatában úgyszólván *magától* áll elő, de amely értelemhiányt is teremt, azaz mindjárt értelmezést is követel magának.

Mindez nemcsak azért tűnhet különösen termékenynek számunkra, mert a néző szomatikus jelenlétét a rembrandti képszínpadi dráma konstitutív elemének kell tekintenünk, hanem azért is, mert egy festmény vagy rézkarc „megélése" eleve elválaszthatatlan annak materiális észlelésétől, méreteinek, hozzáférhetőségének stb. fizikai kondícióitól. Gumbrecht az epifánia-tapasztalat egyik meghatározó mozzanataként említi ezt a térbeli dimenziót[232]. „A világ dolgait fogalom előtti dologiságukban átélni (az *erleben* értelmében, ami több, mint a *wahrnehmen* és kevesebb, mint az *erfahren*), újra érzékennyé tesz létezésünk térbeli és testi dimenziójára."[233]

2.5 | Max Imdahl és az ikonika kihívása

Max Imdahl 1975-ben fontos előadást szentelt Rembrandt egy – a szakirodalomban 1629 és 1637 között különbözőképpen datált[234] – vöröskréta-rajzának **[2.24],** amelyen a karrierje kezdetén álló fiatal művész merész mozdulatokkal fölskicceli („lemásolja") éppen elhunyt amszterdami mestere, Pieter Lastman húsz évvel korábban festett *Zsuzsánna és a vének*-kompozícióját **[2.25]**. A még nem egészen harminc éves fiatalember a gyors rajzolás során spontán módon a mintakép klasszikus síkkompozícióját és a figuratív kapcsolatokat egyaránt fölülírja: finom módosításai pedig, mint az elemzés kimutatja, a konvencionális témát egy merőben újszerű, a színpadi kommunikációra kihegyezett *esemény* képévé értelmezik át. Ezt az összehasonlító tanulmányt sok tekintetben a „Rembrandt-dramatológia" egyik meghatározó előzményének tekintem, és a későbbiekben még visszatérek hozzá (237 f.). Imdahl korábban is foglalkozott már Rembrandttal, főként a csoportportrék formaproblémái érdekelték[235], okoskodásom későbbi pontjain (325ff., illetve 514.) részletesebben is hivatkozom majd rájuk.

232 **Gumbrecht 2003,** 216.; **Gumbrecht 2010,** 92.
233 **Gumbrecht 2010,** 97.
234 Ben. 448, **Kat. Berlin 1970,** no. 35. **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no. 11.
235 Vö. **Imdahl 1962, Imdahl 1966**

Mert Imdahl a vizsgálandó művek *szemlélésének* intenzív munkájára alapozza következtetéseit. Azt feltételezi, hogy a látásnak a képeken olyasféle – művészileg előállított – *objektív szemléletességekkel* van dolga, amelyeket csak egy erre irányuló intencionált figyelem, specifikus szemmunka lehet képes feltárni. Aki csak felületesen néz, az könnyen beéri a már ismert dolgok puszta regisztrációjával – sok mindent egyszerűen észre sem vesz, holott a kép azt a képsíkon elrendezett *vizuális tényállásként* nagyon is fölkínálja neki. Imdahl a Konrad Fiedler és Adolf von Hildebrand teoretikus munkásságában összegződő német tradícióra támaszkodik, amikor kategoriális értelemben is különbséget tesz *újrafelismerő [wiedererkennendes]* és *látó [sehendes]* látás között: míg az előbbi a képeken ábrázolt tárgyak és tárgykapcsolatok rutinszerű beazonosításában merül ki, addig az utóbbi a képek autonóm vizuális szervezettségére koncentrál.[236] Ez a konkrét műelemzés során jól instrumentalizálható kategóriapár vált az Imdahl-féle elemzés védjegyévé és legfőbb hozadékává. Tegyük hozzá: *újrafelismerő* és *látó látás* e modellben korántsem antagonizmusok. Imdahl a *szemlélés* folyamatát e két intenció vagy tapasztalásmód – művenként, művészenként, irányzatonként igen eltérő – dialektikus összjátékának tekinti, és szintetizálásukban véli felismerni „egy magasabb, a gyakorlati látástapasztalatot elvileg is felülmúló rend és értelemkomplexitás", értsd: a képalkotó művészetek sajátos *megismerőképességének* forrását[237].

Imdahl a maga művészettörténetét, illetve műelemzésre alapozott elemzési gyakorlatát nem minden polémikus él nélkül keresztelte el *ikonika*nak: ha élesen nem is akarta szembeállítani az ikonográfia és az ikonológia bevett fogalmaival, azért tisztában volt vele, hogy törekvései számos ponton keresztezik az akadémiai művészettörténet-írás szemléleti és metodológiai rutinjait, illetve szembemennek azokkal. Legfőbb ambíciója az volt, hogy az akadémiai tudományosság természetes feladatává tegye a modernek művészetének tanulmányozását is: tudatosan kereste azokat a közös metszeteket, ahol régi és új művészet vizsgálata kölcsönösen megvilágíthatja egymást. Ebben kevés követőre talált, s aligha véletlen, hogy az ikonika hívószóként nem is gyökeresedett meg a szakzsargonban. Az ikonika ugyanis, mint tudományos munkásságának *Önéletrajz* című összefoglalójában mondja, „voltaképp nem módszer, és végképp nem olyan, amely megvéd a tévedésektől. Éppily kevéssé biztos eljárásként tanítható és alkalmazható technika, sokkal inkább egy igény: mindenekelőtt egy a képre vonatkozó és ennyiben különösképp esztétikai minőségekre irányuló szemléletmód igénye…."[238] A tudománytörténet Imdahlt máig jelentős, de a fősodorhoz képest marginális helyzetű tudósként hajlamos kezelni, ami, számomra úgy tűnik, a művészettörténet-tudomány „veleszületett" – és föloldhatatlannak tetsző – diszciplináris konfliktusából eredeztethető.

---

236 **Boehm 1996,** 28–30.
237 **Boehm 1996,** 32–33.
238 Max Imdal: „Autobiographie", in: **Imdahl 1996,** 634.

Ama sorsdöntő kérdésben ugyanis, hogy a *művészet*re specializált *történész* kutatásaiban a *történeti* vagy az *esztétikai* orientációnak, azaz a művek historizáló-muzealizáló, vagy inkább jelenidejűségüket alapul vevő felfogásának adjon-e nagyobb hangsúlyt, Imdahl konzekvensen az utóbbi álláspontra helyezkedett[239]. Szemben a pozitivista hajlamú kutatók többségével, akik úgy igyekeznek szigorúan objektív-történeti kutatásokba bocsátkozni, hogy – mint tudományos szempontból nem releváns világnézeti vagy ízlésbeli kérdést – inkább zárójelbe teszik a *művészi* mozzanat mibenlétének és megragadhatóságának problémáját, Imdahlt épp ez a kérdés foglalkoztatta. Mivel ebben a dolgozatban – Rembrandt drámáinak aktuális eseményszerűsége okán – magam is ezzel a dilemmával kell hogy szembenézzek, mint teoretikus segédmodellt érdemes ide idézni az ikonika legfontosabb sarokpontjait is. Különösképpen azért, mert a maga sajátos elgondolásait Imdahl a legátfogóbb módon éppen *képi elbeszélések* kapcsán, nevezetesen Giotto Mária és Jézus élettörténetét nyomon követő padovai freskóinak példáján[240] fejtette ki.

Imdahlt leginkább az esztétikai autonómia és a képiség sajátos mibenléte foglalkoztatta, de nem spekulatív kérdésfeltevésekhez vagy filozófiai teóriákhoz vonzódott. Inkább a művészet *előállításának* és *szemlélésének* „praktikus" munkája érdekelte. A „látás" történetéről értekező Wölfflinnel ellentétben, akinek közismert mondása szerint „az elszigetelt műalkotásban a történész számára mindig van valami nyugtalanító"[241], Imdahl kifejezetten az *egyedi mű* struktúrájának és a szemlélés ezzel adekvát gyakorlatának megragadására törekedett: nem a képeket korszakonként, művészetföldrajzi területenként vagy alkotónként *csoportosító* stílustörténész összehasonlító módszerét követte, vagyis nem a *stílus*-fogalom általánosságából indult ki, hanem komplex műelemzésekből, tartalom és forma művenként egyedi kölcsönviszonyának szisztematikus vizsgálatából bontotta ki a maga interpretatív művészettörténetét.

Az ifjan még festői ambíciókat ápoló[242] tudós persze nyilván a szemlélés, illetve az utólagos értelmezés munkájában szerzett jártasságot: a 60-as években ezért is kerülhetett közel a *Poetik und Hermeneutik*-csoport tudományos alkotóközösségéhez. Ezért idézhette nekrológjában Hans-Robert Jauss Imdahl 1983-as mondatait: „Az értelmező mindig is…beteljesítője a műnek, társtettes: munkálkodásának nemhogy a távolságtartás az előfeltétele, inkább bizonyos fajta azonosulás kell hozzá: ebből fakad a magyarázat. Az értelmezés mindig odaadás is."[243] Imdahl enthuziazmusa azonban nem a hagyományt „megértő" történészé és nem a rejtvényfejtő ikonológus-hermeneutáé. Vegyük észre, hogy leginkább a *tudós műértő* hangján beszél, aki abban látja a feladatát, hogy

239 **Boehm 1996,** 13–14. **Kohle 2008,** 220–221.
240 **Imdahl 1980, Imdahl 2003**
241 „Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes": **Wölfflin 1946b,** 167.
242 **Metzler 1999, Boehm 2006**
243 **Jauss 1996,** 644.

– mintegy kéz a kézben az alkotóval – rávezesse a laikusokat a vizsgált művek adekvát, értsd: „intenzív és reflektáló szemléletére”[244]; rámutasson a képek ama szemléletes, de rejtőzködő – nyelvileg nehezen tudatosuló – szervezettségére, ami pótolhatatlanná teszi őket.[245] „Miért komponálta képét a festő éppen így, és nem másként?” – hangzik Imdahl tipikus kérdése, akinek műleírásaiban az alkotói és befogadói szempontok olyannyira egymás komplementereiként jelennek meg, hogy kategoriális szétválasztásuknak nincs is értelme[246]. Ezért elemzéseit a szemlélés jellegzetesen kísérletező és némiképp didaktikus módszeressége alapozza meg. Hogy egy-egy kompozíció vizuális „logikáját” föltárhassa, rendszeresen alkalmaz rárajzolásokat, illetve a képek szerkezeti összefüggéseit vagy a szemlélés mozgásirányait nyomatékosító sematikus vizualizációkat[247]. Olykor a figuráknak a képsíkon való kreatív mozgatásával, konfigurációik módosításával is kísérletezik[248]: tudja ugyanis, hogy egy-egy reláció szemléletes éppígylétét a befogadónak proaktív módon, azaz más lehetséges, bár aktuálisan nem realizálódó konfigurációkkal egyetemben, a tőlük való különbözésben kell fölismernie.

Csak a képeknek mint aktuális megvalósulásoknak ez a felfogása teszi indokolttá Imdahl ragaszkodását „a képmezőt strukturáló mezővonalrendszerek” – részben Theodor Hetzer, részben Dagobert Frey nyomán megfogalmazott[249] – elgondolásához, amely szerint az üres képmezőnek van egy elemi geometriája (keretstruktúrájának, átlóinak, szimmetriatengelyeinek, párhuzamosainak stb. egy bizonyos rendszere), amely minden tárgyi láthatóságot megelőzően már szemléletes módon jelen van a képen, és befolyással is van arra, hogy a festő miként konfigurálhat a felületen. Imdahl már korai (1962-ben publikált), Rembrandt és Frans Hals kései csoportképeit tárgyaló dolgozatában – Riegl megfontolásait[250] továbbfejlesztve – kategoriális különbséget tesz „rendezés” (a figurák szcenikai összekapcsolása) és „struktúra” (a képmező geometrikus tagolása) között, azt hangsúlyozván, hogy a kettő nem identikus, bár a „klasszikus művészet” mindig is szemléletes egységük kialakítására törekedett. Imdahl szerint Rembrandt inkább a rendezésre, a személyközi viszonyoknak a kép terében kibontakozó dramaturgiájára koncentrált, míg Hals erőssége a figurák formális összeláncolása, a fejek, vállak, kezek absztrakt ritmusainak és képi

244 **Imdahl 2003**, 15.

245 Közismert, hogy bochumi professzorsága idején Imdahl milyen aktív szerepet játszott munkások (a leverkuseni Bayer-művek dolgozóinak) a képek szemlélésének gyakorlatába való pedagógiai bevezetésében. Vö. Imdahl saját önéletrajzi vázlatával in **Imdahl 1996,** 617–643., továbbá Christiane Fork szócikkével in: **Metzler 1999,** 186., illetve **Boehm 1996,** 10–13.

246 Ennyiben Wolfgang Kemp is Imdahl szellemében jár el, amikor, mint láttuk, a befogadásesztétikai intenciót az alkotásfolyamat konstitutív mozzanatának tekinti: **Kemp 2008,** 250.

247 **Fliescher 2017,** 35.

248 Pl. Jézus és a kapernaumi százados alakjával egy Ottó-kori miniatúra, az ún. *Egberti* kódex (980 k., Trier) egyik lapján, in: **Imdahl 1994,** 300. skk. **Imdahl 1997,** 254. skk.

249 **Imdahl 2003**

250 Elsősorban a képek „külső egységével”, illetve „belső egységével” kapcsolatos passzusokról van szó: **Riegl 1998,** 145. skk., illetve 172. skk. vö.

feszültségviszonyainak szisztematikus kidolgozása volt[251] **[2.26.** és **2.27].** A Hals síkkompozícióinak szentelt különös figyelem visszhangzik aztán harminc évvel később a *Giotto*-könyvben is. Magam osztom ugyan Oskar Bätschmann fenntartásait a planimetrikus *a priori* elvontsága tekintetében[252], és alkalmazását a Lastman-parafrázist elemző idézett tanulmányban nem is tartom elég meggyőzőnek[253], de fontosabbnak látom azt a tanulságot, amit kifejez: hogy ti. a képek nem statikus elemekből, hanem dinamikus relációkból állnak, s ezekben a képmező vizuális konstrukciójának is megvan a maga szerepe.

Látni való, hogy Imdahl hermeneutikai érdeklődése kevésbé a történelemnek, inkább maguknak a képeknek szól. Nem véletlen, hogy szinte sosem tematizálja a művek keletkezése és jelenkori befogadásuk közötti történelmi időtávolság Gadamer és Panofsky számára egyaránt döntő fontosságú problémáját. Idézi ugyan a hermeneutikai tapasztalat filozófusát arról, hogy „amennyiben valami megmutatkozik nekünk, bármennyire távoli eredetű is, megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert"[254], és arról is mond egy-két mondatot, hogy minden értelmezés szükségképpen az értelmező jelenének nézőpontjából megy végbe[255], mégis zárójelbe teszi azt az összefüggést, hogy a múlt műveit vizsgálva a történésznek olyasminek a megértésére kellene törekednie, ami eredetileg egészen más életvilágokban, mára feledésbe merült értelemhorizontok előtt jött létre.[256] „A műalkotásnak a történelemben való lokalizálása (például Gadamernél) nem hozható fedésbe azzal, ahogy [Imdahl] a műalkotást a történelem *peremén* rögzíti"[257] – mondja erről a művészettörténész-képhermeneuta Gottfried Boehm, akinek életműve szintén ugyanennek az apóriának a jegyében áll. Imdahlnak szüksége van a képek teljes és szabad hozzáférhetőségének képzetére, anélkül hogy ezt a kortalan egyidejűséget valamiféle modern élményesztétika szubjektivizmusában oldaná fel. Számára nem a képek régisége, mint inkább „kortalan" elevenségük a voltaképpeni probléma, amellyel a művészet jelenkori történészének mint a képek hermeneutájának szembesülnie kell. Bár a képek történelmi üledékként hagyományozódnak ránk, éppen azért nem élettelen tárgyak, mert meg vannak komponálva: elevenségük nem fakadhat másból,

---

251 **Imdahl 1962,** különösen 122–125.
252 **Bätschmann 1998,** 132.
253 **Imdahl 1975,** különösen 22–27.
254 **Imdahl 2003,** 105, n. 31. vö. **Gadamer 1984,** 259ff.
255 **Imdahl 2003,** 15.
256 Imdahl csak Panofsky kép- és kompozíció-fogalmának pragmatikus szűkösségét bírálja, de nem célja a Panofsky fémjelezte ikonológiai iskola kulturális-történeti kontextusokat és eredeti jelentéshorizontokat feltáró erőfeszítéseinek diszkreditálása. Az ikonológiát ki kell egészítsük a képiség egy olyan dimenziójának felmutatásával, amely – mint fogalom-nélküli tudás – kívül rekedt a korábbi interpretátori iskolák figyelmén. „A kompozíció azt az elképzelést követi, amely szerint az összeállítás művészi munkája végső célját a témában találja meg. Ezzel szemben a diszpozíció a hangsúlyt a témáról a kitaláló elrendezés művészi munkájára helyezi. Ha csak a kompozíció bevett fogalmát és egyedüli eljárását ismerjük, szükségképpen a fogalom csapdájába esünk" – mondja Bätschmann a nyelvi értelemre alapozott interpretációs iskolákkal kapcsolatban, vö. **Bätschmann 1998,** 130.
257 **Boehm 1996,** 29.

mint „szemléleti potenciáljukból”[258], azaz endogén vizuális szervezettségükből, amelyet az idő múlása nem tud elemészteni.

Ezért van módszertani jelentősége annak, hogy Imdahl épp Giotto és a padovai Cappella dell’Arena freskóinak példáján fejti ki részletekbe menően is az ikonika paradigma-értékű programját[259]. Már az alcím *(Ikonográfia – ikonológia – ikonika)* is világossá teszi, hogy nem monografikus műről (például a festő egy alkotói korszakának vagy az üdvtörténeti tárgyú freskóciklus egészének átfogó feldolgozásáról), hanem egy specifikus szemléletmód és elemzési metódus bemutatásáról van szó. Tudatos döntés – és a könyv nyitófejezetében Imdahl nem is mulasztja el megjegyezni –, hogy demonstrációs tárgyként épp „az újkori európai képkoncepció megalapításának pillanatát” választja: az eseményképnek az a típusa ugyanis, amelyet Giotto 1306 és 1309 között Padovában kifejleszt, első példája annak a kétkomponensű képszerkezetnek, amely a következő évszázadok festészetének – és mint a hivatkozott Rembrandt-tanulmány mutatja, grafikájának – meghatározó esztétikai paradigmája lesz. Olyan stabil struktúra[260] ez a tág értelemben vett Nyugat művészetében, amely egyrészt a kép mint egy „semmi mással nem helyettesíthető kifejezési minőség” *esztétikai autonómiájának* alapját képezi, másrészt közös nevezővel szolgál a művészetnek – a kora reneszánsztól egészen a kései modernekig terjedően – *endogén formaproblémák egységesülő történeteként és modernizálódásaként* való tárgyalásához, végül világos normát is nyújt az *esztétikai érték* meghatározásához.

Imdahlt egész munkássága során az a szilárd meggyőződés vezette, hogy a késő modern festészeti absztrakció egy hosszú civilizációs fejlődés eredményeként áll elő, amelyben már jóval korábban megkezdődik a „tisztán optikai”, „tisztán láthatósági értékek” fölfedezése, és annak tudatosítása, hogy ezek tapasztalata mindinkább elkülönül és önállósodik az ábrázolt tárgyi világ észlelésének és megértésének fogalomvezérelt módozataitól, és festői intenciók és teoretikus megfontolások formájában egyre inkább önállóan is tematizálódik. Jellemző, hogy már 1964-ben jelentős tanulmányt szentelt a szín szerepének az újabb francia festészetben, amelyben már a vizualitás autonómmá válásának jegyében interpretálja például a XVI–XVII. századi akadémiai elméletírásban rögzített, majd egyre vitatottabbá váló hierarchiát *disegno* és *colore*, illetve *dessin* és *couleur* között.[261] A dolgok eszményi létét, illetve tapintható valóságát megjelenítő kontúrrajz és a járulékos, alkalmi, szubjektív látszásukat képviselő színesség és megvi-

258 **Imdahl 2003,** 15.

259 **Imdahl 2003**

260 Imdahl a csendélet európai műfajának példáin – Willem Kalf, Chardin és Cezanne egy-egy munkáján, illetve azok részletein – demonstrálja a kor- és kultúrafüggő mikrostruktúrák különbségei mögött meghúzódó, alapvetően változatlan közös alapot: a táblakép ama tulajdonságát, hogy egyfelől tárgyakat ábrázol egy virtuális térben, másfelől ’komponált táblakép’, azaz olyan geometrikus formájú síkalakzat, amelynek vizuális meghatározottságaihoz a tárgyak elrendezésének is igazodnia kell. Vö. Imdahl: „Bildbegriff und Epochenbewusstsein”, in **Imdahl 2003,** 531ff.

261 **Imdahl 1981,** 12. vö.

lágítás *(chiaroscuro, clair-obscure)* szembeállítása később Dufresnoy és Roger de Piles teóriáiban, a *poussinistes* és *rubénistes* elhúzódó vitájában, majd a klasszicista Ingres akadémikus és a „szubjektivista" Delacroix romantikus iskolájának vetélkedésében él tovább – és vezet a moderneknél a magánvaló tárgyi világ *önelvű* vizuális megragadásának alternatív programjaiig.

Imdahl ikonikája egyszerre áll tehát normatív-esztétikai és kulturális-történeti alapokon, amennyiben az alapjául szolgáló képkoncepció érvényességét nem terjeszti ki azon az Európában végbement, illetve innen kiinduló lassú és összetett történeti-civilizációs folyamaton túlra, amelyben a művészet mint autonóm intézmény, s ezen belül a képalkotó művészek sajátos problématudata, az „anyagfejlesztés" praktikái és „esztétikái" kialakultak. Ezért teheti Imdahl „a modern, úgynevezett nem-tárgyábrázoló festészet" kései belátásait – látszólag történetietlenül visszavetítve a múltba – produktívvá a giottói művészet „rendkívüliségének és identitásának" tudományos meghatározásában is[262].

Miben áll mármost közelebbről ez a Giotto iniciálta „újkori európai képkoncepció"? A művészet autonóm képiségét Imdahl modelljében mindenekelőtt *kétféle, de különnemű láthatóság föloldhatatlan egyidejűsége* konstituálja: egyfelől a kép által megmutatott 'saját világ' közvetett/ábrázolt láthatósága, másfelől a kép materiális-fizikai alkotóelemeinek – a képtest, a festékanyag, a technikai nyomok stb. adottságainak – közvetlen láthatósága. Az előbbihez az életvilágban való, a megszokott észlelési normákhoz illeszkedő tájékozódás („tárgylátás", „Gegenstandssehen"), az utóbbihoz viszont a matéria „tisztán optikai" – magában való színként, elvont-geometrikus alakzatként, sima vagy plasztikus felületként stb. való – szemlélhetősége tartozik. A kétféle – mimetikus és a-mimetikus – láthatóság, miközben szükségképpen elválaszthatatlan egymástól, nem lehet tökéletes fedésben, és nem lehet kontinuus sem egymással: nem nézhetjük a képen látszó tárgyakat vagy a képen zajló eseményeket anélkül, hogy ne látnánk velük együtt – és mégis tőlük különbözőként – a kép színeinek és absztrakt formáinak elrendeződését, ritmusait is. Az ember képeit általában is ez az ontológiai természetű, ennélfogva kiiktathatatlan *felemásság,* illetve a szükségképpen vele járó *kettős látás* konstituálja: az újabb képhermeneutika nyelvén ezt az aporetikus struktúrát nevezik *ikonikus differenciának*.[263] Nincs kép, amely *tiszta* képe volna annak, amit megmutat: a dolog képi megjelenítése szükségképpen „szellemképessé" teszi a jelenlétet, amit előállít, mert belezavar, benne vibrál saját materialitásának jelenléte is[264]. A képalkotó művészete éppenséggel akkor és ott válik autonómmá, amikor a képek e veleszületett kettős természete – úgymond, először Giotto művészetében – nemcsak tudatosodik, de mint a két aspektus *közvetítésének* programja a festői formaalkotás vezérfonalává is válik.

---

262 **Imdahl 2003,** 15.

263 **Boehm 1989b,** 16ff.; **Boehm 1995a,** 29ff.; **Müller 1997,** 11–27.; **Boehm 2007,** 208–212.

264 Erről később Rembrandt kapcsán is lesz szó (vö. 217–224.), nem beszélve a Negyedik részben (a 603. oldaltól) olvasható tanulmányokról.

Kérdésfeltevésem szempontjából mármost fontos körülmény, hogy Imdahl kezdettől fogva kísérletezett az ikonika *elbeszélő* képekre való kiterjesztésével is: annak vizsgálatával, ahogy a festő vagy rajzoló az elbeszélés természetes egymásutánját (újrafelismerhető heteronómiáit) egy állókép vizuális komponenseinek tiszta egyidejűségévé (láthatóságok autonóm struktúrájává) alakítja át. A *Giotto*-könyv megfogalmazása szerint az ilyen ábrázolásnak „mind a szöveg kategoriális sorrendiségének, mind a kép kategoriális szimultaneitásának" eleget kell tennie[265]. Imdahl a sikerült képet olyan, a „látásnak tett ajánlatként" *(Sehangebot)* kezeli, amelynek „minden magával hozott látás-elvárást és nyelvileg is kimondandó esemény-elképzelést a kifejezésben szemléletes és csak a szemlélés számára hozzáférhető evidenciává" kell felfokoznia. A jó kép nem bízhatja a szemlélést a nézői önkényre, a láthatóságok és kulturális jelek labirintusában való csapongás és tévelygés esetlegességeire: ezért Imdahl képekről szólva rendre *képkonstrukció*król beszél, amelyek meghatározott céllal vezetik, irányítják és ösztönzik a mindenkori szemlélőt arra, hogy *azt* és *úgy* lássa, amit és ahogy az adott kép egyedi konstrukciója a maga *saját logikáját* követve fölkínál neki. A *Sehangebot* koncepciója, bár döntő szerepet juttat a szemlélő aktivitásának, ezt éppen nem recepció-, hanem alkotásesztétikai alapon teszi: az imdahli ikonika főszereplője kétségkívül az alkotó, aki a képen művészi módszerességgel állítja elő a szemlélés képtapasztalattá szervezésének feltételeit. Mindez strukturálisan összecseng az „implicit néző"-ről mint a formába beépített funkcióról korábban (ld. 133ff.) mondottakkal.

Az elbeszélés heteronómiáit megjelenítő eszközök és vizuális eljárások, illetve a képkonstrukció létrehozásának autonóm szabályai természetesen történetileg és kulturálisan is változók; használatukba nyilván belejátszanak a műveknek az adott kultúrában tulajdonított intézményes funkciók, szokások, megannyi korspecifikus szellemi, vallási és érzelmi ambíció, várakozás és hasonlók. Ezek azonban Imdahl számára inkább csak keretfeltételek, amelyek ismerete szükséges, de nem elégséges feltétele a voltaképpeni művészettörténészi feladat ellátásának: hogy precíziós elemzések révén úgyszólván tudományos objektivitással határozzuk meg minden egyes mű mint *Sehangebot* kivételességét: az egyedi művek „képi identitását"[266] mint „semmi mással nem helyettesíthető kifejezési minőséget"[267].

Imdahl a Mária és Jézus életét feldolgozó padovai freskócikluson azt veszi górcső alá, hogy miként kombinálja Giotto a kép virtuális terében és valóságos képsíkján e kétféle, de egyidejűleg tevékeny látásmódot úgy, hogy minden beteljesült mű adekvát szemlélése során az ábrázolt esemény új üdvtörténeti dimenziója, egy új, magasabb rendű *értelemegész* táruljon föl a befogadó előtt. Például: Jézus Júdás csókja általi elárultatásának leképezett eseménye **[2.28]** a látható világ (a szcenikai tér, a mozgó testek, a

265 **Imdahl 2003,** 9.
266 **Imdahl 2003,** 83.
267 **Imdahl 2003,** 14.

mozdulatok és arckifejezések stb.) kontingenciáiként mutatkozik meg, amelyhez a néző a köznapi tapasztalati rutinokra építő *újrafelismerő tárgylátás* révén fér hozzá (ez volna Giotto, a *simia naturae* Dante által is olyannyira csodált realizmusa). De a perspektivikus projekció és a szcenikus koreográfia csak egyik módja az esemény képi artikulációjának. Jézus és Júdás közvetlen szembesülésének tumultuózus jelenete egyszersmind a képsíkon „kiterítve", vizuális alakzataik kényszerű egymás mellé rendeltségének is mutatkozik. Ez teremt lehetőséget Giottónak, hogy a baloldalt ütésre emelt dorong és a jobbra az előtérben a két protagonistára rámutató farizeus mozdulatának összekötésével olyan jelentőségteljes átlót képezzen a képsíkon, amelyre egyszersmind Jézus és Júdás szembefordított profiljait, drámai erővel egymásnak szegezett tekinteteit is felfűzheti. Imdahl ebben az átlóban mint voltaképp *absztrakt* láthatóságban véli fölfedezni a kompozíció „szcenikus értelmet adó találmányát", amely szemléletes egységbe fogja a jelenet „szemantikai összetettségét": *látó látásunknak* kell benne fölismernie a Jézus fizikai csapdába kerülését szemléltető, illetve emberi-erkölcsi és üdvtörténeti fölényét kifejező mozzanatok drámai egyidejűségét, aktuális megláztatás és eljövendő felmagasztosulás azonosságának evidenciáját.[268] Csak ennek elvont-geometrikus mintázata ruházza fel a földi drámát magasabb rendű szükségszerűséggel: ez transzcendálja az abszolút és a törvényszerű szférájába.[269]

A képek *esztétikai* teljesítménye mindenekelőtt abban áll, hogy a természete szerint inkább tünékeny ikonikus differenciát állítják a fókuszba, vagyis a heteronómiák dinamikus egységtapasztalatának teremtenek esélyt: a mimetikus és a-mimetikus mozzanatok művenként változó, gondosan artikulált összevezetése révén arra veszik rá a nézőt, hogy a felismert dolgok „szellemképes" mivoltát is vizuális szükségszerűségként tapasztalja meg[270]. A művészileg magasrendű kép elevensége csak az *újrafelismerő* és *látó látás* egyidejű, reflektált folyamatában realizálódhat. Csak tudatos és konzekvens gyakorlásuk, oszcillatív „végigjátszásuk" teszi lehetővé, hogy a néző alkalomadtán olyan lényegi igazságokat is fölismerjen a jelenetben, amelyek adva vannak a *Sehangebot*-ban, de e fókuszáltan szintetizáló figyelem nélkül elillannának előle.

Imdahl kreatív (saját szavával: „társtettesi") műelemzései arra vallanak, hogy a képek szemlélésének ezt a proaktív, e relációkat „lejátszó", „végigzongorázó" módját

268 **Imdahl 2003,** 84–86., vö. **Boehm 1996,** 32–33.

269 „A változó, térbeli projekciós rendszer mindig csak relatív, kontingens szükségszerűségével szemben a síkmértani kompozíció egészének változatlan szerkezete a magasabb rendű rendszer és ekként az abszolút, nem-kontingens szükségszerűség kifejeződése." **Imdahl 2003,** 23. Mira Fliescher például az egymással szembefordított két profil és az egymásra szegeződő tekintetek összegabalyodásának lélegzet-visszafojtott egyensúlyi pillanatára fókuszál, amikor még nem is dőlt el, hogy megtörténik-e az árulás. Különösen figyelemre méltó, ahogy a freskó nézőjének hasonlóképp *megdelejezett* tekintetét is bevonja az értelmezésbe. **Fliescher 2017,** 41.

270 Boehm fogalmazásában: Imdahl azt mutatja ki, „hogyan értelmeződik át az ábrázolt történet a szövegforráson túli, genuin képi és vizuális eszközök segítségével. Nem ikonográfiai vagy szcenikai átalakítások által, hanem oly komplex vizuális kapcsolatokon keresztül, amelyek metaforát hoznak létre egy narratív oppozícióból, például abból, ami Krisztus és Júdás között feszül, ahol is kiasztikusan egybefonódik az egymással szemben állók alárendelt, illetve fölérendelt mivolta". **Boehm 2000a**, 228.

preferálta. Szcientista jellegű műleírásait szívesen nevezte maga is *színreviteleknek* (Aufführung)[271]. Ezt az előadóművészi vagy színházi metaforát nem ok nélkül idézem ide: azt üzeni ugyanis számunkra, hogy a *szemlélés* tudatos, megelevenítő munkája nélkül a képek pusztán lejegyzett partitúrák maradnak. A képek értelme „*nem választható el* a látás végbemenetelétől"[272]. Csak akkor kerülnek át az esztétikai létmódba, ha a gondosan szervezett *látni*-valók kínálatát *(Sehangebot)* nézőként el is fogadjuk, azaz performatívumként „elő is adjuk", végig is „interpretáljuk" őket. Valami hasonlóban látom magam is a „Rembrandt-dramatológus" legfőbb feladatát.

2.6 | Merleau-Ponty és a modern festészet „ontológiai képlete". A Caravaggio-kapcsolat módszertani jelentősége

A dramaturgiai redukció és az „implicit néző" a továbbiakban részleteiben is kifejtendő modellje Rembrandt *modernségének* egy rejtett, de fundamentális aspektusát is segíthet felismerni. A Caravaggióval való festői rokonság egy olyan mozzanatára gondolok, amely inkább elsikkad a téma amúgy bőséges szakirodalmában[273]. A korszak e két – bízvást mondhatjuk: az európai modernek későbbi generációit festőileg leginkább inspiráló – géniuszát ugyanis kevésbé a „természetábrázolás" vagy a *chiaroscuro* „új naturalizmusa", egyáltalán valamiféle *stiláris* rokonság[274], mint inkább az *autonóm képiség* eltökélten *esztétikai* stratégiája kapcsolja össze: hogy a festett formát olyan önmagában érvényes, zárt rendszerként („saját világ"-ként) koncipiálják, amely a befogadó testi jelenvalóságára és odaadó részvételére *(bodily presence)* van optimalizálva. Egyfelől a maguk módján mindketten radikalizálják a *finestra aperta* (az áttetsző képsík) az újkor nyugati képfogalmát megalapozó albertiniánus fikcióját[275], ugyanakkor határozottan opponálják a kép elsajátításának a testetlen – a hely és a kor, végső soron a történelem meghatározottságaitól független – szem szabad szemlélődéseként való idealista felfogását[276]. Megítélésem szerint a néző formába kódolt szomatikus jelenlétének *ontologizá-*

271 **Kohle 2008,** 218. Ez a performatív mozzanat rímel Gadamer „kifejlés"-gondolatára, vö. **Gadamer 1994a**, 254. skk.
272 **Boehm 2000a**, 230.
273 Vö. **Kat. Amsterdam 2006,** 202–207., illetve **Weststein 2016,** 223–224.
274 Vö. **Kat. Amsterdam 2006,** 11–13.; **Bauch 1960,** 136.
275 Alberti, *Della Pittura,* I. 19.; vö. **Alberti 1997,** 74–75.
276 A nyugati művészettörténet-írás jellemző tünetének tartom, hogy a reneszánsz ábrázolási tradíció a szemlélő testies jelenlétét virtualizáló idealista hajlamának, „természetes beállítódásának" („Natural Attitude") szisztematikus feltárása csak az 1980-as években kezdődött meg, és a *new art history* egy – eredetileg irodalmár (!) – képviselője, Norman Bryson kezdeményezte, ld. **Bryson 1981,** 8. skk., illetve **Bryson 1983,** különösen a bevezetést, 1–12. és az epilógust, 163–171.

lása az az elemi közös nevező, amelyen a két festő stílusának karakteres eltérései, saját nézőpontjaik, személyes vonzalmaik és szociokulturális kontextusaik éles különbségei is értelmezhetővé válnak.

Caravaggióra vonatkozóan ezt az összefüggést – a fentiek alapján ez nem csoda – épp Michael Fried dolgozta ki a legrészletesebben. Miután az autonóm-festői mű az *Absorption and Theatricality*-ben fölvázolt paradigmájának érvényességét előbb a későbbi modernek (főként Courbet és Manet) művészetén igyekezett tesztelni[277], a 2000-es évek elején az előzmények – mindenekelőtt Caravaggio – felé fordult. Elsősorban a festő 1595 és 1605 között magángyűjtőknek szánt kisebb római munkáin igyekezett kimutatni a képi autonómiának olyan, a későbbi modern táblaképfestészetet *(easel painting)* megelőlegező mozzanatait, mint amilyen a művek belső világának éles elkülönülése kiállításuk környezetétől[278], vagy a (képen belüli) abszorptív motívumok és a (képen kívüli) néző közvetlen-konfrontatív megszólításának „strukturális polaritása". „Milyen módon néz a kép?"[279] – teszi fel utólag a Caravaggio-könyv összefoglaló kérdését, és két, látszólag ellentmondó választ kínál reá: „a kép egyszerre fordul a néző felé, és tükrözi vissza az ő helyzetét, ám ugyanakkor el is fordul tőle, az ábrázolt jelenet képzeleti tere felé, ami persze a kép előtt álló néző orientációjának felel meg. Mindkét válasz a néző – és elsőként persze a festő – testies jelenvalóságán alapul." Ebben a szellemben eredezteti Fried a magát felkínáló kép *erejét* az ábrázolt és ösztönösen érzett kvázi-testies kapcsolatok sűrűségéből – és kapcsolja Caravaggio asszertív esztétikai stratégiáját egy új keletű, kvázi kontextusfüggetlen képtípus (az ún. *gallery picture*) születéséhez[280]. Ennek immár önerőből kell olyan izgatónak, vonzónak, borzongatónak stb. bizonyulnia, hogy privát terek falain lógva is képes legyen felvenni a versenyt a nagy reneszánsz mesterek monumentális műveinek elevenségével[281]. Ha elfogadjuk Fried értelmezését, hogy Caravaggio a formát a képpel szemközt álló néző testi valójára és érzéki kompetenciáira optimalizálja, akkor a festőt magát – mivel strukturális-elvi értelemben nincs különbség az alkotó és a befogadó pozíciója között – saját képe első nézőjének is kell tekintenünk.[282]

---

277 Vö. Michael Fried, *Courbet's Realism,* The University of Chicago Press, Chicago – London, 1990; Michael Fried, *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860's,* The University of Chicago Press, Chicago – London, 1996

278 **Fried 2010, Fried 2016,** 5.

279 **Fried 2016,** 16.

280 Hans Belting is a galéria-kép új típusú funkcionalitásáról beszél: vö. **Belting 1998,** 231–235.

281 Értelmezésem szerint Fried a képpel szemközt rendre egy *a kép hatalmának alárendelt* nézői jelenlétet [„nyomatékos, fókuszált empatikus-projektív kapcsolatot" (**Fried 2010,** 117.)] hiposztazál, amelyet olyan példákkal igazol, mint a nézőt afficiáló *Gyíktól megmart fiú*, a sokkhatású *Medúzafő*, a nyers szexualitásával kihívó *Győzelmes Ámor* vagy a nem kevésbé incselkedő capitoliumi *Keresztelő Szent János.* Noha Fried ilyet nem mond, a simára eldolgozott, tükörszerű – értsd: a provokatív modellek közvetlen jelenvalóságát sugalló – képek asszertivitása a testies valójában ott álló néző érzéki ingerelhetőségére, erotikus kiszolgáltatottságára játszik rá. Vö. erről **Rényi 1999,** 33–39.

282 Fried hosszasan tárgyalja azt a problémát, hogy Caravaggio miért kölcsönözte rendre saját arcvonásait a levágott fejű Góliátnak vagy a Medúzafőnek – s ezt szoros összefüggésbe hozza azzal, hogy a festőben mindinkább tudatosodott személyes alkotó szerepe a művek létrejöttében, illetve a mű elengedésének, az önhordóvá vált mű magától való eltolásának gesztusa. Vö. **Fried 2016,** 6. A maga kreatív módján ezt formálja meg Derek Jarman is emlékezetes *Caravaggio*-filmjében 1986-ban: vö. **Rényi 1997**

Látható: Caravaggio esztétikai stratégiája a befogadói jelenlét egészen más módozatára[283] épít, mint Rembrandté, akinél a forma az „implicit néző" meghatározott, narratíva-függő *szerepének* eljátszását igényli tőle. Ehhez Rembrandtnak egy sor olyan *reflexív* képelemet – belső keretezéseket, megkülönböztetéseket, relativizálásokat – kell alkalmaznia, amire Caravaggiónak egyszerűen nincs szüksége. Ez a különbség sok mindent elmond a két festő eltérő attitűdjeiről, tematikus vonzalmaik és formálásmódjaik markáns különbségeiről.

Mert kettejük esetében nemcsak nagyon különböző történeti világokról, szociokulturális környezetekről és divergáló tartalmakról van szó. Caravaggio szemében e radikális közvetlenségből leginkább a dolgok, a testek, a teremtett „világ" pőre létének, szellem- és kifejezéstelenségének új léttapasztalata adódik[284]; a korai Rembrandtéból viszont – nem kevésbé modern és nem kevésbé radikális módon – éppenséggel az emberi szubjektum magáértvalóságáé, amely drámákat is megalapozhat. Caravaggio ikonikus észjárásában alárendelt jelentősége van a dramaturgiai aspektusnak, vagyis az emberi cselekvés mint olyan mimézisének[285]; Rembrandttól viszont a létezés eseménytelensége, a világtalan, testies természet léte iránti néma áhítat volt idegen. Ezért bizonyos történetek megjelenítésében inkább az egyik, másokban inkább a másik festői megközelítése bizonyul művészileg-esztétikailag termékenyebbnek. Gondolatmenetem későbbi pontjain (a 443. illetve a 465. oldalaktól) a két mester két azonos tárgyú munkájának összehasonlításával arra fogok rámutatni, hogy a két ellentétes karakterű elbeszélés drámai *igazságát* – szinte csereszabatos módon – mindketten ott vétik el, ahol a másik éppenséggel a legragyogóbb képi megoldást találja rá.

De a munkáikból áradó vitathatatlan erőt, amelyet kortársaik is azonnal érzékeltek és a maguk módján nyelvileg racionalizáltak is, mindkettőjüknél úgy tekinthetjük, mint valamifajta *kényszerítő* képességet, amellyel rávesznek bennünket a maguk – a forma által közvetített – látószögének elfogadására: arra, hogy nézőként ne egyszerűen a *képet* nézzük, hanem a *képpel* nézzünk, azaz általa lássuk, ami épp így és nem másként mutatkozik meg benne[286].

Caravaggio és Rembrandt e különös esztétikai komplementaritása azért lehetséges tehát, mert képeiket mindketten olyan *komplex vizuális deixisekként* komponálják meg, amelynek kizárólagos origójában immár az alkotó, illetve a befogadó „én"-je áll. De hangsúlyoznom kell: ez az „én", noha modernségük legfőbb indikátora, mégsem a modern élményesztétikák romantikus szubjektivitásának jegyében fogant. Ellenkezőleg. „A világ

283 David Carrier – Leo Steinberg Caravaggióra vonatkozóan kifejtett „beépített néző"-jével szembeállítva – „beépített nem-néző"-ként jellemzi Fried koncepcióját, amelyet ebben a cikkben a Courbet-könyv alapján ismertet, de amely, *mutatis mutandis*, a két későbbi Caravaggio-könyvre is érvényes: vö. **Carrier 1986,** 8–11.

284 A gondolatot – részletes műelemzések formájában – itt fejtettem ki: **Rényi 2001,** Rényi 2009c

285 **Alpers 1976,** 15–19.

286 Merleau-Ponty-ra hivatkozva tekinti a néző efféle bevonódását Gottfried Boehm is „a modernek kopernikuszi fordulatának": vö. **Boehm 2001,** 580–581.

azért van az én perspektívám szerint, hogy független legyen tőlem, azért van számomra, hogy nélkülem legyen, hogy világ legyen"[287] – fogalmazza meg Maurice Merleau-Ponty a maga apodiktikus módján a nagy festészet – láttuk, Michael Friedével összehangzó – „ontológiai képletét". Látás közben minden jelentékeny festő a maga sajátos, történetileg és kulturálisan kondicionált módján működteti egész testi érzékelését, sajátos módon „keretezi újra" és „érinti meg" tekintetével a láthatót: voltaképp azért fest, hogy idegenszerű[288] *valóságosságát* ragadja meg annak, amit éppen „csak" néz – s ennek révén tegyen szert önmaga valóságosságára is. A vizuális észlelet sosem pusztán a látó szubjektív képzelődése: egy festő különösképpen „…nem érthet egyet azzal, hogy a világ előttünk való feltárulkozása illuzórikus vagy közvetett, hogy amit látunk, az nem maga a világ"[289]. Bár nincs abban a helyzetben, hogy az észlelés feltételezettsége és a „természet", a dolgok fenomenalitása „mögé" hatoljon, az igazi festőnek mégsem valamiféle perceptummal van dolga, hanem *a dolgot magát* kell megragadnia. Ámde „nem mint kész adottságot, hanem mint eleven mozgást, ami a festő szemében és kezében folytatódik"[290]. Mivel *teste*, a látás hordozója, maga is a láthatóság birodalmához tartozik, a tér, amelyet képe megnyit, őt magát is körülveszi. S minthogy nem bír semmiféle olyan „arkhimédeszi" nézőponttal, amelyből kívülről láthatna rá a Létre, összegabalyodik vele. Caravaggio és Rembrandt képalkotásában az a legmélyebb rokonság, hogy mindketten – ismétlem: mindkettő a maga módján – szokatlan intenzitással érvényesítik a képdeixis „én"-je és a képben megmutatott/megmutatkozó világ e chiasztikus összeszövődöttségét: azt, amit Merleau-Ponty „a festészet ontológiai képletének" nevezett.[291]

Mindazon apóriákkal egyetemben, amelyekről röviden szóltam már, ezen a ponton ér össze a drámajáték ontológiája a festészetével. Az a festői *közvetlenség*, amelyet Merleau-Ponty „a világ húsa" metaforájával nevez meg, s amelyet olyan alapszövetként definiál, amely hordozza és láthatatlanul táplálja „az azonosított színeket és a meghatározott látványokat", de ami „maga nem dolog, csupán derengő lehetőségek egymásra toluló sokasága"[292], a fiatal Rembrandtnál a képszínpad láthatatlan, de jól strukturált rivaldájaként érhető tetten: műveinek abban a radikális igényében, hogy bennük saját immanenciájuk szerint, önelvű *cselekvőként* lépjenek elő a dráma hősei, miközben a

---

287 **Merleau-Ponty 2002,** 75.

288 Merleau-Ponty súlyt helyez arra, hogy a jelentékeny festészet nem érheti be a pusztán ismerős, már látott és jelentésekkel felruházott motívummal: hogy amit megragad, annak le kell küzdenie az idegenségét. Ld. **Waldenfels 2010,** 143–144.

289 **Merleau-Ponty 2002,** 74. Itt követett logikám szempontjából másodlagos, hogy Merleau-Ponty filozófiai diskurzusából hiányzik a *mű* emfatikus fogalma, vagyis a kép objektív, önelvű szervezettségéről beszélve nem a „képződmény" ontológiai különállására, hanem a látó szubjektumnak a láthatóval való chiasztikus összeszövődöttségére, illetve a festőnek a festésfolyamatban való közvetlen részvételére helyezi a hangsúlyt. Ahogy Günter Figal foglalmaz: „Merleau-Pontyt jobban érdekli a festői látás, a láthatóval matató festő keze, mint az eredmény: a kép", ld. **Figal 2010,** 55. A problémával kapcsolatban lásd még **Rényi 2004a,** 22–24.

290 **Waldenfels 2010,** 141.

291 **Merleau-Ponty 2002,** 76.

292 **Merleau-Ponty 2002,** 150.

festő önmagát – a dráma/kép szemlélőjét – sem mentesíti a történetükben való részvétel és a velük való szembesülés parancsának hatálya alól. A forma szigora nem mond ellent „az egymásra toluló derengő lehetőségek" játékának, ellenkezőleg: maga gerjeszti és tartja életben a dráma-kép eleven vibrálását.

3 | A dráma-probléma helye a Rembrandt-kutatásban

Az imént vázlatosan ismertetett kérdésfeltevést először az utolsó évtizedek Rembrandt-kutatásainak kontextusában igyekszem pozicionálni. Két területre koncentrálok, és mindkettőt egy-egy konkrét művet tárgyaló esettanulmányban próbálom bemutatni. Az egyik a rembrandti művészet sajátlagos *tartalmait*, a másik az alkotó *intenciót* érinti: az 1950-es évek óta mindkettő önálló témaként is megjelent a kutatók horizontján. Ezek konkretizálásaként először egy – a szakirodalomban szinte kötelező ujjgyakorlatnak számító – összehasonlításra teszek kísérletet Pieter Lastman és az ifjú Rembradt két azonos tárgyú és úgyszólván „genetikailag" rokon munkája között. Az előbbit az *epikus*, az utóbbit a *drámai* jellegű képi szcenika példájaként vizsgálom, és ennek során igyekszem rámutatni a rutinszerű művészettörténeti tartalomelemzés egyes rejtett előfeltevéseire és korlátaira is. A fejezet második felében előbb Rembrandt egy 1639-ben Constantijn Huygensnek írott levelének sokat vitatott szófordulatát kísérlem meg saját művészi törekvéseinek megfogalmazásaként újraértelmezni. A kutatástörténeti előzmények rövid bemutatása után a rembrandti elbeszélésmód történeti kontextualizálásának három karakteres kortársi irányát teszem kritikai elemzés tárgyává: előrebocsátva végkövetkeztetésemet, sem Thijs Weststeijn retorikai, sem Ernst van de Wetering „gombrichiánus" modelljét nem látom alkalmasnak arra, hogy megragadja Rembrandt dramaturgiai invenciójának eredetiségét. Erre a legtöbb esélye a „színpadi modell" metaforájával operáló Svetlana Alpersnek, illetve a dráma Arisztotelész által tematizált fordulataira fókuszáló Eric Jan Sluijternek lenne, de megítélésem szerint a döntő ponton ők is megtorpannak: rámutatnak ugyan a szcenikai és dramaturgiai összefüggések fontosságára, de nem vonják le az ebből adódó radikális következtetéseket. A fenti szaktudományos álláspontok részletes bírálata arra szolgál, hogy egyrészt Rembrandt színpadi észjárásának történeti relevanciáját igazoljam, másrészt általa saját pozíciómat, az arisztotelészi *praxisz*-fogalomra alapozott „dramatológiai" kérdésfeltevés jogosultságát is megalapozzam.

3.1 | Egy problématörténeti előzmény: a Białostocki–Bauch vita és az „ikonográfiai stílus” fogalma

Gondolatkísérletem egyik leginspirálóbb problématörténeti előzményének Kurt Bauch egy 1966-ban írott tanulmányát tekintem, amely a bizarr – és ezért idézőjelbe is tett – „Ikonographischer Stil” címet viseli, és amely megközelítésének eredetiségét tekintve meglepően (másfelől persze nagyon is érthetően) visszhangtalan maradt az „akadémiai” Rembrandt-kutatás berkeiben. Nyilvánvaló a választott terminus polémikus éle: olyan fogalmakat és területeket von ugyanis össze, amelyeket a magát „szigorú tudománynak” tekintő művészettörténet-írás – legalábbis Alois Riegl óta – inkább kínosan elhatárolni igyekezett egymástól[293]. Bauch célja e szókapcsolattal éppenséggel hasonló volt, mint azé a Jan Białostockié, akivel írása közvetlenül polemizál: hogy a rembrandti stílus unikális jellegére mutasson rá. „Ez a stílus a művészet új helyét jelöli ki, s mint minden nagy művészet, egyáltalán a művészet új fogalmát teremti meg.”[294] Mindaz, amiben Bauch e „stílus” lényegi jegyeit megpillantani vélte, diametrális ellentétben áll Jan Białostocki először 1957-ben megpendített, később pedig részletes tanulmányokban is kifejtett, bár folyamatosan finomított koncepciójával, amely szintén az életmű kivételességére igyekezett magyarázatot találni.

A „rembrandtiságról” és az e művészet „lényegéről” való több évszázados – és bizony meglehetősen változó minőségű – elmélkedések tengeréből Białostocki és Bauch polémiája azzal emelkedik ki, hogy mindketten a művészettörténeti tudományosság szigorú keretein belül, történetileg és tárgyszerű szabatossággal igyekeznek érvelni. Ez azért különösen figyelemreméltó, mert olyan kérdést állítanak a középpontba, amely lényegileg idegen a diszciplína logikájától. Sem a stílustörténeti, sem az ikonológiai paradigma nem tud ugyanis mit kezdeni a művészi kivételesség fenoménjával – legalábbis *rendszerszerűen* nem tud rákérdezni a művészi teljesítmény, például a *remekmű* mibenlétére[295]. Ezért is van, hogy a művészettörténészek többsége, bár – egyfajta adottságként – tudomást vesz róla, inkább hárít, ha a *művészi érték* tudományos igazolásának

293 Bauch – bár itt hivatkozott tanulmányában Rembrandtra vonatkoztatja és csak röviden definiálja – az „ikonográfiai stílus”-szintagmát láthatóan a *stíluskritika* szisztematikus kategóriájaként határozza meg. Ha a *stylos* kifejezés az antikvitásban az egyéni kézjegy jelölője, akkor úgymond annak is lehet „stílusa”, ahogy a művész művében az ikonográfiai hagyományt alkalmazza és érvényesíti. „Hogy miként adódik a téma, és a művész részéről aztán szűkebben milyen különös feldolgozásra kerül, hogy a maga különös inszcenálása keretében miként emeli be és hagyja el a hozzá tartozó motívumokat, s hogy ebből miként szólal meg az Egész az ő sajátos értelmezésében, s hogy ezáltal az egész mű miként nyeri el a maga helyét a világban – nos ez az, amit egy művészet 'ikonográfiai stílusának' lehetne nevezni.” Bauch számára „a stílus története nem formatörténet”: a modern stíluskritikában a motívumkincsnek vagy az „elbeszélés hangütésének” – vagyis a „tartalmi értékeknek” – is lehet szerepe a kéz meghatározásában. Abban az értelemben lehet indokolt az „ikonográfiai stílusról” való beszéd is, ahogy szokás egy-egy mester „rajzstílusáról” vagy „kompozíciós stílusáról” is beszélni. Vö. **Bauch 1967,** 135–136.

294 **Bauch 1967,** 143.

295 Vö. pl. **Cahn 1979**

feladata kerül szóba: azt vagy alapjában szubjektív – értsd: megalapozhatatlan – (ízlés) ítéletnek, vagy olyan esztétikai-filozófiai spekuláció tárgyának tekinti, amelyre történészi kompetenciája nem terjed ki. Mind Białostocki, mind Bauch azért próbálkozik mindjárt új fogalomalkotással is, mert nemcsak a készen talált diszkurzív keretek szűkössége nyilvánvaló számukra, de – Rembrandtról lévén szó – a feladat megkerülhetetlensége is. A továbbiakban röviden összefoglalom vitájukat, és megkísérlem feltárni gondolatmeneteik elméleti és módszertani apóriáit – annak érdekében, hogy saját megközelítésem tudományos pozícióit tisztázzam.

3.1.1 | Jan Białostocki és a „kerettémák" ikonológiája

Białostocki 1957-es, a vitát elindító tézisét mindenekelőtt a kései Rembrandt enigmatikus főműveivel kapcsolatos – elemi szintű – interpretációs viták tartós megoldatlansága inspirálta[296]. Tény, hogy a mester kezétől nagyszámú olyan munka ismert, amelynél az ábrázolt téma, illetve a figurák kiléte is kétséges, részben azért, mert gyakran elhagy szignifikáns azonosító attribútumokat, és újfajta, nem konvencionális elemekkel egészíti ki a motívumkészletet, részben azért, mert szívesen választ témájául olyan elbeszéléseket, amelyeknek korábban nem alakult ki standard ikonográfiája, illetve ábrázolástörténeti típustana. Białostocki következtetése szerint e szakmai viták pusztán módszertani alapon – az eddigieknél még precízebb ikonográfiai analízissel – már nem dönthetők el. Ezért a tematikai meghatározatlanságot és a hangulati-érzületi általánosítás tendenciáját („a divergáló értelmezések inherens lehetőségét"[297]) e művészet megkülönböztető egyedi minőségévé[298] avatja, ami arra is tárgyszerű magyarázattal szolgál, hogy utóbb – a közvetlenség jegyében – miért lehetett akár „realistaként", akár „impresszionistaként"[299] félreérteni. Ebből következően a Rembrandt-ikonológia feladata az, hogy rámutasson arra a konkrét eszme- és szellemtörténeti konstellációra, amelyben ez a művészet – és éppen ez – létrejöhetett, illetve az, hogy elősegítse e különös történeti fenomén *tárgyszerűbb* megértését[300].

Hiszen már a művek – csupán a mindennapi tapasztalat és nyelvhasználat alapján álló – elemi („pre-ikonográfiai") leírásánál is kétségek merülnek fel abban, hogy egyáltalán *mit* látunk – kereszteződnek-e például az aggastyán kezei a kasseli *Jákob áldásá*n

296 A vita összefoglalását ld. **Haverkamp-Begemann 1971,** 97–98., illetve **Białostocki 1984,** 9ff.

297 **Białostocki 1981,** 178.

298 „…a kései korszak minden szimbóluma és allegóriája háttérbe szorul [Rembrandt] közvetlen élményművészetéhez képest. Felszámolódnak a képkategóriákat elválasztó határok. A témák felfogása nagyon általános, sokértelműségüket az objektíve egyértelmű értelmezési utasítások hiánya váltja ki. A mélység érzése, Rembrandt utolsó képeinek gazdagsága talán éppen a különbözőképp való érthetőségnek ebből az inherens lehetőségéből fakad."

299 A konzervatív-klasszicista Burckhardt például azzal vádolta Rembrandtot, hogy nála az „események, alakok, tárgyak csak azért vannak ott, hogy a levegő és a fény csudálatos játékukat kifejthessék rajtuk": vö. **Burckhardt 1877,** 112.

300 **Białostocki 1981**

[2.29], vagy vak-e az atya figurája a pétervári *A tékozló fiú hazatérésé*n **[3.114]?** Ily módon kézenfekvő, véli a tudatosan a Panofsky-féle ikonológia háromlépcsős modelljét[301] alkalmazó Białostocki, hogy a témák, illetve az ikonográfiai tárgyak még kevésbé legyenek a szükséges pontossággal meghatározhatók: „Rembrandtnál különösen gyakran támad olyan érzésünk, hogy műveinek struktúrája ellenáll a szigorú, kritikai ikonográfiai analízisnek." Kései korszakában Rembrandt úgymond hajlamos „hangulatba és kifejezésbe burkolni" ikonográfiai és szimbolikus rekvizitumokat, hogy sajátos vallomásos művészetet *(Bekenntniskunst)* hozzon létre, amelynek egyes darabjai már „nem alkalmasak a precíz értelmezésre". 34

Ez Białostocki szerint a művész sajátos munkamódszeréből következik: az idősödő Rembrandt, úgymond, nem valamely meghatározott történetből indul ki, hanem bizonyos általános-emberi szituációkból vagy érzésekből, a kivitelezés során pedig ezeket konkretizálja ikonográfiai tárgyakká. Białostocki már 1957-ben bevezeti a „kerettéma" fogalmát, amelyet később több alkalommal is pontosít: ezen hol bizonyos elvont cselekménytípusokat (erő demonstrációja, valaki vagy valami feláldozása, egy isten epifániája a halandók előtt, csábítási jelenetek stb.), hol generális emberi emóciókat (barátság, szerelem, bűntudat stb.) ért[302]. Ha az ikonográfiai egyértelműsítés nem történik meg, a rokon jellegű tematikus sémák egymáshoz hasonulhatnak, átalakulhatnak vagy akár föl is cserélődhetnek egymással.

1970-ben, a berlini Rembrandt-szimpóziumon tartott előadásában[303] Białostocki – Christian Tümpel és Kurt Bauch élesen kritikus reflexióinak hatására jelentősen finomítva a fogalmon – ki is elemzett egy ilyen kerettémát az életműből: „a bűnös mint tragikus hős" eszmekörében egymás mellé kerül az ószövetségi Hámán, az áruló Júdás és a tékozló fiú példázatbeli alakja. Mindannyian *bűnösök*, akik megértik, megbánják bűneiket, és meglakolnak értük – és ezzel méltókká válnak Rembrandt rokonszenvére. „Az az ember, aki pályája kezdetén *önmagát* mint Krisztus megfeszítésének tevékeny résztvevőjét ábrázolta, készen állt arra, hogy beleélje magát a bűnös élményvilágába, és hogy a nagy bűnösöket tegye meg művészete hőseivé. Nem nehéz megérteni, hogy legszívesebben azt a bűnöst – a tékozló fiút – ábrázolta, aki valódi megbánást tanúsított, s akinek teljes megbocsátás lett osztályrésze. Ha Rembrandt művészetében a negatív hős témája egy olyan alakkal [ti. Júdással – R. A.] kezdődik, aki 'egyáltalán nem reményli a kegyelmet', úgy a fejlődést egy olyan másik zárja, akiről biztosan tudjuk, hogy a sötétségben már meglátta a szeretet fényét."[304]

Mint fölkészült és lelkiismeretes történész, Białostocki természetesen elutasítja a rembrandti empátiának és vallomásosságnak a modern szubjektivizmus jegyében való

301 Vö. **Panofsky 1982b;** a modell számomra legmeggyőzőbb bírálatát ld. **Batschmann 2002**
302 Vö. **Białostocki 1982,** 169.
303 ld. **Białostocki 1973**
304 **Białostocki 1973,** 150.

önkényes és történetietlen (például szentimentális vagy romantikus) felfogását, és az ikonológiai szakkutatás teljes tudományos arzenáljának bevetésével igyekszik bizonyítani, hogy a XVII. századi holland protestantizmus konkrét történelmi körülményei között már megteremtődtek egy ilyen – „a gonosz ember tragikus élményvilága iránti" – együttérzésnek, illetve „az erkölcsi világ ilyen individuális fölfogásának" vallási, kulturális és pszichológiai föltételei. Rembrandt, folytatja az elemzés, az új emberi attitűdnek megfelelően átfunkcionálja „művészi eszközeit" is: „a kései periódusban a formai elemek specifikus, nehezen meghatározható, de azért precíz szimbolikus értéket" nyernek. Białostocki – közelebbi meghatározás nélkül – ilyennek tekinti a „fényárnyékot", a „térfelfogást" és az „időstruktúrát" – ezek újszerű felfogása viszont immár a témáktól függetlenül, az egyes művek különös világain átívelve érvényesül. Az új emberi érzésvilág közvetlenül a fény és árnyék festői kezelésében, a cseppfolyóssá vált téridőben, a művek műfaji és tematikus kontúrjainak elmosódásában fejeződik ki: „megállapítható, hogy legmélyebb műveiben a sorssal, a fájdalommal és mélabúval küzdő ember tragédiája nem valami más, hanem ugyanaz, mint a haldokló, szétszóródó, vonagló és az árnyék betörésével szakadatlanul fenyegetett fényé". Mindez mégsem visszatérés a „fényfestészet" formalista-impresszionista koncepciójához, mert a forma itt konkrét világnézeti energiával telített, amelyet – kellően fogékonyak lévén a történelem mélyéről felénk érkező üzenetekre – csak 'szintetikus intuíciónk' segítségével és Rembrandt „szellemi világának" konkrét ikonológiai rekonstrukciója révén határozhatunk meg. Hogy Białostocki végső soron mit tekint a mű – a „divergáló értelmezések lehetőségén" túlnyúló, nem szándékolt, mégis érvényes „lényegi jelentésének" (a Panofsky-féle *intrinsic meaning or content*-nek), arra abból következtethetünk, amit egy helyütt a pétervári *Tékozló fiú*ról értekező Hans Kauffmanntól idéz egyetértőleg: hogy a tárgyak, a szereplők, a tér, az idő titokzatos meghatározatlansága, a kép varázslatos *Helldunkel*e „az ember világhoz fűződő viszonyát illetően" Rembrandt „szkepszisét" fejezi ki.[305]

3.1.2 | Kurt Bauch: Rembrandt „ikonográfiai stílusa" és az új művészetfogalom

Białostocki nagy ívű koncepciója a szakértők körében heves reakciókat váltott ki.[306] A rembrandti elbeszélőművészet általánosító tendenciáját a legélesebben Kurt Bauch vitatta. „Az 'aki általános akar lenni, semmilyen sem lesz' goethei elve […] senkire sem érvényes annyira, mint Rembrandtra"[307] – vélekedett, és e művészet megkü-

305 **Kauffmann 1943,** 154.

306 A mélyreható vitát Henri van de Waal (Madlyn Kahr szóhasználatát extrapolálva) a „centrifugális" és „centripetális" értelmezések ütközéseként jellemezte: **Van de Waal 1969,** 221.

307 **Bauch 1967,** 141.

lönböztető törekvését éppenséggel „a történetek voltaképpeni értelmének" megragadásaként határozza meg. Rembrandt „ikonográfiai stílusára" éppenséggel az jellemző, így Bauch, hogy a hit elvont, csupán allegorikusan ábrázolható nagy témái és örök igazságai is csak „mint az időben, a földön, az emberek között megesett dolgok" foglalkoztatják. Bauch példák hosszú sorával bizonyítja, hogy Rembrandt „illusztratív" vagy „didaktikus" célok helyett kifejezetten a képhagyományban és a szöveges formában készen talált elbeszélések mélyebb értelemben vett történetszerű (das Historische) mozzanatai iránt érdeklődött. Elmélyülten tanulmányozta a Bibliát és a képhagyományt, gondot fordított ábrázolásai históriai hitelesítésére, az egyes szereplők viselkedését motiváló rejtett okok föltárására is. „Egyedül a cselekményfolyamat, az események menete, a megnevezhető emberek, a történet meghatározott pillanatai, az idézhető bibliai helyek alapján jelenik meg ez a különös tartalom. Idővel Rembrandt eljut oda, hogy mindenekelőtt a lelki történéseket ábrázolja, a drámai vonások, az ikonografikus motívumok háttérbe szorulnak – a folyamat áttevődik a belsőbe. De ez nem jelent semmilyen általánosítást, mindig meghatározott, fölmutatható cselekményfolyamat marad. Az ilyen mű akkor is nagy hatású lehet, ha a cselekményt nem ismerjük, vagy mibenléte vitatott – de sosem válhat közömbössé, hogy mit is ábrázol a kép. Mert csak innen, a téma, a tartalom felől nyílhat meg az értelem teljessége."[308] Mindennek alapja – mind a nagyon is jól ismert, mind az eldugott, sosem ábrázolt történetek és epizódok esetében – a szöveghely és annak precíz olvasása: Bauch ábrázolásában egy protestáns bibliaolvasó Rembrandt képe rajzolódik ki, akinek mély, de a személyes értelmezés szabadságára igényt tartó vallásosságától távol áll mind a tárgy nélküli misztika, mind a vallási szentimentalizmus; akinek célja „magának a bibliai szövegnek a képpé változtatása", legfőbb tulajdonsága pedig a tárgyra – az ember viselkedésére – koncentráló, illetve az emberi helyzetekre orientált elfogulatlan figyelem és empatikus készség[309]. A történetek iránti érdeklődés

308 Uo.

309 Białostocki „kerettéma"-elméletének másik fő bírálója az a Christian Tümpel volt, akinek az utóbbi évtizedek legkimerítőbb és legalaposabb kutatásait köszönheti a Rembrandt-ikonográfia (vö. **Tümpel 1968, Tümpel 1969, Tümpel 1970**). Ő is határozottan cáfolja Białostocki tézisét a Rembrandt-művek kódolt ikonográfiai sokértelműségéről: az értelmezési nehézségeket egyszerűen arra vezeti vissza, hogy nem ismerjük eléggé a művész eljárásait, előképeit, valamint a XVII. század ikonográfiai folyamatait. (**Tümpel 1968,** 104.) Koncepciója összességében igen közel áll Bauchéhoz (át is veszi tőle a rembrandti stílus „ikonográfiai"-ként való megjelölését): mindamellett vitatja, hogy Rembrandt rendre közvetlenül a (bibliai) *szövegből* indult volna ki. A művész birtokában lévő műgyűjtemény, a rendelkezésére álló képi és irodalmi forrásanyag rekonstrukciója alapján Tümpel tematikus csoportokban végigvizsgálja az egész életművet, és úgy találja, hogy Rembrandt leggyakrabban grafikai bibliaillusztrációkból indult ki: ilyen sorozatok a XVI. század óta nagy számban készültek és terjedtek Európa-szerte, de legfőként a Németalföldön, s Rembrandt maga is gyűjtötte őket. Saját munkáiban e konkrét képi mintákat *„az intencióból, a pszichológiai szituációból és a történet összefüggéséből kiindulva"* módosította, alkalomadtán kiegészítve vagy redukálva a készen talált ikonográfiai tényállást. Nem ritka például, hogy a főalak(ok) csoportját kiemeli az előképben adott motivikus-szimbolikus értelem-összefüggésből, és önállóan illeszti saját képébe: pszichológiailag összesűríti, új hangsúlyokat ad neki stb. Az eljárásra Tümpel szerencsés *terminus technicus*t talált, ami mára általánosan elfogadottá vált a szakirodalomban – *„Herauslösung"*-nak, „kioldásnak" nevezte el. A kifejezés arra utal, hogy a motívum mintegy magával viszi és az új képi kontextusban is megőrzi eredeti tartalmi funkcióját, ikonográfiai jelentését. Tümpel nem zárja ki azt sem, hogy Rembrandt szükség esetén a megfelelő bibliai vagy

persze nem jelenti azt, hogy Rembrandt kizárólag szövegekből merített: sőt, nagyon sok egykorú képi forrást is alkalmazott, de nem véletlen, hogy leginkább a XVI. század terjedelmes, és meglehetősen szöveghű, tehát sok tárgyi részletet megjelenítő biblia-illusztrációi inspirálták[310].

Bauch okfejtésében – azon túl, hogy tartalmi értelemben az ellenkezőjét állítja annak, mint amit Białostocki mond – az is figyelemre méltó, ahogy az ikonográfiai tárgyak kezelésének rembrandti módját ő is historizálni igyekszik. Mert a vallásos hagyománnyal és tartalmakkal szembeni, újszerű beállítódás nem előzmények nélkül születik meg: egyik fő ösztönzője – az északi reformáció szellemi forradalma mellett – a XVI. század elejétől robbanásszerű fejlődésnek induló sokszorosító grafika és vele Európa-szerte a szöveges biblia- és mitológiai illusztrációsorozatok gyors elterjedése volt. Rembrandt maga is gyűjtött, illetve rendre forrásként használt ilyen kiadványokat, amelyekben az egyes történetek és epizódfüzérek immár a kultikus-liturgikus képhasználat és a tipológiai értelemösszefüggések középkorias kötöttségeitől többé-kevésbé mentesen váltak hozzáférhetővé és szabadabban értelmezhetővé. A Białostocki tézise nyomán a 60-as években kibontakozott viták egyik fő hozadéka – épp e leginkább német és németalföldi grafikai kompendiumok és források vizsgálatának eredményeként – a művész nagyszámú ikonográfiai innovációjának feltárása volt: mindenekelőtt olyan epizódok önálló képtémává emelése, amelyeket korábban csak ritkán vagy sohasem ábrázoltak[311].

Ennek legfőbb biztosítékát Bauch a figurák „színpadszerű" („bühnenhafte") elrendezésében *(Regie)* látja, amit kifejezetten a képi formálás szokványos fogalmaitól („kompozíció", „térkitöltés", „színezés" stb.) elkülönülten kezel: ebben pillantja meg a korai Rembrandt művészi kreativitásának voltaképpeni terrénumát is. Okfejtése szerint Elsheimer és Lastman közvetítésével jut el Hollandiába – s így Rembrandthoz – az az Itáliában, Caravaggio római köreiben kialakult forma, amely a képre elsősorban olyan magában való színpadként tekint, amelynek legfőbb esztétikai normája a belső kohézió. A festménynek ugyanis immár tisztán *önmagáért* kell helytállnia, véli Bauch: magától kell esztétikailag relevánsnak – értelmesnek és érthetőnek – bizonyulnia[312]. Ennélfogva a néző immár közvetlenül, mintegy jelenlévő szemtanúként kell hogy konfrontálódjon az ábrázolt jelenetekkel. Minden vizuális eszköz a színpadi összefüggések koncentrálását és plasztikussá tételét szolgálja: ez teszi lehetővé, hogy a néző a történetet mindenekelőtt a résztvevők helyzetével való azonosulás révén értse meg.

---

a klasszikus szöveghelyeket is tanulmányozta, és ez alapján iktatott be új, vagy hagyott el konvencionális régi mozzanatokat. De „önkényességet nem találunk: mert a mérce számára továbbra is a történet és a kor által elé állított művészi feladat maradt". **Tümpel 1968,** 104.

310 Vö. **Tümpel 1968,** 104ff.

311 Vö. **Kat. Berlin 1970**

312 **Bauch 1967,** 126.

Nem csoda hát, hogy Bauch lépten-nyomon színházi metaforákkal él – az ifjú Rembrandtról szóló monográfiájába pedig külön alfejezetet illeszt „A színpad" címmel. Itt részletesen is kifejti a tézist, amely szerint „a színpadszerű [Rembrandt] művészetének alapvető vonása" („Das Bühnenhafte ist ein Grundzug seiner Kunst")[313]. Ezen mindenekelőtt a színpadkép *zártságát* érti: „Rembrandt irányított fényeinek és lezáró körülhatárolásainak – az immár a képen belülre került, fénytelen és tárgy nélküli szélekkel és sarkokkal, olykor függönyökkel operáló keretezésnek – nagyon megfelel az egészen 'természetes' módon, önmagába zárulóként fellépő cselekmény, mint képpé vált szöveg (»Verbildlichung des Wortes«), amely a legkisebb motívumig eleven egész."[314] Rembrandt „színháza" ezzel messze megelőzi korát: az első amszterdami kőszínház, a Schouwburg színpadát még évtizedekkel 1638-as megnyitása után is a didaktikus célzatú, a közönség felé nyitott *rederijker*-típusú utcaszínház régi konvenciói uralták. Csak az 1660-as évek közepén, Jan de Vos igazgatása idején vezetik be azokat a színpadi effektusokat (például rivaldafényeket, térbeli kulisszákat, illetve pl. a repülő figurák fantasztikus látványait előállító rejtett színpadgépeket), amelyek egyértelműbb határt húznak az ábrázolt világ „belső" és közönség „külső" világa közé, s amelyeket Bauch kifejezetten Rembrandtra jellemző színpadi effektusokként aposztrofál. Rembrandt azonban nem közvetlenül, például színpadi látványok tervezőjeként, inkább művészetén keresztül lehetett hatással az előadói gyakorlat alakulására, amely a század utolsó harmadában lépett arra a színháztörténeti útra, amely a XVIII. században a „kukucskálószínház" általánossá válásához vezetett.

Bauch szerint az „ikonográfiai stílus" nem is egyéb tehát, mint végső azonossága annak, *amit* a művész megjelenít (a „tartalomnak", az „emberek között lejátszódó történetek" immanenciájának) azzal, *ahogyan* ezt teszi (a „formával", a zárt dramaturgia képi közvetlenségével). Ez definiálja történeti különösségét, konkrét helyét a művészettörténet összfolyamatában – de Bauch szemében ez esztétikai egyetemességének, mai befogadhatóságának biztosítéka is. Úgy tűnik tehát, hogy Bauchnál minden készen áll a rembrandti *dráma* művészettörténeti konceptualizálásához.

[Lastman és Rembrandt: a mester és tanítványa] Bár ambícióm az, hogy merőben új alapokra helyezzem a rembrandti „színpadról" szóló szaktudományos diskurzust, az ifjú Rembrandt és amszterdami mestere, Pieter Lastman a művészettörténeti szakirodalomban – Bauch, Tümpel, Pächt és mások nyomán – úgyszólván kötelező gyakorlatnak számító összehasonlításából indulnék ki, amely rendre Lastman „epikusabb", szélesen mesélő stílusához képest igyekszik Rembrandt „drámaibb" formálásmódját jellemezni. A kapcsolódás e hagyományhoz alkalmat kínál arra, hogy

313 **Bauch 1960,** 192.
314 **Bauch 1967,** 194.

módszeres dekonstrukciónak vessem alá a kutatás bizonyos, régóta standardizált analitikus fogalmait és eljárásait – s hogy ebből kiindulva fejlesszem ki megközelítésem sajátos kategoriális és módszertani apparátusát.

A Lastman–Rembrandt szembeállítás tárgyi alapja az, hogy mindketten eleve kivételes jelentőséget tulajdonítanak az elbeszélendő történetnek, és kifejezetten szcenikus képekben gondolkodnak[315]. Közismert, hogy Lastman italianizáló *historie*-jai, illetve széles, színpadszerűen tagolt sokalakos kompozíciói egy életen át inspirációs források standardizált brandt számára[316]. Végtére is az ifjú leideni 1625-ben Lastman amszterdami műhelyében tanulja meg a jelenetek képi inszcenálásának azokat az alapvető fogásait, amelyeket mestere 1603–1607 között tett itáliai körutazása során, az *istoria* műfajának klasszikus reneszánsz megoldásait tanulmányozva sajátított el[317]. Nem vitás, hogy az idővel a korszak legjelentősebb észak-németalföldi história-festőjévé avanzsáló amszterdami mester mély benyomást gyakorolt az ifjú Rembrandtra, aki kezdetben még tárgyválasztásban is őt követte. Ez akkor is igaz, ha egyébként igazat kell adnunk Ernst van de Weteringnek, aki a „hatás" vagy „befolyás" fogalmát erőteljes bírálatnak vetette alá, és kettejük viszonyát inkább a rivalizálással jellemezte[318].

Lastman munkáit relatíve kis méretek, fekvő formátum, szellős, mélységben is differenciált, többszintes játékterek, higgadt felülnézet, jól áttekinthető figuracsoportosítás és anekdotikus mesélőkedv jellemzik – az építészeti környezet vagy a ruhaviseletek „historikus" hitelességén túl leginkább a jelenetek életszerű elevensége foglalkoztatta. Szakirodalmi közhely, hogy Rembrandt „drámaibb" alkat mesterénél: sok kitűnő elemzést ismerünk, amelyek rendre a tömörebb álló formátumhoz való vonzódásban, az anekdotikus részletek elhagyásában, a főalakok hangsúlyosabb kiemelésében, erőteljesebb érzelmi kifejezések, méretarány-beli, szín- és fény–árnyék-kontrasztok alkalmazásában és hasonlókban érik tetten a különbséget. Komponálásával

315 Vö. **Alpers 2000**

316 Mint ismeretes, Rembrandt 1625-ben mintegy hat hónapot töltött Amszterdamban, főként Pieter Lastman és részben Jacob Pynas műhelyében (vö. **Van Straten 2005,** 31–32.) Lastman 1603–1607 között járt Itáliában – hogy hol és milyen sorrendben, azt nem tudjuk. Érdekes módon a legnagyobb hatást nem közvetlenül a mérvadó itáliai mesterek (Raffaello, Veronese, a Carracciak vagy Caravaggio) gyakorolták rá: inkább északról érkezett kollégái, a német Johann Rottenhammer és Adam Elsheimer közvetítették felé azokat az impulzusokat, amit a szakirodalomban északi italianizálásnak szokás nevezni. Amszterdamba visszatérve Lastman gyorsan a város legjelentősebb történetikép-specialistájává vált, és számos ilyen érdeklődésű festő nevelkedett nála, Tengnagel, a Pynas-fivérek, Claes. Moeyaert és mások. Rembrandtot pályája végéig foglalkoztatta mestere munkássága, még az 1660-as évekből (!) is ismerünk olyan rajzokat, amelyen Lastman-kompozíciókat rekapitulált. Vö. **Tümpel 1977,** 16–19., **Kat. Wien 2004,** no. 138. Lastman és Rembrandt kapcsolatának eddig legátfogóbb vizsgálatát az 1991-es amszterdami kiállítás végezte el, vö. **Kat. Amsterdam 1990.** Lastman jelentőségéről a rembrandti művészet szempontjából különféle konkurens vélemények ismeretesek, e vitákat részletesen tárgyalja **van de Wetering 2001a,** 41. skk. Ld. még **Sitt 2004**

317 Vö. erről részletesen **Broos 1976,** illetve **Kat. Amsterdam 1991**

318 **Van de Wetering 2001a,** 47.

kapcsolatban bevett fordulatként használják a „színpadi rendezés" („Regie"[319], illetve „stage-direction"[320]) kifejezést is – még ha e kifejezést ritkán is használják egy szellemes metaforánál átgondoltabb értelemben. A „drámaiság" ezekben az elemzésekben többnyire úgy jelenik meg, mint valamiféle *stilisztikai* sajátosság, amely hangulatilag-érzületileg átszínezi a történeteket – de lényegében érintetlenül hagyja a hagyomány által szentesített értelem-összefüggésüket. Pedig látni fogjuk, hogy a történetek egyáltalán nem intaktak elbeszélésük módjával szemben. Ugyanaz a narratíva eltérő „lejátszódások" lehetőségét tartalmazza: ezért minden aktuális elbeszélésben szükségképpen *más* is és más*ként* is megtörténhet.

Amennyire tudom, a Lastman és Rembrandt közötti különbségre mint az *elbeszélés módjának* műfaji természetű különbségére a szakirodalomban egyedül Otto Pächt mutatott rá a Nagel megkövetelte kategoriális élességgel, mondván: „tanítvány és mester ellentéte voltaképp a drámai és az epikus stílusé"[321]. S bár Pächt is „stílusról" beszél, és elemzéseiben is leginkább a fentiekhez hasonló kvalitásokat (térbeli koncentráció, fénykezelés, fiziognómiai egyénítés) említ, a kompozíciót úgy tekinti, mint ami nem eleve meglévő formulákból építkezik, „hanem a *cselekmény kibontakozása során jön létre*" (az én kiemelésem, R. A.). Kulcsmondata így hangzik: „Rembrandt elbeszélő stílusa alapvetően drámainak mondható: egyrészt, mert a cselekmény személyei teljesen és egészében föloldódnak benne, egyáltalán nem passzívak, hogy saját tetteiket eltávolodva maguktól csupán szemléljék – amit Riegl definíciója szerint a holland művészet *Kunstwollen*jétől elvárnánk[322]; másrészt, a figuratív mozgás és a térbeli tagolás olyan ellenállhatatlanul tereli tekintetünket, ami arra kényszerít, hogy a cselekményt éppen így és ne másként éljük át." (Az én kiemelésem – R. A.)[323] Pächt precíz fogalmazása olyasmit sugall, hogy a drámai elbeszélés valamiféle *szükségszerűt* képes feltárni az események mélyén, és azt erőteljesen a tudomásunkra is hozza.

---

319 Vö. **Bauch 1960,** 11. és különösen 194.

320 **Bruyn-van de Wetering 1982,** 4.

321 **Pächt 1991,** 31. skk.

322 **Riegl 1931,** 4–5., illetve 376. skk.

323 **Pächt 1991,** 32–33. E tekintetben igen érdekes Svetlana Alpers pozíciója, aki nagy nyomatékkal beszél ugyan a prerembrandtisták „lényegi drámaiatlanságáról" (vö. **Alpers 2000,** 239.), és ezt szembeállítja Rembrandttal – de a különbséget nem a *cselekmény* (a leírt történetekbe foglalt „életanyag") eltérő megragadásából, hanem az írott szöveghez való eltérő viszonyból, tehát az illusztráció logikájából kiindulva vezeti le. Megfigyeli például, hogy az amszterdami történeti festők milyen gyakran ábrázolnak akciók helyett beszélgetéseket. Lastman *Zsuzsánna és a vének* című képén **(2.25)** például „a vének, ahelyett, hogy alattomban lopóznának Zsuzsánna mögé, miközben minden porcikájuk kéjvágytól feszül, hogy aztán rávessék magukat, leállnak beszélgetni": mintha a festő arra számítana, hogy „a néző, ahelyett, hogy saját képzeletéből merítené a hiányzó szavakat, odaképzeli a képre őket felirat vagy jól olvasható szöveg formájában" **Alpers 2000,** 235. Még visszatérek Alpers ellenpéldájára, Rembrandt Ábrahám és Izsák párbeszédét ábrázoló kis rézkarcára **[2.31]** (itt a 312. oldaltól), amely a képregény-logika felől úgy jelenik meg, mint „valóságos beszélgetés", amennyiben „nem a beszédet kísérő gesztusokat ábrázolja, hanem beszélő embereket" **Alpers 2000,** 242. De a „kimondott szó" drámai súlya, amely „eltereli figyelmünket a képszövegről", ahhoz már nem elégséges Alpers számára, hogy azt Ábrahám *drámájának* kontextusában is értelmezze.

38

3.1.3 | Bileám és szamara – az érett Lastman és az ifjú Rembrandt szcenírozásában

Szerencsés módon rendelkezésünkre áll két olyan munka, amelyek szinte *in vitro* teszik lehetővé Lastman epikus és rembrandti drámai invenciójának részletekbe menő összehasonlítását. Rembrandt 1626-ból való kis *Bileám szamara* című képét **[2.32]**[324] (Párizs, Musée Cognacq-Jay) ugyanis nyugodtan tekinthetjük Lastmann 1622-re datált hasonló tárgyú munkája **[2.33]** önálló variációjának[325]. Nyilvánvaló, hogy a tanítvány ezt a táblát szem előtt tartva dolgozott[326], és nem zárhatjuk ki, hogy kifejezetten az az ambíció vezette, hogy épp drámai erő tekintetében múlja felül mesterét. Erre utal, hogy több motívumot (a szamarat, a felhőt az angyal lába alatt, a két árnyékba burkolt szolgafigurát, a turbános megbízók csoportját) szinte „szó szerint" másolja le, miközben formátumot vált (a lastmani fekvő téglalapot (41,3 × 60,3 cm) szinte azonos méretű állóra (63,2 × 46,5 cm) cseréli, amivel határozottan leszűkíti a játékteret. Nemcsak szélességben, hanem mélységben is: csökkenti a rálátás magasságát, a háttér figuráit is inkább egymás mögött levőként érezteti, erőteljes és fénykontrasztos takarásokkal növeli a feszültséget. Fontos fejlemény, hogy a szűkítés jegyében az angyal is az előtéri csoport mögé kerül. Rembrandt nem enged olyan tágasságot, mint Lastman, akinél mind az angyal, mind a a protagonista kísérete lényegesen távolabbról figyelik az eseményt. Az előkép elemeivel való szinte kombinatorikus játék oda vezet, hogy Rembrandt variációján az ütlegelő Bileám és a szamár csoportja sokkal egyértelműbben kerül a fókuszba, de a háttér két árnyékba borult szolgája és a két lovas kísérő („Moáb vezető emberei", Szám 22, 21.) is közeli szemlélőivé válnak a jelenetnek. [327]

Elsőre könnyen támad az a benyomás, hogy e módosulások narratív szempontból zavarossá teszik az elbeszélést. Ismeretes, hogy a Mózes negyedik könyve (az ún. Számok könyve) 22. fejezetében elbeszéltek szerint Bileám azért kezdi ütlegelni hűséges útitársát, mert az kitér a Bileámot halálos büntetéssel fenyegető angyal elől. A korrupt Bileám ugyanis, aki az Úr akarata ellenére elindul, hogy jó fizetség ellenében teljesítse

---

324 **Corpus I. 1982,** A2, 74–81.

325 A téma ikonográfiájához ld. **LCI 1968–1976,** Bd. 1, 239.

326 Nem mehetek itt bele annak vitatásába, hogy voltak-e egyéb forrásai Rembrandtnak: W. R. Valentiner Dirk Vellert egy rajzának **[2.34]** „szó szerinti" átvételéről (**Valentiner 1936,** 74.) beszél, Franklin W. Robinson ezt valószínűtlennek tartja, és – Bauchot követve – inkább Lastman 1622-es munkáját hozza összefüggésbe vele. Abbéli kísérlete, hogy a Bileám-téma vizuális tradícióját rekonstruálja, vezeti el Dirck Cornheert – Maerten van Heemskerck rajza nyomán készült – metszetéhez **[2.35],** amelyben az angyal hátulról, a Bileám és a szamár csoportjával szemközt „támad". **Robinson 1969,** 238–241. Külön vizsgálatot szentelt Jürgen Müller annak a kérdésnek, hogy milyen szerepet játszhatott Vellert, Lastman és Rembrandt verziójában a későantik *Laokoón*-szoborcsoport **[2.07],** amelynek egy ismeretlen eredetű kisplasztikai modellje 1656-ban még Rembrandt műgyűjteményében volt. Vö. **Müller J. 2007,** 113 ff.

327 A középső turbános lovast Binstock – nyilvánvalóan tévesen – Balakkal azonosítja, és a csípőre tett kar és a tekintet iránya alapján – nyakatekert, kevéssé meggyőző érveléssel – a harminc évvel későbbi ún. *Lengyel lovas*sal hozza összefüggésbe. Vö. **Binstock 1999,** 160–161.

Balak kívánságát, és megátkozza a választott népet, vak lévén az igazságra, nem látja meg az útját eltorlaszoló angyalt, emiatt nem is értheti a szamár makacsságát – holott az állat csak őt szeretné megkímélni az isteni bosszú képviselőjétől. Bileám csak akkor érti meg a helyzetet, amikor a szamár – csodás módon – emberi hangon szólal meg, hogy számonkérje rajta hálátlanságát.

Rembrandt mindenekelőtt azzal nehezíti meg az események „tényszerű" elbeszélését, hogy az angyalt kivonja a protagonista és az állat *látóköré*ből. Otto Pächt – anélkül, hogy részletekbe menne – meg is állapítja, hogy „a szöveg illusztrálása szempontjából Lastman megoldása messze logikusabb, mint tanítványáé"[328]. Lastman sudár, határozott fellépésű kardos angyala az előtér jobb szélén lép elő, és onnan tekint fókuszáltan a keresztelődéshez szemből érkező Bileámra, aki tébolyultan elkerekedő szemekkel az alatta elbotló szamárra mered, és dühödten emeli rá furkósbotját, hogy haladásra ösztönözze: a téri elrendezés és a tekintetek irányvektorai alapján egyértelmű, hogy ő csak az állatot láthatja, az angyalt nem. Az állat viszont éppen hogy az angyal felé fordul, mondhatni a fenyegető jelenést nézi, attól rémül meg. Lastman szcenikailag úgy rendezi be a sziklaösvény játékterét, hogy azonnal áttekinthetővé váljon, ki kit észlel, és kit nem. Mivel a fabula menetében ez döntő mozzanat, Lastman szellős színpadképe és szabatos alakfűzése szemléletes „kottaként" szolgálhat az elbeszélés centrális eseményének *verbális* előadásához. Ez volna az a szint, amelyet Pächt „logikusnak" nevez.

Rembrandt kreatív beavatkozása viszont – azzal, hogy kiemeli az angyalt az egymást tárggyá tevő tekintetek lastmani körforgásából – nemcsak a narratíva egy döntő körülményét (a nem-látás/meglátás kruciális motívumát) teszi zárójelbe, de megszakítja az epikus elbeszélhetőség kontinuus menetét is[329]. Bileámot és az állatot határozottan kiemeli ebből a kontextusból, az angyalt pedig valamiféle külső megfigyelő szerepére kárhoztatja. Bauch e húzásban „a szcenikai vonatkozás kérdésessé válását" látja, de ezt nem tekinti túl nagy árnak azért, hogy Isten választottja *egyedüliként* kerüljön a középpontba. „Csak így születik meg a képen az, ami az elvakult emberben és körülötte zajlik. Lastman a maga tárgyszerű dramatizálásával túllép ugyan a jelenet régies jelentésén (hogy ti. az az *Angyali üdvözlet* egy tipológiai előképe volna), képe – a Rembrandté

328 **Pächt 1995,** 276. Az más kérdés, hogy Rembrandt csakugyan a „barokkos összhatás" kedvéért áldozta-e fel a szabatos elrendezést – a továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy nem.

329 Egy Lastman szcenikáját elemző fontos tanulmányában Amy Golahny is valami ilyesmiben látja a fő különbséget: „Lastman és Rembrandt más-más módon tekintett a narratívára. Lastman hajlamos volt egyetlen pillanatra összpontosítani, amelyhez a nézőnek kell a korábbi és későbbi események ismeretét hozzátennie; ebben mellékszereplők is segítségére lehetnek; a pillanatot pedig úgy választja ki, hogy az az elbeszélés végkifejletéhez vezessen. Rembrandt egy-egy revelatív pillanatot keres a cselekvések egymásutánján belül, és gyakran utalásokat ejt a közvetlen múltbeli és jövőbeli pillanatokra; de a pillanat kiválasztásában nem feltétlenül utal a végkifejletre, inkább a zajló eseményre fókuszál […] pillanatára, hanem magában foglal egy folyamatban lévő cselekményt is. Az idő múlásának és egy cselekvés hatásainak bemutatására gyakran szerepeltet mellékszereplőket is, akik változó mértékben vannak tisztában a főszereplő helyzetével, ennek megfelelően különféle módon reagálnak rá." **Golahny 2015,** 199.

felől nézve – mégis teátrálisnak, külsődlegesnek, céltalannak látszik, felajzó emberi tartalom helyett nem több a szöveg puszta visszaadásánál."[330] Bauch világosan érzékeli az elbeszélésmódok különbségét: hogy Lastman képe *referál* a bibliai elbeszélésre, míg Rembrandt munkáján inkább egy *esemény* tanúi vagyunk. Ám hogy tárgyi értelemben *mi* az, amit „Isten kiválasztottja" tesz (esetleg mi az, ami vele megtörténik), arról ő sem beszél: mintha e tekintetben ő is csupán a téma általános ikonográfiai ismeretére hagyatkozna. Pedig nem zárhatjuk ki, hogy Rembrandt unikális megoldása, a résztvevők *viselkedésének* általa kifejlesztett szituatív – tehát szorosan egymással összeolvasandó – dramaturgiája ennek az eseménynek a fentieknél konkrétabb értelmet is képes kölcsönözni: Bileám *fölismer* valamit, ami megváltoztatja őt, és belső motivációként szolgál a történet végkifejletéhez.

3.1.4 | Módszertani kitérő: az *ekphraszisz* dicsérete

Mielőtt tovább vizsgálnám a képet, és explicite is megkísérelném kifejteni ezt a *drámai* értelmet, egy rövid módszertani kitérő keretében érdemes föltenni a kérdést: miért torpan meg mindkét – épp a drámai mozzanatra oly érzékeny – Rembrandt-kutató, Kurt Bauch és Otto Pächt is azon a ponton, hogy *pontosan mi is zajlik le* a szamár által kezdeményezett dialógusban – abban a voltaképpen *csodá*s eseményben, amelyet Rembrandt oly hibátlan dramaturgiai érzékkel választ a történet *punctum temporis*ának? Nem arról a művészettörténészi beidegződésről van-e szó, hogy képek és szobrok elbeszélt tartalmait úgy kezeljük, mint egy ikonográfiai regiszter olyan tételeit – rögzült jelentésekkel bíró, több-kevésbé zárt és „grafikusan" is jól sematizálható értelemegységeit –, amelyek tetszőleges modorban, stílusban, műfajban, technikában stb. vizualizálhatók, azaz tartalmilag intaktak maradnak megformálásuk konkrét körülményeitől?

Az „ikonográfiai stílusról" írott idézett tanulmányában Bauch is arról beszél, hogy a „formatörténeti tudománnyal" szembeállított ikonográfiai kutatásnak, „ha egyáltalán túlmegy a témák vagy motívumok puszta megállapításán, sosem kell belemennie a tartalom különös-egyedi megformálásának vizsgálatába – nem a történetileg egyedit vizsgálja korszakról korszakra, tájékról tájékra, művészről művészre való változásainak folyamatában, hanem – ellenkezőleg – a szellemtörténeti összefüggésekre, sőt egyenesen a humanisztikus és teológiai értelemben vett 'történelemfölötti' jelentésekre figyel… A mű eközben könnyen válik a tovább élő antikvitás örök témáinak puszta példájává, filozófiai okfejtések szimptómájává vagy dogmatikai értelmezések bizonyítékává. Az ikonográfiai kutatások elsősorban nem arra irányulnak, amit a mű a maga

330 **Bauch 1960,** 102.

változhatatlan egyedi mivoltában a témából kihoz, hanem amit tartalma általában, a változatlan szellemi értékekre vonatkoztatva jelent”[331].

Erich Auerbach klasszikus elemzéséből[332] tudjuk, hogy hiába számítottak például az ótestamentumi elbeszélések kezdettől fogva Isten kinyilatkoztatott igéjének, sajátos elbeszélésmódjuk és nyelvi megformálásuk nagyon is tág teret hagyott az olvasói interpretáció számára[333]. A *historia* terminus korai fogalomtörténete[334] azt mutatja, hogy csak a keresztény dogmatika az, amely – az ószövetségi elbeszéléseket történeti előképként, tehát szigorúan Krisztus felől értelmezve – igyekszik fölülírni e régi bibliai történetek sajátos világát, és így hőseinek eredeti karakterét és immanenciáját is, hogy kijelölje helyüket az új eszkatológia szimbolikus értelem-összefüggésében. Mint Auerbach mondja, „az Ószövetséget megfosztották attól, hogy a zsidó nép története és törvénye legyen, átalakult ’figurák’ sorává, amelyek korán megjövendölik és meghirdetik Jézus eljövetelét… így az olvasó vagy hallgató arra kényszerül, hogy figyelmét elfordítsa az érzékletes eseményről, és a *jelentésre* összpontosítson.”[335] A keresztény értelemben vett *historia* – legyen az antik-mitológiai, ótestamentumi vagy épp újtestamentumi eredetű – már alig több rögzült-szentesített jelentés-összefüggésnél, a hívek számára leegyszerűsített tantételnél.

Amit Auerbach irodalomtörténészként az elbeszélő szövegeknek a keresztény doktrína jegyében való kisajátításáról mond, azt a művészettörténész Hans Belting a korai és az érett kereszténység képkultúrájáról írott magisztrális monográfiájában[336] a képek rituális-ceremoniális használatának formáiban konstatálja. A kései antikvitás és a középkor Európájában a képek legfőbb hivatása az, hogy – támogatva az elsődleges szent szövegeket, illetve támaszkodva rájuk – megerősítsék az üdvtörténet érvényét, hogy fenntartsák annak *normatív* emlékezetét. Belting szerint ezért „minden kép, még ha nem is narratív, a kereszténység ’nagy elbeszélésének’ egy-egy pillanatát örökíti meg: az anyja ölében nyugvó gyermek és a halott a kereszten: egy történeti élet két sarok-

331 „… az ikonográfiai kutatás, ha egyáltalán túljut a téma vagy a motívum puszta megállapításán, semmiképp sem érdekelt egy tartalom különleges, egyedi megformálásában.” Vö. **Bauch 1967,** 136.

332 **Auerbach 1985**

333 Auerbach összeveti Homérosz valóságábrázolását az Ószövetségével: ezek szerint az utóbbit „bizonyos részek kidolgozása, mások homályba borítása, szaggatottság, a kimondatlan dolgok szuggesztív ereje, rejtett hátterek, többértelműség és értelmezésre szorulás, világtörténelmi igény, a történeti formálódás eszméjének megteremtése és a problematikusság elmélyítése” jellemzi. Vö. **Auerbach 1985,** 25.

334 **Greenstein 1993,** 27.

335 **Auerbach 1985,** 49. Korábban idéztem már Kurt Bauchot, aki szerint Rembrandt csak azon az áron férkőzhet hozzá Bileám személyes történetéhez, hogy ignorálja azt mint az *Angyali üdvözlet* tipológiai előképét.

336 Hans Belting *Kép és kultusz*ának **(Belting 2000)** az a kulcsgondolata, hogy a művészettörténet tudománya jogosulatlanul és történetietlenül terjeszti ki a „művészet” modern fogalmát a XVI–XVII. század fordulója előtti, a kései antikvitástól a keresztény középkor végéig terjedő másfél évezredes időszakra. E korszak „művészettörténetét” inkább különböző vallási és politikai kultuszokba ágyazódó képhasználati gyakorlatok szerteágazó történeteként kellene leírnunk. Ebben a régi hagyományban a képeket mindenekelőtt valamilyen – isteni eredetű – hatalommal/tekintéllyel bíró közvetítő instanciaként kezelik, használatukat, hozzáférhetőségüket, nyilvánosságukat stb. többnyire szigorú szertartásos rend szabályozza.

pontjára való *emlékezésre* invitálnak" (az én kiemelésem – R. A.).[337] A képek rendre a Szentírásban elbeszélt történetekre emlékeztetnek, és csak annak alapján ismerhetők fel. Döntő, hogy a tisztelet nem a történetnek, hanem a személynek jár ki: Jézusnak, Máriának vagy a szenteknek, akiknek erényes élete – más oldalról – példaként *(exempla)* szolgál az emlékezőknek. A személyt, akit a tisztelet megillet, a szemlélő számára képmása helyettesíti – és „csak a képmás bír az ehhez szükséges jelenléttel, míg az elbeszélés pusztán a múltat képviseli".[338] Vagyis a kultusz, illetve az ilyen kép intézményi státusa és szimbolikus használatmódja nem enged szabad hozzáférést *a történethez magához*, amelyet inkább lezárt múltként kezel, pontosabban mondva, befejezett jelenként, attribútumszerűen mutat fel[339]. A történet úgyszólván a személy referenciájaként jelenik meg: képeken való újra-elbeszélése nem más, mint a példa újra-felmutatása, amit a formulaszerű, összevont-tömörített ábrázolásmód tesz könnyen azonosíthatóvá és ismételhetővé.[340] Belting ezzel magyarázza, hogy „a Krisztusról és a szentekről készült képek történetében a képmás, az *imago* mindig elsőbbséget élvezett az elbeszéléshez vagy *historia*hoz képest". Belting rámutat persze az isteni *imago* időbeliségének összetettségére, a historikus múlttal és az eszkatologikus jövővel való összeszövődöttségére is. De a mi számunkra ehelyt ennyi is elég annak a triviális összefüggésnek a megmutatásához, hogy a vallásos kultusz kötött jelen idejében miért nem merülhet fel érdemben a történetek dramatizálásának – tehát immanens cselekvők összjátékaként való megnyitásának – gondolata; hogy az *interpretatio christiana,* illetve a szakrális képhasználat miért vezet bizonyos szükségszerűséggel a bibliai elbeszélések, illetve a szentek élettörténeteinek ikonografikus sematizálódásához[341].

Ez a folyamat nem korlátozódott a vallási tárgyú ábrázolásokra. Például Ovidius *Metamorphoses*-ének a könyvnyomtatás és a reprodukciós grafika tömegessé válásával párhuzamosan elterjedt népszerű extenzív illusztrációsorozatai Bernard Salomontól (1557) Virgil Solison (1563) át Antonio Tempestáig (1606) és Crispijn de Passe-ig (1607) rövid szöveg kíséretében minden történetből egy-két kulcsjelenetet emeltek ki, és ezeket az egymástól is másolt típusképeket örökítették tovább mintaként a XVII. század művészei számára.

337 **Belting 2000,** 10.

338 Uo. A kérdéshez ld. még **Büttner-Gottdang 2013,** 218ff.

339 „Kép és írás együttesen emlékeztet arra, ami az üdvtörténetben már lezajlott, de több történeti ténynél" – mondja **Belting 2000,** 9. A képet például a szentbeszéd, illetve a prédikátori kommentár is támogathatja: Baxandall elemez egy XV. századi szentbeszédet, amely az Angyali üdvözlet eseménysorát „misztériumok" tagolt rendjeként, Mária érzelmeit öt differenciált „Dicsőséges Állapot"-ként prezentálja. Vö. **Baxandall 1986,** 57–64.

35

340 A későbbiekben a nagy *Lázár feltámasztása*-karc **[2.06]** kapcsán visszatérek még Ludwig Münz a bevezetőben is idézett, mára elfeledett Goethe-könyvére (vö. **Münz 1934**), amelyben a szerző a jézusi csodatétel korai ábrázolástörténete során épp a bonyolult elbeszélés „kultuszképpé" egyszerűsödését, a feltámasztó és a feltámasztott „szimbolikus figurává", a gesztikulációk „könyörgéssé", illetve „a kegyelem elfogadásának formuláivá" való szimplifikálódását detektálja. Vö. **Münz 1934,** 2.

341 Gombrich egy Orpheusz és Eurüdiké búcsúját ábrázoló görög eredeti római relief-másolatának kapcsán úgy beszél a klasszikus görög művészetről, mint amelyben „még minden kifejező emberi mozdulat forrását egyének közötti interakciók megjelenítésére alkalmazták. Ezek a források elvesztek vagy figyelmen kívül maradtak, mihelyt a művészetet elsősorban üzenetek közvetítésére és valamely szakrális igazság kinyilvánítására alkalmazták." Vö. **Gombrich 1982d,** 87–88.

A klasszikus irodalmi műveltségre sokat adó Gérard de Lairesse *Groot Schilderboek*-jában (1711) szarkasztikusan meg is jegyzi, hogy „Ovidius meséit manapság olyan fölöslegesen illusztrálják nyomatokon, amelyeket három vagy négy sornyi vers kísér, hogy elmesélje, miről is szól a mese. A festők azt hiszik, ismerik jól Venust és Adonist, Vertumnust és Pomonát, Zefirust és Florát: hát nem elég, kérdik ők, hogy az egyik fel van öltözve, a másik meztelen, az egyik férfi, a másik nő, ehhez egy kutya, ahhoz egy virágkosár tartozik? Miért is ne követném ezeket további kutatások nélkül, ha a legismertebb mesterek már képpé formálták őket?”[342]. A jelenség, amit de Lairesse itt bírál, általános gyakorlattá vált a XVII. században, amennyiben egy-egy téma ilyen standard képi sémái mind a fogyasztók, mind a képalkotó mesterek számára könnyen előhívhatók voltak.[343]

Tudománytörténeti tény, hogy az ikonográfia segédtudományát a műtárgyak identifikálásának és csoportosításának merőben modern igénye hozta létre a XIX. században, lévén a „téma” is olyan megkülönböztető tulajdonság, amely hozzájárulhat a műtárgy azonosításához[344]. A „konvencionális képtárgy” vagy az „ikonográfiai típus” olyan modern szaktudományi absztrakciók, amelyek szövegek képbe való kódolásának a reneszánsz humanista ikonológiáiban követett logikáját követik – csak épp megfordítva: a modern ikonográfiai kompendiumok arra szolgálnak, hogy segítségükkel a készen talált (és alkalomadtán már nem érthető) képeket tematikusan dekódoljuk, vagyis eredendő szövegreferenciáikra, illetve a nekik tulajdonított fogalmi tartalmakra vezessük vissza. Ennyiben a modern ikonográfia osztozik a keresztény teológia, illetve a humanista ikonológia azon előfeltevésében, hogy a képek értelme *preegzisztens* és *autoritással bíró szövegekből* (mindenekelőtt a kinyilatkoztatott Ige szentségéből, továbbá tekintélyes irodalmi szerzőktől, történetírói forrásokból stb.) fakad. A szöveg elsődlegességének premodern hagyománya él tovább abban a műtörténészi beidegződésben is, hogy az ábrázolások „témáját” vagy „tárgyát” többnyire olyan készen talált adottságként kezeljük, aminek státusát a képi reprezentáció módja érdemben nem érinti. Mieke Bal ezt a sematizmust azzal magyarázza, hogy az ikonográfia is a kulturális tudás, illetve a társadalmi emlékezet egy módja, akár a nyelv vagy más elterjedt társas-szemiotikai rendszerek: hogy egyszerű felismerésen alapul, és konvencionalitása miatt kevéssé fogékony az interpretatív kezelésre[345].

---

342 „*…dewyl de Fabelen van Ovidius tegenwoordig zo overvloedig afgebeeld, en gemakkelyk te bekomen zyn, nevens een regel schrift drie à vier daar by, welke genoegsaam te kennen geeven wat het weezen wil, Venus en Adonis, Vertumnus en Pomona Zefirus en Flora, en zo voort. Is dat niet genoeg? vraagen zy: d'een is naakt en d'ander gekleed: dit is een man en dat een vrouw: by deeze is een hond, by die een mantje met vruchten, en by d'andere een bloempot. Waarom zou ik het zelve dan niet mogen volgen, zonder verder te onderzoeken; nademaal deeze voorvallen van zulk een beroemden Meester aldus zyn afgebeeld?*” Vö. **Lairesse 1711,** 123.

343 **Sluijter 2009,** 27.

344 **Büttner-Gottdank 2006,** 19. skk., **Büttner 2014,** 11. skk.

345 **Bal 1991,** 214. Bal szerint „az ikonográfusok, akik megállnak az értelmezés előtt, az ikonográfiát nem az olvasás egy módjának tekintik. A vizuális képre adott verbális reakció visszautasítása egy olyan ideológiából következik, amely szembeállítja a két művészetet egymással, hogy fenntartsa az egyik magasabbrendűségét a másikkal szemben…”

Mindenesetre elgondolkodtató modern fejlemény, hogy a legtöbb művészettörténeti feldolgozás még az újkori monoszcenikus táblaképek esetében is milyen ritkán él az antik eredetű *ekphraszisz* műfogásával. Már a XVII. századtól megsokasodnak az olyan tudós képleírások, amelyek immár bizonyos elméleti kategóriák, a festészetet „alkotó" osztályozási szempontok (invenció, aránytan, színek, affektus-expressziók, perspektíva stb.) szerint ismertetik az adott képpel kapcsolatos *tudni*valókat – más tekintetben a mindinkább elterjedő reprodukciók ismeretére támaszkodnak[346]. Hosszú előtörténete van tehát annak, hogy a modern kutatásban már alig-alig érvényesítjük azokat a specifikus hangsúlyokat, amelyek révén a festők/képzőművészek alkalomadtán a maguk módján igyekeznek *láttatni,* azaz *értelmezni* is azt, amit elbeszélnek.[347] Modern kutatóként alig érezzük szükségét annak, hogy nyelvileg is megjelenítsük, legalább magunknak mintegy újra elbeszéljük azt, ami a kép révén megjelenik előttünk[348]. Többnyire elegendőnek találjuk a téma beazonosítását, illetve hogy kiválasztásának motívumaira, az ikonográfiai típus allegorikus, szimbolikus vagy emblematikus alkalmazásaira, helyi-alkalmi konnotációira és hasonló járulékos körülményekre kérdezzünk rá[349]. Például rámutatunk egy-egy szereplő aktuális viselkedésének szokatlan – az ikonográfiai hagyományból nem következő – ambivalenciáira. A professzionalizálódó szaktudomány az *ekphraszisz*-műfaj szövegemlékeit is hajlamos pusztán történeti forrásként kezelni, és csak az utóbbi időben kezdik ezeket egyes művek működésének vagy megtapasztalásának sajátos dokumentumaként is elemezni[350].

Mikor teszünk kísérletet arra, hogy egy-egy megfestett jelenet méltatásakor például a sugallt párbeszédeket is rekonstruáljuk? Hogy a beszélőket mozgató esetleges belső motívumokra is rákérdezzünk? Ehhez sokszor nemcsak a jelenetezések alaposabb vizsgálatára volna szükség, hanem készséget kellene mutassunk magának a „történetnek" a felbontására is: hogy mindenekelőtt azokra a képi utasításokra és belső tagozódásokra figyeljünk, amelyek révén a festő cselekvések és történések *itt és most*-jába

346 Ld. erről a történeti folyamatról **R. Rosenberg 1995**

347 „…a vizuális mű szóban való újra-előállítása olyan attitűdöt feltételez, amely kifejezetten az elbeszélt történetre kíváncsi", míg a képet leíró művészettörténész nem abban látja a feladatát, hogy 'újraalkossa' a művet." **Carrier 1991,** 109.

348 Az ikonográfiai és a narratív olvasásmód különbségéről ld. **Bal 1991,** 177. skk. Az antik retorikában egyébként minden olyan nyelvi leírást ekphrasziszisnak neveztek, amivel a szónok „megelevenítette", azaz szemléletessé tette a tárgyat: és ez egészen a reneszánsz időkig így is maradt. Vö. **Baxandall 1988,** 85. skk. Az ekphrasztikus leírások – tárgyuktól függetlenül – a szónoki/költői beszéd megjelenítőképességének *(enargeia)* eszközeként szolgáltak. A formula kifejezetten képi műalkotások verbalizálására való leszűkítő alkalmazása a modern művészetkritikai reflexió fejleménye: Vasaritól Winckelmannon és Diderot-n át Baudelaire-ig és tovább inkább írók és esszéisták, mintsem szakkutatók művelték. A fogalom történetének és alkalmazásának színvonalas kritikai áttekintését adja **Schaefer-Rentsch 2004,** vö. még **MacDonald 1993, R. Rosenberg 1995** és **Holly 1996,** 9. skk.

349 Ez annyiban természetes is, amennyiben a keresztény ikonográfia rendszere annak a késő antik eredetű középkori hagyománynak a talaján jött létre, amely a Szentírásból és egyéb szövegekből származó figurákat és történeteket döntően átfogó allegorikus keretben értelmezi és nagyívű képciklusokba foglalva ábrázolja. E hagyományban a história-képet is inkább a szöveget tömörítő ábraként kezelik, amelynek szinte elengedhetetlen tartozéka a *titulus*, funkcióját pedig az *uti figura docet* formula írja le a legszemléletesebben. Vö. erről **Marosi 1984,** 10., illetve **Nagel 2010,** 34.

350 **Boehm 1995c,** 31. skk.

fordítja át a narratíva „szövegkönyvét". Alig merül föl a horizontunkon, hogy ugyanaz az ikonográfiai sablon (az irodalomtudományban az ilyesmit hívják „fabulának") akár a történetek kreatív újramondását, más hangsúlyokkal való újrajátszását – például a dialógusok *mint* dialógusok lejátszását – is lehetővé tehetné. Csak ritkán ismerjük föl és méltányoljuk egy-egy mű *performatív* teljesítményét, ha az olyan események lehetőségét tárja föl a fabulában, amelyet az ikonográfiai ész szükségszerű sematizmusa elrejt a szemünk elől[351]. Meggyőződésem, hogy Rembrandt értelmezőjeként föl kell adnunk azt a magabiztosságot, amelyet a témák és ikonográfiai tárgyak körében való jártasság biztosít a kutatónak: hogy tudniillik már a cím hallatán is tudjuk, „miről szól a mese". Kürosz és Dániel már említett példáján (85ff.) túl számos olyan műre fogok még hivatkozni, amikor a *dráma* hősének személye nem is azonos az eleve normatív perspektívába állított narratíva, illetve ikonográfiai típus példaszerű hősével. Hogy a rembrandti kihívásnak megfeleljünk, művészettörténészként is át kell tehát lépnünk a saját árnyékunkat – egyebek mellett meg kell szabadulnunk az ikonográfiai sematizmus farkasvakságától is.

3.1.5 | Az „ikonográfiai tárgy" felbontása: előzetes kísérlet Rembrandt *Bileám*-képének dramatológiai újraértelmezésére

Visszatérve a *Bileám szamará*hoz: megítélésem szerint Rembrandt önkényessége, amelylyel hátravonja az angyalt, csak látszólag borítja fel a fabula logikai rendjét: valójában nagyon is pontos és tárgyszerű dramaturgiai húzás. Ő ugyanis egyszerűen másban látja az elbeszélendőt: nem arra koncentrál, hogy ki kit és milyen sorrendben lát meg az úton, hanem hogy mit *tesz* Bileám, és eközben *mi zajlik le benne*. Hiszen ütlegelés közben valaminek történnie kell vele, ami megváltoztatja hozzáállását, és új irányt szab az eseményeknek. Ezért a prófétára fókuszál: de mert tudja, hogy a kép színpadán mindennek, ami a láthatatlan bensőben zajlik le, *valahogy külsővé kell válnia*, a hőst nem elszigetelt én-ként kezeli, hanem cselekvő szubjektumként, akit egyedül itteni cselekvése egyetlen közvetlen tárgyával, a szamárral *egyetemben* lehetséges elgondolni. Bileámra koncentrálni tehát azt jelenti, hogy arra figyelünk, ami Bileám és a szamár tárgykapcsolati szimbiózisában történik.

---

351 Visszatérő vitakérdés a szakirodalomban, hogy elbeszélő munkái esetében Rembrandt konkrét szöveghelyekre (pl. a Szentírásra, Flavius Josephusra stb.), vagy inkább a képhagyományra támaszkodott-e. Sem Bauch, sem Tümpel nem elégszenek meg a témák ikonográfiai kezelésének absztrakcionizmusával: de mind a konkrét szöveghelyekre, mind a különféle vizuális előképekben talált és célszerűen „kioldott" („herausgelöst") motívumcsoportokra való visszavezetés inkább csak a *fabula* logikájának megerősítését szolgálja. Amikor például párbeszédek „rekonstrukcióját" kérem számon a kép értelmezőjétől, éppen nem írásos forrásszövegek felkutatására gondolok: Rembrandt színpadi-megjelenítő erejét talán éppen az jellemzi a leginkább, hogy szövegszerű támpont nélkül is képes ilyen dialogikus szituációkat előállítani és „lejátszhatóvá" tenni.

Figyeljük meg, hogy a protagonista és a szamár előtéri csoportja esetében Rembrandt nem szűkít, ellenkezőleg: míg Lastmannál mindkettő szinte frontnézetben, egymás fölött adódik, és Bileám botja is a képsíkkal párhuzamosan áll a feje fölött, addig Rembrandt előtérbe hozott csoportjukat – a keskenyebb-magasabb formátum ellenére – inkább széthúzza a síkon, továbbá egy enyhén rézsútos térátló mentén inkább egymás *mellé* rendeli őket. A parataxis révén Bileám egyértelműbben koncentrálhat az állatra, és a háta mögé mélyebbre engedett bot is azt sejteti, hogy sokkal célirányosabb mozdulathoz vesz lendületet, mint Lastmannál. Jürgen Müller egyenesen arról beszél, hogy Bileám a lendülettől egyensúlyát veszti, és épp hanyatt esni készül[352]. Bal térdével csaknem a talajt éri, ami motivikusan a szamár behajlított bal lábával tűnik analógnak: az oldalnézet miatt lábfeje csaknem egy vonalba kerül az állat mellső lábaival. A bal kezében tartott zabla feszítettebb, mint Lastmannál, ami arra az erőlködésre utal, hogy a botütés irányába kényszerítse az állat fejét, amely nyilván az ellenkező irányban térne ki előle[353]. Rembrandt szándéka láthatólag az, hogy a csoportot *egymásnak feszülő objektív erők, autonóm akaratok összjátékaként* jelenítse meg. Lastman diegetikusan jóval kevésbé szervezett, esetlegesebb megoldásával összevetve látszik csak igazán, hogy Rembrandt arra játszik, hogy abszorptív, összefeszülő kettősüket minél zártabbá tegye, a közöttük zajló dialógust pedig minél inkább elkülönítse minden más résztvevőtől[354]. (Mint láttuk, hasonló dramaturgiai izolációt figyel meg Goethe is *Az irgalmas szamaritánus*on.) Így teszi nyomatékossá, hogy nem „érzelmek" vagy „lelkiállapotok" „kifejezéséről", hanem *cselekvések* megragadásáról van szó.

Mármost mi ez a cselekvés? Elsőre nyilvánvalónak látszik, hogy közönséges ütlegelés zajlik előttünk: egyszerű esete a fizikai erőszaknak, a Másik fölötti erőfölény közvetlen, azonnali és eredményes gyakorlásának. Egyértelmű és egyirányú alá-fölé rendeltségi viszony, amelyet ugyanakkor erős indulatok kísérnek: s mint gyors lefolyású, intenzív fizikai kontaktus, egyetlen helyszínen és időpillanatban – egyetlen közös és kizárólagos *jelenlétben* – egyesíti az aktív erőszakoskodót reaktív áldozatával. Ez szükségképpen olyan intenzitással történik, hogy e 'hic et nunc'-ban mind az erőszaktevő, mind tárgya maradéktalanul fel kell hogy oldódjon: kölcsönös kényszerhelyzet ez, amelyből egyiküknek sincs módja kilépni. A drámai feszültség forrása nyilvánvalóan akció és reakció

352 Müller J. 2007, 114.

353 Figyeljük meg Leonardo pontos leírását, ami a mozdulatot kifejezetten célorientált tárgykapcsolatként írja le: „amikor az ember nagy erőkifejtéssel együtt járó mozgásnak készülődik neki, meghajlik és elcsavarodik, amennyire csak képes, a csapás irányával ellentétes mozdulatba, s ott összeszedi minden erejét: ezt viszi át aztán a megütött tárgyra, s ott a mozgás feloldódik" vö. **Leonardo 2005,** 102. Rembrandt természetesen nem ismerhette Leonardo először 1651-ben kiadott traktátusát: dramaturgiai érzékét nyilván nem teoretikus okoskodásokból merítette.

354 Ezért különös, hogy Bauch úgy látja, az elrendezés „Isten választottjára koncentrál", aki „középen áll, körülötte fiai, ellenségei, a szamár és a sors angyala". **Bauch 1960,** 102. De Rembrandt színpadi észjárásának épp az a lényege, hogy „nincs szubjektum objektum nélkül" – hogy a képnek a cselekvőt szükségképpen tárgyával (esetleg annak hiányával) együtt kell értelmezni (vö. 231. *passim*).

kényszerű egyidejűsége és viszonyuk zártsága: az érintett felek ellentétes, de egymásból következő és egymást feltételező indulatainak és affektusainak *kölcsönössége*, amelyben harmadik félnek egyszerűen nincs helye.

Ezért is támad az a benyomásunk, hogy a szamár nemcsak védekezve igyekszik elkapni a fejét a botütés elől, de reakciószerűen *vissza is néz* Bileámra[355]. Rembrandt a mellérendelő konfigurációval és a tárgykapcsolatok kölcsönösségének hangsúlyozása révén mintegy „emancipálja" az állatot alárendelt helyzetéből, és önálló aktorrá teszi: pánikreakcióját cselekvésként, Bileám *megszólításaként* „rendezi meg". Kivételes színpadi érzékkel az elbeszélés dramaturgiai fordulópontját *a szamár emberi hangon való megszólalásának pillanatában* ragadja meg, és ahhoz a szóváltáshoz köti, ami kettejük között ezt követően végbemegy. Olyan mozzanat ez, amely Lastman diegézisében – épp annak szcenográfiai akríbiája miatt – elsikkad, miközben Rembrandtnál egyenesen Bileám megrendüléséhez és a történet irányváltásához vezet. Ráadásul értelmet ad az elbeszélésben rejlő *csodás* elemnek, amit a történet minden ábrázolásának valahogy értelmeznie illene, de ami érdekes módon szinte teljesen kiiktatódik a konvencionális Bileám-ikonográfiából. Ernst van de Wetering a Bileám-kép szamara esetében arról beszél, hogy a festő az állatnak is emberi arckifejezést kölcsönöz – de ebben csupán az ifjú mester az affektusok (illetve általában az állatok) iránti érdeklődésének jelét látja.[356] Az általam ismert interpretációk közül – nem meglepő módon – egyedül Otto Pächt hívja fel a figyelmet az állat felsikoltásának „monumentális pátoszára" Rembrandtnál.[357]

Az angyal határozott kivonása kettejük közös kommunikációs teréből azzal jár tehát, hogy a figyelem Bileám és a szamár mint egyenértékű felek kapcsolatának *immanenciájára*, kettejük dialógusára fókuszálódik – ráadásul hangsúlyosan úgy, hogy abból az Úr angyala ki van rekesztve. Az utóbbi kivont kardjával, mintha csak valamilyen mellékszereplő volna, inkább „lekíséri" Bileám vad ütlegelését, hátulról inkább keretezi az eseményeket, de közvetlenül nem tud beleszólni azok lefolyásába. Arckifejezéséből és baljának céltalan tartásából hiányzik is a büntető angyal szigora: olyan kissé tanácstalan kívülálló benyomását kelti, aki maga sem érti egészen az események menetét. Színpadi jelenlétében – a középponti csoport indulatos-feszes tárgykapcsolatához képest – van valami intranzitív súlytalanság: fenyegetésének – szemben Lastman domináns és célratörő angyaláéval – nincs valóban fenyegető éle. Mintha Rembrandt egy egészen más történetet beszélne el nekünk, mint Lastman.

---

355 A moszkvai *Kiűzés*en **[2.36]** is van két „visszanéző" kufár, ám azok – másféle pánikreaciók közé ágyazva – csupán rémülten odafordulnak, ahonnan a támadás éri őket. A szamáré azonban célzott *visszanézés*: az ugyanis *válasz* Bileám erőszakára. Itt jegyzem meg, hogy Michael Podro – számomra nem világos okból – úgy látja, hogy ezen a képen a néző az, aki szemkontaktusba kerül Bileámmal. Ennek azonban – dramaturgiai szempontból – nem sok értelme volna. **Podro 2002,** 73.

356 **Van de Wetering 2011b,** 152–153. Vö. **Van de Wetering 2016,** 175–177.

357 Ld. Pächt: „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis", in **Pächt 1995,** 276.

Most már valóban megkérdezhetjük: mi is *történik* ebben a – Rembrandt által az angyal súlytalanításával nyomatékossá tett – párbeszédben Bileám és a szamár között?

Olvassuk el a vonatkozó ótestamentumi passzusokat, illetve idézzük fel a jelenet előzményeit. Amikor – ura durva botütései nyomán – a szegény pára végül feladja az ellenállást, és térdre esik, az Írás szerint „az Úr megnyitotta a szamár száját, s az így szólt Bileámhoz: 'Mit vétettem neked, hogy háromszor is megvertél?' Bileám ezt felelte a szamárnak: 'Mert csúfot űztél belőlem. Csak lett volna kardom, meg is öltelek volna!' A szamár így válaszolt Bileámnak: 'Hát nem én vagyok a szamarad, amelyen kezdettől mind a mai napig jártál? Megtagadtam-e valaha is a szolgálatodat?' Azt mondta: 'Nem.' (4Móz 22.28–35)". Ezután az Úr megnyitja Bileám szemeit, az angyal pedig el is magyarázza neki, ami közte és a szamár között előzőleg történt. „Miért verted meg a szamaradat háromszor? Azért jöttem, hogy feltartóztassalak, mert szerintem veszedelmes ez az út. A szamár látott engem, azért tért ki háromszor is. Ha nem tért volna ki előlem, téged meg is öltelek volna, azt pedig életben hagyom." (4Móz 22.32–35)

Látni való: a fölismerés valóban drámai következményekkel járó fordulata az első dialógusban történik meg, amikor Bileám nem tud válaszolni a kérdésre, hogy miért bántja hűséges szolgálóját – az ártatlan áldozat jámborsága szembesíti őt azzal, hogy tehetetlen erőszakosságát semmi egyéb nem indokolja, csak önös érdeke, hogy mielőbb folytathassa busás haszonnal kecsegtető útját. Az angyallal szemben megvallott „vétkeztem" csupán utólagos reflexiója annak a drámai *csöndnek*, ami a szamár utolsó kérdésére („tettem én veled ilyet?") adott lapidáris válaszból („Nem.") következik. Bileámnak az állatra szegeződő szempárját Rembrandt a mély szemgödrök árnyékába rejti – mindössze ennyi kétértelműség elegendő neki, hogy a vad akciót és a megszeppent reakciót ugyanabba a pillanatba vonja össze: Bileám gyűlöletének – dühödt vicsorgással kísért – vaksága közvetlenül az ártatlanul vonyító állat szemeinek nyílt tekintetével konfrontálódva *a szemünk láttára* idézi elő a protagonista öneszmélésének fordulatát.

Rembrandt képe azt sugallja tehát, hogy Bileámot a lelkiismeret föltámadása menti meg az isteni bosszútól[358]: a felismerés, hogy önzésének türelmetlensége tette vakká – nem is az angyallal, inkább áldozatos társával szemben, aki épp őt mentendő engedetlenkedett. Rembrandt drámai érzékére vall, hogy az állatban is felismeri a cselekvő-szenvedő szubjektumot, akinek megszólalása persze isteni *csoda*, itt mégis – mintegy próbatételként – arra szolgál, hogy kiváltsa Bileámból ezt az önreflexív fordulatot, ami megrendüléséhez és erkölcsi megtisztulásához vezet. Ezt teszi azután az angyal magyarázata explicitté – de csak kívülről és csak utólag. Ezért is oly pontos az angyali szigor súlytalanítása, illetve a bot és a kard pozícióinak vizuális összehangolása Rembrandtnál: az ütő és a fenyegető mozdulat „fáziseltolódásában" is az mutatkozik meg, hogy az exp-

358 A szamár megszólalása és Bileám *lelkiismerete* közötti összefüggést tudomásom szerint eddig egyedül Robinson hozta szóba, ő még az angyal hátravonását is összefüggésbe hozta vele. (Vö. **Robinson 1969,** 243.) De az ő érvelésében sem érvényesül a dramaturgiai szempont.

licit konfliktusnak valójában Bileám és az Úr angyala között kellene feszülnie, a szamár csupán ártatlan bűnbakként közvetít közöttük – ám ez a közvetítés végül el is veszi közvetlen kollíziójuk élét[359]. A szamár megmenti Bileámot a szörnyű bosszútól: a történet a halálos büntetés elmaradására és Bileám „jellemfejlődésére" – az Úrhoz való megtérésre – fut ki. A belső fordulat nem pszichológiai, hanem *drámai* ügy: nem is magáról a protagonistáról, például arckifejezéséről „olvasható le", hanem az ő, a szamár és az angyal közötti szcenírozott kötődések összjátékaként „játszódik le", mégpedig nyilvánosan. Hisz a dráma a *nyilvánosság* műfaja: a belső fordulat csak akkor lehet drámai, ha valamilyen módon a közösség – itt tehát a „választott nép" – ügyéhez kapcsolódik.

A fentiek alapján úgy tűnhet tehát, hogy Rembrandt Mózes negyedik könyvében már készen találja azt a keretes szerkezetet, amelybe a protagonista öneszmélését illeszti, és csupán adekvát formát kell találnia annak „ábrázolására". De megítélésem szerint fordított a helyzet. Inkább arról van szó, hogy éppenséggel a kép ereje – a rembrandti invenció pontos és következetes szcenikus kontrapunktikája – késztet bennünket arra, hogy felfigyeljünk az ótestamentumi szöveg egy ilyen – inkább modern, evilági, drámai történetként való – olvasatának lehetőségére is.

3.2 | A RETORIKA CSAPDÁJA (II). A *DIE MEESTE EN DE NAETUREELSTE BEWEECHGELICKHEIJT* REMBRANDTI SZÓFORDULATÁNAK ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNETÉHEZ

Ha Alberti a *Della Pittura* harmadik könyvében azt állítja, hogy a festőnek saját leleményre *[invenzione]* van szüksége ahhoz, hogy a szónokok és költők szövegeiből jeleneteket komponáljon[360], akkor az ifjú Rembrandt esetében ezt az invenciót – a fentiek alapján – kifejezetten *dramaturgiaiként* kell jellemeznem[361]. Nem nehéz belátni, hogy a képalkotó művésztől még egy nem túl bonyolult történet állóképbe komponálása is bizonyos szcenikus kreativitást követel. Az a rendre visszatérő vitakérdés az irodalomban, hogy

359 Az angyal Bileám látóterén kívül vonásának rembrandti motívuma annyira kézenfekvő, hogy a mester tágabb tanítványi köréhez számítható Barent Fabritius jóval későbbi, 1672-es képén **[2.37]** már egészen aggálytalanul él vele.

360 Alberti, *Della Pittura*, III. 53. vö. **Alberti 1997,** 147.

361 Az „a festészet mint a szövegtől eltérő kitalálás" kérdéséhez átfogóan ld. Bätschmann fontos megjegyzéseit: **Bätschmann 1998,** 87–91. Tudomásom szerint a „dramaturg" megjelölést kategoriális értelemben először Pietro Toesca alkalmazta egy képzőművészre, nevezetesen Giottóra. Imdahl idézi is Toescát: „Giotto alaposan megfigyelte a testi formákat és az ember külső megjelenését: az arcvonásokat, a mozgást, a gesztusokat. Ez volt művészetének egyetlen eszköze a bemutatni kívánt, felfogásának megfelelő lelki élet megjelenítésére. Nem lírai rajongás ez, amely minden külső kötelék alól felszabadít, sőt, szorosan kötődik az ember mégoly esetleges fizikai és morális körülményeihez, egyszóval olyasmi, ahogy egy dramaturg – hisz valójában az volt – kezelné a dolgokat." **Imdahl 2003,** 13. (A fordítást csekély mértékben módosítottam – R. A.)

a protestáns Rembrandt történeteinek forrásait közvetlenül a bibliai szövegben, illetve a polcán sorakozó könyvekben, vagy inkább célirányosan összegyűjtött és tetemes méretű grafikai archívumában keressük-e, inkább a probléma megkerülése, mert voltaképpen az a kérdés, hogy elgondolható-e bármely dramaturg vagy rendező munkája – beleértve a kép dramaturgját/rendezőjét is – a történet előzetes *konfliktuselemzése*, azaz szövegkönyvszerű tanulmányozása nélkül? „Rendezői példányok" nyilván nem készültek – de nem volna-e lehetséges az előzetes vázlatokban, tanulmányrajzokban, előképek keresésében a szövegek, a „darab", a „színpad" és a kép logikájának összehangolását célzó előmunkálatokat, a dramaturgi/rendezői ész valamifajta kreatív kísérleti terepét látni? Vajon bízhat-e a képek kutatója a zseniális rembrandti invenció következetességében, és – gondosan összevetve a kifejezetten dramaturgi szemmel újraolvasott narratív szöveget a grafikai előzményekkel és a kész művel – tetten érheti-e azt működés közben?

Szeretnék erre a kérdésre igennel válaszolni. Ezért – mielőtt rátérnék a rembrandti dramaturgia közelebbi vizsgálatára – nem kerülhetem meg annak az egyetlen, magától a művésztől származó mondattöredéknek a közelebbi vizsgálatát, amelyben *expressis verbis* megfogalmazza legfontosabb művészi intencióját. 1639. január 12-én Rembrandt levelet ír a Frigyes Henrik udvari megbízását számára kieszközlő Constantijn Huygensnek[362], amelyben azzal magyarázza két passió-képe, a *Sírbatétel*[363] és a *Feltámadás*[364] **[2.14]** késedelmes elküldését, hogy „sok idejébe telt", amíg „sikerült elérnie a legnagyobb és legtermészetesebb elevenséget"[365], más fordításban: kifejeznie „a legmélyebb és legtermészetesebb érzelmeket".[366] E fogalmazás pontos értelme régóta intenzíven foglalkoztatja a szakkutatást: mielőtt előállnék saját értelmezési javaslatommal, át kell tekintenem e szerteágazó értelmezéstörténet főbb csomópontjait.

3.2.1 | A VITA KEZDETEI

A polémia a holland nyelvű fogalmazás – *die meeste en de naetureelste beweechgelickheijt* – értelme körül Jakob Rosenberg 1948-as monográfiájának[367] megjelenését követően alakult ki. Recenziójában[368] Jan Gerrit Van Gelder – egy saját korábbi közlemé-

362 Rembrandt hét levelét eredeti szöveghű átírásban, illetve angol fordításban, részletes kommentárokkal közli: **Gerson 1961,** az itt tárgyalt szöveghelyre vonatkozóan ld. különösen 39–40. A hét levél magyar nyelvű fordítását lásd **Lecaldano 1988,** 89. Szöveggyűjteményében Garas négy levelet publikált: vö. **Garas 1967,** 92–94. A levelezés kontextusát, illetve Huygens válaszleveleit illetően fontos még **Schwarz 1991,** 106–118.
363 **Corpus III. 1989,** A 126, 271–279.
364 **Corpus III. 1989,** A 127, 280–288.
365 **Garas 1967,** 93.
366 **Lecaldano 1988,** 89.
367 Vö. **Rosenberg 1948**
368 **Van Gelder 1949,** 295.

nyére[369] hivatkozva – vitatta Rosenberg tételét, hogy ti. a *beweechgelickheijt* kifejezés az érett barokk testnyelv Rubens-típusú külsődleges „mozgalmasságára" vonatkozna[370], és megerősítette, hogy a XVI–XVII. századi szóhasználatban ez inkább „belső", lelki elevenséget, megindultságot jelentett. Rosenberg eredeti tézisét Wolfgang Stechow[371], Van Gelder álláspontját a Rembrandt és Huygens kapcsolatát behatóan vizsgáló Seymour Slive támogatta meg[372]. Utóbbi arra is felhívta a figyelmet, hogy a XVII. század egyetlen kritikusa vagy elméletírója sem vitatta volna Alberti normatív tézisét, amely szerint a figurák „külső" mozgása mindig „belső" lelkiállapotuk kifejezésének felel meg, és ez teszi lehetővé, hogy a néző is érzelmileg azonosulni tudjon velük[373]. 1959-ben Lydia Paauw-de Veen – kifejezetten a szóhasználat szempontjából – át is tanulmányozta a korabeli művészetelmélet alapszövegeit, illetve ezek számos későbbi kommentárját Karel van Mander-től Samuel van Hoogstraten-en és Gérard de Lairesse-en át egészen Roger de Piles-ig[374]. Vizsgálódásai előrevetítették J. A. Emmens először Horst Gersonnak a Rembrandt-levelek első, 1961-es szövegkiadásának[375] recenziójában kifejtett álláspontját, aki új irányt adott a kutatásnak, mégpedig azzal, hogy a kérdést – abból a meggyőződésből kiindulva, hogy a „történeti felelősségével tisztában levő" kutatónak a XIX. századi értelmezésekkel szemben az eredeti kontextusban inherens értelmezési keretekhez és szóhasználatokhoz kell folyamodnia[376] – kifejezetten a klasszikus *retorikai* tradícióhoz kapcsolódva fogalmazta újra[377]. Visszautalva Van Gelder egy korábbi megfigyelésére, amely szerint a Rembrandt emlegette *beweechgelickheijt* a klasszikus szónoklattan cicerói hármas célrendszerének *(docere, delectare, movere)* utolsó elemével, a néző érzelmi „megindításának" szándékával függhet össze, Emmens történetietlennek ítéli a „külső vagy belső" kérdését, és nyomatékosan arra figyelmeztet, hogy a korszak uralkodó retorikus művészetszemlélete az alkalmazott eszközöket és formulákat döntően a néző érzelmi reakcióinak kiváltása szempontjából értékelte.

Rembrandtot Emmens mégis olyan szerzőként jellemzi, akit a közönséges modellekhez és extrém helyzetekhez való vonzódása már azt megelőzően az akadémiai klaszszicizmus ellenpólusává tett, hogy a rá vonatkozó „elméleti" kritika (mindenekelőtt Joachim von Sandrart, Samuel van Hoogstraten és Gérard de Lairesse) a művészet sza-

369 **Van Gelder 1943**
370 **Rosenberg 1948,** Vol. I, 116.
371 **Stechow 1950,** 253, n. 1.
372 **Slive 1952,** 264. és **Slive 1953,** 24.
373 Vö. pl. Alberti *Della Pittura*, I. 41., vö. **Alberti 1997,** 118–119., ill. **Leonardo 2005,** 104–105.
374 Vö. **Paauw-de Veen 1959**
375 **Gerson 1961**
376 **Emmens 1963,** 1. Vö. **Weststeijn 2016,** 203. Magam Emmens alapművében – Westseijnnel ellentétben – nem a *New Art History* szellemének korai előérzetét, inkább a Panofsky-féle klasszikus (hermeneutikus) ikonológia relatíve kései, mégis nagy hatású hollandiai nyitányát látom. Emmens könyve előtt a Rembrandt-irodalomban egyedül William S. Heckscher *Tulp*-monográfiáját **(Heckscher 1958)** tekinthetjük valóban „ikonológiai" megközelítésűnek.
377 **Emmens 1963**

bályainak megsértésével kezdte volna vádolni, illetve festészetét – a XVII. század közepe táján bekövetkező klasszicista ízlésfordulat után, nem függetlenül a francia Akadémia normatív szemléletének európai térfoglalásától – alapvetően vulgárisnak minősítette volna[378]. Emmens emiatt végül is nem látott okot Rembrandt retorikus szófordulatának további elemzésére, minthogy mégiscsak e klasszikus tradíció képezte az újonnan indoktrinált akadémiai szabályrendszer alapját. De hiába kínált további adalékokat egy ilyen olvasathoz John Gage rövid közleménye[379], aki először hozza szóba Franciscus Juniusnak a római rétorokra alapozó, 1637-ben kiadott *De pictura veterum*át mint a levél lehetséges szöveges forrását, a „közönséges" Rembrandt konvencionális képén a szakmai konszenzus egyelőre nem jutott túl.

3.2.2 | Rembrandt, a retorikus?

A probléma átfogó újragondolását a fiatalabb kutatógenerációhoz tartozó Thijs Weststeijnnek köszönhetjük, aki először 2005-ben a tendenciózus *Rembrandt and Rhetoric* címet viselő tanulmányában[380] foglalta össze a festő-tanítvány, Samuel van Hoogstraten teoretikus főművével kapcsolatos kutatásainak a mesterre vonatkozó eredményeit. 2008-ban aztán terjedelmes monográfiát[381] is publikált erről az 1678-ban kiadott festészeti traktátusról *(Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: anders de Zichtbare Werelt)*, amelyben olyan fontos szerepet játszanak az egykori festőnövendék Rembrandt munkamódszeréről és gondolkodásmódjáról szerzett személyes tapasztalatai, hogy azt Weststeijn később egyenesen „a Rembrandt-műhely közvetlen termékének"[382] minősíti. A sokoldalúan képzett Hoogstraten munkáját mindenekelőtt a festészet magasztos, „szabad művészetként" való legitimálását célzó intellektuális erőfeszítésnek tekinti: ezért a teljes szöveget – a klasszikus auktorokon túl – olyan irodalomban, bölcseletben és retorikában jártas, nagy tekintélyű kortársak munkáival olvassa össze, mint Gerardus Vossius, Franciscus Junius, a költő-drámaíró Joost van den Vondel, az Arisztotelész *Poétiká*ját hollandul először kiadó Daniel Heinsius vagy Willem Goeree. Ezek alapján jut arra a következtetésre, hogy Rembrandt praxisa a stílusát ért klasszicista kritika ellenére nagyon is jól illeszkedett a korszak történeti (elbeszélő) festészettel kapcsolatos „elvárási horizontjába".

Weststeijn Emmensével ellentétes pozíciót foglal el tehát: nem fogadja el a *pictor vulgaris* közkeletű képét, és Rembrandtot kifejezetten a klasszikusoktól, közöttük a római retorikusoktól inspirált és a humanista morálnak elkötelezett művészként jellemzi, és

378 A korai klasszicista recepció történetének átfogó és szövegszerű tárgyalását ld. Seymour Slive máig megkerülhetetlen összefoglalásában: **Slive 1953**
379 Vö. **Gage 1969**
380 **Weststeijn 2005**
381 **Weststeijn 2008**
382 **Weststeijn 2016,** 210.

egy kortársi neologizmussal egyenesen *pathopoios*nak nevezi. A kifejezést Gerardus Vossiustól kölcsönzi, aki azt az antik *ethopoios* [a. m. „erkölcsnemesítő", „erkölcsformáló"] fogalmának mintájára alkotta meg 1650-ben publikált *De quator artibus popularibus*ának 'De graphice, sive arte pingendi' című fejezetében, hogy a szenvedélyeket formába öntő, azokat megnemesíteni hivatott képalkotó művészt jelölje vele[383]. Mivel Hoogstraten 1678-ban Rembrandtot már kifejezetten „a lélek szenvedélyeinek" *(lijdingen des gemoeds)* festő-specialistájaként említi[384], Weststeijn számára kézenfekvő, hogy Rembrandt intencióinak közelebbi meghatározásához az érzelmek stimulálásának az antik retorikai hagyományban kidolgozott koncepcióihoz forduljon. Ehhez az egyetlen támpontot épp az 1639-es levél ominózus kitétele kínálja, amelynek pontosabb értelmét Weststeijn részben Junius *De pictura veterum*-a (1636), e munka holland fordítása (1641) és Hoogstraten *Inleyding*-je (1678) által fémjelzett szövegkörnyezet segítségével igyekszik rekonstruálni. Érvelése részben abból az ambícióból következik, hogy átértékelje Hoogstraten szerepét: kiemelje őt a Rembrandt vulgaritását bírálók klasszicista kórusából, és olyanként láttassa, mint aki, ha explicit módon ritkán is hivatkozik rá, inkább mestere művészetének szellemében beszél. Mindenesetre elmondható, hogy a retorikus Rembrandt[385] „művészetelméletét" Weststeijn kimondva-kimondatlanul Hoogstraten évtizedekkel később kompilált – részben elméleti, részben gyakorlatias fejtegetésekből álló – kézikönyvéből extrapolálva, mintegy visszamenőleg konstruálja meg.

Hoogstraten legfőbb forrása és hivatkozási alapja mármost az a Franciscus Junius, aki latinul írt, majd angolra és hollandra is lefordított festészeti traktátusába büszkén emelt át Cicero *De oratore*-jából és Quintilianus *Institutio Oratoria*-jából egész passzusokat szó szerint úgy, hogy csak az *orator*t cserélte *pictor*ra[386]. Így iktatja be a festészetről való diskurzusba az *énargeia* klasszikus fogalmát is.[387] Quintilianus azt érti ezen, „amit Cicero *illustratió*nak vagy *evidentiá*nak nevez, amikor [a rétor] nem annyira elmondani látszik a dolgokat, mint megmutatni, és olyan érzelmeket ébreszt, mintha személyesen jelen lennénk"[388]. Junius nem tesz egyebet, mint hogy a magától-értődés követelményét a képekre is kiterjeszti: eszerint az alkalmas festmény olyan egyértelmű helyzetbe hoz bennünket, „mintha jelen lennénk: mintha nem egy elkészített képet látnánk, hanem a dolog valós lefolyásának lennénk tanúi". Ennek révén képes az ábrázolás a nézőt,

383 **Vossius 1650,** 70. A *pathopoios* latin szinonimáját Vossius a lap szélén *affectus effingens*-ként adja meg.

384 A *lijdingen des gemoeds* mint megkülönböztető kifejezés egy olyan passzusban fogalmazódik meg, ahol Hoogstraten különböző híres festők speciális erényeit sorolja fel: például Lucas van Leyden az odaadás (devotio). Goltzius a kiváló régi mesterek követése [imitatio auctoris, '*eeinige groote Meesters hand eigentlijk na te volgen*'], Rubens az elrendezés [ordo, dispositio – *ordinantien*], Van Dyck a kellem *(gratia, bevallijkheid)* „szakértőjeként" jelenik meg. **Van Hoogstraten 1678,** 75. Vö. ezzel **Grohé 1996,** 149–156.

385 **Weststeijn 2005**

386 **Weststeijn 2010,** 264.

387 **Junius 1641,** 265. „…d'uytdruckeligheyd ofte duydelickheiyd…die ons de gantsche saecke soo blijckelick voor d'ooghen stelt, als of wy de naeckte vertooninghe der dingen selver aenschouden."

388 Quintilianus, *Institutio Oratoria*, VI. 2. 32. Vö. **Quintilianus 2008,** 417. (Adamik Tamás fordítása)

úgymond, magával ragadni és könnyekre ragadtatni.[389] Junius az 1641-es kiadásban ugyanazzal a szóval – *beweegelichkeit* – fordítja hollandra a quintilianusi *énargeiá*t, amelyet két évvel korábban Rembrandt saját célkitűzésének megfogalmazására használt.

Weststeijn annak nem találja nyomát, bár kizárni sem szeretné, hogy Rembrandt műhelyében forgatták volna Junius traktátusát, netán annak latin vagy holland verziója az 1656-os árverési vagyonleltárban a 281. tételként említett „15 különböző méretű kötet" egyike lett volna[390]. Mindenesetre Hoogstratent, aki 1642 és 1647 között a fiatal festőnövendékek között a legtovább volt aktív résztvevője a Rembrandt-műhelyben pezsgő intenzív szellemi és gyakorlati munkának, Junius a római auktorok szorgalmas olvasójaként ábrázolja – és látni fogjuk, hogy még az *Inleyding* gyakorló festőknek szóló praktikus tanácsait is igyekszik Junius szellemében interpretálni.

Hogy festészet és retorika szoros összefüggése Rembrandt környezetében nem lehetett idegen gondolat, annak Weststeijn szemében a Rembrandt-levél címzettje, Constantijn Huygens személye szolgáltatja a legfőbb bizonyítékát, aki – mint ismeretes – az 1630-as évek folyamán a hágai udvari megbízások kieszközlésével kivételes szerepet játszott Rembrandt karrierjének felívelésében. Ne felejtsük el, hogy ez a széles látókörű diplomata – maga is költő és műértő – volt az, aki 1629-ben Leidenben járva felfedezi a világnak „a még szakálltalan ifjú" Rembrandtot és barátját/művésztársát, Jan Lievenst – s aki 1629–31 között önéletrajzában hosszú, ittasult passzust szentel méltatásuknak[391]. Weststeijn nyomatékosan utal arra, hogy ez a latin nyelven írott szöveg maga is retorikai teljesítmény: választékos szóhasználata, kompozíciója és egész tenorja arra vall, hogy a művelt értelmiségi itt nagyon is leendő olvasóit szem előtt tartva szerette volna megmutatni magát és azt, amit fontosnak tart. Weststeijn ábrázolásában még az az elragadtatottság is inkább szónoki manír, amellyel Huygens Rembrandtot az antik festőlegendák, Protogenész, Apellész és Parrhasziosz, továbbá a legismertebb itáliai mesterek méltó kihívójának nevezi. Hasonlóképp költői túlzás,

---

389 Junius idézi Nüsszai Szent Gergely emlékezését Izsák feláldozásával kapcsolatosan: „gyakran láttam egy képen ennek ábrázolását, és sosem tudtam könnyek nélkül ránézni, olyan elevenen állította szemem elé a történetet". Michael Cahn mutat rá, hogy a képek retorikai célú instrumentalizálása szükségképpen a láthatóság, illetve a képi médium áttetszőségének fikcióján alapul. Vö. **Cahn 1990**

390 Vö. **Golahny 2003,** 52–58., **Weststeijn 2013,** 308. Ha így is volt, Emmens szerint Rembrandt épp az antik minták követését igénylő Juniust gúnyolja ki 1644-ben készült *Szatíra a műkritikusról* című tollrajzán, ld. **Emmens 1968,** 150–154. Tegyük hozzá, Paul Crenshaw vitatja ezt (**Crenshaw 2013,** 4.) és inkább Constantijn Huygenst azonosítja a személyeskedő karikatúra célpontjaként.

391 Huygens *Vita*-jának latin nyelvű kéziratát a hágai királyi könyvtárban őrzik, Jacob Adolf Worp publikálta először 1891-ben *Fragment eener autobiographie* címen. Az eredeti teljes szöveget ld. http://www.dbnl.org/tekst/_bij005189701_01/_bij005189701_01_0004.php. Az engem itt foglalkoztató szöveghelynek több fordítása is ismert, közli pl. **Schwartz 1985,** 73–77. és **Corpus I. 1982,** 193–194. A német nyelvű szakirodalomban többnyire Bauch fordítását idézik vö. **Bauch 1960,** 10. Carsten Peter Warncke szerint azonban a Bob Haak által adott fordítás (**Haak 1969,** 44.) pontosabb, ő mindenesetre a latin eredetit is közli. Vö. **Warncke 1987,** 53–55. A napló vonatkozó részeiből olvasható válogatás magyar fordításban is ld. **Garas 1967,** 85–92., különösen 87–89. Huygensről lásd még **Slive 1952 és Slive 1953,** 9–26. Más összefüggésben – „nem humanisztikus, tudományos" érdeklődése miatt – tárgyalja Huygens munkásságát – messze túl a *Vita*-n – Svetlana Alpers is: vö. **Alpers 1983,** 1–25., illetve **Alpers 2000,** 25–49.

amikor a provinciából induló ifjú hollandok *[batavus]* – az itáliai klasszikusokkal szembeni – eredetiségének dicséretét zengi: szegényebbnek és tanulatlanabbnak ábrázolja őket, mint amilyenek valójában voltak, hogy ezzel is saját szövegének nemzeti retorikáját erősítse.[392] (A továbbiakban magam egy érzékeny befogadónak a Rembrandt-művek kivételes erejéről tanúskodó hiteles reflexiójaként idézem Huygens a *Bűnbánó* Júdásról **[2.38]** adott jellemzését, különös tekintettel arra a dicséretre, hogy Rembrandt „egyetlen alakban" milyen összetett érzelmeket volt képes összesűríteni. De Weststeijn-nek olyan fontos érv Huygens retorikai kompetenciájának igazolása, hogy e vallomásban sem a rembrandti *énargeia* hatékonyságának bizonyítékát, mint inkább irodalmias közhelygyűjteményt lát.) Nem csoda, ha ugyanazt emeli ki Huygensnél, amit Juniusnál is: hogy a festményekről mindketten ugyanolyan kategóriákban beszélnek, mint a rétori teljesítményekről, és ugyanazon erényeikért dicsérik a jó szónokot és a jó festőt is. Így aztán az ominózus Rembrandt-levél is egyértelmű jelentéssel bír Weststeijn számára: a „*die meeste en de naetureelste beweechgelickheiyt*" egy retorikus festő programja, akinek ecsetjét az a határozott szándék vezeti, hogy művei minél *megindítóbbak* legyenek.

4

3.2.3 | Ernst van de Wetering: a retorikai kihívás pozitivista hárítása

Mielőtt „dramatológiai" szempontból közelebbi vizsgálat alá vetném Weststeijn tézisét, érdemes röviden kitérni Ernst van de Wetering (napjaink egyik legtekintélyesebb kutatója, az 1990-es években újrakoncipiált és 2015-ben lezárt *Rembrandt Research Project* vezetője) bírálatára is, aki szerint Weststeijn „esszéisztikus" okfejtése hamis premisszán alapul: félreérti ugyanis, illetve elhanyagolja legfőbb forrása, Hoogstraten döntően didaktikus-pedagógiai intencióit. A *Corpus* ötödik, a kisebb méretű elbeszélő képeket feldolgozó kötetének terjedelmes nyitótanulmányában, amelyet néhány évvel később *Rembrandt, the Painter Thinking* című monográfiájában némiképp kibővítve újraközölt[393], részletesen kifejti, hogy a festő-tanítványt az *Inleyding* koncipiálásakor egyáltalán nem a művészetelméleti hagyomány újjáélesztésének, illetve a festészet szabad szellemi tevékenységként való legitimálásának célja vezérelte: inkább mindannak az átfogó elméleti és gyakorlati tudásnak az összegyűjtésére, illetve újrarendezésére törekedett, amelyre a korabeli konszenzus szerint egy képzett festőnek mindenáron szert kell tennie[394]. Van de Wetering Karel van Mander 1604-es *Het schilder-boeck*-ját is a festőnövendékek sokoldalú informálását és instruálását

392 **Weststeijn 2016,** 206f.
393 **Corpus V. 2011,** van de Wetering **2011a;** van de Wetering **2016**
394 van de Wetering **2011a,** 25–27.; van de Wetering **2016,** 95–100.

megcélzó gyakorlati kézikönyvként kezeli, szemben a szöveget közreadó filológus, Hessel Miedema álláspontjával, aki azt inkább a tudós műkedvelőknek szánt, rejtett allegóriákkal tűzdelt teoretikus műnek tekintette[395]. Határozottan úgy véli, hogy Hoogstraten a maga feladatát a műfajteremtő *Het schilder-boeck* aktualizálásában látta: összehasonlító táblázatok során át bizonyítja a két didaktikus célzatú traktátus témáinak és tagolásának rokonságát. Kétségtelen újdonsága az *Inleyding*nek, hogy Hoogstraten a festői praktikumra fókuszáló gondolatmenetét a múzsák számának megfelelően osztja kilenc leckére, a „látható világ" *(zichtbare wereld)* más művészi aspektusaira is kiterjesztvén a festő kompetenciáját. Ám ennek Van de Wetering nem tulajdonít különösebb jelentőséget. Viszont nyomatékossá teszi, hogy Hoogstraten Van Mander *Grond't*-jának tanításait kifejezetten Rembrandt művészetének alapos ismeretén átszűrve újítja fel: hogy „pedagógiája" a legtöbbet éppen a mesterénél látott műtermi gyakorlatokból, a tőle származó megfigyelésekből, illetve a tőle ellesett praktikus fogásokból merítette, még ha erről saját tanítványainak elmulasztott is beszámolni. [396]

Van de Wetering Rembrandt művészetében látja az összekötő hidat a Van Mander és Van Hoogstraten által megfogalmazottak között: ezért aztán kissé bizarrul hangzó kísérlete, hogy Rembrandt „művészetelméletét" e szövegek gondos szemlézése alapján rekonstruálja, Van Mander kissé iskolás alaptémái *(gronden)* és tárgyalási sorrendje szerint halad. Módszere a traktátus-szerzők szöveges alapvetéseinek Rembrandt munkáival való aprólékos „összeolvasása". Van de Wetering természetesen tudja, hogy modern értelemben vett művészetelméletről itt nem lehet szó: tárgyalása végén mégis azt a következtetést vonja le, hogy Rembrandt festői érdeklődése és innovatív szándékai négy területen tudatos törekvésként is igazolhatóak. Az első az ábrázolás „természetességére" való törekvés, a második a fény egységes és meggyőzően valószerű elosztása a befogadó elé táruló térben; a harmadik a történeti festészet legmagasabb követelményeinek való megfelelés igénye, a főalakok megjelenésének és tetteinek, a testek arányainak, a tartásoknak és affektusoknak az elbeszélések változó szituációihoz való igazítása; végül a képek materiális kvalitásainak, a festék és a grafikai nyomok felületi effektusainak a néző vizuális észleléséhez való igazítása, a tudatos kalkuláció a Gombrich-féle „beholder's share"-rel.[397]

Visszatérve az elhíresült rembrandti formula értelmének kérdéséhez: nincs mit csodálkozni azon, hogy Van de Wetering szóba se hozza a kérdést, amikor Van Mander és Van Hoogstraten a kifejező testtartásokra az affektusokra vonatkozó passzusait szem-

395 Vö. **Corpus V. 2011,** 25–27, **van de Wetering 2016,** 80ff.

396 Houbrakennek például az *Inleyding* szövegéből (vö. **Hoogstraten 1678,** 257.) kellett megtudnia, hogy Hoogstratennek apja után Rembrandt volt a második mestere. (Ld. **Houbraken 1718–21,** II. rész, 155.) Vö. **van de Wetering 2016,** 78.

397 **van de Wetering 2016,** 218–221., **Gombrich 1972,** 169–262.

besíti Rembrandt ábrázolásaival[398]. Nem mintha nem úgy látná, hogy a *die meeste ende die naetureelste beweechgelickheijt* programja a Rembrandtot leginkább foglalkoztató kérdések velejébe vág. De szóra sem méltatja a kifejezés Emmenstől Weststeijnig oly sokak által pertraktált retorikai konnotációit, és kerül minden értelmezési vitát az efféle olvasatokkal. Némiképp pozitivista – a művészi kérdését ábrázolástechnikai problémává szimplifikáló – megközelítése jegyében[399] inkább arra a festményre irányítja a figyelmet, amellyel kapcsolatban Rembrandt szándékait konkrétan megfogalmazta.[400] A *Feltámadás*on **[2.14]** amelyen a festő szavai szerint „Krisztus az őrök nagy riadalmára feltámad halottaiból" *(daer Christus van den doode opstaet da met / grootem verschrickinge des wachters)*[401], a katonák szinte pánikszerű szétrebbenését, illetve a jobb alsó sarokban meghúzódó Mária és Magdolna sopánkodó válaszreakcióit emeli ki: hogy a testmozgásokat mindőjüknél az indulati felajzottság – félelem, rémület, döbbenet és hasonlók – arckifejezései kísérik. Van de Wetering nem mond többet annál, mint hogy itt a megállított filmképre emlékeztető „extrém realizmus" antiklasszikus poétikájával van dolgunk.[402] Rembrandt későbbi stílusa, amikor a testmozgások és arckifejezések úgymond „sokkal visszafogottabbá" válnak, csak annyit jelent számára, hogy az érett Rembrandt, mintegy életkori okokból lehiggadva, követi a „*naetuereelste beweechgelickheijt*"-t – egyszerűbben szólva: a természethűség – tartalmilag változatlan programját[403], illetve jobban alkalmazkodik az állókép médiumának korlátaihoz[404].

Mindenesetre különös megfigyelni, hogy mind Van de Wetering, mind Weststeijn – mindketten kiváló filológus-történészek – milyen reflektálatlanul dobálóznak olyan modern technikai médiumokat idéző terminusokkal, mint *film still*, *snapshot* vagy *virtual reality*. A gombrichiánus alapon álló Van de Wetering az illuzionisztikus ábrázolás hitelességére való törekvést a korízlés és a stílus egyszerű evidenciájaként kezeli, míg Weststeijn a képi közvetítés transzparenssé tételében (a festés materiális-technikai összetevői, az ecsetnyomok, a faktúra stb. elrejtésében) egyenesen a célul kitűzött totális jelenlét-effektus, a kép virtuális terébe való illuzórikus átlépés szükséges előfeltételét

398 **van de Wetering 2011a,** 65–70., illetve 144–149.

399 **van de Wetering 2016,** 68. Később: „A művészet története Giottótól Rembrandtig egyetlen hosszú küzdelem volt azért, hogy megragadják a látható világ észlelhető tulajdonságainak végtelen sokaságát, továbbá hogy vizsgálják megmutatásának módjait." Uo. 219.

400 **van de Wetering 2005,** 133–135.

401 **Strauss 1979,** 1639/2, **Gerson 1961.** Vö. **Tümpel 1981,** 429–430.

402 **Van de Wetering 2011a,** 135.

403 **Van de Wetering 2011a,** 135., **Van de Wetering 2016,** 245.

404 Ezzel a lassú tanulási folyamattal magyarázza pl. a berlini *Zsuzsánna és a vének* **[2.99]** kilenc évig tartó átfestését: míg az 1639 körül elkezdett korai változaton – a leány hirtelen megtámadását dramatizálandó – egy felborult vizeskancsóból az ivóvíz épp belefolyik a fürdőmedencébe (erről egy fennmaradt monokróm tanítványi rajzmásolat informál bennünket), addig az átdolgozáson visszavesz az erőszakos öreg támadó mozdulatának nyerseségéből, és átfesti a kancsó-motívumot: „ha nem így tett volna, már több mint háromszázhatvan éve ömlene a víz és sosem ürülne ki az edény… A változtatásokkal Rembrandt széthúzza az időfolyamatot azzal, hogy kiiktatja azt a hirtelenséget, amelyet a *Feltámadás*on még el akart érni." **van de Wetering 2016,** 261–263.

látja[405]. Míg Van de Wetering pozitivizmusa és műértelmezői aszkézise relatíve nem sok szellemi izgalmat kínál a Rembrandt-dramatológia kutatójának, addig Weststeijn pánretorikai apparátusa – épp fordítva – valamiféle fantasztikus varázslattá, vizionárius eksztázissá stilizálja fel a befogadás eseményét. Bizarr párhuzamosságuk oka – megítélésem szerint – az, hogy mindkettőjük elemzéseiből hiányzik az autonóm *mű* emfatikus fogalma, konkrétabban szólva a drámajáték, illetve a kép „világa" és a valós befogadó közötti viszony – Michael Fried által hangsúlyozott – ontológiai dimenziójának olyanféle vizsgálata, amelyre magam itt törekszem.

3.2.4 Thijs Weststeijn: a retorika performatív modellje

Mielőtt azonban a mű státusát érintő – a magam gondolatmenete szempontjából döntő jelentőségű – kérdés érdemi vitatásába kezdenék, szeretném rögzíteni Weststeijn megközelítésének paradigmatikus újszerűségét. Mert már a többek által fanyalogva fogadott 2008-as Hoogstraten-monográfia is döntő szemléleti-módszertani újdonságot hozott azzal, hogy a képeket elsősorban lejátszandó eseményként, *performatívum*okként kezelte: abból a feltételezésből indult ki, „hogy a művészet tapasztalása során *megtörténik* az az esemény, amit a mű elbeszél vagy leképez"[406]. Weststeijn nem hivatkozik Horst Bredekampnak a diskurzusváltás igényével fellépő *Theorie des Bildakts*-jára (2010), pedig megtehetné: a kép öntevékeny aktorként való, szubjektumszerű felfogása bizonyos pontokon nagyon közel kerül a képeknek tulajdonított elevenség és hatalom retorikai toposzához[407]. Nem véletlen, hogy Bredekamp is érvényesként hivatkozik az *énargeia* klasszikus követelményére[408]. Bár Rembrandtra vonatkozóan vitatni fogom használatának jogosságát, a kategória ismétlődő felbukkanásában, illetve a használatát kísérő vitákban mégis az új képtudományi paradigma – egy, a képek performatív természetének, illetve működési mechanizmusainak kutatására irányuló diskurzus – meggyökeresedésének újabb jelét látom. Egyik vezérmotívuma lehetne a fordulatnak a retorikai szemlélettel igazán nem vádolható Maurice Merleau-Ponty művészettörténészeknek szóló figyelmeztetése, hogy ne a kép*et* nézzék, inkább a képpel nézzenek (vö. 148.) – amely bizarr módon Junius imént idézett retorikus eszményére („mintha nem egy elkészített képet, hanem a dolog valós előadását látnánk"[409]) rímel.

---

405 **Weststeijn 2008,** 142–143.
406 **Weststeijn 2008,** 140f.
407 Megteszi viszont Yannis Hadjinicolaou, aki a Rembrandt-követők – főleg Arent de Gelder (1645–1727) – vizsgálata során jut hasonló meggyőződésre, és hangsúlyozza a színészi játék és a festésmunka *testies* dimenzióinak („szenzomotorikus erőinek") fontosságát a képek létrehozásában és befogadásában: ld. **Hadjinicolaou 2014**
408 **Bredekamp 2010,** 22. skk.
409 **Weststeijn 2010,** 270.

Weststeijn megközelítésének igazsága ugyanis túlmutat szűkebb tárgyán, illetve annak meglehetősen túlfeszített konceptuális keretezésén[410]. Mindenekelőtt azért, mert a képeket rendre *esztétikai megtapasztalásuk eseményének* összefüggésében vizsgálja. Olyasminek a vizsgálatát állítja a fókuszba, ami egyrészt a muzeális tárgyak azonosítására szolgáló kutatói gyakorlatokkal (attribúció, datálás, stíluskritika, keletkezéstörténet, proveniencia-kutatás stb.), másrészt a munkák pontos történeti-szellemi kontextualizációjára optimalizált módszerekkel (az ikonográfia, a funkcióelemzés, a jelentéskutatás stb. technikáival) megközelíthetetlennek, a tudományos egzaktság igényével megfoghatatlannak tűnik.

Weststeijn Junius és Van Hoogstraten szövegeiben a retorikus érzelemátvitel kommunikatív modelljéhez keres támpontokat. Ezek sugallata szerint a képek hatékonyságának legfőbb garanciája a szenvedélyek közvetlen imitálásában áll, amely úgyszólván versenyelőnyt biztosít a festőnek a költővel szemben: a festett affektusok ugyanis éppúgy közvetlenül gyakorolnak hatást a kép nézőire, mint a szónok az őt hallgatókra. Akárcsak a szónoki beszédnek, *erejük* van, amely képes magával ragadni, netán könnyekre is ragadtatni a publikumot.[411] Junius e tekintetben is a rómaiakat követi: a rétori *énargeia* alapja Quintilianusnál is az, hogy az érzelmek a beszélőről *közvetlenül* tevődnek át a hallgatóra: „csupán a tűz gyújt lángot, és csak a nedvességtől leszünk nedvesek, és egy dolog sem ad a másiknak olyan színt, amivel ő maga ne rendelkeznék."[412] Az érzelmek hatóerejének forrása *a feltétlenségben* rejlik: ha a szónok maga „belülről" kellő intenzitással éli meg, és alkalmas módon képes meg is jeleníteni, az úgyszólván automatikusan ragad át a hallgatóra. Juniust különösképpen foglalkoztatja az a fiziológiai folyamat, ahogy a belső lelki impulzus a véráramon keresztül mintegy fölvillanyozza a testet, kipirosítja a bőrt, élénkké teszi külső mozgásait[413]. (A belülről fakadó impulzusra Hoogstraten is a *hartstocht* [a. m. „szívből jövő"] testi metaforá-

410 Legjobb összefoglalását ld. **Weststeijn 2021**

411 A római retorika cicerói hármas követelményrendszeréből *(docere, delectare, permovere)* a XVII. században egyértelműen a harmadikban, a befogadó érzelmi megindításában látták a valódi kihívást – nyilván nem függetlenül a test–lélek problematika, illetve az emberi érzelmek és szenvedélyek működése iránt megnövekedett irodalmi és bölcseleti érdeklődéstől. A festő Karel van Mander már 1604-ben írott *Grond't*-jában „művészetünk gyökerének és leglelkének" *[kern en ziel van de kunst]* nevezte az affektusok ábrázolását. Junius is úgy vélte, hogy a ma művésze csak a szenvedélyek hiteles megfestésével léphet a régiek nyomdokába, Hoogstraten pedig a festészet legnemesebb területének nevezte az emberi megrázkódtatások és érzelmi kilengések ábrázolását. „Nem elegendő, hogy egy kép csupán szép legyen: kell hogy legyen benne annyi elevenség *[bewegelichkeit],* ami képes erőt venni azon, aki nézi" *[macht over d'aenschouwers],* mondja *„adrident, ita flentibus adsunt / humani uoltus; si uis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi…" „Az sem elég, ha a vers csak szép: legyen édes is egyben / s* égre *ha száll, a közönséget ne felejtse a földön. / Mert e tömeg, ha nevetsz, véled nevet. És ha te sírsz, sír. Azt akarod, hogy könnyezzen? Könnyezz te előtte!"* (Bede Anna fordítása: **Hoogstraten 1678,** 292., és idézi az abszolút tekintélynek számító Horatius *Ars poetica*ját*: „Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto / et, quocumque uolent, animum auditoris agunto. / Vt ridentibus*). Horatius, *Ars poetica,* 98–104.

412 Ibid.

413 A „virtuális valóságban" való efféle intenzív személyes jelenlétben az ember más érzékei (szaglás, tapintás stb.) is egyaránt aktualizálódnak. Weststeijn az efféle hallucinációk közé sorolja a késztetést a festett szereplőkkel folytatott párbeszédre is. Vö. **Weststeijn 2010,** 273f.

ját alkalmazza.[414]) Abban ugyanakkor, aki a felajzott külsőt (akár egy képen) kívülről figyeli, a folyamat megfordítva megy végbe: a testnyelvi *expressio* olyan – akár tendenciózusan is irányítható – stimulusként működik, amely a kívánt érzelem belső megélését képes felszítani a megfigyelőben[415]. Ha a festő eredményes az érzelmek spontán felfakadásának közvetítésében, a néző pedig – váratlanul szembesülvén velük, és engedve erejüknek – azonosul a látottakkal, létrejön, úgymond, a közös jelenlét ideális pillanata. Junius szemében a festő fizikai jelenléte az érzések/szenvedélyek megfestésekor, a nézőé pedig a befogadás pillanatában voltaképp azonos értékű közösséget teremt, mint amikor Quintilianus egy védőbeszédében együttérzésére apellálva képes megindítani az ítélőszék bírójának szívét. Weststeijn argumentációjában ezt a szinte azonosságig fokozódó testközeli egyensúlyt metaforizálja Hoogstraten praktikus tanácsa a festőnek, hogy tükör előtt játssza is el, amit ábrázolni szeretne: mert akkor ő maga „egyszerre színész is, néző is".[416]

A retorikus ész számára tehát mind a szónoklat, mind a kép *énargeiá*jának forrása közvetlenül a „rábeszélő" (a szónok, illetve a festő) mímoszi képességeiben, továbbá erkölcsi igazában és átélésének/érzelmeinek valóságosságában rejlik. Quintilianus ezért nem ok nélkül hangsúlyozza a szónok *személyes hitelének* fontosságát: „bizony nevetséges lenne, ha csak a szavakat és arckifejezésünket igazítanánk hozzá, de lelkünket nem […] valahányszor beszédünket az igazság látszatával szeretnénk felruházni, legyünk mi magunk hasonlók azokhoz, akik valós érzelmeket élnek át, és olyan lelkiállapotot tükrözzön beszédünk, amilyet majd a bíróban akarunk felébreszteni. Vajon fog-e fájdalmat érezni engem hallgatva, ha nem érzem azt az érzelmet, amelyet beszédemmel szeretnék előidézni?"[417] Ez a művésszel szembeni emberi és morális igény visszhangzik Vossius *pathopoios*-kategóriájában is, amelyet így Weststeijn aggály nélkül alkalmazhat Rembrandtra is.

Ebből is látszik, hogy az *énargeia* nem a szerkesztett beszéd, illetve a képi objektiváció magánvaló tulajdonsága: nem alkalmazott stíluseszköz vagy formaelem, inkább *itt és most* realizálódó történés, az ideáltipikus jelenlét kategóriája. Ezért a retorika e performatív modelljében nincs is helye a *mű*ről való beszédnek. A forma szerepe itt csak annyi, amennyi a tüköré Hoogstraten műhelygyakorlatában: előállítja a „virtuális valóságot", amelyben megesik, aminek meg kell esnie, de az élménypillanat kedvéért rögtön el is tűnik annak látszásában. Hogy magasztos retorikai céljait teljesíthesse, a képnek mint közvetítőnek magának úgyszólván áttetszővé kell válnia[418].

Kérdés mármost, hogy a „mágikusan" felajzott jelenlét e fantazmája – végül is Weststeijn számára a *die meeste en de naetureellste beweechgelickheijt*-formula épp ezt

414 **Weststeijn 2010,** 264–266.
415 **Weststeijn 2013,** 309–311.
416 idézi **Weststeijn 2008,** 183. **van de Wetering 2011a,** 68–69.
417 **Quintilianus 2008,** 416. (Adamik Tamás fordítása)
418 **Weststeijn 2021,** 210.

jelenti – alkalmas-e Rembrandt performatív invenciójának megragadására. A válaszom erre határozott nem. Mert bár a formát Rembrandt csakugyan a befogadói jelenlétre optimalizálja, de azt nem egyetlen rabul ejtő totáleffektusként működteti – inkább műről műre a nézőnek szóló instrukciók olyan tagolt rendszereként, amely az adott képszínpadi eseményben való részvételre invitálja, illetve az események proaktív *lejátszására* ösztönzi őt. Szimptomatikus, hogy Weststeijn revelatív kísérlete a képek eseményszerűségének megragadására nélkülözi a példaként hivatkozott művek behatóbb vizsgálatát: argumentációja a szoros szemlélés, a *forma* és a képtapasztalat konkrét explikációja helyett többnyire tudós értekezésekből vett passzusok fogalmi elemzésében, illetve retorikai terminusok és formulák tendenciózus megfeleltetésében merül ki. Indokolt tehát, hogy érvelésének ellenpróbáját konkrét művek folyamatelemzésén keresztül végezzük el.

3.2.5 | Mű és *énargeia*: érzelmek kifejezése vagy cselekvések mimészisze?

Weststeijn standard hivatkozásai közé tartozik a korábban, a más összefüggésben (102 ff.) már érintett *Ábrahám áldozata* **[2.08],** illetve annak egyik kulcsa, az elejtett kés 13
több mint bizarr motívuma. Már csak azért is kapóra jön neki, mert egyik koronatanúja, Franciscus Junius épp e történet egy régi ábrázolása kapcsán idézi Nüsszai Szent Gergely szavait, aki *De Deitate Filii et Spiritus Sancti Oratio* című önéletrajzi jellegű munkájában ekképp tanúskodik a képek megindító erejéről: „gyakran láttam egy képen ennek [Izsák feláldozásának] ábrázolását, és sosem tudtam könnyek nélkül ránézni, olyan elevenen állította szemem elé a történetet."[419] A kés hirtelen elejtése az *énargeia/evidentia* retorikája szempontjából azért reveláló erejű, mert a nézőre leginkább ható érzelmi-indulati kisülés csúcspillanatát dramatizálja. Ezzel kapcsolatban Weststeijn nem is mulasztja el idézni Hoogstratent: „Akár egyalakos, akár többszereplős esemény ábrázolásáról van szó, arra kell ügyelni, hogy egyetlen olyan szemléletes mozdulatot *[oogenblikkige beweeging]* ragadjunk ki, amely leginkább kifejezi az elbeszélés menetét. Ahogy Horatius mondja, 'Legyen minden műved, ahogy kell, önálló és egyértelműen világos *[eenweezich]*'. Hogy a mű a szemlélőt, mint aki maga is ott van az eseménynél, egyértelműen *[eenstemmich]* elragadja, és megrémüljön a szörnyű esettől *[van een felle daed doe schrikken],* örömét lelje a jókedvben, érezzen részvétet a szomorú igazságtalanság és megelégedést egy becsületes tett láttán"[420]. Nem véletlen, hogy Weststeijn interp-

419 Idézi **Weststeijn 2005,** 117.

420 „*Het zy nu, datmen een enkel beelt, of veele te zamen voor hebbe, men moet toezien, datmen alleenlijk een oogenblikkige beweeging, welke voornamentlijk de daed der Historie uitdrukt, vertoone, gelijk Horatius zegt: Breng yder werkstuk, zoo 't behoort Slechs enkel en eenweezich voort. Op dat het werk mich den toeziender, als een anderen*

retációjában e szöveg kulcsa az *oogenblikkige beweeging* kifejezés: ezt a műegész egy csapásra átlátható, magától értődő kvalitásaként a befogadó szempontjából adódó intenzív szemléletességként értelmezi. A hoogstrateni terminológia Weststeijn szerint a formula egy az intenzív rémület vagy gyönyörérzet automatikus kiváltására alkalmas *snapshot*ot ír körül. Az *oogenblikkig*e jelző egyszerre utal az áttekinthetőség evidenciájára és megmutatkozásának szempillantás-szerű gyorsaságára. A hatás kívánatos céljaként voltaképpen a befogadói reakcióidő rövidségét jelöli meg[421], amit úgy is értelmezhetünk, hogy a pillanat elragadó erejének kell megfosztania a nézőt a körültekintéshez, mérlegeléshez és reflexióhoz szükséges distanciától. Egy szempillantás elég, hogy a lehulló késben és Ábrahám affektusában tanúi legyünk, illetve hatása alá kerüljünk a Mórija hegyén lezajló eseménynek. Ezen az alapon tekinti Weststeijn Hoogstraten *oogenblikkige beweeging*-formuláját az *énargeia* teljes értékű szinonimájának.

Ráadásul Weststeijn – tovább kerekítendő a „retorikus Rembrandt" képét – Arisztotelészt, a *Poétiká*ban kifejtett drámaesztétikát, illetve a *katharszisz* elméletét is bevonja pánretorikai argumentációjába. Egyrészt úgy véli, hogy már az arisztotelészi tragédiafelfogásnak is az *énargeia* volt a kiindulópontja (legalábbis így értelmezi azt, hogy Arisztotelész az élő előadáshoz kötődő, *nyilvános* műfajnak tekintette a tragédiát). „Így csak az eleven képmás lehet képes a *peripeteia* drámai tapasztalatának evokálására és arra, hogy a szemlélőt a részvét *(compassio)* vagy a félelem *(horror)* ellentétes érzéseinek valamelyikére indítsa."[422] Weststeijn ábrázolásában a tragikus fordulat, például „a felismerés pillanatának leképezése összecseng azzal a felfogással, hogy a szenvedélyek hidat képeznek a belső és külső között: a nézőtől az várható, hogy személyesen olyannyira a kép hatása alá kerül, hogy a történetben való efféle elmerülés folytán maga is jellemváltozáson megy át".[423] Ugyanez igaz a művészre is, azzal a különbséggel, hogy ő ugyanezen a megtisztuláson a kép festése közben megy keresztül: és megint a hoogstrateni tükörnél, az előadó és a néző azonosságának utópiájánál vagyunk.

Vegyük azonban észre: Weststeijn tendenciózusan olvas és értelmez. Egyrészt: kategoriális értelemben *énargeiá*ról nincs szó a *Poétiká*ban. A terminus ebben az alakban csak Arisztotelész *Rétorikáj*ában bukkan fel, és a filozófus ott is csak az érvelő beszéd szemléletességét nevezi így: egyáltalán nem beszél „személyes jelenlétről", illuzórikus erőről és hasonlókról[424]. A *Poétiká*ban ellenben, amelynek alapkoncepciója szerint

---

omstander verrukke, van een felle daed doe schrikken, en door het zien van iets blygeestichs doe verheugen: of dat hy door eenich aengedaen ongelijk met meedelijden bewoogen worde; en in een rechtvaerdige daed zich vernoegt bevinde." **Van Hoogstraten 1678,** 116. (Itt köszönöm meg Gera Juditnak és Németh Istvánnak az XVI–XVII. századi szövegek pontos értelmezésében nyújtott segítségüket.) A hely értelmezéséhez ld. **Hadjinicolau 2014,** 154–155.

421 **Weststeijn 2008,** 185. Sluijter szerint a kifejezés „egyetlen szempillantás alatt lejátszódó hirtelen mozgást és érzést" jelent: **Sluijter 2010,** 290.

422 **Weststeijn 2005,** 116.

423 **Weststeijn 2010,** 272.

424 Arisztotelész, *Rétorika* 1411b, **Arisztotelész 1999,** 158.

a drámát épp a tragikus fordulat színpadi jelenidejűsége és nyitottsága különbözteti meg az epika utólagos, reflektált történetmesélésétől, Arisztotelész az *enargesztata* jelzőt használja, mégpedig a következő szövegösszefüggésben: „A meséket [müthosz] úgy kell összeállítani és a nyelvezettel [lexisz] együtt kidolgozni, hogy az ember azokat a lehető legnagyobb mértékben *a szeme elé képzeli* – mert így *teljes világossággal* látva, szinte mint aki maga is ott van az eseményeknél, megtalálja azt, ami illő, és a legkevésbé kerülik el a figyelmét az ellentmondások…”[425] (az én kiemeléseim – R. A.) Ne feledjük, a passzus a drámaköltők számára megfogalmazott instrukciók (az „ajánlott és kerülendő módszerek”) között merül fel, és alapvetően a drámai szituációk belső koherenciájának, áttekinthető és logikus megformálásának követelményét jelöli meg[426]. Szó sincs itt a Quintilianus sugallta közös jelenlétről és a beszélő személyes hitelességének meggyőző erejéről: még a színházi előadáson való jelenlét és a színészi játék hitelessége értelmében sem. Arisztotelész nem foglalkozik sem a színészek alakításával, sem a nézővel mint önálló instanciával, csak annyit jegyez meg: azért szükséges a drámaszerzőnek pontosan szerkesztenie, hogy utóbb az előadás nézői ne kapják rajta a történetbonyolítás valamilyen ellentmondásán, amint az például Karkinosszal történt (55a 27–28). A *katharszisz* kulcsa Arisztotelésznél tehát kifejezetten a hős – cselekvések láncolatából előálló – *történetének* élő végigkövetéséhez kötődik: olyasmihez, ami a drámajáték lételmélete értelmében egy a nézőétől különböző másik világban, a belső diegézis öntörvényű menete szerint megy végbe. Ez az emfatikus értelemben vett mű *saját* világa, amelyet ontológiai szakadék választ el a befogadóétól, és ezt semmiféle festői bűvészkedés nem lehet képes a nézőt egészen magába szippantó „virtuális valósággá” fölstilizálni. Az a nézői jelenlét, amelyre kimondva-kimondatlanul Arisztotelész – és megítélésem szerint Rembrandt is – számít, csak a forma által közvetített lehet. Ha Rembrandt a pétervári *Ábrahám áldozatá*n csakugyan a sokk és a rémület affektusára redukálja a cselekményt, az nem merő retorikai hatáskeltés okán történik, inkább a drámaforma kiérleletlenségének következménye, amit az 1655-ös rézkarcon aztán sikerül is korrigálnia (vö. korábban 108. *passim*).

Ezért döntő pontosan fölmérni azt a hidat, amelyet – a befogadót orientáló instrukciók rendszereként – a rembrandti forma képez a két világ között. Az a performativitás, amely az *utánjátszó megértést* szolgálja, alapjaiban különbözik a Weststeijn-féle „virtuális valóság” mágiájától, amelyben a néző és a protagonista összeolvadásának mintegy varázsütésre, misztériumszerűen kellene megtörténnie.

Vegyük ugyanis észre, hogy ékesszólás és festészet rövidre zárt azonosítása Juniusnál – és az ő nyomában Weststeijnnél is – finom, de épp a Rembrandt-dramatológia lényegét érintő csúsztatáshoz vezet. Míg az *énargeia* koncepciója – és általában az érzelmek

425 Arisztotelész, *Poétika* 55a 23–27, **Arisztotelész 1997,** 69.
426 **Rosen 2000,** 178.

tárgyalása – a klasszikus auktoroknál rendre az elokvencia stíluseszközeként, tehát a rétor közvetlen kommunikációjának minőségeként jelenik meg, addig a Rembrandt-tanítvány Hoogstraten, használjon amúgy bármennyi retorikai szóvirágot, abban nagyon is antiretorikus indíttatású mestere követőjének bizonyul, hogy „a lélek szenvedélyeit" csak ábrázolt szituációkba és cselekvés-összefüggésekbe ágyazva tudja elgondolni[427]. Erről Weststeijn mintha nem akarna tudomást venni. Pedig az idézett *oogenblikkige beweeging*-nek adhatunk kevésbé tendenciózus értelmet is: Hoogstraten *expressis verbis* egy olyan esemény vagy jelenet gondos kiválasztását írja körül a fogalommal, amely „leginkább kifejezi a cselekmény menetét" [*welke voornamentlijk de daed Historie uitdrukt*[428]], illetve jelen idejűként való szemléletes prezentálását írja körül. Hoogstraten egy helyütt például így fogalmaz: „Ha az előtted fekvő témát átgondoltad, keress egy pillanatnyi akciót (cselekvést): mert a festő szabadabb e tekintetben, mint a történetíró, akinek mindent elölről kell elmesélnie, míg a festő akár a történet elejébe, akár a végébe is belecsöppenhet. A már megtörténtet, a jelenben zajlót vagy az elkövetkezőt is lefestheti, és csak annyi a kötelessége, hogy az események szűnni nem akaró sorából annyit mutasson meg, ami egyszerre látható."[429]

A „lélek szenvedélyeinek" tehát a tanítvány határozott tanítása szerint a *történetegész* kontextusában kell ábrázolódniuk – ami azt is jelenti, hogy ugyanabban a pillanatban különböző drámai személyek szerepüknek megfelelően különböző, egymással ütköző affektusokkal léphetnek elénk. Még ha egyetlen alakról van is szó, az *oogenblikkige beweeging* szükségképpen a színpadi elrendezés *(ordonnantie)* keretei között történik meg, ami – épp az áttekinthetőség és a meggyőző ábrázolás érdekében – előzetes kritikai mérlegelést és dramaturgiai tudatosságot követel a festőtől (ez volna az értelme a *wanneer de zaek, die gy voorhebt, in uw verstant wel begrepen is* kitételnek), a befogadót viszont azon feladat elé állítja, hogy minden affektust szigorúan funkcionálisan – a protagonista narratív szerepének és *szituációfüggő* viselkedésének indikátoraként – értelmezzen.

A Hoogstraten-tanítvány, Arnold Houbraken meséli mestere tanítási módszereiről az alábbi andekdotát: „Egyszer, amikor egyik növendéke egy olyan vázlatot mutatott neki [egy elrendezéséről, amilyet mindenkinek heti rendszerességgel kellett készítenie, de nem fordított elég figyelmet figurái korrekt kidolgozására, és csupán véletlenszerűen rakta oda őket, annyit mondott neki: 'Olvasd el a szöveget. Hát úgy néz ki ez a figura,

427 **Hadjinicolau 2014,** 155.
428 **Hoogstraten 1678,** 116.
429 *„Wanneer de zaek, die gy voorhebt, in uw verstant wel begrepen is, zoo neem, nae uw keur, een oogen-bliklijke daedt, want de verkiezing eens Schilders is vryer, als die van een History schrijver, zijnde deze verbonden de dingen van den grond op te verhandelen, daer een konstenaer plotselijk of in het begin, in het midden, of wel in het eynde der Historie valt, nae zijn lust en goetdunken, Hy verbeelt of het voorgaene, het tegenwoordige, of het toekomende, en is niet verder verbonden, als met ,t geene in een opslach der oogen tevens gezien kan worden, uit het eeuwich vervolg der zaeken te vertoonen."* **Hoogstraten 1678,** 178.

mint aki ezt mondja?' Amikor az igennel válaszolt, [Hoogstraten] ezt mondta neki: 'képzeld el, hogy én vagyok az, akinek ezt mondanod kell, és mondd így nekem'. Amikor amaz, akár egy faszobor, minden érzés nélkül és kezét zsebre dugva teljesítette a kérést, [Hoogstraten] azt mondta neki: 'a zsebeid arra valók, hogy a pénzed tartsák, ne a kezeidet', majd felugrott, leültette a tanítványt, és azt mondta neki: 'most jól figyelj, megmutatom neked: különösen a kezem mozdulatát és a testem meghajlását figyeld, miközben beszélek'… ezek, ahogy a mondás mondja, egy húron pendülnek".[430] Ebben a példában az a különösen szemléletes, hogy Hoogstraten egy zárt kommunikációs helyzetet modellez, és ebben keresi a beszélő megnyilvánulásának hiteles formáit: a beszéd őszinteségét, amelyet számonkér a nyegle tanítványon, nem kívülről, mint néző, hanem belülről, mint beszélgetőtárs szeretné megtapasztalni vagy kikényszeríteni. Az érzelem mímelése csak akkor éri el a kívánt hatást, ha egy az adott szituációban értelmes és az elbeszélés értelem-összefüggésébe illeszkedő tárgyi tartalmú cselekvést kísér. Ezért kell a tanítványnak előbb elolvasnia a szöveget, azaz megértenie a szituációt. Hoogstraten nem azt kéri tőle, hogy hatásos arcjátékkal „érzelmeket" bábozzon el, hanem hogy egy kvázi valós élethelyzetben *tegyen úgy* (például közöljön valami meghatározottat a másikkal), „mintha tényleg jelen lenne". A műtermi mímelés tehát nem közvetlenül affektusok ábrázolására, inkább helyzetgyakorlatokra és komplex emberi *viselkedések* újrajátszására irányul. Jellemző, hogy van Hoogstraten, aki amúgy sok tekintetben van Mander mintáját követi, e ponton eltekint az érzelmek taxonomikus felsorolásától[431], és inkább olyan *társas helyzeteket* sorol fel, amelyekben a történeti elbeszélések protagonistái felbukkanhatnak: áldozati jelenetektől ünnepeken és diadalmeneteken át harci jelenetekig, lakodalmaktól keresztelésekig, szónoklatoktól párbeszédekig „mindent, ami csak *emberek között* megtörténhet*" [al wat'er onder mensen kan geschieden].*[432] (Az én kiemelésem – R. A.)

Egészen bizonyosak lehetünk abban, hogy Hoogstraten ezt a dobozszínpadi dramaturgra valló elemi képszerkesztői gondolkodást Rembrandtnál sajátította el. A rembrandti dráma nézőjének még egyalakos képnél sem elegendő csupán érzelmileg ráhangolódnia az ábrázolt affektusra: azt a szubjektum *cselekvő* jelenlétének érzelmi reflexiójaként is *meg kell értenie*. Az egynemű *[eenweezich]* és az összehangzó *[eenstemmig]* jelző, amelyet Horatiusra hivatkozva Hoogstraten említ, nem föltétlenül kell hogy az emóció evidenciájára és energikus erejére[433] vonatkozzék, jelentheti akár *az*

---

430 **Houbraken 1718–21,** II. 162–163.

431 „…akik tanulmányozzák a természetet, más-más neveket adtak az affektusoknak: az első mindenekelőtt a szeretet, aztán a vágy, az öröm, a fájdalom és a düh: aggodalom és szomorúság, amely elemészti a testet; félénkség és nehezen uralható félelem, nagyképűség és féltékeny harag – mindezek ismeretesek affektusként." **Van Mander 1604,** VI. 2. (fol. 23r)

432 **Hoogstraten 1678,** 108–109.

433 „Nem elég, ha egy kép csak szép…. kell hogy legyen benne bizonyos mozgalmasság vagy energia *[beweeglickheid]…* A festők nem tudják megindítani a lelket, ha nem alkalmazzák ezt." **Hoogstraten 1678,** 292.

emberek közötti viszonyok szabatos és koherens megformálását is. Az ábrázolt szenvedélyekkel való empatikus azonosulás csak egy gondosan szerkesztett műegész keretei között, a narratív értelem közvetítésével a voltaképpeni konfliktus végigvitelének – tehát a *dráma* lejátszásának és megértésének – kerülőútján vezethet *katharszis*hoz, azaz valódi érzelmi megrendüléshez és a sors tudomásulvételéhez.

3.2.6 | Az antiretorikus dramaturgia működés közben: a *Bűnbánó Júdás* és korabeli fogadtatása

Hogy az eddig tárgyaltakhoz képest miben kínál újat a képek „dramatológiai" olvasata, azt egy másik polémikus esettanulmány segítségével szeretném megvilágítani. A *Júdás visszaviszi az ezüstöket a templomba* című, 1629-es munkának **[2.38]** és utóéletének tárgyalása a Lastmannal való összevetéshez hasonlóan „kötelező kűr"-nek számít a korai Rembrandtot méltató-elemző irodalomban, s minden szempontból a legszemléletesebb alkalmat kínálja ahhoz, hogy kortársi fogadtatásának kontextusában, tehát úgyszólván *működése közben* vizsgáljuk meg e dramaturgia hatásmechanizmusát. Két tekintetben is: egyrészt rendelkezésünkre áll Constantijn Huygens 1630 körüli bejegyzése latin nyelven írt naplójába, amelyben megemlékezik a két ifjú leideni festőnél, Jan Lievensnél és Rembrandtnál tett látogatásáról, amelyet a tanulmány kontextusában egy egykorú konkrét befogadás-esemény páratlanul értékes írott dokumentumaként kezelnék; másrészt ismerjük a mű főmotívumának bizonyos kópiáit, és vannak adataink azok utóéletéről és elterjedtségéről is. Ezeket ismereteim szerint a szakirodalomban még sohasem kapcsolták össze, illetve nem szembesítették konzekvensen a rembrandti jelenet konfigurációjával, pedig – és a következőkben ezt szeretném bizonyítani – épp a mű dramatológiai szellemű „újraolvasása" és művészi *erejének* megtapasztalása segít megértenünk, hogy szemlélőiből miért épp ezeket a reflexiókat váltotta-kényszerítette ki. E tudás birtokában konkrétabban is rákérdezhetünk az Arisztotelész által a valódi tragédiák alkotóelemeként megjelölt drámai események – *anagnorísisz, peripeteia* és *pathosz* – képi ábrázolhatóságának általános kérdésére is, azaz rátérhetünk a „Rembrandt-dramatológia" szisztematikus kifejtésére. Ezért a *Júdás*t elemző esettanulmányt két lépésben fejtem ki: itt a mű kortársakra gyakorolt hatásának közvetlen erejét vizsgálom a források fényében. Dolgozatom egy későbbi fejezetében (a 319. oldaltól) térek ki a mű dramaturgiai bonyolításának a vizsgálatára – ennek precíz analíziséhez ugyanis egy sor olyan kategóriára is szükségünk lesz, amelyet csak a rembrandti képszínpad szintaxisának rendszeres kifejtése nyújthat számunkra.

4

A *Bűnbánó Júdással* kapcsolatban eleve sokatmondó tény, hogy a téma önálló jelenetként való ábrázolása is a mindössze huszonhárom éves ifjú saját invenciója[434]: ez nem kevesebbet jelent, mint hogy a szóban forgó újtestamentumi epizód (Mt 27.3–5) adekvát képi elbeszéléséhez – ikonográfiai hagyomány híján – minden mozzanatot a festőnek magának kellett kitalálnia. A kortársi reakciókból ítélve, a mű mindenesetre komoly sikert aratott. A kutatás nemcsak számos egykori másolatot tart számon[435], de azt is tudjuk, hogy Rembrandt, noha többször kölcsönadta, sosem adta el – végig megtartotta magának a festményt. Érdekesebb ennél a fogadtatástörténet egy eddig nem vizsgált különös fejleménye: hogy a kétségbeesett Júdás-figura, noha egy tizenegy alakot felvonultató zsúfolt kompozíció része, egészen önállóan kel életre a nézők és másolók kezén. Jan Gillisz. (Joris) van Vliet (1600/1610–1668?) már 1634-ben elkészíti a figura félalakos rézkarc-másolatát **[2.39],** amelyet egy-két évtizeddel később egy angol rézmetsző, Richard Gaywood a „síró" filozófus, Hérakleitosz ábrázolásaként egyesít egy nevető katona fejét ábrázoló tenyérnyi Rembrandt-kép *(tronie)* szintén Vliet által karcolt kópiájával mint a „nevető" Démokritosszal **[2.40].**[436] A Gary Schwartz által Gaywoodnak attribuált metszeten Wenzel/Wenzeslaus Hollar (1607–1677) neve szerepel alkotóként. A Ciartres-nak nevezett Francois Langlois (1588–1647) is készített egy hasonlót **[2.41].** E grafikus kópiákat karaktertípusként és kifejezésformulaként[437] még a XVIII. században is szívesen alkalmazták.

Vizsgálódásom fő tézise szerint a motívum gyors elkülönülése és önállósodása nem véletlen, és összefügg Rembrandt dramaturgiai koncepciójával, illetve a kép teljesítményével.[438] Feltűnő, hogy hosszú és ittasult laudációjában Huygens is Joris van Vliethez

---

434 Vö. **Bruyn 1970,** 30–31. Korábbi – elbeszélő ciklusokba illeszkedő – alkalmi előfordulásokat említ **Białostocki 1973,** 144f., hozzátéve, hogy ezeken Júdás személye nem játszik lényeges szerepet. **Corpus I. 1982,** A15, Vol. I. 191. skk., **Białostocki 1984,** a későbbi feldolgozásokról ld. **Pigler 1974,** Bd. I. 344–345. Vö. **LCI 1968–1976,** Bd. 2, 447.

435 A kópiákat az eredetit publikáló Collins Baker vette számba (vö. **Collins Baker 1939**), listáját az RRP szerzői egészítették ki, ld. **Corpus I. 1982,** 193–195.

436 **Schwartz 2014,** 68–72. Vö. **Corpus I. 1982**, A 15, 194.

437 Frederic Schwartz van Vliet félalakos Júdás-kivágását önértékű *tronie*-nak minősíti: vö. **F. Schwartz 1989,** 93–95.

438 Motívumok önállósítása amúgy nem szokatlan eljárás a korszakban. Az összeszorított kezek gesztusát például Rembrandt is leideni mestere, Willem Swanenburg egy Abraham Bloemaert bűnbánó Szt. Péteréről készült metszetmásolatáról (közli **Schwartz 1985,** 45.) kölcsönözte, alkalmazta amszterdami kis *Tobit*-képén (olaj, fa, 40,1×29,9 cm), Amsterdam, Rijksmuseum, 1626. Br. 486 **[2.42],** majd a *Júdás* megfestése után, 1631-es nagy *Lázár feltámasztása*-karcának egyik döbbent tanítványán meg is ismételte **[2.43].** Joshua Bruyn még azt a (megítélésem szerint nagyon valószerűtlen) lehetőséget is felvetette, hogy Rembrandt utólag, a már megtalált szuggesztív *figura*-sémához keresett volna ikonografikus keretet, s találta meg a bűnbánó Júdásban az alkalmas bibliai szöveghelyet. Vö. **Bruyn 1970,** 30–31. A londoni *Art in the Making. Rembrandt* c. kiállítás katalógusa egy Lievens-tollrajzot is közöl (**Bomford-Rüger 2006,** no. 1., 6.), a Gethsemáné-kertben imádkozó Jézus szorosan összekulcsolt kezeit jelölve meg Rembrandt közvetlen forrásaként. David Rosand az imádkozó Szt. Jeromos korai karcát (B. 101.), illetve – távolabbról – a drámai erejű 1635-ös *Jákob*-rajzot **[3.134]** hozza vele összefüggésbe (vö. **Rosand 2002,** 223–226.) Sluijter mindenesetre joggal teszi hozzá, hogy az efféle átvételek mit sem mondanak arról, hogy mit csinál velük a festő a mű konkrét kontexusában. Ezért aztán Huygens szavaiban nem a Schwartz emlegette dilettáns retorikus szóvirágait, hanem egy valódi műértő spontán érzelemkitörését látja. Vö. **Sluijter 2009,** 43. n. 56., 57.

hasonlóan jár el, amikor egyedül Júdás figuráját méltatja figyelemre – mintha az a többi szereplőtől és a képi kontextustól teljesen független volna. A magyar fordítást idézem: „…példaként azt a képét idézem, amely a bűnbánó Júdást ábrázolja, aki az ártatlan Jézusért kapott ezüstöket visszaviszi a papoknak. Mellé lehet állítani Itália minden alkotását, ami a legrégebbi kortól kezdve mint szép és csodálatra méltó fennmaradt! Eltekintve a kép számos csodálatra méltó mellékalakjától, nézzük egyedül a kétségbeesett Júdást, aki őrjöng, jajgat, megbocsátásért könyörög, de azt mégsem reméli; vagy tekintsük azt a várakozást, amely kiül arcára; arra a szörnyű arcra: nézzük megtépett haját, megszaggatott ruháját, az összekulcsolt karokat; kezei véresre karmolva, térde egy hirtelen mozdulattal behajlítva, az egész test olyan siralmasan elesett, hogy szánalmat kelt. Ezt az figurát állítom szembe minden idők legkifinomultabb műveivel…”[439]

Meggyőződésem, hogy Huygens azért foglalkozik kizárólag „ezzel az alakkal”, mert akaratlanul is enged a rembrandti narráció meggyőző erejének[440]. Végül is Rembrandt „rendezi” be a színpadot, helyezi el a figurákat, és osztja el a fényeket úgy – vagyis tereli az érzékeny rezonőr figyelmét olyan irányba –, hogy a sokalakos képen ne nagyon tudjon másra, mint Júdásra koncentrálni. Huygens *ekphrasziszá*nak szokatlanul láttató *nyelvi* ereje – itt joggal használhatjuk a quintilianusi *enargeia* fogalmát – függetlenül attól, hogy latinos műveltsége folytán a retorikus beszéd megannyi antik formulájával is él[441], mintegy visszaigazolja Rembrandt dramaturgiai teljesítményét – azt a szemléletességet, amely nemcsak Júdás sorsproblémájának megértését, de a spontán megindultság érzését és a reflexió kényszerét is kiváltja belőle[442]. Huygens dikcióját a Júdás szenvedésével és kétségbeesésével való *empatikus azonosulás,* a *részvét* mozgatja: úgy beszél, mintha csakugyan „személyesen jelen lenne”[443]. Nem véletlen, hogy reto-

439 Vö. **Garas 1967,** 88. (Garas Klára és Takácsy Elek fordítását minimális mértékben módosítottam – R. A.)

440 Joshua Bruyn ebben nem a mű erejének, inkább Huygens *connoisseur*-i ignoranciájának bizonyítékát látja: azt nevezetesen, hogy nem veszi észre, „a figurakompozíció és a hozzá tartozó tér és megvilágítás egységes koncepciójának hiányát” Rembrandtnál, amit ő az itáliai előképek hiányos ismeretével magyaráz: **Bruyn 1970,** 31. Vele szemben Eric J. Sluijter azt hangsúlyozza, hogy a *connoisseur* Huygens egyenesen Rembrandt rendkívüliségének jelét látta abban, hogy *egyetlen alakban* volt képes koncentrálni a narratívában rejlő drámát – noha ő maga a dráma tartalmi elemzésébe nem megy bele. Vö. **Sluijter 1993,** 36. Egy későbbi tanulmányában Sluijter egyenesen az egyetlen alakban való sűrítés képességét jelöli meg ama teljesítményként, amellyel Rembrandt meghaladja az összes itáliai, az antikok örökösének számító mestert. Huygens ítéletében nyilván a személyes ízlés is szerepet játszott: önéletrajza tanúsága szerint a retorikában sem az antik auktorok formuláinak iskolás ismétlését, mint inkább azon kortársakat díjazta, akik veleszületett tehetségükből fakadóan valóban hatásosan és megindítóan – egyszerűen és természetesen – tudtak hallgatóságukhoz szólni. Vö. **Sluijter 2009,** 43–44.

441 Amikor ekphraszisza végén Huygens a nyomorúságos Júdást „minden idők legkifinomultabb műveivel” (’elegantia’) állítja szembe, akkor arra használja az ellenpontozás antik retorikai fogását, hogy Rembrandt Júdás-figurájának komplexitását jellemezze. Vagyis saját *nyelvi* művészete kel versenyre Rembrandt képalkotó képességeivel. Huygens retorikájáról ld. **Preimesberger 2009,** 105–106. Mint Sluijter megjegyzi, Rembrandt éppen „ilyenfajta válaszreakciót szeretett volna kiváltani a műértőből (persze nem szükségképpen Huygens kifinomult és irodalmilag kimódolt módján)”. **Sluijter 1993,** 36.

442 A képek saját *enargeiá*járól mint már a reneszánsz esztétikában is meghonosodott retorikai célkitűzésről vö. újabban **Bredekamp 2010,** S. 20–23. Az irodalmi képleírásokban megmutatkozó *enargeiá*járól vö. **Boehm 1995c,** különösen 31–36.

443 Vö. **Quintilianus 2008,** 417. Egy mai kritikus, Simon Schama az udvaronc Huygens itt megnyilvánuló másik énjét barátja, a keresztény költő John Donne bevett praxisához hasonlítja, aki „a jelenetre, amelyet maga előtt

rikai fogalmakkal operál, amikor a két leideni festőt egymással összevetve megállapítja: „…Rembrandt Lievenst ítélőképesség és a szenvedélyek elevensége tekintetében múlja fölül" *[„Rembrantium iudicio et affectuum vivacitate Livio praestare"]*[444]. Az *affectuum vivacitas* fordulat az emberi indulatok olyan művészi kifejezésére vonatkozik, amely csak a mindenkori néző eleven átélésében, benne rezonálva valósulhat meg[445]. Ugyanakkor a *iudicium* kifejezés – az RRP latinista kommentátora szerint – az alkotó [artifex][446] arra való képességére utal, hogy ábrázolása tárgyát előzetes megfontolásnak vesse alá: hogy a lényegi összefüggéseket megkülönböztesse a kevésbé lényegiektől stb.[447]

A kérdés úgy merül fel tehát, hogy ezen a kicsiny, de sokalakos és aprólékosan részletező képen Rembrandt miként ábrázolja Júdás *magára maradását*[448]. Végül is ez az elbeszélés drámai fordulata, ama bizonyos *peripeteia* pillanata, amelyet Rembrandt *iudicium*a felismer az elbeszélés „anyagában": hogy Júdás csak a templomban, a papokkal való eredménytelen tárgyalás *közben* döbben rá bűne valódi súlyára[449]. Mert valóban: a „vétkeztem" papok előtti *nyilvános* megvallásának (Mt 27.4) csak addig van értelme, ameddig Júdás Jézust még megmenthetőnek, saját becsületét pedig visszavásárolhatónak tartja. Csak a nyers elutasítás („Mi közünk hozzá? Ez a te dolgod!") pillanatában szembesül azzal, hogy nincs tovább – számára a harminc ezüst *itt és most* változik át *cserealapból vérdíjjá*. Az arisztotelészi *anagnórísszisz*[450] színpadilag Júdásnak a saját bűnével való magára maradásaként valósul meg. Hisz a pénz dühödt odavetése sem egyéb, mint *magányos* dühkitörés, kétségbeesett kísérlet arra, hogy valamiképp mégis megszabaduljon a bűntől. A rezonőr Huygens spontán módon megérti és közvetve ki is mondja, hogy Júdás voltaképp *tragikus* figura: nem egyszerűen gonosztevő, aki joggal bűnhődik, hanem szenvedő emberi lény,

---

lát, úgy reagál, mintha az egészen magába szippantotta volna, s ezzel magát (s rajta keresztül az olvasót és nézőt) a keserű bűnbánat jelenetének szemtanújává tenné." **Schama 2000,** 267. Donne e költői technikájára később – a *Három kereszt*ről írt tanulmányomban (vö. itt 664–665.) – még visszatérek.

444 Ezt a két elemet („Judicidum et affectum vivacitas") tudomásom szerint először a fiatal Kurt Bauch kezelte elkülönülő, mégis egymással összefüggő értékként, ld. **Bauch 1924,** 277. Később alighanem ebből a felismerésből fejlesztette ki a sajátosan Rembrandtra jellemző „ikonográfiai stílus" fogalmát, amelyről már volt szó (vö. 151ff.)

445 Amy Golahny a mű elevenségét kifejezetten a retorikus művészi szándék megvalósulásának tulajdonítja, Huygens válaszát pedig annak bizonyságaként értékeli, hogy Rembrandt el is érte célját, a néző „megindítását": vö. **Golahny 2003,** 46–48.

446 E tekintetben nincs elvi különbség abban, hogy az 'artifex' kifejezés szónokot jelöl-e vagy festőt.

447 **Corpus I. 1982,** 193. Carsten Peter Warncke külön kiemeli Huygens akár túlzásoktól sem visszariadó *retorikai* ambícióit, hogy Júdás rendkívül végiggondolt megragadásában a rembrandti ábrázolás *decorum*át dicsérje. Vö. **Warncke 1987,** 52–56. Nála viszont elsikkad az, ami az én gondolatmenetem centrumában áll: hogy Huygens okoskodása nem pusztán retorikai műveltségének eredménye, hanem a mű spontán erejét és Huygens empatikus fogékonyságát is bizonyítja. Vö. **Sluijter 1993,** 36.

448 Ezt a koncentrációt az egyetlen tragikus figurára a kései elbeszélések „belső konfliktusait" elemző Gregor J. M. Weber is észrevette, ld. **Weber 2014a,** 245.

449 Mt 27.1–5: „Amikor Júdás, az áruló látta, hogy Jézust halálra ítélték, megbánta, amit tett. Visszavitte a harminc ezüstpénzt a főpapok és a rangidős vezetők csoportjához, és ezt mondta: 'Bűnt követtem el, mert ártatlan embert adtam ellenségei kezébe, hogy megöljék.' Azok így feleltek: 'Mi közünk hozzá? Ez a te dolgod.' Erre Júdás az ezüstpénzeket szétszórta a Templomban, majd elment, és felakasztotta magát."

450 „a felismerés *(anagnóriszisz)* … mint a szó jelentése mutatja, a jó- vagy balszerencse vonatkozásában meghatározott személyeknek a nem-ismerésből a felismerésbe, rokonság vagy ellenséges viszony megismerésébe való átváltása", Arisztotelész, *Poétika*, 52a30–32, **Arisztotelész 1997,** 51., vö. **Preimesberger 2009,** 109.

aki meghasonlik önmagával: fölismeri, amit elkövetett, és le is vonja az elkerülhetetlen következtetést *(„bocsánatért esedezik és mégsem remél”)*[451]. Az empatikus kommentár tehát közvetve igazolja, hogy Rembrandtnak *valahogy* sikerült megoldania a komplex fordulat, a transzformáció ábrázolásának problémáját. Azt a problémát, amelynek fölismerése egyedül indokolhatja a téma Rembrandt általi önállósítását is.

Hiszen az érzelmi azonosulás Júdással nem kevesebbet követel, mint meghaladását annak a protestáns Hollandiában is rutinszerű ellenséges beállítódásnak, amely az áruló őszintétlenségét hangsúlyozó kálvini tézisen alapult.[452] Jan Białostocki idézi a szentírás hivatalos állami kiadásának, az ún. *Statenbijbel*-nek az Mt 27.3-hoz fűzött kommentárját, amely szerint Júdás bűnbánata „nem volt igazi, mint Péteré, mert nem vezetett életének megjavulásához, sem bűneinek hittel és bizalommal teljes megbocsátásához…”[453] Bár a szöveghely egy 1756-os kiadásból származik, nincs okunk kételkedni abban, hogy a Júdással kapcsolatos közvélekedés az 1620-as, 30-as évek fordulóján lényegesen különbözött volna ettől. Igaz, a humanista Hugo Grotius már szinte Rembrandt képével egy időben, 1627-ben publikált *Christus patiens* című tragédiájában[454] összetettebb „pszichológiai” képletként ábrázolja Júdást. De Júdás és Kajafás nagyjelenetéből[455] mégis kimarad az *itt-és-most-felismerés* mozzanata: az az eseményszerű elem, amelyet a festő fedez fel és formál meg a kép színpadán. Grotius Júdása *eleve* kétségbeesve, teljes bűntudattal érkezik a templomba: a jelenetben csak annyi „történik”, hogy Kajafás elutasítására válaszul Júdás megátkozza a papokat, és azzal a vészjósló próféciával jelenti be öngyilkosságát, hogy azok előbb-utóbb úgyis követni fogják őt a szörnyű pusztulásban. Nincs szó tehát arisztotelészi értelemben vett fordulatról vagy jellemfejlődésről – még a vondeli *staetverenderinge* értelmében sem[456]: Grotius lamentáló Júdása statikus figura, akinek felajzott szenvedélyessége (az árulásán kesergő Péterhez hasonlóan) a sorsát elfogadó Jézus sztoikus nyugalmának kontrasztfóliájaként szolgál ebben a senecai ihletettségű tragédiában[457].

Amikor tehát Huygens elragadtatott hangon a reményvesztés szubjektíve megélt pillanataként recitálja Júdás sorsának rembrandti elbeszélését, éppenséggel *a Rembrandt-kép hatására* írja fölül a fenti – a teológiai reflexióból és a konvencionális moralizálásból következő – előítéletet. Ilyesmi a XVII. században elképzelhetetlen lett volna

---

451 Meglepő módon a kép eddigi alapos elemzői alig fordítottak figyelmet a narratíva e komplexitására – arra ti., hogy a Rembrandt által a *Júdás* témaválasztásával önmagának kitűzött feladat épp egy *belső fordulat* ábrázolása a kép *külső* színpadán. Ez Svetlana Alpersre is igaz, aki pedig lényegében egyedüliként vetette fel a korai rembrandti alakformálásnak a *színészi* mímeléssel való szoros összefüggését, vö. **Alpers 1988,** 35–36. és 131–132, n. 4.

452 *Harmonia ex Evangelistis tribus composita Matthaeo, Marco & Luca. Commentariis Iohannis Calvini exposita*. Genevae, MDCXIIII. Vö. Kálvin János magyarázata Máté, Márk és Lukács összhangba hozott evangéliumához, I–IV. ford. Rábold Gusztáv, Székelyudvarhely, Budapest 1939–42. Vö. **Alpers 1988,** 35–36. és 132., n. 4–5.

453 **Białostocki 1973,** 148.

454 https://play.google.com/books/reader?id=KIFEAAAAcAAJ&hl=hu&pg=GBS.PA7

455 Köszönöm Imre Flóra segítségét Grotius latin nyelvű szövegének pontos értelmezésében.

456 **Sluijter 2010,** 296.

457 **Bloemendal 2001,** 43.

egy festő „retorikus" intenciójaként. Ha meggondoljuk, hogy épp a kép keletkezésének idején és épp Leidenben heves teológiai vita zajlott az ortodox-radikális Kálvin-hívő Gomarus és az akaratszabadság kérdésében mérsékeltebb Arminius és hívei, a remonstránsok között a predesztináció értelmezéséről[458], Rembrandt *Júdás*a felér egy az emberi akarat szabadsága melletti állásfoglalással ebben a vitában.

Aligha kell Huygens spontán vallomásánál elevenebb bizonyíték arra, hogy Rembrandt antiretorikus, dramaturgiai invenciója – a magányos hős elszigetelése – sikeres művészi stratégiának bizonyult. De ezzel áll elő a dramatológia voltaképpeni kérdése: *hogyan* csinálja? Hogyan lehet egy sokalakos jelenetben a főhős magára maradását *képileg* úgy inszcenálni, hogy szenvedése egyszersmind *felismer*ésként, azaz mint egy *cselekvő* hős tragikus sorsfordulata is megmutatkozzon? Hogy e kérdésre tárgyszerű választ adhassak, e ponton föl kell függesztenem a műértelmezés gondolatmenetét. Ehhez csak a *képszínpadi cselekvés* rembrandti szintaxisának felvázolása után, egy a dráma-forma precízebb explikálását lehetővé tevő fogalmi háló birtokában térhetek vissza.

3.3 | Színjátszás, drámaköltészet, festészet

A fentiek alapján mármost a *die meeste en de naetureelste beweechgelickheijt* jelentését illető terminológiai vita legtermékenyebb megközelítésének azokat a művészettörténeti kísérleteket látom, amelyek azt egyrészt a *színpadi játék*hoz, másrészt a *drámaírás*hoz kapcsolják – és hárítják vagy marginalizálják ebben a retorika szerepét. Ezt a két összefüggő, mégis nagyon eltérő fókuszú megközelítést külön-külön fogom tárgyalni: előbb Svetlana Alpers elgondolását, aki a festők műtermi színészkedésének szerepére koncentrál, majd Albert Blankert és Eric Jan Sluijter kísérleteit, akik inkább a színpadra állított, illetve lefestett történetek *(historie)* narratív sajátosságait és drámaként való értelmezésük korabeli rutinjait firtatják. Előrebocsátom elemzéseim végkövetkeztetését: ezek az interpretációk is ugyanabban a szervi bajban „szenvednek", mint van de Weteringé vagy Weststeijné: hogy bár számos éles szemű megfigyelést és alapvető megállapítást tesznek, adósok maradnak a képek sajátosan *dramaturgiai* vizsgálatával. Enélkül pedig nehéz közelebb kerülni egy-egy konkrét *történet* rembrandti újraértelmezéséhez, igazságának a forma révén lehetséges megtapasztalásához.

458 Vö. **Korevaar 2001,** 13. és **Preimesberger 2009,** 107.

3.3.1 | Svetlana Alpers és a „színpadi modell”

A *die meeste en de naetureelste beweechgelickheijt* jelentését illető terminológiai vita egyik legtermékenyebb megközelítésének Svetlana Alpersét látom, aki azt nem a korabeli illuzionizmus és nem a retorika, hanem a *színjátszás* kontextusában veszi szemügyre[459]. Már a Rembrandttal csak érintőleg foglalkozó alapművében, a *The Art of Describing*ban is határozottan antiretorikus álláspontot fejt ki, bár ezt mint ilyet közvetlenül nem tematizálja: „Az északi képek emberi alakjai nem érzelmeket – *affetti*, ahogy az olaszok mondták – fejeznek ki, inkább valami olyasmi jellemző rájuk, amit én *performatív*nak neveznék. Ezen azt értem, hogy a képen látható alakot az általa végzett cselekvés jellemzi”[460]. Ez a fogalmazás meglehetősen közel áll ahhoz, amit ebben a tanulmányban a rembrandti képszínpadi szubjektum meghatározásaként magam is követni szándékozom. Bár Alpers a párbeszédek gyakori ábrázolását a holland festők – konkrétan Rembrandt mestere, Pieter Lastman – illusztratív, szövegkövető rutinjának számlájára írja, de hangsúlyozza, hogy Rembrandt sosem számít a referencia-szövegeknek a képekhez való didaktikus mellékelésére. „Megvan rá a módszere, hogyan tegye [a szövegmellékletet] feleslegessé […] nem a beszédet kísérő gesztusokat ábrázolja, hanem beszélő embereket, akiknek látványa arra összpontosítja figyelmünket, ami elhangzik”. Csak utal a szavakra, valójában az emberi kapcsolatokra, „beszélő és hallgató összjátékára” figyel[461].

A dramatológia voltaképpeni tárgya épp ez a „módszer” – és ezt igyekszik Alpers kifejezetten Rembrandtnak szentelt 1988-as kötetében[462] konkrétan is körvonalazni. Azért szükséges részleteiben is megvizsgálnom e fontos munka okfejtését, hogy rámutathassak azokra a pontokra, melyek miatt Alpers mégsem jut el a dráma-probléma érdemi fölvetéséhez. Természetesen ő is idézi a Huygens-nek írt Rembrandt-levél elhíresült szókapcsolatát, de nem tulajdonít neki kategoriális jelentőséget: nemcsak az eddig kifejtett – leginkább a *beweechgelickheijt* retorikai terminusához kapcsolódó – vitákat hagyja említés nélkül, de a *naetureel* szó jelentésével sem foglalkozik, noha azt a színpadi megjelenítés célzott effektusaként éppenséggel tárgyalhatta volna.

459 **Alpers 1988,** 49–51.
460 Alpers ezt is könyve – számomra amúgy kevéssé meggyőző – főtételének megfelelően a „narratív” itáliaival szemben a „leíró” jellegű „északi” művészet általános ábrázolásmódjára vezeti vissza.
461 **Alpers 1983,** 220., illetve **Alpers 2000,** 242–244.
462 **Alpers 1988**

3.3.1.1 | A stílus mint termék és tulajdon

Nem térhetek ki Alpers eredeti és gondolatgazdag munkájának minden aspektusára (az önarcképekkel és a festői technika reprezentációjával kapcsolatos fejtegetésekre munkám egy későbbi fejezetében még visszatérek[463]). Elegendő annyit megállapítanom, hogy a monográfia egy eltökélt produkcióesztétika jegyében áll[464], amit már címe és alcíme is *(Rembrandts Enterprise – The Studio and the Market)* nyomatékosít. Míg a *The Art of Describing* epilógusában Rembrandtot csupán negatívan, a „leírás" *mainstream* paradigmájának konzekvens ellenlábasaként jellemezte, atipikus vonzalmait például a festői faktúrához, a tapintáshoz, illetve a vakság-tematikához pedig egyenesen „a látás tanúbizonysága iránti mélységes bizalmatlansággal" magyarázta[465], addig az 1988-as könyvben eredeti kezdeményezéssel áll elő: Rembrandt vitathatatlan sikerének titkát a festészet *termelésének* merőben új kreatív stratégiájában fedezi fel. Alpers nem szűk művészetszociológiai vagy gazdaságtörténeti szempontból közelít a jelenséghez: nem a műtárgyak áruforgalma, a megrendelők, a piac, a „gyártók", kereskedők és vásárlók működése és hasonlók érdeklik. Igen eredeti módon azt föltételezi, hogy Rembrandt festői vállalkozása egy olyan modern üzem lehetett, amely *egy piacképes saját stílus* kidolgozására, fejlesztésére és sikeres disszeminálására szerveződött, és épp e komplexitása okán bizonyult igencsak sikeresnek[466]. Ez indokolja a műteremnek tulajdonított kivételes jelentőséget a rembrandti ökonómia és munkamódszer magyarázatában: az ugyanis Alpers értelmezésében nem csupán a termelőmunka elsődleges színtere, de egyben a festő egész univerzumának foglalata is[467]. A külvilág extenzitása iránt inkább közömbös, műtermébe zárkózó festő olyan erőteljesen összpontosít a kreatív munka folyamatára (nemcsak a modellek kezelésére, a beállítások variálására vagy a mimikus eljátszásra, de a kéz munkájára, a festékkel, az ecsettel, a karcolótűvel, a felületekkel és anyagokkal való kísérletezésre is)[468], mintha minden tágabb horizontú vallási, erkölcsi, szociális vagy egyéb szellemi tartalmat, tudást és tapasztalatot e lezárt saját világ dimenzióiba, redukált-limitált játéktereibe kellene belefoglalnia. Ez a bezárkózás nem eszképizmus, nem modern értelemben vett kivonulás a világból: inkább a munkaterület célszerű leszűkítése, ökonomikus üzemmód. A műterem elkülönül a világtól, de része

463 Vö. itt 599. skk.
464 Vö. **Zaunschirm 1995,** 182. sk.
465 **Alpers 1983,** 227., illetve **Alpers 2000,** 253.
466 **Alpers 1988,** 115.
467 Figyelemre méltó, hogy a Rembrandt és Vermeer műterem-felfogásáról, illetve -ábrázolásairól újabban értekező H. Perry Chapman mennyire nem vesz tudomást Alpersnek erről a nagyon is eredeti gondolatáról, vö. **Chapman 2005,** különösen 121. skk.
468 Alpers az egyes műveket leginkább munkatermékeknek tekinti, amelyek egy meghatározott technológiai folyamat eredményeként állnak elő, s amelyeket aztán áruként értékesíteni lehet. Ez vezet oda, hogy Alpers a rembrandti stílus fontos karakterisztikumának tekinti, hogy azt a mester és a műhelyben dolgozó tanítványai közösen működtetik: hogy a Rembrandt-szignó sem az unikális alkotó tehetség identitását jelöli, inkább védjegyként vagy értékes *márkanévként* funkcionál a piacon.

annak, viszonyuk kölcsönviszony[469]. Egyáltalán nem jelent individuális művész-magányt, ellenkezőleg: Rembrandt még a háztartását is abszorbeálja a műterembe. A vele élő asszonyok például nemcsak modellként szolgálnak számára, de mindkét felesége és fia közvetlenül szerepet játszik a képek piaci értékesítésében is. Ide tartozik a hangsúlyosan individuális festésmód nagyszámú tanítvánnyal való és évtizedekig tartó megosztása, a rembrandti stílus mondhatni „kollektív" művelése: az a munkatársakkal folytatott szinte üzemszerű kooperáció, ami nélkül a Rembrandt-műhely mint nagyszabású kapitalista vállalkozás nem is lehetett volna életképes, s ami utóbb aztán annyi nehézséget okozott a céhes művészettörténetnek egy-egy műhelymunka attribúciója, a „kezek" szétválogatása terén[470]. Kis túlzással: Alpers Rembrandtot univerzális termékmenedzserként ábrázolja, aki olyan áruként fejleszti ki saját stílusát, amely képes az individuális eredetiség effektusának kiváltására[471], s aki azért is választja szignóként nevének tömör változatát, mert az a legnagyobbakéhoz hasonló márkanévként funkcionálhat a hírességek piacán. Végül is a festő nyilvános (ön)arcképeken való sűrű megmutatkozása, illetve a jellegzetes rembrandti stílusjegyek, az ecsetjáték, a faktúra vagy a nyomástechnika variálása és szándékolt láthatóvá tétele a festményeken (beleértve a nem, vagy nem teljesen saját kezű műhelymunkákat is) ugyanannak az asszertív marketingstratégiának a két oldalaként jelenik meg. „A XIX. század Rembrandtot olyannak látta, mint aki kivételes igazságokat tudott az individuális emberi állapotról. Én másként fogalmaznék: furcsábban és zavarba ejtőbben. Rembrandt nem felfedezője volt annak az individuális állapotnak, hanem a kifejlesztője – és így váltak kései művei mindannak a próbakövévé, amit a nyugati kultúra – az ő korától egészen napjainkig – az individuum megszüntethetetlen egyediségének tekint."[472]

3.3.1.2 | A színjátszás mint műtermi gyártástechnológia

A Rembrandt-dramatológia szempontjából leginkább releváns kérdéseket mármost a monográfia „A színpadi modell" címet viselő második fejezete tárgyalja. Ennek alaptézise szerint Rembrandt történeteket elbeszélő művészete végig a színpadi játék gondolatának jegyében áll: képein az emberi figurák rendre „szerepet játszanak" *(acting),*

469 **Alpers 1988,** 108.

470 Vö. **van de Wetering 2001b** „Az egyébként, hogy Rembrandtot tanítványai sokféleképpen imitálták, a későbbi irodalomban szélsőségesen ellentétes reakciókat váltott ki. Kenneth Clark úgy vélte, hogy könnyen megmagyarázható, hogy Rembrandt művei a tanítványaiéval annyira összekeverhetők: 'Rembrandt volt a valaha élt leginspirálóbb mester, és mivel ebben a korszakban szinte minden tehetséges festő az ő műtermében dolgozott, tehetségüket a zsenialitás tudta fejleszteni. Még a középszerűek is remekműveket festettek'."

471 **Alpers 1988,** 64.

472 **Alpers 1988,** 87. A rembrandti stílus mint termék Alpers-féle megközelítése – összeolvasva a XVII. századi holland vizuális kultúráról a *The Art of Describing*ben **(Alpers 1983)** kifejtettekkel – talán a kortársi kulturális észlelésnek olyasfajta mélystruktúráját írja körül, amilyet Baxandall a quattrocento festészetének („kognitív stílusának") elemzésekor (vö. **Baxandall 1983,** 46) a korbeli kereskedőpolgárok oldalán feltételez, s amit összefoglalóan *period eye*-nak nevez.

voltaképp „előadják" magukat. Ennek jegyében tárgyalja például a modellek szerepét, illetve instruálását a festő munkája során: végtére is, aki modellkedik, annak épp az a dolga, hogy annak megfelelő pózban mutatkozzon, illetve olyasmit „játsszon el" a festő előtt, aminek majd a kész mű színpadán kell megjelennie. A műhelymunkában rejlő performatív mozzanat érvényesül akkor is, amikor egy-egy megrendelő személyesen ül modellt a festőnek: ilyenkor műtermi *körülmények között mintegy élőben „adja elő" azt az önképet, illetve a festő „állítja be" őt abba a szerepbe,* amit aztán viszontlátni szeretne a vásznon[473]. (Ezért kell majd legalább futólag a portré dramatológiájáról is beszélnünk, ld. 273ff.) De voltaképpen ide tartoznak a művész tükör előtt végzett mimetikus és grimaszoló gyakorlatai vagy az imént hivatkozott tanítványi színészkedés pedagógiája is, ami alighanem Rembrandt saját invenciója lehetett[474].

Bár nem utal közvetlenül Joost van den Vondelnek 1638-ban az amszterdami Schouwburg új épületének bejárata fölé vésett jelmondatára [*'De weereld is een speeltooneel, / Elck speelt zijn rol en krijght zijn deel'* a. m. „a világ egy játékszín / Mindenki eljátssza szerepét, és elnyeri benne a magáét][475], Alpers a fejezet végén felteszi a kérdést: „Nem nézett-e [Rembrandt] minden embert szükségképpen színésznek, aki saját énjét jeleníti meg a társas színpadon – úgy, ahogy azt Erving Goffman írta le?". A festett dráma megértése szempontjából nagyon helyénvalónak találom az amerikai szociálpszichológus nevének említését, aki, mint ismeretes, „a dramaturgiai metaforát"[476] tartotta a legalkalmasabbnak a mindennapi társas viselkedés, illetve az emberi

473 A műtermi munka e rejtett dramaturgiája, az önmegjelenítés vs. a festő általi beállítás dinamikája kivételesen fontos szerepet játszik Derek Jarman Alpers könyvével szinte egykorú *Caravaggio* című filmjében (1986), amelyet részben épp ebből a szempontból – mint a festő és modellje közötti *hatalmi* viszonyt – hosszabb tanulmányban **(Rényi 1997)** elemeztem.

474 Amennyire tudom, a művészettörténet nem tart számon más mestereket, akik a festőmunka során ilyen előgyakorlatokat végeztek vagy végeztettek volna növendékeikkel. Egyetlen analóg kortársi történetről tudok, amit Bellori mesél életrajzgyűjteményében: eszerint az idős Annibale Carracci egy alkalommal meglátogatta tanítványát, Domenichinót a római S. Gregorio Magno templomban, ahol épp Szent András megkorbácsolásának freskóját **[2.44]** festette az Oratorio di S. Andrea falára. Tárva-nyitva találta a helyet, de amikor hallotta, hogy a festő hangosan, feldúltan kiabál valamit, csendben maradt. Amikor kiderült, hogy a magányosan dolgozó Domenichino csak annak a katonának az indulatosságát játszotta el a maga számára, aki a készülő képen épp ujjal fenyegeti meg a szentet, előlépett, átölelte a tanítványt, és azt mondta neki: „Domenico, ma én tanultam tőled." A történetet Bellori Domenichino művészi elmélyülésének illusztrációjaként meséli el: a festő ugyanis nem értette, hogy más művészek miért folytatnak intellektuális párbeszédeket az affektusokról legfontosabb munkáik kivitelezése közben, ahelyett hogy belülről próbálnák meg átérezni, amit festenek. Azért nem engedett senkit munka közben magához, hogy ne nézzék őrültnek, aki magában beszél, amikor magának is performálja a jelenetet. Vö. Pietro Bellori, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti moderni,* Roma, 1672. Az 1728-as kiadás (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bellori1728) 214. oldalán vö. ehhez **Gaehtgens-Fleckner 1996,** 166–173. Thomas Kirchner mindenesetre megjegyzi, hogy „bármilyen ismertek voltak is Rembrandt és Domenichino, eljárásuk a XVII. században inkább tűnik kivételnek": csak a XVIII. században, Roger de Piles-től kezdve sokasodnak meg a művész efféle „érzelmi" részvételét sürgető hangok, vö. **Kirchner 2014,** 22.

475 A sorok, amelyek egyébként elhangzanak Vondel *Gyjsbrecht van Aemstel* című, a színház avatásakor előadott tragédiájában is, nyilván Shakespeare-re vezethetők vissza (vö. *„All the world's a stage; And all the men and women merely players…"* Shakespeare: *Ahogy tetszik*, II. felv. 7. szín, 139. sortól), de Shakespeare maga is csak egy régi közhelyet ad a melankolikus Jacques szájába. A világszínház barokk metaforájáról ld. újabban **Kotte 2020,** 194ff.

476 **Goffman 1981,** 7–239.

kommunikációban való önérvényesítés leírására – a későbbiekben (itt a 304. oldaltól) módszertanilag magam is hasznosítani fogom megközelítését. De Alpers az említés ellenére nem a goffmani viselkedéskutatás nyomvonalán halad: talán a kézenfekvő vondeli párhuzamra is azért nem tér ki, mert a színészkedést nem metaforaként, hanem szó szerinti értelemben, testi-fizikai gyakorlatként tárgyalja. Szerinte „általában azt nevezzük színpadiasnak, amikor – az igazságra lévén kíváncsiak – észrevesszük, hogy a színpadon *színészkedés* folyik". Ez azon a nézői elváráson alapul, hogy minden alakításnak úgymond hitelesnek kell lennie: ez lehetne a rembrandti *naetureelste* kívánalmának értelme.[477] Csakhogy Alpers nem a hatásra koncentrál: produkcióesztétikája szellemében inkább megfordítja a kérdésfeltevést. „Gondoljuk meg a dolgot egy pillanatra másként, a színész nézőpontjából, akinek az az érdeke, hogy eljátsszon egy szerepet: akinek sikerét azon mérik, hogy miként tud valaki mást alakítani, annak érzéseit és helyzetét mímelni és elmondani."[478] A színészkedő festő célja is az, hogy „a szerepjáték és a szerepjáték uralása révén megalkosson egy én-t *[to constitute a self],* aki értelemszerűen nem ő. A színésznek el kell maszkíroznia önmagát, hogy ezzé az idegenné változhasson át". Alpers szerint ez a transzformáció az, ami Rembrandtot a színházban érdekelte – és ebből eredezteti a festő vonzódását olyan témákhoz, amelyekben a protagonisták eleve alakoskodva lépnek színre: egyszerre két énjüket viszik a színpadra. Ilyen teátrális, azaz *megjátszott* alakításként elemzi az ezüstöket a templom padlójára szóró bűnbánó Júdás **[2.38],** illetve a számító timnahi asszony szerepjátékát a drezdai *Sámson lakodalmá*n **[2.45].** „Erkölcsileg talán ellentmondásosnak tűnhet, hogy Rembrandtot két ilyen álnok alakoskodó igézte meg – sőt, színpadilag is annak tűnhet, hisz korai munkáinak figuráival kapcsolatban megszoktuk már a 'színpadiasság' vádját –, mintha csak hamisság és őszinteség között lehetne választanunk. Ilyenkor az előadást a néző szempontjából ítéljük meg – a nézőéből, aki az igazság kedvéért persze szívesen tekint el attól, hogy játszanak neki." De mert nézőként *tudjuk*, hogy Júdás őszintétlen csaló, ha Rembrandt hitelesen ábrázolja a bűnbánat pillanatát, abban éppenséggel a *sikeres színészi alakítás* ábrázolását kell észrevennünk. Mivel *tudjuk*, hogy a *Sámson menyegzőjén* a timnahi asszony újdonsült férje elveszejtésére készül, miközben megjelenése mit sem árul el alattomos szándékairól, világosan látjuk, hogy Rembrandtot valójában a viselkedés *megjátszottsága* izgatta a figurában. Minél kevésbé látszik teátrálisnak az ábrázolás, sugallja Alpers, annál inkább kell értékelnünk a tényt, hogy átgondolt és jól rendezett színészkedéssel van dolgunk – minél önazonosabbnak tűnik a hős, annál inkább árulja el lénye kétarcúságát.

4
19

477 Alpers azt a kommentárirodalomban nagyon elterjedt és – mint az imént láttuk – Van de Wetering által is osztott álláspontot cáfolja, amely szerint a korai Rembrandt heves gesztusokkal, bizarr kosztümökkel és fényhatásokkal operáló „színpadiasságát" idővel felváltja a benső történésekre való figyelés, amelynek egyre kevésbé van szüksége efféle mesterkélt, „külsődleges" effektusokra.

478 **Alpers 1988,** 37.

Kérdés azonban, hogy Alpersnek ez az – általam itt szándékoltan extrapolált – „produkcionista" olvasata nem véti-e el a rembrandti festett színpad voltaképpeni eredeti teljesítményét, és nem lúgoz-e ki Rembrandt munkáiból minden *drámai* elemet. A válasz nem lehet más, csak igenlő. Később mindkét itt példaként említett főműre részletesen visszatérek, és az Alpersétől egészen eltérő értelmezéseket fogok javasolni. Itt most röviden csak két kritikus mozzanatra hívom fel a figyelmet.

Egyrészt Alpers modelljében éppúgy nincs helye a *színpadnak* mint zárt és öntörvényű saját világnak, ahogy annak – más okból – Weststeijn retorikai modelljében sincsen. Hosszasan taglalja persze a festészet és a színház, illetve a festők, drámaírók és színészek közötti sokféle és kiterjedt kapcsolatrendszert: a Rembrandt által látogatott leideni latin iskola képzési rendjétől, ahol a klasszikus szövegek *pronountiatió*jának retorikai oktatásába természetes módon értették bele az *actió*t, mind antik drámák élő előadása, mind a szónok látható gesztikulálásának eljátszása értelmében. Szól a részben Hoogstraten által írt és festőtanítványai által lejátszott daraboknak a mester dordrechti házának padlásterében tartott előadásairól, amelyek „színházak voltak színészekkel, bár (általában) nézők és közönség nélkül"; hiszen mindez azt a célt szolgálta, hogy a festő-színész a modell, azaz önmaga testi viselkedéséből tanuljon[479]. Alpers diskurzusában a *színpad* voltaképp csupán fizikai játszóhelyet jelent: mint a *színházi értelem* generálásának színhelye – a *logikai keret* tehát, amelyben a performált aktusok egymás kontextusában aktuális, drámai értelmet is nyernek – teljesen kívül marad figyelme horizontján.

Másrészt az is jellemző, ahogy Alpers a Hoogstraten tanítási módszerét taglaló esetet kezeli: mindössze azt a tanulságot vonja le belőle, hogy „a növendéknek azért kell ténylegesen is eljátszania a beszélő figura szerepét, hogy utána saját rajzát tökéletesíthesse"[480]. Egyáltalán nem vizsgálja, hogy az említett performatív gyakorlat voltaképpen *mire* is tanítja meg növendéket. Pedig ez, mint Weststeijn retorikai formalizmusának kritikája (184ff.) során említettem, nagyon is jól rekonstruálható. Hoogstraten azzal korrigálja a beszédet ügyetlenül mímelő növendéket, hogy *konkrét beszédhelyzetbe hozza* [„képzeld azt, hogy én vagyok az, akinek mindezt mondanod kell!"], azaz olyan zárt jelenetet rendez meg számára, amelyben a növendéknek saját játékát csakugyan a beszélgetőtárs jelenlétével számoló, őrá irányuló, illetve általa is afficiált-lereagált *cselekvésként*, körkörös/kölcsönös tárgykapcsolatként kell megtapasztalnia. A színpad nem attól színpad, hogy színészek pusztán mozdulatokat, érzelmeket vagy arckifejezéseket mímelnek rajta, s azt esetleg nézi (vagy nem nézi) valaki, hanem hogy modellált élethelyzeteknek ad helyet, amelyben emberek közösen ezt-azt tesznek/megtesznek egymással, ami révén talán *meg is történhet* közöttük valami.

479 **Alpers 1988,** 39.
480 **Alpers 1988,** 38.

Exkurzus: egy fiktív műtermi jelenetezés „rekonstrukciója”

A színpadi modellről szóló fejezet szoros olvasata oda konkludál, hogy Alperset tökéletesen hidegen hagyja a jelenetek dramaturgiájának kérdése.[481] Mintha a festőknek a drámai *eseményhez*, vagyis az érdemi konfliktushoz magához eleve nem lehetne hozzáférésük: ahogy a Júdás és a timnahi asszony esetében jeleztem, Alpers a narratíva előzetes ismeretében a hősök jellemét és sorsát egyszerű ikonográfiai adottságként kezeli. Csak a mímikus játék kreatív dimenziójával foglalkozik, a narratív kontextusával nem. Ugyanannak a jelenetnek több szögből való rögzítését például, amelynek tartalmi következményeit a „nagy” Lázár feltámasztása-lap részletes elemzése kapcsán még tárgyalni fogom (ld. 461ff.), Alpers szívesebben értelmezi pusztán élőszínpadi beállítások rendezői variációiként: „lépj egy kicsit odébb… most jó: most kezdj beszélni”[482], stb.

Ezzel szemben – Bauch idézett alapvetését követve – nekem az a meggyőződésem, hogy Rembrandtot valójában nem a színész, illetve a színészkedés maga, hanem a *jellem* és annak szituatív viselkedése érdekli: a szerepet elsősorban nem az „előadás”, hanem a „darab” funkciójának tekinti. Ha például Júdás valóban csak színlelné a bűnbánatot, azt a nézőnek Rembrandt színpadán közvetlenül *mint* színlelést kellene megtapasztalnia – és nem azért, mert Júdás ügyetlen hamisjátékos, hanem mert hazug ember, aki lelepleződik. Ha viszont kétségbeesett gesztikulálása hitelesnek mutatkozik, az nem elvont színészi képességeit bizonyítja, hanem azt, hogy Rembrandt az áruló történetében – annak ellenére, hogy a protestánsok Kálvin óta a hamis bűnbánat, a pápista álszentség őstípusát látták benne – a bűne jóvátehetetlenségét fölismerő tragikus hős *drámáját* pillantja meg (lásd itt 188–194., illetve 319–325.).

Hogy tehát egy mozdulat vagy kifejezés színlelt-e vagy őszinte, az Rembrandt színpadán nem technikai kérdés, mint Alpers sejteti, hanem dramaturgiai probléma, a drámai személyek aktuális tetteinek értelmezésétől függ. Ez lehetett a rembrandti „drámapedagógia” kulcsa is: hogy a műtermi performansz során a festőnövendék ezt a különbséget mint saját belső tapasztalatot sajátítsa el. Ha megéli/megérti a figurát belülről feszítő dilemmákat, és ügyes mímosz is, egyforma hitelességgel lehet képes bármely viselkedésmód vagy jellemtípus megmutatására. A dramatológiai elemzés dolga lesz feltárni, hogy Rembrandt miféle képi eszközöket és eljárásokat fejleszt ki például a spontán és a megjátszott viselkedés szabatos megkülönböztetésére.[483]

---

481 A *Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt* című munkát is csak azért hozza szóba, mert a híres XVIII. századi angol színész, Barton Booth (1681–1733) ezt a képet is megvásárolta, hogy akkoriban divatos „attitude”-jein élőképként eleveníthesse meg Rembrandt pózait. **Alpers 1988,** 51–52. Később ezt a munkát is drámai remekműként fogom elemezni, azt igazolva, hogy Rembrandt nem teátrális színészi pózokat fest, hanem Dániel és Kürosz drámai kollízióját viszi színre – merőben antiteátrális szellemben.

482 **Alpers 1988,** 44.

483 Vö. **van de Wetering 2011a,** 68f.

Mindenesetre látnunk kell, hogy ez a módszer bizonyos fokú előzetes *szerepelemzést* föltételez: a festő-színésznek magának is meg kell értenie a konfliktust, át kell látnia a résztvevők belső mozgatórugóit és korlátait. Hogy beköltözzön egy idegen személyiségbe, és mintegy *belülről* élje meg például annak érdekvezérelt kétszínűségét, érzelmi meghasonlottságát vagy szerepidegen indulatait stb., és ezzel adekvát módon *viselkedjen* is – olyan empatikus képességeket kell mozgósítania magában, amelyekre utóbb a kép nézőjének is szüksége lesz, hogy pontosan olvashasson a jelekből, és megértse, ami a színen a szeme előtt zajlik le.

Játsszunk el egy pillanatra a gondolattal, hogy – feltéve, de meg nem engedve – már a korai *Dávid és Saul*[484] is **[2.46]** ezzel a műtermi előjátszással készült. Az óvatos fogalmazás azért indokolt, mert bár a kép készülte idején, 1628–1629 fordulóján Rembrandt leideni műhelyében már több tanítvány is megfordulhatott, és kettőt – a nálánál mindössze hat-hét évvel fiatalabb Isack Jouderville-t (1612–1645) és Gerrit Dou-t (1613–1675) – név szerint is ismerjük,[485] ők bizonyosan nem „történeti" festőnek készültek, és aligha kellett volna részt venniök színészi műhelygyakorlatokban. Viszont a korai önarcképi vázlatok tanúsága szerint Rembrandt maga már javában űzte a tükör előtti szerepjáték gyakorlatát: különböző indulati állapotokat rögzítő arckifejezések megragadásával kísérletezett, s ezek között van olyan is, amely emlékeztet Saulére[486]. (Itt zárójelbe teszem, hogy e munkák természetesen más képi eszközök, például világítási effektusok gyakorlására is alkalmat adhattak.)

11

Képzeljük el mármost, miként instruálta volna Rembrandt önmagát mint a Sault alakító színészt, hogy épp *ez* a kép szülessen végül? „Képzeld azt, hogy nagy hatalmú király vagy, aki azért hívattad trónod elé Dávidot, hogy gyönyörű hárfajátékával újra űzze el depresszióidat (1Sám 16.23). De szolgád, ez a szép és hős ifjú, akiből te csináltál hadvezért, sikeresebb katonának és népszerűbb vezetőnek bizonyult nálad. Ahogy mindenki egyre jobban kedveli, te mindinkább szeretnél tőle megszabadulni – már ott tartasz, hogy legszívesebben meg is ölnéd őt. Teljes királyi pompában (koronás turbánban, bíbor palástban, uralkodói lánccal a mellkasodon) ülsz tehát trónszékeden, jobboddal a vezéri hatalmat jelképező dárdát markolod, míg bal kezed a karfán nyugszik; fejed elfordítod, mintha csak a zenére figyelnél. De nem arra nézel, amerre

484 Rembrandt: *Dávid hárfázik Saulnak*, olaj, fa, 61,8×50,2 cm. 1629/30, Frankfurt, Städel, inv. No. 498., **Corpus A 25.**

485 **van de Wetering 2001b,** 59–61. Ld. még van **Straten 2005,** 106.

486 Pl. a B. 10 **[2.47]** tenyérnyi, szemöldökét ráncoló figurája, amely nem néz szembe a nézővel, ismeretlen eredetű „rosszallását" nem kommunikálja felénk, mint pl. a bámulatos tömörségű B. 5-ön **[2.48],** hanem – Saulhoz hasonlóan – mintegy „megtartja magának". A saját arcmimikával való tükörbeli kísérletezés dramaturgiai hatékonyságát korlátozza, hogy a felvett affektusok a többnyire a nézővel való direkt én-kommunikáció miatt óhatatlanul vesztenek spontaneitásukból (vö. ezzel 366f.). Például a B. 13 **[2.49]** önkéntelenül „kiabáló" szájtartása a nézőt fixírozó uralt tekintettel kombinálva egyenesen groteszk hatást kelt. Nem véletlen, hogy a korai kis karcok közül épp a híres (Bartsch katalógusában amúgy nem szereplő) „csodálkozó önarckép" a legsikeresebb: itt ugyanis a „néző", illetve az összepillantás eseménye maga szolgál a figura spontán meglepődésének kiváltójaként.

fordulsz: tekinteted éles szögben oldalra vetül Dávid irányába, aki annyira elmerül a hárfázásban, hogy nem veszi észre összeszorított ajkaidat, összehúzott szemöldöködet és indulatos pillantásodat. Majd szétrobbansz a féltékenységtől – mégsem afelé fordulsz, aki közvetlen oka gyűlöletednek[487]. Tudjuk, mindjárt fel is ugrasz, hogy hozzávágd a fegyvered (1Sám 18.10–11, illetve 1Sám 19.9): de egyelőre uralkodsz magadon. Látszólag figyelemre se méltatod a szolgát, aki lábadnál épp alázatosan teljesíti kötelességét, bár minden mozdulatodat az ő irritáló jelenléte motiválja. Hezitálsz, mert lelked mélyén jól tudod, hogy nagyon is sokat köszönhetsz neki, ellenségeid legyőzőjének, aki nemcsak fiadnak a legjobb barátja, de leányod újdonsült férje (1 Sám 18.27 ff.) is."

E szerepelemzés szerint Saul nem hidegen számító gonosz, aki csak megjátssza a nyugalmat, hanem ellentétes érzelmek, vonzások és taszítások között őrlődő drámai szubjektum: *viselkedését* ebben a helyzetben – tehát a trónterem *nyilvános* terében, hűséges alattvalója jelenlétében – belső indulatai és külső szerepkényszerei együttesen alakítják olyanná, amilyennek mutatkozik. Aki *ezt* a Sault akarja megfesteni, annak belehelyezkedve a figurába, legalább intuitív módon meg kell értenie azt a bonyolult kényszerhelyzetet is, amelyben a király *itt és most* leledzik.

De van-e ténybeli alapja, lehet-e valóságtartalma egy ilyen „pszichológiai" fikciónak? Azok a források, amelyekkel Alpers is dolgozik – Huygens, Hoogstraten és Houbraken feljegyzései, illetve az a néhány rajz, amelyen Rembrandt nemcsak a jelenetek megrendezésére, de a *dramatis personae* spontán viselkedésére is utaló nyelvi kommentárjai is fennmaradtak[488] – ilyen konkrét és részletező kiszínezést természetesen nem igazolhatnak. Mégsem mondhatjuk, hogy mindez üres fikció volna. Közvetve támogathat egy ilyen irányú kikerekítést egy korabeli forrás is: az antwerpeni illetőségű Willem van der Leeuw (1603?–1665?) föltehetőleg a Rembrandt-képnek egy elveszett másolata alapján készült rézkarca **[2.51],** amelynek alsó szegélyén egy amszterdami költő, Cornelis Gijsbertsz Plempius (1574–1638) versének latin nyelvű fordítását olvashatjuk[489].

---

487 Vö. **Schama 2000,** 271.

488 Lásd ezekről **Alpers 1988,** 44. Vö. még összefoglalólag **Kat. München–Amsterdam 2002,** no. 65., 235–238., illetve **Corpus V. 2011,** 240–241. Egy Rebekka eltávozását ábrázoló – ma leginkább Gerbrand van den Eeckhoutnak tulajdonított – rajzon [Stuttgart, Ben. 147 **(2.50)**] pedig – Alpers értelmezése szerint – egy tanítványok épülésére szóló megjegyzést találni: *„dit behoorde vervoucht te weesen met veel gebueren die deesen hoge brujit sien vertrekken"* [„ezt azzal lehet fokozni, ha sok szomszéd figyeli, amikor a menyasszony távozik"] idézi **Bevers 2009,** 27.

489 *„Felle tument oculi; mala mens et amara Sauli est: / Livida quin putridus viscera randor edit. / Non videt ergo suum, iuvenum fortissime, regnum; / Carpitur et regnum trux videt ille tuum. / Pollet (îò!) et fidibus domat hostem cernua virtus, / Gloria dum vulnus vel sine Marte facit"* [„Szemeit kigúvasztja a gyűlölet; Saul szellemét indulat és keserűség fűti: gennyes/bűzös romlás falja irigy beleit; ezért nem ügyel király mivoltára sem: belülről rágja [a féltékenység], elkeseredett ábrázattal csak [leendő] királyságod látja, Te, ifjak közt a legbátrabb. Ó, mily hatalmas a Te nagyságod, hogy alázatosságában a húrok pengetésével küzdi le ellenségedet: háborúznod sem kell, katonás erényed híre sebet üt így is"]. A nehézkes latin szöveg értelmezésében segítségemre volt a *Corpus* szócikkében közölt, a holland eredeti felhasználásával készült szakértői fordítás (vö. **Corpus I. 1985,** 263–264., illetve **Corpus VI. 2015,** no. 38, 500.), továbbá Imre Flóra, akinek köszönettel tartozom az értő magyarázatért. Vö. még **Tümpel 1986,** 54.

A versike – pontosan követve a rembrandti elrendezés szellemét – a féltékenyen gyűlölködő uralkodót az alázatosan meghajló Dáviddal állítja szembe. Fontosnak tartom, hogy a *Non videt ergo suum […] / Carpitur et regnum trux videt ille tuum*-fordulat Saul indulatosságát kifejezetten az *uralkodói méltósággal* ellentétesként jellemzi, és konfrontálja az eljövendő ifjú király szerénységével. Eredetileg ez a kontrapunktika is Rembrandt találmánya: a jelenet olyan korábbi ábrázolásain, mint Lucas van Leydené **[2.52],** Maerten van Heemskercké **[2.53]** vagy Ambrosius Franckené **[2.54],** még szó sincs ilyen, kifejezetten az udvari etikett fegyelmezett viselkedéséhez igazodó rendezésről – egészen hasonló dramaturgia érvényesül a Getty-gyűjtemény Dániel és Kürosz disputáját ábrázoló kis tábláján **[2.04],** amit nem ok nélkül szoktak összefüggésbe hozni a korai *Dávid és Saul*-lal[490]. Ráadásul Plempius egy igen gyenge kvalitású másolatot kommentál: van der Leeuw metszetén a király nyers, inkább tébolyult arckifejezése és elrajzolt tartása alig valamiben emlékeztet indulat és önuralom ama kifinomult komplexitására, ami Rembrandt Saulját jellemzi. Mégis világos, hogy a költő, bár a versben erre közvetlenül nem utal, a rembrandti konfigurációt követi, és a kép *szerint* beszél.

Voltaképp ugyanezt teszem én is: a *néző* pozíciójából indulok ki, amikor a játék kedvéért kreatív instrukcióvá fordítom vissza mindazt, amit épp ebben a konfigurációban a szemem előtt látok történni. Ezt szolgálja az egyes szám második személyben való fogalmazás: az instrukció explicit felszólító nyelve voltaképp annak a hangtalan sugallatnak felel meg, amelyet a kép intéz hozzám mint nézőhöz. A „színpad modell" mintegy *hermeneutikai kör*ként funkcionál tehát: a Rembrandt-kép instrukcióiból olvasom ki, amit aztán magam színezek ki benne, illetve magam vetítek bele. De a dráma csak ebben a szakadatlan körforgásban létezik, mert annak a képszínpadi fikciónak az elfogadásán alapul, hogy az általam látott történéseknek nincs más forrásuk, mint az ábrázolt személyek saját szubjektivitása. Ám ezt mint olyat egyedül az én szubjektivitásom képes realizálni. Ezért azonosulásom a protagonistákkal nem elomló lírai érzés, hanem szerepjáték és belehelyezkedés: ennek a tér- és időbeli konstellációnak a precíz felmérésén alapul, amelyet a narratíva választott történéseként a kép kompozíciója állít elém.

Így kell felismernem, hogy a két személy egy olyan közös-nyilvános térben kerül a szemem elé, amelyben egyidejű jelenlétüket egymást feltételező szerepeik egyensúlyi eloszlása – egyrészt a státusok hierarchiája, másrészt cselekvő jelenlétük közvetlen oka és motivációja, itt tehát a zenében való jótékony feloldódás közössége – szabályozza. Saul viselkedésének, illetve az őt belülről feszítő konfliktusnak a rekonstrukciója nem lehet teljes tehát, ha nem terjed ki a másik drámai személy, Dávid jelenlétére is. Ennélfogva kvázi alkotóként őt is „instruálnom" kell: hajoljon előre,

490 E művet részletes dramatológiai analízisnek vetem alá a „Dráma a bálvány tövében" című fejezetben (480–495).

koncentráljon minden idegszálával a húrok pengetésére, figyeljen csak a zenére stb. Saulban azért érezzük a növekvő feszültséget, mert ő nem tud feloldódni a hangok élvezetében, aminek pedig Dávid egészen átadja magát. A drámai feszültség forrása a közös jelenben való részvétel módozatainak (ezt fogom később a jelenlét alakzatainak nevezni) ez a világos elkülönböződése: a közös téridő szétcsúszása, amelyet nézőként viselkedéseik feszes összeolvasása révén egészen közvetlenül tapasztalunk meg. Spontán módon azt is azonnal érezzük, hogy Dávidot a szerepében/tevékenységében való gyanútlan elmerülés védtelenné is teszi Saul néma fenyegetésével szemben. Rembrandt így érzékelteti, hogy az agresszió motívumai kifejezetten személyesek: hogy az uralkodói szerep inkább korlátozza és önuralomra kényszeríti Sault, semmint legitimálja tettét.[491] Ezért a jellemrajz és a drámai szituáció megértése szempontjából sokkal termékenyebb a „viselkedés" – az agresszió elszabadulása előtti állapot – megragadása, mint az akcióé, amelynek *itt és most*-jában a motivációk összetettsége szükségképpen kevésbé mutatkozhat meg.

Ez a kényszerítő erő Rembrandt kohezív képszínpadi jelenetezésének sajátja – hiába keresnénk hasonlót mondjuk Lucas van Leyden **[2.52]** vagy a flamand Jan van den Hoecke (1611–1651) **[2.55]** azonos tárgyú kompozícióin, amelyek szintén a dühkitörés előtti helyzetet tematizálják. A Rembrandt képével szinte egykorú – 1635 körülire datált és egyébként a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött[492] – utóbbi munkán például a királyt a könyöklés jellegzetes ikonográfiai attribútuma azonosítja búskomorként, míg a színpadtérből kifelé, haragosan „félre" vetett pillantása a benne fortyogó indulatok fölgyülemlését sugallja. A hárfán játszó Dávid ugyanakkor zaklatottan – fölvont szemöldökkel és a rémülettől elnyíló szájjal – egyenesen Saul felé fordul: mint aki már föl is ismerte, hogy katasztrófa van készülőben. A háttérben sorakozó udvaroncok és katonák is hasonló arcjátékokkal és gesztikulációkkal rezonálnak a konfliktusra – számukra is nyilvánvalónak tetszik, amiről pedig *itt és most* még fogalmuk sem lehetne. Van den Hoecke történetmesélése, hiába a kvázi realisztikus jelenetezés és a nyílt affektusok heves retorikája, egyáltalán nem drámai természetű: valójában *epikus* elbeszélés, amennyiben a szereplők kölcsönviszonyainak megértése a történet lineáris végigmondását követeli meg.

Mintegy nyolc-tíz évvel később, 1650 körül az akkoriban Rembrandthoz kötődő (bár tanítványai közé nem tartozó) Salomon Koninck (1609–1656) is feldolgozta a témát (**2.56,** ma Schwerinben)[493], amelyről már világosan leolvashatók a rembrandti dramaturgiai észjárás nyomai, ha nem is valószínű, hogy készülését az Alpers által

491 Heemskerck **[2.53]** vagy Ambrosius Francken **[2.54]** kompozíciói nem is képesek képileg differenciálni abban a tekintetben, hogy Saul Dávid elleni agressziója indulatos dühkitörés vagy a státusfölény büntető érvényesítésének eredménye-e.

492 SZM. Kat. lelt. sz. 4276. A munkát korábban Erasmus Quellinus II.-nek (1607–1678) tulajdonították.

493 **Sumowski 1986,** no. 1080.

pertraktált műtermi gyakorlat előzte volna meg. Koninck is kerüli Saul és Dávid nyílt konfrontálását, ami értelemszerűen az affektusnyilvánítások visszafogásával jár: a térbeli és figuratív deixisek konfigurációjából világosan látni, hogy ő már pontosan érti a protagonisták ama „pszichológiáját", amelyet Rembrandt frankfurti szcenírozásán látunk. Ez ugyanannak a zárt szituációkat teremtő és az emberi viselkedéseket egy közös jelenben egymással összemérő dramaturgiai gondolkodásnak az elsajátítására vall, amelyből később Hoogstraten pedagógiája is kifejlődik, és amely olyasmit – a viselkedések drámai *motiválását* – tűz ki művészi célként, ami az elbeszélő kép intézményét értelemszerűen a színházéhoz közelíti. Más kérdés, hogy Koninck sokkal nagyobb figyelmet fordít a tárgyak (pl. Dávid díszes hárfája, a király öltözéke és a gazdag kelmék), illetve az arcok részleteinek aprólékos visszaadására, mint a drámai szituáció kidolgozására.[494]

3.3.1.3 | Mit ér a „színpadi modell" a mű tételezése nélkül?

Indirekt bizonyítási eljárásom „hermeneutikus körével" annak a néző-funkciónak a konstitutív mivoltát szerettem volna igazolni a rembrandti képszínpad rendjében, amelyet Alpers teljes egészében figyelmen kívül hagy. Az ő „színpadi modell"-jének ugyanis nincs köze a képszínpad *esztétikai saját világá*hoz: olyannyira a produkciós, illetve marketing-mozzanatra koncentrál, hogy az útjára engedett kész *mű* magában való szerkezetének, önálló értelemegészének, illetve *post festa* működésének – tehát befogadói elsajátításának – problémái teljesen kívül rekednek vizsgálatának horizontján. Mivel a műveket inkább a *termék* (a stílus és a művésznév individualitása) puszta hordozóiként kezeli, rá fokozottan érvényesek Merleau-Ponty-nak a pozitivista művészettörténészt korholó szavai: csak a kép*et* nézi, nem a kép*pel* néz. Alpers vizsgálati spektrumába sem az elbeszélések kiválogatásának és értelmezésének *tartalmi* analízise, sem a nézőt erre rávezető endogén képi apparátus működésének felmérése nem fér bele. Mintha a művészet-termelés másik oldalán csak a stílus egyszerű – többé vagy kevésbé hozzáértő, de mindenképpen passzív – *fogyasztóját* látná: mit sem törődik azzal, hogy miként kalkulál Rembrandt a képegész kialakításakor a nézővel mint *esztétikai alannyal,* és miként koncipiálja a jeleneteket úgy, hogy azok csak benne és általa teljesedjenek be. Hiába mutat rá a performatív mozzanat jelentőségére, Alpers – más okból, mint Weststeijn – nem figyel fel arra, hogy Rembrandt jól ismert narratíváknak is gyakran új és más – alkalomadtán revelatív – értelmet tud kölcsönözni, amennyiben emberi sorsokat, komplex drámákat hüvelyez ki belőlük. Annak érdekében, hogy dekonstruálja a magányos bibliaolvasó művész hagyományos képét, aki azért megy csődbe, mert nem képes kompromisszumokat kötni, Alpers zárójelbe tesz minden, a művészi formálás,

494 Vö. **Sluijter 2015,** 208.

illetve a műalkotás megismerő erejére, történeti és erkölcsi igazságértékére vonatkozó megfontolást[495].

Ezért nincs számára kategoriális értelme a Huygensnek írott Rembrandt-levél e fejezetben tárgyalt szófordulatának: holott az általa vázolt „színpadi modell" éppenséggel módot adna arra, hogy a rembrandti intenciót firtató diskurzus hangsúlya a retorikai eredetű *beweechgelickheijt*-fogalom értelmezéséről a látszólag magától értődő *naetureel* jelző problematizálására kerüljön át. Ezt a hangsúlyáthelyezést olyan kutatók hajtották végre, akik hajlandók voltak a *historie*-k tartalmi kérdéseiben is elmerülni, vagyis arra fókuszálni, hogy konkrétan *miféle* emberi állapot, miféle emberi cselekvés az, amelynek természetesnek – vagy ahogy Arisztotelész mondja: „valószínűség vagy szükségszerűség szerint"[496] valónak – kell mutatkoznia egy-egy kép színpadán, hogy megindítsa a nézők szívét. Ez a művészettörténészi horizontnak az irodalomtörténet felé való kiterjesztését követelte meg.

3.3.2 | „Ut pictura tragoedia?" – Blankert, Sluijter és az arisztotelészi drámateoréma a kortárs kutatásban

Korábban utaltam már arra, hogy a művészettörténeti köztudat – a holland tájkép-, csendélet-, életkép- és portréfestészet bűvöletében élve – egészen az Albert Blankert által iniciált 1980-es *Gods, Saints and Heroes, Dutch painting in the Age of Rembrandt* című kiállításig alig volt hajlandó tudomást venni arról, hogy az északi tartományokban is nagy számban készültek megrendelésre, illetve forogtak a szabadpiacon *historie*-k, nem beszélve az olyan nyilvános terekbe szánt, reprezentációs célokat szolgáló nagyszabású ciklusokról, amelyekkel a hágai helytartói rezidencia (Huis ten Bosch) ún. *Oranjezaal*'jában vagy az amszterdami Városháza nagytermének galériáján találkozunk. A korszak elméleti gondolkodása – követve az itáliai és az akadémikus mintát – a históriákat Hollandiában is a legigényesebb festői feladatként kezelte, és a műfaji hierarchia csúcsára helyezte. Jellemző e hagyomány elfeledésére, hogy még a *Pelican History of Art* az 1600–1800 közötti, a holland művészet történetét áttekintő, a kiváló Jakob Rosenberg, Seymour Slive és E. H. Ter Kuile által jegyzett, először 1966-ban megjelent kézikönyvében[497] is hiába keresnénk a „történeti kép" műfajának önálló

495 Ahogy a könyvről írott csípős nyelvű recenziójában (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, Summer 1988, 521–2) David Carrier megjegyzi: Alpers úgy tesz, mintha művészettörténészi erudíciója csak egy újabbat tenne hozzá a Rembrandt-életmű megannyi régi vágású humanista interpretációjához. Holott valami radikálisan újat és „posztmodernet" javasol: ha ugyanis, mint mondja, a rembrandti művészet középpontjában a művésznek a „saját személye mint tulajdon birtoklásához fűződő joga" („the right to property in one's own person", **Alpers 1988**, 115.) áll, abból az életmű olyan törmelékessége és középpont-nélkülisége következik, amilyennek korábban legfeljebb Jean Genet merte vizionálni Rembrandtot.

496 *Poétika*, 51b: vö. **Arisztotelész 1997,** 45.

497 **Rosenberg–Slive–Ter Kuile 1966**

tárgyalását: egyes művek sporadikusan szóba kerülnek ugyan, de például az említett két monumentális ciklus csupán az építészetről szóló fejezetben, mellékesen említődik. A Blankert által összeválogatott 88 kvalitásos darab közé ezek persze nem férhettek be. A valódi tudományos áttörést nem is a bemutató, inkább a korszak legjobb szakértőit felvonultató, tizenegy szaktanulmányt és valamennyi műhöz részletes kommentárt közlő kísérő katalóguskötet[498] hozta meg, amelynek alapjait évtizedes levéltári kutatómunka és alapos műtárgykutatás rakta le. Blankert nagy bevezető tanulmánya[499] és a Rembrandt-ikonográfiában első számú szakértőnek számító Christian Tümpelnek a vallásos témák németalföldi képtörténetét áttekintő dolgozata[500] azóta is a tárgykör standard szakirodalmi hivatkozásai közé tartoznak.

Blankert általános bevezetése az „aranykor" történeti képtermelésének számos aspektusára – az időbeli és földrajzi eloszlás, a használati funkciók, a megrendelői/vásárlói háttér szociológiája, a stílus stb. kérdéseire – kitér, ezek ismertetésére itt nincs módom. Azokra a rövid alfejezetekre koncentrálok, amelyekben Blankert az ábrázolt *történetek* sajátosságairól értekezik[501]. „Dráma" címszó alatt tematikus bontásban[502] beszél például az erotikus tárgyú, moralizálásra alkalmas mitológiai és bibliai tárgyak (Lót és lányai, Zsuzsánna és a vének, Párisz ítélete), illetve a protagonisták erkölcsi megvesztegethetetlenségét és rettenthetetlenségét példázó antik hőstörténetek csoportjáról. Utóbbiak közé tartozik az ártatlan leányát szavatartó módon feláldozó bibliai Jeftéé[503], a szigorú Zaleukoszé, aki – hogy megmentse a saját törvénye által sújtott fiát a teljes megvakíttatástól – saját fél szemét is hajlandó kinyomatni[504]; vagy a Pürrhosz ijesztgetésének bátran ellenálló Fabritius római konzulé, amelyet Plutarkhosz elbeszéléséből ismerünk[505]. Közelebbről vizsgálva, ezek a történetek mind az erényes uralkodói viselkedés mintái, inkább didaktikus erkölcsi példabeszédeket, semmint tragédiákat implikálnak. Külön tárgyalja Blankert azokat a történeteket – Akhilleusz és Lükomédész, Vertumnus és Pomona, Amarillis és Mirtillo, Júda és Támár eseteit –, amelyekben valamelyik fél (hol a férfi, hol a nő) álcázza önmagát, hogy szerelemben egyesülhessen a másikkal. Megállapítása szerint „a dráma lehetőségét itt az hordozza, hogy a néző többet tud, mint a szereplők"[506] – de ennél tovább nem merészkedik: például az álcázás (a kettős identitás) *mint képi ábrázolásprobléma* fölvetéséig nem jut el.

---

498 **Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980**
499 **Blankert 1980**
500 **Tümpel 1980**
501 Ide tartozik, hogy sokszor a kortársak sem voltak igazán tisztában a képek pontos témáival. Olykor a megrendelőket sem érdekelte a narratíva: annak kiválasztását ráhagyták a festőre, például csak olyasmit kötöttek ki, hogy szép női alakokat lássanak a vásznon.
502 **Blankert 1980,** 26.
503 Bír 11, 29–40. **Pigler 1974,** I. 119–122.
504 **Pigler 1974,** II. 347–348.
505 **Pigler 1974,** II. 392.
506 **Blankert 1980,** 28.

Itteni gondolatmenetem szempontjából a leginkább figyelemre méltó fejlemény mégis az, ahogy Blankert elsőként kapcsolja a *peripeteia* arisztotelészi fogalmát (illetve annak Joost van den Vondel által bevezetett holland megfelelőjét, a *staetveranderinge*-t) a korai Rembrandt olyan figuráihoz, mint a bűnbánó Júdás, akiben „ellentétes érzelmek dúlnak"; Belsazar, aki váratlanul kénytelen a sorsszerű isteni figyelmeztetéssel szembesülni, vagy Ábrahám, akit az angyal zavar meg Izsák föláldozásában. Blankert értelmezésében a kifejezés egyelőre nem sokkal jelent többet hirtelen érzelmi megrázkódtatásnál: így beszél például egy névtelen mellékszereplő *peripeteiá*járól is, akit Ferdinand Bol *Fabricius* és *Pürrhosz király*án rémület fog el, amikor hirtelen meglátja a római konzul elijesztésére szánt elefántot. Nem foglalkozik azzal, hogy az efféle meglepődések mitől válnak „a tragédia meséjének részévé" (Arisztotelész), azaz hogy miként lehet valamely váratlan érzelmi reakciót egyben egy drámai sorsfordulat jelévé is tenni.

Ennek – tehát a szorosabb értelemben vett dráma-problémának – az érdemi művészettörténeti megközelítését mármost Eric Jan Sluijternek köszönhetjük, aki maga is részt vett a kiállítás előkészítésében, tanulmányt is írt a katalógusba, de csak később, a Rembrandt és a női akt műfajáról írott fontos monográfiájában[507] jut el az egyes történetek szoros – tehát konfliktus-orientált – olvasásáig. Sluijter 2009-ben egy fontos előadásban[508] fejlesztette tovább a *Rembrandt and the Female Nude* harmadik fejezetében[509] kifejtett általános elgondolásait: nála merül fel érdemben először Rembrandt képi narrációjának a korabeli tragédiaírók – például Jan Vos (1610–1667), Joost van den Vondel (1587–1679) vagy Jan Six (1618–1700) – dramaturgiai praxisával való lehetséges összefüggése is.

Sluijter abból indul ki, hogy Blankert indokolatlanul terjeszti ki a *staetveranderinge* Vondel által csupán 1659-ben megfogalmazott elgondolását a heves szenvedélyeknek a korai Rembrandtnál megfigyelhető ábrázolására. Egyrészt azért, mert ezeknek sokkal több közük van azokhoz az 1620–30-as évek holland színházát dominálló, leginkább a senecai-scaligeri tragédiafelfogás szellemében született rémdrámákhoz, amelyek a maguk erkölcsnemesítő, illetve tanító üzeneteit a lehető legerőteljesebb, közvetlen érzelmeket kiváltó effektusok segítségével igyekeztek elhitetni a közönséggel[510], s amelyeket Vondel – Arisztotelész szellemében – explicite is elutasított[511]. E drámatípus retorikájában kevésbé a cselekmény menetére vagy a jellemek fejlődésére, mint inkább visszataszító akciókra, az erőszak, öldöklés, véres csonkítások stb. látványosságaira bízzák a közönség meggyőzését: Sluijter idézi is a korszak legismertebb és legsikere-

507 **Sluijter 2006**
508 **Sluijter 2010**
509 **Sluijter 2006,** 99–111.
510 Explicite is hivatkozik a korszak olyan színház- és irodalomtörténészeire, mint M. B. Smits-Veldt és Jan Konst.
511 **Konst 2002,** 24.

sebb színházcsinálója, Jan Vos mottóját, aki szerint „látni előbbre való, mint hallani". Scaliger ajánlási listájából fel is sorolja azokat a leghatásosabb tételeket, amelyekkel korai Rembrandt-műveket lehet társítani: olyan affektusokat, mint a rémület *(Belsazár lakomája),* a harag *(Kiűzetés a templomból, Bileám szamara),* félelem *(Andromeda, Zsuzsánna és a vének),* illetve a kétségbeesés *(A bűnbánó Júdás);* továbbá olyan akciókat, mint a megfélemlítés *(Sámson megfenyegeti apósát),* gyilkosság *(Szent István megkövezése),* elrablás és megerőszakolás *(Európa, Proserpina, Ganümédész elrablása),* egy családtag megölése *(Ábrahám áldozata)* vagy épp a szemek kiszúrása (*Sámson megvakíttatása*)[512]. Sluijter ezzel a leghatásosabb csúcspontokra kihegyezett korai rembrandti komponálással asszociálja Hoogstraten más összefüggésben már tárgyalt *oogenblikkige beweeging*-fordulatát, és ehhez illeszti azt a horatiusi eredetű, szintén Hoogstraten által megfogalmazott igényt, hogy a kifejezett érzelmek – épp a nézőre gyakorolt hatás közvetlensége kedvéért – legyenek „egyszerűek és egyértelműek *(enkel en eenwezich),* illetve általuk az egész jelenet is legyen „félreérthetetlen" *(eenstemmich).*

Vondel mármost olyan szerzőként kerül a képbe, mint aki mindig is ellenezte a drámának ezt a nyersen egyértelmű, pillanatnyi effektusokra épülő típusát. Miután 1639-ben lefordítja Szophoklész *Élektrá*ját, az 1640-es évektől saját színpadi műveiben is mindinkább a görög tragédiák szerkesztési elveit igyekszik érvényesíteni: kevesebb szereplővel operál, nagyobb hangsúlyt helyez a cselekmény logikus fölépítésére és a „belső történések" monologikus ábrázolására[513]. Ebben elsősorban Daniel Heinsius (1580–1655) a tragédia szerkezetéről írott, 1611-ben publikált újlatin műve *(De tragoedie constitutione)* inspirálja, amelyben nem is elsősorban a „hármas egység" formális szabálya, mint inkább a cselekmény kohéziója és a drámai jellemek elemzése kapja a legfőbb hangsúlyt. Ebben az arisztoteliánus értelemben tekintette Heinsius a színházat *palaestra affectuum*-nak, az érzelmek gyakorlóterének.[514]

Vondel 1659-ben *Jephta* című tragédiájának előszavában explicite is összefoglalja drámaeszményét: itt többször hivatkozik Arisztotelészre, Horatiusra és reneszánsz kori magyarázóikra Robortellótól és Castelvetrótól Scaligeren és Heinsiuson át egészen a kortárs Vossiusig, mint akiket a drámaszerzőnek – feladatai megoldásához úgymond – rendre újra kell olvasnia. A számunkra releváns helyen szó szerint a következőket mondja: „A [drámaírás] két ékessége fog itt össze – latinul *peripeteia*nak és *agnitio*-nak [anagnorisis – R. A.], vagyis állapotváltozásnak [staetveranderinge] és felismerésnek mondják őket –, hogy együttesen heves érzelmeket váltsanak ki. Hiszen az anya öröme azért van oly túlzón kidomborítva, hogy a jótét léleknek aztán annál súlyosabb csapást

512 **Sluijter 2010,** 289–290. Scaliger: „…a tragédia témája legyen fennkölt és rémisztő, mint amilyen a királyok parancsolása, tömegmészárlások, a kétségbeesés esetei… megfosztás a családtól, szülőgyilkosság, vérfertőzés, tüzek, csaták, a szemek kiszúrása…" Scaliger, *Poetices libri septem,* 1.6, idézi **Weststeijn 2008,** 214–215.

513 Hivatkozhatott volna Gerardus Joannes Vossius (1577–1649) *Poeticarum institutionum libri tres* [Három könyv a költészet szabályairól] című kompendiumára (1647), vö. **Konst 2002,** 24.

514 **Hammer-Tugendthat 2015,** 272.

kelljen elviselnie, és öröme legmélyebb bánattá, haraggá, bosszúvá és értetlenséggé alakuljon át; az apa vakmerő áldozatkészségének pedig iszonyatos és szinte vigasztalhatatlan bűntudatba kell átfordulnia. És mindketten felismerésre is jutnak: az egyik lánya szerencsétlenségére döbben rá, a másik a maga vakságára, amellyel ostoba áldozati ígéretét istentelen módon végre is hajtotta."[515] Mint ismeretes, a bibliai történet a sikeres hadvezérről, Jeftéről szól, aki felajánlja az Úrnak, hogy ha sikerül legyőznie az ammonitákat, hazatérésekor a házából kilépő első embert égőáldozatként mutatja be neki. Szerencsétlenségére épp saját leánya köszönti elsőként. Jefte erre megszaggatja ruháit, mert nem térhet ki adott szava elől. Leánya ugyan feloldja őt a teher alól, mindössze kéthavi haladékot kér apjától, hogy barátnőivel elvonulva elsirathassa szüzességét, mielőtt önként feláldozza magát (ld. Bír 11.29–40). Van den Vondel előszavának érdekes mozzanata, hogy mind az ő Jephtája, mind drámabeli felesége, Filopaie megrendülését *peripeteiá*nak és *anagnóríszisz*nek tekinti, holott szigorú – tragikus – értelemben felismernivalója itt legfeljebb az apának volna: az nevezetesen, hogy „ostobán" – utólag és a véletlenre bízva – ígérte meg az égőáldozatot az Úrnak. De Vondel nem ebben marasztalja el, hanem abban, hogy Jephta állja is a szavát, és ok nélkül is feláldozza a leányt.

Mindebből az következik, hogy Sluijter teljes joggal pontosítja Blankertet, amennyiben a *staetverandheringe* Vondelnél sokkal komplexebb jelentést nyer, hogysem egyszerűen azonosítani lehessen a korai rembrandti kifejezésretorika extremizmusával. A *peripeteia* szükségképpen több, mint kedélyállapot-változás: a helyzet és a körülmények olyan váratlan átrendeződését jelenti, amelynek az a funkciója, hogy a drámai személyben új körültekintést, föl- és ráismeréseket, öneszmélést indukáljon, miközben ezt értelemszerűen a szubjektum érzelmi diszpozíciójának megváltozása kíséri. A *staatverandhering* tehát rendre együtt jár a *herkennis*-szel *(agnitio, anagnóriszisz).* A kettő korántsem ugyanaz, az előbbi az utóbbit nem helyettesítheti. A festőnek ezért, ha meg akar felelni ennek a komplexitásnak, nemcsak az érzelmek és a kedély változásának látható jeleit, de olyasmit – a belsőben zajló felismerés folyamatait – is vizualizálnia kell, amelyet a néző nem láthat. Sluijter ezzel magyarázza az érett, illetve a kései Rembrandt elbeszélői stílusának megváltozását: „éles ellentétben korábbi munkáival, minden akciót és reakciót kiiktat, elkerül minden dialógusra való utalást, hogy a néző arra kényszerüljön, hogy a mozdulatlan protagonistára koncentráljon, akiről [a forma] azt

---

515 *„De beide hoofdsieraden hier bijeengevoegd – bij de Latijnen peripeteia en agnitio, of staatverandering en herkennis genoemd – gaan in arbeid om hun kracht met een machtige bewegenisse te baren. Want de onmatige blijdschap van de moeder – aldus tevoorschijn gebracht om hierna het welig hart een zwaardere slag te geven – verandert in de uiterste droefheid, gramschap, wraaklust en zinneloosheid; gelijk des vaders roekeloze offerijver in een schrikkelijk en bijkans mistroostig naberouw. En zijkomen beiden te spade tot kennis, de* één *van haar dochters ongeluk, de ander van zijn blindheid in het goddeloos uitvoeren van de dwaze offerbelofte…"*
Vondel, *Jephta, of offerbelofte*. Treurspel, ed. Jan Konst, Berecht. Aan de begunstelingen der toneelkunst, 57–66. https://www.dbnl.org/tekst/vond001jept05_01/vond001jept05_01_0002.php#

szuggerálja, hogy mélyen gondolkodóba esett. Hogy értelmezze is e gondolatakat, a néző csak saját eszközeire hagyatkozhat, hisz információ alig áll rendelkezésre. Szabadon szemlélődhet és empatizálhat a főszereplő belső konfliktusaival és vívódásaival, és rávetítheti saját érzéseit és érzelmeit”[516].

Sluijter egyik szemléletes példáját, a Louvre-beli *Bathsheba fürdőjé*t **[2.57]** önálló tanulmányban fogom vizsgálni (ld. itt 414–419.) – és tartalmi tekintetben hasonló eredményre fogok jutni. Szerintem is az a helyzet, hogy „azzal, hogy a kép közepén Bathsheba Dávid király levelét tartva kezében gondolataiba merül – ezt a kombinációt eddig egyetlen festő sem alkalmazta –, Rembrandt azt jelzi a beavatott (értsd: a történetet ismerő – R. A.) nézőnek, hogy az asszony tudatában van annak a szorongató helyzetnek, amibe került. Tudja, hogy kívülről figyelik, és hogy szépsége fölkeltette egy férfi leskelődő bűnös vágyát. Ez a kombináció a néző figyelmét olyasmire fókuszálja, amit nem lehet vizualizálni – Bathsheba Dávid király követelése által kiváltott gondolataira. Ez a Bathsheba nem egy elbeszélhető eseménysor közepette mutatkozik, mint akit épp megfigyelnek, akihez beszélnek, vagy akinek átadják az üzenetet: Rembrandt mindezeket elhagyja annak érdekében, hogy arra késztesse a nézőt: eredjen nyomába belső kínlódását és az előtte álló gyötrelmes választást illető gondolatainak; tudván, hogy az asszony fölismeri a szörnyű erkölcsi dilemmát, amelylyel szembe kell néznie: vagy elveszti becsületét, és a házasságtörés súlyos bűnébe esik, vagy ellenáll a királyok leghatalmasabbikának, továbbá a sorsnak, amely őt jelölte ki Salamon király anyjának.”[517] 21

Megítélésem szerint Sluijter pontosan lát és nyelvileg is korrekten interpretál. Elemzése egyetlen ponton nincs érdemben megalapozva: az nem világos, hogy *mitől evidens* a néző számára, hogy Bathsheba épp a lelkiismereti problémával néz szembe? Másként fogalmazva: milyen módon, milyen képi konfiguráció révén készteti Rembrandt a történetbe beavatott nézőt arra, hogy Bathsheba dilemmáját mint sorsproblémát végig is gondolja magában? Hogy ez a kérdés nagyon is valós, azt egy ellenpróbával igazolhatjuk: vajon Jan Lievens **[3.12],** Govaert Flinck **[3.11]** vagy Jan Steen ugyanezt a pillanatot tematizáló – tehát Bathshebát Dávid király levelével a kezében, szolgálója társaságában megjelenítő képei[518] esetében elvárható-e a nézőtől ugyanez a Rembrandt által „kikényszerített” reakció? Vajon megint pusztán az arcra kiülő expresszión, azaz – Sluijter tanulmányának címét parafrazeálva – „a szenvedélyek portretálásának” képességén múlik ez, vagy valami másról is van szó? Gondolatmenetem e pontján még nem válaszolhatom meg ezt a kérdést: utóbb, részletes elemzésemben fogok erre kísérletet tenni.

---

516 **Sluijter 2010,** 298–299.

517 **Sluijter 2010,** 299–300. Ez az értelmezés szerencsére már nem tartalmazza Sluijter 1998-as spekulációját arról, hogy a kompozíció a nézőt egyenesen a voyeur Dávid király szerepébe iktatná.

518 v. ICONCLASS 71H7131 (Bathsheba egyedül Dávid király levelével)

Összefoglalva: Sluijter lényeges pontokon lép túl a konvencionális megközelítéseken, amikor Rembrandt korai elbeszéléseit akciók és reakciók dialogizálásaként jellemzi, de megtorpan az érvelésben, amikor az érett Rembrandt narrációját egyszerűen ezek elhagyásával jellemzi, illetve a láthatatlan belsőre való célzásokkal intézi el. Megtorpan, mert a reflexiót – Bathsheba, a végzetét megsejtő Hámán vagy az angyallal (nem) birkózó Jákob belső fölismeréseit – továbbra is inkább a drámai hős érzelmi másállapotának „élethű" kifejezéseként és nem – Arisztotelész nyomán – *cselekvésként* értelmezi. Ha így tenne, nem elégedhetne meg egy puszta negativitás kimondásával – inkább a közös nevezőt keresné a mester korai és érettkori elbeszélésmódja között. E rövidre zárásnak az a következménye, hogy Sluijter az *anagnórészisz* kategóriáját meg sem próbálja kiterjeszteni a korai művekre, noha – mint például a *Júdás*-kép, a nagy *Lázár*-karc vagy a kis párizsi *Emmaus* példáján bizonyítani szeretném – ez egyáltalán nem lehetetlen vállalkozás. Más kérdés, hogy a Rembrandt-drámák egységes, arisztotelészi alapokra helyezett tárgyalása azt igényli, hogy egészen „a kályháig visszahátrálva" gondoljuk újra a rembrandti képszínpad elemi szintaxisát, állókép és sorsesemény sikeres összjátékának előfeltételeit. Munkám következő fejezetében erre teszek átfogó kísérletet.

4 | A KÉPSZÍNPADI JÁTÉK SZINTAXISÁNAK ALAPJAI

„Tudjuk, hogy a dráma stilizál, rövidít, hogy minél többet bírjon szűk keretei közé foglalni; konstruált benne minden. Minden atomja szoros kapcsolatban az összes többi atomokkal. A legkisebb mozgásnak erős, mély rezonanciája támad mindenütt. Nincs benne véletlen, ötlet, epizód… végtelenül finom, komplikált, matematikai pontossággal megszerkesztett hálózat. De – természetesen – ezt a konstrukciót sem szabad meglátnia senkinek."[519]

(Lukács György: A dráma formája)

„A kép néma logoszát nem hatja át teljesen a beszéd logosza, s mégis mindketten az árnyékkal rendelkező értelem közös univerzumába tartoznak, ahol a megértés sosem jut végpontra. A képek elvileg megérthetőek, ám láthatóságuk számára mégsincs megfelelő fordítás. A pillantásnak vannak címezve, amely vizuálisan tudja realizálni őket."[520]

(Gottfriied Boehm: Látás)

„Sokszor hallunk arról, hogy meg kell tanulnunk látni: ez a kifejezés azonban félrevezethet, mert nem a látást kell magtanulnunk, hanem a megkülönböztetést."[521]

(Ernst H. Gombrich: Művészet és illúzió)

Munkám második részének bevezetésében jeleztem már, hogy a „dramatológia" elsődleges célja azoknak a képszervező eljárásoknak a feltárása, amelyek ontikus közvetítést hoznak létre az állóképen rögzített „élő" színpadi játék és a mindenkori szemlélő munkája között. Olyan kérdések foglalkoztatnak, mint hogy miként vesz rá Rembrandt arra, hogy beüljünk képszínháza zsöllyéjébe. Hogyan hoz olyan helyzetbe, hogy ne tehessünk mást, mint hogy megelevenítjük magunkban a figurák önmozgását? Hogyan képes úgy alakítani a színpadi játékot, és úgy pozicionálni a nézőt a képpel szemközt, hogy a színpadi események immanensként, a maguk okán, mégis általa realizáltan történjenek meg? Megítélésem szerint e kérdések feltétele és megválaszolása nélkül nem foghatunk Rembrandt egyes elbeszélő képeinek – drámáinak – érdemi értelmezéséhez sem.

Ahhoz azonban, hogy a kép színpadán, illetve az előterében zajló események sajátszerűségeit tisztázhassuk, vissza kell mennünk a „kályhához": a képek legelemibb létmódját, illetve képként való működésmódját lesz szükséges újra átgondolni. A színjáték, illetve a festészet Gadamer, Gumbrecht, Merleau-Ponty, illetve Michael Fried és Wolfgang Kemp által firtatott ontológiai megközelítése kapcsán már röviden jeleztem, hogy milyen irányban tájékozódom. Most itt az idő, hogy – részben a kortárs képtudo-

519 Lukács György: *Ifjúkori művek* (1902–1918), (szerk. Tímár Árpád), Magvető, Budapest, 1977. 108.
520 **Boehm 2000a,** 221.
521 **Gombrich 1972,** 161.

mány [Bildwissenschaft] bizonyos új kutatásaihoz igazodva – kísérletet tegyek fogalmilag is megalapozni a „Rembrandt-dramatológia" diskurzusát. A továbbiakban a képek deiktikus természetéből kiinduló vizsgálatokhoz igyekszem kapcsolódni.

4.1 | A DEIKTIKUS KÉP PARADIGMÁJA

> *„…a festmény csak a test szerint analógia: nem a szellemnek nyújt alkalmat arra, hogy a dolgok konstitutív viszonyait elgondolja, hanem a tekintetnek, hogy egybekeljen velük."*[522]
>
> (Maurice Merleau-Ponty)

> *„A képek szemlélésének és készítésének története a veleszületett képfeledés története. A látás vágya annak a képi alaknak az árnyékába kerül, amely képes minden fényt magára vonni."*[523]
>
> (Bernhard Waldenfels)

> *„…a művészet nem visszaadja a láthatót, hanem láthatóvá tesz"*[524]
>
> (Paul Klee)

Néhány éve a bázeli egyetemen létrehozott „képkritikai" kutatóközpont *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren* címmel publikált egy vaskos kötetet[525], azzal az ambiciózus céllal, hogy visszaadja a rangját az emberi kommunikáció egy egészen elemi mozzanatának, amely régóta háttérbe szorult a nyelvet és más kommunikációs médiumokat vizsgáló antropológiai, illetve szellem- és társadalomtudományi kutatásokban: a *mutatás/mutogatás* fenoménjének. Olyasmiről van szó, amely segíthet alapvetően újragondolni és újrastrukturálni – többek között – az emberi látás, illetve a láthatóság természetéről, illetve a képek működéséről felhalmozott tudásunkat is. A kötetet bevezető nyitó tanulmányában Gottfried Boehm a XX. század gondolkodói hagyományában Wittgenstein *Tractatus*át, Karl Bühler nyelvfilozófiáját és Charles S. Peirce szemiotikájának az indexikalitást érintő elgondolásait tekinti olyan kiindulópontnak, amelyből „a deixis visszatérése" a különféle tudományos diskurzusokba ösztönzéseket meríthet. Tudja persze, hogy „gyenge" fogalomról van szó, amely alkalmatlan arra, hogy konzisztens antropológiai vagy kultúrafilozófiai teóriává fejlesszék, s ezért

522 **Merleau-Ponty 2002,** 57.
523 **Waldenfels 2010,** 125.
524 Paul Klee, „Schöpferische Konfession", in: Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. v. Jürg Spiller, Schwabe & Co., Basel/Stuttgart, 1971. Bd. I. 76.
525 **Boehm–Egenhofer–Spiess 2010**

a deixis „visszatérését" úgy tekinti, mint ami a nyelv határaira rákérdező nyelvkritika egyik típusos fejleménye. Ilyen határ például a nyelvi cselekvés fogalmának a mindenkori beszélő testi jelenvalóságához való kapcsolódása, ami elsősorban a nyelv tisztán szimbolikus reprezentációként való felfogását kezdi ki. Boehm – Gadamer és közvetve Heidegger tanítványaként – *a mutogatás logikáját* onnan kiindulva kezdi vizsgálni, ahol az az emberi életvilágban *(Lebenswelt)* kiképződött, illetve ahol működik: az eleven emberi test és annak közvetlen tevékenységei felől. Bühlerre azért hivatkozik, mert az ő nyelvelméletében centrális szerep jut a nyelvi deixiseknek – azoknak a mutató névmásoknak (térbelieknek – *itt, ott, erre, arra* stb. –, időbelieknek – *most, tegnap, holnap* stb. –, továbbá személyekre rámutatóknak – *én, te, ő* stb.), amelyek konkrét értelmüket egyedül a mindenkori beszélő személye, illetve *itt és most*-ja függvényében nyerik el.

4.1.1 | A deiktikus mutatómezőtől az ikonikus képmezőig

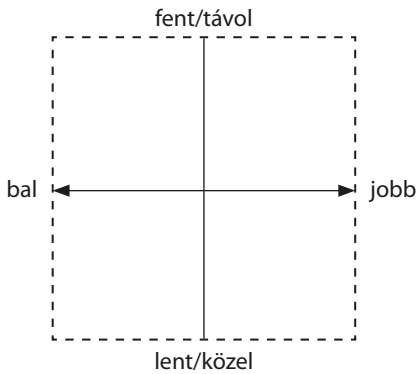
Bühler szerint ezek a nyelvi kifejezések egy összefüggő utalásrendszerbe, az ún. *mutatómezőbe* (Zeigfeld) rendeződnek, amely értelemszerűen együtt mozog a mező *origó*jával, a beszélő Énnel. A beszélő tekintete, testtartása, gesztikulációja a magasan fejlett emberi kultúrákban is nélkülözhetetlen szerepet játszik abban, hogy a beszélgetőpartner figyelmét arra a bizonyos *konkrét* valamire irányítsa, amiről épp szó esik. A mutatómező ennyiben nem csupán virtuálisan (a deixisek nyelvi jelentésének értelmében), hanem a beszélő test fizikai origójából kiindulva, *szcenikusan* is artikulálódik. Nem ok nélkül fordulok épp Rembrandthoz ennek az egészen triviális összefüggésnek az illusztrálásáért. Az Ábrahám és Izsák párbeszédét ábrázoló rézkarcon **[2.31],** amelyet később más összefüggésben még részletesen tárgyalni fogok (ld. itt 312–319.), az apa az áldozati állatot hiányoló fiához hajol, hogy baljával és mutatóujjával az ég felé mutatva nyomatékosítsa mondókáját, amely szerint Isten majd idejében gondoskodik a bárányról. Ez a felfelé való mutatás azért adekvát kísérője a nyelvi üzenetnek, mert *innen* (ti. ahol Ábrahám a földön éppen áll és beszél) *oda* mutat, ahol Izsákkal közös életvilágában (Zeigfeldjében) Istennek mint *ennek* a meghatározott létezőnek *a helyét* számontartják. Egy másik példán, amelyről futólag már esett szó, és amelyre komplexebb dramatológiai összefüggésben még szintén visszatérek **[2.04]** (lásd itt 480–496.). Kürosz király – miközben tekintetével a vele vitatkozó Dánielre mered – jogarával egyértelműen a közvetlenül mellette álló terített asztalra mutat: a mozdulat értelme annak nyomatékosítása, hogy *itt, ezek* az edények szolgálnak Dániel állításának cáfolatául. A mutogató Kürosz – megint az adott életvilág kommunikációs közösségén belül – a megmutatott tárgyak evidenciájával szeretné szembesíteni beszélgetőpartnerét: akkor is így van ez, ha az ifjú próféta nem néz oda, nem követi a király iránymutatását, mert így érzékelteti, hogy nem tulajdonít magasabb igazságot a

38

10

tárgyi bizonyítéknak. A mindennapi életvilágban Ábrahámhoz vagy Küroszhoz hasonlóan azért mutogatunk – azért alkalmazunk vizuális-gesztikus deixiseket –, hogy az adott beszédszituáció keretében érzéki-egyedi konkrétságként is nyomatékosítsuk, amit a nyelv csak mutatószók vagy nevek segítségével tud kimondani.

Noha maga Bühler a deiktikus beszéd e szituációfüggőségét nem hozta kapcsolatba a képek problematikájával, az összefüggés meglehetősen kézenfekvőnek látszik. Boehm meg is szerkeszti az *ikonikus mutatómező*nek a bühleri sémát követő grafikus diagramját[526], amely némiképp az emberi látótér szerkezetére emlékeztet:



Ez a mintázat is az emberi test origója köré szerveződik, amely megkülönbözteti a bal oldalt a jobbtól, az alacsonyt a magastól, a közelit a távolitól stb. „Aki képet néz, tudja vagy tapasztalja, hogy a látszólag geometrikusan definiálható mező, mihelyt képpé formálják és akként kezdik szemlélni, meglepő módon deiktikus vonásokat ölt. Más rendet és logikát kezd követni, mint a geometrikus egybevágóságé. A pillantás számára a balnak más a helyi értéke, mint a jobbnak. Az ikonikus mutatótér geometrikus szempontból nem folytonos, mert a test logikája képezi az alapját, amely sajátosságait mutogatás révén bontakoztatja ki."[527] A képek tehát, még mielőtt bármit – akár testeket is – ábrázolnának, eleve antropomorf módon, az ember testi észlelésének sematikus mintázata szerint strukturálódnak: ezért lent és fent, közel és távol, elöl és hátul, kint és bent a képsíkon mesterségesen (alkalmasint művészi módon) létrehozott polaritásai, illetve kontrasztjai ontikusan csak egy olyan *eleven néző testében* nyerhetnek értelmet, aki kész a deixis szubjektumaként viselkedni, vagyis hajlandó a képfolyamatokat saját *origó*jára vonatkoztatni, kész azokat saját deiktikus koordináta-rendszerébe illesztve észlelni és végigkövetni[528].

526 ld. **Boehm 2010,** 43.

527 **Boehm 2010,** 44. Vö. **Kemp 2004,** 88.

528 „A deixis a kijelentés hús-vér formája, és közvetlenül visszamutat a beszélő testére… ha megpróbálnánk megjeleníteni a deixist, Quintilianus szemléletes és pontos képpel szolgálna számunkra – a szónok *kezeiről*…", **Bryson 1983,** 88–89. A deixisnek ez az „antropológiai" modellje világosan különbözik Louis Marinétől, aki szintén alkalmazza a kategóriát, de egy sokkal szűkebb – szemiotikai – értelemben: vö. **Marin 1998,** 263–266., továbbá **Marin 2001,** 202–203.

4.1.2 | Tematizált és leárnyékolt láthatóságok: a képi megjelenítés elemi dialektikája

Alapértelmezésben a képet úgy tekintem tehát, mint ami nem *leképezi* azt, ami a tárgya (tehát nem képmását, másolatát, valamiféle vizuális derivátumát állítja elő valami rajta kívül létező entitásnak), hanem *jelenvalóvá tesz,* azaz *ide* idéz és nekem *mutat meg* valamit, amit nélküle nem láthatnék. Ezt azért teheti, mert valós fizikai objektumként velem (a nézővel) *szemközt*, tőlem bizonyos távolságra a valós időben maga is jelen van: ám azzal, hogy felmutatja, amit megmutat, mintegy el is tartja magától. A *felmutatott* jelenlétét meg is különbözteti a magáétól.[529]

Bár a képek nem antropomorf módon „mutogatnak", bennük minden vizuális kiemelés, keretezés stb. ahhoz hasonlóan funkcionál, mint ahogy például egy előadó ujjával vagy a mutatópálcájával rámutat arra, amiről épp beszél, felemel valamit, amiről mondandója van, stb. Triviális, hogy e rámutató gesztusoknak az az értelmük, hogy a beszélő a hallgató figyelmét – minden más lehetséges dolog (így például önmaga) háttérbe szorításával – a *megmutatottra* irányítsa. *Ad analogiam* a legtöbb kép is tereli és fókuszálja a figyelmet: ennélfogva a megmutatott fénye Husserl kifejezésével le is árnyékolja („abschattet") mindazt, amihez *képest* láthatóvá teszi[530] – beleértve az előhívás-megjelenítés egész bonyolult apparátusát, a *képegészt* mint olyant is. Minél kevésbé tolakodik az előtérbe sajátos *képisége* [Bildlichkeit] – ideértve például a hordozó kézzelfoghatóságát, méreteit, a felület, a festék, a faktúra és általában a médium sajátosságait, az alkalmazott anyagok és technikák, a színek és vizuális kontrasztok stb. *all over* rendszerét –, annál inkább szolgálja annak „tiszta" megmutatkozását, aminek a képeként szolgál. Egészen persze sosem tűnik el[531]: afféle „szellemképként" végig ott kísért az evidenciák hátterében. Mindenesetre fontos leszögeznünk, hogy minél látatlanabb marad *mint* öntörvényű egész, annál inkább működik a megmutatás, rámutatás és ideidézés gördülékeny instrumentumaként. Minél inkább elrejti saját deiktikus funkcióját, annál inkább képes azt sugallni, hogy ami benne megjelenik, az önmagától lép elő, önerejénél fogva jelenik és nyilatkozik meg.[532]

---

529 Hogy ez a *megjelenő* mire – a valóság, a képzelet vagy valamely eszmei létező képzeteire – referál-e, hogy konvencionális jelként határozódik meg, vagy – mint az ún. „absztrakt" vagy „nonfiguratív" képek esetében – önkényesen, az a megmutatás ikonikus alapviszonya szempontjából másodlagos körülmény. A képekkel mint szubsztancia nélküli derivátumokkal, mint a valóság szemfényvesztő látszataival kapcsolatos máig élő gyanakvások rendre arra a régi platóni téveszmére vezethetők vissza, hogy a kép csupán *leképez*, ennélfogva nem több merő képmásnál vagy ábránál, amelyet csupán vizuális hasonlósági viszony fűz ahhoz az elsődleges „valódihoz", amire referál. Ha a képek vizsgálatát rögtön azzal kezdjük, hogy mit, illetve hogyan ábrázolnak, rövidre zárjuk a kérdést, és ezzel mindjárt elvétjük a feladatot: hogy a képeket létszerűen, legsajátabb működésükben érjük tetten.

530 Vö. erről részletesebben **Boehm 2008**

531 A valódi szemfényvesztés legfeljebb a barokk *trompe l'oeil*-festészet inkább játékos-abszurd célja lehetett, amelyről Baudrillard mutatta ki, hogy nem lehet egyéb, mint a festészet rossz transzcendálása. Ld. **Baudrillard 1988,** vö. **Stoichita 1998; Grootenboer 2010b,** 126–128.

532 **Marin 1997,** 222ff.

A deiktikus kép fogalmának fontos előnye tehát, hogy egy-egy képi ábrázolást *a nézői figyelemmel való gazdálkodás* – a pregnanciák ökonómiájának, a fókuszálás, átfókuszálás, vizuális kontextualizálás, illetve az evidenciák és latenciák játékának – dinamikus eszközeként segít fölismerni. Látni fogjuk, hogy Rembrandt virtuóz módon játszik ezen a szkopikus instrumentumon is: a továbbiakban igyekszem részletesen kifejteni, hogyan differenciál a közvetlen képkivágás (az implicit látótér) megválasztásától a vizuális küszöbökön, keretezéseken és elhatárolásokon át a kép mint festett objektum reflexiójáig – rendre aszerint, amit a dráma anyaga, illetve az implicit nézőre bízott szerep annak kihordásában megkíván.

De a rembrandti dramaturgiai invenció szempontjából a deiktikus kép elgondolása még egy tekintetben mutatkozik különösen termékenynek. Ha ugyanis megmutatni annyi, mint *jelenvalóvá* tenni, akkor a megmutatóapparátus óhatatlan leárnyékoltsága szükségképpen úgy teszi jelenvalóvá a kiemelt dolgokat (többnyire a cselekvő szubjektumokat és tárgyaikat), mintha azok egyenesen *maguktól* lépnének színre[533]. Így áll elő a festett színpadnak az a színházzal való analógiája, amelyre alighanem Arisztotelész is gondol, amikor mindkét művészet *megjelenítő*képességéről értekezik. Mert a drámai jellem öntörvényű viselkedése, amit a drámajátékban az élő színész valós idejű cselekvésének kell imitálnia a színpadon, az állókép keretei között csak úgy jeleníthető meg, ha a festő minden eszközével erre a jelenlétben való megmutatkozásra fókuszál. Minden nyilvánvalóság és minden elrejtés, valamennyi közvetítés és relativáló keretjáték egyedül arra szolgál, hogy az egyes szubjektumok *itt és most* esedékes önmozgását idézze fel, különböztesse meg egymástól, illetve vonatkoztassa egymásra a jelenetben. Később, a képszínpadi diegézis tárgyalása során kitérek majd a mimetikus differencia fenoménjére és a különféle jelenlét-móduszok különbségeire is – itt egyelőre elég annyit leszögeznem, hogy ezek jellemzésében is kulcsszerepet játszik majd, hogy szkopikus szempontból mennyire pregnánsak, illetve jelenlétüket miféle kép-intern keretezések teszik viszonylagossá.

4.1.3 | A figuratív identitás. Andromeda esete

Mi „garantálja" mármost, hogy a képen egyáltalán önazonos szubjektumokkal, valós tárgyakkal és nem például absztrakt jelekkel, vizuális sablonokkal vagy merő optikai tüneményekkel lesz dolgunk? Ha igaz, hogy minden dráma alapja a cselekvő egyének immanenciája, és minden cselekvés szükségképpen tárgyi tartalmú kell hogy legyen (vö. 231ff.), akkor a dramatológiai elemzés fontos, ha nem épp *a* legfontosabb kérdésének az bizonyul, hogy miként állítja elő a festő *a személyek és tárgyak*

533 Vö. Wolfram Hogrebe „Sich-Zeigen"-koncepciójával, in **Hogrebe 2010,** 376. *passim*

szilárd figuratív identitásának ezt a szuggesztióját. Egy-egy konkrét példán igyekszem röviden megvilágítani, hogy miként *mutat rá* olyan magán- és magáért való dolgokra (személyekre, illetve tárgyakra) a képen, melyekre az adott drámai konfliktusban szubsztantív szerep hárul.

A későbbiekben (a 404. oldaltól) részletes tartalmi elemzésnek vetem alá például a korai korszak egyalakos *Andromédá*ját **[2.58].** Az erőszakkal fogva tartott lányt úgy fogom értelmezni, mint akit Rembrandt teljes értékű drámai szubjektumként mutat meg e kicsiny fatáblán. Andromédá olyan intenzitással figyeli ugyanis Perszeusz hadműveletét Phineusszal szemben a közelben, hogy cselekvő személyként való önazonosságához nem férhet kétség. Hogy mennyire *csak* ez számít, azt abból látni a leginkább, hogy a festő a küzdőket explicite meg sem mutatja: elégnek ítéli, ha a képkivágás holtterébe helyezi őket. A nézői figyelmet egyértelműen a *láthatóan jelenlévő* Andromédá és a közvetlenül *nem látható, mégis jelenlévő* harci jelenet viszonyára fókuszálja.[534]

Meggondolandó mármost, hogy e szuggesztió hatására milyen gyorsan tesszük túl magunkat mindazon, ami pedig – mintegy az események környezeteként – nagyon is látható: mert az előtér alacsony, vöröses sziklapadja a mélyzöld cserjével, a szürke kőszirt középütt, amelyre fölülről sűrű lombú, vörösen izzó növényzet borul, s amelyhez a lemeztelenített leány feszesre szorított csuklópántjait kikötötték, nagyon is oda van festve a képre. De a leány drámája – mezítelenül világító testének küszködése azért, hogy követhesse a sorsát eldöntő tengeri csatát – elvonja figyelmünket például az élénkzöld sás összetömörülő, hosszú levélkötegeiről, amelyek Andromédá balján sarjadnak a szikla oldalából – pedig a leány derekán átkötött, arannyal hímzett fehér gyolcsdrapériát hasonlóképp zöld és hasonlóképp hosszanti irányban lecsüngő rövid pamutzsinór tartja. Alig veszünk tudomást a jobbra fölül mélykéken vibráló, a horizont mélye felé aztán fokozatosan kivilágosodó égboltról, a tükörsima tengerről alant – vagy a hajnal vibráló szórt fényeiről, melyek mind a leget, mind a vizet lágy-egyenletes, rőtes fuvallattal súrolják végig.

Vegyük tehát észre, hogy mi mindent *nem szükséges* részleteiben is észrevennünk ahhoz, hogy a dráma drámáját realizáljuk: ezek a gondosan „kidolgozott", olykor egészen költői szépségű részletek mind a *háttér* státusába kerülnek, ha egyszer a kép *manifeszt* módon a kiszolgáltatott királyleány cselekvését – dacos ellenszegülését – állítja előtérbe. Az alaklélektan szerint mindennapi észlelésünk is úgy működik, hogy a figyelem középpontjába állított alakot *[figure]* rendre hátterének *[ground]* „természetes" kontextusában észleljük: s bár az észleletben ott van ez a háttér, különbözése épp *mint*

534 Félreértésnek gondolom Simon Schama értelmezését (vö. **Schama 2000,** 393–395.), aki Rembrandtét úgy állítja szembe például Joachim A. Wtewael bájolgó Andromedájával **[3.03],** mint aki „valódi fogoly" – ámde úgymond „a megmentés reménye nélkül, mert Perszeuszt sehol sem látni". Az, hogy valamit nézőként nem látunk, Rembrandtnál sosem jelenti automatikusan azt, hogy a jelenetegész keretében, dramaturgiai értelemben ne lehetne nagyon is „jelen".

ez a különbség nem tematizálódik benne. Azért nem, mert az ábrázolás elsődleges célja mégis az önazonos leány drámai sorsának bemutatása: az erős és reflektorszerűen célzott fény például, ami *rámutat* és kontrasztíve kiemeli őt – és csak őt – a leárnyékolt környezet kontextusából, bőven elég ahhoz, hogy rá, illetve (a képszél takarásában épp nem látszó) Perszeuszra összpontosítsa a figyelmet.

4.1.4 | A HORDOZÓ POTENCIALITÁSA

Némiképp hasonló dialektikát látunk érvényesülni a pétervári *Ábrahám áldozatá*n
13 **[2.08]** is. Hadd szorítkozzam megint a „lebegő kés" már említett motívumára (vö. 103–106.), amely a fizikai összeütközés spontaneitását, azaz realitásának erejét hivatott fokozni azzal, hogy a gyilokra épp tehetetlenségének e váratlanul előálló állapotában *mutat rá*. A festőnek óhatatlanul azt kell sugalmaznia, hogy olyan háromdimenziós, nehéz és pengeéles eszköz hull itt alá, amellyel ölni lehet – hogy elejtése csakugyan drámai fordulatot szuggeráljon a kép színpadán.

De mielőtt azt kérdezzük, hogy miként teszi ezt, tételezzük fel, hogy nem egy festményt nézünk, hanem csakugyan a Mórija hegyén lezajlott dulakodás élő szemtanúi vagyunk: hogy tehát az, amit látunk, *de facto* saját életvilágunkban, csakugyan „a szemünk láttára" történik meg. Ez a feltételezés, legyen bármily abszurd is, nem állhatott távol a festő intenciójától, amikor mintegy pillanatképként [snapshot] igyekezett rögzíteni az angyali beavatkozás drámai pillanatát. Az emberi észlelés természetét elemezve Husserl figyelmeztet arra, hogy bár a mindennapi praxisban szigorú értelemben a dolgoknak mindig csak az aktuálisan felénk eső oldalát látjuk (hátoldalukat például nem), észlelni mégis *egészként* észleljük őket. A gyiloknak számtalan vizuális aspektusa lehetséges, és ezeket látatlanul is beleértjük a „kés" funkcionális értelemegészébe – ahogy nyelvileg sem kell kifejtenünk, hogy miféle használati lehetőségeket, fizikai tulajdonságokat stb. implikálunk, amikor egy „kés"-ről beszélünk. Hogy Rembrandtnál a gyilok épp jobb lapjával, épp ebben a szemmagasságban, ilyen és ilyen látószög alatt stb. villan a szemünk elé, az a tárgy *identitása* szempontjából merőben esetleges: ha a mindennapi életben rendre nem így – tehát leárnyékolt [abgeschattet], nem aktualizálódó aspektusaikkal egyetemben – észlelnénk a dolgokat, nem volnánk képesek megkülönböztetni a valós tárgyakat elvont jeleiktől vagy puszta attrapjaiktól[535].

Ábrahám kése persze egy festett dolog *[figure],* amelyhez ennélfogva festett háttér *[ground]* is kell hogy tartozzék: itt konkrétan a távoli tájé, amely előtt a nehéz fémtár-

535 A képi megjelenítés játékában rejlő meghatározatlanság paradox logikáját Gottfried Boehm a fenomenológus Husserl „apprezentáció" és „Mitvergegenwärtigung"-fogalmainak segítségével fejti ki: erre a gondolatmenetre támaszkodom én is. Vö. **Boehm 2007,** 209., illetve **Boehm 2008**

gyat „lebegni" látjuk. Ez a benyomás abból fakad, hogy a kés alakzata csak negative foglalódhat bele a táj kvázi természetes hátterébe. Végül is a ködös égbolt nem magától értődő – fenomenológiailag szólva, nem noémájához tartozó – környezete a tőrnek: nem olyan, mint például az Ábrahám oldalára kötött tőrhüvelyé, amely festői kvalitás tekintetében semmiben sem különbözik a tőrétől, viszont „természetes" helyén, a férfi oldalán lóg, ennélfogva nem is von magára különös figyelmet. A kés lebegésének bizarr érzését épp az váltja ki, hogy Rembrandt egyrészt kiélezi *figure* és *ground* ikonikus kontrasztját, nagyon intenzíven *fókuszál* tehát a késre: másrészt a hátteret mégsem hagyja beletűnni a szürkezóna látatlanságába. Ezt egy egészen különös belső keretezéssel – ha tetszik: afféle *kép-a-képben* effektussal – nyomatékosítja: az angyalt hordozó sötét felhő mélybarnája felülről, az ősatya felsőtestének sötét háttere oldalról határolja körül azt a föltisztuló mélységet, amely épp a szabatosan kontúrozott kés *mögött* nyílik meg. A kép a maga deiktikus módján, mintegy keretbe foglalva állítja elő azt a feszültséget, amely a gyilok kézzelfogható közelsége és a táj extrém távolsága között támad. **[2.59]** Azzal dramatizál, hogy *figure* és *ground* szimultaneitását idegenségként, közelnézet és távolnézet közvetítetlenségeként tapasztaljuk meg. Ilyesmiről Andromeda esetén nincs szó **[2.58]:** itt a lány alakja és a közvetlen képi környezet kontrasztja *mint olyan* nem tematizálódik, éppen azért, hogy a háttér folytonossága a cselekvő személyek előtéri interakciójára irányítsa a figyelmet. 5

Ez a megfigyelés továbbvezet bennünket az ikonikus differencia megkerülhetetlenségének egy mélyebb tapasztalatához. Ahhoz, hogy Rembrandt Andromédát a sziklafal *előtt* pozicionálhassa, azt kell sugallania, hogy a háttéri környezet kontinuus: hogy a leány közelképe csupán időlegesen takarja ki a szikla mögöttjét, a szikla pedig a tengerét. Figura és háttér, közelnézet és távolnézet *aktuális* kontrasztja éppenséggel negálja azt a helyet, amelyen a figuráció és a mélység illúziója *faktuálisan* létrejön. Másként fogalmazva: Rembrandtnak el kell rejtenie előlünk a festék, a nyomok és az alap materiális együttállásának azt az ikonikus struktúráját – a képet mint dologi objektumot –, amelynek révén minden virtuális láthatóság (a figurák, hátterek, tárgykapcsolatok stb.) játéka *egyáltalán* előállhat. Hogy önidentikus drámai személyek konfliktusát lássuk magunk előtt megképződni, a festőnek bizonyos értelemben le kell árnyékolnia a materiális festéknyomok egymásmellettiségeinek, egymásra rakódásainak, megfeleléseinek és elkülönböződéseinek azt az *ikonikus* rendjét, amellyel munkája során praktikusan a legtöbb dolga van. Ahogy az eleven beszélő gesztikulációiban is „eltűnik" mondjuk kézfeje formája, ujjainak hossza vagy körmeinek ápoltsága, hogy elsősorban az váljon „láthatóvá", amire rámutat, úgy minden kép deixise is – bizonyos fokig – annak a komplex rámutató struktúrának az észrevétlenségén alapul, ami láthatóvá teszi a megmutatottakat.

Példáimra visszatérve, ennek a negációnak csak két mozzanatára utalnék. A virtuális játéktér kiterjesztése az implicit néző aktuális látóterén túlra azzal jár, hogy a

valós képtest (tehát a 34×24,5 cm-es fatábla) fizikai peremei s vele minden materiális képelem is leárnyékolódik – megint csak a nézői jelenlét, illetve a dráma szuggesztiója kedvéért. A figuratív dimenzió hangsúlya, illetve a háttér súlytalanítása a képszéleket is virtualizálja.

Hasonlóképp az *Ábrahám áldozatá*n: azt a virtuális térkontrasztot, illetve a mélység imaginárius áttetszőségét, amely az elejtett tőr lebegéséért „felel", Rembrandt a kép síkján különböző módon artikulált festékfoltok szimultán egymásmellettisége, illetve materiális rétegződései révén hozza létre. A kés élfényekkel külön is akcentuált kontúrjait és a plasztikus testét alkotó tömör, sűrű festéknyomok élesen körülhatárolt területét szinte alig tagolt zöldes-barnás festékfoltok, egymáson áttetsző leheletnyi ecsetnyomok és *pentimenti* materiális kontextusába illeszti **[2.60].** Azzal, hogy mindezt erre kondicionált észlelésünk úgyszólván automatikusan a „kés" *mögött*jeként észleli, vagyis inkább a tárgy térben-létét, mint a festékanyag játékát látja megtörténni, a képtest mint olyan negálódik a drámai pillanat eseményének látszásában.

Mégis, épp a háttér keretjátékának irányított fókuszálása folytán Rembrandt olyan tisztán festői kvalitásokra vezeti rá a tekintetet, amely miatt a kés festői zárványát korábban *csendéletszerűként* jellemeztem: a dráma és a festmény eltérő időkonstitúciója kapcsán arra a belső meghasonlásra is utaltam, amit az *Ábrahám áldozatá*n a drámai esemény menetére, illetve a nyugvó tárgyak festett kvalitásaira irányuló figyelem közvetítetlensége okoz. *A képsík dezintegrálódásának* ezt a váratlan és a dráma lejátszásába belezavaró esztétikai tapasztalatát a fenomenológia nyelvén *ikonikus epokhé*nak nevezhetnénk, amelyben – szemmel láthatólag a festő intenciói ellenére – a képiség maga, az *ikonikus differencia* mutatja meg ontológiai erejét. De, mint jeleztem, az így nyert képtapasztalat itt egyelőre üres: a dráma igazsága az *Ábrahám áldozatá*n még nincs a kép igazságával közvetítve.

4.1.5 | Az ikonikus differencia tapasztalatának megkerülhetetlensége

„Mivel a dráma mindig elsődleges, ezért időformája is mindig a jelen idő."[536]
(Peter Szondi: A modern dráma elmélete)

A látható dolgok, események stb. aktuális-esetleges aspektusai tehát a kép fizikai felületén szükségképpen materiális elkülönböződések egymásmellettiségébe „íródnak át", illetve azokba „íródnak bele". A testek plasztikumának vizuális benyomása úgy áll elő az állóképen, hogy nincs módunk más aspektusból meggyőződni róluk: így minden, amit „tematizált" oldalukhoz hozzá kell gondolnunk vagy képzelnünk, csak szimul-

536 **Szondi 2002,** 18.

tán képkapcsolataik potencialitásából fakadhat. Ennélfogva „az a meghatározatlanság, amelyet Husserl a tárgy leárnyékoltságában figyel meg, vizuális megjelenítés esetén a tárgy hátoldaláról az ábrázolás alapjára *(Grund der Darstellung)* helyeződik át. A képek átlátszatlanok, az általuk megnyitott transzparenciák pedig azzal függnek össze, hogy ábrázolásuk alapja materiálisként, sokértelműként és áthatolhatatlanként jelenik meg"[537] – mondja Boehm, aki a kép és a képelmélet tulajdonképpeni ugrópontjaként épp a hordozófelület, a festékek és ecsetnyomok nyers fakticitásának ilyen képzeletbeli inverzióját, tériesített és értelemmel telített *világgá* való transzformálódását jelöli meg.

A képtárgy *physis*e és a benne/általa felidézett virtuális világ ontikusan különnemű aspektusai szükségképpen egyidejűleg érvényesülnek a kép szemlélése során, de – mint azt Imdahl képfogalma kapcsán is érintettem (vö. 137.), sohasem hozhatók teljes fedésbe egymással: épp állandó és megszüntethetetlen feszültségviszonyaik alkotják minden valódi *kép*tapasztalat eredendő forrását. A kép „lapos mélysége", ahogy Polányi Mihály mondja, „egymással összeegyeztethetetlen elemek integrációja"[538]: ahhoz hasonlóan működik, mint a költői nyelv metaforái, amelyekben egymáshoz nem illeszkedő, illetve egymással kontrasztáló, de gondosan kiválasztott szavak összevonása képes poétikus értelmet generálni. A művésznek azért kell gondosan összevezetnie a „lapos mélység" paradoxonának aspektusait, hogy a precízen kimért vizuális különbségek, megfelelések, ellenpontok és párhuzamosságok szemlélésének összjátékából előálljon a csoda: hogy miközben úgy látjuk egyben a kép ontikus objektumát (materiális síkját) és anyagszerkezetét a benne megmutatkozó virtuális mélységgel és világszerűséggel, hogy közben nem oltjuk ki különneműségüket, az autonóm színpadi játékosok akciói, illetve a néző integratív, egyben-látó részvétele együttműködésében „életre" kel, *megtörténik* a dráma.

De legyen egészen világos: itt nem olyasmiről beszélünk, ami egyáltalán kiiktatható volna bármely képtapasztalatból. A kép heteronómiája kiküszöbölhetetlen „szellemképként" mindig ott kísért a periférián, és rendre belejátszik/belezavar a megmutatott illuzórikus „világ" öntörvényű működésébe is. A hágai *Andromé*da példáján láttuk, hogy a korai Rembrandt miként igyekszik csökkenteni az ikonikus differencia pregnanciáját. Az *Ábrahám áldozatá*n a csendélet-effektus akaratlan és zavaró betolakodása mutatta meg e törekvés létszerű határait: hogy itt nem festői manírok egyenetlenségeiről, nem stíluskérdésről, hanem az egységesként koncipiált képszövet kényszerű felfeslésérő, egyelőre megoldatlan *formaproblémáról* van szó (ld. korábban 106–111.) Bár annak a közvetlenségnek, amelyre „elbeszélő" képein Rembrandt törekszik, nincs köze semmiféle optikai illuzionizmushoz, a dramaturgiai redukció is – akár a *trompe l'oeil*

537 **Boehm 2007,** 210–211.
538 **Polányi 1992,** 209. A metaforával való összevetésről ld. **Boehm 1994,** 32f.

műfaja – a voltaképpeni képtapasztalat semlegesítésére irányul[539]. Ezt az apóriát akkor is fontos észben tartanunk, ha a drámai fordulat és az ikonikus differencia tapasztalata egymást kölcsönösen erősítő igazságként is megmutatkozhat. Ha ez történik, akkor – nem félek a szótól – *remekművel* van dolgunk: ilyenként fogom később önálló vizsgálat tárgyává tenni például a párizsi Jacquemart-André gyűjtemény korai *Emmaus*-képét **[3.33],** a frankfurti Städelben őrzött *Sámson megvakításá*t **[2.62]** vagy az amszterdami *Péter tagadásá*t **[3.89].**

3 16 28

4.1.6 | A szkopikus és a diegetikus dimenzió módszertani elválasztása

A „Rembrandt-dramatológia" kifejtése során az ikonikus differencia e két kiiktathatatlan, chiasztikus mozzanatára egyrészt mint *diegetikus*, másrészt mint *szkopikus* dimenzióra fogok hivatkozni. Az elsőben a képen megmutatott *virtuális világ*, tehát az ábrázolt cselekvések belső tagolódásának, a képszínpadi szubjektumok és szerepeik dramaturgiai elkülönbözödésének logikáját bontom ki a *tárgykapcsolat* és a *részvétel* kulcskategóriái segítségével[540]. A szereplők különféle cselekvéseit *a képszínpadi jelenlét* olyan eltérő alakzataiként fogom leírni, amelyek egymást értelmezik, és együttesen alkotják meg az adott dráma saját világát. Ez a „logika" szavatol azért, hogy a megmutatottak saját jogon mutatkozzanak olyannak, amilyenek: innen nézve a kép tényleg csak a maguk magán- és magáért-valóságában mutatja meg őket.

A másodikban viszont ugyanazt a képet a mindenkori néző pozíciója felől veszem szemügyre. Ahogy a színpadi játék is feltételezi a vele szemben elhelyezkedő nézőteret, úgy a kép is csak egy vele szemben elhelyezkedő néző-szubjektumra vonatkoztatva gondolható el. Ha a képszínpadi diegézis a *dramatis personae* jelenlétének módozatai között differenciál, akkor a szkopikus dimenzió a nézői jelenlét lehetséges változóit vizsgálja. A *jelenet* azért lesz kulcskategóriája a dramatológiai elemzésnek, mert ez az átfogó keret egyesíti a drámai személyeket és a nézőt egy olyan *közös jelenlétben*, amelyben a drámai fordulat megtörténhet. Az együtt-játszó néző persze nem úgy van „jelen", ahogy a színpadi szereplők – a szkopikus különbségek ontikusan más módon realizálódnak, és ezért indokolt itt dimenziókról beszélni. De ha a dráma a cselekvés művészete, és a néző is része a játéknak, akkor *a nézői jelenlét mindenkori alakzatai is cselekvések*: és látni fogjuk, hogy a szereplői és az implicit nézői jelenlét, *diegézis* és *metadiegézis* alakzatai között egy sor strukturális analógia mutatkozik meg. A képet bejáró-vizsgáló tekintet mozgása maga is deiktikus cselekvés, vagyis tárgykapcsolat, amely az implicit nézőnek az eseményben való meghatározott involváltságát föltételezi. Warburggal kapcsolatban hivatkoztam már arra,

539 A *trompe l'œil*-t Baudrillard jó okkal tekinti a festészet rossz transzcendálásának: vö. **Baudrillard 1988,** 59.

540 Ez a kategóriapár nagyjában-egészében fedésben van azzal, amit Gombrich akció és emfázis kettősségeként jellemez, vö. **Gombrich 1982d**

hogy az emberi szenvedélyek, vágyak és félelmek nemcsak gesztikus formulákban rögzíthetők, hanem a szubjektív tekintet alakzataiban is formát ölthetnek: ilyen pl. Rembrandt ingergazdag *chiaroscuró*ja vagy az energikus festésmód *[Handeling]*[541], amely például a néző nyugtalanul kereső vagy felizgatott tekintetének adhat alkalmas szkopikus formát. Itt az információk adagolásának és a tekintet aktivizálásának – energetizálásának vagy fékezésének, felfüggesztésének és önmaga felé fordításának – olyan képi technikáiról van szó, amelyek rendre a képtesttel szembeforduló szemlélő szomatikus jelenlétére, illetve intellektuális és empatikus kompetenciáira építenek. Az események követése-realizálása során, akár a dráma hősei, a néző is érezhet bevonódást vagy kirekesztődést, kerülhet szerepzavarba és reflexiós kényszerbe stb. A valós nézőnek, miközben követi azokat a képi instrukciókat, illetve elfoglalja azokat az intra- és metadiegetikus pozíciókat, amelyek az eseményben való részvételét szabályozzák, nem szabad szem elől veszítenie a *képegész* egybenlátásának követelményét sem: tekintetének a részek és az egész között pulzáló mozgása maga is a dráma-esemény elengedhetetlen mozzanata.

A néző-szerep vizsgálatánál sem tekinthetünk el tehát egyfelől a „színpad", másfelől a „kép" azonosságaitól és különbségeitől. Ha a dráma *per definitionem* nyilvános műfaj, akkor a kép színpadán zajló drámának is annak kell lennie. A dramatológia logikája szerint a „zsöllye" nyilvánosságát a formába beépített „implicit néző"-funkció képviseli (vö. 133–135.; 272f.) A kép empirikus nézője akkor realizálhatja a „színen" zajló drámai eseményeket, ha úgy tekinti saját nézői szerepét, *mintha* színházban ülne, és *egységes egészként*[542] követné végig a szeme előtt kibomló cselekmény alakulását. Ahhoz, hogy a dráma egy állóképen is a cselekvések „valószínűsége és szükségszerűsége szerint" mutatkozzon meg, a festőnek úgy kell konfigurálnia, hogy minden lényegi drámai összefüggés éppoly áttekinthetőnek (magától értődőnek) bizonyuljon a néző szemében, ahogy az a színházi előadásban is történik – beleértve alkalomadtán saját jelenlétének reflexióját is. Másként fogalmazva: a *drámaegész* akkor válik csakugyan művészileg is relevánssá, ha *képegészként* is megvalósul: ha egyszerre képes a nézőt mind a drámai fordulat, mind a képtapasztalat teljes értékű szubjektumává változtatni. Ez, lássuk be, rendkívül szigorú követelmény egy képalkotó művésszel szemben – Rembrandtnak sem sikerül mindig megfelelnie neki. (Vö. például 465–479.)

Jelenetnek azt a kettős keretrendszert nevezem tehát, amely egyfelől az öntörvényű nyíltszíni cselekvések, másfelől a vizuális konfigurációk belső kohéziójáért és egységes szemlélhetőségéért felel. Afféle „relékapcsolóként" szolgál a képszínpad diegetikus és szkopikus dimenzióinak elemzése, illetve vizsgálatuk eltérő módszerei és fogalmai között: ezen keresztül egyszerre láthatunk rá mind a színpad dramaturgjának, mind a kép festőjének/rajzolójának más-más alapokra épülő, mégis azonos művészi célt szol-

541 Vö. **Hadjinicolau 2014,** 155. skk.
542 Arisztotelész: *Poétika* 51a, 30–35.; **Arisztotelész 1997,** 45.

gáló észjárására. De épp mert olyannyira eltérő logikákról és keretekről van szó, tárgyalni akkor is külön fogom őket, ha művészileg sikeres („erős") mű esetén a szemlélés folyamatában inkább erősítik egymást: a mű közvetlen esztétikai tapasztalása során így sosem különülnek el egymástól[543].

A „Rembrandt-dramatológia" e duális szerkezete nem ok nélkül emlékeztetheti az olvasót „belső egység" és „külső egység" riegli kategóriapárjára. Alois Riegl a holland csoportképről írott nagyszabású – egy kétszáz éves stílustörténeti folyamatot áttekintő – monográfiájában[544] konzekvensen érvényesíti e szempontokat. Rembrandtnál sajátos egyensúlyt állapít meg az ábrázolt jelenetek belső kohéziója (a szereplők közötti dinamikus alá-fölé rendelések), illetve a néző a jelenetbe való integrálása között. A kettőt Riegl fogalmilag is egységesen kezeli: például a *Tulp doktor anatómiai leckéj*ének elemzése során (a kiegyenlítő *koordináció* párfogalmaként alkalmazott) dramatikus *szubordináció* kategóriája egyaránt alkalmas a *praelector* és tanítványai közötti hierarchikus viszony, illetve a nézőt megszólító, figyelmét a cselekményhez igazító eljárás leírására. Hasonlóképpen állapít meg Riegl izomorfiát az ábrázolt figurák „lelki megnyilvánulásai" („akarat", „érzés", „figyelem") és a nézői attitűdök között[545]. A *Das holländische Gruppenporträt* szorosabb dekonstruktív olvasata alighanem arra az eredményre jutna, hogy Riegl „belső egység" és „külső egység" szerinti kategóriatanát éppenséggel Rembrandt dramatizált csoportképeinek paradox egységtapasztalatából vezeti le, illetve általánosítja e holland nemzeti műfaj általános stílusteremtőjévé[546]. Rembrandt a drámai összhatás kedvéért csakugyan olyan leleményesen szövi össze a cselekmény diegetikus bonyolítását a szkopikus különbségtételek játékaival, hogy az eredmény gyakran elfedi e dimenziók radikális különneműségét. Ezért, bármennyire összefonódnak, illetve átmetszik/áthatják is egymást, mindkettőt – Riegl egységesítő eljárásával ellentétben – sajátos belső „logikájuk" szerint, egymástól elkülönítve fogom kifejteni.

E két – egymásra nem redukálható – szempont tárgyalási sorrendjének nem is tulajdonítanék elvi jelentőséget. Kezdhetném akár az utóbbival, ahogy Karel van Mander is teszi festőnövendékeknek szóló híres tanköltemények ötödik, az elbeszélő képek komponálását taglaló fejezetében. Mielőtt rátérne „a történetek értelme" *[„der Historien sin"]* szerinti tárgyalásra[547], van Mander hosszan beszél a kép széleiről, hátterekről,

---

543 Így tesz – az enyémmel több ponton összehangó – elemzésében Michael Podro is, bár ő a deiktikus kép rembrandti modelljének leírásakor a diegetikus és a szkopikus aspektust a (kép)síkra, illetve a tárgyra irányuló „orientációként" különíti el egymástól. Vö. **Podro 2002,** 69–93.

544 **Riegl 1931; Riegl 1997** (az új kiadás tartalmazza az 1931-es oldalszámait is)

545 Riegl szívesen beszél a „belső pszichikai koncepció" és a „külső fizikai kompozíció" „magasabbrendű egésszé" való összefogásáról: ld. **Riegl 1931,** 12.; **Riegl 1997,** 15.; **Riegl 1998,** 145. A „lelki megnyilvánulások" tipológiájáról ld. **Riegl 1931,** 13.; **Riegl 1997,** 18.; **Riegl 1998,** 147.

546 Például a *Tulp-anatómia* kompozíciója kapcsán emlegetett kettős – síkbeli-objektív és térbeli-szubjektív – egység olyan egyensúlyt alkot, amelyben e mozzanatok egészen kiegyenlítődnek, illetve feloldódnak egymásban. Ld. **Riegl 1931,** 184–185.; **Riegl 1997,** 247.; **Riegl 1998,** 177. skk.; vö. ehhez **Volkenandt 2004,** 174ff.

547 **van Mander/Hoecker 1906,** V. 43., 112–113. Vö. **van Mander 1604**

mellékalakokról és staffázsokról: arról a festői *parergá*ról vagy *beiwerk*ről, amely – narratív tartalmaitól függetlenül – mintegy kíséri vagy körülveszi a középponti eseményt. Az utóbbit *scopus*nak, azaz célpontnak nevezi: azért találó ez a deiktikus metafora, mert a keretező apparátus épp arra szolgál, hogy *oda* mutasson, hogy afelé terelje a néző figyelmét.[548] Fordulhatnánk tehát előbb a képhez mint deiktikus apparátushoz – és csak azután ahhoz, amit megmutat.

Hogy mégsem így teszek, az a Rembrandt-dramatológia arisztotelészi fundamentumával függ össze: eszerint a dráma, alapuljon bár formája megannyi közvetítettségen, alapvetően a közvetlen emberi jelenlét művészete. Akár a színpadon, a kép színén is elsőként és kikerülhetetlenül *maga az ember* tűnik fel.

4.2 | Cselekvés a kép színpadán: a diegetikus dimenzió

> *„A tragédia…nem emberek, hanem cselekvések, azaz élet utánzása: a boldogság és boldogtalanság a cselekvésben rejlik és a végcél valamilyen cselekvés, nem pedig minőség."*[549]
>
> (Arisztotelész: Poétika)

Ismeretes, hogy Alberti az antik retorika mintáit követő traktátusát olyan kézikönyvnek szánta, amely a festőknek a képkoncipiálás gyakorlati folyamatában nyújt segítséget. Egyrészt megalkotja az üres tér kiszerkesztésének koherens tanát (így tekinthetjük a *costruzione legittima*-t, vagyis a *finestra aperta* és a látósugár metaforáival operáló matematikai jellegű perspektíva-tant), amely dramatológiai értelemben mindenekelőtt *helyet csinál* az *istoria* ágenseinek: mintegy megácsolja nekik a képszínpad terét, amelyen felléphetnek. Másfelől Alberti az elbeszélés résztvevői kapcsán következetesen testekről *[corpo]* beszél, amelyeket a festőnek „felületekből" és „tagokból" kell mozgó egésszé formálnia, hogy végül a cselekmény szerinti jelenetet ezen elkülönült testek összeállításaként *(composizione)* állítsa elő[550]. Ugyanakkor más összefüggésben a testet olyan külsőként kezeli, amelyhez szükségképpen egy belsőnek *(anima)* kell tartoznia: a test látható mozgásainak *(motus corporis)* a lélek láthatatlan mozgásait *(motus animi)* kell közvetíteniük.

---

548 **van Mander/Hoecker 1906,** V. 23., 104–105. Vö. **van Mander 1604**

549 Arisztotelész: Poétika, 50a 15–19. **Arisztotelész 1997,** 37.

550 „A festés első részei tehát a felületek, mivel ezekből származnak a tagok, a tagokból a testek és a testekből a jelenet, míg végül a festő műve teljes befejezést nyer." Alberti II. 35, **Alberti 1995,** 109. Baxandall mutatta ki, hogy a *compositio*-nak ez a sematikus modellje a quattrocento retorika négyszintű, konstrukciós mondattanának mintáját követi, amely szerint a mondat az elemi szóból, szókapcsolatból és mellékmondatból fölépülő hierarchia csúcsán helyezkedik el. Vö. **Baxandall 1971,** 130–132., illetve **Baxandall 1986,** 143–145. és **Patz 1986,** 275. skk.

A praktikus Alberti szemében mind a figura, mind a jelenet – első közelítésben – afféle technikai konstrukciónak mutatkozik tehát[551], amely csak a művészi munka legvégén (úgymond a színekkel és fényekkel való festői kidolgozással) kapja meg azt az „elevenséget", ami megvalósítja a festészet varázslatát: hogy jelenvalóként mutassa meg, aki pedig nincs jelen. Alberti hozzáteszi ugyan, hogy legyen „minden testnek saját cselekménye", és hangsúlyozza annak fontosságát is, hogy „a testek egymáshoz viszonyítva a cselekménnyel összhangban mozogjanak"[552], a teljes jelenet (a kész mű) tökéletességének megítélésében végül mégis az elrendezés tetszetősségét, a látnivalók gazdagságát és változatosságát tartja mérvadónak[553]. Hiába állítja nagy nyomatékkal, hogy „a festészetnek isteni ereje van… hogy életre keltse a halottakat is"[554], a tér, az *istoria* és a figura absztrakt kategóriáiban Albertinél már ott munkál az az egyes elbeszélések sajátos életanyagát, a jellemeket és konkrét emberi tartalmaikat kész vallási/irodalmi adottságként kezelő, inkább a megvalósítás részben technikai, részben retorikai aspektusára fókuszáló racionális-szerkesztői gondolkodásmód[555], amelynek kései, szcientista-pozitivista változatát Ivan Nagel a modern képnarratológusoknál detektálta (vö. itt 79 f.).

Sixten Ringbom „*motus*-doktrínának"[556] nevezte a reneszánsz *istoria* ábrázolásának ezt az Alberti által kidolgozott, majd Leonardo[557] feljegyzéseiben, illetve művészi praxisában finomított, a manierista Lomazzo tanításában[558] pedig már erősen akademizálódó keretrendszerét, amelyet a Németalföldön Karel van Mander[559] honosított

---

551 Boehm a modernek nevében filozófiailag érvel a „tradicionális testkoncepció" ellenében, amelyben a testet rendre valami, a megfigyelő szempontjából külsődleges, *vis-à-vis* dologként, „átlelkesített tárgyként" kezelik: „külső perspektívába állítják, és úgy tekintik, mint egy dolgot a világ többi dolga között". Előnye e szemlélésnek, hogy lehetővé teszi a test objektiválását, mérését (aránytan), térbe szerkesztését (perspektíva) és belső szerkezetének elemzését (anatómia). Ez a távolságtartó akadémikus tanítás azonban sokáig elfedte az észlelésnek azt a vakfoltját, amelyet Maurice Merleau-Ponty tárt fel szisztematikusan: hogy „mielőtt egy másik testet, pontosabban, a testet mint másikat *par distance* megtapasztaljuk, már magunk is testek vagyunk és gazdag tapasztalataink vannak erről. Mindenekelőtt az, hogy az ember teste az egyetlen, amely nemcsak külső dolgokat lát, hanem egyidejűleg önmagát is látja". **Boehm 2001,** 580. Erre a kérdésre a szkopikus dimenzió elemzésekor (vö. 351.*passim*) még visszatérek.

552 Alberti, *Della Pittura* II.: 42; **Alberti 1997,** 121.

553 Vö. **Baxandall 1971,** 136–139.

554 Alberti, *Della Pittura* II.: 25; **Alberti 1997,** 93.

555 Jellemző, hogy Albertinek nincs külön szava a „történet"-re és a „jelenet"-re: az *istoria* kifejezés egyformán jelentheti mind a teljes narratívát, mind annak egy-egy eseményét.

556 **Ringbom 1989,** 43. A formula itt az újkori képi elbeszélőknek azt az igényét jelöli, hogy immár kizárólag a figurák kifejező mozgásai és testbeszéde segítségével narráljanak, és a nagyobb élethűség kedvéért lemondjanak pl. a középkorias írásszalagok és feliratok alkalmazásáról.

557 Leonardo, *Trattato* II. 181–189. **Leonardo 2005,** 66

558 **Lomazzo 1584**

559 Van Mander a *Grondt* 6. fejezetének a *Wtbeeldinge der affecten/passien/begeerlijckheden / en lijedns der menschen* [„Az ember affektusainak, szenvedélyeinek, vágyainak és szenvedéseinek ábrázolása"] címet adta. Itt olvassuk a következőket: „…*maer op den motus des Lichaems van buyten / T'veranderen en t'roeren der lidtmaten,Moeten wy achten, tot constigher baten, / Dat een yeghelijck mach lichtelijck mercken, / T'gheen onse Beelden lijden, ofte wercken*". [„Nekünk, festőknek a külső test mozgására, a végtagok helyzetváltoztatására és mozgására kell figyelnünk, ami művészi eszközként segít, hogy könnyebben legyen felismerhető, hogy alakjaink mit szenvednek vagy mit cselekszenek."] Van Mander, *Grondt* cap. VI. 35, 135. https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0008.php Vö. **van Mander/Miedema 1973,** 25verso, **van Mander/Hoecker 1916,** 148–149. A szöveghely értelmezéséhez vö. **Sluijter 2014,** 66. A németalföldi fejleményekről ld. **Schwartz 2014,** 15–28.

meg, és amelyre Franciscus Juniustól Charles le Brun-ön át Roger de Piles-ig és Henri Testelinig a XVII. század barokk retorikák és affektus-elméletek is magától értődően támaszkodnak.[560] Természetes velejárója ennek az észjárásnak az az egyre erősödő tendencia, hogy a festők által alkalmazott gesztusnyelvi, mimikai, testretorikai formulákat rendszerezzék és formalizálják is: a taxonomikus megközelítés jelentőségére Baxandall már a quattrocento festészet elemzése kapcsán rámutatott.[561] A szenvedélyek elkülönítésének és osztályozásának tendenciája Charles Le Brun karteziánus elvek alapján kidolgozott rendszerében[562] (1668) éri el legkiforrottabb formáját, amennyiben nála az egyes affektusok már rögzített testi modulok (a homlok, a szemöldök, a szemek, az orr, a száj, az áll, illetve a testtartások és kifejező mozdulatok) változói értékeiből összeállított, egységes grafikus képletekként jelennek meg[563]. Ez teszi aztán lehetővé téma és forma normatív megfelelésének hivatalos akadémiai kontrollját is: mivel a meghatározott figurákhoz és helyzetekhez verbálisan (mintegy szótárszerűen) előre rögzített affektusokat lehet hozzárendelni, ezeket az akadémia nyilvános, diszkurzív vitáin számon is lehet kérni. Ezért mondhatja Norman Bryson, hogy Le Brunben a modernitás két regulatív ereje, a bürokrácia és a nyelv szelleme talált egymásra[564].

Nem is véletlen, hogy a *motus*-doktrína képalkotó praxisában kulcsszerepet kap az alkotó művész, akinek empatizálnia kell hőseivel, hogy a kifejezésben osztatlan egységet teremthessen „külső" és „belső" között: ahogy Baxandall fogalmaz, az ő „különlegessége abban rejlik, hogy képes alakjaiban érzelmi és erkölcsi állapotokat ábrázolni, és ezeknek a felismerése az, ami az élvezetet okozza. Csodálatunkat különösen e virtuozitás két aspektusa váltja ki: először is, az a mechanizmus, amellyel a lélek mozgásait a saját testünkben külsőleg megjelenítjük; másodszor, az a képesség, hogy e cselekedet céljából saját személyes életünktől független érzelmeket vegyünk át és tartsunk fenn"[565].

Mindezt azért tartottam fontosnak előrebocsátani, mert meggyőződésem, hogy Rembrandt *historie*-jainak érdemi megközelítéséhez mindenekelőtt ki kell lépnünk a *motus*-doktrína e vázlatosan ismertetett paradigmájából, és mind a művek szemlélését, mind értelmezését, ha nem is merőben új, mégis döntően más fogalmi alapokra kell helyeznünk. Több Rembrandt-kutató is ráérzett erre, noha nem állították ennyire élére a dolgot. Ernst van de Wetering szerint a korai Rembrandt bizonyára meg volt

560 Vö. erről általában **Rogerson 1953.** Kitűnő összefoglalását adja a barokk kori affektuselméleteknek és különféle művészeti ágakban való érvényesülésének **LeCoat 1971–72:** aki azt is hangsúlyozza, hogy a szenvedélyekkel való intenzív foglalkozást nem művészetteoretikusok vagy művészek kezdeményezték, sokkal inkább orvosok és filozófusok (pl. a nagy hatású Descartes), akik leginkább a testek és az emberi szervezet rejtett működésének feltárásában voltak érdekeltek (ld. **LeCoat 1971–72,** 219–220.).

561 **Baxandall 1986,** 70. skk.

562 Vö. **Vígh 2006,** II. 261–275.

563 **Kovács 2006, Kirchner 2014**

564 **Bryson 1981,** 31. Más oldalról a Le Brun-i rendszer véges számú elem variabilitásán alapuló, nyelvszerű szerveződését emeli ki **Gombrich 1972,** 314–315. o. is.

565 **Baxandall 1971,** 83.

győződve arról, hogy az emberi érzelmek sokkal kifinomultabbak annál, semhogy képi kifejezéseiket Karel van Mander módjára elő lehessen írni a festőknek, és van Hoogstraten ama későbbi nyilván Rembrandttól tanult tanácsára hivatkozik, amelyre korábban – Weststeijnt vitatva (vö. 184–188.) – magam is hivatkoztam: hogy a festő jobban teszi, ha az ábrázolandó *helyzetből* indul ki, és abban játszott *szerepük* szerint próbálja meg átérezni a protagonisták lelkiállapotát[566]. Legutóbb Amy Golahny hívta fel a figyelmet arra, hogy már Lastman szcenikai gondolkodásában és műhelygyakorlataiban megjelenhetett a törekvés a tekintetek, gesztusok és beszédhelyzetek olyan cseréjére, illetve szoros összehangolására, amely utóbb – Rembrandtnál és tanítványainál – a kifejezések retorikájának drámai kommunikációvá való átkódolásához vezetett[567].

Egy történet Rembrandtnál – dramatológiai megközelítésben – nem akkor indítja meg a lelket, amikor, mint Alberti fogalmaz, „a képen megfestett emberek láthatóan kinyilvánítják saját érzelmeiket", hanem akkor, ha a néző *tetteik* szemtanújává válik: megérti azokat, és ennek folyományaképpen lesz rezonőrré is. Nem azért „sírunk együtt azzal, aki sír, nevetünk azzal, aki nevet és szenvedünk azzal, aki szenved", mert ez „természetünkből adódik", hanem mert a mű a maga esztétikai erejénél fogva bevon a játékba, és részessé tesz bennünket a *történtekben*. Nem elég követnünk a művészeket „az érzelmek gimnasztikájának" (Baxandall) gyakorlatában: a „figurákban" olyan *cselekvő* személyeket, *szubjektumokat* kell fölismernünk, akik *itt* és *most* jutnak döntésre, ismernek rá valamire vagy esnek át valamin, ami sorsdöntő rájuk nézve[568]. Az események a szemünk láttára, a mi jelenlétünkben, de a maguk okán és tárgyias módján történnek meg, miközben a forma arra késztet, hogy működjünk közre fordulataik lejátszásában: ismerjük fel a drámai személyek motivációit, értsük meg szándékaikat, kényszerhelyzeteiket és indulataikat, s végül lássuk be sorsuk alakulásának szükségszerűségét. Azt állítom, hogy Rembrandt képes volt olyan grafikus-festői formát teremteni, amely – *mutatis mutandis* – az *élő dráma* arisztotelészi követelményeinek is megfelel.

A dramatológia kérdése ennyiben egy voltaképpen technikai kérdésre szűkül: hogyan kell úgy konfigurálni egy állóképet, hogy az alkalmassá váljon minderre a komplexitásra?

---

566 Vö. **Corpus V. 2011,** 152.

567 **Golahny 2015,** 196.

568 Valami ilyesmire gondolhat Arthur K. Wheelock Jr. is, amikor így fogalmaz: „Rembrandt történeti jeleneteinek belső ereje a bennük ábrázolt protagonisták éleslátó jellemzésében áll. Ezek az individuumok hitelesek, ami nem annyira környezetük vagy jelmezeik történeti pontosságának, mint inkább az életüket övező dolgokra és történésekre adott érzelmi válaszaik érvényességének köszönhető. Rembrandt ezeket az individuumokat mint zavarodott, félelemmel, áhítattal, haraggal vagy bűnbánattal eltelt emberi lényeket képezi le." **Wheelock 1980,** 137. Mindamellett a továbbiakban kategoriális különbséget teszek „individuum" és „szubjektum" között: míg az előző a jellemrajz szemantikájához, az utóbbi a képszínpad szintaxisához tartozik.

4.2.1 | A figurától a szubjektumig: Arisztotelész fundamentális különbségtétele és a képszínpadi cselekvés relacionális modellje

> *„Mert bármennyire is a belső szenvedélyt és érzést fejezi ki az arcjátékban és a test mozgásaiban, ennek a kifejezésnek mégsem közvetlenül az érzésre mint olyanra kell vonatkoznia, hanem egy meghatározott nyilvánulásban, eseményben, cselekményben kifejeződő érzésre. A külsőben való ábrázolásnak ezért nincs az az elvont értelme, hogy a fiziognómia és az alak által szemlélteti a belsőt, hanem a külsőlegesség, amelynek formájában kifejezi a belsőt, éppen egy cselekmény egyéni helyzete, a szenvedély egy meghatározott tettben, amely megmagyarázza és felismerhetővé teszi ezt az érzést."*[569]
>
> (Hegel: Esztétikai előadások)

A hegeli mottónak megfelelően elsőként azt mérlegelem tehát, hogy miként tudunk különbséget tenni *„érzés"* és *„tett",* illetve *„az* érzés *mint olyan"* és az *„egy meghatározott tettben munkáló szenvedély"* között. Ez a különbségtétel nézetem szerint megfelel annak, amelyet Arisztotelész tesz *Poétiká*jának a festészetre explicite is kiterjesztett és korábban már idézett kulcsmondatában: „a tragédia alapja és mintegy lelke […] a mese *[müthosz],* második pedig a jellemek [éthosz] – és hasonló a helyzet a festészet esetében is… [ami gyönyörködtet, az a] cselekvés *[praxisz]* utánzása és elsősorban *ennek révén* a cselekvőké."[570] A rembrandti képszínpad drámáira is igaz, hogy azok a jellemeket nem bizonyos karaktervonások, tulajdonságok, érzelmi állapotok stb. aggregátumaiként rögzítik: ezért a dramatológia sem a „figurák" érzelmeket és lelkiállapotokat megjelenítő taglejtéseit (Alberti)[571], nem „az elme szándékait" kifejező, illetve a „históriák szereplőinek lelkiállapotához illő" mozdulatokat (Leonardo)[572] emlegeti, nem „a legutolsó végtagok látható mozgásairól" (van Mander)[573] vagy „a némák [beszédhelyettesítő] mozdulatainak utánzásáról" (Dufresnoy)[574] ejt szót, hanem rendre *cselekvő szubjektumokról* beszél, akik – még mielőtt mozdulataik, tekinteteik, gesztusaik stb. valamely affektusuk, szándékuk, gondolatuk vagy emocionális állapotuk „kifejezései" volnának – pontosan defínálhatóan *valamit* tesznek, valamit *végrehajtanak vagy elszenvednek.*

---

569 G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I–III.,* ford. Szemere Samu, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, III. kötet, 70.

570 Arisztotelész: *Poétika*, 49a39–50b4, **Arisztotelész 1997,** 39.

571 Alberti ismert meghatározása szerint „…a történet akkor indítja meg a lelket, amikor a képen megfestett emberek láthatóan kinyilvánítják saját érzelmeiket. A természetünkből adódik, amelynél nincs együttérzőbb a hozzánk hasonló dolgok iránt, hogy együtt sírunk azzal, aki sír, nevetünk azzal, aki nevet és együtt szenvedünk azzal, aki szenved. Csakhogy ezeket a lelkiállapotokat a test mozgásából lehet megismerni." Alberti, *Della Pittura,* II. 41, **Alberti 1997,** 119. A tézist Leonardo is megismétli: Leonardo, *Trattato* II. 185; **Leonardo 2005,** 66.

572 Vö. Leonardo, *Trattato*, II. 180. **Leonardo 2005,** 65.; illetve Leonardo, *Trattato*, II. 189.; **Leonardo 2005,** 66.

573 *„Gheen Mensch soo stantvastich, die mach verwinnen / Soo gantschlijck zijn ghemoedt en swack gheneghen, / Of d'Affecten en passien van binnen / En beroeren hem wel zijn hert' en sinnen, / Dat d'uytwendighe leden mede pleghen, / En laten door een merckelijck beweghen, / Soo in ghestalten, ghedaenten, oft wercken, / Bewijselijcke litteyckenen mercken.* Van Mander, De Grondt, cap. VI., 1. fol. 22v; **van Mander 1604,** https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0008.php)

574 ld. Dufresnoy, *De Arte Graphica Liber,* 1668, 18. **Dufresnoy 1668,** 19. *„Mutorumque silens Positura imitabitur actus…"* vö. ehhez **Bartha-Kovács 2010,** 24. A motívum már Leonardónál is felbukkan, ld. Leonardo, *Trattato*, II. 180.; **Leonardo 2005,** 65.

Minden cselekvésük tárgyorientált, célirányos, illetve tárgyfüggő aktivitás: ennélfogva érzelmeik vagy affektusaik legfeljebb kísérni/reflektálni tudják, de nem írhatják felül, nem helyettesíthetik a cselekvést mint meghatározott tárgykapcsolatot[575]. Mert „a kifejezés sohasem puszta jel, amely valami máshoz, valami belsőhöz utal vissza bennünket," hanem a kifejezésben maga a kifejezett, például homlokunk haragos ráncolásában a harag van jelen" – mondja a modern kifejezésdiagnosztikára is hivatkozva Gadamer[576]; ami azt jelenti: egy affektus csak akkor lehet *de facto* jelen a testnyelvi kifejezésben, ha az is jelen van, amire közvetlenül irányul, illetve ami reakcióként kiváltja. A „külsőről" és a „belsőről" való beszéd ezért valójában ködös: összemosódnak, illetve fölismerhetetlenné válnak benne olyan tényezők – tudatos szándékok, spontán indulatok, természetadta hajlamok stb. –, amelyek fölismerése nélkül a színpadi szereplők önmozgása zavarossá, a drámai konfliktus pedig értelmezhetetlenné válik.[577] A dramatológiának végleg le kell mondania a *motus*-doktrínáról, és át kell térnie a képszínpadi cselekvés relacionális (tárgykapcsolati) modelljére.

A *jelen idejű* cselekvésnek (mint a dráma *conditio sine qua non*jának) szuggesztiója is csak akkor áll elő, ha a drámai személyt a kép színpadán kényszeresen cselekvése mindenkori tárgyával dinamikus egységben látjuk. A cselekvés *alany és tárgy aktuális interakciója, szcenikusan artikulált és meghatározott energiatartalommal bíró* tárgy*ias* kölcsönviszony tehát*:* minden affektivitás, gesztikuláció, mimika és hangulati-indulati „kifejezés" a mindenkori konkrét tárgykapcsolatból következik, ennélfogva kizárólag az adott szituatív kontextusban értelmezhető. (Hangsúlyozom: gondolatmenetem e

575 Aligha véletlen, hogy *Action and Expression in Western Art* című tanulmányában az az Ernst H. Gombrich emlékeztet először az „utilitárius" és az „expresszív" mozdulatok különbségére és összjátékára, akinek Warburg a „tragikus" Rembrandtról szóló 1926-os hamburgi előadásának első ismertetését köszönhetjük. (Vö. itt az I. résszel) **Gombrich 1986d,** 86. Gombrich számára is evidens, hogy a reneszánsz, a manierista és a barokk művészetelmélet megkerüli a művészi ábrázolás közvetlensége és a valós élet közötti különbség kérdését, amikor egy-egy „külső" mozdulatot önmagában, a lélek izolált „kifejezéseként" igyekszik racionalizálni és nem kapcsolja azt egy konkrét tárgyhoz vagy szituációhoz. Noha úgyszólván valamennyi feltétel adva volt hozzá, Gombrich mégsem vált Rembrandt *drámainak* felfedezőjévé: komplex drámaelemzéseket, akárcsak Warburgtól, tőle is hiába várnánk. A történetek képeken történő elbeszélhetőségének problémája ugyanis az ő horizontján is – a klasszikus tradíciónak megfelelően – elsősorban *mediális* kérdésként jelenik meg. Fölöttébb jellemző, ahogy itt hivatkozott tanulmányában a dilemmát megfogalmazza: hogyan kell a szereplők mozgásait térben és időben konfigurálni ahhoz, hogy akkor is érthető („olvasható") legyen a jelenet, ha a művésznek nem áll rendelkezésére a beszéd lehetősége (mint a színpadon), illetve ha – írásszalagok vagy más feliratok, szövegbuborékok stb. híján – csupán a nem-verbális kommunikáció vizuális csatornáira támaszkodhat? Ebben az univerzális perspektívában viszont egyszerűen nem értelmezhetők Arisztotelész különbségtételei epika és dráma, illetve a *cselekvők* leképezése és a *cselekvések* utánzása között – holott ezek megkülönböztetése nélkül Rembrandt narrációjának az originalitását sem méltathatjuk.

576 **Gadamer 2003,** 552.

577 Alberti például nem tesz különbséget aközött, hogy adott testmozgása a figura múló hangulatát vagy öröklött természetét, *ad hoc* reakcióját vagy választott magatartását, előírt szerepjátékát vagy erkölcsi tartását „fejezik-e ki". Jellemző például az alábbi passzus: „….S látjuk, egy szomorú alak esetében, mivel aggodalom szorongatja és gond nyomasztja, erői és érzelmei mint fásulnak el, miként lassulnak mozgásukban és ernyednek el, tagjai sápadttá és erőtlenné válnak". Alberti II. 41, **Alberti 1997,** 118–119. Hasonlóan elszigetelt, önálló entitásként beszél a melankolikusról vagy a dühös emberről is. Alkati vonások, múló kedélyállapotok, alkalmi indulatok vagy spontán reakciók ugyanis *technikai értelemben* egyformán leírhatók a test „külső" mozgásaiban kifejeződő „belső"-ként. Ez a bizonytalanság kéz a kézben jár a „kifejezés" *(expressio)* fogalmának többnyire reflektálatlan használatával.

pontján *alany* és *tárgy* nem szemantikai kategóriák, hanem mint a rembrandti képszínpad szintaxisának alapértelmezett funkcionalitásai jönnek számításba[578]. Mind eleven személyek, mind élettelen rekvizitumok betölthetik mindkét funkciót: tárgyak is bizonyulhatnak cselekvő aktánsnak, és személyek is szolgálhatnak mások aktivitását el- vagy megszenvedő tárgyként.)

Ha az arisztotelészi δρᾶν (drān, a. m. cselekedni, tenni, végrehajtani valamit) képszínpadi megfelelőjét egy tárgykapcsolat szintagmájaként határozzuk meg, az azzal a fontos következménnyel is jár, hogy mindenféle cselekvést emberek és tárgyak, illetve emberek és emberek között óhatatlanul *nyitott, jelen idejű és dinamikus* interakcióként határozunk meg. Mert bármiként mutatkozik is emberi lény ezeken a képeken, szükségképpen vagy úgy van jelen, mint *szubjektum,* aki *itt és most* teszi, amit tesz; vagy mint *objektum*, akivel *itt és most* történik meg, ami megtörténik. Akárhogy is van, jelenléte szükségképpen az adott ügyben-dologban-helyzetben való aktuális *részvételként* határozódik meg. Ez a kényszerítő és kizárólagos (!) jelen-idő a feltétele ugyanis annak, hogy ami a kép színpadán történik, abban másféle kimenetelek/lejátszódások inherens lehetősége is benne foglaltassék. Ez különösen igaz az ismert módon végződő történetek drámává való átalakítására: ha ugyanis a „rendező" a színrevitel során nem volna képes *cselekvési szabadságot* adni hőseinek, azaz megnyitni a történeteket másféle kimenetelek felé is, akkor alig különbözne a festőmesterek átlagától.

Munkahipotézisem szerint a képszínpad szintaxisában alany és tárgy, akció és reakció szintagmatikus összetartozása felel meg a konfliktusokat megjelenítő *dialógus* funkciójának a drámában. Persze, ahogy a dialógus (a nyelv és a beszédhelyzet közössége) csupán elvont kerete, közege vagy hordozója a drámai konfliktusnak, úgy *a tárgykapcsolati algoritmus* fogalma is, amelynek kifejtésére rövidesen rátérek, csupán azt a játékteret írja körül, amelyben alanyok és tárgyak konkrét viszonyrendje, akciók és reakciók kölcsönös dinamikája az adott narratívában végbemegy. Minden emberi cselekvés, ami Rembrandt képszínpadán a szemünk elé kerül, azért lesz potenciális drámaként olvasható, mert alá van vetve e kommunikatív váltógazdálkodás jelenidejűségének: kimenetele pedig attól függ, hogy Rembrandt a történetek értelmezése során milyen erőviszonyokat ismer fel, illetve alakít ki a – személyükben vagy tárgyak közvetítésével – jelenlévő drámai szubjektumok (karakterek) között.

A továbbiakban részletesen is kibontandó elgondolásom szerint Rembrandt a relacionális modellre alapozott bonyolítás révén képes megfelelni az arisztotelészi drámaeszmény legfontosabb követelményének: hogy ugyanis a kép színpadán *a cselekvések mimésziszét* kell előállítania. Elbeszélő képe ezért éppúgy radikális jelenidejűségként

578 Hogy ez az alá-fölé rendeltség szemantikailag elfogulatlan érdeklődést vagy totális dominanciát, kontrollálást vagy épp manipulálást jelent-e, az a mindenkori narratíva, illetve a tárgykapcsolat művészi konfigurálásának (tárgyi tartalmának és megformált intenzitásának) függvénye.

tételeződik, mint a színpadi dráma: a képeknek is, mint a drámai fordulatoknak a színpadon, a néző tevékeny közreműködésével *meg kell történniük*.

De mit jelent ez közelebbről? Mindenekelőtt: nemcsak arra kell figyelnünk, hogy a jellemek tárgyi értelemben *mit* cselekszenek meg, illetve szenvednek el (hisz ezt nagyrészt a narratívában adott szerepelőírás jelöli ki számukra), hanem azt is, hogy miként involválódnak szerepeikben, illetve a belőlük következő cselekvésekben: abszorptívan elmerülve, formálisan előadva, belülről distanciálódva vagy épp önnön szerepüket is reflektálva hajtják-e végre, vesznek-e részt benne vagy épp maradnak ki belőle[579]. Épp a *szerepalakítás* módjának megválasztásában és e módozatok diegetikus összefűzésében nyílik meg a drámaszerző Rembrandt kreativitásának voltaképpeni játéktere. Hipotézisem szerint az ő színpadán minden figura a rá *személyesen jellemző módon* cselekszik/viselkedik, azaz egyéni módon játssza el szerepét, és ezáltal kapcsolódik a többiek jelenlétéhez – a nézőnek pedig az a dolga, hogy ezt a mindenkori nagyon konkrét konstellációt egymást keresztező emberi akaratok és szándékok ütközésének vagy találkozásának *itt-és-most*-eseményeként realizálja, mondhatni „játssza le magában".

Megítélésem szerint ez a dramaturgia döntően más feladatot – egyenesen komoly terhet – ró a befogadóra, amennyiben a rembrandti drámák radikális jelenidejűsége egy sor olyan lehetőség mobilizálását is megköveteli tőle, amelyek jelenvalósága köznapi értelemben nem evidens, de amelyek felidézése nélkül a pillanat elveszíti nyitottságának drámai dimenzióit. Ahhoz, hogy egy drámai szubjektum a kép színpadán, *itt és most* megmutatkozó viselkedését mint szükségszerű sorseseményt tapasztaljuk meg, Rembrandtnak fel kell villantania – a nézőnek pedig észre kell vennie –, hogy ami épp történik, *az másként is történhetne,* illetve épp egy ilyen *másként*nek *az inverzeként* történik meg. Nem elegendő elvont módon eleve tudnunk, hogy minek kell bekövetkeznie a cselekményben: az aktuálisan lejátszandót *itt és most* épp mint a szituáció és a cselekvés nyitottságát kell megtapasztalnunk, amelyben a dráma hősének sorsa a szemünk láttára dől el (nyilván a megértett „szükségszerűség vagy a valószerűség" szerint) valamilyen irányban.

Épp ezért van eminens jelentősége annak, hogy az abszorpció színháza olyan egészen banális cselekvések evidenciáin alapul, mint hogy Bileám ütlegeli a szamarat, Andromeda figyeli Perszeusz harcát, Belsazar hátrahőköl a falon megjelenő felirattól vagy Bathsheba olvassa Dávid király levelét. Ez a magától-értődés ugyanis egyáltalán nem értődik magától: azt a festőnek/rajzolónak tárgyi relációkként vizualizálnia is kell. Hogyan tesz különbséget egy festő/rajzoló a között, hogy valaki pillantást vet a kezében tartott könyvre, vagy olvassa is a szövegét? Hogy csak odafordul valami felé, vagy figyeli is azt? Hogy figyeli, amihez odafordult, vagy szuggerálja? Hogy csak élénken mutogat, vagy beszél is? Továbbá: hogy beszél-e, vagy elbeszél? Hogy elbeszél vagy rábeszél? Hogy

579 Vö. **Boehm 2010,** 34–35.

beszéde közlés, magyarázat, kérdés vagy megtévesztés? Ezek ugyanis nagyon különböző tárgyi tartalmú cselekvések, amelyeket a festőnek rendre más és más tárgykapcsolatként kell konfigurálnia ahhoz, hogy automatikus lefuttatásuk épp e konkrét cselekvés jelen idejű, tehát nyitott megtörténéseként revelálódjon a néző szemében.

4.2.2 | A TÁRGYKAPCSOLATOK MIKROLÓGIÁJA

> *„Egy lény, amely nem bír rajta kívüli tárggyal, nem tárgyi lény […] Egy nem-tárgyi lény nem-lény, képtelen lény […] Érzékileg lenni, azaz valóságosan lenni annyi, mint az érzék tárgya lenni, érzéki tárgy lenni, tehát rajta kívül érzéki tárgyakkal bírni, érzékisége tárgyaival bírni. Érzékileg lenni annyi, mint szenvedőleg lenni. Az ember mint tárgyi érzéki lény ennélfogva szenvedő lény, és mert szenvedéseit érzékelő lény, szenvedélyes lény. A szenvedély, a passzió az embernek tárgya után energikusan törekvő lényegi ereje…"*[580]
>
> (Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből)

Mint jeleztem, a képen ábrázolt tettek tárgykapcsolatként való elemzésének az az előnye, hogy a szintagmatikus evidenciák egyszerű kimondásán („Andromeda figyel", „Bathsheba szünetet tart olvasás közben" stb.) túl lehetővé teszi az értelmező számára az adott cselekvés *nyitottként/eldöntetlenként* való kezelését. Egy cselekvés megtörténtét akkor látjuk problémamentesnek, ha a benne érintett alanyi és tárgyi komponensek egymásnak kölcsönösen megfelelnek, ha, mondhatni, *egyensúlyban* vannak egymással. De ez az egyensúly meg is billenhet: a körkörösség megszakadása vagy felfüggesztődése eltérítheti normál pályájáról a cselekvés menetét. Ezt a dinamikus összefüggést egy egyszerű cselekvés, az <olvasás> felbontásának segítségével mutatom meg. Mielőtt azonban nekifognék a tárgykapcsolat folyamatelemzésének, rá kell mutatnom a relacionális modell működésének egy minden drámai érzéken és szcenografikus tehetségen túlmutató, voltaképpen *technikai* előfeltételére. A kivételes rembrandti *rajztudás*ról van szó, amelyet itt elsősorban *tárgyi pontosságként* definiálnék[581]. Ebben az összefüggésben nem a grafikai matéria kezelésének komplexitásáról, az ikonikus sűrűség ökonómiájáról és hasonlókról beszélek: ezekre más tanulmányokban majd részletesen visszatérek. Itt és most kifejezetten az ábrázolás tárgyilagosságáról, alany és tárgy hajszálpontos összehangolásának, egyensúlyba hozásának képességéről van szó, amelynek révén a cselekvés spontán megtörténte kikerülhetetlen tapasztalatunkká válik.

---

580 Karl Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*, Kossuth, Budapest, 1970, 108–109.

581 Rembrandt rajzolásmódja sok elemzésnek volt a tárgya, ld. a legrészletesebben **Benesch 1954–57, Benesch 1973,** legújabban **Benesch Online 2012.** Fontos aspektusokat tárgyal **Schatborn 1991.** Nagyon jelentős munka David Rosand vonatkozó fejezete, **Rosand 2002,** 220–264; tömör összefoglalót ad **Corpus V. 2011,** 186–189.

4.2.2.1 | A rajzolás rembrandti precizitása

Közhely, hogy Rembrandt bravúrosan jó megfigyelő volt, s hogy kivételesen gyors és precíziós rajzkészséggel bírt: ez alkalmassá tette őt arra, hogy a spontán cselekvések (tárgykapcsolatok) rögzítése során olyan zavarokra, megtorpanásokra, finom anomáliákra is felfigyeljen, amelyek egy-egy jelenet narratív kontextusában rögzítve – látni fogjuk – elbeszélő, sőt drámai értékre is szert tehetnek. Itt követett módszerem azért is nem terjeszthető túl Rembrandt életművén, mert a precíziós tárgykapcsolatok mikrodramaturgiája minden mozzanatában a mester olyan elképesztően magabiztos, spontaneitásában is hajszálpontos *rajzolói* tudására van utalva, amelynek nincs párja az európai művészettörténetben. Egy cselekvés spontán lezajlásának ábrázolása ugyanis, bár triviálisnak látszhat, rendkívül összetett művészi feladat, amely egészen speciális alkotói készségeket követel meg.

Elég egy futó pillantást vetnünk a londoni British Library 1640 körülire datált tenyérnyi zsánerrajzára[582] **[2.63],** amelyen két idős asszony két oldalról egy pici gyereket fog kézen, hogy járni segítsék. A jelenet elragadó természetességgel érzékelteti a két asszony gondoskodó-terelgető odafordulását a gyermekhez, aki persze a maga részéről mit sem viszonozhat ebből a törődésből. Egyikük jobbjával mutatja előre az utat, míg a másik, idősebb egészen mélyre hajolva közelről figyel a kicsire. Nem véletlenül választottam kiindulásul ezt a láthatóan villámgyors mozdulatokkal odavetett, egy csapásra tökéletesen átlátható szabadkézi krétarajzot: e tüneményes munka mutatja meg a leginkább, hogy Rembrandtot nem csupán valóságismerete és pompás megfigyelőképessége, de – legalább ilyen mértékben – virtuóz rajztechnikája, a vonalmunka ökonomikus mozgékonysága tette alkalmassá arra, hogy a két asszony *cselekvő* figyelmének ilyen spontán evidenciát kölcsönözzön. Kivételes képességekre vall, hogy semmiféle aprólékos, erőlködő pedantériára nincs szüksége ehhez: elegendő az asszonyok testtömbjei, előrehajlásuk és fejtartásaik, illetve a kisgyermek arcának minimális jelzésére szorítkoznia, hogy a konkrét cselekvések – az alanyok és a közös „tárgy" precíz összehangolódásaként – a szemünk előtt úgyszólván elkerülhetetlenül *megtörténjenek*[583]. Ellenpróba-

582 Ben 421; vö. **Slive 1965,** Vol. II. 409. 1640 k.

583 Ezért a kis lap varázsa nemhogy nem függetleníthető az *ikonikus differencia* korábban érintett (vö. 222–224.) tapasztalatától, hanem egyenesen annak következménye. Minél nyersebb nyomot hagy a puha vörös kréta a papíron, amelyet a grafikus csak a duktus nyomatékával differenciál, és minél elnagyoltabb nyomvonalakkal írja körül vagy fogja össze a figurákat, annál szubtilisabb a testek plaszticitása és pillanatnyi mozgása, amelyet általuk fölidéz. David Rosand szerint gyors skiccelő mozdulatai során a rajzoló keze spontán módon fedezi fel a imbolygó, támasztékaiban mégis bízó gyermek térbeli világát: ld. **Rosand 2002,** 232–234. A *handeling*en kérdéséhez a rajzolás tekintetében vö. **Hadjinicolaou 2014,** 157–159., általánosabb értelemben ld. még Gottfried Boehm megjegyzéseit a rajzolás archeológiájáról, in **Boehm 2007,** 141–158. A részletformák „kidolgozásában" Rembrandtot a figurák kicsinysége (a rálátás relatív távolsága) és a választott technika – a mindenütt egyenletes vonalvastagságú krétanyom relatív szélessége – egyidejűleg akadályozza: ez azonban nem téves lépték- vagy eszközválasztás következménye, nem művészi hiba, ellenkezőleg: a grafikus játéktér önként vállalt korlátozása, úgyszólván „kikényszerített bravúr".

ként hivatkozhatnánk a fiát türelmetlenül hazaváró, az ajtó felé tapogatózó öreg Tobit alakjára Rembrandt 1651-es rézkarcáról **[2.64].** Ez a lap azzal felel meg a precíziós összehangolás dramaturgiai követelményének, hogy a kinyújtott jobbjával tapogatózó vak atya – nem feltűnően, de érezhetően – mellényúl a bejáratnak. Rembrandtnak nincs szüksége a Tobit útjába eső tárgyi rekvizitumok egész arzenáljának felsorakoztatására[584]: minimális tárgykapcsolati diszkrepancia is elegendő számára, hogy a vak ember tárgytévesztését, azaz a cselekvés meghiúsulását érzékeltesse. Egyelőre elegendő annyit leszögeznünk, hogy az adekvát tárgykapcsolat előállítását elsősorban ez a rajzolói precizitás garantálja.

Az sem lehet véletlen, hogy az apokrif Tobit-történet Rembrandt által messze leggyakrabban – és látható élvezettel – ábrázolt jelenete a vak öregember fia, Tóbiás általi meggyógyításáé. A műveletet a bibliai szöveg ekképp írja le: *„Tóbiás odasietett hozzá [11][kezében vitte a hal epéjét]. Ráfújt a szemére, és átölelve így szólt hozzá: »Bízzál atyám!« Aztán bekente (a szemét) az orvossággal, megvárta, míg hat, [12]majd mind a két kezével kivett egy-egy hártyát a szeme sarkából."* (Tob 11.10–12.) Több rajz is ugyanarra a sémára épül: hogy a családtagok, illetve az angyalok csoportja épp aggódva figyeli, ahogy Tóbiás apjához odahajolva végrehajtja a precíziós szemműtétet. A rajzolót leginkább ez a momentum érdekli: minden ábrázolásán a fiú egészen közel hajol az aggastyánhoz, hogy egy késsel vagy szikével eltávolítsa a hályogot a szemgolyókról. Rembrandtot nyilvánvalóam a sebészi művelet – a narratívához közvetlenül nem is kapcsolódó – kockázatossága ragadja meg. Mindez például a Clevelandben őrzött rajzon **[2.67]** különösen jól érzékelhető egyrészt a feszülten a feladatra figyelő, óvatos mozdulattal odanyúló Tóbiás profilján, másrészt a műtétet elszenvedő, két kezével a karfát szorongató Tobit reflexmozdulatán[585]. Ennek a kettejük között támadó, roppant feszes és egészen szűk helyre koncentrálódó tárgykapcsolatnak az intenzitását a szintén a különféle távolságból figyelő szemtanúk karéja keretezi és mintegy fokozza fel **[2.68].** Így visz Rembrandt drámai elevenséget ebbe az amúgy békés és megnyugtató kimenetelű gyógyítási jelenetbe.

Mutatnék egy olyan példát is, ahol a tárgykapcsolatok megragadásának rajzi pontossága messzemenő dramaturgiai következményekkel is jár. Max Imdahl emlékezetes – és már említett (vö. 137ff.) – elemzést szentelt annak a *Zsuzsánna és a vének* című berlini vöröskréta-rajznak **[2.24],** amelyet a még csak harmincéves Rembrandt egykori mestere, Pieter Lastman azonos tárgyú, 1614-ben készült kis olajképe **[2.25]** nyomán készített[586]. Imdahl leginkább azokra a csekély mértékű, mégis döntő jelentő-

584 Vö. az újabban Lievenshez (**Schnackenburg 2016**), korábban inkább Gerrit Dou-hoz (**Held 1969,** 127) kötött munkán **[2.65],** továbbá a dordrechti Benjamin Gerritsz. Cuyp (1612–1652) hasonló tárgyú rotterdami képén **[2.66]**

585 Vö. **Corpus V. 2011,** 216.

586 Részleteiről ld. Peter Schatborn katalógustételét in: **Kat. Berlin–London–Amsterdam 1991,** no. 11., 51–53.

ségű módosításokra figyel fel, amelyekkel Rembrandt a skiccelés láthatólag villámgyors munkája során Lastman konvencionális jelenetéből merőben új értelemegészt állít elő.[587] Azzal, hogy a hátsó vén Rembrandtnál jobb kezével a háttérben látható palotára mutat, miközben baljával magát ajánlja, egyértelműen választás elé állítja Zsuzsannát. Lastmannál semmi ilyesmiről nincs szó. A figura arckifejezése és gesztikulációja nála nem több a kéjvágy általános jelénél: Zsuzsannára irányul ugyan, *vele* mégsem teremt kommunikációs közösséget. Rembrandtnál ezzel szemben – a gesztusok hajszálpontos összehangolása miatt – Zsuzsánna reakciója is „eseményspecifikussá" válik, azaz a zsarolásra adott válaszként értelmeződik. Szigorú tekintete – annak ellenére, hogy Rembrandt a szemeket mindössze két egyszerű ponttal jelöli – élesen a jobb oldali vénre szegeződik, ami sajátos cselekvő jelleget ad a válasznak. Bár magam Imdahlnál kevésbé érzem meghatározónak a jobb oldali vén erre reagáló hátrahőkölését és beszédgesztusainak magyarázkodó karakterét, az biztos, hogy az ő kommunikációja is sokkal feszesebben, eseményszerűbben van összefűzve társáéval és Zsuzsannáéval, mint Lastmannál. Imdahl érvelése annyiban is jól illeszkedik a Rembrandt-dramatológia megközelítéséhez, amennyiben a gesztusnyelvi formulákat ő is „szemléletes interdependenciáik" függvényében, azaz itt használt terminológiám szerint körkörös tárgykapcsolatként vizsgálja. Rembrandt, állítja Imdahl, nem bízza a néző asszociatív fantáziájára a figurák, gesztusaik és magatartásmódjaik szcenikai oksági kapcsolattá *(szenische Kausalnexus)* való összeolvasását, hanem azt az akciókra adott reakciók, illetve az ezekre adott újabb válaszreakciók precíz körforgásaként maga állítja elő.[588]

4.2.2.2 | A képszínpadi cselekvés mint tárgykapcsolati algoritmus. Az »olvasás« paradigmája

A képszínpadi cselekvés szintaxisának elemzéséhez egy olyan egészen közönséges, mindenki által folyamatosan és számtalan formában gyakolt prózai cselekvést választok példának, amely Rembrandt művein is gyakran felbukkan, s amelynek mibenléte nem szorul különösebb értelmezésre: az <olvasás> cselekvését fogom tárgykapcsolati szempontból vizsgálat alá venni[589].

Vegyük szemügyre például a *Corpus* I. kötetében A37-es sorszámon tárgyalt, egy idős asszonyt – valószínűleg Hanna prófétanőt – ábrázoló 1631-ben készült olajké-

587 **Imdahl 1975,** 28–32.
588 **Imdahl 1975,** 32.
589 Amiről itt szó lesz, az egy ábrázolásprobléma: kevés köze van tehát az olvasás Rembrandt-korabeli kultúrájához, szokásaihoz stb. Ezekről például Amy Golahny Rembrandt olvasmányait tárgyaló monográfiájának **(Golahny 2003)** bevezető fejezeteiből tájékozódhatunk.

pet[590] **[2.69]** az amszterdami Rijksmuseumból.[591] Hogy az asszony olvas, az olyannyira magától értődik, hogy a kommentárok – a mű stíluskapcsolatain túl – legfeljebb az olvasó személyazonosságát („Rembrandt anyja", „Hanna prófétanő", stb.), esetleg az olvasott könyv mibenlétét firtatják. Az engem itt foglalkoztató kérdés azonban épp az, ami a művészettörténészi problematizációkban a legkevésbé okoz fejtörést: hogyan értendő az az evidencia, amelyet ez a kijelentő mondat – „az asszony olvas" – oly lapidáris egyszerűséggel mond ki. Azt a különbséget keresem, amely Rembrandt olvasó *szubjektumát* például Vincenzo Foppa 1464–1467 között készült milánói freskótöredékének tüneményes gyermek Cicerójától **[2.72]** vagy Antonello da Messina *Szent Jeromos*ától **[2.73],** de akár a Rembrandt közvetlen előképeként szolgáló Maerten de Vosnak a templomban olvasó Hanna prófétanőjétől **[2.70]** is megkülönbözteti. Ezek is „olvasnak" – mégis, míg e példákon az olvasás leginkább a kivételes személy – a humanista, a bibliafordító szent vagy a próféta – valamiféle ikonográfiai attribútumaként jelenik meg, addig Rembrandt öregasszonya olyan, mint Leonardo mottóbeli gátlástalan verekedői: cselekvése olyannyira „eltölti" őt, hogy nem tudunk mást látni, mint ami az olvasás cselekvése közben általa és vele *történik*.

Egy cselekvés *mint* cselekvés megragadása korántsem triviális ábrázolásprobléma tehát. Ezért, hogy közelebb kerüljünk az olvasás mint „motívum" és mint „tevékenység" különbségének megragadásához, vagyis a képi szubjektum rembrandti életre hívásának munkájához, bontsuk fel az evidenciát. Induljunk ki abból, hogy ez a tranzitív ige – „olvas" – egy olyan folyamatot jelöl meg, amely a cselekvés alanya és tárgya között megy végbe. Nem lehet olvasni anélkül, hogy ne *valaki* olvasna, illetve ne volna *valami,* amit olvas. Vannak e cselekvésnek elemi technikai előfeltételei is: például az olvasó és a szöveg egyidejű jelenléte, fizikai szembesülésük, a méretek összehangoltsága, szükséges fényviszonyok és hasonlók. Ha olvasásról beszélünk, mindezt hallgatólagosan beleértjük a cselekvésbe. Ugyanakkor az olvasás, minthogy nyilvánvalóan egy szöveg értelmének birtokbavételére irányul, egyben *munka* is, amely bizonyos odafigyelést, koncentrációt igényel attól, aki végzi. A tárgy megoldandó feladatként áll szemben az alannyal, miközben a cselekvés kimenetele szükségképpen nyitott. Minden szöveg

590 **Corpus I. 1982** A37. A korai munka alanyát például, akit a hagyomány „Rembrandt anyjaként" aposztrofál (vö. **Corpus I. 1982,** 355.) Christian Tümpel a nyolcvannégy éve elözvegyült aggastyán Anna (Hanna) prófétanővel azonosította (vö. Luk 2.36–38). Karel van Mallery (1571–1635) Maerten de Vos egy rajza nyomán 1595–98 között készült rézmetszetén például **[2.70],** amely Rembrandt majdnem egész alakos ülőképének egyik ikonográfiai forrása lehetett, a felirat szerint Hanna prófétanőt látjuk olvasni, aki nyilván azért ül templomi környezetben, mert az evangélium szerint férje halála után nyolcvannégy évig „nem távozott el a templomból és böjtöléssel és imádkozással szolgált éjjel-nappal" (Luk 2.37). A nyitott könyv a prófétai státus attribútuma: ennélfogva az olvasás az ő esetében az ábrázolás akcidentális, mondhatni zsánerszerű mozzanata. A könyv, mint a Rembrandt-kortárs Magdalena van de Passe (1600–1638) hasonló tárgyú – Maerten de Vos nyomán készült – egész alakos metszete **[2.71]** mutatja, akár csukott állapotban is pihenhetne az ölében. Ehhez az olvasathoz tartozik, hogy a fóliánson, bár szövegként olvashatatlan, „hebraizáló" betűket lehet kivenni. Ld. **Tümpel 1971,** 31.

591 A saját kezűleg szignált és datált, relatíve nem nagy (80×66 cm-es) vászon Buccleuch és Queensberry hercegének tulajdona, és a skóciai Drumlanrig Castle-ban őrzik. Ld. **Kat. London–Amsterdam 2014,** no. 98.

megértést követel olvasójától, de hogy ez be is következik-e, az képességek, jártasság, odaadás, sokszor küzdelem kérdése – és noha sikerességét, szintén hallgatólagosan, beleértjük az „olvasás" elvont fogalmába, ez a cselekvés lehetséges következményeinek csupán az egyike. Az olvasás cselekvése is olyan, mint Leonardo verekedése, amelyben a küzdő felek egymást teszik erőfeszítéseik tárgyává, és csak menet közben derülhet ki, hogy végül melyikük kerekedik felül.

Ezért a festő/rajzoló, ha állóképén valakit épp *cselekvés* közben szeretne megragadni, nem tekinthet el alany és tárgy összekapcsolódásának ettől a dinamikájától – egyrészt azon aktuális akcidenciák egészen konkrét meghatározásától, amelyek között a cselekvés egyáltalán végbemehet, másrészt annak a folyamatnak a képpé formálásától, amely interakciójukban indukálódik. Hangozzék ez mégoly triviálisan, érdemes rögzítenünk: az *olvasás* ténylegességének szuggesztiójához a festőnek nem elegendő elkülönítenie, illetve szembefordítania egymással az olvasó és az olvasnivaló, a személy és a tárgy diszkrét alakzatait – képileg is úgy kell összehangolnia őket, hogy az ne csupán jelentse az olvasás tényét, hanem *eseményként* mintegy meg is valósítsa[592].

Alany és tárgy e képileg előállítandó kauzális-gyakorlati összefüggésrendszerét nevezem a továbbiakban elemi *tárgykapcsolatnak*. Minden emberi cselekvés szükségképpen leírható alany és tárgy kölcsönhatásainak valamelyest rendezett-szervezett meneteként: *tárgyi* tartalmából következő szukcesszív lépések/mozzanatok valamilyen praktikusan és logikailag kötött-szervezett algoritmusaként, amelynek révén aktuális lefolyását az időben végig lehet követni, illetve analitikus módon pontosabban is meg lehet határozni. Segítségével elemeire/lépéseire tudunk bontani és kölcsönhatások dinamikus folyamataként tudunk nyelvileg is megragadni egy-egy cselekvést, amelynek ereje épp abban áll, hogy spontán módon zajlik a szemünk előtt, és egyáltalán nem szorul ilyesféle felbontásra.

A tárgykapcsolati algoritmus e teorémájára kizárólag analitikus okokból van szükségem: azért, hogy problematizálhassam, ami evidenciának *látszik*. Mert e felbontás nélkül nem tehetnénk különbséget egy cselekvés képen való puszta *jelzése,* illetve megtörténésének *eseménye* között, és nem tudnánk differenciálni lezajlásának lehetséges módjai és kimenetelei között sem[593]. Nyilvánvaló, hogy ez utóbbit csak akkor lehet

592 Otto Pächtnek – erre már korábban is utaltam – volt érzéke ahhoz, hogy különbséget tegyen egy cselekvés képi jelölése és megjelenítése között. A Flémalle-i mesternek tulajdonított ún. *Mérode*-oltár középső táblájának *Angyali üdvözlet*én **[2.74]** egyebek mellett arra az ikonográfiai újításra hívja fel a figyelmet, ahogy az alkotó, akit ma többnyire Robert Campin-nel azonosítanak, az angyal és Mária dialógusát aszimmetrikussá teszi: „Mária olyannyira elmerül olvasmányában, hogy még az sem mondható meg róla, vajon hallja-e egyáltalán az üzenetet, nem is szólva arról, hogyan reagál rá." A főszereplő kifejezését szélsőséges *semlegesítés* eredményének látja: a festő voltaképp azzal dramatizál, hogy az angyal és Mária találkozását nem dialógusként, hanem váratlan és még nem észlelt eseményként állítja elénk. Ld. **Pächt 1986,** 163.

593 Figyeljük meg például, hogy Foppa kis Cicerója túlságosan fölülről, Antonello Jeromosa viszont túlságosan távolról tekint a könyvre ahhoz, hogy amit tesznek, azt az olvasásesemény aktuális történéseként tapasztaljuk meg. Száz évvel később Maerten de Vos már pontosabban definiálja az olvasás technikai pozícióját: jobban összehangolja a fejtartást a könyvével, a tekintet vektorát precízebben irányítja a szövegtárgyra stb. A XVII. században

szuggerálni, ha az alkotó az algoritmus képi ekvivalenseit is előállítja: ha a tárgykapcsolatot olyan *képfolyamatként* szervezi meg, amelynek dinamikáját a figyelmes, illetve a kép ösztönzéseire fogékony néző spontán módon – körülményes tudományos reflexió nélkül is – végig tudja követni[594]. A dramatológiának csak annyi a dolga, hogy utólag azt tudatosítsa, amit a festő a maga részéről már vitathatatlanul és magától értődően megoldott.

4.2.2.3 | A tárgykapcsolat mint képfolyamat: deixis és körkörösség

Nézzük meg közelebbről is a képet! Az amszterdami munka **[2.69]** testes Hanna próféta- 8
nője például baljával kissé megemeli és a fényforrás felé fordítja a súlyos könyvet, amely szinte lecsúszni látszik öléből; miközben mégis valahogy egyensúlyban tartja, közel hajol az apró betűkhöz, jobb kezével a nyomtatott szövegen babrál. Szemmel láthatólag minden idegszálával arra koncentrál, hogy birtokába vegye a tárgyat: hogy leküzdje annak ellenállását, és azt tegye, amit *itt és most, ennek* az írásnak az olvasása épp *tőle* megkíván.

Vessük össze mindezt alany és tárgy ama dinamikájával, amelyet az érett Rembrandt 1655-ben készült, skóciai magántulajdonban lévő remekművén[595] **[2.75]** látunk lejátszódni! Mondhatjuk-e, hogy ez az asszony is a tárgyra *koncentrál?* Bár bizonyosan nem lép ki az olvasásban való intenzív részvételből, cselekvését nehéz volna küszködésként, erőinek a sikertelenséggel is számoló összeszedéseként látnunk. Mintha a fóliánsról 24

azután Caravaggio olvasmányába merülő Jeromosától Rubens lapozgató Simon apostolán át Vermeer *Levelet olvasó nő*jéig számtalan megnyerő példáját látjuk alany és tárgy ilyesfajta szcenikus finomhangolásának, amelyet az ábrázolások „realizmusa", illetve „pszichológiai hitelessége" iránti igény fokozódásával, esetleg a „természetmegfigyelés" finomodásával szokás magyarázni. Első ránézésre Rembrandtnál sincs egyébről szó, és a műleírások gyakran nem is mennek túl az efféle evidenciák konstatálásánál.

594 A *tárgykapcsolat* képfolyamatként való értelmezése Rembrandt szigorúan dramaturgi gondolkodásmódjából, illetve a „Rembrandt-dramatológia" sajátos kérdésfeltevéséből következik. Egyáltalán nem gondolom, hogy bármely képen, amely valamely emberi tevékenységet „ábrázol", és ezért az alanyt és tárgyát együtt mutatja meg, a két mozzanat közötti viszony szükségképpen *feszültségviszonyt* is generál. Megítélésem szerint alanyok és tárgyaik e kényszerű összeolvasása leginkább Rembrandt elbeszéléseinek/drámáinak jellemző követelménye, és olyan – az Oskar Bätschmann által tárgyalt fény–árnyék-viszonylatokhoz, vonal–figura-viszonylatokhoz, színviszonylatokhoz stb. hasonló – *képfolyamatnak* tekinthető, amely – a szemlélés intenzív munkája révén – viszonyukat mint dinamikus, oszcilláló feszültségviszonyt teszi megtapasztalhatóvá. Vö. **Bätschmann 1998,** 121ff. Imdahl, akire itt Bätschmann is hivatkozik, nem használja a kifejezést, de az ő ikonikai elemzései hasonló szellemben fogantak.

595 Ami az 1655-ös képet illeti, először Gary Schwartz vetette fel, hogy a kép esetleg Rembrandt jó barátja, Jan Six egy évvel korábban elhunyt özvegy édesanyja, Anna Wijmer (1584–1654) poszthumusz portréja volna – és benne ismerte föl a Joost van den Vondel által a *Hollantse Parnass* egy ismert képversében fölidézett arcmást („Anna Wijmer, ki életet adott Sixnek, olyan itt mintha élne; a kebleket, melyekkel táplálta, eltakarja / de szemeiben ott csillog a fiú"). **Schwartz 1991,** 262. Az életmű kései szakaszát feldolgozó 2014-es londoni kiállítás katalógusában Jonathan Bikker sem reflektál erre a felvetésre, és nemcsak a Hanna prófétanőként, de a cumae-i szibillaként való azonosítást sem veti el végleg, vö. **Bikker 2014,** 203–204. Schwartz egy friss blogbejegyzésében (vö. http://www.garyschwartzarthistorian.nl/378-the-mothers-eye-reveals-the-son/ valószínűtlennek látja, hogy az özvegyi főkötőt viselő asszony a bibliát olvasná, és inkább Jan Six *Médeia* című drámájának (1648) néhány évvel korábbi szövegkiadására gyanakszik, amelybe címlapként az ő Médeia-karcát ragasztották be. (Ennek részleteiről ld. önálló elemzésemet itt a 420–440. oldalon.) Mindenesetre Schwartz is arra törekszik, hogy összefűzze egymással a „ki az, aki" és a „mi az, amit" evidensnek tűnő kérdését.

arcára vetődő fény nem a tárgyon végzett munkára, mint inkább arra a szellemi másállapotra világítana rá, amelybe a birtokba vett olvasmány helyezte őt.

8 Mi állítja elő ezt a különbséget? Röviden szólva az, amit a megvilágítás deixisének neveznék. Az amszterdami Hanna hátulról-kívülről kapja a fényt, amely láthatóvá teszi számára a kihajtott oldalakat: arca árnyékba borul, ahogy épp csak sejthető tekintete a fénybe állított szövegre tapad. Az asszony mélybíbor szőrmekabátját és gazdagon hímzett fejkötőjét pengeéles fénykontúrok határolják el a háttér meghatározatlan mélysötétjétől. Rembrandt masszív, testes tömbként konfrontálja az olvasó alany sötétjét az olvasmány erőteljes világosával. Kontrasztjuk nem öncélú dramatizálása fény és árnyék feszültségének, hanem *képfolyamat*, amely a cselekvés tárgykapcsolati algoritmusával adekvát: az alany és a tárgy közötti mozgás *irányát* követi. Rembrandt anonim fénye úgyszólván megkerüli az olvasó asszonyt, hogy a fóliánsra mutasson rá; hogy az alanyról a tárgy felé terelje a szemlélés folyamatát.

Ez a dinamika a kép centrumában, a jobb kézfej és a könyvtest fizikai érintkezésének helyén kulminál. Az aktív alany és a magát nehezen megadó tárgy itt kerülnek a legközelebb egymáshoz: a szöveget betűző, erősen modellált tömpe ujjak a papír síkjára tapadnak: a sűrűn ráncolt bőr plasztikus-szerves textúrája az írott textus vonalainak mechanikus síkszekvenciáira rajzolódik. A cselekvő kéz vetette éles árnyék a két fizikai test lényegidegen voltát, az egyiknek a másikat maga alá rendelő tendenciáját érezteti – ezt érzékeljük spontán módon az olvasó asszony erőfeszítéseként. Kifinomult feszültség ez, de feszültség, amelyet az alanyt, illetve a tárgyat képviselő felületek közötti ikonikus különbség állít elő.

De lássuk tisztán: „világos" és „sötét", „plasztikus" és „síkszerű" különbsége csak azért válik *képfolyamattá*, mert váltógazdálkodásuk – az egyik vizuális kvalitásnak a másikból való következése és a viszony kölcsönössége – *adekvát a tárgykapcsolattal*. Az alany–tárgy-viszony zárt és körkörös: az asszony épp azért hajlik meg, és azért tesz úgy, ahogy tesz, mert a tárgy is olyan, amilyen (nagytestű, nehéz, apró betűs stb.) és épp ezt követeli tőle – egymást föltételezik. Körkörösségük a „cselekvés" eseményszerű története maga: a *képfolyamat,* amiként Rembrandt konfigurálja őket, azt igényli a nézőtől, hogy játékukat itt mint folytonos pulzálást, feszültségteli átmenetet oda-vissza realizálja. De ez a dinamika azt is jelenti, hogy a folyamat *nyitott* marad: a kép mit sem mond arról, hogy Hannának sikerül-e úrrá lennie azon, amivel épp küzd: hogy például érti-e is azt, amit olvas[596].

---

40 596 Később (ld. 603–630.) részletesen elemzem majd az érett Rembrandt *Az olvasó Szent Jeromos itáliai tájban* címen elhíresült gyönyörű rézkarcát **[4.01],** amelyen az a művészi döntés, hogy Rembrandt *nem* artikulálja a fény irányát, az átszellemült remete és a fóliáns megvilágításának grafikus különbségét, precízen érzékelteti a tárgykapcsolat átszellemültségét: az olvasó szubjektum és olvasott tárgy spontán egyensúlyát és körkörösségét, vagyis az olvasás cselekvésének magától értődő, békés és derűs zajlását.

Afféle ellenpróbaként vessünk egy pillantást egy másik, szintén 1631–32 körülire datált és valószínűleg ugyanezt a modellt, nagyon hasonló olvasási aktus közben ábrázoló munkára. Még húszéves sem volt Rembrandt legkorábbi – még Leidenben hozzá szegődött – tanítványa, Gerrit Dou, amikor lefestette nálánál alig hét évvel idősebb „mestere" anyját **[2.76]** (Amsterdam, Rijksmuseum)[597]. Dou mind a tárgykapcsolati motívumok, mind a festői modor (az elképesztő technikai precízió és a tonális rendszer) tekintetében oly szorosan követi példaképét, hogy a művet sokáig Rembrandt saját kezű eredetijeként tartották számon. Mégis, munkája épp a tárgykapcsolat dinamikája tekintetében elmarad az övétől: bár alany és tárgy viszonya itt is zárt és körkörös, mind a fény, mind a modellálás kezeléséből hiányzik az az összehangolt deiktikus mozgalmasság, ami a körkörösség *lejátszására* ösztönözné a szemlélőt, és ezzel a cselekvés *esemény*-jellegét – vagy ami ugyanaz: a folyamat lezáratlanságát – sugallaná számára. Emiatt marad Dou képe, akárcsak Maerten de Vosé, a mégoly koncentrált olvasás inkább konvencionális ábrázolása[598].

A fentiek szellemében térjünk rá most már az Anna Wijmert ábrázoló 1655-ös életképre **[2.75]**. Szemben az amszterdami munka tágas rálátásával, továbbá Hanna prófétanő háromnegyedes és csaknem profilnézetű beállításával, itt masszív frontnézetben szembesülünk az asszonyal: a vállára boruló bíbor köpeny széltében kitölti a képkivágást, s így csak a váll fölött enged rálátást a széles karosszék háttámlájának sarkaira és a balról jobbra felderengő háttér semleges síkjára. A szabatosan körülhatárolt figuratest így intenzív közelségbe kerül a nézővel: szimmetrikus kompozíciója nem mint valamiféle klasszicizáló stílusjegy érdekes, hanem mint a személyesség előfeltétele. Úgy tartja maga előtt a nyitott könyvet, hogy jobbjával alulról, baljával oldalról támasztja: kezei nem kapnak hangsúlyos szerepet a tárgykapcsolatban. A könyv itt nem elsősorban leküzdendő ellenállásnak, mint inkább olyan aktív hatóerőnek mutatkozik, amely képes egészen abszorbeálni, magába olvasztani az olvasót. Ez az asszony láthatólag

24

597 Gerrit Dou: *Rembrandt anyja*, olaj, fa, 71,2 × 55,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. A jómódúként szőrmébe öltözött asszony egy kisebb méretű, nyomtatott képes bibliát tart a kezében: a latin nyelvű könyv Lukács evangéliumának 19. fejezeténél van nyitva, amely egy a gazdagságról szóló jézusi példabeszéddel kezdődik (Lk.19, 14–30). Az olvasó személye és az olvasott szöveg között tehát szemantikai összefüggést föltételezhetünk.

598 Hasonlóan látja a két kép közötti különbséget Svetlana Alpers is, de azt nem a cselekvésfolyamat menetének eltérő hangsúlyával magyarázza. Hanna prófétanő tapogató keze számára inkább „a mester érintését" metaforizálja Rembrandtnál: „nem annyira nézi az előtte lévő könyvet, mint inkább a tapogatás révén igyekszik magáévá tenni, mintha napjainkban egy vak asszony egy Braille-írással nyomott könyvén húzná végig az ujjait… Dou öregasszonya oly módon néz, mintha bennünket is arra szólítana: nézzük vele együtt mind a szöveget, mind a képet. Rembrandtétól eltérően Dou könyve csakugyan azért van ott, hogy nézzék. Rembrandtnál viszont a könyv nem-illusztrált szövege szándékoltan marad olvashatatlan. Akármilyen erősen nézzük, nem tudunk egyetlen szót sem kivenni. Ami pedig köztünk és a szöveg között helyezkedik el, az a gondosan kidolgozott kéz. Mintha inkább a kéz és nem a szem volna az az eszköz, amellyel az asszony olvas." Vö. **Alpers 1996,** 50–51., illetve **Alpers 1988,** 24. Alpers tehát a tapintóérzék mint olyan iránti, tehát nem az olvasás mint cselekvés iránti érdeklődéssel magyarázza a motívumot Rembrandtnál, vö. **Zaunschirm 1995,** 165–166. Hasonlóképp Eric Jan Sluijter sem lát dramaturgiai eltérést, inkább csak stilisztikai, illetve festéstechnikai különbségeket állapít meg Rembrandt és Dou e két munkája között. Vö. **Sluijter 2000,** 248–250.

nem küzd a szöveggel, hanem belemerül: figyelmes, kerek szemeiben – mint egy-egy aprócska fénypont – eleven értelemként szikrázik fel a szöveg tükörképe. Kissé elnyíló szája is az elmélyülés önkéntelenségét sugallja: az odafigyelés bizonyos elfogulatlanságot követel, és ehhez jobban illeszkedik az affektus visszafogottsága.

De az olvasás elmerülésként való rembrandti szuggesztiója korántsem pusztán a kifinomult fiziognomikus vagy „pszichológiai" jellemzésnek köszönhető: döntő szerepe a tárgykapcsolat képfolyamattá szerveződésének, itt konkrétan a megvilágítás deiktikus játékának van[599]. A szemlélő spontán benyomása az, hogy maga a könyv sugárzik és vonja fénye bűvkörébe az olvasót: mert Rembrandt úgy konfigurálja a képfolyamatokat, hogy az alany a tárgyra való *letekintésének,* illetve a tárgyról *felfelé áramló* és az asszonyt megérintő fény mozgásainak körkörössége és folytonossága a szemlélés során kikerülhetetlen tapasztalatunkká váljon.

De miként állítja elő e dinamikát mint *képet?* Vegyük észre, hogy Rembrandt ennek az asszonynak a fejét is méretes kámzsával veszi körül, bár ennek itt nem a cselekvő személy leárnyékolása a célja: ellenkezőleg, arcát és tekintetét karakteres keretbe foglalja és a figyelem középpontjába állítja. Oromzatszerűen felmagasodó, masszív-architektonikus alakzata olyan szemellenzőként hat, amely az asszony látóterét szorosan a könyvre korlátozza: egy olyan föntről lefelé, illetve térben hátulról előre szélesedő térkeretbe foglalja őt, amelyet alul a kezek, illetve a széles könyvtest sarkai zárnak le, s amely ily módon az olvasó tekintet aktivitásának irányát és mozgásterét jelöli ki, illetve hangsúlyozza. A „látáspiramis" e térszuggesztióját a homlok merész kitakarása is fokozza, amely kifejezetten lefelé tereli az asszony tekintetét[600]: Rembrandt minden eszközével azon van, hogy a tekintet tárgyra való rátapadásának, az olvasó szövegre való koncentrálásának folyamatát inszcenálja.

De figyeljük meg az ellenirányú terelés pályáit is. Rembrandt a csuklyát felül, a szem magasságában egészen szélesre húzza, míg kétoldalt a főkötő hosszú, hegyes fülei lefelé, a közép felé mutatnak. A mélyfekete külső és reflexszerűen illuminálódó belső falak ikonikus kontrasztja együttesen azt a benyomást keltik, mintha az erős kiülésű csuklyát az alulról fölfelé áramló fény töltené meg: mintha az nemcsak a tekintet terelésére szolgálna, hanem arra is, hogy ernyőként felfogja, összegyűjtse és mintegy az olvasó arca felé koncentrálja az alulról szétsugárzó energiát. Vegyük észre: az így láthatóvá tett, fölfelé szétnyíló keretalakzat az imént leírt „látáspiramis" vizuális inverze: ha amannak csúcsában az olvasó szempár kerül, amely lefelé a könyv testét fogja át, úgy ennek kiindulópontja az a láthatatlan szöveghely, amelynek fölfénylő értelme az olvasó arcát

40

599 Hasonló történik a Jan Six-et az ablaknak háttal állva, olvasás közben ábrázoló rézkarcon **[3.13],** a bécsi *Titus*-portrén **[4.14]** vagy a *Szent Jeromos*-karcon **[4.01]** is: a fény e munkákon sem pusztán öncélú festői játék tárgya, hanem a tárgykapcsolatot képfolyamattá szervező dramaturgiai közvetítő. A reflexekről ld. még **Hinterding** 2014, 174–175.; továbbá itt 610ff.)

600 Ezt a szimmetrikus-piramidális szerkezetet a fehér ingnyak, az alsó arcfél és a kivillanó orrhegy háromszög-alakzatainak finom izomorfiái is erősítik.

világítja be. Rembrandt ellentétes mozgásirányokat sugalló, de egymásba ágyazott, egymást tükröző erőterek *szemléletes* konfigurációit állítja elő: azért beszélek erőterekről, mert nem elvont „kompozíciós sémákról" vagy formasablonokról, hanem lejátszásra-végigvitelre váró *képfolyamatokról* van szó, amelyeknek vizuális dinamikájában épp a tárgykapcsolat algoritmusában implikált oda-vissza mozgás kell hogy megvalósuljon – hogy a szemünk láttára képződjön meg maga az *olvasás:* hogy erre az asszonyra értelemként vetül vissza az, amit figyelme tárgyává tett.

4.2.2.4 | Akció és reakció: a tárgykapcsolatok dialogicitása

„A dialógus lehetőségétől függ a dráma lehetősége."[601]
(Peter Szondi: A modern dráma elmélete)

Az eddigiekből úgy tűnhet, hogy az egyszerű cselekvés efféle dramatológiai felbontása nem több köznapi trivialitások és evidenciák körülményeskedő körülírásánál. Jár-e a tárgykapcsolati folyamatelemzés valamiféle analitikus többlettel?

Megítélésem szerint igen. A „sugárzó" könyv utóbbi példája azt bizonyítja, hogy – megfelelőképpen konfigurálva – egy élettelen tárgy is „akcióképes" szereplővé tehető a képen. Sőt, megerősíti iménti föltételezésünket, hogy amikor passzív tárgyként viselkedik, akkor is jelen van, és bizonyos erőt képvisel, amelynek ellenállását a cselekvőnek meg kell törnie. Mind Hanna prófétanő, mind Anna Wijmer azért tűnnek olyan elevennek, mert Rembrandt olvasásukat mint cselekvést eleve akció és reakció e körkörösségének veti alá: akkor is így tesz, ha konfigurációikat a néző itt még nem kényszerül alany és tárgy párbeszédeként explikálni.

Az olvasás példájánál maradva: van Rembrandtnak egy olyan elbeszélő remekműve is, amelyen az olvasott szöveg egyenesen úrrá válik az eleven személyen – és olyannyira megakasztja a tárgykapcsolat konvencionális lefutását, hogy amit látunk, nem is neveznénk olvasásnak. Holott a narratívában komoly súly kerül az elolvasni való szöveg megértésére: másként szólva, az elolvasásra szánt üzenet mindkét történetben aktívan lép fel, és gyakorol hatást olvasójára. Persze az 1635-ös londoni *Belsazar lakomája* **[2.13]** leírásaiban[602] sehol sem találkozunk olyan megfogalmazással, amely a király cselekvését olvasásként azonosítaná. Nemcsak azért, mert az elbeszélés szerint a király eleve nem érti a falon megjelenő arámi szöveget (láttuk: szoros értelemben azt sem tudhatjuk, hogy Hanna prófétanő érti-e, amit épp kibetűzni próbál), hanem mert Rembrandt olyan erővel fordítja meg az olvasó–szöveg viszonyt, amelyben elvész az alany – a megértő olvasáshoz fogalma szerint hozzá tartozó – összeszedettsége, másként fogalmazva,

18

601 **Szondi 2002,** 19.
602 Vö. pl. **Corpus III. 1989,** A 110, 124., illetve **Bomford–Rüger**, no. 8, 110–117.

a képesség a legalább minimálisan elfogulatlan figyelésre, a szöveg tárggyá tevéséhez szükséges distancia felvételére. Ehelyett inkább az a benyomás keletkezik, hogy erőteljes aktorként éppenséggel maga az íráskép lép a dráma színpadára, hogy maga alá gyűrje esetleges „olvasóját".

Bár e ponton még csupán az elemi cselekvések felbontásáról (tehát nem jelenet-, illetve drámaelemzésről) beszélünk, az érthetőség kedvéért röviden ki kell térnem a narratívára is. A Dániel próféta könyvéből jól ismert elbeszélés szerint Belsazar, a káldeusok királyának hatalmas lakomáján egy rejtélyes „emberi kéz ujjai" a *mene, mene, tekel, ufárszin* szavakat írják a terem falára. Belsazar, a kép főalakja nem érti ugyan az üzenetet (ezt majd Dániel fejti meg neki a későbbiekben), de pánikban tör ki: utóbb kiderül, hogy bűnhődnie kell, mert nem tanult apja, Nabukodonozor (Nebukadnecár) példájából, és hatalmi mámorában lakomája fényét a jeruzsálemi templomból rabolt szent edények előhozatalával akarta emelni. Az ótestamentumi beszámoló múlt idejű elbeszélése szerint Belsazar döbbenten „nézte a kezet, ahogyan írt. Közben […] arca elsápadt, gyötrő gondolatai támadtak, dereka elernyedt, és még a térdei is reszkettek…" (Dán 5, 5–7).[603] Rembrandt erre a pánikreakcióra, a pillanat *itt és most*-jára koncentrál: jelen idejű narrációjában minden fontos motívum és képi meghatározás egyedül az egész jelenetet eluraló villámcsapás-effektust erősíti[604]. A jobb oldali asszony például ijedtében magára önti a rablott kincshez tartozó arany boroskupa tartalmát: a kontrollálatlan válaszreflex ahhoz hasonló esetének tűnik ez is, mint a kés elejtése az *Ábrahám áldozatá*n **[2.08],** vagy a rémült Ganümédész spontán pisilése **[2.77]** a félelmetes sasként lecsapó Jupiter karmai között[605]. Akár a csodatétel döbbent szemtanúi a *Lázár feltámasztása*-karcon **[2.06],** a lakoma résztvevői, élükön a királlyal itt is „tárgyként" viselkednek – elszenvedik a jelenés aktív fellépését.

13

35

Vegyük mármost észre, hogy Rembrandt a Belsazarral történteket a kompozíció jobb felére: a megriadt király, a fénylő írás és a hátrahőkölő asszony hármasára, illetve a közöttük szőtt deiktikus relációk sűrűjére koncentrálja. Nemcsak arra gondolok, hogy mindhárom figurát egy-egy karakteres kézmotívum kíséri, amelyek térbe forgatása a figurák szisztematikus „összeolvasására" ösztönöz. Rembrandt zseniális módon érzékelteti, hogy a jelenés olyan teljes értékű, aktív-cselekvő szubjektumként lép elő, „aki" képes is ennek az egységes erőnek a kifejtésére: egyrészt az összefogott tömbként világló betűket saját fénykör veszi körül, amely a sötét felhők háttere előtt önálló entitásként sugárzik szét; másrészt a felhő takarásából előbukkanó isteni kéz a középső ujj olyan puha érintésével rajzolja fel az utolsó betűt, ami a szöveg önmagától való felíródásának csodáját sugallja. (Rembrandt gondoskodik arról, hogy a cselekvő kezet ne érzékeljük önálló szubjektumként, amely mintegy tárgyként rendelhetné maga alá a

603 Vö. **Pigler 1974,** I. 213–216.
604 A dramatológia ezt az ok-okozati dinamikát is dialogikus tárgykapcsolatként kell hogy kezelje.
605 Vö. **Kat. Amsterdam 2006.** No. 34., 137–143; és **Grohé 1996,** 103–148.

szöveget: ez nyilván relativizálná annak misztériumszerű hatóerejét.) Ugyanakkor a király és az asszony rémülten védekező baljainak átellenes elrendezése, spontán egymás felé fordulásuk, illetve testtartásaik térszimmetriája a reaktív viselkedés tudattalan közösségének evidenciáját erősíti: mindketten ugyanarra és ugyanolyan módon reagálnak.

De van egy fontos különbség is közöttük a szöveghez való viszony tekintetében, ami összefügg a néző önkéntelen helyzetével. A boroskancsót felborító asszony nekünk háttal fordul, és így épp szembe kell hogy nézzen a felszikrázó jelenéssel: arcát éppúgy nem látjuk, mint a sajátunkét, ha spontán megdöbbenünk valamin[606]. Akárcsak ő, nézőként mi is egy olvasható szöveget látunk a képsíkon szétterülni, és legfeljebb azért nem tudjuk csakugyan elolvasni, mert nem értünk arámiul. Más a helyzet Belsazarral, akinek arcát, miközben frontálisan szembenéz velünk, Rembrandt éles profilba fordítja: oldalnézetű jobb szemét extrém tágra kerekíti, a testes feliratot a képsíkon közvetlenül melléje telepíti. Rembrandt pontosan tudja, hogy drámai szempontból a jelenés egyedül Belsazarra nézve releváns: hogy bár mindenki megijed, egyedül ő az, akinek *értenie is kell* az üzenetből, hisz az neki szól, nem másnak. De Rembrandt, a dramaturg azt érezteti, hogy Belsazarnak mégsem szükséges betűzgetnie (vagy a megfejtő segítségre várnia), hogy spontán módon azonnal megértse: róla szól a félelmetes ítélet.[607] Minthogy az olvasás tárgykapcsolati logikája nyugalmas szembe-pozíciót és distanciált-fókuszált tekintetet követelne, amelyben egyensúlyi állapot keletkezik megértő és megértendő között, Rembrandt ezzel az elrendezéssel egyenesen blokkolja azt, hogy Belsazar és a felirat tárgykapcsolatát bármilyen értelemben az olvasással asszociáljuk.

606 A szemtanúságtól ld. később.

607 Mert a londoni képen mégis többről van szó az egyszerű pánikreakciók evidenciáinál. Albert Blankert joggal beszél *peripeteiá*ról (**Blankert 1980,** 26–27.), noha nem részletezi, hogy miért indokolt itt épp Arisztotelész drámaesztétikájának kategóriáival élni. Vegyük észre, hogy a héber írásjelekbe foglalt üzenet maga is deiktikus jellegű, amennyiben *Te*-ként mutat rá a király személyére, aki megmérettetett és könnyűnek találtatott (Dán 5.27). Az üzenetet utóbb megfejtő Dániel próféta kifejezettem a királyhoz intézi explikációját: „De *te,* Bélsaccar…azt az istent, akinek kezében van az életed és minden utad, nem dicsőítetted. Ezért küldte ő ezt a kezet…" (Dán 5.22–24.) Ebből következően a képet domináló cselekvés *alanya* maga az üzenet, *tárgya* pedig Belsazar, akinek szól. (A bal szélen hátul, a jelenés döbbent tanúi mögött erős takarásban egy klarinétszerű hangszeren – nyilván a mulatság résztvevőinek – játszó fiatal nőalak vehető ki, aki láthatólag mit sem észlel a voltaképpeni eseményből.) Az isteni cselekvést így a *megszólítás* tárgykapcsolati algoritmusaként ismerjük fel – és erre nem csak Belsazar reakciójából következtethetünk. A titokzatos betűk nem egyszerűen fénylenek, hanem deiktikus értelemben *rávilágítanak* a királyra. Az illumináció fénye energia is, amely – miközben anonim aktorként célba juttatja az üzenetet – az eleven testek fizikai ellenállásába ütközik. Rembrandt precízen érzékelteti, hogy Belsazar *találva van:* felugrik a terített asztaltól, hogy reagáljon a megszólításra, de hátrafordulásának lendülete megtorpan, amint – a nézőnek éles félprofilba fordulva – közvetlenül szembetalálja magát a jelenéssel. Megdermedése egyrészt annak az *erőnek* visszaigazolása, amely épp most billentette ki őt az önfeledt önünneplés egyensúlyi állapotából – másrészt arra való képtelenségének megmutatkozása is, hogy függetlenítse magát tőle, és autonóm szubjektumként szembenézzen vele (metonimikus értelemben azzal a bűnnel tehát, amelyet elkövetett). Dániel könyvét át meg átszövik az írás birtoklása körüli hatalmi kontroverziák: az Úr épp azért bízza a titokzatos kézre Belsazarnak szóló üzenetét, mert tudja, hogy a király és a babiloni udvar bölcsei Dániel segítsége nélkül képtelenek lesznek elolvasni. Vö. erről Donald C. Polaski, „'Mene, Mene, Tekel, Parsin': Writing and Resistance in Daniel 5 and 6", *Journal of Biblical Literature*, Vol. 123, No. 4 (Winter, 2004), különösen 658–660.

De vegyük észre: képszínpadi értelemben a megdöbbenés vagy elcsodálkozás is az olvasás-esemény lefutásának – meghiúsulásának és visszájára fordulásának – egy bizonyos módja. Ez is zárt-körkörös, egyedi tárgykapcsolat: ha tetszik, akció és reakció egyensúlyi állapota, amely lejátszásra vár. Csak itt az olvasnivaló lép fel cselekvő alanyként, és mutat rá az olvasóra, aki kénytelen túlerejét elszenvedni. A szabadság e kikényszerített elvesztése megint nem csupán narratív tény, amelyet nézőként elegendő beazonosítanunk, hanem – föltéve, hogy csakugyan a színpadi drámában vagyunk érdekeltek – sorsfordító drámai esemény, *peripeteia* is, amelyet mint ilyet meg is kell tapasztalnunk.

4.2.3 | Részvétel és intenzitás: az abszorpció színháza és a jelenlét alakzatai

> *„…figyeld meg az emberek mozdulatait, de úgy, hogy észre ne vegyék: ugyanis ha felfigyelnek rá, hogy őket szemléled, elméjük veled kezd foglalkozni, és kilép abból a gátlástalan cselekvésből, amely előzőleg teljesen eltöltötte őket …mint ha például két dühös ember veszekszik, és ez is, az is azt hiszi, hogy neki van igaza, összevonják szemöldöküket, vadul mozgatják karjaikat és egyéb tagjaikat, szándékukhoz és szavaikhoz illő szilaj mozdulatokkal: ezt nem tudnád elérni, ha akarnád, hogy játsszák a haragot vagy más lelkiállapotokat, sírást, nevetést, fájdalmat, csodálkozást, félelmet és hasonlókat"*[608]
>
> (Leonardo: Trattato della Pittura)

> *„Minden izommozgás által előidézett kifejezés metaforikus természetű, és a szimbólum polaritásának van alávetve: minél koncentráltabb az a lelki-izgalmi állapot, amely a kifejezésben érzékelhetővé válik, annál közelebb kerül a szimbolikus a fizikai mozgáshoz […] Minél erőtlenebb, minél enyhébb az inger, annál inkább késlekedik a mimikus mozgás, a határesethez pedig akkor jutunk, amikor a pillanatnyi mimikus kifejezés a tartós fiziognómiai arcvonásban oldódik fel."*[609]
>
> (Edgar Wind: Warburg kultúratudomány-fogalma és jelentősége)

Leonardo traktátusa, amelyből e fejezet mottója származik, azt ajánlja a festőknek, hogy nyitott szemmel járjanak a világban, figyeljék „*az emberek helyzeteit és mozdulatait, amint beszélgetnek, vitatkoznak, nevetnek vagy civakodnak…. vagy csupán szemlélői az esetnek*"[610], és úgy skicceljék le a leghétköznapibb emberi mozdulatokat, hogy azok spontaneitása és önkéntelensége érvényesüljön. „*A jó festő két alapvető dolgot tud megfesteni: nevezetesen az embert és elméje szándékát. Az első könnyű, a második nehéz, mert a végtagok gesztusaival és mozdulataival kell kifejezni*"[611] – teszi hozzá Leonardo mélyértelműen. Érdemes ezen a különbségen egy pillanatra eltöprengeni.

---

608 Leonardo da Vinci, *Trattato* II. 179.; **Leonardo 2005,** 65.
609 **Wind 2005,** 42.
610 Leonardo da Vinci, *Trattato* II. 173.; **Leonardo 2005,** 63.
611 Leonardo da Vinci, *Trattato* II. 180.; **Leonardo 2005,** 65.

Az alakrajz, a figurák vonásainak és arányainak stb. rögzítése azért könnyebb feladat, mert egyszerű leképezés, vizuális imitáció dolga: „az elme szándékának" megragadása viszont nagyon is összetett, amennyiben a festőnek a cselekvő *motivációit* kell valahogy a gesztusokba és mozdulatokba belefoglalnia. Leonardo érzékeli e nehézséget, de nem elaborálja tovább – főként azért nem, mert megfigyeléseinek gyűjtésében inkább a változatosságra való törekvés, az ismétlések elkerülésének szándéka[612] motiválja, és nem az, hogy a históriák karaktereinek spontán viselkedésében adott esetben őszinteséget vagy őszintétlenséget, a szituáción túlmutató *rejtett* szándékokat, esetleg zavarhelyzeteket, meghasonlásokat stb. tárjon fel vagy érzékeltessen. Ezért is van, hogy példái – verekedők, viaskodók, menekülők, rémültek, illetve ölelkezők, örvendezők, nevetgélők stb. – csupa önazonos szubjektum, akinek spontán testmozgásaiban *(motus corporis)* az őket belülről mozgató „elme" *(motus animi)* úgyszólván közvetlenül tetten érhető, *jelen van*. Ennek megfelelően helyez Leonardo hangsúlyt az efféle lelkiállapotok kifejezésének a szemlélő érzelmi azonosulását is kiváltani képes erejére, *megindító* képességére[613]. Wind mottóbeli szavaiban – Warburg szellemének megfelelően (ld. itt 20. skk.) – ezt jellemezte „koncentrált lelki-izgalmi állapotként", szembeállítva azzal a távolságtartással, amikor a szubjektum képes az őt afficiáló ingerekkel, tárgyakkal szembeni viselkedését kontroll alatt tartani.

4.2.3.1 | A jelenlét alakzatai

Az előző fejezetben mármost olyan spontán-köznapi cselekvéseket, illetve triviális tényállásokat („az öregasszony olvas", „a király hátrahőköl") vizsgáltam, amelyeket akár Leonardo is fölskiccelhetett volna vázlatfüzetébe. Végül is láttuk, hogy Hanna prófétanő, Anna Wijmer vagy Belsazar is egészen átadják magukat a cselekvésnek, intenzíven jelen vannak benne. Azért tárgyaltam ezeket a jelenléteket a *tárgykapcsolatok* mikrológiájaként, hogy rámutathassak arra az elemi dialektikára, amely a legegyszerűbb cselekvések mögött is kimutatható, és amelyben annak eleven dinamikája, *eseményszerűsége* indukálódik. Ezt a dinamikát ugyanakkor a gyors észlelés rutinjai gyakran el is rejtik a néző elől. Az evidenciák felbontása azzal a módszertani előnnyel jár, hogy az adott lefutást, az implikált erők megütközésének adott kimenetelét mint a cselekvésfolyamat *egy lehetséges* lefutását elemezhetjük: mintegy azzal egyetemben, hogy az másként is végbemehetne, mint ahogy *itt és most* épp végbemegy.

Ennek a nyitottságnak épp a Leonardo által emlegetett művészi „nehézség", az „elme szándékainak" érzékeltetése szempontjából van döntő jelentősége. Vegyük észre, hogy Rembrandt olvasó személyeinek a tárgyban való abszorbeálódása Leo-

612 Pl. Leonardo da Vinci, *Trattato* II. 178.; **Leonardo 2005,** 64–65.
613 Leonardo da Vinci, *Trattato* II. 188.; **Leonardo 2005,** 66.

nardo „dühös embereinek" „gátlástalan cselekvéseivel" analóg: hiába más a tárgyi, illetve indulati tartalmuk, *a szubjektumnak a cselekvésben való részvétele* szempontjából lényegében azonos értékűek. Hanna prófétanő és Anna Wijmer *olvasását* egyaránt a jelenlét abszorptív módja jellemzi, noha – mint láttuk – ők mindketten „olvasnak" ugyan, mégsem ugyanabban és nem ugyanúgy oldódnak fel: előbbi az olvasmány *kibetűzésében*, utóbbi a *megértésében* merül el. A képszínpadi szintaxis logikájában Belsazar alakját sem elegendő egyszerűen „rémültként" jellemezni: ez a pszichés állapot ugyanis tárgykapcsolati szempontból a tárggyá tett, cselekvési szabadságát vesztett szubjektumé, akit maradéktalanul elborít, hipnotizál a jelenés ereje. Bár negatív-reaktív értelemben, ő is a jelenlét *abszorptív módusában* mutatkozik meg a kép színpadán.

Mit takar tehát itt a „feloldódás", az „elmerülés" vagy a „hipnózis" metaforája? Leonardo voltaképpen az ábrázolás *hitelességét* teszi ettől az állapottól függővé, amikor arra figyelmezteti a festőt, hogy maradjon észrevétlen megfigyelő: *„ha felfigyelnek rá, hogy őket szemléled, elméjük veled kezd foglalkozni, és kilép abból a gátlástalan cselekvésből, amely előzőleg teljesen eltöltötte őket"* Ha a cselekvő megosztja figyelmét/energiáit tárgya és a néző között, nem lehet eléggé *jelen* a saját cselekvésében. Ha csak *eljátssza* „a haragot vagy más lelkiállapotokat, sírást, nevetést, fájdalmat, csodálkozást, félelmet és hasonlókat", mímelése épp a valós involtváltság hiányát fedi el a kifelé mutatott látszattal.

Vegyük észre, hogy ez ugyanaz a szempont, mint amelyre Michael Fried a XVIII. századi francia kabinetképről szóló elemzését építi: ebben – mint utaltam már rá (lásd feljebb 122–127.) – a fő hangsúly a jeleneteknek a drámáéhoz hasonló zártságára, illetve a képek világának a nézőétől való ontológiai elkülönülésére kerül. Bár Leonardo nem árulja el, hogy közelebbről mit ért „az elme szándékain", a festő észrevételenségére való figyelmeztetésnek csak úgy van értelme, ha az ábrázolás hitelességének garanciáját a cselekvők önmozgásának megragadásában látja[614].

Ha mármost a festő fordulatok, ráismerések, meghasonlások és hasonló emberi átalakulások megjelenítésére törekszik, akkor az így (tárgyias cselekvésként) fölfogott abszorptivitásnak – vagy ami ugyanaz, a *motivált jelenlét* kifejezésének – kivételes jelentősége támad: annak a *töretlen szerepazonosságnak* az etalonjává válik, amelyhez képest minden más emberi motiváció – mögöttes szándék, ambíció, többlettudás stb. – mint ettől való *eltérés* láthatóvá/felismerhetővé tehető. Vajon a protagonista cselekvés közben gondolhat-e valami másra is, érezhet-e valami mást is, mint amit épp „kifelé" mutat? Csak annyi történik, aminek szerepéből norma szerint következnie kell, vagy ezen túl más is belejátszik abba, ahogyan szerepében megmutatkozik? Teljes odaadással vagy csak formálisan-illemszerűen teszi, amit tesz? Mint autonóm módon cselekvő szubjek-

614 A képeknek erről az önszervező jellegéről ld. általánosságban **Hogrebe 2010**

tum kivonja-e magát a szerepből, esetleg reflektál is arra, amit előírás szerint tennie kell, vagy ami épp történik vele?

Nem kétséges, hogy összetettebb viselkedések, többrétű magatartások megmutatása nélkül bonyolult emberi konfliktusokat nem lehet érdemben a kép színpadára állítani. A festő nem is elégedhet meg a figurák egydimenziós megjelenítésével: érzékeltetnie kell, hogy bizonyos szereplők másként „élik meg" azt, ami az ábrázolt pillanatban épp történik. Aki szerepet játszik, alakoskodik, távolságot tart stb., szükségképpen másként van jelen, mint az, aki egészen azonos azzal, amit csinál; *dráma* az állókép színpadán pedig csak e különféle, de egyidejű emberi jelenlétek *között* indukálódhat. Minthogy pedig a dráma *nyilvános* műfaj, ezeket a különbségeket a nézőnek realizálnia is szükséges. A cselekvés fentebb kifejtett általános tárgykapcsolati modelljére azért van szükségünk, hogy a cselekvések „összeolvasásához" szükséges közös nevezőt, illetve annak egzakt paramétereit megállapíthassuk, és fő típusait felvázolhassuk.

A saját cselekvésével való (a) *belső azonosulás*, a benne való részvétel (b) *intenzitása* és (c) *reflektáltsága* szempontjából a szubjektum képszínpadi jelenlétének mint nyilvános individuális cselekvésnek négyféle alaptípusát különböztetem meg egymástól: a cselekvő jelenlét

(1) *abszorptív*,
(2) *performatív*,
(3) *disszociált* és
(4) *önreflexív* alakzatairól fogok beszélni. Ezeket egyelőre elvont formulákként kezelem és külön-külön jellemzem: itt még nem vizsgálom azt a konkrét dramaturgiai funkciót, amely egy-egy kulcsfigura esetében – az adott dráma narratív és szcenikai kontextusában – alkalmazásukat indokolja.

4.2.3.2 | Az abszorpció mint az akciódramaturgia nullfoka. Elemi, műveltető és reciprok tranzitivitás

A típusalkotás kiindulópontját vagy nullfokát elemi akciónak, illetve az *abszorptív jelenlét* alakzatának nevezem tehát. Csak a szemléletesség kedvéért választottam ennek kifejtésére az olvasás példáját, amit a szubjektum egyidejűleg csak *egyedül* és csak *egyetlen* tárgyon gyakorolhat – azt akartam ezzel is hangsúlyozni, hogy az ilyen cselekvést mindenekelőtt a tárgykapcsolat egyensúlyi állapota és kizárólagossága definiálja *elemi* akcióként.[615] Voltaképp minden olyan cselekvés e kategóriába tartozik, amely egészen

615 A korábban nyitó példaként idézett *Irgalmas szamaritánus*-karc **[2.01]** szereplői például mind ilyenek: a lovászfiú, a beteghordó vagy a fogadóssal tárgyaló szamaritánus mást-mást cselekszenek ugyan, ki-ki a maga ügyével van elfoglalva, de el is merülnek benne, mintegy azonosak is vele. De tranzitív a jelenléte a Goethe által kifigyelt rejtett párbeszéd résztvevőinek is: épp az tűnik fel a költőnek, hogy összezárulnak és *kizárólag* egymásra vonat- 1

kielégül önmagában, azaz nem mutat túl saját tárgykapcsolati körkörösségén – ezért tekintem az életképek *(genre)* mindennapi tevés-vevését minden további dramaturgiai megkülönböztetés alapjának vagy háttérfóliájának (vö. 281–282., továbbá 418f.). Rembrandt történeteit azért nevezhetjük *az abszorpció színházának*, mert alapértelmezésben ez képezi minden más, a képszínpadon lehetséges jelenlét-*modus* etalonját: minden más cselekvésmódot csak ehhez képest, az ettől való elmozdulásként definiálhatunk a szükséges precizitással. Ez a garanciája annak is, hogy valamely szereplő jelenlétének a többiekétől eltérő *modus*át ugyanolyan „automatikus" módon észleljük, mint az elemi tárgykapcsolatokat: hogy elkülönülésüket is belülről motivált cselekvésként, viselkedésként észleljük.

Rembrandt egy-egy elbeszélés képszínpadi bonyolítása során e legegyszerűbb cselekvéseket is roppant kreatívan tudja kombinálni egymással. Figyeljük meg például,
6 hogy a korai berlini *Sámson és Delilá*n **[2.15],** amelyet más összefüggésben röviden érintettem már, milyen egyszerű módon teszi vizuálisan is evidenssé, amit egyébként a narratívából nagyon is tudunk: hogy Sámson bukása Delila manipulációjának köszönhető. Ahogy Belsazar esetében, itt is egészen egyértelmű, hogy *mi* történik: Delila álomba ringatja férjét, majd a hátulról nesztelenül beosonó első katonának jelzi, hogy *itt* van a hajfürt, amit annak a jobbjában tartott ollóval le kell vágnia. Az óvatosan előrehajló katona minden idegszálával a hajfonatra koncentrál – azonnal *látjuk*, hogy lopakodó tartását és koncentrált figyelmét egyedül *ez* a tárgy motiválja. De a céltárgy felmutatása is csak akkor indokolt cselekvés Delila részéről, ha kiváltja a marcona rá irányuló akaratát. Delila jelenléte a berlini képen annyival komplexebb a katonáénál, hogy az övé két elemi tárgykapcsolatból tevődik össze. Egyrészt az ölébe temetkező Sámson hajfürtjeire mutat – másrészt mégsem oda néz, hanem hátrafelé fordul, és néma tekintetével a tér mélye felől alattomban közeledő katonának „int". Tekintete dramaturgiailag nem reflexív nézés, hanem tárgyias utasítás a marconának, aki nem is néz vissza rá. Ha például viszonozná Delila pillantását, azzal az asszonyt tenné jelenléte indokává. Delila és a filiszteus keretlegény kommunikációjának körkörössége viszont kettejük olyasféle elkülönülését, a jelenetből való
1 „kizáródását" idézné elő, amilyet Goethe *Az irgalmas szamaritánus* **[2.01]** főszereplői között vett észre: az ilyesmi ebben a narratívában dramaturgiai hiba volna, amely szétzilálná, értelmezhetetlenné tenné a jelenetet.

Nyilvánvaló azonban, hogy Delila másra mutat, mint amire tekint. Ez a kettős szintagma mégsem alkot két külön tárgykapcsolatot – inkább *műveltető* jelleget ad a tranzitív cselekvésnek. Hisz Delila az, aki a szálakat mozgatja: bár egyidejűleg két különböző tárggyal – a hajfürttel és a katonával – operál, továbbra is egyetlen dologban, Sámson

koznak, egymásra figyelnek. A rablóvezér fókuszált rátekintése, fixírozó figyelme éppolyan elemi akció, mint az olvasó Hanna prófétanőé – a beteg kikényszerített visszanézése pedig éppoly tárgyfüggő állapot (negatív cselekvés), mint a rémült Belsazaré, legfeljebb a félelem intenzitása mérsékeltebb.

behálózásában érdekelt. Rembrandt így teszi evidenssé, hogy a Sámson elleni merénylet az ő *tette*. Ezt tehát nem pusztán a narratívából tudjuk, hanem a képszínpad dramaturgiájából következően a szemünk előtt evidens módon meg is történik[616]. A tranzitív cselekvő alapértelmezésben csak *egyetlen* tárgyban involválódhat, sőt abban involválódnia is kell. Ha mégis kettőre kényszerül, az Rembrandtnál rendszerint valamiféle tanácstalanságot jelöl.

Az elemi akció egy fokkal összetettebb esetét *reciprok* cselekvésfolyamatnak nevezhetjük. Ilyenkor olyan szituatív tárgykapcsolatokról van szó, amelyekben ugyanaz a figura egyszerre alanya saját elemi cselekvésének és tárgya a másikénak – és megfordítva: ennélfogva az algoritmus szükségképpen mindkét irányban lefuttatható, illetve szükségképpen le is kell hogy fusson. Többnyire a *közvetlen* és *kölcsönös* emberi kommunikáció alaphelyzeteit tekinthetjük ide tartozónak: olyan találkozások, beszélgetések vagy összeütközések képeit, amelyek egészen abszorbeálják a feleket. Azért beszélek továbbra is *elemi* cselekvésről, mert alany és tárgy itt is szintagmatikusan *zárt* rendszert alkotnak, és a totális jelenlét egyidejűségében adottak egymás számára. Viszonyrendjük így egyszerű chiazmusként mutatkozik meg, illetve játszódik le a befogadó előtt.

A puszta verekedés azért nagyon szemléletes példa Leonardo részéről, mert úgy beszélhet egyenrangú, ellenérdekelt és teljes testi valójukban megnyilvánuló felekről, hogy közben zárójelbe teszi történetük tartalmi aspektusait. A *cselekvés* képi hitelesítése szempontjából másodlagos, hogy az adott konfliktus éppen mi körül bonyolódik, a szembenálló feleket milyen konkrét motivációk mozgatják, melyikük igazsága fog érvényesülni stb. A jelenlét *szemantikája* a festő-dramaturg nézőpontjából másodlagos kérdés, aminek érvényesülése a képen leginkább járulékos eszközökkel, pl. ikonografikus kódokkal, attribútumokkal, illetve a „függő beszédet" jelölő speciális konfigurációkkal[617] is biztosítható.

Ezen az egyensúlyi elven alapul pl. Rembrandt kis moszkvai *A kufárok kiűzése a templomból*-táblája[618] **[2.80]** is, amelynek érdekessége, hogy a lehető legradikálisabb módon igyekszik lecsupaszítani a láthatókat a puszta cselekvések „utánzására". Első

616 Ellenpróbaként vessünk egy pillantást Lievens monokróm olajtáblájára **[2.79],** amelyet Jonathan Bikker a budapesti kiállítás katalógusában [**Kat. Budapest 2014,** no. 83, 330.] – szerintem tévesen – Rembrandtnak tulajdonít. Szinte minden motívum megvan itt is, de a tárgykapcsolatoknak a berlini képre jellemző hajszálfinom összehangolása híján ebből a jelenetből hiányzik a pillanat feszültsége. Delila nem „int" a katonának, hanem pisszent felé, aki emiatt nem is hajtincsre, inkább őrá tekint.

617 Vö. mindenekelőtt **Ringbom 1989,** különösen 43.: itt az Alberti–Leonardo-féle „motus-doktrína" erejéről esik szó: hogy ti. az újkori képi elbeszélők inkább ahhoz ragaszkodnak, hogy csak a figurák kifejező mozgásai és testbeszéde segítségével narráljanak, és lemondanak az olyan középkorias kiegészítő kellékek, mint pl. az írásszalagok alkalmazásáról.

618 ld. **Loevinson–Lessing–Jegorowa–Linnik 1989,** Kat. no. 1., o. n. A XVI. század óta az önálló képtémává vált újtestamentumi elbeszélés tárgya egy valamennyi evangéliumban megemlített, de Jánosnál a legrészletesebben kidolgozott epizódja (Jn 2, 13–22) a passiót közvetlenül megelőző eseményeknek. A szöveghely érdekessége, hogy a templomban történt erőszakos akciót nem vonatkoztatja a későbbi áldozati eseményre: nyilván nem véletlen, hogy a jelenetet a középkorban viszonylag ritkán és akkor is inkább passióciklusokba illesztve ábrázolták. Vö. **LCI 1968–1976,** Bd. 4. 262–263.

pillantásra világos, hogy Rembrandt az ábrázolást minden „epikus" mellékjelenetet, zsánerszerű részletezést mellőzve *a puszta összeütközésre* redukálja. Jézuson kívül mindössze négy kufárt, illetve pénzváltót látni, valamennyien félalakosak, továbbá a háttérben egy baromfikosarat emelő további figura sejthető a turbános árus takarásában. A helyszín megjelölésére egyetlen, jellegtelen és a betekintést blokkoló masszív templomi pillér szolgál a háttérben: a figurák térbeli környezetéről, *hol*-létéről a kép nem tudósít.[619] Balra fölül Jézus oldalt fordulva, ökölbe szorult baljával szinte lendületet vesz, hogy indulatosan lesújtson jobbjával, amellyel hurkolódó kötélcsomót markol ostorként: egész lénye, szigorúan összevont szemöldökeivel, összeszorított szájával és eltökélt tekintetével roppant koncentrációt érzékeltet, ami mind az álló rombusz-alakzatba fogott négy kufár csoportjára irányul. Mozdulata egyetlen pontból kiindulva mintegy a teljes képteret átfogja, minden jelenlévőre *egyszerre* mutat rá. Mindannyian ugyanannak a pánikreakciónak a jeleit mutatják, de a sokk más-más mozgásválaszt vált ki belőlük. Négyen négyfelé vetik rémült pillantásukat: az egyik önkéntelen védekezésként karjával hárít, a másik hátat fordítva menekülésre fogja; egyikük rémülten pillant fel Jézusra, míg a másik gyors mozdulattal a szétszóródó pénzeket helyezné biztonságba.

Szigorúan dramaturgiai értelemben semmi egyéb nem történik, mint hogy az egyik aktor közvetlenül és azonnal érvényesíti akaratát más, ellenérdekű aktorokkal szemben. Annyiban „drámai" kollízió ez, amennyiben ellenérdekű *akaratok* feszülnek egymásnak, még ha küzdelmük kimenetele nem is lehet kétséges[620]. Akik elszenvedik az akciót, szintén teljes értékű aktánsok, akiket ugyanaz a tárgykapcsolati logika mozgat: úgy tesznek, ahogy az adott helyzetben érdekük, akaratuk és az erőviszonyok szerint tehetnek, illetve tenniük kell. A konzekvens dramaturg szemszögéből nézve nemcsak az ostorcsapás számít motivált és tárgyilagos cselekvésnek, hanem a kufárok védekezése is – ezért Rembrandt minden egyedi mozdulatválaszt (okozatot) nagyon gondosan a kiváltó ingerre (okra) vonatkoztat, illetve azzal motivál. Ezt részleteiben is végigkövet-

619 Mivel Rembrandt a széles templomi pillérrel lezárja a képtér mélyét, Jézust pedig a leghátsó pozícióba helyezi, a hátulról érkező erőszakos fenyegetés a rémült figurákat mintegy a képsíkhoz préseli. A mód, ahogy a pánikolók látszólag összevissza csapkodó karjai szinte architektonikusan kitöltik a képsíkot, caravaggeszk jelleget ad a kierőszakolt, extrém közelnézetnek – igaz, Caravaggiónál ezek épp az explicit színpadi akciókat helyettesítik. De Rembrandtot nem érdeklik az ily módon agresszív közelségbe kerülő felületek és azok tapinthatósága: a festésmód épp ott a legnyersebb, ahol Caravaggiónál a legkifinomultabb volna. Érdekes megfigyelni, hogy a barokkos dramatizálás jegyében később hogyan hasznosítják a térmélységi differenciálásnak ezt a módszerét: Giovanni Benedetto Castiglione hasonló tárgyú olajképén [**2.81**] például (1645–55 k., 100×124 cm, Párizs, Louvre) Jézus egészen apró figuraként a képtér mélyébe vonva motiválja az árusok és javaik hátulról előre irányuló mozgását, amely az előtérben gazdagon szétterülő kirakodóvásárba torkollik. A mélységi mozgás extenzitása, miközben kétségkívül a fokozott „drámaiság" atmoszféráját kelti, csökkenti is a konfliktus élességét, mert a néző figyelmét az akció–reakció közvetlen kisülése felől a hullámszerű tovaterjedés részleteire és a tárgyi világ extenzív gazdagságára tereli.

620 A drámában minden jellem érvényesülésre, azaz saját céljai, akarata, vágyai stb. érvényesítésére törekszik, és persze rendre akadályokba ütközik. A jellemet az definiálja, hogy „nyilvánvalóvá tesz valamilyen választást", vagyis belső integritással bír, és ekként ütközik össze a Másikkal, aki szintén csak akkor léphet föl méltó ellenfélként, ha maga is hasonló, önérvényesítő „jellem".

hetjük az egyedi testmozgások, a tartásirányok, a szempárok, a kezek és öklök páronkénti azonosságainak és különbségeinek számbavételével[621]. Minden elem *megköveteli*, hogy szintagmatikusan – tárgyával (okával és következményével) kényszeresen összehangoltan, vagy ami ugyanaz: *egyidejű*ként – észleljük. Ennélfogva minél sokrétűbbnek és dezorganizáltabbnak tűnnek az egyes reakciók, annál inkább igazolják vissza a kiváltó akció erejét és célzottságát. Akció és reakció tárgykapcsolati kölcsönössége és interdependenciája itt is ugyanolyan automatizmusként lép „működésbe", mint az imént idézett olvasó asszony vagy az egymással békésen diskuráló Szent Péter és Szent Pál esetében: automatizmusként, azaz evidenciaként.

Exkurzus: vissza Warburghoz I. A *Proserpina elrablása*, 1633

A művészettörténeti diskurzusban – talán épp automatikus magától értetődése folytán – kevés figyelem esik erre a nagyon elemi dramaturgiai összefüggésre, holott Rembrandt elbeszélő művészetének *nucleus*áról beszélünk. A ritka kivételek egyike, aki felfigyelt erre a pontosságra, épp Aby Warburg volt, akinek képantropológiájában – utaltam rá korábban – döntő szerepet nyer a mély, tragikus emberi affektusok megkülönböztetése az „érzelmek" sekélyes retorikájától. Az antik *pathosz* igazságát Warburg az embernek *valós* (természeti vagy isteni) hatalmakkal való megütközéséből, illetve e hatalmak szubsztantív megtapasztalásából – tehát elemi konfliktushelyzetekből – eredezteti.

1926-os hamburgi előadásában ama bizonyos „új tárgyilagosság" korai példájaként hivatkozik Rembrandt *Proserpina elrablása* című korai (1633-ra datálható) képére **[1.08],** 7
amelynek elemzését Warburg mindjárt egy összehasonlítással kezdi: „Ovidiushoz készült könyvillusztrációként Tempesta Proserpina elrablását is illusztrálta… **[2.82]** [Plutó] száguldó ügetéssel vezeti kettősfogatát a sötét barlangba, kezei között a gesztikuláló zsákmánnyal a hajószerű kordén, amely monstruózus torzpofában végződik. Szemben vele bukik fel a kétségbeesett Kyane nimfa a tengerből – ennek vizévé kell majd átalakulnia…"[622] Az illusztráció Jacob Struys 1643-ban bemutatott *Ontschaking van Proserpina* című „operája" könyvformájú kiadásának címlapján is megjelent, s bár az előadás színpadképére ebből nem következtethetünk, Warburg azért valószínűnek tartja, hogy arra a korábbi itáliai díszlettervezés hagyománya lehetett hatással[623]. Impresszív példasorban mutatja meg, miként vedlik át észrevétlenül Hádész Tempestánál még csó-

621 Például Jézus felemelt és hátrahúzott jobb könyökcsúcsát térben és átlós irányban a lefelé pillantó pénzváltó a képsíkból a néző felé kinyúló bal könyökcsúcsa opponálja; Jézus az ostort elszántan szorító jobb ökle egyrészt a rémülten rápillantó másik pénzváltó a pénzeszacskót csak úgy-ahogy markolni képes jobb kezével, másrészt a vörös barettes kufár önkéntelenül kinyíló bal tenyerével konfrontálódik stb.

622 **Warburg 1926,** 72–73. Vö. Ovid., *Met.* V. 424–428. **Ovidius 1975,** 142.

623 Tempesta barlangszájában mindenesetre – egy quattrocento-végi *cassone* ábrázolásának közvetítésével – Angelo Poliziano *Orfeo*ja 1472-es bemutatójának egy motívumára ismer. **Warburg 1926,** 73.

nakforma kocsin galoppozó ura a Medici Mária amszterdami látogatása alkalmával bemutatott ünnepi játékban kedélyesen hajózgató allegorikus Neptunná. Warburg szerint a Tempesta-féle formula e képlékeny használatában a korszak dekoratív látványtervezőinek felületes formalizmusa és a mítosz iránti nemtörődömsége mutatkozik meg. Rembrandtnál viszont „a jármű az alvilág felé vágtat: Proserpina nem vesztegeti az idejét a panasz megszokott gesztusaival, hanem a legelszántabban belemar Plútó sötét arcába. Mintha épp a vízből bukkannának fel, ruhájába kapaszkodnak a játszótársnők, akiknek testét a vegetáció takarja. Rembrandt kocsija, efelől semmi kétség nem lehet, ugyanannak a kovácsnak a műve, mint Tempestáé: csakhogy annak általános torzpofája nála oroszlánmaszkká változott. – De a legmeggyőzőbbek a lovak, akik már nem követik heroikusan kacér galoppugrásait – sörényük minden szála [Tempestánál] egy Dux –, hanem az alvilág megnyílt torka felé száguldanak… Minden szentimentális cikornyát elfúj Hádész nyomasztó szele, amely az antikvitás felébredése óta a kora reneszánsz szobrászatból és festészetből is reszketést váltott ki…”[624]

Kíséreljük meg mármost a képi *cselekvés* imént bevezetett szerkezeti modellje segítségével kibontani és szisztematikusan összeolvasni Warburg Rembrandt megoldására való tömör utalásait[625]. Szó esik például Proserpina durva – és épp ezért hiteles – arcba markoló mozdulatáról, ami Plutó önkéntelenül oldalra rántott fejének groteszk profilját és torz grimaszát is eredményezi. Proserpina visszacsapódó karjának antik eredetű motívuma, amely csupán formulaként idézi a felajzottságot, s ekképp ismétlődik Tempestától Rubensig, nem elégíthette ki Rembrandtot, ha a hirtelen bajba került fiatal lány *valódi* élethalálharcát szerette volna megjeleníteni. A nyers rúgkapálás mindenekelőtt a pillanatban igazolódó nagyon is okszerű, úgyszólván célirányos cselekvés, amit a külső erőszak kényszerít ki a lányból. Ennek lesz okszerű következménye a kiboruló virágkosár is. Amikor tehát Rembrandt az erők pontos összehangolásával kísérletezik, akkor nem a szenvedélyesség retorikai sablonjaival „dobálózik”, hanem a konkrét ütkö-

624 **Warburg 1926,** 79.

625 Fritz Saxl 1941-es, *Rembrandt and Classical Antiquity* című előadásában (ld. **Saxl 1957a**) részletesen tárgyalja a *Proserpina*-képet is. „Proserpina Plútóba mar, aki félrekapja arcát, hogy elkerülje. Kosara a levegőbe repül: a rémült lány minden erejével igyekszik visszatartani. A lovak félig-meddig a földre hanyatlanak: a kocsin vad, aranyozott oroszlánfej, Minervából pedig csak a feje látszik a távolban. Rembrandt nem klasszikus kétkerekű kocsit fest – a kocsinak két további súlyos keréken van egy irdatlan sötét hátsó fele is. Nincsenek hatalmas rubensi felhők, tengerpart, cupidók. Az alig kivehető sötét tájnak két igen részletezett, hangsúlyos pontja van, amely azt a benyomását kelti, hogy a jelenet nem ismeretlen klasszikus térben zajlik. Klasszikus aktok helyett gondosan felöltöztetett figurákat látunk. A sárgás arcú, orientális jellegű Plútó bámulatosan gazdagon hímzett barna köntöst visel. Proserpina csillogó ruhában, díszítéssel teli kék köntösben – lehulló hajába virágcsokor van fogva. A lány testének diagonálisa megmarad a klasszikus szarkofágról, de szembekerül a lovak lefelé tartó mozgásával. Minden a fényre és a színre van alapozva. A legerősebb fény és a legerőteljesebb színkoncentráció Proserpina arcát és testét emeli ki szépsége és védekezése minden részletében: mint a tájképen, élénk színek és világos részletek csak néhány ponton mutatkoznak. A jelenet rémületét a Proserpina ruhájának ellentétes irányú átlója által is kiemelt lefelé tartó diagonális, a sötét lovak útiránya, a komor táj és az oroszlán rút kifejezése jelzi. De az ékszerszerű szín középen kiengesztelően hat. A valószerű és a nem-valós között olyan feszültség van, ami hiányzik Rubensnél: a jelenetnek más valóságértéke van Rembrandt számára, mint Rubens számára.” **Saxl 1957a,** 303.

zésre és a hős *konkrét szenvedésére* mutat rá. S megfordítva: Plútó feje sem azért fordul oldalt, hogy – mint Rubensnél **[2.83]** – a legnagyobb elfoglaltság közepette „kifelé" kommunikáljon, hanem mert az ellenerő (Proserpina önkéntelen ellenreakciója) hatása alatt *nem tehet másként*. A cselekvés felfokozott pillanatában kifejezés és okszerűség egybeesik: ez a radikalizmus annyiban tekinthető az antik *Pathosformel* modern megvalósulásának, hogy ez is – noha már nem a vallási misztérium keretében, hanem művészi ábrázolásként – az abszorptív *jelenlét* totális intenzitásának formáját keresi.

Rembrandt ellenpontozó dramaturgiája így az agresszorban egyben az ellentámadás elszenvedőjét is képes megláttatni. Ugyanakkor nemcsak a dramaturgiailag nem motiválható „szentimentális cikornyáktól" fosztja meg képét, de az olyan átfogó kompozitorikus eszközöket is érvényteleníti, amilyeneket a közvetlen előképként szolgáló Rubens alkalmaz[626]. Szemben azzal a „sivár, szenvelgő gesztusnyelviséggel", amely már a hellenisztikus szarkofágokon is megfigyelhető **[2.85],** s amely Tempestától Moeyaertig **[2.86]** uralta a korszak képzeletvilágát, Rembrandt „új tárgyilagossága" azt követeli, hogy perspektívaváltások révén a rögzült érzelemkifejezéseket a hadakozók öntörvényű, mégis kölcsönösen egymást feltételező cselekvéseiig fejtsük vissza, vagyis a pátosz- vagy cselekvésformulák képzeleti „lejátszása" és feszes konfrontálása során a képet drámai szituációként jelenítsük meg a magunk számára. Sem Rubens, sem Tempesta nem ösztönzi a nézőt a tárgykapcsolatok olyan összeolvasására, melynek következtében tekintetét kénytelen volna dialektikusan megosztani mind Proserpina, mind Plútó szubjektum- és objektum-funkciói között. Ezt váltja ki a kép olyan megoldásokkal, mint pl. Proserpina kifeszülő köntöse, amelyet Plútó ereje jobbra felfelé, a kísérők viszont vissza – balra lefelé – húznak: ennek éles, erőteljesen megvilágított egyenese nyersen átmetszi a Hádész felé vágtató kocsi mozgásirányát[627]: ez az erős akcentus felülírja a tenger habjai és a vadul viháncoló fekete paripák barokkos kavargását, s egyben lehetetlenné

626 Amikor például a harcias pózban előrehajló Minervától a Plútó–Proserpina csoporton át a kísérő angyalkákig és a visszafelé horkanó szélső paripáig egyetlen lendületes, balról jobbra tartó ívbe komponálja. A rubensi képretorika csupán nagyvonalúbban és erőteljesebben valósítja meg azt, amit Tempesta Proserpina elrablását ábrázoló rézmetszetén **[2.82]** is látunk: a pátosz valamiféle általános felindultsággá való esztétizáló kiterjesztését. **Rijckevorsel 1932.** 97ff. óta és az újabb kutatások fényében (vö. **Hellwig 2015,** 38–47.) más forrásokból is tudjuk, hogy Rembrandt közvetlen kiindulópontja nem Tempesta, hanem Rubens *Proserpina*-festményének Pieter Soutman által készített rézmetszet-másolata **[2.83]** volt, amely viszont csakugyan közvetlenül (Moeyaerténél mindenképpen közvetlenebbül) kötődik a Palazzo Rospigliosi Warburg által idézett késő antik szarkofág-reliefjéhez **[2.84],** amennyiben azt maga Rubens rajzolta le és dolgozta fel többször is. Warburg a hamburgi könyvtárban 1927. január–február során Ovidius-illusztrációkból külön kiállítást rendezett a későbbi Mnemosyne-atlaszhoz hasonló tablókon: ezen a 2. táblát az „elrablás" pátoszformulájának szentelte. Összesen 13 képet és 5 illusztrált Ovidius-kiadást mutatott be: vö. **Hellwig 2015,** 40. A Proserpina-mítosz hagyománytörténetéhez ld. **Grohé 1996,** 55ff.

627 Rosenberg is ebben látja a kompozíció „érző idegét", és egyetérthetünk vele: enélkül a kép elvesztené drámai intenzitását. Ld. **Rosenberg 1964,** 272. A motívumot Rembrandt amúgy Moeyaerttől kölcsönözhette, akinél – épp mert a köntös megfeszülésének iránya nincs összehangolva a rohanó kocsiéval – az nélkülözi is azt a „tárgyilagosságot", ami Rembrandtnál a küzdelem valószerűségét hitelesíti. Warburg nem antikként, hanem „batávként" méltatja a motívum „egyenes vonalát" Claes Moeyaertnél (**Warburg 1926,** 76–77.), de Rembrandt sokkal hatásosabb megoldását kommentár nélkül hagyja.

teszi, hogy a kompozíciót valamiféle általános „drámaiság" formalista lendülete fogja össze[628]. Valami ilyesmit érthetett Warburg Rembrandt „új tárgyilagosságán"[629].

A reciprok tranzitivitás, tehát a rendkívül szorosra fűzött tárgykapcsolat folytán a néző mintegy egyszerre és kölcsönösen észleli mindkét aktánst önazonosként, aki cselekvő és szenvedő pozíciójában is egyszerre van jelen, és küzd meg a másikkal. Vizuális magától értetődése folytán a kölcsönviszony a befogadótól csak annyiban igényel többet *automatikus lefuttatásnál,* amennyiben a két küzdő fél szubjektum- és objektum-funkcióinak chiasztikus egyidejűségét csak folytonos oda-vissza kapcsolásként realizálhatja. Végül is a képen szimultán láthatóságok között megformált képfolyamattal van dolgunk: empatikus nézőként – önkéntelenül követve a forma erőteljes vizuális ösztönzéseit és mozgósítva mimetikus-beleélő kompetenciáinkat – úgy „játszhatjuk le" (jeleníthetjük meg a magunk számára) a kollíziót, hogy az egymásnak feszülő cselekvések tiszta jelenidejűségének, a pillanat paroxizmusának váljunk tanújává. Csak ez a kényszeresség bír azzal a delejező erővel, amelybe Warburg a kép előtt állva aktuálisan is beleborzong.[630] Ezért a cselekvések tiszta jelenidejűsége azt is jelenti, hogy Rembrandt „elbeszélése" nem tesz pontot a folyamat végére, nem teszi végérvényessé a leányrablás sikerét: csupán az esemény roppant tétjét és lehetséges következményeit vetíti előre.

4.2.3.3 | Performatív jelenlétek: a képszínpadi „viselkedés" fenomenológiája

Van a képeken ábrázolt cselekvéseknek egy olyan típusa, amely a maga tiszta alakzatában ritkán fordul elő Rembrandtnál, de mert amúgy igen elterjedt a történeti – elbeszélő – kép újkori nyugati kultúrájában, fontos referenciaként szolgál számára. Olyan elbeszélések ábrázolásain tűnik fel, amelyek formális témája valamely szertartás vagy rituális cselekvéssor. Ezek fontos jellemzője, hogy elkülönülnek a mindennapi társas élet spontán-prózai eseményeitől: többnyire erre a célra kialakított helyszínen, rendszeresen ismétlődő alkalmakkor a résztvevők előre beprogramozott szerepeket kell hogy előadjanak egy többé-kevésbé pontosan körülhatárolt nyilvánosság előtt. Lefolyásuk menete is rendre szabályozott: a cselekvés-elemek tartama, térbeli elrendezése, időrendi

628 Rembrandt az utóbbi motívumban Moeyaert idézett *Proserpina*-képével **[2.86]** osztozik, amely – mint Warburg kimutatja – közvetlenül egy antik ábrázolás, az ún. Rospigliosi-szarkofág (Róma) *Proserpina*-reliefjének **[2.84]** motívumait veszi át. Moeyaert részt vett az 1638-as felvonulás allegóriáinak tervezésében és kivitelezésében is, ahol, mint Gombrich fogalmaz, „ugyanezt a nyelvet fatális könnyedséggel forgatta." **Gombrich 1970,** 311. Vö. még **Grohé** 1996, 63.

629 „Rembrandt új tárgyilagossága ['di neue Sachlichkeit Rembrandts'] azoknak az antikizáló pátoszformuláknak a meghaladásához vezetett, amelyeket a XV. századi Itáliából kiindulva uraltak el a gesztusnyelv európai szuperlatívuszai…" **Warburg** 1926, 79. (saját fordításom)

630 Innen nézve Michael Fried leszűkített abszorpció-fogalmát is magáért való cselekvésként értelmezhetjük: a nézőnek ott sincs önálló szerepe az események alany–tárgy-relációként való megtörténésében, csupán utólagos és kívülről jövő reflexiókat fűzhet ahhoz az életeseményhez, amelynek a festői forma óhatatlanul szemtanújává vagy illetéktelen kilesőjévé teszi.

egymásutánja, a rekvizitumok használata stb. általában a hagyományban rögzült – olykor pontosan előírt – formalizált rendet követ.

Ennek megfelelően a résztvevők jelenlétének módja is eltér attól, amit az eddig tárgyalt spontán lefolyású tárgykapcsolatokban láttunk. A jelenlét e kimért formáit *maga/tartásnak* vagy *viselkedés*nek nevezem, amennyiben – szemben az eddig tárgyalt aktív-cselekvő vagy passzív-elszenvedő alakzatokkal – a képszínpadi személyek adott tárgykapcsolatainak lefutását nyilvánvalóan normakövető reflexió szabályozza. Dramatológiai szempontból az ilyen cselekvés fő sajátossága, hogy végigvitele során az alany nem közvetlenül, tranzitív-abszorptív módon involválódik a tárgyban: nem kell föltétlenül azonosulnia a cselekvéssel, az is elég, ha „forgatókönyv szerint" végrehajtja vagy eljátssza azt. Egy mise bemutatása, uralkodó beiktatása, ünnep celebrálása, valamely rituális cselekvéssor végigvitele – aki ilyenekben vesz részt, teljes értékű cselekvések végrehajtója (pl. koronáz), illetve elszenvedője (pl. megkoronázzák): olyanoké, amelyek *itt és most* történnek meg, és mégsem írhatók le akció és reakció imént tárgyalt tranzitivitásának kategóriáiban. Bár a cselekvés itt is tárgyszerű, bemutatottságában elvész a mindennapi tárgykapcsolat közvetlensége, csökken „automatizmusának" feszessége, a jelenlét személyes-érzelmi töltése. *Itt és most* történik, de eleve olyan szimbolikus gesztusként adják elő, amely funkcióját és magasabb értelmét egyaránt abból a szakrális, közösségi vagy ünnepi kontextusból nyeri, amely az alkalmat teremtette a bemutatásához.

Éppen mert eleve a kultusz nyilvánossága elé tartozik, az efféle cselekvést az alanyi mozdulatok bizonyos gesztikus kimértsége, késleltetettsége, formalizmusa jellemzi. Akár szuverén, akár pap, akár alattvaló, akár egyszerű hívő az alany, a rituálében rendre a rárótt formális szerepben mutatkozik meg, és *ezt* kell hogy alakítsa: ezért személyes jelenléte e szerepjátékban a rituálé érvényessége szempontjából alapértelmezésben nem bír jelentőséggel. Nem szükséges önazonos alanyként megmutatkoznia, sőt: inkább azt követelik tőle, hogy csökkentett intenzitással, személyes motivációi elrejtésével és az egyéni rögtönzést kerülve – az előírt szerep szerint cselekedjék. A tárgykapcsolat körkörössége vagy egyensúlya már az előtt kódolva van a performatív cselekvésben, mielőtt az aktuális cselekvő azt végrehajtaná.

Ezt látjuk például Rembrandt újabban egyszerűen *Leideni történeti jelenet*nek nevezett egészen korai munkáján **[2.87],** ahol a jogarát felmutató vezérfigura mozdulata nem egyéb, mint az ítélet/döntés nyilvános kihirdetésének, az alárendeltek térdeplése pedig a döntés tudomásulvételének performatív aktusa[631]. A ceremoniális viselkedésnek, illetve a hatalomnyilvánítás tárgyi kulisszáinak és rekvizitumainak (pl. az előtéri pajzsok és fegyverek alkotta *repoussoir*oknak) nincs *dramaturgiai* összefüggése a konkrét üggyel, amiről a kihirdetett / tudomásul vett döntés szól – nem is véletlen, hogy az

631 Ld. **Kat. Kassel–Amsterdam 2001,** no. 7., 142–147.

utóbbi kép pontos tárgyáról eddig tizenhat (!) különféle értelmezés született és továbbiak sem zárhatók ki. Gary Schwartz táblázatba foglalta a döntést fogadó három középponti alak érzelemnyilvánításainak a terjedelmes szakirodalomban tulajdonított értelmeket, és a számtalan divergáló olvasatból arra a következtetésre jutott, hogy magukból a mimikai, illetve test- és gesztusnyelvi formákból képtelenség az alakok identitását meghatározni.[632] Ezért is vetődhetett fel, hogy talán általános értelemben a jó kormányzás és az igazságos bíráskodás allegóriájáról lehet szó.[633] Ehhez a dramatológia oldaláról azt tehetnénk hozzá, hogy a tiszteletadás – a résztvevők narratív szerepeitől független – performatív természete az, ami megnehezíti az individuális differenciálást. Ha tehát a festő magát a ceremóniát választja ábrázolása tárgyául, abból definíció szerint hiányoznia kell minden autonóm affektivitásnak – és ez még olyan esetekben is megnehezíti a résztvevők azonosítását, ahol pedig ikonográfiailag egyértelmű, hogy melyik történetről van szó.

Ez a helyzet a bázeli *Dávid bemutatja Góliát fejét Saulnak* **[2.88]** esetében, amelyen a különféle képi források és a releváns bibliai szöveghelyek (1Sám 17.57–18.1) összevezetése olyan egységes jelenetet eredményez, amelyben a történet folytatásának minden fontos szereplője megjelenik. Sámuel könyvében nincs szó arról, hogy Saul és Dávid megismerkedése – pontosabban: az ifjú harcos a hadvezér Abnér általi bemutatása a királynak – széles nyilvánosság előtt történne: Rembrandt viszont az 1Sám 17.57–58-ból ismert egyszerű „beszélgetést" nagyszabású udvari ceremóniaként „rendezi meg", amiben a legnehezebbnek számító műfajjal, a sokalakos *historie*-val kapcsolatos ambíciói is megmutatkoznak. A profilba forduló Sault és apródok tartotta palástját Rubens lyoni *Királyok imádása*-képének Vostermann által rézbe metszett kópiájáról **[2.89],** míg a nagyívű, távlatos kompozíció sémáját a bal oldali lovas és a jobbra áthelyezett dárdás figura *repoussoir*jaival mestere, Pieter Lastman *Coriolanus*áról **[2.90]** kölcsönzi: a jelenet sátras tábori környezetbe helyezése pedig alighanem egy ismeretlen metsző, Heemskerck nyomán készült lapjáról való[634]. Ez a reprezentatív keretezés azt követeli meg a festőtől, hogy a voltaképpen bensőséges ismerkedési jelenetet, amelyen Jónátán is jelen van, s amelyből aztán Dávid iránti mély vonzalma is felfakad, a hódolás ceremóniájává formálja át, amelyen a teljes pompájában, illetve „udvari" kísérete környezetében megjelenő uralkodó fogadja az előtte térdre ereszkedő ifjú katona formális tiszteletadását.

---

632 Lásd erről Gary Schwartz 2019. június 15-én kelt nagyon tanulságos bejegyzését és a szakmai olvasóközönség kommentjeit: http://www.garyschwartzarthistorian.nl/373-putting-ourselves-and-rembrandt-to-the-test/ Schwartz nem kevesebb mint tizenhat témajavaslatot gyűjtött össze. Vö. még **Stumpel 2000,** aki a magáét még csak tizenkettedikként ajánlotta.

633 Ld. A. K. Wheelock Jr. katalógustételét in: **Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980,** no. 25, 143.

634 **Tümpel 1969,** 114. Vagyis a kép az ifjú Rembrandt roppant tanulékonyságát és forrásainak kreatív felhasználását is remekül példázza. Vö. még **van Straten 2005,** 63f.

Christian Tümpel olvasata szerint például Saul király tekintete, aki később féltékeny lesz az ifjú Dávidra, saját fiára, Jónátánra irányul, akit különös módon a Dávid és Saul között előrehajoló erősen kopaszodó, szakállas-köpcös férfiúval azonosít. Szerinte a Dávid mögött magasodó turbános figura, aki a Góliáttól zsákmányolt hatalmas kardot tartja kezében, a hadsereg parancsnoka, Abnér lehetne.[635] Ezzel szemben a *Corpus* I. kötetének szerzői Jónátánt – kvázi ikonográfiai alapon – az oldalán hatalmas íjjal ábrázolt, gazdag ruházatú bal oldali lovassal azonosítják, míg középütt – kék palástban, Saul és Dávid között – Sámuelt vélik felismerni[636]. Ugyanerre a figurára Kurt Bauch is Sámuelként hivatkozik[637], bár az ő jelenlétéről az adott szöveghelyen egyáltalán nincs szó.

Nem kétséges, hogy az efféle ikonográfiai bizonytalanságok oka részben dramaturgiai természetű. Mivel a jelenet kohezív egységét itt a szertartás kerete adja, Rembrandt azzal is számol, hogy a névvel beazonosítható szereplők sem föltétlenül aszerint „viselkednek", ami a narratívában adott szerepükből következne. A nyilvános maga-viselet valamennyi résztvevőt kötelező szabályozottsága elfedhet minden egyéni affektust, nem föltétlenül engedi kibontakozni *lehetséges* személyes kapcsolataikat, konfliktusaikat egymással. Később kifejezetten erre az ellentmondásra – spontán indulat és előírt viselkedés dramaturgiai megkülönböztetésére – épül majd pl. a *Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt* **[2.04],** a *Mordecháj diadala* **[3.21]** és a kései *Hámán*-kép **[2.03]** egész komplikált narrációja is. 10 39 32

Ellenpróbaként vessünk egy gyors pillantást az alig később, 1632-ben készült *A királyok imádása* című *grisaille*-ra **[2.91],** ma a szentpétervári Ermitázsban, amely a kutatás mai állása szerint egy elveszett, nem sokkal korábbi festmény-eredeti nem föltétlenül saját kezű, kicsinyített kópiája[638]. A kompozíció, amelyről számos másolat is készült, vitathatatlanul a fiatal Rembrandt invenciója – és azért idézem ide, mert olyan műről van szó, amelynek „kerettémája" szintén egy tipikus performatív aktus, a tiszteletadás. A XVI. századtól fogva ráadásul egyre gyakrabbak az olyan nagy igényű kompozíciók, amelyek a három napkeleti bölcs egymásutánját hatalmi jelvényeiket viselő, illetve udvari kíséretükkel együtt reprezentáló uralkodók valóságos processziójaként jelenítik meg. Ezek örököse az a ma Lyonban őrzött hatalmas (251 × 328 cm) Rubens-olajkép is, amelynek Vostermann által már említett kópiája (esetleg annak egy ismeretlen mester által készített másolata[639]) **[2.89]** lehetett Rembrandt első számú forrása[640].

635 **Tümpel 1969,** 114.
636 **Corpus I. 1982,** A9, p. 129. skk.
637 **Bauch 1960**
638 Vö. **Corpus II. 1986,** C 46, 595–602. (Az RRP kutatói 2011-ben újra saját kezű munkaként kezelik: vö. **Corpus V. 2011,** 180.)
639 Vö. **Corpus I. 1982,** 136.
640 A bal szélről beugató kutya zsánermotívuma mellett (ez Vostermann újítása, a Rubens-eredetin nem szerepel) alighanem e lapról kölcsönzi a fedetlen fővel, hosszú és prémgallérral díszített palástjában térdeplő király oldalnézetű figuráját, de a második király sziluettje is meglehetősen hasonló.

A legérdekesebb mégis a harmadik király egész alakos, reprezentatív módon szembeforduló figurája[641]. Ez Rubensnél is egy lépcsővel magasabban és valamelyest hátrébb helyezkedik el: fején fejedelmi turbánnal, délcegen csípőre tett kezekkel, magabiztos nyugalommal várja, hogy sorra kerüljön és fejet hajthasson[642]. Rembrandtnál ez az orientális vonásokat viselő figura nemcsak magasabbra és hátrább, hanem középre is kerül, és két oldalról egész katonai kíséret és rá fókuszáló olyan udvartartás veszi körül, amilyennel a másik két király nem rendelkezik: ezzel pedig olyan benyomást kelt, mintha kivonná magát a tiszteletadók egymásra következésének – a rubensi koncepcióban még domináns – ceremoniális rendjéből. Korpulens alakjában és fejedelmi fellépésében van valami különös asszertivitás: miközben jobb markában uralkodói pálcáját tartja, egyenesen kinyújtott bal karja és lefelé fordított tenyere hatalmi gesztusával mintha nem csak a lábainál kuporgó szent családot, hanem az esemény többi királyi résztvevőjét is gyámság alá akarná helyezni. Szigorú tekintetét nem is az előtte sorakozókra bocsátja, hanem messze a távolba tekint. A hangsúlyos alulnézettel[643] ráadásul Rembrandt a figura szuverenitását az implicit nézőre is kiterjeszti. Ez a király kilép tehát a hódolás performatívuma által előírt tárgykapcsolatból, és egy másik – természetét tekintve hasonlóképp ceremoniális, ám ellentétes tartalmú – szerepet ölt magára: a szuverenitása képviseletében nyilvánosan fellépő autoritását. Saját reprezentációjának performatív aktusa fölülírja a kis Jézusnak való hódolásáét. Ez bizony kognitív disszonanciát okoz a nézőben: hisz a narratíva szerint neki is behódolást kellene demonstrálnia a nem-evilági tekintély előtt. Mintha Rembrandt itt ellenkező módon járna el, mint a bázeli *Dávid* **[2.88]** esetében: ha ott a jelenet kereteként szolgáló performatívum elhomályosította például Jónátán *lehetséges* privát motivációit (mondjuk Dávidhoz való gyöngéd-személyes vonzódását), úgy *A királyok imádása* drámai színpadán az egyik vendég *lehetséges* személyi aspirációi zavarják össze a kis Jézus mint abszolút tekintély hódolatának és az ajándékok bemutatásának egyértelmű és emocionálisan is egyöntetű szertartását. Az effektus olyan erőteljes, hogy – a képszínpadi jelenet kohéziójának, azaz a viselkedések zárt rendszerben való összeolvasásának parancsa értelmében **[4.2.4]** – nem hagyja érintetlenül a többi résztvevő értelmezését sem: az az oldalazó pillantás, amellyel Mária a másik, odaadóan térdre boruló öreg bölcs hódolatát fogadja, így ölti például a vendégek szándékait illető riadt gyanakvás jellegét.

641 Roelof van Straten szerint ezt a rubensi mintát követte Lievens ún. *Szolimán szultán*ján, aminek semmi köze I. Szulejmánhoz, inkább orientalista *tronie*-ról beszélhetnénk. **Van Straten 2005,** 91–92. Van Straten azonban teljesen figyelmen kívül hagyja a rubensi királyfigura dramaturgiai beágyazottságát.

642 Ismeretes, hogy ez a figura szolgált Rembrandt mintaképéül az 1631-es szignót viselő, de utóbb némiképp átfestett önarckép-*tronie* **[2.92]** koncipiálásakor, vö. **Corpus I. 1982,** A 40, 373–382.

643 **Guratzsch 1973,** 257–258.

4.2.3.4 | Disszociált jelenlétek: a körkörös tárgykapcsolat megszakadása vagy felfüggesztése

Vannak azonban az individuális viselkedésnek olyan alakzatai is, amelyek az egyszerű tetteknél semmivel sem kevésbé indokoltak, mégsem maguktól értetődők. Míg az eddig vizsgált tranzitív és performatív cselekvések esetében a szubjektumok motivációja közvetlenül adva van (értsd: a történetben játszott *szerepük* narratív kontextusából evidensen következik), addig a disszociatív, illetve önreflexív viselkedések során megakad a tárgykapcsolati algoritmusok lefutása, és kérdésessé válik, hogy a cselekvő individuum hogyan, illetve miért épp így játssza el „előírt" szerepét.

Megint egy egészen egyszerű esetből indulok ki. 1627-ben Rembrandt egy kisebb fatáblát szentel a magányos Szent Pálnak[644] **[2.93].** Az aggastyán íróasztala mögül, még a Szentírás felé fordulva úgy tekint maga elé, hogy feje kissé kibillen abból a tartásirányból, amelyet a szövegen való közvetlen munka igényelne: test- és fejtartás e finom diszlokációját egy vizuális diagram szabatosságával erősíti meg a háttérfal sarokgerendájára felakasztott rövid, széles pengéjű kard (inkább keleties jatagán, amúgy Szent Pál attribútuma) megkettőzése és ellentétes irányú ívelődésük.

Bal kezét, amelyet az asztalon pihentet, élesen emeli ki a pulpitus mögé rejtett mécses közvetlen, illetve a nyitott fóliánsról visszaverődő fénye, miközben jobb karját az írótollszővel hanyagul lógatja le a széktámla mögött. A fényjáték – elsőre úgy tűnik – megint arra szolgál Rembrandtnak, hogy hitelesítő erejű szcenikai összefüggést teremtsen a fénynél való írás/olvasás és a láthatatlan tárgyban való elmélyülés között. A tollat tartó kinyújtott kar motívuma valószínűleg Jacques de Gheyn III (1596–1641) egy a hét görög bölcs egyikét ábrázoló 1616-os rézkarcáról **[2.94]** való[645], de Rembrandt új értelmet ad neki. A protagonista ellazult testtartása, illetve tekintetének elhomályosulása megakasztja a tárgykapcsolati algoritmus automatikus menetét. Mintha egy csapásra kérdésessé válna, ami valamivel korábbi nürnbergi képén **[2.95]** még evidens volt[646]:

644 **Corpus I. 1982,** no. A 26, 266–271.

645 **Van Straten 2006,** 94.

646 A stuttgarti *Pál apostol a börtönben* **[2.95]** idős protagonistája – akárcsak Hanna prófétanő a Rijksmuseum képén **[2.69]** – szintén nyitott könyvet tart az ölében, amelyet jobbjával támaszt. Bal kézfejét, mint aki morfondíroz, önkéntelenül a szája elé emeli, és elkerekedő szemekkel néz vagy inkább mered – maga elé. Nem olvas és nem ír, hanem – elemelve tekintetét a könyvről, amelyen írótollszőt tartó keze nyugszik – nyilvánvalóan gondolkodik. De honnan *tudjuk* ezt? Úgy tűnik, Rembrandt ezt az „akciót" is az elemi cselekvés nullfokához – olvasás és írás szoros tárgykapcsolatához – hasonlóan definiálja. Lévén a gondolkodás is olyan cselekvés, amelynek van tárgya (nem lehet úgy gondolkodni, hogy ne *valamit* gondolnánk el), ám az láthatatlan (tehát képfolyamatként nem tárgyiasítható), Rembrandt a feladatot az olvasás deixiséhez tartozó abszorpciónak mintegy a láthatatlan tárgyra való *átvitelével* oldja meg. A figura testtartása és arckifejezése hasonlóan koncentrált, azaz tárgyfüggő, mint az olvasó asszonyé, vagyis a cselekvés tárgyának jelenlétét – akárcsak Andromédáé **[2.58]** – evidenciaként *szuggerálja*. Hogy a tekintet, noha nincs külső tárgya, amelyre intenzíven irányulna, mégsem „üres", az megint Rembrandt pontosságát dicséri – mindenesetre teljes értékű cselekvésnek csak akkor bizonyul, ha „lejátszása" során azt is önkéntelenül realizáljuk, hogy Szent Pál gondolkodás közben csupán felfüggeszti az olvasást vagy írást, de nem lép ki a szellemi munka szoros tárgykapcsolati körkörösségeiből. Dramaturgiai értelemben nem szakítja meg a cselekvés

8

5

mit tesz voltaképp az idős Pál, amikor szünetet tart az írás közben? Elgondolkodik? Messzire kalandozik gondolatban? Vagy fáradtság vett rajta erőt, és mindjárt elbóbiskol?[647] Az efféle triviális kérdésekre persze nincs válasz – de vegyük észre, hogy puszta felvetődésük is a zárt tárgykapcsolati körkörösség megszakadásából – egyrészt a *figyelem* (e kifejezetten tranzitív-célirányos cselekvés) tárgyának meghatározatlanságából, másrészt intenzitásának csökkenéséből – fakad. Ez az önkéntelenség, amit Michael Fried bizonyára abszorpcióhoz közeli állapotnak nevezne, dramaturgiailag afféle intranzitív, disszociált jelenlétként definiálható, ami anélkül, hogy látványossá/manifesztté tenné, valami szokatlanul *személyeset* visz a szent életű tudós megmutatkozásába: a mindennapi emberi lénynek a nyilvános-magasztos hittudósi szereptől való finom elkülönülését érzékelteti.

15 Hasonló a helyzet a moszkvai *Hitetlen Tamás* **[3.45]** jobbra az előtérben alvó Jánosával. Nem mehetünk el szó nélkül azon dramaturgiai anomália mellett, ahogy a fiatal apostol kívül helyezi magát Krisztus revelációjának, illetve Tamás istentapasztalatának eseményén. Nem döbben meg, nem ijed meg, nem csodálkozik és nem sopánkodik – *ott van* ugyan a fizikai térben, de a részvétel tranzitív értelmében *nincs jelen* az eseményben. (Ám János viselkedésének tüntető mássága nem szerepének vagy drámai személyiségének speciális értelmezéséből következik. A festő talán egyszerűen úgy vélte, hogy a nagyszámú szemtanú viselkedésének változatosságába az alvás szélsőséges intranzitivitása is beleférhet: annál is inkább, minthogy itt egy megismételt – az első epifánia szemtanúi számára bizonyos értelemben már varázstalanított – csoda történik meg újra.) A korai Rembrandt képszínpadán egy-egy csodatétel ereje leginkább a kiváltott reakciók egyöntetűségén mérhető (vö. 306–311.), ha a festő mégis inkább a *varietà* Alberti–Leonardo-féle elvének enged, és a reakciók differenciálása mellett dönt, az óhatatlanul a csodatett rendkívüliségének rovására megy, és a jellegére/értelmére való kritikai rákérdezést von maga után[648].

37 Míg a Tamás-képen ez a reflexió problematikusként ismeri fel Jézus és Tamás dialógusának színrevitelét, az ún. „kis" *Lázár feltámasztása*-karc (1642) **[2.97]** arra szolgál remekművi bizonyítékkal, hogy a jelenlét-*modus*ok dramaturgiai megkülönböztetése Rembrandtnál egyenesen a fabula mélyreható drámai átértelmezéséhez vezethet. A csoda néhány szemtanúja itt is különös módon viselkedik: a Jézus mögött a sírtól elforduló

---

lefutását, tárgyfüggő marad. Pál tehát akkor is intenzíven *jelen* van saját tekintetében, ha cselekvése tárgyát nem lehet vizuálisan is lokalizálni. Bauch más oldalról igazolja ezt: ő a börtön-helyszín hangsúlyossá tételében pillantja meg annak bizonyítékát, hogy „… a kép nem egy szent képmása, hanem egy bibliai történetből vett jelenet. Pált börtönbe vetik, és ennek ellenére ír: tűr és harcol. A régi börtön ráccsal védett celláját látjuk, amelyben Pál a hit tettrekészen alkotó harcosaként jelenik meg… Jacob de Geyn filozófusának absztrakt színterével szemben ez a konkrét helyszín is az eseményekhez tartozik." Vö. **Bauch 1960,** 143.

647 Az abszorpciónak épp ez a *világvesztése* válik később fontossá Fried számára.

14 648 Később, a Caravaggio potsdami *Tamás*-képével **[3.46]** való összehasonlítás során (vö. 477–479.) igyekszem rámutatni arra, hogy ez a zavar inkább a jelenetegész dramaturgiai inkonzisztenciájával, végső soron a Jézus és Tamás között zajló dialógus és drámai interakció tartalmi megoldatlanságaival függ össze.

magas fejfedős férfin vagy a Jézus lábánál kuporgó, Lázár irányába pillantó, mégis inkább magába merülő öreg zsidón például nem látni nyomát annak, hogy – bár egy *per definitionem* minden emberi várakozást fölülíró fantasztikus esemény szemtanúi – a csoda hatása alá kerültek volna. Szemben az 1631-es „nagy" *Lázár feltámasztásá*n **[2.06]** látottakkal, mintha saját világaikba zárulnának: bár jelen vannak a csoda *itt és most*-jában, mégis intranzitív módon, passzívan vannak jelen. Tekintetüket és testnyelvi gesztusaikat nem tudjuk automatikusan a Jézus és Lázár között történtekhez kapcsolni[649]. 35

Ugyanakkor ezt az elkülönültséget nézőként nem tudjuk nem érzékelni. A Jézus lábánál kuporgó idős ember fáradt reakciója például nem olyan deixis, ami kényszerítő erővel mutatna rá az isteni tettre. De képes azt valahogy átpozicionálni az emberi világ keretei között: a köznapias reagálás a Jézus és Lázár között történteket is megfosztja a rendkívüliség nimbuszától. Ezzel teremt dramaturgiai kontextust a halott feltámasztásának tartalmi átértelmezéséhez. Hiszen a csodát itt Jézus nem egyirányú tranzitív cselekvésként *végrehajtja* a magatehetetlen Lázáron: az inkább afféle néma párbeszédként, úgyszólván kettejük bensőséges kommunikációjában történik meg. Rembrandt a kis karcon Jézus csendes gesztusának és megtört tekintetének, illetve a sírból kitekintgető Lázár élénk reakciójának *dialogikus kölcsönösségébe* fordítja át azt, amit a korai munkán még az omnipotens istenfiú egyirányú és frenetikus hatású performanszaként jelenített meg. A vallásos művészet rembrandti megújításának egyik titka épp a transzcendencia efféle „domesztikálásának", a megélő általi szubjektív interiorizálásának új hangsúlyaiban rejlik. Ennélfogva Rembrandt szemében a csoda 1642-ben már inkább életek cseréjéről szól: arról, hogy a holt életre kelésének az élő önfeláldozása lesz az ára[650]. Ez a „csereaktus" viszont, szemben a nagy *Lázár*-lap spektákulumával, lényegét tekintve nem nyilvános esemény: nem is szükséges tehát, hogy minden megfigyelőjét azonos intenzitással abszorbeálja. Dramaturgiailag a tanúk disszociatív jelenléte, ha tetszik, közömbös-esetleges részvétele keretezi be a csodát, azaz mutat rá a Jézus és Lázár között végbemenő esemény bensőségességére és személyességére.

Az 1655-ös *Ábrahám áldozata*-karc Ábrahámja **[2.16]** vagy a Dávid király levelén meditáló Bathsheba **[2.57]** példája is azt mutatja, hogy az evidens tárgykapcsolatok meglazulása óhatatlanul rejtett szándékokat, titkolt érzelmeket, mögöttes megfontolásokat és hasonló, nem-manifeszt tárgykötődéseket sejtet, illetve eddig föltáratlan össze- 21

649 Guratzsch a B. 72. bal szélén látható két alakot (az egyik nekünk háttal Jézusra mutat, a mogorva pillantású másik szemből látszik) a Jn. 11.46-ban említett, a főpapokat értesítő hírvivőkként azonosítja – vö. **Guratzsch 1980,** 155.– ez azonban nem érinti dramatológiai elemzésem lényegi megállapításait.

650 Mivel gondolatmenetem e pontján egyelőre nem célom komplett műértelmezéseket produkálni, csak jelzem, hogy a Jézus és Lázár közötti dialógus sem szimmetrikus: Lázár jelenlétét a kíváncsiság tranzitivitása hatja át (ügyet sem vetve a körülállókra emeli élénk tekintetét a mesterre), Jézus azonban sokkal komplexebben viselkedik. Egyrészt egyenes, összeszedett tartásában, és kinyújtott baljának kissé tétova, áldó mozdulatában van valami szertartásosság – mint aki tudja, hogy itt tekintélyes vallási vezetőként, a nyilvánosságra tekintettel kell viselkednie. Másrészt, bár Lázár felé fordul, tekintete (ez a roppant szubtilis deixis) alig észrevehetően inkább maga elé mered: mintha túllátna cselekvése közvetlen tárgyán, és immár annak árát – saját eljövendő sorsát – is mérlegelné.

függésekre utal a narratív háttérben. Mindez újabb „lejátszási" kísérletekre, az oksági és motivációs láncolatok újrastrukturálására, végső soron az adott történet egészének újraértékelésére kell hogy ösztönözze a befogadót, ha az még nem tévesztette szem elől a cselekmény belső kohéziójának és a hősök immanenciájának a rembrandti drámaformából fakadó elemi követelményeit.

4.2.3.5 | A visszaható jelenlét képszínpadi alakzatai. Az önreflexió mint autonóm cselekvés

*Visszaható vagy önreflexív jelenlét*ként olyan figuratív alakzatokat fogok értelmezni, amelyekben a szubjektum hangsúlyosan „kibeszél" a tárgykapcsolatból – vagy, ahogy Leonardo fogalmaz, „kilép abból a gátlástalan cselekvésből, amely előzőleg eltöltötte". Ez a kilépés abban különbözik az imént tárgyalt intranzitív-disszociatív jelenlétektől, hogy itt a cselekvő mindent annak tudatában tesz, hogy *figyelik*. Bár Leonardo nem fejti ki, a megjegyzés értelme nyilvánvaló: a festő pontosabban tudja megfigyelni „az emberek mozdulatait", ha azt spontán módon hajtják végre, mint ha fél szemmel őhozzá igazodva „viselkednek", színészkedni kezdenek, mintegy „előadják magukat".[651]

A Rembrandt-dramatológia eddig tárgyalt alakzataiban olyan szubjektumokról esett szó, akik anélkül teszik a dolgukat a maguk világában, hogy tudomást vennének a nyilvánosságról, amely előtt megmutatkoznak. A néző felé fordulás, a megszólítás stb. eseteit azért érdemes önálló alakzatként tekintenünk, mert az ezzel előálló kommunikatív viszonyt, noha a rembrandti képszínpad játékszabályai szerint ez is körkörös tárgykapcsolatnak számít, nem tudjuk a jelenlét tranzitív, performatív vagy disszociatív móduszainak egyikével sem azonosítani.

Persze nem tekinthető minden kipillantás a képből automatikusan a visszaható jelenlét indexének[652]. Például az, ahogy Rembrandt a motívumot a hágai Mau-

651 Ehelyt kell jeleznem, hogy az önreflexív jelenlét különbsége az abszorptív jelenlététől egy *dráma* kontextusában döntően különbözik attól, amit Michael Fried *teatralitásként* állít szembe az abszorpcióval. Utóbbi nem egy narratív szerep vagy individuális karakter, hanem a minden porcikájával kifelé irányuló műegész esztétikai stratégiájának jellemzője.

652 Alfred Neumeyer egész monográfiát szentelt a képből való kipillantás motívumának, vö. **Neumeyer 1964.** Ennek elején olvassuk, hogy „A képből való kipillantás pszichológiai és esztétikai tartalma és vonzereje […] csak ott bontakozik ki, ahol meghúztak már egy esztétikai határt, amelyet át kell lépnie. Csak akkor válik világossá a kép felosztásában rejlő mélyebb szándék, amikor egy alak – kilépve a formai vagy esemény-összefüggésből – a néző felé fordul […] ilyenkor a kép mindig valami jelentőségteljeset szeretne tudatni velünk és a pillantással az ebben való részvételre szólít fel bennünket. Az ilyen pillantásban a kép önmagáról beszél". Nem véletlenül bukkan fel itt az „esztétikai határ" Ernst Michalskitól származó fogalma (vö. **Michalski 1931**), amely a fiktív-művészi és a valóságos tér közötti különbség megjelölésére szolgált. Neumeyer egyébként igen gazdag anyagot feldolgozó munkájának legfőbb gyengéje, hogy jószerével minden, a képből való kipillantást mindjárt *ad spectatores* – tehát a nézővel való közvetlen kapcsolatfelvételként – értelmez. Velázquez merész ún. *Rokeby-Vénuszá*nak tükörből látszó arcát is ide számítja, mintha az ágyán heverő szép istennő a tükrön keresztül a nézővel akarna kapcsolatba lépni. **Neumeyer 1964,** 58.

17

ritshuis 1636-os[653] **[2.98],** illetve a berlini Gemäldegalerie 1647-ig többször átdolgozott *Zsuzsánna és a vének*-kompozícióján[654] **[2.99]** alkalmazza: a megriadt leány mindkét esetben kifelé néz, mégsem mondhatjuk, hogy dialógust kezdeményezne a nézővel. Inkább önkéntelen reakciókról (itt használt terminológiám szerint: tranzitív, bár negatív tárgykapcsolatokról) van szó. Ahhoz, hogy tekintetük az önreflexió intenciójáról árulkodjon, azt kellene érzékelnünk, hogy szuverén módon maguk döntöttek arról, hogy megosztják magukat a színpadi eseményben való részvétel és a zsöllye anonim nézőjével való kommunikáció között. Ehhez mindkét esetben félreérthetetlenül meg kell történnie az összepillantás eseményének: olyasmi ez, amit csak a kép kibeszélő szubjektuma kényszeríthet ki, a nézőnek pedig nincs is módja ezt nem észrevenni. Jean-Luc Nancy az arcképről írt kis könyvében a portré *tekintetét* úgy definiálja, hogy szembeállítja a *látás* tevékenységével: „a tekintet alapjában véve nem egy tárggyal való kapcsolat. A látás talán ilyen – és ebben az értelemben a portré nem lát semmit, illetve nem azért van ott, hogy lássuk […] A látás a tárgyak birodalmában érzi otthon magát […] látás során látok, optikai okokból: a tekintet esetében azonban én magam vagyok játékba hozva. Nem tudok nézni, hogy *az ne nézne engem*."[655] Ez a reflexivitás Rembrandtnál dramaturgiai funkciót nyer: ha megtörtént az összepillantás, az óhatatlanul válaszreakciót kell hogy kiváltson belőlem – annak fölmérését például, hogy az adott szituációban mi motiválhatja épp az én (az implicit néző, a nyilvánosság) megszólításomat. Ilyen összepillantás a két *Zsuzsánna*-kép egyikén sem történik. Rembrandt magabiztos rajzolói képességeit (és dramaturgiai érzékét) ismerve biztosak lehetünk benne, hogy a nézővel való találkozásra/párbeszédre ezekben az esetekben nem véletlenül nem került sor.

[Rövid exkurzus: miért kerülte Rembrandt a retorikus *assistenza*-figurákat?] Közismert, hogy a befogadóval való kommunikáció már Albertinél is az *istoria* művészi invenciójának döntő motívumaként jelenik meg. Ennek a korai elgondolásnak a centrumában két olyan mozzanat keveredik, amelyeket visszatekintve – a Rembrandt-dramatológia fényében – rögtön érdemes lesz különválasztani. Az egyik az ábrázolt affektusok közvetlen hitelességének követelménye, amelyet Alberti „együttérző természetünkből" vezet le: mivel „együtt sírunk azzal, aki sír, nevetünk azzal, aki nevet és együtt szenvedünk azzal, aki szenved", a festőnek is arra kell törekednie, hogy figurái az együttérzést mintegy közvetlenül és maguktól váltsák ki a nézőből.[656] Leonardo ennek megfelelően a célzott effektus egyöntetűségének fontosságát hangsúlyozza: „figuráidat lelkiállapotuknak megfelelően mozgasd, vagyis ha haragos embert festesz, nehogy az

653 Rembrandt: *Zsuzsánna* és *a vének*, 1636, olaj, fa, 47,2 × 38,6 cm, 1636; Hága, Mauritshuis; Corpus III. A 118, Corpus VI. 144; HdG 57, BRE 505; GER 84.

654 Rembrandt: *Zsuzsánna* és *a vének*, 1638–1647 olaj, fa, 76,6 × 92,8 cm, Berlin, Gemaldegalerie; Corpus V. 1, Corpus VI. 213; HdG 55, BRE 516; GER 221.

655 **Nancy 2010,** 37–38.

656 Alberti, *Della Pittura*, II. 41. Vö. **Alberti 1997,** 118–119.

arca épp az ellenkezőjét mutassa, hanem olyan legyen, hogy semmi másra ne lehessen gondolni, csak a haragra…"[657] (az én kiemelésem, R. A.)

Noha elméletileg egyelőre nem tudatosul, mégis különbözik ettől a történtek a néző általi érzelmi *reflektálásának* követelménye. Ezt a retorikus-didaktikus igényt Alberti szerint leginkább egy közvetítő figura révén érvényesítheti a festő: „Helyesnek tartom […], ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet *[chi admonisca]* és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghez visznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére, vagy haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel fenyeget, hogy ne menjenek a közelébe, vagy arra hív, hogy sírjunk vagy nevessünk vele együtt"[658]. A közvetítő *(admonitor)* deixisével éppenséggel távolságot teremt a néző és elbeszéltek között: azzal, hogy saját érzelmi diszpozícióján keresztül ösztönzi vagy korlátozza a tekintet hozzáférését, megkerülhetetlen küszöbként szolgál, és mindenképpen feltételessé, idézőjelessé-reflektálttá teszi a nézői részvételt az ábrázolt eseményekben.

A quattrocento itáliai festészeti példáin jól látszik, hogy e kétféle retorikus igény között a festők még nem érzékelnek föloldhatatlan ellentmondást: ez csak a XVII. században – és éppen a realisztikus megjelenítés iránti újfajta közvetlenség-igény megjelenésével – vezet valódi képdramaturgiai válaszúthoz[659]. Alfred Neumeyer hívja fel a figyelmet arra, hogy a képből kipillantó – tehát a nézőről „tudomást vevő" – figurák már a XVII. század francia történeti festészetében is tilalom alá estek: ezeket „Poussin és köre műveiben egyáltalán nem találni, minthogy ellentmondanak a képimmanencia klasszikus eszményének."[660] Louis Marin szerint a barokk udvari reprezentáció kontextusában – pl. Charles Le Brun-nél – az *admonitor* már normatív előírásként, a *historie* mint nyilvános-hivatalos intézmény explicit tartozékaként funkcionál: „nem a nézőt és/vagy a festőt képviseli, hanem a keretet, és megjelöli a néző számára a tekintetnek a *storiá*val szemben felveendő érzelmi modalitását".[661] A protestáns Rembrandt ezzel a döntően katolikus retorikussággal szemben fogalmazza meg műveinek a néző empatikus együttműködésére számító, de minden „intézményi" közvetítést és reflexiót kiiktató antiretorikus stratégiáját.

Claude Gandelman az érzelmi közvetlenség és retorikus reflektáltság fenti megkülönböztetését – Austin beszédaktus-elméletének[662] fogalmait igénybe véve – konstatívum és performatívum kettősségeként írja le: „A rámutató figura gesztusa számunkra performatívumként jelenik meg és ez azoknak a konstatív gesztusoknak az ellenkezője, amelyek

---

657 Leonardo, *Trattato della Pittura*, III. 358., vö. **Leonardo 2005,** 104.
658 Alberti, *Della Pittura*, II. 42. Vö. **Alberti 1997,** 120–121.
659 **Weststeijn 2013,** 321. skk.
660 **Neumeyer 1964,** 66–67. Hogy miféle sajátos immanencia jár ki az elbeszélő műveknek [szemben pl. Philipp de Champagne (1602–1674) vagy Nicolas de Largilliére (1656–1746) vallásos csoportportréival vagy a Le Nain fivérek *ad spectatores*-jellegű zsánerképeivel], arról Neumeyertől nem tudunk meg többet.
661 **Marin 2001,** 203–204.
662 John L. Austin: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James-előadások*, ford. Pléh Csaba. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

nem 'lépnek ki a képből', amelyek nézőként nem bennünket szólítanak meg, amelyek semmit nem akarnak nekünk mondani, hanem a kép belső világában, az ábrázolt személyek között úgy funkcionálnak, mintha nem is nézné őket senki, hanem minden csak egy tükrözésmentes üveg mögött játszódna le."[663] A „kukucskálódoboz" nézője *voyeur*-ként viselkedve közvetlenül azonosulhat a színen a maguk ügyében elmerülő cselekvőkkel: ezt neveztem a Rembrandt-dramatológia terminusaiban elemi cselekvésnek, illetve tranzitív-körkörös tárgykapcsolatnak. Az *assistenza*-figurák rámutató gesztusa azonban szükségképpen megkülönbözteti jelenlétüket az eseményben közvetlenül feloldódókétól[664]. Ez a *reflexív* mozzanat az, amit Gandelman az *admonitor* formulája esetében „performatívnak" nevez – és joggal hangsúlyozza annak explicite retorikus természetét. Mert a jelenetből kitekintő-kilépő figura magát a képet – a deiktikus apparátust mint olyat – személyesíti meg[665]: a mód, ahogy reagál vagy rezonál, olyan követendő szerepmintaként *(Rezeptionsvorgabe)*[666] szolgál a befogadó számára, amely mindjárt a jelenetegész egy bizonyos normatív olvasatát is „sugalmazza" neki.

Rembrandtnál gyakorlatilag sohasem találkozunk ilyesfajta kommentáló közvetítőkkel: az ő robusztusan antiteátrális dramaturgiájától, mint többször utaltam már rá (ld. itt 122ff, illetve 175ff.), idegen mindenféle retorikus didaxis. A nézőt csak indirekt módon, legfeljebb a szemtanú-*repoussoir*-okkal való spontán azonosulás közvetítésével vonja be a játékba, amelyeknek épp az a legfőbb meghatározásuk, hogy nem „kifelé", a nézőre, hanem „befelé", az eseményre orientálódnak. Ha színpadán olykor mégis föltűnnek némelyek, akik a „kint" és „bent" peremén, abszorptív cselekvés és metadiegetikus kommunikáció mezsgyéjén egyensúlyoznak, bizonyosak lehetünk benne, hogy nem járulékos kísérők, hanem *drámai személyek*, akik történetük e pontján szigorúan motiváltan kezdeményeznek dialógust épp a „zsöllyével". A *színház* fontos kelléke Rembrandt drámai elbeszéléseinek, de látni fogjuk, hogy nem közvetlen helyszínként, hanem olyan kronotoposzként, amely mindenekelőtt az implicit néző szerepét szabályozza (vö. 375. *passim*).

[„Visszaható" cselekvés és nézőkapcsolat] Megint egy nagyon egyszerű, zsánerközeli példán mutatnám meg, hogy mire gondolok. Az 1637-ben készült B.33-jelzetű *Jákob kényezteti Benjamint* című rézkarcon[667] **[2.100]** az idős, dús szakállat és mélyen homlokába húzott barettet viselő ősatya legkisebb fiát tartja lábai között: két kezével

---

663 **Gandelman 1992,** 79–80.

664 Némiképp félreérthető, ahogy Gandelman a már Alberti által szorgalmazott funkciót az anti-illuzionista brechti színház színészéével rokonítja: mintha az *admonitor* „kilépése a képből", a személy és a szerep a szemünk láttára lejátszó „szétcsúszása" arra szolgálna, hogy a zsöllye naiv nézőjét a valósnak látszó esemény fikcionalitásával szembesítse. **Gandelman 1992,** 80. Rembrandtnak megvannak a technikái ahhoz, hogy ezt a kép realitás-karakterére (Dagobert Frey) vonatkozó mediális reflexiót is kiváltsa, de ez nála éppen nem a színpadi diegézis dimenziójában történik meg.

665 **Marin 1997,** 225.

666 Ld. itt 134., n.225

667 A lap értelmezéstörténetéhez ld. **Tümpel 1968**, 114–115., illetve **Kat. Berlin 1970**, no. 20

a valamin vidáman nevetgélő fiúcska buksiját simogatja – és eközben kipillant a képből. Mintegy a kisfiú feje fölött és tudtán kívül, de félre nem érthető módon keresi a külső megfigyelő tekintetét. Bár nem frontális, kihívó megszólítás ez, de kétségtelenül kommunikatív aktus. Komoly-higgadt pillantása dramatológiai értelemben intencionált cselekvésnek minősül, amelynek címzettje az implicit néző, aki ezzel alárendelt tárgyává is válik a tárgykapcsolatnak, amelybe Jákob vonja bele. Megszólítottként nem is reagálhatunk önkényesen: tekintetünkkel voltaképp *viszonozzuk* Jákobét. Így vesszük észre, hogy az idős atya épp megosztja önmagát a gyermekkel való abszorptív játszadozás és a velünk, nézőkkel folytatott kommunikáció között. Ettől nyer a kipillantás gesztusa elbeszélő értéket és emeli ki a jelenetet a puszta családi zsáner tét nélküli keretei közül[668]: Jákob ránk irányuló tekintete ugyanis bekeretezi – értsd: üzenet-értékű *jelentéssel* ruházza fel – a Benjáminnal való gyengéd törődést. Célirányos kommunikációja folytán narratív értelmet kell adnunk e meghasonlásnak (!), mintegy föl kell fejtenünk Jákob kommunikatív viselkedésének motivációs hátterét. Persze megint csak a bibliai elbeszélés egészéből következtethetünk: például arra, hogy Jákob így jelzi a képszínpad nyilvánossága felé, hogy legkisebbik gyermekét eleve megóvná attól, amitől Józsefet nem sikerült (1Móz 42.36–38.). Így hozza a tudomásunkra, hogy *tisztában van* atyai felelősségével, amit a mit sem sejtő gyermek iránt visel[669].

Eörsi Anna egy még nem publikált, de kiválóan érvelő tanulmányában[670] elsősorban ikonográfiai és típustörténeti adatokkal igazolja tézisét, amely szerint a képen nem a Benjamint kényeztető Jákobbal, inkább az idős Ábrahámmal van dolgunk, aki azonban itt – szemben a legtöbb, rá szavazó ikonográfus feltételezésével – nem Izsákot, hanem idősebb gyermekét, az utóbb elűzött Izmaelt szeretgeti. A kisfiú kezében tartott alma a két gyermek közötti vetélkedés anekdotikus motívumára vezethető vissza, ugyanakkor az eredendő bűn szimbólumaként is szerepet kap: Szt. Pál allegorikus olvasata (Gal 4.21–31.) szerint a Krisztus-hívők közössége a szabad Sárától („az ígéret által") született Izsák leszármazottjának kell hogy tekintse önmagát, míg a Hágár (egy rabszolganő) szülte Izmael csak „test szerint" volt Ábrahám fia, ezért úgymond „üldözte" is a „lélek szerintit"[671]. Ábrahám áldozata, mint közismert, tipológiailag Krisztus megváltástörténetét előlegzi meg, de az eredendő bűnt szimbolizáló alma Eörsi szerint a még az Ószövetség világát képviselő Izmael kezében is „jó helyen" van.

---

668 Gerszi Teréz is csupán arról beszél, hogy Rembrandt „az idős apa legkisebb gyermeke iránti féltő szeretetét tette fő témává", ld. **Gerszi 2006**, 46.

669 Tümpel szerint Rembrandt atya és fiú kétalakos csoportját olyan XVI. századi bibliaillusztrációkból „oldja ki", amelyeken Jákob fiai kérik atyjukat, hogy engedje velük menni a legkisebbik fiút. Ez a csoport jelenik meg később egy olyan biszterezett tollrajzon (Ben. 526, ma a bécsi Albertinában) amelyen József meséli el álmát Jákobnak, aki – miközben rá figyel – lábai közt a kis Benjámint dédelgeti, és amelyet az újabb kutatás kérdőjelesen Ferdinand Bolnak tulajdonít. Vö. **Benesch Online 2016,** illustrations-in-progress, no. 526.

670 **Eörsi 2022b.**

671 A páli értelmezés az eredeti szövegből kihüvelyezhető nevetésből vagy csúfolásból (1Móz 21, 9.) legalábbis ezt hiposztazálja.

E rekonstrukció szerint mármost a B.33-as rézkarc azt a drámai fordulatot örökítené meg, amikor Ábrahám – Izsák elválasztásának ünnepén – szembesül Isten akaratával, hogy engednie kell Sára követelésének és el kell küldenie a házból Hágárt és Izmáelt.[672] A téma roppant népszerű volt a XVI–XVII. századi Németalföldön – elsősorban a nehéz búcsúban rejlő „érzelmi potenciál" miatt: hisz Ábrahámnak akarata ellenére kell megválnia szeretett édes gyermekétől és ágyasától[673]: Rembrandt 1637-ra datált B.30-as jelű lapján **[2.101]** is ebben a szellemben karcolta rézbe az elbocsátás jelenetét.

A B. 33 ikonográfiai érdekessége mármost, hogy hiányzik róla Hágár, aki pedig az Ábrahám-Izmael kapcsolatnak állandó szereplője. Eörsi szerint Rembrandt „az apa-fiú kettőst az Elválasztás-ünnep narratívájából oldotta ki": Ábrahám most érti meg, hogy „vége az elsőszülöttjével való bensőséges együttlétnek; meglehet, az előző pillanatban még önfeledten simogatta Izmael állát, most azonban a gyerek fejét óvatosan kezdi a hang irányába fordítani, egyidejűleg baljában már ott van a nyomban bekövetkező áldás is. Izmael egyelőre nem tudja, mi vár rá; ő most még Izsákkal van elfoglalva."[674] A jelenetben Rembrandt – dramatológiailag szólva – kettejük jelenlétének eltérő időalakzatait konfrontálja egymással: miközben a kisfiú egészen abszorptív módon feloldódik az ártatlan csúfolódás pillanatában, Ábrahám homlokát már a készülő nehéz elválás sötét árnya felhőzi, ami a nézővel való összepillantás önreflexív cselekvésében ölt testet.

Eörsi mármost Ábrahámnak a nézőre szegeződő tekintetét az Úrral való párbeszédbe lépés gesztusaként értelmezi: „Esetünkben a néző helyén van az Úr: Ábrahám intenzív, feszült szempárja Őt illeti. Az apa most tudatosítja Isten szavait, és testét-lelkét mindenestül átjárja a szituáció ambivalenciája: el kell fogadnia az elfogadhatatlant." De nem túlfeszítése-e az ikonográfiai szerepazonosításnak, ha a kisfiú állát terelő mozdulatot közvetlenül az Úr felé fordításként értelmezzük?[675] Nekem úgy tűnik, hogy Ábrahám a nézőt fixáló tekintete nem közvetlenül az Úrral való kommunikáció gesztusa: akárkit gondoljunk is a helyére, az implicit néző dolga itt annak észlelése, hogy az aggastyán kilép a gyermekek részvételével zajló családi esemény folyamatából, hogy tudomásunkra hozza: tisztában van Izmaellel kapcsolatos teendőivel és veszteségeivel is. Más

672 „Amikor a gyermek nagyobb lett, elválasztották. Ábrahám pedig nagy lakomát készített azon a napon, amelyen elválasztották Izsákot. 9Amikor Sára nevetni látta az egyiptomi Hágár fiát, akit Hágár Ábrahámnak szült, 10ezt mondta Ábrahámnak: Kergesd el ezt a szolgálót a fiával együtt, mert nem örökölhet ennek a szolgálónak a fia az én fiammal, Izsákkal! 11Ez a beszéd Ábrahámnak igen rosszul esett, a fia miatt. 12De Isten ezt mondta Ábrahámnak: Ne essék neked rosszul ennek a fiúnak és szolgálódnak a dolga. Bármit mond neked Sára, hallgass a szavára, mert Izsákot fogják a te utódodnak nevezni. 13De a szolgáló fiából is népet támasztok, mert ő is tőled származik." 1Móz 21.8–13.

673 **Hamann 1936**

674 Izmaelnek a „jövőt illető gyanútlanságát" Eörsi is kiemeli: még a Búcsúzás jelenetein is előfordul, lásd pl. Pieter Lastman, Bécs, Albertina, (**Hamann** 1936, 492, Abb. 30);

675 Eörsi analógiaként egyrészt Savoldo londoni *Magdolná*jára, másrészt Caravaggio a nevető Izsákként intepretált capitoliumi *Szent János*ára hivatkozik: a néző az első esetben Krisztus, a másodikban Ábrahám „helyét" foglalná el. Függetlenül attól, hogy e példákon mennyire találjuk meggyőzőnek a kifelé kommunikáló protagonisták efféle ikonográfia azonosításait, eddigi dramatológiai elemzéseink tanulságaként azt kell mondanunk: Rembrandtnál nincs szükség az implicit néző-szerep efféle ikonografizálására.

tartalmú ambivalencia ez, mint amit pl. a B.30-on látunk, ahol Ábrahám testbeszéde sokat elárul ugyan a benne kavargó érzelmi viharokról, Hágárt követő profilnézete azonban épp ezt a visszaható-tudatosító mozzanatot kell hogy nélkülözze.

Akár a „Jákob és Benjámin", akár az „Ábrahám és Izmael"-ikonográfiát fogadjuk el tehát, a képből való kipillantás mindkét esetben olyan nézőkapcsolatot állít elő, amelyben a protagonista *önreflexivitása* jut tudomásunkra. Nem véletlen, hogy noha régi, egészen az antikvitásig visszavezethető és a korai quattrocento óta kifejezetten virulenssé vált festői konvencióról van szó, Rembrandt narratív munkáin csak nagyon ritkán él a képből való kipillantás asszertív eszközével. Végül is a cselekvésdramaturgia eszköze ez is: rá is érvényes az alteritás elve. Másként is tehetne, de Rembrandt Jákobja *választja* ezt az önmegosztást. A gesztust azért nevezem visszaható cselekvésnek, mert azt a néző óhatatlaul önértelmezésként, a helyzetre és a sorsproblémára vonatkozó személyes reflexióként kénytelen a vele dialogizáló protagonistára visszavetíteni[676].

Világosan látnunk kell, hogy a néző ezekben az esetekben nem egyszerűen empirikus befogadóként, hanem a dráma implicit nyilvánosságának képviselőjeként jön számításba. Ahhoz hasonló aktorként tételeződik, mint Perszeusz csoportja Andromeda figyelmének célpontjaként: bár nem látni őt, *a kommunikáció mint reciprok tárgykapcsolat egyidejű tárgyaként és alanyaként mégis jelen kell hogy legyen a virtuális dialógusban.* Akit ugyanis megszólítottak, az úgyszólván válaszkényszerbe kerül: adekvát válasza pedig nem lehet más, mint hogy elfogadja a kihívást, felméri és mindenoldalúan „lejátssza" az elébe táruló helyzetet, megjeleníti a maga számára és ekképp *megérti* a protagonista aktuális viselkedésének motívumait is. Természetesen csak annyira és csak olyan részletesen, amennyire az a narratíva adott pontján és a többi cselekvő Rembrandt által precízen kidolgozott tárgykapcsolatainak lefuttatása és interakcióik „összeolvasása" alapján lehetséges.

Ezért egy-egy képi elbeszélés drámaként való értelmezését az interpretátor részéről meg kell hogy előzze az adott néző-funkció konkrét tárgykapcsolati analízise. El kell
39 majd végeznünk ezt a vizsgálatot például a *Mordecháj diadala* **[3.21]** kapcsán, ahol tisztázásra vár, hogy miért és miként fordul mindkét ellenérdekű protagonista egyidejűleg és ugyanahhoz a nyilvánossághoz, mit kommunikálnak felé – és miféle implicit „válaszra" tartanak igényt a nézőtől[677]. Föl kell majd tennünk e kérdést a drezdai Sám-
19 son lakodalmával **[2.45]** kapcsolatban is, amelyen a lakoma közvetett résztvevőjeként arra kényszerülünk, hogy viszonozzuk a timnahi asszony egyenesen ránk szegeződő pillantását, és mintegy ezzel igazoljuk vissza, hogy *értjük:* képes lesz majd akaratát érvé-

676 Érdekes esettel találkozunk a müncheni *A kereszt felállításán* **[2.102]**, ahol Rembrandt önmagát is hangsúlyos szerepben lépteti fel a színen (ezzel is nyomatékosítva a személyes jelenlét fontosságát), és ahol egy hátra vont turbános lovas pillant ki a nézőre, illetve szuggerálja őt a mélyből.

677 Vö. **Podro 2002**, 79 f.

nyesíteni újdonsült férje ellenében. Látni fogjuk, hogy – egy merész csavar közbeiktatásával – az implicit néző-kapcsolat lesz a kulcs a pétervári nagy *Hámán*-kép **[2.03]** enigmatikus dramaturgiájának megfejtéséhez is (534ff.). 32

Exkurzus: a portré dramatológiájához. Futólagos megjegyzések a *tronie*, a *portrait historie*, a dramatizált önarcképek és a csoportképek speciális helyzetéhez

A nézőre való kipillantás dramaturgiailag nagyon szenzitív formula tehát: általa az alapértelmezésben önmozgó cselekvő szándékoltan izolálódik, elkülönül, illetve megkülönbözteti magát azoktól, akik nem vesznek tudomást az implicit néző (más szóval a nyilvánosság) jelenlétéről, hanem a maguk – tranzitív, intranzitív vagy performatív – módján teszik, amit tehetnek vagy tenniük kell a jelenetben. A közvetlen nézőkapcsolat határozottan izolálja a ki-, illetve eltekintőt saját környezetétől, ami az önreflexív jelenlét alakzatának óhatatlanul *portrészerű* vonásokat kölcsönöz. Elég egy pillantást vetnünk a korai New York-i *Bathsheba* **[3.10]** toalettjére, a *Sámson lakodalma* **[2.45]** asztalfőjén ülő timnahi asszony magabiztos pózolására, a király lován feszítő Mordechájra **[3.21],** vagy e típus egészen extrém példájára, a hatalmát agresszív magabiztossággal, frontálisan képviselő kései *Juno*ra **[3.27],** hogy fölismerjük ezt a kvalitást – föltéve, hogy a *portré* fogalmát nem szűkítjük le egy természetes személy puszta leképezésének (arcvonásai, karaktere megörökítésének) egyszerű tényére, és tekintetbe vesszük, hogy a műfaj még egészen szekularizált-esztétizált modern formáiban is megőrzi eredendő okkazionalitásának létszerű nyomait[678]. 19 39

Képontológiai értelemben minden portré-ábrázolást úgy kell tekintenünk, mint ami *performatív szerepjátékoskén*t mutat rá a szubjektumra: olyan személyként, aki *előlép* egy „nyilvánosságba", hogy megmutassa önmagát *mint* valakit[679]. Mint Gadamer mondja, „a portrén ábrázolt személy olyannyira ő maga, hogy még akkor sem kelt olyan benyomást, mintha fölöltöztették volna… a megjelenés pompája magához a személyhez tartozik. Olyan valaki, aki mások számára van."[680] Minden portréban föl kell ismernünk ezt az ontikus – a szemlélő jelenlétét föltételező, sőt egyenesen őrá irányuló – és többé-kevésbé rejtetten *eseményszerű* mozzanatot: ennyiben nemcsak nem oktalan, hanem egyenesen megkerülhetetlen, hogy a portré dramatológiájáról is beszéljünk.

---

678 Egy portré-festmény önmagában, puszta esztétikai élménytárgyként való szemlélése/élvezete (az „esztétikai tudat" absztrakciója) szegényesebbé teszi a művet, amennyiben figyelmen kívül hagyja a műfaj „alkalmiságát": azt, hogy az ontológiailag egy meghatározott individuumhoz, annak élet- és értékvilágához, megmutatkozása motivációihoz, körülményeihez stb. kapcsolódik, és ezt az utókori befogadó is kénytelen tudomásul venni. Vö. **Gadamer 2003,** 174. skk., illetve **Boehm 2000b,** 178.

679 Ennek 17. sz.-i holland példáit tárgyalja **Woodall 1997**

680 **Gadamer 2003,** 174–175.

Mindez azért is logikus, mert a privát portré műfajként való önállósodása ugyanúgy a kora újkori Európa civilizációs fejleménye, ahogy a modern dráma megszületése is az volt. Ha igaz Peter Szondi tézise, hogy „az eszmélő ember" a reneszánsz eredetű újkori drámában tisztán „az emberek közötti vonatkozások ábrázolásával […] *saját magát* akarta meghatározni és tükrözni"[681], akkor melléje állíthatjuk a művészettörténész Gottfried Boehm tételét, aki szerint a modern portré történelmi újszerűsége kifejezetten az önálló individuum önmagára való vonatkozásának (Selbstbeziehung)[682] mozzanatában érhető tetten. A képből kifelé kommunikáló drámai szubjektum imént elemzett *visszaható* jelenléte épp az öntételezésből formál drámai cselekvést: a reflektált maga/viselet szerepjátéka teszi az ilyen figura jelenlétét portrészerűvé[683]. Ezért sem túl kockázatos a feltételezés, hogy a dramaturgiai invenció nemcsak elbeszélő képeit, de Rembrandt káprázatos portretista életművét is áthatja: arcképeit is jó okkal értelmezhetjük egy-egy autonóm szubjektum cselekvésértékű fellépéseként, másként fogalmazva, az implicit nézővel való kapcsolatfelvétel és találkozás inszcenált eseményeként.[684] Az elbeszélés szereplőinek jelenlétét dramatizáló *historie* és a *persona repraesentata* jelenlétét dramatizáló arckép között legfeljebb hangsúlykülönbségek vannak, de bizonyosan nem húzódik közöttük éles demarkációs vonal.[685] Színezik ezt a köztes terepet olyan keverékformák, mint a *tronie*-k[686] és az ún. *portrait historie*-k[687].

Mivel itt az újkori portré *kommunikativitása* a voltaképpeni probléma[688], nem szükséges az arcmás-készítés antropológiai gyökereiig, az antik halottkultuszok, az ősök

---

681 **Szondi 2002,** 15.

682 **Boehm 1984,** 13.

683 Alighanem az ilyen típusú reflexivitást nevezi Claus Volkenandt „portrétudatnak" *(Porträtbewusstsein)* – szembeállítva az olyan valós arcmásokkal, amilyeneket pl. a *Tulp doktor anatómiai leckéjé*n ismer fel: mivel a sebészek ott épp az anatómiai tudományosság rejtélyeiben vannak elmerülve, állapotuk egyben a „portréfeledtség" *(Porträtvergessenheit)* állapota is. **Volkenandt 2004,** 229. Mint később a műről írva **[4.2.5.5]** kifejtem, szerintem Volkenandt elvéti Rembrandt dramaturgiai megkülönböztetését, amennyiben úgy látja, hogy Tulpot is az előadás-eseményben maradéktalanul feloldódó, quasi „portréfeledt" állapot jellemzi. A dramatológiai jelenlétnek a tárgykapcsolatok tranzitivitására és a szubjektum involváltságára épülő tipológiája nélkül a *praelector* „portrétudatos" önfelmutatásának mozzanata elsikkad – holott megítélésem szerint Tulp elkülönböződése hallgatóinak önfeledtségétől nagyon is szemléletes.

684 Így értelmezi pl. Michael Podro is, ld. **Podro 2002,** 95–114.

685 A portré és az elbeszélő kép közötti átjárásokról ld. **Wheelock 1980,** 139., illetve **Dickey-Roodenburg 2010,** 11.

686 Frederic Schwartz a *tronie* és a portré közötti különbséget abban látja, hogy az előbbi alanya rendre valamilyen akcióban/élethelyzetben van elgondolva (ha az nincs is definiálva), míg az utóbbié „portré-szituációban" van, azaz „magabiztosan irányít, öntudatosan fogadja és viszonozza a néző pillantását… Tartása egy nézőt feltételez: nyilvános póza a formális prezentációé." Amikor arról beszél, hogy „a portrét ülő személy nem önkéntelenül felfedi, inkább öntudatosan megmutatja önmagát a külvilágnak" (vö. **F. Schwartz 1989,** 95.), akkor olyan különbséget fogalmaz meg, amely az én felosztásomban leginkább a tranzitív, illetve az önreflexív jelenlét *modus*a közötti különbségnek felel meg. Felfogásom szerint a portrét nem a cselekvés hiánya különbözteti meg a *tronie*-tól: az önmegmutatás és a kommunikáció „magabiztos irányítása" ugyanis – itt emellett érvelek – nagyon is cselekvő jelenlét. Magam, legalábbis Rembrandt *tronie*-jainak esetében ragaszkodnék az ilyen ábrázolások előkészítő jellegéhez – éppen azért „tanulmányok", mert nem definálják a szituációkat, amelyekben cselekvéseik tárgyi tartalomra tehetnének szert. Nem mond ennek ellent Hirschfelder, amikor azzal érvel, hogy a *tronie*-t a XVII. századi Hollandiában önálló műfajnak, azaz kész műnek kell tekintenünk. Vö. ehhez **Belting 2018,** 237. skk.

687 Vö. **Wishnevsky 1967;** ld. még **Hammer-Tugendhat 2015**

688 Vö. **Boehm 2000b,** 178.

galériái archaikus formáiig, a portré európai történelmi geneziséig visszamennem. Elegendő a feudális-hűbéri alá-fölé rendeltségi viszonyokra, illetve a személyi hatalomgyakorlás kereteit alkotó *reprezentatív nyilvánosság* működésére utalnom. Aki reprezentál, az – Jürgen Habermas fogalmazása szerint – „nyilvánosan képviseli a státust: úgy jelenik meg, úgy mutatkozik, mint valamilyen 'magasabb' hatalom megtestesülése"[689]. Akit rangja és státusa feljogosít erre, az szükségképpen tekintélye *elismertetésének* igényével lép a nyilvánosság elé: *megmutatkozása* – helye, öltözéke, jelvényei, tartása, gesztikulációja, tekintet- és hanghordozása, egyszóval: testies jelenléte – nem más, mint e hatalom vagy felsőbbség performatív gyakorlása. A *persona repraesentata* tekintélye rá van utalva azoknak az elismerő tekintetére, akik fölött hatalmát gyakorolja. Megjelenése, kilépése az alattvalókkal megosztott nyilvános térbe a státussal járó kötelesség: léte olyannyira tartalmazza a megmutatkozást, hogy az már nem is az övé. Ennélfogva, mint Gadamer mondja, „…nem tudja elkerülni, hogy képen mutassák meg, s mivel ezek a bemutatások határozzák meg az emberek róla alkotott képét, a végén úgy kell megmutatkoznia, ahogy a saját képe előírja neki."[690] Az uralkodó (illetve az önmagát megmutató státus betöltője) a reprezentatív nyilvánosság környezetében tehát *eleve képszerű* fenoménként lép az övéi elé[691]: ennélfogva elemi működéséhez is nélkülözhetetlenek azok a fizikai környezetek (reprezentációs terek, az „udvar" kulisszái stb.), az inszigniákkal, öltözékkel stb. *megjelölt test* jelenléte, illetve azok a *ceremoniális események*, amelyek során a hatalmi hierarchia *társas kommunikációként* megvalósul. A *persona repraesentata*-t azért ábrázolják képeken, illetve azért lehet helyettesíteni képekkel[692], mert a reprezentációs portré és nézőjének viszonya analóg a ceremónián részt vevőkével: ilyenkor a kép maga nem esztétikai-művészi produktumként, hanem transzcendens-szakrális *autoritásként* lép fel, illetve igényli azt, hogy – Gadamerrel szólva – létrangját *(Seinsvalenz)* a néző/résztvevő is elismerje[693].

Mindezt egyrészt azért fontos rögzíteni, mert Rembrandt erre a műfaji tradícióra épít, amikor elbeszélő jeleneteiben a portré-formát *a saját jogán fellépő, autonóm individuum cselekvő kommunikációjaként* instrumentalizálja[694]. Az individuális portrénak abból a sajátosságából kovácsol dramaturgiai tőkét, hogy az – mint Gottfried Boehm

689 **Habermas 1993,** 57.

690 **Gadamer 2003,** 172.

691 „A reprezentatív nyilvánosság kifejtése a személy jelképeihez van kötve: hatalmi jelvényekhez (fegyverek, jelképek), habitushoz (öltözet, hajviselet), taglejtéshez (köszönési forma, mozdulat) és retorikához (a megszólítás formája, általában a formaszerű beszéd, egyszóval a 'nemes' viselkedés szigorú kódexéhez." **Habermas 1993,** 58.

692 Vö. **Bredekamp 2010,** 173–230.

693 Ld. erről újabban **Grootenboer 2010a**

694 Bár az abszolutizmus korának francia klasszicista tragédiája és a XVII. századi holland polgári festészet nagyon eltérő szociokulturális közegekben és műnemi-műfaji keretek között virágzott, amit Fodor Géza Corneille hőseiről szólva megállapít, hogy ti. „a kifejlődő emberi individualitás már nem találja helyét a rendi kötöttségek között" (**Fodor 1974,** 12.), *mutatis mutandis* Rembrandt hőseire is igaz. Csakugyan úgy tűnik, hogy a reprezentációs portré műfajának dramaturgiai „hasznosítása" a képi elbeszélésben a feudális státus-privilégiumokon alapuló, mereven hierarchikus társadalmi kommunikáció fellazulásának egyik szimptómája.

fogalmaz – „áttöri a kép esztétikai immanenciájának a szféráját, alkalmassá téve azt, hogy 'találkozzunk' egy 'bizonyos emberrel', megnyíljon létének különlegessége és esetlegessége."[695] Másrészt Rembrandt abban is kreatívnak bizonyul, hogy – e logikát megfordítva – portré-megbízásaiban a személy reprezentációját azzal tegye elevenebbé, hogy mintegy dramatizálja a nyilvános térbe való kilépés mint cselekvés inherens mozzanatát. Ennek legragyogóbb példái a nagy reprezentációs csoportképek (a *Tulp doktor anatómiai leckéje*, az ún. *Éjjeli őrjárat* és *A posztóscéh elöljárói*), amelyek felépítésében Rembrandt nagyon is él az elbeszélő képeken kifejlesztett tárgykapcsolati differenciálás, illetve a különféle jelenlét-móduszok egyidejű alkalmazásának eszközeivel (vö. itt 326–331.).

Az ikonológus Henri van de Waalnak persze igaza van, amikor például *A posztóscéh elöljárói* **[2.103]** kapcsán elveti azokat a XIX. század óta makacsul ismétlődő kísérleteket, hogy a pulpitusukról lefelé, az alárendelt helyzetű nézőre pillantó urak eleven figyelmét narratív alapon – például a néző mint esetleges, váratlan vendég felbukkanásával – magyarázzák: mintha az elöljárók – vérmérséklet szerint meglepetten, indulatosan vagy kíváncsian – épp kérdőre vonnák őt, amiért elnökségi ülésüket, úgymond, illetéktelenül megzavarta[696]. Az efféle anekdotikus olvasatok[697] a XVIII. századi új ízlés szülöttei: a feltételezés, hogy Rembrandt képei olyan „egyszeri valós és lehetőség szerint egyetlen pillanat alatt átlátható életeseményeket" tükröznek, amelyeket a befogadói képzelet térben-időben, a múlt és a jövő felé is kiterjeszthet, úgymond a modern naturalizmus, illetve a fotó és a film szelleméből következik, történetietlen visszavetítés tehát. A felvilágosodás efféle irodalmias képszemléletének Diderot és Goethe voltak a legnagyobb mesterei: nem is csoda, hogy van de Waal az *Irgalmas szamaritánus*-karc Goethe-féle „anekdotikus magyarázatát" is e modern eltévelyedés bizonyítékaként hozza szóba[698]. Az a gyakori igény tehát, hogy az értelmezők a portretált személyek spontán „érzéseit" ragadják meg, a történész van de Waal szerint a régi típusú reprezentációs csoportportrék eredeti értelemköveteléseinek megfakulásával magyarázhatók. A kép térdramaturgiai elrendezését az eredetileg nyilvános nagyterembe és magas falra szánt nagy méretű csoportkép okkazionalitása (alkalmi-reprezentációs funkciója) kielégítően megmagyarázza – az alulnézet megmagyarázásához nincs tehát szükségünk az implicit néző „morális kiszolgáltatottságának" modern sugallatára sem[699]. Van de Waal maró gúnnyal utasítja vissza például

695 **Boehm 2000b,** 178.
696 **Van de Waal 1972,** 247. skk.
697 „Goethe csakugyan azt szeretné elhitetni velünk, hogy Leonardo *Utolsó vacsorá*ján Júdás azért fordul bal kezével oldalt, mert Péter *egy pillanattal azelőtt* meglökte őt…" **Van de Waal 1972,** 251. Vö. Goethe: „Giuseppe Bossi Leonardo da Vinci Utolsó vacsorájáról", in: J. W. v. Goethe, *A műalkotások igazságáról és valószerűségéről. Válogatott képzőművészeti írások*, vál. és szerk. Rózsa György, Corvina, Budapest, 1980. 166.
698 **Van de Waal 1972**, 251.
699 Van de Waal appendixe számos ilyen példát idéz: itt elég csak Charles de Tolnay olvasatára utalnom: **Tolnay 1987c,** 213.

Tolnay olvasatát, aki szerint közelebb lépve a műhöz „olyan drámával találja magát szemközt a néző, amelynek saját maga is szereplője."[700]

Az utókori jelentéstulajdonítások történetietlen anakronizmusainak és szubjektivizmusának ez a – messzemenően jogos – ikonológiai bírálata mindamellett nem vet számot Rembrandt egészen kivételes képszínpadi gondolkodásmódjával, amelyre egész itt kifejtett kísérletem épül: hogy ugyanis ő a maga jeleneteit alapvetően *a szubjektumok önmegjelenítésének játékára* építi. Ebben a tekintetben nincs elvi különbség a narratív képek és a reprezentációs portrék ábrázolt szubjektumai között: az utóbbiaknak az implicit nézőre irányuló jelenléte is cselekvés, önreflexív tárgykapcsolat. Mindkét esetben *a viselkedések színház*ában vagyunk. Rembrandt persze a posztóscéh elöljáróit nem zsánerszerűen, mindennapos összeüléseik egyike közben ábrázolja (ahogy a *Tulp doktor anatómiai leckéje* sem tekinthető az egykori *theatrum anatomicum*okban történtek realisztikus ábrázolásának[701]). A csoportportré nem a csoport „életképe", mintha a résztvevők ábrázolt cselekvése az ülésezés volna, amit a néző csak úgy megzavarhat – mondjuk a hágai *Zsuzsánna* narratívájához hasonlóan, ahol, mint azt a 286. oldaltól látni fogjuk, az esemény drámai feszültségének kiváltásához a lány megelőző gondtalan tevés-vevésének mint alapértelmezett állapotnak az észlelése is szükséges. *A posztóscéh elöljárói* ábrázolt szituációja természetesen nem zárt *jelenet* a szónak abban a kategoriális értelmében, ahogy itt használom (vö. 278ff.) ennyiben a nézői jelenlét képi fikciója nem írja elő a jelenlévők kizárólagos tér–idő-közösségét, és nem ró kvázi narratív szerepet a befogadóra. De annyiban mégis színjáték, amennyiben a fellépőket státusuk és személyes szerepeik előadása, a néző előtt való megmutatkozás motiválja[702].

Végső soron ide tartoznak Rembrandt szerepjátszó önarcképei is – a *Tékozló fiú*ként pózoló drezdai, a Pál apostol szerepében fellépő amszterdami vagy a nevető Zeuxiszt alakító kölni példákig: e művek értelmezése azonban végleg túlfeszítené ennek a kifejezetten az *elbeszélések* dramatológiájára fókuszáló gondolatmenetnek a kereteit[703]. A későbbiekben egy kivételt mégis teszek majd: a *Tulp doktor anatómiai leckéje* elemzésére **[4.2.5.5]** elsősorban módszertani okból lesz szükségem, de ez nem akadálya annak, hogy a *dramaturgiai megkülönböztetés*ben az új – immár nem a feudális-születési előjogok képviseletén, hanem a személyes érdemek cselekvő megmutatásán alapuló – *polgári* portré-reprezentáció dinamikus forrását ismerjük fel.

---

700 **Tolnay 1987c,** 209.; **Van de Waal 1958,** 89.

701 Vö. **Heckscher 1958, Schupbach 1982**

702 Ezt hangsúlyozza van de Waal ellenében Michael Podro is: **Podro 2002,** 89–92.

703 De azért érdemes legalább Louis Marint idézni: „Az én, a megnyilatkozás alanyának képe a történeti festészet nagyszabású és meggyőző jeleneteiben gyakran az elbeszélés egyik szereplőjeként jelenik meg, s bár az ábrázolt események része, a nézők felé irányuló, elterelő tekintete jelzi, hogy különbözik a többiektől. Számos példát említhetnénk az átmenetre, amely a festő egyszerű, az én képét jelentő aláírásától az önarckép megjelenéséig terjed; az utóbbi esetben a festő a festmény teljes jogú, sokfunkciós résztvevője, a szándékaiban, vágyaiban, akaratában és hitében egyedi és egyszeri én reprezentációja." Ld. **Marin 1997,** 226.

4.2.4 | *Hic et nunc:* a jelenet szintaxisa

A cselekvés absztrakt modelljét mindeddig az elszigetelt, *egyedi* szubjektum és mindenkori konkrét tárgya kölcsönviszonyaként fejtettem ki. Azért kezdtem ezzel, mert a rembrandti színpad úgyszólván axiomatikus törvényének tekintem, hogy dráma csak autonóm *cselekvők* interakcióiban történhet meg, akik mind tárgyaik megválasztásában, mind részvételük módja és intenzitása tekintetében *szabad* emberi lényekként tételeződnek.

Ugyanakkor triviális, hogy egy-egy drámai személy cselekvése tartalmilag elsősorban annak a nevesített *szerepnek* a függvénye, amelyet a „darabban" játszik. Nincs karakter a színpadon, akinek a „szövegkönyv" ne írná elő, hogy adott pontokon kivel, mivel és mit kell megcselekednie annak érdekében, hogy épp *ez* a történet és ne egy másik történjen meg. Ez olyan elemi adottság, amivel minden monoszcenikus színrevitelnek számolnia kell. Rembrandt protagonistáinak *szabadsága* így elsősorban abban mutatkozik meg, hogy *önmozgó szubjektumokként* miként tesznek eleget a szerepükből következő előírásoknak. Hisz helyzetüktől, karakterüktől és a szituációtól függően nagyon eltérő módokon viselkedhetnek. Elmerülhetnek a dologban, rutinszerűen eljátszhatják, figyelmen kívül hagyhatják vagy tüntetően távol maradhatnak tőle, akár reflexíve ki is léphetnek belőle. Hogy élnek-e, s ha igen, miként élnek a cselekvés e szabadságával, az a karakterek és objektív erőviszonyaik ábrázolásának függvénye, végső soron tehát a történet művészi interpretációjának kérdése.

4.2.4.1 | A jelenetegész mint az *itt és most* közössége

Jelenetnek nevezem a továbbiakban azt az átfogó dramaturgiai instanciát, amelyben a jelenlévők aktuális cselekvései mintegy összetorlódnak egymással a színen, azaz kényszeresen egymásra vannak vonatkoztatva[704]. A jelenet mindenekelőtt az az *itt és most,* amelyet kinek-kinek – bár meglehet, eltérő alakzatokban és intenzitással – *valahogy* meg kell élnie: a drámai konfliktus logikai egésze e közös tér-idő belső tagolódásában mutatkozik meg. A kortárs szóhasználat ezt az elrendezést nevezte *ordonnantie*-nek[705]. A jelenetegész, a közös vonatkozási keret zártsága Rembrandtnál a drámai fordulat megtörténésének (lejátszhatóságának) egyedüli garanciája. Az egymással vetélkedő cselekvések ugyanis épp azáltal történhetnek meg, hogy két eltérő alakzat különbségét a néző a szemlélés során mint *köztes eseményt [Zwischenereignis]*[706] észleli, mint dra-

704 Jól látta ezt már Kurt Bauch is: „Az eseményeket úgy fogja fel, hogy bennük minden fellépő egymásra van vonatkoztatva. Az események szóváltásként, beszélgetésként zajlanak le. A dráma voltaképpeni eseményei emberi beszélésből és hallgatásból tevődnek össze." Vö. **Bauch 1967,** 140.

705 Vö. **van de Wetering 2011a,** 53–64.

706 **Waldenfels 2010.** Ezt fogjuk látni a párizsi *Bathsheba*-képen **[2.57],** ahol a szépasszony belső meghasonlását a szolgáló egyszerű jelenlétéhez *képest* mint távollétét, azaz a közös téridő megosztását érzékeljük.

21

maturgiai értékkel bíró anomáliát tapasztalja meg. Ezért a monoszcenikus képszínpad kontextusában a poliperspektivikus jelenet sokkal fajsúlyosabb kategória, mint egy színházi előadásban vagy filmben: olyan mesterséges és szigorúan zárt értelemegészet reprezentál, amelyben a dráma minden szubsztanciális meghatározásának, akár ha áttételesen is, helyet kell kapnia, hiszen csak akkor teljesíti hivatását, ha az extenzív elbeszélés *egészéért* képes helytállni. A dramaturgnak ki kell tapintania a cselekménynek azt az eseményszerű ugrópontját, ahonnan nézve a történet egésze és a releváns jellemek mozgása egy csapásra *beláthatóvá* válik. Roppant magasfokú követelmény ez, amelyet minden Rembrandt-elbeszéléssel szemben valahogy érvényesítenünk kell, ha azt drámaként szeretnénk értelmezni.

Tézisem szerint Rembrandt képszínpadán nincs jelenet, amelynek konstitutív alapját *ne a résztvevőknek ez a nézővel megosztott* közös *itt és most*ja képezné. Bár a figurák szimultán jelenléte minden „történeti" képen triviális adottságnak látszik, ebből egyáltalán nem következik, hogy *egyidejűségük* egyszersmind *jelen idejük közösségét* is jelenti. A szintaktikai elemzés következő szakaszában ezért elsőként ennek mibenlétét és működését kell tisztáznom. Rembrandt ugyanis nem elégszik meg a jelenet egy olyan pragmatikus keretrendszerével, amelybe a releváns cselekménymozzanatokat mimikai és gesztikus jelek, rekvizitek vagy más szcenikai attribútumok formájában csupán bele kell illeszteni, hogy azután – utólag történetté összefűzve őket – végig lehessen mondani az elbeszélést: őt épp az az *eseményszerű* érdekli, ami nyitottá teszi a történést különböző kimenetek és lefolyások irányában, vagyis útjában áll az egyszerű, lineáris újra-elbeszélésnek. Az eseményt leginkább az „nyitja meg", ha a szereplők egyikemásika – akár mert így *dönt*, akár mert erre *kényszerül* – eltér a szerepébe kódolt cselekvés vagy cselekvéssor norma szerinti végrehajtásától: mivel pedig szerepe szövegkönyvszerűen össze van hangolva másokéval, akik például továbbra is a szerepelőírás szerint cselekedhetnek, óhatatlanul valamilyen szakadás, felfüggesztés, késleltetés stb. áll be a cselekmény értelemszerű menetében. *Nincs fordulat a képszínpadon, amely ne e kényszerközösség valamilyen megosztásaként vagy meghasonlásaként artikulálódna*: minthogy ki-ki más-más perspektívából, intenzitással és szabadságfokon – a *jelenlét* eltérő alakzataiban – teszi meg azt, amit szerepe és belső *drive*-ja követel tőle, a néző dolga lesz a jelenet értelemegészén belül fölismerni és mintegy „összevezetni" őket, másként fogalmazva: a kölcsönviszonyból visszafejteni és megérteni az egyéni viselkedések belső logikáját.

4.2.4.2 | Goethe igazsága: még egyszer az *Irgalmas szamaritánus*ról

Ismét emlékeztetnék a dolgozat elején felütésként tárgyalt *Irgalmas szamaritánus*-karc **[2.01]** irodalmi interpretációjára (vö. 71–75.). A velejéig színházi ember Goethe, mint láttuk, nem tesz egyebet, mint hogy a fogadó előtti térségben szanaszét zajló történéseket egyetlen színpadi jelenetként „olvassa össze" – csak azáltal állhat elő az áldozat és

az ablakban fölismert támadó néma párbeszédének és hirtelen támadt közös titkának drámai szuggesztiója, hogy a színen vannak olyanok is, akik ezt nem észlelik. Ők – a lovat száron vezető fiú, az áldozatot leemelő szolga, a háttérben a kútból vizet merő asszony, az egymással tárgyaló szamaritánus és fogadós stb. – nagyjából azt teszik, amit a történet „forgatókönyvében" implikált szerepeik szerint épp tenniük kell vagy lehet: elmerülnek a ház és a vendég körüli gondoskodás sürgés-forgásában[707]. Gazdag terep ez egy életképfestőnek, amennyiben csupa, lényegében tét nélküli köznapi eseményt örökíthet meg ebből az alkalomból.

Amit viszont az összevert szerencsétlen tesz, s amire Goethe felfigyel, az – láttuk – éppen hogy nem felel meg az ő narratív szerepelőírásának. Emlékeztetnék a költő fogalmazására: *„ahelyett, hogy* a szolgára hagyatkoznék, aki máris elvinné, keservesen kezét tördelve, fölemelt fővel balra fordul, mintha irgalomért esedezne ahhoz a tollas fejfedős fiatalemberhez, aki az ablakból inkább hidegen és részvéttelenül, mint dacosan tekintget" (az én kiemeléseim – R. A.). Az *„ahelyett, hogy"* fordulat azt nyomatékosítja, hogy a sebesült másként cselekszik, mint amit szerepe alapján tennie kellene. Ha csak magatehetetlenül ráhagyatkozna a megbízható segítségre, ami adott helyzetében magától értődő viselkedés volna, közömbös lenne, hogy épp hova veti a pillantását. A rimánkodó tekintet azonban egyenesen kikényszerített válaszreakcióként hat: azért kell így reagálnia, mert *nem tehet másként.* Ez azért felelhet meg „a valószínűség vagy a szükségszerűség szerinti" viselkedés arisztotelészi követelményének[708], mert – bár nem felel meg a narratív szerepelőírásnak – a „rablóvezér" céltudatosan őt fixáló tekintetére válaszol. Minthogy egymással szemeznek, tárgykapcsolataik reciprok tranzitivitása kiemeli őket a narratív szcéna értelem-összefüggéséből. Ez a dramaturgiai elkülönítés lenne Goethe szerint a „gondolkodó" Rembrandt voltaképpeni eredeti húzása: az ti., hogy elkövető és áldozat zárt és körkörös kommunikációjába a jelenlévők közül – a nézőn túl – más nem is láthat bele. Így áll elő egy különös jelenet-a-jelenetben-struktúra: kétszemélyes kamaradráma a sokalakos narratív életkép[709] keretein belül.

---

707 Tümpel, a lelkiismeretes ikonográfus a kép és a példabeszéd szövege között csak azt az eltérést észleli a képen, hogy Rembrandt a fogadóhoz való megérkezés jelenetével egyidejűként ábrázolja, hogy a szamaritánus kifizeti a fogadóst, holott az Lk 10.35 szerint erre csak másnap reggel kerül sor. Vö. **Tümpel 1986,** 258–259.

708 Arisztotelész, *Poétika,* 51b: vö.: **Arisztotelész 1997,** 45.

709 Amikor itt zsánerről vagy életképről beszélek, nem a táblakép rögzült (mintegy a „történeti kép"-től, a portrétól, tájképtől és csendélettől különböző) *műfaji* kategóriájára gondolok, amelynek tárgya, úgymond a piacon, kocsmában, az utcán vagy lakóterekben zajló „mindennapi élet". Amy Golahny nemrég külön tanulmányban mutatott rá arra, hogy Rembrandt gyakran értelmezte a mindennapi életet „narratív pontenciálja felől", illetve „nem-konvencionális módon". Vö. **Golahny 2016,** 161–162. Ennek kifejtése során mégsem jut túl „az élet megfigyelése" és az allegorikus, illetve történeti karakterek „vegyítésének" elvontságánál – minthogy a zsánert továbbra is műfaji-tematikai kategóriaként, mint köznapi motívumok beemelésének problémáját kezeli. Ez nemigen haladja meg a zsáner „alantas" vagy „komikus" élethelyzeteket tematizáló korabeli megítélését, vagyis normatív szembeállítását az emelkedettebb „történet" műfajával. A korszak szerzői szívesen hivatkoztak Arisztotelészre, illetve a tragédia és a komédia szembeállítására. Vö. erről részleteiben **Raupp 1983.** De a mindennapiság Rembrandtnál nem mint téma érdekes (vö. ehhez **Münz 1940,** illetve **Bauch 1967,** 128ff., **Białostocki 1981,** 196.), hanem mint amit Hegel a németalföldi festészet kapcsán „a világba és hétköznapiba való teljes magabeleélésnek" nevez; vö. G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások I–III.* (ford. Zoltai Dénes),

Goethe végeredményben nem egyebet sugall, mint hogy Rembrandt ezzel a különbségtétellel felbontja a bibliai esemény résztvevőinek közös tér-idejét: hogy a rabló és az áldozat *saját ideje* a mindennapi jelenet közös *itt és most*ját a fölidézett *volt* és az ismeretlen *lesz* vészjósló perspektívájának keretébe illeszti. Emiatt viszont kettejük *személye* is elkülönül attól, ami a narratíva szerint a sajátjuk volna: titkuk és a saját idő olyasféle összetettséget kölcsönöz nekik, amivel a többiek nem rendelkeznek. Személyazonosságuk elkülönül tehát attól a szerepazonosságtól, amelyet a narratíva jelöl ki számukra. Márpedig ez – mint Goethe éleselméjűen észreveszi – magyarázatot követel: ő a maga részéről erre tesz javaslatot a történet szokatlan kiterjesztésével.

Értsük jól. Nyilvánvaló, hogy a lovászfiú is „megtehetné", hogy miközben a zablát tartja, nem a lóra, hanem – például – az előtérben ürítő kutyára figyel: mégsem jutna eszünkbe ebben a trivialitásban sorsdöntő választást vagy kényszerreakciót fölismerni. Az „a fiú *ahelyett, hogy* a kutyát nézné, a lovat nézi" mondatnak egyszerűen nincs értelme: mert ezek a fiú *normatív* szerepe szempontjából nem érdemi alternatívák[710]. Ugyanez igaz a fogadósra és a szamaritánusra is: az ő kettősük azért nem képez önálló egységet a jelenet egészén belül, attól marad lényegében az egyszerű elbeszélés tartozéka, hogy akármiként esik is meg konkrétan, nem tér el a magától értődő „forgatókönyvi" szereptől, amelyben maradéktalanul feloldódnak. Kölcsönös párbeszédük problémamentesen illeszkedik a fogadóba való megérkezés tét nélküli eseménysorába: nem igényel tőlük semmiféle megkülönböztetett jelenlétet.

Az *Irgalmas szamaritánus* példaszerű goethei olvasatát módszertani célból idéztem ide – arra való figyelmeztetésként, hogy mielőtt egy képet elemezve/értelmezve rögtön a hősök sorsáról, érzelmi háztartásáról, „pszichológiájáról" és hasonlókról kezdünk értekezni, előbb azt a mechanizmust érdemes leírnunk és megértenünk, amelyben az *itt és most* fent leírt transzformációja *egyáltalán* végbemehet. Hogy lesz-e dráma az elbeszélésből vagy sem, az nem csupán – és nem is elsősorban – a narratívától függ: kevésbé szemantikai, inkább a képszínpad szintaxisát érintő kérdés.

Látni fogjuk: egy-egy drámai konfliktus kibontásához – a mindennapiság afféle háttérfóliájaként – rendre szükségünk lesz az egyszerű *abszorptív cselekvéseknek* (tranzitív jelenléteknek) valamiféle preegzisztens normájára, amit iménti példáimban Bathsheba szolgálója vagy a fogadós, a szamaritánus, a lovászfiú, a beteghordó és a többiek jelenítenek meg, akik osztatlanul feloldódnak aktuális tennivalóik végrehajtásában. Mert egy valódi dráma protagonistái aligha maradhatnak meg az osztatlan önazonosságnak

---

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. III. 98.: mint a cselekvő egyfajta reflektálatlan azonosulása azzal, amit épp csinál. Ezt nevezem itt tranzitív jelenlétnek, illetve a színpadi cselekvés nullfokának (vö. 251ff.).

710 Más volna a helyzet, ha a lovászfiú pl. egyértelműen gúnyolódó gesztust tenne az összetört ember felé: ez ellentmondana annak az együttérzésnek, amely automatikusan beleértődik a szamaritánus és a fogadós, továbbá kíséretük és háztartásuk szubsztantív szerepelőírásába. Efféle kis epizódok azért férhetnek bele az életkép műfajába, mert ott az emberi viselkedéseket nem kell – mi több, nem is lehet – egy adott narratíva kontextusához viszonyítani: például a jelenetben implikált sorsproblémával kapcsolatos cselekvő állásfoglalásként értelmezni.

ebben a voltaképpen problémamentes állapotában – azáltal ismertetik el a nézővel sajátos autonómiájukat, hogy *másként* alakítják a forgatókönyvben rájuk rótt szerepet. A képszínpadi cselekvés vázolt modellje arra szolgál, hogy minden figura aktuális színpadi jelenlétét a hozzá tartozó szerepelőírás rögzített tárgyi tartalmaihoz (tárgykapcsolati algoritmusaihoz) és előírt-hozzárendelt érzelmi modalitásaihoz tudjuk viszonyítani, és ennek eltéréseiből következtessünk a cselekvő szubjektumok tetteinek tartalmaira, motivációira, illetve autonómiájuk fokára.

4.2.4.3 | A dramaturgiai megkülönböztetés. A jelenlét modusai és a drámai személyek eltérő szabadságfoka

Ezáltal lesz lehetséges, hogy a képen ne csak ez-az történjen, hanem valami *meg is* történjen, de legalábbis megtörténhessen. Valami, ami nincs, vagy így nincs az előzetes szövegkönyvben lefektetve vagy abba beleértve – most váratlanul mégis kénytelenek vagyunk szembenézni vele. A történet – pusztán azzal, hogy valami nem úgy van, ahogy „egyébként" lennie kellene – nemcsak elbeszélődik, hanem fordulatot vesz, amit nem lehet másként megjeleníteni, mint a narratív szerepevidencia fölülíródását, mint elkülönböződést, ami *itt és most*, a szemünk láttára válik láthatóvá.

Azt a módot mármost, ahogy Rembrandt rendre képes kiváltani a nézőből a drámai hős valamilyen identitásválságának ezt a tapasztalatát, összefoglalóan *dramaturgiai megkülönböztetés*nek nevezem. Minden, drámai szempontból releváns szubjektum cselekvése a képszínpadi jelenlét olyan anomáliájaként adódik, amelyet épp mint ezt a konkrét anomáliát kell megtapasztalnunk.

Korábban axiómaként rögzítettük, hogy Rembrandt színpadán minden szubjektum immanens módon, mintegy magától cselekszi azt, amit előír neki a szerep. Alapértelmezésben akkor is önmagát adja, illetve képviseli, ha épp ki van szolgáltatva valamely delejező erőnek vagy erőszaknak, vagy ha, ellenkezőleg, képes kivonni magát annak hatása alól, azaz lazítani tud tárgykapcsolati körkörösségén. Azért van szükségünk a képi cselekvés fentebb vázolt modelljére, mert az épp a szabadságfok tekintetében segít differenciálni a cselekvők között – abban ugyanis, hogy azon a módon, ahogy jelen van, ki-ki mennyire lehet képes uralni vagy ellenőrizni saját részvételét az aktuális szituációban, illetve történésben. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a jelenlét modusai a szituációfüggés fokozatait írják le. Minden *tranzitív-abszorptív cselekvés* (tárgyi tartalmaitól, illetve aktív vagy reaktív jellegétől függetlenül) teljes feloldódást, azaz *itt és most másként-tenni-nem-tudást* jelent: mert minél feszesebb a tárgykapcsolat, illetve minél nagyobb intenzitással vesz részt benne a szubjektum, annál inkább foglya is neki. Hasonló a helyzet, ha a szereplők szituatív önmozgását explicit formalitások, *performatív* szerepelőírások korlátozzák. Ezzel szemben a szerepeiket *disszociatív* és *önreflexív* létmódban megjelenítő figurák szabadabban cselekszenek. Aki úgy van jelen, hogy

képes kivonni magát a közös téridő nyomása, az egyidejű akciók és reakciók feszes tárgykapcsolati kényszerei alól, netán a nézőhöz fordul, azaz a jelenet zárt világán *kívüli* tárgyat választ magának (például azért, hogy saját helyzetét „kifelé" reflektálja), az óhatatlanul – az utóbbi esetben explicite is – be- vagy átkeretezi azt az *itt és most*-ot, amely a többieket épp magába szippantja. Elkülönülésével viszonylagossá teszi mindazt, ami az adott pillanatban a többiekkel történik. A körültekintés és önmeghatározás olyan implicit autonómiája/fölényhelyzete ez, amellyel az aktuális történésben elmerülő, *itt és most* szükségképpen beszűkült horizontú többi résztvevő épp nem rendelkezik, ezért bizonyos értelemben ki is van szolgáltatva neki. Ezekben a különbségekben – megint szigorúan a jelenetegész feszes keretei között – a *dramatis personae* hierarchiái, egymás közti hatalmi viszonyai is szabatosan *láthatóvá* válhatnak – mégpedig azoknak a *képfolyamatoknak* a differenciálódásaként, amelyek minden jelenlét-alakzatban az alany és a tárgya közti átmenetként szabatosan lekövethetők (vö. 241–245.). Az alakzatokra mint képelemekre is igaz tehát Oskar Bätschmann tétele, amely szerint „a képben nem annyira az elemek lexikája, mint inkább ezeknek a kép*ben* végbemenő differenciálódása, vagyis a szemantikai folyamat a meghatározó."[711]

Nem kétséges mármost, hogy egy-egy jelenetegész szemantikai kohézióját egyedül a jelenlévők valamely *közös ügye* alapozhatja meg: az ebben (a drámai konfliktusban) való részesedés módja és mértéke definiálja őket cselekvő szubjektumként. A néző dolga, hogy – felismerve ezt a centrumot – „összevezesse" a szereplők széttartó viselkedéseit, és realizálja, hogy egyáltalán mi játszódik le bennük és közöttük a színen – az ő részvételével és a szeme láttára. A Rembrandt-jelenetek értelmezésére irányuló erőfeszítések ezért szükségképpen a dráma főhősének beazonosítása, illetve a középponti konfliktus meghatározása körül forognak.

4.2.4.4 | Az egyszemélyes dráma különös esete

„Izolált ember a drámában nem létezhetik…"
(Lukács György: A modern dráma fejlődésének története[712])

Mielőtt a jelenlét eltérő alakzatainak egy-egy zárt jeleneten belül lehetséges dialogikus kapcsolódásait kezdeném vizsgálni, ki kell térnem Rembrandt dramaturgiájának egyik legeredetibb invenciójára, az egyszemélyes dráma típusára[713]. Egyalakos képekről van szó, amelyeket mégis teljes értékű drámai jelenetként értelmezhetünk – mégpedig azért, mert Rembrandt sosem elégszik meg az izolált figurához *[tronie]* tartozó narratív attribútumok puszta addíciójával: akkor is szigorúan tárgykapcsolatokban „gondolkodik", ha a cselek-

711 **Bätschmann 1998,** 56.
712 Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története,* (ford. Kőszeg Ferenc), Magvető, Budapest, 1978, 114.
713 A terminust Kurt Bauch alkotta meg, de széles körben elterjedt a kutatásban. Vö. **Bauch 1967,** 145.

vők tárgyait nem teszi manifeszt módon is láthatóvá. Ilyen a hágai *Andromeda* **[2.58]** címadó hőse,akit a figuratív identitás kapcsán érintettem már (vö. 218ff.), és aki egészen abszorptív módon adja át magát az intenzív figyelemnek; ilyen a berlini Mózes **[2.104],** akinek cselekvése – a „nép" explicit jelenléte hiányában – sem a kőtáblák indulatos összezúzásának tranzitív akciójával, sem ünnepélyes felmutatásuk performatív gesztusával nem azonosítható, ennélfogva önálló, magát a vállalt szerepet reflektáló értelmezést követel; végül ilyen az öngyilkos Lukrécia **[2.105],** akinek magányos reflexiója és önmaga felé fordulása elegendő okot szolgáltat egyalakos képen való ábrázolásra. A jelenlét tárgykapcsolatként való értelmezése teszi lehetővé, hogy Rembrandt e képeire vonatkozóan is teljesüljön a fiatal Lukácsnak a mottóban idézett posztulátuma: ezek a hősök ugyan egyedül vannak a színen, még sincsenek izolálva a világtól.

Igaz ez az imádkozó Dávidra is az 1652-ben készült, B. 41 jelű rézkarcon **[2.106],** amelyre itt nem térek ki részletesebben, de akinek belefeledkezését a rejtőzködő istennel való néma kommunikációba Rembrandt szintén egészen bravúros módon képes érzékeltetni. Nemcsak a látatlan fénytől elvakuló szemek révülete – a célirányos-kereső tekintet és zavart illetődöttség leheletfinom kettőssége – okozza ezt, hanem az a szinte lapidáris egyöntetűség is, amellyel Rembrandt a király arcának profilját, imára kulcsolt, túlméretezett kezeit és a figura görnyedt vállait ugyanazzal a lefegyverzően egyszerű – grafikus szempontból teljességgel differenciálatlan – sraffozással borítja árnyékba. Az arcvesztés és a „ritualizált gesztus" sematizmusa[714] folytán Dávid jelenléte valahogy személytelenné válik: mintha átlós irányban térdeplő teste, amelyet az előtér természetes fényei és az ormótlan hárfa plaszticitása tesz jelenlévővé, a baldachinos ágy mélye felé fordulva, a dús függönyök keretezte sötétben sajátos transzfiguráción menne keresztül. Szinte érezni, ahogy az a bizonyos rejtett, arcát mégis elérő misztikus fény maga felé fordítja őt, és fokozatosan testetlenné, anyagtalanná teszi egész lényét. De a bravúr, amellyel Rembrandt a király kitűnését a világból a rézkarc-matéria dialektikus játékába fordítja át, nem téveszthet meg bennünket: a misztérium is csak akkor válhat képi valósággá, ha a grafikus „anyagcsere" megőrzi a Dávid és az Úr közötti kommunikáció tárgykapcsolati dinamikáját.

(A) A hágai *Andromeda*

A kicsiny hágai Andromédát **[2.58]** – főként annak antiretorikus karakterét – a későbbiekben (a 404. oldaltól) még részletes elemzésnek vetem alá: most csak azért idézem röviden, mert tökéletes példája az egyszemélyes drámának. A görög királyleány történetét fölidéző németalföldi képhagyományban Goltziustól Rubensig megfigyelhető tendencia, hogy a szemérmes szűz mindinkább disszociálódik a körülötte zajló esemé-

714 Vö. **Gombrich 1986c**

nyektől, azaz Perszeusz szabadító akciójától: az affektusok humanista retorikájának a manierista Németalföldön is elterjedt rutinja szerint a szépség egészen magába merülve viseli szenvedését, tehetetlenségét pedig többnyire égre emelt, mégis iránytalan tekintete fejezi ki. Rembrandt szintén az egyedül szenvedő mezítelen figurára koncentrál, mégis épp ellenkezőképp jár el. Nem háttérbe szorítja Perszeusz és a tengeri szörny harci jelenetét, hanem egészen eliminálja – de éppen nem mint az aktfestés puszta narratív ürügyét. Ellenkezőleg: nagyon is szüksége van a küzdelem motívumára, mint Andromeda cselekvő jelenlétének – feszült figyelmének – közvetlen tárgyára. Ezt már Panofsky is világosan látta, amikor kevés, Rembranddtal foglalkozó tanulmányának egyikében így fogalmazott: „A kis Andromeda-kép […] különösen tanulságos […] amennyiben a várakozás pillanata, a lelki energiáknak a képen kívül található 'megváltóra' (ebben az esetben a távolról közelítő Perszeuszra) való feszült koncentrálása itt is (akárcsak a *Danaé*-n – R. A.) döntő szerepet nyer."[715] Tümpel ebben is a Rembrandt képalkotására nézve oly tipikus „Herauslösung" egy példáját látja, amennyiben a szcenikus redukció itt is a jelenet „pszichológiai tartalmát" fokozza.[716]

Eric Jan Sluijter szerint a küzdők felé fordulás motívumát Rembrandt egyenesen a téma késő reneszánsz, illetve manierista ábrázolási hagyományát meghatározó tizianói mintától **[3.04]** kölcsönzi: ezen – a reneszánsz narráció Itáliában dívó rutinjának megfelelően – nagy hangsúly kerül a fölülről lecsapó Perszeusz és a tenger habjaiból fölbukkanó Phineusz heves küzdelmének részleteire[717]. De – Rembrandt felől nézve – Tizianónál az a benyomás keletkezik, mintha a visszafordulás mozzanatát nem Andromeda kíváncsisága vagy személyes érdekeltsége, inkább a *figura serpentinata* vizuális ritmusa motiválná. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Andromeda enyhén fölfelé vetülő tekintetéből és vöröses, kisírt szemeiből hiányzik a cselekvő odanézés deiktikus konkrétsága. Testretorikája révén létrejön ugyan a narratív összefüggés a kép bal és jobb oldala, ok és okozat között – egymásmellettiségük a képen mégsem lesz motivikus tárgykapcsolattá, nem szerveződik egy közös *itt és most* színpadi jelenetébe. A képet belengi a „drámaiság" általános – főként a pazar *chiaroscuro* révén előállított – atmoszférája, Tiziano *poesia*ja Andromeda „tragédiájának" mégis csupán érzelmileg színezett epikus elmondását teszi lehetővé. A benne előállított jelen idő nem az esemény saját jelene, amelynek a néző alkalomadtán spontán szemtanúja lehetne: inkább elbeszélt, „kívülről" szemlélt diegézis, amely a történet szerepeinek, illetve fázisainak olyan „összeolvasását", illetve reflektált lekövetését igényli, hogy a történtek (adott esetben moralizáló értelmű) jelentései kihüvelyezhetők legyenek.

Rembrandté ellenben akkor is drámai, ha csak a cselekvés szubjektumát látjuk a kép színén, objektumát nem **[2.58].** Sőt, egyenesen a festő képdramaturgi zsenialitása mutatkozik meg abban, hogy anélkül is képes tárgyi mivoltában érzékeltetni Perszeusz

5

715 **Panofsky 1933,** 214. n. 1.
716 **Tümpel 1970,** 160–161.
717 **Sluijter 2006,** 90.

és a szörnyeteg jelenvalóságát Androméda testi-fizikai közelében, hogy közvetlenül bármit ábrázolna belőlük. Ösztönösen tudja, hogy nem kell explicite is ábrázolnia a harcolókat, ha elég meggyőzően azt tudja érzékeltetni, hogy a leány minden porcikájával rájuk koncentrál, hogy minden rezdülése róluk szól, tőlük függ. A cselekvő testének ez a saját dolgával való együttmozgása vagy összeszövődöttsége itt a lényeg: bár a néző – Merleau-Ponty-val szólva – inkább ragaszkodna a „kézzelfogható vagy monumentális mozgáshoz", „a festmény nem a mozgás külsőségét keresi, hanem [finom] rejtjeleit." [718]

Rembrandt reduktív dramaturgiája így kizárólag a magányos Androméda tárgyfüggő viselkedésére fókuszálja a figyelmet. Feszült érdeklődése a nézőben akarva-akaratlan a tehetetlen helyzetével szembeni szubjektív ellenállásként értelmeződik. Mivel a cselekvéseknek mindig közvetlenül a tárgyi-dologi világ körülállásaival van dolguk, a szubjektumnak ezt az elszántságát csak objektív helyzetének és cselekvési lehetőségeinek tárgyilagos megjelenítése lehet képes közvetíteni. Ezért fókuszál Rembrandt az affektusok retorikája, tehát a szenvedés reflexív dimenziója helyett a fizikai test, illetve a cselekvésként motivált mozgás gyakorlati korlátozottságának érzékeltetésére. A csuklóknál szorosra kötött alkarok összefeszülése, a fölfüggesztett, kissé előrehajló felsőtestnek a törékeny karokra való kényszeres ránehezedése vagy a has megereszkedése ad nyomatékot a karok közé szorult fej erőlködő kifordulásának, illetve a kutakodó tekintetnek mint a fizikai tehetetlenséggel dacoló tranzitív cselekvés szervének. A későbbiekben (vö. 404–413.). kísérletet teszek arra, hogy Androméda egyszemélyes drámáját – sorsproblémáját – tranzitív jelenlét-alakzatából explicite is kibontsam.

(B) Ellenpróba: a hágai *Zsuzsánna és a vének*

Rembrandt a fentiekben megfigyelt cselekvésalapú dramaturgiájának következetességét igazolandó – mintegy ellenpróbaként – érdemes rövid kitérőt tennünk egy szintén egyalakos és szintén egy kiszolgáltatott, mezítelen nőt ábrázoló kompozíció irányába. 17 A hágai *Zsuzsánna és a vének* **[2.98]** kapcsán egy olyan értelmezési csapdára is rámutatnék, amelyet a tárgykapcsolatok nem kellően pontos kezelése, illetve a képszínpadi történések és a néző közötti viszony retorikai alapú rövidre zárása állít a mégoly fölkészült interpretátornak is.

Először is feltűnő, hogy Rembrandt itt is minden drámait az egyetlenként és egyedül explicite is látható nőalak cselekvő jelenlétére bíz. Első pillantásra csak a fürdőzéshez készülődő mezítelen Zsuzsánnát látjuk, amint megneszeli, hogy figyelik, és zavartan, kapkodva körülnéz. Rembrandt itt is aszimmetrikusan kezeli a tárgykapcsolatot: de mert a szubjektum itt nem szabad elhatározásából, hanem kényszerből cselekszik, negatív cselekvése tárgyai (azaz a reakcióját kiváltó vének) másként maradnak rejtve a

718 **Merleau-Ponty 2002,** 74.

képen. Az esemény menete mindkét esetben pontosan rekonstruálható: de míg Andromé da figyelmének tárgyai evidens módon vannak jelen a királyleány látóterében, és csak a néző számára kerülnek takarásba, addig a *Zsuzsánna*-kép nézője nagyon is látja, hogy a férjes asszonyt ki-mi fenyegeti, illetve hogy az asszony anélkül reagál, hogy fölismerné zavarának okát. Hogy Rembrandt mennyire az aszimmetrikus kezelés révén dinamizálja a tárgykapcsolatot, akkor tudjuk megítélni a legjobban, ha összevetjük Pieter Lastman mintegy húsz évvel korábbi, nyilvánvalóan közvetlen előképként szolgáló dramatizációjával **[2.24, 2.25].** A szcenikai elrendezés, az asszony oldalnézetű ülőpóza, a meglepetéstől tátva maradt száj és a maga mögé vetett pillantás motívuma bizonyosan innen származik. De Lastman explicit párbeszédként formálja meg Zsuzsánna és a vének kommunikációját: a gesztikulációk, testtartások, arcjátékok kölcsönösen egymásra vonatkoznak, ami jót tesz a történet elbeszélhetőségének, ám épp az asszonyt ért *hirtelen* fenyegetés néma feszültségét nem képes érzékeltetni.

Eric Jan Sluijters ennél tovább is megy, amikor az *Andromédá*t a *Zsuzsánná*val összevetve így ír: „Rembrandt korai aktjainak legmegragadóbb vonása a testek olyan naturalista tolmácsolása, amelyet Andromé da és Zsuzsánna rémült alakjaiban látunk megvalósulni. A mezítelen nő ábrázolásának futó konvencióitól való radikális eltérés szándékos döntés kellett hogy legyen. Azzal, hogy a két nőalakot közelebb hozza a néző tapasztalati világához, és e megfélemlített, ruhátlan leányok sérülékenységét hangsúlyozza, Rembrandt az empátia lehetőségét fokozza." S bár jelzi, hogy az ábrázolt testek „a korszak szexuális eszményét testesítik meg", azt is megállapítja, hogy „az érzéki közvetlenséget itt mérsékli, hogy a festő a leányok heves reakcióira fókuszál. Szemben az előző generációk sokkal stilizáltabb aktjaival, ők nem pózolnak a néző előtt".[719]

Kérdés azonban, hogy a naturalizmusról, a kiszolgáltatottságról és a spontán együttérzés kiváltásáról való értelmező beszéd nem rejt-e el a szemünk elől egy épp a dráma szempontjából lényegesebb összefüggést. A cselekvő Andromé da tárgykapcsolatainak elemzése során azt igyekeztem kidomborítani, hogy Rembrandt éppenséggel nem a puszta kiszolgáltatottságra, inkább a neki való – persze korlátok közé szorított – cselekvő ellenszegülésre helyezi a hangsúlyt. Ez, tehát a figyelés célirányos erőlködése az, aminek felismerése a néző szemében leginkább útját állja a meztelenség tisztán érzéki percepciójának. Zsuzsánna esetében több marad a női test „magánvaló szépségéből", ám nem azért, mert ő – mintegy a cselekvés helyett – inkább „pózol" (ami Rembrandt színpadán, tegyük hozzá, csupán egy másik cselekvés volna), hanem mert az ő helyzetéből az Andromédáéval polárisan ellentétes értelmű cselekvés (tárgykapcsolati algoritmus) következik. Ez a kép ugyanis a leány *megzavarását* dramatizálja: egyszerűen szólva, a kép az egyedül álló főhőst nem akció, hanem reakció közben ragadja meg. Rembrandt a zavart inszcenálja: káprázatos pontossággal ábrázolja, ahogy a védtelen

719 **Sluijter 1998,** 69.

leány első reakcióként hirtelen takargatni próbálja magát[720]. Ahogy enyhén előredőlve kissé befelé fordul, és bal karját meztelen keblei elé vonja, jobbjával pedig ölébe – a szemérme elé – gyűri a fürdőlepedő sarkát, láthatóan kapkod: miközben vakon igyekszik visszalépni épp levetett papucsaiba, riadtan néz körül, hogy beazonosítsa a fenyegetést. Védekező mozdulatai nyilván akkor lehetnének valóban hatékonyak, ha adekvátak volnának a kiváltó okkal. Rembrandt megint a viselkedés tárgyszerűsége révén érzékelteti, hogy Zsuzsánna e pillanatban még nem tudja, hogy ki és mi célból zavarta meg intim szféráját: arca nem is kimondott félelmet, inkább tétova riadalmat tükröz. Zavartan keresi az okot, de egyelőre – láthatóan! – nem találja.

Későbbi, a festő női aktjairól írt monográfiájában Sluijter részletesebben is elemzi a képet, és itt már ő is ezt a zavart állítja a középpontba: „az erős érzelmi effektus elérését célzó talán legfontosabb eszköz a tipikusan ábrázolt pillanattól való eltérés: Rembrandt azt a pillanatot ábrázolja, amikor Zsuzsánna megijed, de még nem tudja, mitől. Ezt a csúcspont előtti pillanatot sosem ábrázolták korábban: ebben összegződik a felfüggesztés *[suspense]* lényege."[721] Hozzáteszi, hogy az asszony nyilvánvalóan nem láthatja a mögötte, a sűrű lombozat takarásában leskelődőket. Ezek után igencsak meglepő, ahogy Zsuzsánna tekintetét és a nézővel folytatott kommunikációját értelmezi. Utalva arra, hogy Rembrandt figyelmünket minden kompozicionális eszközével[722] kifejezetten Zsuzsánna arcára és intenzív, sötét szemeire fókuszálja, azt állítja: a mód, ahogy a lány ránk tekint, „erőteljes válasz a néző pillantására. Rubensével ellentétben ebben a reakcióban nincs semmi kétértelműség: a nézőt behatolóként és elsődleges bántalmazóként azonosítja. Zsuzsánnát foglyul ejti a befogadó pillantása, ami most kifejezetten egy *voyeur* tiltott tekintetének mutatkozik. Ez még erotikusabb töltésűvé teszi a képet. Ebben a feszült pillanatban a néző azt tapasztalja meg, mintha érzéki élvezkedésének forrása hirtelen rajtakapná azon, amit titokban művel. Mindez megemeli a jelenet erkölcsi tétjét, de egyidejűleg az erotikusan fűtött pillanat feszültsége is magasabbra hág, mint bármikor előtte."[723] A néző tehát a maga helyzetét a titokban kémlelőkével azonosként ismeri fel (és többet is lát Zsuzsánnából, mint ők): s bár tudja, a képen belüli *voyeur*ök később halállal lakolnak, neki magának nem kell tartania a büntetéstől[724].

---

720 Ezt az önvédelmi pózt először Rubens alkalmazta – Vostermann 1620-ban készült rézkarcmásolatáról **(2.107]** bizonnyal Rembrandt számára is ismert – *Zsuzsanná*ján, amelynek mintája egy antik Vénusz-szobor (illetve Marcantonio Raimondi erről készült metszete) volt: az összekuporodó leány, akit itt a kép mélye felől éri a kéjvágyó vének atrocitása, nála valóban a nézőre veti riadt pillantását.

721 **Sluijter 2006,** 127.

722 Egyrészt arra, hogy a fej nagyjából a palota mögötti domb és a lombozat szélvonalainak, másrészt az architektúra egyeneseinek metszéspontjában helyezkedik el. De ide tartozik az is, hogy a képtest eredetileg felül félköríves záródású volt: ami szintén az egyetlen hangsúlyos alakra irányítja a figyelmet.

723 **Sluijter 1998,** 69.

724 **Sluijter 2006,** 113. Hammer-Tugendhat, bár nem fejti ki ilyen részletesen, szintén a néző *voyeur*-pozícióját hangsúlyozza – szerintem ebben az esetben megalapozatlanul –, de ő is kiemeli, hogy Rembrandt *Zsuzsanná*ján a spontán reakció fontosabb, mint a testi szépség megmutatkozása.

Ez a közvetlen kommunikáció azonban ellentmond a hitchcocki értelemben vett *suspense* dramaturgiai fogásának, ami tudvalevőleg a megfigyelő többlettudásán alapul[725]. Ha a Rembrandt által megragadott pillanatban Zsuzsánna még nem tudja pontosan, miféle veszély az, ami rá leselkedik, csak azt érzi meg, hogy nincs egyedül, akkor mégsem azonosíthatja egyidejűleg a nézőt mint behatolót, és nem adhat erőteljes választ is neki. Ellenkezőleg: Rembrandt dramaturgiai zsenije azt egyértelműsíti, hogy bár Zsuzsánna kifelé veti pillantását, annak nincs azonosítható tárgya: *látni* nem a nézőt látja. Mint néző éppenséggel azt realizálom, hogy *nem jön létre a Zsuzsánnával való kölcsönös összepillantás reflexív szituációja*. Rembrandt egyetlen gesztikus mozzanattal teszi nyomatékossá az aszimmetriát: miközben Zsuzsánna ijedtében előregörnyed és riadtan körülnéz, feje rézsútosan megdől: ez a tárgyiasító figyelem és a célirányos cselekvés szempontjából tökéletlen diszpozíció őt is, engem is akadályoz a *face-to-face* üzenetváltásban. Sietve körülnézni vagy valakit észrevenni két eltérő tárgyi tartalmú cselekvés: és Rembrandt elég precíz dramaturg ahhoz, hogy ne keverje össze őket. Ha a leány rám néz, az azt implikálja, hogy én sem tudok nem visszanézni rá: így állna elő az erényes asszony és az erkölcstelen *voyeur* ama kommunikációs közössége, amelyet Sluijter moralizáló értelmezése feltételez. De ha a leány, bár felém néz, engem mégsem lát, akkor nem is történik semmi olyasmi, ami engem a saját közvetlen érintettségemre emlékeztetne. Nem lehet véletlen, hogy Rembrandt olyan súlytalanként kezeli a medence lépcsőjét a bal szélről határoló sarokmellvéd *repoussoir*ját: látni fogjuk, hogy olyan szkopikus eszközről van szó, amellyel – kellően erőteljes alkalmazás esetén – bekeretezhetné a jelenetet, és ezzel a nézői jelenlét közvetett reflexióját is kiválthatná (vö. 365–370.). Ilyesmiről azonban itt nincs szó. Semmi olyan képi instrukciót vagy fogódzót nem kapunk, ami által a kép bennünket, az implicit nézőt dedikáltan jelenlévő személyként szólítana meg[726]. Nem *voyeur*ök vagyunk, nem egy meztelen szépség után leskelődünk, hanem – akaratlanul is – Zsuzsánna zavart viselkedését, az ő kiszolgáltatottságának drámáját látjuk Rembrandt „színpadán" feltárulni.

A formába foglalt nézőpont itt sokkal közelebb kerül annak az anonim megfigyelőnek a helyzetéhez, aki – legalábbis Michael Fried már többször hivatkozott koncepciója szerint (vö. 124.*passim*) – a több mint egy évszázaddal későbbi francia életkép-festészetben lép majd a színre. A hágai *Zsuzsánna* nézője immár olyan modern esztétikai alanyként szólíttatik meg, aki nem az önös gyönyörszerzésben, illetve annak moralizáló

725 Később fogom még használni a *suspense* mint elbeszélői fogás filmtudományi fogalmát, „amikor a néző tudja, hogy mi lesz az eredménye annak, ami még be sem következett". Vö. **Kovács A. B. 2002,** 16.

726 Érdekes megfigyelni, hogy viszont Lucas Vostermann egy elveszett Rubens-eredetiről 1620 körül készült *Zsuzsánna és a vének*-tárgyú rézmetszetén **[2.107],** amelyet nem zárhatunk ki Rembrandt lehetséges forrásai közül, hisz a félmeztelen leány zavarában itt is kifelé fordul, megdöntött felsőtesttel és rézsútos fejtartással hasonlóképp kifelé pillant, tekintetével csakugyan a nézőt keresi: minthogy azonban ez a kép már a nyílt testi atrocitást magát ábrázolja, a pillantás inkább a segítségkérés vagy az együttérzésért való folyamodás, semmint a zavart körülnézés jellegét ölti.

reflexiójában, hanem – mint aki a kukucskáló polgári színház zsöllyéjéből figyel – az emberi viselkedés, egy élet- vagy sorsesemény közeli megfigyelésében érdekelt. Alpers helyesen mondja, hogy Rembrandt a nézőt nem *voyeur*ként, inkább egy színielőadás nézőjeként (spectatorial) szólítja meg[727]. Csakugyan, a hágai kép lebilincselő közvetlensége (az Andromédához hasonlóan) nem a test erotikus beállításából, illetve Rembrandt esetleges antik és modern plasztikai-képi forrásainak retorikájából fakad, inkább abból, ahogy a festő a közeledő sötét események fenyegetését az asszony saját kis világában való kötetlen-otthonos jelenlétének (Fried szavával: abszorptív feloldódásának) váratlan megzavarásaként anticipálja. Elég az olyan mindennapi jelentéktelenségek dramaturgiai fontosságára utalnom, mint a már kibontott hajfürtök igazgatása, a víz felé induló lábak és a papucsok átmeneti összezavarodása vagy a levetett harisnya szorító pántjának Zsuzsánna már lemeztelenített bal lábszárán még kivehető nyomai[728]. A leány kiszolgáltatottsága épp a zsánerszerű mozzanatok hangsúlya révén nyer átfogóbb, mondhatni egzisztenciális dimenziót.

Mert ne feledjük: a történet sem egy egyszerű moralitás (bűnös testi vágy verzus szűzies erény) körül forog, hanem a hatalommal való visszaélés és az igazság sokkal komplexebb konfliktusa tárul fel benne. Tudjuk, hogy a nagy hatalmú bírók utóbb nyilvános eljárásban azzal vádolják meg – hamisan – a leányt, amit maguk követtek el, és Zsuzsánnát csak Dániel – Perszeuszéhoz hasonló – *deus ex machina* közbelépése menti meg a kínhaláltól. Bár Rembrandt ebben a narratívában – szemben Andromédával – nem az aktív ellenállás, hanem a zavart önvédelem mozzanatát dramatizálja, magánszférájának sebezhetőségére fókuszálva a dráma végső soron itt is *a személyi autonómia és az emberi méltóság egzisztenciális kérdésére* fut ki.

Még egy fontos képdramaturgiai érvem van a hágai *Zsuzsánna* ilyen határozottan antiteátrális és antiretorikus olvasata mellett: ez a két betolakodó kezelését illeti. Figyelemre méltó innováció Rembrandt részéről, hogy a lombok takarásában épp csak jelzi a sündörgők jelenlétét (az egyiket profilban, a másikat félig takarva, turbánban) a kép jobb szélén. A leskelődés motívuma persze régtől ismert alaptípusa a „*Zsuzsánna és a vének*" ikonográfiájának: Rembrandt megközelítésének újszerűsége abban áll, hogy kifejezetten a fenyegetés *anonimitására* helyezi a hangsúlyt. Ezt a tárgykapcsolati modellben úgy írhatjuk le, hogy Zsuzsánna reakciója és a tárgy, ami kiváltja, a jelenet *itt és most*-jában evidens módon egyidejűleg vannak jelen: és – hasonlóan Androméda esetéhez – a leány mozdulatait itt is az fokozza drámai értékűvé, hogy ez a kölcsönösség és egyidejűség vizuálisan itt sem szimmetrikus. A hágai Zsuzsánna ebben a tekintetben is az Androméda inverzének bizonyul: miközben jelenlétükhöz dramaturgiailag itt sem

727 **Alpers 1988,** 45.

728 Andries Pels nyilván a *Zsuzsannár*a gondolt, amikor *Gebruik en misbruik des toneels* c. poémájában az emberi test kendőzetlen ábrázolásának példájaként hivatkozik „a harisnyakötő zsinórjának" a meztelen lábon hagyott nyomára: Pelst idézi **Houbraken 1718–21,** 40. **Lecaldano 1988,** 12.

férhet kétség, az aktív behatolók közvetlenül alig észrevehetőek. A képet a majdani áldozat spontán reakciói uralják, miközben a látatlanság homályába burkolózó elkövetők jelenléte kifejtetlen, személytelen fenyegetés marad. Az empatikus, de kívülálló megfigyelő dolga, hogy – észlelve az aszimmetriát – a Zsuzsánna által már észlelt, de még nem azonosított (tehát egyelőre elodázott, felfüggesztett) veszély lehetőségét a *szorongás* eseményeként realizálja. Ezért indokolt itt Sluijter hitchcocki szóhasználata: a *suspense* effektivitásának forrása ugyanis épp az, hogy a néző többlettudás birtokában van, mert konkrétan látja is a veszélyt, amely a hősnőt fenyegeti. De épp ez az implicit nézői szerep zárja ki, hogy ő maga is *voyeur*ként tételeződjön.

A zavart kapkodás tematizálása a cselekvésnek ugyanazt a tárgykapcsolati logikáját követi tehát, mint a figyelem koncentrálásáé. Rembrandt elsődlegesen megint nem az érzelmi állapot, az „ijedtség" vagy a „félelem" kommunikációjára, hanem az eseményre magára, illetve lefolyásának dinamikájára figyel: az akciók és reakciók emocionalitása kizárólag ezeknek a „rendezés" során beállított egészen konkrét tárgykapcsolatoknak a kölcsönös lejátszása révén, mintegy a drámai konfliktus járulékos következményeként tárulhat fel.

(C) A berlini *Mózes* esete

Rembrandt a tárgykapcsolatok differenciálására alapozott dramaturgiai gondolkodásának pontosabb megértése olyan régi értelmezési dilemmák megoldásában is segítségünkre lehet, amelyben a szakértők rendre az ikonográfiai kódok további pontosításától, illetve új vizuális források feltárásától vártak egyértelműbb eredményeket. Ennek szemléletes példáját nyújtja a berlini *Mózes a törvénytáblákkal* **[2.104]** érdekes értelmezéstörténete[729]. Először 1935-ben Albert Heppner javasolta a képtéma hagyományos megjelölése, a törvénytáblák összetörése helyett a törvény szövegének Mózes általi fölmutatását. „Vajon Rembrandt festménye tényleg a Statenbijbel ama fejezetének felel meg, amely alapján a 'Mózes szétzúzza a kőtáblákat' címmel szokás ellátni? Vajon az Úr és Izráel népe közötti nagy hírvivő megtört-átszellemült ('wehmütig-verklärte') arca azé a Mózesé volna, aki épp éktelen 'haragra lobban'? Kezei oly görcsösen feszülnének a táblák széleire, mint aki épp össze akarja törni őket? Úgy tűnik, itt sokkal inkább egy olyan papi figurával van dolgunk, aki ünnepélyesen a magasba emeli a legszentebbet, hogy széltében-hosszában láthatóvá tegye. A tízparancsolat aranyozott betűi jól olvashatóan sorakoznak, a függőleges táblák nincsenek megfordítva…"[730]. Ennek megfelelően a referált bibliai szöveghelyet a 2Móz 32.19-ről a 2Móz 34.29-re javasolta módosítani: amikor ugyanis Mózes másodszor, ezúttal sugárzó arccal jelenik meg, kezeiben

25

729 A Mózes-ikonográfiához vö. **LCI 1968–1976,** Bd. 3., 283–286.
730 **Heppner 1935,** 241.

a táblákkal. Mivel Rembrandt Mózesének arca is fénylik, sőt az e szöveghely téves fordítása miatt Mózes attribútumává is vált szarvakat is finoman érezteti, a jelenet, véli Heppner, csak Mózes második „lejövetelét", a törvénytáblák ünnepélyes felmutatását ábrázolhatja. Białostocki 1957-ben – csatlakozva az időközben kialakult szakkutatói konszenzushoz – elfogadja ezt az érvelést, de éles szemmel azt is észreveszi, hogy az nem szűken ikonográfiai természetű: szerinte Heppner új értelmezése „nem egy allegória vagy szimbólum megfejtésén", hanem kizárólag „az ábrázolt személy kifejezéstartalmainak megfigyelésén" alapul[731]. Láttuk (vö. 152ff.) Białostocki – kissé doktriner módon – a Panofsky-féle háromlépcsős ikonológiai modellben igyekszik a rembrandti forma sajátszerűségét meghatározni, és arra a következtetésre jut, hogy Rembrandt képei már a preikonográfiai – közvetlen-fiziognomikus, nem-metaforikus – leírás szintjén képesek új irányt szabni az ikonográfiai értelemadásnak is, illetve elbizonytalanítják a kutatót az alkalmazott konvencionális jelek használatával kapcsolatban.

Nem csoda tehát, hogy – egy néhány évvel később megjelent átfogó tanulmányfüzérében – Białostocki legélesebb kritikusa, Christian Tümpel erre az esetre is kitér, és a Mózes-ikonográfia előtörténetével és valószínű vizuális források felsorolásával igyekszik cáfolni Heppner tézisét. Fő érve az, hogy a táblák fej fölé emelése kizárólag a szétzúzási jeleneteken fordul elő, az átadás jelenetein Mózes rendre leeresztett karjaiban, maga elé tartja és kifelé fordítja őket; továbbá, hogy a fénylő fej, illetve a „szarv" állandó, régóta rögzült attribútuma Mózesnek, és rendre felbukkan a korábbi jelenet ábrázolásain is, függetlenül attól, hogy a bibliai elbeszélésben a dühroham pillanatában még nincs szó róluk. Tümpel sem a képek (például a protagonisták arckifejezéseire támaszkodó) „pszichológiai" elemzésének, sem a tiszta szövegértelmezéseknek nem hisz, csak a képhagyományt hajlandó szigorú ikonográfiai argumentumként akceptálni. „Heppner elköveti azt a hibát, hogy a kései Rembrandt akkoriban jellemző ábrázolásmódját nem stílusjegyként, hanem ikonográfiai motívumként értelmezi. Kitalál egy festményt a fiatal Rembrandt modorában, amelyen Mózes 'haragra lobban' és megragadja a táblákat, és aztán ehhez méri hozzá a berlini képet, nem a képhagyományhoz."[732] Ez a Heppner és Białostocki értelmezése fölötti bírálat annyiban jogos, amennyiben megfigyeléseikből mindketten tisztán ikonográfiai – tehát a kép kódolt szövegreferenciáit firtató – következtetéseket szeretnének levonni. Még Białostocki is, bár Heppnerrel ellentétben nem egy új típust etablírozna[733], a képet a rembrandti ikonográfia általános jellemzőinek példájaként tárgyalja.[734] Bár Tümpel szigorúan pozitivista érvelése meggyőző, mégis szűkkeblű: meg-

731 **Białostocki 1956,** 198., illetve **Białostocki 1966,** 130–131.

732 **Tümpel 1969,** 174.

733 Heppner még Ferdinand Bol 1662-ben az amszterdami városháza (ma Királyi Palota) számára festett nagy méretű (423×284 cm) és sokalakos Mózes-képének **[2.108]** megoldását is érvként sorakoztatja föl, hogy önálló típusként rögzítse a törvénytáblák felmutatásának toposzát. **Heppner 1935,** 244. skk.

734 „Rembrandtnál különösen gyakran támad olyan érzésünk, hogy műveinek struktúrája ellenáll a szigorú, kritikai ikonográfiai analízisnek." **Białostocki 1957**

elégszik azzal, hogy a művet egyértelműen az egyik konvencionális típushoz rendelje, de a rembrandti innovációt ikonográfiailag irrelevánsnak tekinti, és ezért nem is tárgyalja.

Heppner fölvetése mégsem diszkreditálható azzal, hogy csupán egy alkalmi stílusjellemzőből fabrikál jelentéstani bizonyítékot. Hogy Rembrandt legalábbis problematizálja Mózes indulatos dühkitörését, az a képtapasztalat közvetlen evidenciája, és ezért az interpretátor számára megkerülhetetlen kihívás. De nem föltétlenül ikonográfiai természetű: nem föltétlenül az a kérdés, hogy pontosan mely szöveghely illusztrációjaként kell olvasnunk a képet. Meg tudjuk-e határozni, hogy mit tesz Mózes, illetve mi történik vele a kép színpadán, itt és most?[735] Ez viszont – emellett érvelek itt folyamatosan – nem „pszichológia" vagy „kifejezéstartalom", hanem szituatív tárgykapcsolatok és személyes involváltság, tehát képszínpadi dramaturgia kérdése. Heppner – Tümpel által fantazmagorikusként diszkreditált – fikciója arról, hogy Mózesnek miként kellene viselkednie, ha csakugyan haragjában cselekedne, dramatológiailag nagyon is jogos felvetés, noha szerintem nincs a helyén kezelve és kellőképp elaborálva. Mert Mózes arcának „mélabús-átszellemült"-ként való jellemzése vagy testtartásának egy „papi figuráéhoz" való hasonlítása mit sem mond különös viselkedésének tárgyi tartalmáról. Ha Rembrandtnál csakugyan „sugárzik Mózes arcának bőre", a táblák fölmutatása pedig a parancsolatok kihirdetésének főpapi feladatára, tehát egy nyilvános-ünnepélyes gesztus performatív bemutatására utal, akkor nem magától értődő, hogy mitől oly nyilvánvalóan megrendült és mélabús. Bizony, indoklásra szorul, hogy a felkent főpap, aki „az Úr orcáját" viseli (2Móz 33.14–16), miért nem azonosul maradéktalanul a szereppel, amelyre a legfelsőbb helyről épp most kapott felhatalmazást? Rembrandt Mózesének jelenlétét pl. a Ferdinand Boléval **[2.108]** összevetve dramatológiai szempontból bizonyos intranzitivitás jellemzi, ami föltétlenül interpretatív indoklásra szorul. Bol azt a – forrásszerűen egészen Raffaellóig visszavezethető – mintát folytatja, ahol a diadalmas, higgadt protagonista közvetlenül a népnek prezentálja a törvényt, velük hangolódik össze, illetve feléjük kommunikál. Rembrandtnál szó sincs ilyen körkörös tárgykapcsolati evidenciáról: ezt a mozdulatot és tartást közvetlenül sem a bálványimádók nemtörődömsége, sem a törvényt elfogadók tiszteletadása nem motiválja. Sem belső indulat, sem eltökéltség nem fűti – a feje fölé emelt karok híján vannak mind a spontán indulat pusztító erejének, mind a performatív kihirdetés ünnepélyességének. A mű értelmezésével kapcsolatos viták okát dramatológiailag a cselekvést egyértelműsítő tranzitív tárgykapcsolatok fölfüggesztésének és Mózes nyilvánvaló rezerváltságának motiválatlanságában találjuk meg.

735 A berlini *Mózes*re vonatkozó újabb irodalomban tudomásom szerint egyedül Josef Leo Koerner tesz kísérletet arra, hogy kilépjen az ikonográfiai diskurzus leszűkítő keretei közül. Emmanuel Lévinasra hivatkozó érvelése szerint az egész mű Mózes arca köré épül, amelynek sugárzása fölülír, illetve elhomályosít minden ikonográfiát és textuális értelmet – Rembrandt, úgymond az arc *epifániáját* festi meg. Vö. **Koerner 1986,** 13ff. Suthor ezt arra hivatkozva vitatja, hogy a fény szemmel láthatóan kívülről vetül Mózes arcára. Ld. **Suthor 2014,** 122.

Mint az iménti példában láttuk, Mózesnek – először lejőve a Szinájról – össze kell törnie a kőtáblákat, másodszorra viszont fel kell mutatnia őket: ezeket a cselekvéseket – az irodalomtudomány szóhasználatával – a fabula narratív szerepelőírásának nevezhetjük. A példa kedvéért tekintsük Rembrandt Mózesét az első lejövetel ábrázolásának. Az Exodus szövegkönyve szabatosan fogalmaz: „amikor…meglátta a borjút meg a táncot, haragra lobbant Mózes, ledobta kezéből a táblákat és összetörte a hegy lábánál" (2Móz 32.19.) A szöveges elbeszélés kijelentő módjának a rembrandti képszínpadon alapértelmezésben egy tranzitív cselekvés felelne meg: a két tábla indulatos odavágása a földhöz a cselekvőnek szerepével való osztatlan azonosságát fejezné ki.

Az érett Rembrandt azonban a berlini képen, láttuk, lazít a narratívában előírt cselekvési algoritmusok feszességén: mind Mózes fizikai mozdulatait, mind indulatait valamelyest tárgyiatlanítja, személyes szerepalakítását némiképp eltávolítja a dühödt őrjöngés normatív szerepelőírásától. Dramaturgiailag így áll elő Mózes szubjektív cselekvési szabadságának játéktere: bár nem lép ki szerepéből, mégis megkülönbözteti magát az osztatlanságnak attól a normájától, amelyet a bibliai elbeszélés itt és most eljátszandó szerepként előír a számára. Ugyanez a helyzet, ha a második lejövetelt tekintjük a kép témájának. A különbség csak annyi, hogy – dramatológiai kategóriákban kifejezve – Mózes jelenléte most a főpapi szerepelőírás performatív ünnepélyességétől különül el, ahhoz képest éreztet valamit a protagonista cselekvési autonómiájából.

E mű dramatológiai interpretációjának az az ugrópontja, hogy Mózes szerepeltávolítása mindkét lehetséges narratív pillanatra egyaránt vonatkozhat, noha a kettő egészen különböző tárgykapcsolati algoritmust implikál. Rembrandt dramaturgiailag nem egyértelműsíti, hogy Mózes éppígyléte a képen konkrétan melyik narratív szerepjátéktól különül el. Ezért támadhat az a benyomásunk, hogy itt és most – egészen izolálva az emberi világtól – éppenséggel magával az Úrral hasonlik meg: mintha céltalan-tárgytalan mozdulatai és megtört (céltalan-tárgytalan) tekintete[736] egyaránt azt érzékeltetné, hogy azzal a szereppel nem tud kellőképp azonosulni, amire pedig – a bibliai narratíva szerint – épp az imént kapott megbízást.

Ez bizony drámai fordulat a javából, s ha nem is vezet nyílt kollízióhoz, azért megkérdőjelezi a 2Móz 34.29-ben bejelentett misztériumot, amely szerint az Úr „orcája" is Mózessel tart, hogy sugárzó formájában Isten közvetlenül mutatkozzon meg választott népének. Rembrandt interpretációjában egy melankolikus, magába merülő Mózessel találkozunk, akinek személyes jelenlétét aligha értelmezhetjük arcának olyan dicsőséges fényléseként, amelyben maga az Úr mutatja meg önmagát. Rembrandt nyilván nemcsak dramaturgiailag (a meghasonlott szubjektum intranzitív szereptávolítása

736 Nicola Suthor meglepő módon úgy látja, hogy Mózes „könyörgő pillantása" a nézőt fixálja és várakozást fogalmaz meg: „számol a szemlélő reakciójával és kiterjeszti a cselemény pillanatát, amely rögzítve van, sőt, fel van függesztve." **Suthor 2014,** 114.

révén), hanem a festői anyag idioszinkratikus kezelésével[737] is azt sugallja, hogy ennek a Mózesnek a vonásaiban inkább az ember látható és az Úr rejtőzködő arcának lényegi idegensége mutatkozik meg. Ezt a interpretációt az is alátámaszthatja, hogy az Exodus szövegében *expressis verbis* említtetik, hogy Mózes maga mit sem tud arról, hogy az Úr „arca" is vele van („azt azonban nem tudta Mózes, hogy arcának bőre sugárzó lett, amikor Istennel beszélt"), viszont Áron és Izráel fiai nagyon is látják ezt, és meg is rémülnek tőle (vö. 2Móz 34.29–30). Mózes intranzitivitása itt és most mindenesetre fölülír minden, a Szinájon történtek narratív egymásutánjával kapcsolatos ikonográfiai dilemmát is: hogy összezúzza-e vagy fölmutatja a táblákat, dramatológiai megközelítésben okafogyott kérdésnek bizonyul.

(D) Lukrécia magányossága

Az „egyszemélyes" drámák utolsó példájaként az 1666-ban készült minneapolisi *Lukréciá*t **[2.105]**[738] veszem szemügyre. Ezt a Livius elbeszélését követő festményt Benesch 31
egyenesen a kései Rembrandt olyan „monologikus" művei közé sorolja, mint a Don Antonio Ruffo megbízásából készült, szintén antik tárgyú *Arisztotelész*, a *Nagy Sándor* és a *Homérosz.*[739] A szakirodalomban e munkát együtt szokás tárgyalni a két évvel korábbi, vitatott autenticitású washingtoni *Lukréciá*val **[2.109],** amelyet a *Corpus* 30
szerzői stíluskritikai alapon Aert de Geldernek tulajdonítanak[740]. Magam készségesen csatlakozom ehhez a dezattribúcióhoz, érveim azonban tisztán dramatológiai természetűek. Úgy gondolom, hogy Rembrandt a minneapolisi képen a hős római asszony tisztán morális okból elkövetett öngyilkosságának egy sokkal termékenyebb momentumát ragadja meg, mint tanítványa, a dráma ilyen beteljesedéséhez pedig az idős mester különleges festői technikája, nevezetesen a festőkéssel való ördöngös játéka is erőteljesen hozzájárul.

---

737 A *Mózes* nem-klasszikus festői megformálásáról érdemes Werner Buscht idézni, aki szintén abból indul ki, hogy a képen „eldöntetlen marad, hogy Mózes szétzúzza a törvénytáblákat vagy mint mindent megváltoztató isteni jeleket a magasba emeli őket. Nem egy cselekményfolyamat zajlik, hanem a cselekmény felfüggesztése/megállítása a pillanatban, ami a befogadónak is lehetőséget teremt a megmutatott mélyebb értelmén való elgondolkodásra." A *Mózes*re mármost Busch szerint „extrém módon igaz, hogy a festékanyag a felület nagy részén nincs megformálva, jobbára csak az aláfestés látszik. Csak a megvilágított részeken, Mózes karjain és homlokán vastagszik meg a festék: a reliefhatású impasto csak itt emelkedik ki egyértelműen." Busch az alakot öltött és az alaktalan egymásmellettiségének antiklasszikus poétikáját nemcsak a kései Rembrandt festésmódjában, de rajzain (a lúdtollról a szélesebb és változatosabb nyomot hagyó nádtollra való áttérésben), illetve rézkarcain (a szabálytalanabb folthatású hidegtű szerepének növekedésében) is detektálja. **Busch 2009b,** 147–148. Hasonló interpretációt fejt ki Nicola Suthor is: ld. **Suthor 2014,** 113–123.

738 Rembrandt, 1666, olaj, vászon, 120 x 101 cm, Minneapolis, Institute of Arts CORPUS VI. 314; HdG 220; BRE 485; GER 372.

739 **Benesch 1970,** 226–227.

740 Aert de Gelder(?): *Lukrécia* 1664, olaj, vászon, 120 × 101 cm, Washington, The National Gallery CORPUS VI.; HdG 218; BRE 484; GER 373.

A történet rendkívüli népszerűségnek örvendett a XVI–XVIII. századi Európában: a jól ismert Livius- és Ovidius-fordítások mellett számtalan szöveges és színpadi feldolgozása született. Pigler monumentális ikonográfiai kompendiuma csaknem kétszáz, különféle méretű és technikájú képi ábrázolást sorol fel a korszakból[741] – nem számítva ide a Tarquinius erőszaktételét ábrázoló önálló jeleneteket[742]. Annak taglalásába, hogy mi magyarázza e népszerűséget, itt nincs terem elmélyedni. Morbid erotika és véres erőszak, bűnös kéjvágy és polgári erényesség, hatalmi önkény és republikánus érzület egyaránt érintve van az elbeszélésben, és bármelyik kínálhatott ürügyet az aktualizálásra. Gary Schwartz szerint Rembrandt megrendelőinek körében a témát leginkább politikai allegóriának tekintették[743], ugyanakkor a Pigler által összegyűjtött Lukrécia-korpusz csaknem háromnegyede olyan egyalakos – a lemeztelenített asszonyt ábrázoló – munka, amely az épületes történetet leginkább az erotikus akt vagy a véres horror élvezetének ürügyeként kezeli. Rembrandt is egyalakos képet fest, ám kerül minden divatos látványosságot – megítélésem szerint megint halálos pontossággal tapint rá arra a pontra, ahol a magányos Lukrécia története éppen *mint tragédia* teljesedhet be.

Hogy Rembrandt dramaturgiai invenciójának eredetiségét igazolhassam, elsőként fel kell elevenítenem a Livius nagy történeti munkájából, továbbá az Ovidius *Fasti*jából ismert elbeszélést Róma korai századaiból, amely az etruszk királyok zsarnoksága alóli felszabaduláshoz és a köztársaság megalapításához vezetett i. e. 510-ben[744]. A történet főhőse Lukrécia, az Ardeát ostromló Collatinus szép felesége, aki iránt – miután bebizonyosodik róla, hogy férje távollétében is erényes életet él – Sextus, Tarquinius Superbus király fia olthatatlan szerelemre gyullad, és megpróbálja elcsábítani. Amikor kísérlete kudarcba fullad, az erőszakos királyi sarj fegyverrel kényszeríti az asszonyt, hogy tegyen eleget vágyainak. Nemcsak az ő megölését helyezi kilátásba, de egy férfi rabszolgáét is, hogy utóbb úgy rendezhesse el, mintha házasságtörésen kapták volna őket. Lukrécia végül enged az erőszaknak. Sextus diadalittas távozása után azonnal hazahívatja Ardeából férjét és apját, akik Lucius Junius Brutussal együtt érkeznek a házba. Miután elbeszéli nekik, miféle becstelenség történt vele, a férfiak igyekeznek feloldozni minden bűntudat alól, mondván: „a szándék a bűnös, nem a test, és ahol nincs szándék, ott vétek sincsen". De Lukrécia vigasztalhatatlan: „… ha fölmentem is magam a bűntől, a büntetéstől nem akarok szabadulni. Lukrécia nem szolgáltathat példát egyetlen bűnös asszonynak sem arra, hogy életben maradhat"– mondja, s még mielőtt a férfiak közbeavatkozhatnának, az öltözéke alatt rejtegetett tőrrel szíven szúrja

741 **Pigler 1974,** 403–408.
742 **Pigler 1974,** 435–437.
743 **Schwartz 1985,** 330.
744 Livius *Ab Urbe Condita,* I. 57–58; Vö. magyarul: Titus Livius: *A római nép története a város alapításától,* ford. Kiss Ferencné, Muraközi Gyula, Bibliotheca Classica, Európa Könyvkiadó, I–IV. Budapest, 1982. I. kötet, 90–95. Vö. Ovid, *Fasti,* II, 724–853. magyarul: Publius Ovidius Naso: *Római naptár – Fasti,* ford. Gaál László, Helikon, Budapest 1986, 41–44.

magát. Livius elbeszélése szerint Brutus rántja ki a vértől csöpögő kést a halott asszony testéből, és erre esküsznek a férfiak bosszút Sextus és a Tarquiniusok ellen. Lukrécia testét később a római Forumon ravatalozzák fel: Brutus gyújtó hangú szónoklata után innen terjed szét a zendülés, amely utóbb Tarquinius Superbus és családja elűzését és a királyság végső bukását eredményezi[745].

Amy Golahny feltételezése szerint Rembrandt közvetlen irodalmi forrását Livius egy Tobias Stimmer illusztrálta német nyelvű kiadása (1574) képezhette[746]. (Arra vonatkozóan, hogy a *Fasti* szövegét ismerte-e, nem találtam adatot, de ennek a mű értelmezése szempontjából akkor sincs jelentősége, ha egyébként az a benyomásom, hogy a minnesotai kép koncepcióját, mint még látni fogjuk, leginkább Ovidiusnak a halálos tördöfés utáni állapotra vonatkozó soraihoz kapcsolhatjuk.) Amint Golahny[747], úgy a Corpus VI. szerzői is szó szerint idézik a Lukrécia haláláról szóló passzust a német Livius-kötetből[748], és kötelességszerűen közlik Tobias Stimmer vonatkozó illusztrációját is **[2.110],** noha a melodramatikus ábrázolás – a hálófülke párnáira hanyatló asszonnyal, szívében a tőrrel, a körülötte hüledező négy férfivel és a háttérben balra a megerőszakolás jelenetének magyarázó megidézésével – a rembrandti invenció tekintetében teljesen irreleváns. Golahny ugyan tárgyal egy a Rembrandt-műhelyhez kapcsolható rajzot **[2.111],** amely az északon is elterjedt (pl. Matthaeus Merian vagy Hendrik Goltzius által is követett) sokalakos típushoz sorolható, és föltételez bizonyos formai kapcsolatot Tobias Stimmer fametszetével, ám annak kompozíciója dramaturgiailag olyan szétesõ és súlyponthiányos, továbbá olyan zavaros megoldásokkal (pl. az előtéri korlát erőltetett motívumával) operál, hogy Rembrandt bármilyen közvetlen szerepét létrejöttében bízvást kizárhatjuk. Jóval drámaibb hatású az a tollrajz **[2.112],** amelyet ma stíluskritikai alapon leginkább Govaert Flinckhez szokás kötni, s amely a fedetlen keblű, hanyatt fekvő haldoklót merész alul-, illetve szembenézetben ábrázolja, amint – egészen közel hajolva hozzá – balról idős atyja, jobbról zokogó férje veszik körül. Lukrécia a horrortól elkerekedő szemei és szája, illetve a Collatinus vállán átvetett karja és erőtlenül lehanyatló kézfeje valóban szuggesztív hatást kelt, de ennek sincs sok köze Rembrandt festett Lukréciáihoz.

Az itt tárgyalt washingtoni és minneapolisi munkán ugyanis Rembrandt teljesen elhagyja a családtagok és a római tisztek ábrázolását: ahogy Amy Golahny – szerintem fölöttébb vitathatóan – fogalmaz, Lukréciát kivonja a „politikai kontextusból".[749]

---

745 Nem mehetek bele itt a Lukrécia-téma roppant szerteágazó irodalmi, kultúr- és képtörténeti kontextusainak tárgyalásába: csak utalok Daniela Hammer-Tugendhat részletes forráselemzéseire: **Hammer-Tugendhat 2015**

746 Golahny szerint a Livius-kötet az 1656-os vagyonleltárban 283-as sorszámon szereplő tétel, egy német katonai tárgyú könyvet követő („egy másik, fametszetekkel") lehetett, amely a szintén német nyelvű és Tobias Stimmer által illusztrált *Josephus*-kötetet (284.) előzi meg a sorban. **Golahny 2003,** 147–148. A teljes leltárt ld. **Lecaldano 1988,** 89–90.

747 **Golahny 2003,** 154.

748 **Corpus VI. 2015,** 680. Az idézett magyar Livius-kiadásban ld. 92–93.

749 **Golahny 2003,** 155.

Ámde – megannyi elődjétől és kortársától eltérően – következetesen kerüli a női test attraktív meztelenségét és a véres önpusztítás felkavaró látványait is: inkább Lukrécia úgymond „személyes tragédiájára" koncentrál[750]. Golahny a Rembrandt olvasmányairól 2003-ban publikált könyvében még saját kezű párdarabként vizsgálta mindkét képet. Mintha ugyanazon narratív szekvencia egymásra következő fázisait jelenítenék meg: mintha összetartozásuknak az volna az alapja, hogy a washingtoni a végzetes késszúrás előtti, a minneapolisi viszont már az azt követő fázist rögzítené. De az ilyen – mintegy az időbeli egymásután „filmes" logikáját követő – összeolvasásnak megítélésem szerint nemcsak azért nincs alapja, mert ma már konszenzus van a kutatók között abban, hogy az 1664-es washingtoni Lukrécia aligha Rembrandt autográf műve, és legfeljebb nyomokban viselheti a mester keze nyomát[751], hanem mert az egyszemélyes dráma minden ábrázolása definíció szerint a *dráma egészének*, és nem csupán a cselekmény valamely momentumának kell hogy megfeleljen.

Ha viszont alternatív változatnak tekintjük a két munkát, akkor egymáshoz való viszonyuk kérdése is új megvilágításba kerül. Ernst van de Wetering vetette fel azt a lehetőséget, hogy itt is a Rembrandt-kutatásban jól ismert Constantijn van Renesse-rajzok korrigálásához hasonló esettel lehet dolgunk: amikor a mester nem csupán nyelvileg bírálja a tanítvány megoldásait, illetve nemcsak az eredetin korrigál, hanem – megtartva a tanítványi kompozíció alapelemeit – egy külön lapon a maga verzióját is megalkotja **[2.113, 2.114].**[752] Ha Rembrandt nem volt megelégedve Aert de Gelder munkájával, akkor *ad analogiam* az adott keretek között, tehát azonos méretben, formátumban és az egyetlen, frontálisan elénk lépő főszereplőre koncentrálva akár újra is koncipiálhatta az egészet. Sőt: figyelemmel arra, hogy az 50-es évek második felétől saját elbeszélő képein is gyakran él a főalakokra való redukálás és a frontális beállítás eszközeivel, az is elképzelhető, hogy a washingtoni képen Aert de Gelder eleve egy korábbi Rembrandt-eredetit dolgozott át a maga módján. Ez talán azonos lehetett azzal a „nagy Lukrécia-festménnyel R. van Rijntől", amelyről az 1658-ban csődbe ment Abraham Wijs és felesége vagyonleltárában történik említés[753], de amelyről ezen az adaton túl több mint háromszázötven éve nem tudunk semmit. Ha ez a hipotézis helyes, akkor eredetileg maga Rembrandt

750 Szándékosan hagyom figyelmen kívül azokat a spekulációkat, amelyek a Lukrécia-képeket Rembrandt személyes élettörténetével, itt konkrétan Hendrickje 1662-ben bekövetkezett halálával hozzák összefüggésbe.

751 **Corpus VI. 2015,** 682.

752 Az alkalmi növendék Constantijn Daniel van Renesse egy *Menekülés Egyiptomba*-tárgyú rajzának **[2.113]** hátoldalán ezt olvassuk például a mester instrukciójaként: „Ami javítandó: jobb lenne a szamarat hátulról mutatni, hogy a fejek ne mind kifelé nézzenek a képből, és több lehetne a fán a lomb is. 1. József túlságosan nyersen és görcsösen emel. 2. Máriának lazábban kellene tartania a gyereket, egy törékeny baba nem viselné el, hogy ennyire megszorítsák. József túl alacsony és testes, a feje egyből a testből nő ki, és mindkettőjük feje túl nagy". A kézírás ugyan nem Rembrandté, de a javaslat bizonyosan tőle származik: hisz spontán módon tollal gyorsan oda is rajzolta, ld. **[2.114]** Ben. 902, Berlin Kupferstichkabinett. Minderre 1652 körül kerülhetett sor. A teljes szöveget és Holm Bevers folyamat-rekonstrukcióját Ernst van de Wetering ismerteti itt: **Corpus V. 2011,** 240–241, illetve **Corpus VI. 2015,** 682–683.

753 Vö. **Schwartz 1985,** 330.

választhatta ki a közvetlenül Lukrécia öngyilkossága előtti pillanatot – és akkor azt kell értelmeznünk, hogy miért változtatott ezen.

E kérdés megoldásában lehet segítségünkre a dramatológiai analízis módszere. Nem kérdéses, hogy a washingtoni képen mind a tőr tartása és pozicionálása, mind az asszony bal kézfeje suta benyomást kelt, és elrévedő, oldalra vetett pillantásával kombinálva épp itt és önmaga célbavételeként (tehát aktuális cselekvésként) nehezen értelmezhető. Mintha Lukrécia egyrészt azon volna, hogy jobb karját vállmagasságig emelve lendületet vegyen az erőt és pontosságot igénylő gyilkos mozdulathoz: másrészt enyhén oldalt billenő feje és elrévedő tekintete azt sejtetné, hogy ő maga nem ezzel, inkább saját szégyenérzetével, készülő tettének erkölcsi indokaival és példaszerűségével van elfoglalva. Dramatológiai kategóriákban fogalmazva: a véres akció végrehajtásához szükséges tranzitivitás nincs összhangban a belső meditációhoz szükséges magába merüléssel, amely Lukrécia jelenlétét itt és most intranzitívvá teszi. A kivillanó mellkas keresztüldöfése a képsíkra merőleges, célirányos mélységi mozdulatot követelne Lukréciától, de a szétterülő felsőtest és a kép síkján keresztülfekvő hosszú tőr vizuális parataxisa lejátszhatatlanná tesz egy ilyen akciót. Ez kevésbé zavaró Raffaello ismert New York-i *Lukrécia*-rajzán, amely a felsőtest mozgása szempontjából, *mutatis mutandis*, hasonló elrendezést mutat, s amely – Marcantonio Raimondi metszetmásolata **[2.115]** révén – talán Rembrandt első, elveszett *Lukréciá*jának vizuális forrásaként is szolgálhatott. Persze Raffaello munkájának dekoratív eleganciája – az arányos női test kecses tánca, a lehunyt szemű leány szép profilja, az architektonikuan keretezett klasszikus kontraposzt-kompozíció – nem annak a szigorúan motivált, tárgyilagos cselekvésfelfogásnak („realizmusnak") a jegyében született, amelyen a rembrandti képszínpadi dráma alapul: ezért rajta nem kérhetjük számon a figura tisztán színpadi hitelességét. Bár nem zárható ki, hogy Rembrandtnak volt szerepe Aert de Gelder *Lukréciá*jának kitalálásában is, lehettek érvei az elkészült washingtoni munka saját kézbe vétele mellett is.

Feltűnő, hogy a minneapolisi munkán **[2.105]** Rembrandt mennyivel hitelesebben oldja meg Lukrécia képszínpadi öngyilkosságának ábrázolásproblémáját: tranzitív cselekvés és önreflexivitás egyidejűségének dramaturgiai paradoxonát. Azzal kerüli el az érzelmes-hektikus melodráma csapdáját, hogy nem a késszúrás akciójának pillanatát, hanem a haldoklás lassan elhúzódó idejét tematizálja. Az ő Lukréciájával már az öngyilkos mozdulat után találkozunk: miközben a halálos seb folyamatosan átvérzi finom szövésű, áttetszően fehér ingét, amely ezúttal – szemben a washingtoni kép a test sebezhetőségét nyomatékosító dekoltázsával – egészen a nyakig elfedi egész mellkasát. Ez a takarás megkíméli a nézőt a patakzó vér vagy a szúrt seb kétes értékű látványaitól. Az is hozzájárul a feszültség elnyújtásához, hogy a halálra sápadt Lukrécia itt láthatólag ülő testhelyzetben van: szemben a washingtoni megoldással, jobbjában a véres fegyverrel épp leroskad az ágy szélére. De mielőtt végleg balra dőlne, utolsó erejével az ágyfüggöny zsinórjába kapaszkodik. Az elerőtlenedő felsőtestet a megmarkolt, felülről megfeszülő

31

zsinór tartja egyensúlyban: ezt vizuálisan az asszony felsőtestén keresztbe vetett, ellentétes irányban ívelődő vékony nyaklánc markáns motívuma nyomatékosítja. A sokszoros aszimmetriákon keresztül kiküzdött pillanatnyi egyensúly törékenységét az asszony fülbevalójának jobbra való kilengése is érzékelteti[754].

Rembrandt Lukrécia halálának azt a pillanatát választja ki tehát, amikor az asszony – nem hagyván magát a férfiak által lebeszélni róla – már végre is hajtotta a döntést, de még öntudatánál van, és az utolsó pillanatig igyekszik méltóságát is megőrizni. Ahogy Ovidius fogalmaz: „még a halálban is arra ügyel, hogy tisztesen essék; / akkor is arra vigyáz még, mikor összeomol."[755] Végül is ez az öngyilkosság legfőbb motívuma. Rembrandt az önuralom és fegyelmezettség e színpadi koreográfiájában Lukrécia – a családtagok és a széles értelemben vett rómaiak nyilvánossága előtt felmutatott – erkölcsi tartásának ad látható formát: ebben a bizarrnak tűnő egyensúlyi játékban testesíti meg (teszi tárgyszerűen lejátszhatóvá) azt a nemes reflexiót, amelyet idéztem Liviustól, s amely a haldokló megtört tekintetében is tükröződik[756]. Ezért térhet el a festő a liviusi elbeszéléstől, illetve a nyilvános öngyilkosság ikonográfiai tradíciójától, amely szerint a kést a holttestből Lucius Junius Brutus húzza ki, hogy aztán a férfiak a véres fegyverre esküdjenek bosszút a zsarnok Tarquiniusok ellen. Rembrandt nagyjából életnagyságú Lukréciája még haldoklás közben is saját jobbjában tartja a gyilkot: ezzel a nézőt a köztársaságiak ama virtuális polgári közösségének eleven tagjaként vonja kérdőre, amelynek színe előtt autonómiából és személyes integritásból nyújtott példája értelmet nyerhet. Rembrandt nem fosztja meg „politikai kontextusától" a történetet, ahogy Amy Golahny és Daniela Hammer-Tugendhat feltételezi, csupán indirektebbé és reflektáltabbá teszi azt.

Ide kapcsolódik, ami különösképpen Mieke Bal[757], és hozzá kötődően Simon Schama[758] értelmezésében kap erőteljes hangsúlyt: hogy az ábrázolást voltaképp egyszerre két véres agresszió megjelenítésének kellene tekintenünk. A fehér inget átitató

---

754 Horst Gersonnal ellentétben (vö. **Gerson 1968,** 503. no. 372.) kevéssé tartom meggyőzőnek Michael Hirst föltételezését (**Hirst 1968,** 221.), hogy a minneapolisi *Lukrécia* és Caravaggio Galleria Borghese-beli *Dávid*ja között genetikus kapcsolat volna: annak ellenére sem, hogy több motívum (pl a fegyver- és a testtartás, a kinyújtott bal kar, a fej tartása, illetve a felsőtesten átlósan átvetett ing, illetve kantár rokon pozícióinak stb.) hasonlósága csakugyan meglepőnek tűnhet. De a győztes fiú a nagytestű Góliát nehéz fejét büszkén felemelő – és megvető pillantással kísérő – életerős, atletikus alakja épp az ellentéte Rembrandt imbolygó, épp csak megkapaszkodni képes asszonyának, ennek a tudatvesztés határára jutott sápadt haldoklónak. A Caravaggio képét jellemző téri mélység és a test erős plaszticitása is élesen ellentmond a rembrandti teremtés szinte áttetsző, kísérteties jelenségének.

755 Ovidius, *Fasti,* II, 833–834., id. magyar kiad. 44.

756 Számomra nem világos, hogy Gregor J. M. Weber milyen alapon hozza közös nevezőre a hősies Lukrécia és a bűneit bánó Júdás magányosságát. A „belső konfliktus" fogalma is olyan üres általánosság, amelyet – Bauch szellemében (vö. itt 155–160) – bizonyosan alkalmatlannak minősíthetünk Rembrandt „ikonográfiai stílusának" megragadására. Vö. **Weber 2014a,** 244–245.

757 **Bal 1991,** 64ff. Noha terjedelmes Rembrandt-könyvében Mieke Bal „Vizuális retorika: a megerőszakolás szemiotikája" címmel 33 sűrű oldalt szentel az itt vizsgált két *Lukrécia*-képnek (vö. **Bal 1991,** 60–93.) ehelyt nem tudok foglalkozni elemzésének egészével. Vele kapcsolatos kritikai pozícióm tisztázása szétfeszítené e munka kereteit.

758 **Schama 2000**

vér a minneapolisi képen nemcsak a szégyennel együtt élni képtelen asszonyé, aki önmaga ellen fordítja a fegyvert, de a férjéhez haláláig hű feleségé is, aki Sextus brutális férfierőszakának lett vétlen áldozata. Mindkét vérontásnak Lukrécia az elszenvedője: a megerőszakolás is, a halálos tőrdöfés is az ő ágyán történik meg, az ő fizikai testét éri, mintegy őt lyukasztja át. Ez a kettősség, amint erre Mieke Bal körülményes érvelése lehet a példa, a washingtoni kompozícióba is beleinterpretálható, ám ott mégsem válik közvetlenül szemléletessé: Rembrandt megoldása ellenben – az önsebzés utáni pillanat kiválasztásával, a test teljes eltakarásával, értsd: a seb mély értelmű elrejtésével, a vér közvetett látványával és a tőrnek az asszony ölére való önkéntelen rámutatásával – megrendítő módon képes jelenvalóvá tenni a rezignált Lukrécia tragédiájának komplexitását[759].

Nem érzem viszont meggyőzőnek Daniela Hammer-Tugendhat fölvetését, aki – miközben helyesen érvel amellett, hogy Rembrandt ábrázolása sem a politikai hősiesség, sem a morális didaxis tekintetében nem követi a hagyományos értelmezéseket, nem allegorizál és nem szexualizál – egy bizonyos, sajátosan keresztény tendenciát vél fölismerni Rembrandt formálásában: a pogány hősnő keresztény mártírrá való átértelmezésének tendenciáját. Szerinte a washingtoni (saját kezűnek tartott) kép hősnőjének kartartása a megfeszített Jézuséra, a minneapolisié viszont a félalakos *vir dolorum*-ábrázolásokra emlékeztet: tekintetük ugyanakkor mégsem irányul az ég felé. Ez a hipotézis is szubsztantív kapcsolatot feltételez a kétféle változat között – ezért is nem vesz tudomást a washingtoni képpel kapcsolatos kételyekről.

Még egy fontos – kevésbé dramaturgiai, inkább festői – adalékot tennék hozzá a dráma befogadói realizálásához. Bár tudjuk, hogy a képhez utóbb bizonyos pontokon (például Lukrécia a tőrt tartó jobb kézfejénél) bántó és dilettáns módon hozzányúltak, a festésmód gyorsaságáról és különös technikai megoldásairól érdemes külön is szót ejteni. Szembetűnő például, hogy Rembrandt milyen erőteljesen differenciál a szétnyíló hálóköntös (a kapaszkodó kart övező) bal ujjának vastagon felhordott, pikkelyes szerkezetű, sűrű festékanyaga és az alatta feltáruló fehér ing lazúrosan áttetsző, gézszerű textúrája között. Az utóbbi ruhadarab alsó részén és a két szabadon hagyott fehér ingujjon Rembrandt leginkább nem is ecsettel, inkább festőkéssel dolgozott. A szövet benyomását a festőmatéria áttörtsége, a többrétegű átfestés finom faktúrája állítja elő. Amikor a fehér aláfestést felviszi a vászonra, a nyomok peremén vékony barázdák emelkednek ki: ha hagy időt ezek megszáradására, a következő lépésben a kés, amellyel a sötétbarnás, de áttetsző lazúrréteget viszi fel a felületre (ez a „piszkosfehér" adja majd

759 Visszatérő megfigyelés a kommentárirodalomban, hogy Lukrécia megítélése a keresztény tradíció – különösképpen az orthodox kálvinizmus – szellemében legalábbis ambivalens: miközben értékelik házassági hűségét és erkölcsi állhatatosságát, testi-lelki bemocskolódása és főként az isteni rendnek ellenszegülő öngyilkossága miatt megtagadták tőle azt a jóvátételt, amelyet Rembrandt drámai kompozíciója szolgáltat neki. Vö. **Schama 2000,** 663.

a festés puha textilt felidéző vastagságát), nem lapítja el a festékbarázdákat. Az érintetlenül maradt festékkérgek, illetve a róluk visszaverődő fény fokozza a felülethatás anyagszerűségét[760].

Nos, ez a spatulával manipulált, a hordozó, a festékanyagok transzparenciájára játszó festésmód a legszembetűnőbben épp az ing alsó felén nyer metaforikus/metonimikus értelmet: ott, ahol az átvérzés nyomait látni **[2.116].** Rembrandt kerüli a seb és a sűrű vér naturalisztikus megjelenítését. Nem a hős asszony *decorum*ának védelmében, mint például Veronese, aki bécsi *Lukrécia*-festményén **[2.117]** ugyan decens módon tompítja a melodramatikus látványosságot, de mind színben, mind térben szabatos különbséget tesz a bársonyos bőr, a vállkendő damasztja és a kibuggyanó vér anyagi jelenléte között **[2.118].** Rembrandtnak még ez is sok volna: a tárgyak efféle materiális kontrasztja Lukrécia tettének is olyan prompt pillanatnyiságot kölcsönözne, amit mindenáron kerülni szeretne. Kapóra jön neki az a festéstechnika, amely az érintkező anyagok áttörtségén, illetve idioszinkratikus rétegződésein alapul. A megsebzett női test, a kiömlő vér és a ráboruló fehér köntös éppoly átlátszatlanul vegyülnek egymással és válnak megkülönböztethetetlenné, ahogy az alapozás nyomai, az egymáson áttört fehér és vörös festékpászmák, az ecset és a festőkés szabálytalan nyomai: úgyszólván azonossá válnak a képtapasztalatban.[761]

A materiális kontaminációnak ráadásul időbeli hatása is van: Lukrécia drámájának a minneapolisi képen döntő komponense a vérzés lassú szétterjedése, a haldoklás elnyújtott ideje, amelynek során a tragikus hős utolsó erejével még egyenesen igyekszik tartani magát, hogy őrizze méltóságát és visszatekintsen tettének tragikus szükségszerűségére. A haldoklás elnyújtott ideje az emlékezés ideje is: a nézőnek is módot nyújt arra, hogy az aktuálisan növekvő, pulzáló vérzésnyomot a Lukrécia becsületén ejtett korábbi folt vizuális metonímiájaként is felismerje.

---

760 A kivitelezés e módja nem aprólékos részletezést, inkább kevés és gyors mozdulatot kíván: s bár a felület azt a benyomást kelti, mintha néhány óra leforgása alatt készült volna, a munka a többszöri, rétegenkénti száradás miatt több napig is eltarthatott. **Bikker-Krekeler 2014,** 150–151. vö. **Corpus VI. 2015,** 681.

761 Rembrandt az ellenkező stratégiát követi, de hasonló paradox eredményre jut, mint a *trompe l'oeil*-hatású virágcsendéletek festője, Jan van Huysum, akinek eljárását Hanneke Grootenboer elemezte igen meggyőzően, vö. **Grootenboer 2010b.** Van Huysum munkáit **[2.117]** „elméleti képeknek" nevezi (124.). Elemzésének fókuszában a szirmokon és leveleken látható áttetsző harmatcseppek vizsgálata áll: ezek egyrészt lélegzetelállító realizmussal vannak megfestve, áttetszőek és színtelenek **[2.118].** Rajtuk hihetetlenül finom, pontszerű csúcsfények is megcsillannak, ami 'testessé' is teszi őket. Grootenboer azt vizsgálja, hogy az a sokrétű vizuális megkülönböztetés, amely e tünemény megfestéséhez szükséges, miként vezet a képi reprezentáció paradox önfelszámolásához – mégpedig azzal, hogy magának a transzparenciának a megfestésére tesz kísérletet. „Nem realista és nem is illuzionista módon, a harmatcsepp egy hasadást artikulál saját felszínének síkján: ez a meghasonlás éppannyira látható (mindenekelőtt a rajta tükröződő csúcsfényen keresztül, pontként a ponton), mint amennyire kettős átlátszóság folytán láthatatlan is. Ez a törés szakít a festmény egyszerű képként való felfogásával. Mert hol ér véget a festmény áttetszése a csúcsfény alatt, és hol kezdődik a képhordozó? Mi az, ami átlátszóként van *rá*festve a hordozóra, és mi az, ami a közvetlen képet átmetszve *alája* kerül? Ha nem is *trompe l'oeil*-effektusként, a harmatcseppek – épp átlátszóságuk miatt – minden más jeltől különböznek a képhordozó felületén. Nem egyebet jelölnek, mint egy határt vagy akadályt a különböző képi egységek között, ugyanakkor megnyitják őket saját lehetőségeik újszerű kibontakozása felé." Vö. **Grootenboer 2010b,** 129.

4.2.5 A DIALÓGUS MINT TÁRGYKAPCSOLAT

> *„Sohasem szabad elfelejteni, hogy ami egy szoros értelemben vett akcióban hat, az mindig az azt előkészítő dialógus: hiszen ha pl. valaki a színpadon összeesik és meghal, nincs semmi hatás."*
>
> (Lukács György: A dráma formája, 1906[762])

A tárgykapcsolatok dialogicitásának felismerése döntő pontja a képszínpad dramaturgiájának: azt követeli az elemzőtől, hogy minden színpadi relációt (alany és tárgy, akció és reakció szintagmatikus kapcsolatait) alapértelemezésben valamilyen *egyensúlyi állapot*ként kezeljen. Minden konkrét megvalósulás önálló cselekvésként az eleve adott normál algoritmus lefutásához képest értelmeződik. De ebből, megfordítva, az is következik, hogy a drámaforma veleje, a személyek közötti dialógus sem lehet más a kép színpadán, mint tárgykapcsolat.

Rembrandt dramaturgiájában a dialógusnak épp *mint* dialógusnak minden korábbinál döntőbb szerep jut a narrációban. Nagyszabású drámatörténetében Erika Fischer-Lichte nem ok nélkül beszél arról, hogy az individuális cselekvések a színpadon rendre *beszédaktusok* formáját öltik (kérés, parancs, ígéret, átok, eskü stb.)[763]: a látványos fizikai akciók, testi összeütközések pillanatai csak epizodikus szerepet játszanak egy-egy drámaszöveg felépítésében. Mint a *Dániel és Kürosz* példája (vö. itt 84–85. ill. 480–495.) bizonyítja, festett színpadán Rembrandt is nagyobb jelentőséget juttat a protagonisták dialogizáló – egymással tárgykapcsolatilag precízen összehangolt – testbeszédének, mint az elbeszélés látványos, akciódús eseményeinek.

Mint utaltam már rá, Rembrandt festett színpadán a beszélgetés azért tekinthető potenciális *drámá*nak, mert résztvevői kölcsönösen és kényszeresen alá vannak vetve a kommunikáció mint reciprok tárgykapcsolat dinamikus egyensúlyának: ugyanazon zárt láncolatban egyszerre funkcionálnak alanyként is, tárgyként is. Erőviszonyaik alakulása a narratíva rembrandti értelmezésétől függ, de hogy ezt meg is tapasztalhassuk, ahhoz a dialógus normatív egyensúlyának anomáliáit kell észlelnünk.

A továbbiakban azt a kérdést fogom vizsgálni, hogy lehetséges-e, és ha igen, miként – milyen képfolyamatok közvetítésével[764] – néma állóképeken olyan dinamikus és nyitott dialógus-szituációkat (különféle beszédhelyzeteket) előállítani, amelyekben akár drámai fordulatok is megtörténhetnek. Egy-egy hős másléte csak akkor tehet szert drámai erőre, ha belülről motivált vagy kívülről afficiált viselkedése az esztétikai tapasztalat evidenciájaként ötlik a szemünkbe: ezért a drámakép értelmezőjének az is a dolga, hogy felbontsa a nyíltszíni viselkedések vizuális közvetlenségét. Végül is a drámai szub-

762 Lukács György: „A dráma formája", in: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. Tímár Árpád, Magvető, Budapest, 1977. 109.
763 **Fischer-Lichte 2001a,** 45, 59.
764 Vö. **Bätschmann 1998,** 121. skk.

jektum kiléte azon múlik, hogy aktuális, nyilvános viselkedését – erről is volt már szó – *lehetséges* cselekvéseinek alternatívájaként (például szabad döntésként, kényszernek való engedésként, kitérésként, ignoranciaként stb.) ismerjük-e fel. Van-e megbízható összehasonlító eljárás a dramatológiai elemzés számára, ha épp ezeknek a cselekvési/viselkedési alternatíváknak a feltárásában vagyunk érdekeltek?

Minthogy e ponton továbbra is a rembrandti képszínpad szintaxisának feltárásával van dolgunk, olyan módszertant kell találnunk, amely a dialogikus (beszéd)helyzetek sajátosságait a megtörténtek/elhangzottak tartalmaitól függetlenül, azokat zárójelbe téve is érdemben tudja vizsgálni. Ehhez kínálkozik alkalmas eszközként az a szociálpszichológiai modell, amely a mindennapi emberi viselkedés és kommunikáció mikrodramaturgiai kereteit és szabályait vizsgálja.

4.2.5.1 | Erving Goffman és a mikrodramaturgiai keretelemzés módszere

Mint ismeretes, Goffman a mindennapi társas interakciók szubjektumainak önérvényesítő stratégiáit vizsgálva beszél „dramaturgiai metaforáról": így nevezi azt a nyelvi keretet, amelyben a szociológus az emberek társadalmi státusuknak és szerepeiknek megfelelő, a mindennapi élethelyzetekben tanúsított viselkedéseit leginkább meg tudja ragadni. A szubjektum nem légüres térben, hanem rendre mások jelenlétében, velük együtt vagy velük szemben teszi azt, amit tesz – azaz az interakció közös (kvázi nyilvános) terében/idejében valahogy meg is kell hogy mutatkozzék.[765] Önérvényesítő cselekvése mindig az adott társas szitációban előírt szerepeinek alakításán keresztül valósul meg, és folyton mások hasonló gyakorlataival találja magát szemben. Azonosul vele vagy imitálja, távolítja magától vagy ironikusan túljátssza: akármiként van is jelen, a társas viszonyban nem tud nem „szerepet játszani". A „dramaturgiai metafora" segítségével Goffman olyan egészen hétköznapi jeleneteket elemez, amelyekben a cselekvők ilyen – hol tudattalan, hol több-kevesebb reflexióval kísért – ön-színrevitele zajlik: az elemzés célja a személy, illetve a viselkedés „homlokzata" mögött meghúzódó önérvényesítő stratégiák és komplex szerepjátékok feltárása. „A státus egy bizonyos pozíció, a pozíciók valamilyen rendszerében vagy sémájában, amelyet kölcsönös kötelékek, a pozíciók birtokosainak jogai és kötelességei kapcsolnak az adott egységen belüli többi

765 Goffman egyáltalában nem ismeretlen szerző a holland művészettörténészek előtt: Mariët Westermann szerint egyenesen az ő megközelítése dominálja az „arany évszázad" művészetének társadalmi hátterére irányuló kutatásokat, vö. **Westermann 2002,** 361. sk. Ugyanakkor ez leginkább Goffman „homlokzat"-koncepciójára (vö. **Goffman 2015,** 28–34.) vonatkozik, annak a kifelé performált polgári én-képnek *(self-fashioning)* a vizsgálatára, amelyet az egyéni, házassági, családi és csoportportrék tipikus beállításaiban a művészettörténeti kutatás is tetten ér. Vö. Herman Roodenburg bevezetését a *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1995-ös tematikus számához: **Dickey-Roodebnurg 2010,** 8. Ez azonban döntően más fókusz, mint az enyém: engem ugyanis a státus-reprezentáció és a polgári önidentitás képviselete csupán marginálisan foglalkoztat, s inkább azokra a mindennapi mikrokommunikációt, illetve viselkedést szabályozó normákra és rutinokra koncentrálok, amelyek spontán ismerete a Rembrandt képszínpadán lejátszódó emberi történetek végigkövetését és analízisét lehetővé teszi.

helyzethez. A szerep az a tevékenység, amelyet bizonyos helyzetű ember akkor végezne, ha kizárólag a helyzetéből adódó normatív követelmények alapján kellene cselekednie." A szerepet e normatív értelemben Goffman megkülönbözteti a szerepalakítástól vagy a szerepmegvalósítástól, amely „valamely egyén tényleges viselkedése, mikor helyzetének megfelelően cselekszik".[766]

Goffmannal némiképp mások az ambícióim, mint Svetlana Alpersnek, aki szintén szóba hozza az amerikai szociálpszichológust: „Vajon Rembrandt is minden emberben szükségképpen olyan szerepjátékost látott, akinek – ahogy azt Erving Goffman leírta – meg kell jelenítenie önmagát a társadalom színpadán? Vagy inkább azt kellene mondanunk, hogy volt valami különleges érzéke, amellyel válaszolt rájuk, esetleg maga is hasonlított azokhoz, akik modellt ültek neki, amennyiben mindannyian egy olyan társadalom tagjai voltak, ahol újféle társadalmi identitásokat kellett kifejleszteni? Ebben a tekintetben Rembrandt művészete is hozzájárult a társadalmi szem számára való megmutatkozás új módozatainak kiformálásához. Művészete e tekintetben például a Terborch-é mellé állítható, egy olyan festő mellé, akinél a társas szerepjátékok eljátszása *(social performances)* nagyon is része a képi játéknak".[767] Alpers a jelek szerint itt nem olyan mikrodramaturgiai szerepjátékokra gondol, amelyekről a továbbiakban szó lesz: a portré-műfajra való utalás és a Terborch-párhuzam inkább a státus-reprezentáció polgári társasági formáira vonatkozik, amelyek a drámaforma szempontjából kevésbé relevánsak.

Magam abból indulnék ki, hogy bár az a szociológiai jellegű „jelenet"-, illetve „szerep"-fogalom, amelyről Goffman beszél, erősen eltér e kategóriák irodalom- és színháztudományban, illetve a művészettörténészek által – és eddig általam is – használt értelmeitől, nem lehet véletlen, hogy Goffman milyen sűrűn használ és elemez színházi és (főleg fotóalapú) képi forrásokat, illetve milyen gyakran hivatkozik rájuk. Mint fogalmaz, célja „a pillanatnyi viselkedés közvetlen tanulmányozása"[768]: olyasmi tehát, amire a maga módján a drámai helyzetek festőjének is törekednie kell. Goffman persze nem esztétikai befogadóként vagy műelemzőként közeledik a jelenséghez: nem egy mű tagolt formájának egységeit, illetve narratívájának szereplőit látja bennük, mert nem a cselekvők történetei, dilemmái vagy sorsa érdekli. Szociálpszichológus kutatóként a társas szubjektum másokkal szembeni hatalom- és akaratérvényesítését, illetve egymás közötti „mikrokommunikációjukat" vizsgálja – magával a cselekvő személyiséggel, illetve akaratának és tetteinek konkrét tárgyi tartalmaival nem foglalkozik. Épp ezért kínálnak Goffman keretelemzései alkalmas fogódzót a dramatológus elemzőnek, aki a rembrandti történetek erejének forrását a lezáratlanságban, tehát a szubjektumok nyilvános *itt-és-most*-viselkedésének nyi-

766 **Goffman 1981,** 10.
767 **Alpers 1988,** 57.
768 **Goffman 1981,** 24.

tottságában pillantja meg. Alkalmas eszközt kap ugyanis a kezébe ahhoz, hogy egy-egy vizuális figura-alakzatot egyfelől a típusos helyzetben a vele szemben támasztott státus- és szociális szerep-előírások, másfelől az általa spontán megvalósított szerepteljesítés (szereptávolítás, túlteljesítés, szerepelhagyás stb.) dinamikus játékára bontsa fel, a jelenet értelemegészét pedig a cselekmény adott pillanatában jelenlévő többi aktáns efféle szimultán alakításainak összjátékából állítsa elő. Meggyőződésem, hogy a szerepelemzés, illetve a szerepazonosságok és meghasonlások szétszálazása egy-egy komplex szcéna egészén belül közelebb visz a rembrandti hősöket mozgató belső motivációk feltárásához, illetve rejtett konfliktusaik fölismeréséhez, mint az, amit például a retorikus affektus-expressziók közvetlenül „pszichológiai" összeolvasása kínál. A továbbiakban a festő egy-egy munkájának dramaturgiai megoldásait néhány, „a szociális életben intézményesített elrendezés" keretében veszem szemügyre: így lesz szó a csoda, a párbeszéd, a nyilvános előadás vagy a per normatív szerepelőírásairól, a bennük implikált cselekvésekről (tárgykapcsolatokról és involváltságokról), illetve olyan anomáliákról és normaszegésekről, amelyek révén Rembrandt a drámai személyek *nyilvános* viselkedését mint individuális cselekvéseket segít megérteni. Nem zárom ki, hogy más hasonló, egyszerű köznapi keretjátékok vagy játékkeretek is hasznosak lehetnek olyan narratív munkák elemzésében, amelyekről ehelyt nem beszélek.

4.2.5.2 | A CSODATÉTEL MIKRODRAMATURGIÁJA

Elsőként a korai Rembrandt egyik gyakran és változatos módon feldolgozott témáján, Lázár feltámasztásának történetén igyekszem demonstrálni a goffmani keretelemzés hasznosságát. Három munkát vizsgálok a csoda-jelenetekben involvált szereplők kölcsönviszonyai és normatív szerepelőírásai felől: egy 1630-as **[2.119],** egy 1632-es **[2.06]** és egy 1642-es munkát **[2.97]**. Látni fogjuk, hogy az utolsón Rembrandt megváltoztat egy mikrodramaturgiai játékszabályt, ami – miközben nem érinti a jelenet ikonográfiai azonosságát – módosítja a szereplők játékterét, és ezzel radikálisan át is értelmezi a csodát mint képszínpadi eseményt. Bár a változás nagyon szemléletes, mégis érdemes visszavezetni a keretjátékra, hogy pontosabban tetten érhessük Rembrandt szcenikus gondolkodásmódját.

35 37

A csodatételek – fikciós mivoltuk folytán – nyilván nem tartoznak „a szociális életben intézményesített elrendezések" körébe, ám ha mélyebben meggondoljuk, értelmük csak egy társadalmi-vallási közösség kontextusában van: másként fogalmazva, minden ábrázolásuknak számot kell vetnie *nyilvános* jellegükkel[769]. Persze nem

769 Nem minden csodás esemény csodatétel is egyben. Arra például, ahogy az ártatlanul ütlegelt szamár megszólal és lelkiismeretére emlékezteti Bileámot (vö. itt 169–171.), nyilván nem érvényes az a mikrodramaturgiai keret, amelyről itt beszélek.

minden csodatétel bemutás, demonstrációs aktus is egyben: Péter például Tabitha feltámasztásakor (ApCsel 9.40) kiküldi a szobából a siratókat, mielőtt cselekedne. De Jairus lánya esetében Jézus is kizárja a szélesebb nyilvánosságot (Lk 8.51), sőt megtiltja a szülőknek, hogy elmondják, mi történt (Lk 8.56). Halottak életre keltése mégis a vallási közösség színe előtt, illetve a normalitás életvilágának horizontja előtt kell hogy megtörténjék. Mivel az ilyen aktust épp az definiálja, hogy fölülír minden emberi rutint és mindennapos várakozást, nemcsak az egyedi szemtanúk ügye, hanem a közösség egészére tartozik. Ezért is lényegi tartozéka, hogy utólagos reflexiót kényszerít ki abból, aki megtapasztalta. Egy csodát nem lehet minden további nélkül tudomásul venni, azaz messzeható következményei vannak: híre terjed, sokakat megtérít, vitákat gerjeszt stb. Összességében ezek a körülmények rajzolják ki a csodatétel-jelenetek aktorainak szereplehetőségeit és az ilyesfajta esemény lefolyásának „algoritmusát".

Rembrandt idézett munkáinak témája, a betániai Lázár Jézus általi feltámasztása joggal tekinthető a nyilvános csodatétel paradigmatikus példájának. János evangéliuma alapján (Jn 11) egyértelmű, hogy itt *szándékolt,* illetve *eltervezett* cselekvéssorról van szó, amelynek elsődlegesen demonstratív célja van: a csodatévőnek a jelenlévők számára beláthatatlan *hatalmát* hivatott prezentálni. Olyan meggyőző/bizonyító erőt kell megmutatnia, amelyet nem lehet kétségbe vonni.

Ezért az ilyen esemény mikrodramaturgiáját az egyik póluson a mindenható aktor szuverenitása, a másikon az emberi világnak a történteknek való teljes kiszolgáltatottsága konstituálja. A csodatételek mint fantasztikus események képi ábrázolásának kulcskérdése az, hogy miként vizualizálható e polarizáció *abszolút* mivolta.

Hogy pontosabban értsük Rembrandt megközelítésének speciális jellegét, érdemes előbb egy gyors pillantást vetnünk leideni barátja és munkatársa, Jan Lievens hasonló tárgyú és szintén 1628–31 között készült munkáira korai együttműködésük éveiből. A szakirodalomban ezeket kettejük művészi kooperációjának és vetélkedésének dokumentumaiként szokás vizsgálni. Rembrandt például a Los Angeles-i festmény-változaton[770] **[2.05]** mind a képsíkkal párhuzamos sír-architektúra, mind a szembenézetű, egész alakos csodatévő motívumát Lievenstől veszi át – de új hangsúlyokat is kitesz. Lievens a maga festmény- **[2.119]** és rézkarc-változatán **[3.39]** egyaránt azt a pillanatot választja ki, amikor Jézus a sír mellett áll mozdulatlanul, tekintetét az égre emeli, és magában fohászkodik az Úrhoz: testét eközben misztikus fénykör veszi körül. Lázár érkezését ugyanakkor csupán a sírból kinyúló két kar jelöli, amelyek párhuzamos tartása és az ég felé irányulása egyenesen a hálaadás gesztusaként hat. Jézus a misztérium forrásához, a mennyek láthatatlan Urához fordul, ahogy a bizarr módon felbukkanó Lázár is közvetlenül neki hódol. A főszereplőknek egymással nincs is dolguk: Lievens

770 **Corpus I. 1982,** no. A30, 293–308.

azzal fokozza az esemény misztériumát, hogy mindkettőjüket egészen arctalanná/személytelenné teszi, és közvetlenül a mennyei szféra felé orientálja. Így keletkezik az a benyomás, hogy mind Jézus, mind Lázár – persze eltérő módon – ennek a láthatatlanul is delejező erejű, ám a képen/jeleneten *kívüliként* tételezett hatalomnak rendelődnek alá: annak függvényei vagy akcidenciái.

Rembrandt átveszi tehát a frontnézetet, mégis döntően másra fókuszál. Egyrészt ragaszkodik a drámai személyek immanenciájához: a misztériumot tisztán Jézus és Lázár interakciójában szeretné tetten érni, és láthatóan kerüli egy harmadik (akár transzcendens) cselekvő bevonását. Ebben egykori mestere, Lastman dramaturgiáját követi, aki például a goch-i múzeumban őrzött fatábláján **[2.120]** szintén nem utal a képen kívüli erőre, viszont élénk párbeszédbe vonja egymással az aktorokat[771]. De Rembrandt azt is látja, hogy Jézus és Lázár között *itt és most* nem lehetséges dialogikus kölcsönviszony – ellenkezőleg. Az arcjátékok, testtartások, testnyelvi kifejezések konzekvensen ellentétes jellemzésében a cselekvés radikális egyirányúsága fejeződik ki. A festmény röntgenvizsgálata szerint Lázár eredetileg közelebb helyezkedett el a középtengelyhez, és kevesebb is látszott belőle[772] (a bal oldalról figyelő Mária, Márta és a három idős zsidó – Gary Schwartz megfigyelése szerint – még most is mintha erre a pontra fixálódnának[773]) – meglehet, Rembrandt azért módosított, hogy ezzel is a polarizációt tegye még szemléletesebbé. A tárgykapcsolati egyensúly, amelyről az imént beszéltem, a *csoda* dramaturgiai keretei között a hiperaktív alany és a hiperpasszív tárgy egymásnak való abszolút megfelelésében valósul meg – attól egyensúly, hogy nem tud felborulni. Rembrandt pontosan érzi, hogy minden olyan ábrázolás, amely a misztériumot a protagonisták valamiféle dialogikus kapcsolatában, például az egymás iránti szeretet közösségében szeretné tetten érni, épp a csoda *csodaszerűségének* tapasztalatát véti el. Dramaturgiai géniusza azonnal felismeri, hogy *a csoda nem evilágról való esemény*: ennélfogva az effektus képszínpadi kiváltásához nem szükséges semmilyen partikuláris érzelem és személyes motiváció érzékeltetése. Sőt, minden ilyesmi csak csökkenti az attrakció hatásfokát.

771 Pieter Lastman Jézusa középen állva veti pillantását a már a sírkövön ülő és hálásan gesztikuláló Lázárra, akit épp megszabadítanak halotti lepleitől: tartása egy antik szónokéra emlékeztet, áldásosztó mozdulata a tett kegyességét hivatott jelezni. A jelenet tanúi változatosan reagálnak a csodás eseményre, leginkább a Jézus mögött tömörülő tanítványok csoportja tűnik felajzottnak, de például középütt egy idősebb, ősz szakállas szemtanú összekulcsolt kezekkel, bölcs nyugalommal szemlélődik, jobbra egy kisgyerek figyeli önfeledten anyját stb. A reakciók szórtsága megfelel annak az alapvetően dialogikus szituációnak, amely ebben a kompozícióban a két protagonista között támad. A történet a kép alapján hibátlanul elbeszélhető ugyan, ám nélkülözni kénytelen az esemény rendkívüliségét: a csoda kiváltotta döbbenet csupán illusztratív jelek formájában jelenik meg rajta.

772 **Corpus I. 1982,** A30, 296–300.

773 **Schwartz 1985,** 84.

Ez a dramaturgiai következetesség ad magyarázatot arra a paradox dehumanizálásra, amellyel Rembrandt e két korai munkán mindkét főhőst – Lázárt is, Jézust is – kezeli. Erre utaltam korábban, amikor e képek bizonyos viszolygást keltő jellegét emlegettem (ld. 86f.). De a visszatetszés oka nem az, hogy Rembrandt nem tudja magát függetleníteni a korszak barokkos teatralizálásának sekélyes divatjától. Ellenkezőleg: következetesen ragaszkodik a voltaképpeni drámai mozzanathoz, a *csodás* elem előállításához, márpedig az épp a szerepekhez tartozó „pillanatnyi viselkedés" tekintetében emberileg-empatikusan nehezen átélhető extremitásokat követel.

Annak érdekében ugyanis, hogy a lehetetlent ne irodalmi-ikonográfiai tudásként, csupán kívülről olvassuk rá a képre, hanem azt a két protagonista színpadi interakciójában a szemünk előtt csakugyan *megtörténni* lássuk, Jézusnak ahhoz hasonló magától értődéssel kellene láthatatlan erejét Lázárral közölnie, amellyel korábban Andromédát figyelni, Anna Wijmert olvasni vagy a gyanútlanul fürdőző Zsuzsánnát megijedni láttuk. Csakhogy sem Jézus Lázárra irányuló delejező akcióját, sem Lázár erre adott automatikus válaszreakcióját nem lehet köznapi értelemben vett cselekvésként (szorosan lefuttatható tárgykapcsolati algoritmusként) megragadni. Végül is a csodatétel attól az, ami, hogy nem illeszthető be minden további nélkül a köznapi életvilág rutinszerű cselekvései és viselkedései közé: nem valamiféle anomália vagy eltérés a megszokottól, hanem radikális szakítás, az életvilág egészét megrendítő határtapasztalat. Ezért nincs és nem is lehetséges a köznapi-emberi jelenlétnek egyetlen olyan módozata sem, amely Jézus és Lázár e *képtelen* tárgykapcsolatát hitelesíteni tudná. Minthogy pedig a radikális immanentista nem járhatja a transzcendens közvetítés Lievens által követett útját, a kör bezárul: Rembrandt tisztán dramaturgiai megfontolásból, a cselekvések immanenciájának elvéhez ragaszkodva kénytelen *dehumanizálni* hőseit. Ezért alacsonyítja le a halott barátot úgyszólván visszataszító hullává, és növeszti a jótevőt földönkívüli, omnipotens varázslóvá. Nyilvánvaló, hogy a mágus a magatehetetlen halottat szuggeráló túlfűtött – szükségképpen groteszk hatást keltő – transzállapota a Los Angeles-i képen, vagy a rézkarc Jézusának hűvös távolságtartással előadott kínos bűvészmozdulatai – az adott mikrodramaturgiai keretek között – az *absurdum* vizualizálhatatlanságának ábrázolásproblémáját hivatottak áthidalni.

Van itt azonban egy körülmény, amelyet nem hagyhatunk figyelmen kívül – Rembrandt legalábbis nem hagyja. Láttuk, hogy Lievens egy képen kívüli láthatatlan erőközpontra bízza a közvetítést a protagonisták között: de vegyük észre azt is, hogy ezzel párhuzamosan milyen marginálisan kezeli a sír körül állókat. Rembrandt viszont, aki – mint láttuk – ragaszkodik ahhoz, hogy a csoda megtörténtét Jézus és Lázár zárt-körkörös tárgykapcsolatában indukálja, döntő szerepet juttat az elbeszélésben a mutatvány szemtanúinak. Lievensnél mindössze négyen vannak a sír közelében, és ők is elég diffúz módon viselkednek: jószerével csak a sír fölé behajló nővér láthatja testvére első életjeleit. Rembrandt ezzel szemben mind a festményen, mind a későbbi rézkarcváltozaton legalább tíz tülekedőt vonultat fel a sír szélén. Nem téveszti szem elől a csoda

mint nyilvános esemény megragadásának mikrodramaturgiai kényszerpályáit: mindenekelőtt azt, ami a jézusi tett demonstratív szándékából következik („csak a köröttem álló nép miatt mondtam", Jn 11.42). Mind a Los Angeles-i festményen **[2.05],** mind
35 a Bartschnál 73. számon lajstromozott nagy méretű rézkarcon **[2.06]** azt a pillanatot választja ki, amikor a félholt Lázár feje épp hogy kibukkan a sír nyílásából, és minden figyelem erre az első moccanásra – a csodás eseményre *per se* – szegeződik. Azt látjuk, hogy a körülállók közössége úgyszólván *egyetlen, kollektív szubjektumként* – azaz egyöntetűen, azonos intenzitással – reagál: és mindaddig, amíg Rembrandt a hangsúlyt a csoda fantasztikumára helyezi, ez nem is lehet másként. Ha ugyanis csoda történik, annek ereje *per definitionem* elsöprő: a döbbenet, amit tapasztalata kivált, éppen *abszolút* mivolta következtetében szükségképpen fölül kell hogy írjon minden más emberi reakciót. Jól tudta ezt az evangélista is: noha János egyébként differenciáltan ábrázolja a történet egyes epizódjait kísérő emberi érzelmeket (az értetlenség, a szemrehányás, a gyanakvás, az együttérzés stb. hangjait), a csúcspont után beéri egy száraz, apodiktikus nyugtázással: „sokan látták, amit Jézus végbevitt, és hittek benne." (Jn 11.25)

Mi következik ebből a jelenet dramaturgiájára nézve? Mindenekelőtt Jézus viselkedésének leárnyékolódása. Minél inkább arra koncentrálnak a „körülállók", ami *itt és most*, a jelenlétükben történik, értsd: minél inkább kényszeres hatása alá kerülnek a lehetetlennek, annál kevésbé törődhetnek a prózai világ esetleges körülállásaival: például épp magával Jézussal, aki – velük ellentétben – nincs a varázslat hatása alatt. Rembrandt – szorosan János elbeszélésének fölépítését (!) követve – Jézus cselekvésének *manipulatív* mozzanatát hangsúlyozza: azt, hogy sikerül neki arra az egyetlen pontra koncentrálni minden figyelmet, amelyben *de facto* láthatóvá válik az isteni erő jelenléte, miközben ő maga – ügyesen, némi alakoskodással, amiért néma fohászában elnézést is kér a mennyei Atyától – gondosan előkészítette az eseményt[774], kívülről le is vezényli azt. Csakugyan úgy tesz, mint valami mágus vagy bűvész: a nézők figyelmét a varázslás eredményére tereli, és ezzel rejti el előlük, hogy ő maga a háttérben mit is csinál.

Dramatológiailag szólva, Rembrandt fölismeri, hogy a halott-feltámasztás két egybefonódó cselekvésből (akció–reakció egységből) áll: az egyik Jézusé, amely Lázárra irányul, és kiváltja belőle a sírban való felülés automatizmusát; a másik Lázáré, aki szándéktalan akciójával a körülállók döbbent válaszreakcióit hívja elő. A döntő pont itt az, hogy míg az első (Jézus roppant erőközlése, a holttestre gyakorolt *delejező* hatása) épp kommunikatív *cselekvésként* ábrázolhatatlan, addig a második (a magatehetetlen első megmoccanása) éppenséggel roppant hatékonynak bizonyul, amennyiben kollektív döbbenetet vált ki. Ennek elokvenciája a képtapasztalatban egyszerűen fölülírja az előbbit – és ez teszi nyilvánvalóvá a néző számára, hogy Jézus, bár közvetlenül Lázárral „foglalkozik", rajta keresztül valójában inkább a „körülötte álló népet" impresszionálja.

774 Ennek részletes elemzését lásd a 462–464. oldalakon.

Visszatérve a csoda mikrodramaturgiai alapképletéhez: ebben a szereposztásban egyedül Jézus az, aki szuverén módon, *szabadon* választhatja meg annak a módját, hogy miként vesz részt az eseményben – milyen intenzitással, koncentrációval, átéléssel teszi meg azt, amit meg szeretne tenni. E tekintetben sem Lázárnak, sem a tanúknak nincs választásuk. E logika fényében Rembrandt korai festménye és karca között egyedül Jézus szerepfelfogásában mutatkozhat szignifikáns különbség. És csakugyan: míg a Los Angeles-i képen bizarr és világidegen varázslóként jelenik meg, akinek mágikus erejét a heves gesztikuláció, az extrém módon elkerekedő szemek és hangos kiáltásra kitátott száj hivatottak láthatóvá tenni, addig a rézkarc-változaton, mint későbbi részletes elemzésemben (lásd itt 449–464.) igyekszem megmutatni, Jézus hűvös távolságot tart az általa celebrált bűvölettől.

A hátulnézettel Rembrandt inkább arra játszik, hogy elhárítsa egy *nem-emberi* erő közvetlen *emberi viselkedésként* való hitelesítésének hálátlan feladatát. Egyrészt kiküszöböli a direkt konfrontáció előnytelenségeit, másrészt a néző felé korlátozza a Jézushoz való empatikus hozzáférés lehetőségét. Ez azonban nem veszteség, ellenkezőleg. Azzal, hogy következetes dramaturgiai észjárásával Lázár és a csoda instrumentalizálására, illetve Jézus manipulatív szándékaira és a „rendezői" kívülállás szerepjátékára helyezi a hangsúlyt, Rembrandt a történet kétségtelenül egészen originális értelmezését képes előhívni.

Nos, ha – a definíció és a keretelemzés logikája szerint – a csodatétel voltaképpeni intenciója nem lehet más, mint az emberi világ közös-nyilvános megrendítése, akkor minden esetben, amikor ez az automatikus reakció *nem* áll elő, a csodatettnek épp csoda-mivolta válik dramaturgiailag kérdésessé. Tíz év elteltével ez történik meg az 1642-es gyönyörű kis *Lázár*-karcon **[2.97],** amelyet épp a körülállók többségének egyénenként különböző és disszociált (értsd: a közös, egyöntetű és automatikus választól eltérő) viselkedése jellemez (vö. itt 264–265.). Olyan ez, mintha Rembrandt most a Jézus és Lázár közötti személyes viszonyra helyezné át a hangsúlyt: mintha a feltámasztás misztériuma immár a barátok egymás közötti bensőséges kommunikációjában képződne meg. Az emberi tényező elsőbbsége viszont óhatatlanul relativizálja az esemény fantasztikumát, csökkenti kiszámíthatatlanságát.[775] Hasonló módon szakad meg a csodatétel modellszerű algoritmusa a moszkvai *Hitetlen Tamás*-on is (vö. 264.).

37

775 Ám ez a dialógus elvileg más, mint amivel Lastman kis tábláján **[2.120]** találkozunk. Utóbbin a gyolcsaiból kibontakozó Lázár elragadtatottan hálálkodik Jézusnak: gesztikulációja problémamentesen illeszkedik a körülállók reakcióihoz. A kis rézkarcon azonban Lázár az egész emberi világtól izoláltan fordul kíváncsian Jézushoz: kettejük közvetlen és egymást célzó kommunikációja egyértelműen azt sugallja, hogy mintegy *életet cserélnek:* Jézus azzal támasztja fel Lázárt, hogy a *saját életét ajándékozza neki*. Emiatt a kép-esemény, hiába beszél a narratíva erről, dramaturgiai értelemben elveszti csoda-jellegét. Münz is hivatkozik arra, hogy Lievensnél egyáltalán nincs ilyen közvetlen dramaturgiai kapcsolat közöttük.

4.2.5.3 | A DIALÓGUS MIKRODRAMATURGIÁJA. *ÁBRAHÁM ÉS IZSÁK ÚTON A MÓRIJA HEGYÉRE*, 1645

Julius S. Held az 1970-es berlini Rembrandt-szimpóziumon önálló előadást szentelt „a kimondott szó" motívumának a művész elbeszélésein[776]. Tézise szerint Rembrandt drámai elbeszéléseinek annak ellenére gyakori „vezérmotívuma" a *beszélgetés*, hogy a kép médiuma alkalmatlan a szóváltás egymásutánjában kibomló-bekövetkező fordulatok és felismerések explicit ábrázolására. Hivatkozik Bauchra is, aki szerint az események Rembrandtnál eleve „párbeszédként történnek meg. Emberi beszéd és hallgatás alkotja drámáinak voltaképpeni cselekményét".[777]

Tekintsük Goffman nyomán a dialógust is afféle „normális szemtől szembeni interakciónak"[778]. Ebben a keretben a résztvevők legfőbb szerepelőírásának, viselkedési normájának minden bizonnyal a beszélgetés tárgyában való kölcsönös involváltságot – a saját álláspont odaadó kifejtését és a beszélgetőtárs mondandójára való odafigyelést – kell tekintenünk. A „beszélő" és a „hallgató" formális „szerepei" ebben a mikrodramaturgiai szituációban lényegileg felcserélhetők egymással – és ez akkor is így van, ha a partnerek életkor, státus, tudás és egyéb tekintetben nem egyenlőek egymással. A dialógus kivételessége éppen abban áll, hogy e különbségek *ellenére* jön létre közöttük kölcsönös érdekközösség – nevezetesen a beszélgetés *tárgyában* való azonos fokú érdekeltség közössége. Ilyesmit látunk a Szent Péter és Szent Pál disputáját ábrázoló melbourne-i festményen **[2.121]**: a dialógus ideális keretét képdramaturgiailag a protagonisták jelenlétének reciprok tranzitivitásaként írhatjuk le. Hangsúlyoznám: a beszélgetés tárgykapcsolatként való felfogása azért döntő, mert Rembrandtnak itt is *cselekvések* ábrázolására kell képi megoldást találnia[779].

---

776 **Held 1970**

777 **Bauch 1967.** Valami ilyesmire utal Svetlana Alpers is, amikor a beszélgetések ábrázolása kapcsán „a gesztusok és a cselekvések" viszonyának kérdését veti fel: „Az északi képek emberi alakjai nem érzelmeket – *affetti*, ahogy az olaszok mondták – fejeznek ki, inkább valami olyasmi jellemző rájuk, amit én *performatívnak* neveznék. Ezen azt értem, hogy a képen látható alakot az általa végzett cselekvés jellemzi, legyen az beszéd, tánc, játék vagy bármi egyéb." Bár Alpers ezt egy egészen Bruegelig visszavezethető hagyománynak látja, az ilyen ábrázolásoknak a közmondásokhoz, tehát *szövegekhez* való kapcsolása megítélésem szerint ellentmond a cselekvések performatívumként való szemlélésének, amit nemigen tudok másként értelmezni, mint ahogy itt teszem: tárgykapcsolati algoritmusok lefuttatásaként. Egy párbeszéd beszélője és hallgatója tehát akkor is cselekedhet, ha aktuálisan kimondott szavait nem értjük. **Alpers 2000,** 242–244. Indirekte megerősíti ezt az a Houbraken által elbeszélt műtermi anekdota, amelyre – Weststeijn pánretorikai megközelítésével vitatkozva – többször is hivatkoztam már (vö. itt 186ff.). Ebben épp a Rembrandt-tanítvány Samuel van Hoogstraten mutat példát arra, hogy mi a különbség a beszélés elvont tevékenysége és a dialógusban való részvétel között. E pedagógia értelmében a fiatal festőnövendék csak akkor lesz képes hitelesen megformálni képének beszélő figuráját, ha annak aktuális beszédhelyzetébe képes beleképzelnie magát; ha tehát a beszélés vizuális formuláit a beszélgetőtársra irányuló célirányos-tárgyias cselekvésként képes megragadni. **Houbraken 1718–21,** Vol. 2., 162. Vö. **Alpers 1988,** 38.

778 **Goffman 1981a,** 589.

779 Rembrandt e munkáját Tümpel annak az ikonográfiai fejlődésfolyamatnak a lezárásaként értékeli, amelynek során az apostolok ábrázolásai történeti személyek vagy vallásos tekintélyek képmásaiból fokozatosan elbeszélésekké, illetve az elbeszélések hőseivé avanzsálnak. Vö. **Tümpel 1971,** 181–187.

A dialógus-szituáció egy komplexebb eseteként vegyük mármost szemügyre Rembrandt 1645-ben készült, B. 34. jelzetű, hidegtűvel kombinált, *Ábrahám és Izsák* című karcát **[2.31]**[780], amelyen az ismert elbeszélés egy viszonylag ritkábban ábrázolt jelenete látható: az a párbeszéd, amelyet apa és fia a hosszú úton[781] – kettesben maradva – folytatnak egymással. „A harmadik napon Ábrahám fölemelte szemét, és messziről meglátta a hegyet. 5Ábrahám azt mondta a szolgáknak: 'Maradjatok itt a szamárral. Én és a fiam elmegyünk imádkozni, és utána visszatérünk hozzátok.' 6Ábrahám tehát fogta az égőáldozathoz szükséges fát, s fia, Izsák vállára adta, ő pedig kezébe vette a tüzet és a kést. Így mentek egymás mellett. 7Akkor Izsák megszólította Ábrahámot: 'Atyám!' Az válaszolt: 'Igen, fiam!' 8Ez azt mondta: 'Lám, itt a tűz és a fa, de hol a bárány az égőáldozathoz?' Ábrahám így felelt: 'Isten majd gondoskodik bárányról az égőáldozathoz, fiam.' Így mentek tovább egymás mellett." (1Móz 22.4–8.) 38

Held a következőképpen problematizálja „e rövid, de jelentőségteljes" párbeszédet: „Ábrahám utalása arra, hogy Isten fogja megoldani a problémát, világos kifejezést nyer a felfelé mutató kézben […]. De a számomra fontos részlet nem Ábrahámot, hanem Izsákot érinti. Ilyen témák hagyományos feldolgozásainál azt várnánk, hogy a művész arra a kérdésre is utal, ami a szóban forgó választ kiváltotta. Ebből itt mit sem látni. Izsák csendesen áll, karjaiban egyenesen tartja az összekötözött rőzsét, de már nem beszél. Már föltette a kérdését: most arra figyel, amit apja válaszol. Az időbeli pillanat pontosan rögzítve van – a beszélgetés menetének egymásutánja lelkiismeretesen meg van figyelve."[782] Eszerint a rembrandti invenció eredetisége a szóváltás *időbeliségének* dramatizálásában állna: hogy a művész az éppen beszélő, illetve az épp figyelmesen

780 Rembrandt: Ábrahám és Izsák, rézkarc, 155 × 130 mm, szignált és datált: *Rembrandt 1645.* B. 34. **[2.31]**. Tümpel e munkával kapcsolatban hívja fel a figyelmet arra, hogy Rembrandt – különösen korai és kései művein – újra és újra olyan pillanatokat választ ki a történet menetéből, amelyen az eljövendő mutatkozik meg, vagy a döntő esemény utózöngéje szólal meg, például egy beszélgetésben. Ilyen esetekben középkori szimultán ábrázolások inspirálhatták. Vö. **Kat. Berlin 1970,** no. 9. 38

781 Több kutató szerint Rembrandt úgy ábrázolja a párbeszédet, mint amire nem félúton, hanem – ahogy Flavius Josephusnál *A zsidók története*ben olvasható – fenn a hegyen, az áldozókőnél kerül sor, és arra céloz, hogy a bal alsó sarokban látszik is az oltár, mögötte az edény a gőzölgő vízzel. Tümpel is Josephus szövegéhez köti a karcot, és rámutat az eltérésre: „Ábrahám elmagyarázza Izsáknak, hogy fel fogja áldozni. Izsák tudja tehát, hogy mi vár reá, holott a bibliai elbeszélés szerint kitér a válasz elől." **Tümpel 1986,** 259. Josephusnál a fiú, „mivel ilyen atyától származott, nemes lelkű volt", „szelíden" el is fogadja apja beszédét, és önként lép az oltárhoz, „hogy áldozatul szolgáljon". **Flavius Josephus 1980a,** 1.13. Erre utal Gregor J. M. Weber (**Weber 2014b,** 353–354.) is. A B. 34-es karcnak Eörsi Anna a „Ábrahám és Izsák az Akédát megelőzően a Mórija hegyen" címet adja: mivel az ő cikkének fókuszában egy német kismester, a Rembrandthoz sok szálon kapcsolódó Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) egy a párbeszéd eseményét feldolgozó érzelmes festménye (Budapest, Szépművészeti Múzeum) áll, nem csoda, hogy ő inkább Flavius Josephus szövegét tekinti forrásnak. Ebben nem is tematizálódik Ábrahám alakoskodása, amely egyedül a bibliai szövegből következhet, s amelyen az én Rembrandt-értelmezésem alapul. Ezért nem azonosítanám a B. 34 tárgyát a New York-i Lehmann Collection (valószínűleg szintén Rembrandttól vagy egy közeli tanítványtól, talán Willem Drost-tól való) tollrajzáéval **[2.122],** amelyen már csakugyan nem lehet szó Ábrahám időhúzásáról. Vö. **Eörsi 2022a.** A lapról ld. Carolyn Logan katalógustételét is: **Metropolitan 1995,** no. 77., pp. 186–188. Ő is hangsúlyozza a rajznak a rézkarchoz való közelségét, és – stíluskritikai érvekkel vitatván Rembrandt szerzőségét – a mester kompozícióit átértelmező kreatív tanítványi másolatról beszél.

782 **Held 1970**

hallgató szerepének dinamikus megkülönböztetésével kísérletezik[783]. Ezért kerül a hangsúly Izsák *elhallgatására*: arra, hogy most épp a válaszra figyel, és „*már nem* beszél".

Alpers a maga fontos fejtegetésében, némiképp eltérve Heldtől, nem a hallás érzékének fontosságát, hanem azt a „a párbeszédek iránti érdeklődést" emeli ki Rembrandtnál (de már Lastmannál is), amely ellentmond a korabeli – általa „feliratos"-nak nevezett – elbeszélő képek modorának, amennyiben a beszélgetők ábrázolásait nem utalja tovább a referált dialógus írott (és kvázi feliratként mellékelt) szövegéhez, hanem a képben közvetlenül az „emberi kapcsolat" megteremtésére figyel: „nem a beszédet kísérő gesztusokat ábrázolja, hanem 'beszélő embereket', akiknek látványa arra összpontosítja figyelmünket, ami elhangzik".[784] Ezért van, hogy Rembrandt rendre a beszélő és hallgató összjátékára figyel.[785]

Ábrahám és Izsák jelenléte mindenesetre csak párban és csak egymásra vonatkoztatva értelmezhető: itt követett szóhasználatom szerint reciprok tranzitivitásról kellene beszélnünk, amit csak békésebb jellege, illetve a beszélő/hallgató szerep problémamentes felcserélhetősége különböztetne meg például a Jézus akciója és a „hatása" alá kerülő kufárok reakcióinak tárgykapcsolati kölcsönösségétől. Rájuk is igaz lenne, amit Leonardo a verekedő „dühös emberekről" mond: ha bármelyikük kivonja magát a reciprok tárgykapcsolatból, mert valami vagy valaki másra – Leonardónál például a megfigyelőre – kezd figyelni, a dialógus megszakad. (Később látni fogjuk, hogy ilyesmi történik itt is.)

Held és Alpers elemzéseinek újdonsága, hogy a „kimondott szó" ábrázolás-problémáját[786] a résztvevők *közös beszédhelyzetének* keretébe ágyazza. A fiú rákérdez egy hiányzó feltételre, ami szükséges a közös cél teljesítéséhez, apja pedig megnyugtatja: nincs miért aggódnia. A státus tekintetében persze viszonyuk hierarchikus: a bibliai szöveg is azt sugallja, hogy a még tudatlan gyermek kérdez, a tapasztalt apa válaszol, a gyermek pedig – alárendelt helyzeténél fogva – ellenkezés nélkül elfogadja a választ[787].

Held is, Alpers is számos példát idéz arra, hogy Rembrandt a beszélő figurák mellé szívesen fűz be a kompozícióba néma hallgatótársakat: ilyen például a feleség, Aaltje Schouten Cornelis Claesz. Anslo mennonita prédikátor 1641-ben készült dramatizált kettős portréján **[2.124]**[788], amelyen a tekintélyes hitszónok pompás takaróval borított íróasztala és vaskos nyitott bibliája mellől fordul neje felé, hogy megvilágítsa neki a

783 Nem elégszik meg például Lucas van Leyden konvencionális megoldásával **(2.123],** akinél eleve elsikkad a párbeszéd mozzanata, és aki nem alkalmaz egymással szembefordított párhuzamos beszédgesztusokat sem.

784 **Alpers 2000,** 242.

785 **Alpers 2000,** 244.

786 A „láthatatlan hang" elsődlegességének kérdését Kálvin teológiájában, illetve ábrázolásának problémáját Rembrandtnál és a Rembrandt-i irodalomban **Häslein 2004** foglalta össze.

787 Megítélésem szerint Rembrandt inkább a bibliai narratívára, mintsem Flavius Josephus elbeszélésére (*A zsidók története*, 1, 13 – **Flavius Josephus 1980a,** 14–15.) támaszkodik: egyrészt az utóbbi szerint az Akéda idején Izsák már 25 éves, másrészt az apa és fia között Flavius Josephusnál elhangzó hosszadalmas párbeszédben nincs szó olyasféle dramaturgiai aszimmetriáról, amely Rembrandtnál megmutatkozik, és amelyen az én elemzésem alapul.

788 **Corpus III. 1989,** A 143. 403–415.

Szentírás szavait. Míg jobbjával széke karfáján támaszkodik, és beszédre nyitja száját, mondandóját nyitott tenyerű bal kezének magyarázó gesztusával kíséri. A fehér főkötős asszony, miközben ölében baljával önkéntelen mozdulatokkal gyűrögeti hímzett kendőjét, Izsákhoz hasonlóan elmélyülten réved maga elé. Noha itt inkább a szónoklás vagy tanítás mikrodramaturgiájáról kellene beszélnünk (a *Tulp doktor anatómiai leckéje* kapcsán később [a 325. oldaltól] még vissza is fogok térni ehhez), annyiban a dialógussal rokon szituációról van szó, hogy a két résztvevő itt is egészen abszorbeálódik a maga cselekvésében: az egyik a meggyőző beszélésnek, a másik a figyelmes hallgatásnak szenteli magát, miközben közösségüket tárgyi értelemben az Anslo által épp mondottakra való együttes és egyidejű koncentráció alapozza meg[789]. De vegyük észre: testnyelvi deixiseikkel nem közvetlenül egymásra mutatnak. Rembrandt dramaturgiai ösztöne hibátlanul működik, amikor a testek finommechanikájával azt érezteti, hogy a beszélgetésben sem a szónoknak, sem hallgatójának nem a másikkal, hanem figyelmük közös tárgyával van dolga.

E ponton érdemes emlékeztetnünk arra, hogy Rembrandt 1641-ben – a festményt megelőzően vagy azzal egyidejűleg – elkészítette Anslo portréját rézkarcban is **[2.125],** amelyhez a korszak nagy holland költője, Joost van den Vondel írt négysoros epigrammát – elsősorban Anslo rétori tehetségét dicsérendő –, amely szabad fordításban így hangzik:

> *„Ej, Rembrandt, Cornelis hangját fesd meg inkább,*
> *Hisz látványa a legkevésbé érdekes rajta;*
> *A láthatatlant csak fülön keresztül ismerjük,*
> *Aki látni akarja Anslót, annak hallania kell őt."*[790]

Bár a szakirodalomban nincs egyetértés e szöveg keletkezésének pontos időpontjáról, az időben valószínűleg a karc után készült festményt J. A. Emmens, Horst Gerson és Otto Pächt[791] is úgy értékeli, mint Rembrandt válaszát Vondel kihívására:

---

789 Boehm a testek deixiséről értekezve beszél arról, hogy akárcsak a beszéd, a gesztikuláció (Gebärdung) is interperszonális, ugyanakkor a „szomatikus artikuláció" eltérő ritmust követhet (pl. Anslo energikus kézmozdulatának diszkrét játékát a felsőtest visszafogottabb odafordulásának folytonos háttere előtt, egységes folyamatként kell szemlélnünk. Vö. **Boehm 2010,** 33–34. Vö. **Häslein 2004,** 172. skk.; **Wittmann-Englert 2005,** 149. úgy látja, hogy Anslo baljával kinyúl a képsíkból: ez megítélésem szerint nemcsak azért nem stimmel, mert ehhez az asszony előtt kellene átnyúlnia, ami – tekintettel arra, hogy térben mögötte helyezkedik el – előrehajlás nélkül lehetetlen volna; hanem azért sem, mert ez a kettejük közötti közvetett kommunikációt – így Anslo asszonyára vetett oldalpillantását is – ellehetetlenítené. Bármikor élt Rembrandt ezzel az asszertív eszközzel, annak csak dramaturgiai oka, például az átellen, a nézőtér, illetve a nézői jelenlét tudomásulvétele lehetett.

790 *„Ay Rembrandt, maal Cornelis stem. / Het zichtbare deel is 't minst van hem: / T'Onzichtbare kent men slechts doord'ooren. / Wie Anslo zien wil, moet him hooren."*A szöveg két példányban is fennmaradt: az egyik a rézkarc *modellő*jaként szolgáló, 1640-es dátumot viselő londoni vöröskréta-rajzon, ld. **Benesch 1954–57,** no. 758., a másik egy a karc második állapotát hordozó, szintén Londonban őrzött példány hátoldalán. Ld. **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no. 16.; **Bevers 1991,** 209–210. A szöveghez, illetve a képekhez fontos ikonológiai kommentárt fűz **Emmens 1956.**

791 **Emmens 1956,** 155.; **Gerson 1968,** 334.; **Pächt 1991,** 173–175.

mint kísérletet arra, hogy csakugyan „Cornelis *hangját* fesse meg". A nyílt kihívást a versike harmadik sora *('t Onzichtbre kent men slechts door d'ooren)* – ha tetszik, elméletileg is – megindokolja: a festőnek olyasmit kell képi jelekbe foglalnia, aminek épp az a lényege, hogy nem látható[792]. Rembrandt megoldása – hogy ti. Aeltje Schouten néma hallgatóként[793] maga elé meredve nagyon intenzíven koncentrál valamire, ami, bár közvetlenül nem látjuk, mégis *jelen* van – dramaturgiai értelemben ahhoz hasonlóan funkcionál, ahogy Perszeusz és Phineusz küzdelme az *Andromédá*n, amelyet nem látunk ugyan, a leány cselekvő deixise mégis abszolút jelenvalóként evokál. Emmens is kiemeli, hogy az Anslo-képen rétor és hallgatója tekintete elkerülik egymást: Rembrandt az egymás elől kitérő figyelem-deixisek által érzékelteti, hogy a két szereplőnek közvetlenül nem egymással, hanem egy láthatatlan közös tárggyal van dolga. Held olvasata szerint Rembrandt a B. 34-en is hasonló módon dramatizál: Izsák is, úgymond, azért néz maga elé, mert arra a pusztán hallhatóra koncentrál, amit apja *itt és most* mond neki.

De vajon tényleg így van-e? Úgy látom, hogy korántsem. Ha Rembrandt karcán – a goffmani keretelemzés metódusát követve – az imént vázolt normatív szerepelőíráshoz mérjük a résztvevők magatartását, a közös beszédhelyzet egyensúlyának bizonyos megbillenését tapasztaljuk **[2.31].** Mintha Ábrahám *túljátszaná* szerepét, és túlságosan is involválódna a beszélgetésben, míg Izsák – ellenkezőleg – inkább rezerváltnak mutatkozik: mintha nem is apjára figyelne, holott beszélgetőtársként ez volna tőle elvárható[794].

38

Hogy pontosabban értsük, mi zajlik le kettejük között, futtassuk le mindkét komplementer tárgykapcsolati algoritmust. A turbános Ábrahám felsőtestével egészen előredől, szinte odahajol a nála egy fejjel alacsonyabb Izsákhoz: hangsúlyosan *hozzá, neki* beszél. Rembrandt határozottan leszűkíti a távolságot a beszélő apa és

792 Derrida mutatott rá a pneumatikus eredetű hang elsődlegességére az európai metafizikának a létet alapvetően *jelenlétként* elgondoló tradíciójában: arra a mélyen gyökerező automatizmusra (illetve annak önámító természetére), hogy az igazságot önkéntelenül mint *hic et nunc* önmaga előtt megnyilatkozót, abszolút transzparenciát szeretjük elgondolni. Ennélfogva e hagyományban az igazság adekvát megvalósulásának az előszóban való kimondás, a beszéd számít. Ezt, úgymond, a jelölt és a hang, a fogalom és a kifejezés osztatlan egységeként éljük meg: „a jelöltnek ez a páratlan megtapasztalása spontán módon születik, az én bensőségében, mindazonáltal mint jelölt-fogalom, az idealitás vagy az egyetemesség közegében jön világra. Ennek az idealitásnak konstitutív része a kifejező szubsztancia nem-világbeli természete." Vö. Jacques Derrida, *Grammatológia*, ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest 2014, 29. Vondel eszerint annak a platóni eredetű – és Emmens szerint a protestantizmus által megerősített – logocentrikus szkepszisnek ad tömör-ironikus kifejezést, hogy a képek, ábrák, illetve az írás alakjában az igazság eltávolodik szellemi lényegétől és intenzitásától, mert végessé rögzül, kiszolgáltatódik a múló időnek: külsődlegessé, esetlegessé és ennélfogva – végső soron – igaztalanná lesz. Rembrandt *festői* válasza Vondel kihívására éppenséggel annak az *itt és most*-nak szolgáltat igazságot, amely a görög tragikusok és Arisztotelész óta máig életben tartja a dráma nagyszerű művészetét.

793 **Häslein 2004,** 176ff. ezt a passzivitást inkább gender-szempontból vizsgálja: az aktívan cselekvő férfi ellenpontjaként, inkább a helyét tudomásul vevő női szerep jellemzőjeként tárgyalja.

794 Rembrandt kerüli az erős mélységi kontrasztokat, és szinte laposrelief-szerűen rendezi el az egymással szembeforduló figurákat, hogy a teljes profil és háromnegyedes oldalnézet közötti finom térbeli diszkrepancia jobban érvényesülhessen. Vö. **White 1999,** 92., illetve **Raupp 1994,** 409.

fia között: erőteljes gesztikulációja – jobbját mellkasán kissé patetikusan keresztbe veti, baljával fölfelé mutogat, miközben nyomatékosan rászegezi a tekintetét – azt a benyomást kelti, hogy minden idegszálával *szuggerálni* akarja a fiút. Rembrandt elképesztő deiktikus precizitással érzékelteti, hogy Ábrahám cselekvésének *tárgya nem a kimondott szó, hanem maga Izsák*: motivációja pedig az, hogy elhitesse vele Istenre hivatkozó magyarázatát, amiről maga tudja a legjobban, hogy *nem igaz*. A mondatot ('Isten majd gondoskodik bárányról az égőáldozathoz, fiam.') az teszi *itt és most* kétes értékűvé, hogy Ábrahám – hiszen tudjuk a narratívából – disszimulál: valójában hazudik, mert nem akarja elárulni a fiúnak, hogy ő van kiszemelve az áldozat szerepére, s hogy épp neki, az apjának kell majd gyilkosává lennie[795]. Épp ezért nem egyszerűen válaszol Izsák kérdésére, hanem *uralni* igyekszik a párbeszédet – a fiú pedig *ezt észlelve reagál* a maga tétova módján. Fontos, hogy míg apját profilból, addig őt enyhe negyedprofilból látjuk: kitér tehát a közvetlen *face-to-face* válasz elől. Nem akceptálja a személyesen őt ért agresszív megszólítást, nem hőköl hátra és nem kérdez vissza; nem ellenkezik és nem védekezik. Kezei céltalanul pihennek a rőzsekötegen, és pillantása sem közvetlenül Ábrahámét viszonozza: vizenyősnek látszó tekintettel maga elé réved. Mintha Rembrandt azt sejtetné ezzel, hogy a fiú pontosan érzi: apja váratlanul asszertív viselkedése, amellyel neki válaszol, egyáltalán nem illik az ő tárgyszerű és indulatmentes kérdéséhez. Amíg az atya *akciója* túlzottan célratörő, a fiú *reakciója* nem adekvát vele: voltaképpen értetlenséget tükröz. Bár Izsák semmi bizonyosat nem tudhat arról, hogy mi készül ellene a Mórija hegyén, egy biztos: hogy az apjával közösen vállalt út célja és természetes perspektívája egy csapásra el kell hogy homályosuljon előtte.

A dramaturgiai megkülönböztetés – Ábrahám cselekvésének a beszélgetés közös tárgyáról a Másik személyére irányuló finom átfókuszálása – olyan egyensúlyhiányt teremt tehát, amely elegendőnek bizonyul arra, hogy Rembrandt a párbeszédbe a kétesség nyugtalanító mozzanatát keverje. Amit Julius Held a beszélgetés természetes menetéhez tartozó szerepcsereként eufemizál, az – szoros tárgykapcsolati szempontból vizsgálva – *megszakadt* kommunikációt, megkockáztatom: *drámai* megtorpanást jelöl. Ábrahám és Izsák szóváltása persze nem fejlődik explicit konfliktussá, mégis jól észrevehetően két párhuzamos monológra esik szét. Mindkettőjük dialogikus viselkedését bizonyos átkereteződés jellemzi – az egyik így, a másik úgy tér el a közös tárgytól, a céltól, amely miatt útra keltek, és amelyben azonos mértékben – ki-ki a maga módján, mégis felhőtlen közösségben – involválódtak. Evidensen *látható*, hogy *itt és most* „elbeszélnek"

795 A meglehetősen bőbeszédű Flavius Josephus explicite is megfogalmazza, hogy Ábrahám felesége és szolgái előtt is titkolta szándékát, „nehogy megakadályozzák az áldozatban", vö. **Flavius Josephus 1980,** 14. Ez voltaképp a Kierkegaard által a *Félelem és reszketés*ben elemzett „harmadik probléma": vö. id. kiad. (itt 113. n. 149), 143–214. Rembrandt Ábrahámja kapcsán Christopher White is „a szavak és gondolatok széttartásáról" beszél: **White 1999,** 52.

egymás mellett, és ez a nézőt azzal a feladattal szembesíti, hogy adjon értelmet dialógus-közösségük nyilvánvaló felbomlásának[796].

A bibliai elbeszélések stílussajátosságairól értekező Erich Auerbach ezt a beszélgetést is annak példájaként idézi, hogy „a beszéd itt nem a belső szándék plasztikus formába öntését szolgálja, mint Homérosznál, hanem éppen ellenkezőleg: utal valamely kimondatlan szándékra".[797] Megállapítja, hogy az itt tárgyalt beszélgetés után az 1Móz 22.8-ban az ismeretlen elbeszélő szó szerint megismétli az „így mentek ketten együtt" az 1Móz 22.6-ban már használt fordulatát – mindezt annak az enigmatikus elbeszélői stílusnak a példájaként, amelynek lényege, hogy „kimondatlanul marad minden"[798]. Auerbach persze nem a történetet interpretálja, hanem az irodalmi stílusról értekezik, ezért nem is figyel fel arra, amit Rembrandt kis karca sugall: hogy a beszélgetés után, bár csakugyan kimondatlanul marad minden, ők ketten mégsem mehetnek ugyanúgy tovább, mint azt megelőzően.

Ennek a hajszálfinom anomáliának, bár a felületes szemlélőnek is nyilvánvaló lehet, csak a narratívába beavatott figyelmes néző számára van elbeszélő értéke is. Ábrahámot és Izsákot csak a cselekményegész ismeretében tekinthetjük teljes értékű képszínpadi szubjektumoknak, akiknek viselkedését a fenti módon zárt rendszerben, belsőleg motiváltként magyarázhatjuk. Ezt feltételezve viszont *nem tehetünk másként:* ha „jó játékosként" készek vagyunk végigkövetni dialógusuk mikrodramaturgiáját, nem lehet nem észlelnünk, hogy a kommunikációs zavar a tragikus vég fenyegető árnyékát vetíti kettejük békés zsánerszerű együttlétére[799]. Ennek pedig Rembrandt színpadán így is *kell* megtörténnie.

Ábrahám túlmotivált fellépése arra szolgál ugyanis, hogy általa megerősítse a szörnyű gyermekáldozat beteljesedésének drámai szükségszerűségét: Izsák baljós elfogódottsága pedig arra, hogy anélkül mutasson rá a gyermek kiszolgáltatottságára, hogy *itt és most* explicite bármi is utalna erre. Rembrandt pontosan tudja, hogy Izsák csodálatos megmenekülése – a végjáték végjátéka – *nem* Ábrahám immanenciájából következik: abból éppenséggel a gyilkosságnak kell következnie. Ezért olyan mélyértelmű, hogy e kis karcon *belülről motivált* cselekvésként a tragikus Ábrahámnak épp a gyermek előtti alakoskodást kell választania. Mi más indokolná épp ennek a zsánerszerű epizódnak a kiválasztását? Nem több, de nem is kevesebb ez, mint *suspense*-dramaturgia: szorongató előrevetítése annak az abszolút sötétségnek, amely a Mórija hegyén Ábrahámra vár – és amelybe a kegyelem fénye azután váratlanul mégis bevilágít majd.

---

796 E séma szerint jártam el korábban (vö. 111.) is, amikor az 1655-ös rézkarcon – más összefüggésben – az angyal és Ábrahám dialógusának aszimmetriájában véltem fölismerni a képszínpadi dráma forrását.

797 **Auerbach 1985,** 13.

798 Ibid.

799 „Megkönnyebbülés helyett növekvő feszültséget érzünk, ahogy a dráma a végkifejlet felé halad." **White 1999,** 52.

4.2.5.4 | A megszakadt dialógus: vissza a *Bűnbánó Júdás*hoz (1629)

4

E ponton visszatérhetünk ahhoz a *Bűnbánó Júdás* **[2.38]** kapcsán korábban feltett, majd (a 193. oldalon) függőben hagyott kérdéshez, hogy dramaturgiailag miként oldja meg Rembrandt Júdás tragikus magára maradásának formaproblémáját. Az iménti okfejtés alapján azzal, hogy a fordulatot Júdás és Kajafás párbeszédének hirtelen megszakadásaként, a dialogikus beszédhelyzet közös *itt és most*-jának felbomlásaként ragadja meg. Ne tévesszen meg bennünket, hogy Ábrahám és Izsák párbeszéde békés, míg Júdásé és Kajafásé feszült „hangulatban" zajlik: dramatológiai értelemben analóg helyzetekről van szó. Noha Júdás és Kajafás nyíltan ellenérdekű felek, konfliktusuk éppenséggel közvetlen *face to face* kommunikációként – reciprok tárgykapcsolatként – is ábrázolható volna. De Rembrandt nem így jár el: dramaturgiailag itt is a dialógus tárgyában – ezúttal az alkualapként szolgáló ezüstökben – való közös érdekeltség felbomlásának eseményére fókuszál. Fontos látnunk: Rembrandt Júdás magára maradását nem „pszichológiai" állapotként, hanem tárgykapcsolati transzformációként ragadja meg: mivel csak az alku elutasításának következtében érti meg, hogy nincs tovább, Júdás mindenekelőtt az ezüstökkel marad magára, amelyek *itt és most* válnak visszavonhatatlanul bűnjellé számára. Mivel itt is minden a színpadi diszpozíciókon, a figuratív térdeixisek és tárgykapcsolatok precíz összehangolásán múlik, igyekszem Rembrandt „bonyolítását" lépésről lépésre számba venni.

Kezdjük a legszemléletesebb mozzanattal. A bűnbánó és a papok közös jelenetében Kajafás indulatos elfordulása és elutasító kézmozdulata[800] az egyetlen igen karakteres – értsd: határozott tárgyi tartalommal bíró – cselekvés: pengeélésen kontúrozott, csúcsfényekkel tériesített (tehát hangsúlyosan *jelen* idejűvé tett) bal kézfeje könyörtelen célirányossággal és közvetlenséggel hozza Júdás (és a néző) tudomására, hogy nem érdekelt az ügylet visszacsinálásában, és semmi köze az áruló lelkiismereti válságához.[801] A többi pap reakciójában Preimesberger ugyan a *varietà* elvének érvényesülését látja[802], de megítélésem szerint ezek – talán az egy, középütt fölmagasodó süveges főpap kivételével, akit ő Kajafásként azonosít, és akire még visszatérek – túlságosan erőtlen válaszok Júdás intenzív jelenlétére.

A dráma középütt, három pólus – az áruló, a főpap és a pénzek – között indukálódik **[2.128].** A két főszereplőt épp abban az átmeneti helyzetben látjuk, ahogy tranzitív

800 Preimesberger sugalmazása szerint Bulwer a *negabit* típusmozdulatát **(2.126]** innen emelte be híres *Chirologiá*jába [vö. **Bulwer 1644,** 52–53., illetve 64–65.] **Preimesberger 2009,** 107–108.

801 Ernst van de Wetering fölfigyel a hasonlóságra Kajafás elutasító gesztusa és a *Handjeklap* **[2.127]** sötét ruhás figurájának ütésre lendülő mozdulata között, és oda konkludál, hogy „nem a forma hasonlósága játszik itt szerepet, inkább az a gondolat, hogy az ábrázolásnak egy ilyesfajta gesztussal kölcsönözzön dinamikát". Vö. **van de Wetering 2001,** 73. Bármit jelentsen is ez, a két mozdulat dramaturgiailag gyökeresen eltérő funkciót tölt be: az egyik aktív, kezdeményező, a másik viszont reaktív, hárító jellegű. **[2.126]**

802 **Preimesberger 2009,** 107.

jelenlétük „tárgyat" vált. A félig szembenézetű Júdás jobbra, az előtérben térdepel: eredetileg megértésre apelláló könyörgése *már nem* célozhatja Kajafást: térdre esve, fejét oldalt és kissé maga mögé fordítva az egyetlen színpadi egységgé tömörített harminc ezüstre mered. (Huygens szavaival: „*genu temero impetu prostratum*…") De tekintete nem önérvényesítő színpadi cselekvés többé: nem tárgyszerű figyelme tárgyaként kezeli őket (mint pl. a háttérből a zsákmány felé nyúló pénzsóvár pap), inkább *képtelen a szemét levenni róluk*.

Hogy a szembenézetű Júdás nem szabadulhat a bűn megmásíthatatlan bizonyosságának jeleitől, azt Rembrandt a térbeli *vissza*fordulás gesztusával érzékelteti. Kajafás viszont a középtér lépcsős emelvényén, a kiszórt pénzek *mögötti* sávban foglal helyet. Fejtartásának és felsőtestének térdeixisei sokatmondóan rímelnek Júdáséra: de az ő oldalt fordulása – épp a mélységi pozíciók különbsége folytán – gyökeresen más értelmet nyer. A főpap határozottan elfordul attól, amitől Júdás éppen hogy elfordulni nem képes. Rembrandt az arcok konfrontálása helyett a profilok párhuzamosságára épít: a főalakok e különös vizuális izomorfiájával iktatja ki egy közvetlenül kettejük között indukálódó kollízió tartalmilag nyilvánvalóan hamis képzetét[803]. Pontosan érzi, hogy Kajafás közvetlen szembefordítása Júdással a bűnbánót nem saját bűnével, legfeljebb a főpap hidegszívűségével konfrontálná.

Kajafás éles elfordulása és hárító deixise („a te dolgod!") mármost nemcsak térben tolja el Júdást magától, hanem a párbeszéd közös idejét is felbontja: a bűnöst magára hagyja a pillanattal, ahol nincs tárgyalás, nincs alku többé senkivel – ahol csak a szembekerülés van azzal, amit maga követett el. A hárítás az önkívület tisztán saját idejébe taszítja Júdást, akinek rimánkodása immár nem is lehet motivált cselekvés, csupán indulatos és tárgyi tartalmát vesztett gesztikulálás, tehetetlen őrjöngés.

De vegyük észre: képdramaturgiailag Rembrandtnak ezt a tehetetlenséget is elő kell állítania. Ábrázolhatná azt is, ahogy Júdás az *anagnóríszisz* folytán a belső reflexió saját tér-idejébe lép át, azaz eltolja magától a bűn megmutatkozásának közvetlen pillanatát, hogy rá is lásson arra, amit korábban maga követett el, és feldolgozza, mint olyat, amivel már nem azonosul. A *bűntudat e reflexiójának* ábrázolásához jelenlétének tranzitív intenzitásán kellene lazítani: a meggondolás ugyanis azt jelentené, hogy a képszínpadi cselekvés tárgya a közvetlenről (a pénzekről, az alku *külső* tárgyairól) áttevődik a közvetettre, a bűn *belső* mérlegelésére. [Ez történik majd a B. 126-os jelzetű karcon **[2.129],** amelyet majd a 386–387. oldalon elemzek részletesen. [804]] Rembrandt azonban itt épp azt ábrázolja, hogy Júdás *nem képes feldolgozni* a saját bűnt: szembesül ugyan vele, de nem tudja belsővé tenni. Nem megérti, hanem beleőrül.

36

803 **Rényi 1984,** 297.

804 Rembrandt Júdás önreflexív magatartását itt olyan térbeli hozzáférhetetlenségként dramatizálja, amelyet részben már szkopikus megkülönböztetések révén állít elő..Vö. 384f.

Ezért, bármilyen inadekvát is a tárgykapcsolat, amely Júdást a júdáspénzhez fűzi, Rembrandt nem lazít rajta, ellenkezőleg: minden képdramaturgiai eszközét beveti, hogy tovább fokozza körkörösségét. Ezért olyan döntő, hogy a ezüstöket a bal oldali *repoussoir* mögé, színpadilag egyetlen helyre („oda") koncentrálja. Mintha a fölfénylő pénzérmék agresszív prezenciája váltaná ki Júdás hisztérikus válaszreakcióját (és persze anekdotikus mellékszálként annak az élelmes papnak az óvatos, de célirányos mozdulatát is, aki már a váratlanul visszakapott pénz után nyúlna[805]). Rembrandt, a képdramaturg, pontosan tudja, hogy a képfolyamatok megfordíthatók: hogy alkalmas megvilágítással és a szükséges hely megteremtésével élettelen tárgyak is aktív „szereplővé", képfolyamatok kiindulópontjává tehetők. Mindenesetre mélyen jellemző, hogy a bűnös kétségbeesésének kifejezésére nem a pénzek odavetésének elsőre talán „drámaibbnak" látszó aktív-szenvedélyes mozdulatát választja, hanem azt, amelynek állóképében az „akció" *hiábavalósága* válik nyilvánvalóvá: amikor a vérdíj mintegy „visszanéz" Júdásra, és egészen paralizálja őt. Szigorúan reciprok tárgykapcsolat ez, amely ugyanakkor zárványszerűen elkülönül a templomi környezettől.

Figyeljük meg: Rembrandt minden deiktikus – figyelemterelő – eszközével erre a középponti helyre mutat, ezt határolja körül. Kajafás dúsan hímzett függönyökkel, arany falidíszekkel és kösöntyűkkel keretezett, lépcsőre emelt trónját, illetve előtte a padlót félkörívben összesen hét, egymásra torlódó vén farizeus övezi: közülük három inkább a nézőt látszik vizslatni, egy magába roskad, kettő pedig kapzsi mozdulattal az odavetett pénzre mozdul – Júdással egyáltalán nem törődnek. Mindez arra a két, alig kivehető zsidóra is igaz, akik – egészen hátul, középen – inkább a bűnbánó iránt empatikus jelenlévőknek tűnnek (egyikük imára kulcsolt kézzel magába mélyed, a másik homályos, megtört tekintettel pislant kifelé). Rembrandt a *varietà* retorikai követelménye kedvéért odafesti őket a háttérbe, de nyilvánvalóan kivonja őket a közvetlen eseményből.

A kompozíció „gravitációs középpontja" színpadi értelemben üres – egyedüli funkciója, hogy a vérdíj és Júdás zárt „interakciójának" teremtsen zavartalan környezetet. Rembrandt úgy üríti ki a helyet, hogy a két jelentékeny, ülő papfigurát dramaturgiai értelemben keretező funkcióval látja el, és a *Handjeklap*ról **[2.127]** is ismert módon balról és alulról árnyékperemmel is körülhatárolja[806]. Míg Kajafás egyszerű elfordulással vonja ki magát a középből, bal oldali társa az előtéri *repoussoir* definíció szerint hangsúlytalan deiktikus szerepét veszi át (vö. itt 365ff.). Sziluettje úgyszólván tengelyesen tükrözi a vele egy síkban elhelyezkedő Júdásét, miközben mindketten

805 Nem tudom akceptálni Preimesberger magyarázatát, aki Bulwer *Chirologia*jának kódnyelve alapján ebben a kinyúló és kissé leeresztett kézfejben két ellentétes gesztus egyesítését látja: egyrészt a visszautasítását, másrészt az együttérzését. Az első Kajafásé mellett felesleges, a második viszont tartalmilag indokolatlan. Vö. **Preimesberger 2009,** 107–108.

806 A két kompozíció közötti szoros formális összefüggést közelebbről és részleteiben is tárgyalja **van de Wetering 2001a,** 70–76. – de persze a dramaturgiai funkcionalitások összehasonlítása nélkül.

nagyjából egyenlő távolságra helyezkednek el mind a középtengelytől, mind a szélvonalaktól. Míg azonban Júdást erősen megvilágítva szemből látjuk, addig ez a pap az implicit nézőnek háttal, masszív árnyékként adódik. Süveges fejét éppúgy jobbra biccenti, és így – persze a másik irányból – ő is a pénzek felé fordul, mint Júdás. De arctalansága épp az ellenkezője az aprólékosan „kidolgozott" júdási karakternek. A fólióról visszavetülő éles ellenfényben szinte alig látni a figura robusztus testét: csak bal válla és testkontúrja bír határozott éllel, arcát Rembrandt elrejti előlünk, akárcsak jobb oldalát, amelyet éppen csak sejtenünk enged. *Repoussoir*-alakzatában a proaktív szemlélő nemcsak Júdás tengelyesen tükrözött, hanem Kajafás térszimmetrikus *pandan*ját is felismerheti.

Rembrandt itt is él tehát a színpadi keretezés barokk metódusával, de nem arra használja, amire azt eredetileg kitalálták. A jelentékeny esemény kiemelése, a retorikus rámutatás helyett megint egyszer *kronotoposzként* alkalmazza, amely – a fent tárgyalt hasonítások, térdeixisek és takarások kifinomult játékába integrálva – elsősorban a drámai esemény idejének, az *anagnórisziszisz* júdási pillanatának elhatárolását szolgálja. Talán ezért is hagyja el végül a kompozíció első változatában **[2.130]** a bal szélre telepített súlyos, sötét függöny reprezentatív, de deixisként itt funkciótlan motívumát – és helyettesíti a hímzett szőnyeggel borított asztallal és a hangsúlyosan megvilágított, részletgazdag szentírás-kötettel[807], amely – egy bizonyos szimbolikus értelemben – szintén Júdás belső sorsfordulatának keretezéséhez tartozhat.[808]

Júdás sorsproblémáját nézőként azzal realizáljuk, hogy spontán módon észleljük izoláltságát: újra és újra bejárjuk a bűnbánó és a bűnjel közötti a képsíkon indukált képfolyamat körkörös pályáját, amelyet Rembrandt azzal is dinamizál, hogy a főalak

807 Nincs itt terem részletesen kitérni a *Júdás*-kép keletkezésének bonyolult folyamatára, amelyet a *Corpus* szerzői részben három előkészítő rajz **[2.130],** részben a festett panel röntgenvizsgálata alapján rekonstruáltak (vö. **Haak 1973,** 156–157., illetve **Corpus I. 1982,** A15, 177–195., különösen 185–191.), s ami megerősíti itt kifejtett értelmezésemet. Eszerint Rembrandt az átdolgozás folyamán rendre a főszereplők közötti, a kezdeti stádiumban még erős antagonizmusok tompításán, áttételessé tételén munkálkodott. Ezt szolgálja az a különös vonás is, hogy a legélesebb fény a végső verzión egy mellékes, kísérő motívumra esik (189.) Vö. még **Kat. Bomford–Rüger 2006,** 57–61.

808 Rudolf Preimesberger terjeszti elő azt a kétségtelenül új értelmezést, amely Júdás és az írástudók központi jelenetét balra a Szentírás nyitott kötete, jobbra a háttérben távolról lépcsőn az emeleti tanácsteremhez közeledő két férfialak marginális motívumai közé illesztené, vö. **Preimesberger 2009,** 108–110. Eszerint a képen egyébként olvashatatlan fóliáns Zakariásnak „a hűtlen pásztorokról" szó próféciájánál lenne nyitva, ahol tudvalevőleg a júdáspénz tipológiai előképeként először esik szó olyan harminc ezüstről, amire a hűtlen pásztor az Urat becsülte (Zak 11. 12–13). Ez jelezné úgymond, hogy az aktuális jelenet a (Máté által amúgy Jeremiásnak tulajdonított) prófétai mondás beteljesülése volna (Mt 27. 9–10). Az íly módon jelzett előzményeket a jobb szélen a Golgotha hegyéről érkező írástudók egészítik ki, akik – a Jézus végóráját kísérő természetellenes sötétség hírét hozva a tanácsba – a júdási bűn következményeit jelenítik meg az elbeszélésben. (Mivel Júdás csak azt követően bánja meg bűnét, és keresi fel újra a templomot, hogy tudomást szerzett Jézus elítéléséről [vö. Mt 27. 3], az értelmező a golgotai és a templomi események párhuzamos zajlását föltételezi.) Bár nem tagadható ennek a Júdás bűnét az üdvtörténet mondhatni epikai keretébe ágyazó narratívának a koherens értelme, nem változtat a festő radikális dramaturgiai döntésének jelentőségén, hogy a képet Júdás a néző által is szemléletesen performálható fordulatára hegyezze ki. Narratológiai szempontból így teljesebb az elbeszélés, színpadilag azonban a keret saját életet él: a júdási hübrisz *hic et nunc*ja, a *dráma* igazsága nem nyer több vagy más értelmet azzal, hogy szélesebb üdvtörténeti perspektívába állítják.

fejét és térdeit, mintha mágneses erő vonzaná feléjük, a kiemelt pénz-motívum irányába görbíti el. Ez az önkéntelen oda-vissza mozgás a bűnbánó reakciójának *kényszerességét* tárja fel: e vizuális körkörösség folytán Júdás csakugyan *itt és most*, *a szemünk láttára* őrül bele a bűnbe.

Most látjuk csak igazán, hogy mennyire retorikus félreértése a rembrandti drámai észjárásnak az, ahogy 1634-es rézmetszetén **[2.39]** a konvencionális kismester, Joris van Vliet a rembrandti „kifejezés" példaszerű erejét leszűkíthetőnek látta a puszta mimikára és a gesztusnyelvre – azaz elválaszthatónak vélte az ezüstök jelenlététől és térbeli elhelyezkedésétől. Ezért is nem foglalja a sémába a teljes testet – pedig Rembrandtnál a térdeplés is a cselekvő és tárgya közötti távolság lerövidítését, a tárgykapcsolat intenzifikálását szolgálja.

[Rövid exkurzus a képből kipillantó figurákról] Kiegészítésként jegyezzük meg: a Júdás-dráma zártságának és önmagáért-valóságának erős effektusát két olyan papfigura jelenléte relativizálhatná, akik a képből kipillantva közvetlenül keresik a befogadó tekintetét. Amint erről korábban (ld. 269ff.) részletesen szó esett, elbeszélő képein Rembrandt ritkán, csak nagyon indokolt esetben és körültekintően nyúl a megkülönböztetésnek ehhez az – az ő dramaturgiai „finommechanikájában" roppant erőteljesnek számító – fogásához. De a szóban forgó papok háttérfigurákként alig kapcsolódnak az előtéri eseményhez: sem a leárnyékolt bal oldali tétova kipillantása, sem a középen fölmagasodó egyszerre kérdőn, rémülten és eszelősen ránk meredő arckifejezése **[2.131]** nincs a drámai centrum felől motiválva. Az utóbbinak Pächt hosszabb fejtegetést is szentel: „Nem mélyebb jelentés nélkül való, hogy az egyetlen figura, aki kinézve a képből közvetlen kapcsolatba kerül a befogadóval, egy valódi portréra[809] támaszkodik. Enyhén elnyílt szája talán arra utalhat, hogy ő az, aki a 'mi közünk hozzá? Te lássad' verdiktjét kimondja." Az interpretátor is érzi, hogy ez nem igazán meggyőző magyarázat, hisz a középponti helyzetű, a piramidális figurakompozíciót uraló figura ugyanakkor az egyetlen jelenlévő, akinek sem gesztusai, sem figyelme nem Júdásra irányulnak. „Sőt, ha nem lenne térben feszesen betagozva a figurakompozícióba, fölrobbantaná a belülső egységet, vagy egészen kiesne belőle…"[810] Dramatológiai kategóriákban fogalmazva visszaható jelenlétről kellene beszélnünk, ezzel azonban a figura feldúltsága nehezen hozható összefüggésbe.

Rudolf Preimesberger mármost javasol egy magyarázatot e fontos, de paradox papfigurának a Júdás drámájától való disszociált jelenlétére. Ő ama Kajafásként azonosítja és – meglepő módon – *tragikus* alakként aposztrofálja, aki – akárcsak Júdás – egyrészt akaratlanul is eszköze a megváltás művének, másrészt nemcsak részt vesz

809 Pächt a B.286 jelzetű – bizonyos feltételezések szerint a művész apját ábrázoló – rézkarcot **[2.132]** tekinti forrásnak. Vö. **Pächt 1991,** 37–38.

810 Pächt 'dühös apának' nevezi a típust, amelyet Rembrandt visszatérően alkalmazott negatív hősök jellemzésére, vö. **Pächt 1991,** 36.

a történtekben, de reflektál is rájuk. Részvételét Jézus elveszejtésében az motiválja, hogy Kajafás az ártatlan feláldozásával saját népét véli megmenthetni[811]: ami viszont rémült tekintetében – talán Júdás kétségbeesett lelkiismereti fordulatával szembesülve – hirtelen megjelenik, az a sejtés, hogy az oktalan gyilkosság mégis bajt és szenvedést hoz majd az övéire[812]. Minthogy azonban képtelen arra, hogy Jézusban a kegyelem ígéretét ismerje fel, Kajafás csak az eljövendő nyomorúság úgymond „rossz prófétája" lehet.

Preimesberger a főpapban Júdás által előidézett sokkot egyenesen *peripeteia*ként, Kajafás balszerencsébe forduló sorseseményeként értelmezi, míg a sötét jövőt előre látó képességéről egyenesen az *anagnóriszisz* arisztotelészi kategóriájára asszociál[813]. Mindezt persze óvatos kérdőjellel: nekem mégis úgy tűnik, hogy túl szélesre tárja a *Poétiká*ban foglalt drámaesztétika kereteit, és némiképp túlterheli Rembrandt kis remekművét is. Mert bár nem teszi explicitté, Preimesberger olvasata voltaképp *két* különböző dráma szimultán zajlását feltételezi Rembrandt színpadán: Júdásét és Kajafásét. Ráadásul a nézővel közvetlen kapcsolatba lépőt Preimesberger az Alberti megkövetelte *admonitor* retorikus funkciójával is asszociálja, aki úgymond „olyan közvetítő, aki a sötéten tragikus kép témájának kvintesszenciáját kommunikálja kifelé".[814] Legyen bármi is ez a „kvintesszencia", eddigi okoskodásom értelmében ugyanaz a figura aligha lehet egyszerre önmagára és sorsára eszmélő tragikus hős, valamint retorikus kellék, *in assistenza* keretalakzat is egyben.

De fő érvem amellett, hogy nem érdemes túlinterpretálni e bizarr figurát, mégis Júdás drámai magára maradásának a fentiekben vizsgált dramaturgiája marad, amelynek ereje – feszes tárgykapcsolati körkörössége és vizuális szervezettsége **[2.128]** – messze fölülmúlja a háttér keretező figuráiét. Egy sokalakos történetben, ahol a *varietà* régi követelményét sem lehet figyelmen kívül hagyni, nem szükséges minden félreeső tárgykapcsolati anomáliát föltétlenül elbeszélő értékű dramaturgiai megkülönböztetésnek tekintenünk.

---

811 Vö. Jn 11.47–52: „Erre a főpapok és a farizeusok összehívták a főtanácsot, és megkérdezték: 'Mit tegyünk? Ez az ember nagyon sok csodát tesz. [48]Ha tovább tűrjük, mindnyájan hinni fognak benne, aztán jönnek a rómaiak, és elpusztítják szentélyünket is, népünket is.' [49]Egyikük, Kajafás, aki abban az évben a főpap volt, így vélekedett: 'Nem értitek a dolgot! [50]Nem fogjátok fel, hogy jobb, ha egy ember hal meg a népért, mintsem hogy az egész nép elpusztuljon.' [51]De ezt nem magától mondta, hanem mint főpap megjövendölte, hogy Jézus meghal a népért, [52]s nemcsak a népért, hanem azért is, hogy Isten szétszóródott gyermekeit egybegyűjtse." (Preimesberger lábjegyzetében tévesen van megadva az evangéliumi szöveghely hivatkozása.)

812 Azt sejteti, hogy voltaképpen Rembrandt az, aki Kajafás elkerekedő szemében, a rémület felvillanó tekintetében egy olyan váratlan fölismerést is láttatni tud, amelynek szövegszerű alapja nincs a narratívában, de drámai kiterjesztésként nem volna elképzelhetetlen.

813 **Preimesberger 2009,** 110. A dramatológia kategóriáiban fogalmazva a ránk meredő főpap esetében *visszaható jelenlétről* kellene beszélni (tárgyalást lásd itt a 266. oldaltól), noha a Kajafás arcára kiülő őrült rettegés éppoly kevéssé tűnik egy önreflexív-distanciáló állapot kifejezésének, mint Belsazaré, akivel a kartartása, szétnyílt zubbonya és arctípusa alapján Pächt állította párhuzamba. Ld. **Pächt 1991,** 38.

814 **Preimesberger 2009,** 110.

4.2.5.5 | A szónoklás mikrodramaturgiája

Max Imdahl 1984-ben egy – szintén a *beszélgetés* témája körül forgó – poétikai-hermeneutikai tanulmánykötetben tanulmányt tett közzé „Beszéd és hallgatás mint szcenikai egység. Megjegyzések Rembrandt *Tulp-anatómiá*ja kapcsán" címmel[815]. Ebben azt a tézist fogalmazta meg, hogy Rembrandtnak ez a művészettörténet-tudomány által talán legalaposabban feldolgozott műve[816] **[2.133]** egy jelenetet *(Szene)* ábrázol ugyan, de az nem valamely elbeszélés epizódjáról tudósít, hanem a tudományos megismerés speciális beszédhelyzetét jeleníti meg[817]. Tartalmilag a Tulp által sebészileg épp feltárt emberi alkar ujjmozgató inainak és a holttest lábánál elhelyezkedő anatómiai fóliáns ábrájának összehasonlításáról van szó: olyan tudományos eseményről, amelynek során egyensúlyi helyzet, szcenikus egység jön létre a tudós résztvevők között. Bár az előadó beszél, ily módon – Riegl műszavával – „szubordinálja" hallgatóit, ők – így Imdahl – a maguk részéről ugyanezt teszik vele, amennyiben kritikusan ellenőrzik őt: „a kimondott szó a hallgatók önálló ítélőképességével korrelál, a beszélő mondandója a hallgatók egyetértésére vagy elutasítására van kihegyezve."[818] Persze mind önálló individuumként, egyéni karakterként cselekszenek: Jacob de Witt például izgatottan egészen közel hajol a demonstrált testrészhez, míg Adriaen Slabraen inkább hátradőlve, kimért nyugalommal szemléli a fóliánst; Jakob Blok ugyanezt teszi, de enyhe előrehajlása kissé odaadóbb részvételt sejtet, míg Mathis Kalkoen szinte megigézve Tulp baljának ujjaira emeli tekintetét[819]. Olyan közössége ez a közös érdeklődéssel és kompetenciával bíró résztvevőknek, amelyből, folytatja Imdahl, a néző ki van zárva: mégpedig azért, mert nincs módja beletekinteni a nagy anatómiai atlaszba, s így nem vehet részt önállóan a tudományos mérlegelés közös dialógusában. Imdahl úgy tekint a beszélőre és hallgatókra, mint zárt tudásközösségre, amelynek – Riegl ismert kategóriáival szólva – „belső egységéhez" a befogadó csak részlegesen, az őrá a képből kipillantó Hartman Hartmansz révén kapcsolódhat (ezt nevezi Riegl „külső egységnek"). Imdahl azért nevezi a jelenetet a megismerés eseményének, mert a közös érdeklődés és a szakmai kompe-

12

815 Vö. Max Imdahl, *„Sprechen und Hören als szenische Einheit – Bemerkungen im Hinblick auf Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp",* in: Das Gespräch, (Hrsg. Karlheinz Stierle, Rainer Warning) Wilhelm Fink, München, 1984, 287–296. A tanulmányra a továbbiakban **Imdahl 1984**-ként hivatkozom.

816 A csoportkép-műfaj és ezen belül a Tulp-anatómia művészettörténeti feldolgozása Hermann Riegel kultúrtörténeti összefoglalásától **(Riegel 1882)** Alois Riegl magisztrális stílustörténeti monográfiáján (*Das holländsche Gruppenporträt,* **Riegl 1931**) át William Heckscher **(Heckscher 1958),** illetve W. Schupbach **(Schupbach 1982)** eltérő irányú ikonológiai kontextus-rekonstrukcióin át egészen Claus Volkenandt vaskos tudománytörténeti összefoglalásáig **(Volkenandt 2004)** ívelődik.

817 **Imdahl 1984,** 460–461. Klaus Volkenandt részletesen tárgyalja a tanulmányt, és a beszélés/hallgatás eredeti imdahli kérdésfeltevését kiterjeszti mutogatás és látás váltógazdálkodására is. A roppant hosszadalmas és differenciált elemzés, amelynek részleteibe itt nem mehetek bele, végül is – Imdahlhoz hasonlóan – a két „aszindetikus" pólus, előadó és hallgatósága szimmetrikus megfelelésének megállapítására fut ki. Vö. **Volkenandt 2004,** 182–184., illetve 326.

818 **Imdahl 1984,** 460.

819 E különbségek kínosan precíz szemrevételezését ld. **Volkenandt 2004,** 319–333.

tencia alapozza meg a beszélő és a rá figyelők kommunikációjának dialogicitását, ami a résztvevők elvi egyenrangúságát implikálja: nemcsak a beszélő- és hallgató-szerepek felcserélhetőségét, de beszéd és figyelem, beszélés és hallgatás egyidejűségét is. Ezt az egymás felé fordulást Goffman a mindennapi életben bizonyára „normális szemtől szembeni interakciónak" nevezné, olyan nem beállított jelenetnek, amelyben a résztvevők „természetes" módon involváltak.[820] Megítélésem szerint azonban Imdahl figyelmen kívül hagy egy fontos dramaturgiai megkülönböztetést, mert a Tulp és hallgatói közötti kommunikációt mindenáron a zártkörű (itt a tudományos-szakmai jellegű) dialógus mikrodramaturgiájának keretében szeretné értelmezni. Holott – mint korábban utaltam rá – egy másikból, a *nyilvános* előadásából vagy szónokláséból is kiindulhatna, amely éppenséggel a felek közötti evidens hierarchián és a közös tárgyban való eltérő jellegű érdekeltségükön alapul.

(A) A portré születése a dramaturgiai megkülönböztetés szelleméből: a *Tulp doktor anatómiai leckéje* (1632)

Imdahl fejtegetése alapján a Tulp-anatómián ábrázolt kiegyensúlyozott „beszédhelyzetet" dramatológiailag reciprok tranzitivitásnak kellene minősítenünk – olyasminek, mint ami például a diskuráló Péter és Pál között zajlik, ahol ugyan egyértelműen Pál beszél, Péter dramaturgiai értelemben még sincs alárendelve neki[821]. Erről azonban szó sincs, épp ellenkezőleg áll a dolog. Ha ugyanis az ábrázolt és egymásra vonatkoztatott cselekvéseket a képi szubjektumok *tárgykapcsolatai* szerint vizsgáljuk, azonnal nyilvánvalóvá válik Rembrandt valóban eredeti invenciója, amely épp az Imdahl és nyomában Volkenandt által feltételezett dialogicitással ellentétes irányban mozog.

A korábban kifejtettek alapján de Witt, Slabraen, Jakob Blok és Mathis Kalkoen jelenlétét egyaránt elemi cselekvőkként írhatjuk le[822], hiszen mindegyikük egy-egy pontosan definálható *konkrét* tárgyi entitásra: a fóliánsra, a kibontott alkarra vagy Tulp bal kézfejére[823] koncentrál. Esetükben az adott körkörös tárgykapcsolat zavartalanul lejátszható, sőt – mint láttuk – önkéntelenül le is játszódik. De Witt-et, Kalkoent és az előrehajló Blokot azért *látjuk* enthuziasztikusabb hallgatónak, mert ők és választott tárgyaik

820 **Goffman 1981a,** 589.
821 Vö. **Held 1973**, 116.
822 Nem ok nélkül hagyom itt említetlenül Jacob Coolveltet és Frans van Loenent: rájuk később még visszatérek. A képen ábrázolt személyekről részletes információkkal szolgál: **Mauritshuis 1978,** 99.
823 Erre például a szakirodalomban Schupbach hívta fel először nyomatékkal a figyelmet, aki a műről adott értelmezését részben a kéz anatómiájára, részben a kéznek mint az isteni teremtés kivételes orgánumának képzetére, illetve a kezeknek Rembrandt által a *Tulp-anatómiá*n juttatott kivételes szerepére építi fel: szerinte Tulp fölemelt bal kezének a hüvelyk- és mutatóujjat összeérintő mozdulata nem egyszerűen a szónokot megjelölő „beszédgesztus" vagy tanítói gesztus retorikai alakzata, hanem azoknak az idegeknek az élő működését is demonstrálja, amelyeket a másik kezében tartott csipesszel épp megmutat. Vö. **Schupbach 1982,** 6. Wittmann-Englert minderről nem vesz tudomást, és ragaszkodik Tulp mozdulatának retorikus gesztusként való értelmezéséhez.

között Rembrandt leszűkíti a térbeli távolságot, ennélfogva a körkörösség szemléletesebben – energikusabban, felgyorsítva – mutatkozik meg. A távoli fóliánst szemlélő Slabraen tekintet-deixisének követéséhez – értsük jól: *ugyanolyan* tranzitív jelenlétének a realizálásához – a nézői tekintetnek a képtér szinte teljes szélességét be kell futnia, mégpedig úgyszintén körkörös jelleggel, ami több szemlélői időt igényel: ő csupán a tárgykapcsolat e kevésbé intenzív – bár semmivel sem kevésbé zárt és kizárólagos – mivolta miatt *látszik* „higgadtabb" személyiségnek. Természetesen mit sem tudunk arról, hogy a Rembrandt által portretált orvos-hallgatók *de facto* csakugyan ilyen karakterek voltak-e: jellegzetes mimikájukat és testnyelvüket mindenesetre kizárólag pillanatnyi jelenlétük tárgykapcsolati jellege határozza meg. Másként fogalmazva: Rembrandt klasszikus értelemben nem portré-individuumként, hanem *szerepjátékos*ként definiálja őket[824].

Ahhoz, hogy Imdahl olvasata értelmében a kép előadó és hallgató mint tudományos vitapartnerek tranzitív tárgykapcsolatainak reciprocitását (értsd itt: szerepeik *fölcserélhetőségét*) szuggerálhassa, Tulp részéről a hallgatók koncentrált figyelmével azonos koncentrációnak kellene mutatkoznia. Imdahl át is veszi Riegl kiindulópontját, aki szerint „a professzor… nem a demonstráció tárgyára tekint, hanem hallgatóinak csoportjára, akikkel így közvetlen és pillanatnyi lelki, pszichikai kapcsolatba lép."[825] De vajon tényleg így van-e? Riegl maga is differenciál, amikor úgy folytatja, hogy „hallgatói ugyan alárendelik magukat neki figyelmükkel, de mindegyik más és más módon: egyforma bennük a pszichikai figyelem, de ez fizikailag valamennyiüknél más és más, önálló, egyéni módon nyilvánul meg". Észreveszi, hogy „a nagy hely, amelyet [Tulp] elfoglal, két kezének terebélyes mozdulata…öltözete – mindez együtt – elárulja nekünk, hol kell keresnünk a képen a belső egység megteremtőjét".[826] De épp azért nevezheti – teljes joggal – *szubordinációnak* a Tulp teremtette „belső egységet", mert Tulp láthatólag *uralja* a helyzetet: szó sincs olyan – csak funkcionális különbségeket ismerő – mellérendelésről, amely az Imdahl emlegette demokratikus tudásközösséget vizuálisan is létrehozná. Rembrandt a Riegl által is jelzett különbségtételekkel kifejezetten azt érzékelteti Tulp „viselkedésében", hogy jelenléte *nem* elsősorban az irányításával zajló eseménynek szól. Tekintete – mint a cselekvés tárgyát jelölő legfontosabb deiktikus index – nem irányul sem a hallgatókra, sem az őket abszorbeáló tárgyakra: határozottan balra, kifelé fordul, mintha közvetlenül egy olyan nyilvánossághoz intézné szavait (pontosabban: egy olyan széles nyilvánosság vagy távoli tekintély előtt lépne fel), ami az aktuális előadás tárgyában érdekelt, illetve abban épp elmerülő résztvevők számára nem is létezik. Ez az elkülönülés a hallgatókat involváló szigorú és tagolt tárgykapcsolati-függőségi

824 „Az ember különféle szerepeket eljátszhat, anélkül hogy az mindenkori önmagaként meghatározná. A *personam agere* időbeli lefutása ebben az összefüggésben nem olyasmi, ami az embert individualitása lényegeként képes volna kifejezni. Bár szerepekben (*persona*ként) cselekedni nagyon is (sőt elkerülhetetlenül) emberi dolog, a jellem egységéhez semmiben nem járul hozzá." **Boehm 1984,** 91.

825 **Riegl 1998,** 174.

826 **Riegl 1998,** 176.

rendszerhez *képest* kifejezetten intranzitívvá teszi Tulp jelenlétét a szituációban. Tulp – a radikális rembrandti akciódramaturgia logikája értelmében – *nem cselekszik,* hanem *reprezentál:* „itt és most" nem a közös tudásban osztozik, hanem *felmutatja* azt, ami az övé. Nem „átadja magát" a tudás tárgyának, mint hallgatói, hanem – ellenkezőleg – afölötti szuverenitását demonstrálja[827].

Ezt a hatást erősíti az is, hogy az először Hans Jantzen által fölismert összehasonlítás cselekvését[828] Rembrandt kifejezetten a hallgatók spontán munkamegosztásaként rendezi meg: Tulp úgyszólvan olyan bűvészként lép fel, aki arra is képes, hogy megossza hallgatói figyelmét, miközben az is ő, aki a közös megismerés drámai jelenetét fölényes karmesterként összehangolja és levezényli. A tekintet diszlokációjával, vagyis hogy *nem közvetlenül* a kibontott inak és megmozgatott saját ujjak megmutatásában involvált, de ezekkel mégis – közvetett, csökkentett intenzitású jelenléte mellett is – képes megdelejezni hallgatóit, voltaképp őket teszi cselekvő jelenléte implicit tárgyaivá. Mint az a rétor, aki előre kalkulál beszédfordulatainak a gyanútlan publikumra gyakorolt hatásával, Tulp *itt és most* nem az orvostudomány aktuális tárgyi tartalmaiban, hanem a többiek szimbolikus uralásában érdekelt – és *ezt* mutatja fel a nézőnek saját kiválósága bizonyítékaként[829]. Ez a különbség közte és Anslo között, akinek arcképét **[2.125]** Vondel azért dicsérhette a szónok „hangjának" megfestéseként, mert azt Rembrandt épp a rétor és hallgatója *közös* – nyilván vallási tartalmú – tárgyaként evokálja (vö. 314–316.). Tulp ezzel szemben kilép a többiekkel való dialogikus kommunikáció közösségéből, hogy hallgatói figyelmét a maga tudósi kiválóságának attribútumává változtassa. A dramaturgiai megkülönböztetés miatt „szavai" nem is hiposztazálódnak olyan – bár láthatatatlan, mégis objektíve *külsővé vált* – tárgyiassággá, amely megalapozná hallgatóival való dramaturgiai egyenértékűségét. Tulp – Volkenandt kifejezésével – „portrétudatosan" *pózol:* mozgása nem spontán módon rendelődik alá pl. az inakra való rámutatás tárgykapcsolati kényszerűségeinek, hanem *uralt*

827 Tulp e különös „ágálását" híres tudósok olyan, színes magazinok számára készült beállított fotóival vethetjük össze, amelyeken a professzorok tudományos eszközeikkel „munka közben" pózolnak: Goffman e fotókat „nem cselekvések, hanem emblémák fotografikus lenyomataiként" értelmezi. Vö. **Goffman 1981,** 593–594.

828 Hans Jantzen még Andrea Vesalius *De Humani Corporis Fabrica*-ját sejtette az Aris Kidt lábainál kinyitott fóliánsban, és ezt kapcsolta össze Tulp szerepjátékával, aki úgymond „Amsterdam Vesaliusa"-ként épp összehasonlítja a boncolás során feltárt ujjmozgató inakat a könyv megfelelő ábrájával. Azóta bebizonyosodott, hogy Adriaen van de Spiegel friss – 1627-ben megjelent – anatómiai atlaszáról van szó. Vö. **Jantzen 1926,** 313–314.

829 Közvetve igazolja ezt a retorikai célzatosságot, illetve a megoldás hatásosságát a festményre vonatkozó első nyilvános reflexió, a többek között szintén medicinát is tanuló Caspar Barlaeus 1639-ből való, az új amszterdami *Teatrum Anatomicum* megnyitásakor született latin nyelvű alkalmi verse, amely az új épületben kiakasztott Rembrandt-képre így hivatkozik: „*Hic loquitur nobis docti facundia Tulpi / Dum secat artifici lurida membra manu…"* Nyersfordításban: „Itt fordul felénk az ékesszóló Tulp doktor, miközben ügyes kézzel szétválasztja az elszürkült tagokat…" idézi **Heckscher 1958,** 29., aki kifejezetten úgy utal Tulp megmutatkozásának színpadias jellegére, mintha éppenséggel a festmény kollektív nézőserege – az anatómiai színházterem közönsége – előtt lépne fel, ibid. 33. Vö. még **Mauritshuis 1978,** 92.

mozgás: annak a *többlettudását* is tartalmazza, hogy ő, miközben odaadóan tanít és magyaráz, egyben egy metadiegetikus pozíció számára *meg is mutatja magát*. Dramaturgiai értelemben ez az önkontroll teszi Tulpot a *portré* öntudatos szubjektumává – leginkább a viselkedés e reflektáltsága különbözteti meg azoktól, akik „itt és most" spontán-abszorptív módon elmerülnek a tudományos praxisban, vagyis *nem képesek jelenlétük hasonlóan reflexív uralására*. (Az én értelmezésem szerint csak rájuk érvényes a „portrétudatosság" Volkenandt által kreált ellenfogalma, a „portréfeledtségé"[830]. Ő azért nem használja e fogalmakat a mű elemzése során, mert mindenáron ragaszkodni szeretne az *Anatómiai lecke* elsődlegesen csoportképként való értelmezéséhez, azaz Tulp és hallgatói egyenrangúságának képzetéhez, és nem lát ilyen jellegű különbségtételt.) Nyilvánvaló, hogy a szuverenitás olyan dramatizált demonstrációja, amely éppenséggel mások alárendelésén alapul[831], nem lehet egyidejűleg a közösség egyenrangú tagjait összefűző tudományos dialógus eseménye is[832].

Számomra elsősorban a dramaturgiai megkülönböztetés e roppant konzekvens érvényesülése teszi meggyőzővé Heckscher érdekes megfigyelését, amely különös módon a kelleténél jóval kevesebb figyelmet kapott a szakirodalomban, s ezen belül is leginkább a mű esztétikai értelmezéseiben: hogy két figura – a csoport bal szélén teljes profilban látszó Jakob Coolvelt és a csoportozat tetején elhelyezkedő Frans van Loenen – nem szerepeltek Rembrandt eredeti koncepciójában, és csak utólag kerültek a képre[833]. Heckscher közöl is egy manipulált képet, amelyből kitörölték a két később érkezőt **[2.134].** A két, a többieknél érezhetően vérszegényebb és térben is sokkal bizonytalanabbul pozicionált (túlságosan is a képszélekhez erőltetett) orvosfigura ugyanis nem, illetve csak problematikusan illeszkedik a csoportkép eddig tárgyalt „narratívájának" diegetikus rendjébe. Coolvelt az egyetlen, aki közvetlenül az előadóra emeli tekintetét (értsd: a demonstráció objektumai helyett Tulp személyét magát teszi figyelme közvetlen tárgyává), ami határozottan rontja az individuális reprezentáció ama mélyen *polgári* gondolatának érvényesülését, hogy Tulp nem rendi-függőségi alapon, hanem önerőből megszerzett tudása és saját morális erényessége okán tart igényt polgártársai tiszteletére. Frans von Loenennek a képből a nézőre pillantó figurája hasonlóan zavarja össze

830 **Volkenandt 2004,** 229.

831 Heckscher egy sor hagyományos intézményes vonatkozásban mutatja meg Tulp státusának ezt a markáns elkülönülését a hallgatókétól: a *praelector*i pozíció, a tudós tekintélyének megkülönböztető jelei (a kalap, a trónszerű karszék, a háttér sarokfülkéjének *concha*-motívuma stb.) mind az ő oldalát erősíti, ld. **Heckscher 1958.** Olyan erőteljes a hallgatók attributív alárendelése Tulp *személyes* reprezentációjának, ami erősen feszegeti a csoportportré műfaji határait.

832 Ezért vitatom Julius Held megállapítását, hogy Rembrandtot a fennhangon tanító-beszélő Tulp figurájában is az élőszó iránti érdeklődés vezette volna. Ld. **Held 1973,** 113–114.

833 A röntgenvizsgálat ezt Coolvelt esetében egyértelműen igazolta is. Frans van Loenen csakugyan ott volt már a kezdet kezdetén, de széles kalapot viselhetett, Hartman Hartmansz pedig közelebb lehetett hozzá, ld. **Corpus II. 1986,** 175.

az eredeti, karakteresebb ellenpontokra épülő rembrandti kompozíciót: nevezetesen csökkenti Hartman Hartmansz a nézőt közvetlenül megszólító kipillantásának hatásfokát[834]. A Jacob de Wittéhez hasonló odaadással előrehajló, középponti helyzetű Hartman kifejezetten a képsíkra merőleges, szúrós-koncentrált tekintete épp telibe találja a nézőt: deixisének dramaturgiai erejét nagymértékben fokozza, hogy ő az egyetlen, aki – mintegy a többiek abszorptív elmerülésének erős ellenpontjaként, de semmivel sem kevesebb lelkesedéssel – látszólag nem a demonstrációra figyel. De Riegl-nek igaza van: az ő feladata a nézőnek a „cselekménybe", azaz Tulp közvetett reprezentációjába való szubordinatív integrálása. Hartman is része a megfigyelők Tulp által dirigált munkamegosztásának: jelenléte annyiban adekvát a többi doktoréval, hogy a nézőt is tárgyszerű figyelésre, mintegy a doktorokhoz való csatlakozásra szólítja fel. Egészen más tekintet az övé, mint pl. a *Bűnbánó Júdás* papfigurájáé, aki szintén kimered a képből, rémülten elkerekedő szemei mégsem *Te*-ként fordulnak a nézőhöz. Rembrandt ugyanakkor Hartmant sem vonja ki Tulp „rendelkezésének" hatálya alól, amint az az Alberti javasolta *admonitor* retorikus közvetítő szerepéből[835] következne: közvetlenül ő sem Tulp személyére mutat, illetve nem a neki való hódolói tiszteletadás érzelmi-azonosulási mintáját közvetíti számunkra. Ránk szegeződő szigorú pillantása Tulp jelenlétének különös iránytalanságához *képest* érvényesül, azaz önkéntelenül is a tranzitív és intranzitív jelenlétek megkülönböztetésére, a képszínpadi dramaturgia és a hozzá kapcsolódó vizuális ellenpontozások (pl. a Tulp mélyfekete sziluettjét a többieket is inkorporáló barnás *chiaroscuro* háttere elé állító) játékának pontos végigvitelére ösztönöz. E folyamat végeredményeként a kép végső soron nem egy társasági esemény „elbeszéléseként", nem is egy közösség valamiféle kollektív érzületének kifejezéseként, hanem dr. Nicolaes Tulp *individuális* portréjaként – igaz, *kiterjesztett-dramatizált* portréként – mutatkozik meg a szemünk előtt[836]. Okkazionalitása, intézményi-alkalmi jellege nem sérül azzal, hogy Rembrandt dramatizáló kompozíciója a hallgatói figyelem intenzív lekötésének képességét is a praelector személyiség attribútumává teszi.

A dramaturgiai megkülönböztetés arra szolgál tehát Rembrandtnak, hogy a *persona repraesentata* tekintélyére a hallgatók cselekvő (tranzitív) jelenlétéhez kapcsolódó, attól mégis elkülönülő jelenlét-móduszban mutasson rá. A dramaturgiai megkülönböztetés mindenekelőtt a jelenet *időbeli* egységének – a reciprok tranzitivitás *közös* idejének –

834 Ez jól érezhető Riegl leírásán, aki Frans von Loenent még az eredeti kompozíció a nézőt leginkább afficiáló szereplőjének tekintette. Megítélése szerint a belső kör figuráihoz képest Hartman „oldottabban, kevésbé céltudatosan, inkább közömbösen érzéketlenül" keresi a néző tekintetét, de még mindig „az abszolút figyelem" jellemzi, vö. **Riegl 1998,** 244.

835 Hogy a kissé jellegtelen van Loenen utólag – és az eredeti koncepció ellenében – került a képre, azt az is mutatja, hogy jobbjával, úgymond, a jelenetre mutat: ez klasszikus *admonitor*-szerep volna, aminek Rembrandt dramaturgiai gondolkodásában nincs helye (vö. 267ff.). Schupbach érve – hogy ti. van Loenen lefelé mutató jobbja a demonstráció közvetlen tárgyaként funkcionáló kézfejek sorába illeszkedne, illetve épp erre mutatna rá (vö. **Schupbach 1982,** 6.), számomra szintén kevéssé tűnik meggyőzőnek.

836 A kép eseményszerűségének „maszkjáról" beszél **Warncke 1987,** 247. is.

megbontásához vezet. Csak ez teszi lehetővé, hogy Tulp olyan magasrendű erkölcsi, szellemi és politikai értékek képviselőjeként is felléphessen, amelyek a nemzeti, a városi, a vallási, a hivatásrendi stb. közösség múltjából erednek, és jövőjére vonatkoznak, de amelyekre *itt és most* csak ő hivatkozhat. Bár ezeket az értékeket Rembrandt a kor szokásainak megfelelően egy összetett allegorikus jelölő apparátus segítségével konkretizálja, illetve hozza tudomásunkra[837], elsődlegesen mégis a dramaturgiai megkülönböztetés dolga marad, hogy Tulp doktor jelenlétét az anatómiai bemutatón ezzel az új idődimenzióval – az *itt és most* horizontján túlterjeszkedő érvényességigénnyel – bővítse ki.

Tulp individuumként való *portrészerű* megmutatkozásának eredetisége az *Anatómiai lecké*n abban foglalható össze, hogy annak összetett időbeliségét Rembrandt a hivatását gyakorló polgár praktikus jelen idejéből, vagyis az alapértelmezett cselekményes kép dramaturgiai nullfokából fejleszti ki, mintegy abból deriválja[838]. Látni fogjuk, hogy a jelenlét-móduszok differenciálásának az az elve, amely itt alapvető *műfaji* különbségeket generál, a cselekményes képek műfaján belül – éppen a drámai idő keretezésének eszközeként – kivételes *elbeszélő* értékre is szert tehet.

(B) Ellenpróba: a *La petite tombe* (B. 67.) esete

A fenti keretelemzés ellenőrzéseképpen vessünk egy gyors pillantást egy olyan jelenetre, amely első ránézésre szintén a szónoklat mikrodramaturgiájának hatálya alá tartozik. A Gersaint katalógusa nyomán *La petite tombe* címen[839] elhíresült, 1652 körülire datált *Prédikáló Krisztus* című, hidegtűvel kombinált rézkarcról van szó **[**B. 67., **2.135],** amelyen – a *Tulp-anatómiá*hoz hasonló módon – a vitathatatlan tekintélyű középponti szereplő szintén sok másikhoz beszél, és hasonlóképp képes hallgatói figyelmét lekötni. Ez a munka azért is különösen érdekes, mert bár nyilvánvalóan újtestamentumi jelenetről van szó, amelyhez hasonló nagyon sok fordul elő az evangéliumokban, a képen ábrázoltaknak nincs szövegszerűen is azonosítható ikonográfiai referenciájuk. Ennyiben különbözik a látszólag rokon tárgyú és némiképp hasonló felépítésű *Százforintos lap*tól **[1.28],** amely viszont, mint közismert, egy konkrét szöveghelyhez, Máté evan-

41

837 A szakirodalomban máig William S. Heckscher rendkívül aprólékos ikonológiai rekonstrukciója **(Heckscher 1958)** nyújtja erről a legteljesebb képet, vö. még **Volkenandt 2004**

838 *Mutatis mutandis* erre is érvényesek Goffman szavai „…a modell hivatásának ilyen emblémái nem mondják meg, hogy a következő pillanatban mi fog történni (mi van fenyegetve, vagy milyen ígéret teljesülése várható), hanem inkább olyan tevékenységi formáról van szó, amellyel a modell választása szerint azonosulni hajlandó úgy, hogy ezt a tevékenységet egy dramaturgiailag sokatmondó idézet mintegy szimbolizálja". Goffman e helyen olyan, a modern képes újságokban látható fotókról beszél, amelyeken tudósokat tudományos tevékenységük beállított pózaiban, „merev arckifejezésű pantomimművészként" jelenítenek meg. **Goffman 1981a,** 593–594.

839 ld. „*Jésus Christ prêchant, ou la petite tombe*" in: **Gersaint-Bartsch 1797** no. 67, 65. A lap valószínű megrendelőjét Nicolaes de la Tombe-nak hívták, ma is használt francia címe („A kis sírhely") a holland családnév félreértéséből ered, és arról az alacsony, lapos kőtömbről kaphatta a nevét, amelyen Jézus állva prédikál. Vö. **Tümpel 1970,** no. 88.

géliumának 19. fejezetéhez kapcsolódik[840]. Ez utóbbi, rendkívül nagyigényű – a rézkarcolás teljes technikai instrumentáriumát felvonultató – bravúrmunkán több mint negyven figurát számolhatunk meg: férfiakat, nőket, gyermekeket, akik – a csecsemőtől az aggastyánig, a szerencsétlen koldustól a gazdag nemesúrig, Jézus tanítványaitól a Templom farizeusaiig – teljes társadalmi körképet reprezentálnak. Ők mintegy a jézusi tanítás egyetemességének attribútumaként gyűlnek a prédikáló Mester köré, akinek testéből varázslatosan vibráló misztikus fény árad szét minden irányban. Az illumi-
22 náció leginkább a szinte egykorú párizsi *Emmaus*-kép **[2.136]** Jézusáéra emlékeztet, s annyiban is hasonló hozzá, hogy olyan egyöntetű és föltétlen hierarchiát teremt közte és minden más földi halandó között, amely fölülír minden valódi dialógust, hiába áll a megidézett szöveghely megannyi párbeszédből és interakcióból. A *Százforintos lap* **[1.28]** drámaiatlansága logikusan következik abból, hogy a megidézett, sokféle történetet képtelenség egyetlen drámai *itt és most* közös nevezőjére hozni[841]: megáldani vagy meggyógyítani valakit ugyanis nyilvánvalóan egészen más tárgykapcsolati reláció, mint figyelmeztetni, korholni vagy nyilvánosan igét hirdetni[842]. A mű egységéért itt nem a dramaturgiai megkülönböztetés következetes végigvitele, legfeljebb a varázslatos rembrandti *chiaroscuro* szavatolhat[843].

41 A *La petite tombe* **[2.135]** ellenben dramatológiai szempontból egyértelműen a szónoklás beszédhelyzeteként jellemezhető. Jézus ugyan itt is középen helyezkedik el, de hangsúlyosabban válik el a környezetétől, mint amott. Nemcsak plasztikusan, amennyiben Rembrandt a hidegtű bravúros alkalmazásával markánsan modellálja testét, és kimélyíti a teret körülötte[844], de azért is, mert *chiaroscuró*ja itt nem a misztikus fénylést tematizálja. Jézus szentségének jelöléseként Rembrandt megelégszik a fej fölötti dicsfény sematikus oválisának *(halo)* vizuálisan hangsúlytalan konvenciójával. A döntő különbség abban áll, hogy Jézus itt egyértelműen *beszél*, ami cselekvésként csak akkor nyer kellő dramaturgiai nyomatékot, ha a *tárgya* – az a mondandó, amely képes a megszólítottak figyelmét lekötni – úgyszintén megképződik valahogy. Vegyük észre: bár-

840 A *Százforintos lap* ikonográfiájáról ld. **Tümpel 1986,** 256–258., **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no. 27, 242–245., **Raupp 1994,** 414–419., illetve **Kat. Wien 2004,** 258.

841 Ernst van de Wetering föltételezése szerint, minthogy a jobbkezes Rembrandt a rézlemezen balról jobbra dolgozott, és nem volt szokása az oldalfordítással számolni, az evangéliumi szöveg sorrendjét követte, amikor a levonatokon ma jobbra látható sötét félköríves záródású kapuval és a rajta keresztül érkező szegényekkel, vakokkal és talicskán tolt betegekkel kezdte (Mt 19.2), középen a kisgyermekes anyákkal és a fontoskodó tanítványokkal (Mt 19.13–14) folytatta, majd a lemeznézet szerint jobbra „a gazdag ifjú" történetével (Mt 19.16–22), illetve a vele asszociált farizeusokkal és nagyvilági urakkal zárta a kompozíciót.

842 Vö. **Halewood 1983,** 66–75, 78–105.

843 Hans Martin Rotermund szerint a Jézusból, mintegy belülről sugárzó dicsfény a protestáns Rembrandtnál inkább kivétel, és a fény szimbolikus jelentésére [a *Százforintos*on például az „Én vagyok a világ világossága: aki engem követ, nem jár sötétségben…" (Jn 8.12) utal]. Rotermund fogalmilag is különbséget tesz a *halo* és *radiance* között: míg az előbbi inkább szimbolikus megjelölés, addig az utóbbi a fénylés, sugárzás *eseményére* utal. Vö. **Rotermund 1952a,** 101–102. Bár az elemzés a rajzok vizsgálatára szűkül, legfőbb megállapításai *mutatis mutandis* a rézkarcokra és festményekre is érvényesnek látszanak.

844 Vö. **Rosenberg 1948,** 334–335.

mily egyénítetten és változatosan reagál is a mintegy harminc főt számláló hallgatóság, figyelni ahhoz hasonló *egyöntetűséggel* figyel a prédikátor szavaira, ahogy a csodatétel vagy az anatómiai bemutató közönsége is *kollektív szubjektumként* reagál. Mindenki a hatása alá kerül, mert nem tehet másként. Nincs itt senki, aki hátat fordítana a prédikátornak, összesúgna mögötte valaki mással, valami másra figyelne vagy elszundítana[845] közben. Ugyanez a koncentráltság mondható el a lappal egykorú gyönyörű Homérosz-tollrajzról **[1.02]** is, amelyet a Rembrandt-irodalom – mint Raffaello *Parnasszus*ának **[1.03]** parafrázisát[846] – leginkább az itáliai klasszikusok szelleméhez való rembrandti megtérés ékes bizonyítékaként szeret méltatni[847], holott a feszes diegetikus kohézió a *Parnasszus* tagolt kompozíciójának éppenséggel egyáltalán nem sajátja.

Szónoklásról mikrodramaturgiai értelemben akkor beszélhetünk, ha a rétor és hallgatósága között 1. fennáll a tárgyban magában való érdekeltség kölcsönössége; ugyanakkor 2. a közös beszédhelyzet kontrollja tekintetében aszimmetria érvényesül a beszélő javára. Ebből következően Anslo például azért *nem* szónokol Antje Schouten előtt, mert ugyanolyan odaadással beszél, mint amilyennel a felesége hallgatja: míg a tárgyban való érdekeltségük közössége nyilvánvaló, a második feltétel nem teljesül: a dramaturgiai bonyolítás nem ad indikációt arra, hogy Anslo rétori-hittérítői többlettudását jelenlétének más – például disszociáltabb vagy reflektáltabb – *modus*a révén fölényhelyzetként is érvényesítené az asszonnyal szemben. Tulp doktor – mint láttuk, ezzel ellentétben – nagyon is megkülönbözteti magát hallgatóitól: ő a nyilvánosság előtt azzal reprezentál, hogy saját erényeinek attribútumaként tudós társai odaadó figyelmét instrumentalizálja.

De az aszimmetria nem jelenti föltétlenül azt, hogy a főszereplő, mintegy tudtukon kívül, ki is használja beszélgetőtársai kritikátlan elmerülését a jelenetben (ezt nevezem később „a naivitás csapdájának", vö. 401., 489f., 542ff stb.). Ez a helyzet a *Le petite tombe* esetében, amelyen Jézus, hiába számít abszolút tekintélynek hallgatósága körében, dramaturgiai értelemben mégsem kerekedik fölébük. Félszegen széttárt karjaival és kifelé fordított tenyereivel, ahogy Kenneth Clark fogalmaz, „a mindenkit átfogó megbocsátás és áldás magasztos gesztusával"[848] minden hallgatóját mintegy a megértés közös terébe invitálja: és szavainak meghallóit sikerül is egyöntetűen abszorbeálnia. De alacsony termetű, zömök és kissé esetlen alakjából hiányzik minden irányítói, fejedelmi karizma: mintha Rembrandt minden korábbinál inkább igyekezne itt egyfelől

---

845 Pedig ilyesmire Rembrandtnál is számos példát találunk, akár a korai (1634) berlini *Keresztelő Szent János prédikációj*án, akár a *Százforintos lap*on. Igaz, ezek egyike sem csodatétel vagy magával ragadó szónoklat ábrázolása, vagyis egyik sem követeli meg, hogy a hallgatóság cselekvését egyetlen „kollektív szubjektum" jelenlét-módusában kelljen megragadnia.

846 Amúgy a *La petite tombe* Jézusának kissé oldalt biccenő feje és széttárt karjai is Raffaellót idézik: konkrétan a Stanza della Segnatura egy másik freskója, *Az oltárisztentség disputája* középponti, aranyló háttér előtt trónoló Jézusát. Ld. erről **White 1999,** 66–67.

847 Vö. **Saxl 1924, Gantner 1964, Clark 1966**

848 **Clark 1966,** 183.

20 az istenfiú, másfelől földi halandó követőinek egyívású mivoltát hangsúlyozni. Magasabb rendű státusa, szemben a londoni *Házasságtörő asszony* **[2.137]** és a *Százforintos lap* **[1.28]** szintén szegényes öltözékű, de vitathatatlan szuverenitást és fölényt sugárzó Jézusával, itt egyáltalán nem kap hangsúlyt.

Miként érvényesül akkor az a többlettudás, ami – a mikrodramaturgiai keretek goffmani logikája értelmében – a szónok beszédhelyzetének *sine qua non*-ja? Nos, én úgy látom, hogy Rembrandt Jézusa a *La petite tombe*-on – szónoklás közben – tesz valamit, amit a körülötte állók *így* aligha észlelnek, s ami anélkül informál bennünket kivételes státusáról, hogy ezt egyben saját hallgatói alárendelésének (Riegl kifejezésével: szubordinációjának) vagy mindjárt lefokozásának is kellene látnunk. Miközben mindenkihez beszél, Jézus arra a kisgyermekre pillant, aki a lába előtt, a földön heverve, neki háttal épp elmélyülten rajzolgat a porba[849]. E megoldásnak a fiúcska térbeli pozicionálása a kulcsa.

Mindenekelőtt: látható, hogy Jézust magát itt sem illeti direkt figyelem: akár Tulp doktor esetében, mindenki inkább a mondókájára, mint a személyére fókuszál. Egészen másféle figyelem ez, mint amit a *Százforintos lap*on **[1.28]** látunk, ahol többen is közvetlenül Jézust veszik célba, vele, a személlyel kommunikálnak. A két térdeplő jobbra egyenesen hozzá folyamodik, fölöttük a kopasz férfi az ő figyelmébe ajánlja a feléje botorkáló vak öregembert, a beteg gyermekét odatartó anya szintén őt környékezi, és Péter kardoskodását – valamint Jézus őt leintő szavait – is egyedül a sok, fizikailag is közelítő hívő hárítása indokolja. Ehhez képest a *Prédikáló Krisztus*on egyáltalán nem látunk egyes konkrét szereplőkhöz rendelhető célirányos akciókat: Rembrandt itt arra törekszik, hogy a játéktér egészét egyedül Jézus elhangzott szavai töltsék ki. Hogyan sikerül ezt elérnie?

Figyeljük meg: a rendező a népes hallgatóságot táguló koncentrikus körökbe szervezi[850]. Mindenki egyöntetűen a közép felé fordulva hallgatja az igét, maga elé meredve vagy tétován, pislogva vagy elmerengve töpreng az elhangzottakon. Jézus ugyan közé-

---

849 Itteni gondolatmenetem szempontjából mellékszál, de érdemes emlékeztetni David Rosandra, aki ebben a kisfiúban – Calderónra hivatkozva – a rajzolás egyik eredetmítosza (a pliniusi *skiagraphia)* egy új megtestesülését látja. Calderón 1677-es tanúvallomásának szövegét közli és kommentálja **Curtius 1936,** 90–105. „A prédikáló Krisztus egyfajta csodálkozással tekint le a tömeg egyetlen alakjára, aki nem vesz róla tudomást: egy gyermekre, aki hason fekszik, háttal a Megváltónak, és tétlenül futtatja az ujját a homokban. Miközben az összegyűlt hallgatók az ő szavaira és jelenlétére figyelnek, a prédikátor saját figyelmét és fényét az alatta fekvő gyermekre irányítja, aki nem vesz tudomást erről a kiváltságos figyelemről: 'Engedjétek és ne akadályozzátok, hogy hozzám jöjjenek a kisgyermekek…' (Mt 19.14)." A kis rajzoló ujja nem hagy látható nyomot a földön, noha elejtett pörgettyűjének göndörödő zsinórja maga is rajzolt vonalat jelenít meg; ujja mintha csak saját árnyékának szélét követné. A festészet eredetmítoszának ártatlan újrajátszásában Rembrandt – aki gyakran ábrázolta saját fiát, Tituszt írás vagy rajzolás közben – megerősíti a rajzolás egyik alapigazságát: hogy az a rajzoló testének közvetlen meghosszabbítása, az én kivetítése a világba." **Rosand 2002,** 220–221.

850 A. Hyatt Major felvetése szerint nem is a Parnasszust, mint inkább Raffaello *Ananiás halálát* ábrázoló szőnyegkartonját (1515, London, Victoria and Albert Museum) kellene a *La petite tombe* térelrendezése mintájának tekintenünk, amelyen a két apostol és csoportjuk, illetve a haldokló férfi között csakugyan bizonyos üres tér marad. De a tágas, korlátokkal körülvett, lépcsőkkel és padlókockákkal tagolt, teraszos előtér semmiben sem emlékeztet a Rembrandt-karc intim zártságához, amellyel Rembrandtnak „sikerült elérnie a nyilvánvaló lehetetlenséget: megalkotni a hang képmását." **Hyatt Major 1979,** 25.

pen és egy – épp a nézői szemmagasságnak megfelelő – kőemelvényen áll, kvázi alulnézetben adódik, mégsem nő a környezet fölé – és ez nem pusztán említett zömök testalkatából következik. A belső körben hat, ülő (illetve egy épp fölemelkedő) testhelyzetű hallgató helyezkedik el oly módon, hogy karéjuk Jézus előtt minden oldalról egy üres teret kerít körül. Mind ők, mind a távolabbról figyelők valahogy e középpont felé látszanak orientálódni. A hely kitöltetlenségének érzését fokozza, hogy a Mester által elfoglalt kőpadka homlokfalán – egyes interpretátorok egy Jézus lába alá terített szőnyeget is látni vélnek az emelvényen – Rembrandt az érintetlen papír fehérjét engedi érvényesülni. Ez a térbeli közép úgy működik, mint valamiféle projekciós felület: mintha itt képződne meg a szónoki beszéd és a hallgatói figyelem közös tárgya, amely ugyan pozitíve nem látható, jelenlétéről mégis az összes résztvevő – mind a beszélő, mind a hallgatók – eleven koncentrációja tanúskodik.

Anslo és Aeltje Schouten között érezni az elhangzó ige ehhez hasonló láthatatlan jelenlétét **[2.124],** amelyet azonban Rembrandt – láttuk – következetesen dramaturgiailag, a tekintet- és testtartás-deixisek, illetve az arckifejezések gondos összehangolásával állít elő. Beszéd és gesztikuláció közben a *La petite tombe* Jézusa éppúgy nem közvetlenül hallgatóival dialogizál, ahogy ők sem személyében őt teszik figyelmük tárgyává. Ez a konstrukció teszi a *La petite tombe*-ot a *Tulp doktor anatómiai leckéjé*vel összehasonlíthatóvá – és ebből az összevetésből derül ki az is, hogy miben is más az a dramaturgiai megkülönböztetés, amely nem vezet rétor és hallgatói között *rangkülönbségek* reprezentációjához.

A szóban forgó rézkarcon ugyanis világos, hogy Jézus jelenléte nem ellenpontja hallgatóiénak: ő maga is – bár a kép középtengelyében – a körgyűrű szélén, a virtuális centrumon kívül helyezkedik. Akár a többieké, az ő tekintete is ide látszik révedni: ahol beszélés és hallgatás, kimondott és meghallott szó között kölcsönösség, egyensúly, a dialógus kommúniója jön létre. Jézus nem ura és irányítója, hanem egyenrangú részese a jelenetnek: a többiekkel együtt maga is feloldódik az ige zsongásában.

Nos, ehhez a teljes abszorpcióhoz képest kell értelmeznünk a kisfiúra vetett pillantást, amelynek tehát lényeges vonása, hogy egyedül a beépített néző észlelheti: csak ő veheti észre, mint olyan elkülönülő cselekvést, amelynek saját tárgya is van. Jézus persze nem hallgatói *helyett* választja a gyermeket. Ez a dramaturgiai funkciója annak, hogy a kisfiú – bár szorosan Jézushoz igazítva, de neki háttal helyezkedik el, és mit sem érzékel az egészből. Jézus tekintete nem is célzott, tranzitív deixis, nem *oda*-nézés: a precíz rajz világosan érezteti, hogy Jézus nem *hozzá*, mint inkább *róla* beszél.

Rembrandt tehát körmönfont dramaturgiával állítja elő azt a sugallatot, amelyet Valentiner már 1905-ben így fogalmazott meg: „a fiúcska, aki a földön fekve zavartalanul rajzolgat a porba, talán arra utal, hogy Jézus a gyermekek ártatlanságáról beszél”[851].

851 **Valentiner 1905,** 71.

Valentiner nem érvel e feltételezés mellett, csupán spontán módon látja/érzi, hogy ez a kis ember az egyetlen a jelenlévők között, aki nyilvánvalóan kívül marad az Igén osztozók közösségén: a maga játékában egészen elmerülve – tökéletes vizuális ellenpontjaként a láthatatlan középre koncentráló hallgatóságnak – a szimbolikus tisztás peremén, de kifelé fordulva helyezkedik el. Különleges szerepét az is nyomatékosítja, hogy mellette ülő édesanyja vele ellentétben Jézus felé fordul, és bár arcát nem látjuk, másik gyermekét az ölében tartva ő is nyilván a jó hír szavait issza.

Mármost, a *La petite tombe* közelebbi témáját – értelemszerűen: a jézusi igehirdetés tárgyát – firtató elemzések rendre a karc egyetlen, eddig ismert képi forrására, Jan Collaert 1600 körül Maerten de Vos rajza alapján rézbe metszett *Remissionem peccatorum* című, Péter apostol caesareai prédikálását ábrázoló lapjára **[2.138]**[852] hivatkoznak, amelynek egy példányát a műgyűjtemény 1656-os árverési leltárában felsorolt valamelyik grafikai mappa[853] könnyen tartalmazhatta. Ebből arra következtetnek, hogy Rembrandt Jézusa a *bűnbocsánat*ról beszél, ez pedig az ártatlan/tudatlan kisgyerek vizuálisan kifejezetten hangsúlyos szerepeltetésével mindenesetre jól összehangolható. Amíg a *Százforintos lap* említett részjelenetében Rembrandt Jézusnak a tanítványokhoz intézett indulatos szavaira („Engedjétek hozzám jönni a kisgyermekeket…") utal, vagyis – persze nagyon szubtilis módon – közvetlenül a túlbuzgó tanítványokkal kialakult konfliktust tematizálja, addig a *Le petite tombe*-on inkább Jézus ebből levont következtetése kerül a fókuszba: *„Bizony, mondom néktek: aki nem úgy fogadja az Isten országát, mint egy kisgyermek, semmiképpen sem megy be abba*" (Mk 10, 15). Olyan univerzális üzenet ez, amely mindenkihez szól és mindenkire érvényes – nyilván ez az alapja a rá adott válaszok egyöntetűségének is. A gyermeki állapot kiterjesztéséről van szó: annak a reformáció minden irányzata által hangoztatott tézisnek a tudomásulvételéről, hogy az embert a maga akaratossága és önfejűsége sodorja a bűnbe, ami alól csak az isteni kegyelem adhat feloldozást. Ennek a megváltástannak az elfogadása újra gyermekké teheti az embert: ha feladja önös autonómiára való törekvését, és egész lényével kész újra Istenre hagyatkozni[854].

Rembrandt protestantizmusáról írott könyvében William S. Halewood a *Le petite tombe*-ot elemezve ezzel magyarázza, hogy Rembrandt a prédikáció hallgatóit konzekvensen gyermeki vonásokkal ruházza fel: „A jobboldalt előrehajló, alacsony és kíváncsi öreg, aki túlméretezett fejével és gömbölyded alakzatával, amelyben osztozik a körötte lévő többi öreggel, ügyetlennek vagy testileg fogyatékosnak látszik, azt bizonyítja, hogy a gyerekes kinézet nem összeegyeztethetetlen az idős korral […] De mindenekelőtt az

852 **Halewood 1983,** 72–74.

853 A jegyzőkönyv (a 192–287. sorszámú tételek között) csaknem kilencven grafikai mappát és iratköteget sorol fel, amelyeken Rembrandt részben saját rajzait és nyomatait, részben más mesterek papírmunkáit őrizte: közöttük számos olyat is, amelyet a listában nem nevesítettek. **Strauss–van der Meulen 1979,** 1656/12., **Schwartz 1985,** 288–291, **Lecaldano 1988,** 89–90.

854 **Halewood 1983** bevezető fejezete, 4. skk.

előtéri anyafigurában valósul meg Rembrandt ama programja, hogy felnőtt embereket olyan gyermekekké változtasson, akiknek gyámoltalansága kiváltja és meg is magyarázza az isteni együttérzést. Bár legalább két kicsi anyukája (Maerten de Vos előképe alapján aligha lehetne a dajkájuk), maga is gyermekké válik: mit sem törődve szoknyájával, térdeit széttárva, rövid derekával, kerek kis fejével és hátával egészen elfordul tőlünk: gyermeteg intenzitással merül el a hallottakban."[855]

Az ignoráns kisfiú motívuma és pozicionálása még egy konnotációt sugall. Vegyük észre, hogy a szónokhoz hasonlóan ő is épp a kép átlós középtengelyében helyezkedik el, fekvésének enyhén rézsútos iránya pedig épp megfelel Jézus a frontnézettől enyhén jobbra forduló tartásirányának. Rembrandt nagyon is számít a néző „látó látására" (Imdahl), amikor nemcsak a térben (szcenikusan), de a képsíkon (geometrikusan) is gondosan kiszerkeszti kettejük kivételes összetartozását **[2.139].** Jézus az alant, a lábánál heverő gyerekre pillant: kettejük erőteljes szintbeli elkülönülése, továbbá az álló és a fekvő testtartás kontrapunktikája a korai Lázár feltámasztása-jelenetek alapsémájára emlékeztet. De felerősíti az áthallást a diegézisek osztott dramaturgiájának analóg szerkezete is: ahogy például a „nagy" *Lázár*-karcon **[2.05]** Jézus közvetlenül Lázárra pillant, tette mégis a „körülállókat" célozza meg, úgy a *La petite tombe* Jézusa is a gyerekről beszél ugyan, de a körülállókhoz intézi szavait. Lázár is, a gyermek is egyedi példái az embernek mint olyan halandó teremtménynek, aki előtt – Jézust követve – nyitva áll az örök élet, a majdani feltámadás és bűntelen gyermekké válás reménysége. Az első esetben a csoda, a másodikban a szónoklás mikrodramaturgiai keretjátéka gondoskodik arról, hogy ennek a tudásnak a „körülállók" itt is, ott is a birtokába juthassanak.

4.2.5.6 | A per mikrodramaturgiája

A párbeszédek eddig tárgyalt típusai a résztvevők tárgy- vagy érdekközösségén alapultak – és aszerint tettünk különbséget közöttük, hogy milyen eltérő pozícióból, illetve milyen elkötelezettséggel viszonyulnak a dialógus közös tárgyához. Van azonban olyan párbeszéd is, amelynek közös ugyan a tárgya, de a résztvevők egyenesen ellenérdekeltek benne: ilyen eset például az, amikor az egyik protagonista valamivel meg- vagy bevádolja a másikat, amire az védekezéssel, hárítással – vagy épp beletörődéssel – reagál. Három témát, illetve azokat feldolgozó munkákat mutatok ebből a típusból, amelyet per-szituációnak fogok nevezni: egy korai *Ecce homo*t, a Jézus és a házasságtörő asszony témáját feldolgozó 1641-ben készült festményt és a hozzá kapcsolódó rajzokat, végül a *József és Putifárné* két változatát. De ide számítható az *Eszter lakomája* kései ábrázolása **[2.30]** és az amszterdami *Péter árulása* is, amelyeknek erre az aspektusára különálló műelemzések keretében térek vissza.

855 **Halewood 1983,** 75.

Mindenekelőtt rögzítsük: amikor elvont színpadi-dramaturgiai konfigurációként vizsgáljuk például a vád vs. védekezés beszédhelyzeteit, éppúgy zárójelbe tehetjük az efféle párbeszédek tartalmi vonatkozásait, mint azt az egyszerű dialógusok esetében tettük: az ilyen jelenetek szintaxisa szempontjából mellékes, hogy jogos-e a vád, hogy az adott történetben a vádlónak vagy a megvádoltnak van-e „igaza", illetve a „bíró" miként foglal állást, ha egyáltalán állást foglal az ügyben. De a festőnek minden esetben a történet nevesíthető figuráit az adott mikrodramaturgiai beszédhelyzet *funkcionális* szerepeinek kell megfeleltetnie. A „vádló"-ról és „megvádolt"-ról való beszéd, akárcsak a tanúságé, a *per* beszédszituációjához tartozik, amely fogalma szerint olyan implicit *nyilvánosság* előtt zajlik, amely előtt a vádnak igazolódnia vagy cáfolódnia kell. Ezért minden ilyen mikrodramaturgiai keretben valakinek a „bíró" funkciójában is meg kell jelennie. Ez persze nem szükségképpen társadalmi/intézményi nyilvánosság, nincs tehát például a döntnök formális „státuszához", pulpitushoz, intézményes terekhez és hasonlókhoz kötve. De mindenképpen föltételezi olyasvalaki jelenlétét, akinek módjában/hatalmában áll az elhangzottak igazságértékét mérlegelni és az abból fakadó következtetéseket levonni. Ezért minden <vád vs védekezés> típusú konfliktus dramaturgiailag szükségképpen hárompólusú kommunikációt/interakciót föltételez: akkor is így van ez, ha az „ítélőszék" képviselője adott esetben közvetlenül nem vesz részt a párbeszédben, nem dönt, illetve nem tesz semmit.

Az ilyen modellekben való tárgyalás előnye, hogy segít elválasztani a történetek szemantikájának, illetve a képszínpadi forma szintaxisának elemzési szintjeit. Könnyen belátható, hogy strukturális értelemben nem minden történet tekinthető *per*-szituációnak, amelyben vádaskodásról és védekezésről esik szó. Ha egy jelenetben nincs kiosztva mindhárom konstitutív szerep valamelyik résztvevőnek, akkor ott nem beszélhetünk a per-szituáció mikrodramaturgiájáról. Például Rembrandt egészen korai, 1626-ban készült amszterdami *Tobit és Anna a kecskegidával* című képén **[2.42],** amelynek történetét Tóbiás apokrif könyvének elején találjuk (Tob 2.11–14)[856], a vak aggastyán azzal „vádolja" feleségét, hogy lopta azt a kecskegidát, amelynek mekegését hallja, holott azt az asszony munkája ellenértékeként, ráadásként kapta. Értjük persze, hogy a hunyt szemmel ajvékoló Tobit nem látja az előtte tipródó-értetlenkedő asszonyt a gidával:

856 „11 Akkor a feleségem kétkezi munkába fogott: gyapjút font, vásznat szőtt, 12 megrendelésre dolgozott és pénzt kapott érte. Egyszer március hetedikén elkészült az egyik darabbal és átadta a megrendelőknek. Ezek mind kifizették, amivel tartoztak, aztán ráadásul még egy kecskegidával is megajándékozták. 13 Amikor a közelembe ért, elkezdett mekegni. Szóltam a feleségemnek, és megkérdeztem tőle: 'Honnan van a gida? Talán csak nem lopott jószág? Add vissza a gazdájának! Lopott jószágot nem szabad megenni.' 14 Azt felelte: „Ráadásul kaptam, a munkámért járó pénzen kívül." De nem hittem el neki, és ráparancsoltam, hogy vigye vissza a gazdájának. [Egészen kipirultam a méregtől.] De ő sem maradt adós a felelettel: 'Mire mentél az alamizsnáddal és a jótéteményeddel? Csak rád kell nézni és meglátszik, mennyit értek!' 3. Erre nagyot sóhajtottam és keserves sírásra fakadtam, majd ebbe a panaszos imába fogtam: 2 „Igazságos vagy Uram! Tetteid igazságosak, s minden utad irgalom és hűség. Te vagy a világ bírája. 3 Jussak hát eszedbe, Uram, tekints rám! Ne büntess bűneimért, sem tévelygéseimért, sem pedig atyám vétkeiért…"

imádkozó-könyörgő deklamációjáról és az előregörnyedő Anna szeppenten elkerekedő szemeiről leolvashatjuk a szóváltás tartalmát, illetve a megértés hiányát stb.[857] De sehol sem látni a vádaskodás *tétjét:* nincs itt senki, akire a vitatkozó felek rábízhatnák a döntést. Tanulmányozva az apokrif szöveget, amelyben Tobit egyes szám első személyben beszéli el Annával való konfliktusának történetét, az is nyilvánvaló, hogy erre a harmadikra nincs is szükség: a gyanúsítás igazságtalanságát maga a mesélő ismeri el, és még ő fohászkodik megbocsátásért. Ez a jelenet tehát, noha vádaskodásról szól, és erős érzelmeket ábrázol, valójában egyszerű dialógus: a dráma szempontjából irreleváns veszekedés, zsánerjelenet, amelynek nincs nyilvános dimenziója.

(A) A „VÁD" NYOMÁST GYAKOROL A „BÍRÓ"-RA

Fordított a helyzet annak az 1634–35 között készült olajkartonnak **[2.140]** az esetében, amelyet Rembrandt egy később nagyrészt Joris van Vliet által kivitelezett nagy méretű, kommerciális célú rézkarc **[2.141]** számára komponált[858]. A képet szokták „Krisztus Pilátus előtt" vagy „Ecce homo" címen is emlegetni, de a „Pilátus a nép elé állítja Jézust" cím pontosabb volna: annak a János evangéliumában szereplő eseménysornak (Jn 19.1–16) az ábrázolásáról van szó, amelynek során a zsidó „főpapok és szolgák" erős nyomást gyakorolnak Pilátusra, hogy feszíttesse meg Jézust. Szemére vetik, hogy ha nem teszi, akkor a császári hatalom ellenében kollaborál a lázadóval: voltaképp megzsarolják, hogy feljelentik Rómánál. A drámákra kihegyezett Rembrandt ebben az igen eredeti módon kigondolt kompozícióban a kényszerítés mozzanatára koncentrál: a helytartó lábánál hömpölygő, vérszomjasan hangoskodó és fenyegetőző tömeg szinte egy emberként a trónon ülő helytartónak támad, aki erre rémülten kapkod jobbra-balra: olyan erővel követelik tőle, hogy tegyen a közhangulat akarata szerint, hogy annyi tere se marad, hogy (megfelelve az ikonográfiai előírásnak) egyszerűen rámutasson az ártatlan Jézusra („Íme, az ember!"). De figyelemre méltó dramaturgiai tudatosságra vall Rembrandt részéről, hogy minden indulat Pilátusra összpontosul; hogy nemcsak a központi attak legelszántabb támadói, de a periférián és az utcaszinten tolongó zsidók is csak vele (némelyek legfeljebb egymással) vannak elfoglalva, de egyetlen pillantásra se méltatják Jézust magát – holott nagyon is ott áll, hangsúlyosan középen, és épp az ő sorsa a tét. Ennek a rengeteg szereplő és a tumultuózus kavargás ellenére is lefegyverzően koncentrált dramaturgiának a kulcsa a *vádlók* és a *bíró* reciprok abszorptivitása, amelyet a védtelen vádlott magányossága ellenpontoz. Jézusnak ez a

857 Christian Tümpel szerint Rembrandt egyik közvetlen forrása Willem van de Velde egy Willem Buytewech rajza nyomán készült karca lehetett, amelyen a hangsúly úgymond az asszony szemrehányó szavaira esik: ehhez képest Rembrandt inkább az aggastyán kétségbeesett imájára koncentrál. Vö. **TÜMPEL 1969,** 113.

858 A vászonra erősített *grisaille* ma a londoni National Gallery gyűjteményében található. B. 77, **SCHWARTZ 1991,** no. 104., p. 112. **WHITE 1999,** 15–18.; **KAT. LONDON–AMSTERDAM 2000,** no. 24., 136–140. A festmény-előkép és a nyomódúc mérete mindössze néhány mm-es eltérést mutat egymástól (545×445, illetve 549×447 mm).

hangsúlyosan disszociált-intranzitív jelenléte dramaturgiailag élesen elkülönböződik a másik két érintett fél heves konfrontációjától – és ennek révén áll elő az a kompozíció sugallta erős képzet, amely Jézus épp az imént, Pilátus előtt tett kinyilatkoztatását igazolja: „az én országom nem innen való" (Jn 18.36).

Fontos látnunk mármost, hogy az ábrázolt esemény, a fogoly prezentálása a nép színe előtt eredendően a hivatali igazságszolgáltatás előírt procedúrája, afféle nyilvános jogintézmény, ami abból is látszik, hogy a vonatkozó szöveghelyeken a főpapok is, Pilátus is rendre törvényekre és jogosultságokra hivatkoznak, bizonyos értelemben jogvitát folytatnak. Rembrandt gyakran azonos címen emlegetett, de mintegy húsz évvel későbbi – szintén tetemes méretű és üzletileg sem kevésbé motivált – monumentális rézkarcán **[2.142],** amely a közvetlenül az iméntit megelőző jelenetet ábrázolja (azt, amikor Pilátus választásra kéri a népet Jézus és Barrabás között, Jn 18.38–40), az esemény helyszínéül Rembrandt a városi közigazgatás épületét, illetve annak a *bírói hatalom* szimbolikájával felszerelt homlokzatát választja[859]. A bírósági helyszín hangsúlyos szerepeltetésével Rembrandt amúgy egy régi, egészen Lucas van Leydenig és Joachim Beuckelaerig visszakövethető reneszánsz ábrázolási tradíciót követ[860].

Vegyük azonban észre: a kései mű, bár kétségkívül egy jogi aktust ábrázol, dramaturgiailag nem tekinthető „per"-nek. „Krisztus még nem visel töviskoronát, és még nem korbácsolták meg. Sőt, a tömeg izgatottan figyeli a pódiumon felsorakozó alakokat. Ez az a pillanat, amikor a népet épp döntésre kérik. Rembrandt itt távol van attól, hogy Krisztus szenvedését az emberek bűnös zaklatottságával állítsa szembe: inkább drámai egységként mutatja be a jelenetet, amelyben Krisztus bűnösségének erkölcsi kérdése még nincs eldöntve, az a vele szemben állók ítéletére vár"[861]. Pilátus nem vádol, a nép pedig *itt és most* nem ítéletet hoz Jézus bűnös vagy ártatlan mivoltának kérdésében, csupán azzal a húsvéthoz kapcsolódó kegyelmi jogával él, hogy válasszon két fogvatartott között. Rembrandt azt a pillanatot választja, amikor a tömeg szembesül azzal, hogy kik közül választhat. Megint hibátlan dramaturgiai érzéke vezérli, amikor Pilátust és Jézust közös architektonikus keretbe foglalja, illetve mind méretben, mind tartásban

---

859 „Bár a középponti traktus nem egy konkrétan azonosítható épületet ábrázol, amelynek felső emeletéről galériának kellene nyílnia, Rembrandt kortársai nem csak a stílus, hanem az alaprajz és a használat miatt is a városi igazságszolgáltatás ismerős épülettípusát ismerhették fel a karcon. Ahogy itt az épületet nyilvános bírósági eljárásra használják, pontosan megfelelt annak a módnak, ahogyan az újonnan épült amszterdami városházát a büntetőjogi eljárások céljából kialakították. A városháza főhomlokzata egy nyitott térre (a Damra) néz, ahol a lakosság összegyűlik, hogy nyilvános szertartáson vegyen részt, beleértve a büntetőeljárásokból származó ítéletek felolvasását és az elítéltek kivégzését […] A halálos ítéleteket a bírák az épület közepén, a Dam felőli oldalon az első és második emeletet elfoglaló teremben (Vierschaar) hirdették ki. Ha a foglyot halálra ítélték, a bírák, és a titkárok kikisérték a a galériára (Puy) – arra a főhomlokzat második emeletén, középen végighúzódó keskeny, zárt erkélyre –, ahonnan ráláthattak a tömegre. A bírói kar tagjai, a magisztrátusok és a fogoly is láthatóak voltak a tömeg számára. A határozatot és az ítéletet nyilvánosan felolvasták, az elítéltet pedig egy ideiglenesen fölállított vérpadra vitték át, ahol a kivégzésnek meg kellett történnie." **Carroll 1981,** 590.

860 **Carroll 1981, Kat. Wien 2004,** 270.

861 **Carroll 1981,** 590.

azonos értékű aktánsokként felelteti meg őket egymásnak: a nézővel azonos módon szenvedélymentesen fordulnak szembe. Kettősük szimmetrikus elrendezése világosan érzékelteti, hogy kettejük között nincs közvetlen konfliktus.

Mégis, a kép a *döntést* tematizálja – igaz, mélyebben és áttételesebben annál, mint amit a narratíva közvetlenül diktálna. Hiába enged Rembrandt Pilátus és Jézus között rálátást a hátravont Barrabás nyers vonásaira, nem teszi őt Jézus egyenrangú vetélytársává. Ehelyett a szimmetrikus kompozíció Pilátust, a császár helytartóját emeli ebbe a státusba: mintha éppenséggel a kettejük közt imént lezajlott, az evilági és nem-evilági hatalomról szóló vita (Jn 18.33–38) kérdése kerülne most a nép színe elé. Mintha Rembrandtot most inkább az a tétovaság érdekelné, ahogyan Pilátus szinte védelmébe veszi Jézust: „Én nem találok benne semmiféle bűnt."[862] Az alant kavargó – és elvben a döntéshozásra jogosult – tömeg diffúz viselkedése is arra vall, hogy Rembrandt e karcának drámai kérdése azzal azonos, amit Jézussal szembesülve Pilátus is csak zavartan motyoghat maga elé: „mi az igazság?" (Jn 18.38)

(B) A „BÍRÓ" MEGSZÜNTETI A PERT

A per-típusú hármas beszédhelyzet speciális esetét képviseli Jézus és a házasságtörő asszony története (Jn 8.3–11). Itt a tetten ért asszony a vádlott, és a farizeusok lépnek fel a vád képviseletében, akik – azzal a hátsó szándékkal, hogy csapdába csalják – Jézust kérik fel döntőbírónak. A történet végkifejletéből világos, hogy a „bíró", noha nem vitatja a „vád" jogosságát, ezúttal a „vádlott" oldalán áll. Ennek a drámának Rembrandt több kompozíciót is szentelt: a legismertebb közülük a londoni National Gallery a miniatúraszerűen precíz „kidolgozás" miatt nagy becsben tartott 83,8 × 65,4 cm-es olajjal festett fatáblája[863] **[2.137].** Akár a korai *Ecce homo*-n, itt is létrejön a „vádlók" 20
és a „bíró" között a tranzitív együttműködés valamiféle kölcsönössége, miközben az áldozat magára marad a fájdalmával, hogy a sorsáról a többiek mintegy a feje felett döntsenek. Ahogy a vádlók szószólója visszafogottan magyaráz, úgy Jézus cselekvése a meghallgatásra és tudomásulvételre szorítkozik: bár hallgatása és szelíd arckifejezése részvétteljesnek tűnhet, nyugalma rendületlen tekintélyt sugároz, és mit sem árul el majdani döntésének irányáról.

Amikor az 1650-es évek közepén Rembrandt néhány rajz erejéig visszatér a témához, a dráma irányába lép tovább. Az 1655 körülre datált szintén sokalakos stockholmi rajzon[864] **[2.143]** az elbeszélésnek egy másik epizódját állítja a középpontba: a porba

862 Alátámaszthatja ezt az interpretációt a Pilátus feleségével kapcsolatos epizód is, amelyről Máté evangéliuma tudósít: az asszony eszerint a döntés előtt üzen férjének: „ne avatkozz ennek az igaz embernek a dolgába, mert sokat szenvedtem ma álmomban miatta." (Mt 27. 19). Az asszonyt a bal oldali felső ablakban kipillantó nőalakkal azonosíthatjuk.

863 Vö. **KAT. BOMFORD–RÜGER 2006,** no. 10., 126–131.

864 **SLIVE 1965,** no. 229., toll, biszter, 189×248 mm, 1655 k.

rajzolást. Ezzel a nehézkes és enigmatikus motívummal, ha attributív szinten időnként találkozni is vele, a festők nem nagyon tudtak mit kezdeni. Az idősebb Pieter Bruegel 1565-ös *grisaille*-fatábláján[865] a szöveg olvashatóságára koncentrál; Tintoretto **[2.144]** ma Rómában, a Palazzo Barberiniben őrzött képén az általa helyszínként választott tágas venetói oszlopcsarnok márványlapjain úgy helyezi el a szöveget, mintha Jézus egyenesen a házasságtörő asszonynak szánta volna a sorokat. A maga verzióján **[2.145]** Poussin is ezzel motiválja a két irányban kifelé mozgó írástudók szétszéledését.

Megítélésem szerint a stockholmi rajz azt igazolja, hogy egyedül Rembrandt ismeri fel a porba írás mozzanatában az események menetének dramaturgiai kulcsát, nevezetesen az *időhúzás* motívumát. Ahogy Jézus, úgy Rembrandt is a késleltetésre játszik: zsigerileg érzi, hogy a történet végén az asszonynak szánt korholó, de szívhez szóló szavak csak négyszemközt hangozhatnak el. Jézusnak meg kell szabadulnia a vádlók jelenlététől, ezért, miután felegyenesedik, hogy elmondja híres verdiktjét, újra letérdel és folytatja a titokzatos írást (Jn 8.8): mint aki időt akar hagyni az érintetteknek, hogy levonják a konzekvenciákat a történtekből. Ha szigorúan a képszínpadi cselekvések tárgyi logikáját követjük, ezen a rajzon minden figyelem egyedül a profilnézetű Jézusra szegeződik, aki jobb térdére ereszkedik, és előredőlve, intenzíven adja át magát az írásnak. Vegyük észre: abban a konkrét, hektikus helyzetben, amelyben ítélkeznie kellene a bűnös asszony felett, a porba való néma írogatás tökéletesen inadekvát a neki „osztott" szereppel, illetve azokkal a vele szemben támasztott követelményekkel, amelyek a müncheni laphoz fűzött kommentárban explicite is megfogalmazódnak. A megvádolt asszony könnyeit törölgetve áll vele szemben vagy inkább fölötte (!), és éppoly értetlenül bámulja az eseményeket, mint a többiek. A tizennégy jelenlévő zsidó férfiból (Rembrandt a vád oldalán kizárólag férfiakat szerepeltet!) legalább tizenkettő intenzíven és csendben arra koncentrál, hogy megértse, amit Jézus művel: hogy mit írhat, mit rajzolhat a homokba – és már egyikük sem foglalkozik az asszonnyal, aki miatt voltaképp „ott vannak" a templomban: nem mutogatnak rá, nem nyomasztják Jézust a válaszért stb. A rajz erejét fokozza, hogy semmilyen tét nélkül csellengő alkalmi figura, gyerek, kutya stb. nem vonja el figyelmünket a tömeg egyöntetű viselkedéséről. Mindenesetre fura cselekvésével Jézusnak mindenki figyelmét (még a jobboldalt kifelé forduló tagbaszakadt értetlenkedőét is) sikerül annyira magára vonnia – Riegl kifejezésével szubordinálnia, dramatológiailag szólva abszorbeálnia –, hogy *kiesnek* narratív szerepeikből: Jézusnak az önkényességgel sikerül fölfüggeszteni a „per" beszédhelyzetét. Rembrandt gondoskodik róla, hogy *itt és most* senkinek a cselekvését ne tudjuk rutinszerűen, a vád–védekezés–ítélkezés narratív szerepelőírásai szerint értelmezni, azaz ekként „lejátszani" és megítélni. Az események radikális redukciója

865 Bruegel: *Jézus és a házasságtörő asszony*, 1565, olaj, fa, 24,1 × 34,4 cm, London, The Courtauld Institute of Art, P. 1978. PG. 48

erre a váratlan húzásra mindenesetre olyan végkimenetelt anticipál, amelyet a csapdát állító írástudók előzetesen aligha mérlegeltek. Hogy Jézus ténylegesen azokat a szavakat írja-e a porba, amelyeket – utóbb fölegyenesedve a térdeplésből – válaszként hangosan ki is kimond („aki bűntelen közületek, az vessen rá először követ"), esetleg más, a házasságtörés férfi-résztvevőit elítélő ószövetségi szöveghelyekre utal, netán az asszonynyal háló bűnös férfiak neveit írja a homokba[866], az eldönthetetlen, de dramaturgiai szempontból mellékes is (bár teológiailag bizonyára érdekes lehet): a lényeg az, hogy a vádlóknak szól, és olyasmit közöl velük, ami az ő bűneikre vonatkozik. Gondoljuk meg, milyen erős befejezése az evangéliumi eseménynek, hogy a gonosz hátsó szándékkal, vérszomjasan vádaskodók lecsendesülnek és eloldalognak: hogy a hangoskodó tömeg végül kiüríti a helyet és nyomtalanul szétszéled! Az „asszony, hol vannak a te vádlóid?", illetve az „és senki sem ítélt el téged?" kérdések értelme is az, hogy általuk Jézus *a per-szituáció okafogyottságát* állapítja meg. „Egyedül Jézus és az asszony maradt ott a középen", mondja az evangélista, de ebben a száraz kijelentésben benne foglaltatik a jézusi ítélkezés lényege: hogy az asszonyhoz intézett szavak, amelyek egyáltalán nem relativizálják a bűnt, és nem mentik fel őt a felelősség alól, mégis „peren kívül", azaz nem az írott törvény szellemében és a nem a nyilvános ítélőszék előtt, hanem a felebaráti szeretet és a lelkiismeret személyes terében hangzanak el. Mindenesetre érdemes rögzítenünk: a párbeszéd e transzformációja tisztán dramaturgiailag, a per-típusú beszédhelyzet konstitutív *szerepei,* illetve a hozzájuk tartozó *nyilvános tér* kiüresítése által megy végbe. Épp a tér és a hely különleges narratív funkciója és a nézőre háruló szerep miatt kell visszatérnem e témához a londoni kép kapcsán (ld. itt 377–385.).

(C) A hamis vád dramaturgiái

Képletszerűen letisztult példáját nyújtja a „per"-típusú mikrodramaturgiai keretjátéknak József, Potifár és Potifárné történetének zárójelenete. Közismert a történet Mózes első könyvéből, amelynek során az egyiptomi Potifárné azzal vádolja be a férjénél az ifjú Józsefet, akit férje tett meg a ház teljhatalmú intézőjének, hogy az meg akarta erőszakolni őt: s bár valójában az asszony kezdeményezett, és József épp a gazdája iránti hűségre hivatkozva utasította vissza, Potifár inkább hisz asszonya hamis vallomásának, és addig legmegbízhatóbbnak hitt szolgáját kitagadja bizalmából s börtönbe vetteti. Rembrandt persze, akinek maga a József-történet, s ezen belül a Potifárné-epizód mindig is a legszívesebben ábrázolt témái közé tartozott, nem csak az ószövetségi elbeszélésre (1Móz 39. 6–20)[867] támaszkodhatott: a bibliaillusztrációk képi előzményei-

866 Szt. Jeromos az ószövetségi Jeremiás könyvére hivatkozva véli úgy, hogy Jézus a vádlók neveit írja a porba: „megszégyenülnek mind, akik elhagynak téged. A tőled elpártolók nevét a porba írják, mert elhagyták az Urat…" (Jer 17.13)

867 Vö. 1Móz 39.6–20: „[6][Potifár] Józsefre bízta mindenét, és semmire sem volt gondja mellette, legfeljebb csak arra,

nek vizsgálata mellett érdemes Flavius Josephus *Antiquitates Iudaicae* című szövegét is tanulmányoznunk. Ismeretes, hogy 1656-ban elárverezett vagyonának részletes leltára szerint a festő birtokában volt Flavius Josephus e munkájának egy Tobias Stimmer által gazdagon illusztrált régi, német nyelvű kiadása is, amely több más mű esetében is bizonyíthatóan inspirálta őt.[868]

Tény, hogy a második könyv negyedik fejezete igencsak részletekbe menően, kiszínezve meséli el azt a történetet[869], amelynek Rembrandt 1655-ben rövid egymásutánban két, rokon méretű és elrendezésű olaj-vászon festményt is szentelt: az egyiket **[2.146]** ma Berlinben, a másikat **[2.147]** Washingtonban őrzik. A két munka közös érdekessége, hogy annak ellenére van jelen mindhárom protagonista szimultán Potifárék hálószobájában, hogy a bibliai elbeszélés szerint itt és így sohasem találkoztak. A szóban forgó rágalmazási jelenetet korábban ritkán ábrázolták: a Rembrandt által nagy becsben tartott Lucas van Leyden 1512-ben készült rézkarcán, amelyet ő is ismerhetett, József még nincs jelen. Először Heinrich Aldegrever 1532-ből való metszete **[2.148]** vonja össze a három főszereplőt – két mellékalak kíséretében – egy kompozícióba: de nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy Rembrandt látta vagy tanulmányozta volna ezt a munkát. Mindenesetre az 1620-as, 30-as évek fordulójáról már több olyan kompozíciót is ismerünk, amelyeken egyetlen jelenetbe vonják össze az összes szereplőt.[870]

26 27

hogy megegye az ételt. Józsefnek szép termete és szép arca volt. [7]Ezek után történt, hogy Józsefre szemet vetett gazdájának felesége, és ezt mondta: Hálj velem! [8]Ő azonban ezt nem akarta, és azt felelte gazdája feleségének: Nézd, az én gazdámnak semmi gondja sincs mellettem háza dolgaira, és rám bízta mindenét. [9]Senki sem nagyobb nálam ebben a házban. Semmit sem tiltott el tőlem, csak téged, mert te a felesége vagy. Hogyan követhetném el ezt a nagy gonoszságot, vétkezve az Isten ellen?! [10]Bár az asszony nap mint nap ezt mondogatta Józsefnek, ő mégsem engedett neki, és nem feküdt mellé, hogy vele legyen. [11]Egy napon, mint mindig, bement József a házba a munkáját végezni. A háznép közül senki sem volt a házban. [12]Ekkor megragadta őt az asszony a ruhájánál fogva, és azt mondta: Hálj velem! Ő azonban otthagyta ruháját az asszony kezében, futásnak eredt, és kiszaladt. [13]Amikor az asszony látta, hogy kezében hagyta a ruháját, és kifutott, [14]összecsődítette háza népét, és ezt mondta nekik: Nézzétek, egy héber embert hozott hozzánk, és az csúffá tesz bennünket. Bejött hozzám, hogy velem háljon, de én hangosan kiáltozni kezdtem. [15]Amikor meghallotta, hogy jó hangosan kiáltozni kezdek, nálam hagyta a ruháját, futásnak eredt, és kiszaladt. [16]Az asszony magánál tartotta József ruháját, míg az ura haza nem jött. [17]Akkor neki is ugyanazt mondta: Bejött hozzám a héber szolga, akit idehoztál, hogy csúffá tegyen engem. [18]De amikor hangosan kiáltozni kezdtem, nálam hagyta a ruháját, és kifutott. [19]Amikor a gazdája meghallotta feleségének a szavait, amelyeket neki mondott: Ilyen dolgokat tett velem a szolgád! – akkor haragra gerjedt. [20]Fogta Józsefet a gazdája, és abba a börtönbe vetette, ahol a király foglyait tartották fogva. Így került József a börtönbe."

868 Vö. **Landsberger 1954.** Amy Golahny azt valószínűsíti, hogy az először 1574-ben Strasbourgban megjelent és 1630-ig tizennégy újranyomást megélt edícióból Rembrandt bizonyára egy olyan régebbi példányt tarthatott a gyűjteményében, amelyen az eredeti Stimmer-féle fametszetek vonalzata még élesen kivehető volt. Vö. **Golahny 2003,** 164. sk.

869 Az eredetileg görög nyelvű *Antiquitates Iudaicae*-nek nincs teljes magyar fordítása, általában csak a XI–XX. könyveket szokták kiadni. Magam W. Whiston kitűnőnek mondott angol fordítását **(Flavius Josephus 1980)** konzultáltam. (E tekintetben is köszönöm Gábor György útmutatását.)

870 Mai tudásunk szerint Jan Pynas (1629, Milwaukee, Alfred Bader Gyűjtemény) állítja elsőként a védekező Józsefet is a színre **[2.149],** vö. **Bauch 1960,** 258. n. 96. és **Tümpel 1980,** 51., őt követi Pieter Potter munkája (1633, ma magántulajdonban). A kortársak érzékelték, hogy a szituáció egy bírósági tárgyalásra emlékeztet: Pieter Potter egy jóval későbbi, 1649-re datált kicsiny fatábláján **[2.150]** önálló szereplőként még egy szakállas bölcs bíró-figurát is megjelentet, akinek színe előtt mintegy a „tárgyalás" lezajlik. De ezen a képen egy katona kíséri be Józsefet, Potifár pedig vádlóként lép fel. Ld. **Sluijter 2015,** 314–316.

Először Hans Kauffmann vetette fel[871], amit később Gary Schwartz is megerősített[872], hogy a két kép a költő-drámaíró Joost van den Vondel 1639/40-ben megjelent, majd 1641-ben az amszterdami Schowburgban bemutatott és aztán majd tizenöt éven át műsoron tartott *József Egyiptomban* című darabjával lehet összefüggésben, amelynek végén csakugyan van egy jelenet a három protagonista egyidejű jelenlétével. Mieke Bal és társai egy a festészet és a költői nyelv együttműködését és kölcsönös inspirálódását vizsgáló tanulmányukban[873] épp Vondel *József*-drámái és Rembrandt *József*-képei összefüggésének példáját elemezve találják meg a színpadszerűségben („theatricality"[874]) a szavakra épülő dráma és a festői-képi forma közös, affektív nevezőjét[875].

Amiből kiindulnék, az a két Rembrandt-kompozíció „képletszerűsége": az a lefegyverző letisztultság, ahogy Rembrandt kizárólag a három érintett – a vádat képviselő Potifárné, a megvádolt József és az igazságra kíváncsi Potifár – közös *itt és most*-jára redukálja az eseményt, illetve így kínálja fel azt a nézőnek „lejátszásra"[876]. Megítélésem szerint az újdonság megint abban áll, hogy Rembrandt itt is *nyitott* helyzeteket állít elő a színpadon, amit leginkább egy összehasonlítással igazolnék. A Rembrandthoz közel álló Salomon Koninck festménye **[2.151]** – Pynastól és Pottertől eltérően – szinte nyilvános igazságtételt ábrázol: nemcsak azért, mert a háttérben az udvartartás tagjai is jelen vannak, és tevékenyen kísérik az eseményeket, hanem mert a két „ügyfél" (jobbról Potifárné, balról József), mint egy tárgyalóteremben, a középen fellépő „döntőbíró" tengelyére szimmetrikusan, egymás felé fordulva és kezeiket egyaránt széttárva helyezkednek el. Mozdulataik tartalma persze épp ellentétes: Potifárné vádol, József védekezik. Közöttük a „tárgyalás" során Potifár hivatott közvetíteni, azaz igazságot tenni. De egy gyors pillantás is egyértelművé teszi, hogy a döntés Koninck színpadán máris meghozatott: Potifár Józsefre szegezett, az asszony rámutató gesztusával párhuzamos, arra mintegy ráerősítő tekintete metonimikusan a vád igazolásaként hat. Bizonyítékként baljával felmutatja a köpenyt is – megsemmisítő pillantása élességben mit sem különbözik jobbjának az asszonyra rámutató – voltaképp a megbecstelenítést vizualizáló – határozott gesztusáétól. Az elkerekedett szemű, két kezét inkább megadóan feltevő József mit sem tehet hármójuk viszonyrendjének olyan határozott irányú „lejátszása" ellen, amelyet Potifár dominál.

---

871 **Kaufmann 1973,** 51–52.

872 **Schwartz 1991,** 274–275.

873 **Bal et al. 2011**

874 Mieke Balt Fried *theatricality*-koncepciójában (vö. **Fried 1980**) is inkább a kép–szó-kapcsolatok szervessége érdekli (vö. **Bal 1991,** 45. skk.), nem a magamutogatásnak az a normatív kvalitása, amelyet Fried a fogalomhoz kapcsol, és ami az ő szemében felszámolja a mű autonóm zártságát (vö. 124ff). Bal elmerültség és színpadiasság ismert Fried-féle megkülönböztetését szemiotikailag és nem ontológiailag értelmezi: okfejtésében pl. a Fried számára kruciális *supreme fiction*nak semmilyen szerep nem jut. Vö. **Bal 1991,** 45–48, **Bal 1995,** 154–156.

875 **Bal et al. 2011**

876 Ebből a szempontból másodlagos jelentőségűnek tartom, hogy Ernst van de Wetering a RRP-projekt utolsó kötetében a washingtoni képet elvitatja Rembrandttól, és egy meg nem nevezett tanítvány „szatellita"-munkájának tekinti – bár megjegyzi, hogy Rembrandt maga ajánlhatta az intranzitív Józsefnek a kasseli *Jákob áldása* Asenath-jához hasonló befűzését a kompozícióba. Vö. **Corpus VI. 2015,** no. 237. 627–628.

[A berlini változat: a vád elokvenciája] Koninck a deixisek – a tárgyi tartalmú tekintetek, kézmozdulatok és mutogatások – e hárompólusú koreográfiájával meggyőző megoldást talál a történet pontos *elbeszélhetőségére*. Ugyanakkor nem érzékeli azt, ami a dramaturg Rembrandtot a leginkább afficiálja: hogy a három érintett közös *itt és most*-jának színpadi fikciójában egy valódi dráma lehetősége rejlik. Rembrandt Potifárja ugyanis – mindkét változaton – láthatólag *kivár:* úgy figyel, mint aki *még nem* döntött arról, hogy hisz-e asszonya súlyos szavainak. Mindenesetre – szemben Koninck iskolásan egydimenziós polarizációjával – ő mindkét képen aszimmetrikusan bonyolít: a hangsúlyt a „vád" és a „bíró" kommunikációjára helyezi, miközben a „vádlottat" dramaturgiailag magára hagyja. Potifár és Potifárné – mindkét képen – látszólag egészen egymással vannak elfoglalva, míg József mintha csupán mellékalakként, legfeljebb kettejük párbeszédének hivatkozott-referált tárgyaként volna jelen. Ez annyiban logikus is, hogy ezúttal a narratívában olyan per-típusú szituációval van dolgunk, amelyben a megvádolt sorsa kizárólag azon múlik, hogy az asszertív vádló meg tudja-e győzni a tétova bírót a maga (hamis) igazáról, miközben a vádlottnak nincs segítsége. Azért érezhetjük azt, hogy Potifár *egyelőre* nem döntött, mert bármiképp is döntene, Józsefet kellene valahogy manifeszt tárggyá tennie, például úgy, mint Koninckná – ám a ház ura nem vesz tudomást az intézőről, egész lényével a nejével való zárt beszédhelyzetben ragad.

Ha mármost csakugyan a dialógus fent kifejtett reciprok tárgykapcsolati modelljében vesszük szemügyre Potifár és Potifárné színpadi „duettjét", a két verzió döntő eltéréseket mutat. A berlini képen az asszony a vetett ágy szélén, enyhén hátra dőlve, ékszerei nélkül, zaklatott lelkiállapotban ülve magyaráz, felül szétnyílt hálóköntösén át keblei is láthatóvá válnak: mint akit *épp most* ért a támadás, bal kezével – mintegy erényessége spontán kifejezéseként – eltakarja dekoltázsát, jobbjának hüvelykujjával pedig látatlanul is az épp távozó támadó felé, maga mögé mutat[877]. Nem szuggerálja közvetlenül Potifárt, de érezhetően neki játszik. Rembrandt mindent megtesz annak érdekében, hogy pszichológiailag is *hihetővé* tegye Potifárné vádaskodását: a feldúlt, sírással küszködő arcot, a szétzilált hajfürtöket, a vizenyős tekintetet olyan érzékenyen mintázza meg, és olyan szuggesztíven jeleníti meg a közvetlenül mellette álló, passzívan figyelő férj előtt, hogy az ne is tehessen egyebet, mint hogy hisz neki, és enged akaratának. Fontos mozzanat ebben a hatásosságban a szituáció megjátszott spontaneitása, amelyet az asszony azzal is fokoz, hogy a padlón – mintegy véletlenszerűen – épp Józsefnek a dulakodás során elhagyott színes kabátjára tapos.

---

877 Így értelmezi pl. **Kaufmann 1973,** 50–57. A **Corpus V.** szerzői – Bulwer *Chirologia*jára hivatkozva – a mozdulatból a magától értődés gesztusát – *perspicuitatem illustrat* – **[2.152]** is kiolvashatónak vélik. Vö. **Corpus V. 2011,** 575. Lásd ehhez van de Waal Tolnaynak szóló gonoszkodó válaszát: ő ugyanezt a gesztust detektálja a *Staalmeesters (A posztóscéh elöljárói)* „elnökénél", és közli is Bulwer ábráját. A kultúrtörténeti adalék érdekes ugyan, de nem hihetjük, hogy egy Rembrandt-kaliberű kreatív elme rászorult volna a *Chirologia* sematikus ábráira. **Van de Waal 1958,** 89. Valószínűbbnek tűnik Preimesberger föltételezése, amely szerint inkább Bulwer kölcsönözhetett Rembrandttól, mint fordítva (ld. itt a 319. oldalon a 800. sz. jegyzetet).

A vád e teátrális elokvenciájának[878] a dialógusviszony másik oldalán az „ítész" jelenlétének meglehetős artikulálatlansága felel meg. Potifár persze nincs könnyű helyzetben: ha a vád beigazolódik, Józseffel mindeddig legmegbízhatóbb emberétől és bizalmasától kellene megválnia. Rembrandt azzal érzékelteti helyzetének bizonytalanságát, hogy az asszony felé forduló méltóságteljes férfiúból különös árnyékfigurát csinál. Nem lépteti ki a színpadtér rivaldájába, profilja is elnagyolt, testtartása, arckifejezése, plasztikai tömege szokatlanul vázlatos és kontúrtalan marad. Nem csoda, hogy nyugalma sem a higgadt megfigyelő, az elfogulatlan mérlegelő visszafogottsága, amely a maga magabiztos tranzitivitásában tartalmi ellenpontja lehetne a vád túlfűtött indulatosságának. Rembrandt mindenesetre – tisztán dramaturgiailag – a plasztikus egyensúly hiánya révén érzékelteti mind Potifárné színjátékának meggyőző erejét, mind Potifár karakterének erőtlenségét és megvezethetőségét, akire József groteszknek ható bujkálása a baldachinos ágy takarásában egyenesen a „felszarvazott férj" komikus imázsát vetíti.

Nyilvánvaló, hogy ezt a dialógusszituációt Potifárné uralja: Potifárnak annyi autonómiát sem enged, amennyit a B. 34-es karcon Izsák élvez, amikor túlságosan vehemensnek találja Ábrahám magyarázkodását, és kitér előle (vö. itt 316ff.). Aligha véletlen, hogy ennek csak József explicit sopánkodása tarthat valamelyest ellent, aki nyitott tenyérrel, égre emelt szemekkel, de zárt ajkakkal, némán tiltakozik a nyilvánvaló hazugsággal szemben. Ő ugyan spontán-tranzitív módon *reagál* a hazugságra, de kívül reked az akciótéren, cselekvése kimerül az absztrakt gesztikulációban: hiába *tudjuk*, hogy igaza van, igazsága a rá kimért jelentéktelenség miatt dramaturgiailag, *itt és most* nem igazolódhat. Azért is kell elrejteni az ágyfüggöny takarásába, mert noha fizikailag *ott* van a vádaskodás színpadán, valós cselekvőként, drámai személyként nincs miért *jelen* is lennie Potifár és Potifárné zárt beszédhelyzetében. József didaktikus színpadra állítása és a függöny általi takarás motívuma egy valódi színielőadásra emlékeztet – különösképp, ha észrevesszük azt is, hogy Rembrandt az egész jelenetet egy lépcsőfoknyi pódiumra állítja.

Összefoglalóan: a berlini képen az ellenpontozó dramaturgia és a vizuális-plasztikai differenciálás bravúros alkalmazásával Rembrandt pompásan visz színre egy történetet a hamis vád és a manipuláció sikerességéről – ami kétségkívül egy lehetséges, adekvát olvasata a történetnek. Mégis, a washingtoni változat ismeretében joggal állapíthatjuk meg, hogy bár minden korábbinál összetettebb viszonyokat ismer fel a narratívában, és formál kivételes színpadi pillanattá, egy mélyebb értelemben a berlini kép a voltaképpeni drámával még adósunk marad.

[A washingtoni változat] Vegyük tehát szemügyre a washingtoni kompozíciót, amelyen még jobban kidomborodik a történet kamaradráma-jellege, s amelyen Remb-

878 Mieke Bal a kezek beszédességét – szerintem félreértve/félremagyarázva Michael Friedet – eleve teátrális fogásnak tekinti, ld. **Bal 1995,** 154.

randt elhagy mindenféle színházias kelléket, ellenben az előtérben fokozott jelentőséget kölcsönöz az elhagyott vörös kabátnak, a legfőbb „bűnjelnek", amely ezúttal gondosan elrendezve nyugszik a hitvesi ágy elülső sarokoszlopán. Különös, a figyelem középpontjába állított (tehát atipikus) *repoussoir*ként kifejezett mélységi akcentust ad az ágynak, és ez Rembrandt színpadán nem lehet véletlen.

József ezúttal nincs takarásban, bár itt is kívül reked a súlyponti párbeszéden, és drámai hősként továbbra sincs beleszólása abba, hogy mi lesz a sorsa. A bal oldalon áll az ágy másik oldalán, és nem tiltakozik a vád ellen: fejét kissé megbiccentve, szelíden néz maga elé. J. K. Wheelock bal kezének elmozdulásában lát ugyan szándékot erre, de a fiú közvetlenül mégsem vesz részt a jelenetben: jelenlétének módusát itt alkalmazott kategóriáim közül a *disszociált* írja le a legpontosabban A fiú megadó, rezervált kifejezése pontosan megfeleltethető a hűséges és becsületes szolga szerepének, akinek sem „itt és most", sem utólag nem kell védekeznie a hamis váddal szemben, s aki sorsát – tiszta lelkiismerettel – a maga Istenére bízhatja.[879] Mégis, nyílt jelenléte a színen jelentőségteljes rendezői húzás, ami – éppen, mert Józsefnek drámai személyként *itt és most* még annyi tennivalója sincs, amennyit a berlini kép erőtlen tiltakozása jelentett – határozott értelmezést követel. A dramaturg Rembrandt pontosan tudja, hogy az őt érdeklő dráma szempontjából voltaképp közömbös, hogy József hol és mikor konfrontálódik Potifárral: bátran bevállalhat tehát ennyi narratív inkonzisztenciát.

A jelenlét disszociált alakzatáról korábban azt állapítottuk meg, hogy az általában a cselekvési szabadság magasabb fokát képviseli: az ekként megmutatkozó szubjektum megkülönbözteti ugyanis magát azoktól, akik nem képesek mintegy rálátni az őket abszorbeáló szituatív kényszerkapcsolatokra. József intranzivitása mindenekelőtt Potifár és Potifárné dialógusának a berlininél sokkal intenzívebb tárgykapcsolati kölcsönösségére mutat rá: reflexivitása – indirekt módon – mintegy bekeretezi a házaspár szenvedélyes dialógusát. Olyan keretezés ez, amely bizonyos értelemben szimbolikus fölényt biztosít József számára, és ezzel képes rávilágítani a dráma mélyén kavargó szenvedélyek valódi természetére.

Potifár és Potifárné kapcsolatát ugyanis Rembrandt itt egészen más módon konfigurálja, mint a berlini képen. Ott a megkülönböztetés technikáit még a *hamis vád* meggyőző erejének érdekében vetette be: nem a cselekvők motivációira, inkább a perbéli „szerepek" festői hitelesítésére figyelt, és ebben Józsefnek is – bár mellékes, de beszédes – szerepet kellett kapnia. A washingtoni változaton másról van szó – a helyzet kulcsa pedig a fiú lesz, aki epizodistából[880] most megkerülhetetlen főszereplővé lép elő.

879 „…József, minden ügyét Istenre bízva, nem kezdett védekezni és nem számolt be a történtek pontos körülményeiről, hanem csendben tűrte a korlátokat és megpróbáltatásokat…" **Flavius Josephus 1895,** AJ 2.5.1.

880 A berlini kép nem-drámai jellegét az is jól mutatja, hogy ez a József-figura minden további nélkül elhagyható volna: *erre* a jelenlétre feleség és férj kommunikációjának teljes értékű „lejátszásához" nincs szükség.

Feltűnő, hogy nyúlánk, vékony figurája – tisztán vizuálisan – az asszony tengelyére vetítve szinte tükörszimmetrikusnak mutatkozik Potifáréval: ez a beállítás a szemlélő szemében az ifjút egyenesen Potifár *vetélytársának* láttatja. Státusaik persze különböznek: Józsefet szerényebb öltözéke, fedetlen feje és a derekára kötött kulcsok, továbbá a meghunyászkodó viselkedés alárendeltként, míg a turbánt, kardot, hímzett palástot – tehát a hatalom jelvényeit – viselő Potifárt asszertív fellépése tekintélyes nagyúrként jellemzi. József hamvas-lágy vonásai, hosszú fürtjei, szinte ábrándos tekintete világos kontrasztot alkotnak az eleve árnyékba burkolt, de éretten férfias Potifár ezúttal markáns kifejezésével. Mindketten egyformán plasztikus, jól artikulált, sőt, e tekintetben egymáshoz kalibrált figurák – ám Rembrandt gondosan ügyel arra, hogy akciódramaturgiai (tárgykapcsolati) értelemben ne legyen közvetlen közük egymáshoz. Mert az egymással korábban hosszas baráti, bizalmi viszonyt ápoló Potifár és József konfrontációja mint *férfiak rivalizálása* csak Potifárné közvetítésével állhat elő, akit a József utáni szerelmi sóvárgás motivál, s aki férje féltékenységére apellálva állna bosszút szerelme viszonzatlanságáért.

Ebben az összevetésben különösen markáns az a különbség, amely József passzivitását – dramatológiailag szólva: jelenlétének intranzivitását – Potifár asszertív fellépésétől megkülönbözteti. Ennek folytán most *megmutatkozik*, sőt kifejezetten *láthatóvá* válik József fiatalsága és önmagában való szépsége mint vonzerő – Potifárné vonzalmának fő oka – is. Olyan motívum ez, amely a Genezis szövegében is külön említést nyer: „*Józsefnek szép termete és szép arca volt*" (1Móz 39.6), majd részletes kifejtést is kap mind Flavius Josephus-nál, mind Vondel szomorújátékában. Rembrandt az 1650-es évek elbűvölő Titus-portréinak minden festői eszközét beveti, hogy az ifjú e hamvasságát, szemérmes szépségét és szűzies ártatlanságát érzékeltesse[881]. E *vizuális* szuggesztióval mindenesetre festőileg tökéletesen hidalja át, illetve váltja ki Potifárné és József hosszas és bő lére eresztett párbeszédeit, amelyek már Flaviusnál is, de Vondel retorikailag terhelt szomorújátékában különösen kettejük szerelmi kapcsolatának egyoldalúságát voltak hivatva ábrázolni.

Ennek fényében a washingtoni változat sokkal komplexebb képet rajzol a *dramatis personae*-t mozgató motívumokról, mint a berlini, amelyen nemigen van szó többről a kikosarazott nő célirányos bosszúvágyánál. Bár közvetlen-tárgykapcsolati értelemben Potifárné kommunikációja itt sem Józsefet, hanem Potifárt célozza, az asszony jelenléte a washingtoni képen mégsem az ördöngös manipulátoré, akivel Berlinben találkoztunk. Sokkal inkább tűnik tehetetlen, szenvedő szerelmesnek, akit izzó szenvedélye nem hagy nyugodni. Elnyílt ajkain, összevont szemöldökén, elrévült-elsötétülő tekintetében Rembrandt hihetetlen érzékenységgel érezteti a szerelmi felajzottság összetettségét, gyönyör, indulat és önfegyelem tébolyító

881 Katalógustételében Wheelock egyenesen József modelljeként is elgondolhatónak véli Titust. Vö. **Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980,** no. 28., 148. A mű személyes-családi vonatkozásairól ld. **Kaufmann 1973**

keveredését. Erős a szuggesztió, hogy az ezúttal gazdagon felékszerezett asszony magára erőltetett nyugalmát nemcsak a sértettség miatti explicit bosszúvágy, hanem a fiú érzéki közelsége is motiválja: hisz – *drámai értelemben* – József akkor is jelen van a szerelmes asszony szubjektív terében, ha fizikailag nem is elérhető a számára[882]. Kinyújtott jobb keze vádló sziluettként rajzolódik a vetett hitvesi ágy vakító fehérjére – a hüvelykujj deixise és a vörös kabát intenzív *repoussoir*-effektusa drámai erővel mutatnak rá a gyönyör *üres*en tátongó helyére, a *hiány* terére, amely a szerelmes asszonyt elválasztja szerelme elérhetetlen tárgyától. Férje felé fordul ugyan, tekintete mégis finoman elsiklik a férfiről – vádaskodik, de csak félig beszél Potifárhoz.

A washingtoni képen Potifár is sokkal vehemensebben van jelen: itt nincs semmi abból a szenvtelen, elfogulatlan és várakozó figyelemből, amellyel berlini énje fogadta az asszony zilált vádjait. A berlini fej kissé archaizáló, keletiesen kifejezéstelen profilját **(2.153],** amelyet egyesek az ún. Mughal-miniatúrák rajzmásolataival[883] **(2.154]** is kapcsolatba hoztak, most egy háromnegyedrét befelé forduló, sokkal modelláltabb, karakteresebb és kifejezéstelibb arc váltja fel: a szerelmes férfié, aki most egész lényével épp gyámolításra szoruló asszonya felé fordul. Mélyen ülő gombszemeinek sötét villanása, beszédre nyíló ajkai, az óvó mozdulat, amellyel fölébe hajlik, és vállát gyöngéden megérinti[884] – megannyi egyértelmű *tranzitív válaszreakció* Potifárné – láttuk: nagyon is összetett, többirányú – kommunikációjára. Neki nincs semmi oka nem egyértel-

882 Mieke Bal és szerzőtársai József e jelenlétét jelenésszerűnek látják: a Vondel-darab egy korábbi motívumát tovább gondolva, amelynek során a kétségek között vergődő szerelmes asszony mintegy „belső színházként" előzetesen megálmodja együttlétét szerelmével, és mivel ebben a fantazmagóriában a férj bosszújától való fenyegetettség is hangot kap, azt feltételezik, hogy amiként a Vondel-darab nézőjének is sajátos perspektívaváltást kell végrehajtania, úgy Rembrandt képén is úgy kell ránéznünk Józsefre, mint akit – ennek a vizuális eltolódásnak az eredményeként – Potifárné szemével látunk meg. Az ötfelvonásos Vondel-szomorújáték és a Rembrandt-művek olyan szoros összeolvasása, amelyre javaslatot tesznek, s amelynek eredménye például az, hogy a két Rembrandt-művet voltaképp egybefüggőként – kvázi ugyanazon esemény vizuális eltolódásának – kellene látnunk, számomra túlfeszítettnek és némiképp önkényesnek tetszik. Bár az általuk *kulturális elemzésnek* nevezett módszer egyáltalán nem idegen a „Rembrandt-dramatológia" szellemétől, amennyiben azt ők is elhatárolják a tisztán az egykori értelem tudományos-történeti interpretációjaként felfogott ikonológia szemléletétől, és kulcsszerepet juttatnak az aktuális nézői szubjektivitás észlelő/megélő szerepének, sőt: épp *az emberi szubjektivitás nyilvános színrevitelében* látják a korszak (Vondelre, Pynasra és Rembrandtra egyaránt érvényes) meghatározó kulturális törekvését. Mindamellett az, amit „a vizualitás megtörténésének" neveznek, nem föltétlenül van fedésben az általam követett szoros dramaturgiai-szcenográfiai analízissel.

883 Rembrandt 1656–1661 között legalább huszonöt tollrajzot készített ún. Mughal-miniatúrák nyomán, amelyek nyilván a hollandok kiterjedt kelet-indiai kereskedelmi kapcsolatainak köszönhetően kerültek Amszterdamba. Rembrandt 1656-os vagyonleltára szerint ezekből többet is birtokolt és külön mappában őrzött. Az eredeti színes miniatúrák többségét az egész India területét is magába foglaló Mogul Birodalom két uralkodójának, Jahangir [uralkodott 1605–1628 között) és fia, Jahan (1628–1658) profil-arcképei **[2.154]** tették ki. A többnyire monokróm, barna tintával, szabad felfogásban készült másolatok tanulságait a művész több más művön is hasznosította. Vö. **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no 37; **Slive 1965,** Vol. I, no. 167. és 268.; továbbá **Schwartz 2006,** 39.

884 A feminista olvasatokat előnyben részesítő Mieke Bal azt is megkockáztatja, hogy itt – ellentmondva a Genezisnek és Flavius Josephusnak – mintha a férj készülne megvalósítani asszonyán azt az erőszakot, amivel Potifárné Józsefet vádolta. **Bal 1995,** 155.

műen az asszonyra figyelni, ahogy azt Mieke Bal sugallja[885]. Rembrandt a történet mélyén fölismeri, hogy két, egyformán *szerelmes* emberről van szó, akik között, *itt és most* furcsa, aszimmetrikus kölcsönösség jön létre. Szerelmi vágy és szerelemféltés egy tőről fakadnak: és mindkettő alanyát ugyanaz a *feltétlen indulat* tölti el és kapcsolja egymáshoz. Ám a történet szerint hiába házasok, nem összekulcsolódnak, mint pl. a *Zsidó menyasszony* **[3.129]** alakjai, akik emocionális egyértelműséggel oldódnak fel egymásban. Hisz Potifárné azt a Józsefet vágyja forró szenvedéllyel, akiben Potifár önmaga legfőbb riválisát ismeri fel éppen: és akár sejti, akár nem, hogy az asszony a fiúhoz vonzódik, férfiúi önérzetében legalább olyan mélyen sértve van, mint az asszony, akit az ifjú közönye viszont nőiségében sért vérig.

A szenvedélyek dialógusának tehát, amelyben Potifár és Potifárné egymásra találnak, a kívülálló József a közös tárgya: a házaspár abszorptív és a fiú disszociatív jelenléte közötti dramaturgiai megkülönböztetés révén Rembrandtnak sikerül színre vinnie a frusztrált vágy és a sértett önérzet olyan pusztító indulatait, amelyeknek mind Potifárné, mind Potifár – ki-ki a maga módján, de egyformán – boldogtalan rabjai. József „szabadsága" persze relatív, hisz tudjuk, hogy a történet az ő igazságtalan kegyvesztéséhez és újabb szenvedéseihez vezet. Ez a kis kamaradráma, ha hinni lehet a dramatológiai elemzés logikájának, megint egyszer a szerelemvakság pusztító erejét és az ártatlan, indulatmentes szépség védtelenségét foglalja drámai formába.

4.3 | A BEÉPÍTETT TEKINTET: A SZKOPIKUS DIMENZIÓ

> *„A látás, csakúgy, mint az ábrázolás, tranzitív cselekvés, tárgyat kíván […] A káprázat, az emlékképek, a kettős kontúrok és más anomáliák következményei tudatküszöbünk mögé kényszerülnek, ha rendszeresen és feltűnően ellentmondanak annak a vizuális hipotézisnek, mely kiállja a rendelkezésünkre álló realitástesztek próbáját, legalábbis addig, amíg éberek és józanok vagyunk."*[886]
> (Ernst H. Gombrich)

Bühler és Boehm nyomán korábban (vö. 215. *passim*) láttuk, hogy a képmező egy bizonyos nyers és közönséges értelemben a mutatómezővel analóg módon strukturálódik. Triviális, hogy az iménti példákon a gesztusok értelmét (azt az *itt*-et, amelyre Kürosz **[2.04],** illetve azt az *ott*-ot, amire Ábrahám **[2.31]** rámutat) azért tudjuk deixisekként realizálni, mert a kép a valós nézőt is – mintegy automatikusan – Ábrahám

10 38

885 Interpretációja szerint ebben a szituációban „mindegyik alak feszülten, de befelé figyel. Senki nem néz egyértelműen egy bizonyos tárgyra […] az idősebb férfi sem néz a nőre, ő is inkább saját kívánságára tűnik koncentrálni." **Bal 1995,** uo.

886 **Gombrich 1998,** 87.

és Izsák, illetve Dániel és Kürosz kommunikációs közösségének tagjaként – egy közös emberi „életvilág" részeseként – kezeli. Ez elvben már a látáspiramis *(pirramide visiva)* Alberti-féle sematikus modelljében, az ún. *costruzione legittimá*ban **[2.155]** is megvalósul: ebben az ikonikus mutatómező a vetítősík oldalnézeteként adódik, a látósugár pedig úgy jelenik meg, mint a dolgokra rálátó/rámutató tekintet irányvektora[887]. Csak nyomatékosítja ezt a németalföldi művészetben először Viator (Jean Pélerin, 1445 k.–1525) által elméletileg is kidolgozott ún. távlatpontos perspektíva és szerkesztési gyakorlat, amely a szem pozíciójától bizonyos távolságra felvett vetítősík elméleti feltételezése nélkül operál, s amelyet Svetlana Alpers úgy jellemez, hogy „a festmény nincs elválasztva a külső szemlélőtől […] közvetlenül a látott világ darabjaival azonosul"[888]. Ebben a vizuális kultúrában „a festményt a szemmel és nem azzal a világgal azonosítják, amelyet előtte egy bizonyos helyen levő ember lát".[889] A kép így teljes látóterünket jelöli ki: a távlatpontos szerkesztés mondhatni nemcsak a *finestra aperta*[890] „ablaküvegét", hanem a keretét is virtualizálja.

Rembrandtot viszont, mint közismert, hidegen hagyták a perspektivikus szerkesztés spekulatív szépségei. Persze nagyon is foglalkoztatta a néző és a láthatóságok összeszövődésének problémája, de nem *pictor doctus*ként, inkább mondhatni *pictor dramaticus*ként kutatta és kezelte azt. Egyrészt azt a módot, ahogy a nézőt a képpel szemben pozicionálja, nem lehet a diszkrét térbeli pontokat összekötő elvont-testetlen *látósugár* Albertitől eredő, de Viatornál és Jan Vredeman de Vriesnél (1527–1609) is nélkülözhetetlen metaforájával **[2.156]** megközelíteni. A tekintet, amellyel ő kalkulál, nem az elvont optikai érzékelés fenoménje, amelyet egy geometrikus ábrán az alanyt a tárggyal összekötő egyenes vonal grafikusan is megjeleníthet, hanem maga is érdekvezérelt*, affektív emberi cselekvés*, a kíváncsiság, a vágy vagy a hárítás testhez kötött és folytonos fókuszváltásokra kész mozgékony szerve. Mivel a motivált nézőt a *dráma* jelen idejű lefolyásának menetébe kell bevonnia, a festőnek úgy kell konfigurálnia a szcenikai teret, hogy az kifejezetten szuggerálja is a néző-én szomatikus jelenlétét ebben a térben[891] (vö. korábban 146ff.). Ez a reneszánsz perspektivizmusra jellemző „mélység mint iránytér"[892] voltaképpeni affektív tartalma. A képkivágás, a látószög beállítása, a

887 Ezen a tengelyen a nézői *itt* és a *finestra apertá*n túli *ott* lemérhető távolságként jelenik meg, amely pl. szabályos padlókockákkal nemcsak a kép virtuális terén belül (mint Albertinél), de azon kívül is méretezhető. Vignola a *primo regola* közismert kísérő ábráján ezt lelkiismeretesen fel is tünteti. Vö. **Kemp 2004,** 87–89.

888 **Alpers 2000,** 80.

889 **Alpers 2000,** 81.

890 Alberti, *Trattato*, I. 19, **Alberti 1997,** 74–75.

891 Rembrandt „művészetelméletéről" szólva Ernst van de Wetering is kimutatja, hogy a festő mind a fénnyel és árnyékkal, mind a színekkel való formálást, illetve a dolgok térbeli elrendezését *(ordonnance)* a befogadót pozicionáló téreffektusok kiváltásának rendeli alá, s hogy ebben kivételes szerepet juttat annak, amit a németalföldi elméletírók *doorkijk*-nek (keresztülnézésnek) neveztek, ld. **Van de Wetering 2016,** 220f. Mégis, a „természetességre" és a jelenetek hitelességére fókuszáló ábrázolásában elsikkad a *nézői jelenlétne*k az az emfázisa, amelyre én itt a hangsúlyt helyezem.

892 **Kemp 2004,** 87.

takarások, a megvilágítás stb. egyaránt arra szolgálnak, hogy a festő a dramaturgiailag releváns láthatóságokat az én tekintetemre – tehát a mozgékony nézői figyelem deiktikus origójára – „optimalizálja".

Másrészt döntő számára, hogy a látvány mégse önkényes, szubjektív vizionálásnak, hanem magáértvaló, objektív realitásnak mutatkozzon. Yannis Hadjinicolaou szerint Rembrandt műtermi pedagógiájában nem ok nélkül helyezett súlyt a multiperspektivikus megközelítésre: „ha a több diák rajzait összekombinálták, a rajzolt figura 'totális képe' állt elő, akár egy háromdimenziós szobor esetében."[893] A színpadi tér és a testek többirányú kezelése, a deiktikus apparátus, illetve a hozzáférés célirányos adagolása a kész képeken mind arra szolgál, hogy a nézőt a „virtuális realitásba" való belépésre, az események közelébe való férkőzésre ösztönözze – vagy épp gátolja ebben. Így válik a nézői tekintet deixise szinte észrevétlenül a képszínpadi diegézis elemévé: így „kerülünk képbe" azzal kapcsolatban, ami a színpadon történik. Hajlamos volnék leginkább *a néző involválásának dramaturgiai igényével* magyarázni Rembrandtnak azt a visszatérő gyakorlatát, hogy ugyanazt a jelenet-beállítást több látószögből, más-más szemlélői pozíciókból is rögzítse[894]: az Alpers által összegyűjtött rajzokat nem csupán a műtermi performanszok bizonyítékainak, hanem az implicit néző lehetséges nézőpontjait és szerepeit mérlegelő kísérletezés lépéseinek is tekinthetjük.

Bizonyos értelemben persze minden kép a nézőre orientált: ontológiailag csak egy rá irányuló szemlélő figyelemmel egyetemben gondolható el. A képre is igaz, amit Goethe a színházról mond: „Színpad és nézőtér, színész és közönség együtt alkot egészet."[895] Láttuk, Rembrandtnál az ikonográfiai értelem-összefüggések, illetve a narratív vezérfonal puszta ismerete gyakran nem elegendő annak megértéséhez, hogy aktuálisan *mi történik* a festett színpadon. Hogy az ábrázolt történetnek egyáltalán *ki* a voltaképpeni drámai hőse, hogy *itt és most* mi számít szubsztanciális és mi marginális tettnek stb., az csak a jelenet mindenkori konfigurációjában dől el, márpedig ennek a mindenkori néző-pozíció – tehát a képszínpad szkopikus dimenziója – is konstitutív eleme. Látni fogjuk, hogy a mindenkori implicit néző-pozíció definiálásában, illetve a képről képre változó nézői szereptudat kialakításában Rembrandt ahhoz hasonló bravúros találékonysággal jár el, mint amit a képszínpadi diegézis bonyolításánál tapasztaltunk.

Az „implicit néző" jelenlétének fikcióját a formában vizuálisan elő kell tehát állítani. A kis képméretek kedvelése például azzal is magyarázható, hogy az „explicit" – tehát például a múzeumi térben bóklászó – nézőnek ilyenkor kifejezetten fókuszálnia kell ahhoz, hogy valós látóterét a kép által felkínált fiktív látótérhez igazíthassa. Herwig Guratzsch már az egészen korai Rembrandtnál kimutatta a Lastmantól eltanult szín-

893 **Hadjinicolaou 2014,** 166.
894 **Alpers 1988,** 43–44.; **Guratzsch 1973,** 151–152.
895 Goethe, „Szabályok színészeknek" (1803), 82.§, (ford. Görög Lívia), in: **Goethe 1981,** 327.

padtagolási technikák, például bizonyos kiemelt szereplők erőteljes alulnézetben való megmutatásának tudatos alkalmazását, amelyek a befogadót közvetlenebbül engedik bekapcsolódni az előtte lezajló emberi találkozások feszültségeibe[896]. A XVII. század festőjének egy sor festői eljárás állt rendelkezésére ennek az „esztétikai határnak" (E. Michalski) a definiálásához: mind az elrejtéséhez, mind a reflektálásához[897]. E fejezet tárgya a nézői tekintetnek a képkivágás, a megvilágítás, a szcenografikus és architektonikus kulisszák, illetve függönyök segítségével való deiktikus keretezése: látni fogjuk, hogy Rembrandt e technikák kezelésében is káprázatosan kreatív újítóként lép a színre.

4.3.1 | A közvetlen *itt és most:* az implicit néző szomatikus jelenvalósága és a láthatóhoz való elemi hozzáférés

Az, amit korábban „implicit néző"-funkciónak neveztem, nem is egyéb, mint a szemlélés munkáját orientáló deiktikus utasítások komplex rendszere: azt feltételezi, hogy Rembrandt kifejezetten ennek az én-nek a látótereként, illetve arra vonatkoztatva határozza meg a képmezőt, olyan szcenikailag, mélységében tagolt helyként, amelyen a néző mintegy a sajátjaként képes tájékozódni – ami itt azt is magába foglalja, hogy benne önmagát is valahogy láthatóként érzékeli. (Láttuk, hogy Michael Fried szerint a XVIII. század második felének francia festői épp a néző láthatóságának ezt a fikcióját igyekszenek kiiktatni, ami – másfelől – az ábrázolt események nyilvánosságának megkerdőjelezését is jelenti (vö. korábban 125ff.). Mivel az implicit néző látótere közös a színpadon cselekvők akcióterével, együttesen alkotják meg a kölcsönös *jelenidejűség* játékterét, azt a különféle módokon átkeretezhető *itt és most*-ot (vö. 278ff.), amely nélkül egyetlen dráma sem tud öntörvényűen lejátszódni. Ez a tagolás teszi lehetővé, hogy a dráma szereplői adott esetben a nézővel mint „a színen tartózkodó" aktorral lépjenek kommunikációba.

4.3.1.1 | Az elemi képkivágás. A berlini Sámson és Delila és a közvetlen testközel

A korai Rembrandt „elbeszélő" stílusának egyik meghatározó vonása a színpad virtuális tere és a néző látótere közötti folytonosság, illetve küszöb nélküli átmenet: ez annak az optikai közvetlenségnek az egyik legelemibb feltétele, amiről mint a

896 **Guratzsch 1973,** 265.

897 Alfred Neumeyer a megjelenítés „optikai valóságosságát" előállító, az „illuzionizmust" támogató figuratív keretrendszer elemei között sorolja fel a képkeret, a függöny, a fülke, a perspektivikus szerkesztés, az architektonikus keretezés és a tükör motívumát: vö. **Neumeyer 1964,** 9–19

drámaforma képi velejárójáról korábban (102ff.) már szó esett. Rembrandt szokatlanul merész dolgokra képes, ha a nézői tekintetnek a látható világgal való azonnali és direkt konfrontálása a feladat. Hogy a kép játékterében a néző saját szomatikus kompetenciája alapján tájékozódjon (hogy tehát a színpadi történés egyes helyeit saját deiktikus origójához képest automatikus itt, ott vagy amott lévőként érzékelje), gyakran hatályon kívül helyezi a képszínpad belső tagolásának bevett szabályait. Ezekre az effektusokra nyilván csak kísérleti úton lehet rátalálni: erre vall a kis formátumok kedvelése, amelyre már Constantijn Huygens is fölfigyelt, amikor azzal dicséri a fiatal festőt, hogy eredményeit „mások legnagyobb méretű képein" is hiába keresi[898]. A kép fizikai méreteinek a hatás szempontjából való relativizálása is összecseng azzal, amit a *Bűnbánó Júdás* **[2.38]** kapcsán már láttunk: hogy Huygens befogadóként készségesen elfogadja a forma diktátumát, és azonosul az „implicit néző" szerepével. Alkalmazkodik tehát a kis mérethez, és tudatosan a sajátjaként akceptálja a képkivágás fiktív látóterét is. 4

A képkivágással kapcsolatban itt alapvetően két összefüggést kell tekintetbe vennünk. Az egyik a fizikai képszélek viszonya a megjelenített figurákhoz/tárgyakhoz: az átvágások, illetve szélek általi takarások játéka. A másik a látótér *mélységi* tagolása, amelynél a döntő pont a figuráknak és tárgyaknak az áttetsző képsíktól – tehát az implicit néző szomatikus *itt*-jétől – való távolsága, ami meghatározza pregnanciájukat, láthatóságuk mértékét: méreteiket, részleteiket, megvilágítottságuk, takartságuk módját stb. Rembrandt mind a két eszközt már igen korán és nagyon bátran alkalmazza. Gondoljunk egyrészt a *Dániel és Kürosz* **[2.04]** vagy az *Andromeda* **[2.58]** merész képkivágásaira, amikor tárgyi szempontból döntő jelentőségű motívumok kerülnek ki a látótérből, miközben dramaturgiai értelemben nagyon is „jelen" vannak a színen, sőt: kitakarásuk csak fokozza a szituáció feszültségét. 10 5

Ennek az implicit néző „szomatikus" jelenlétére építő stratégiának talán a legkiérleltebb példája a berlini kis *Sámson és Delila* **[2.15]** lehetne[899]. A kompozíció dinamikáját Rembrandt Delila és a háttérből alattomban közelgő katonák feszült interakciójára alapozza. Az RRP kutatásaiból tudjuk, hogy – akárcsak a *Lázár feltámasztása* esetében – Rembrandt itt is Lievens egy képi invencióját vette alapul[900] **[2.79]** – ugyanakkor 6

898 „…ille, suae se industriae involvens, in minorem tabulam conferre amat et compendio effectum dare, quod in amplissimis aliorum frustra quaeras", vö. Huygens **Hofstede de Groot 1906,** 16. (no. 18), továbbá **van de Wetering 2001a,** 26., **van de Wetering 2011a,** 3. A kis méretek kedvelésére, illetve ennek a kísérletezéssel való összefüggésére vonatkozóan ld. **van de Wetering 2016,** 61–68.

899 Rembrandt: *Sámson és Delila.* Szignált, 1628-ra datálva, de valószínűleg csak 1629-ben festve; fa, 61,4×40 cm, Br. 489. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Részletes tárgyalását ld. **Corpus I. 1982,** no. A 24. Vö. a képről korábban mondottakkal **[221.** o. skk.]

900 Lievens kicsiny fatáblára készült monokróm olajszkeccsének (amelyet, mint korábban jeleztem, Jonathan Bikker kevéssé meggyőzően tulajdonít Rembrandtnak, vö. **Kat. Budapest 2014,** no. 83., 330.) dramaturgiai újdonsága az, hogy – szemben a téma Rubens által kidolgozott és Jacob Matham metszetmásolatán **[2.157]** keresztül széles körben elterjedt megoldásával – a csendre intő Delila és a terembe lépő marcona interakcióját állítja a középpontba. A két munka egyéb művészettörténeti összefüggéseiről vö. **Schwartz 1985,** 81–83. Madlyn Kahr

láthatóan minden erejével azon van, hogy kiélezze a kollíziót az alattomos tettesek és a gyanútlan áldozat között[901]. Például azzal, hogy Sámson testét egészen beforgatja a képtér mélye felé, és a lopakodó katonáéval közös térdiagonálisra fűzi fel. Ahogy a közvetlen előtérbe helyezi, hátoldalát manifesztté, arcát viszont hozzáférhetetlenné teszi számunkra, Rembrandt a védtelenséget teszi meg Sámson egyetlen szemléletes vonásának.

Ezt szolgálja a hálófülke függönyének határozott vonalú, síkhatású paravánná alakítása, amelynek tértagoló funkcióját a mögüle kíváncsian előrepillantó sisakos harcos nyomatékosítja, de ide tartozik a vele egy síkba hozott lépcső motívuma is, amely mintegy drámai küszöbként választja el egymástól s ugyanakkor kapcsolja össze egymással az előteret a középpel, a gyanútlan idillt az alattomos fenyegetéssel[902]. Ez ad precíz dramaturgiai funkciót a fejét hátra fordító Delila félig fölfelé vetett pillantásának is, aki ezzel a néma gesztussal jelzi a lábujjhegyen közelítő harcosnak, hogy *előbbre* kell lépnie ahhoz, hogy rátaláljon jövetele céljára – a levágandó hajfürtre[903]. Rembrandt Delilája a filiszteushoz fordulva nem egyszerűen rámutat az akció tárgyára („ezt vágd le") – helyzete folytán ez a mozdulat a hívás, az „*ide* gyere" értelmét is kapja, ami összehasonlíthatatlanul feszültebbé teszi az ábrázolást, mint Lievens műve esetében, akinél ilyesmiről nincs szó[904].

Rembrandt induktív dramaturgiája – az eseményszerűre való koncentrálás kedvéért – fölülírja az attribútumok „kibetűzését" igénylő ikonografikus-képolvasói rutinokat: a színpadi jelenlét precíz evokálása kedvéért itt is letesz minden olyan epikus részlet, kódolt formula vagy allegorikus utalás alkalmazásáról, amely a nézői tekintet spontán „önkívületének" felfüggesztését követelné meg[905]. Bátran elhagyja például a Sámson kivéte-

---

egy valamivel későbbi Lievens-festménnyel veti össze Rembrandt e képét, amelyben Guercino és Honthorst közvetítésével detektálja Caravaggio hatását – az itt tárgyalt Lievens-vázlatot ő a Rembrandt-iskola egy ismeretlen tagjának másolataként azonosítja. **Kahr 1973,** 258–259. (Appendix B) Két német kutató a berlini kép alapos röntgenvizsgálata alapján újabban olyan szoros összefüggést tételez fel a két munka között, hogy a *grisaille*-t egyenesen Rembrandt saját kezű vázlatának tekintik. Vö. **Kleinert–Laurenze–Landsberg 2009,** 153–154. vö. még **Corpus I. 1982,** no. C1. Hasonlóképp vélekedik Jonathan Bikker is a budapesti kiállítás vonatkozó katalógustételében, vö. **Kat. Budapest 2014,** no. 83., 330.

901 Horst Gerson jó okkal nevezte a képet a „rémület és feszült várakozás remekművének" ['a masterpiece of terror and suspense']: vö. **Gerson 1968,** no. 9., p. 176.

902 Mind a függöny, mind a lépcső előfordul Lievensnél is – ő azonban nem alkalmazza e tértagoló motívumokat a dramaturgiai bonyolítás eszközeként.

903 E hátra/felfelé irányuló pillantás ereje ugyanabból a precíz deiktikus tárgyiasításból fakad, amely a *Handjeklap* **[2.127]** főszereplőjének maga mögé, a sarokfigura felé vetett pillantását vagy Júdásnak az aranypénzekre, illetve a korai párizsi *Emmaus*-táblán az asztal mögötti tanítványnak a Jézusra meredő tekintetét jellemzi.

904 Lievens egyáltalán nem foglalkozik a láthatóságok és takarások színpadi dramaturgiájával: az ő Delilája zavartalanul fordul az óvatosan közeledő filiszteus felé – s bár kommunikációjuk tartalmi értelemben nem különbözik a Rembrandtnál tapasztalhatótól, a figurák mélységi differenciálása itt is inkább rutinszerű, drámai szempontból vértelen elrendezést eredményez. Vö. Bernhard Schnackenburg katalógustételével, **Kat. Kassel–Amsterdam 2001,** no. 27., 202–204.

905 Figyeljük meg, hogy Rubens miként narrál. 1609–10-ben festett monumentális képén (olaj, fa, 185×275 cm, ma London, National Gallery) amelyet Jacob Matham metszete **[2.157]** Hollandiában is ismertté tett, ő is „dramatizálja" az eseményt – például az előtéri lefüggönyözött kerevet, illetve az épp rajta zajló csendes hajlevágási

les testi erejére és alvó állapotára való explicit utalásokat, amelyeket Rubens alkalmaz híres – Jakob Matham által rézmetszeten **[2.157]** is népszerűsített – monumentális festményén, s amely még Lievens vázlatán és saját festményváltozatán **[2.158]** is nyomot hagyott[906]. Inkább arra figyel, hogy a testpozíciók precíz összehangolása folytán Delila öle, miközben magába fogadja a szerelmes férfit, egyben fedezékül is szolgáljon a mögüle leskelődő fenyegetés számára[907]. Amit Lievens elsősorban a gesztikulációk erőteljes, mármár karikaturisztikus testbeszédével érzékeltet, azt Rembrandt a nézőnek szinte kizárólag deiktikusan – az előtéri *itt* és a középtéri *ott* ellenpontozásával, illetve a testirányok konfrontálásával – állítja elő[908]. A nyomatékos előtér a Lievensénél célzatosabban irányított oldalirányú megvilágítást kap, amely a címadók csoportjának alsó felét éri – a legfényesebb pontokként Delila hímzett köntösét, illetve lábfejét, Sámson védtelen hátát, gazdagon díszített derékkötését, illetve magatehetetlenül lógó tőrének (!) pompás tokját emeli ki.[909] Rembrandt úgy irányítja az intenzív fényt az előtérre, hogy általa a nyugvó tárgyak karakteres plaszticitással „emelkedjenek el" a padló semleges síkjától – vagyis a cselekményben közvetlenül érintett testek prezenciájának fokozására törekszik.[910] (Ez a tekintetet megtorpanásra késztető csendélet-effektus, mint korábban utaltam már rá [107.], ehelyt dramaturgiailag is indokolt, amennyiben része van a voltaképpeni esemény anticipálásában.) Döntő mozzanat, hogy Sámson meztelen talpa érinti a képsíkot, azaz úgyszólván eléri az implicit néző látóterének küszöbét.

Noha a cselekmény belső menetének bonyolításában nincs artikulált szerepe, a kép értelemegységeit és szimultán láthatóságait a nézőnek kell összerendeznie – ez azonban itt úgyszólván automatikusan történik meg. Aktuális, *testhez kötött pillantásában* egye-

---

jelenet és a háttérben óvatosan belépni készülő fegyveresek elválasztásával. De az előtéri csoport mögött a hátsó fal fülkéjében – mintegy Sámson vesztének okát jelölendő – egy Vénusz és Cupido-szobrot is elhelyez: a kis szárnyas szerelemistennek be van kötve a szája. Azt, hogy itt csalárd akcióról van szó, a hajat levágó filiszteus kezeinek kereszteződése jelöli – Rubens tehát extenzív ikonográfiai kódokat és utalásokat is igénybe vesz, ami valamiféle 'olvasó' magatartást feltételez a néző oldalán.

906 Ilyen a lehunyt szem, a héroszi izomzat vagy a lelógó jobb kar eredetileg a magatehetetlenséget jelölő, az ún. Meleagrosz-szarkofágról ismert antikizáló „pátoszformulája", amelyre Alberti is hivatkozik, II. 37., **Alberti 1997,** 112–113, s amelyet Rubens a korábban más összefüggésben már említett *Proserpina*-képén **[2.83]** is felhasznált.

907 Madlyn Kahr szerint (**Kahr 1973,** 244.) a jobb oldali hálósátor megjelenítésével Rembrandt kifejezetten arra utal, hogy Sámsont Delila erotikus csábítása teszi védtelen áldozattá.

908 Amit a „dramatológia" nyelvén így fogalmazok, azt pl. Ernst van de Wetering pontos, de – épp a *drámai* mozzanatot formálisan kezelő, inkább Rembrandt a kicsiny képek iránti vonzódását indokló – okfejtése (**Van de Wetering 2016,** 61ff.) a következőképpen formulázza: „Mivel Rembrandt a jelenetet sokkal tágasabb térbe helyezi, Lievenséhez képest olyan további részleteket tud hozzáfűzni, amelyek – első pillantásra – az elbeszélés tartalmát nem módosítják. Rembrandt a tág terű színpadon még egy katona hozzáadásával a figurák közötti kapcsolatok láncolatát teremti meg. Ennélfogva az események ki tudnak bontakozni. Hozzájárul ehhez a spirális kompozíció, mondhatni, kicsavarodása: ezzel teszi Rembrandt narratív értelemben hatékonyabbá a szereplők cselekvését." Van de Wetering joggal hangsúlyozza a tér mélysége és a képkivágás (értsd: a nézői rálátás térbeliségének) fontosságát is, mondván, a Lievens-festmény **[2.158]** életnagyságú léptéke és szűk képkivágása nem hagy kellő teret a kibontakozásnak. Vö. **van de Wetering 2016,** 74–75.

909 Korábban – az Izsák-kép megoldatlanságaival összefüggésben – erre utaltam, mint a csendélet-effektus dramaturgiailag indokolt alkalmazásának szép példájára.

910 Praktikusan így realizálódik, amit Bauch „a térbeli egymásmögöttiség időbeli egymásutánná válása"-ként aposztrofált a *Sámson és Delilá*n: vö. **Bauch 1960,** 185.

dül ő képes az *itt* helyén az *ide* fenyegetését, vagy, ami ezzel egylényegű: a bekövetkező pillanat *most*-ját realizálni, ám ehhez nem szükséges saját helyzetét mint ilyent reflektálnia.

A tekintet e mozgását Rembrandt világosan a kép középpontjára igyekszik fókuszálni: egy sor vizuális-kompozitorikus eszközzel tereli a szemet Delila élesen megvilágított kezeire, illetve a felmutatott hajfonatra. Például úgy konfigurálja a szemmagasságot, hogy Delila feje és a filiszteusok alulnézetből, míg Sámson teste erőteljes fölülnézetből adódjanak, ennélfogva az implicit néző akaratlanul az áldozat pozíciójával azonosuljon. Figyeljünk fel Rembrandt merész és később gyakran és hatásosan alkalmazott újítására, amellyel a kedvese ölében fekvő Sámsont – Rubens-szel és Lievens-szel ellentétben, akik profilnézetet adnak a hősnek – teljesen arctalanná változtatja. A *profile perdu* itt is rendkívül pontos és funkcionális megoldás: nemcsak arc és haj motívumainak egymás ellenében való drámai kijátszása miatt (értsd: hajának veszélyeztetettségével Sámson személyes identitása forog veszélyben), hanem azért is, mert így spontán módon, úgyszólván a saját bőrünkön érezzük meg a férfi *sebezhetőségét* is. A deiktikus konfiguráció ereje *az evidencia csapdájából* fakad: abból, hogy „szomatikus" jelenlétünkben megérintett nézőként hasonlóképp védtelenné vagyunk téve az *itt és most* – láttuk: festőileg gondosan előállított – közvetlenségével szemben, mint Sámson, aki épp *itt és most* lesz gyanútlan belefeledkezésének áldozata.

4.3.1.2 | A képsík látatlan küszöbe. Az elvakítás mint képaktus: *Sámson megvakítása*

Az imént a berlini *Sámson és Delila* példáján azt láttuk, hogy miként helyezi el Rembrandt a hajlevágás eseményét az implicit néző közvetlen látóterében, és e konfigurációval miként teszi őt mintegy kiszolgáltatottá az események lefolyásával szemben. Néhány évvel később egy másik – azonos tárgyú, de immár a hajlevágás után történteket tematizáló – remekműben tovább fokozza a közvetlenségnek ugyanezt az effektusát. Alighanem a szemkiszúrás brutális motívuma miatt tekintik az 1636-ban készült
16 *Sámson megvakítását* (Frankfurt, Städel) **[2.62]** az európai művészettörténet egyik legerőszakosabb képének, amelyet a korabeli művelt műértő (esetleg a célszemély, Constantijn Huygens) nemcsak a főhős zabolátlanságból fakadó erkölcsi bukásának méltó büntetéseként, de a tragédiához illő és a tekintélyes Scaliger által ajánlott motívumként is nyugtázhatott[911].

Az egyszerű színpadi kollíziót, amely a Bír 16.20–21-re referál, nem esik nehezünkre leírni. A hatalmas termetű mezítlábas hőst orvul, hátulról támadják meg: egy filiszteus két karját Sámson nyaka alatt összefonva úgy rántja le a nyers deszkapad-

911 Vö. **Weststeijn 2008,** 214–215., **Sluijter 2010,** 292.

lóra, hogy maga is alákerül, miközben a lendülettől fémsisakja leesik a fejéről; jobbról egy másik – teljes páncélba öltözött – katona ragadja meg baljával Sámson szakállát, hogy fejét lefelé szorítsa: ezzel a jobb kezében tartott gyilok épp célhoz ér, és a kifröcscsenő vér kíséretében mélyen a jobb szem üregébe hatol[912]. A hanyatt eső protagonista másik szemét reflexszerűen behunyja, miközben kínjában mindkét ökle és jobb lábfeje is görcsbe rándul: lemeztelenített jobb karját egy harmadik marcona láncolja körül, hogy bilincset kattintson rá[913]. Ők hárman birkózzák le a hosszú sörényétől megfosztott, s ekképp erőtlenné vált Sámsont: két oldalról egy-egy fegyveres fogja közre őket, jobbról kivont szablyával, balról célra tartott bajonettel biztosítva az akció sikerét. Fontos szereplője a képnek Delila, aki – bal kezében afféle hadizsákmányként Sámson levágott hajcsomóját lobogtatva és az áldozatra visszanézve – épp lendületesen távozik a színről[914].

Mármost ennek a képszínpadnak is az a legfőbb sajátja – egyben roppant hatásosságának[915] kulcsa –, hogy nincs láthatóvá tett küszöbe, azaz a festő a szkopikus mezőt

---

912 Sluijter hozzáteszi ehhez, hogy a frankfurti *Sámson* koncipiálásakor Scaliger tanítása bátoríthatta Rembrandtot a megvakítás hangsúlyozására: ilyesmit előtte egyetlen festő sem csinált. Ld. **Sluijter 2010,** 292. A (nem csak a Sámson-ikonorafiából vett) erőszakos előképekhez ld. **Manuth 1990**

913 Nem tárgyalhatom itt érdemben Jürgen Müller felvetését, aki az antik klasszikusokkal való vetélkedés *(aemulatio)* jegyében a Sámson-képet a *Laokoón*-szoborcsoportra referáló műként olvassa. Ld. **Müller J. 2006,** 238–240.

914 Amy Golahny a visszaforduló Delila testtartásának előzményeként Lastman egy 1619-es, Odüsszeusz és Nauszikaa találkozását ábrázoló képének pánikreakciót mutató kísérőalakját véli felismerni, sőt utal Caravaggio *Szent Máté mártíromsága* című képének (Róma, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli) hasonló kisfiújára is, akit talán Lastman láthatott Rómában. **Golahny 2010,** 198. Ha esetleg volt is genetikai összefüggés, fontosabbnak érzem Rembrandt kreativitását hangsúlyozni: Warburg bizonyára értékelte volna, ahogy a pánikreakció pátoszformuláját a művészi beavatkozás annak „energetikai inverzévé", győzelmes indulatkifejezéssé alakítja át.

915 Önéletrajzában Elias Canetti beszámol arról az életre szóló – és későbbi főműve, a *Káprázat (Die Blendung)* címadását is befolyásoló – sokkoló hatásról, amelyet Frankfurtban töltött fiatalkori évei alatt rendszeresen a Städelben járva, a *Sámson megvakítása* szemlélésekor újra és újra átélt. Irodalmi erejű ekphrasziszát érdemes szó szerint is idézni: „Frankfurtban ahhoz, hogy eljussak a Städelbe, át kellett mennem a Majna-hídon. Néztem a folyót, a várost, és mély lélegzetet vettem, ez adott erőt a rám váró rettenetes élmény elviseléséhez. A *Sámson megvakítása* című hatalmas Rembrandt-kép volt ez, amelytől féltem, amely keservesen megkínzott, s amelytől nem szabadulhattam. Úgy éreztem, mintha a szemem láttára játszódott volna le az egész, s mivel itt épp arról a pillanatról van szó, amikor Sámson elveszti a szeme világát, szörnyű dolognak lehettem tanúja […] itt nem a végérvényes állapot, a vakság volt látható, hanem a megvakítás. Ott fekszik Sámson, a melle meztelen, az inge letépve, felhúzott jobb lába a levegőbe mered, lábujjai az iszonyatos fájdalomtól görcsbe rándulnak. Az egyik páncélsisakos, vértes katona, fölé hajolva, már a szemébe döfte a tőrt, vér fröccsen Sámson homlokára, a haja rövidre nyírva, az alatta fekvő katona lefogja és tartja a fejét. A kép bal oldalát egy másik martalóc foglalja el. Ez a szétterpesztett lábakkal álló és Sámson felé hajló alak mindkét kezével megmarkolja alabárdját, és Sámson behunyt jobb szemét célozza meg vele. A kép felét átszelő alabárd fenyegetően jelzi, hogy a szemkiszúrás meg fog ismétlődni. Mint mindenkinek, Sámsonnak is két szeme van, az alabárdosnak csak az egyik szeme látszik, amint Sámson véres arcára és a bevégzendő feladatra figyel. A csoportozat, ahol minden történik, kívülről van megvilágítva, s közülük is Sámsonra esik a legtöbb fény. Az ember képtelen levenni róla a szemét, ez a megvakíttatás még nem maga a vakság, csak az *lesz*, és nem tart igényt sem sajnálatra, sem kíméletre. Azt akarja, hogy lássák, és aki látta, tudja, mit jelent a megvakíttatás, és vegye észre mindenütt. Van egy szempár a képen, amely makacsul nézi e műveletet, félre nem néz egy másodpercre sem, Delila két szeme ez, Deliláé, aki diadalmasan iparkodik kifelé, egyik kezében ollóval, másikban Sámson levágott fürtjeivel. Vajon attól az embertől fél, akinek a haját viszi? Vagy attól a még meglévő fél szemtől menekül? Ahogy visszanéz rá, gyűlölet és gyilkos izgalom sugárzik arcáról, amelyre ugyanannyi fény esik, mint a megvakítottéra. Szája félig nyitva, épp most kiáltotta: 'Rajtad a filiszteusok, Sámson!'
Érti-e vajon Sámson Delila szavait? A filiszteusok szót bizonyára érti, így hívják Delila népét, akik közül sokat levert és megölt. Delila a két döfés közben néz Sámsonra, és nem fogja hagyni, hogy még meglévő fél szeme

semmiféle olyan keretezéssel nem tagolja, amely az implicit néző *helyét* a középponti eseményhez képest, annak *itt*-jétől szabatosan különbözőként jelölné meg. Mélységi tekintetben még annyi biztos támpont sem segíti térbeli önreflexiónkat, amennyit a berlini képen a sátor és a lépcső kínál: a hanyatt zuhanó Sámson és a katonák nyers testközele annyi teret sem hagynak, hogy érzékelhessük, *hol* is helyezkedünk el voltaképp. Ez az *itt*-lét paradox módon Delilára is igaz, aki épp csak annyiban van „ mögöttük", hogy ő kifelé, a képtér látatlan mélye irányába fordul: de Rembrandt az asszonyt is olyan szorosan fűzi az előtéri csoporthoz, hogy az az *ott*, amely felé Sámson „skalpjával" a kezében elindul alattomos diadalát megülni, éppenséggel *ide* mutat, arra a dramaturgiai *itt*-re, ami a szinte tagolatlan képtér egészét betölti. Arca és szemöldöke alulról kapja a fényt, ami démoni vonást kölcsönöz arckifejezésének: ahogy tágra nyílt pupillákkal és szája körül kaján mosollyal visszanéz gonosz terve beteljesedésére, fényben forgó pillantása épp Sámson világtalanná-válaszképtelenné tett szemeit fixálja. Delila mámoros-vad idenézésének *deiktikus* precizitása egyenesen kulcsmomentuma az *itt és most* horrorjának: miközben szinte tébolyult tekintetéből hiányzik a distancia tárgyilagossága, a nézőnek sem hagy teret kitérni előle. Szó sem lehet itt arról, amit Volker Manuth állít[916], hogy Delila a nézőre tekint: Rembrandt pontosan érzi, hogy a sikernek a néző előtti explicit nyugtázása, az önreflexív kipillantás, bár éppenséggel indokolható volna a narratívából, dramaturgiailag kontraproduktív volna, amennyiben rontaná Delila győzelmi delíriumának hatásfokát.

De milyen körmönfont eszközökkel éri el a festő ezt a közvetlenséget? Látható, hogy Rembrandt milyen tudatosan törekszik áttekinthetetlenné tenni a játékteret. Van valami amorf, alaktalan ebben a talán súlyos függönyökkel mesterségesen leszűkített, homályossá tett térben, amely egyenesen barlangszerűvé válik azzal, hogy kizárólag hátulról, egyetlen amorf nyíláson keresztül kap megvilágítást. Nagyon jellegzetes, ahogy a festő a képtest sarkait és széleit mély sötétbe burkolja – mintha azok a látótér egészen látatlan perifériájához tartoznának. Ehhez járul, hogy miközben minden figura, minden mozdulat és tekintet – a katonáké is, Deliláé is – Sámson arcára, a szemkiszúrás helyére mutat, a néző foveális pillantását a legerőteljesebben az élesen/célirányosan bevágódó fény deixise irányítja erre a pontra. Mintha Sámson berántása a távoli-fénylő külvilágból („onnan") a sötétség testközelébe („ide"), ez a *felém* irányuló nyers agresszió engem paralizálna, higgadt, szabad szemlélőképességemet bénítaná meg: nem szaba-

megmaradjon, nem kiáltja majd azt, hogy 'Kegyelem!' és nem veti magát a tőr elé, s nem fogja a kezében tartott fürtökkel, amelyekben Sámson ereje lakozott, betakarni áldozatát. Mire néz vissza hát? A megvakított szemre és a másikra, amelyet mindjárt megvakítanak. Arra vár, hogy még egyszer döfjön a vas. Az ő akarata által történik minden. A páncélos katonák meg az alabárdos csak az ő akaratának végrehajtói. Delilának sikerült megfosztania Sámsont az erejétől. Elvette az erejét, de még gyűlöli Sámsont, és retteg tőle, és gyűlölni fogja, amíg csak eszébe jut, hogyan vakíttatta meg, és hogy gyűlölhesse, örökké emlékezni fog rá. Ennek a képnek a példáján – amely előtt gyakran álltam – tanultam meg, mi a gyűlölet…" Elias Canetti: *A hallás iskolája, Életem története 1921–1931,* ford. Halasi Zoltán, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990, 139–141.

916 **Manuth 1990,** 172.

dulhatok attól a szorongató érzéstől, hogy a borzalmas esemény nem egyszerűen *itt és most*, a jelenlétemben, de úgyszólván *velem* történik meg. Ezt a közvetlenséget fokozza aztán a paroxizmusig a bal oldali marcona pengeéles kontúrokkal körülrajzolt rőtes-fekete sziluettje, amint az elvakító ellenfény agresszív háttere előtt lándzsájával közvetlen közelről veszi célba a protagonista még ép szemét. Az átlós irányban, célzottan behatoló virtuális fénykúp és a dárda egyirányúsága, illetve az ellenfény és az árnyfigura ikonikus feszültsége nyersebb-szabatosabb módon teszi a néző saját tapasztalatává, hogy mi történik a célkeresztbe kerülő Sámsonnal – hogy mi is a tétje a színen őt érő erőszakos akciónak.

Így – tehát a felvillanó brutális kontraszt révén – keletkezik aztán az a benyomás, mintha a fegyver-árnykép metsző éle magát a képsíkot, azaz – mintegy metonimikusan – az implicit néző retináját hasítaná fel. Mintha a fényre nyíló, alaktalan sötétség saját szemüregem belseje volna: mintha a kívülről behatoló agresszió az én látóképességemet veszélyeztetné. Voltaképp így áll elő azonosulásunk a drámai hőssel – ami tehát nem valamiféle előzetes vallási-teológiai vagy morális reflexió következménye, hanem *a kép játékáé*, amely bizonyos értelemben egyenesen kierőszakolja ezt. A frankfurti *Sámson*-kép nemcsak ábrázolja a szemkiszúrást, de maga is *szemet szúr*: azzal felel meg a dráma követelményének, hogy a maga módján – Horst Bredekamp terminológiájával szólva – az elvakítás *intrinzikus képaktusát* performálja[917] és ezen keresztül szembesíti a valós nézőt a kép ikonikus differenciájának kivételesen intenzív tapasztalatával.

Esztétikailag is igazolva látom tehát azt a Rembrandt-kutatásban ma már konszenzusnak tekinthető vélekedést, hogy a *Sámson megvakítása* azzal a „tíz láb hosszúnak és 8 láb magasnak" mondott olajképpel azonos, amelyet Rembrandt 1639. január 12-én írott levele tanúsága szerint ajándékba küldött Constantijn Huygensnek[918]. Mert január 27-i levelének *postscriptum*ában a festő úgy instruálja patrónusát, hogy „akassza azt erős fénybe és olyan helyre, ahonnan kellő távolról nézhető – akkor fog a leginkább felszikrázni." *('Mij[n] heer hangt dit stuck op een starck Iicht en dat men daer wijt ken afstaen soo salt best voncken.')* Az elvakítás festői intenciójának fent kifejtett értelmezése mellett aligha találunk alkalmasabb igazolást a kép (fel)szikrázásának, bevillanásának *[voncken]* Rembrandt által nyilván önkéntelenül alkalmazott nyelvi metaforájánál.

---

917 **Bredekamp 2010,** 231–306.; **Bredekamp 2020,** 179–232.

918 **Corpus III.,** A 116, 192. A levél olaszból készült magyar fordítását módosítottam (**Lecaldano 1988,** 89.) A szóban forgó ajándék és a kép mai mérete között minimális a különbség, és a frankfurti *Megvakítás*on kívül nem ismerünk hasonló formátumú és méretű képet, amely Rembrandt ajándékaként szóba kerülhetne. Ld. még **Manuth 1990.**

4.3.1.3 | Ellenpróba: elodázás testközelben

Van a korai Rembrandtnak egy általában 1628 körülire datált, kis méretű (21 × 27 cm-es) fatáblára olajjal festett zsánerképe, amelyet többnyire „Handjeklap" vagy „La main chaude" címen emleget a szakirodalom[919] **[2.127].** A berlini *Sámson*t **[2.15]** azért érdemes összevetnünk ezzel, mert a főszereplő itt sem tudhatja, hogy *a háta mögött mi van készülőben* – a narratíva megértésének pedig itt is az a feltétele, hogy nézőként épp ezt a diszpozíciót tudjuk realizálni. A holland cím egy népszerű korabeli társasjátékra utal, ami nálunk közönségesen „seggrepacsi" néven ismert – a játékosok közül egy kiválasztottnak el kell fordulnia, míg valaki a többiek közül a fenekére csap – neki pedig rá kell mutatni, melyikük volt a „tettes". Noha a képet Benesch 1935-ben autentikus eredetinek minősítette és 1628-ra datálta[920], Kurt Bauch 1960-ban, a fiatal Rembrandtról írott alapvető monográfiájában[921] vitatta az attribúciót, és egy „a tanítványi kör határán" mozgó művész színvonalas munkájának ítélte. Konkrét mesternevet azonban nem tudott javasolni. Nem a téma közönséges mivoltára hivatkozott, inkább arra, hogy Rembrandt még egy ilyen köznapi tárgyban is „egyedi emberi mélységeket" lett volna képes feltárni – a *Handjeklap* viszont, úgymond „zsánerszerű, tisztázatlan, kevésbé fő-, inkább mellékszereplőkkel és a tiszta staffage-zsal – ilyesmi pedig nála nem fordul elő."[922]

6

Bauch tesz egy érdekes utalást a téma ábrázolástörténetével kapcsolatban, amely számomra kézenfekvővé is teszi az összehasonlítást. Eszerint a pajkos játék – elsősorban arisztokratikus társasági szórakozásként – már korábban is felbukkant képi ábrázolásokon: ezeken az a férfi, akinek hátsójára ütést mérnek, épp egy hölgy ölébe hajtja a fejét. Az erotikus motívumot a XVI. századtól mindinkább moralizáló jelentésekkel terhelték meg, és összekapcsolták Sámsonnak Delila és a filiszteusok általi alattomos letámadásával.[923] A *Handjeklap* azonban, teszi hozzá Bauch, „oly kevéssé nyomatékosan van megcsinálva, hogy határozottan még fölismerni sem lehet a témát. Egy férfi előrehajlik és visszanéz egy másikra, aki balját emeli – ez minden. Nincsenek nők, se öl, se tréfás vakság, se könnyed társasjáték. A kép mintha elvétené a dolog értelmét – azt gondolhatnánk, hogy a kép inkább egy brácsajátékost ábrázol, akinek a másik a taktust veri. Az egyik figura tényleg a lépcsőn áll és hegedül, míg a többiek tökéletesen kívül

919 Rembrandt: '*Handjeklap*' v. '*La main chaude*' – olaj, fa, 21×27 cm, 1628 k. Dublin, National Gallery of Ireland, inv. No. 439. [**2.127**] Vö. Ernst van de Wetering és Marieke de Winkel műtárgyismertetésével, **Kat. Kassel 2001,** no. 27, 308–311. A legutóbbi budapesti kiállítás katalógusában Adriaan E. Waiboer ismerteti a kép témájával kapcsolatos újabb hipotéziseket, vitatja a tradicionális címadás jogosságát, és a műre mint valamiféle „veszekedésjelenet" ábrázolására utal – szerintem kevéssé meggyőző módon. Vö. **Kat. Budapest 2014,** no. 84, 332.

920 **Benesch 1935,** 3.

921 **Bauch 1960**

922 **Bauch 1960,** 243–245.

923 A Bauch által idézett embléma Johannes de Brune *Emblemata ofte Zinne-Werck* című munkájából (1624) az '*Een hoeren schott is duyvels boo*t' ["A rosszlány öle az ördög ladikja"] címfeliratot viseli, versében pedig explicite is hivatkozik Delilára, akinek pusztító ölébe Sámson hajtotta fejét.

maradnak az eseményen. Ketten – az egyik egy tarajos fejfedőben(?), a másik pipázik – bal oldalt ülnek egy asztalnál. A háttérben egy férfi átkarol egy szolgálólányt – a főalak árnyékában egy további férfi sziluettje is felbukkan."[924]

De vajon e kis képen **[2.127]** valóban ennyire szétszórt életképi történésekkel volna dolgunk? Nekem úgy tűnik, hogy korántsem – sőt, hogy a *Handjeklap* látszólagos középpont-nélkülisége épp Rembrandt konzekvensen színpadi észjárásának érvényesüléséből fakad. Bár a képen tartalmilag nem történik több egy kocsmai zsánerjelenet alkalmi esetlegességeinél, mégis egy dramaturgiailag egységesített, a *Sámson és Delilá*-éval nagyon is adekvát szituációt látunk. Bauch egyszerűen nem figyel eléggé a képen belüli diegézis finomhangolására: a középső férfiú ugyanis nyilvánvalóan nem láthatja, hogy a közvetlenül mellette/mögötte álló másik, ütésre emelve balját épp őt veszi célba: leskelődő pillantását maga mögé – tehát a bal sarok, az előtéri asztalnál ülők felé – veti. A játéknak végül is csak úgy van értelme, ha több lehetséges játékosból kell kiválasztani az elkövetőt – Rembrandt ezért úgy rendezi el a szereplőket, hogy azok félkörívben vegyék körül a szenvedő főalakot, hogy elvben bármelyikük meggyanúsítható legyen. A középső főalak Bauch által is elismert elevensége nem pusztán az őt alkotó ecsetvonások magabiztosságából fakad, hanem abból is, hogy hátrafordulását és éles pillantását Rembrandt térben precízen összehangolja a bal sarokban meghúzódó ülő árnyfigurával, akit elsőre egészen konvencionális *repoussoir*nak néznénk.

A *Handjeklap* bal sarkába telepített figura azonban – részben azzal, hogy hátával nem érintkezik a kép szélvonalával, részben azzal, hogy a főalak révén „megszólíttatik" –, leárnyékolt színpadi kulisszából önálló aktánssá lép elő. Mindamellett azzal, hogy a főszereplő uraság – megszegve a játékszabályokat – oldalt fordulva ránéz[925], nem ő maga, inkább a közte és az implicit néző között támadt üres hely kerül a fókuszba. Mivel a bal szél egészen brutális fény-árnyék kontrasztját jobbra haladva egyenletesen csökkenti, a sarokfigura vetett árnyékát viszont hosszan – egészen az alsó perem jobb harmadáig – futtatja végig, Rembrandt mintegy körülkeríti azt a térszegmenst, ahonnan a főalak az ütést várja. Ezzel voltaképp a szürkéllő padló simaságának és tágasságának ad nyomatékot:

924 **Bauch 1960,** 244.

925 Jellemző az is, hogy Rembrandt azt a „pszichológiai momentumot" választja, amikor a játékos épp vét a szabály ellen – leselkedik, és ezzel tereli a figyelmet arra, akinek pedig épp az a képi funkciója, hogy „észrevétlen" maradjon. Vö. **Kat. Wien 2004,** no. 17., 86. Rembrandt dramaturgi észjárásának szabatossága még jobban megmutatkozik, ha az itt látott megoldást például Lievens korai, 1625 körülire datált *Eszter lakomája*-képének **[2.159]** bal oldali Hámán-figurájával vetjük össze. Lievens csupán üres formulaként alkalmazza a háttal ülő figura amúgy caravaggeszk eredetű *repoussoir*ját – a megvilágított tér az árnyalak keretezése révén való dramatizálásának **[4.3.1.4]** itt nincs elbeszélő értéke. Az árnyék csak a gonosz szándékú fővezér szimbolikus megbélyegzését szolgálja, a cselekményt kizárólag a feleselő gesztusok és testtartások nyelve közvetíti. Vö. **Pächt 1991,** 138. E munkával kapcsolatban emlékeztet Amy Golahny egy – gondolatmenetem szerint nagyon is releváns – különbségre a fiatal Rembrandt és Lievens között: miközben a Hámán bűnéről tudomást szerző Ahasvérus ökölbe szorult jobbjával indulatosan az asztalra csap, Lievens elmulasztja, hogy a kalács és a süteményestál között *helyet* is csináljon az ütésnek. Ezzel szemben Rembrandt – Golahny példája a *Bűnbánó Júdás* **[2.38]** – nagyon nagy gondot fordít a precíz térbeli elrendezésre: „minden alak a többiekre való tekintettel van elhelyezve és mindenki másként reagál az aggodalmas Júdásra" vö. **Golahny 2012,** 185. Vö. itt különösen 280–281.

mondhatni az *itt* helyének eseménytelen ürességére mutat rá. A zsánerjelenet „hangulati" közvetlenségénél ugyanis jobban érdekli, hogy a – mégoly tét nélküli – szcenáriót a néző számára, az ő testközelében *in concreto* „lejátszhatóvá" is tegye[926].

A dramatológia nyelvén ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Rembrandt itt is – 6 akár a *Sámson és Delilá*n **[2.15]** – következetesen az implicit néző deiktikus origójából kiindulva konfigurál: csakhogy, míg a bibliai elbeszélés drámai végkifejletének a nézői *itt és most* dimenziójában kényszerűen meg is kell történnie, addig a zsánerképen épp ellenkező a helyzet. „Itt" és „ott", „innen oda" és „onnan ide" ilyesfajta színpadi egyidejűsége, szimultán kontrasztjuk a nézőt egy csapásra olyan *játszótársként* határozza meg, aki a többi játékossal együtt *rálátással* bír arra, amire a kiválasztott – a seggrepacsit elszenvedő – játszótárs nem láthat rá. Triviális, hogy „én" azért látom ezt, mert nekem szembenézetben adódik, ami neki a háta mögött van: és mivel nem „én" vagyok az, aki odacsap, az én *itt*-emnek üresen is kell maradnia.

Szeretném hangsúlyozni: ezt a dramaturgiai célt Rembrandt mindenekelőtt a sarok-*repoussoir* pontos és kreatív alkalmazásával éri el. Miközben ugyanis a legyintés készülő bekövetkeztét a képtér mélyén („ott") realizálom, a kép a nézői „itt"-et a kiürített előtérben jelöli ki, ahol ugyanebben a pillanatban („most") *nem* történik meg, amire a főszereplő vár. Ahogy a berlini kis *Sámson*-képen a haj levágása a szemünk előtt *(itt és most)* kell hogy megtörténjék, a *Handjeklap* seggreverése – a szembetűnővé tett *repoussoir*-effektusnak köszönhetően, amely a nézőt játékosként pozicionálja – nem *itt és most*, hanem *ott* és *majd* esik meg.

A néző persze a Sámson-képen is *látja*, amit az ártatlan Sámson nem: az összejátszást a támadók és Delila között. Ez mégsem olyasmi, ami szemlélés közben valamiféle *többlettudásként* reflektálódhat számára – olyan titokként például, amibe sajátos helyzeténél fogva van beavatva, vagy amit ő lesett ki. Ha így volna, a kép a Sámson elleni merénylet nézőjét leskelődőként vagy Delila cinkosaként azonosítaná. Rembrandt épp azzal veszi elejét e nyilvánvalóan hamis képzeteknek, hogy messzire kerül minden olyan kronotopikus keretjátékot, ami az implicit néző jelenlétére, illetve megkülönböztetett státusára utalna. Azt az aranyedényekből összeállított gazdag csendéletet például, amely Lievensnél még jobbra, az előtérben pompázik, Sámson és Delila mögé, a hálósátor árnyékába tolja vissza: ezzel iktatja ki a staffázs iskolás – és dramaturgiailag itt kifejezetten kontraproduktív – elválasztó effektusát. Itt kerül Rembrandt a legközelebb ahhoz a néző státusát zárójelbe tevő abszorptív dramaturgiához, amelyet Fried a XVIII. századi polgári kabinetkép *supreme fiction*-jának nevezett (vö. 125–127.).

926 A színtér e plasztikus-eleven észlelését szolgálja, hogy a bal sarok árnyfigurájának bizarr mód görbülő sziluettje ismétlődik meg mind élesen megvilágított asztaltársa, mind az őt távolról vizsláló főalak ívelődő alakzataiban, vagyis formai ismétlődéseik ritmusa eltérő mélységi pozíciókat hoz játékba. A hegedűs a képtér mélye felé pozicionált figurája, amely magaslati helyzetéből rátekint a jelenetre, a szemközti extrém árnyalakhoz hasonlóan oldalra csapott kalapot visel, ámde ő szembenézetben adódik – ők ketten annak a félkörívnek két egymással szemközti sarokpontját reprezentálják, amelynek centrumában a főszereplő – a szintén kalapot viselő uraság – áll.

4.3.1.4 | A *REPOUSSOIR* FENOMENOLÓGIÁJA

A francia *repousser* (a. m. „eltol", „eltaszít", „visszalök'") igéből képzett főnév alapértelmezésben olyan, a képek előterébe, illetve a látótér perifériájára telepített kuliszszát (többnyire mellékalakokat, tárgyi rekvizitumokat, termetesebb fákat stb.) jelöl, amely leginkább hangsúlytalan közeliségével szolgálja az ábrázolt világ jelenvalóságának benyomását: olyan szélre vont „útakadályként" kerül elénk, amelyet a központi jelenetre kíváncsi tekintet inkább csak kikerül. Mivel méret- és világításbeli kontrasztok révén a néző látószögéhez kalibrált mélységi effektust képes előhívni, hatásosan tudja a néző önkéntelen figyelmét a szélekről a középponti esemény felé terelni. Valamiféle, a megjelenítés hitelesítését célzó képretorikai trópus tehát, amely a tekintet mozgásának *spontaneitását* erősíti. Az itáliai barokk illuzionizmus festészetében optikai effektusként leginkább a materiális képtest sarokpontjai és szélvonalai, vagyis a festett és a valós világ ontikus határainak elfedésére, a képsík virtualizálására, átjárhatósága illuzórikus benyomásának kiváltására alkalmazták.

Nem ismerek olyan tudományos elemzést, amely átfogóan és közelebbről is vizsgálta volna ennek a korai itáliai manierizmusban kifejlesztett, roppant hatásos és népszerű formulának a működését, alkalmazásának módozatait és történeti alakváltozásait. Hogy vizuális közhelyként miért nem keltett sem az egykorú elméletírók és traktátus-szerzők, sem a későbbi szaktudomány kutatói körében különösebb érdeklődést, az talán a néző mint önálló instancia esztétikai szerepének alábecsüléséből fakadhat.[927] Nem véletlen, hogy a legtöbbet az a Karel van Mander foglalkozott vele[928], aki 1604-ben kiadott *Het Schilderbook*-jának tankölteményként ismert szakaszában *(Grondt der Edel Vry Schilder-const)* kifejezetten leendő festőknek adreszszált gyakorlati tanácsokat, illetve komponálás-technikai szabályokat gyűjtött össze. A *repoussoir*-okban Rembrandt kortársai sem igen láttak többet hangsúlytalan kísérő motívumoknál: Junius *De pictura veterum*ának angol kiadásában (*The Painting of the Ancients,* 1641) *by-work*-nek nevezi és magasra is értékeli pl. az olyan helykitöltő állatfigurákat, illetve csendélet-szerű kiegészítéseket, amelyek hozzájárulnak az egészhez, de világossá teszi, hogy a *parerga* sosem tenghet túl a voltaképpeni lényeg rovására. Hoogstraten hasonlóképp vélekedik az alárendelt státusú csendélet-részletek[929] történeti elbeszélésekbe való beillesztéséről[930], és némi rosszallással veszi tudomásul,

927 A korabeli traktátusirodalom térről és perspektíváról szóló szakértői diskurzusát túlnyomórészt elvont ábrázolás- vagy leképezéstechnikai kérdések uralták: ha pedig, mint Merleau-Ponty mondja, a karteziánus perspektíva „rejtekhely nélküli tere…a *hol* evidenciája", akkor a *repoussoir* nem is egyéb olyasféle esetleges dolognál vagy testnél, amely történetesen *itt*, az implicit néző virtuális-fizikai közelében helyezkedik el. **Merleau-Ponty 2002,** 64.

928 **Van Mander 1604** VIII. 19.

929 **Junius 1641,** 354. A *parerga* helyéről a reneszánsz elméletben ld. **Gombrich 1971,** 114., aki a kifejezés antik forrásaként Pliniust idézi (Hist. Nat. XXXV. 101., vö. **Plinius 2001,** 188–189.); **Grootenboer 2005,** 5–6.

930 **Hoogstraten 1678,** 75.

hogy „sok festő gyakran alkalmaz munkáin nagyon sötét és erősen árnyékolt figurákat, hogy így essék több fény a középtérre”.[931]

Hogy pontosabban értsük a *repoussoir* használatában megmutatkozó rembrandti kreativitás természetét, érdemes kissé részleteiben is megvizsgálni a történeti (elbeszélő) képek azon – többé-kevésbé kanonizált – térszervezési szabályait, amelyeket az ifjú Rembrandt Karel van Mander *t'Grondt*jából „elméletben” is ismerhetett, illetve amelyeket Lastman amszterdami műhelyében a gyakorlatban is el kellett sajátítania[932]. „Elsőként próbálkozások révén győződj meg a kompozíció kecsességének elveiről; ha jeleneted mindkét sarkába merészen előre ugró alakokat, épületeket vagy egyéb kellékeket helyezel, akkor középütt hagyj több szabad helyet, és nem fogsz tudni olyan kicsiny dolgot odatenni, ami ne tudná azonnal fokozni képed vonzerejét […]. A mi szabályaink szerint bizonyosan finomságot ad, és kedvünkre való, ha középen szabadon hagyjuk a látványt kisebb figurák és tájképek számára, ahová a tekintet behatolhat.”[933] Nem ok nélkül beszél van Mander rögtön első helyen a kép széleire/sarkaihoz, illetve előterébe telepített *repoussoir*-ok jelentőségéről: jól tudja ugyanis, hogy a festőnek mindenekelőtt – többnyire a képtér közepén – *helyet* kell teremtenie a középponti esemény résztvevői számára. Példaképként olyan mestereket állít a festőnövendékek elé, akik „különösen figyelnek arra… hogy egész történetük *scopus*át, az esemény magvát mintegy körülkerítsék: hogy a történetet megjelenítő figurákat középre állítsák, akár egy képet, melyet sokan szemlélnek vagy imádnak”.[934]

Persze a manierista Karel van Mander fogalmazása és festői gyakorlata **[2.160]** még távol van attól a színpadi direktségtől, amellyel utóbb az ifjú Rembrandt – nyilvánvalón Lastman italianizáló szcenikájának hatása alatt, ám azt radikalizálva – értelmezni fogja a szabályt. Mindenesetre Lastman hierarchikusan tagolt *Coriola-*

---

931 **Hoogstraten 1678,** 307.

932 Vö. **Broos 1976,** 202.

933 *11) Eerst suldy bevinden uyt ondersoecken / In u ordinancy welstants fundacy / Wanneer ghy u perck alle beyde hoecken / Bequamelijck vervult met uwen cloecken / Voorbeelden, bouwingh', oft ander stoffacy / En dan de middelste vry open spacy / Gh'en sult soo weynich daer niet brengen binnen, / Of ten sal stracx eenen welstandt ghewinnen. / 12) Want ons ordinancy moeste ghenieten / Eenen schoonen aerdtj naer ons sins ghenoegen / Als wy daer een insien oft doorsien lieten / Met cleynder achter-beelden / en verschieten Van Lantschap / daer ‚t gesicht in heeft te ploegen / Daerom moghen wy dan oock neder voeghen / Midden op den voorgront ons volck somwijlen / En laten daer over slen een deel mylen.* **Mander 1604,** 5. fejezet, „*Van der ordinanty ende inventy der historien*” („A történetek elrendezéséről és kitalálásáról”), fol. 16.r, 11–12. Vö. a kétnyelvű német kiadással: **Mander 1916,** 98–99. A nem könnyen érthető XVII. század eleji szövegből Hessel Miedema csinált korszerű fordítást (vö. **Miedema 1973,** I. kötet 130.) A 12. szakasz így szól: „Mert az elrendezésünk (kompozíciónk) tetszetős lesz, s meg fog felelni az elvárásainknak, ha (középen) szabad teret, rálátást hagyunk (a háttérre) ahol apró figurák találhatók elszórtan a tájban, melyen a szem végigpásztázhat. Ezért ábrázolhatjuk a jelenet közepén az előtérben a szereplőket olykor ülve vagy fekve, akik felett néhány mérföldnyire el lehet látni.” Köszönöm Németh Istvánnak a szöveghely pontos értelmezésével kapcsolatos segítségét. Vö. **Corpus V. 2010,** 54–55., n. 183.

934 23) *… Te weten, dat sy sullen den ghewissen / Gantschen Scopus hunner gheschiedenissen, / Als besloten in een Circkels beringhen / Op dat alsoo een deel bootsen bevinghen / d'Histore, die als t' Centre punct in ‚t midden / Blijft staend' als Beelt dat veel aensien oft bidden.* **Mander 1604,** 5. fejezet, *„Van der ordinanty ende inventy der historien”* („A történetek elrendezéséről és kitalálásáról”), fol. 17r., 23. Vö. a kétnyelvű német kiadással: **Mander 1916,** 104–105.

nus-án **[2.90],** amelynek emléke roppant sikeres festői pályáján végigkísérte Rembrandtot[935], szemléletesen tanulmányozhatjuk a manderi komponálás tantételeinek maradéktalan érvényesülését. Az egészen fiatal Rembrandt 1626-ban festett, vitatott tárgyú ún. *Leideni történeti jelenet*én **[2.87],** illetve az ugyanebből az évből való *Dávid bemutatja Góliát fejét Saulnak* című kompozíción **[2.88]** azt látjuk, hogy a szorgalmas festőnövendék kezdettől fogva pontosan érti a *dramatis personae* közötti viszonyok és a *repoussoir* által teremtett szkopikus hierarchiák korrelációját.

A dramaturg Rembrandt azonban igen korán fölismeri a *repoussoir*-ok metapikturális jelentőségét is.[936] Ráérez mind az effektus döntően deiktikus természetére, mind *a néző jelenlétét* generáló dramaturgiai erejére. Megérti például, hogy az alacsonyan megválasztott nézőpont, amellyel Lastman sokalakos-lépcsőzetes kompozícióin találkozhatott, miként képes tovább dramatizálni a *repoussoir*-ok e szuggesztióját. Mert a szemlélő szomatikus *itt*-je az *oda*pillantás *most*-ját is evokálja, s ezzel máris adva van a drámai közvetlenség minimuma. Gyönyörű példája az efféle alkalmazásnak az az 1635-ben készült tollrajz **[3.134]**[937], amely Jákob hirtelen hátrahőkölését ábrázolja, amikor fiai megmutatják neki József vérfoltos kabátját: miközben Rembrandt minden empatikus és mimetikus képességét mozgósítja azért, hogy Jákob arcán a spontán rémület, a fájdalom és az apai kétségbeesés intenzitását érzékeltesse, a baloldalt előrébb álló és a kabátot tartó fiútestvér alakjánál nemcsak beéri néhány, egészen gyors és elnagyolt tollvonással, de vizes ecsettel olyan sötét *repoussoir*-folttá is összemossa, amely az előtérből még monstruózus árnyékot is vet a lamentáló főalakra. A rajzot méltató David Rosand szerint ez a foltkezelés „azzal, hogy frontális proszcénium-síkot hoz létre, az egész jelenetet teresíti. Rembrandt grafikus színpadképzésének tipikus keretező gesztusa ez: az ilyen szétterülő foltok egyidejűleg a papír síkfelületét és az e sík mögött megnyíló virtuális mélységet is nyomatékosítják."[938] Az elmosás (lavírozás) ambivalens effektusa azt állítja elő, amit e szövegben *ikonikus differenciá*nak nevezek, s amit Rosand „a grafika valósága és a képi illúzió között támadó feszültségként" ír körül.

De Rembrandt azt is fölfedezi, hogy a határhelyzetű *repoussoir* a figyelem *innen oda* terelésével nemcsak összekapcsolhatja, de el is távolíthatja a nézőt a képszínpadi események közvetlen jelenétől. A mindenkori konfigurációtól függ, hogy illuzórikus átjárást teremt, vagy ellenkezőleg, térelválasztóként működik; hogy közvetlen jelenlétet szuggerál, vagy a tekintet alanya és az esemény közé lép, s ezzel distanciát, mintegy *rálátást* teremt az interakcióra. Ha belső keretként kezd funkcionálni, óha-

935 Vö. **Broos 1975–76,** 211–212. **[2.161, 2.162]** vö. **Kat. Kassel–Amsterdam 2001,** no. 6., 138–141.
936 **Stoichita 1998,** 39. sk.
937 *Jákobnak megmutatják József véres köntösét,* toll, barna tinta, lavírozás, 172 × 155 mm, Ben. 95.; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
938 **Rosand 2002,** 226.

tatlanul defókuszál: megosztja a látóteret, viszonylagossá teszi a megmutatott *itt és most*-ját, azaz problematizálja, elodázza/felfüggeszti annak pillanatát. Láttuk: a berlini
6 *Sámson*-képen **[2.15]** ilyenre nincs szükség: mert a hajlevágás alattomos előkészítése és tényleges megtörténte között a drámai idő szempontjából nincs elvi különbség. A *Handjeklap*on **[2.127]** viszont épp fordított a helyzet: a figuratív *repoussoir* deixise – amely tehát, értsük pontosan, a nézőt választja el a közvetlen eseménytől – a pillanat olyasféle megosztását idézi elő az *ott* megtörténő, illetve az *itt* meg nem-történő között, ami a szemlélőt óhatatlanul a közös játék virtuális résztvevőjévé teszi.

Meggyőződésem, hogy Rembrandt kreatív megoldásai kifejezetten erre a határhelyzetre épülnek. Ha a drámai konfliktus bonyolítása úgy kívánja, bátran átrendezi vagy kiforgatja a deiktikus képek konvencionális *ergon-parergon*-struktúráját: skrupulus nélkül borítja fel a szkopikus evidenciák ama konvencionális rendjét, amelyet Karel van Mandernél láttunk elméletileg is összegződni. Minthogy pedig ez a rend mindenekelőtt szemlélői rutinokat szabályoz, Rembrandt újradefiniálja a néző státusát: mint *implicit* nézőnek meghatározott szerepet oszt neki a dráma végigvitelében. A tekintetet instruáló megkülönböztetések – keretezések, hierarchizálások, súlypontozások – arra szolgálnak a kezében, hogy megfelelő hozzáférést biztosítsanak nézője számára a képszínpadi cselekvők tetteihez, célirányosan informálják az eseményekről, s ezzel ösztönözzék részvételét a játék végigvitelében. Így kerülhet abba a helyzetbe, hogy fölmérje a *dramatis personae* közötti kapcsolatokat és emberi viszonyokat: így fogja tudatosítani, hogy ki és hogyan láthatja, kontrollálhatja, uralhatja a másikat a színen. A valós néző csak vele azonosulva játszhatja le a jelenetet, értheti meg a konfliktust, és lehet képes alkalomadtán állást is foglalni vele kapcsolatban.

Exkurzus: képdramaturgiai bizonytalanságok a korai Rembrandt színpadi narrációjában

Rembrandt persze nem volna önmaga, ha már a kezdet kezdetén ösztönösen nem érzékelné a különbséget esemény és esemény között: míg a leideni „történeti jelenet" **[2.87]** és a *Dávid bemutatja Góliát fejét Saulnak* **[2.88]** dramaturgiai szempontból nem egyebek a hatalmi reprezentáció rituáléinál, addig az említett példákkal egyidejű *Szent István mártíromsága* **[2.163]** kifejezetten a lincselés csúcspillanatára kihegyezett erőszakos akciókép[939]. Ennek megfelelően, amíg az előző két esetben a befogadót a van Mander által tanácsolt retorikus-keretező apparátus egy-egy ünnepélyes ceremónia távoli, tét nélküli szemlélőjeként azonosítja, addig a Szent István-kép nézője – a frankfurti *Sámson megvakítás*ához hasonlóan – egy egészen durva kivégzésnek lesz testközeli szemtanúja, mondhatni cselekvő részese.

939 Részletes kifejtését ld. a reciprok tranzitivitás dramaturgiájáról szóló szakaszban (ld. itt 208. skk.)

Ez utóbbi munka nyilvánvaló sutaságai egyszerre írhatók a még kezdő Rembrandt kivételes drámai ösztönből fakadó nagyravágyásának, türelmetlenségének és gyakorlatlanságának számlájára. A Lastman műhelyében töltött hónapok után Leidenbe visszatérve, az ifjú mindjárt egy relatíve nagy méretű, az amszterdami mester azonos tárgyú munkáján alapuló[940] önálló kompozícióval próbálkozik.[941]

Miközben átveszi a központi figuracsoport piramidális felépítésének lastmani sémáját, a bal oldalon merész újításként egy brutális méretű – csaknem a képsík felét lefedő – *repoussoir*-csoportot helyez el. A manderi definíció szerint a leárnyékolt lovasnak és kísérőinek hangsúlytalan keretezésként kellene a képmély felé mutatniuk: ehelyett az egész képet eluralja a manifeszt fény-árnyék kontraszt, miközben a jobb alsó sarok fehér ruhás kődobálója és a szent – az implicit rámutatás tárgyai – egyaránt egészen közel maradnak a képsík küszöbéhez. Így alig érvényesül az effektus térbelisége, az *innen oda* mutatás nyomatéka. (Különös módon a bal oldal zavaros architektonikájú sötét falsíkja [?], ami hozzájárul a *repoussoir*-csoport ormótlan megnöveléséhez, abban a tekintetben nem céltalan, hogy mögüle érkezik a mennyei fény, amely Istvánra mutat, illetve az ő vízióját [„Íme látom az eget megnyílva és az Emberfiát amint az Isten jobbja felől áll", ApCsel 7.56] jelöli, míg a protagonista „égre függesztett tekintete" mint reciprok deixis a meghaláskor Jézushoz intézett válasz-fohász irányjelzéseként szolgál. Ezt a fény-nyalábot „elölről" – optikailag zavaros módon – a homlokfal vetett árnyéka határolja – lásd az István jobb kezén, illetve hímzett püspöki ornátusán keresztülfutó áttetsző sötét layert[942] –, ami paradox módon mégis elválasztja az István-csoportot a keretezőktől.) Mindenesetre valamennyi nagyalakú figura a közvetlen előtérben, egymás mellett és mélységben alig tagolva zsúfolódik össze: világosan látszik, hogy Rembrandt inkább a megrendítő esemény nyers fizikalitásának testközeli megtapasztaltatására, mintsem eltávolítására játszik. A tanú horizontja nagyjából a két hátulnézetű oldalsó és a szembenézetű középső keretlegény szemmagasságával közös, mintha maga is részese volna az „egy akarattal rárohanók" (ApCsel 7.57) csapatának. Az implicit nézőnek nincs módja olyan higgadt rálátásra, amelyet a történeti elbeszélés voltaképpen igényelne: mintha ez a distancia inkább az eseményeket átellenből – a képtér mélyéről, egy magaslati pontról, visszafelé – szem-

940 Lastman *Szent István megkövezése* című festménye elveszett: kinézetéről a berlini Kupferstichkabinett valószínűleg a Rembrandthoz közel álló, bár nem tanítvány Salomon de Koninck kezéhez köthető fekete krétarajza alapján alkothatunk fogalmat. **[2.164]** Ld. **Broos 1976,** 205–207. és **van Straten 2006,** 39.

941 Vö. **Corpus I. 1982,** A1, 67–73. A munkát Roelef van Straten 1625 őszére datálja (**van Straten 2006,** 38.) Ehelyt nem tárgyalhatom a kép vallásos-felekezeti, illetve történeti-politikai kontextusait: elég Gary Schwartz tanulmányára utalnom, amelyet a 2014-es budapesti kiállítás katalógusába írt, s amelyben e munka kapcsán részletesen kitér Rembrandtnak a remonstránsokhoz fűződő kapcsolataira, illetve Johan van Oldenbarnevelt 1619-es kivégzése és az 1625-ben készült Szent István-kép ikonográfiája közötti lehetséges összefüggésekre. Vö **Schwartz 2014b,** 50–51.

942 Az effektust Rembrandt – számomra elég kézenfekvő módon – Adam Elsheimer hasonló tárgyú kicsinyke kompozíciójáról kölcsönözte **[2.165]:** a Corpus szerzői ezt mindenesetre vitatják. Vö. **Corpus I. 1982,** 71.

lélő Saulnak és kísérőinek lenne biztosítva, akiknek – a képi fikció logikája szerint – magaslesükről éppenséggel az implicit nézőre is rá kell látniok.

Rembrandt már itt is részben a gyilkos mozdulatok tárgyszerűségére, a lendületvétel és a célzás pontosságára, részben a pillanatszerűség érzékeltetésére figyel – ez utóbbi célt szolgálja annak a kőnek a repülése, amelyet a balról második hóhérfigura épp az imént hajított el, és még nem ért földet István bal oldalán (ezt az effektust a pétervári
13 *Ábrahám áldozatá*n **[2.08]** járatja majd csúcsra). Láthatóan jobban érdekli az akció belső dinamikája: jellemző, hogy nem átallja a jobb oldali *repoussoir*-figurát aktív cselekvőként is bevonni a középponti eseménybe. Mindez összességében egyszerre teszi túlhangsúlyossá és funkciótlanná is a sarokkulisszát.

4.3.2 | A szkopikus megkülönböztetés. A megosztott tekintet ideje és a kronotopikus keretezések

Az eddig tárgyalt esetekben a néző testszerű jelenléte „természetes módon" funkcionál az események elsődleges vonatkoztatási kereteként – a dolgokat „összerendező" szerepe a látótér origójának szubjektumaként nem reflektálódik számára. Ez a preparált közvetlenség minden drámai formálás, minden valódi nézői részvétel *conditio sine qua non*ja: általa a történésekhez való hozzáférés (képkivágás, horizontmagasság, testközeliség stb.) elemi evidenciaként, látóterünk magától értődő határaként, minden további drámaesztétikai tapasztalat kiindulópontjaként vagy nullfokaként adódik. A kép dramaturgja nem nélkülözheti a közvetlen nézői jelenlétnek ezt az elemi szintjét, noha világos, hogy összetettebb sorsesemények megmutatkozását nem lehet egy akció puszta bekövetkezésének (vagy, mint a *Handjeklap* esetében láttuk, be-nem-következésének) szomatikus megtapasztalására alapozni. Az elemi észlelések további bonyolítása, a nézői jelenlét reflexív átkeretezései, a néző-szerep differenciálása stb. analóg azzal, ahogy Rembrandt a *dramatis personae* ábrázolt viselkedéseit is a cselekvők jelenlétének egy bizonyos nullfokához, az akció tárgyában való „naiv" involválódás alaphelyzetéhez köti, és ebből fejleszti ki – hasonlóképp eltolások, átkeretezések, nézőpontváltások segítségével – a részvétel minden bonyolultabb alakzatát. A képszínpadi dráma összetettebb eseteit Rembrandt a szkopikus és az előzőekben kifejtett diegetikus alakzatok összefonódására építi fel: ezért a dramaturgiai megkülönböztetés (vö. 243–244.) eljárásának elemzését ki kell egészítenünk a nézői tekintet megosztása – a szkopikus megkülönböztetés – tárgyalásával.

A szkopikus bonyolítás firtatása kapcsán érdemes egy új fogalom bevezetését mérlegelnünk. A *kronotoposz* Mihail Bahtyin által az irodalomtudományban (konkrétan a regénypoétikában) meghonosított kategóriájára gondolok, ami „tér- és időbeli ismérvek" egy-egy műben létrejött olyan „konkrét, tartalmas egységét" jelöli, amelynek

lényege, hogy „az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn mérettetik meg és töltődik föl tartalommal”[943]. Wolfgang Kemp tett már egy kísérletet arra, hogy Bahtyin segítségével kérdezzen rá „a képi terek elbeszélő értékére”[944]. Nem dolgom itt annak megítélése, hogy mennyire voltak eredményesek, illetve a középkori művészet narratív technikáinak kutatásában mennyiben jelentettek előrelépést Kemp erőfeszítései például a „ház”, a „palota” vagy az „út” kronotoposzainak meghatározására[945]. A dramatológia mindenesetre nem narratológia: ezért a „tér- és időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységének” itt óhatatlanul a képesemény drámai *hic et nunc*-jaként kell megvalósulnia. A dramatológia kronotoposzai tehát *az implicit néző jelenlét* alapvető formáit vagy módozatait, azaz *a néző tekintet megosztás*ának alapsémáit írják le: így beszélek majd a *szemtanú-repoussoir,* a *színház/proszcénium* és a *galéria* alapvető kronotoposzairól. Ezeket egymástól az implicit néző a képpel szemközti elhelyezkedése, figyelmének tárgya, szerepe, továbbá szemmunkájának és reflexivitásának tartalma és természete különbözteti meg egymástól. Ezt egy sematikus táblázatban is rögzíthetjük:

az implicit néző…	**a reflexív tekintet „itt és most”-alakzatai (dramatológiai kronotoposzok)**		
	„repoussoir”	***„proszcénium”***	***„galéria”***
…beépített szerepe	az egyszerű szemtanúé	az empatikus színházi nézőé	a műértőé
…helye „itt és most”	a kép játékterében (egy *repoussoir*-avatar képviseli)	a képszínpad előtti térben *(proszcénium, rivalda)*	a festett képpel szemközt
*…szemlélés*ének tárgya	az esemény	a színpadi jelenet	a festmény
…tekintete különbséget tesz	az esemény és a néző perem-helyzete között	a játéktér és a néző-tér, a szerepek és cselekvések között	a színpadi dráma és a megfestett kép között
..tapasztalatának jellege	csoda, epifánia, misztérium, *peripeteia*	felismerés: *anagnóriszisz*	kép-tapasztalat: „látó látás”
…reflexiójának tartalma	a szemtanúság önreflexiója	„lejátszás”: a dráma realizálása és reflexiója	az ikonikus differencia és reflexiója

943 **Bahtyin 1976,** 257–258.
944 **Kemp 1996,** 87; **Kemp 2004,** 87.
945 **Kemp 1996,** 100–118, 145, 119–145.; 146–185; **Kemp 2004,** 99–116, 117–140, 141–178.

A dramatológiai kronotoposzok mint a mindenkori nézői *itt és most* rögzült tér–idő-szerkezetei csupán sematikus alakzatok. Mint a jelenlét alakzataira, ezekre is igaz Bahtyin megállapítása: „A művészetben az idő- és térbeli determináció egymástól sohasem választható el, és mindig emocionális-értékelő árnyalatok színezhetik. Az elvont gondolkodás az időt és a teret természetesen különválasztva is bemutathatja, és elvonatkoztathat ezektől az emocionális-értékelő mozzanatoktól. Ám az eleven művészi szemlélet (amely – mondanunk sem kell – gondolatteli, csakhogy ezek a gondolatok nem absztraktak) semmit sem választ el, és semmitől sem vonatkoztat el. Így a kronotoposzt is csak a maga teljességében, egész mivoltában tudja megragadni."[946] A konkrét műelemzéseknél fogjuk látni, hogy Rembrandt – a drámai anyag természetének megfelelően – a *szkopikus jelenlét* sémáit is kreatívan kombinálja, illetve módosítja. Ezek kategoriális elkülönítése nyilván csak az utólagos elemzés céljait szolgálja: mégis az alábbiakban egy-egy mű, illetve műcsoport konkrét példáján szeretném mindhárom kronotoposz analitikus értékét a gyakorlatban is igazolni.

4.3.2.1 | A SZEMTANÚ-*REPOUSSOIR* KRONOTOPOSZA

Fontos leszögezni: a *repoussoir* Rembrandtnál döntően nem az optikai illúzió, mintegy az érzékek megtévesztésének eszköze, hanem *az implicit nézői jelenlét indexe.* Mint az ő aktuális látóterét tagoló motívum, elsősorban arról a viszonyról informál, ami az implicit nézőt a dráma szereplőinek aktuális cselekvéseihez (értsd: jelenlétük *modus*aihoz) fűzi. Hogy ez utóbbit pontosabban hogyan is kell értenünk, azt a diegézisről szóló fejezetben (227–351.) fejtettem ki. Itt most elég arra utalnom, hogy mindaddig, amíg a néző közvetlenül az osztatlan látótér szubjektuma, addig az események rendre „a szeme láttára", vele szemközt, egy osztatlan és közös *itt és most*-ban történnek meg: láttuk, ez a helyzet az *Andromedá*n **[2.58],** a pétervári *Ábrahám áldozatá*n **[2.08],** továbbá a berlini **[2.15]** és a frankfurti *Sámson*on **[2.62],** és ez lesz érvényes szinte minden olyan példára, amelynél a színtéri esemény tranzitív cselekvések egyszerű kollízióiban merül ki. Másként fogalmazva: minden olyan képen, amelyen a protagonisták vagy osztatlanul átadják magukat saját aktív cselekvésük tárgyának, vagy elszenvedőként maguk válnak reaktív tárggyá. Az ilyen képeken, legyenek bármily mozgalmasak és bonyolultak is, nincs, ami dramaturgiailag megosztaná a néző látóterét: ami keretbe foglalná – kvázi „idézőjelesítené" számára – azt, ami a szeme előtt történik. Az ilyen képeknek ezért nincs is explicit fókusza: minden elem – akár alanyként, akár tárgyként eleme a tranzitív cselekvés szintagmájának – dramaturgiailag azonos értékűként jelenik meg bennük. Azért láthatjuk „önmagától" megtörténni az eseményeket, mert a nézőt semmi sem gátolja a tárgykapcsolatok képfolyamatainak automatikus lefuttatásában, oda-vissza-lejátszásában.

5 6 13 16

946 **Bahtyin 1976,** 296.

Mindez arra is rávilágít, hogy Rembrandt sosem rutinszerűen, a puszta illúziókeltés céljából, hanem kreatív módon, kifejezetten *a narratíva függvényében* alkalmaz *repoussoir*-okat. Eklatáns példája ennek az a már igen korán, az 1620-as, 30-as évek fordulóján kifejlesztett saját invenció, amelyet röviden „szemtanú"-*repoussoir*-nak neveznék. Olyan, gyakran nagyalakú figurák oldal- vagy előtéri keretkulisszaként való alkalmazásáról van szó, akik hangsúlyosan a középtérben zajló események közelében, afelé fordulva helyezkednek el. Fontos látnunk, hogy ezeket többnyire epifániák, jelenések és csodák ábrázolásánál alkalmazza: jellemzően olyan események ábrázolásánál, amelyek megtörténte – épp elvi elképzelhetetlenségük okán – valamiféle hitelesítésre szorul. Ilyen például a hamburgi *Bemutatás a templomban (Simeon dicshimnusza)* **[2.166]** előterében baloldalt, a nézőnek háttal térdeplő és kezeit rémülten széttáró zsidó, az 1631-es hasonló tárgyú hágai jelenet jobb alsó sarkában ülő szemlélői **[2.167],** vagy a nagy *Lázár feltámasztása*-karc **[2.06]** jobb oldalán a sír fölé hajló nővér benyúló árnyalakja. E figurák kettős értelemben fokozzák a megjelenítés meggyőző erejét: egyfelől – mint extrém-perspektivikus *repoussoir*-ok – a befogadó jelenvalóként való pozicionálását szolgálják, másfelől – Wolfgang Kemp kifejezésével – a nézőnek szóló új tipusú, önkéntelen „recepció-előírásokkal" vagy mintákkal szolgálnak. A rembrandti szemtanú-formula voltaképp az Alberti-féle *admonitor* valamifajta inverze, amennyiben éppenséggel nem *„kezével hív a látvány megtekintésére",* illetve nem *„haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel figyelmeztet […] a csodás dologra, esetleg arra hív, hogy sírjunk vagy nevessünk vele együtt*"[947]. A személyes befogadói perspektívát itt épp hogy olyan alak(zat) ok képviselik, amelyek *nem* kommunikálnak közvetlenül a nézővel – hiszen minden reflexív kitérő eltérítené őket az epifánia vagy csoda eksztatikus *itt és most*-jától, amelyre döbbenetük affektív gesztusaival épp rámutatnak. (Diegetikus szempontból korábban (267–273.) részletesen elemeztem már, hogy Rembrandt antiteátrális-antiretorikus színpadán miért volna testidegen bármely, a nézőt közvetlenül megszólító *admonitor* fellépése: egy ilyen gesztus a jelenetegész feszes keretei között ugyanis indokolhatatlanul önreflexívvé tenne, s ezzel a narratívával összeegyeztethetetlen autonóm főszereplővé avatna egy végül is alárendelt, a kerethez tartozó kísérőt.) De a szemtanúkra a néző felől sem irányulhat explicit figyelem, hisz hitelesítő erejük épp abból fakad, hogy – a látómező perifériájához tartozván – spontán-reflektálatlanul teremtik meg vele a szerepazonosságot, metonimikusan szuggerálják neki *a maga szemtanúi jelenlétét*. Individuális arcukat éppúgy nem látjuk, ahogy a magunkét sem, ha intenzíven valami olyanra figyelünk, aminek látása megragad bennünket.

Szkopikus szempontból olyan keretalakzatról van tehát szó, amely ugyan érdemben nem osztja meg a látóteret, vagyis nem ad elbeszélő értéket a küszöbnek, arra mégis alkalmas, hogy az aktuális nézőt a szemtanú implicit szerepébe iktassa.

9
35

947 Alberti, *Della pittura*, II. 42. **Alberti 1997.** 121. Vö. **Gandelmann 1992,** 78–80.

Márpedig a szemtanúé – a későbbiekben, főként az *Emmaus*-képek (396–399, ill. 441–448.) és a *Hitetlen Tamás* (471–477.) kapcsán lesz erről szó – dramatológiai értelemben *normatív* szerep: azt igényli a résztvevőtől, hogy utóbb igazolójává és elbeszélőjévé váljon annak, aminek tanúja volt[948]. Ezért, ha a *repoussoir*t Rembrandtnál általában a nézői jelenlét indexének tekintjük, nem tekinthetünk el mindenkori aktánsi szerepének realizálásától sem, amiből pedig a befogadás reflexív tartalmaira vonatkozó utalások kell hogy következzenek. Ezért nyilván nem szemtanú például
4 a nézőnek háttal ülő farizeus *repoussoir*ja a *Bűnbánó Júdás* **[2.38]** előterében. Akkor sem az, ha kétségkívül „ott van", sőt, oda néz: ugyanis csak az összpontosuló pénzekre mutat rá, ő maga egyáltalán nem kerül annak a fordulatnak a hatása alá, amely a jelenlétében épp lejátszódik. Dramaturgiai értelemben nem „szemtanú" például az 1654-es *Emmaus*-karc **[2.168]** köpcös, süveges figurája sem, aki miközben lefelé indul a pincébe, és ballal lazán az előtéri lépcsőkorlátra támaszkodik, visszafelé fordulva tekintetét a fénylő Jézusra emeli.

A szemtanú-*repoussoir* leginkább letisztult alkalmazásával a hágai Mauritshuis
9 1631-es *Jézus bemutatása a templomban* című kompozíciójának **[2.167]** jobb alsó sarkában találkozunk. E munkának Michael Bockemühl szentelt rendkívül részletes befogadásesztétikai analízist[949]. A kép tértagolása a *Júdás*-képénél lényegesen differenciáltabb, Rembrandt narrációja itt már nagyon tudatosan kalkulál a befogadó extrémperspektivikus pozíciójával. Ezért ezeket a figurákat nem intézhetjük el azzal, hogy egyszerű staffázs-kellékek: funkciójuk kronotopikus természetű, amennyiben a nézői jelenlét és a drámai esemény téridő-egységét jelenítik meg. Jézusnak a templomban való bemutatása ugyanis nem egyszerűen rituális aktus, hanem epifánia, Simeon istentapasztalatának épp bekövetkező, pontszerű eseménye is (Simeon: *„Most bocsátod el, Uram, szolgádat […], mert meglátták szemeim üdvösségedet",* Lk 2.29–30.), amelynek a néző – a kép szuggesztiója révén – mintegy maga is tanújává lesz. Ez jóval kevésbé érvényesül a korábbi hamburgi verzión **[2.166]**. Az oválisan ívelő építészeti keret erőteljesen koncentrálódik a képi színpad középtere, a Hanna–József–Mária–Jézus–Simeon-csoport köré, amelyet az őket körkörösen övező nézők mélységileg erősen tagolt elrendezése is hangsúlyoz. A padlókockák balra tartó ortogonálisai a formába beépített nézőpontot a bal oldali szélvonalon jelölik ki, az implicit néző tehát a jobb alsó sarok szemtanú-*repoussoir*-jainak bal oldali megfelelőjeként „vesz részt" az eseményen. A játéktér és a nézőtér közötti küszöbhelyzete azonban áttételesen reflektálódik is, mégpedig a balról felmagasodó Hanna prófétanőn keresztül, aki analóg helyzetben van a beépített nézővel: szemtanúként hasonló szögből lát rá a középponti eseményre, s az ő arca is takarva van a néző elől. Miközben erő-

948 „A tanúság nem maga az észlelés, hanem, a beszámoló" – mondja Ricoeur. Vö. **Ricoeur 1987,** 277.
949 **Bockemühl 1981,** 26–81.

teljes árnyékot vet maga elé, a reveláció fénye őt megkerülve hullik Simeonra és a kis Jézusra. Klasszikus *repoussoir*-pozíció ez, de nem a nézői látótér széléhez, hanem a középponti jelenetéhez igazodik[950]. Ennélfogva el is távolít az eseménytől, meg nem is: nem akadályozza a Simeon által *itt* kimondott „*most…*" közvetlen-jelenidejű tapasztalatát, ugyanakkor a szemtanúságot is hangsúlyosan megszemélyesíti. Hisz a templomban böjtölő és imádkozó öregasszony szerepe épp a szemtanúé, aki hírét viszi a csodás eseménynek: ahogy Lukács mondja, „abban az órában ő is odaállt, hálát adott az Istennek, és *beszélt róla mindazoknak, akik várták Jeruzsálem megváltását*." (Lk 2.38., az én kiemelésem, R. A.) Ebben az értelemben a szemtanú-*repoussoir* itt kronotoposzként – a nézői tekintet megosztásaként – funkcionál, amennyiben nemcsak a megtapasztalt epifánia, hanem a szemtanúságból fakadó – a látottak igazságának felismerésére és terjesztésére irányuló – normatív szerepelőírás reflexióját is ki kell hogy váltsa. Megérteni a *Bemutatás* rembrandti drámáját azt jelenti, hogy nézőként *fölismer*jük Hanna prófétanő és magunk szemtanúi szerepének lényegazonosságát.

4.3.2.2 | Játék-tér verzus néző-tér: a színházi proszcénium kronotoposza

Rembrandt már huszonévesként is kivételes dramaturgi találékonyságról tesz tanúbizonyságot: igen korán rátalál a színházra – nem mint az ábrázolás tárgyára vagy mint külső referenciára, hanem mint különleges formaszerkezetre, a színpadi *hic et nunc* a néző felé való kiterjesztésének, illetve bonyolításának keretére. Színházi *kronotoposzról* olyan dráma-kompozíciók esetében fogok beszélni, amelyeken Rembrandt játék-tér és néző-tér valamilyen elválasztására és/vagy összekapcsolására épít, függetlenül attól, hogy ez mennyire ölti a valóban színházra emlékeztető, például függönnyel vagy architektonikus elemekkel történő keretezés formáját[951].

Már utaltam rá, hogy korai elbeszélő művein a festő épp csak annyit határoz meg a térből, amennyi az aktuális pillanatban érvényesülő emberi akciók/reakciók lejátszásához tárgykapcsolati szempontból szükséges. Az akciótérben minden mozdulat és póz alapértelmezés szerint tranzitív: a „tér" nem is egyéb, mint az a konkrét *hely*, ahol a cselekvő és tárgya közötti interakció végbemegy. A „tér" tágassága vagy szűkössége így a cselekvés intenzitásának függvénye és fokmérője. A tárgyi kölcsönhatások azért szűkülnek le az említett akciótérre, mert dramaturgiai értelemben *egyidejűek*. Rembrandt

950 A megoldás a nagy *Lázár*-karc, B. 73 **[2.06]** Krisztusának helyzetére emlékeztet: ott Rembrandt szigorúan dramaturgiai megfontolásból a csoda-jelenet abszolút főszerepét vonja össze a *repoussoir* paradox mellékszerepével (ld. itt a 385. oldalon). Érdekes, hogy a főalak itt is először szemből jelent meg, és Rembrandt csak a későbbi verziókon intézi úgy, hogy hátat fordítson a nézőnek. 35

951 Továbbra is döntő azonban, hogy bár az elbeszélő a „színház" keretében nagyon is számít a néző reflektáló jelenlétére, őt mégsem közvetlenül *mint* nézőt „szólítja meg". Láttuk, hogy a nézőhöz fordulás retorikája mennyire idegen Rembrandttól – s ha elő is fordul, az sosem közvetlen, azaz mindig elbeszélő értéket kell neki tulajdonítanunk.

mintegy összerántja a tárgy világ *extenzitását,* hogy az eseményszerű fordulatot – Ábrahám megakasztásának, Júdás megtébolyodásának, az emmausi tanítványok fölismerésének vagy Zsuzsánna megrettenésének pillanatát – a totális jelenlét eksztatikus csúcseseményeként ragadhassa meg. A hely és pillanat ilyen kisülésszerű egységéhez képest a tisztás a Mórija hegyén, a jeruzsálemi templom tanácsterme, az emmausi fogadó sarka vagy a tóparti sás önmagában csupán homályos, áttekinthetetlen, alaktalan háttérkulisszaként szolgál – Rembrandtnak egyszerűen nincs szüksége a tér és a hely ezen túlmenő artikulálására. A néző naiv-közvetlen azonosulása a szemtanú-*repoussoir*-ral is ennek a tiszta egyidejűségre törekvő stratégiának a része, amelyről az imént volt szó, s amelynek fontos vonása, hogy még a voltaképpeni drámai formálás, a szkopikus megkülönböztetés előtti állapot.

Ha tehát az 1640-es évektől Rembrandt egyre gondosabban elaborálni kezdi, illetve áttekinthetőbbé teszi a játék tereit, az annak a jele, hogy összetettebb drámai szituációk megragadásához keres differenciáló eszközöket. A *proszcénium* kronotoposzát úgy definiálhatjuk, mint a nézői részvétel egy komplexebb játékterét, amely a hősökkel való közvetlen azonosulás és a helyzetükre való külső rálátás közötti feszültségben indukálódik. Az öntörvényű drámai események bonyolításának egy lehetséges instrumentumáról van szó, amely a nézőnek az eseményekben való részvételét, így a drámai személyekhez való hozzáférését szabályozza. Rembrandt strukturált viszonyt létesít a *játék tere* és a *néző tere* között, amelyet – szemben az osztatlan látótér naiv közvetlenségével – nézőként éppen *mint ilyet* kell tekintetbe vennünk. E színpadias bonyolítás használata nem mond ellent a rembrandti dráma határozottan antiteátrális mivoltának – ezért nem szabad összekeverni azzal, amit Michael Fried a XVIII. századi francia festészet kapcsán *theatricality*-nek nevez (vö. itt 124–127.). Ellenkezőleg: a forma itt arra tart igényt, hogy a dráma fordulatait akkor is egy ontológiailag elkülönülő saját világ eseményeinek tekintsük, ha az implicit néző is be van vonva a játékba. A színpadias elemet tehát a nézőnek mint a cselekvések felfüggesztett, késleltetett, diszlokált stb. mivoltára utaló jelölést kell a műegész megragadásakor észlelnie. Föl kell ismernie például, hogy lehetnek és történhetnek olyasmik a színpadon, amibe helyzeténél fogva csak ő van beavatva, amit egyedül ő láthat, sőt, amit egyenesen látnia kell. A színház kronotoposza kötelezi is őt: a pozíciójából adódó többlettudást az események értelmezésében érvényesítenie is kell.

Erre mutatok két példát az 1640-es évekből: egy olyat, amelynél proszcéniumszerű keretezés idézőjelesíti a jelenet *itt és most*-ját a néző számára, továbbá egy másikat, amelyen a „rendező" az implicit nézőnek a főhőshöz való térbeli hozzáférését korlátozza, és ezzel hozza a tudomására a főhős jelenlétének kérdéses mivoltát. Mindkét eljárás *térbeli* distanciát teremt, amelynek azonban *időbeli* következményei vannak: a színház kronotoposza az *itt* diszlokációjának és a *most* felfüggesztésének hatékony eszközét adja a drámaszerző festő kezébe.

(A) A londoni *Jézus és a házasságtörő asszony,* 1644

A londoni National Gallery-ben őrzött, 1644-ben datált és szignált *Jézus és a házasságtörő asszony*t **[2.137]**[952] Houbraken szerint főként „nagy műgonddal és türelemmel"[953] végzett kidolgozása miatt dicsérték a kortársak. Tény, hogy a mű Rembrandthoz képest szokatlanul letisztult, szinte hűvös benyomást kelt: a jól áttekinthető térberendezés, a gondosan tagolt világítás, a kisléptékű figurák egyenletes csoportfűzése, továbbá a visszafogott testbeszéd új minőséget jelent a drámai narrációban. Olyannyira, hogy jelentős Rembrandt-szakértők a XX. század elején – közöttük Wilhelm Bode vagy Abraham Bredius – a mű autenticitását is megkérdőjelezték. Utóbbi szerint a mester szerzősége ellen szól például „az alakok furcsa elrendezése, ahogy sorba állnak egy síkon, ahelyett hogy némelyek előbbre, mások hátrébb állnának; tekinteteik bizonytalan iránya, hogy lehetetlen megmondani, hogy melyik alak mire néz; a kifejezőerő teljes hiánya s ugyanakkor a típusok, például a frígiai sapkás férfi közhelyessége"[954] stb. S bár a kutatás ma már – sok külső bizonyíték által is támogatottan – nem vitatja el Rembrandttól a képet, azt továbbra is valahogy idegen testként kerülgetik a szakértők. „Míg rendkívül aprólékos kivitelezése a korai Rembrandthoz áll közel, a forma és a tér koncepciója és a viszonylag statikus kompozíció nagyon távolra rugaszkodik ettől" – jegyzi meg Ernst van de Wetering a *Corpus* V. kötetének vonatkozó fejezetében[955]. 20

[Egy „koncepciós" per] Különös módon, bár maga a történet (Jn 8.2–8) igazán fordulatos és heves érzelmek széles skáláját mozgathatná meg[956], Rembrandtnak erre az elbeszélésére bizonyos visszafogottság, eseménytelennek tűnő lefojtott feszültség telepszik rá. A statikus kompozíció fő helyén, a középtengelytől balra a magas termetű, hosszú hajú és fedetlen fejű Jézus emelkedik ki, akit balról néhány tanítványa, jobbról az írástudók és követőik népesebb csoportja vesz körül. Tőle jobbra egy alacsonyabb, kámzsát viselő, szakállas farizeus szinte tisztelettudó meghajlással fordul feléje, hogy állásfoglalásra bírja

952 **Kat. Bomford-Rüger 2006,** no. 10, 126–131.

953 **Houbraken 1718–21,** 261. **Lecaldano 1988,** 12., ld. még **Schwartz 1985,** 228.

954 „The Adulteress before Christ. A picture by Rembrandt. An Open Letter to Dr. Abraham Bredius concerning the authenticity of this picture, Paris, Charles Sedelmeyer, 1912." A pamfletet a Burlington Magazine szerkesztőségi cikke idézi: „On The 'Woman Taken in Adultery' of the Weber Collection", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 22, No. 119 Feb., 1913, 287.

955 **Corpus V. 2011,** V 3., 355.

956 Jn 8: „[2]De korán reggel ismét megjelent a templomban, és az egész nép hozzásereglett; ő pedig leült, és tanította őket. [3]Ekkor odavezettek az írástudók és a farizeusok egy asszonyt, akit házasságtörésen értek, középre állították, [4]és így szóltak Jézushoz: 'Mester, ezt az asszonyt házasságtörés közben tetten érték. [5]Mózes azt parancsolta nekünk a törvényben, hogy kövezzük meg az ilyeneket. Hát te mit mondasz?' [6]Ezt azért mondták, hogy próbára tegyék, és legyen mivel vádolniuk őt. Jézus pedig lehajolt, és ujjával írt a földre. [7]Amikor továbbra is faggatták, felegyenesedett, és ezt mondta nekik: 'Aki bűntelen közületek, az vessen rá először követ.' [8]És lehajolva tovább írt a földre. [9]Azok pedig ezt hallva, egymás után kimentek, kezdve a véneken, és egyedül ő meg az asszony maradt ott a középen. [10]Mikor pedig Jézus felegyenesedett, és senkit sem látott az asszonyon kívül, így szólt hozzá: 'Hol vannak a vádlóid? Senki sem ítélt el téged?' [11]Ő így felelt: 'Senki, Uram.' Jézus pedig ezt mondta neki: 'Én sem ítéllek el téged, menj el, és mostantól fogva többé ne vétkezz!'

a lábainál térdeplő, könnyeit szárítgató bűnös asszony ügyében. Az egyetlen, akciónak tekinthető mozzanat a sokalakos képen az, ahogy a pap – miközben bal kézzel fölhajtja a nő áttetsző fátylát – a fekete lebernyege alól élesen kivillanó jobbjával egyértelműen rámutat a döntés tárgyára. Jézushoz való odafordulásában van bizonyos álszent reverencia a fölébe magasodó Mester iránt – hisz tudjuk, hogy kérdése, illetve a beszédhelyzet, amelyet ő és társai előállítottak, nem egyéb, mint Jézusnak állított alattomos csapda. Tudják ezt a jobboldalt sorakozók is, akik néma izgatottsággal, egy emberként lesik a Mester reakcióit. De Jézus nem reagál: hallgatagon és kissé kifejezéstelen tekintettel nézi a lehajtott fejjel maga elé meredő asszonyt. Jobb kezével sem tesz olyan gesztust, amely a vád képviselőjének markáns mozdulatára válaszolna. Sehol nincs nyoma nyílt akciónak/reakciónak, indulatoknak vagy érzelmeknek, beleértve az asszonyt is, aki magába roskadtan, fásult beletörődéssel veszi tudomásul az elkerülhetetlent.

Pedig az első pillantásra nyilvánvaló, hogy a dísztelen csuhába öltözött, fedetlen fejű, mezítlábas Jézus és szegényes kinézetű tanítványai, illetve az átellenben felsorakozó írástudók és kíséretük – nemes kelmékbe, bársonyba öltözött tekintélyek, díszpáncélt öltött katonák – két külön világot képviselnek. A vakító fehérbe öltözött, fölékszerezett, hímzett topánkát viselő bűnös asszony is az utóbbiból valónak látszik: a hajpántján, nyakláncán, derékkötőjén és ezüsttel hímzett ruhaszegélyén megcsillanó fények vibrálása ismétlődik meg a fölötte álló magas rangú pap aranyozott homlokpántján és fejkendőjén, az asszony hosszú palástját kezében tartó katona kékesen csillogó páncélján vagy a legelöl álló turbános uraság derekára kötött kard markolatán is. Mindez világos kontrasztban áll Jézus (és mögötte Péter) fénytelen, szegényes darócruhájával. Ez a megosztottság, mint jeleztem, mégsem vezet explicit konfliktushoz: mintha Jézus személyes súlya és tanítói tekintélye minden résztvevőt megigézne és fegyelmezett várakozásra késztetne.

Már ennyiből is látszik, hogy a kép narrációja több mint szokatlan. Szokatlan mindenekelőtt az, hogy Rembrandt a történet egészét ábrázolni hivatott jelenetet leszűkíti a nyitó eseményre, pontosabban annak a szituációnak a felvázolására, amelyet a farizeusok állítanak elő azzal, hogy az asszonyt az épp ott tanító Jézus elé vezetik, és állásfoglalását kérik. János szövege egyértelműen fogalmaz: Jézust a templomban váratlanul egy olyan kész helyzet elé állítják, amelyben vagy saját tanítását, vagy a Törvényt (5Móz 22.22–24) kell megtagadnia – mégpedig nyilvánosan, a legfőbb papi hatalom és az egyszerű zsidók jelenlétében. A helyzetet korábban a „per" mikrodramaturgiai keretjátékának példájaként idéztem, amire Rembrandt képletszerű tisztasággal mutat rá, amikor a három főszereplő ruházatának egyöntetű, de egymással markánsan kontrasztáló színeket kölcsönöz: a „vádlott" fénylő fehérsége élesen kontrasztál a „vád" képviselőjének masszív feketéjével, miközben a szerepe szerint semleges „bíró" seszínű barnában jelenik meg. Rembrandtnak láthatólag fontos e szerep-pozíciók szabatos elkülönítése, de mintha meg is elégedne megmutatásukkal és a vád nyilvános exponálásával: valami miatt azt gondolja, hogy *itt és most* ennél jobban nem kell elaborálnia a hármójuk

között kibontakozó további viszonyokat.[957] Még csak célzásszerűen sem utal semmi a további fejleményekre, a porba írás, a vádlókhoz intézett jézusi szavak, a jelenlévők távozása vagy az asszonnyal folytatott négyszemközti párbeszéd mozzanataira: *itt és most* még az sem egyértelmű, hogy Jézus a történet végén a hamis szándékú vádlókkal szemben a vádlott oldalára áll majd. Az a tézisem, hogy a festmény mégis teljes értékű, szabatos ábrázolása a történetnek – bár nem mint iskolás elbeszélésnek, amennyiben nem teszi explicite leolvashatóvá/végigmesélhetővé a narratívát, hanem mint *drámának*, amelynek megértése a fejlemények egymásutánjának puszta ismeretén túl rálátást kínál a nézőnek a konfliktus lényegi tartalmára is.

Nézzük meg és gondoljuk végig, hogy mi is történik Rembrandt képén a templomban – *itt*, ezeken a lépcsőkön, és *most*, amikor elhangzik a vád. Mint jeleztem, egy csapdáról van szó: az, hogy Jézus *nem* reagál a vádra, annak a jele, hogy fölismeri ezt. Rájön, hogy olyan kész helyzet elé állították, amelyben *egyelőre* nem tehet igazságot. Mindkét félnek megvan ugyanis a maga igazsága: az asszony bűnösségét, illetve a papi vád jogosságát nem lehet vitatni, ugyanakkor Jézus a felebaráti szeretet és az irgalmasság gyakorlását sem adhatja fel. Számára a hirtelen támadt per botránya abban áll, hogy az nem a megtévedt ember tettének valódi mérlegelését, hanem – álnok módon – az ő, Jézus sarokba szorítását célozza. A papok politikai célból instrumentalizálnák az erkölcsös élet törvényét: csak azért öletnék meg az asszonyt, hogy őt tőrbe csalják. A helyzet csak úgy oldható fel, ha Jézus kitér a vád neki szegezett hamis *vagy-vagy*-a elől, és átkeretezi a pert[958].

De hogyan csinálja? Ha a történet a Törvény formális követelése és a jézusi szeretetvallás személyes parancsa közötti ellentmondást állítja élére, akkor Jézusnak, hogy mindkettőnek eleget tehessen, és mégse lépjen a farizeusok kelepcéjébe, el kell választania a bűn nyilvános elítélésének *formális* aktusát a bűnös személyének kijáró korholás, megértés és megbocsátás *informális* gesztusától, méghozzá nagyon világosan. Ez a felismerés magyarázza a további fejleményeket: Jézus válasz helyett először ujjával írni kezd a padló porába, majd, amikor állásfoglalásért nógatják, felegyenesedik, és fennhangon a vádlók lelkiismeretéhez fordul („Aki bűntelen közületek, az vessen rá először követ", Jn 8.7). Ezt követően újra lehajol, hogy folytassa az írást.

---

957 A helyzet analóg a *Dániel és Kürosz*-szal **[2.04],** amelyen Rembrandt a nyitó dialógus kedvéért szintén lemond a történet valamennyi pittoreszk részletének ábrázolásáról (vö. részletes elemzésemmel itt a 480–496. oldalakon). 10

958 Az 1637-es *Statenbijbel* kommentárja szerint „Krisztus nem ítéli el az asszonyt, de nem is menti fel, mert az ő dolga nem az, hogy gonosztevőket világi bűnökért elítéljen, hanem az, hogy tanítóként bűnbánatra bírja a bűnösöket." A hivatalos interpretáció tehát a polgári bíróságok és az egyház kompetenciájának különbségét olvassa ki a történetből, ami összhangban van Kálvin tanításával. Michael Podro mindezt az arminiánusok és remonstránsok korabeli teológiai vitájának kontextusába illeszti, és ezzel magyarázza a Templom, illetve a Törvény tágas dimenziói és az asszony körül zajló szűk jelenet közötti, a kép vizuális megformáltságát uraló ellentmondást. „Abban a közegben, amelyben Rembrandt dolgozott, ez úgy is felfogható volt, mintha különböző aránytalanságokat regisztrálna: a házasságtörés és annak büntetése közötti, a bocsánatos bűn és az isten elleni vétek közötti, vagy – általánosabban – az emberi eltévelyedések és a kérlelhetetlen, az egyén sorsát meghatározó szabály, a predesztináció törvénye közötti aránytalanságot." Vö. **Podro 1987,** 251–252.

Nyilvánvaló, hogy ez a viselkedés spontán-dramaturgiai szempontból *inadekvát a beszédhelyzettel:* Jézus kitér az azonnali válaszadás/ítélkezés elől. Mint említettem, voltaképp húzza az időt. Titokzatos ténykedésével arra játszik, hogy kibillentse magabiztos helyzetükből az írástudókat, hogy önvizsgálatra intse őket, míg végül mind eliszkolnak a helyszínről: azt akarja elérni, hogy négyszemközt maradhasson a bűnös lélekkel. A válasz halogatása addig tart, amíg az *itt* elveszíti köztér-jellegét, és az emberi megértés olyan bensőséges helyévé alakul át, ahol Jézus már úgy intheti bűnbánatra és feslett életmódja feladására az asszonyt, hogy közben nem szégyeníti meg *mindenki szeme láttára*. Ez indokolja Jézus retorikus kérdését is: „Hol vannak a vádlóid? Senki sem ítélt el téged? […] Én sem ítéllek el téged, menj el, és mostantól fogva többé ne vétkezz!" Jézus tehát nem hagyja szó nélkül a bűnt, nem tagadja meg a Törvényt, csak gyakorlásának formális-nyilvános módját változtatja meg.

A Rembrandt által kiválasztott nyitójelenet sugallata az tehát, hogy a bűnről való igazság kimondásának meg kell ugyan történnie, de az egyelőre – *itt és most* – nem történhet meg. Előtte Jézusnak *ki kell ürítenie a teret*. Ebből adódik Rembrandt voltaképpeni ábrázolásproblémája: lehetséges-e, és ha igen, hogyan lehetséges a halogatást – egy akció még meg-nem-történtét – képeseménnyé formálni? Miként tudja a festő úgy bonyolítani azt, ami szemünk előtt zajlik, hogy abban egy majdan bekövetkező másik esemény inverzét ismerjük fel? Hogyan kell felfüggeszteni az *itt és most*-ot, hogy az megnyíljon az *itt, de nem most* perspektívája felé? Az a tézisem, hogy Rembrandt ezt a feladatot többféle rendezői húzással – a *slow motion* és a *suspense*-dramaturgia alkalmazásával, illetve a játéktér vizuális átkeretezésével – éri el: valami ilyesmit értek összefoglalóan a *színházi proszcénium* kronotoposzának kreatív alkalmazásán.

[Az időhúzás dramaturgiája: a testek, a tér és az idő diszlokációja] Rembrandt rendezői originalitása abban ragadható meg, hogy fölismeri egyrészt az *idő* múlásának, másrészt a *hely* funkcióváltozásának szerepét a házasságtörő asszonyról való elbeszélésben – ez olyasféle drámaszerzői-dramaturgi észjárásra vall, amelyhez a korszak festői között (beleértve a legjelentősebbeket is) még csak hasonlóra sem látunk példát. Mégis tanulságos a londoni képet annak a klasszikus európai képhagyománynak a kontextusába illeszteni, amely amúgy valószínűleg semmilyen közvetlen szerepet nem játszott kialakulásában.

Mindenekelőtt: figyeljük meg, hogy a londoni képhez hasonló hatalmas architektonikus játékteret csak olyan festők választottak az elbeszélés kereteként, mint Tintoretto **[2.144]** vagy Poussin **[2.145],** akik a történet teljes menetét igyekeztek belefoglalni a narrációba. A szerteágazó eseménysor összefűzése egyetlen monoszcenikus jelenetté nemcsak a „színészvezetés" komplikáltsága miatt nagy igényű feladat, hanem azért is, mert tágas, tagolt és jól áttekinthető terek kialakítását igényli a festőtől.[959] Nem vélet-

959 Poussin Jézusa **[2.145]** például groteszk benyomást tesz, amikor két kezével két rámutató gesztus differenciálásá-

len, hogy a művészek többsége azzal egyszerűsít, hogy elhagyja a porba írás és a szétszéledés közjátékait, és az alapkonfliktusra fókuszál. A kamaradráma arcjátékkal és gesztikával való eljátszásához nincs szükség tömegjelenetekre és tágas terek érzékeltetésére: szűkebb képkivágások és feles/háromnegyedes alakok alkalmazása is elegendő ahhoz, hogy egyetlen *itt és most*-ban vonják össze a „perben" érintett felek egymás közötti kommunikációját. Kérdés tehát, hogy mi indokolja a monumentális építészeti keretezést a londoni képen, ha, mint láttuk, Rembrandt a cselekményt épp csak elindító nyitójelenettel is beéri?

Mielőtt erre a kérdésre válaszolnánk, maradjunk egy pillanatra a kiválasztott pillanatnál. Már Julius S. Held fölfigyelt arra, hogy Lorenzo Lotto **[2.169],** Rocco Marconi **[2.170]** vagy Tintoretto **[2.144]** eljárásával ellentétben, akik egyetlen kompozícióban egyesítik a vád elhangzását és Jézus válaszreakcióját, Rembrandt a két mozzanat gondos elválasztására játszik. Held mutat néhány példát Rembrandtnál a beszélgetőpartner „kivárására" – de ezeknek sehol sem tulajdonít a narratívát értelmező dramaturgiai jelentőséget[960]. A londoni képen mindenesetre erről van szó. A szószóló visszafogottan magyaráz, Jézus viszont csak hallgat, és tudomásul veszi a vádat. A „vádlók" és a „bíró" között létrejön a tranzitív kölcsönösség valamiféle minimuma, miközben az áldozat magára marad, hogy sorsáról a többiek mintegy a feje felett döntsenek, és ennyiben a „per" e szituációja strukturálisan a korai *Ecce homo*-éra **[2.140]** emlékeztet. De Rembrandt ezúttal határozottan lefojtja a kommunikációt: szemben a heccelő tömeg és a megzavarodott Pilátus összeütközésének hisztérikus *itt és most*-jával, a londoni kép „rendezője" azt a köztes pillanatot tapintja ki, amikor a vádló szavai *már* elhangzottak, a bíró érdemi válasza viszont *még* várat magára. Bár minden feltétel adott hozzá, a londoni kép templomterében *nem* bomlik ki a konfliktus – ahogyan például Gerbrand van den Eeckhout 1660–65 közöttre datált amszterdami vásznán **[2.50]** történik, ahol a tehetséges tanítvány, aki nyilvánvalóan már Rembrandt londoni remekművének ismeretében komponál, nem tudja megállni, hogy Jézust és korholó pillantását ne fordítsa szembe a már inkább védekező papokkal, és bal kezével az asszonyra mutatva egyértelműsítse a Mester állásfoglalását. Holott Rembrandt megfontoltan nem megy el idáig: az akciódramaturgia értelmében felfüggeszti – eltéríti okától – a reakciót: meg-nemtörtént interakcióként rögzíti a várakozást, ezzel mintegy kitartja, mondhatni *láthatóvá teszi* az időt, amely majd meghozza Jézus válaszát.

A *kivárás* dramaturgiáját, a reflexválasz felfüggesztését a kortárs színház-elméletből kölcsönzött műszóval *slow motion*-nak vagy – a kortárs filmelmélet terminusát hasz-

val válaszol a vele szemben álló írástudónak, miközben ezt a központi párbeszédet két oldalról a történet további fázisait érzékeltető csoportok övezik, a háttérben egy allegorikus anyafigura pedig még morális tanulságot is érezteti. Vö. **Bätschmann 1982,** 91.

960 **Held 1973,** 119.

nálva – *suspense*-nek nevezhetjük.[961] E fogalmak ugyanannak a jelenségnek – nevezzük összefoglalóan teatralitásnak – a két oldalát jelölik. Egyrészt a kitartott tétlenség a színpadi cselekvések szempontjából afféle számító, színpadias gesztus, amellyel Jézus blokkolja az események, akciók és reakciók túl gyors kibontakozását: végül is, mint jeleztem, időhúzásra játszik, és tudjuk, hogy a templom közönsége végig bizonytalanságban is marad céljait illetően. Másrészt, Jézus tartózkodó viselkedése a nézőben is bizonyos feszült várakozást kelt, ami a hitchcocki effektusra emlékeztet: minthogy *nyitottként* érzékeli, noha a jelenlévőknél többet lát és tud, ő is intenzívebben vonódik be a szituációba. Látja például, hogy a szálfatermetű, magabiztos Jézus milyen szuverén módon kontrollálja a jelenetet. Magassága, középponti helyzete és az integráló építészeti keret egyaránt a leonardói *Utolsó vacsora* Jézusának drámai szerepére emlékeztet, akit szintén a többiek előtt rejtve maradó többlettudása („Bizony mondom néktek, egy közületek még ma elárul engem…") tesz az események irányítójává. Hisz itt is ő maga „rendezi" meg a jelenetet: megállítja az időt, mert egyedül ő tudja, hogy mi a következő lépés, és mire futtatja ki végül az eseményeket. Azt viszont, hogy Jézus tétlenségében is irányítja, illetve hogy merre tereli azokat, a történetbe beavatott nézőnek kell fölismernie. A *suspense*-dramaturgia őt segíti abban, hogy a „lejátszás" révén fölismerje mind a Jézust fenyegető kelepcét, mind a kiutat belőle.

Hogy Rembrandt milyen pontosan értette a drámai konfliktus természetét, illetve a türelmetlenség/kivárás feszültségére alapozó szituáció lélektanát, arra a londoni kompozíciót előkészítő müncheni rajz **[2.171]** saját kezű széljegyzete szolgáltat *expressis verbis* bizonyítékot: „*zoo jachtig om Christus in sijn antwoordt te verschalken, kon de schrift(geleerde) antw(oordt) niet afwachten*" [a. m. „annyira szeretnék Jézust a válaszával tőrbe csalni, hogy nem tudják kivárni, amíg válaszol"][962]. A londoni kompozíción Jézus jelenlétének látszólagos intranzivitását aligha tekinthetjük a helyzettől való diszszociálódás jelének, mintha *itt és most* nem is volna igazán „jelen" a drámai helyzetben – ellenkezőleg: hallgatása és tétlensége nagyon is *jelen idejű, célirányos* cselekvés, noha műveltető és anticipatív természetű. Blokkolja a dialógust: nem engedi eszkalálódni akció és reakció tárgykapcsolati dialektikáját. Patikamérlegen adagolt teatralizálásról van tehát szó, néma szerepjátékról, mégpedig kettős értelemben: intradiegetikusan, amennyiben az időhúzás a farizeusok lelkiismeretének felpiszkálását és a kényszeres „per"-szituáció felbontását célozza, ugyanakkor metadiegetikusan is, amennyiben az

961 **Bordwell 1996,** 65.

962 Rembrandt: Krisztus és a házasságtörő asszony, három színnel biszterezett tollrajz (Ben. 1047, 1659–60, 70 × 202 mm), München, Graphische Sammlung **(2.171].** A színezés valószínűleg utólagos, vö. **Kat. München-Amsterdam 2002,** no. 64, 236–238. A holland szöveg *„zoo jachtig om Christus in sijn antwoordt te verschalcken, kon de schrift(geleerde) antw(oordt) niet afwachten"* egy hozzátoldott papírszegélyen olvasható. Ld. **Slive 1965,** vol. 2., no. 442; Szerintem Julius S. Held félreérti a mondatot, amikor úgy értelmezi, mintha Rembrandt Jézusa *tétovázna* az írástudóknak adandó válasszal – ennek nem is volna túl sok értelme, ld. **Held 1973,** 118. Vö. **Alpers 1988,** 44., **Alpers 2000,** 290., illetve **Corpus V. 2011,** 241.

implicit néző fokozott lélektani involválódása, megértő reflexiója nélkül nem tárulhat fel a drámai inverzió, az *itt, de nem most* perspektívája.

A néző konstitutív szerepének fölismerése vezet vissza bennünket az építészeti keret indokoltságának kérdéséhez. Rembrandt ugyanis nemcsak az idő lassításával, de a tér elidegenítésével is operál. Ő az egyetlen a korszak festői között, aki észreveszi a bibliai szövegnek azt a – látszólag jelentéktelen – mozzanatát, hogy a farizeusok nem egyszerűen az épp a templomban tanító Jézus elé vezetik a bűnös asszonyt, hanem egyenesen „középre állítják" (Jn 8.3). Triviális, hogy mindez a végső soron Jézus lejáratását célzó jelenet széles nyilvánosságának hivatott nyomatékot adni.

Rembrandt egy sor vizuális eszközzel teszi a néző számára is nyilvánvalóvá, hogy erről a mindenki által látható „középről" van szó. Kortársai között ő volt az egyetlen festő, aki, miközben a nyílt dialógust a kamaradrámák három résztvevőjére szűkíti, a jelenetet mégis egy monumentális, valószínűtlenül tágas templomi csarnokba komponálja bele. A nézőnek fölkínált távoli rálátás a konfliktus szereplőinek szinte érzelemmentes bemutatásával korrelál. Bár tömegjelenetet látunk, a résztvevők szinte mozdulatlan, statikus csoportot alkotnak a tér közepén, amely kifejezetten el van távolítva mind a mögöttük kavargó tömegtől, mind a néző közvetlen terétől. A korábbiak alapján már sejthető, hogy miért érzi szükségét Rembrandt *ennyi hely* biztosításának az elbeszéléshez – akkor is, ha játékosai aktuálisan egyáltalán nem „játsszák be" ezt a teret.

Figyeljük meg mindenekelőtt a relatíve magas – nagyjából a nyúlánk Jézus szemmagasságának megfelelő – horizontvonalat, ami nemcsak az előtéri eseményekre biztosít kényelmes *rá*látást a nézőnek, de a templom térberendezésének mélységi áttekintését is lehetővé teszi. A képsík alsó küszöbétől három, a képsíkkal párhuzamos hosszú és leárnyékolt, illetve három, rézsútosan keresztbe álló lépcső vezet fel a templom voltaképpeni padlószintjére, ahol Jézus is áll. A középponti csoport meglehetősen kis méretű és változatosan megvilágított alakjai – balról a Mester tanítványai, jobbról a neki csapdát állító írástudók, összesen tizenketten – kifelé forduló karéjba rendeződnek, amelyet a jobboldalt elöl álló tüzes-vörös köpenyes zsidó és barettos társának profilja zár le. A balról-fölülről beeső éles reflektorfény akadálytalanul világítja meg azt a traktust *ott*, „középen", ahol az eseménytelen esemény zajlik éppen. Távolról közelítő tekintetünket ezúttal sehol nem terelik a néző szemtanúságát és az események kivételességét dramatizáló *repoussoir*ok. A kép röntgenvizsgálata feltárta, hogy egy korábbi állapotban a bal alsó sarokba Rembrandt még három ilyen keretező alakot telepített, utólag azonban ezeket mégis eltüntette[963]. **[2.172]** Láthatólag arra törekszik, hogy inkább csökkentse a középponti jelenet intenzitását, és az üressé-eseménytelenné vált előtér, illetve a középponti csoportot övező térségek tágasságával a „közép" kiürítésének idő-

963 **Corpus V. 2011,** V3, 362–363. Itt a szerzők Salomon de Koninck egy a templomban tanító 12 éves Jézust a írástudókkal ábrázoló, nagyjából egykorú képét **[2.172]** idézik annak jelzéséül, hogyan is nézhetett ki a festmény kezdetben az előtér hangsúlyos árnyfiguráival és a széles rálátással.

és térbeli távlatait is érzékeltesse. (Ezért is tűnhet a felületes szemlélőnek a londoni kép pusztán konvencionálisnak és drámaiatlannak: közvetlenül csakugyan nem látszik semmi a színen, ami ebbe a statikus felállásba *máris* fordulatot vihetne.) A tágas előtér a jobb oldali mellvéd sötétbe boruló sarka révén egyenesen proszcénium-jelleget ölt: a játék terének a néző terétől való architektonikus elhatárolását a színt jobbról keretező vörös függöny is nyomatékosítja.

A magaslati-távlati rálátás ugyanakkor az implicit néző számára még egy fontos körülményt is láthatóvá, sőt kikerülhetetlenné tesz: a mostanáig tárgyalt jelenet mögött, a háttér mélyében, a lépcsőkön emelkedő pompázatos főpapi trónust és a Salamon aranyló oszlopai által tagolt, óriás pillérekkel keretezett pulpitust, amelyen épp valamilyen sokszereplős, ünnepi ceremónia zajlik. A távoli, sűrű eseménysor átláthatatlansága és követhetetlensége éles kontrasztban áll az előtéri esemény szabatos áttekinthetőségével[964]. A templom népe – gyermekes családok, koldusok, öregasszonyok és fejfedős férfiak – mind a kép mélye felé fordul: a rézsútosan emelkedő karzaton sokan igyekeznek közelebb nyomulni a kultikus emelvényhez. A rembrandti „rendezés" arra játszik, hogy az előtéri csoportot és csendes kommunikációjukat minél inkább elkülönítse ettől a pompázatos, mélyarany fényben ragyogó ünneptől és az árnyékba burkolt tömeg szinte hallható nyüzsgésétől. De vegyük észre azt is, ahogy Rembrandt az előtér és a háttér jelenetei között tükörszimmetriákat teremt: a két aranyoszlop között térdre borulók tartása például a házasságtörő asszonyét fordítja visszájára. Kétféle igazságosztás, kétféle tekintélygyakorlás kerül így szembe egymással: az amott zajló mozgalmas szertartás és a Törvény misztikus fényében fürdő főpapi trónus hieratikus ünnepélyessége kerül kontrasztba a fedetlen fejű, mezítlábas Jézus keresetlen és eszköztelen jelenlétével, akinek tekintélye annál vitathatlanabbnak tűnik, minél kevésbé él a hatalom reprezentációjának külsődleges kulisszáival[965]. Nem kell hosszan magyarázni, hogy ez az ellenpontozás miként rímel a történetben feltáruló konfliktusra: érdekesebb kérdés, hogy miért lesz oly teátrális, oly spektakuláris is?

[A proszcénium kronotoposza] Rembrandt célja nyilvánvaló: mind a *slow motion* diegézise, mind a képszínpadi történések eltávolítása/bekeretezése azt a célt szolgálja, hogy a néző számára is plasztikussá tegye a formális-ceremoniális igazságszolgáltatás (a Törvény) és a személyes-emberi igazság kimondása közötti különbséget. Olyan szemlélőre számít, aki felismeri a neki rendelt helyet a szín-tér/proszcénium/néző-tér struktúrában, és konzekvensen e pozícióból kiindulva látja/személyesíti meg, illetve „játssza le" az előtte zajló történéseket. Része ennek a „lejátszásnak", hogy észleli a

964 **Podro 1987,** 249–250.

965 Az erős vizuális kontrasztnak természetesen van szimbolikus értelme is: a XVII. századi protestáns, főként kálvinista Hollandiában ez a pompakedvelés a judaisták pogány (az új aranyborjút imádó) materializmusára utalhatott: olyan vonás ez, amely mind a judaizmus, mind a katolicizmus hamisságával az igaz hit krisztusi alázatát és szerénységét állítja szembe. Vö. legutóbb Robert Baldwin 2022. február 19-i kommentárjával in: **Schwartzlist 2022**

statikus, akciótlan figurák ruházatának, fegyvereinek precíz részleteit, azt a szinte miniatúraszerű festői aprólékosságot, ami a kép egykorú sikerének legfőbb oka volt – és ami a nézői tekintettől is lassú, a részleteknél elidőző szemmunkát igényel. Összességében ez a szkopikus átkeretezés az, ami egyértelműen „színházi" karaktert ad a jelenetnek: általa érti meg a néző Jézus kiváró magatartását mint *hatáskeltő* effektust. A színházi kronotoposznak mint formamozzanatnak épp az a funkciója, hogy rávezesse a nézőt arra a kifinomult dramaturgiai különbségre, amely a színen lévők naiv-belefeledkező jelenlétét Jézus nagyon is reflektált viselkedésétől elválasztja.

Összefoglalóan: ebbe a keretrendszerbe ágyazva a nézőnek észre kell vennie, hogy *itt és most*, az ő jelenlétében a szereplők között olyasmi történik, aminek szokás szerint nem így kellene történnie. A kronotoposz megosztja a tekintetet, azaz dekonstruálja az *itt és most* evidenciáját: a nézőt külön-külön szembesíti a *hely*, az *idő* és a *dramatis personae* mint magukban észlelhető entitások jelenlétével – mint olyasmikkel, amelyek összjátékából *itt és most* épp *nem* fakad magától értődő cselekvés. Mindez nem áll példa nélkül Rembrandt drámaművészetében, sőt: utalhatok például a tizenkét évvel korábbi nagy *Lázár feltámasztása*-karc **[2.06]** hasonlóan dramaturgi észjárást követő, 35
bár jóval nyersebb szcenikával operáló teatralizálására, ahol Rembrandt a néző beépített pozícióját az (ott is) monumentálissá növesztett Jézus *mögé* telepíti: ezzel olyan rálátást enged neki az istenfiú több mint bizarr viselkedésére, amilyenre a csodatétel hatása alatt álló többieknek nem lehet módja. (A karcról szóló – e kötet 449–464. oldalain olvasható – részletes elemzésem szerint Rembrandt az abszolút főszereplő középponti alakját egy *repoussoir*-kellék vizuális vonásaival ruházza fel: e bizarr „szerepösszevonás" pedig pontosan megfelel annak az alakoskodásnak, amelyet Jézus a János-evangélium 11. fejezetében elbeszélt akció során mutat be, és amelyért a csodatett megtörténte előtt csendben elnézést is kér a mennyei atyától.) A színházi kronotoposz alkalmazása – az intradiegetikus és metadiegetikus kapcsolatok gondos összehangolása – teszi lehetővé, hogy Rembrandt a *Mordecháj diadalá*n **[3.21]** az elbeszélés rejtett ambivalenciáit is elé- 39
bünk tárja; míg az 1648-as *Médeia*-karcon **[1.10]** azt fogom kimutatni, hogy miként 45
kalibrálja Rembrandt a mágusnő személyes tragédiájának színrevitelét épp a „zsöllyéből" figyelő néző privilegizált nézőpontjára. Az érett Rembrandt egyre kevésbé bízza a néző-szerep kijelölését mechanikus *repoussoir*okra.

A színházi kronotoposznak tehát itt használt értelmében nincs sok köze sem a manierista és barokk színház XVI–XVII. századi valós praxisához, sem a színház és a képzőművészetek közötti lehetséges mediális átjárásokhoz, de még a Goffman által emlegetett életvilágbeli szerepjátékokhoz sem kapcsolódik. Dramatológiai implementálása döntően elbeszélői-poétikai célokat szolgál, amennyiben kizárólag a forma *tér–idő-szerkezetébe* beépített implicit néző egyedi pozíciómeghatározásában lehet az elemző segítségére.

(B) *A BŰNBÁNÓ JÚDÁS A ZSINAGÓGÁBAN,* B. 126, 1648

36 Ezt az 1648-ra datált kis méretű rézkarcot **[2.129],** amelyet Gersaint 1751-ben még zsánerjelenetként *(„Zsidók a zsinagógában")* aposztrofált, Ludwig Münz – a Rembrandt-művek címeiről mint értelmezési problémáról írott fontos cikkében[966] – számomra meggyőző módon a templomban magára maradó bűnbánó Júdás ábrázolásaként azonosította, tematikailag tehát az 1629-es korai sikerműhöz **[2.38]** kapcsolta. Itt is azt látjuk, hogy az érett Rembrandt már nem explicit akciók és reakciók egyértelmű szcenikai irányultságaira építi a szerkezetet: Júdás meghasonlását újfajta tér–idő-szerkezetben ragadja meg. Magányosságát azzal hangsúlyozza, hogy a templomban összesen nyolc, párban mozgó, egymással beszélgető zsidóval veszi körül: egy pár előtte az extrém előtérben, egy mögötte, a tér mélyén hátul, kettő pedig mellette mozog oly módon, hogy félkörívben övezik azt az alacsony lépcső-mellvédet, amelyen – háttal a nézőnek – morfondírozó tartással, magába roskadtan a főalak ücsörög. Rembrandt a térviszonyok precíz dramatizálása révén azt ábrázolja, ahogy a közösség tagjai, miközben egymással kommunikálnak, láthatólag *kerülgetik* Júdást. Az előtérben balra, közvetlenül a bűnös háta mögött két idős zsidót látunk egészen közel hajolni egymáshoz: a bal szélső beszédes mozdulattal magyaráz, a botra támaszkodó másik kerekedő szemmel hallgatja. Rembrandt azzal fokozza a fojtott feszültséget, hogy a két alakot a fal takarásába állítja – ez is azt a benyomást kelti, hogy védett helyre húzódva sugdolóznak –, mintha mondókájukat épp Júdás elől rejtegetnék. A jobb felől, felénk mozgó pár esetében a jobb oldali alak gesztikulál alig észrevehetően, de őt magas turbános társa takarja – ők is kerülik a főhősre való nyílt – egyértelműen rámutató vagy erőteljes mimikai – reakciókat. A dramaturgiailag döntő pont az, hogy bár a *nyilvános* térben mindenki egyidejűleg mutatkozik, senki sem *viselkedik* nyilvánosan: a párok nem kommunikálnának sem Júdással, sem egymással. Ez a csoportos elkülönülés a nyilvános térben elsősorban *a közös idő* hiányát jelöli: Júdás rejtélyes elvonultsága zavart idéz elő a templomban, amire az ellenséges érzelmű zsidók is csak élénk *magán*kommentárokkal reagálnak. A szituáció észlelése azon áll vagy bukik, hogy a néző kész-e a *térbeli* elkülönülés ilyen *időbeli* „lejátszására": ezt igazolja Gersaint ítélete, aki a nyílt kollízió hiánya miatt a jelenetet már nem a nyilvánosság és a közös téridő vonatkozásában szemléli, és ezért a bonyolult drámai történetet egyszerű, tét nélküli életképnek nézi.

4 Fontos látnunk, hogy itt is többről van szó, mint pusztán a cselekményfolyamat egy „termékenyebb" időpillanatának a kiválasztásáról. Olyannyira, hogy itt még azt sem állapíthatjuk meg, hogy Júdás előtte vagy utána van-e a papokkal való eredménytelen alkudozásnak. Az érett Rembrandt jól tudja ugyanis, hogy a júdási sorsprobléma lényegét tekintve ennek nincs jelentősége. A tét immár az *idő* kizökkentése, egy olyan időbeliség

966 **Münz 1940,** 124–126.

képi megragadása, amely túl van a cselekmény szokványos egymásutánján. Míg az ekszta-tikus adok-kapokban (az 1629-es *Júdás*-on láttuk, hogy a korai Rembrandt még ezzel kísérletezett) eggyé izzik az *itt* és a *most*, ezen a rézkarcon e dimenziók mintegy elmozdulnak egymáson: láthatóvá válik az idő, mint Júdás meghasonlott jelenléte, s ugyanígy láthatóvá válik a tér is, mint az az elkülönült *hely*, ahova elvonult és amire rá lehet mutatni[967]. Rembrandt nem csupán annyit tesz, hogy – megelégedvén a bűnös morfondírozó kéztartásával és *profile perdu*-jével – csökkenti a gesztusnyelv explicit mivoltát és az érzelmek egyértelműségét: csupán ennyitől legfeljebb zavarosabbá vált volna a jelenet. A B. 126 Júdásához legalább annyira hozzá tartozik az oldalfal, a mellvéd és az azt minden irányban körülzáró lépcsőfokok alkotta színpadi térelhatárolás: ez helyettesíti mintegy jelenlétének kommunikatív, kifejező mozzanatait. Júdásnak jóformán nincs egyéb képi meghatározása, mint a *helye*, amelyet mindenki kerülget, s ami fenomenológiailag olyan *ott*-nak mutatkozik, amelyhez nem lehet közelebb férkőzni[968]. Azt az előtéri sávot, amelyben a két, szinte karikaturisztikus módon gonosszá-kárörvendővé maszkírozott öreg zsidó – mintegy a sarokdíszlet takarásában – nekünk szembenézetben és nyilvánvalóan a háttal ülő magányos szerencsétlen rovására sugdolózik, nyugodtan tekinthetjük kronotoposzként alkalmazott proszcéniumnak, az idő megosztottságát hordozó téri elhatárolásnak[969]. Hiszen amit Júdás testi-fizikai jelenléte ezen az elkülönült helyen megjelenít, az éppen a távolléte: elmerülése a bűnbánat magányos reflexiójában. Mit sem törődik azzal, hogy *itt és most* mi történik körülötte: számára csak bűnös múltjának és reményvesztett jövőjének *saját* ideje számít. A zsinagóga terében épp a lelkiismeret lázadásával szemben közömbös zsidók óvatos kíváncsisága mutat rá erre a disszociáltságra, és teszi nyilvánvalóvá, hogy épp olyasmi zajlik előttünk, amiről mindenkinek tudnia kell, de amibe már senkinek nincs – és nem is lehet – beleszólása. Az érett Rembrandt letesz arról, hogy közvetlen cselekvésként, kommunikatív megnyilvánulásaiban *megjelenítse* a júdási bensőt, ehelyett – a kronotopikus kerülőút segítségével – *hozzáférhetetlenségét dramatizálja*. A nézői tekintet is arra van ítélve, hogy azt tegye, amit a föl-alá sétálgató zsidók is csinálnak a templomban: kényszerű távolságot tartva tőle, lopva „körüljárjuk" Júdást, realizáljuk „itt" és „ott", „mi" és „ő" különbségét. Mert minden pszichológiai kifejezés, amely többet engedne látni/olvasni belőle, óhatatlanul nyilvánossá is tenné Júdás lelkiismereti kínlódását, amelynek azonban épp az a legfőbb sajátossága, amit Kajafás nyersen odavet neki: „Mi közünk hozzá? A te dolgod!" (Mt 27.4)

---

967 Hans-Joachim Raupp pontosan írja le az összefüggést: „Júdás izolált helyzetét és kétségbeesett tartását a tér és a fény széttagolása teszi nyilvánvalóvá. Rézsútos ülőpozíciója is leválasztja őt az építészeti kulissza, illetve a páronként csoportosított figurák képsíkkal párhuzamos rendjéről." **Raupp 1994,** 409.

968 Vö. **Raupp 1994,** 409.

969 Ha a *Jézus és a házasságtörő asszony* diegézise kapcsán *slow motion*-ról és *suspense*-ről beszéltem, akkor erre a kronotopikus (a tér tagolása által időbeli elkülönülést megformáló) zárójelre a *time brackets* – John Cage-től származó, illetve az *időszigetek (Zeit-Inseln)* Fischer-Lichte által bevezetett – kortárs fogalmait alkalmazhatjuk: **Fischer-Lichte 2004,** 228–232., **Fischer-Lichte 2009,** 182–184.

4.3.2.3 | Képsík és néző-tér: a galériakép kronotoposza. Dramatológia és metafestészet

A szkopikus megkülönböztetés speciális esetét képezi, amikor a festmény *megfestettségének* reflexiója is dramaturgiai szerepet kap az elbeszélésben. (Nem számítom ide Rembrandt kései önarcképét a Kenwood House-ból, amely a maga módján szintén erre a reflexióra épül, de amelyet nem tekintek dramatológiailag is releváns példának: emiatt külön tanulmányban tárgyalom. Lásd itt a 685. oldaltól). Az életműben két olyan munkát találunk, amelyen a festő maga festette keretekkel, illetve félrehúzott függönyökkel veszi körül a bibliai elbeszélés ábrázolását: az ismertebb példa a gyönyörű kasseli *Szent család*[970] **[2.173],** amelynek – és nyilván nem véletlenül ennek – a befogadásesztétikai művészettörténet-írás nagymestere, Wolfgang Kemp szentelt kismonográfiát[971]. A továbbiakban mégsem ezt fogom a galériakép-kronotoposz használatának példájaként elemezni, hanem az 1648-ban készült, Jézust és az emmausi tanítványokat megjelenítő enigmatikus festmény Koppenhágából **[2.174]**[972], mert a festő a metapikturális reflexió közvetítését itt csakugyan a dráma – a szemtanúk általi *felismerés* fordulata – érdekében veszi igénybe. Rembrandt annyiban megkönnyíti az elemző dolgát, hogy ugyanabban az évben kétszer is megfesti a történetet – méret és kompozíció tekintetében nagyon hasonlóan, de a másik képen **[2.136]** nem él a szkopikus megkülönböztetés eszközével[973]. Kézenfekvőnek látszik, hogy e két *Emmaus*-kép szoros „összeolvasásából" bontsuk ki a galériakép kronotopikus funkcióját a narratíva koppenhágai színrevitelében.

23

22

(A) A Louvre-beli *Emmaus:* az epifánia közvetlen varázsa

Aligha véletlen, hogy a két festmény közül nem a koppenhágai munkából lett ünnepelt „Rembrandt-ikon", hanem a Louvre büszkeségéből, amelyben a modern néző az érett Rembrandt bensőséges festői világának példaszerű megtestesülését látta. Az előbbi hűvös, komor, úgyszólván vigasztalan atmoszférája ma is annyira idegennek tetszik, hogy bár a munkák „genetikai" összetartozása vitathatatlan, a koppenhágai változat sajátkezűségét már a XIX. század közepén megkérdőjelezték. Bár Wilhelm Bode, Abraham Bredius és Horst Gerson[974] is ragaszkodott a mű originalitásához, számos jelentős szakértő – például Kurt Bauch és Christian Tümpel – fenntartásokat fogalmazott meg a szerzőséggel kapcsolatban. Mindenesetre az RRP, illetve a *Corpus* mérvadó szerzői 2011-ben – dán szakértők skrupuluózus restaurálása nyomán – a párizsi Rembrandt-eredeti

970 **Corpus V. 2011**, V 6, *A szent család festett kerettel és függönnyel*, 1646, olaj, vászon, 116,4 × 90,4 cm [BR. 570, GER. 211]
971 **Kemp 1986**
972 **Corpus V. 2011,** V 15, *Krisztus Emmausban*, 1648, olaj, vászon, 89,5 × 111,5 cm [BR. 379, GER. 219]
973 **Corpus V. 2011,** V 14, *Krisztus Emmausban*, 1648, olaj, fa, 67,8 × 65 cm [BR. 578, GER. 218]
974 **Gerson 1968,** 497.

(„principael") „szabad variánsának" minősítették, és – mivel másolókra jellemző mechanikus hibákat (a mintához való merev ragaszkodást, nehéz részletek kikerülését stb.[975]) detektáltak rajta – alapvetően tanítványi munkaként *(„satellite")* határozták meg[976].

Kérdés azonban, hogy ez a szerzőséget a rajzolás és az ecsetmunka közvetlen nyomaival azonosító pozitivista megközelítés nem véti-e el a forma leginkább eredeti invencióját, a misztérium festészet általi idézőjelbe tételének gondolatát. Lehetséges, hogy a koppenhágai *Emmaus* nem tisztán Rembrandt saját kezű munkája, de nem kétséges, hogy aki csinálta, az a mesteréhez méltó koncepciózussággal gondolta ki és hangolta össze *ergon* és *parergon* mozzanatait. A forma egy sor módosulása az „eredetihez" képest nem írható pusztán a másolói ügyetlenség rovására, hanem a kép mint médium dialektikájának mély ismeretéről, és nem mellesleg a történet igazságának mély megértéséről tanúskodik[977].

Hogy ezt a másféle komplexitást méltatni tudjuk, érdemes visszahátrálni a prototípushoz **[2.136],** amelynek ereje – mint utaltam rá – abban a festői közvetlenségben rejlik, amelytől a koppenhágai *Emmaus* kronotopikus keretezése éppenséggel megfosztja a nézőt. Olyan erő ez, amelynek hatásától a XXI. századi értelmező sem könnyen szabadul. Ma is érteni véljük Alfred Dumesnil-t, a romantika művészetvallásának francia képviselőjét, aki 1850-ben így beszélt a Louvre képéről: „*Krisztus így szól: 'Szegény gyermekeim!… Az én történetem a ti történetetek. Nem a javakról szól és nem arról, hogy magunkból akarjunk kiindulni, ha másokat szeretnénk megérteni, hanem az emberségről. Itt vagyok.'* Hoc est corpus meum*, a legmagasztosabb értelemben* […] *És a pillanatban, amikor megtöri a kenyeret, a nyomorúságos ház kivilágosodik, a durva falakat isteni fény itatja át. Mily beszédes az ajka! Mily mennyei muzsika a kiáltás, amely ennek az őszinte embernek a lelkéből fölfakad!…Sosem ragadott meg annyira a vallásos érzés, mint e munka révén.*"[978] A befogadó szemben áll egy festménnyel, de nem stílusról, kompozícióról, kifejezésről beszél, hanem hangokat hall, és azt vizionálja, hogy hozzá is beszélnek.[979] Dumesnil romantikus hallucinációjában kép és néző mindig eseményszerű kommunikációja olyan intenzív „élménnyé" sűrűsödik, amelyben a kép diszparát elemei a vizionáló tudat előtt egészen transzparenssé válnak. Mintegy feloldódik a különbség, és megszűnik a játék a képen belüli és a kép előtti, a fiktív és a való világ között.

22

975 Például a párizsi kép szolgálója által hozott tányérra Rembrandt két félbevágott bárányfejet fest: ez a bonyolult alakzat túl nehéz feladat lehetett a másolónak, mert az ő képén a tányér lényegében üresen marad.

976 Van de Wetering a festői minőséget illető megállapításai kizárólag anatómiai és technikai ügyetlenségek megállapítására szorítkoznak. Azt mégis bizonyosnak tekinthetjük, hogy a kép a mester szoros felügyelete alatt készült. **Bøgh Rønberg 2006,** 81. skk.

977 Bøgh Rønberg egyébként nem zárja ki, hogy a keretjáték és a diegézis módosulásai Rembrandt ösztönzéseire vezethetők vissza: ennyi elég is nekem, hogy az autentikus szerzőiség kérdését zárójelbe tehessem.

978 **Heiland–Lüdecke 1960,** 99. és **Stückelberger 1996,** 26–27.

979 A szöveg annak az új keletű tapasztalati térnek a születéséről tanúskodik, amelyet a modern műalkotás teremt az esztétikai szubjektum számára, s amely – Hans Belting ismert tézise szerint – hosszú és ellentmondásos folyamat eredményeképpen a középkori kultuszkép kinyilatkoztatás-struktúrájának helyébe lép: vö. **Belting 2000,** 15–16.

De hát, kérdezhetnénk, nem épp ebben áll a festmény legfőbb teljesítménye: abban, hogy képes transzparenssé válni egy magasabbrendű csúcstapasztalatban? Egy másik francia rajongó, Jules Michelet, 1858-ban ugyane képről így fogalmaz: *„Az ember egészen elfelejti, hogy festészetet lát. Halljuk a nyögést, a mély sóhajt, amely mindenfelől árad. Tízmillió özvegy könnye potyog e szegény nyomorult szeméből… A csodálatos e mély, megindultsággal és együttérzéssel teli képen az, hogy nem hagy semmi reményt. 'Uram!' – mondja a kép, 'szaporítsd meg a kenyeret!… Hisz olyan éhesek*!' *De Isten ezt alig hallja – és minden amellett szól, hogy az éhezés tovább fog tartani."*[980] Michelet, a nagy történész persze a kép keletkezési éve, a vesztfáliai béke és a harmincéves háború pokoli szenvedéseinek kontextusában vizionál – de éppúgy áttetsző üvegként néz keresztül a képen, mint Dumesnil, aki Jézus misztikus fényében fürdeti arcát. Az egyik az emberiség győzelmes megmentőjét, a másik a cserbenhagyott szerencsétlent látja ugyanabban a Jézus-figurában. Rajongás és kétségbeesés, vallásos giccs és szociális giccs egy tőről – a művészet nem művészetként, a festészet nem festészetként való közvetlen értéséből – fakadnak.

Nos, úgy látom, Rembrandt, akinek személyét a XIX. századi Franciaországben szinte vallásos kultusz övezte, maga sem volt teljesen vétlen abban, hogy elbűvölő párizsi képét utóbb ilyen szélsőséges és ellentétes módokon lehetett pervertálni. A roppant elhitető erő és a körmönfont festői tudás látszólag olyan egyszerű és magától értődő evidenciaként kínálja a revelációt, olyan elbűvölően poétizálja át a festett felületet, hogy képe a legkülönfélébb tartalomprojekciók áttetsző „képernyőjeként" kezd viselkedni, és lesz készséges kiszolgálójává a hivatalos egyházi reprezentációtól megcsömörlött modern lélek „őszinteség"- vagy – esztétikailag szólva – közvetlenség-igényének.

Nem úgy a koppenhágai képen, amely sokkal tartózkodóbban kezeli (sőt, mint látni fogjuk, éppenséggel problematizálja) a csodát, s amelyről az imént idézett szövegek biztosan nem születhettek volna meg: tény, hogy még csak hasonlók sem születtek róla.[981] A különbség, amely a két – hangsúlyozom: azonos évből származó és azonos léptékű – *Emmaus*-kép formakonstrukciója között mutatkozik, nem írható le ikonográfiai vagy stílusvariációként, ugyanannak a témának egyrészt „realisztikus", másrészt allegorizáló ábrázolásaként sem. A metafestészeti reflexió, amelyről Victor V. Stoichita alapvető monográfiájából[982] is tudjuk, hogy nem volt idegen a manierista és barokk festészettől, Rembrandt kezében megint speciális – a narratíva igényeihez igazított – dramaturgiai eszközként, a dráma szolgálatába állított kronotoposzként funkcionál.

---

980 Michelet-t 1858-ból idézi **Gaethgens-Fleckner 1996,** 313., illetve korábban **Heiland–Lüdecke 1960,** 115. Kontextusához ld. **Gaethgens 1996,** 61–63., illetve Anne-Kathrin Schmedding kommentárját, **Gaethgens-Fleckner 1996,** 316–320. Dumesnil és Michelet Rembrandt-recepciójának átfogóbb kontextusához ld. **McQueen 2003.**

981 Rosenberg például szót sem ejt a koppenhágai képről: inkább az 1654-es rézkarc-változat [B.87, **2.168**] lépcsőn a pincébe tartó kocsmáros-figuráján konstatálja, hogy a megvilágosodás csak a tanítványok osztályrésze. Vö. **Rosenberg 1964,** 215–220.

982 **Stoichita 1998**

(B) A KÉP, AMELY FESTMÉNYKÉNT IS MUTATJA ÖNMAGÁT

A különbségek számbavételénél két döntő pontra fókuszálnék: egyrészt a festménykeret és a függöny parergonális motívumaira, másrészt az osztott megvilágításra: megítélésem szerint ezek együttesen szolgálnak arra, hogy a nézőt speciális metadiegetikus-nézői státusára emlékeztessék.

A képek függönnyel való takarásának szokása azzal párhuzamosan, illetve azt követően honosodott meg a XVI–XVII. századi *kunstkammer*ek (magángalériák) falain[983], hogy a középkori oltártáblákat takaró *velum*ok használatának – a szentképek elfüggönyözésének, illetve ünnepélyes megmutatásának – liturgikus gyakorlata megszűnt, illetve feledésbe merült. Victor I. Stoichita szerint ez a szokás egyrészt a híres mesterművek óvását, másrészt a provokatív tárgyú, zavarba ejtő munkáknak a nyilvánosság előli eltakarását szolgálta[984]. Mindenesetre a függönyök használatában maradt valami eseményszerű, drámai elem: a kitakarás vagy leleplezés aktusa továbbra is olyan alkalmi, „rituális megjelenítésnek"[985] számított, amelyben valami elrejtett feltárulása, egy láthatatlan lényegiség láthatóvá válásának misztériuma kellett hogy megtörténjék[986].

A már említett kasseli *Szent család*ot **[2.173]** Wolfgang Kemp a képhasználat két privát formája, a kegykép előtti magányos meditáció és az értékes festmény-tárgyra irányuló profán műgyűjtői reflexió keverékeként jellemezte[987]. A téma vallási tartalma eleve nem volt hangsúlyos: a viszonylag kis képet sokáig egyszerűen *Parasztcsalád*-ként aposztrofálták. A belső tér csaknem harmadát kitakaró félrevont függöny mögött a tekintet épp a mélytéri homályban megbúvó, magába merült Józsefet éri tetten mindennapi tevés-vevés közben, miközben balra a mezítlábas anya és a kosárbölcsőből épp kiemelt gyermek bensőséges ölelkezését látjuk. A kép az előtérben rakott kis házitűzzel és a kiscicával egy intim, családias, zárt világra nyit virtuális ablakot. A nézőnek mindenesetre egy csapásra feltűnik az éles kontraszt az *ergon* (a zsánerkép dísztelen, paraszti egyszerűségű világa) és a *parergon* (a kannelúrázott pilaszterekből és kosáríves dongából összeállított, antikizáló – inkább históriai tárgyú, klasszikus ábrázolásokhoz illő – vaskos barokk keret) között. Mindez arra utal, hogy Rembrandtot a kasseli képen kevésbé a téma szakralitása, inkább a festő *művészi* bravúrjának dicsérete foglalkoztatta:

983 Vö. **FUCCI 2015,** 148. skk.
984 **STOICHITA 1998,** 80. skk.
985 **BELTING 2000,** 509. **HÉNIN 2011,** 58–59.
986 Extrém eset Philippe de Champagne (1602–1674) a Veronika kendőjén megjelenő Krisztus-arca (1640, Brighton Museum and Art Gallery, olaj, vászon, 64,5×49 cm) **[2.175],** amely egy balra elhúzott zöld függöny takarásából bukkan elénk. Ez a kép azonban nem a festői illuzionizmus, hanem a vallási misztérium osztályába tartozik: valószerűségének transzcendens értelme fölülírja a festői mesterségét. Hiper-illuzionizmusát, mint Emmanuelle Hénin megjegyzi, inkább a Port Royalnak a képekkel szemben ellenséges esztétikája ösztönözte. **HÉNIN 2011,** 58. Ez egyébként leginkább abban a paradox egyöntetűségben mutatkozik meg, ahogy a festő konzekvens módon nem tesz *festői* különbséget *ergon* és *parergon* között: a vallásos jelenlét kedvéért kiiktat a tapasztalatból minden metafestészeti allúziót. Vö. **MARIN 2001,** 198–200.
987 **KEMP 1986**

Stoichita is erre a következtetésre jut, megjegyezvén, hogy a festő személyes szignatúráját *(Rembrandt ft. 1646)* az ábrázolt beltér egy bútordarabjára (és nem – a régi szokást követve – a festett keretre) illeszti rá oly módon, hogy azt épp a függöny félrehúzása tegye láthatóvá. Mintha azt üzenné a kedves nézőnek, hogy amit egy csapásra *meglát*, az nem csupán egy másik életvilág elragadó látványa, hanem a mester keze munkája, egy „Rembrandt"-mű is. „Olyan önidézésről van szó, amelynek nincs más kontextusa, mint a saját 'idézőjelei': a keret és a függöny. Hogy ezek az 'idézőjelek' egy további kontextusra (egy privát galériára vagy a kép által díszített polgári *interieur*-re) utalnak, az magától értődik, de ennek mentális rekonstrukcója már a befogadóra van bízva."[988]

Ám a *parergon* túlhangsúlya a kasseli képen egy további, a festő művészetére irányuló reflexiót is kiprovokál. Vegyük észre Rembrandt hivalkodó szándékát, hogy a villódzó élfényekkel pompázó, de a faragás érdességét is imitáló aranyozott fakerettel, a rászerelt, fémesen csillogó karnissal és a vaskos, aranyozott gyűrűkön függő, bársonypuha, bíborszín függönnyel, amelynek tapintható közelségű, nehéz teste a keret alsó peremén megtörik és a képsík elé „kiülni" látszik, festőileg a szent család életképét, a szignált „Rembrandtot" is meghaladó festői remeket állítson elő: mintha tudatosan a Plinius elbeszélte híres festőversenyre, a furfangos Parrhasziosz *trompe l'oeil*-függönyére célozna[989]. Mint ismeretes, Parrhasziosznak a trükkel azt a madarakat félrevezető Zeuxiszt sikerül becsapnia, aki, hogy mielőbb megláthassa versenytársa munkáját, türelmetlenül félrerántaná a függönyt. Zeuxisz csak oktalan madarakat volt képes becsapni, Parrhasziosz viszont az embert is: a történet közhelynek számított a korabeli művészeti irodalomban[990], és teljesen összhangban volt Rembrandt nagyravágyó ambícióival is, aki tényleg csak a legnagyobbakhoz volt hajlandó mérni magát.[991] Az „esztétikai határ" (E. Michalski)[992] mint olyan észlelése olyan belső értelemkövetelése a műnek, amelyet az implicit nézőnek *mint műértőnek* – mint galérialátogatónak és a festészet barátjának – illik realizálnia.

23 Ugyanez a parergonális apparátus jelenik meg mármost az alig két évvel későbbi koppenhágai *Emmaus*on **[2.174]** is – csakhogy megfosztva minden illuzionisztikus varázstól, mondhatni a festői képességek öncélú demonstrációjának szándéka nélkül. A jellegtelen, színtelen függöny, a csupasz karnis és a karikák tompa csillogása, a barázdált függönytest a kasselinél nyugalmasabb esése, de mindenekelőtt a körbefutó, széles, dísztelen fakeret mélyfeketéje valahogy anonim perem marad, amely inkább hárítja, mint ösztönzi a festői teljesítményre irányuló profán-esztétikai reflexiót. De mi lehet itt a funkciója, ha nem vallási érdek és esztétikai érdek egymással való nyomatékos szembeállítása?

---

988 **Stoichita 1998,** 82.
989 Vö. Plinius, *Hist. Nat.* XXXV. 65., vö. **Plinius 2001,** 179.
990 Karel van Mandertől Philips Angelig, vö. **Fucci 2015,** 158ff.
991 Ennek jegyében értelmezem Rembrandt kései Kenwood House-beli önarcképét is. Vö. „Az evidencia csapdái" című tanulmányommal e könyv negyedik részében, a 685. oldaltól)
992 **Michalski 1931,** 207–208.

Mint jeleztem, megítélésem szerint a keretjáték Rembrandt e képén sajátos dramaturgiai eszközként funkcionál: olyan kronotoposzként, amely a festett mű idézőjelébe *(parergon)* teszi a jézusi revelációnak az emmausi fogadóban lejátszódó eseményét *(ergon),* és ezzel inti a kép nézőjét óvatosságra és kritikai belátásra. A kérdés úgy merül fel, hogy miként keretezi át a csodás pillanat *itt és most*-ját a tény, hogy egy közönséges táblakép keretei között látjuk megtörténni? *Mire* mutat rá a történetben, ha csak a festmény nézője van abban a metadiegetikus helyzetben, hogy – *kvázi* egy képzeletbeli galéria falán – észre is vegye azt? Mint láttuk, ilyen kérdések föl sem vetődhetnek a párizsi képpel kapcsolatban, amely elbűvölő jelenidejűségként mutatja fel a reveláció pillanatát, s amely ahhoz hasonló közvetlenséggel hatott mind Dumesnil-re, mind Michelet-re, mint a pliniusi mítoszban Zeuxisz szőlőszemei a madarakra. Előrevetítve értelmezésem végkövetkeztetését: Rembrandt koppenhágai függönye a Parrhaszioszéhoz hasonló, a kép médiumát illető kritikai reflexióval keretezi be a csodát. A műbe beépített *szkopikus megkülönböztetés* itt túllép a kép által előállított jelenidejűség naiv, képzetének játékos bírálatán, hogy valami lényegeset tárjon fel arról a *drámai* tapasztalatról is, amivel Jézus az emmausi asztal körül ülőket szembesíti, s amelynek – kettős látása révén – az implicit néző is alanyává kell hogy váljék. A koppenhágai kép nemcsak a festészet varázsa, de a feltámadás csodája tekintetében is *kiábrándító* remekműnek bizonyul.

(C) A varázstalanított misztérium

Hogy tartalmi tekintetben is pontosabban körülírhassuk ezt a tapasztalatot, a keretező apparátuson túl számba kell vennünk a párizsi és a koppenhágai jelenet bonyolításában mutatkozó eltéréseket is, amelyek – és ez is az utóbbi munka autenticitása mellett szól – konzekvensen egy irányba mutatnak. Mindenekelőtt a fényviszonyok különbözésének szisztematikus voltára hívnám fel a figyelmet. Először is vegyük észre: a koppenhágai verzión Rembrandt határozottan megvonja Jézustól a jelenésszerű fényt – a sötét szobában zajló jelenetet kizárólag a kopasz tanítvány által takart mécses éles fénye világítja be. Az effektust Rembrandt már korai remekművén, a párizsi Musée Jacquemart-André kis *Emmaus*-képén **[3.33]** is alkalmazta, bár ott – mint az e műről írott tanulmányban (ld. itt 441–448.) részletesen elemzem – lényegesen más értelemben. Itt mindenesetre nyoma sincs olyan oldalról beeső külső fénynek, amely a párizsi kép vakító fehérségű asztalterítőjét éri, s aminek „realizmusa" jelentősen hozzájárul a Jézusból szétáramló, árnyékvetésre alkalmatlan szubtilis fényhullámok misztikus hatásához. A koppenhágaiból, e méltóságos, zárkózott férfiből hiányzik a párizsi Jézus manifeszt, kinyilatkoztató jellege – a nyomorúsága is, az üdvözültsége is. Szemét nem emeli az égre, mint a Louvre képén: félig megvilágított fejét kissé oldalt biccenti, miközben fénytelen tekintete inkább az implicit nézőt keresi. Döntő mozzanat, hogy bár mind a centrális frontnézet, mind a szimmetrikus elrendezés megmarad, Rembrandt elhagyja a főalak architektonikus kiemelését is.

3

Nem látjuk a párizsi *splendor*t övező reprezentatív, lábazatos falfülkét: a hátteret itt egy frontnézetű, szokatlanul csupasz falsík alkotja, amelyet a mécses rideg fénye súrol végig. Ez az eseménytelen, nyers felület épp az ellenkező módon viselkedik, mint a Louvre-kép tagolt hátfala: nem nyeli magába a nimbusz szórt, testetlen csillámait, inkább fényterelő, sprőd falsíkként viselkedik, ennélfogva felfogja, sőt felerősíti Jézus balra felmagasodó vetett árnyékát is. Rembrandtnak láthatóan fontos, hogy csak szűk, a képsíkkal párhuzamos teret és egyirányú áramlást engedjen ennek a voltaképp közönséges világításnak. A markánsan *irányított* naturalisztikus fénynek az a szerep jut, hogy a figyelmet a felfénylő kenyérre, illetve az eucharisztikus mozdulatra fókuszálja. Segít ebben Jézus vöröses zubbonya is – ilyen hangsúlyos színnyomatéknak a párizsi képen legfeljebb az abrosz erős fehérje volna megfeleltethető. A fényterelés indokolja a párizsi szolgálófiú kiegészítését a brutálisan megvilágított öregasszonnyal is: masszív csoportjuk eredményesen blokkolja a gyertyafény jobbra terjedését. Hasonló szerepet játszik a jobb oldali tanítvány is, aki a mécsest takarva ellenfénybe kerül. Mintha Rembrandt minden intézkedéssel a fénynek a képből való olyasféle „kiszökését" akarná megakadályozni, amely elsősorban a párizsi Jézusból szétsugárzó fénylésre – hosszanti kilövellések és körkörös hullámzások finom pulzálására – jellemző, amelynek a mögöttes fülke öblösödése mélységi kiterjedést is ad. A koppenhágai kép egyszerűen nem hagy teret az efféle, a transzparens képsíkon is átterjedni látszó, a nézőt is „elérő" spirituális illuminációnak. Zárt és mélység nélküli színpadán minden arra szolgál, hogy a néző-tértől elválassza és mintegy a képbe magába zárja a jelenetet.

Ráadásul minél zártabbak az emmausi fogadó intradiegetikus fényviszonyai, annál figyelemre méltóbb a keretszerkezet *saját* láthatósága. Rembrandt az itt balra húzott függöny felső részének határozottan önálló, extradiegetikus megvilágítást biztosít, amely a széleken erőteljesebb, és amelyet a karnis végighúzódó, szokatlanul kontrasztosan világító egyenese is nyomatékosít. Nem él ugyan a függönytartó által a képsíkra vetett árnyékkal, amely több külső fényt igényelne, és túlságosan is illuzionisztikussá tenné az effektust (ezzel az 1650-es években a világos templombelsők festészetének delfti iskolája, pl. Emmanuel de Witte él majd előszeretettel **[2.176]**[993]), de azzal is egyértelművé teszi a kép-a-képben-szerkezetet, hogy a tompán hideg külső világlást finoman ellenpontozza a szobabelső meleg fényű tónusaival.[994]

---

993 **Michalski 2002,** 186ff. A kép által előállított térillúzió és a síkfelület kettősségéről való tudás közhelynek mondható az újkori európai festészetben: Leo Steinberg szemléletes XV–XVI. századi példákkal cáfolja Clement Greenberg modernista előítéletét, mintha illuzionisztikus szögeivel először a kubista Braque tematizálta volna ugyanazon képen a képsík virtuális mélységének és fizikai laposságának paradox egyidejűségét, vö. **Steinberg 2018,** 15–18.

994 Ez a stratégia épp az ellenkezője annak, ahogyan – Louis Marin szerint – Charles Le Brun a király történetét *(Histoire du Roi)* ünneplő versailles-i falikárpitjain az ábrázolt keretek peremeinek kifinomult árnyékolásával eléri, hogy „a jelenet megvilágító belső, 'mesterséges' fény egybeessen a termet megvilágító 'természetes' fénnyel". **[ld. 2.177]** Vö. **Marin 2001,** 203. A néző tere így nem különül el a királyi palota reprezentatív terétől – míg Rembrandt, épp ellenkezőleg, az implicit néző kívülálló, a képpel szemközti pozíciójának tudatosításában érdekelt.

Rembrandtnak még egy sokatmondó – a galériakép kronotoposzát megerősítő – megoldására érdemes felhívni a figyelmet. Azzal, hogy a függönyt épp annyira húzza el, hogy az a bal oldali tanítvány hátát súrolja, klasszikus szemtanú-*repoussoir*t csinál az egyik főszereplőből, akit a plasztikus összhatás kedvéért jobbról éles fényperemmel is körülvesz[995]. A függönyszél takarása és a szemből való megvilágítás viszont a koppenhágai tanítványt kifejezetten a belső kerethez simuló anonim staffázzsá változtatja. Rembrandt a szélre vont, hangsúlytalanná tett szemtanúval úgy ad nyomatékot a *scopus*ba kerülő epifániának, mintha a néző is az események jelenlévő, spontán résztvevője volna. Csakhogy a festett függöny és a parergonális apparátus fölülírja ezt a közvetlenséget: ennélfogva a *repoussoir*-sarok és a függöny találkozásánál két – egymást kizáró – nézői szerep-utasítás torlódik össze: a szemtanúságra ösztökélő fogás, amelynek – a misztérium *itt és most*-ja kedvéért – fenomenológiailag el kellene rejtenie a képet, összeütközésbe kerül azzal a másikkal, amely épp az ellenkezőjét – a jelenet *festményként* és a szemtanú *szemlélőként* való jelenlétének reflexióját – szolgálja.

Vegyük észre, hogy miközben látszólag az emmausi fogadó fiktív világába vezet be, a bekeretezett kép egyidejűleg idegen, holt tárgynak is mutatkozik, olyan, horizont nélküli, lapos és bekeretezett táblának, amelynek mélységnélküliségét az előtte fodrozódó, csekély kiülésű függöny csak megerősíti. Implicit szemtanú-szerepünkben nem pusztán egy szubsztantív történetet látunk lejátszódni, hanem – ezzel együtt – egy funkcionális *trompe l'oeil*-re is rálátunk.[996] Mintha csak egy barokk *quodlibet*tel volna dolgunk, amelyen – mint pl. Cornelis Gijsbrechts genti festményén **[2.178]** – tetszőleges kérdés, hogy a sötét függöny odatűzött iratokat, tollakat, szalagot vagy épp festett képet (akár egy bibliai jelenetet) takar-e. Parrhasziosz függönyeként takarhatna épp a Zeuxiszéra emlékeztető szőlőket is[997], mint szintén Gijsbrechts Koppenhágában őrzött kép-a-képben kompozícióján **[2.179],** amelyen a festő önarcképe és festőszerszámai közepette a festett vászon az illuzionisztikus gyümölcsökkel éppen lefoszlóban van a szintén festett vakrámáról, s ekképp – akárcsak a függöny – önnön redőzetével takarja el a maga kínálta látványt[998].

Ergon és *parergon* együttes alkalmazása tehát bizonyos értelemben „kognitív disszonanciához" vezet, mondhatni, *értelmezési kényszerbe* hozza a befogadót. Mit látsz, hol vagy, ki vagy? – kérdez vissza a kép.

Olyan kérdések ezek, amelyek mélyebben alapozzák meg a szerepazonosságot az implicit néző és az emmausi tanítványok között, akiknek Lukács evangéliuma szerint

995 A párizsi kép hasonló tartású és szögfekvésű figurája, noha szemtanúként való jelenléte nem lehet kétséges, nem kelt ilyen kulissza-benyomást.

996 Vö. **Baudrillard 1988**

997 Lomazzo elterjedt értelmezése szerint (*Trattato della Pittura*, Milano, 1585, III. 1.), Parrhasziosz a maga függönyét eleve Zeuxisz szőlőket ábrázoló képére festette rá. Vö. **Hénin 2011,** 60., n. 34.

998 **Grootenboer 2005,** 146ff, illetve **Stoichita 1998,** 299–308.

ott, a vacsoraasztalnál bizony ugyanezekkel a kérdésekkel kell szembesülniök. A szemtanúság apóriái ugyanis az evangéliumi elbeszélés gyökereit érintik, a jelenlét eltérő művészi koncipiálása pedig a két képen az elbeszélés meghatározott értelmezését is magában foglalja. Bibliai hermeneutika és képhermeneutika szükségképpen összeérnek. A kérdés tehát most úgy merül fel, hogy miben különbözik egymástól a két festmény, ha a bibliai szöveg értelmezéseiként tekintjük őket?

(D) „Megnyílt a szemük…"

Közismert, hogy az emmausi vacsora története abba az eseménysorba illeszkedik, amely a *magányos* Mária Magdolnával való kerti találkozástól a Tamás és a tanítványok előtti *nyilvános* bizonyságtételig terjed, és egyre nyomatékosabb *személyes tapasztalatok* révén hivatott Jézus feltámadásának tényszerűségét igazolni. Fontos, hogy nem szubjektív látomásokról, hanem materiális-testi jelenlétről és tényleges tanúságról van szó – olyan tudásról, amelyről a tanítványoknak elkötelezetten és a nyilvánosság előtt be is kell majd számolniuk.[999] A középső történetet az Emmausba induló tanítványokról, amely nyilvánvalóan a *felismerés* pillanatának drámai csúcspontja felől van felépítve, a legrészletesebben Lukács beszéli el (Lk 24.13–35): az előtörténet, az inkognitós feltámadott odaszegődése a tanítványokhoz, hosszas beszélgetésük, a faluszéli jelenet az ismeretlent marasztaló tanítványok és a némiképp magát kellető Jézus között csaknem zsánerszerű részletességgel rajzolják meg a tanítványok *gyanútlanságának* ama köznapi horizontját, amely előtt a csoda végbemegy.

De miben áll a csoda? *„Látásukat valami akadályozta, és nem ismerték fel őt"* fogalmaz az evangélista (Lk 24.16), ám amikor Jézus hangtalanul megáldja a kenyeret, *„megnyílt a szemük és felismerték…"* (Lk 24.31) A szöveg egyértelmű abban a tekintetben, hogy bár a történet a feltámadáshoz kapcsolódik, az emmausi asztalnál nem isteni csoda, inkább emberi tapasztalatszerzés történik.

Mert mit tudnak meg, miután fölismerték és Jézus *„eltűnt előlük"?* Nem pusztán azt, hogy a voltaképpeni csoda, a feltámadás híre igaz – sokkal inkább azt, hogy akinek elvesztéséről egészen addig folyamatosan beszéltek és sajnálkoztak, éppenséggel végig velük, a szemük előtt volt. De hiába *„hevült a szívük, amikor beszélt hozzájuk az úton és feltárta előttük az Írásokat"* (Lk 24.32), ahhoz, hogy meglássák, felfogják, megértsék – azaz hogy *őt* lássák meg, *őt* fogják fel, *őt* értsék meg –, erősen hinniük is kellett volna abban, hogy a feltámadás csodája csakugyan lehetséges. Hogy Jézus közöttük való jelenlétét felfoghassák, maguknak kellett volna jelen lenniük. Mert a jelenlét voltaképp

999 Ricoeur hangsúlyozza, hogy a tanúság egyszerre jelenti az eseményben való részesedést (a „jelenlétet") és annak megvallását, jelentésének mint igazságnak a kimondását is egy „ítélőszék" színe előtt, ahol a hivatkozott esemény szükségképpen nincs jelen. Ennyiben minden tanúság hermeneutikai probléma: mert értelmeznivalót ad és értelmezésre kényszerít. **Ricoeur 1987,** 299.

nem más, mint az *itt és most közössége*, teológiailag szólva a kegyelem állapota, a valóssá vált kommunió közössége. Ezért az emmausi vacsora története a tanítványok számára nem a kegyes beteljesedés ünnepe, hanem egy keserű igazság felismeréséé: hogy a *revelatio* valójában nem csupán a közös jelenlét tényét, hanem annak *lehetetlenségét* nyilatkoztatta ki a számukra.

Ezért döntő mozzanat az *eltűnésé*, amely a felismerést követi (Lk 24.31). Rembrandt alighanem kísérletezett is a történet egyetlen, valóban csodaszerű eseményének dramatizálásával, amire egy olyan, valószínűleg tanítványi kéztől származó rajz **[2.180]** alapján következtethetünk, amelyet ma a cambridge-i Fitzwilliam-gyűjteményben őriznek.[1000] Ezen Hans-Martin Rotermund inkább a csodás elemet hangsúlyozza: „…mintha dematerializálódott volna, Krisztust felemészti a természetfeletti fény, de a sugarak gyűrűje megmarad, izzik azon a helyen, ahol Krisztus feje lehetett abban a pillanatban, amikor eltűnt”[1001]. Szerintem a hangsúly máshová kerül. Rembrandt eredeti koncepciójára vall, hogy a fantasztikus fényjelenség fellobbanásának a két tanítványon kívül nincs más tanúja, és az ő reakcióikat sem a csoda tárgykapcsolati algoritmusához tartozó, a tanúkból kiváltott spontán *döbbenet* regiszterében ragadja meg. A hirtelen fényjelenség fellobbanására nem csodaként (vö. 306ff.), inkább zavart értetlenséggel reagálnak[1002]. Hisz ezúttal nem egy fantasztikus jelenés aktív megmutatkozásáról van szó (mint pl. a *Belsazar lakomája* **[2.13]** esetében), inkább váratlan távozásról, amely 18
űrt és tanácstalanságot hagy maga mögött.

Mert az eltűnés ugyanazt a szerepet tölti be az evangéliumban, mint a nyitott sír meglátása: nem érvényteleníti a feltámadás tényének tanúságát, csak hiátust teremt, frusztrációt okoz és keresésre indít. Ahogy Paul Ricoeur mondja *A tanúság hermeneutikája* című munkájában, a Jézus után maradt űr „a megszakadt közvetlenség végtelen közvetítését vonja maga után”[1003]. Magyarán, arra a nagyon is nyugtalanító belátásra készteti a tanúkat, hogy a feltámadás igazsága, aminek tanúi voltak, nem örömteli és elkönyvelhető faktum, amelyet mintegy új ismeretként egyszerűen be kell illeszteni a már ismerős világ szövetébe, hanem szakadás, a *hiány* nyugtalanító tudása, amely folyamatos szembesülést követel tőlük, és az igazság nyilvános hirdetésének feladatát rója rájuk, akik szemtanúi lehettek.

Különös ugyanakkor, hogy a kérdést – mit látsz? hol vagy? ki vagy? – a koppenhágai képen mégis maga Jézus intézi hozzánk: mégpedig azzal, hogy maga kezdeményezi az

---

1000 *Jézus eltűnik a tanítványok elől*, toll, papír, 198 × 185 mm, 1648–49., Fitzwilliam Museum, Cambridge.

1001 **Rotermund 1952a,** 103.

1002 Gombrich a *Művészet és illúzió*ban közli az itt tárgyalt Rembrandt-rajz Houbraken *De Groote Schowburg*-jának **(Houbraken 1718–21)** 1753-as kiadásában reprodukált változatát, amelyen úgymond „a másoló durvította, túldramatizálta Rembrandt rejtélyesen finom művészetét”: igaz, az az emmausi tanítvány, akit Gombrich Rembrandt autentikus rajzán szembeállít a harsányan gesztikuláló másikkal, bizonyosan nem az eltűnésre, hanem a ráismerésre reagál úgy, hogy arcán „félelem és öröm váltja egymást”. Vö. **Gombrich 1972,** 313.

1003 **Ricoeur 1987,** 301.

összepillantást a kereten kívülre pozicionált implicit nézővel. Láttuk, hogy a képből való célzott kipillantás Rembrandtnál dramatológiai szempontból mindig a cselekvő szubjektum *döntése*ként értelmezendő. Fölmerül tehát a kérdés: miért tesz így? Miért nem, mondjuk, a megtört kenyérre figyel, vagy valamelyik tanítványára néz? Miért nem magába fordul, vagy épp az égre emeli tekintetét, ahogy a Louvre 1648-as párdarabján teszi?

Korábban láttuk, hogy a nézőhöz fordulás óhatatlanul *visszahatóvá* változtatja a cselekvő tranzitív-abszorptív jelenlétét: implicit választ követel ugyanis tőle, kommunikatív közösséget teremt a befogadóval. Mindez paradox módon a Sámsont eláruló timnahi asszony helyzetére emlékeztet, aki – ezt majd külön elemzésben fogom kimutatni (lásd itt 542–555.) – azért fordul hangsúlyosan az implicit nézőhöz, hogy mintegy jelezze feléje: kívülléte a jelenet *itt és most*-ján annak a magabiztos autonómiának a jele, amellyel kontroll alatt képes tartani a könnyelmű belefeledkezőket, mindenekelőtt újdonsült férjét, a naiv Sámsont. Olyan hatalmat és többlettudást kommunikál, amelyet egyedül a néző képes a Sámsonra leselkedő veszélyként is realizálni. A koppenhágai Jézus felénk irányuló, de megtört pillantása persze nélkülözi a timnahi asszony szúrós tekintetét és portrészerű, kvázi uralkodói tartásának affirmativitását, de annyiban rokon vele, hogy olyan metadiegetikus partnerre irányul, aki nincs közvetlenül jelen a fogadóban, nem közvetlen tanúja a történéseknek, ennélfogva – szemben az esemény *itt és most*-jában elmerülőkkel – rálát a szituáció egészére. Jézus hozzá fordul, aki egyedül veheti észre, hogy annak, amit az emmausi vacsoraasztalnál megtörténni lát, csupán festőileg idézőjelesített, áttételezett valóságként, varázstalanított misztériumként van igazsága. A „kommunikációs közösséget", amelyet a néző megszólítása implikál, épp a *trompe l'oeil*-függöny dehumanizáló effektusa teszi zárójelbe[1004]: a koppenhágai kép – a maga vigasztalan atmoszférájával és kronotopikus keretezésével – megint erről, a közös idő és a közös tér hiányáról beszél, amelyet ugyanakkor megkerülhetetlen kérdésként szegez a nézővel szembe. Hisz Jézus a festmény szemtanújának szeme elől is eltűnik: de nem kámforrá lesz, hanem fikciónak, *festett műalkotásnak* mutatkozik, amely mégsem szűnik meg őt kérdéseivel – mit látsz? hol vagy? ki vagy? – örökre nyugtalanítani.

Így válunk hasonlatossá a két tanítványhoz, akik tudják már, amit tudniuk kell, *látni* mégsem látnak semmi különöset. Nem azt látjuk, mint a Louvre vásznán, hogy Jézus csodás illuminációként megmutatkozik a világnak, jelen van, számunkra van – hanem hogy „ott van" ugyan az asztalnál, mégsem lehet *hozzáférni*. Látjuk, amit látunk, de – Szent Pált parafrazeálva – csak *tükör* (itt a festmény tükre) *által* homályosan, hisz színről színre, közvetlenül csak a *parergon*t, az esztétikailag nem hivalkodó

1004 A koppenhágai függöny persze nem „klasszikus" *trompe l'oeil*, mégis megidézi azt, mint olyan formát, amely radikális kételyt támaszt az emberi szubjektum helyére és létére vonatkozóan a világban: mint a látás olyan provokációját, amely nem engedi, hogy a dolgok a megértő tekintet révén belesimuljanak a jelenlét *communió*jába, a számára ismert és ellenőrzött értelem-összefüggések megnyugtatónak tűnő bizonyosságába.

festmény vigasztalan közvetettségét láthatjuk. A kép megmutatja, amit tudhatunk, de – szemben a párizsi képpel – nem általat a közvetlen jelenlét illúziójával: keret és függöny „metafestészeti" játéka, a hozzáférhetőségek és láthatóságok ökonómiája révén késlelteti, megosztja és önmaga felé is fordítja a tekintetet: megtanít szembenézni a hiánnyal.

4.4 | A KOMPLEX DRÁMAELEMZÉSEK ELÉ

Láttuk korábban, hogy egy-egy jelenet drámai kohézióját egyedül a jelenlévők valamely közös ügye alapozhatja meg, és ebben való részesedésük módja és mértéke definiálja őket cselekvő szubjektumként. A néző dolga, hogy – felismerve ezt a centrumot – „összevezesse" a szereplők széttartó viselkedéseit, és realizálja, hogy egyáltalán mi játszódhat le közöttük a színen – részvételével és a szeme láttára.

A Rembrandt-jelenetek értelmezésére irányuló erőfeszítések ezért szükségképpen a dráma főhősének beazonosítása, illetve a középponti konfliktus meghatározása körül forognak. Ez a feladat – mint ezt korábban többször is jeleztem már – nincs automatikusan megoldva a mindenkori narratívák, illetve a releváns ikonográfiai típusok ismeretével. Hogy nézőként mégis miként tapinthatunk rá – mégpedig nem önkényes módon –, arra Alpers „színpadi modelljének" elemzése kapcsán hermeneutikus körként utaltam már (vö. 203–205.). Eszerint – az adott narratíva ismerete és előzetes élettapasztalataink, kulturális-történeti kompetenciáink birtokában – magában a jelenetben kell észrevennünk olyan irányadó utalásokat és hangsúlyokat, amelyeket bizonyos körültekintéssel egy új értelemegész vázlatává kerekíthetünk; ez további részmegfigyelésekre ösztönözhet bennünket, amelyek viszont – a folyamatos szemlélés eredményeként – vagy erősítik/konkretizálják, vagy épp gyengítik/cáfolják sejtéseinket. Ennek a kritikai-értelmező folyamatnak a során és eredményeképp kerekedhet ki az adott sorsprobléma egy olyan explikációja, amely csakugyan a kép drámaként való szemléléséhez és alkalomadtán katartikus megértéséhez vezet.

Rembrandt dramaturgi észjárása leginkább az ismert történetekben implikált *konfliktusok* természetének kitapintásában érhető tetten. A festők persze általában nem rendezők: ritkán vetik konfliktuselemzés alá megfestendő történeteiket, illetve a példaszerű szereplők személyét és kapcsolatait: többnyire megelégszenek a készen talált ikonográfiai sablonok variálásával. A képi-művészi feldolgozás szabadsága a XVII. században nem is jutott odáig, hogy a fontos vallási és politikai témák konvencionális jelentéseit és kanonizált értéktartalmait alapjaiban kérdőjelezzék meg, vagy reflektáltan a hagyomány ellenében, korlátlan szabadsággal értelmezzék. Olyan szabadon biztosan nem, mint Rembrandt, aki például Hámánban vagy Júdásban már nem az ősgonosz

ikonját, hanem a bűnével magára maradt tragikus hőst pillantja meg[1005], és aki még a magasztos Ábrahám vagy Jézus egy-egy fellépésében sem átallotta például az – eszkatológiai perspektívából persze indokolható – *alakoskodás* erkölcsi-emberi szempontból kétes motívumát fölfedezni.

A konfliktusok manifeszt vagy feltárandó jellege szempontjából a rembrandti képszínpadi dráma három alaptípusát különítem el:

- *egyszerű kollíziókat*, amelyben a jelenetet
  - o *önazonos* felek nyílt és egymást közvetlenül tárgyiasító cselekvése tölti ki; ahol
  - o akciók és reakciók dramaturgiailag egyensúlyban vannak egymással;
  - o mivel a résztvevők motivációi világosak, az esemény lefolyása evidens, és nem szorul további értelmezésre;
  - o a nézőnek nincs reflektálandó szerepe.

  Példák: *Szent István megkövezése* (368f.), *A kufárok kiűzése* (253–255.), *Proserpina elrablása* (255–258.), a pétervári *Ábrahám áldozata* (103ff.), a müncheni *Feltámadás* (105–106.) stb.

- *epifánikus* eseményeket; ezekben
  - o szintén önazonosak a szereplők,
  - o az esemény lefolyása is evidens, de
  - o a néző helyzetére vonatkozó utólagos reflexiót kényszerít ki;

  Példák: *Bemutatás a templomban* (373–375.), *Az emmausi tanítványok* (388–399. illetve 441–448.)

- a voltaképpeni *drámákat*, a precíz *dramaturgiai megkülönböztetés* (átkeretezés) eseteit, amelyek, mint korábban hangsúlyoztam, megnyitják a történeteket lehetséges valószínűségek és szükségszerűségek irányában: emiatt azok lefolyása nem magától értődő, vagyis szükségképpen értelmezésre szorulnak.

A drámai jelenet közös tér-idejét Rembrandt kétféle módon, két eltérő típusú *keretezés*sel osztja meg:

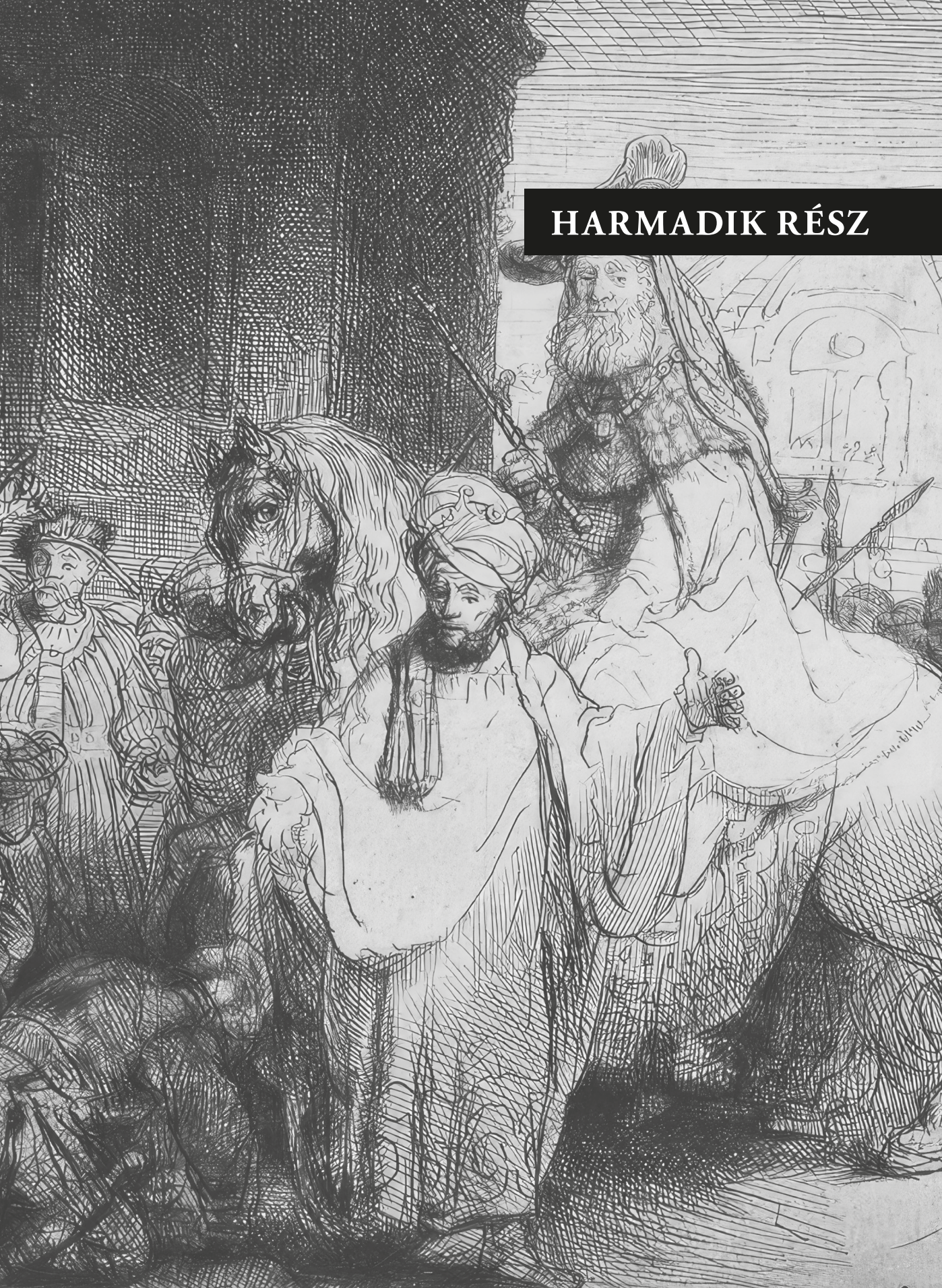
- *peripeteia*-nak [fordulatnak] nevezem, amikor fölismerjük, hogy a főhős *problematikus* helyzetbe kerül, nevezetesen

1005 **Vö. Białostocki 1973**

- vagy a *naivitás* csapdájába esik, mert nem észleli, hogy a Másik az esemény szempontjából releváns többlettudással bír, és ezzel bizonyos értelemben hatalmat szerez fölötte (*Sámson és a timnahi asszony* (542–555.); Jézus és az őt megtagadó Péter és az őt némán emlékeztető Jézus (556–572.); vagy
- ő maga bír olyan többlettudással a Másikkal, illetve másokkal szemben, amely hatalmat ad a kezébe, s erről neki magának is tudnia kell: ilyen Jézus, a nagy *Lázár*-karc manipulátora (449–464.), illetve ugyanő, amikor kivárja a megfelelő helyzetet a házasságtörő asszony elítélésére (377–385.); ilyen a bosszúálló Médeia (420–440.), az Izsákot átmenetileg félrevezető Ábrahám (312–319.)

- *anagnórísziszr*ől [fölismerésről] beszélek akkor, amikor a főhős önmaga keretezi be – különíti el – magát a szituációban a közös jelen időtől, mert fölismer valamit, ami kizárólag rá magára, helyzetére vagy sorsára vonatkozik: ilyen Bileám (167–172.), Júdás (188–194., 319–325.; továbbá 386–387.) Kürosz (480–495.), Hámán (520–541.), az 1655-ös Ábrahám (111–114.), Bathsheba (414–419.), Mózes (291–295.) a tékozló bátyja (573–600.) stb.

Itt kell egy záró megjegyzés erejéig visszatérnem Goethe *Irgalmas szamaritánus*-olvasatához, amellyel a Rembrandt-dramatológia kifejtését kezdtem, s amely, noha egy *dramaturgiai megkülönböztetés* éleslátó fölismerésén alapul, láthatólag nem illeszthető be a fenti tipológiába. De nem is gondolom, hogy Goethe a mű történetileg és tudományosan is igazolható értelmezését adta volna. Rembrandt ugyanis – szemben a gyakorló drámaíróval – sosem fiktív bonyodalmakat talál ki, hogy drámát kerekítsen egy történetből. Ellenkezőleg: ragaszkodik a készen talált narratívákhoz, legfeljebb az egyes karaktereket, az őket mozgató motivációkat, kölcsönös interdependenciájukat és összjátékukat „gondolja" újra. Goethe érdeme, hogy úgy nézett rá a kép színpadára, mint amin az események másként is megtörténhetnek, mint amiként azt megszoktuk: észrevette egy elkülönülő kis jelenet lehetőségét a tágabb jelenetben, és föltételezte, hogy Rembrandt, „a gondolkodó" nem véletlenül játszotta ki az egyiket a másikkal szemben. Ebben a konkrét esetben valószínűleg nem volt igaza: mégis azért hivatkoztam rá olyan sűrűn, mert ő vezetett rá a fölismerésre, hogy Rembrandt rajzolt/festett/rézbe karcolt történeteinek *valódi drámaként* való fölismeréséhez, illetve ekként való értelmezéséhez a képszínpadi játék szintaxisának rendszeres kidolgozására van szükség. Hogy sikeres volt-e ez a kísérlet, és adott-e olyan analitikus eszközöket az értelmező kezébe, amelyek az életmű fontos műveinek az eddigieknél strukturáltabb „lezárt egészként" való megragadását segítik, és alkalomadtán a Rembrandt-kutatás egyes nyitott kérdéseinek megoldásához is hozzájárulhatnak, azt a következő, harmadik rész komplex drámaelemzései alapján ítélheti meg az olvasó.



HARMADIK RÉSZ

DRÁMAELEMZÉSEK

„…hogy abból, amit a szavak mondanak, kicsikarja azt, amit mondani akarnak, minden interpretációnak szükségképpen erőszakhoz kell folyamodnia. Ez az erőszak azonban nem lehet kóbor önkény. Az értelmezést egy előre világító eszme erejének kell mozgásában ösztönöznie és vezetnie. Csakis ennek az erejével kockáztathatja meg egy interpretáció azt, ami mindenkor merészségnek számít, hogy tudniilik rábízza magát egy mű rejtett, belső szenvedélyére, hogy ezáltal beleállíttassék a kimondatlanba és kényszeríttessék annak kimondására. Ám ez olyan út, melyen magáról a vezető eszméről is kiderül, hogy mekkora átvilágító képessége van".
(Martin Heidegger: Kant és a metafizika problémája)*

Könyvem munkahipotézise szerint Rembrandt festett, rajzolt vagy rézbe karcolt elbeszéléseit a szó mélyebb, arisztotelészi értelmében drámákként lehet – és kell – interpretálnunk. Tisztában vagyok a gondolat kockázataival: hogy a dramaturgiának az eseményszerű fordulatra kihegyezett vizsgálata olykor erőltetettnek tűnő értelmezésekhez vezethet. Mégis bízom benne, hogy a Heidegger emlegette interpretátori erőszak, amelyhez „szükségképpen" folyamodnom kell, hogy mégis fogalmi alakra hozzam, amit maguk a művek kimondatlanul prezentálnak, nem bizonyul „kóbor önkénynek". A következő részben a diegetikus és szkopikus megkülönböztetések imént vázolt technikai keretrendszere segítségével különböző Rembrandt-művek drámaként való értelmezésére teszek kísérletet: abban bízva, hogy tanulmányaim végső soron alkalmasak lesznek a módszer „átvilágító képességének" igazolására is.

*Martin Heidegger: *Kant és a metafizika problémája,* ford. Ábrahám Zoltán, Osiris, Budapest, 2000, 249.

A KÉPSZÍNPADI SZUBJEKTUM SZÜLETÉSE

ANDROMÉDA, A DRÁMAI HŐS REMBRANDT HÁGAI TÁBLÁJÁN (1630 K.)

Három okból választottam első komplex dramatológiai elemzésem tárgyának az egyalakos hágai *Andromédá*t, amelyre a korábbiakban többször is hivatkoztam már. Az egyik a munka relatív egyszerűsége: benne ugyanis úgyszólván képletszerű tisztasággal, minden zavaró mellékkörülmény nélkül mutatkozik meg a rembrandti képszínpad autonóm szubjektuma mint teljes értékű drámai cselekvő. A második ok összefügg ezzel: nem véletlenül idéztem korábban épp Andromédа alakját az önidentikus figuraképzés példájaként (vö. 218ff.), minthogy ezen a képen Rembrandt láthatólag az ikonikus differencia – láttuk: kikerülhetetlenül zavart keltő – tapasztalatának a minimalizálására törekszik. Végül – harmadik megfontolásként – azért kézenfekvő ezzel kezdenem, mert olyan munkáról van szó, amely témájában és szerkezetében egyaránt egy gazdag és komplex klasszikus képhagyomány örököse: ezért szoros művészettörténeti kontextualizálása módot nyújt arra, hogy szemléletes összehasonlítások révén rámutathassunk Rembrandt *dramaturgi* észjárásának radikális újszerűségére is.

5 Az olajjal festett kis méretű fatábla (Hága, Mauritshuis) **[2.58]**[1] eszköztelenségéből indulnék ki. Rembrandt egészen szokatlan következetességgel redukálja az elbeszélést a magányos Andromédа puszta jelenlétére[2]. Ez akkor is így van, ha a kísérő motívumok – Perszeusz és a tengeri szörnyeteg küzdelme, illetve minden további szereplő[3] – mellékessé válása 1630 körül már rég nem számított újdonságnak a Németalföldön. Mint a kutatás kimutatta[4], az egész alakos aktnak ez a teljes önállósodása az Andromédа-ikonográfia XVI. századi németalföldi történetének évtizedekig tartó folyamatát tetőzi be[5]. Hogy kb. 1580 és 1610 között, elsősorban Hendrik Goltzius és körének különféle rézmetszet-variációin **[3.01]**, **[3.02]** miként válik a hősnő az ábrázolások egyeduralkodó szereplőjévé, az a témának művészet-, illetve politikai szabadulás-alle-

1 **Corpus I. 1982,** no. A 31, 309–314. The Hague, Mauritshuis, 1630/31

2 Itt az „elbeszélés" szigorú fogalmához tartom magam: a szakirodalomban beszélnek „egyalakos elbeszélő kép"-ről („einfiguriges Historienbild", pl. vö. **Bauch 1967,** 141–151. és **Groschner 2016,** 145ff.), olyan *tronie*-tipusú kosztümös figurák (tehát nem portrék) kapcsán, amelyekhez nem tartozik szoros értelemben vett narratíva és így tárgykapcsolatként felbontható cselekvés sem.

3 **Bauch 1967,** 133.

4 A korábbi ábrázolások legrészletesebb taglalását ld. Stefan Grohé Rembrandt mitológiai elbeszéléseit **(Grohé 1996),** illetve Eric J. Sluijter Rembrandt női aktjait áttekintő monográfiájának **(Sluijter 2006)** e korai művel foglalkozó vonatkozó fejezeteiben, illetve Sluijter egy kifejezetten Rembrandt és Rubens klasszikus mitológiai festményeit összehasonlító tanulmányában, vö. **Sluijter 2009**

5 **Grohé 1996,** 168–178.

góriaként való közkeletű értelmezéseitől a manierista szépségideál kultiválásáig **[3.03]** számos okkal magyarázható. Rembrandt mindenesetre, aki e többnyire sokszorosított grafikai művek java részét bizonyosan ismerte, első (!) mitológiai tárgyú festményéhez mindjárt olyan témát választott, amelyben a korszak művészei nemcsak az aktábrázolásban való képességeik demonstrálásának lehetőségét látták, hanem híres festő elődök klasszikus műveihez kapcsolódva művészi ambícióikat is jelezhették. Már Plinius is említ a festő Nicias híres, plasztikusan modellált nőalakjai között egy Andromédát[6], amelyről Karel van Mander tudósításán[7] keresztül Rembrandtnak is tudnia kellett. Bár a kis kép keletkezési körülményeiről, megbízójáról vagy vásárlójáról ezúttal sem tudunk semmit, nem elképzelhetetlen, hogy az ovidiusi témaválasztást egy Huygens-típusú humanista műveltségű műértő inspirálta – talán épp ő maga, aki, miközben dicsérte önállóságukat, kifogásolta is Rembrandtnak és Lievensnek a klasszikus hagyományt ignoráló hetykeségét[8]. A fiatal festőt bizonyára fűtötte az ambíció, hogy bizonyítsa Huygensnek *aemulatatio*-ja eredetiségét[9]. Akárhogy is történt, az eredmény – mint Eric Jan Sluijter megjegyzi – a *Júdás*éhoz hasonlóan sokkoló lehetett[10]: az ifjú Rembrandt elszántan és konzekvensen elveti mind a Goltzius inspirálta manierista grafikák, mind a Rubensnél tetőző monumentális festői hagyomány narratív megoldásait.

Mármost épp a dramatológia kérdésfeltevése szempontjából nem jelentőség nélkül való, hogy ez a képhagyomány klasszikus ősforrását Tizianónak a londoni Wallace-gyűjteményben őrzött monumentális *Perszeusz és Andromédá*-jában[11] **[3.04]** találja meg – *nota bene* egy olyan klasszikus példában, amelyet az újabb művészettörténeti irodalomban szoros összefüggésbe hoztak az arisztotelészi *Poétika* reneszánsz recepciójával[12]. Az összevetéssel az lesz a célom, hogy rámutassak: Rembrandt ösztönös invenciója épp a legdöntőbb ponton – a *cselekvés mimészisze* kérdésében – sokkal közelebb kerül Arisztotelész tragédiafelfogásához, mint Tizianóé, akinek humanista környezetében pedig bizonyosan jól ismerték a szöveget, és ambicionálták is a festészetre való alkalmazását.

---

6 Plinius, Hist. Nat. XXXV. 130–134, **Plinius 2001,** 196–199

7 **van Mander 1604,** fol. 74v

8 **Sluijter 2006,** 90., illetve **Sluijter 2009,** 43.

9 **Sluijter 2009,** 45.

10 **Sluijter 2006,** 76.

11 Tiziano: *Perszeusz és Androméda*, olaj, vászon 170 × 187,5 cm, London, The Wallace Collection. Az 1554–56 között készült kompozíciót, amelyről Tiziano-életrajzában Karel van Mander is mint a spanyol király tulajdonában levőről emlékezik meg (vö. **van Mander 1604,** 176v), Ferrando Bertelli és Giovanni Battista Fontana rézmetszet-másolatain keresztül Európa-szerte jól ismerték, és ez azokra a körökre is igaz, amelyekben a fiatal Rembrandt mozgott.

12 Vö. **Puttfarken 2003.** Arisztotelész *Poétiká*jának görög szövege, kéziratban való hosszú bizánci lappangás után csak a XV. század legvégén, Giorgio Valla latin fordítása révén került az itáliai humanisták látókörébe, és társult harmadikként Platón *Állam*ához és Horatius *Ars poetica*jához mint olyan klasszikus szöveg, amely az antik irodalom és művészet eszményi státusát volt hivatva teoretikusan igazolni. Arisztotelész vitathatatlan tekintélye miatt a töredékes állapotú szöveget kezdettől fogva olyan normatív szabálygyűjteményként kanonizálták, amely – összeolvasva, illetve összehangolva a többi mintaadó ókori auktorral, illetve az antik retorikai hagyomány tanításaival – vezérfonalként szolgálhatott a kortárs színpadi, illetve tragédiaszerzők számára. vö. erről **Bolonyai 1997,** 173–174.

A Tiziano-paradigma: a „szépség” és a „szenvedés” retorikája

Tiziano nagy méretű olajképe **[3.04]** egy olyan ciklusba illeszkedik, amelyet – mint azt Thomas Puttfarken kimutatta[13] – a kortársak a kvázi horatiusi *ut pictura poesis* szellemében minden további nélkül a *Poétiká*ban kifejtett tragédia-koncepció adekvát festői megtestesülésének tekinthettek[14]. Harald Keller a trónörökös erkölcsi épülését szolgáló *principium specula* középkori-udvari hagyományába illesztve értelmezte Tiziano 1553–1562 között készült, II. Fülöp madridi udvarába szánt és Ovidius *Metamorphoses*ének egyes történeteit feldolgozó sorozatát. Noha a festő szabad kezet kapott a témák kiválasztásában és feldolgozásában, tekintettel kellett lennie a madridi udvar műalkotásokkal szembeni funkcionális, morális és esztétikai elvárásaira.[15] Hogy megfeleljen a feladatnak, Tizianónak a narrációt kifejezetten a művek „célszemélyére”, a fiatal uralkodóra kellett szabnia. Saját invenciójaként antik mitológiai eredetű – Ovidius által feldolgozott – szerelmi történeteket komponált a még húszas éveiben járó Fülöpnek: ezeket a királynak írott levelében maga *poesiá*nak vagy *favole*-nak nevezte[16]. A nagy méretű festményeket rendre nagyon változatos módon elrendezett-beállított, mezítelen női testek dominálják. Kísérőlevelében maga Tiziano hívja fel az uralkodó figyelmét munkája félreérthetetlen célzatú változatosságára: hogy a gyönyört keltő női testek közvetlen-érzéki látványát a különböző képeken különböző szögekből, a lehető legplasztikusabban kínálja fel neki[17].

---

13 A nagy méretű festményeket monográfusuk, Thomas Puttfarken is úgy értékeli, mint „tudatos és szándékos kísérleteket az arisztotelészi tragédia festészetre való lefordítására”. **Puttfarken 2003,** 18.

14 Vö. **Rensselaer W. Lee 1940,** 199., továbbá 205., n. 41.

15 **Keller 1969;** vö. **Rosand 1972**

16 A mezítelen női testek nyílt-erotikus kihívása nem volt összeegyeztethetetlen az ifjú király szigorúan katolikus udvari neveltetésével – végül is az *Ovide moralisée* középkori hagyománya a cinquecento évszázadában is elegendő alapot teremtett a sikamlós történetek akár erkölcsi nevelő célzatú, keresztény allegóriákként való olvasatához is.

17 „Mivel Danae figurája, akit már elküldtem Felségednek, egészen szemből mutatkozik, úgy döntöttem, hogy ebben a másik poesiában változtatok a megjelenésen, és az ellenkező irányból látszik, hogy abban a teremben, ahova kerülnek, még tetszetősebben mutassanak egymás mellett. Rövidesen küldöm Perszeusz és Andromeda *poesiá*ját is, amelyen megint más lesz a nézőpont, akárcsak a *Médeia és Iaszón*on.” idézi **Puttfarken 2003,** 19. A mélyen festői – értsd: nem-drámai – gondolat, hogy az ovidiusi „tragédiák” ciklusát Tiziano egy ilyen közvetlenül ható érzéki effektus köré építse, nem itt merült fel először. Gondoljunk arra a Habsburg (Magyarországi) Mária által 1548-ban binche-i kastélyába rendelt és a négy alvilági bűnös héroszt ábrázoló sorozatra, amelyből mára csak kettő – a *Titüosz* és a *Sziszüphosz* – maradt fent (ma mindkettő a madridi Pradóban). Tiziano már ezeken a szintén Ovidiuson alapuló munkákon is mezítelen és plasztikus testeket variál – ezúttal férfihősökét. Négy bűnösről van szó, mindegyik más-más okból tölti örökre szóló szörnyű büntetését. A sorozat valamennyi képét kínszenvedés és dacos ellenszegülés, harc és küzdelem dominálja. De a hősök patetikus küszködésének alig van köze az arisztotelészi értelemben vett tragikumhoz. Az ugyanis csak akkor válthat ki valóban katartikus hatást, ha a tragédia szüzséjéből következő felismeréshez vagy fordulathoz kapcsolódik, vagyis ha a hős cselekvéséből következik (53b12–54a15). Az intenzív affektusok látható expressziói: a lázas mozdulatok, vad tekintetek, extrém testhelyzetek dramaturgiai értelemben mégis egyöntetű állóképek: ahhoz hasonló közvetlenséggel hatnak a nézőre, és váltanak ki rémületet belőle, ahogy a poesiák gyönyörű mezítelen istennői is erotikus fantáziákat stimulálnak benne – miközben érzéki jelenlétük itt is csak áttételesen kapcsolódik a történetben játszott szerepükhöz, illetve tetteik drámai motivációihoz.

Tiziano szeme előtt a *Perszeusz és Andromé*da komponálása közben is minden bizonnyal Cicero retorikájának célrendszere lebegett[18]. Az ifjú Fülöpöt úgy kellett a történet[19] erkölcsi tanulságaira rávezetni *(docere),* hogy az élvezetet/gyönyörűséget is nyújtson *(delectare),* egyszersmind érzelmileg magával is ragadja *(movere),* s ezzel a kép által közvetített tudás és morál mélyebb bevéső dését is eredményezze. A célba vett nézőt – a fiatal, ám nemes lelkű uralkodót – az erős erotikus felütés mindjárt azzal a Perszeusszal azonosítja, aki – szerelemre gyulladván a gyönyörű Andromé da iránt – erényes hősnek bizonyul, mert rögvest harcba is száll a tengeri szörnyeteggel az ártatlan szépség megmentéséért. Az irányított befogadói azonosulás kiváltásához arra van szükség, hogy a leány – igazodva Ovidius jellemzéséhez – *egyrészt* eszményien vonzó legyen, akibe egy csapásra bele lehet szeretni, *másrészt* magányos szenvedő és kiszolgáltatott is, akinek fájdalma együttérzést tud kiváltani a nemes lélekből, és egyben a szabadítóval való közössége felismerésére is ösztönzi őt.

Tiziano e komplex összhatás végcélját szem előtt tartva „állítja össze" a kompozíciót – eszerint formálja meg mindenekelőtt magát Andromédát mint a cselekmény okát és kezdetét is. Manierisztikus *figura serpentinatá*jában közvetlenül a királylány *pathosz*át foglalja a test hatásos összképébe; klasszikus arányai és fehér bőre képviselik a szépséget (amelyet Ovidius márványszoborhoz hasonlít), míg a lágyan, de expresszíven csavarodó karok, a kéztartások kecsessége, továbbá az éles szögben visszaforduló fej és az érzelmes arcjáték együttesen hordozzák szenvedésének mint a szépség egy bizonyos affektív állapotának a kifejezését. Kínjának közvetlen tárgyi oka – a durva lánc, amellyel kikötötték a sziklához – csupán jelölve van; inkább csak tartja a leány bal karját, semmint szorítja. Jobb csuklóján sem tűnik úgy, mintha akadályozná a visszahajló kar elegáns mozdulatát. Mintha Tiziano Andromédája szép és kívánatos testén leginkább alkalmi attribútumként hordozná a szenvedést: elokvens gesztikulációja úgy fejezi ki a fájdalmat, és kínálja fel együttérzésre a befogadónak, hogy közben gondosan megőrződjön a királyleány *decorum*a is – ahogy azt már Alberti is megkövetelte a festőktől, ha nemes és emelkedett hősöket kellett affektív helyzetekben ábrázolniuk.[20] A leány távolba vetett,

---

18 A *locus classicus*-t ld. Cicero*, De Oratore*, illetve Cicero, *Brutus*, 49.185. **Cicero 2012,** 557., **Spencer 1957,** különösen 37–39. és **Summers 1977,** 344.

19 Hogy pontosabban azonosítani tudjuk a voltaképpeni ábrázolásproblémát, vessünk egy gyors pillantást Andromé da szabadulástörténetének „drámájára". Cepheus etiópiai király gyönyörű leányának tudvalévőleg anyja, Cassiopé hiúsága miatt kell ártatlanul bűnhődnie. Engesztelő áldozatként, egy sziklához lánccal kikötözve várja sorsa beteljesedését, hogy a tengeri szörnyeteg Phineuszé legyen, amikor Mercuriustól kölcsönkért szárnyain Perszeusz – épp Etiópia felé reptében – fölülről észreveszi a leányt, és egy csapásra beleszeret. Leereszkedve a sziklára Andromédát sanyarú sorsának okáról kérdezi, de a leány csak zokog. Végül, nagy nehezen árulja el a hősnek, hogy „szépségében mint bízta magát el az anyja." Perszeusz felajánlja Cepheusnak és Cassiopénak, hogy megmenti a leányt, ha utána feleségül is kapja; a szülők még országukat is hajlandók hozományul adni cserébe Andromé da szabadságáért. Az ifjú hős hosszas és véres küzdelemben végül megöli a tenger habjaiból zsákmányáért előbukkanó fenevadat, Andromé da általános ujjongás közepette megszabadul, majd csakugyan Perszeusz felesége lesz. Ld. Ovidius, *Met*. IV. 665–739., vö. **Ovidius 1975,** 120–123.

20 Alberti, *Della Pittura,* II. 38, vö. **Alberti 1997,** 115.

könnyektől áztatott és ábrándos tekintetén, továbbá puhán összezáródó ajkain a megmentő hősbe vetett remény és a szerelem elvágyódás-érzülete is tükröződik.

Ez a képlet az engem itt foglalkoztató szempontból nem sokban különbözik az ambiciózus ifjú Rembrandt által a fő vetélytársnak tekintett Rubens kései (1638 körüli) életnagyságú *Andromédá*jának **[3.05]** retorikájától[21]. A rubensi aktfestészet megkoronázásának számító kései munka a németalföldi egyalakos ábrázolásoknak abba a sorába illeszkedik, amelybe Rembrandté is: a festés során Rubens – a tengeri szörnyeteg fenyegető közelsége mellett – fokozatosan csökkentette a távoli háttér egén felbukkanó Perszeusz és Pegaszosz méreteit. Ez a kontraszt akkor is a „drámai" feszültség fokozását szolgálja, ha a könnyező, tekintetét az ég felé emelő leány fölött egy a szerelem fáklyájával világító szárnyas puttó a megváltás közeledtét is jelzi. Minthogy az Andromédá-témát a középkortól Karel van Manderig az ártatlanként szenvedő keresztény hívő megváltásának jegyében volt szokásos olvasni, Rubens pedig a királyleányt szándékoltan Tiziano egy – történetesen az ő birtokában lévő – Mária Magdolna-képének mintájára formálta meg, Eric Jan Sluijter fölveti a mű vallási allegóriaként való olvashatóságának lehetőségét is[22]. De fontosabb ennél az a megfigyelés, hogy Rubens a figura megragadásakor szándékosan operál a magában álló szobortest klasszikus arányainak és nyugalmas *contrapposto*-jának antik mintáival, illetve a Vénusz-ábrázolások hagyományaival: Sluijter idézi is Rubens 1610 utáni intését utóbb *De Imitatione Statuarum*ként töredékesen kiadott naplójegyzeteiből, amely szerint „mélyen kell ismernünk az ókori szobrászatot, de fontos, hogy alkalmas módon használjuk, és mindenekelőtt kerüljük el, hogy a [figura] bőre úgy mutatkozzék, mintha kőből volna."[23] Rubens a szóban forgó *Andromédá*n nem is véletlenül nyúl vissza a kései Tiziano – Vasari által „*di grosso e con macchie*"-ként[24] jellemzett – lazább, darabosabb festésmódjához.

A retorikus Rubens mindenesetre ugyanazon feladat előtt áll, mint Tiziano: jelentéses részmozzanatokból kell *megkonstruálnia* Andromédа komplex megmutatkozását. Hogy mindketten mennyire a megjelenítendő vonások összeszerkesztésének logikáját követve „találják ki" a nőalak vizuális képletét, az épp a kis rembrandti munka fényében válik nagyon szembetűnővé. Rembrandt Andromédája **[2.58]** ugyanis semmiféle olyan érzéki és expresszív „tulajdonsággal" nincs felszerelve, ami a nézőt Perszeuszéhoz hasonló helyzetére emlékeztetné. Az ifjú holland tüntetőleg nem referál arra, ahogy

5

21 Bár az *Andromédа*-kép esetében ez nem releváns, azért megjegyzem: engem kevéssé győz meg, amikor Alpers Rubens többalakos – pl. Ovidius elbeszéléseit követő – mitológiai képeiben az „északi, illusztratív stílus" alkalmazását látja. Vö. **Alpers 2000,** 234–237.

22 **Sluijter 2006,** 95–96.

23 E latinul írt rövid, de fontos szöveget és Andreas Thielemann hozzá fűzött kimerítő kommentárját ld. **Thielemann 2018**

24 „*…e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette*"; Zsámboki Zoltán fordításában: „az utóbbi képeket gyors ecsetvonásokkal, elnagyolt foltokkal dolgozta ki úgy, hogy közelről semmit nem mutatnak, de távolról tökéletesek" ld. **Vasari 1973,** 678.

Ovidius – Perszeusz hirtelen fellángoló szerelmét motiválandó – megelevenedett klaszszikus szobortökélyként jellemzi Andromeda szépségét („… Ha könnyű szél a hajával / nem játszódna, ha forró könny nem omolna a szeméből, / márványnak vélné testét…”[25]) Ellenkezőleg: a szabad mozgás brutális fizikai korlátozásában van valami a királylánnyal szemben súlyosan lealacsonyító és méltatlan elem, ami közvetlenül inkább elidegenítőleg hat a nézőre.

Mégis vegyük észre, hogy Rembrandt, noha sokkal nyersebben és naturalisztikusabban ábrázolja a test kínlódását, milyen gondosan kerüli „fájdalom” és „szenvedés” jól ismert kifejezés-sémáinak alkalmazását. Határozottan nehezünkre esik a leány arckifejezésében **[3.06]** például a fizikai fájdalom olyasféle expresszív jeleit felfedezni, amilyeneket Karel van Mander ír elő tanköltemények[26], s amelyeket utóbb Charles Le Brun – a maga pedáns akadémikus módján – a szemöldökök fölhúzásában, a szembogarak beszűkülésében, az erőteljesebben elnyíló száj kerekedésében és hasonlókban összegzett[27] **[3.07].** Rembrandt Andromédája összevonja ugyan szemöldökét, és ajkai is tétován szétnyílnak, de mindez – összeadódva határozott irányú, élesen fókuszált tekintetével, amelynek térbeliségét az erős oldalfény még plasztikusabbá teszi – kifejezetten *cselekvő* jelleget ad jelenlétének. Kikötve, valódi kényszertartásban ugyanis leginkább *figyel:* azt lesi, hogy mellette-mögötte éppen mi történik Perszeusszal és Phineusszal[28]. Minden idegszálával a szorult helyzetéből való szabadulás egyetlen aktuális esélyére koncentrál. Ha vannak is fájdalmai, és objektíve tehetetlen is, nem engedi át magát a szenvedés tárgy nélküli emóciójának[29]: annyira leköti az, amire figyel, hogy – kissé frivolan fogalmazva – *nincs ideje* arra, hogy közben szenvedjen, és fájdalmát még „ki is fejezze”.[30] Rembrandt leválasztja a lelki/érzelmi állapot retorikus kommunikációját a *spontán viselkedés* tárgyilagos ábrázolásától – és ez elegendő is ahhoz, hogy Andromédának mint *itt és most cselekvő szubjektum*nak a szuggesztív képszínpadi jelenlétét állítsa elő.

---

25 Ovidius, *Met*. IV. 674–676., vö. **Ovidius 1975,** 121.

26 **Van Mander,** *De Grondt*, cap. 6. 2., Vö. **van de Wetering 2011,** 65.

27 Charles Le Brun: Értekezés a szenvedélyekről *(Conférences sur l'Expression générele et particuliere),* 1668. Vö. Kovács Katalin fordításában: **Vígh 2006,** II. 271–272.

28 Ezt már Erwin Panofsky is észrevette, aki a pétervári Danae karmozdulatának motiváltága kapcsán von párhuzamot Andromédával, mondván „itt is a *várakozás pillanata* [Erwartungsmoment], a képen kívül tartózkodó 'megváltóra'….irányuló pszichikai energiák feszült koncentrációja” játssza a főszerepet. Vö. **Panofsky 1933,** 214., n. 1. Később Panofsky e fogalmazásához kapcsolódva – és a Rembrandt-irodalomra oly jellemző módon – az ikonográfiai redukciót Christian Tümpel is „a jelenet pszichológiai tartalmának” intenzifikálásaként értelmezi (vö. **Tümpel 1969,** 160. skk.): azaz pontosan érzékeli Rembrandt dramatizáló intencióit, mégsem a jelenet dramaturgiájából kiindulva értelmez, inkább a személyek lélektanáról mond általánosságokat.

29 **Sluijter 1993,** 35.

30 Hasonló megkülönböztetést tesz Gombrich is *célirányos* és *kifejező* mozdulatok között – a tárgykapcsolat pontos ábrázolása esetén a nézőn múlik, hogy ilyennek vagy olyannak értelmezi-e. **Gombrich 1982d,** 80.

Rembrandt Andromédája: a szenvedő cselekvése

Láttuk, hogy a németalföldi képhagyományban Goltziustól Rubensig a szemérmes szűz mindinkább disszociálódik a körülötte zajló eseményektől: az affektusok humanista retorikájának a manierista Németalföldön is elterjedt rutinja szerint a szépség egészen magába merülve viseli szenvedését, tehetetlenségét pedig leginkább égre emelt, mégis iránytalan tekintete fejezi ki. Rembrandt épp ellenkezőképp jár el. Nála nem azért nem látjuk Perszeusz és a szörny harci jelenetét, mert a szép leánytest látványában való gyönyörködés és az érzelmes affektus retorikus kiváltása nem igényel efféle narratív ürügyet. Ellenkezőleg: nagyon is szüksége van a küzdelem motívumára – de nem mint egy *emóció* (a szenvedés-affektus) okára vagy magyarázatára, hanem mint Andromédа *cselekvés*ének – feszült figyelmének – közvetlen tárgyára.

Eric Jan Sluijter szerint a küzdők felé fordulás motívumát Rembrandt egyenesen Tizianótól kölcsönzi, aki – a reneszánsz narráció Itáliában dívó rutinjának megfelelően – nagy hangsúlyt helyez a fölülről lecsapó Perszeusz és a tenger habjaiból fölbukkanó Phineusz heves küzdelmének részletes ábrázolására[31]. De – Rembrandt felől nézve – Tizianónál **[3.04]** az a benyomás keletkezik, mintha a visszafordulás mozzanatát nem Andromédа kíváncsisága vagy személyes érdekeltsége, inkább a *figura serpentinata* vizuális ritmusa motiválná. Úgy is fogalmazhatnék, hogy Andromédа enyhén fölfelé vetülő tekintetéből és vöröses, kisírt szemeiből hiányzik az *oda*nézés deiktikus konkrétsága. Testretorikája révén létrejön ugyan a narratív összefüggés a kép bal és jobb oldala, ok és okozat között – egymásmellettiségük a képen mégsem lesz motivikus tárgykapcsolattá, nem szerveződik egy közös *itt és most* színpadi jelenetébe. A képet belengi a „drámaiság" általános – főként a pazar festői *chiaroscuro* révén előállított – atmoszférája, Tiziano *poesiá*ja Andromédа „tragédiájának" mégis csupán érzelmileg színezett epikus elmondását teszi lehetővé. A benne előállított jelen idő nem az esemény *saját* jelene, amelynek a néző alkalomadtán spontán szemtanúja lehetne: inkább elbeszélt, „kívülről" szemlélt diegézis, amely a történet szerepeinek, illetve fázisainak olyan „összeolvasását", illetve reflektált lekövetését igényli, hogy a történtek (adott esetben moralizáló értelmű) *jelentései* is kihüvelyezhetők legyenek.

Rembrandté ellenben akkor is drámai, ha csak a cselekvés szubjektumát látjuk a kép színén, objektumát nem. Sőt, egyenesen a festő kép-dramaturgi zsenialitása mutatkozik meg abban, hogy anélkül is képes tárgyi mivoltában érzékeltetni Perszeusz és a szörnyeteg jelenvalóságát Andromédа testi-fizikai közelében, hogy közvetlenül bármit ábrázolna belőlük. Ösztönösen tudja, hogy nem kell explicite is ábrázolnia a harcolókat, ha elég meggyőzően tudja érzékeltetni puszta ottlétüket – azzal, hogy a leány

31 **Sluijter 2006**, 90.

minden porcikájával rájuk koncentrál, hogy minden rezdülése róluk szól, tőlük függ. A cselekvő testének ez a saját dolgával való együttmozgása vagy összeszövődöttsége itt a lényeg: bár a néző – Merleau-Ponty-val szólva – inkább ragaszkodna a „kézzelfogható vagy monumentális mozgáshoz", „a festmény nem a mozgás külsőségét keresi, hanem (finom) rejtjeleit."[32]

Rembrandt reduktív dramaturgiája így kizárólag a magányos Andromeda tárgyfüggő viselkedésére fókuszálja a figyelmet. Feszült érdeklődése a nézőben akarva-akaratlan a tehetetlen helyzetével szembeni szubjektív *ellenállásként* értelmeződik. Mivel a cselekvéseknek mindig közvetlenül a tárgyi-dologi világ körülállásaival van dolguk, a szubjektumnak ezt az elszántságát csak objektív helyzetének és cselekvési lehetőségeinek tárgyilagos megjelenítése lehet képes közvetíteni. Ezért fókuszál Rembrandt *az* affektusok retorikája, tehát a szenvedés *reflexív* dimenziója helyett a fizikai test, illetve a cselekvésként motivált mozgás erőlködésének és gyakorlati korlátozottságának érzékeltetésére. A csuklóknál szorosra kötött alkarok összefeszülése, a fölfüggesztett, kissé előrehajló felsőtestnek a törékeny karokra való kényszeres ránehezedése vagy a has megereszkedése ad nyomatékot a karok közé szorult fej kifordulásának, illetve a kutakodó tekintetnek mint a fizikai tehetetlenséggel dacoló tranzitív jelenlét kifejezésének.

Ez a kíméletlen – de a drámai szubjektumnak mégis igazságot szolgáltató – tárgyilagosság az oka annak is, hogy Rembrandt félmeztelen *Andromédá*ján nyoma sincs annak a nyílt erotizmusnak, amelyet Tiziano a célszemély rabul ejtésének kedvéért a *poesiá*k oly hatékony – festőileg amúgy messze termékenyebb – effektusaként vetett be, de amely – az erotikus vonzás passzív-önkéntelen jellege folytán – jelentősen csökkenti is az ő Andromédájának szuverenitását. A valódi dráma önelvűsége a korai Rembrandt rigid színpadán nem enged teret a néző ilyesfajta – nem az események belső kohéziójából fakadó – közvetlen megszólításának. Épp Andromeda aktivitásának erőteljes szuggesztiója zárja ki, hogy a nézői szemszöget Perszeusz vágyakozó tekintetével lehessen azonosítani. A minden magánvaló esztétikai vonzerejétől megfosztott test látványa a szemtanúból – köszönhetően a beállításnak, a reflektorszerű megvilágításnak és a testfelület nyers kezelésének is – kontemplatív gyönyörködés és érzelmes azonosulás helyett inkább a kiszolgáltatottal szembeni spontán szégyenkezést, együttérzést vált ki. Rembrandtnak ez sem túl magas ár azért, hogy az aktfestés ürügyéből csakugyan képszínpadi *drámát* formálhasson.

32 **Merleau-Ponty 2002,** 74.

A TRAGIKUS HŐSNŐ

Mi következik mármost mindebből a mű tartalmára nézve? Mit villant fel a forma a történetben elrejtett *tragikus konfliktusként*? Mindenekelőtt vegyük észre, hogy Rembrandt olyan pillanatot választ ki a cselekményfolyamból, amely sem az előzményekre, sem a következményekre vonatkozóan nem tartalmaz semmiféle indikációt, miközben, mint hangsúlyoztam, mégis a valós cselekvés szuggesztióját kelti. Nézőként nincs – nem lehet! – más dolgunk, mint hogy vele azonosulva megjelenítsük magunk előtt Andromeda sajátos helyzetét, *itt és most*. Ha ismerjük is a narratívát, *ez* az ábrázolt pillanat így két dolgot tesz nyilvánvalóvá számunkra. Egyrészt azt, hogy a küzdelem *még nyitott;* hogy, ha mi tudjuk is, Andromeda nem tudhatja, hogy sikerülni fog-e Perszeusz mentőakciója. Másrészt azt, hogy sorsa minden szempontból akaratán kívül, tőle függetlenül dől el. Neki tehát, aki egyedüli szenvedő alanya a történetnek, és aki mégsem adja meg magát méltatlan helyzetének, nem lehet beleszólása a saját sorsába. Rembrandt mintha ösztönösen Andromeda az egész történet mélyén végig húzódó *szabadsághiányában* tapintaná ki az Ovidius-históriában implicit drámai mozzanatot: a durván korlátozott szubjektum autonóm cselekvésének ebben az egyetlen, tétova és reménytelen pillanatában sűrűsödnek a leány személyes *sorsává* a rövidke narratíva olyan mozzanatai, mint szüleinek való teljes kiszolgáltatottsága (hogy anyja bűne miatt kell szenvednie, majd hogy szülei a feje fölött állapodnak meg Perszeusszal a jövőjéről), de az is, hogy végül mégis ellenszegül. Ovidius részletes beszámolója szerint kezdetben szűzi szerénységében kilétét és ártatlanságát sem meri elárulni Perszeusznak, végül mégis megteszi – talán épp azért, mert *nem tudja elviselni*, hogy bűnösnek tartsák, ha egyszer nem az[33]. A Rembrandt által színre vitt – az Ovidius epikus elbeszéléséből kibontott – „modern" drámának[34] tehát nem Perszeusz, hanem Andromeda a „hőse": Rembrandt olyan elszántan fókuszál a leány *saját* akaratának e mégoly marginális megnyilvánulására, hogy konkrét színpadi jelenléte – küszködésének alig-cselekvése – ezen a művön mindenekelőtt lényének immanenciáját, *erkölcsi integritását* hozza tudomásunkra. Ám ebből az is következik, hogy – a leány perspektívájából nézve – a történet szerencsés kimenetele is esetleges körülménnyé változik: mit sem változtat azon, hogy Andromeda akkor sem lehet valóban szabad, ha Perszeusz *deus ex machina* megszabadítja aktuális béklyóitól. Megint arra a belátásra jutunk, hogy Rembrandt tárgyilagos „előadásában" egy *másik* történetnek – a magányos Andromeda *személyes* tragédiájának – váltunk résztvevő, reflektív szemtanúivá.

---

33 Ovidius, *Met.* IV. 687–689. „Többszöri kérdésére, nehogy még hinni lehessen / hogy bűnről hallgat, megmondja nevét meg a földjét, / s hogy szépségében mint bízta el magát az anyja…" **Ovidius 1975,** 121.

34 Vö. itt 122ff.

Nem azt állítom, hogy Rembrandt itt adott „modern" interpretációm szerint beszéli el, illetve értelmezi Androméda teljes történetét. Végtére is, amit megfest, az *nem* elbeszélése a teljes narratívának: drámai – katartikus? – hatásának esélyét az teremti meg, hogy a helyzet eldöntetlensége az empatikus nézőt megint egyszer valamiféle értelmezési kényszerbe hozza. Nemcsak Androméda aktuális cselekvésének lejátszását/megértését igényli tőle, hanem azt is, hogy azt a narratívából és a leány jelleméből szükségszerűen fakadó – mintegy sorsszerű – eseményként ismerje fel. Fenti javaslatom mindössze egy olyan értelmezési alternatívát realizál, amelyet a forma – Rembrandt tárgyilagossága – lehetővé tesz, illetve bizonyosan nem zár ki a lehetőségek közül.

A SZÍNRE VITT SZORONGÁS (I)

A PÁRIZSI *BATHSHEBA FÜRDŐJE,* 1654

Az egyszemélyes dráma kiterjesztésének – mintegy a dialógus-formához való átmenetnek – a klasszikus eseteként az érett Rembrandt 1654-ben készült és a Louvre-ban
21 őrzött reprezentatív *Bathsheba*-képét **[2.57]** idézném ide[35]. Hogy pontosan értsük azt a szubtilis módot, ahogy a festő a 2Sám 11 feldolgozásakor eljár, vessük össze megoldását a kései Rubens hasonló tárgyú, valószínűleg 1635-ben festett drezdai munkájával **[3.08],** amely egy legalább százötven éve kialakult ikonográfiai mintázatot követ. A pompás királyi palota előkertjében vagyunk, ahol a fiatal szépasszonyt, Uriás feleségét, aki egy szökőkút kávájára támaszkodva tűri, hogy odaadó fiatal szolgálója hosszú szőkés haját fésülje, balról kis termetű fekete küldönc zavarja meg. Annak a Dávid királynak az üzenetét hozza, aki titkos házasságtörésre hívja, s aki a háttérben magasodó klasszicista épület tetőteraszáról figyeli a szépasszonyt. A szolgáló láthatóan ügybuzgó szavak kíséretében nyújtja át a levelet, ezzel adván nyomatékot küldetése fontosságának: Bathsheba pedig kíváncsi tekintettel fordul feléje. Mintha sejtené vagy tudná, hogy nézik, csak fejét fordítja balra: meztelen combjaival és ruhátlan kebleivel továbbra is hátat fordít a palota urának. Rubens a kézbesítés eseményét színes, eleven epizódként illeszti az elbeszélés menetébe, lehetővé téve azt, hogy gördülékenyen végigkövessük az üzenet útját a feladótól a címzettig, azaz *elbeszéljük* az epizódot, ahogy a király – kihasználva Uriás távollétét – épp behálózni igyekszik élkatonája feleségét.

Mármost Rembrandt is a levél általi intervenciót tematizálja – csakhogy összehasonlíthatatlanul drámaibb módon jár el. Míg Rubens számára a fordulatos elbeszélés alig több narratív ürügynél a kacérság és a női szépség csáberejének festői megragadására, addig Rembrandtot a csábítással, bűnnel és csalással átszőtt történet maga, pontosabban Bathsheba *személyes* története ragadja meg. Ezért még annyira sem törekszik az események narratív elbeszélhetőségére, mint Rubens: elhagyja mind a megbízó alakját, mind a küldönc zsánermotívumát, és inkább annak a pillanatnak a kitapintására koncentrál, amelyben az asszony sorsa tragikus fordulatot vesz. Ebben jut kulcsszerep az olvasás eseményének: azt állítom, hogy a festő egyenesen az olvasó

35 Rögtön itt jelzem, hogy nem foglalkozom azokkal a spekulációkkal, amelyek – Bathsheba modelljében Hendrickje Stoffelst ismervén fel – párhuzamot vonnak a festő és élettársa, illetve második felesége kapcsolatának életrajzi tényei és a bibliai elbeszélésből ismert szerelmi háromszög története között, s amelyek – eltérő értelmezéseikből következően – vagy a kívánatos nőt csaló és törvénytelen módon kisajátító Dávid királlyal, vagy ellenkezőleg, a feleségét elvesztett Uriással azonosítják Rembrandt nézőpontját. A dráma elemzésének, illetve az implicit néző szerepmeghatározásának általam követett metódusa nem igényel ilyesfajta életrajzi támasztékokat.

személy és a levél tárgykapcsolatának mikrodramaturgiájába foglalja bele Bathsheba drámáját.

Nyilvánvaló, hogy míg Rubens Bathshebája egy pillantást sem vet a felé nyújtott levélre, Rembrandt az asszonyt már az üzenet vétele utáni állapotban ábrázolja[36]. De elvétenénk a dolgot, ha az eltéréseket egyszerűen a narratív eseménysor időbeli fáziskülönbségével magyaráznánk. Rubens is előfeltételezi a narratíva ismeretét, de ez neki inkább fölmentésként szolgál a jelenet dramaturgiai végiggondolásának – a küldönc és a célszemély közötti kommunikáció tárgyilagos „lejátszásának" – kényszere alól. Az ő Bathshebája úgy negligálja a hírnököt, mintha *már* tudná, hogy a király mit fog kérni tőle: mint aki *eleve* azért szépítkezik, mert várja a hívást a palotából – és tudjuk is, hogy Bathsheba kurtizán-mivolta a témának a korszakban legelterjedtebb toposzai közé tartozott. Rubens festményén persze egy efféle többlettudásnak nincs is jelentősége – ehhez olyan dramaturg módjára kellene gondolkodnia, aki a cselekmény fordulatait szükségképpen nyitott eseményként kezeli. Rembrandt ezzel szemben arra fókuszál, aminek olvasás közben kellett történnie: hogy az addig mit sem sejtő Bathshebának *itt és most* a király váratlan követelésével kell szembenéznie. **[2.57]** A levelet imént még függőlegesen tartó jobb karját már combján nyugtatja, a nyolcadrét hajtogatott fehér papír színe keresetlenül teste felé fordul (a lap felénk kiforduló jobb alsó sarkában három szövegsor ki is látszik a takarásból): tekintete letért a tárgyról, az ige eddig használt szoros tárgykapcsolati értelmében (vö. 238ff.) már nem olvas. Még sincs *túl* a cselekvésen, jelenlétét még mindig a levéllel való interakció dominálja. 21

Értsük jól. Nézőként nem elegendő ismernünk az üzenet tartalmát, és tudnunk, hogy Dávid épp intim együttlétre hívja Bathshebát: azt is észre kell vennünk, hogy a levél olvasása *reakciókényszerbe* hozza az asszonyt. Bathsheba *nem tehet mást*, mint hogy abbahagyja az olvasást, leengedi a papirost, és tanácstalanul magába mélyed. A levél evidens módon zavarba hozza őt: ezt nem tudjuk nem észlelni. Minden további narratív értelmezés – annak mérlegelése például, hogy *mit* gondol éppen – ezen a váratlanul előállt kényszerhelyzeten kell hogy alapuljon. Vegyük észre, hogy a szituáció cselekvés-dramaturgiai (tárgykapcsolati) szempontból Belsazaréval analóg (vö. 245ff.), amennyiben az írás ott is *erőszak*ot tesz: kibillenti a célszemélyt nyugalmas jelenlétének

36 A műről írott hosszú tanulmányában Mieke Bal számos lehetséges olvasatot taglal – én itt ezek közül egyedül azzal foglalkozom, amelyet ő *realisztikus*nak nevez, és éles kritika tárgyává tesz: „a realisztikus kód szerinti olvasás és szemlélés naturalizálja a tartalmat, és ezzel a nézőt sebezhetővé teszi az ideológiai manipulációval szemben, sőt ösztönzi azt." **Bal 1998b,** 121. Az ilyen olvasat, úgymond, eltéríti a nézőt saját látásának és értelemadó szerepének tudomásulvételétől, és a magánvalónak látszó külvilágra irányítja a figyelmet: a bibliai történetre, a művész életrajzára (pl. a Hendrickjével modell-szerepével kapcsolatos spekulációkra), pszichológiai megfontolásokra (Bathsheba szomorúságának okaira), az asszony vizuális megmutatkozásának erotikus provokációjára és hasonlókra. Bal nem tagadja az ilyen közelítésmód erejét, miközben egy olyan „textuális" olvasatra is javaslatot tesz, amely számításba veszi a néző értelemadó aktivitását. Egyik példája a levél motívuma, amelyet a „naturalista" olvasat – mint az enyém is – Dávid király üzeneteként azonosít, bár a 2Sám 11-ben nincs szó írásról. Bal azonban hozzá kapcsolja azt a levelet, amelyről tényleg szó esik a narratívában: ezt a titkos üzenetet Dávid Joábnak írja, és benne a hettita Uriás elveszejtésére utasítja a fővezért. Vö. **Bal 1998b,** 128.

egyensúlyi állapotából. A megütközés persze ezúttal nem nyilvános eseményként, nem erők és ellenerők manifeszt kollíziójaként, inkább közvetve, áttételesen, a belső reflexió nem-nyilvános terében történik meg. Nem olyan sokkoló erővel, mint Belsazar esetében, de éppoly *feltétlenül*, éppoly elkerülhetetlenül megy végbe.

Rembrandt a jelen idő kiterjesztésével azt dramatizálja, hogy Bathsheba *megérti*, mégpedig agresszióként érti meg Dávid király üzenetét, amely kényszerű választ elé állítja őt. Ha az asszonyban a szemünk láttára, *itt és most* végbemenő fordulatra vagyunk kíváncsiak, akkor ennek a dilemmának a tárgyi tartalmára is rá kell tudnunk kérdezni: az erre adható szabatos válasz híján aligha beszélhetnénk ugyanis drámáról. Minden olyan értelmezés, amely Bathsheba melankolikus kifejezésében valamiféle lírai-érzelmi állapotot és nem az üzenet kiváltotta döntési reakciót lát, figyelmen kívül hagyja a cselekvésre alapozott rembrandti narráció szigorú játékszabályait és feszes dialektikáját. Mert ez a dramaturgia elkerülhetetlenné teszi, hogy az olvasó zavarát egy csapásra *cselekvési alternatívák* megképződéseként is megtapasztaljuk a színen[37].

Röviden összefoglalva: Bathsheba azon választás elé kerül, hogy Uriás hű és szerető asszonyaként visszautasítja-e a hatalmával visszaélő király ajánlatát, vagy inkább enged neki, és ezzel épp azzal szűri össze a levet, akinek hűséges katonájaként férje távol lenni kényszerül tőle. Rembrandt az eseménysor egy egészen banális epizódjában – a levél elolvasásában – ismeri fel a lehetőséget, hogy megnyissa a történetet, és figyelmünket Bathsheba összetett sorsproblémája felé fordítsa: hisz tudjuk, hogy döntése, azaz az itt kezdődő románc utóbb drámai fordulatot vesz majd, terhességhez, a hűséges és erkölcsös Uriás kelepcébe csalásához, fondorlatos elveszejtéséhez, az asszony általi megsiratásához, továbbá a megszülető gyermek szomorú végéhez vezet. Végül is ez – a Dávid akaratával való szembesülés – az egyetlen mozzanata a történetnek, amikor Bathsheba *maga dönt egy sorsdöntő kérdésben:* spontán tanácstalansága pedig az az adekvát viselkedés, amelyben a dilemma épp *mint dilemma* mutatkozhat meg. Hogy *de facto* mit gondol erőszakról, vágyról, cinkosságról vagy házasságtörésről, arról persze a kép nem tud nyilatkozni: de hogy *erről* a választásról kell meditálnia, az a teljes narratíva ismeretében és a tárgykapcsolatra épülő dramaturgiai konfigurációból ítélve nyilvánvalónak tekinthető.

Rögtön szögezzük le: olyan kérdés ez, amely a téma hagyományos képi elbeszéléseivel kapcsolatban gyakorlatilag sosem vetődik föl[38]. Rubens már azzal is ignorálja, amikor a hírnök betoppanásának mint váratlan, a férjes asszony nyugalmát megzavaró mozzanatnak nem tulajdonít eseményértéket. De a Rembrandt-tanítvány, Willem

37 Ennek a felismeréséhez a szakirodalomban, úgy tűnik, Eric Jan Sluijter került a legközelebb, amikor a rembrandti bonyolítást a staetveranderinghe Vondel-féle, Arisztotelészt parafrazeáló folyamatának képi párhuzamaként jellemzi: olyasmiként, ami „az érzelmi állapot megváltozásán túl a felismerést és annak a tragikus helyzetnek a megértését is magába foglalja, amelyben a protagonista találja magát." **Sluijter 2006,** 364. (Vö. itt korábban 208ff.)

38 Csakugyan Rembrandt volt az első, aki a levél, az elolvasás és az elgondolkodás motívumai köré építette Bathsheba-kompozícióját, vö. **Sluijter 2010,** 299.

Drost sem tematizálja, noha ő a téma – nagyjából a mesterével egy időben készült, és több motívumát, például a nyakláncot és a nyakba lógó hajtincset átvevő – feldolgozásán[39] **[3.09]** szintén a már elolvasott levéllel a kezében ábrázolja a leányt. Ezt nála is a feltört pecsét motívuma teszi egyértelművé. De a félreeső, árnyékba került papiros Drostnál nem több puszta ikonografikus attribútumnál: a fedetlen keblű és csábítóan kacér tekintetű főszereplő magabiztos, a nézővel célzottan évődő kommunikációja itt éppoly kevéssé van az üzenetben rejlő implicit agresszió tartalmával asszociálva, mint azt Rubens esetében láttuk. Talán Govaert Flinck szintén kihívóan meztelenkedő szépasszonyán **[3.11]** érezni valami beletörődő melankóliát, de dramaturgiailag itt sem utal semmi a levél tartalmára. A Rembrandthoz igen közel álló Jan Lievens Bathshebája **[3.12]** még láthatólag nincs túl az olvasáson, de úgy tűnik, mintha a király üzenete őt is inkább fojtott izgalommal és várakozással töltené el.

Rembrandt, a „gondolkodó" dramaturg viszont a történet-egész, a végkifejlet felől néz Bathshebára – ezért kap nála az asszony szépsége is, vagy ahogy Kenneth Clark mondja, „a gondolattal áthatott meztelen test egyedülálló csodája"[40] merőben új értelmet. Ezért határozottan vitatom Eric Jan Sluijter korai értelmezését, aki szerint Rembrandt Bathshebájának erotikus kisugárzása a nézőt egyenesen az asszonyt kileső Dávid király „szerepébe" transzformálja.[41] Megítélésem szerint erről a rembrandti drámai bonyolítás értelmében szó sem lehet: a néző *voyeur*-szerepére legfeljebb Rubens vagy Drost esetében gondolhatnánk, ők viszont eleve nem a tárgykapcsolati dramaturgia logikája szerint komponálnak, ennélfogva a narratívával szemben több nagyvonalúságot vagy inkonzisztenciát engedhetnek meg maguknak.

Nem vitás: ha Rembrandt csakugyan a levél kiváltotta tanácstalanság belső eseményére fókuszálja figyelmünket, akkor a magába merülő Bathsheba mezítelensége védtelenségével, az idegen férfitekintetnek való kiszolgáltatottságával asszociálódik – de ez minden, csak nem voyeurizmus. Az implicit nézőpont ugyanis, amelyből realizálni kényszerülünk az asszony előtt fölmerülő sorskérdést, sehogy sem fér össze a kívülről való kéjsóvár „kukkolás"-sal, amelynek megvan a maga saját tárgykapcsolati logikája. A leskelődő magatartást ugyanis épp az az igény jellemzi, hogy *zavartalanul* élvezkedhessen: amikor Sluijter Dávid pillantásaként narrativizálja a Bathshebán kívülről élvezkedő *voyeur* tekintetét, elmossa a Rembrandtnál konstitutív különbséget a drámában érdekelt implicit és a narratíva iránt közömbös (esetleg épp erotomán) explicit néző között. Az ennek nyomán előálló kognitív disszonancia viszont megengedhetetlenül lerontja a dráma hatásfokát: megzavar abban, hogy Bathsheba szépségét is a drámaegész kontextusában, az asszony tragikus sorsának meghatározott perspektívájából érzékeljük. A gyönyörűen megfestett, érett asszonyi test önkéntelen vonzása így annál elfogó-

39 Vö. **Alpers 1998,** 149.
40 **Clark 1986,** 328.
41 Vö. **Sluijter 1998,** 73.

dottabbá tesz, minél inkább érezni, ahogy jelenére a végjáték komor árnyéka vetül[42]. Hogy Rembrandt ösztönös dramaturgként mennyire precízen járt el a néző-pozíciók és a narratívák összehangolásában, arra ellenpróbaként a berlini *Zsuzsánna és a vének*re hivatkozhatom, ahol a nézőnek szemlélés közben önmagát épp mint implicit *voyeur*t kell fölismernie, és eszerint is kell „lejátszania" a jelenetet.

Említettem mármost, hogy bár szigorú értelemben Bathsheba már nem „olvas", ami vele történik, az mégis az olvasáseseményhez kapcsolódik. A szorosabban vett dramatológiai elemzésnek voltaképp azt kell feltárnia, hogy miként bomlik ki a tárgykapcsolatok bonyolításából a *prolepsis,* vagyis miként anticipálódik a dráma – bizonyos szükségszerűséggel – az olvasás megakadásának kifinomult mikrodramaturgiájából.

Rembrandtnak, hogy a fordulat megtörténtét ábrázolhassa, különbséget kell tennie az éppen zajló és a már megtörtént történés, *folyamatos* és *befejezett* jelen között. Eljárását egzakt módon egyedül a tárgykapcsolati folyamatelemzés (vö. itt 241ff.) segítségével ragadhatjuk meg. Láttuk, hogy Anna Wijmer esetében a cselekvés folyamatosságának, illetve a benne való abszorptív elmerülésnek a szuggesztiója alany és tárgy egymásba ágyazódásának szakadatlan, körkörös játékából, illetve ennek evidenciájából áll elő: ezt nevezhetjük az olvasás prózájának. A Louvre képén viszont Rembrandt azt érzékelteti, hogy menet közben *valami történt* Bathshebával, aminek folytán kibillen az olvasásesemény egyensúlyi helyzetéből[43]. Hisz őt már sem az olvasás, sem a mosdatás nem abszorbeálja: fizikai értelemben *itt* van ugyan, és *most van itt,* de egyik manifeszt cselekvésben sincs igazán *jelen*. Hol jár Bathsheba, kérdezzük teljes joggal, miközben itt ül a szemünk előtt?

Ebből a szempontból nyer kulcsszerepet a narrációban az idős szolgáló, aki a bal alsó sarokba kuporodva egy kancsóból épp vizet önt Batsheba mezítelen lábára. Rembrandt erre a figurára bízza a prózai jelenlét normál állapotának képviseletét – a tevés-vevés egyensúlyának azt a magától értődését, amelyhez Bathsheba immár nem térhet vissza.

A cselekvésalapú dramaturgiai gondolkodás[44] rá van utalva a normál cselekvési rutinok egy olyan etalonjára, amelyben a cselekvések problémamentes evidenciaként játszódnak le a néző szeme előtt. Bathsheba drámája abban a roppant finom különb-

---

42 Többször hivatkozott 2010-es, a dramaturgia jelentőségét föltáró tanulmányában Sluijter korrigálja is a korábbi tézist, vö. **Sluijter 2010,** 299–300.

43 Az olyasféle, meghatározatlan tárgyiasságú vagy intranzitív cselekvést, amelyet a „gondolataiban való elmerülésként" tapasztalunk, s amely eltávolítja őt akár a tisztálkodásban, akár az olvasásban való önfeledt feloldódás tiszta jelenidejűségétől, korábban a *disszociált jelenlét* képi alakzataként azonosítottam (lásd itt 263ff.).

44 Jellemző, hogy a képet kizárólag a 'festő és modellje'-motívum kontextusában vizsgáló Alpers (vö. **Alpers 1998**) teljesen figyelmen kívül hagyja a szolgálót. Fő érve amellett, hogy a *Bathsheba* modelljeként föltételezett Hendrickje Rembrandt előtt pózol, a beállítást firtatja: miközben a csípő és a lábak oldalnézetben maradnak, a felsőtest kifelé fordul, mintha a modell keblei látványát szeretné a festőnek felkínálni. Még a B. 198-as jelzetű korai ülő női akt pózát is idézi, amelyen a modell a festőre/nézőre irányuló explicit pillantása nyomatékosítja a kiforduló testtartás magamutogató motivációját. **Alpers 1998,** 157. Pedig a párizsi képen a lábmosásban való részvétel tárgykapcsolati szempontból tökéletesen indokolja Bathsheba enyhén csavart testtartását.

ségben mutatkozik meg, ahogy az asszony nem tud visszahelyezkedni a lábápolásban való abszorptív jelenlét korábbi állapotába: bár már nem a levelet, hanem újra a lábfejét nézi, amit a szolgáló épp odaadó figyelemmel ápol, Rembrandt leheletfinoman érzékelteti, hogy Bathshebát a levél – vizuálisan is épp félúton alany és tárgya között – kibillentette a pedikűrre való gondtalan, oldott figyelés egyensúlyi állapotából. Az asszony tanácstalanul felhúzott szemöldöke töprengő karaktert ad arcának: de a csüggedtség, amely arcán tükröződik, „érzelemként" csak kíséri[45] azt, amit drámai hősként épp *tesz*: hogy tudniillik fölismeri a csapdahelyzetet, és mérlegel.[46] Ennek látszólag nincs tárgykapcsolati alakzata – de mert kivonja őt a toalett jelen idejéből és a szolgálóval közös dialogikus térből, a végiggondolandó dilemmát *személyes titok*ká is avatja. A szolgáló abszorptív elmerülése a lábmosás munkájában annak a kifejezése is, hogy a külvilág mit sem érzékelhet a Bathshebát belülről eltöltő *szorongásból*.[47]

Mármost Bathshebának épp ez a „távolléte" helyezi új megvilágításba szépségét – nemcsak a páratlan érzékiségű test, a lágy tapintású bőr, de a rekvizitumok, a nyaklánc és a karkötő, a hajfonatok és szalagok, a fehér gyolcsok és a háttérban aranyló, gazdagon hímzett kelmék pompás ragyogását is. A megtört tekintet ugyanis, amelynek átlós irányát a háttér architektúrájához illeszkedő feszes síkkompozíció szinte geometrikus pontossággal jelöli ki, a nézőt is blokkolja abban, hogy átadja magát a materiális világban való gyönyörködés öncélú örömeinek. A főszereplő szubtilis, mégis félreérthetetlen disszociáltsága az empatikus nézőt is tekintete felfüggesztésére, a jelen idejű látvány bizonyos idézőjelesítésére kell hogy késztesse.

A cselekvésmenet algoritmikus egyensúlyának felborulása tehát éppúgy kikerülhetetlen tapasztalat a néző számára, mint problémamentes lezajlásáé: de éppen mert szemléletes és nem evidens, befogadói értelmezésre szorul. A *Bathsheba*-kép szép példája annak, hogy Rembrandt olyan váratlan kényszerhelyzetek, viselkedési anomáliák előállításával kísérletezik, amelyek – éppen mert így lejátszva nem maguktól értődőek – a figurák motivációjára és cselekvéseik kondícióira vonatkozó kérdések újra-, illetve végiggondolását követelik meg a befogadótól.

45 **Kat. Haarlem 2014,** 119.

46 Sluijter a rembrandti női aktokról írott későbbi monográfiájában már Bathsheba *staetveranderinghe*-jéről – illetve Heinsiust idézve – valódi arisztotelészi fölismerésről beszél. Vö. **Sluijter 2006,** 364. ld. még **Golahny 2010,** 198.

47 A tranzitív és a disszociatív alakzatok megkülönböztetése annyiban lényegi mozzanata a jelenet dramatizálásának, hogy e reláció nélkül nem jöhetne létre a *titok* effektusa. Bathsheba bensősége azáltal képződik meg *szemléletes elzárkózásként*, hogy elkülönül a szolgáló jelenlététől, aki továbbra is a toilet közös téridejében tartózkodik, és föl sem merül benne úrnőjének megváltozott állapota.

A SZÍNRE VITT SZORONGÁS (II)

A *MÉDEIA*-KARC 1648-BÓL: ÚJRA VISSZA WARBURGHOZ

45 E tanulmány tárgya az az 1648-ban készült antik mitológiai tárgyú rézkarc **[1.10],** amely valószínűleg alkalmi illusztrációként készült Rembrandt barátja, Jan Six *Medea* című szomorújátékának *[treurspel]* szövegkiadásához **[1.13].** Annyit mindenesetre bizonyosan tudunk, hogy annak néhány példányába beragasztották – ezek valószínűleg Six által privilegizált olvasókhoz jutottak el[48]. A színművet 1647 októberében a nem sokkal korábban épült Schouwburgban – Amszterdam első kőszínházában – mutatták be, öt előadást ért meg, közepes érdeklődés mellett[49]. A keletkezés későbbi időpontja is arra vall, hogy a Jan de Vos rendezte élő előadás és a rézkarc között nem kell szoros genetikus kapcsolatokat föltételezni. Azon túl, hogy megítélésem szerint olyan remekműről beszélünk, amelyen immár az érett Rembrandt káprázatos elbeszélő művészetének és rézkarc-technikájának valamennyi sajátossága tanulmányozható, tudománytörténetileg is kivételes jelentőségű munkáról van szó: a *Médeia*-karc ugyanis egyike volt annak három műnek, amelyet Aby Warburg könyvem első részében ismertetett hamburgi előadásában érintett.

A *Médeia*-karcra vonatkozó warburgi kérdést így fogalmazhatjuk újra: miként, miféle képi heteronómiák segítségével tartóztatja fel Rembrandt a nézőt amaz „*örökké illékony lélegzetvételnyi szünet*" idejére, hogy ő is megtapasztalhassa Médeia „*örök hamleti*" dilemmáját, a „*reflexmozgás vagy reflexív viselkedés lelkiismereti kínját*"? Mely konkrét *képi* eljárásokkal idézi elő a tekintet megtorpanását, ami a szemlélés során képes a nézőt együttérző alannyá [Mitleiden] tenni, alkalmat adni neki a reflexióra, sőt rákényszeríteni arra?

A válasznak, amelynek nyilvánvalóan a képi *idő* megjelenítéséből kell kiindulnia, két aspektusát különböztethetjük meg: az egyik az *ábrázolt* időt, a másik az *ábrázolás* idejét – pontosabban: e kétféle idő késleltetését, elodázását – érinti. Mert indulati potenciálja nemcsak a szemlélt, de a szemlélő testnek is van – épp ez teszi fogékonnyá arra, hogy a befogadás eseménye során az ábrázolásokat életre keltse. Ennélfogva nemcsak a mozgó testnek, de a *tekintetnek* is elgondolhatók a „pátoszformulái": a szem vágy, félelem vagy agresszió diktálta munkája éppúgy leírható impulzív reakciók és reflexív körültekintések mozgásaként, mint a testé. Maga Warburg csak az elsőt, a „termékeny

48 Ld. **Kat. New York 2015,** no. 7., 73.
49 Ld. **Onstage 2022,** pl. 313. https://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/313

pillanat" gesztusnyelvi késleltetését taglalta részletesen (azt, amit ebben az elemzésben *diegetikus* dimenzióként jellemeztem): a másodikat – mint azt az öregkori Rembrandt *chiaroscuró*ját illető célzása[50] és az „energetikai inverzió" gondolata mutatja – észlelte ugyan, de nem fejtette ki. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy Rembrandt a tematikus motívumok és vizuális kódok olvashatóságának és olvashatatlanságának miféle ökonómiája, az architektonikus és képi elrendezés miféle kapcsolatai révén írja felül a reprezentáló kép pusztán konstatív igényeit, s teszi a képet az egykori „külső és belső élet olyan idegi felfogó szervévé *(„nervöses Auffangsorgan")*[51], amelyben a szerencsétlen asszony szörnyű bosszújának baljós fenyegetése a szemlélő számára valós, eseményszerű tapasztalattá és az önismeret terepévé válhat. A *Médeia* kapcsán ezért tárgyalom itt, noha tárgyalhattam volna a dramatológia rendszeres kifejtésekor is, mint a *szkopikus* megkülönböztetés egy szemléletes példáját.

A 235 × 175 mm-es[52], hidegtűvel kombinált rézkarc **[1.10]** Bartsch katalógusában a 112., Münzében a 270., a White és Boon által jegyzett kiadásban a 112. sorszámot kapta: összesen öt állapotnyomata ismert, ezek közül alkotója a negyedikben látta el a *Rembrandt f. 1648* szignóval és dátummal[53]. Ebben a stádiumban került a lap alsó szegélyére a kétszer kétsoros, csillaggal elválasztott holland nyelvű vers is, amelyre még visszatérek. Kiadója Abraham de Wees mellett az a Jacob Lescailje (1611–1679) volt, aki ugyanebben az évben egy akkoriban nem ritka dicsőítő költeményt is fogalmazott Rembrandt *Százforintos lap*jához [B. 74., **1.28**], s aki számos színházi szöveg és hirdetmény kereskedelmi kiadásában jeleskedett. A kép Iaszón és Kreusza ünnepélyes esküvőjét ábrázolja Juno templomában, az előtérben a megcsalt, szörnyű bosszúra készülő Médeiával és kísérőjével. 45

50 Aby Warburg: „Az antikizáló ideális stílus megjelenése a korai reneszánsz festészetében", ford. Hajnóczy Gábor, in: **Warburg 1995,** 218.

51 Ld. itt **43.** o., n. 145.

52 Ez a méret nem a lemezé, hanem a Rembrandt által megmunkált felületé: a versek, a dátum és a szignátum ezen kívül helyezkednek el. Az egyes nyomatok néhány milliméterrel eltérő méretei az eltérő körülvágásokból adódnak.

53 A szakirodalomban többnyire ma is Adam Bartsch katalógusának sorszámozását **(Bartsch 1797)** használják: ezt követi kurrens oeuvre-katalógusában Gary Schwartz is, ld. **Schwartz 1994.** Vö. továbbá **Hind 1924, Münz 1952; White & Boon 1969; Fucci 2015**

A SZÁMŰZÖTT MÁGUSNŐ

Téma tekintetében az ábrázolásnak nincs előzménye. Bár esküvői jelenet nem szerepel Six darabjában sem[54], feltételezhető, hogy a 2. és 3. felvonás közötti *vertooning* (a szöveges cselekményt illusztráló színpadi némajáték[55]) keretében egy ilyen vagy hasonló pantomimszerű élőkép-intermezzo, *tableau vivant* előadására is sor kerülhetett. A közönség a házassági ceremóniát láthatta, miközben Médeia valamilyen díszlet takarásában figyelte az eseményeket.[56] Mintegy húsz évvel később, Jan de Vos saját *Médeá*jának színpadi forgatókönyvében (1668)[57] már megtaláljuk a templomi jelenetet – közismert, hogy épp Jan de Vos színházában érte el a néma *intermezzo* használatának történeti csúcsformáját. Vos látványokkal bűvészkedő előadásához tartozott Médeia mágikus repülésének bonyolult színpadtechnikát igénylő látványos intermezzója is, amelyet – mintegy a rembrandti megoldás kontrasztjaként – Warburg is tárgyalni fog.

Hogy a karcnak köze lehetett a színházhoz[58], azt részben Médeia a korabeli jelmezekre emlékeztető öltözéke és a hangsúlyos függöny-motívum is mutatja.[59] Bár a kisszámú, korabeli előadásokról fennmaradt illusztráció aligha informál pontosan az egykori valós látványokól, az oszlopok, lépcsők, szobrok és a széles előtéri proszcénium biztosan nem volt idegen a színielőadások színpadképeitől. A karc térelrendezése közvetlenül nem hasonlít a Jacob van Campen tervei szerint épült és 1637-ben megnyílt első amszterdami kőszínház, a Schouwburg állandó építészeti keretdíszletére, a függöny azonban hozzátartozott a belső és a külső színpad elkülönítésének egykori szcenikai gyakorlatához, és látható is Salomon Savery egykorú rézmetszetén[60] **[1.14.], [1.15].** Rembrandt realisztikus színpadképet alkot, amennyiben kvázi templomtérként formálja meg a színt – mert itt is elsősorban a tragédia plasztikus kibontását tartja szem előtt. Ezért a továbbiakban a színházias mozzanatot nem mint a Six-darabra és egykori előadásaira való *történeti* referenciát kezelem, inkább mint a nézői tekintet irányításának és korlátozásának esztétikai eszköze, mint *kronotoposz* érdekel. (Vö. korábban 375–387.)

A lapot belső címlapként a darab első könyv alakban történt 1648-as kiadásának több példányába is beragasztották, néhány levonat a második, 1679-es kiadásába is

54 A darab teljes szövegét Jan Konst gondozásában ld. **Six 1679**
55 Ld. erről a korabeli színházban W. M. H. Hummelen: *Types and Methods of the Dutch Rhetoricians' Theatre*, http://www.dbnl.org/tekst/humm001type01/. Rembrandtról közvetlenül: **Hummelen 1973,** 151f.
56 **Konst 2002,** 50.
57 Ld. https://www.dbnl.org/tekst/vos_002alle02_01/vos_002alle02_01_0006.php
58 Vö. még **Held 1973,** 118–119, aki J. G. van Gelder egy 1969-es, nem publikált chicagói előadására hivatkozik.
59 **Konst 2002,** 49.
60 Vö. **Gudlaugsson 1938,** 78–79.

jutott. A kérdésről kimerítően értekező P. Leendertz Jr. szerint[61] azonban a tény, hogy az 1–3. állapotban a négysoros vers még nem volt a lemezen, arra utal, hogy a karcot Rembrandt eredetileg nem könyvillusztrációnak szánta. Mindenesetre a könyvben való felhasználásra már a nyomtatás évében sor került, noha a dúcról – amiként ez a felhasznált papírok minősége, illetve vízjelei alapján megállapítható – később is készültek önálló levonatok.[62]

Előadásában Warburg többször is hivatkozik a jelentős holland műtörténész, Frederik Schmidt-Degener a Warburg-könyvtár *Studien*-sorozatában épp az előadás évében megjelent *Rembrandt und der holländische Barock* című tanulmányára[63], amely többek között részletesen leírja a rézkarcot is. „Az eltaszított, szívében bosszúvággyal telt Médeia kezében a végzetes tőrrel a sötétség védelmében várakozik, miközben Kreusza fejét már a halálos varázskorona díszíti[64]. E drámai pillanatokat Rembrandt tökéletesen lefojtja – csak élesebb odafigyelésnél lehet érezni a feszültséget. A súlyos oszlopok által hordozott, a négyzetes osztású és színtelen ablaktáblák fényétől megvilágított protestáns imaház józanságába a mester olyan tiszta templomi békét varázsol, amely annyira erőteljes, hogy el is feledjük a közeledő szerencsétlenséget. Élesen körvonalazva, némán és kimérten mozognak a figurák egymás után a világos térben. Halk zene kíséri a ceremóniát: a klarinét épp belépésére vár, az ünnepség a leglassúbb tempóban zajlik."[65] Schmidt-Degener megérzi ugyan a karcon a dráma elfojtott feszültségét, a hangsúlyt mégis a protestáns imaház józanságára helyezi, amelyet egy hosszú passzuson át a festő korábbi fantasztikus templombelsőinek tékozló pompájával állít szembe – mintha az architektúra e fantáziátlanságában és a drámai feszültség letompításában egyaránt Rembrandt új keletű „polgári" érzülete, az „egyszerű" és a „kézenfekvő" iránti érzék és a higgadt protestáns bensőséghez való közeledése öltött volna testet.

Ezek ugyanakkor olyan értékek, amelyeket Rembrandt korának művelt városi polgárai is a magukénak vallottak – így a darabot jegyző Jan Six is. A Rembrandt és Six között az 1640-es évek második felében kialakult személyes kapcsolatok régóta ismertek és jól dokumentáltak a szakirodalomban[66]: Rembrandt a *Médeiá*val egy időben nagy igényű portrét karcolt barátjáról és mentoráról [B. 285., **3.13],** amely a személyes

61 **Leendertz 1923–24**

62 **Ash-Fletcher 1998,** 19.

63 **Schmidt-Degener 1926**

64 A Kreuszát fenyegető veszedelemnek ez a leírása nem felel meg a Six darabjában történteknek: Médeia ott egy pár mérgezett kesztyűvel kergeti a halálba vetélytársát. Ha a karcot szorosan a Six-dráma cselekményéhez szeretnénk kötni, a Médeia baljában látható rövid tőr arra a fegyverre utalhat, amellyel Médeia az V. felvonásban az öngyilkosságot elköveti. Vö. **Konst 2002,** 7–12.

65 **Schmidt-Degener 1926,** 16., amennyiben W. R. Valentiner ugyanakkor a *Médeia*-karcon látható alacsony, nézőkkel zsúfolt balusztrád mintájaként a zsinagógát ismeri fel. Ld. **Valentiner 1957a,** 24.

66 Vö. pl. **Schwartz 1991,** 259–261.

tiszteletadáson túl kétségkívül kivételes bravúrdarabként készült a műértő számára[67]. Ezek ismeretében persze csábító arra következtetni, hogy Rembrandt és Six munkái között bizonyos szellemi rokonság is kimutatható[68]. A darab morális üzenetét, amelyet Six programjellegű előszavában explicite is kifejt,[69] a kép alá karcolt négysoros strófa is megerősíti, amely holland eredetiben így szól: *„Creus' en Iason hier elckandren Trouw beloven: / Medea Iasons vrouw, onwaerdighlijck verschowen, / Werdt opgehitzt van spijt de wraecksucht voert haer aen. / Helaes! Ontrouwigheydt, what komt ghij dier te staen!*"[70] A szöveg az ifjú párra, illetve az újdonsült férjre hárítja a felelősséget, míg a szemlélő jóindulatát a megcsalt és elűzött feleségnek biztosítja. Említett londoni előadásában Saxl fontosnak is tartotta hangsúlyozni, hogy Jan Six kerülte Médeia varázslásainak és mágikus repülésének Senecánál mégoly hangsúlyos ősi motívumait: a darab eszerint „a bosszú színtiszta emberi tragédiája, egy méreggel végrehajtott, kevéssé mozgalmas gyilkossági eset, amely öngyilkosságba torkollik. Médeia megöli gyermekét és önmagát is, mert bűnhődnie kell azért, hogy saját testvérét meggyilkolta a hűtlen Iaszón kedvéért. Klasszicizáló ékesszólással előadott humanista dráma ez, amely nagy monológokat tartalmaz, klasszikus hírvivő-jelenetet, csodás álombeli víziókat, továbbá az úrnő és szolgálója hagyományos dialógusait…"[71]

---

67 A bravúr problémáját illetően érdemes utalni a B. 208. számú, 1645-ben készült és „*Six hídja*" címen elhíresült lapra **[3.14],** amely Frits Lugt kutatásai szerint valójában Albert Coenratsz. Burgh amszterdami polgármester birtokát mutatja (Ld. **Lugt 1920**). Az ezzel kapcsolatos legenda szerint – *se non è vero, è ben trovato* – a két kis figura a híd közepén magát a polgármestert és Jan Six-et mutatná, amint arra fogadnak, hogy Rembrandtnak sikerül-e befejeznie a karcot addig, amíg a szolga visszaér a hídhoz egy edény mustárral. Vö. **Schwartz 1991,** 261.

68 Vö. **Schwartz 1991,** 280.

69 A darabhoz írt előszavában Six a következőket fejtegeti: „Minthogy az emberek többnyire nem kedvelik az éles dorgálást, legyenek azok mégoly jogosak is, régóta szokás így vagy úgy kellemesebbé tenni az ilyesmit. Közülük talán a költészet számít a legelsőnek, hála a (szükségtelen is mondani, hogy korlátozott) képzelőerőnek, minthogy csak finoman érinti az elmét – akár azzal, hogy nem erőszakosan téríti el a gonoszságtól, hogy erényességre ösztönözze, akár úgy, miként mondani szokás, hogy viccelődve mondja ki az igazságot. Ez a darab azért íródott, hogy ezt az utat járja, és hogy a szórakozás idejét ne rossz célokra használjuk. A történet, amelyet számos szerző számos változatban feldolgozott, s amelyre többnyire sötét homály és árnyék borul, lehetővé teszi, hogy közülük a legvalószínűbbet és legalkalmasabbat válasszuk ki – amint a festők is, ki-ki a maga természetes vonzódása alapján, sajátosan szokták leképezni tárgyukat. Ezzel a szabadsággal kellett élnünk, mert hisz elképzelhetetlen, hogy Médeia nyilvánosan boszorkánykodott és tisztán láthatóan keresztülrepült volna az égbolton, hogy azután újra feleségül menjen Aegushoz, Athén királyához. Csakis ezért – és persze más okokból is – ebben a műben elvetettük az ilyet, hogy elkerüljük a benyomást: hogy azt, ki olvassa vagy hallgatja e történetet, olyannak hisszük, akit meg lehet győzni arról, hogy a fehér az fekete. Továbbá hogy ne melegítsünk föl rég fölszolgált étkeket, szándékosan kerültük mások gondolatait, Seneca néhány ötletétől eltekintve a második felvonás elején – ez elkerülhetetlen volt, mert megfelelt céljainknak, bármennyire különbözzék is egyébként a latin költő munkájától. Ő ugyanis Médeiát visszataszítónak ábrázolja, bár ezen az egy helyen legmélyebb sajnálatunkat váltja ki iránta. Ennek a darabnak a célja azonban az, hogy Iaszón égbekiáltó hűtlenségét ábrázolja. Mert ha Médeia bűnös is volt más dolgokban (amit nagyon is megbánt, mint azt A. Rhodiusnál, V. Flaccusnál és D. Siculusnál látjuk, akik kevésbé sötéten ábrázolják, mint később mások), nem érdemelte Iaszóntól, hogy az elhagyja, megfossza gyermekétől, és elzavarja. Ennélfogva inkább szánnunk kell őt, ha – a vele szemben történt nagy igazságtalanság okán – olyan őrült kétségbeesés vett erőt rajta, hogy dühöngő bosszújában magát sem kímélte…" **Six 1647,** 58. Vö. **Schwartz 1998,** 194.

70 Nyers fordításban: „Kreusza és Iaszón esküsznek itt hűséget egymásnak: / De Médeiának, Iaszón asszonyának, kit méltatlanul félretoltak, / Bánata felizzik és bosszúvágy vezérli. / Ó fájdalom! Hűtlenség, de sokba kerülsz is te!"

71 **Saxl 1957 I,** 304f. Gary Schwartz is enged a csábításnak, amikor a Six *Medeá*jából kiolvasható erkölcsi igazságtételt nemcsak Rembrandt karcára, de a Louvre-beli hősnőjére is érvényesnek tekinti. Vö. **Schwartz 1998,** 195–196. Talán épp Rembrandt rézkarcára gondolva hivatkozik Hoogstraten is Médeiára, aki szörnyű gyerekgyilkosságát,

A korábban elmondottak alapján nincs mit csodálkoznunk azon, hogy Warburg nem idézi Sixet – a szomorújáték moralizáló üzenetével egyáltalán nem foglalkozik[72]. Six ugyan a tragédia arisztotelészi esztétikájára alapoz, amikor – szemben a Seneca és Scaliger hagyományaira építő Jan Vos poétikájával (ld. itt 208–209.) – lemond a külső akciók és hatásos látványosságok ábrázolásáról, és inkább a jellemek belső életére koncentrál. Hősnőjét elsősorban belső lelki viharai közepette ábrázolja, és kerüli a moralizáló didaxist, „jó" és „rossz" karakterek leegyszerűsítő szembeállítását. Six azonban inkább retorikusan[73], mint dramaturgiailag követi Arisztotelész drámaesztétikáját: abból a quintilianusi elvből kiindulva, hogy a beszélők hatásos érzelemnyilvánításai közvetlenül hívják elő a nézőből ugyanazokat az érzelmeket, elsősorban „a néző erőteljes érzelmi bevonódására spekulál", amikor Médeia különböző intenzitású – hol félelmet *(phobosz),* hol részvétet *(eleosz)* keltő – érzelmes monológjaival mintegy automatikusan véli kiválthatni a megtisztulást *(katharszisz)*. Vele kapcsolatban a szerző együttérzésünkre apellál[74], de hősnője hosszú monológjaiban nincs szó *cselekvési* alternatívákról, csak elhatalmasodó szenvedélyről. Öngyilkossága, amely paradox, de érvényes megbékélést hoz a bosszú szörnyű tettével, nem morális megfontolásokból fakad.

A szerelmében és önérzetében sértett asszony története Six-nél csupán a házassági hűség polgári erényének töretlen érvényességét hirdeti: gyilkos indulat és önuralom, jogos bosszú és a személyes bűntudat „*örök hamleti*" dilemmájáról, ami Warburgot csakugyan érdekelhette volna, nem esik szó. Az ő számára ugyanis Médeia mint a „pogány boszorkánynak" a modernitás korába száműzött „őstípusa" érdekes, mint mitikus *Elementargeist* – az ún. Nimfa-fragmentum ismert heinei kifejezését parafrazeálva,[75] egy *„Hexe in Exil".* „Médeia szörnyű lelkiismereti kínjáról" szólva azonban Warburg nem annak jogosságáról, a felelősségről és más erkölcsi kérdésekről, hanem az *indulatok* (a szerelem, a gyűlölet, a bosszú) fölötti uralomról beszél. A tragikus öngyilkossággal a szomorújáték szerzője végérvényesen pontot tesz oda, ahol Warburg a démonikus örök visszatérésétől, „az örök hamleti dilemma" nyitottságától tart: ő a *Médeia*-karcban nem a humanista megértés Sixéhez igazodó, hanem a mitikus szorongás sajátosan rembrandti művét látja.

úgymond, „nem a nép színe előtt" hajtotta végre: a polgári *illendőség* nevében kívánja a történeti festőtől, hogy témáit „tisztes" módon kezelje. **Hoogstraten 1678,** 148., vö. **Gaehtgens 1996,** 176.

72 Ahogy az sem merül fel horizontján, hogy a történetet Rembrandt aktuális élethelyzetével, konkrétan a Geertge Dircx-szel való csúnya szakítással hozza összefüggésbe, amely a karc születésével egyidejűleg történt. Hogy a művész személyes – az általa elhagyott és a városból előzött asszony sorsa miatti – bűntudata visszhangzik-e a *Médeia*-karcon, mint ezt Margaret D. Carrol sejteti, persze sosem lesz igazolható. Vö. **Carrol 1998,** 169–170.

73 **Konst 2002,** 28–28.

74 vö. újabban **Schwartz 2006,** 280.

75 Az ún. Nimfa-fragmentum a firenzei Sta Maria Novella-templom Tornabuoni-kápolnájában Ghirlandaio által 1486-ban festett, Keresztelő Szt. János születését ábrázoló freskóról André Jolles-nek írt levél részlete: a kép jobb szélén beviharzó szolgálólány **[3.15],** esztétizált mozgalmasságában Warburg egy antik menád őrjöngésének megszelídített visszatérését vélte felismerni, a warburgi *Pathosformel*-koncepció talán legtöbbet idézett példája. A töredéket idézi **Gombrich 1981,** 159. Vö. Sigrid Weigel tanulmányával, amely Warburg antikvitásképének kialakulásában fontos szerepet tulajdonít Heine vallástörténeti tárgyú prózájának: Heine esszéjének címéből ismert ugyanis a „Götter im Exil" kifejezés. Vö. **Weigel 2000**

Lessing és Warburg: a „termékeny pillanat” mint a tétovázás ideje

Különös módon nincs nyoma annak, hogy előadásában Warburg részletekbe menően taglalta volna a karcot. Gombrich az okfejtés logikája alapján mindenesetre így foglalja össze, hogy mit mondhatott volna róla: „Rembrandt itt sem […] a drámai cselekmény csúcspontját, vagyis a szörnyű gyerekgyilkosságot vagy Médeia mágikus repülését választja.… itt is a belső feszültség pillanatát ragadja meg, a cselekvés előtti reflexiót, és nem magát a cselekvést, ezért veti el a hellenisztikus szarkofágokban gyökerező tradicionális ábrázolásokat. Azzal, hogy elutasítja a hellenisztikus barokk durva 'szuperlatívuszait', feltárja a mítosz valóban emberi tartalmát – azt a tartalmat, amelyet olyan művek, amelyeket nem ismerhetett, már előtte is megformáltak.”[76] Az antik példa, amelyre Warburg *expressis verbis* hivatkozik, a sokáig a hellenisztikus festő Timomakhosznak (i. e. I. sz.) tulajdonított híres *Médeia* Pompejiből **[3.16]**[77], amely szintén „a szörnyű cselekvésre kényszerülő ember lelkiismereti kínját”, az embernek azt a képességét jeleníti meg, hogy még a legelkeseredettebb pillanatban is mérlegelni tudjon, akármi hatalmasodik is el rajta azután. A freskót csak 1748 után, tehát éppen száz évvel a Rembrandt-karc születését követően ásták ki a pompeji hamu alól, s ez Warburg szemében azt bizonyítja, hogy Rembrandt nem külső befolyás, hanem az antik mítosz és a szenvedély mélyebb emberi megértése alapján választotta az önuralom és tétovázó mérlegelés *[Besonnenheit]* „termékeny pillanatát”: „Rembrandt korában, tehát mintegy egy évszázaddal azt megelőzően, hogy Pompji kiemelkedett volna a hamu alól, nem tudtak olyan jellemző képet alkotni az antik festészetről, mint amilyet a tétovázó Médeia megragadó pompeii freskója nyújt – ez megmutatta, hogy a szarkofágokról ismert, illetve a római triumfális katonacsászári patetizmuson túl létezett egy olyan Görögország is, amelynek csak Shakespeare-éhez hasonlítható érzéke volt a tragikus tettbe hajszolt [hős] lelkiismereti kínjához. A vívódó Médeiát, aki kezében a késsel még nem tudja eldönteni, hogy megölje-e játszadozó gyermekeit, amint azt a pompeji freskó – nagy valószínűséggel a Caesar-korabeli görög festő, Timomakhosz munkája – mutatja, Lessing a *Laokoón*ban arra hozza fel példának, hogy a klasszikus stílus képviselői bölcsen vonakodtak az átmeneti események ábrázolásától.”[78]

---

76 **Gombrich 1981,** 319.

77 A Herculaneumban megtalált képet a mai kutatás leginkább egy ismeretlen helyi kismester a pompeji „negyedik stílusban” készült nívós munkájának tekinti. A Timomakhosszal való összekapcsolás alapja az a számos, az eredeti festményről készült szöveges leírás és epigramma lehet, amely alapján a tehetséges pompeji festő elképzelhette Médeia személyes drámáját. A probléma és a kép–szöveg-kapcsolatok részletes elemzését ld. Kathryn Gutzwiller: „Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram”. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 125. No. 3. (Autumn 2004), 339–386.

78 **Warburg 1926/2012,** 99–100. Warburg 1926/2012, 99–100. Warburg Lessinghez való viszonyát érinti Radnóti Sándor is, vö. **Radnóti 1990,** 115.

Warburg mármost oly erősnek érzi az antik és a modern Médeiának ezt a rejtett, tudattalan közösségét, hogy a rembrandti rézkarc képi megoldásaival egyáltalán nem foglalkozik: úgy hivatkozik Lessing leírására, szavaira, mintha azok közvetlenül érvényesek volnának Rembrandt karcára is. Ezért érdemes kissé hosszabban is idéznünk Lessinget: „A régi festők között – úgy látszik – Timomakhosz választotta tárgyául a külső indulatot a legszívesebben. Dühöngő Aiasza, gyermekgyilkos Médeiája híres festmények voltak. De a róluk fennmaradt leírásokból kiviláglik, hogy festőjük azt a pontot, ahol a szemlélő a szélsőségeket nem annyira meglátja, mint odagondolja, azt a jelenséget, amellyel az átmenetiség fogalmát nem kapcsoljuk össze olyan szükségszerűen, hogy művészi meghosszabbítása nemtetszést keltsen bennünk, pompásan ismerte és össze is tudta kötni egymással. Médeiát nem abban a pillanatban ábrázolta, amikor gyermekeit valóban megöli, hanem néhány pillanattal előbb, amikor még küzd benne az anyai szeretet a féltékenységgel. Mi előre látjuk e küzdelem végét. Előre rettegünk attól, hogy hamarosan csak a kegyetlen Médeiát fogjuk látni, és képzelőerőnk messze túlszárnyal mindazon, amit a festő ebben a pillanatban megmutathatna nekünk. Éppen ezért sért bennünket Médeiának a művészi ábrázolásban szüntelenné tett határozatlansága oly kevéssé, hogy inkább azt kívánjuk, bár maradt volna meg ennél a természetben is, bár ne dőlt volna el soha a szenvedélyek harca, vagy legalább tartott volna addig, míg az idő és a megfontolás az indulatot el tudja erőtleníteni, s az anyai érzelmeknek tudja biztosítani a győzelmet. E bölcsessége miatt Timomakhoszt sok és nagy dicséret érte, s magasan egy másik ismeretlen festő fölé emelték, aki Médeiát – kellő megfontoltság híján – őrjöngésének tetőfokán mutatta be, és ezáltal a legnagyobb őrjöngés futólagos és átmeneti fokának olyan tartósságot adott, hogy maga ellen lázított mindent, ami természetes. A költő, aki ezért gáncsolja őt, igen szellemesen mondja, magát a képet szólítván meg: Hát állandóan szomjazod gyermekeid vérét? Mindig új Iaszón, új Kreusza van előtted, kik szakadatlanul keserítenek? – Pokolba veled és a festményeddel is!”[79]

Csak e szöveg fényében válik nyilvánvalóvá a Lessingre való hivatkozás jelentősége Warburgnál. A Timomakhosz-kép ekphrasziszának magával ragadó ereje (a szöveg *enargeia*-ja, amely a kép hatásteljesítményét hivatott közvetíteni[80]) Lessingnek abból a retorikai fogásából ered, hogy a képet az általa kiváltott *szorongás* nézői tapasztalataként írja le. Az olyan fogalmazások, mint „előre látjuk… előre rettegünk… bár ne dőlt volna el soha…”, világosan mutatják, hogy Lessing a képi jelent a várakozás móduszában, a múlt (az okok) és az eljövendő (a következmények) szükségszerű kontinuitásának felfüggesztéseként értelmezi. Timomakhosz megvonja a nézőtől a szenvedélykitörés látványát, ami viszont – ismeri fel Lessing – frusztráló hatást kelt,

79 **Lessing 1982,** 206–207.
80 **Boehm 1995c,** 31ff.

amennyiben Médeiának „a művészi ábrázolásban szüntelenné tett határozatlansága" gátolja a nézőt az érzelem spontán átélésében. Timomakhosz bölcsessége arra kényszerít, hogy elidőzzünk a kép előtt: a reménykedő reflexióval („bár ne dőlt volna el soha a szenvedélyek harca…") csupán e kielégületlenséget kompenzáljuk. De épp itt rejlik a szorongás mélyebb forrása: mert hiába Timomakhosz bölcsessége, nézőként mégis *tudjuk*, hogy Médeia megfontoltsága csupán elodázza a bekövetkező katasztrófát, elhárítani nem lesz képes.

Semmi kétség: Warburg kötődése Lessinghez nem az akadémikus-formalista „ágazati esztétika" képviselőjének, hanem a felvilágosodás kételyektől gyötört humanista bölcselőjének szól, aki mélyen tisztában van „az antik kultúra poláris feszültségével". A „termékeny pillanat" egyensúlya Lessingnél éppoly törékeny, mint a poláris szimbólumé Warburgnál: a klasszicista szépség semmiféle *harmonia praestabilitá*ja nem garantálja. Ellenkezőleg, folyamatosan fennáll a lehetőség, hogy, amint Edgar Wind fogalmaz: „a műalkotásban megtestesült felajzott érzelmek az ellenkező irányba fordulnak, és a tulajdonképpeni művészi szétrombolásával fenyegetnek."[81] Valami ilyesmi történik Lessing ismeretlen görög festőjénél, aki tolakodóan kizárólagossá teszi az őrjöngés csúcspontját, vagyis – Timomakhosz bölcsességével ellentétben – *nem enged időt a képnek, hogy megtörténhessen*.

A PILLANATKÉP SÚLYTALANSÁGA

A kétféle ábrázolás időkezelése közötti lessingi különbségtétel visszhangzik mármost Rembrandt *Médeia*-karcának és Jan de Vos 1667-es amszterdami színházi bemutatójának szembeállításában is. Jellemző, hogy Warburg ezúttal közvetlenül nem Tempesta illusztrációjával, hanem egy színházi produkcióval konfrontálja Rembrandtét. Idézzük Warburgot: „Médeia varázskocsijának tüzes sárkányai Jan de Vosnál előzik a színpadról a tragikus lélek drámáját. A közönség feltétlen elragadtatottsága az átváltozás nyers színpadtechnikai kunsztjainak köszönhető. Ha közelebbről megnézzük a mágusnőt kocsiján, semmi kétség nem marad abban a tekintetben, hogy szemünk előtt az antikvitás démonikus reneszánsza történik meg: Médeia, a pogány boszorkány őstípusa a pokol hercegnőjeként lép elő…"[82] A hangsúly annak a „megsemmisítő hatásnak" a megértésére kerül, amit Médeának a borzalmas gyilkosság színéről való, vérfagyasztó sikolyok által kísért sátáni elrepülése váltott ki

81 **Wind 1979,** 175. magyarul **Wind 2005,** 40.
82 **Warburg 1926/2012,** 96.

az egyszerű amszterdami publikumból[83]. A horrorszerű effektus erejét Warburg egy akkor már vagy nyolcvan éve ismert – persze itáliai eredetű – színpadtechnikának **[3.17]** tulajdonítja, amelyet először 1589-ben alkalmaztak egy színielőadás ún. *intermezzó*jában[84]. Amikor Jan de Vos a varázslónő delejező erejének színpadi hitelesítése kedvéért „az átváltozás nyers színpadtechnikai kunsztjához" fordul (a darabot az 1671-es kiadásban, majd 1698-ban is egyenesen *Medea: met konst- en vliegh-werken* címmel hirdette meg[85]), merő eszközként kezeli az ősi *pathos* amaz erejét, amelyet Médeia mítosza a görög antikvitás óta őriz. Warburg szerint épp azzal „űzi el a színpadról a tragikus lélek drámáját", hogy – a szenvedély dialektikájának színrevitele helyett – csupán a rémület automatikus reflexét váltja ki a nézőből, mégpedig ugyanazzal a feltétlenséggel, amellyel Médeia is tombol. Akárcsak az „ismeretlen festő" Lessingnél, Jan de Vos népszerű színháza is jelenlét és kifejezés eksztatikus totalizálására tesz kísérletet – minden eszközt bevet annak érdekében, hogy tökéletes fedésbe hozza a formát az érzéssel, a jelentőt a jelentettel; hogy a pillanat paroxizmusában elvakítsa nézőjét mindennel szemben, ami kizökkenthetné saját jelenéből s ezzel lejátszhatóvá-reflektálhatóvá tenné számára Médeia pusztító szenvedélyének emberi tragédiáját.

Ennek fényében érdemes visszatérni Tempesta, illetve más kortársak *Médeia*-illusztrációihoz, amelyek – Warburg implicit logikája szerint – csupán hatásfokukban, de nem megközelítési módjuk tekintetében különböznek a multimediális színpadi látvány közvetlenség-igényétől. Minthogy engem itt kifejezetten Rembrandt grafikai megoldásai érdekelnek, Warburg helyett (de az ő észjárását követve) megkísérlem elvégezni az összevetést az azonos vagy rokon médiumban született munkákkal. A legkézenfekvőbb párhuzamnak Tempesta 1612-es Ovidius-sorozatának 67. számú, *Trucidatis liberis Medea fugam capessit* szövegű lapja[86] **[1.11]** kívánkozik, amely épp Médeiának a Vos-féle *vertooning*ban megjelenített mágikus elrepülését ábrázolja, s amely szinte bizonyosan megvolt Rembrandt 1656-ban elárverezett privát műgyűjteményében[87]. Itt is feltűnnek „Médeia varázskocsijának tüzes sárkányai"[88] – a képből mégis hiányzik a

83 Némi megvetéssel Schmidt-Degener is arról beszél, hogy „az amszterdamiak csodálattal adóztak Jan Vos hókusz-pókusz-*Médea*jának". Vö. **Schmidt-Degener 1926,** 17.

84 Warburg itt Epifanio d'Alfanio egy Ferdinando Medici nagyherceg 1589-ben Firenzében Christina di Lorenával tartott esküvője alkalmából készült rézmetszetére hivatkozik, amelyet „Az 1589-es *Közjátékok*hoz készült színházi kosztümök. Bernado Buontalenti rajzai és Emilio de'Cavalieri számadáskönyve" című tanulmányban is érint, s amely egy a firenzei színházban alkalmazott közjátékot mutat. In: **Warburg 1995,** 91.

85 A darab ismertetését W. J. C. Buitendijk szerkesztésében lásd itt: http://www.dbnl.org/tekst/vos_002wjcb01/vos_002wjcb01_0010.htm.

86 Ovidius: *Metamorphoses*. Antonio Tempesta (1555–1630) *Trucidatis liberis Medea fugam capessi,* 67., rézmetszet, 10,3 × 11,8 cm, 1612.

87 A Rembrandt műgyűjteményének elárverezésekor, 1656-ban készült vagyonleltár 207-es, továbbá 210., 211. és 212. számú tétele is Tempesta rézkarcait tartalmazó mappákat említ. Vö. **Strauss 1979.**

88 E. Jan Vos about ‚Medea' and the Nieuwe Schouwburg. Alle de Gedichten, 1671, pp. 86–88; 2nd ed. 1726, I, pp. 184–185. http://www.dbnl.org/tekst/vos_002wjcb01/vos_002wjcb01_0017.htm

démonikusság közvetlen ereje. A varázslónő, kocsiján nekünk háttal, barokkosan ellenpontozott törzscsavarással fordul vissza borzalmas tette színhelye felé: jobb vállát visszahúzva, baljával a legyilkolt gyermekek tetemeire és a lángba boruló palotára mutat. A mozdulat több mint beszédes: nemcsak a lángra lobbantás mágikus tettét hajtja végre, de mintegy a bosszú művére rámutató, Iaszónnak szóló árulkodó gesztus is egyben.

Ezt a *figura serpentinata*-t Warburg ugyanúgy „a gesztusnyelv európai szuperlatívuszai" közé sorolhatta volna, ahogy azt Tempesta 1606-ból való *Proserpina*-illusztrációjának **[2.82]** főalakjaival tette. A térbe-csavarodó visszafordulás motívuma ismétlődik meg a két balra tartó, jobbra forduló sárkányfigurában is: a hosszú, jobbra ívelődő sárkánynyakak tovább lendítik a tekintetet a lángnyelvek ellentétes irányú íveiig. A felhők ismétlődő görbületei éppúgy ezt a ritmikus körmozgást erősítik, mint Médeia felcsapódó hajfürtjei, a nyakától és derekáig nagy ívben visszakanyarodó lepel vagy az indulatos karmozdulatot kísérő sárkányfarok motívuma. Ez utóbbiakat Warburg „bewegtes Beiwerk"-nek nevezhette volna – a kifejezést korai Botticelli-disszertációjában alkalmazta először „a ruházat és a haj külső mozgalmasságá"-ra.[89] **[3.15]** E kísérő motívumok a quattrocento-korabeli mesternél felcsapódó leplek, lobogó hajtincsek kanyarulatainak és íveinek formájában az ábrázolás benső felajzottságát voltak hivatva láthatóvá – a nézői tekintet számára lekövethetővé – tenni. A pátoszformula e metonimikus kiterjesztését alkalmazza már az az antik hellenisztikus szobrász is a pergamoni múzeum egy i. sz. II. századból származó római szarkofágjának Médeia-csoportján[90] **[3.18],** ahol a tomboló anya gyilkos karmozdulatának mozgatóerejét a vállára csapódó halott gyerek íve és a szárnyas kígyótest vad tekergése teszi még intenzívebbé. De ez visszhangzik a Jan de Vos-darabhoz (1667) készült ismeretlen eredetű korabeli illusztráción[91] **[3.19]** is Médeia hajdíszének motívumában, amely úgyszólván a gyermeki test dühödt elhajításának ívét rajzolja elő. A grafikus gátlástalan keze túl könnyedén jár rá az eksztázis sablonvonalaira, amelyek egymást erősítve túlterjednek a cselekvőn, és elborítják a kép egész felületét. „Tempesta flott kalligrafikus modora" (Warburg) áramvonalasítja a tekintet útjának *(parcours)* pályáit: bár az összehangolt ívességek felgyorsítják lendületes futását, ittasult körforgásuk *egyneműsíti a konfliktusban egymásnak feszülő erőket,* és ezért nem képes föltárni a valódi szenvedélyek dialektikáját. Csupán a szenvedélyesség atmoszféráját, üres intenzitását idézi fel: Tempestánál végül is az *általánosság* silányítja futó izgalommá a tragikus sorseseményt.

89 A műszót Adamik Lajos a test spontán mozgását „magatehetetlenül kiegészítő elem"-nek fordítja. Ld. Warburg: „Sandro Botticelli két festménye: a *Vénusz születése* és a *Tavasz*. Az olasz kora reneszánsz ókorképéről" (ford. Adamik Lajos), in: **Warburg 1995,** 53.

90 Római szarkofág, i. sz. II. század, Berlin, Pergamon-múzeum.

91 Pontos eredetmegjelölés nélkül közli **Gombrich 1981,** 320.

„Harc a szem emberi jogaiért” – avagy a látás testisége és az indulatvezérelt tekintet inszcenálása

A *Médeia*-karcon Rembrandt tökéletesen másképp narrál. Sokkal többről van szó, mint pusztán a dramaturgiai súlypont áthelyezéséről a cselekmény egy kevésbé hektikus pillanatára: a „termékeny pillanat” szcenikája szempontjából a Iaszón és Kreusza esküvője nem szolgál az „előtt” és az „után” lefolyására vonatkozó világos utalásokkal. Warburg jól látta ezt, amikor „a külső mozgalmasság átváltását a beletörődés belső mozgásába” energetikai inverziónak nevezte[92], és úgy vélte, Rembrandt a *chiaroscuro* merőben új alapjain kezdte újra „a mimika római retorikája elleni harcot”[93]. Ez az a mód, ahogy az „eleven” megőrződik az olyan tárgy képi megmutatkozásában is, amely maga látszólag már nem mozog[94]. Sugallata szerint a kép csak akkor teszi személyesen is hozzáférhetővé a „hamleti” dilemma tragikumát, ha – túl azon, hogy ábrázolja Médeia tétovázását a színpadon – analógiás alapon a befogadó tekintetére is „kiterjeszti az ösztönzés és cselekvés közötti örökké illékony lélegzetvétel szünetét”.

De Warburg csak sejteti egy ilyen performatív megközelítésnek a lehetőségét: azt nem vizsgálja közelebbről, hogy Rembrandt *chiaroscuró*ja milyen „aktuális fázist” jelent „a szem emberi jogaiért vívott harcban” – vagyis abban a civilizálódási folyamatban, amelyben az ember „a közeledési ösztön és a távolodási akarat poláris ritmusát” követve igyekszik úrrá lenni saját érzelmi elfogódottságain[95] (lásd az első részben 48f.). A kérdés most így merül fel: az istenek, démonok és megszállottak közvetlen ágálása miként szublimálódik a nézői tekintet kényszeres közeledésének és távolodásának játékává? Warburg nem analizálta azt a kérdéskört, hogy Rembrandt a *Médeia*-karcon a képi szintaxis és a grafikai matéria (vonal, vonalköz, foltmaratás, hidegtű-nyom stb.) miféle bonyolítása révén képes a befogadó zabolátlanul olvasó pillantását megtorpanásra bírni, és rávenni arra, hogy függessze fel a dolgokat egyszerűen tudomásul vevő látás rutinját. Úgy tűnik tehát, hogy épp azon a ponton hagyja abba a képi tapasztalat taglalását, ahol a fenomenológusok (például Merleau-Ponty vagy Waldenfels) hozzáfognak.

Láttuk, hogy Warburg a befogadást nem a szemlélődő tudat vagy a képzelőerő szabad játékaként írja le, ellenkezőleg: olyan többé-kevésbé manifeszt testi eseményként fogja fel, amelyben a közvetlen érintettségre adott automatikus reakció rendre megelőzi a kontrollált, önreflexív választ. A pátoszformulák épp azért fontosak az antro-

92 „Energetikai inverzió: Rembrandt az energetikus transzformátor, amely a szenvedélyes kisülésgesztusokat a szenvedély akkumulátorává alakítja vissza.” In: **Warburg 1932,** VII. 285. Vö. **Zumbusch 2004.** 256. n. 73. Az inverzióról még ld. **Port 2001,** 230.

93 Warburg: Az antikizáló ideális stílus megjelenése a korai reneszánsz festészetében. **Warburg 1995,** 218.

94 Vö. **Boehm 2000b,** 76.

95 Aligha véletlen, hogy ez a kérdés épp egy modern mű – Manet *Dejeuner sur l’herbe*-je (1867) – kapcsán merül fel. Vö. **Warburg 2005**

pológus-képtörténész számára, mert az embert közvetlenül – szenvedélyes, vágyakozó, indulatos, szorongó, sebezhető stb. mivoltában – szólítják meg, és elsősorban mint ilyet késztetik állásfoglalásra.[96] A képtörténésznek magának is olyan médiummá kell válnia, aki nem pusztán információhordozóként kezeli, hanem saját bőrén érzi, testében megéli a képeket. Merleau-Ponty is azt követelte a művészettörténésztől, hogy – elsajátítva a festő „titkos tudományát" – a képet ne a megismerő tudat külső nézőpontjából adott puszta tárgynak tekintse, hanem hogy tanuljon meg a *képpel* nézni, a kép *szerint* látni.[97] Merleau-Ponty kijelentését, amely szerint a tudósnak a képeket nem manipulálni, hanem laknia kell, Warburg minden bizonnyal támogatta volna[98].

Érdemes tehát innen – mintegy a warburgi érem másik oldala, a látás/észlelés testhez-kötöttségének tapasztalata felől – is szemügyre venni Rembrandt *Médeia*-karcát. Innen nézve nem az a döntő kérdés, hogy mit vagy hogyan „ábrázol" a kép, mint inkább az, hogy miként irányítja a tekintetet. Mit, mennyire és hogyan mutat meg (tesz láthatóvá), illetve mire mutat rá: hogy miként fókuszálja, vonzza magához, illetve taszítja el, miként teszi kíváncsivá, elégíti ki és hagyja alkalomadtán cserben a nézői pillantást? A kép a „külső és belső élet idegi felfogó szerveként" a tekintetnek erre az eleven mozgására apellál: arra, hogy benne ugyanúgy vágyak, szorongások, frusztrációk, agresszió és önkorlátozás munkál, mint az explicit testmozgásokban. Az ilyen szempontokat követő képértelmezésben maga Merleau-Ponty lehet a segítségünkre, amennyiben a centrális perspektíva, illetve térbeli mélység fenomenológiájának általa adott analízise[99] pompás vezérfonalat kínál a tekintet rembrandti színrevitelének, illetve a *chiaroscuro* mint ikonikus epokhé működésének megértéséhez.

---

96 Bár ambíciója egy univerzális „történeti-lélektani kifejezéstudomány" megalapozása volt, a képtörténész feladatát Warburg nem elvont motívum- és képkataszterek felállításában, hanem a hagyománnyal folytatott eseti dialógusok, az indulatátvitelek és áttételeződések konkrét eseteinek rekonstruálásában látta – egyedi kutatásoktól remélte a civilizációs folyamat teljesebb áttekintését is. Mint Gombrich fogalmaz, Warburg „nem elvont fogalmakkal, hanem konkrét tárgyi tartalmakkal" szeretett foglalkozni. Vö. **Gombrich 1981,** 157.

97 **Merleau-Ponty 2002,** 57.

98 Bernhard Waldenfelsnek a figyelem fenomenológiájáról írott könyvét olvasva Warburg megfontolásai és a fenomenológiai megközelítés közötti összefüggés még szembetűnőbbnek látszik. „Egy defenzív, tisztán esztétikai beállítódás, amely visszaretten a képtapasztalat mélységeitől, afelé tendál, hogy immunitást szerezzen e tapasztalattal szemben – szem elől téveszti a képek eredetét és hatalmát. A képek genealógiájához nemcsak a történeti körülmények tartoznak hozzá – ide számít a képnek a pátoszból való születése is. Azok a képek, amelyeket megfosztottak pátoszban gyökerező hátterüktől, előbb-utóbb a kultúrműsorban, a látványosságban, a dekorációban, a designban végzik." **Waldenfels 2004,** 225. Bár nem hivatkozik rá, itt kifejtett gondolata aligha tagadhatja rokonságát a *Pathosformel* warburgi koncepciójával. Az ő képfogalma éppúgy túlmutat a művészettörténészek bevett szóhasználatán, mint Warburgé: a képet ő sem festett-faragott objektumként, hanem a tapasztalati világ megmutatkozásának médiumaként, világ-viszonyként kezeli. De a fenomenológus a másik oldal – az észlelő-figyelő szubjektum – „felől" érkezik: nem az objektivált történeti formula a kiindulópont számára, s ezért világosabban lát és szabatosabban fogalmaz meg egy sor kérdést, amely többé-kevésbé ott munkál a warburgi összkoncepcióban is, mégsem válik explicitté. A *pátosz* ugyanis, amelyről Waldenfels a képek kapcsán beszél, elsősorban azé a libidinális-testi tekinteté, amely szeretné átfogni világát, hogy jelen lehessen benne – s abból a hiányból adódik, hogy a szubjektum soha sincs abban a helyzetben, hogy egészen hozzáférhessen és szabadon rendelkezhessen felette.

99 **Merleau-Ponty 2002,** különösen 60–65., vö. hozzá fűzött kommentárommal, **Rényi 2004,** illetve **Rényi 2001,** különösen 30–35.

A proszcénium mint kronotoposz

Úgy tűnik, hogy a *Médeia*-karcon **[1.10]** a helyek nyilvánosságából fakadó implicit 45
időbeliség hordozza a drámai konfliktust. Nem lehet véletlen a templomarchitektúra Rembrandtnál szokatlanul áttekinthető térszerkezete. Egyrészt feltűnő az építészeti tagozatok – oszloptestek, párkányzatok, ablaktáblák, boltívek – kontúrjainak szakadatlansága, csaknem iskolásnak ható perspektivizmusa: Rembrandt kevés keresztsraffozást alkalmaz, és azok is pontosan az architektonikus felületekhez illeszkednek. Ez a plasztikai-téri szabatosság közelebb áll Dürer grafikai nyelvezetéhez, mint saját ez idő tájt készült vagy néhány évvel korábbi munkáihoz: gondoljunk akár az 1635-ös *Kufárok kiűzése* (B. 69.) **[3.20]** tágas csarnokának vagy az 1641-es *Mordecháj diadala* (B. 40.) 39
[3.61] jobb oldali oszlopláb–mellvéd-kombinációjának puha tónusú oldott rajzolatára. Az így elért különös áttetszőség eredménye az, hogy a karc háttere egy szellős, tágas, nagyon világos belső tér meggyőző benyomását képes kelteni. Hasonlóképp példa nélkül áll az előtér lépcsőfeljáró-architektúrájának minden részletre kiterjedő kidolgozása: a padlót árnyékoló rézsútos vonalháló a relatíve jobban „megvilágított" középrészen csaknem a reneszánsz padlóminták perspektivikus szabályosságát imitálja. Rembrandt – szemmel láthatóan a térviszonyok pontosabb tisztázása kedvéért – a háttérben a világosság, az előtérben viszont a sötétség fokait differenciáló művészetének minden kifinomultságát beveti. Ez a nagyfokú szabályosság, amelyet Schmidt-Degener egyenesen a fantáziátlan józanság megnyilatkozásaként értékel[100], annál inkább figyelemre méltó, mint hogy alaposabb vizsgálatnál az ábrázolás szerkesztettsége látszatnak bizonyul[101]. Ez is arra vall, hogy nem önkéntelen stílusjegyről (például valamifajta klasszikus, italianizáló letisztulás közvetlen nyomáról), hanem csak itt, e konkrét műben alkalmazott fogásról van szó[102]. A kérdés tehát így vetődik fel: mire szolgál itt Rembrandt számára az „előtt"-ek, „mögött"-ek és takarások e pedantériája? Van-e szerepük, s ha igen, milyen szerepük van Médeia történetének elbeszélésében?

Az architektonikus keret mindenekelőtt két feltűnően elváló részre osztja a teret: élesen elkülönít egy a képsík felé nyitott, marginális „külső" és egy, az ablakokkal áttört

100 **Schmidt-Degener 1926**

101 Még ha – mintegy Svetlana Alpers pompás elemzését követve – Saenredam aszimmetrikus, távlatpontos metódusa felől nézzük is, vagyis nem feltételezzük – Alberti modelljének megfelelően – sem egy a képen kívüli néző, sem egy valós vetítősík jelenvalóságát a fikcionált világ „előtt", hanem csak a képen *belül* felvett nézőpontot ismerjük el a szerkesztés konstansaként, s azt Médeia figurájával azonosítjuk, aki ráadásul, befelé mozgó figuraként, mintegy kínálja magát a „mozgó szem" megszemélyesítésére, az archiktektúra nem felel meg az analitikus *prospect* Poussin által elvárt klasszicista követelményeinek. Vö. **Alpers 1983,** 48–49; **Alpers 2000,** 52–53. Ld. ehhez **Zaunschirm 1995,** 189–193.

102 Mindez erősen ellentmond pl. J. Q. van Regteren Altena spekulációinak, aki szerint Rembrandt – úgymond „személyiségéből" fakadóan – a „sátorszerűt" előnyben részesítette volna „az épített"-tel szemben: vö. **Regteren Altena 1973,** 183.

templomfal határolta, zárt „belső" teret. Ez utóbbi világosságával és tágasságával szemben az előtér relatíve keskeny, hosszanti sávja megvilágítatlan marad. A kétféle tér nyilvánvalóan hierarchikus viszonyban van egymással: a „sarkára állított belső térnek" a trónus és az oltár pozíciója által jelölt „reprezentatív" (a függönykarnis párhuzamosával csupán nyomatékosított) főtengelyéhez képest az előtéri passzázs hangsúlyosan félreesőnek, a „színpadi" heterotópia tünékeny és esetleges keretének mutatkozik. Panofsky sem véletlenül említi épp ezt a karcot mint a „kimondottan szubjektív értelmű" rézsútos beállításnak az északi perspektíva-felfogásra jellemző példáját[103]: mintha a homályos szegletek csak azért volnának mégis láthatóak, hogy bekeretezzék a látványos szertartást, és a fényes játéktérre irányítsák a nézői tekintetet. De a két térszegmentum még sincs hermetikusan elzárva egymástól. Összekapcsolja őket egyfelől a centrális elrendezésű lépcső, amely mintegy a nyilvánosság fényes terébe való belépésre invitálja a jobbról közeledőt. Másfelől ott a függöny hangsúlyos motívuma, amely – miközben a képsík teljes hosszában végig futva nyomatékkal különíti el a „kívül" és „belül" tereit – félrevonva mégis átjárást kínál közöttük a tekintet számára.

Mármost mit látunk, ha engedünk ennek az építészeti eszközökkel előadott invitálásnak?

Rembrandt megint érett kori cselekményvezetése csúcsszínvonalán teljesít: elbűvölő természetességgel érzékelteti a résztvevők spontán belefeledkezését a nyilvános ünnep szelíd, békés jelenébe **[3.22].** Amint például a fél térdre ereszkedő Iaszón tekintetét épp a teljes díszbe öltözött főpapra emeli, aki – miközben baljával afféle „püspökbotjára" támaszkodik – jobbjával ékesszólóan az ifjú párhoz fordul, az ifjú menyasszony, Kreusza (másik nevén Glauké), amennyire szembeforduló telt arca az árnyékban kivehető, koronás fejfedője alatt minden különös kifejezés nélkül tekint maga elé. Így, csendben figyeli a jelenetet atyja, a koronás turbánjával és jogarával mint felségjelvényekkel megkülönböztetett Kreón is: szemközt állva a baldachin fedte oltárral, amelyről áldozati tűz füstfelhője gomolyog felfelé, s amely mögött magas trónusán a szemlélődő Junó istennő (a házasság védelmezője) szobra magasodik, mintegy ő adja meg a körülálló nemes, födetlen fejű férfiak, gyermekek, a karzaton türelmesen várakozó zenészek és kóristák – a szemlélődő közönség – alaphangját. Egyetlen kihívó vagy feltűnő testtartás, gesztus, öltözék, oda nem illő karakter sem zavarja meg a ceremónia egyenletességét és folytonosságát. A lapidáris jelölések és a reduktív részletezés, a rembrandti rajzolás precizitása és ökonómiája folytán – nagyítóval a kézben – kedvvel böngésszük végig[104] a gyakran egy-két parányi hidegtű-vonással akcentuált – hol mogorva, hol mélázó, derűs, elmerült, naiv vagy épp

103 **Panofsky 1984a,** 245–246. n. 71.

104 Az apró részletek számbavételének fontosságát indirekt módon Houbraken is igazolja, amikor – anélkül, hogy néven nevezné a *Médeia*-karcot – utal arra a műgyűjtőre, aki nem nyugszik, amíg mind a koronás, mind a korona nélküli Juno-s változatot nem birtokolja. Vö. **Houbraken 1718–1721, Münz 1952,** 214.

ostoba – karakterek pompás galériáját, oda és vissza. A szertartás formális jellegéből következően ennek a szituációnak nincs a résztvevőket erőteljes érzelmek kifejezésére késztető drámai centruma.

Velük szemben mármost a proszcénium sötétjéből előbukkanó, a lépcső felé tartó és szolgálója által kísért, kapucnis Médeia elfeketedő arca szinte kivehetetlen, és mozdulata is több mint kétértelmű **[3.23]**. Hosszú palástját szolgálója tartja mögötte: jobbjában egy alaktalan tárgy – a karcot a Six-darabbal szorosan asszociáló Jan Konst szerint a Kreuszának szánt mérgező kesztyű doboza[105], illetve a köntös bő ruhaujja – tornyosul, baljában alig észrevehető rövid tőrt tart, a fegyvert, amelyet a darab végén majd önmaga ellen fordít. Irányulása is megfoghatatlan: félig az oltár felé, félig azonban a nézőtérhez fordul, de Rembrandt gondoskodik arról, hogy tekintete ne találkozzon a miénkkel. Titokzatos jelenése inkább fenyegetés az ünneplők felé, mintsem az asszonyi kétségbeesés lefojtott kifejezése vagy a néző együttérzésére apelláló gesztus. Médeia színpadi jelenlétét tehát – a *Proserpina elrablása* **[1.08]** konkrét-célirányos cselekvésekre épülő pengeéles dramaturgiájával ellentétben – valamiféle kifejtetlenség és homályosság jellemzi. 7

Mert Rembrandt ezúttal nem a gesztusok nyelvét, inkább a tér artikulációját, azt a bizonyos színházi kronotoposzt hívja segítségül a drámai szituáció megvilágításához. Akár a *Jézus és a házasságtörő asszony*on (vö. itt különösen 383ff.), itt is zavartalan, távoli rálátást biztosít a nézőnek a képszínpadon zajló eseményekre. A londoni képen láttuk, hogy miként tompítja a közvetlen jelenlét érzetét egy olyan széles, küszöbszerű előtér közbeiktatásával, amely inkább elválasztja a nézőtől az eseményt, mintsem kontinuitásukat hangsúlyozza. A *Médeia*-képen Rembrandt a proszcéniumot kifejezetten architektonikus eszközökkel különíti el: az enyhén rézsútos előteret, amelyben Médeia a képsíkkal párhuzamosan mozog, a lépcsőfeljáró és a trónust tartó emelvény szembenézetű sarkai tagolják. Rembrandt olyan markáns nyomatékot ad a derékszögű élek plasztikitásának, ami egészen idegen a tőle megszokott oldott-festőies *chiaroscuró*tól. Ezzel a „színház" kronotopikus határa manifeszt keretté válik: az esküvői jelenet úgyszólván mint „kép a képben" jelenik meg[106].

A sarokélek középre szervezése folytán a nézői tekintet a ceremónia terét csak távoli, alulnézeti és mögöttes-oldalsó pozícióból közelítheti meg **[3.24]**. Rembrandtnak láthatólag fontos, hogy az esküvőt minél ünnepélyesebb, békés és emelkedett eseményként

105 **Konst 2002**

106 Stephanie S. Dickey – egy más összefüggésben: ld. **Dickey 1986,** 261–262., illetve 258. skk. – ezt a szerkezetet „megosztott kép"-ként [divided image] aposztrofálja és – tekintettel a képet kísérő verses szövegre, illetve P. M. Daly és K. Porteman újabb kutatásaira – olyan emblémákkal hozza összefüggésbe, amelyeknek már a *pictura*-ja is a fő- és háttérmotívumok egymást megvilágító kontrasztjára épül. Ugyancsak „megosztott képről" beszél Amy Golahny is: kissé homályos értelmezése szerint a keretezés itt „ok és okozat megmutatására" szolgál: „Médeia nem tanúja a házasságkötésnek, de ez motiválja szörnyű tette végrehajtásában. Rembrandt kitalál egy megoldást két jelenet egyetlen keretben való ábrázolására – azért, hogy a néző az egész megértése érdekében mindkettőt értelmezni kényszerüljön." Ld. **Golahny 2003,** 40.

ábrázolja: az istennő hatalmas oszlopok keretezte trónusa, a baldachin fedte, füstölő oltár és az egyszerű résztvevők padlószintjének lépcsőzetes hierarchiája alul- és oldalnézetből még erőteljesebben érvényesül.

Többről van szó, mint a barokk stílusra jellemző diagonális mélységi térszervezés egy tipikus példájáról. Rembrandtnak fontos, hogy világosan érzékeltesse a párhuzamos függönykarnis által nyomatékosított hangsúlyos középtengelyt, amely a szertartást celebráló pap helyén, az alacsony oltárasztalon, az előtte térdeplő ifjú páron keresztül Kreón helyéig a képsíktól rézsútosan húzódik befelé[107]. Az aszimmetrikus elrendezés itt következetesen *egy szimmetrikus tér oldalnézetét* reprezentálja, amelynek uralkodó főirányát a trón pozíciója – voltaképp a házasságot óvó istennő *(Iuno Pronuba)* figyelő tekintete[108] – jelöli ki.

Térdramaturgiai szempontból különösen szemléletes – értelmezésre szorul tehát –, ahogy Rembrandt a Junó-figura kontrasztos megvilágításában **[3.26]** egyenesen a rivaldafény Degas-ra jellemző effektusát előlegezi meg. A beállítás diametrális ellentéte a Rembrandt Los Angeles-i *Junó*ján **[3.27]** alkalmazott szigorúan szimmetrikus frontnézetnek, amely a mai nézőből nem ok nélkül vált ki bizonyos idegenkedést[109]. Junó masszív alakja itt szinte kitölti a képsík egészét – kvázi nem enged külső rálátást önmagára. A megszólítás direktsége kizárja a kommunikáció személyességének és kölcsönösségének azt a benyomását, amely az érett és a kései Rembrandt arcképeit oly utolérhetetlen bensőségességgel tölti el. Amit ugyanis a festmény nézője elsősorban érzékel – s amit a gazdag faktúra és a tört-arany színvilág minden bűvereje sem képes feledtetni –, az az istennői hatalom kinyilvánításának közvetlensége és kizárólagossága. Az uralkodói tartás és a diadalmas tekintet arroganciája bénítólag hat az elébe járuló nézőre. Ennek fényében látszik csak igazán, hogy a trón extrém alul- és hátulnézete a *Médeia*-karcon épp egy az istenség szakrális prezenciájából kirekesztett, félreeső pozíciót jelöl meg inherens nézőpontként. Ez mindenekelőtt Médeia látószöge, aki *ott van* ugyan a templomban, még sincs *jelen* az esküvőn[110]. Árnyszerű jelenése ezáltal az elbe-

20

107 Ezzel a megoldással rokon a csaknem tíz évvel későbbi *Szt. Péter és Szt. Pál gyógyít a Templom kapujában* című hidegtűvel kombinált karc [B. 94., 1659. **3.25]** – ezen a kosáríves kapun át a jeruzsálemi templom nyitott előterébe látni (vö. **Kat. Berlin 1970,** no. 119.). A vastag szőnyeggel fedett főpapi emelvény előtt két szimmetrikus oszlop magasodik – hasonlóan a már említett londoni *Jézus és a házasságtörő asszony* **[2.137]** hátterében látszó templombelsőhöz. De akárcsak ott, a szimmetrikus-hierarchikus elrendezésnek itt sincs a témát érdemben megvilágító szerepe – ezért Rembrandt nem is emeli ki ugyanolyan határozottsággal a lépcsőzetességet, mint a *Médeia*-karcon. Az épületről, illetve Rembrandt architektúra-forrásairól id. Rachel Wischnitzer informatív cikkét: **Wischnitzer 1957.** Vö. **Golahny 2003,** 165–166.

108 **Held 1969,** 98. Az istennő-figurát Junóként elsősorban a páva motívuma és a 3. fázisban fejére került korona azonosítja. A motívum Six darabjában is előkerül (II. felv. 453–454.) vö. **Kat. New York 2015,** no. 7., 74.

109 Rembrandt: *Junó*. 1661–1665; olaj, vászon; 127 × 107,5 cm; Los Angeles, The Armand Hammer Foundation (**Corpus VI. 2015,** no. 252.). Megjegyzendő, hogy Junó e merev frontnézetét talán az indokolta, hogy az egy három elemből álló, a gyűjtő Hermann Becker számára adósságkiegyenlítésként készült képegyüttes középső darabjának készülhetett: míg az oldalnézetű párizsi *Vénusz és Cupido*-nak (no. 251.) balról, a lisszaboni *Pallas Athéné*-nek (no. 253.) jobbról kellett kereteznie a középponti helyzetű Junót. Ha hinni lehet a *Corpus VI.* szerzői által készített rekonstrukciónak **[Corpus VI. 2015,** 639., **3.28],** mindhárom istennő ugyanazt a nézőt kellett hogy fixálja.

110 Junó „abszolút" hatalmát a rivaldafény-szerű megvilágítás relativizálja: az, aki a felszikrázó jelenlét intenzitásában

szélés összefüggésébe helyezi – egyrészt a hűtlenség előtörténetébe ágyazza, másrészt a szörnyű bosszú majdani következményével árnyékolja be – a „tiszta jelenlét" e fesztelen és gyanútlan ünnepét: ezzel mintegy a bűn eseményére mutat rá.

Médeia fenyegetését így képileg nem a kezében tartott tőr vagy a mérgezett ruhadarab, hanem hangsúlyos *keretező* mivolta jeleníti meg: közelebbről a nyilvános eseményen való kívülállása, illetve a Junó-szoborral való konjunkcióinak és diszjunkcióinak szemléletes egyidejűsége. Médeiát és Junót Rembrandt konzekvensen ugyanarra az esküvőt szegélyező tengelyre állítja **[3.30]:** a súlyos függöny, a vaskos oszlop és a masszív emelvény egyaránt arra szolgál, hogy erre – a perspektivikusan a nézőhöz legközelebb eső és a kerethez tartozó – szegmensre koncentrálja a legerőteljesebb képi és szimbolikus kontrasztokat. Junó – Médeiával ellentétben – nemcsak *ott*, de mintegy *jelen* is van a szertartás nyilvánosságában: ámde ő az egyedüli, akit Rembrandt az említett rivalda-effektus révén részben mégis a kerethez tartozóként, mintegy kívüllevőként is jellemez. Rembrandt a két ellentétes erőt zseniális módon egymás vizuális inverzeként ragadja meg: a befelé irányuló plasztikus szoboralak fölülről nyilvános, védnöki szerepét gyakorolja, míg a kifelé oldalazó árnyalak alulról rejtőzve, fenyegetőn közelít. Végtére is mindkettő – mind az istennő, mind a mágusnő – a „közép" szintjét, mondhatni *az emberi világot* veszi célba, hatalmával azt keretezi. Iránytengelyeik metszéspontján, középmagasságban és mindkettőtől egyenlő távolságra Kreón figurája emelkedik ki: a mellvéd (a legvilágosabb hely) elé rajzolódó modellálatlan alakja afféle ellenpontja is Médeia árnyból szőtt sötétjének, de a plasztikus Junónak is finom kontrasztját alkotja. Ám súly és jelentékenység tekintetében elmarad tőlük – inkább csak képviseli a gyanútlan körülállókat. A főalakok vizuális különbségei így kizárólag rivalda és proszcénium heterotópiáiként sűrűsödnek szimbolikus jelentésekké – szándékaikat képileg csak a nyilvános tér/eseményhez, a „középhez" képest elfoglalt ellentétes pozíciójuk közvetíti.

De vegyük észre, hogy Rembrandt Médeia szemmagasságát a markánsan jelzett horizontvonalra állítja – vagyis az implicit nézőével azonosként határozza meg[111]. Mindez nem kevesebbet jelent, mint hogy a kép a nézőt bizonyos értelemben a közeledő Médeia „cinkosává" teszi. A lefátyolozott árnyalak kétértelmű, a lépcső irányába tett titokzatos mozdulata egyszerre fenyegeti *őket* és invitál *bennünket.* Csak sejtjük, hogy valami történni fog – de amit biztosan tudunk, az az, hogy a szertartás közönsége

---

fordul szembe vele, így sosem láthatja. Az Edgar Degas rivalda-effektusára **[3.29]** való célzást többnek látom puszta hasonlóságnál. A degas-i színházi életképek drámaiságának fő forrása a színpadi világítás mesterségessége, ami csak a kulisszából figyelve, vagyis valamilyen *extrém* felül-, alul- vagy oldalnézetben tárul fel. A zsöllye „normál" szintjéről nézve a táncosnők testszélei nem válhatnak ennyire kontúrossá, mert akadályoznák a színpadi jelenlét zavartalanságát. Rivalda és proszcénium egyaránt heterotópiaként leplezik le a nyilvános ünnep terét, s így kérdőjelezik meg annak kizárólagosságra támasztott igényeit.

111 Ezt hangsúlyozza Michael Podro is: **Podro 2002,** 79.

mit sem sejt ebből a fenyegetésből[112]. A láthatóság és elrejtés ökonómiájával operáló térkompozíció a nézői pillantást is *a megfigyelt jelenlét* felől definiálja – annál hatásosabban, minél szűkebb rálátást enged a leskelődőnek.

„A szemünk láttára" – a tekintet libidinális ökonómiája és a kép játéka

Persze a *Médeiá*n nincs és nem is lehet nyílt összekacsintás néző és főhős között. A függöny nem a néző és Médeia között, hanem a képen belüli nyilvános és magánszféra között húzódik, ami szintén a néző és Médeia az ünneplőkkel szembeni titokzatos közösségét húzza alá. Rembrandt ugyanakkor nem pusztán a kívüllétet, de a kirekesztettséget is érzékelteti, aminek egyik eszköze Médeia teátrális kiszorítottsága a marginális alsó sarokba, a másik az, hogy a néző a széles proszcénium és a tágas rálátás miatt hátra vonva és árnyékba borítva kell hogy érezze magát. Rembrandt indirekt narrációja a tekintet *libidinális természetét* aknázza ki: azt, hogy az szeretne mindig „jobban" látni, inkább „jelen" lenni. A keretes forma a nézői tekintetet manipulálja: mintegy befelé invitál az áhítatos ünnep derűs fénykörébe. Van valami roppant vonzó abban a végtelenül részletgazdag világban, amelynek ígéretével a belső tér kecsegtet: csakhogy minél teltebbnek kínálja magát ez a 'világ', annál kielégítetlenebb marad a néző, ha mégis megkísérli beváltani az ígéretet, és „közelebb" akar férkőzni, hogy részese is legyen a nyilvános, szakrális ünnepnek. Mindaz, ami a nyilvános térben zajlik, kiszorított nézőpontunk számára csak több-kevesebb takarásban tárul fel. Persze Médeiával együtt *tudjuk*, hogy mi zajlik a trón és az oltár előterében – mégis az az érzésünk támad, mintha „lemaradnánk" róla. Aki – „ott" lévén – „jelen" is van, az persze nem érzi e hiányt. A látni-akarás mint a jelenlét hiányának kompenzációja jelenik meg: a sóvárgó tekintet valójában csak arra a szabadságra vágyik, hogy tetszése szerint lehessen figyelmetlen. Így válik érthetővé, hogy miért követi Rembrandt ezúttal – rá nem éppen jellemző módon – a részletek *egyenletes* olvashatóságának a XVII. század holland képkultúrájá-

36

112 A nézővel való ilyesfajta összejátszás nem ismeretlen elem a korszak festészetében. Nicolaes Maes *A leselkedő* című ismert dordrechti zsánerképe (1657) **[3.31]** a lépcsőház mint nyilvános és privát tereket összekötő átmenet kronotoposzát alkalmazza a családi élet jámborságának és a bujkáló szeretők kétes titkainak szembeállítására: a képen középre és az előtérbe pozicionált szolgálólány úgy kacsint össze a nézővel, hogy a kétféle, önfeledt jelen idő közé mintegy beékeli a leskelődő saját *most*ját. A cinkosság a nézőben felébredő érzését – a szolgáló egyértelmű kommunikációján túl – voltaképp a takarás intenzív téri dramatizálása váltja ki: Maes hasonló sémán alapuló londoni *Hallgatódzó*ján [1655, **3.32**] ezt még egyértelműbbé teszi a festett függöny, amely – a néző *voyeur*-mivoltának képi metonímiájaként – a fal mögé bújt asszony hallgatódzásához a függöny takarásából kukucskáló befogadó kíváncsiskodó pillantását társítja, vö. **Kemp 1985,** 249ff. A függöny-motívumnak a befogadói tekintet inszcenáló szerepéről Rembrandtnál lásd még **Kemp 1986,** továbbá itt 391ff., illetve 676ff.

ban oly fontos szabályát. Míg a *Júdás*-karcon **[2.129]** a főszereplő vizuális kifejtetlensége, addig a *Médeiá*n – épp fordítva – a templom és a ceremónia ékesszóló látványa az, ami provokatív „ott"-ként vonja magára a figyelmet. E képi univerzumban a világ szövetének tárgyi olvashatósága a helyek nyilvánosságával van összefüggésben: ami világosan látható és közvetlenül átélhető, az másokkal meg is osztható, az a közös világ része.[113] Ami viszont nem (vagy nem elég jól) kivehető, az olyasmit jelöl, amely előtt a közös tudásra apelláló nyilvános tekintet meg kell hogy torpanjon. A *Iaszón és Kreusza esküvőjé*n a proszcénium sötétsége, maga Médeia árnya képviseli ezt a hádészi világot. Nem magánvalóan, inkább annak a sokrétű képi kontrasztviszonynak köszönhetően, amelybe egyfelől Junó plaszticitásával, másfelől Kreónnal és a többi földi halandó egyértelmű olvashatóságával kerül. A sötét mellvéd előtt Médeia áttört, testetlen jelenésnek látszik: a mellkasán irracionális erővel szikrázik fel varázsmedáljának csillogó fénye. Az arcát takaró láthatatlan fátyol, a királynői ruházatát kettéosztó világos sáv és a jobbjában tartott kivehetetlen, gyilkos szándékot jelölő tárgy különösképp az optikailag racionálisan megragadott Junó szoborala kkal szembeállítva nyer bizonyos titokzatos értelmet, szorongást kiváltó meghatározatlanságot. 36

Ámde láttuk: amit tisztán látunk, az mégis meg van vonva tőlünk. A kép csak rámutat és meg*jelöli* azt, amihez nem enged hozzáférést. Így a képben nem egyszerűen az esemény megmutatkozása történik meg, ellenkezőleg: ahogyan a kép prezentál, az éppannyira megvonás is. A néző közeli jelenlét utáni vágyának kielégületlensége Médeia megalázottságával korrelál: a kép a látás korlátozásán keresztül teremt a főhős és a néző között valamilyen azonosulást és sorsközösséget. Így hajtja végre a Warburg által emlegetett „energetikai inverziót": úgy játszik tehát, hogy miközben felkínálja, amit aztán megvon, energetizálja és ezzel önnön mozgásának felismerésére is készteti a tekintetet. Médeia szorongása és tétovázása immár nem mozdulataiban (tárgykapcsolataiban) mutatkozik meg, hanem a rembrandti *chiaroscuro,* illetve a keretező komponálás által, amely képes a tekintet automatikus mozgását eltéríteni a „megértés" gyors kielégülésétől. Kirekesztett pozíciónk metonimikusan Médeiáéval azonos: akár a *Júdás*-karcon, itt is saját frusztrációnk tapasztalata segít közelebb a főhős megértéséhez[114].

A kép játéka tehát épp a világ és önmagunk birtoklása, az „önmagunk számára való jelenlét" állapotának elérhetetlenségét jeleníti meg. A kép nem általat azzal, hogy totális hozzáférésünk van olyasmihez, amihez nem lehet hozzáférni, viszont színre viszi vonzás és hozzáférhetetlenség e szakadatlan játékát. A mű ereje abban áll, hogy e bújócskázó játékban felkínálja a szubjektumnak, de mindjárt meg is vonja tőle az *omnia videns*

113 A *Júdás*-karc **[2.129]** két előtéri öreg zsidójának plasztikus pszichológiai ábrázolása azt sugallja például, hogy ők ahhoz a kiismerhető univerzumhoz tartoznak, ahova mi, nézők is – függetlenül attól, hogy szimpatizálunk-e velük, vagy sem. 36

114 Így teljesül be a kép címlap-funkciója is: nem a Six-darab egy bizonyos színpadi jelenetének ábrázolásáról van tehát szó, hanem az, mint Dickey mondja, a teljes szövegre referál, annak egészét fogja emblematikus keretbe. Ld. **Dickey 1986,** 262.

illuzórikus ígéretét, s e játékkal értelmezési kényszerbe hozza őt. Pillantásunk korlátok közé szorul – és éppen emiatt, ezt tapasztalva képes a megismerésre.[115] A színrevitel nem kompenzál, nem pótolja illúzióval annak jelenlétét, ami nem lehet jelen – sokkal inkább megtanít szembenézni a hiánnyal.[116]

Az erős képek – és megítélésem szerint a *Médeia*-karc is ilyen – „nemcsak láthatóak és láthatóvá tesznek valami mást, hanem egyszersmind magát a láthatóságot teszik láthatóvá"[117]. A tekintet nem egyszerűen keresztülhatol a képsíkon, hogy egyből a megjelenített dolognál „legyen", hanem fennakad, belezavarodik a képiség sűrűjébe. Ereje a *negativitás e potenciáljában* áll: hogy képes rávenni engem arra, hogy a dolgokat *a saját szemem láttára* mint láthatóvá válás és eltűnés szakadatlan mozgását tapasztaljam meg. Az erős kép arra kényszerít, hogy tekintetem önmagát is észlelje: hogy betekintést nyerjen a látás kereső, vágyakozó és értelemadó természetébe, illetve hogy saját határait is tudomásul vegye. Ha tehát Rembrandt Médeia sorstragédiáját éppen *a láthatóhoz való hozzáférés drámájaként* jeleníti meg, akkor azt a kép eseménye örökre nyitottként és föloldhatatlanként állítja elénk.

Élvezet és szorongás vegyül e játékba: nem csoda, ha nehéz ellenállni a kísértésnek, hogy újra és újra szemügyre vegyük, hogy újra és megint szem-üggyé tegyük.

115 **Boehm 2000a,** 225.
116 Vö. **Iser 2001,** 359.
117 **Waldenfels 1994,** 243–244.

A KÖZNAPI VAKSÁG FENOMENOLÓGIÁJA

A KORAI PÁRIZSI *KRISZTUS EMMAUSBAN* (1631)

Megítélésem szerint a korai Rembrandt elbeszélő művészetének csúcsa, egyszersmind kép-dramaturgiai észjárásának legteljesebb foglalata a párizsi Musée Jacquemart-André viszonylag kis méretű *Emmaus*-képe[118] **[3.33]**. Olyan közvetlen átütő erővel jeleníti meg a Lukács-evangéliumban elbeszélt vacsora csúcspontját, a ráismerés döbbenetét[119], amely még a legszűkszavúbb műleíráson is érezteti hatását. Mégis elgondolkodtató, hogy – szemben a *Júdás*sal – sem kortársi reflexiók, sem másolatok, sem grafikai reprodukciók nem maradtak róla[120]. 1948-ban publikált esszéjében J. Q. van Regteren Altena példás tömörséggel foglalta össze a lényeget, amikor Rembrandt „drámaköltői tehetségének" kulcsát „az egymással ellentétes kontrasztok eluralkodásában" *[predominance of opposing contrasts]* határozta meg.[121] Csakugyan, a korai *Emmaus*t szuggesztív párhuzamokból és világos oppozíciókból fölépülő, egymást értelmező kontrasztok strukturálják – talán ezért is mondhatja róla a kortárs műértő, Simon Schama, hogy „oly megragadóan egyszerű, mint az evangélium"[122]. A következőkben arra kérdezek rá, hogy konkrétan hogyan is történik ez. Megítélésem szerint Rembrandt ugyanis – annak érdekében, hogy megfeleljen az elbeszélés igényének, és megmutassa a tanítványok fölismerésének föloldhatatlanul paradox mivoltát – ezúttal fölülírja a „festett színpad" dramaturgiáját: továbbra is ugyanazon kvázi-„színpadi" eszközökkel – testbeszéddel, színpadi tértagolással, megvilágítással – operál, mint a 20-as, 30-as évek fordulójának más elbeszélésein, mégis oly módon rendezi újra, illetve funkcionálja át őket, hogy azzal túl is lép rajtuk – és először engedi igazán érvényesülni *a kép saját logikáját*. Bizonyítani szeretném, hogy a korai *Emmaus* vizuális kontrasztláncolatainak következetes felfejtése és „lejátszása" – vagyis a szemlélés munkája – olyan képtapasztalathoz vezet, amely analóg a történetben elbeszélt tapasztalattal – azt mintegy a maga módján, esztétikailag közvetíti. A történet igazsága radikálisan új festői stratégiát kényszerít ki – ennek elágazásait és következményeit látjuk majd az érett Rembrandt további elbeszélő képein *(historie)* megvalósulni.

3

---

118 Rembrandt: *Krisztus Emmausban,* olaj, fára ragasztott papír, 37,4 × 42,3 cm, Párizs, Musée Jacquemart-André, inv. no. 409. **Corpus I. 1982,** A 16.

119 Hans-Martin Rotermund szerint ez csak a korai Emmaus-ábrázolásokra volna igaz: szerinte az érett Rembrandtnál a hangsúly a kenyértörés gesztusára, vagyis a szentség felmutatására kerül át. Vö. **Rotermund 1952b,** 166ff. Ezt a későbbi koppenhágai *Emmaus* **[2.174]** példáján is igyekszem cáfolni.

23

120 **Corpus I. 1982**, 201.

121 **Regteren Altena 1948–1949,** 7.

122 **Schama 2000,** 251.

Induljunk ki abból a szakirodalmi közhelynek számító feltételezésből, hogy a mű közvetlen forrása Adam Elsheimer *Jupiter és Merkúr Philemon és Baucis házában* című festménye **[3.34],** pontosabban annak Hendrik Goudt által 1612-ben rézbe metszett oldalfordított másolata **[3.35]** lehetett: az utóbbit Rembrandt bizonyosan ismerte[123]. Csakugyan feltűnő a hasonlóság: mintha Jupiter monumentális profilfigurája, a képsíkkal rézsút futó háttérfal mögötte, a mögéje rejtett fényforrás, amely az asztal másik oldalán ülő Merkúr bal felét világítja meg, vagy az öreg Philemon helyileg megvilágított kisebb figurája a bal oldalon – közvetlen előképül szolgáltak volna az *Emmaus* alkotója számára. A *Jupiter és Merkúr Philemon és Baucis házában* is olyan történetet jelenít meg, amelyben istenek inkognitós jelenlétéről, önfeltárásról és fölismerésről van szó – a két munka tematikus összefüggése is egészen nyilvánvaló. A német származású, de Velencében és Rómában tevékeny Elsheimer annak az észak-itáliai eredetű *chiaroscuro*-festészetnek volt egyik fontos közvetítője Észak felé, amely a rejtett fényforrás optikai izgalmainak felfedezésével járult hozzá a XVII. század páratlan festői felvirágzásához.

Persze nem magától értődő, hogy mit kezdjünk egy ilyen kétségtelen hatástörténeti összefüggéssel.[124] Talán másra is alkalmat kínál az összehasonlítás, mint hogy nyugtázzuk bizonyos itáliai festői fogások és stiláris divatok (pl. az ún. *tenebrismo*) több lépcsőben való átvételét[125], vagy egy „túlhabzó fiatal géniusz" színrelépését, aki heves temperamentumának engedve szívesen teremt feszült drámai pillanatot az előkép derűs, békés idilljéből (W. Stechow). Rembrandt nemcsak Elsheimer anekdotikus részletgazdagságát redukálja néhány egyszerű motívumra, nemcsak a német mester kifinomult árnyalatokban és átmenetekben bővelkedő színes *chiaroscuró*ját dramatizálja egyetlen nyers és csaknem monokróm kontraszttá, de narratívát is cserél. A dramatológiai kérdésfeltevés mindenesetre azt igényli, hogy a rembrandti „kreatív másolás" (Pächt)[126] mélyebb értelmére, a festői eljárás miértjére az újtestamentumi történet, illetve az elbeszélés logikájából kiindulva kérdezzünk rá.

Rembrandt megint nagyon pontosan olvassa Lukács evangéliumát, amelyben hangsúlyosan esik szó arról, hogy a tanítványok az emmausi úton azért nem ismerik fel a hozzájuk csatlakozó Jézust, mert *„látásukat valami akadályozta"* (Lk 24.16). A festő

123 **Freise 1908,** 38–39.; **Rijckevorsel 1932,** 77.; **Stechow 1934,** 333.

124 Wolfgang Stechow szerint Rembrandt „túlhabzó géniusza" olyan eredeti és temperamentumos művet eredményez, ami *közömbösíti* az előképhez való kapcsolódás tényét. Vö. **Stechow 1934,** 333. Simon Schama az Elsheimerrel való formális hasonlóságokat egyenesen a „legérdektelenebb" összefüggésnek nyilvánítja – ahhoz a „sokkolóan koncepcionális merészség"-hez képest, amellyel Rembrandt túllép rajta. Schama egyébként is maró gúnnyal beszél „az akadémikus művészettörténet-írás *horror vacui*-részlegéről", amely csak akkor érzi biztonságban magát, ha mindent közvetlen hatások folytonos láncolatába illesztve tárgyalhat – ha például Rembrandtot azzal „mentheti meg önmagától", hogy radikálisan új festészetét Elsheimerből, illetve Caravaggióból és az utrechti caravaggisták fény-árnyék-játékaiból vezetheti le. **Schama 2000,** 249.

125 **Regteren Altena 1948–1949**

126 **Pächt 1991,** 87.

megint ösztönösen érzi, hogy ha nem csupán színpadi látványosságként, de mélyebb *vallásos* értelmében szeretné megragadni a fogadóban történteket, akkor ezt a „valami"-t – a tanítványok *vakságát* – kell értelmeznie. Miért nem ismerik fel legközelebbi követői sem a Mestert? Miként ábrázolható, hogy a történet végén *„hirtelen megnyílt a szemük, és felismerték"?* Továbbá: ha órákon át a körükben lehetett, miért tűnik el *azonnal,* mihelyt ráismernek? (Lk 24.31.) Olyan kérdések ezek, amelyeket az érvényes műnek meg kell jelenítenie, és *szemléletes* válaszokat kell rájuk sugallania.[127]

Rembrandt képe egészen másfajta „felismerésről" szól tehát, mint Elsheimeré. Jupiter és Merkúr inkognítójának története Philemon és Baucis köznapi, természetes „jószívűségéről" szól: az antik isteneknek csodás dolgokat kell véghezvinniük, hogy öreg vendéglátóik fölismerjék őket. Jézus azonban semmilyen csodát nem tesz a fogadó asztalánál, amikor megtöri a kenyeret: a drámai fordulat nem nyíltszíni eseményként, hanem a tanítványok tudatában, a ráismerés *látásaktusaként* megy végbe. Egy ilyen magánvaló tudattartalom a kép médiumában közvetlenül nyilván nem ábrázolható: a tanítványok elkerekült szeme vagy döbbent gesztusai a külsőben csak érzékeltethetik, de épp mint *ezt* a konkrét tapasztalatot nem performálhatják. A kép ilyesmit csak aktuális nézője aktív részvételével hajthat végre – föltéve, hogy az szereputasításként bele van kódolva a kompozícióba. Rembrandtnak olyan diegetikus formát kell tehát találnia, amelyben *a néző a saját látásaktusának lesz a szemtanúja* – végül is csak ez lehet adekvát a tanítványok újdonsült tudásával.[128]

Rembrandt zseniális húzással oldja meg ezt a formaproblémát, amikor a már többször emlegetett *repoussoir*-kronotoposzt (vö. 365ff.) hívja segítségül a jézusi jelenlét észlelésének problematizálásához. Pontosabban a főszereplő és a statiszta – hogy megint egy színpadi kifejezéssel éljek – „szerepösszevonásának" eszközét, amelyet később is – például a nagy *Lázár*-karcon **[2.06]** – sikeresen alkalmaz olyan témák színrevitelénél, ahol a főszereplő identitása és jelenléte valamilyen szempontból problematikus (vö. 385.).[129] 35

127 Simon Schama is a hitesemény és a látóképesség összefüggését emeli ki az Emmaus-téma visszatérő rembrandti ábrázolásain. Szerinte amikor Rembrandt „a szellemszerű jelenésre" fókuszál, az eltűnéssel záruló kocsmai jelenetet összeolvassa a rákövetkezővel, amikor Jézus később ismét megjelenik a tanítványok előtt, akik *„megrettentek és félelmükben azt hitték, hogy valami szellemet látnak"* (Lk 24.37), Jézus ezúttal felvilágosítja és meg is nyugtatja őket. Rembrandt, úgymond, két külön esemény összevonásával oldja meg a paradoxont, hogy „Jézus így egyidejűleg jelen is van, meg nincs is, felismerhető is, mégis tünékeny…" **Schama 2000,** 250–251. További okfejtésem szerint a kép *teljesítményének* kielégítő értelmezéséhez nincs szükség erre a narratív mankóra.

128 Tudomásom szerint a diegézis sajátos nézőpontjából eddig egyedül a kiváló szemű Otto Pächt vizsgálta Elsheimer és Rembrandt szóban forgó munkáit. „Az árnyékolt alak Elsheimernél csak számunkra mutatkozik fényaurába vont Jupiternek: Rembrandt apostolai viszont úgy cselekszenek, mintha éppúgy láthatnák a Krisztus mögött fény fóliáját, mint mi, a befogadók, ami ugyebár mégsem lehetséges: az egyiket hátrahőkölteti, a másikat Krisztus alatt a sötétben térdre hullatja, mintha a felismerés hirtelen érné őket […] A művészi trükk itt is ugyanaz, mint a *Sámson megvakításán* **[2.62]:** hogy a fényt úgy észleljük, mintha részesei volnánk a cselekménynek, mintha a képen belüli szereplők szemével látnánk". **Pächt 1991,** 87. Másként fogalmazva: amíg a néző Elsheimernél extradiegetikus helyzetben van, aki *rálát* az istenek jelenlétére, és azt ugyanolyan magától értődőként kezeli, mint Philemon és Baucis otthonos tevés-vevését, addig Rembrandt az elvakítás, illetve a láthatóságok (a tárgyi környezet áttekinthetősége és a részletek) célirányos adagolásával a nézőt is az elbeszélés részesévé, az események implicit szemtanújává teszi. 16

129 Vö. **Rényi 2013,** különösen 44. skk.

Jézus leárnyékolt, mozdulatlannak látszó figurája első ránézésre nem az eseményeket irányító aktorként, inkább klasszikus *repoussoir*ként funkcionál: a feje körül izzó fény nem is dicsfény, amit a néző minden további nélkül a szentség ikonográfiai kódjaként vehetne tudomásul[130]. Azzal, hogy a főszereplő Jézus *cselekvő* mozdulatának a lehető legcsekélyebb szcenikus hangsúlyt adja, Rembrandt hibátlan dramaturgiai érzékkel kerüli el a csapdát, amelybe pl. Caravaggio sétált bele, amikor első, 1605-ben készült Emmaus-festményén **[3.36]** a felismerés pillanatát Jézus és a tanítványok *közvetlen* kollíziójaként ragadja meg.[131] Ehelyett inkább mellékalakot csinál a főszereplőből – mintha Jézus puszta ottlétével, mintegy akaratlanul takarná el szemünk elől a *valódi* cselekvőt, amely drámai erővel provokálja a szembenéző tanítványt és az asztalon heverő tárgyakat[132]. Számos kommentátor ezt készségesen ki is mondja. Kurt Bauch szerint például „a fény Jézus körül nem attribútum vagy jelölés, hanem *megtörténik: a fény maga a történés*. Túl a természetesen, a hívő ráismerés látomásában világlik fel…"[133] Otto Pächt így fogalmaz: „Rembrandtnál a cselekmény a fény műve…"[134] Mindenesetre tény, hogy a festő kisszámú, gyors és lapidáris ecsetnyommal érzékelteti a fény dinamikus erejét **[3.37]:** körbetapogatja vele a döbbent szemtanú faragatlan fizimiskáját, ráncolt homlokát, durván leárnyékolja ormótlan orrát, és – mint Júdás esetében – még fogait is kivillantja[135]. Ezt kíséri a csúcsfények játékával a fémedényeken, a haltörzs oldalán vagy a kés csillogó nyelén. Mindez épp azzal idézi fel oly hatásosan a csúcspillanat paroxizmusát, hogy a fény drámai prezenciáját a Jézus-*repoussoir* kívülállása s vele a másik apostolt egészen inkorporáló előtéri sötétség[136] keretezi.

130 Hans Martin Rotermund szerint az ifjú Rembrandt rajzai között nincs példa arra, hogy újtestamentumi elbeszélésben az élő Jézus valaha is *sugárzó* lényként fordulna elő (**Rotermund 1952a,** 102) – az ilyesmi ellent is mondana a reformáció igaz szellemének. (**Visser't Hooft 1947,** 49ff.)

131 Színpadi emberként persze őt is a drámai mozzanat érdekli – mégis pontosan érti, hogy ami Jézus és a tanítványok között az emmausi asztalnál történik, az *nem* ragadható meg akció és reakció egyszerű terminusaiban. Fizikai együtt-létük nem jelenti egyben *jelenlétük* közösségét is, épp ellenkezőleg. Jézus eltűnésével a tanítványok arra döbbennek rá az emmausi asztalnál, hogy a föltámadás ténye épp attól *csoda*, hogy nem váltható át a föltámadottal való tartós együttlétre mint megszokható, normális – *nota bene:* problémamentesen ábrázolható – állapotra.

132 Szemben a *Handjeklap* **[2.127]** hasonló asztaltársaságával – amelyet egy szűk helyen, mélységben koncentrál –, a festő itt Krisztus árnyalakját, a szemből megvilágított tanítványt és az étkezés tárgyait mintegy szétteregeti a háttérsík mentén, amivel mélységében erősen korlátozza a játékteret. Láttuk korábban, hogy e szűkre szabott társaroknak, amelynek nyilván az asztali gyertya erős fénye kölcsönöz különös elevenséget, az a funkciója, hogy részt vegyen a vele kontinuus (ugyanazon forrásból, de egyre gyérebben megvilágított) előtér tágasságának, illetve funkcionális ürességének előállításában. Hasonló a helyzet a *Júdás*-képen **[2.38]** is, ahol a hátradőlő staffázsnak bőven elegendő passzív ittlétével a mögötte megnyíló üres padlótisztásra irányítani az aktuális figyelmet – hogy e tompa, szórt fényben az apró ezüstök fölszikráztatása a bűnjel prezenciáját evokálhassa. A baloldalt élesen megvilágított fóliáns és a tömör árnyfigura kontrasztja teremti meg azt a virtuális mélységet, amelyet a festő-elbeszélő aztán dramaturgiailag a jobb oldalon hasznosít.

4

133 **Bauch 1960,** 186.

134 **Pächt 1991,** 87.

135 A tanítvány mozdulata megint egyszer, mint az ifjú Rembrandt festett színpadán oly gyakran, extrém erejű *feltétlen reflex:* nem reflektált viselkedés, hanem *indulati* reakció, amelyet a történtek közvetlenül váltanak ki belőle. Rembrandt dramatikus eszköze itt sem egyéb, mint a testbeszéd és a tárgy- és térkapcsolatok, illetve a megvilágítás precíz összehangolása és ökonomikus elosztása.

136 Aligha véletlen, hogy a közvetlen előtér motívumai – a rémülettől épp térdre bukó másik tanítvány és feldőlt széke – sötétbe borulnak, és szinte összeolvadnak Jézus árnyalakjával. Ennél kontrasztosabb megragadásuk ugyanis

Csakhogy a *repoussoir*-effektus ezúttal mégsem evokál valódi mélységet.[137] Egyrészt azért, mert az árnyfigura nem határos a kép szélével, alárendelt, keretező funkciója így nem érvényesülhet maradéktalanul. Másrészt a festő Jézust közvetlenül egy zavaros architektúrájú, rézsútosan keresztülfutó fal elé helyezi: ezzel blokkolja a titokzatos eredetű vakító fény mélységi terjedésének benyomását, amely a síkon *súrolófény*ként terjed szét minden irányban, és tapogatja le a fadeszkákból összerótt, vályoggal tapasztott fal érdes-porózus felületének minden gyűrődését[138]. A festő láthatólag minden technikai tudását beveti, hogy előállítsa a falsík *tapinthatóságának* vizuális evidenciáját, ami kifejezetten a tekintet önkéntelen, mélységi aktivitása ellenében hat. Ide tartozik az a tárgyilag motiválatlan[139] világos folt a tanítvány (rendezői) jobb könyöke és Jézus jobb karja között, ami láthatólag csak arra szolgál Rembrandtnak, hogy kitöltse vele a figurák mögötti sarok zavaró mélységét, és elősegítse a fény töretlen áramlásának benyomását.

Az is a *repoussoir* mélységi dinamikájának mérséklésére irányul, ahogy Rembrandt magát a Jézus-figurát artikulálja. Míg a monumentálisan föltornyozódó test jobbra lent még valamelyest elkülönül a falsíktól (alul-középen minimális mértékben még árnyékot is vet rá), s míg az asztal magasságában valamelyest kivehetők a kenyérrel matató kezei és az egyszerű gúnya gyűrődései is, addig fölfelé – mintegy az enyhén hátradőlő, fejét kissé felszegő felsőtest rézsútosan emelkedő vonalát követve – a figura fokozatosan veszít plasztikusságából, és a fejnél már egészen testetlen árnnyá alakul át. Szélei finoman kirojtozódnak, felületén apró világos pigmentfoltok csillannak fel. Az árnyékolt felület nem olyan kompakt és fekete, mint a *Handjeklap*on: miközben az aranyló háttér világító okkerei itt sűrűsödnek össze a leginkább, a szürkésen átderengő arcon a szem helye is kivehető marad. Ám az, ahogy az alig tapintható test áttetsző árnya közvetlenül a falsík masszív, materiális érdességével – síkszerű a síkszerűvel – konfrontálódik, közvetlenül Jézus testének plasztikussághiányát, fizikai érinthetetlenségét sugallja. Minthogy

---

staffázs-szerűvé tenné őket, Rembrandt viszont a mélységi tér ilyen *innen oda* mutató dinamizálását itt láthatólag inkább kerüli. Ez akkor is nyilvánvaló, ha egyébként – mint azt az RRP szerzői valószínűsítik – eredetileg a tárgyak a sötétebb területeken is jobban kivehetők voltak. Vö. **Corpus I. 1982,** A16, 197. Egy 1972-es közleményében Wolfgang J. Müller vetette fel (nem túl meggyőző módon), hogy a korai Emmaus egyik lehetséges forrása Tintoretto velencei S. Trovaso-beli *Utolsó vacsorá*ja lehet, amelyet Rembrandt Aegidius Sadeler metszetmásolatáról **[3.38]** ismerhetett: **Müller W. 1972,** 113–120.

137 A figura kísértetiessége és a „fényterelés" [Lichtführung] összefüggésére Carl Neumann már 1922-ben felfigyelt, amikor „a technika, különösen a fényterelés különféle eszközeinek a szellemi hatásokra irányuló végigpróbálásáról" beszélt: „rendre látunk olyan figurákat vagy tárgyakat, amelyek a mögéjük telepített erős fény hatására egészen síkszerű sziluetté válnak – ez a testetlenítés figyelhető meg az Emmaus-képen a tanítványai által épp fölismert Krisztus kísértetiessé fölfokozott alakjában is." **Neumann 1922,** Bd. I., 52.

138 A fal ilyen anyagszerű megragadása részben a festék-*impasto* tudatos használatának következménye: vö. erről **Corpus I. 1982,** 198. Rembrandt később is él a fény sík általi terelésének ezzel a térdramaturgiai eszközével, pl. a koppenhágai *Emmaus*-on (lásd itt 394.).

139 A Corpus szerzői is egy utólag hozzátoldott 'smoke cloud'-ról beszélnek, ami a figurakontúrok és a falsík nyomatékosítását szolgálja. **Corpus I. 1982,** 200.

a játéktér céltudatos szűkítése miatt nem marad Jézus mögött szcenikailag értelmezhető hely annak a fáklyának vagy lámpásnak sem, amelynek fényét a *repoussoir* első számú aktorként evokálja, a testek és a tér bizonytalanná lett identitása és a roppant intenzív, de motiválatlan fényjáték vizuális-kognitív disszonanciához vezet: azt szuggerálja, hogy az árny maga „sugárzik", mert úgyszólván megkülönböztethetetlen attól a fényforrástól, amelyet egyidejűleg eltakar.

Láttuk korábban: a barokk festők által oly kedvelt leárnyékolt staffázs nem igényel önmagára irányuló figyelmet – ellenkezőleg: funkciója a mögöttes térre való önkéntelen rámutatásban, a figyelem határozott irányú terelésében merül ki. Például a korai
4 *Bűnbánó Júdás* **[2.38]** háttal ülő sötét papfiguráját a tekintetnek önkéntelenül meg kell kerülnie, hogy az érdemi látnivalóhoz, a padlóra vetett ezüstökhöz juthasson. Az effektus a dolgok fizikai körbejárhatóságának tudattalan képzetén alapul: az emberi észlelés azon alapvető fenomenológiai sajátosságán, hogy akkor is egy dolgot („pap") látok, aki mellesleg épp „útban van", ha a festő annak csak a látható oldalát (itt konkrétan a hátát) elaborálhatja. De a takarás *potencialitással* bír: anélkül, hogy explicite is megmutatná, különböző *rálátásokat* implikál: mindig különféle megjelenésmódok lehetőségeit rejti magában[140]. Rembrandt dramaturgiája messzemenően épít a takarások és láthatóságok e kontrasztív dinamikájára: gondoljunk csak kedvenc fogására, a *profile perdu* roppant kreatív alkalmazásaira (vö. itt pl. 358., 386f., 461ff., 490., 539., 592.).

3 Vegyük észre tehát, hogy a korai *Emmaus*on **[3.33]** Rembrandt épp e közönséges színpadi kellékkel operál: azzal, hogy finoman kimozdítja parergonális szerepéből, Jézusnak *az észrevétlenségből való váratlan előbukkanását* dramatizálja.

Figyeljük meg mármost, hogy Rembrandt Jézust teljes profilból ábrázolja, a tanítványokat pedig az asztal elé és mögé helyezi el. A kép implicit nézője, aki voltaképp a térdre eső tanítvány látószögéből figyel, Jézust balról nézi: a másik tanítvány viszont szemközt, a fényes oldaláról látja ugyanőt[141]. Ő azt nem látja, amit „mi" igen, „mi" viszont azt nem, ami neki adódik. Azzal, hogy Rembrandt szándékosan blokkolja a spontán mögé kerülést, kiélezi a két deixis kontrasztját. Valójában a két nézetnek egyetlen közös látnivalója van, és ez Jézus ismerős profilja – egy *szélvonal*, amely annál élesebb és tisztább, minél kevésbé tartozik hozzá „megkerülhető" test. Ettől az *attrapszerűségtől* olyan kísérteties: nem annyira eleven, testies arc, amely a térben, mindenoldalúan kommunikál a környezetével, mint inkább absztrakt formula, világos és sötét síkok határvonala, amely mintegy önmagábanvalóként is megmutatkozik. Egészen zseniális, ahogy Rembrandt az *Emmaus*on épp a *repoussoir* pengeéles kontúrvonalá-

140 Ha ez nem így volna, nem dolgokat, hanem csupán attrapokat látnánk. Husserl *apprezentáció*nak nevezi, hogy a takart hátoldal implicite „beleértődik" a dolog közvetlen jelenlétének tapasztalatába – éppen azért, mert a takartságra magára alapesetben nem irányul fókuszáló-beazonosító figyelem. Ld. **Boehm 2007,** 209ff.

141 Ezt tudomásom szerint először Otto Pächt tette szóvá, vö. Pächt: „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis", in: **Pächt 1995,** 279.

ban koncentrálja a nézői felismerés pontos tárgyát – a *szél* ugyanis eredendően épp az *elvakulás* helye, mert azt a plasztikus test és mögöttes tér festett illúziójában *mint olyat* a legkevésbé kell észrevennünk[142]. Így hasznosítja Rembrandt tartalmilag is Karel van Mander korai tanítását a fényforrásról, amely „jól hat, ha előtte egy figura tetőtől talpig leárnyékolódik, és a fény csak a test, a haj és az öltözék kontúrjairt rajzolja körbe".[143]

A fogadóbelső különös architektúrája sem csak a színpadi akciótér lefojtását, hanem az imént érintett képdialektika megerősítését is szolgálja. A világos háttérfal jobbról egy – építészetileg nehezen értelmezhető – vaskos féloszlopba fut bele, ami határozottan két részre osztja a fogadó homályos terét: míg jobbra a reveláció eseményének szűkebb, de fényesebb előtéri sarkát határolja körül, balra szokatlanul meredek rálátást nyit a sötét konyhára, amelynek mélységét a tűzhely és az előtte tevékenykedő szolgáló arányaival jelöli ki. A kicsiny sziluett, amely vizuálisan az asztali jelenetre rímel[144], tömör, áttetsző képletbe foglalja, s ezzel kontrapunktikusan megerősíti a kép elemi dialektikáját, ami az előtéri konfigurációban – láttuk – vizuálisan is összetettebb, többsíkú kidolgozást nyer. Rembrandt az *Emmaus*on a képsík vizuális szervezettségének korábban nem ismert magas fokát éri el – figyeljük meg például a Jézus-sziluett átlós profilvonalának nyomatékosítását a háttérfal merevítő deszkájának azonos irányú futásával, amely az elülső tanítvány és a szolgáló párhuzamos hajlásirányában is visszaköszön[145]. Ugyanígy Jézus hátvonala is megerősítést nyer az erőteljes plasztikájú fugák és a masszív féloszlop vertikálisaiban. De ide számítom azt a megdöntött derékszöget is, amelyet Jézus és a hátsó tanítvány testtengelyei zárnak be egymással: ezzel a finoman billenő aszimmetriával Rembrandt anélkül hangsúlyozza kettejük szituatív összezártságát (hogy ti. a tanítvány azért dől balra lefelé, mert Jézus jobbra felfelé „húzza ki" magát), hogy színpadi kommunikációjukat túlságosan direktté tenné.

Mit látunk tehát? Hogy miközben tanúi vagyunk a drámai eseménynek, hirtelen viszonylagossá válik „test" és „tér" evidenciáinak váltógazdálkodása, a színpadi illúzió dialektikája, amely a *repoussoir*ban találja meg leghatásosabb összegzését, s amelyen a rembrandti festett színpad szabatos dramaturgiája alapul. Nem szűnik meg, csupán kizárólagosságát és *magától értődő* mivoltát veszti el. Plasztikus testek és mélységi tér evidens vagy–vagy-a, a dolgok, a takarások és megmutatások konkrét „világa" – ha

142 Ezért ügyel Rembrandt gondosan arra, hogy a *Júdás* árnyékba borított papfigurájának nyomatékos *testi* identitást is adjon: például a karosszék kifelé öblösödő plasztikus motívumával, a bal szélen végigfutó pengevékony kontúrral, illetve az azt kísérő keskeny reflexfelülettel kényszeríti ki, hogy kontrasztját a mögöttes világosabb felületekkel *téri* mélységként észleljük. Mint Eva Schürmann írja, „a rámutatás az elrejtésre épít: a valamire való fókuszálás egyben a többire való defókuszálást is jelenti". **Schürmann 2008,** 240. A látás tevékenységét mindig részleges vakság keretezi, minthogy szelektív kioltással vagy a képzeletben való kiegészítéssel fonódik össze.

143 **Van Mander 1604,** fol. 31v / fol. 32r, VII. 34. **van Mander/Hoecker 1906,** 183.

144 **Van Straten 2006,** 96. A rembrandti kontrapunktika finomhangolása arra is kiterjed, hogy a munkájába merült szolgáló figurája – blaszfém módon – mégse Jézust, inkább a jelenében tökéletesen föloldódó előtéri tanítvány jobbra hajló sziluettjét ismétli meg.

145 Vö. **Zeri 1998,** 2–9.

aktív nézőként követjük a rembrandti instrukciókat, vagyis észleljük, végigjátsszuk és egybefűzzük különféle kontrasztjaik bonyolult láncolatait – a *szemünk láttára* mutatkozik meg figura és alap, sík és vonal, világos és sötét dialektikájaként. Ezt nevezhette Regteren Altena „az egymással ellentétes kontrasztok eluralkodásának". Persze minden kép bizonyos vizuális alakzatok kontrasztjainak, áttetszéseinek, elkülönüléseinek, együttállásainak, ismétléseinek, fokozásainak, párhuzamainak és megfordításainak *valamilyen* struktúrájából áll – de csak a tematikus, diegetikus, képi stb. elemek *konkrét* feszültségviszonyai, kontrasztláncolataik összehangoltsága dönt arról, hogy megképződik-e az ikonikus differencia tapasztalata is, mint a kép sajátlagos értelmének forrása.

Rembrandt tehát a nézői figyelemnek a mindennapi látás intencionáltságából következő automatizmusaira és felületességére épít. Végtére is a szórakozott figyelmetlenségben, a koncentráció hiányában ismerhetjük fel a közös nevezőt, ami a kép nézőjét a tanítványokkal összeköti, s ami megalapozza diegetikus pozícióját a narrációban. Akárcsak a tanítványok a fogadóban, a néző a képpel szemközt is azt tapasztalja, hogy olyasmit lát meg, ami eddig is ott volt, csak nem vette észre. A „*valami,* ami látását megakadályozta" (Lk 24.16), fenomenológiai értelemben nem egyéb, mint a köznapi tudat beidegződése, amely a „saját világ" adottságait, a 'dolgok' ittlétét rutinszerű evidenciaként kezeli, és nincs szeme arra, hogy a mindennapi élet sodrásában feltűnés nélkül elébe kerülő nem-konvencionálisat észrevegye. Ez történik a tanítványokkal, akik közönséges köznapi emberekként annyira bizonyosak például a halál evidenciájában is, hogy amikor nemrég eltemetett mesterük mellékük szegődik, nem fognak gyanút. Ahogy az elbeszélés végén Jézusnak el kell tűnnie a tanítványok elől, hogy köznapi tudatuk ne szokhasson hozzá, ne kezelje a továbbiakban puszta tudomásul veendő tényként a feltámadás csodáját, hanem az hitük folyamatos kihívása maradjon – úgy, *ad analogiam,* a nézőnek is vissza-vissza kell térnie a képhez, amit sohasem vehet kész tényként a birtokába: a kép is csak a *hiány* terében, újra és újra nyitott feladatként van adva a számára.

A MISZTÉRIUM TÁRGYILAGOSSÁGA

ADALÉKOK A „NAGY” *LÁZÁR FELTÁMASZTÁSA-KARC* (1632) ÉRTELMEZÉSÉHEZ

Rembrandt *Lázár feltámasztásá*t ábrázoló, általában 1632-re datált, saját kezűleg szignált, nagy méretű (366×258 mm-es) reprezentatív rézkarcát (B. 73.) **[2.06]** a szakirodalomban egyöntetűen a két ifjú leideni művészbarát, Jan Lievens és Rembrandt „kreatív versengésének”[146] keretében szokás tárgyalni. Négy további, ugyanazt a témát feldolgozó, egymásnak feleselő munkáról – mindkettőjük egy-egy saját festményéről (**[2.05]** és **[2.119]**), Lievens egy rézkarcáról **[3.39],** illetve Rembrandt egy, utóbb sírbatétel-vázlattá átdolgozott vöröskréta-rajzáról **[3.40]** – van szó, amelyek egymásutánjáról azonban legfeljebb többé-kevésbé megalapozott sejtéseink lehetnek[147]. Az nagyjából elfogadottnak tűnik, hogy Lievens festménye lehetett a szekvencia kiindulópontja és a B. 73. a záróakkord: mindenesetre valamennyi közül az utóbbi tűnik a technikai szempontból legigényesebb, saját kerettel körülvett[148] és narratológiailag is a legkomplexebb megoldásnak. 35

Utóbbin azt értem, hogy ez a munka nem pusztán a Lázár-ikonográfia egy újabb variációja, hanem – azzal, *ahogy* a Betániában történteket képileg elbeszéli – a János-evangéliumban olvasható bibliai elbeszélés eddig föl nem tárt értelem-összefüggéseire is képes rámutatni.[149] Ez azonban *ikonikus* értelem, amely csak „nézői üzemmódban”, tehát az aktuális szemlélés során tárulhat fel: annak konkrét performatív gyakorlata és „a kép szemléletiségére” való reflexió nélkül el sem gondolható[150] – mindazonáltal nyelvileg megragadható és tudományosan verifikálható is. Az alábbiakban Rembrandt szóban forgó művének erre a teljesítményére kérdezek rá, és mindenekelőtt a mű diegetikus struktúráját mint az ikonikus értelem forrását vizsgálom.

---

146 Erik Hinterding nevezi így a rézkarcoló Rembrandtnak szentelt londoni kiállítás katalógusában: **Kat. London–Amsterdam 2000,** 118.

147 **White 1999,** 28. Vö. **Kat. Boston 1980,** no. 82., 131. **Schwartz 1991,** 85–87., **Guratzsch 1973,** 251. A kérdést részletesen tárgyalja a **Corpus I. 1982,** A30, 301ff.

148 A *Corpus* szerzői (Joshua Bruyn, illetve Ernst van de Wetering) szerint a B. 73. különös fekete keretét az magyarázhatja, hogy a festményeinek promócióját saját kezű rézkarc-másolatokkal segítő Rembrandt itt 1631–32-ből való Los Angeles-i festményének **[Corpus I. A30 (2.05)** második, a végső átfestés előtti állapotát követte volna. Vö. **Corpus II. 1986,** 307–308. és **Corpus V. 2010,** 175.

149 **Krüger 1998,** 95.

150 **Krüger 1998,** 99.

A két diskurzus határán: Ludwig Münz és a *Rembrandts Kunst und Goethes Sehen,* 1934

Mielőtt azonban ennek részletes tárgyalására térnék, szükségesnek látok egy hosszabb kitérőt tenni egy olyan, mára elfeledett korai recepciótörténeti munka irányába, amelynek legtöbbet és legalaposabban tárgyalt példája épp az itt elemzendő rézkarc, főszereplője pedig az a Johann Wolfgang von Goethe, akinek szelleme egész gondolatmenetemet átlengi. Indokolttá teszi az exkurzust még két fontos körülmény: egyrészt a könyv keletkezési ideje (mindössze öt évvel Warburg halála és egy évvel Hitler hatalomra jutása után, 1934-ben jelent meg Lipcsében), másrészt a szerző, a kiváló Rembrandt-specialista Ludwig Münz személye is, aki épp a gondolatmenetemben kulcsjelentőségű Warburgnak ajánlotta elemzését.

A XX. század jelentős Rembrandt-kutatói között számon tartott Ludwig Münz (1889–1957) egyike volt azoknak a 20-es években a hamburgi Warburg-könyvtár körül gyülekező művészettörténész kutatóknak, akik – elégedetlenek lévén a mind sekélyesebbé váló wölfflini típusú stílustörténet formalizmusával – részben a művek komplexebb kultúrtörténeti, illetve vallástörténeti beágyazása, részben mélyebb, „pszichohistóriai" megértése, illetve a történetiség elvének a pozitivista historizáláson túllépő – inkább *a hagyomány történésére* orientálódó – átértelmezése felé tájékozódtak. 1934-ben megjelent *Rembrandts Kunst und Goethes Sehen* című karcsú könyve, amely egy még 1924-ben a hamburgi könyvtárban tartott előadásának bővített változata[151], éppúgy nem vert gyökeret a Rembrandt-kutatásban, mint ahogy Aby Warburg 1926-os nagy előadása is szinte észrevétlen maradt kutatói körökben[152]. Pedig Münz a harmincas évektől a Rembrandt-grafika fontos szakértőjének számított, és nevéhez fűződik a rézkarc-*oeuvre* egy sokáig standardnak számító kétkötetes kritikai kiadása is[153]. Miközben nem követi Warburgot a vizuális kultúra, a nem-művészi képek felé való orientálódásban, és ragaszkodik a műalkotás zárt-strukturált *esztétikai* organizmusként való hagyományos elképzeléséhez, Münz könyve figyelemre méltó korai kísérlet a warburgi ikonológia – a Panofsky fémjelezte „humanista" fordulat nyomán mindinkább feledésbe merült[154] – recepcióesztétikai, illetve recepciótörténeti implikációinak érvényesítésére, Warburg antropológiai ösztönzéseinek Riegl[155] differenciált formatanával

151 **Münz 1934**

152 Vö. **Rényi 2005,** 77–78. Münz könyvének egyetlen érdemi méltatását találtam: Walter Friedlander inkább értetlenkedő recenzióját a *Burlington Magazine*-ban, vö. **Friedländer 1935.**

153 **Münz 1952**

154 **Rényi 2005,** 87–91, vö. itt **14. skk.**

155 A szaktudomány történetében Riegl kezeli elsőként a mindenkori szemlélőt a mű szükségszerű korrelátumaként: nála lesz először *műimmanens* funkcióvá a befogadói *szemlélés* [Anschauung] munkája. A néző kapcsolódását a képen belül egymással kommunikáló szereplők „belső egységéhez", tehát az ún. „külső egységet" Rieglnél a forma strukturálja: ennyiben a művészettörténet jócskán megelőzte a szövegbeli *implicit olvasó* szerepének irodalomtudományi fölismerését, ami a befogadásesztétika ma is virulens paradigmáját megalapozta. Vö. **Kemp 1992,** 17–20. Lásd erről itt 133ff., illetve 226f.

való párosítására. Noha a továbbiakban azt fogom bizonyítani, hogy ez elsietett és végső soron eredménytelen próbálkozás volt, eredményeit mégis érdemes a művészettörténetben az utóbbi évtizedekben folyamatosan zajló paradigmaváltás fényében röviden szemügyre venni. Münz ugyanis a hangsúlyt érezhetően a befogadás és a látás eseményszerű aspektusára helyezi, ami ma újra napirenden van a képantropológiában[156], a *képaktus* elméletében[157], továbbá a képretorikai és a képnarratológiai kutatásokban[158] is. A továbbiakban a Münz könyvében szóba került művek közül is csak az 1632-es ún. „nagy" *Lázár feltámasztása* **[2.06]** rövid tárgyalására szorítkozom. Minthogy Münz ezt a korai művet szokatlan aprólékossággal vizsgálja, és igen figyelemre méltó megállapításokat tesz, érdemes okfejtését – legalább hevenyészve – tudománytörténetileg is kontextualizálni, és megállapításait a rembrandti narráció vizsgálatának egy korszerűbb elméleti keretébe illeszteni.

35

A Nachleben-paradigma továbbélése

Mai szemmel nézve a könyv mindenekelőtt – korát jócskán megelőző – recepciótörténeti kísérletnek tekinthető a XVII. századi nagymester XVIII. századi *félreértéseinek* szisztematikus feltárására. Elsősorban Németországra koncentrálva Münz arra kíváncsi, hogy miként, milyen torzító közvetítőkön keresztül transzformálódott Rembrandt lappangó feszültségekkel telített, lényegénél fogva drámai képalkotása a Goethe-kor ízlése számára oly kedvelt, hangulatos „Rembrandt-manírrá"; továbbá, hogy Goethe – írásaiból és saját kezű rajzaiból következtethetően – mennyire klasszicista előítéleteinek szemüvegén keresztül szemlélte az egyébként fölöttébb tisztelt holland mestert. Goethe Rembrandtban leginkább a XVII. századi németalföldi realisztikus parasztzsáner érzéssel és természetességgel teli, szabad géniuszát látta, egy „fölfokozott, magasabbrendű Ostade"-t[159], aki a legnagyobbakhoz – Raffaellóhoz, Rubenshez – mérhető módon volt képes mélységet, szervességet és egységet kölcsönözni műveinek. Münz könyvében részletesen igyekszik igazolni, hogy Goethének ezt a percepcióját ifjúkorától fogva későbbi kismesterek (Trautmann, Brinckmann, Dietrich, Oeser és a többiek) megszelídített Rembrandt-átdolgozásai alakították ki, és ez az erősen módosított kép befolyásolta aztán az eredetik közvetlen autopsziáját is[160]. A könyv kritikai alaptézise szerint „Goethe nem ismerte fel [Rembrandt] ellentmondásokkal való telítettségét. Műveit tisztábbnak, egységesebbnek, vidámabbnak látta… Pedig Rembrandt […] ahhoz a

156 **Belting 2001**
157 **Bredekamp 2010**
158 Vö. **Kemp 1996b**
159 **Münz 1934,** 59. és 61.
160 Vö. pl. a B. 46. és Goethe erre adott reflexiójának hosszú elemzését, **Münz 1934,** 53ff.

démonihoz fordul, amelynek sötét, tudattalanul ösztönző ereje ott munkál az életben, még ha az ember nem is szereti, ha emlékeztetik rá, mert ellentmond prestabilizált harmóniája eszményének."[161]

Münz nyilvánvalóan antiklasszicista megközelítésében nem lehet nem fölismernünk Warburg a winckelmanni görögség-képen gyakorolt nietzscheánus kritikája nyomait: a Goethe-könyv egész koncepcióját az utókor fölületességének az a normatív-kritikai szemlélete határozza meg, amely a hagyománytörténés warburgi értelmezésének egyik legfontosabb lényegi jegye. Már a művet az utóélete felől faggató kérdésfeltevés is Warburg ösztönző hatását mutatja, és abba a vonulatba illeszkedik, ahogy a hamburgi könyvtárban gyülekező kutatók újabb és újabb területekre igyekeztek kiterjeszteni a *Nachleben der Antike* az itáliai quattrocento paradigmatikus példáján kidolgozott warburgi programját[162]. Nem csoda, hogy könyvének végén Münz poszthumusz köszönetet mond Aby Warburgnak a tőle kapott inspirációikért, megemlékezik a vele folytatott számos beszélgetéséről és kéziratos feljegyzéseinek tanulmányozásáról is[163].

Az alaptézis szerint tehát a XVIII. századi német recepció azzal vétette el a rembrandti művészet „lényegét", hogy a sajátos rembrandti *goût* hangulati közvetlensége mögött nem ismerte föl a mester kontrapunktikus szerkesztésmódját, az egymásnak feszülő erőknek és indulatoknak a képszerkezet által artikulált-elrejtett „polifóniáját". Tézisét egyes művek, illetve szűkebb műcsoportok szoros, sokszor kínosan aprólékos formavizsgálataival igyekszik igazolni, ami maga is a megközelítés módszertani újszerűségére vet fényt. Ennek példája a nagy *Lázár*-lap elemzése is: érzékeny befogadóként enged e nagyszerű mű *erejének,* s kész annak a nézővel folytatott összetett játékait mintegy „kísérleti" úton végigjátszani[164] – majd e játék tanulságait a Castiglione-fivérek, Giovanni Benedetto (1609–1664) és Salvatore (1620–1676), de főként Johann Georg Trautmann (1713–1769) olyan későbbi munkáival **[3.41., 3.42., 3.43]** szembesíteni, amelyekről bizonyosan tudható, hogy létrejöttük során az eredetik – a nagyok *utánzásának* a korszakra jellemző pozitív értékelése szellemében – közvetlen mintaként szolgáltak[165]. A továbbiakban ezt a műcsoportot bővíti ki Münz a mesterhez lazábban kapcsolódó, de Goethe által ismert és „rembrandti" modorúnak tekintett grafikai lapokkal.

Talán Trautmann azon karca **[3.43]** a legjobb példa Rembrandt „megtisztítására",
35 amely a drámai erejű nagy *Lázár*-lap **[2.06]** alapmotívumait az ifjúkori jó barát és

161 **Münz 1934**, 58.

162 A Rembrandt-jelenség az elsők között szerepelt az új témák között: a befolyásos Fritz Saxl Münz korai előadásával egyidejűleg publikált *Rembrandt und Italien* című tanulmánya **(Saxl 1924)** 1926-os előadása írásakor bizonyosan magát Warburgot is inspirálta. Vö. **Rényi 2005,** 81., lásd továbbá itt 33ff.

163 **Münz 1934,** 116.

164 Alighanem ugyanez a befogadói fogékonyság játszott szerepet Münz néhány évvel a Goethe-könyv után, immár emigrációban publikált fontos nómenklatúra-tanulmányának legérdekesebb eredményében, vö. **Münz 1940,** 124–126.

165 Vö. **Münz 1934,** 122. n. 5. ld. még **Münz 1952,** Vol. 2. 205.

művésztárs, Jan Lievens egy évvel korábbról (1631-ből) származó rézkarcának **[3.39]**[166] megoldásaival kombinálja. Münz – a kombináció pontosabb megértésének kedvéért – mindkettőt alapos vizsgálatnak veti alá. Bár mind Rembrandt, mind Lievens az elbeszélés pszichológiai hitelességére törekszenek, nagyon eltérő módon értelmezik a csodatételt. Lievens Lázárt a sír tetejére állított, hieratikus frontalitásban ábrázolt egész alakos Jézusnak rendeli alá: miközben az maga előtt összekulcsolja kézfejét, és átszellemült arcát az égnek emeli, addig Lázárból mindössze a kegyelem fénye felé kinyújtott, a sírból kinyúló karjai látszanak. Münz a párhuzamos kézfejeket a hívő ember hálaadásának ön-alárendelő gesztusaként olvassa – annak jeleként tehát, hogy Lievenst nem érdekli Lázár „voltaképpeni problémája", az „önmeghatározás" *[Selbstbehauptung],* amely viszont úgymond Rembrandt értelmezésének középpontjában áll. Rembrandt ugyanis, így Münz, élesen ellenpontozza (Riegl műszavával: „izolálja") egymástól Jézus és Lázár alakját, vagyis mindkettőt önálló, magáért való aktorként lépteti fel – az öntudatra ébredő, „túlságosan is emberi" *[Allzumenschliches]* Lázárnak például módot nyújt arra, hogy első pillantásával ne mindjárt a vele csodát tévőt, hanem legközelebbi testvérhúgát találja meg. A B. 73-on a pillanat bűvöletében sem Lázár, sem a többi résztvevő *nem* viszonozzák Jézus gesztusát: annyira el vannak foglalva az életüket fölkavaró eseménnyel, hogy spontán módon tudomást sem vesznek annak a jelenlétéről, aki voltaképp előidézte azt. Olybá tűnhet, mintha Rembrandt nem az isteni kegyelem evidenciájára, inkább az emberi világ értetlenségére, szükségképpen beszűkült reakcióira koncentrálna: csakhogy ez, sugallja Münz, művészileg előállított, intencionált egyoldalúság, amit a kép kevésbé manifeszt módon, mintegy kerülőúton ellenpontoz. A B. 73. elevenségét Münz egyenesen abból a belső megosztottságból *(„Zwiespalt")* vezeti le, hogy Jézus másként, az egyetemes üdvtörténet egy olyan tágabb horizontjára tekintve vesz részt a csodában, amely az aktuális esemény szemtanúi elől egyelőre rejtve marad, miközben a nézőnek ezt a különbséget mégis észlelnie-reflektálnia kell[167].

Ezt a „polifóniát" Münz mármost egy tisztán formális elemzés úgymond „kísérleti" útján szeretné igazolni. Egy warburgiánus szövegben kétségkívül bizarrnak tűnik az a mód, ahogy elkülöníti egymástól a kép tisztán „lineáris felépítés" szerinti szemlélését a *Helldunkel*[168] is tekintetbe vevő komplex összképtől – ezek alapján mindenesetre a kompozíciónak két különböző – egyidejűleg egymást kizáró – centrumát regisztrálja, és arra a megállapításra jut, hogy míg a „piramidális vonalszerkezet" logikája szerint Jézus

166 Vö. **Kat. Boston 1980,** no. 82, 131.

167 Jézusról „nem lehet teljesen megfeledkezni, hisz itt egyelőre csak a feltámasztás egyetlen pillanatáról van szó, amit majd továbbiak követnek, míg végül egy olyan is el nem következik, hogy mindannyian úrrá lesznek az első pillanatban érzett evilági elfogódottságukon".

168 Az általa használt [Helldunkel] kifejezésnek nincs jó magyar megfelelője, ezért inkább az olasz *chiaroscuro* vagy a francia *clair-obscure*-t használom. A „fényárnyék" azért nem alkalmas az itt vizsgált fenomén megragadására, mert egy *elemi* ikonikus kontrasztban mintegy automatikusan ábrázolt minőségek (fények és árnyékok) váltakozását sugallja.

monumentális centrális alakzata dominálja a képet, addig a komplex összképben Lázár kerül a középpontba. Rembrandt a síkkompozícióban – ahogy Riegl mondja, a leideni korszak ifjúkori művein alkalmazott „magas háromszögben”[169] – mind a Jézus–Lázár, mind Jézus és a körülállók viszonyában nagyon egyértelmű hierarchiákat teremt.[170] E mesterséges-reduktív módon szemlélve a nagy *Lázár feltámasztásá*n egy totális hatalommal bíró isteni aktor uralja az emberi világot, amely magatehetetlen tárgyként kénytelen elfogadni, ami vele történik. Ám amit Rembrandt a szigorú lineáris szerkezetben mintegy az objektív erőviszonyok vastörvényeként érvényesít, az – ha nem iktatjuk ki, úgymond, *Helldunkel*ének varázsát (azt, amit Riegl a befogadó *személyes* nézőpontját érvényesítő „szubjektivista térkompozíciónak” nevez[171]) – szinte észrevétlen marad. A világos, sötét és közbülső tónusok gondosan irányított eloszlása ugyanis „szembeötlő természetességgel” tereli tekintetünket – mintegy Jézust megkerülve – a fénybe állított sírra: így teremt a színpadi rendező Rembrandt olyan benyomást, mintha a felindultság körkörös energiahullámai Lázárból indulnának ki, illetve feléje gravitálnának. Az eseményeket irányító Jézust mintha félreállítaná: a nézőhöz közel, neki háttal úgy pozicionálja, illetve úgy világítja meg, mintha maga is csak megfigyelője volna a középütt zajló emberi drámának. Azzal, hogy egész teste félig sötét árnyékba borul – sugallja Münz –, valami kétértelműség, átmenetiség vetül alakjára: olyan kvalitás ez, amely a földi lét relativitásaihoz (s így a néző „szubjektív” perspektívájához) kapcsolja – ez viszont ellentmond az omnipotens istenfiú abszolút tekintélyt követelő szerepének. Rembrandt tágabb teret enged a „kérdésekkel teli, konfliktuskereső, dacoskodó” evilági-emberi szempont érvényesülésének, ám ezzel az aszimmetriával „korábban sosem látott feszültséget” visz a parabola ábrázolásába, amennyiben a *megélés szubjektív pátosza* (Lázáré és a különböző szemtanúké) látszólag fölülírja Jézusnak a síkkompozícióba rejtett *objektív pátoszát*, a csodatételt magát. A „lineáris felépítés” és a „fény–árnyék-ritmus” polifóniája így visz, úgymond, „démoni” dinamikát az ábrázolásba, amit csak a figyelmes és az eltérő szempontokat váltogatni kész befogadói szemlélés realizálhat.

Münz szerint mármost ezt a komplexitást szimplifikálja Trautmann, amikor Rembrandt motívumait fölületes módon Lievens misztikus-szimbolikus egyértelműségeivel kombinálja, és – inkább az utóbbi szellemét követve – Jézust egyértelműen a középpontba, egyszersmind a fény oldalára helyezi: azzal, hogy áttekinthetőbb színpadot,

169 **Riegl 1998,** 177–178.

170 Jézus „uralkodó szimbólum- és pátoszhordozóként” jelenik meg, miközben Rembrandt azzal, hogy közvetlenül a hatalmasra növesztett Jézus lábához, a háromszög-kompozíció középtengelyére helyezi, Lázárt is önálló (még ha persze Jézusnak teljesen alárendelt) entitásként izolálja. E tengelytől jobbra a nővérek és rokonok, balra a tanítványok tükörszimmetrikus csoportozatai keretezik a főszereplőket. Münz a lezárásra irányuló kompozitorikus logikával magyarázza a jobb oldali sarok-repoussoir nőalak hátra hanyatlóból előre hajlóvá való átalakítását is, ami kétségkívül a tíz állapotban ismert karcolási folyamat legkarakteresebb módosulását jelenti. Ezt a centrális tengelyhez *hozzárendelő* síkelosztást („Zueinander im Aufbau”) Münz lényegében a képszerkezet (Bloemaert és Lastman munkáival reprezentált) korabeli holland tradíciójának felelteti meg.

171 **Riegl 1998,** 202.

egyértelműbb hierarchiát, egységesebb atmoszférát teremt, meg is fosztja az ábrázolást attól a komplexitástól, amelyben Münz a rembrandti művészet „lényegi meghatározását" látja.

A Goethe-könyv bizonyos eredményei – mindenekelőtt Rembrandt „ellenpontozó" szerkesztésmódjának, illetve polifóniája rejtőzködő, könnyen észrevétlenül maradó mivoltának feltárása – elsőre sok ponton össze is csengenek azzal, amit Warburg az őt foglalkoztató újkori európai képek/szimbólumok polaritásáról és reflexív természetéről vallott[172], s aminek szelleme az ő 1926-os nagy előadását is belengte.[173] Warburg hatására vall Münz törekvése, hogy „archaikus kötődések későbbi művészeti korszakok műveiben megnyilvánuló hatalmát"[174] érje tetten – ezért a függelékben külön exkurzusban hívja fel a figyelmet az ősi beavatási rítusok, népi eredetű mágikus igézési-ráolvasási praktikák, illetve a „kultuszképek" tanulmányozásának fontosságára[175]. Ide tartozik, hogy Münz a rembrandti formát – a XVIII. századi előítélettel szemben – nem a stílus valamiféle egyöntetűségének, hangulati egységének hordozójaként, inkább a vizuális-esztétikai tapasztalat terepeként vizsgálja, amely a látható egyszerű nyugtázása helyett a „rejtett képritmusok" fölismerését, a nyíltan megmutatott és az inkább elrejtőző láthatóságok *jelentésteljes* dialektikájának [„Verbergen und Hervorheben"] végigvitelét igényli a mindenkori szemlélőtől. Így elemzi a rembrandti *Helldunkel*t is, amelynek démóniáját, „a világot a káosszal összekapcsoló […] sokrétűségét és erejét" szerinte Goethe – a *Farbenlehre* beható stúdiumai ellenére – egyszerűen „nem látja"[176]. Münz befogadásesztétikai fejtegetései bizonyos pontokon igen közel kerülnek ahhoz, ahogy Warburg tekintett pl. a rembrandti *chiaroscuró*ra, amelyben – hipotézisem szerint – a reflexív befogadói szemmunka, a láthatót *problematizáló* látás hatékony ösztönzőjét ismerte fel.[177]

Münz fogékonysága a vizuális jelek apellatív erejére és hajlama a képek belső feszültségviszonyainak feltárására Warburgéra emlékeztet. Ugyanakkor világosan látnunk kell, hogy – Saxlhoz és Panofskyhoz hasonlóan[178] – ő sem követte végig Warburgnak a kulturális antropológia, illetve az etnopszichológia irányába tett radikális fordulatát: hogy a kifejezetten antropológiai jellegű exkurzusok ellenére a Goethe-könyv érvelése nem fenyegeti az autonóm művészettörténet diszciplináris kereteit. Sőt, aprólékos műelemzései kifejezetten a riegli stílustörténet szigorú formalizmusának nyomvonalán haladnak. Már az első fejezet címe is a rembrandti művészet „lényegének meghatározásáról" [Wesensbestimmung] beszél – Warburgtól igencsak idegen lett volna ez a

172 Vö. **Wind 1931,** különösen 38–46.
173 Vö. e munka első részével: 31–69.
174 **Münz 1934,** 116.
175 **Münz 1934**
176 Vö. **Münz 1934,** 77–78.
177 Vö. **Rényi 2005,** 116. f, illetve 47–49., 64–65., 431–432.
178 Vö. erről **Rényi 2005,** 87. skk.

célkitűzés, nagyon is jellemző volt viszont Alois Rieglre. Alig néhány évvel korábban Münz maga rendezte sajtó alá Riegl *Das holländische Gruppenporträt* című alapművének végül 1931-ben megjelent kritikai kiadását, amelynek utószavában épp a holland művészet organikus sajátszerűségének („épp így és nem másképp") tárgyszerű meghatározását tekinti Riegl legfontosabb eredményének[179]. A csoportkép-monográfiának a „stílusténye zők" precíz szétszálazásán alapuló pozitivista-analitikus módszere (és persze terjedelmes Rembrandt-fejezeteinek bravúros formaelemzései) érezhető nyomot hagytak a Goethe-könyvön is – miközben az is megfigyelhető, hogy Münz mindenütt kerüli Riegl irracionális *Kunstwollen*-fogalmát, és finoman distanciálódik a „germán-északi" művészet esszenciájának „rasszista ideológiai" megalapozásától is[180]. Nem vitás, hogy Warburg, a „kulturális transzferek" és a társadalmi emlékezet mechanizmusainak kutatásában érdekelt kultúrtörténész gondolkodásától nagyon idegen volt a *Kunstwollen* riegli koncepciójában rejlő és a korszak nemzeti karakterisztikumokra kihegyezett stílustörténet-írásában tendenciaszerűen felbukkanó rasszista ízű esszencializmus.

Elbeszélés vagy parabola?

A *Rembrandts Kunst und Goethes Sehen* tehát azért is maradt annyira visszhangtalan, mert okfejtése két, egymással alig összeférő paradigma vagy diskurzus – a riegli stílustörténet és a warburgi képtudomány – határán egyensúlyoz: az ebből fakadó koherenciahiányok és a fogalmi eklekticizmus miatt a szöveg sokszor csakugyan nehezen követhető. Nem vitás, hogy a „lineáris felépítésről", a „piramidális síkkompozícióról", a „térteremtő-összekapcsoló *Helldunkel*"-ről való analitikus beszéd nagyon idegenül hat egy olyan szövegben, amely – igaz, bevallottan utólag felismert – lényegi ösztönzését „a démonikus antikvitás", illetve a képbe foglalt, az ént megkötő/delejező archaikus erők *[archaische Ichgebundenheit]* továbbélését posztuláló Aby Warburgnak köszönheti – és köszöni is meg[181].

Lázár feltámasztásának a János-evangéliumban elbeszélt történetében Münz a primitív népeknél szokásos, ősi eredetű beavatási rítusok afféle krisztológiai átértelmezését véli fölismerni. Ezekben halál és új élet szimbolikus módon jelenik meg: a beavatásra várónak, mielőtt a társadalom teljes értékű tagjává lesz, meg kell halnia, hogy új minőségében támadhasson fel. Münz az evangéliumi Lázár-történetet következetesen nem *elbeszélésként*, hanem *parabolaként* aposztrofálja, amely nem szó szerint, hanem átvitt értelemben értendő: tehát nem a csoda eseményére magára, hanem annak szimbolikus üzenetére vonatkozik – és innen adódik strukturális homológiája a beavatási szertartás-

179 Vö. Münz utószavával a *Das holländische Gruppenporträt*hoz, **Münz 1931,** 283.
180 **Münz 1931,** 289.
181 Vö. a kötet végén: **Münz 1934**

sal, amelynek során a beavatandónak csupán szimbolikusan kell meghalnia és föltámadnia.[182] Münz szerint az újszövetségi elbeszélés voltaképpeni üzenete az, hogy a valódi feltámadás csak az igaz hit által lehetséges („aki hisz énbennem, ha meghal is, él; és aki él, és hisz énbennem, az nem hal meg soha". Jn 11.25–26) – az örök élet ígéretének a még élőkre vonatkozó jézusi kiterjesztése a Lázárral történteket az univerzális megváltás szimbolikus példájává változtatja[183]. Ennek megfelelően veti fel, hogy a *Lázár feltámasztása*-ábrázolásokat a *halotti kultusz* keretében kellene értelmezni, amennyiben ezek mint „kultuszképek" arra szolgáltak, hogy úgymond „a halottat, aki még életében az igaz hitre tért, a megigazulásról és feltámadásról biztosítsák. Ahogy Lázárt Krisztus feltámasztotta, úgy kell az igaz hit minden követőjének is részesülnie a Krisztus általi feltámadásban". Ezért szilárdulnak meg a feltámasztó és a feltámasztott „szimbolikus figurái", és válnak állandó és nélkülözhetetlen elemmé mind a *könyörgés* – a láthatatlan isteni hatalomhoz való folyamodás –, mind a kegyelem elfogadásának rögzült mozdulat-formulái[184]. Az ilyen ábrázolások azért olyan statikusak, sugallja Münz, mert e funkciójukból következően a feltámadásra mint bizonyosságra referálnak: nincs bennük hely semmiféle emberi, evilági esetlegesség számára. Lievens és Rembrandt viszont épp azzal távolodnak el a „kultuszkép" e merev sematizmusától, hogy nyitottabbá teszik a feltámasztó és a feltámasztott kapcsolatrendszerét: mindinkább az esemény valószerűségére, az ábrázolás pszichológiai hitelességére fókuszálnak. „Egy nyíltan szimbolikus figura aligha engedheti meg, hogy valamely más, szimbolikus tartalmának ellentmondó értelem tapadjon hozzá. A rembrandti figurák rejtett pátosza azonban lehetővé teszi az értelem 'belső dialektikáját': csak azért alkalmazza az egyértelmű, nyílt pátosz merev nyugalmát, hogy helyére a legerőteljesebb belső megindultságot állítsa a maga komplex egységében." Rembrandt *Helldunkel*e arra szolgál, véli Münz, hogy föllazítsa a feltámasztás-történet szimbolikus egyértelműségét, s így – a fényviszonyok és a tér alakítása révén feloldva Lázár totális szubordináltságát – az elkülönült halott elvont-szimbolikus szerepéből visszaiktassa őt az élők eleven, valóságközeli világába.

Münz tehát regisztrálja ugyan valamiféle polifón szerkesztés meglétét Rembrandtnál, de a „rejtett pátosszal", a „démonival" való művészi játéknak – tisztán formalista alapon – sem a funkciójára, sem az értelmére nem tud rákérdezni. Egészen mást ért ugyanis egy *„szimbolikus figura" „pátosszal" való* megelevenítésén, mint Warburg. Szótárából hiányzik a warburgi képtörténeti paradigma központi kategóriája, a *pátosz* mint *formula:* a kulturális folytonosság objektivált hordozójának, voltaképpeni örökítőanya-

182 **Guratzsch 1980,** S. 299.

183 Guratzsch nem véletlenül következtetett arra, hogy Münz el akarja vitatni Rembrandt *Lázár*-karcától a voltaképpeni keresztény motivációt. **Guratzsch 1980,** 299. n. 314.

184 Münz a legközelebbi analógiát az egyiptomi Isis-kultuszban látja.

gának fogalma[185]. Láttuk, hogy Warburg[186] a képek történetét mindenekelőtt eleven *aktualizálások* (felületes vagy produktív, közvetlen vagy reflektált újrahasznosítások, „fölülírások" stb.) egymásra rétegződő egymásutánjaként írja le, amely nemcsak tanúja, de kreatív alakítója is az emberiség civilizálódásának, illetve a társadalmi emlékezéskultúra folyamatának.

A DRAMATURGIAI REDUKCIÓ JEGYÉBEN

Rátérve most már közvetlenül Rembrandt nagy *Lázár*-lapjára, abból indulnék ki, amire Münz is kitér: hogy mind Lievens, mind Rembrandt – bár, mint korábban (vö. 307 f.) láttuk, homlokegyenest ellentétes módon értelmezik a Jn 11-ben elbeszélt eseményeket, egyaránt szakítanak mesterük, Pieter Lastman italianizáló előadásmódjával **[2.120].** Mindketten az esemény *dramatizálásában* érdekeltek: ezért mellőznek epizodikus ikonográfiai részleteket (pl. a holttest bűzlésének vagy a feltámadott gyolcsaitól való megfosztásának motívumait)[187] és szakítanak Lastmannak az epikus „olvasást" ösztönző fekvő formátumával is. Ez a tendencia a B. 73-on kulminál, amelynek álló formátuma és félköríves lezárása minden korábbinál koncentráltabb dramatizálást tesz lehetővé.

4 A szín az 1629-es *Júdás* **[2.38]** megoldásához hasonlóan amorf, architektonikus értelemben strukturálatlan, de mélységében erősen tagolt tér – kialakításánál Rembrandtot, úgy tűnik, egyedül dramaturgiai szempontok vezették. A sír nyílását hátulról szabálytalan letörésű, homorú sziklafal övezi: mögötte jobbra a meghatározatlan szabadba látni, a nyitott fülke előterét viszont súlyos, zavaros elrendezésű függönyök burkolják körül – mintha a négy nappal korábbi temetés alkalmi dekorációi volnának, a rájuk aggatott díszkard, íj és a tegez mindenesetre Lázár egykori katona-mivoltára utalnak. A sötét árnyékba boruló közvetlen előtér mélységét a bal sarokban egy átlós irányban heverő fagerenda, illetve a sírkő faragott lapjának enyhe rövidülése jelzi. A jobb oldalon Lázár egyik nővére, Márta sziluettje zárja a látóteret – az átdolgozott 8. állapotban[188] már úgy, hogy korábban inkább hátrahőkölő figurája most előre, a sír

185 A hamburgi egyetemen történt – valószínűleg egy antiszemita provokáció miatt sikertelen – promoválási kísérlete után Münz 1924-ben elhagyta a várost, és visszaköltözött Bécsbe – onnan aligha követte már Warburg kései pátosz-formula-kutatásainak, illetve *Mnemosyne*-projektjének alakulását. A Goethe-könyv tíz évvel későbbi kiadásában nem is hivatkozik Warburg 1926-os előadására és a könyvtár kutatóinak későbbi eredményeire sem.

186 Warburg performatív képantropológiájának, illetve az európai képtörténet ebből fakadó sematikájának tömör összefoglalását ld. **Rényi 2005,** különösen 91–100, továbbá itt, 44–47.

187 **Guratzsch 1980,** I. 141ff.

188 Az elkülöníthető állapotnyomatok számáról nincs teljes egyetértés a szakirodalomban: Erik Hinterding (**Kat. London–Amsterdam 2000,** 122.) öt, White és Boon (**White & Boon 1969,** no. 73.) hét, Gary Schwartz (**Schwartz 1994,** B. 73.) tíz állapotot tart nyilván.

felé hajlik, viszont hátával a kerethez tapadva erőteljesebb *repoussoir*-ként blokkolja a kilátást jobbra, és tereli a tekintetet a közép felé.

Amit spontán módon, elsőnek észlelünk a jelenetben, az Lázár kendővel takart feje és fehér gyolcsokba burkolt felsőteste, amint épp kibukkan a sírból: ez jórészt a képtér közepén – az árnyékos szélek, illetve középütt Jézus alakjának sötétjével keretezett – markáns fénycentrumnak köszönhető. A még félig vak, elnyílt szájú, aszott testű félholt arcát Rembrandt nagy műgonddal „dolgozza ki" – azaz teszi hozzáférhetővé számunkra. Lázár a relatíve alacsony horizont magasságában, középütt bukkan elő: ő alkotja a voltaképpeni drámai-kompozicionális középpontot. Valamennyi szereplő köréje gyűlik, és – egyetlen, a szélre vont tanítvány kivételével – mind közvetlenül őrá reagálnak. Márta említett térstrukturáló sarokszíluettje mellett, szembenézetben hajlik egészen közel a sír fölé a másik nővér, Mária, jobb kezét ijedt mozdulattal széttárja, baljában kendőt tart; mögötte átlós irányban a tér mélye felé fordulva egy (az utolsó fázisban turbánt is kapott) férfialak magasodik, jobbját a sír fölé, balját a tér mélye felé fordítva. Rembrandt leginkább a változatos irányú és megvilágítású kezek heves gesztikulációival és éles fény-árnyék kontrasztokkal érzékelteti a csoport roppant zaklatottságát, akik mögött további három kisebb férfialak figyeli az eseményt. Jézus központi alakjától balra pedig a tanítványok ötfős csoportja reagál riadtan.

A szemtanúság retorikája

Az alulnézetű beállítás[189] bizonyos értelemben a karc implicit nézőjét is a csoda önkéntelen szemtanújának szerepébe helyezi: a képzelt horizont nem véletlenül esik egybe a sír fölé hajló nővérével. Extradiegetikus pozíciónk így a Jézus mögött, tőle balra kuporgó tanítványéval lesz azonos. A kép rafinált játékának kiindulópontja – mindebből következően – az a fentiekkel analóg reflexszerű látásaktus, amelyben tekintetünk voltaképpeni tárgyához képest a csodatévő Jézust is csak perifériálisan – mintegy a körülállók egyikeként – tapasztaljuk. Ludwig Münz szerint a nővérek és a zsidók ábrázolása pszichológiailag azért hiteles, mert „nincs idejük a voltaképpeni csodatévőre: ügyet se vetnek rá". Jézus félárnyékba került óriás alakjáról „mintha elfeledkeztek volna, mintha ő is, akárcsak a néző, Lázár köreihez tartozna".[190] Ez – *mutatis mutandis* – a befogadóra is igaz: míg Rembrandt súlyt helyez arra, hogy Lázár magára vonja intenzív figyelmünket, addig a Jézussal való spontán-empatikus azonosulást kifejezet-

189 **Guratzsch 1973** igen informatív és számos jellemző példát hoz, de elemzéseiben az alulnézet sajátos képretorikai funkciói nem kapnak hangsúlyt.

190 **Münz 1934,** 11–12.

ten gátolja. Mindent megtesz annak érdekében, hogy úgy ismerjük fel Jézus jelenlétének paradox mivoltát, hogy az ne zavarja meg a csoda *saját* idejét, miközben mégis képes távlatot kölcsönözni a pillanatnak. Rembrandt ezúttal is a barokk képretorika leghatásosabb eszközeivel operál – egyrészt a *per definitionem* a látómező perifériájához tartozó *repoussoir*ok segítségével a befogadói tekintet olyan reflexmozgásait provokálja, amelyek a szemtanú-jelenlét spontán illúzióját állítják elő; másrészt az illúzió színpadi keretezésével meg is kettőzi a látás aktusát, rámutat a reaktív tekintet irányítottságára, sőt manipulálhatóságára is.[191] Megismerő ereje abban áll, hogy mind a reflexet, mind a reflexiót képes előállítani, és összeolvasásuk kikényszerítésével az ikonikus differencia tudatosításához járul hozzá.

Röviden: a B. 73-at az teszi kivételesen eredeti művé, hogy Rembrandt a legfőbb aktort a színpadi előtér olyan félig-meddig leárnyékolt kulisszájaként lépteti fel, amely az általa félig takart események megvilágított mélységi terébe, mintegy maga *mögé* invitálja a tekintetet. Jézust olyan staffázsként állítja színre, amelynek hatásossága épp relatív észrevétlenségén alapul – azon, hogy a spontán figyelmet önkéntelenül a másik főszereplőre fókuszálja. A színpadi kellék jellegét erősíti az is, ahogy hosszú köntösének gazdag redővetése a sírt keretező díszletfüggönyök absztrakt fodrozódásait ismétli meg. Azzal, hogy Jézus Lázárt szólító balja takarásban marad, jobbját pedig a könyökcsúcs szembenézete rövidíti meg, a más szögből nézve látványos mozdulat olvashatósága, illetve az azt deiktikus tárgyával összekötő képi *akciótér*[192] vizuálisan a minimálisra szűkül. A mozdulat látható tartományának e drasztikus korlátozása és az elfordított profil folytán áll elő az oszlopszerű, statikus benyomás, amit a megvilágítás is nyomatékosít.

A főszereplő Jézus fölléptetése szemtanú-*repoussoir*ként (többnyire epifánia-jelenetekben fölbukkanó periferikus kívülállóként) egészen originális ötlet, amennyiben ez a voltaképp a jelenet keretezésére szolgáló, a nézőt terelő képretorikai alakzat Rembrandtnál rendre kronotoposzként jelenik meg, mert kiválóan alkalmas a képi idő és az azt realizáló tekintet megosztására is[193]. Végül is a *térhatású repoussoir* befogadásesztétikai szempontból *időbeli* effektus: elsőre mintegy felgyorsítja, „egzaltálja" a mögéje fókuszált odapillantást. Rembrandt a formulát megint szigorúan funkcionálisan alkalmazza: azzal, hogy itt maga a csodatévő istenfiú az, aki ily módon kivonódik a centrumból, a képszínpad „rendezőjének" sikerül az elbeszélésnek eddig nem látott új értelmet kölcsönözni.

---

191 Miközben az újkori nyugati festészeti tradíció alapvetően a deiktikus referencia kiiktatásán, ahogy Norman Bryson mondja, „a szemlélő testének mint a kép helyének" eliminálásán alapul (vö. **Bryson 1983,** 89.), a fiatal Rembrandt rendre azt provokálja, hogy nézőként *testies* helyünket és pozíciónkat is tudatosítsuk a látottakkal szemben. Vö. itt 146–150.; vö. **Schürmann 2008,** 106ff.

192 Max Imdahl kifejezése, vö. **Imdahl, 2003,** 61.

193 A szemtanú arcjátéka nem explikálódik számomra – ahogy a sajátomat sem látom, amikor egy csapásra szeppent tanúja leszek egy váratlan eseménynek.

HÁTULNÉZET ÉS *PROFILE PERDU*

A nagy *Lázár*-lap legmerészebb szcenikai újítása kétségkívül a hatalmassá növesztett Jézus hátulnézete és elrejtett profilja[194], ami – s ezt szeretném a továbbiakban bizonyítani – itt narratív funkciót nyer[195]. Rembrandt nemcsak visszatér a nyersebb alárendeléshez, de radikálisan ki is iktat minden kölcsönösséget. Ösztönös dramaturgiai érzékkel ismeri föl, hogy ameddig a történtek *fantasztikuma* van a középpontban, addig Jézus és Lázár között nincs és nem is lehetséges semmiféle emberi (például pszichológiai kategóriákban leírható) kommunikáció. A döntő újítás épp Jézus hátulnézeti pozíciója, amely drámai értelemben, *mint személyt* hozzáférhetetlenné teszi őt a színen. Az omnipotens istenség jelenléte a csoda pillanatában hatásosabban érvényesül a néző szemében, ha megmutatkozása semmilyen lélektani hitelesítésre sem támaszkodik.

Mindenesetre a lievensi frontnézet feladása, az alacsony horizontú *szemtanú*-pozíció felvétele és Jézus hátulnézetű *repoussoir*-ja merőben új szkopikus struktúrát teremt. Az implicit nézőtől, akárcsak a tanítványoktól és a jelenlévő betániaiaktól, lényegében megtagadtatik a csodatétel alanya és tárgya közötti viszonyok szabatos áttekintése. Míg az emberi világ eleven reakciói nagyon is érthetőek, Jézus jelenlétének motivációi homályban maradnak a néző előtt is. Rembrandt blokkolja a vele való közvetlen azonosulást, ami több mint talányossá teszi a figurát.

Mindez a diegetikus viszonyokat sem hagyja érintetlenül. A *Lázár*-lapon az ifjú Rembrandt kiélezi a különbséget a hívek és Jézus jelenlétének módozatai, a „másként-tenni-nem-tudók" indulati spontaneitása és az istenfiú fölényesen rendelkező gesztusainak indulatmentes kiszámítottsága között. A Lázárra fixálódó nővérek, a döbbent tanítványok és a többi körülálló jelenlétének reaktív tranzitivitásához képest föltűnő a jézusi cselekvés *performatív* jellege: mintha varázsló volna, aki követhetetlen varázsigéket mormolva és pálcájával előírt formulákat suhogtatva demonstrálja titokzatos hatalmát az elképedt közönség előtt. Az új elem itt az, hogy Rembrandt Jézus *profile*

194 Korábban kimutattam, hogy Rembrandt a *profile perdu*t is mindig szigorúan funkcionálisan alkalmazza, vö. **Rényi 2005,** 126ff. Guratzsch idéz példákat arra, hogy Rembrandt – egyébként Lastman és Pynas korábbi szokását követve – más szögből is megfestette ugyanazt a jelenetet, emiatt többször kerülnek főszereplői profilba: a leglátványosabb példa talán az 1631-es hágai Simeon-kép (Br. 543) **[2.167]** Hanna prófétanője. **Guratzsch 1973,** 254, n. 17. E jellegzetesen színpadi gondolkodásmód mutatkozik meg számos olyan rajzon is, amelyek Alpers szerint valahogy Rembrandt színházi műhelygyakorlataihoz köthetők, vö. **Alpers 1988,** 43-44. Felfigyelt a nézőponttól való függés tematizálására Michael Podro is, ennek példájaként idézi a szóbanforgó Lázár-lapot is (**Podro 2002,** 79), de ő ezt csak a Médeia-karc esetében hozza összefüggésbe a színpadszerűséggel, amelynek csakugyan volt köze a színházhoz (vö. itt 420–440.).

195 A szakirodalomban rendre Raffaello londoni *Szent Pál prédikál az athéniaknak*-szőnyegkartonjának protagonistáját tekintik a Jézus-figura előképének (vö. **Kat. Berlin 1970,** no. 73.) – szerintem tévesen. Még ha formálisan lehet is bizonyos hasonlóság, lényegi tekintetben épp az ellenkező a helyzet. A hittérítő teljes odaadással, mindkét kezét előrelendítve szónokol: szemben Rembrandt majdnem-teljes hátulnézetével, Raffaello voltaképp profilnézetet alkalmaz, amely a szónok és hallgatói között dramaturgiailag inkább a figyelem kölcsönösségét és közösségét nyomatékosítja, mintsem az utóbbiak szubordinatív alárendeltségét.

9

perdu-jével és kvázi *repoussoir*-helyzetbe hozásával sikeresen kerüli meg a mágikus delejezés emberi hitelesítésének áldatlan feladatát. Az istenfiú nyugalmas kontraposztja, a csípőre tett kéztől úgyszólván nyegle tartása, a hanyag lepillantás a sírba szuverénebb cselekvőként jellemzi őt, mint a festményen, ahol tágra nyílt szemmel és tátott szájjal kell elkiáltania a ráolvasó igét.

Ennek a távolságtartásnak azonban dramaturgiai következményei vannak. Azt a benyomást kelti, hogy Jézus *ott* van ugyan a sírnál, még sincs igazán *jelen* az esemény sűrűjében: miközben irányítja az akciót, mindjárt kontrollálja is annak eredményét. Miközben hatalmasra növesztve a színpad közepén ágál, hátulnézete és pózoló testbeszéde dramaturgiailag bizonyos értelemben súlytalanná is teszi őt[196]. Metadiegetikus nézőpontból épp az emberi lehetőségek fölé magasodó csodatévő hozzáférhetetlenségét tapasztaljuk meg az istenfiú személytelen omnipotenciájaként – de ez a rálátás nekünk, nézőknek sem engedi, hogy egészen kívül kerüljünk a csoda kényszerű szemtanújának fogoly-helyzetén. De bámulatunkat kevésbé a halott életre kelése, mint inkább a csoda megrendezettsége váltja ki: Rembrandt a nagy *Lázár*-lapon először nyúl a színház kronotoposzához.

Az inszcenált csoda

A hátulnézet és a *profil perdu* diegetikus motívumában két elem kapcsolódik össze: a néző színházi ottlétének evidenciája és Jézus motivációjának elrejtettsége. Az első képretorikai-befogadásesztétikai funkciójáról beszéltünk már, a második azonban – épp a motívum példanélkülisége miatt – az ikonográfiai szövegreferencia újraértelmezését is megköveteli. Meggyőződésem szerint a nagy *Lázár feltámasztása* radikálisan eredeti diegetikus rendszere ugyanis az evangéliumi szöveg (Jn 11) egy olyan szekuláris-színpadias olvasatán alapszik, amely – különösen az 1642-es kis *Lázár*-lap (B. 72., **[2.97]**) összetettségének fényében – kétségkívül reduktív, ám koherens és érvényes értelmezésnek tekinthető. Rembrandt színházrendezői, dramaturgi észjárása egy olyan dimenziót tár fel az elbeszélésben, amely mindaddig – a csoda vallási üzenetének és teológiai reflexióinak fényében, illetve a történet perikópaként való liturgikus használata során – szinte észrevétlen maradt. János ugyanis a történet dramaturgiáját arra az ellentmondásra építi, hogy Jézus már az első pillanattól fogva pontosan tudja, hogy mire készül, míg környezete, beleértve legközelebbi tanítványait is, szándékaiból mit sem

37

196 Az 1642-es ún. „kis" *Lázár*-lap (B. 72.) épp ebben a tekintetben hoz majd fordulatot, vö. **Kat. Berlin 1970,** no. 74., vö. **Kat. Boston 1980,** 95.

sejt – Jézus pedig nem siet tisztázni a helyzetet. Amikor a Jordánon túl tudomást szerez barátja betegségéről, és megkapja Lázár nővéreinek üzenetét a ki nem mondott felszólítással, hogy látogatná meg őket Betániában, Jézus először egy – köznapi értelemben – a veszélyt lekicsinylő, dodonai megjegyzést tesz tanítványai előtt („ez a betegség nem okozza halálát, hanem Isten dicsőségére lesz"), és két napig nem mozdul. Majd egyszeriben sürgőssé válik neki az út: „barátom, Lázár elaludt, elmegyek és fölébresztem". A tanítványok *nem értik* sem Jézus homályos fogalmazását, sem rapszodikusnak tűnő viselkedését, és óvják őt az útra kelés veszélyeitől. Jézus csak ezután és csak részlegesen leplezi le előttük késlekedése értelmét. A Lázár nővéreivel való találkozásban is szándékának rejtegetése és a nővérek gyanútlanságának ellentmondása az uralkodó motívum: az eléje siető Márta nyilvánvaló – és mindennapi-emberi szempontból tökéletesen motivált – szemrehányására Jézus egyenes választ ad ugyan („Feltámad testvéred!"), ezt azonban az asszony aktuálisan csak afféle vigasztalásként értheti – és akként is érti („Tudom, hogy feltámad, majd az utolsó napon"). Jézus továbbra sem világosítja fel, és megelégszik egy teológialag fontos, ám a közvetlen beszédhelyzetben üres elvontságnak tűnő szentenciával: „Én vagyok a feltámadás és az élet. Aki hisz bennem, még ha meghal is, élni fog." Máriával, a másik nővérrel – immár bent a faluban – még egyszer elhangzik ugyanez a párbeszéd – azt nyomatékosítandó, hogy Jézus betániai jelenlétében van valami fonák. Nem is véletlen, hogy amikor Jézus valóban megrendül és könnyekre fakad, az evangélista fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a jelenlévő sokaság megoszlik a történtek megítélésében: némelyek Jézus őszinte érzelmeinek spontán kifejeződését látják ebben („Hogy szerette!"), míg másokat a dolog inkább számonkérésre késztet („ha a vaknak vissza tudta adni a szeme világát, azt nem tudta volna megakadályozni, hogy ne haljon meg?"). Mindenki a maga egészen *evilági* módján értelmezi tehát Jézus jelenlétét: ezért is figyelmeztetik a tetem szagára, amikor – immár a sírnál – váratlanul a sírkő elhengerítését kéri. János elbeszéléstechnikája láthatólag mindent arra hegyez ki, hogy Jézus cselekedete, a bekövetkező csodás esemény a résztvevők szemében – vagyis a *mindennapiság* horizontja előtt – minél váratlanabbnak, minél meglepőbbnek mutatkozzon. Az események csúcspontján Jézus – eddigi alakoskodását indokló – néma (!) fohásza is ezt az olvasatot sugallja: „Atyám, hálát adok néked, hogy meghallgattál […] *csak a köröttem álló nép miatt mondtam, hogy higgyék:* Te küldtél engem". (Az én kiemelésem, R. A.) Ezt követően hangzik el a harsány (!) kiáltás,[197] és történik meg, amire senki sem számított. Nem kétséges, hogy Lázár feltámasztása Jézus legnagyobb hatású földi csodatette volt: propagandisztikus erejéről pedig az evangélium külön is megem-

197 Preimesberger a jézusi felkiáltásban az *exclamatio* retorikai alakzatát ismeri fel Rembrandt Los Angeles-i festményén **[2.05]** Jézus szembefordított, nyitott tenyerét azzal az *exclamationem aptat* megjelölésű ábrával **[3.44]** magyarázza, ami John Bulwer Londonban nem sokkal később, 1644-ben megjelent *Chirologia or the naturall language of the hand…* című retorikai kézikönyvében közöl. Szerinte Lievens brightoni festménye **[2.119]** sem kevésbé „retorikailag strukturált", noha ő éppenséggel az explicit mozdulat *hiányának* hatásos retorikai fogásával él. Ld. **Preimesberger 2009,** 97–100.

lékezik. („a zsidók közül, akik fölkeresték Máriát, sokan látták, amit Jézus végbevitt, és hittek benne", Jn 11.45.) Noha az elbeszélés során János számos, differenciált érzelemnyilvánításról számol be, a csoda kiváltotta elementáris döbbenetet nem is szükséges részleteznie.

A szövegnek ez a dimenziója tehát a szándékok és cselekvések *nyilvánossága* mentén osztja meg a jelenlévők világát – Jézust eszerint közvetlenül nem annyira a Lázár iránti felebaráti szeretet motiválja, mint inkább a demonstráció célirányos szándéka: Isten hatalmának megmutatása a körülállók döbbenetének kiváltása, hitük megerősítése érdekében. Olyan, mondhatni, hatalmi szándék ez, amelyet a kölcsönösség posztulátumán alapuló szeretetvallás alapítója nyilvánosan aligha képviselhet – s amelyért néma imájában szabadkoznia is kell mennyei atyja előtt.

Rembrandt fent körülírt „színpadi rendezői"[198] megoldása ennélfogva nemcsak a csoda eseményébe való spontán és teljes belefeledkezésre nyújt képretorikai ösztönzéseket a nézőnek, de egy második, *késleltetett* szemtanúságra is, amely erre a *hic et nunc*-ra mint tervszerűen előállított, előzményeit és következményeit tekintve egyaránt *uralt* eseményre lát rá. A rembrandti Jézus tartása és mozdulata azért teátrális, mert – szemben a többivel – ezúttal nemcsak cselekvő részese az eseménynek, egyben rendezője és külső megfigyelője is, és ezt nézőként magunk is realizáljuk. Rembrandt zseniális dramaturgiai húzása – a főhős és a statiszta szerepösszevonása[199] – azt eredményezi, hogy reflektált „szemtanúként" Jézus maga mutat rá saját cselekvő jelenlétére mint elidegenült, nyilvános szerepjátékra. Ezt a komplexitást pedig semmi egyéb nem állítja elő, mint az a kiélezett kontraszt, amely egyrészt a szembevilágított tanúk abszorptív reakciója és a sötétbe vont, arcát elrejtő Jézus teátrális-rétori pózolása között teremtődik[200], másrészt az implicit néző bevonása a metadiegetikus keretjátékba (ezt nevezem színházi kronotoposznak (vö. itt 375ff.), amely a határokat – külső és belső cselekvés, nyilvános és nem nyilvános viselkedés különbségeit – lejátszhatóvá és átélhetővé is teszi számára. Rembrandt narrációjában Jézus maga testesíti meg a képbe kódolt *kettős látás*t, és az ő megjelenítése nyitja rá a néző szemét az eleven emberi jelenlét ambivalenciáira.

198 **Bauch 1960,** 194.

199 Lievens korábban idézett Eszter-képének **[2.159]** megoldása dramaturgiailag azért marad erőtlen, mert noha a főszereplő Hámán itt is erőteljes előtéri árnyékba borul, semmi sem indokolja, hogy egyben a kerethez is tartozzék.

200 **von der Coelen 2017,** 270–271.

ELLENPRÓBA: A MISZTÉRIUM MISZTIFIKÁLÁSA

REMBRANDT ÉS CARAVAGGIO *HITETLEN TAMÁS*A

Van egy viszonylag ritkán tárgyalt elbeszélő műve a korai Rembrandtnak 1634-ből, amely sajátos módon – negatíve – igazolhatja dramatológiai okoskodásomat. A moszkvai Puskin Múzeum *Hitetlen Tamás* című kis képére[201] **[3.45]** gondolok, amelyet úgy értékelek, mint amelyen Rembrandt hiába veti be festői-elbeszélői tudásának minden eszközét, az eredmény külsődleges és konvencionális marad. Ez a példa ráadásul azért is jó alkalmat kínál a művészi *kudarc* okaira való rákérdezésre, mert tárgya – a feltámadott Jézus utolsó, legnyomatékosabb földi megmutatkozásának története – szorosan kapcsolódik a párizsi Musée Jacquemart-André korábban részletesen tárgyalt *Emmaus*-táblájához **[3.33],** amely viszont, mint igazolni próbáltam, épp azért remekmű, mert Rembrandt originális formát talált az emmausi asztalnál történt emberi fölismerések pontos „lejátszásához". Hogy voltaképp *mi* történik – Karel van Mander-rel szólva – a kép *scopus*ában, vagyis a középponti jelenetben Jézus és Tamás között, azt, akár az *Emmaus* esetében, érdemes itt is az evangélium értelemkövetelése felől megközelíteni.

15

3

Az ikonográfiai típusváltás

A moszkvai tábla jelen állapota egy átdolgozás eredménye: a korábbi stádiumra a kép röntgenvizsgálatának eredményeiből következtethetünk. A *Corpus V.* szerzőinek olvasata szerint a sokalakos jelenet több pontján látszanak módosulások, de főként a két főalak erőteljes átalakulása figyelemre méltó. Jézus jobb (rendezői bal) vállának körvonala a jelek szerint jóval magasabban húzódott, így jobb karját bizonyosan nem tarthatta úgy, mint ahogy most látjuk. Tamás ugyanakkor inkább közelebb hajolt Jézushoz, mintsem hátrahőkölt, ami mostani reakcióját a leginkább jellemzi[202]. Mindez azt valószínűsíti, hogy Rembrandt első változata a Hitetlen Tamás ikonográfájának azt a típusát követte, amely Caravaggio 1602-es potsdami festménye **[3.46]** nyomán terjedt

14

201 **Corpus II. 1986,** A 90, 469–478. Vö. **Loevinson-lessing–jegorowa–Linnik 1989,** Kat. no. 7., o. n.
202 **Corpus II. 1986,** 470–471.

el, s amelyen Jézus azért tárja fel tunikáját, hogy Tamás ujjait a testén tátongó sebbe helyezhesse. A típus az ún. utrechti caravaggistákhoz tartozó[203] Hendrik Terbruggen **[3.47]** közvetítésével vált Németalföldön is ismertté **[3.48]**. Rembrandt azonban a sebbe való belenyúlás drámai motívumát – szemben a caravaggiói mintával – eleve sokalakos, nyilvános jelenet közepére helyezte, amelyben nemcsak valamennyi tanítványt, hanem Mária és Magdolna figuráit is felvonultatja a tágas színpadi térben. Úgy tűnik, az elbeszélés csak újabb alkalmat kínál számára, hogy megcsillogtassa kivételes tehetségét a emberi reakciók és érzelmek változatosságának megragadásában. Az átdolgozás – a provokatív érintés-motívum elhagyásának – oka valószínűleg az első tulajdonos személyében keresendő: Ameldonck Leeuw (1604–1647) jómódú kereskedőről és műgyűjtőről van szó[204], aki az amszterdami mennonita felekezethez tartozott. Ebben a közösségben, akikkel Rembrandtot sok szál fűzte össze[205], fontos szerepet játszott „a hit hiányából fakadó félelem és a hozzá kapcsolódó bűntudat" gondolata, amelynek a Tamás-történet ideális illusztrációjául szolgált. A mennonita egyház ugyanis az egykori apostoli közösség lelki újjászületéseként, „tiszta" gyülekezetként tekintett önmagára [206], s ez nyert megerősítést az apostolok hitét tematizáló ikonográfiában. Shelley Perlove szerint ezért épül a rembrandti kompozíció a kételkedő Tamás és a föltétel nélkül hívő apostolok közötti ellentmondásra: utóbbiak közé sorolja a jobb szélen álmába merült (s ezzel, úgymond, már Patmosz-szigeti látomásait megelőlegző) Jánost[207], illetve a közvetlenül fölötte imádkozó másik apostolt, aki félrenéz, ezzel igazolván a Jézus által épp Tamáshoz intézett – és nyilvánvalóan korholó hangütésű[208] – szentenciát: „Te csak azért hiszel, mert láttál engem: de azok a valóban boldogok, akik nem láthatnak, mégis hisznek." (Jn 20.29.)[209] (Az egyoldalúan szimbolikus olvasat ellen vethetnénk, hogy a legtöbb résztvevő nagyon is *oda* néz, talán a legkarakteresebben az a turbános apostol, aki épp a félrenéző mellett fordul intenzív kíváncsisággal Jézus és Tamás csoportja felé.) Meglehet, hogy vallási megfontolásokból maga Leeuw kérte Rembrandttól, hogy tekintsen el a közvetlen érintés motívumától (mint ami talán túlságosan is a fizikai testben *[sarx]* való feltámadás „katolikus" dogmáját nyomatékosítja), és helyette inkább Jézus megmutatkozásának spirituális oldalát domborítsa ki.

---

203 Az utrechtiekről, illetve Caravaggio és Rembrandt közötti közvetítő szerepéről összefoglalóan ld. **Rosenberg–Slive–Ter Kuile 1966,** 36–46. továbbá **Dibbets 2006** és **Manuth 2006**

204 **Corpus V. 2010,** 182–183.

205 **Perlove–Silver 2009,** 36–37, illetve **Häslein 2004,** 166ff.

206 Vö. **Rotermund 1952b,** 110ff.

207 Ellentmond egy ilyen távlatos értelmezésnek, hogy Rembrandt a Biblia illusztrálása során feltűnően kerülte János jelenéseit. Vö. **Rotermund 1952b,** 139. A Rembrandtnál elalvó, még szinte gyermek János szerepeltetése ebben a jelenetben szintén nem szokásos, ld. **Corpus V. 2010,** A90, 476.

208 A Jn 20.29 hivatalos protestáns fordításának (vö. *Biblia. Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*. Kálvin Kiadó, Budapest 1992) szó szerinti fogalmazását („mivel látsz engem, hiszel: boldogok, akik nem látnak és hisznek", vö. Újszövetség, 133.) ezért kissé dramatizált formába átírva idézem.

209 **Perlove–Silver 2009,** 323.

Első ránézésre Rembrandt itt is az *affectuum vivacitas* huygensi poétikáját érvényesíti: a döbbenettől a kegyes elfordulásig, a félő odapillantástól a heves kíváncsiságig, a magába süllyedéstől a legizgatottabb gesztikulációig számtalan testi válaszreakciót látunk az *ostentatio vulnerum* ünnepélyes, demonstratív mozdulatára. Kérdés azonban, hogy helyesen működött-e itt a fiatal mester *iudicium*a, ama másik erény, amelyhez Huygens az eleven affektusok érzékeltetését kapcsolta (vö. 191 f.). Másként fogalmazva: vajon összhangban van-e a narratíva drámai centruma a korai Rembrandtnak az affektív reakciók differenciáltságára építő diegézisével? Megítélésem szerint nem: és ezért van, hogy hiába veti be itt is festői tudásának minden eszközét, valódi dráma ezúttal nem képződik meg a képszínpadon.

A későbbiekben részletesebben is kitérek majd arra, hogy a moszkvai táblán Jézus és Tamás interakciója, továbbá a Jézusból sugárzó, illetve mögötte fölfénylő – és a környezettel konfrontált – intenzív világosság olyan hatást kelt, mintha itt valamiféle nyilvános epifánia játszódna le.[210] De vajon csakugyan erről van-e szó Jánosnál? A kérdést a dramatológia oldaláról úgy is megfogalmazhatjuk, hogy miféle tapasztalatra reflektál, illetve mit jelent közelebbről a feltámadottal való közvetlen találkozás során Tamásból felszakadó „Én uram, én istenem!" sóhaja („*Dominus meus et Deus meus*", Jn 20.28)? Vajon ez a megrendülés a halandó teremtmény közvetlen istentapasztalatából fakad, vagy inkább Tamás személyes, a jézusi korholást kísérő *szégyenkezésének* reflexiója?[211] Úgy gondolhatnánk, hogy az utóbbi közelebb eshetett a jámbor mennonita megrendelő igényeihez, minthogy a hit gyengesége miatti folytonos személyes bűntudatnak fontos szerepe volt e vallási közösség hitéletében. De Rembrandt képéből – jelen állapotában – hiányzik minden utalás arra, hogy az esemény Tamást saját korábbi kishitűségére emlékeztetné.

---

210 Hasonlót látunk a harlemi Teylers Múzeum szintén 1634-ben szignált és datált (tehát nem vázlatértékű), komplex technikát felvonultató méretes (355 × 476 mm-es) rajzán **[3.49],** de még a kései, 1656-ban készült rézkarcán **[3.50]** is: ezek centrumában ugyan nem közvetlenül Tamás epizódja áll, mégis Jézus tanítványai előtti jelenésszerű megmutatkozását sugallják. Vö **Rotermund 1952a,** 102–104.

211 Kitűnő Tamás-esszéjében Pólik József (vö. „Hitetlen Tamás. Adalék a reprezentáció eszméjének történetéhez" in: Pólik József, *Levél Foudayba*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2006. 66–120) végigköveti azt a hosszú történeti folyamatot, amelynek során – többek között képzőművészeknek köszönhetően – a XVII. századra kialakul és uralkodóvá válik Tamásnak, a *kételkedő*nek a „pszichológiai" típusa. A téma ábrázolásai ekkorra már „a 27. és 28. vers között (egy hermeneutikai hiátus terében és idejében) rendezkednek be", és úgy mutatják meg Tamást, „mint aki Jézus tapasztalatszerzésre felszólító mondata után is hitetlenségét…hangsúlyozza…" 71. A szerző az ikonográfia ilyen irányú fejlődéstörténetét egyenesen Rembrandt itt tárgyalt képében látja beteljesedni, vö. 69., n. 7.

„Az összegabalyodás festménye”

14

Mindenesetre érdemes – mintegy az ellenpróba kiegészítéseként – Caravaggiónak az átdolgozott verzió ikonográfiai előképeként szolgáló, Ciriaco Mattei magán-megrendelésére készített, 1600 körülire datált potsdami festményét **[3.46]** szemügyre vennünk. Az a tézisem, hogy szemben Rembrandt munkájával, ez csakugyan *remekmű:* olyan festői teljesítmény, amely szuverén módon képes radikálisan új, mégsem önkényes értelmet adni a bibliai elbeszélésnek. Ereje a vizualitás valamiféle *epokhé*ja, illetve a saját látásunkra irányuló sajátlagos *esztétikai tapasztalat* kikényszerítésének képességében áll: egy olyan, a képegész ikonikus sűrűségéből fakadó speciális – reflexiós – teljesítményben, amelyet semmiféle tisztán fogalmi tudás nem lehet képes kimeríteni[212]. Caravaggio e képét már a XVII. században is tucatjával másolták,[213] és szemmel láthatólag mára sem vesztett semmit provokatív erejéből[214]: érdemes tehát nyomába eredni ikonicitása konkrét működésének.

Mielőtt a kép azonnal és leginkább szembeszökő motívumára, a nyílt sebbe való belenyúlás brutális naturalizmusára és annak értelmezésére térnénk, érdemes néhány olyan mozzanatot szemrevételeznünk, amely, bár kevésbé tűnik tolakodónak, nélkülözhetetlen szerepet játszik a képjáték ökonómiájában. A négy, szorosan zárt csoportot alkotó figurát Caravaggio semleges, monokróm háttérsík elé állítja: fölülről egészen iránytalan megvilágítás éri és fogja körül őket, ami ennek a háttérnek, amely nincs érintve a fény által, kifejezetten absztrakt karaktert ad. (Ne hagyjuk magunkat félrevezettetni a caravaggiói *chiaroscuro* gyakran felületes-konvencionális olvasataitól.) Sem fényforrás, sem vetett árnyék, sem környezeti tárgyak nem orientálják a nézőt a csoport holléte felől: a rendkívül erőteljes plasztikai modellálás attól kölcsönöz a figuráknak kísérteties tárgyiasságot, hogy helyük (elhelyezkedésük) a saját terükben definiálatlan marad[215]. Miközben ily módon zárt-egységes tömbként izolálja a protagonistákat, a félalakos képkivágattal Caravaggio olyan közel is hozza őket a képsíkhoz (Tamás bal könyöke mintha már át is ütné azt), hogy a befogadó kénytelen saját közvetlen *itt*-jeként észlelni őket. Itt kap döntő jelentőséget a kép fekvő kétharmados formátuma és tekintélyes mérete: a 102 × 146 cm-es felületen a nagyjából életnagyságú (!) figurák kínosan tapintható testközelbe kerülnek a nézővel[216]. Ez a forma által kikényszerí-

212 **Boehm 2000a,** 220.
213 **Plackinger 2010,** 1.
214 Vö. **Bal 1999,** 32. skk., **Bal 2001b,** illetve **Phelan 2001.** Nem dolgom itt „a késő huszadik század elkötelezett perspektívájából” (**Bal 2001,** 100.) született kortársi értelmezések erős „szexuális-politikai”, illetve pszichoanalitikus olvasatainak megítélése. Magam ragaszkodnék a mű sajátszerűségének olyan kifejtéséhez, amely tiszteletben tartja annak vallásos reprezentáció-mivoltát. Caravaggio antiklasszikus-modern felfogását nem merő profanizálásként, inkább a szent egy radikálisan új tapasztalásmódjaként értelmezem.
215 **Plackinger 2010,** 6.
216 Vö. **Fried 2010,** 84f. Rembrandt a maga – jellemző módon kis formátumú – *Tamás*-képén épp ellenkezőképp jár

tett extrém közelnézet – nagyon hasonlatosan az Ambrosiana-beli *Gyümölcskosár*hoz – tudattalanul is dezorientál[217]: a *Hitetlen Tamás* szemlélése közben támadó – és a kommentátorok által sokféle módon leírt – feszengés abból is fakad, hogy Caravaggio felfüggeszti az Alberti és Leonardo fémjelezte klasszikus képalkotás intellektuális keretrendszerét: mintegy megvonja a nézőtől azt a perspektivikus distanciát, amely az eseményekre való *rálátáshoz*, „a dolgok állásának" higgadt áttekintéséhez és a velük szembeni saját pozíció felvételéhez szükséges[218]. Nem ok nélkül nevezte Mieke Bal ezt a képet „az összegabalyodás festményének"[219] .

Csak látszólag mond ellent az extrém közelnézetből fakadó konfúzió és orientációnélküliség e testies tapasztalatának, hogy a csoport maga úgyszólván geometrikusan zárt, szinte tengelyesen szimmetrikus alakzatot alkot. A Péter és Tamás fejével jelzett függőleges tengelyvonal nemcsak a felsőtestek tömbjét osztja azonos kiterjedésű szárnyakra, de feszes tartást ad a négy összezárt fej szabályos rombusz-alakzatának is[220]. Ez a kifejezetten mesterkélt, Max Imdahl szavával szólva „planimetrikus" szervezettség nem formalista játék Caravaggio részéről, nem klasszicizáló „kiegyensúlyozása" a testi penetráció szinte elviselhetetlen naturalizmusának[221], hanem fontos vizuális eszköze a jelenet és a kompozíció egyetlen pontra való fókuszálásának. A négy arc (közülük három profilnézetben) ugyanarra koncentrál: a térben a tanítványok csoportjától világosan elkülönülő jézusi testre, amelynek oldalába Tamás jobb mutatóujját épp beleereszti. A seb precízen a négyzetes képfelület már említett – az elöl álló főszereplők könyökcsúcsát összekötő – vízszintes középtengelyére kerül: jószerével a jelenet minden cselekményes mozzanata ezen a szűk területen, illetve ezen az egyenes vonalon összpontosul. A félmeztelen Jézus baljával határozottan megragadja az aggályoskodó Tamás csuklóját, jobbjával – vállból megfeszítve fehér halotti leplét, és ujjaival széttartva a derekán keresztben fekvő redőket – készségesen körülhatárolja oldalán a seb helyét, hogy mintegy utat engedjen az általa úgyszólván kierőszakolt és levezényelt érintésaktusnak. (Caravaggio tehát nem az eseményben rejlő csodás mozzanatra – a jézusi test „intermediális" természetére, illetve a megjelenés fantasztikumára[222] – fókuszál: ellen-

---

el: az ő nézője távolról és a lépcsőn álló Tamás szemmagasságából, tehát mintegy fölülről lát rá a szín egészére, és képes áttekinteni a jobb alsó saroktól balra átlósan mélyülő, több irányban is tagolt játékteret és végigkövetni a változatos emberi viselkedések teljes skáláját.

217 Vö. erről részletesebben **Rényi 2001,** 33–35.

218 A képpel szemközt elfoglalt nézői pozíció elbizonytalanítása, a perspektíva decentrálása és az észlelés szándékolt konfúziója Caravaggio egyik legfontosabb művészi eljárása, amelyet magam is részleteiben kimutattam a vatikáni *Sírbatétel*en (**Rényi 2001,** 38–58.), továbbá a római S. Maria del Popolo Cerasi-kápolnájának bámulatos oldalképein **(Rényi 2009c).** Mindez „közönséges természetutánzásként" és az emelkedett tárgyakhoz illő *decorum* bűnös negligálásaként jelent meg a korabeli klasszicizáló-akadémiai ízlés kritikusainak Caravaggio-ellenes érvei között.

219 **Bal 2001b,** 94.

220 Caravaggio egyik sztenderd monográfusa, Howard Hibbard a négy fej alkotta alakzatot egyenesen a koncentráció „csiszolt gyémántjának" nevezi. **Hibbard 1983,** 168.

221 Ahogy Hibbard véli: ld. **Hibbard 1983,** 167–168.

222 Vö. **Böhme 1998,** 214.

kezőleg.) A megszeppent-gyámoltalan apostol leengedi a fejét, hogy egészen közel hajolhasson a testhez, mintha vízszintesen kinyújtott mutatóujja intenzíven kimeredő tekintetének folytatása vagy meghosszabbítása volna. Caravaggio a tapasztalás közben láthatóan szem és kéz egészen szoros összefonódását sugallja, amelyet Tamás erős homlokráncolása kísér. (Az utóbbi tekintetben csak fokozatilag különbözik a mögötte ugyanarra koncentráló két tanítványtól – ez is egyesíti őket Jézussal szemben, akinek arcán – már csak azért sem, mert az árnyékba borul – semmiféle izgatott kíváncsiság jele nem mutatkozik.)

Épp a caravaggiói *Tamás*-kép e sajátosságai felől érdemes röviden felidézni Poussin 1641-ben De Noyers-hez írott nevezetes levelét, amelynek a látásról a XVII. századi klasszicista elméletben alkotott elgondolások talán legplasztikusabb – mert alternatívák kritikai szembeállításaként explikált – változatát köszönhetjük: „Egyszerűen nézni annyit tesz, mint pusztán hagyni, hogy a szem befogadja a látott dolgok formáját és képét. Szemügyre venni egy tárgyat, ez viszont magában foglalja, hogy az ember gondosan kutatja az eszközöket, amellyel erről a tárgyól helyes ismereteket szerezhet, túl a szem egyszerű és természetes észleletén. Így tehát azt lehet mondani, hogy a puszta látás [aspect] természetes művelet, az pedig, amit *prospect*nek nevezek, az értelem tiszte és három dolgon múlik: a szem ítélőképességén, a látósugáron és a szem és a tárgy közötti távolságon" (az én kiemeléseim, R. A.). [223] Poussin, noha itt nem hivatkozik Caravaggióra, pontosan azokra a pontokra mutat rá kritikus éllel, amelyek miatt Caravaggio *Tamás*-képe a művészileg érvénytelen „puszta látás", az „egyszerű, természetes észlelet" mintaszerű dokumentumaként szolgálhatna számára. Amit ugyanis Caravaggio Poussin szerint ignorál, az épp az, ami a *prospect*-et az iskolázatlan látás fölé emeli: egyrészt a festőnek az intellektuális megismerésben való érdekeltsége, másrészt az, hogy birtokában van a kép értelmi integritását garantáló készségeknek és képességeknek. Nemcsak az analitikus észnek és kritikai judíciumnak, hanem annak az igénynek is, hogy saját pozícióját az ábrázoltakkal szemben szabatosan reflektálja (vö. az Alberti-féle látósugárra, illetve a dolgok szemléléséhez szükséges térbeli distanciára való hivatkozással). Caravaggio *Tamás*-képe extrém-hektikus közelnézetével és érzéki provokációjával épp e kritikus pontokon sérti leginkább az akadémikus normákat.

Közismert Poussin közvetlenül Caravaggióra vonatkozó – André Félibien közvetítésével fennmaradt – súlyos megjegyzése is, amely szerint ő „*csak azért jött a világra, hogy tönkretegye a festészetet*"[224]. Nehéz ezt a mondatot pusztán a köznapi látás közönséges igényeivel megelégedő tanulatlan római piktor lekicsinyléseként olvasni – és nem érezni benne annak a szorongásnak a kifejeződését is, amelyet az akadémikus mester a vetélytárs népszerű műveinek lefegyverző *hatalmával* szemben érezhetett. Poussin bizonyára

223 Várady Szabolcs fordítását innen idézem: **Alpers 2000,** 73. A szöveghely értelmezéséhez ld. **Goldstein 1966, Alpers 1983,** 48–49.; **Bätschmann 1982,** 7.; továbbá **Rényi 1999,** 25. sk.
224 Idézi **Marosi 1976,** 198. Vö. **Marin 1994,** továbbá **Rényi 2009c,** 118–119.

világosan látta, hogy Caravaggio maximálisan birtokában van azoknak a festői képességeknek és technikai tudásnak, amellyel nézőit képes rabul ejteni és alávetni átlátszatlan festményei közvetlen hatásának. „Ha a kép veszi át a szem helyét, akkor a néző nincsen sehol" – összegzi Alpers Leonardo és Poussin rémálmát: az olyan delejező erejű képet, amely, miközben érzékileg folyamatosan ingerli és elbűvöli a nézőt, nem hagy se teret, se időt intellektuális-mérlegelő körültekintése és nyelvi reflexiója számára[225].

Hipotézisem szerint Caravaggio a potsdami *Hitetlen Tamás*on épp „az érzékek zűrzavarának" e specifikus megtapasztalását preparálja a néző számára, de – látni fogjuk – több ez, mint öncélú, közönséges hatáskeltés: éppenséggel az evangéliumi elbeszélés nagyon koherens újraértelmezését implikálja. Más kérdés, hogy olyan – a pillanatban megképződő, szituatív – tudásról ad hírt, amelynek lényegéhez tartozik, hogy nem explikálható: következésképpen ábrázolni is csak antiklasszikus módon, egy határtapasztalat negativitásaként lehet. Fel kell tehát tennünk a kérdést, hogy *mi történt* Jézus és a hitetlenkedő tanítvány között „nyolc nap múlva" ott, ahol „az ajtók megint zárva voltak" (Jn 20.26) – hogy mi is az, ami akkor és ott csakugyan Tamás tudomására jut.

Az ikonográfiai szubsztrátum: epifánia vagy tanúságtétel?

A Jn 20.24–29-ben elbeszélt történet, mint közismert, a feltámadott Jézus kiválasztottak előtti csodás megjelenéseinek sorába illeszkedik. Ebben az összefüggésben a szinoptikus evangéliumok egyike sem említi név szerint Tamást, de a feltámadás hírével kapcsolatos szkepszis valamennyi elbeszélésben megjelenik. Összeolvasva e szövegeket úgy tűnik, hogy Jézus húsvét utáni megmutatkozásai rendre a csoda *tényszerűségének* tanúsítását szolgálják, ami összefügg a tanítványok későbbi evangelizációs-missziós megbízásával. A tanítványok azért részesülnek „első kézből" ebből a tudásból, hogy szavahihetően terjeszthessék a hitet abban a misztériumban, aminek valóságáról senki más nem győződhet meg közvetlenül.

Amit azonban Márk és Máté csupán generálisan érint, az Lukácsnál és Jánosnál olyan aprólékosan kidolgozott történetekben ölt testet, amelyek ennek a nagyon speciális istentapasztalatnak különféle móduszait reprezentálják. Az emmausi tanítványok elbe-

225 vö. **Alpers 2000**, 71–72.: „Noha Leonardót elbűvölte a látszat, félt tőle, hogy átadja magát a teljes feloldódás eme követelményének, és félt feláldozni a racionális emberi választásokat, ahogyan a leképezésnek ez a felfogása megkövetelte." Az erős képeket azért kell letakarni, mert *önerőből* képesek felszámolni a kritikai distanciát és foglyul ejteni a tekintetet: ebből a leonardói fantazmából indul ki Bredekamp a képek sajátos önjáró képességét – hatalmát – racionalizáló képaktus-elmélete is. Vö. **Bredekamp 2010,** 17ff.

szélése Lukácsnál, illetve Magdolnáé és Tamásé János evangéliumában kifejezetten az emberi észlelés határtapasztalatait tematizálják. Rembrandt párizsi Emmaus-képe kapcsán – e kötet 441–448. oldalain – utaltam már a köznapi vakság fenomenológiájára, a dolgok rutin*látásának* és valami váratlan *meglátásának* különbségére; a Tamás-történet viszont a látás és tapintás összegabalyodására, pontosabban e két, nagyon is célirányos tapasztalat egymást erősítő, ám egyidejűleg egymást ki is oltó dialektikájára mutat rá.

Amikor az istentapasztalat móduszairól beszélek, akkor a megbizonyosodás különbségeire gondolok. Mária Magdolna elsőre ugyan kertésznek nézi Jézust, de számára hangjának puszta meghallása is elegendő a kétely nélküli bizonyossághoz. A *Noli me tangere* tilalma Magdolna a spontán felismerést („Mester!") kísérő önkéntelen mozdulatát hárítja el – és ez magyarázza Jézus intő indoklását is: „*ne* érints engem, *mert még nem mentem fel az Atyához"* (Jn 20.17). A mondat *expressis verbis* arra figyelmezteti az odaadó asszonyt, hogy a Feltámadottat nem tekintheti *magától értődően* élőnek: hogy a feltámadás *csoda*, amely valóságosan megtörtént ugyan, eredménye mégsem normalizálható, vagyis ekként kell róla a többieknek is beszámolnia. Ez a tanulság lényegét tekintve azonos az emmausi tanítványokéval, akik elől Jézusnak, miután fölismerték, azért kell kámforként eltűnnie, hogy tudassa velük: feltámadása nem jelenthet visszatérést korábbi közös mindennapjaikhoz[226].

A „naiv" Magdolnát Jézus arra inti tehát, hogy ne higgyen a spontán adódó látszatnak. Az eleve szkeptikus Tamásnak azonban épp ellentétes utasítást ad: *adfer manum tuam et mitte in latus meum* (Jn 20.27). Ez a kontrapunktika az evangélista részéről nem lehet véletlen. Magdolna spontán odanyúlása a Mester meglátását és felismerését kísérő természetes mozdulat, szem és kéz együttműködésének magától értődéséről tanúskodik. Tamás esetében épp fordítva áll a dolog: szkeptikusként ő az érzékszervek szétválasztásában érdekelt. Nemcsak társai szóbeszédének, de a saját szemének sem hisz – épp az érzékcsalódásnak attól a csapdájától tart, amelyre Jézus Magdolnát figyelmezteti. Számára a test fizikai megtapogatása olyan célirányos cselekvés, amely a látottól karakteresen eltérő érzettartalomra fókuszál, mert abban *megerősítő tárgyi bizonyítékot* keres.

Megítélésem szerint Caravaggio ezt a centrális mozzanatot dolgozza ki, és – a maga antiklasszikus módján – reflektálja is a potsdami táblán. Ebben a fejezetben azt kell igazolnunk, hogy ez nem önkényes olvasata a bibliai narratívának, hanem – inkább, mint Rembrandté – annak elevenébe vág. Elsőre úgy tűnhet – és a moszkvai kép is erre látszik alapozódni – hogy a konfliktus a „hitetlen" Tamás és a hitet megkövetelő Jézus között feszül: végtére is a cselekmény Jézus nyomatékos felszólításában („ne légy hitetlen, hanem hívő") és Tamás megrendülésében kulminál (Jn 20.27–28).[227] Szorosabb

23

226 Vö. itt a koppenhágai Emmaus-kép **[2.174]** kapcsán írottakkal: 396–399.

227 Jézus utolsó szavai (Jn 20.29) némiképp markánsabb fogalmazásban így szólnak: „[Te csak azért] hiszel, mert látsz engem: [de] boldogok, akik [bár] nem láthatnak, mégis hisznek" csupán szentenciózus összefoglalása a történet tanulságának.

olvasatban azonban kiderül, hogy az eseményeket mozgató konfliktus inkább Tamás és a többi tanítvány között támad, és a János-evangélium szerzője a történetet igen konzekvensen ebből az emberi perspektívából építi fel. „Tamás pedig, egy a tizenkettő közül, akit Ikernek hívtak, nem volt velük, amikor megjelent Jézus. A többi tanítvány így szólt hozzá: Láttuk az Urat. Ő azonban ezt mondta nekik: Ha nem látom a kezén a szegek helyét, és nem érintem meg ujjammal a szegek helyét, és nem teszem a kezemet az oldalára, nem hiszem" (Jn 20.24–25). Mivel nem hisz társai tanúságtételének, Tamás maga szabja meg azon *kézzelfogható* bizonyítékoknak a körét, amelyek mellett hajlandó lesz elfogadni a többiek tényállítását. Voltaképp nem Tamás az, aki itt valaminek tanúja lesz, hanem maga Jézus, aki nyolc nap múlva kifejezetten azért jön el újra, hogy bemutassa a Tamás által igényelt bizonyítékokat. Hangsúlyozottan azonos körülmények között (bezárt ajtók mögött és valamennyi tanítvány jelenlétében) megismétli csodás megmutatkozását[228], hogy Tamás színe előtt igazolja: a többiek igazat mondtak. Ricoeur mutatott rá arra, hogy a tanúságtétel egy „jellegzetesen diszkurzív helyzethez", nevezetesen a *per* beszédszituációjához tartozik[229] – a történetet tehát *per analogiam* egy Tamás színe előtti bizonyítási eljárás leírásaként is olvashatjuk. A tanítványok szavahihetősége itt a kulcsmozzanat: ne felejtsük el pünkösd közelgő missziós üzenetét, amely szerint mostantól nekik kell tanúskodniok a feltámadásról, és szertevinni a világban az örök élet bizonyosságának lehetőségét.

Caravaggio kompozíciója a fentiek szellemében Jézus fantasztikus jelenlétének *demisztifikálását* célozza tehát. Jézus nem mindenható Istenfiúként jelenik meg, hanem mint határozott, de elfogulatlan igazolója egy vele megesett és Tamás által vitatott eseménynek. Egyidejűleg lép fel a bizonyítás alanyaként és tárgyaként: mintegy szenvtelen, profán kívülállóként rámutat a bizonyítékra, azaz önmagára – de nem mint istenfiúra, hanem mint materiális testre. Jézus tekintetének alárendelt szerepét mutatja, hogy arcát Caravaggio – szokatlan és a Megváltó *decorum*ához aligha illő módon – egyenletes árnyékba borítja, miközben a szabaddá tett felsőtest erőteljes megvilágítást kap. A kettős szerepjáték magyarázza bizarr – egészen a képsíkon szétterülő – testtartását is: élesen leszegett feje teljes profilban, felsőteste viszont teljes frontnézetben mutatkozik. Önmagát nézi, de Tamás megragadott baljával is önmagára mutat. Ugyanakkor nem elégszik meg a puszta rámutatással: Tamás kézfejének határozott magához vonásával a testek *kölcsönös* érintkezését is kierőszakolja. Az intenzív testközeliség hatásának kedvéért ragaszkodik Caravaggio ahhoz, hogy Tamás mellett csak két tanítvány legyen jelen, illetve hogy mindhármójuk testbeszédét ugyanaz az egyetlen affektus – a puszta testre irányuló megfeszített figyelemé – jellemezze.

---

228 Az első megjelenéskor az evangélista még életszerű magyarázatát adja, hogy a tanítványok miért vannak este bezárkózva: „a zsidóktól való félelem" okán. A második alkalommal – akárcsak egy bíróság előtti esemény-rekonstrukció esetén – beéri annyival, hogy „az ajtók zárva voltak".

229 **Ricoeur 1987,** 278ff.

A TAPINTÓ TEKINTET, AVAGY A SZEM–KÉZ-MEZŐ HERMENEUTIKÁJA

Megfesthető-e a tapintás legsajátabb tapasztalata? Lehetséges-e olyan kép, amely a *per definitionem* distancírozó szem számára készül, és mégis képes a puszta érintést nyomon követni, a szem–kéz-mező komplex észlelésének[230] a csúcstapasztalatban megtörténő *elvakulását* performálni? Hisz a mutatóujj mégsem láthat: Tamás vadul kutakodó tekintete olyasmit igyekszik kilesni, ami, bármily közel férkőzik is hozzá, a szem révén sosem lesz kifürkészhető.

Azt hiszem, Caravaggio a potsdami *Hitetlen Tamás*on zseniális megoldást talál erre a formaproblémára. Megoldásának titka, hogy a képet befogadó tekintetet azzal analóg módon inszcenálja, ahogy Jézus Tamást az érintés látást kioltó tapasztalatára készteti[231]. Egyrészt, mint láttuk, a méret és a kivágás révén eleve olyan közelnézetet kényszerít ki, amely a nézőt legalábbis elbizonytalanítja saját nézőpontja, a dolgokkal szemben elfoglalt pozíciója tekintetében. Ugyanakkor a képegész markánsan geometrikus szerkesztése, a háttérsík mélységnélkülisége, a figuracsoport következetesen a képsíkra „felfekvő", kifejezetten oldalnézetű karaktere egyaránt egy a képsíkra rigiden merőleges látósugarat implikál a néző oldalán. A „közelhajló" tekintet legelsőül is Jézus félmeztelen felsőtestének kisimult felületével, illetve a sebbel konfrontálódik, amelyet a lepel feszes széleinek derékszöge tesz számára kitüntetett célterületté. Az implicit szemmagasságnak a Tamáséval közös volta a nézőt is arra ösztönzi, hogy úgy fixálja a sebet, ahogy azt a protagonista teszi: Tamás deixisének a néző szemmagasságában kijelölt hangsúlyos vízszintese így mintegy a – rá merőleges – nézői látósugár vizuális metonímiájaként funkcionál, amely, miközben közelről vizslatja az *esemény* értelmét, kinyújtott mutatóujjként ütközik bele a képsíkba, illetve a képsíkra rátapadó testek masszív, keményen fénylő felületeibe[232]. Másként fogalmazva: a *kép által (a kép szerint) tekintve* nézőként a haptikus különbségekre koncentrálva kell végigtapogatnunk a dolgok felületét. Fel kell függesztenünk a szellemi megértés minden igényét, hogy a puszta korporealitás nyersen értelemhiányos tapasztalatával konfrontálódhassunk.

Talán ennek az értelemhiánynak a képtapasztalatban döntő jelentőségű mozzanata magyarázza, hogy miért marad szinte tökéletesen említetlenül a kommentárokban a *Hitetlen Tamás* festőileg legartikuláltabb része, Jézus robusztus fehér tunikájának a seb körül fodrozódó fantasztikus redőzése és e különös motívum értelme. E fölöttébb mesterkélt formaképződmény jelentőségét csak fokozza, hogy világos-sápadt monokró-

230 **Plessner 1995,** 200. skk.

231 Vö. **Krüger K. 2001.** 259.

232 Caravaggiónak ez a tekintetek derékszögű „irányvektoraival" operáló megoldása tehát *ikonikus* eszközökkel radikalizálja a sebbe való belenyúlás amúgy is provokatív motívumát. Elég egy pillantást vetni Stom **[3.48]** vagy Ter Brugghen **[3.47]** nyilvánvalóan az ő befolyása alatt született verzóira, hogy lássuk az ikonikus sűrűség fokában megmutatkozó nagyságrendi különbséget, amely miatt azok hatása összehasonlíthatatlanul erőtlenebb.

miája a tanítványok egészen egyszerű ruházatával és okkeres-vöröses színeivel konfrontálódik. Figyeljük meg a felül feszes, de a jobb kartól felgyűrődő, a kézfejen átbukó bőséges anyagnak a könyök sarokpontjától Tamás kézfejéig ívelő, lágy esésű, ovális alakzatát: ennek több rétegben felgyűrődő és erőteljesen – vad törésekkel és vetődésekkel – tagolt peremét erős, hideg élfények emelik ki, és teszik úgyszólván végigtapogathatóvá. Vastagságát és anyagszerűségét Caravaggio további finom – és nem kevésbé mesterkélt – hosszanti hajlításokkal fokozza, szinte fenyegetővé téve az általa kráterszerűen körülhatárolt öblösödés rétegekben elsötétülő bugyrait.

A kiemelkedő szélvonal íve Tamás kézfejének közvetítésével Jézus oldalsebének felső peremébe hurkolódik vissza – és ezzel válik csak igazán nyilvánvalóvá a *Hitetlen Tamás* mély értelmű ikonikus játéka. Vegyük észre a tölcsérszerűen mélyülő ovális ingujj és az oldalseb egyértelmű vizuális izomorfiáját: nyilvánvaló, hogy többről van itt szó valamiféle véletlen üres-formális hasonlóságnál. Caravaggio minden erőfeszítése arra irányul, hogy a tárgyi motívumok, a plasztikus formák, a felületek és deixisek precíz összehangolásával – a forma *ikonikus sűrűség*ének (G. Boehm) erejével – *redőzet és seb lényegazonosságának* szuggesztióját állítsa elő. Ily módon azt, amit Tamás a seb mélyén eltűnő ujjvége tapasztal, s amit az apostol mindhiába igyekszik közelről szemmel is tartani, azt – a néző számára – épp a hatalmasra kiterjesztett drapéria mélységi játéka tárja fel[233]. Ha tekintetünk csakugyan azt járja be, ami ruharedőként *oda van festve*, nem is lát egyebet különböző mértékű és mélységű kitüremkedések és visszahajlások, elsimulások és föltorlódások szakadatlan játékánál. A redőzet e különbségeit a látás csak az anyag felületi folytonosságaként észlelheti, vagyis a szem munkája épp azt performálja, amit a tapintóérzék is egyedül tehetne: letapogatja az anyagot. De nem tud *mögéje* kerülni, nem tud átlátni rajta, nem képes transzcendálni. Az anyagi világ masszív áthatolhatatlansága markánsan érzéki, ugyanakkor értelemhiányos tapasztalat, mert a matéria materialitásának tautológiáján túl nem közvetít semmiféle mögöttes értelmet, blokkol minden reflektálható tudást.

Ám épp ez – tehát a feltámadott Krisztus testi jelenvalóságának *factum brutum*a – az egyetlen tapasztalat, amelyre Tamásnak valóban szüksége van. Amikor belenyúl a sebbe, nem valami rejtett mögöttesre kíváncsi. Ezért is teljes félreértés a potsdami *Hitetlen Tamás* testképével kapcsolatban kínos részletgazdagságról írni[234]: Caravaggio egyáltalán nem naturalista módon jeleníti meg a sebet, nem érdekli a felszakított bőr, nincsenek véres húscafatok és felfakadó testnedvek: semmi olyasmit nem látunk, amit közönségesen „naturalizmusnak" szoktunk nevezni. Ahogy Tamást sem valamilyen anatómusi-sebészi „kíváncsiság", diszkurzív tudásvágy vagy sajátos érzéki perverzió motiválja. Caravaggio a sebet merő plasztikai eseményként ragadja meg. Festménye nem is kapcsolódik ahhoz a korábbi ikonográfiai tradícióhoz, amely Krisztus oldalsebének

233 Fried emeli ki, hogy a halotti lepel egészében csak a néző számára tárul fel, a képen szereplők számára nem látszik: vö. **Fried 2010,** 85.
234 **Puglisi 1998,** 216.

a bal oldalra való pozicionálásával a szívhez való anatómiai közelséget, illetve a dárda általi döfésnek a vérkeringést megakasztó következményeit kívánta hangsúlyozni.[235]

Vegyük tehát észre: azért utalhat a gazdagon artikulált drapéria redővetése metonimikusan a sebre, mert az Caravaggio sugallata szerint maga sem egyéb, mint a testfelület „alkalmi" redőzése: Tamás a testnyíláson „belül" is ugyanazt kell hogy érezze, mint amit bármely közönséges érintés révén a test tetszőleges pontján tapasztalna. A felgyűrődő bőr takarásában éppúgy a test áthatolhatatlanságáról, illetve a testfelület *folytonosságáról* szerez tudomást. Ezért a festőt munka közben egyedül a *rilievo* játéka, a felső bőrlebeny feszessége, sima peremének élfénye és a sebüreg kompakt sötétjének plasztikus-mélységi különbségei és hasonlók érdeklik: *chiaroscuró*ja leginkább arra szolgál, hogy Tamás mutatóujjának pozitív testformája kitöltse a nyílás negatív térformáját, hogy – hasonló egyenszilárdságú és hasonlóan sima felületű testekként – összesimuljanak egymással.[236] Minél erőteljesebben képes *festőileg* az intranzigens testek összetorlódásának erre a tisztán plasztikai játékára koncentrálni, annál világosabb a nézőnek, hogy mi az, amit Tamás ujjvége anélkül tapasztal, hogy azt – az „Én uram, én istenem!" megrendült sóhajtásán túl – meg is fogalmazhatná. Mert a kép csak festőileg, a szem számára állítja elő a tapintásnak ezt a tapasztalatát – a tényleges odanyúlás lehetőségétől a néző végül is meg van fosztva. Ám épp ezzel képes emlékeztetni őt az eseménnyel összefüggő – az exegetikai hagyományból jól ismert – tanításra: hogy a testi érintés *(tactus)* sem képes olyan bizonyosságot nyújtani, amely a valódi hit *tactus spiritualis*ának helyébe léphet.[237]

A potsdami *Hitetlen Tamás* erejének forrása legfeljebb az első – felületes – pillantásra ered tehát a sebben való „vájkálás" brutalitásából[238]: akárcsak a nyíltan Erósz univerzális hatalmát tematizáló berlini *Amore vincitore*-n[239], a festett felületek érzéki vonzereje itt sem korlátozódik a lemeztelenített testre – a tanítványok lapidárisan leegyszerűsített gúnyáira vagy sűrű homlokráncaikra szintúgy érvényes. A varrás felfeslése Tamás mélynarancs ingvállán például – egy tartalmilag közömbös, vizuálisan mégis nyomatékos helyen, a kezek szemmagasságú hossztengelyére fűzve – megismétli, illetve variálja a seb fölgyűrődésének taktilis játékát, és ezzel járul hozzá a kép ikonikus sűrűségéhez, roppant egységességének és koncentráltságának benyomásához[240]. Hiszen láttuk, Cara-

235 **Gurewich 1957**

236 Hogy Caravaggio e megoldása erős szexuális konnotációkkal telt, az akkor is igaz, ha – amúgy teljesen történetietlenül – valamilyen fallikus szimbolika szándékát vagy akár tudattalan jelenlétét feltételezzük. Caravaggio felületfestés-technikája azt a *rilievo*-kvalitást képes mágikus erővel megjeleníteni, amely a szemet kevésbé a dolgokat *tárgyiasító* látásra, mint inkább haptikus-felületi minőségeik, hajlataik, gyűrődéseik, felfesléseik stb. érzéki végigtapogatására ösztönzi.

237 **Krüger K. 2001,** 260.

238 Mieke Bal ezt a részletet joggal aposztrofálja a kép *köldök*eként *(navel),* amennyiben érzékisége azonnali intenzív reakcióra (undorodásra, hárításra vagy erotikus izgalomra) készteti, s ezzel egyszersmind értelmezési kényszerbe is hozza a befogadót: **Bal 2001b,** 94–95.

239 Vö. **Rényi 1999,** 33–39.

240 Fried a valóság-effektust növelő eszközként utal erre a drámai centrumtól félreeső, magában jelentés nélküli rész-

vaggio számára a történet centrumában a feltámadott és a halandók korporealitásának lényegazonossága áll – ez pedig olyasféle érzéki tudás, ami vizuális-haptikus eszközökkel hatásosan sugallható, de amin – épp evidens határtapasztalat-mivolta[241] miatt – voltaképp nincs mit explikálni.

Az antiklasszicista közelnézet, a seb felé gravitáló kompozíció és az abszorpciós dramaturgia révén Caravaggio a *Hitetlen Tamás*on egy olyan nyugtalan-kutakodó tekintetet inszcenál tehát, amely a kép labirintusának sűrűjébe tévedve az érzéki megismerés határaiba ütközik, és önnön negativitása megtapasztalására kényszerül. Olyan befogadói határtapasztalatról van szó, ami végső soron minden emberi belátás végességére figyelmeztet, s ennyiben Tamás személyes istentapasztalatával adekvát.

Vissza Rembrandthoz: az abszorpció színházának határai

Rembrandt-elemzéseim szempontjából a fenti végkövetkeztetésnél talán fontosabb Caravaggio antiklasszikus formálásmódjának egy sajátos karakterisztikuma: az affektív testnyelv erőteljes redukciója, amelyben – minden „teátrális" látszat ellenére – e festői poétikának minden színházias narrációval szembeni lényegi idegensége fejeződik ki. Az Alberti által megfogalmazott *expresse ivi ciascuno con suo viso e gesto […] suoi diversi movimenti e stati*[242] igénye két ellentétes irányú, de egyformán érzelemmentes és tárgyilagos cselekvésre szűkül. A tekintetek és kezek játéka egyaránt mentes a testretorika hagyományos „kifejező" taglejtéseitől: a szemek és kezek nem „beszédesek", nem látható kifejeződései lelki történéseknek[243]. Egyrészt Jézus célirányos mozdulatokkal és kifejezéstelen mimikával *rámutat* önmagára: másrészt a három tanítvány egyaránt feszülten *figyel:* se terük, se idejük egyéni módon reagálni a helyzetre. A jelenet e koncentrált szenvtelenségével Caravaggio nyilvánvalóan valamennyi résztvevő közös érdekeltségét érzékelteti abban a tudásban, amelyről tudósít: végtére is – a „per"-szituáció ellenére – nem ellenérdekű felekről van szó, s ezért közösségükhöz – elfogulatlan szemtanúként – a befogadó is aggálytalanul csatlakozhat[244].

---

letre. Vö. **Fried 2010,** 86. Távolabbi összefüggésben vö. Roland Barthes fejtegetéseivel „a perifériális expanziójáról", jelentés nélküli motívumok olyan elburjánzásáról naturális ábrázolásokon, amelyek ezzel képesek szinte teljes eltakarni a szimbolikusan jelentős mintázatokat.

241 Vö. **Rényi 2009c,** 134. skk. Ez teszi lehetővé, hogy a maga sajátos módján Caravaggio – lemondva minden transzcendencia pozitív megmutatásáról – mégis mély értelmű vallásos tapasztalatot közvetítsen.

242 Alberti, *Della pittura* II. 42., vö. **Alberti 1997,** 122–123.

243 Fried arról beszél, hogy mind itt, mind a párizsi *Mária halálá*n a puszta abszorpció végzi el az Alberti megkövetelte *affetti* feladatait, vö. **Fried 2010,** 85.

244 Caravaggio ezért is nem követi Alberti tanácsát, hogy építsen be a kompozícóba egy olyan, a nézőt „megszólító" retorikus figurát, aki „felhívná a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek" és aki „arra hívna, hogy sírjunk vagy

Michael Fried szerint a caravaggiói *Hitetlen Tamás* példátlan művészi erejének titka az abszorpció egységesítő dramaturgiájában rejlik, noha ez az uniformitás ellentmond a *varietá* Alberti-féle követelményének.[245] Moszkvai *Tamás*-képén Rembrandt viszont mintha épp ez utóbbit tartaná szem előtt, és a szituatív jelenlét intenzitásának sokféleségére játszana. Elsőre a sokalakos jelenet gazdagsága tűnik fel – szemben a caravaggeszk minták félalakos, kevés résztvevős, csendes koncentrációjával, itt kifejezetten távolnézetű, széles nyilvánosság előtt zajló mozgalmas eseményt látunk, egész alakos protagonistákkal, a pozicionális, a térelrendezés és a fénykezelés révén erőteljesen nyomatékosított középponttal és a perifériák felé gyengülő indulati töltéssel. Rembrandt olyan nyílt – színpadi – konfrontációra építi a jelenetet, amelyet Caravaggio a *close-up* formátummal épp hogy kerülni igyekezett: a két egész alakos főszereplő, az aktív-cselekvő Jézus és a spontán reagáló Tamás között nála nyílt hierarchia érvényesül. Mint oly gyakran a korai elbeszéléseken, Rembrandt diegézise itt is a testnyelv kommunikatív természetére és a szerepek egymással való precíz összehangolására alapozódik: például az egyenes tartású, asszertív Jézussal szemben Tamás szinte megadóan hőköl hátra, és tárja szét karjait. Az ellentétes irányú, de párhuzamos kar- és kéztartások koreográfiáján pontosan leolvasható a kétféle mozgás uraltsága közötti különbség: Jézus magabiztos demonstrációját kissé szertartásos ünnepélyesség, míg Tamásét rémült spontaneitás jellemzi. Jézus a leplet fölhajtó és a sebre mutató keresett mozdulatai szinte egy színpadi függöny föllebbentéseként hatnak – mintha a rámutatás képi alakzatai itt egyenesen a szentség megmutatkozását kereteznék, és a receptív tanítvány maga is csak e keret – igaz, kiemelt – tartozéka volna. A széles képkivágat, a magas rálátás, a fényelrendezés koncentrálása és a magabiztos tartás Jézus föllépésének határozottan epifánikus – és ami ezzel korrelál: nyilvános – karaktert adnak.

De miközben a Feltámadott a mellkasán lévő véres sebre mutat, Tamás közvetlenül mégsem erre reagál: kétségbeesett profilja inkább az őt szelíden korholó jézusi tekintetet viszonozza. Ha Tamás rémülete a kívánt bizonyítéknak szólna, kettejük frontális színpadi szembesítése a pillanatban (értsd: közös *jelenlét*ük az eseményben) még úgyahogy magyarázható volna – s meglehet, amaz első verzió még ekörül bonyolódott. Ha Tamásnak Jézus részvételével olyasmiről kell meggyőződnie, aminek a többiek számára nincs igazi újdonságértéke, az dramaturgiailag kellő magyarázattal szolgálna a körülállók diffúz – a kíváncsitól a közömbösig terjedő – reakcióira.

Csakhogy az érintés-motívumról való lemondással Rembrandtnak újra is kell értelmeznie kettejük interakcióját. A közös jelent most inkább a személyközi kom-

---

nevessünk vele együtt" Alberti, *Della pittura* II. 42., **Alberti 1997,** 120–121. A forma persze – a korábban ismertetett módon – enélkül is képes arra instruálni/ösztönözni a nézőt, hogy Tamásékhoz hasonlóan tegyen: tárgyilagosan és nagy intezitással semmi egyébre ne fókuszáljon, mint a magánvaló test puszta fizikalitásának nyers-közvetlen érzetére.

245 **Fried 2010,** 84. Alberti kifejezetten eltanácsolta a festőket ettől: „…legyenek azon, hogy egy figurának se legyen ugyanaz a mozdulata vagy helyzete, mint a másiknak", Alberti, *Della pittura* II. 40., vö. **Alberti 1997,** 118–119.

munikációban igyekszik lokalizálni, ami nyilván közelebb állhatott mind a szöveghely protestáns értelmezési hagyományához, mind a mennonita vevő vallási ízléséhez, színpadi-dramaturgiai szempontból azonban több kérdést is felvet.

Mindenekelőtt: a két protagonista közvetlen szembesítése a színtér közepén az érintés puszta ténye helyett a közöttük zajló explicit párbeszédre irányítja a figyelmet, amelynek a többiek is szem- és fültanúi voltak. Láttuk, hogy ennek Caravaggio művén – képletesen szólva – nincs helye: az érintés pillanatára való koncentráció itt oly végletes, hogy jószerével el is lehetetleníti a dialogikus szólamok elkülönítését. A jelenet csendje Caravaggiónál a prezentált bizonyíték elnémító erejének felel meg, nem az igaz hitről szóló szóváltásnak: láttuk is, hogy Jézus inkább együttműködőként fordul szembe Tamással és társaival. Rembrandt kompozíciójában viszont a nyílt konfrontációra kerül a hangsúly, s ez felvetheti a kérdést, hogy a kép a párbeszédnek vajon miféle értelmezését sugallja.

Korábban szó esett már arról, hogy a moszkvai képen Tamás beszédesen döbbent – az „Én uram, én istenem!"-felkiáltásának (Jn 20.28) megfelelő – gesztusát vagy az epifánia sokkhatása, vagy a Jézus szavai nyomán támadó személyes szégyenérzet magyarázhatja. E kétféle értelmezés azonban kétféle, egymást dramaturgiailag kizáró beszédhelyzetet föltételez, Rembrandttól pedig – ismerve korai elbeszéléseinek észjárását – épp ezek differenciált kezelését várnánk el. Mert egy akció az ő színpadán nem válthat ki egyidejűleg sokkszerű és reflektált viselkedést ugyanabból a résztvevőből, akkor sem, ha Jézus magatartása – ünnepélyes önmegmutatása és Tamást kishitűségére emlékeztető szelíd tekintete – mindkettőt indokolhatná. Rembrandt munkájának egyik zavarba ejtő vonása épp az, hogy eldöntetlen marad (nézőként nem tudjuk eldönteni), hogy melyik keretezi, azaz értelmezi a másikat.

Az 1634-es moszkvai *Hitetlen Tamás* művészileg azért bizonyul konvencionális műnek, mert Rembrandt nem értelmezi kellő határozottsággal, hogy minek is kellene *megtörténnie* a kép színpadán: hogy – a dramatológia terminológiájában fogalmazva – Jézus és Tamás jelenete a *csoda,* vagy a *per* mikrodramaturgiai keretei között értelmezendő-e. Ennek korrelátumaként nem instruálja a nézőt kellő egyértelműséggel arról, hogy milyen szerepet is szán neki az esemény lezajlásában[246]. A festmény „elbeszéli" ugyan az eseményeket, de drámaként – Rembrandt korai, radikálisan eseményorientált esztétikai stratégiája felől nézve – kontúrtalan és homályos marad: minthogy alig igényel többet az ábrázoltak puszta konstatálásánál, a nézőnek sem dramaturgiailag, sem ikonikusan nincs mit érdemben performálni rajta.

246 Érdekes megfigyelni, hogy Rembrandt – legalább egy hitelesen saját kezű rajz [Ben. 1010, **3.51**] és három másik tanítványi műhelymunka (Ben. 511a, Ben. C97, Ben. 867) erejéig – az 1650-es évek elején – visszatér a témához, és továbbra is ragaszkodik annak sokalakos-epifánikus ábrázolásához. Itt eldőlni látszik az 1634-ben még nyitott kérdés: a hangsúly egyértelműen Tamás belső megrendülésére és megalázkodására esik. Rembrandt ezeken a munkákon kerüli Jézus megmutatkozásának túldramatizálását, Tamás pedig rendre térdre hull vagy magába csuklik.

DRÁMA A BÁLVÁNY TÖVÉBEN

DÁNIEL ÉS KÜROSZ BÉL BÁLVÁNYA ELŐTT, 1633

10 A kicsiny, szignált és datált, mégis ritkán tárgyalt munkát **[2.04]** – megkockáztatom, remekművet –, amelyet az új *Corpus* A 67-es sorszámon tart nyilván[247], a J. Paul Getty Museum vásárolta meg 1995-ben egy brit magángyűjtőtől. Autenticitása sosem volt vita tárgya, provenienciája is jól követhető: egyedül a dátum kissé nehezen olvasható utolsó számjegyének olvasatát kellett utóbb 1631-ről 1633-ra módosítani. Témája mégis sokáig kérdéses maradt. A képet 1914-ben Cornelis Hofstede de Groot[248], majd 1936-ban Abraham Bredius[249] is *Nebukadnecár és az arany képmás* ábrázolásaként listázta; Valentiner a *Wiedergefundene Gemälde* kötetében 22. sorszámmal – nyilvánvaló figyelmetlenségből, illetve a kompozíci-
11 ónak a kis frankfurti táblához **[2.46]** való kétségtelen hasonlósága okán (amelyről Alpers kapcsán szó esett már, lásd itt 200ff.) *Dávid Saul előtt* címen publikálta[250]. Jan Gerrit van Gelder egy 1960-as, az *Oud Holland* hasábjain publikált cikkében[251] aztán – egyébként Henri van de Waal-lal párhuzamosan – jutott arra a következtetésre, hogy a munka Dánielt és Küroszt ábrázolja Bél bálványa előtt. Kurt Bauch is ezt fogadta el,[252] és azóta egyértelmű konszenzus uralkodik erről a szakirodalomban.

Van Gelder határozta meg Rembrandt közvetlen forrását is: azt a Maerten van Heemskerck rajzai nyomán 1564–65 körül készült és az apokrif Dániel-könyv teljes 14. fejezetét illusztráló rézmetszet-sorozatot, amely sokalakos, zsúfolt lapokon tíz lépésben követi végig Bél, illetve a sárkány históriájának változatos eseményeit[253] (Dán 14.2–20). A tízből az első hat lap tárgyalja a bennünket itt közvetlenül érdeklő Bél-történetet. Heemskerck, illetve metszői és kiadói, Hieronymus Cock, Philipp Galle és fiai téma- és hangsúlyválasztásait nyilvánvalóan alkalmi indokok is motiválták: a Királyok, illetve Dániel könyvéből vett, pogány istenszobrok és templomok lerombolásáról szóló történetek kiválasztását a XVI. században, a protestantizmus területfoglalásával a kato-

247 **Corpus II. 1986,** A 67, olaj,fa, 23,4 × 30,1 cm, sk. szignált és datált *Rembrandt f 1633* (HdG 50, Br. 491, Bauch 11, Gerson 59)
248 **C. Hofstede de Groot 1916,** 50., no. 50.
249 **Bredius 1935,** no. 491.
250 **Valentiner 1921,** 20.
251 **J. G. van Gelder 1960**
252 **Bauch 1967,** 125–127.
253 **Hollstein VIII,** 247. no. 534–543.

likus képhasználatot vitató politikai törekvések aktualitása indokolta. A teljes sorozat egy évvel az 1566 augusztusában kirobbant súlyos képromboló zavargások előtt jelent meg, utána pedig több kiadást is megért. Hogy a képek templomi használatát ellenző protestáns közönség igényeinek kiszolgálására készülhetett, azt az is mutatja, hogy a nyitó lapon a csalárd és utóbb dicstelen véget érő papokat Heemskerck katolikus ornátusban, tonzúrával ábrázolja[254]. Az ótestamentumi képtilalom ügye minden további nélkül alkalmas volt arra, hogy Dániel és Kürosz történetét is a bigott spanyol katolicizmus elleni nemzeti ellenállás bibliai előképeként, illetve utólag a lázadás szimbolikus igazolásaként[255] értelmezzék.

Mindamellett a több mint hatvan évvel később készült kis Rembrandt-tábla ilyesfajta politikai implikációiról – hasonlóan keletkezésének egyéb körülményeihez – sem alkotói, sem megrendelői oldalról nincs adatunk. A képrombolás kérdése az 1630-as évekre sokat vesztett vallási és politikai aktualitásából – Rembrandtot bizonyára valami egészen más inspirálta, amikor épp ehhez a történethez nyúlt. Mint futólag jeleztem már (vö. 85–86.), a festőt itt aligha az elbeszélés konvencionális értelme, illetve annak lehetséges aktualizáló olvasatai, inkább a történetben megbúvó *drámai* mozzanat érdekelte: mással aligha indokolható, hogy a számtalan látványos akcióval tarkított, hosszú és fordulatos elbeszélés egészét a két protagonista bevezető párbeszédének szinte eseménytelen (!) jelenetére szűkíti. Dramaturgiai redukciónak nevezem ezt a formaadó eljárást, amely tehát nem a történet explicit újra-elbeszélhetőségét, nyelvi replikálhatóságát tartja szem előtt.

Hogy pontosabban nyomon tudjuk követni Rembrandt példátlan dramaturgiai észjárását, vessünk egy pillantást a kevéssé ismert – Dániel könyvének 14. fejezetében olvasható – narratíva egészére. Az apokrif szerint Kürosz perzsa uralkodó, Bél isten híve, vallási vitába keveredik baráti bizalmasával, a zsidó Dániellel, aki élettelen agyagbábnak tekinti a király által tisztelt bálványt. Kürosz tisztázni akarja a kérdést, és ezért Dánielt Bél templomának papjaival szembesíti. A papok esküsznek arra, hogy a templomba odakészített táplálékot napról napra maga a bálványszobor fogyasztja el. Ezért Kürosszal le is pecsételtetik a templomot, hogy másnap reggel maga győződhessen meg róla, hogy zárt ajtók mögött csak az isten fogyaszthatta el az étket. Dániel azonban bebizonyítja Kürosznak, hogy a papok becsapják, mivel éjszakánként egy titkos bejáraton ők térnek vissza a lakoma helyszínére, hogy családjukat is jóllakassák. Mielőtt lezárják a templomot, Dániel csapdát állít: hamut szór szét a szobor előtti padlón, és másnap meg is találják a csalárd éjszakai vendégek lábnyomait a templomban. Kürosz elismeri Dániel igazságát, és nemcsak a papokat és családjaikat öleti meg, de véget vet a hamis bálvány kultuszának is.

254 **Bangs 1977,** 9.
255 **Saunders 1978/79,** 70–71.

Mit kezd tehát a festő ezzel a szerteágazó, részletgazdag történettel? Az újabb keletű Rembrandt-ikonográfia egyik vitathatatlan szaktekintélye, Christian Tümpel szerint Rembrandt ótestamentumi jeleneteinek kétharmada olyan elődökre vezethető vissza, akik mind formai, mind ikonográfiai tekintetben meglehetősen távol álltak tőle: ezért is él gyakran motívum-összevonásokkal, illetve bizonyos, számára fölösleges mozzanatok elhagyásával. Itt is valami ilyesmi történik. A *Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt* közvetlen mintaképeként J. G. van Gelder – Henri van de Waal-lal egyetértve – Heemskerck sorozatának második lapját **[3.52]** azonosította: ezen, akárcsak Rembrandt képén, a két protagonistát és Bél szobrát egyszerre látni. A latin nyelvű felirat szerint *„A király Bélhez vezeti Dánielt, hogy megmutassa, milyen sokat eszik és iszik”*. Van de Gelder ugyanakkor, anélkül hogy részletekbe menne, arról is beszél, hogy Rembrandt a sorozat egyéb jeleneteiből is merített[256]. Mármost azt a módszert, ahogy Rembrandt az itt tárgyalt munkán összevonja Heemskerck sorozatának egyes motívumait, Tümpel heurisztikus fogalmával *Herauslösung*nak nevezhetjük: ő azt nevezi így, amikor a művész a számára hozzáférhető képhagyományból egyes figurákat, motívumokat, illetve figuraegyüttéseket kiemel, hogy azokat saját – az utrechti caravaggistáktól és Lastmantól örökölt és átalakított – „ikonográfiai stílusában” újrarendezze.[257] Önfejűségről persze szó sem lehet: „a mérce Rembrandt számára mindig a történet és a kora által állított művészi feladat marad”.[258] A *Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt* példás esete a *Herauslösung* kreatív alkalmazásának: de Tümpel – minthogy kritikai módszerét kizárólag vitatott ikonográfiájú ábrázolások egyértelműsítése érdekében alkalmazta, ilyesmiről pedig itt (a kezdeti nyilvánvaló félreértésektől eltekintve) nincs szó – nem vizsgálta közelebbről a képet.

256 **van Gelder J. G. 1960,** 75.
257 **Tümpel 1969,** 196–197.
258 **Tümpel 1969,** 197.

Heemskerck és az elbeszélés dramaturgiai felosztása

A továbbiakban megkísérlem e tömör utalások és saját megfigyeléseim alapján pontosítani, hogy mit is látunk a képen Rembrandt, a *dramaturg* jóvoltából[259]. Dramaturgnak általában azt a színházi szakembert nevezik, aki a darab – adott esetben prózai – szövegét színpadra alkalmazza, azaz jelenetekre tagolja és dialógusokba írja át. Hogy Rembrandt dramaturgiai redukciójának szubsztantív mivoltát kellő súllyal értékelhessük, tekintsünk végig előbb Heemskerck teljes sorozatán – ama szigorúan lineáris egymásután szerint, amelyet a sorozat narratív tagolása megkövetel. Valamilyen dramaturgiai elemzést nyilván Heemskercknek is el kellett végeznie a Dániel-könyv szövegével, amikor azt hat önálló jelenetre osztotta fel.

Az első két lap azt a nyitó párbeszédet jeleníti meg, amely Dániel könyvében a történet kereteit és alaphelyzetét van hivatva tisztázni. Az a tény, hogy két külön helyszínre osztja el a dialógust, már előrevetíti a téri elrendezés kivételes jelentőségét Heemskerck vizuális narrációjában. Az első kép **[3.52]** képzeleti helyszíne Kürosz palotája, egy trónteremként funkcionáló nyitott csarnok: a király középütt, ünnepélyes frontnézetben, széles lépcsőkön magasodó, két csavart oszlop keretezte trónusán, mintegy hatalma reprezentációjának teljes pompájában mutatkozik. Tőle jobbra három tonzúrát viselő pap és kísérőik figyelik beszélgetését a fiatal, fedetlen fejű Dániellel, aki jobbjával kifelé, a háttérben látszó hatalmas centrális épületre mutat: oda, ahol a papok a vitatott bálvány kultuszát űzik.

A következő jelenet **[3.53]** már e tágas, római stílusú templom kupolája alatt játszódik: Kürosz és Dániel jobbról érkezik, a háttérben a papok távolról követik őket. A baloldalt középen, lépcsőkön megközelíthető kör alakú posztamensen, függönyökkel körülvett trónusán ül Bél nagy méretű egész alakos szobra: a mennyezetről lámpások lógnak, lábainál füstölőedények sorakoznak. A bálvány ábrázolásához Heemskerck a Pheidiásznak tulajdonított olümpiai Zeusz-szobornak ahhoz a típusához nyúl vissza, amelyet utóbb – 1572-ben – külön is megörökített az ókori világ hét csodáját ábrázoló sorozatán **[3.58]**. A szabadon interpretált római motívumok ebben a kontextusban Heemskerck számára nyilván a *pogány* istenség jelölőiként szolgálnak. Az emelvényt dúsan terített asztalok veszik körül, antikizáló öltözékű szolgálók kosarakkal, tálakkal, kannákkal közelítenek. Árnyékba borult hívei közül az egyik széles mozdulattal, a másik imára kulcsolt kézzel fordul a bálvány felé.

A sorozat harmadik, két jelenetre osztott képén **[3.54]** Dániel egy széles szitán át épp szétszórja a hamut a templom padlóján, amit Kürosz mögötte felügyel. Így akarja

259 Az összefüggő, nyitó beszélgetés szolgál Dániel könyvében arra, amit a narratológusok *setting*nek neveznek: benne ismerjük meg a szereplőket, pozícióikat és motivációikat, a konfliktust és a tételt. Heemskerck aztán további öt jelenetben [**3.53–3.57**] bontja ki, illetve futtatja végig az elbeszélést. Vö. **Corpus II. 1986,** 299–300.

bebizonyítani a királynak, hogy papjai rászedik, amikor eleven, étkező lénynek állítják be az élettelen monstrumot. Középütt a „szentély" díszletfala osztja meg a színteret: az ebbe vágott ajtót – ez már a másik jelenethez tartozik – Kürosz kívülről épp most zárja kulcsra – ezúttal Dániel az, aki mögüle figyel.

Ha itt egy lapon kétszer is láttuk a két protagonistát, a következőn **[3.55]** Heemskerck – hogy némi „dramatikus" mozgalmasságot vigyen a sorozat részletgazdag epikus folyamába – teljesen elhagyja őket. Ezen ugyanis már a csalárd babiloni papokat, feleségeiket és gyermekeiket látjuk a templom szentélyében, amint éjszaka, fáklyafény mellett a szobor lábánál dőzsölnek. Kétoldalt egy-egy étkező papi család költi lopott vacsoráját. Középütt ketten, a titkos bejáraton érkezve épp az asztalterítő takarásából bukkannak elő, hogy csatlakozzanak a társasághoz. Heemskerck gondosan rögzíti, ahogy a gyanútlan csalók otthagyják lábnyomukat a Dániel által előzőleg szétterített hamuban.

Az ötödik képen **[3.56]** jobbról fegyveresek kíséretében érkezik Dániel és Kürosz, hogy megszemléljék az éjszakai tivornya nyomait, a lábnyomokkal borított padlót. Az oltár körül egy asszony fedi fel előttük a titkos kijáratot. Balra két katona már közre is fog egy süveges papot: távol, a háttérben már a hazugokkal való véres leszámolás, a papok és családjaik leölése zajlik.

A Bél-történetet lezáró hatodik lapon végül a pedáns Heemskerck az ezúttal balról érkező királyt és a prófétát az asztalok helyén csupaszon ásító lejárati nyílással is szembesíti **[3.57]**. A jelenet fő helyén három izmos katona épp kalapácsokkal veri szét a bálványt, amelynek darabjai immár szanaszét hevernek a templom padlóján és lépcsőin. Heemskerck ezekhez még 1532–1536 közötti, római tartózkodása idején antik töredékekről készített saját rajzait használta fel.[260] Az épület dongaboltos ívszerkezeteinek a római Colosseumra emlékeztető romos állapota arra utal, hogy Kürosz parancsára utóbb a ledöntött kolosszus temploma is pusztulásra lesz ítélve.

Heemskerck a lapok egymásra épülését – az elbeszélés folytonosságát – az események precíz szöveges kommentárjain túl más módokon is biztosítja: a két főszereplő öltözékben-karakterben végig azonos párosa rendre összetartozóként, összesen hat alkalommal jelenik meg; az előtérben rendre két bohócsipkával és álarccal bolondozó allegorikus gyerekalak „kommentálja" az eseményeket (az utolsó képen Bél torzóban maradt fejét egyenesen saját exkrementumaikkal becstelenítik meg).

260 **Bangs 1977,** 10.

Rembrandt és a dramaturgiai redukció: a megfestett dialógus

Rembrandt ezt a hosszú és körülményes elbeszélést vonja össze egyetlen dialógussá a maga kis táblján. Megoldására csak azért nem mondhatjuk, hogy radikálisan új, mert egyáltalán nem létezik olyan hagyomány, amelyhez képest eredetisége újnak mutatkozhatna. De megdöbbentő lényeglátásra és szcenikai érzékre vall, ahogy fölismeri: a drámai fordulat megragadását csak akadályoznák az elbeszélés térben és időben is szétterülő epikus részletei és pittoreszk látványosságai.

Rembrandt Kürosz elbizonytalanodásában ismeri fel a történet drámai centrumát – és ennek ad formát a kép festett színpadán. Ha a végkifejletet explicite nem is ábrázolhatja, a konfliktust magát világosan artikulálja, sőt baljós kimenetelét is előrevetíti – akkor is, ha a megragadott drámai pillanatban még minden nyitott, és látszólag nem dőlt el semmi. Mindezt – a fiatal Lukács mottóban idézett szavaival – „végtelenül finom, komplikált, matematikai pontossággal megszerkesztett hálózat" révén állítja elő, e konstrukciót pedig – akár a nagy drámaíróknál – Rembrandtnál „sem szabad meglátnia senkinek". Ez a feltétele annak, hogy az események *itt és most*, a drámai személyek spontán *cselekvéseinek* sodró evidenciájával hassanak a nézőre, alkalmasint pedig a „félelem és részvét" érzését, illetve – itt nyilván az emberi hiszékenységgel és intézmények törékenységével kapcsolatos – megértő reflexiót váltsanak ki belőle.

Dramatológiai elemzőként mégis az a feladatom, hogy lépésről lépésre azt tárjam fel, hogy *hogyan* csinálja? Ha tartjuk magunkat Arisztotelészhez, akkor a kép színpadán „elhangzó" dialógust is úgy kell tekintenünk, mint amelyben a beszélő személyek *tettei* valósulnak meg. A *Dániel és Kürosz*-képen Rembrandtnak arra az egyáltalán nem triviális ábrázolásproblémára kell megoldást találnia, hogy miként lehet a néma párbeszédet egy olyan fordulat *(peripeteia)* eseményeként megragadni, melynek során a király ama bizonyos sorsdöntő elhatározásra jut, és döntésének súlyos tétjei is láthatóvá válnak.

Vegyük tehát közelebbről szemügyre, hogy mi is történik meg ebben a jelenetben. A festményt 1960-ban publikáló Jan Gerrit van Gelder az alábbi mondatban foglalja össze a párbeszéd vizualizációját: „Dániel alázatos hangú ellenkezése előbb kételyt, csodálkozást, majd növekvő dühöt vált ki Küroszban – de ahogy elmélyedünk a szövegben, mély benyomást keltő, ahogy Dániel higgadtsága nemcsak a király arcáról olvasható le, hanem pálcájával [az edényekre] rámutató gesztusának lanyhuló erejéről is."[261] Ezt a leírást több szempontból találónak ítélem, mindamellett túl sommásnak is: jelzi ugyan azt a lélektani folyamatot, amin Kürosz keresztülmegy, de nem exponálja azt mint *drámai* konfliktust. Végtére is itt nem a lélek lírai rezdüléséről van szó, hanem az igazságról: bizony élet vagy halál a tét.

261 **J. G. Van Gelder 1960,** 75.

Már Van Gelder is utalt arra, hogy a színtér elrendezésében Rembrandt a grafikai előképen látottakat hasznosítja. Figyelemre méltó döntés, hogy összevonja a dialógus Heemskerck által trónteremként és szentélyként elválasztott színtereit. Heemskerck első lapjáról kölcsönzi az uralkodói státus minden attribútumával felszerelt Kürosz és Dániel, a fedetlen fejű, dísztelen öltözékű alattvaló *aszimmetrikus beszédhelyzetének* motívumát. Sem a bibliai szöveg, sem Heemskerck nem dramatizálja, amire viszont Rembrandt láthatólag komoly súlyt helyez: hogy bár Kürosz és az ifjú Dániel barátságot ápolnak egymással, és alapvető hitkérdésekről is békésen diskurálnak (az ifjú próféta egyenesen „nevetve" figyelmezteti Küroszt tévedésére, és tudjuk, hogy a bizonyítási eljárás során is végig kooperálnak majd), itt egy alattvaló mégiscsak ellenszegül uralkodójának, és megkérdőjelezi autoritását. Dániel hódoló gesztusa azt jelzi, hogy egyértelműen alárendelt szerepének megfelelően viselkedik: így – megemelt pódiumáról alátekintve – Kürosz is óhatatlanul a hatalmi státusát illető inzultusként kell hogy értse Dániel mégoly barátságos szavait.[262] Rembrandt az igaz Isten kereséséről szóló dialógust tehát a hatalmi reprezentáció kontextusába, a jelenlét *performatív* alakzatának kereteibe ágyazza[263]. A hatalmi reprezentáció viszonyrendje viszont lényegénél fogva nem dialogikus: éppen nem a nézőpontok kölcsönös egyenértékűségén, hanem hatalmi pozíciók, manifeszt alá-fölé rendeltségi viszonyok merő kinyilvánításán alapul. Ha Rembrandt ilyen hangsúlyosan érezteti a státusok különbségeit, akkor a beszélgetők viselkedését az uralkodó reprezentáció ceremoniális szerepelőírásaitól való eltérés alapján kell értelmeznünk.

Hogy ez mit jelent közelebbről, annak meghatározásához Rembrandt egy dramaturgiailag kifejezetten konvencionális ifjúkori munkájához, a ma egyszerűen *Leideni történeti festmény* címen emlegetett közepes méretű (90×122 cm) fatáblához **[2.87]** fordulnék támpontként. Az ezen ábrázolt elbeszélés konkrét témájára eddig legalább tizenkét (!) értelmezési javaslat született[264], ám egyik sem nyerte el a kutatók egyöntetű támogatását. Találunk közöttük büntetést, megbocsátást, hódoltatást, ítélethozatalt – de a cselekvők *személyazonosságát* (önazonos személyként való közvetlen részvételének jeleit), bármi legyen is az, elrejti, illetve fölülírja a rituális cselekményben játszott *szerep* performálásának formalizmusa és személytelensége. Ez a tárgyi-tartalmi meghatározhatatlanság épp szcenikai-dramaturgiai szempontból megvilágító erejű. Bármely narratíva bármely jelenetéről lett légyen szó, az esemény performatív alapszerkezete ugyanazt a sémát követi: egy hatalmi jelvényekkel felszerelt római (?) uralkodó (?) vagy hadvezér (?) hátterében

262 Az alulnézet kompozitorikus jelentőségéről értekező Herwig Guratzsch is említést tesz Kürosz (és Bél) alulnézetéről, amely a Dániellel való kapcsolat aszimmetriáját van hivatva érzékeltetni: vö. **Guratzsch 1973,** 259.

263 Ilyesminek Heemskerck kompozícióin nincs nyoma – még a trónteremben játszódó nyitójelenetben sem, amelynek centrális elrendezése ugyan hierarchiát sejtet, de Dániel és Kürosz kommunikációjában itt is – mint majd a későbbi lapokon – inkább kettejük egyenrangúsága érvényesül. Persze Heemskerck színtere nem rembrandti értelemben vett színpad, alakjainak „jelenléte" nem írható le a cselekvések mint tárgykapcsolatok mimézisének szabálya szerint.

264 Vö. **Corpus I. 1982,** 112., illetve **Stumpel 2000,** 44ff.

reprezentatív architektúrával, két lépcső magasságából – jogarával/parancsnoki pálcájával egyértelműen valamilyen döntést hirdet ki a vele szemközt, alacsonyabb szinten térdeplő, illetve meghajoló három alávetett, illetve a jelenetet övező alattvalók nyilvánossága előtt, akik ezt különböző érzelmi színezettel, de tudomásul veszik, illetve viszonozzák. A jelenet lényege a hatalom gyakorlásának, illetve akceptálásának szimmetriája és egyidejűsége a reprezentáció hierachikusan tagolt, de egységes terében. A viszony résztvevői nem tesznek egyebet, mint hogy kölcsönös odaadással *performálják* a státusuknak, illetve szerepeiknek megfelelő jelenlétüket a közös rituálében.

Kürosz és Dániel „koreográfiáját" az uralkodó és alattvalója aszimmetrikus viszonosságának e „nullfoka" felől érdemes szemügyre venni. Nyilvánvaló, hogy ők ketten nem pusztán formálisan lejtik el az úr és az udvaronc kötelező szerepjátékát, hanem valódi dialógusviszonyba lépnek egymással: ez pedig, mint korábban láttuk, elsősorban a beszélgetés tárgyában való kölcsönös involváltságot – a saját álláspont odaadó kifejtését és a beszélgetőtárs mondandójára való odafigyelést – jelenti. Vitájuk tárgya közös: hogy *melyiküké az igaz Isten*. A bálvány étkezése, az odakészített és kiürült edények látványa Kürosz számára megdönthetetlen istenbizonyítékként szolgál a maga álláspontja mellett, amit Dániel racionális érvekkel és némi iróniával cáfol. Kürosz nyilván nem hisz neki, és szeretne kitartani a maga istene mellett. A párbeszéd akkor vesz fordulatot, amikor a király a hitvita végére nem hatalmi szóval akar pontot tenni, hanem belemegy a bizonyítási eljárás lefolytatásába. Az igazság kiderítésének kedvéért ugyanis – végső soron – saját hatalmának legitimitását teszi kockára. Azzal pedig, hogy halállal fenyegeti meg a vesztest, csak tovább emeli a Dániel, illetve a papok közti küzdelem tétjét, amely végső soron az ő sorsáról is dönteni fog. Státus, hatalom, tekintély forog tehát kockán – erre ébred rá Kürosz az ábrázolt dialógus folyamán: és végső soron – bár nem explicit módon – ez teszi őt *tragikus* figurává. A történet hosszadalmas folytatása – Bél papjainak kérdőre vonása, a színjáték a templom lepecsételésével, a papi csalárdság leleplezésével és a templom lerombolásával – ezt az első dialógusban exponált vitakérdést hivatott eldönteni. A festőnek tehát a nyitó párbeszédbe kell belesűrítenie a dráma egészét – de legalábbis megnyitni a játékteret, amelyben az lejátszódhat.

Első látásra evidens, hogy a színen a két protagonistát látjuk, kölcsönösen elmerülve a dialógusban. Tekintetünk automatikusan vetül elsőként rájuk: a kép geometriai középtengelyében a királyra, akit szemből, illetve a bal oldalon Dánielre, akit feléje fordulva, de oldalról pillantunk meg. Szembetűnő, hogy kontrapunktikus kettősüket – az idős, korpulens Kürosz és az ifjú, vékonydongájú Dániel csoportját – Rembrandt kifejezetten hierarchikus egységként ragadja meg: a státus-jeleken (az uralkodó gazdagon hímzett köntösén, aranyszínű palástján, turbánján, koronáján és jogarán, vs. az alattvaló fedetlen fején, egyszerű gúnyáján stb.) túl erre vall az is, hogy Küroszt balról/felülről erős fény világítja meg, ami az árnyékban maradó Dánielnek csak a hátvonalát súrolja: így az alázatos Dániel önkéntelenül is a királyi reprezentációt keretező, annak

alárendelt asszisztencia-figuraként mutatkozik. A tekintet-deixisek vektorai is erről az alá-fölé rendeltségről tanúskodnak: az uralkodó lépcsőzetes emelvényéről lefelé tekint szolgájára, amit a meghajló alattvaló célzott, fölfelé vetülő pillantással viszonoz. Ezt akkor is pontosan észleljük, ha Rembrandt az ifjú próféta arcát nem engedi látnunk.

Miről is beszélget mármost a két főszereplő? Olvassuk el az apokrif szöveget: „A király is tisztelte [Bélt], és mindennap elment, hogy imádja. Dániel azonban a maga Istenét imádta. A király egyszer szóvá tette: 'Miért nem imádod Bélt?' Azt felelte neki: 'Nem imádok kéz alkotta bálványt, csak az élő Istent (imádom), aki az eget és a földet teremtette, és akinek hatalma van minden élőlény fölött.' A király erre megkérdezte: 'Úgy gondolod, hogy Bél nem élő isten? Hát nem látod, hogy mindennap mennyit eszik és mennyit iszik?' Dániel nevetve mondta: 'Ne ess tévedésbe, király! Ez ugyanis belül agyag, kívül meg réz borítja, se nem ehetett, se nem ihatott sohasem.' (Dán 14.4–7) Világos, hogy Kürosz és Dániel vitája „az emberi kéz alkotta" dolgok, az agyagszobor és az edények státusáról szól: míg Kürosz tárgyfetisiszta, aki saját istenét csak földi javakkal élő bálványként tudja elképzelni, addig Dániel élő istenként egy olyan spirituális hatalmat tisztel, amelynek legfontosabb vonása, hogy nem lehet tárgyiasítani. A vita nem is teoretikus kérdések, hanem fizikai objektumok, tárgyi bizonyítékok körül forog. Ez teszi lehetővé, hogy Rembrandt a világnézeti dialógust közvetlenül cselekvésekbe, azaz színpadi tárgykapcsolatokba foglalja bele. Mind a kolosszus, mind a csillogó aranyedények megjelennek a színen, és közvetlenül afficiálják a cselekvőket – de nem egyformán. Azok a tárgyak, amelyek Kürosz számára kézzelfogható istenbizonyítékok, Dániel szemében nem többek a király hatalmi reprezentációjának üres kulisszáinál. (A háttérben árnyként fölbukkanó papok csalárd trükkje bizonyítja leginkább, hogy a király hatalma milyen kétes alapokon nyugszik. Mind a papok, mind Dániel pontosan tudják, hogy mi rejlik a reprezentatív látszat mögött: egyedül Kürosz, a naiv és magányos uralkodó hisz a színjátéknak, ami udvarában zajlik.) Ezért a két protagonista cselekvései, noha látszólag ugyanarra irányulnak, döntően más tárgyi tartalommal bírnak.[265]

Nézzük előbb Küroszt, az egyszerűbb lelket. Rembrandt mind tartásában és gesztikulációjában, mind jelenlétének jellege tekintetében finoman, de határozottan kimozdítja reprezentatív szerepéből a királyt. Mint láttuk, a *persona repreaesentata* ceremoniális jelenlétében mindig van valami lényegi intranzitivitás (vö. itt 259 f.): végtére is a *reprezentáló* uralkodó legfőbb „cselekvése" önmagának mint a hatalom forrásának és gyakorlójának felmutatása. A leideni történeti kép délceg főalakja például, még ha valamilyen konkrét parancsot ad, vagy döntést közöl is, őrzi hieratikus tartását és

265 Nem győzöm itt is hangsúlyozni, hogy ebben milyen döntő szerepet játszanak a festői kivételes rajzolói-festői képességei. Továbbra se felejtsük el, hogy két ember intenzív egymásra figyelésének (dialogikus jelenlétének) színpadilag is hiteles ábrázolása kifejezettem nehéz feladat, és olyan deiktikus precizitást követel a művésztől, amelyet Rembrandton kívül a XVII. században csak nagyon kevesen tudtak készségszinten előállítani. (Vö. 236ff.)

szenvtelen testbeszédét: csupán elvont értelemben „tekint" azokra, akiket döntése érint, de nem lép ki ceremoniális jelenlétének ünnepélyességéből. Jogarával is szimbolikus mozdulatot tesz, ami a hatalomnyilvánítás performatívumához tartozik: felmutatott *gesztus*, nem tárgyias cselekvés. Ezzel szemben Kürosz, miközben a reprezentáció díszletei és jelvényei között ágál, éppen nem intranzitív uralkodói jelenlétét performálja: jogarával nem szimbolikus mozdulatot tesz, hanem *ezekre* az edényekre bök rá maga mellett: közönséges tárgyakként kezeli őket, amikor rájuk mutat. Mozdulata ugyanakkor egy másikkal kombinálódik: elkerekedő tekintetével ugyanis Dániel személyéhez fordul. Rembrandt nagyon precízen dolgozza ki Kürosz tárgykapcsolatainak (a Másikra való odafigyelés, illetve az edényekre való rámutatás precíz deixiseinek) vizuális evidenciáját, hisz ettől válik világossá, hogy Kürosz *itt és most* nem képes összhangba hozni egymással két tárgykapcsolatot, amelyekben azonos mértékig involválódott. Viselkedésének zavara még nem reflexió, de már *kérdés*, ami a helyzetre vonatkozik.[266] A kettős tárgykötődés a szubjektum naiv önazonosságának – egyetlen dologban való egyszerű involválódásának – „természetes" alapesetét provokálja tehát: puszta tanácstalanságot fejez ki. Rembrandt ezzel és a Kürosz arcára kiülő értetlenség jeleivel hozza tudomásunkra, hogy a király teljesen el van veszve a saját világában: nem érti a dolgok rendjét.

Ám épp ez az, ami egy csapásra kikezdi uralkodói méltóságát, tekintélyének magától értődését is. Ezért olyan fontos a jelenet reprezentációs *setting*je: mert hiába a hatalmi jelvények – a gazdag ornátus, az emelvény, a pompás keretek – csillogása, ha az uralkodó *kiesik ünnepélyes szerepéből,* ha színpadi jelenlétét eluralja a mindennapos dolgokkal való közönséges vesződség. Ha viselkedését a tanácstalanság és értetlenség tölti el, lényének nem marad semmiféle tekintélye, belőle magából fakadó enigmatikus többlete.

A trón kulisszái között tehetetlenkedő uralkodót épp tekintélyvesztése pillanatában látjuk tehát megnyilvánulni. Ezáltal válik csak jelentésessé, hogy Dániel viszont nagyon is tartja magát a ceremoniális szerepjáték előírásához, a viselkedés kimértségéhez és intranzitivitásához. Bár tudjuk, hogy valami nagyon határozottat mond a királynak (aki ennek megfelelően reagál is rá), és fellépésének asszertivitását jól mutatja az is, ahogy jobb lábával feltámaszkodik a trón lépcsőjére, a fiatal próféta mégis alázatosan meghajol, és hódoló gesztust mutat be a hatalom birtokosa előtt. Kétértelműség vegyül kezei játékába is: balját mellkasa felé fordítja – ez a tradicionális *proszkünészisz* vagy *homagium,* a hódoló testtartás legenyhébb fokának számít –, de másik kézfejének élénk beszédgesztusán pontosan érezni, hogy nemcsak hódol, de állít is valamit. Arcát Remb-

266 Mindez az 1633-as – tehát a festménnyel egykorú – *Ecce Homo* Pilátusára emlékeztet **[2.140],** aki Jézusra mutat, de miközben nyomatékos *Ecce homó*t kellene mondania, rémületében az őt támadó agresszorokhoz fordul. Rá sem tud mutatni arra, amit szerepe szerint tennie kéne: csak tétován hadonászik. Ez az elmaradt deixis az ő önleleplezése: mintha Rembrandt spontán módon azt ábrázolná, hogy a félelemtől megrettent Pilátus nem is méltó arra, hogy Jézusról bármit is kimondjon, illetve ítéletet alkosson. Vö. 399f.

randt aligha véletlenül rejti el a néző elől – ez is része a parergonális szerepjátéknak, hiszen a reprezentáció keretét nem illeti meg ugyanaz a jelentőség, mint azt, aki általa felmagasztaltatik. Rembrandt számára azonban ez a *profil perdu* arra ad lehetőséget, hogy elkerülje Dániel és Kürosz vitájának egyszerű kollízióként (önazonos, abszorptív szubjektumok nyílt ütközéseként) való lejátszódását, ami rövidre zárná a drámát. Mert az ifjú egyrészt kilép az alattvaló szerepéből és nyílt szavaival zavarba hozza az uralkodót, másrészt mégis performálja a hódolás rögzített koreográfiáját: szerepjátéka, amelylyel az uralkodó naivitását bekeretezi, ahhoz szükséges, hogy nyitva hagyja Kürosz előtt a lehetőséget, hogy a számára érthetetlen és zavarba ejtő helyzetet ne hatalmi szóval (pl. a „lázadó" ifjú letartóztatásával) zárja le, hanem az *igazságot* kezdje firtatni – akkor is, ha az személyesen rá nézve súlyos következményekkel lehet terhes. A jelenetben tehát Rembrandtot a „tragikus" motívum, a király magabiztosságának megkérdőjeleződése, illetve annak következménye, a kockázatos bizonyítási eljárásba való beleegyezés foglalkoztatja, és nem Dániel hitigazságának közvetlen érvényesülése. Épp a király tranzitív, illetve Dániel intranzitív-performatív cselekvéseinek *dramaturgiai megkülönböztetése* révén érzékelteti a valós erőviszonyokat közöttük: ez teszi lehetővé, hogy a formális úr–alattvaló hierarchia dramaturgiailag visszájára forduljon, vagyis a jelenetet – a látszat ellenére – éppenséggel a formálisan alárendelt Dániel kontrollálja. A döntő mégis az a mód, ahogy Rembrandt *itt és most* inkább elrejti Dániel fölényének tudatát, hogy a hitigazság hordozójáról a figyelmet a voltaképpeni *drámai* személy, a magára maradt király belső dilemmájára fókuszálja át.[267]

A BÁLVÁNY BŰVKÖRÉBEN: SZEMTŐL SZEMBE

Térjünk vissza mármost a helyszín kérdéséhez. Említettem, hogy amit Heemskerck narrációja előbb a királyi trónteremben, majd a templomban zajló eseményekre osztott fel, azt Rembrandt egyetlen jelenetbe vonja össze: az uralkodó és alattvalója vitáját mondhatni a bálvány előtt – mintegy Bél isten *jelenlétében* – rendezi meg. A színtér azért tesz szert döntő jelentőségre, mert ez hivatott a tragikus döntés valódi tétjének, Kürosz vesztenivalójának érzékeltetésére. Ha ugyanis Bélről bebizonyosodik, hogy nem istenség, csupán élettelen agyagfigura, az magának a királynak a hatalmát is kérdésessé teszi: és tudjuk, hogy utóbb a babiloniak csakugyan Kürosz életére törnek majd, amiért „zsidóvá lett, Bélt összetörette, a kígyót megölte, a papokat meggyilkolta" (Dán

267 Dániel *profile perdu*-je itt ahhoz hasonló dramaturgiai szerepet játszik, mint Jézusé a nagy *Lázár feltámasztása*-karcon: Rembrandt így oldja meg Dániel alázatosság mögé rejtett nyilvánvaló fölényének ábrázolásproblémáját.

14.28–30). A helyszínek összevonásával tehát Rembrandt elsősorban a király és a bálvány sorsközösségének, azaz a *világi* hatalom és a bálványból sugárzó (mintegy a király hatalmát legitimáló) *szakrális* erő strukturális analógiájának ad nyomatékot.

Figyeljük meg tehát a képszínpad elrendezését, amelyet egy a középtérben jobbra nyíló fülkéből Bél faragott posztamensre állított, kétoldalról függönyökkel takart és árnyékba borított hatalmas ülőszobra strukturál. Az életnagyságnál legalább két-, két és félszer nagyobb, barnásszürkére színezett figura lábtartása alapján a Heemskerck-féle metszetsorozat monstrumára emlékeztet: ez a típus valószínűleg Pheidiász olümpiai *Zeusz* szobráig követhető vissza, amelyet Heemskerck nyomán Philipp Galle utóbb (1572-ben) az ókori világ hét csodáját ábrázoló rézmetszetsorozat keretében, *Olympy Iovis Simulacrum* címmel külön lapon is megörökített **[3.58].** A babiloni istenség kolosszusa Heemskerck rajzain mindenesetre a klasszikus példához hasonló hatalmi jelvényeket tart a kezében, illetve maga mellett. Bizonyára Rembrandt is ismerte a klasszikus mintát – de annyiban „historizálja" is azt, hogy elhagyja a kifejezetten antikizáló mozzanatokat (például az istenség egyik lábát sem borítja tógaszerű drapéria, és hiányzik a Jupiterre utaló, melléje kuporodó sas motívuma), a fénytelen, matt színezés pedig agyag-hatású gólemmé változtatja a szobortestet. Rembrandt láthatólag szeretne a jelenetnek valamiféle orientális színt kölcsönözni.

Figyeljük meg továbbá: a súlyos függönydrapériákkal keretezett szoborfülke előtt, épp középen, a szobor szimmetriatengelyének vonalában méretes kandeláber függ sápadt gyertyafényekkel a mennyezetről. Előtte kétoldalt masszív lábakon álló, ovális vagy kör alakú – keleties jellegű – asztalok helyezkednek el: ezeket mélyvörös, arannyal sűrűn hímzett brokátterítő takarja, rajtuk a monstrumnak „odakészített" aranytálak és egy magas, vékony kupa élfényei csillognak. A balról beeső fény a szobor előterében elhelyezett bútorok között a szentély padlóját és egy lépcsőfokát is láthatóvá teszi: így az előtérben cselekvő két főszereplő mögött arra az átlós térfolyosóra is rálátunk, ahonnan a szobor tengelyvonali főnézete adódik. A szabályos elrendezés nyilvánvalóan a szentély megközelítésének „liturgikus" kötöttségét hivatott érzékeltetni: az extrém perspektíva azt sugallja, hogy a bűvkörébe való kerüléshez *szemből* kellene megközelítenünk a bálványt.

Vegyük észre mármost, hogy Dániel és Kürosz fentebb elemzett vitájára, amelynek tétje épp ez az isteni bűverő, a képszínpad leárnyékolt előterében, mintegy a szobor oldalában kerül sor. Csoportjuk térben világosan elkülönül a háttér felől gyanakvóan közeledő, magas süveges papfigurától, illetve attól a másik, épp csak látszó arctól, akik mindketten a szobor-trónus másik oldalára rendeződnek. Beszélgetés közben mind az edényekre mutogató király, mind a lépcsőre fellépő Dániel enyhén a rendezői jobb irányába fordul: ezért éri a fény a király korpulens testét oldalról, és ezért súrolja csak hátulról Dániel üstökét. Így az a benyomás támad, hogy a vita hevében spontán hagyják el szertartásos helyüket középen: mégis úgy fordulnak együttesen az edények felé,

hogy közben azért őrzik szertartásos szembenézetüket is. Mint az imént láttuk, inkább Kürosz az, aki váratlanul kifordul a reprezentációs koreográfia normatív szerepéből: a jobbjában tartott jogart, a pusztán intranzitív felmutatásra szolgáló inszigniát csak úgy tudja a bal oldali tárgyakra való közönséges rámutatás eszközeként használni, hogy egészen balra fordul: az egyensúlyi állapotot Dániel menti meg azzal, hogy bár ő is finoman kimozdul oldalra, fegyelmezett, szertartásos meghajlása, és az, hogy le sem veszi a szemét a királyról, érvényben tartja a hierarchiát. Ő borítja fel, de ő is tartja egyensúlyban a viszonyt: mint jeleztem, ő kontrollálja a kapcsolatot. A téri elrendezés és a közösen ellejtett/elvétett koreográfia is azt sugallja, hogy voltaképp az uralkodónak is, az alattvalónak is a szobor főtengelyében volna a helye: csak az egymással való frontális szembesülésben érvényesülne igazán a közöttük meglévő intézményes hatalmi viszony a maga képletszerű tisztaságában.

Rembrandt ezzel a közvetett térdramaturgiával teremt analógiát vallási és világi hatalom között: és épp a dráma miatt van szüksége erre, azt anticipálandó, hogy a bálvány és Kürosz sorsa szorosan összefonódik majd egymással. Úgy konfigurál, hogy Dániel és Kürosz élénk párbeszéde (*tranzitív* jelenlétük) egyszersmind elkülönböződjön nyilvános szerepeiktől, illetve a reprezentáció proxemikus terétől (attól tehát, amit korábban *performatív* jelenlétnek neveztem). Ez viszont, mint láttuk, nem azonos módon történik: ami Dánielnél az alattvalói szerepjáték mögé van rejtve, az a középponti helyzetű uralkodó esetében manifeszt meghasonlásnak, drámai identitásvesztésnek bizonyul.

A HATALMI PERSPEKTÍVA DECENTRÁLÁSA

De nemcsak a király tekintélyét kezdi ki a közönséges edényekkel való bíbelődés profanitása. Rembrandt a szakrális hatalmat is varázsa megtörésének pillanatában ábrázolja: nemcsak Küroszt sodorja válságba, de félig-meddig Béltől is megvonja a erőt – méghozzá hasonló, térdramaturgiai eszközökkel. Korlátozza ugyanis a delejének kisugárzásához szükséges teret, vagy ami ugyanaz: a bálvány láthatóságát. A korszakban több mint szokatlan, ahogy Rembrandt mind a szoborfülkét, mind a szobortestet a felső képkerettel félbevágja, illetve a függöny takarása mögé rejti: vagyis csupán a monstrum alsótestére, illetve mezítelen lábaira enged rálátást. Ez épp csak a lépték és a térpozíció sejtetéséhez elég: a nézőre bízza a szobortest méreteinek és frontnézetének fölidézését.

Érdemes ebből a szempontból újabb pillantást vetnünk Heemskerck sorozatára. A rajzoló ugyanis a hat lapon – bizonyos szcenikai logikát követve – szisztematikusan „körbejárja" Bél szobrát, azaz az adott jelenetben betöltött narratív szerepe szerint választ a bálványnak megfelelő látószöget. Láttuk, hogy a monumentum a sorozat

második lapján jelenik meg először: frontnézetben, mintegy autoritásának teljes súlyával egyetemben. A harmadik lapon a kép bal szélén, jobbról és oldalnézetben látjuk: a néző számára ezúttal nem mint hatalma teljében megmutatkozó istenség van jelen, a hangsúly inkább a környezetében zajló emberi machinációkra, Dániel csapdaállítására stb. esik. A negyediken – az éjszakai lakoma képén – szembenézetben mutatkozik újra, de valamiképp eltávolítva – semmiképp sem a kultusz első számú tárgyaként, ahogy Kürosz az első alkalommal bemutatta. A csalás lelepleződését ábrázoló ötödik lapon hátul, balról, extrém profilnézetben és árnyékba borulva látjuk viszont: immár alig több érvényét vesztett színpadi kulisszánál. A bálvány utolsó képe annyiban az elsőt idézi vissza, hogy hatalmas, henger alakú posztamense megint központi helyen és megint direkt szembenézetben adódik a nézőnek – ám a szobortest itt már csak szétszórt töredékei formájában, szétverve van „jelen". Jól látni, hogy Heemskerck a bálvány mindenkori megmutatását rendre az adott epizód szabatos elbeszélhetőségének, illetve a szekvencia végigmondhatóságának rendeli alá.

A Heemskerckéhez hasonló vizuális leértékelése történik meg a kultusztárgynak Rubens *Az eucharisztia győzelme az idolátria felett* című, relatíve kis méretű szőnyegterve (1625–26, Madrid, Prado, **3.59**)[268] háttérében is: a capitoliumi Jupiter-templom félmeztelen istenszobra itt is távoli sziluettként, oldalnézetben és árnyékba borulva jelenik meg, vele szemben két áldozatot bemutató alak látszik, mögöttük a fáklyafénynél zajló rituálé résztvevői vehetők ki **[3.60]**. Az egész mű a pogány áldozati kultuszok végnapjait illusztrálja: a képmező jobb szélén felül, az idol ellenpontjaként egy angyal tör be lendületesen a térbe, hogy az eucharisztia fényével űzze el a templom küszöbéről az állatok rituális levágására készülő pogányokat. A kétes értékűvé vált idolum oldalnézetének és leárnyékoltságának visszatérő motívuma azért fontos mozzanat a rembrandti dramaturgia megértése szempontjából, mert a bálvány *közvetlen* hatalmáról mond valami lényegeset: azt ti., hogy az istenség csak szemtől szembe és csak a középponti figyelem tárgyaként bizonyulhat ontológiailag is annak, ami – olyannak tehát, aki kizárólagosan és vitathatatlanul képes megdelejezni azt, aki elébe kerül. Mind Heemskerck **[3.56],** mind Rubens az oldalnézetű sziluettel e hatalom megrendülését és viszonylagosságát érzékeltetik. Hasonlóképp kezdi ki Rembrandt e hatalmat azzal, hogy korlátozza az istenség *teljes értékű megmutatkozásá*t: a dráma bonyolításában kulcsszerepet nyer a játék a látószögek váltakozásával és a láthatóhoz való hozzáféréssel, amelyben minden a néző jelenlétére és realizáló aktivitására van bízva.

Rembrandt tehát egyrészt kimozdítja Dániel és Kürosz párbeszédét az idol bűvköréből, másrészt decentrálja a templomi „szentély" szimmetrikus terét is, minthogy valamiféle kontingens oldalnézetben kínálja fel a nézőnek. A tér hieratikus struktúrájának

268 Rubens: *Az eucharisztia győzelme az idolátria felett*, olaj, fa, 65 × 91 cm, 1625/26 k., Madrid, Prado. A mű egy ilyen tárgyú nagyobb sorozat részeként született, vö. **Sauerländer 2014,** 48.

efféle relativizálása Rembrandtnál szinte mindig dramaturgiai okokkal magyarázható: többnyire arra szolgál, hogy az ábrázolt esemény vagy fordulat drámai tétjeit tegye érzékelhetőbbé. Csak két példát idézek erre az alkalmazásra.

A *Szt. Péter és Szt. Pál meggyógyítja a sántát a Templom kapujában* című hidegtűvel kombinált rézkarcon (B. 94., 1659)[269] **[3.25]** a kosáríves előtéri kapun át a jeruzsálemi templom hatalmas, nyitott előterébe, az ún. Salamon csarnokába látni[270]. Balra, a soklépcsős, vastag szőnyeggel fedett díszemelvény előtt, amelyen épített fülkébe állított, alacsony trónuson ül a főpap, két szimmetrikus oszlop magasodik, közöttük és körülöttük füst gomolyog. Szemben, a lépcsősor aljában és a szemközti téren, illetve az alacsony pavilonépületek mellvédjein – „a délutáni imádkozás idején, délután három órakor" – zsidók százai töltik meg a vallási közösség kultikus terét[271]. Rembrandt aligha véletlenül nyúl itt egyfelől az építészeti monumentalizálás, másfelől a kultusztér oldalnézetű elhatárolásának eszközéhez. Fölismeri ugyanis, hogy az a történet, amely egyrészt a templom kapujában kolduló bénáról, másrészt a térítő apostolokról, őrizetbe vételükről és a Nagytanács elé való állításukról mesél, voltaképp a zsidó és a keresztény vallási közösség *határainak* átjárását firtatja, és ezért kézenfekvő, hogy a képalkotó művész *térbeli* megkülönböztetésekbe írja azt át. Végül is a béna, miután Péter és Pál lábra állítja, a zsidó templomba betérve kezdi éltetni a keresztények Istenét; másrészt Péter is Salamon csarnokát választja a Jézusról való bizonyságtevés helyszínéül, hogy a „hívő férfiak" számát ötezerre emelhesse (ApCsel 4.4). Ezért komponál Rembrandt úgy, hogy a két apostol a kép extrém előterében, vagyis nyomatékosan a Templom küszöbén *innen* igézi meg a béna koldust, amit a féltékeny zsidók árgus szemekkel *belülről* kifelé figyelnek. Az egész kompozíció legföltűnőbb sajátossága *a küszöb dramatizálása*: a monumentális templomi architektúra, illetve a kultusztér szélesen elnyúló oldalnézete élesen elkülönül a keskeny és jelentéktelen előtértől, ahol maga a csodatévő gyógyítás minden különösebb hókuszpókusz nélkül történik meg. Rembrandt erőteljes kontrapunktikus játéka a „kint"-tel és a „bent"-tel, a rálátások irányváltásaival mind a kevéssé látványos csoda marginalizáltságának – a zsidók általi ignorálásának – üzenetét hordozza.

45 A *Médeia*-karc **[1.10]** itt tárgyalt problémám szempontjából még érdekesebb. Korábban (ld. itt 437f.) más okból részletesen tárgyaltam, hogy a házassági ceremónia az esemény fölött őrködő *Juno Pronuba* kultuszszobrának előterében zajlik, méghozzá egy olyan hangsúlyos, architektonikus tagolóelemekkel definiált középtengelyre fűzve, amelyet az egész teret uraló istenség trónusának helyzete jelöl ki. **[3.24]** Azonban a templomi szertartás egész – e tengelyre szimmetrikusan elrendezett – tere, s így annak főtengelye is a képen extrém oldal-, sőt hátulnézetből adódik, amennyiben Rembrandt

269 Vö. **Kat. Berlin 1970,** no. 119.

270 Az épület, illetve a kapu ábrázolásának vizuális forrásairól – Flavius Josephus templomleírásáról és Tobias Stimmer fametszeteiről – ld. **Landsberger 1954,** 62–63.

271 Vö. **Golahny 2003,** 165–166.

– mélyreható művészi döntéssel – az eseményről *kizárt* Médeia privát perspektíváját osztja meg a nézővel. A mágusnőt hangsúlyosan a házassági ceremónián és így a szobor fennhatóságán *kívül lévő* szereplőként (éppenséggel egy Junóval konkurrens sötét erő fenyegetéseként) tapasztaljuk meg.[272]

Visszatérve a *Dániel és Kürosz*-kép Bél-ábrázolásához, Rembrandt megoldása újragondolt kombinációja a Heemskerck-féle sorozat második, tehát a istenséget még intakt hatalomként, szembenézetben ábrázoló, illetve az ötödik, azt immár csak távoli, oldalnézetű és árnyékba borult sziluettként jellemző lapjának. Rembrandtnak ugyanis fontos, hogy a választott pillanatban – tehát a történetet épp csak bevezető dialógus idején – Bél szobra még sugalljon bizonyos *plasztikus* erőt: hogy hatalmas méretei, súlya és térbeli helyzete révén azt evokálja, hogy a maga részéről egyelőre töretlenül uralja lábainál a kultuszteret. Erre szolgál a szemlélőnek felkínált háromnegyedes oldal-, illetve extrém alulnézet, amely azzal áll elő, hogy a szobortestet tartó posztamens az asztallapok síkjában kijelölt horizont fölé emelkedik, illetve magassága folytán kitűnik az implicit néző leszűkített látóteréből. Ez a tompa, intranzitív erő indokolja azt, hogy Rembrandt a róla vitatkozó protagonistákat is kivonja Bél vonzásköréből. Ugyanakkor megvonja tőle a központi kultusztárgyhoz méltó megvilágítást is: mintha azt szeretné sugallani, hogy a szobornak van ugyan jelenléte, de nincs mágikus ereje. Félreeső háttérkulisszaként, mondhatni, nincs „beleszólása" a róla folyó diskurzusba.

Ez az ambivalencia sokban hozzásegít bennünket Kürosz drámájának lejátszásához. Figyeljük meg, hogy az egymást szuggeráló Dániel és Kürosz tekinteteinek rézsút futó közös tengelye vizuálisan mennyire magától értődően hosszabbítható meg az istenség láthatatlan arca irányába. Imdahl nyomán joggal beszélhetnénk egy olyan, csak a *látó látás* révén és csak a képsíkon feltáruló vizuális értelem-összefüggésről, amely a protagonisták vitáját mélyebb értelemben kapcsolja a szoborhoz. Dániel tekintete ugyan csak a királyt célozza, és fenn is kell hogy akadjon Kürosz értetlenül elkerekedő szemein, de az intranzitív szertartásos gesztus takarásában azért oldalról rálát (képdramaturgiai értelemben rá is mutat) a bálványra is. Ily módon Kürosz élénk méltatlankodását egyfelől Dániel (a szobornak is szóló) ironikus-pozőr meghajlása, másfelől az élettelen monstrum részvétlen némasága kíséri. Dramatológiailag fogalmazva, a profán ellentmondásokba belezavarodó Kürosz naiv-tranzitív jelenlétét Dániel performatív, illetve a hatalmában korlátozott bálvány intranzitív jelenlétei keretezik be: ezek különbségeinek felismerése szükséges ahhoz, hogy a magára maradt király tanácstalanságának sorsszerű, távlati dimenziói is érzékelhetővé váljanak.

---

272 Ezért is javasoltam a *Médeia*-karc Junó-szobrának szembesítését a Los Angeles-i Hammer-gyűjtemény csaknem életnagyságú (!) festett *Junó*jával **[3.27],** amelynek nyomasztó hatása épp a nézőt az istennő delejező hatalmával szembesítő *all over* frontalitásnak köszönhető. Vö. itt 436., ld. **Corpus VI. 2015,** no. 252. A frontalitás szerepéről az érett Rembrantnál ld. Julius Held *Juno*-tanulmányát, in: **Held 1969,** 85–103., különösen 94–95., továbbá **Berger 2000,** 423–425.

A KÉPMUTATÓ HÜBRISZE (I)

A *MORDECHÁJ DIADALA*-RÉZKARC, 1641

Közismert, hogy az ótestamentumi Eszter könyve a XVI–XVII. századi Németalföldön egyike volt a legkedveltebb olvasmányoknak – epizódjait számos alkalommal vitték színre, dolgozták fel versben, ábrázolták grafikai sorozatokon és festett táblaképeken is[273]. A körülményes és fordulatos szabadulástörténet népszerűsége szorosan összefüggött azzal a fontos történeti körülménnyel, hogy a protestáns németalföldiek már a XVI. század közepe óta szívesen hasonlították magukat a bibliai választott néphez: a spanyol Habsburgokkal vívott küzdelmes szabadságharcaikról szívesen emlékeztek meg a hitüket és szabadságukat sikeresen megőrző ótestamentumi zsidók mitikus köntösében. Míg magukat Mózes, Dávid, Sámson vagy Eszter népével, addig az idegen elnyomókat – így az egyiptomiakat, filiszteusokat vagy a perzsákat – értelemszerűen a katolikus spanyol hódítókkal (például a zsidók megsemmisítésére törekvő gonosz Hámánt gyakran a protestáns Németalföldön vérengző, gyűlölt Alba herceggel) azonosították. A büszke hollandok a megtalált Kánaán földjének, illetve az Új Izráelnek tekintették magukat: a purimi történet ismételt feleleventésével az „arany évszázad" protestáns Hollandiája önállóságát, hatalmát és sikerességét – szinte felekezettől függetlenül – Isten csodájaként ünnepelte[274].

Albert Blankert mutatta ki[275], hogy az Eszter-könyv történetei az 1620-as évektől – a spanyol Habsburgokkal 1609-ben kötött tizenkét éves fegyverszünet lejárta után – bukkannak fel a történeti elbeszélések amszterdami specialistája, Pieter Lastman környezetében, és – nem kis részben Jan Lievens, illetve Rembrandt és köre közvetítésével – egészen az 1680-as évekig érvényesek és elevenek maradtak a történetfestők és megrendelőik körében – közöttük a helyi nemzeti-polgári miliőbe sikeresen beilleszkedő, de ősi vallását és identitását megtartó, javarészt Portugáliából bevándorolt zsidó közösségben is. Mivel Rembrandt és tanítványi köre főszerepet játszott a korszak elbeszélő, illetve történeti kép-termelésében, és köreikben a purimi történet különösen kedvelt tárgynak számított, nem csoda, hogy amikor az 1960-as évektől Hollandiában is gyökeret vert az ikonológiai művészettörténet-írás, a Rembrandt-kutatás is egyre élénkebb érdeklődéssel fordult a mester és a műhely vonatkozó munkáinak ilyesféle – egykor talán evidens, mára mégis elfeledett – alkalmi aktualitásainak, politikai áthallásainak és

273 Részletes felsorolást közöl ezekről **Kahr 1966,** 228
274 **Nadler 2003**
275 **Blankert 1997**

moralizáló üzeneteinek feltárása felé. Úgy tűnt, hogy az *eredet* szociokulturális hátterének, a történeti-politikai, ideológiai, vallási és egyéb releváns kontextusoknak a minuciózus rekonstrukciója, az emblematika és a vizuális allegorizálás egykori praxisának mélyebb ismerete, a vizuális kódfejtés finomodása és hasonlók a Rembrandt-*oeuvre* számos enigmatikus művének precízebb megértéséhez, sőt demisztifikálásához is elvezethetnek.

Az ikonológiai kutatások fokozódó térnyerése idején meglepőnek tűnhetett az a tézis, amellyel a Jan Kelch és Otto von Simson szervezte berlini Rembrandt-szimpóziumon[276] Jan Białostocki állt elő 1971-ben, aki szerint az érett mestert mégsem a zsidó-keresztény megváltástan és annak aktuális politikai implikációi, alkalmi vallási-politikai érdeklődése vagy moralizáló attitűdje, sokkal inkább a bűnös Hámán *személye*, a bűnös mint *tragikus hős* sorsa foglalkoztatta. Białostocki – részben Christian Tümpel érvelésére támaszkodva – hajlik arra, hogy a pétervári Hámán-kép ikonográfiai rejtélyének megoldását egy merőben új hangsúlyban, a bibliai történet metafizikai Gonoszának emberi lényként, *önmagáért való* ábrázolásában ismerje fel, és Rembrandt újfajta érzékenységének, „az etikai világ individuális felfogásának" modern szimptómájaként értelmezze. [277]

Az eddig kifejtettek alapján talán érthető, hogy magam egyetértek Białostocki e megközelítésével, és a továbbiakban dramatológiai érvekkel igyekszem ezt alá is támasztani. Korábban „a bűnös mint tragikus hős" típusának Białostocki által is tárgyalt másik példája, a korai *Júdás* kapcsán mutattam meg, hogy miként képes Rembrandt a bűnös erkölcsi *meghasonlását* tranzitív és körkörös tárgykapcsolatok explicit játékába belefoglalni. A következőkben arra szeretnék rámutatni, hogy a Hámán „belső életében" lezajló fordulatot Rembrandt más jelenlét-alakzatok – a performatív, disszociatív és önreflexív modusok – merész, de egzakt kombinálása révén viszi színre. Ezzel éri el, hogy a képen ugyan látszólag „nem történik semmi", a dramaturgia megkülönböztetés eresztékeibe mégis beleíródik – és az erre figyelmező néző számára lejátszhatóvá is válik – a drámai fordulat, mégpedig a maga tárgyi konkrétságában.

Mielőtt azonban közelebbről szemügyre venném a pétervári *Hámán*-képet, érdemes egy olyan, szintén Hámán tragikus alakjához fűződő, de jóval korábbi művel kezdeni, amely talán csak azért nem került be Białostocki idézett elemzésének példaanyagába, mert ikonográfiájával kapcsolatban érdemi kétely sosem merült fel, narrációjának egészen sajátos módjára pedig nem volt oka felfigyelni a kutatásnak. Pedig megítélésem szerint az 1641-ben készült *Mordecháj diadala* című rézkarcon **[3.61]** Rembrandt minőségileg magasabb szintre emeli a képszínpadi dráma bonyolításának komplexitását. Megkockáztatom: e mű beható dramatológiai elemzésének tanulságai nélkül a

39

276 **Simson-Kelch 1973**
277 **Białostocki 1973,** 138.

mintegy másfél évtizeddel későbbi pétervári *Hámán* ikonográfiai rejtélye sem oldható fel. Egymással „összeolvasva" azonban mindkét mű még erőteljesebben tanúskodik Rembrandt drámaszerzői és képalkotói kivételessége mellett.

A NARRATÍVA

Az 1641-ben készült átlagos méretű (175×245 mm-es) rézkarc szorosabban vett tárgyát Eszter könyvének hatodik szakasza (Eszt 6.1–14), illetve Flavius Josephus *Antiquitates Iudaicae* című munkájának vonatkozó fejezete alapján ismerjük részletesen.[278] A kép azt az ünnepélyes processziót ábrázolja, amelyen az amalekita fővezér, Hámán, Ahasvérus perzsa király parancsára uralkodói díszbe öltözteti, lóra ültetteti és hangos dicsérő szavak kíséretében, a nép éljenzése közepette körbevezeti Szúza városában a zsidó Mordechájt – jutalomképpen azért, mert az korábban egy összeesküvés leleplezése révén megmentette a király életét.

Az ünneplés eseménye azonban súlyos ambivalenciákkal terhes. Az előzményekből tudjuk ugyanis, hogy egyedüliként a makacs Mordecháj nem hajlandó térdhajlással elismerni a nagy hatalmú Hámán tekintélyét. A befolyásos nagyvezér ezért – vagyis voltaképp személyes bosszúból – veszi rá a királyt, hogy engedélyezze neki az engedetlenséggel vádolt zsidó nép teljes kiirtását a birodalom területén. Sorsvetéssel kitűzte és szerte a birodalomban ki is hirdettette már a népirtás napját, sőt megácsoltatta a bitót Mordechájnak is, amikor Hámánnak váratlanul magának kell levezényelnie ellensége fölmagasztalását. Ráadásul úgy, hogy az uralkodóként való tiszteletadás e módját ő maga javasolja a királynak – azt hivén, hogy Ahasvérus őrá gondolt, amikor tanácsát kérte: mivel jutalmazza azt, aki a legfőbb szolgálatot tette a királynak.

Ezzel párhuzamos eseményszál, hogy az idős Mordecháj – látva a népét fenyegető szörnyű veszélyt – ráveszi unokahúgát, a gyönyörű Esztert, Ahasvérus király kedvelt feleségét, hogy eszközölje ki a királynál Hámán ördögi tervének meghiúsítását és a zsidók megmentését. Eszter, ismervén a palotában uralkodó szigorú rendet, vonakodik hívás nélkül a király elé tolakodni, végül mégis fölülkerekedik benne a küldetéstudat, és kockáztat. Hívatlanul is beállít a királyhoz, aki szerencséjére jóindulatúan fogadja a szabálysértést, és elfogadja Eszter másnapra szóló vacsorameghívását. Az asszony azt kéri Ahasvérustól, hogy Hámánt is vigye magával, aki ebben a megtiszteltetésben is hatalmi terveinek valóra válását látja. Eszterről ugyanis nemcsak a király, de Hámán sem tudja, hogy zsidó: minthogy Mordecháj annak idején azt tanácsolta a palotába költöző uno-

278 **Flavius Josephus 1980b,** 97–103.

kahúgának, hogy óvatosságból titkolja el származását az udvar előtt. Hámán tehát nem sejti, hogy a királyné meghívása csapda, amely végzetesnek bizonyul majd számára. A vacsora előtti éjszaka az álmatlan Ahasvérus a krónikákból olvastat magának, és épp az összeesküvők Mordecháj általi leleplezéséről esik szó: amikor pedig kiderül, hogy a király még nem jutalmazta meg megmentőjét, épp az arra ténfergő Hámánt kérdezi elsőként a tisztelatadás módjáról. Az önhitt Hámán, aki épp azért van már hajnalban a palotában, hogy Mordecháj idő előtti kivégzésére engedélyt kérjen a királytól, ezt a kérdést érti félre, és ezért kell a gyűlölt Mordecháj diadalát különösen súlyos megaláztatásként megélnie. Aznap este aztán sor kerül Eszter lakomájára is, amelyen Ahasvérus felajánlja feleségének, hogy minden kívánságát teljesíti: az asszony pedig feltárja származását, leleplezi a vezér alattomos mesterkedését, és kegyelmet kér népének az uralkodótól. Hámán hiába rimánkodik Eszternek, a király bosszúja elől nem menekülhet: Ahasvérus arra a bitófára kötteti fel, amit ő emelt Mordechájnak. Erre a szabadulástörténetre emlékeznek a zsidók azóta is legnagyobb örömünnepük, a Purim során.

A rézkarc művészettörténeti problematizálása eleddig két fő irányt követett – és egyik sem magát a bonyolult elbeszélést, illetve annak Rembrandt általi értelmezését tekintette a középponti problémának. Az egyik a művész 1640-es évekre kialakuló érett *stílusának* példájaként méltatja a munkát, és a vizuális előképeivel, illetve a korszak más műveivel való kapcsolatait elemzi; a másik a bevezetőben már emlegetett, a mű egykori *jelentéseire* és kulturális kontextusaira koncentráló ikonológiai kutatások iránya. Mielőtt saját dramatológiai megközelítésem tárgyalásába fognék, áttekintem a kutatás eddigi legfontosabb eredményeit – annál is inkább, mert ezekre számos ponton támaszkodni is fogok.

Szakirodalmi előzmények (I): A *Mordecháj diadala* stílustörténeti szemszögből

Kezdjük Christopher White-nak a rézkarc-*oeuvre*-t áttekintő monumentális monográfiájával, amely műfaji bontásban és kronologikusan tárgyalja a műveket: eszerint a *Mordecháj diadala* az 1639-es *Mária halála* **[3.62]** és a *Bemutatás a templomban* **[3.63],** illetve az 1642-es kis *Lázár feltámasztása* **[2.97],** az 1644-es *Menekülés Egyiptomba* **[3.64]** és az 1645-ös *Ábrahám és Izsák* **[2.31]** közötti stiláris átmenet műve, technikailag pedig a hidegtű használatának új hangsúlya jellemzi. White is szót ejt Rembrandt ikonográfiai újításairól, például Ahasvérus és Eszter fölléptetéséről **[3.65],** érinti Rembrandt előképeit (Lucas van Leyden **[3.66]** és Pieter Lastman munkáit **[3.67]**), s a cselekményvezetés módjáról is velős megállapításokat tesz. Pontosan érzékeli ugyanis azt a

39 42
37
38

középponti szerepet, amelyet Rembrandt Hámánnak juttat a narrációban: „Mordecháj elé állítva Hámán itt dominánsabb pozíciót foglal el a kompozícióban, mint Lastman festményén. Zavarodott, megalázott állapotban van: büszkesége súlyosan sérült, tervei a fejük tetejére álltak; és úgy tűnik, tétova tekintete a 'hová vezet mindez?' kételyével terhes. Ahogy elengedi a ló kantárját, fájdalommal kell tudomásul vennie, hogy Eszter és Ahasvérus is tanúi méltósága elvesztésének. Körülötte a tömeg hódolattal adózik Mordechájnak, aki nem tűnik meglepettnek sorsa váratlan fordulata miatt. A történet ettől kezdve egy pusztulásra ítélt ember szánalmas vergődése, amely gyorsan halad a másnak szánt vég felé."[279]

A svéd származású, de Németországban tevékeny Erik Forssman is publikált 1976-ban egy nagy tanulmányt a rézkarcról. A tudománymódszertani kérdések iránt igen fogékony[280] művészettörténész nem számít Rembrandt-kutatónak, és alighanem csak az épp elhunyt Kurt Bauch előtt tisztelegve fordult a holland mesterhez, illetve a *Mordecháj diadalá*hoz. Megállapításai közt White-éhoz képest új elem, hogy a királyi párban **[3.65]** Rembrandt és Saskia vonásait véli felfedezni, bár e felismeréshez nem fűz további kommentárt. Mégsem ebben az irányban kutat tovább. Ambíciója e tanulmányban inkább az, hogy a rézkarc keletkezéstörténetének felgöngyölítésén keresztül úgymond Rembrandt „alkotásmódjába" nyújtson betekintést. Ebben pedig – főként Tümpelre támaszkodva – a szövegesekkel szemben a képi források jelentőségére mutat rá. Mindenekelőtt Lastmanra, aki a manierista illusztrációkra jellemző szimultán ábrázolásokból – itáliai mintákra – fejlesztette ki annak a modern elbeszélő képnek az alaptípusát, amelyre utóbb Rembrandt a maga drámáit alapozta. „Lastman képétől **[3.67]** nem tagadhatunk el bizonyos színpadi hatást, de a nézőt nem képes közvetlenségével megragadni."[281] Ezért veszi részletes elemzés alá azt a (ma már Rembrandttól elvitatott) munkát, amely csakugyan Lastman festményét követi, s amelyet Benesch 1953-ban még a legkorábbi saját kezű Rembrandt-rajzok között tartott számon (Ben. 1, **[3.68]**)[282]. Elevensége alapján Forssman – Bauchot követve[283] –1635-öt adja meg a rajz keletkezési dátumaként, vagyis szoros kapcsolatba hozza a mindössze hat évvel későbbi rézkarccal. Közbülső láncszemként vizsgál egy ma Carel Fabritiusnak tulajdonított és 1640 körülre datált rajzot **[3.69],** amely valószínűleg Rembrandt egy eredetijét követi. Ezen Hámán először kerül Mordecháj elé, ezért már a B. 40. közvetlen előzményének tekinthető. (A két rajz szcenikai megoldásaira és a Lastman-képpel való összefüggésük kérdésére rövidesen visszatérek.)

---

279 **White 1999,** 47.
280 Vö. **Forssman 1976**
281 **Forssman 1976,** 301.
282 A Rembrandt-rajzok nagy kompendiumában (**Benesch 1954**) Otto Benesch még egészen korai, 1625/26-os saját kezű műként kezeli (Ben. 1, Vol. I., no. 1.), Royalton-Kisch ellenben Gerbrand van den Eeckhout festményéhez **[3.70]** köti, és sokkal későbbre, 1664-re datálja.
283 Kurt Bauch stíluskritikai alapon a lap keletkezését a harmincas évek közepére teszi: **Bauch 1960,** 102., illetve 279., n. 79.

Van mármost a tanulmányban egy gondolatmenet, amelyben Forssman igen közel kerül az általam itt követett „dramatológiai" okoskodáshoz, noha nem érzi szükségét azt tovább elaborálni. A *Mordecháj diadala* képi forrásait keresgélve figyel fel a hasonlóságokra Tintoretto *Szent Márk csodája* című híres képének kompozíciójával (1548). Ennek egy – a haarlemi Jakob Matham (1571–1631) által 1600 körül készített – rézmetszet-másolata **[3.71]** valószínűleg megvolt Rembrandt műgyűjteményében (a számos grafikai mappa valamelyikében, amelyekről a csődbe ment festő 1656-os vagyonleltárából értesülünk[284]). Matham kópiáját az oldalfordított (tehát a tényleges rajzmunka nézetének megfelelő) karccal **[3.72]** összevetve figyel fel Forssman számos rokon vonásra: a csoportok kétoldali elosztására, a magas lábazatú oszlopokra és az antikizáló építészeti keretezésre, illetve néhány figuratív motívum (az oszlopra fölkapaszkodott bámészkodó, a gyermekét tartó anya vagy számos devóciós gesztus) rokonságára. Fontosabb ezeknél „az összhatás, amelyet Tintoretto Rembrandtra gyakorolt: útmutatással szolgált ugyanis olyasmihez, aminek a holland hagyományban nem álltak rendelkezésre könnyen követhető minták, nevezetesen a felajzott tömeg megindító és meggyőző ábrázolásához… számára Tintorettóban az volt a döntő, ahogy az esemény beüt, és a jelenlévőket közös válaszreakcióra kényszeríti."[285] Forssman egy olyan dramaturgiai problémát pedzeget itt, amelyet a nagy *Lázár*-karc kapcsán én is érintettem már: hogy az erős középponti impulzusra reagáló sokaságot olyan eleven tömegként érzékeljük, amelyben ugyan különböző egyéni karakterek mutatkoznak meg, reakcióik mégis egy irányba tartanak, azaz a közös kiváltó okra mutatnak vissza. Akárcsak egy-egy csodatétel ábrázolásánál (vö. 306ff.), a *Mordecháj diadalá*n is annak érzékeltetése a feladat, hogy Hámánnak sikerül Szúza utcáin a Mordecháj iránti hódolat *egységes* reakcióit kiváltania. Forssman azonban „tömeg és individuum dialektikáját" nem a képszínpadi szereplők *interakciójának* kérdéseként tematizálja: inkább visszakanyarodik „itáliai idealizálás" és „holland valóságérzék" régi keletű – és kevés izgalommal kecsegtető – stílustani összevetéséhez[286]. Holott megtehetné, hogy a két főszereplő által performált központi „eseményt" nemcsak elvontan (a Tintoretto-analógia szerint) kapcsolja össze a tömeg *kollektív szubjektumként* való viselkedésével, hanem dramaturgiailag is: hogy az adorálás és a devóció változatos reakcióit a főalakok (a tanulmány egy másik helyén tárgyalt) meghasonlottságával olvassa össze. Forssman ugyanis nemcsak Hámán „sötét sejtéseit" véli leolvashatni a figuráról, de Mordecháj gyanakvó pillantásában is fölfedezi a jövőre vonatkozó bizonytalanság kifejezését, ami szintén új elem az értelmezői irodalomban.[287]

39

284 **Strauss-van der Meulen 1979,** 1656/12., **Schwartz 1985,** 288–291, **Lecaldano 1988,** 89–90.
285 **Forssman 1976,** 309.
286 **Forssman 1976,** 310.
287 **Forssman 1976,** 299.

Végül említsük meg Hans-Joachim Raupp-ot is, aki 1994-ben publikált fontos tanulmányában Rembrandt 1640 és 1650 között készült bibliai tárgyú rézkarcait mint az évtized végén (1649 körül) született főműhöz, az ún. *Százforintos lap*hoz **[1.28]** vezető út etapjait tekinti át. Ő is afféle kibővített stílustörténetet ír, amennyiben egy formanyelvi változás – a „mélytéri komponálástól" a „síkban szétterülő elrendezés" felé való elmozdulás – jegyeit olvassa le a kronologikus sorrendben tárgyalt rézkarcokról. A síkrelief dimenzióihoz igazodó komponálásmódot a rézkarcokon alkalmazott modelláló sraffozások és vonalhálók szögfekvéseinek, illetve a papíralap és a festéknyomok játékának vizsgálatára is kiterjeszti. Azt hangsúlyozza, hogy a 40-es években Rembrandt festői és grafikusi praxisa elválik egymástól: míg az előbbiben „a sajátosan festői törekvés" dominál „a fény és árnyék által kitöltött mélységi tér illúziójának előállítására", addig az utóbbiakon Rembrandt a grafika „mediális sajátosságaival kísérletezik". A rézkarc, úgymond, eredendően illusztrációs műfaj: Raupp szerint mind a grafémákat a kép síkján „szétteregető" technika, mind a figurák reliefszerű elrendezése arra vall, hogy Rembrandt a képek szemlélését a szövegek olvasásának gyakorlatához igyekszik igazítani, amennyiben könnyebben kivehetővé teszi a motivikus részleteket és kapcsolódásaikat. Az egyik példa erre a formálásra Jézus sírhoz való elvitelének jelenete (1645, B. 84) **[3.73],** amelyet Rembrandt a képsíkkal párhuzamosan vonuló menetként koncipiál; a másik az 1642-es kis *Lázár feltámasztása* (B. 72) **[2.97],** amelyen – szemben a korai nagy *Lázár*-lap (1632, B. 73) **[2.06]** mélységi, illetve függőleges irányú dramatizálásával – inkább a síkban egymás *mellé* rendezi a protagonistákat. Raupp a *Mordecháj diadala* **[3.61]** kompozícióján is egyetlen, hasonló motívumkapcsolatra fókuszál: az előtérben izolálódó Hámán–Mordecháj csoport és az Ahasvérus–Eszter csoport mint „szöveghelyek" között relációra, amelyet vizuálisan egy a képsíkot átszelő átló mentén állít elő.

37 35 39

Ami a kifejezéstartalmakat illeti, Raupp stilisztikai sajátosságként rögzíti, hogy a 20-as, 30-as évek heves érzelemnyilvánításainak helyébe a 40-es évek Rembrandtjánál kevésbé szenvedélyes testbeszéd lép[288]. A síkban való komponálás szerinte nem kedvez „a drámai akcióknak és csúcspontoknak", és inkább „tompított affektusok" felé orientálja a művészt. „Amit egy korábbi értelmezői generáció 'bensővé tételként' szokott volt nevezni, azt a retorika XVII. században kötelező terminológiája segítségével a 'pathosz' helyett 'éthosz' hatásesztétikai formulájával fejezhetjük ki"[289] – teszi hozzá, ám anélkül, hogy művenként narratológiai, képretorikai vagy dramaturgiai elemzésekbe bocsátkozna.

288 **Raupp 1994,** 406., n. 8.
289 **Raupp 1994,** 406.

Szakirodalmi előzmények (II): ikonológiai olvasatok

Az eddig ismertetettektől megközelítésében és módszertanában is lényegesen eltér a *Mordecháj diadalá*nak két olyan további feldolgozása, amelyet – a szó általam használt paradigmatikus-tudománytörténeti értelmében[290] – ikonológiainak nevezhetünk. Ezek, mint utaltam rá, inkább a formába kódolt, de mára elfelejtődött utalásokra, vallási, felekezeti és politikai üzenetekre vadásznak. Láttuk, hogy Mordecháj megdicsőülésének jelenete a XVII. századi Hollandiában különösen alkalmasnak látszott az aktualizáló átértelmezésre: hiszen az epizód épp egy nyilvános politikai demonstráció keretében tematizálja a választott nép sikeres megszabadulását az idegen uralomtól.

A rézkarc és a vele egy időben készült *Éjjeli őrjárat* **[3.74]** nyilvánvaló motivikus-kompozitorikus rokonságát már régóta észrevették, először Schmidt-Degener 1912-ben, és hivatkozott művében Chritopher White is szóvá teszi. Először Egbert Haverkamp-Begeman vont párhuzamot a városi polgárőrség lövészeinek Medici Mária 1638-as amszterdami látogatása alkalmával történt demonstratív tisztelgése, illetve az ennek alkalmával született csoportkép-megbízás és a zsidó Mordecháj bibliai triumfusának ikonográfiája között. Minthogy a függetlenségüket és fegyverviselési jogaikat a hágai udvar központosító törekvéseivel szemben sikeresen megvédő amszterdamiak a száműzött egykori francia régens fogadásával nyíltan szembeszálltak II. Orániai Vilmos, a *stadthouder* dinasztikus célokat szolgáló diplomáciai manővereivel, Rembrandt, véli Haverkamp-Begeman, leginkább a híres festménynek a *Mordecháj*-lapon kidolgozott *diadalmenet*-kompozíciójával fejezhette ki lokálpatrióta érzelmeit. Tény, hogy az *Éjjeli őrjárat*-ot még 1696-ban is „a győztesek felvonulásának" nézték.

Haverkamp-Begeman a két munkán nemcsak a háttérben magasodó diadalív és a két-két protagonista előléptetésének és térbeli izolálásának rokonságára mutat rá[291]. Még feltűnőbb a rokonság, ha a nyomatot oldalfordítva – tehát a nyomólemezen végzett karcmunka nézete felől – nézzük, a festményt pedig eredeti arányai szerint vesszük tekintetbe. Közismert, hogy az *Éjjeli őrjárat* mai alakja egy 1715-ben bekövetkezett jelentős mérvű, leginkább a bal oldalt érintő csonkolás eredménye[292]: az eredeti arányokról Gerrit Lundens (1622–1686) kicsinyített festménymásolata **[3.75]** alapján alkothatunk fogalmat, amely még a háttérben megjelenő, a 18 tisztet név szerint felsoroló medaillon-alakú keretezett pajzs 1650 körüli hozzáadása előtti állapotban készült. A két főszereplő eredetileg a középtengelytől határozottan jobbra

290 **Rényi 2002,** 11ff.

291 Részleteit ld. **Haverkamp-Begemann 1973,** 5–8.

292 **Haverkamp-Begemann 1982,** 19. Az átalakítást az tette szükségessé, hogy az eredetileg a Kloveniersdoelen-ben függő képet 1715-ben átvitték a Városháza épületébe, és új helyén (az ún. Kis Haditanács termében) nem fért volna el másként.

helyezkedett el, ami szintén a csoportképnek a *Mordecháj*-lappal való genetikus összefüggését igazolja.

Dramatológiai szempontból azonban érdekesebbek a különbségek. Míg a festményen Frans Banning Cocq kapitány és Willem Ruytenburgh hadnagy kettősét kétoldalt keskeny téri folyosók választják el a széleken tömörülőktől, addig a rézkarcon ilyet csak a „rendezői jobbon" látni: baloldalt Rembrandt határozott kontrasztokkal különíti el Hámán világos köntösét és a ló busa fejét a mellettük-mögöttük tülekedőktől. Rokon vonás, hogy mindkét képen a főalakok egyike kezdeményező mozdulatot tesz, amelylyel – Riegl kifejezésével – szubordinálná, cselekvésének tárgyává tenné társát: Banning Cocq épp parancsot ad a hadnagynak, míg Hámán baljának elvben Mordechájra kellene rámutatnia. Ők mindketten egészen a képsík alsó széléig nyomulnak előre a térben: de míg a Banning Cocq határozottan előremutató kesztyűtlen baljáról Ruytenburgh aranysárga hímzett kabátjára vetődő árnyék úgyszólván a képből (a képsíkból) való kinyúlás lélegzetelállító effektusává dramatizálja a konvencionális beszédgesztust, addig a szintén a képtér küszöbéig előrelépő Hámán mozdulata tétován megáll a levegőben: kinyúlása a nézői térbe valahogy cél és tárgy nélküli mutogatásnak tetszik. Sajátosan teátrális hatást kelt, hogy a főalakok deixise mindkét képen határozottan a néző (mondhatni a *nézőtér*) felé irányul: szavaik, bár narratív értelemben *a mögöttük levőknek szólnak*, hangsúlyosan a néző/közönség számára mutattatnak be. Úgy is mondhatnánk, hogy ők közvetítik a kép fikciós terében zajló eseményeket a nézők felé – és megfordítva: szuggesztív megszólításukkal ők rendelik alá a nézőt a cselekmény belső értelmének. Míg azonban a lövészegylet kapitányának deiktikus utasítása *(„előre!")* a felsorakozó tiszteknek és polgárőröknek éppoly egyértelmű, mint a nézőnek, akinek ezt mint *evidenciát* realizálnia is kell (és voltaképp ez az emfatikus funciója a néző terébe átnyúló kéz illuzórikus varázsának), addig a rézkarcon ez a közvetítés megtörik: Hámán szavai *(„Nézzétek, ez történik azzal az emberrel, akit a király kitüntet!")* mást jelentenek a képen belüli relációkban, mint amit *neki szóló* üzenetként a nézőnek kell fölismernie. Míg az *Éjjeli őrjárat* reprezentációs portrék dramatizált füzére, a *Mordecháj*-karc valódi drámát visz színre: míg amott a kvázi narratív jelenetezés csupán a reprezentáció hatásosságának célját szolgálja, emitt – látni fogjuk – a reprezentáció maga nyer narratív funkciót.

De a rézkarcnak született olyan önálló interpretációja is, amely részleteiben azt az egykori eszmei- ideológiai-politikai elvárási horizontot igyekszik rekonstruálni, amelybe Rembrandt lapjának illeszkednie kellett. Shelley Perlove alaposan dokumentált ikonológiai értelmezése[293] szerint a lap „az Egyesült Tartományok patrióta eszményeit mint az Új Jeruzsálem eljövetelét vetíti előre, és ennyiben a holland polgárság álmait és várakozásait tükrözi, amelyeket Eszter történetéhez, a jeruzsálemi Harmadik Templom fölépüléséhez és így az Ezeréves Birodalom utópiájához fűztek". Abból kiindulva,

293 **Perlove 1993**

hogy a háttérben a diadalív mögött látható íves-kupolás építmény **[3.76]** a jeruzsálemi templommal azonosítható, Mordechájt pedig a zsidó hagyomány a lerombolt templom újjáépítésének bajnokaként tisztelte, továbbá Rembrandt környezetében, protestáns, kálvinista és zsidó megrendelői, értelmiségi barátai körében igen népszerű gondolat lehetett az Új Jeruzsálem eljövetelében való reménykedés, Perlove egy olyan allegorikus olvasatot terjeszt elő, amely szerint a Mordecháj diadalát és Hámán bukását egyszerre megjelenítő kép Krisztus és az Antikrisztus küzdelmének optimista kimenetelét anticipálja. „Azzal, hogy a karcon nyomatékosan az előtérbe állítja Hámánt, Rembrandt szimbolikusan a cselszövő bukására, vagyis az Antikrisztus (a katolikus Spanyolország) legyőzésére utal, amelynek meg kell előznie Krisztus második eljövetelét: Hámán pusztulása a Megváltás kezdetének előhírnöke. Még az ugató kutyák is erről a gonoszságról tanúskodnak. Az 1637-es holland nyelvű református bibliában, amelynek kiadásában olyan tudós hebraisták is közreműködtek, mint Adam Boreel, Hámánt a bibliai Uzziáshoz hasonlítják, akit leprássággal sújtott az Úr, amiért megsértette a kultusz szentségét. Rembrandt nyomata azzal, hogy némely figurája gyáván meghajol Hámán előtt, egyenesen az idolátriára hívja fel a figyelmet." Ebben az olvasatban a bal alsó sarokban Hámán lábánál térdrehulló arctalan férfi a hamis idol „gyáván hajbókoló" imádójaként értelmeződik. Akik ellenben a nemes és rendíthetetlen Mordecháj előtt bókolnak, azok az irénikus-utópikus jövő misztikus látnokai (a hosszú szakállas idős férfi, akinek vállán zsidó imasál van keresztbe vetve, s aki – állítólag – a Harmadik Templom fölépülését vizionálja) vagy a bűnbánat jámbor hirdetői. A jobb oldalon térdeplő ájtatos imádkozó **[3.77]** a megváltás reményében gyakorolt bűnbánat Menasseh-ben-Israel megfogalmazta rabbinikus követelményére utal – Perlove szerint Rembrandt ezért nyúlt itt vissza saját korai *Júdás*ának **[2.128]** megfogalmazásához, mert az *par excellence* a bűnbánat ikonjaként különült és híresült el ld. **[2.39]** és **[2.41]**.

A továbbiakban nem Perlove kontextus-rekonstrukciós kísérletének pontosságát, inkább azt a módot vitatom, ahogy a képet diszkrét jelek tisztán szövegszerű szerveződéseként igyekszik olvasni, megfejteni és az egységes ikonológiai értelem perspektívájába állítani – de *nem szemléli*, azaz *mint képet* nem vizsgálja. Azt tekinthetjük egyszerű (a mindig kerekded értelmezésre törekvő ikonológiai észtől nem idegen) túlinterpretálásnak, hogy Hámán Mordecháj elé való térbeli pozicionálásának üdvtörténeti jelentősége volna: de mire alapozható az az állítás, hogy a tőle balra, a lábánál meghajló sötét katonafigura kifejezetten Hámán (tehát nem Mordecháj) előtt borul térdre? **[3.78.]** Egy ilyen megállapításnak egyrészt csak akkor van értelme, ha teljességgel eltekintünk a jelenet narratív értelmétől, és Hámánt mint a Gonosz idólumát, vagyis mint tisztán szimbolikus entitást fogjuk fel: ha ugyanis a narratíva logikáját követjük, akkor az utca népe a nagyvezér Hámán és Mordecháj előtt *egyszerre* kell hogy hódoljon – és látni fogjuk, hogy a két ősellenség e *közös* nyilvános fellépése kulcsszerepet játszik a dráma rembrandti bonyolításában. Másrészt a képen Rembrandt azt is igen szemléletessé teszi,

hogy a bal sarok katonájának lábfejei hátulról, akárcsak Hámán szemből, a képsíkot érintik: egy síkban vannak tehát, de míg Hámán hangsúlyosan kifelé, addig a katona befelé, a képtér irányába fordul. Nincs is helye ahhoz, hogy célzottan a vezér *előtt* boruljon le.

Perlove itt csak elnagyoltan vázolt totalizáló olvasatára nagyon jellemző, hogy leginkább a szerepek allegorikus értelmének azonosításában érdekelt: mind az elbeszélést magát, mind annak dramaturgiai megjelenítését egyszerűen zárójelbe teszi. Mintha például a diadalmenet epizódjában implikált drámai szerepcsere olyan irreleváns irodalmi esetlegesség volna, amivel az ikonológusnak nem is volna dolga. Ez a csőlátás vezet oda, hogy Perlove a rembrandti forma alapvető dramaturgiai instrukcióit egész egyszerűen nem, vagy alig észleli, ennélfogva Hámán *drámája* nem is mutatkozik meg számára. Holott Rembrandt – megítélésem szerint – leginkább erre fókuszál.

A triumfus nyilvánossága és az eltitkolt dráma

Mint láttuk, mind Haverkamp-Begeman, mind Perlove szimbolikus értelmezésében Mordecháj diadalmenete az amszterdami polgárok, illetve az egész holland nemzet magabiztos önképének és optimizmusának erősítését szolgálta – ábrázolásukban jóformán teljesen elsikkad az a fontos mozzanat, hogy ez az ünneplés a narratíva szerint súlyos ambivalenciákkal, titkokkal és elhallgatásokkal terhes. Az Eszter-könyv egészét eleve összeesküvések, hátsó szándékok, alakoskodások szövik át: nemcsak a gonosz Hámán rejti el nagyravágyó ambícióit és bosszúszomját Ahasvérus előtt, és kénytelen jó arcot vágni súlyos megaláztatásához, de Eszter is úgy igyekszik a király bizalmába férkőzni, hogy végig titkolózik előtte. Mordecháj is óvatos, amikor megtiltja Eszternek, hogy megvallja zsidóságát az udvarban; végül is csak ez teszi lehetővé, hogy végzetes csapdát állítson Hámánnak. Egyedül Ahasvérus, a legfőbb hatalom birtokosa nem kényszerül szerepjátékra: ám ő nem is ért semmit az egészből, és csak az elbeszélés legvégén tudja meg, hogy egyáltalán ki kicsoda ebben a történetben.

Mármost a diadalmenet jelenete – narratív szempontból – olyan csapdahelyzet, amelybe Hámán maga manőverezte magát: nyilvánosan az ellenkezőjét kell tennie annak, mint amit privát szándékai szerint szeretne. Hogyan lehetséges egy állóképen elhatárolni egymástól azt, ami a köz számára való, és azt, ami nem, ha ez épp az ábrázolt esemény legexponáltabb aktánsait érinti? Mindenesetre érdemes Rembrandt közvetlen előképeit is e speciális kérdés felől megvizsgálni. Vajon Lucas van Leyden és Pieter Lastman a maguk ábrázolásain *egyáltalán* problematizálják-e Hámán és Mordecháj sze-

repcseréjének kérdését?[294] Történt-e korábbi kísérlet arra, hogy a jelenetnek ezt a rejtett ambivalenciáját is érzékeltessék?

Lucas van Leyden 1515-ben szignált rézmetszete **[3.66]** az egyik, amely a processzió dramaturgiai szempontból „egyszerű", egyenes vonalú ábrázolásának tekinthető. Lucasnál a nagyszámú résztvevő tiszteletadó gesztusai – trombitálás, térdeplés, kalaplevétel, odaadó figyelem – kísérik Mordechájt, illetve mutatnak rá diadalára: ebben nem jut érdemi képi-színpadi szerep Hámánnak, akit csak a szárvezetés, épp csak látszó baljának nyitott tenyere (beszédgesztusa) és a távolban feltűnő, Hámán anticipált sorsára utaló bitófa szimbolikus közelsége miatt tudunk egyáltalán a ló által szinte teljesen takart turbános férfival azonosítani. Emiatt sem látni nyomát annak, hogy Lucas figyelmet fordítana Hámán különös helyzetére, Mordechájhoz fűződő személyes viszonyára, viselkedésére stb. Egyáltalán, a ceremónia vezénylésének szerepe, e par excellence *színpadi* motívum teljesen elsikkad Lucasnál – viszont példásan megmutatkozik Rembrandt mesterénél, Pieter Lastmannál, aki egyenesen hatásos színrelépésként adatja elő Mordecháj megdicsőülését **[3.67].** Míg Lucas a menetnek a képsíkkal párhuzamos elrendezésével a balról jobbra tartó mozgás folytonosságának ad nyomatékot[295] (ezt Erik Forssman a reneszánsz *trionfó*k hagyományához köti[296]), addig 1617-ből való kis méretű italianizáló festményén Lastman már nagyon is a festett színpadra alkalmazza, mondhatni „dramatizálja" a jelenetet: a fókuszált megvilágítás a gazdag pompával földíszített Mordechájt elkülöníti egyrészt a menet mögötte balról érkező tagjaitól, másrészt a városfal, illetve a diadalkapu árnyékos oldalától is, ugyanakkor megnyitja előtte a színpad architektonikus staffázs-elemekkel üresként megjelölt előterét. Míg Lucasnál az ünneplők körülveszik, illetve kétoldalról kísérik a vonuló Mordechájt, Lastmannál egyrészt szigorúan csak követik, emiatt csak kevesen látszanak a menetből, amely épp most érkezik a palota előtti kiürült térre. A távolban látszik néhány elszórt kicsiny alak, hárman pedig a háttér jobb oldalát sötét árnyékával kitöltő épület magas erkélyéről figyelik az érkezőket. Lastman klasszikus dramaturgiával operál: a *trionfo*-hagyománytól eltérően kevéssé zsúfolt képen a két főalak egyformán a *scopus*ba kerül. Újdonságnak számít, hogy Hámán is egész alakos, bár tudatosan hátravont főszereplőként lép fel. Ambivalens státusát nemcsak a Mordechájra hátulról-oldalról vetett, egyszerre féltékeny és kihívó pillantása, illetve az őt mintegy másodlagosan elérő fény és a rávetülő árnyék drámai játéka érzékelteti. Figyelemre méltó, hogy Lastman Mordechájban is érzékeltet valamit az ünneplés színjáték-jellegéből: a szakállas aggastyán kissé görnyedten előrehajolva ül a pompás ló nyergében, fejét enyhén oldalt billentve pillant kifelé.

294 Nem tekintem ilyennek Philipp Galle Marten van Heemskerck nyomán készült rézmetszetét **[3.79],** amely az ünnepi processzió ábrázolását mintegy Ahasvérus Mordecháj megünneplését parancsba adó, a palota-belsőben játszódó jelenetének kültéri következményeként intézi el. Vö. **Tümpel 1968,** 108.

295 Például azzal, hogy Mordecháj a menet közepén vonul, a balról jobbra tartó mozgás a teljes képmezőn keresztül érvényesül; a jobboldalt szembeforduló adorálókat Lucas a menet elől kitérőkként pozicionálja az előtérben.

296 **Forssman 1976,** 300.

Lastman így érezteti, hogy Mordechájból hiányzik valami a királyi tartás reprezentatív méltóságából[297]. Ez a szerepidegenség annál föltűnőbb, minél inkább összeolvassuk Hámán hadvezéri kontraposztjának kifejezetten nemes, szinte klasszikus tartásával. A magas, délceg katona kihúzza magát, lazán csípőre tett kézzel inkább magabiztos benyomást kelt: jobb kezében a kantárszárral akár marsallbotot is tarthatna.

Lastman tehát – az itáliai tradíció szellemében – elsősorban a színpadi tér dinamikus tagolásán, a két protagonista egymással összehangolt testbeszédén és a fényviszonyok elosztásán keresztül érzékelteti az esemény paradox jellegét. Ez volt az a szcenikus észjárás, amely 1625-ös első amszterdami látogatásakor oly meghatározó erővel hathatott a fiatal Rembrandtra, s amely nagyon is indokolttá teszi, hogy Rembrandt itt vizsgált munkáját a lastmani dramaturgiai séma továbbfejlesztésének tekintsük.

Első, tussal felskiccelt – valószínűleg 1635 körül készült, és a II. világháború során Brémából eltűnt – rajza **[3.68]** egyelőre nem is egyéb, mint a mester művének szabad átírása: Rembrandt egyedül baloldalt módosít, amennyiben a félköríves záródású diadalkapu teljes architektúráját bevonja a kompozícióba. Ez a rézkarcon is visszatérő szimbolikus motívum eredhet akár Lucas száztíz évvel korábbi metszetéről is. Az innenső pillér ugyanakkor a képsíkkal párhuzamos masszív árnyékot vet az előtérbe, ami a menet Lastmannál balról jobbra rézsútosan közeledő haladását inkább a kép síkjával párhuzamos irányba tereli. Ezáltal az a benyomásunk keletkezik, hogy a kapu felől élesen megvilágított turbános Mordecháj épp most lépett ki a diadalkapu takarásából az előtérbe, hogy egyenesen keresztülmeneteljen a színen.

Az elrendezés továbbfejlesztéséről Carel Fabritius (esetleg egy másik növendék?) 1640 körül készült, már Forssman által is említett és valószínűleg Rembrandt eredeti vázlatát követő, szabad stílusú tollrajza[298] **[3.69]** tudósít: ezen módosul a látószög és a menetirány is. Eltűnik balról a diadalkapu, s vele a képsíkkal tartó mozgás képzete is: viszont a mélyben középen megjelenik a hatalmas kupolás templomépület sziluettje, jobbra pedig egy épp csak jelzett homlokzati kulisszán az alacsony emeleti erkély motívuma is feltűnik. A hosszú díszmenet Mordecháj monumentális lovasfigurája mögött látszik felsorakozni. Az uralkodói reprezentáció eszmei mozzanatát – diadalív híján – itt egy császárbüsztte megfejelt római díszoszlop képviseli. Hámán immár határozottan a turbános zsidó aggastyán elé kerül: egy lépéssel közelebb ahhoz a szereppozícióhoz, amelyet a végső rézkarc-változaton fog játszani[299]. Kettejük a rövidülő oldalfallal párhuzamos mélységi átlóját erősíti egy a jobb alsó sarokba telepített, háttal ülő *repous-*

297 Beneschnél felbukkan egy további, 1638–40 körülire datált tollrajz, amelyet ő (és nyomában Royalton-Kisch) Gerbrandt van Eeckhout-nak tulajdonít (Ben. 146): ezen a menet a képsíkkal párhuzamosan jobbról balra halad. A lap több kópiája is ismert, ezeken Hámán – Lucaséhoz némiképp hasonlóan – Mordecháj oldalnézetű lova mögött bukkan fel. A lapot mégis inkább az ifjú Salamon képeként értelmezik, aki Dávid király ösvérén lovagol: számomra úgy tűnik, hogy a Ben. 146-on Hámán helyét utólag kitakarták. (vö. **Royalton-Kisch 2017** online)

298 **Benesch 1954–1957.** Vol. III., no. 487.

299 Ezt Forssman is hangsúlyozza, aki – mint említettem – még saját kezűként kezeli a rajzot: **Forssman 1976,** 303.

soir-figura is. Fokozatosan alakul tehát ki a triumfus dramatizálásának megoldása az 1641-es rézkarcon: a menet elvonul az erkély – a király és királyné páholya – előtt, de megtorpan: a képsík küszöbére érve mintegy megállni kényszerül.

Hogy ez miért bizonyul dramaturgiai telitalálatnak, arra rövidesen rátérek. Előtte azonban figyeljük meg, hogy Rembrandt a végső kompozíción visszahozza a diadalív motívumát – ám immár hatalmas, majdnem frontnézetű kapunyílásként, amelynek szimmetrikushoz közelítő alakzata a menet mozgásirányát is inkább szembejövőként definiálja. A kép most egy relatíve szűk fesztávolságú, de mély színpadtérre enged rálátást: a jelenetnek nagystílű, magas lábazatokkal és sarokoszlopokkal tagolt antikizáló kulissza hivatott ünnepélyes emelkedettséget kölcsönözni. Jobboldalt, a színpadi középtér magasságában a két oszloplábazat között helyezkedik el az architektonikusan nehezen értelmezhető – inkább színházi díszpáholyra emlékeztető – erkély, amelynek szőnyeggel borított mellvédjén egy tollas kalapos, hosszú hajú, szakállas nemesúr és felékszerezett asszonya könyökölnek ki az utcára **[3.65].** Mögülük, jobbról fény vetül a párra, amely a férfi sziluettjét rajzolja körül az oszlopon. A fényes palotát idéző, reprezentatív környezet alapján a páholy két előkelő vendégét Ahasvérus királyként és Eszter királynéként azonosíthatjuk, noha a felvonuláson való személyes részvételükről egyik elbeszélő forrás sem tesz említést. Bár a tetőterasz és a távoli bámészkodók motívuma felbukkan már Lastmannál **[3.67]** is, az uralkodópár ilyen hangsúlyos jelenlétére a menet ábrázolásában korábban nem ismerünk példát[300].

Rembrandt *chiaroscuró*ja bravúrosan tölti meg önálló, vibráló élettel a képszínpadnak ezt az elsőre félreesőnek látszó sarkát, ami épp a dráma szempontjából komoly értelmezési kérdéseket vet fel. Mit keres itt a királyi pár, mit láthatnak és mit tudhatnak ők arról, ami itt és most történik a színen?[301] A menet megállása, a pompás környezet és a királyi pár jelenléte azt sejteti, hogy a palota közelében vagyunk, amikor a nyilvános ünnep fénypontjához ér: ugyanakkor Ahasvérus és Eszter jelenléte arra is utalhat, hogy a négy főhős rejtett kamaradrámája is a végéhez közeledik.

Figyeljük meg mármost a tér elrendezését. A kép bal felének aszimmetrikus fülkékkel tagolt háttérfalát az építészetileg amúgy homályos szerkezetű diadalkapu keskeny sarokrizalitja zárja le. A diadalív markáns vizuális hangsúlyát a kép mélyéből világító ellenfény okozza, amely erőteljesen leárnyékolja az épített keretet, miközben nyomatékos prezenciát kölcsönöz a lován a többiek fölé magasodó Mordechájnak: a megdi-

300 Hasonló elrendezést látunk az 1640-ben készült, hidegtűvel kombinált kisebb *Szent János fejevétele* karcon [**3.80. kép,** B. 92.) is: a háttér architektúrája ugyan itt nem diadalívet, hanem félköríves záródású mély folyosót formáz, de jobboldalt itt is figurák kukucskálnak ki a magas oszlopok közül. Ez azonban jelentőségét tekintve nem fogható a királyi pár erkély-páholyához a *Mordecháj*-képen: az újtestamentumi jelenet udvari szemtanúi, Heródes és Salome inkább körülállják a középponti akciót. Vö. **Tümpel 1970,** no. 27.

301 Azzal a szakirodalomban több helyütt is felvetődött feltételezéssel, hogy a kalpagos lovagként ábrázolt királyban, illetve profilban látszó asszonyában – a drezdai *A tékozló fiú*val (*Önarckép Saskiával*, 1636), illetve a B. 19-es rézkarccal mutatkozó rokonság okán – Rembrandt és felesége kettős önképét ismerjük fel, itt nem foglalkozom.

csőült gondosan modellált figurája – talán a kép legfeltűnőbb ikonikus kontrasztjaként – határozott sziluettként válik el az égbolt világos hátterétől. A távolban látszó hatalmas templomi kupola középtengelye épp az enyhén oldalnézetű triumfális kapu szimmetriatengelyére esik – ily módon a magas félköríves záródás a kupola dobjának vékony körvonalában, illetve kisebb íves-oszlopos ablakpárjain gyűrűzik tovább.

Bár kissé aszimmetrikus eloszlásban, az ünneplő sereg két oldalról, egyenletes eleven kulisszaként veszi körül az ünnepeltet. Mint Raupp hivatkozott elemzése részletesen tárgyalja, Rembrandt itt is él a negyvenes évek sokalakos elbeszélő karcain alkalmazott, egyrészt balra a hidegtű tömör-festőies effektusaival modellált, sűrű keresztsraffozással leárnyékoltak csoportja, másrészt a jobb képfélen szinte csak vékony kontúrokkal körülírt, ennélfogva árnyékmentesnek látszóké közötti kontraszttal.[302] De mindkettőre igaz, hogy a művész életkorok, karakterek és a részvétel intenzitása szempontjából egyaránt nagyon változatos emberi alakokba írja bele a tekintély előtti önként vagy erőszaknak engedő behódolás különféle gesztusait. A tölcsérszerűen kavargó tumultusban összesen huszonhárom alakot számolhatunk meg: a – Mordecháj mögött alig kivehető – többség a diadalív alatt sűrűsödik össze, hogy a szűkös előtérbe élve a közeledő menet szétnyíljon, és kétoldalról körül vegye az élen megtorpanó főszereplőket.

Nem ok nélkül hangsúlyozom a menet *szembejövetelének* az architektúra által nyomatékosított motívumát: Rembrandt dramaturgiájában döntő szerep hárul erre a képsíkra merőleges mélységi tengelyre. Erőteljes ugyanis az a benyomás, hogy az ünnepet celebráló Hámán mindenkit maga *mögé* utasítva ér elsőként a képsík peremére. Teljes mellszélességgel, frontálisan közelít: jelenlétében van valami arrogáns közvetlenség. Mintha Rembrandt Hámán ideges előrenyomulásával azt szuggerálná, hogy egyedül a nézőtér konfrontálódhat vele, aki a rivalda szélén táncol: hogy csak az implicit néző láthatja, ahogy, miközben eljátszani kényszerül az öreg zsidó dicsőítésének feladatát, belülről képtelen azonosulni is vele[303].

Nem kevésbé kétes azonban Mordecháj helyzete. Bár szerepét az ünnep középpontjában a királynak tett szolgálatai kielégítően magyarázzák, jelenlétének módja több mint paradox: az ugyanis, hogy épp *uralkodóként,* a nagyúrnak kijáró *decorum* díszletei és jelmezei között ünnepeljék, éppenséggel nem az ő, hanem legádázabb ellensége ambícióit tükrözi. A konzekvens dramaturgnak tehát az öreg koldus szerepzavarát is érzékeltetnie kell. Ráadásul azt is tudjuk, hogy sokkal többről van szó, mint hogy idegen gúnyában kell mutatkoznia: hisz váratlan megdicsőülését annak az Ahasvérusnak kellene megköszönnie, aki népének kiirtását is elrendelte már: és, körbehordozva a városon, az a Hámán magasztalja őt a leghangosabban, aki már a bitót is megácsoltatta neki. A halálos fenyegetés közvetlen árnyékában Mordecháj szorongva és gyanakvóan

302 **Kat. Wien 2004,** 298.

303 A Rembrandt-tanítvány Gerbrand van den Eeckhout (1621–1674) 1664-re datált *Mordecháj diadala* című képén (Bute Collection, Mount Stuart [**3.70**]) ugyanezt az elrendezést nagyon hasonló szellemben hasznosítja.

kell hogy fogadjon minden kalaplengetést és éljenző szót: hisz *itt és most* még semmi sem garantálja számára, hogy Eszternek az esti banketten sikerül majd lelepleznie Hámán ármánykodását és rávennie a királyt a genocídium dekrétumának visszavonására.

Miként ábrázolható tehát – ábrázolható-e egyáltalán? – személyazonosságok és szerepazonosságok e többsíkú cserebomlása az állókép keretei között? Van-e mód arra, hogy a narratíva e bonyolultságait nézőként ne csupán utólag „hozzátudjuk" a szereplők képszínpadi ágálásához, ne csupán kívülről olvassuk rá a statikus láthatóra, hanem fordítva: hogy mindez a protagonisták képszínpadi cselekvéseiből, viselkedésük módozataiból közvetlenül bomoljon ki a szemünk előtt? Miként tud maga a kép úgy instruálni bennünket, hogy azt lássuk meg, ami a színen *itt és most* a szereplők közt éppen *megtörténik?* Ehhez arra lesz szükség, hogy alakzataikat a jelenetegész és a képszerkezet zárt rendszerében észleljük és vonatkoztassuk egymásra: hogy a jelenetet magunkban „lejátszva" fejtsük föl motivációikat, és értsük is meg, ami közöttük végbemegy.

A FORMALITÁSOK VILÁGA

Választ keresve e kérdésekre először a *dramatis personae* képszínpadi jelenlét-modusainak ama tipológiájához fordulok, amelyet e munka rendszeres fejezeteiben (II. rész, különösen 248ff.) igyekeztem részleteiben is kidolgozni. Mint ott kifejtettem, a kép színpadán Rembrandt elsősorban a tárgykapcsolatok differenciálása, illetve az ezen alapuló dramaturgiai megkülönböztetések révén narrál, illetve bonyolít – meggyőződésem, hogy az olyan összetett történet drámaként való elbeszélését, amilyen az Eszter-könyv itt tárgyalt epizódjáé is, csak a látásnak tett rembrandti ajánlat (az imdahli értelemben vett *Sehangebot*) részletekbe menő, szisztematikus fölfejtésével érhetjük tetten.

Mindenekelőtt azt kell rögzítenünk, hogy a *Mordecháj diadala* **[3.61]** elsődlegesen 39
egy rituális cselekvéssort ábrázol: ez, mint korábban láttuk, a résztvevőkre meghatározott, többé-kevésbé formalizált-rögzített szerepeket és magaviseleti szabályokat ró. Abból kell tehát kiindulnunk, hogy a drámai személyeknek az eseményen alapértelmezésben a jelenlét performatív alakzatában kell megmutatkozniuk, vagyis cselekvéseiket folyamatos normakövető reflexiónak kell szabályoznia.

Érdekes megfigyelni, hogy az ótestamentumi Eszter-könyvben eleve milyen hangsúlyt kap a társas kapcsolatok formalizáltsága: nemcsak a rigid hatalmi hierarchiára, a palota tereinek rang szerinti tagoltságára, a „kint"-et a „bent"-től elválasztó kapuk és megállító küszöbök szerepére gondolok, hanem a nyilvános megjelenések szigorú szabályozottságára is. Ennek megfelelően a cselekmény rendre e szabályok megszegésének eseményein keresztül bontakozik ki. Vasti, Ahasvérus korábbi ágyasa azért lesz kegy-

vesztett, mert nem hagyja magát a király színe elé vezettetni: Eszter bátorsága viszont abban mutatkozik meg, hogy engedély nélkül is Ahasvérus elé járul. Ő betartaná az előírásokat: amikor nagy nehezen elhatározza magát, és megjelenik a tiltott helyen, tisztelettudóan megáll a trónterem előudvarában, hogy bebocsáttatást nyerjen. Csak a trónoló Ahasvérus aranypálcájával való rituális intésére lépheti át a küszöböt, hogy előterjessze jövetele célját. Másfelől, mint királyné sem érintkezhet a rangon aluli Mordechájjal, aki a palota küszöbén rostokol, s amikor titokban mégis rákényszerül, hírvivők és kézbesítők titkos segítségét kell igénybe vennie.

Végül ne felejtsük el, hogy Hámán és Mordecháj személyes konfliktusa is egy tiszteletadó formaság, illetve annak nyilvános megtagadása miatt alakul ki: mert az öreg zsidó nem hajlandó térdet hajtani a fővezér előtt, noha ezt hivatalos rendelkezés írja elő mindenki számára. Utolsó afférjukra is a palota kapujában, azaz a széles és az udvari nyilvánosság szimbolikus küszöbén kerül sor. [Ezután dönt Hámán – felesége és barátai javaslatára (Eszt 5.14) – a Mordechájnak szánt bitófa felállításáról saját háza közelében (Eszt 7.9)]. A formalitások e szigorúan szabályozott világában nem csoda tehát, hogy amikor Ahasvérus a Mordechájnak szánt „kitüntetés és méltóság" (Eszt 6.3) mibenlétére kér javaslatot, Hámán is a *ceremoniális tiszteletadás* gesztusát ajánlja a királynak: „Annak az embernek, akit a király ki akar tüntetni, hozzanak királyi ruhát, amilyet a király hord, lovat, amilyenen a király ül, s királyi koronát is a fejére. A ruhát és a lovat adják át a király fejedelmei közül a legfőbbnek. Ez öltöztesse föl ebbe a ruhába azt az embert, akit a király ki akar tüntetni, s vezesse végig a lovat a városon, a téren áthaladva és kiáltsa ki előtte: Nézzétek, ez történik azzal az emberrel, akit a király kitüntet." (Eszt 6.7–9) A fővezér az öltöztetés kellékeinek felsorolásától a ceremóniamester személyének és a menet útjának kijelölésén át a közhírré tétendő üzenet hivatalos szövegéig részletesen felmondja a triumfus kötött „forgatókönyvét". Ugyanez történik meg Flavius Josephusnál, hasonló bontásban: „Leghelyesebbnek tartom, ha azt az embert, akit szeretsz és – mint mondod – különösen meg akarsz tisztelni, lóra ülteted, királyi ruhádba öltözteted, és aranyláncot akasztasz a nyakába, azután pedig valamelyik bizalmas főembered lovagoljon vele végig a városon, és kiáltsa ezt: így megbecsüli a király azt, akit meg akar tisztelni."[304]

Tudjuk persze, hogy a ceremóniát Hámán nem ok nélkül ajánlja Ahasvérusnak: ő, a rangkülönbségek megszállottja, valójában saját személyi ambícióit elégítené ki az ünneplés e látványos formájában. Hübrisze abban áll, hogy az erényes viselkedés alkalmas jutalma helyett a hatalom egy olyan intézményes rituáléját javasolja a királynak, amely eredendően a hódítások eredményeinek nyilvánossá tételét szolgálja[305]. A triumfus, a *rep-*

304 **Flavius Josephus 1980,** 110.

305 Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy az i. e. V. századi Perzsiában játszódó események kapcsán anakronizmus volna a *repraesentatio* jóval később kialakult római fogalmát és intézményeit (pl. éppen a triumfust) emlegetni. De itt nem az ókori perzsa birodalom és az ótestamentumi zsidóság valós történeti viszonyairól, hanem olyan Rembrandt-korabeli képzetekről beszélünk, amelyekben efféle anakronizmusok és kontaminációk akkor is elképzelhetők voltak, ha Rembrandtot a kortársak éppen a történeti hűségre való törekvésért dicsérték. Vö. **Philips Angel 1641,**

rezentatív nyilvánosság e látványos ünnepe itt nem a katonai sikerek vagy az erkölcsi erény diadalmenete, hanem a *státusé:* lényege a puszta rangkülönbség, a hierarchiák demonstrációja.[306] Ezért döntő mozzanat, hogy mind az Eszter-könyv, mind Flavius Josephus forrásszövegében Hámán a performansz menetét ismertetve külön is szóba hozza egy „bizalmas főember" megbízásának fontosságát: leginkább neki, az esemény celebrálójának kell – mintegy eleven kulisszaként – megtestesítenie a *keretet,* amely kiemeli a reprezentáns rangját, illetve rámutat magasabb státusára. A motívum aligha véletlenül hangsúlyozódik mindkét szövegben: hisz a „bizalmas főember" alárendelt szerepét – számára a legnagyobb megaláztatásként – Hámánnak magának kell majd eljátszania.

Kép a színházban

Ebből az alaphelyzetből következik a drámaként értelmezett jelenet voltaképpeni – tehát Rembrandt által megoldandó – formaproblémája: miként mutatható meg egy állóképen, hogy a két protagonista közös részvétele a rituálében csupán kényszerű színjáték, amelyben egyikük sem azonosul a rá kirótt szereppel? A király és az udvar nyilvánossága előtt jó képet kell vágniuk a performanszhoz, miközben – más-más okból – egyikük sem léphet ki titkuk kényszerközösségéből. Mert ahogy Hámán nem árulhatja el idő előtt a királynak, hogy akit ma kitüntet, azt holnap a rebellisek vezetőjeként akarja majd felkoncoltatni – úgy Mordechájnak is, miközben elfogadja Ahasvérus ajándékát, lepleznie kell a király előtt, hogy valójában ő maga Hámán zsidóellenes mesterkedéseinek célpontja, és csak Eszter befolyásában, illetve titkos tervének sikerében bízhat.

Úgy tűnik, hogy Rembrandt a *Mordecháj diadalá*n azt használja ki, hogy a társas performatívumok formalizmusa mind Hámánt, mind Mordechájt egyfelől szerepkényszerbe hozza, amennyiben *ugyanazon* hierarchia részeiként jelennek meg, és mindkettőnek meg kell felelnie a rituális viselkedés előírásainak; másfelől mégis bizonyos mozgásteret hagy arra, hogy távolságot is tartsanak attól, amit nyilvánosan bemutatnak.[307] Amint annak idején a performatív jelenlét-típus tárgykapcsolati elemzésénél kifejtettem (ld. itt 258–262.), semmilyen ceremoniális viselkedés alanyának nem szükséges személyesen is abszorbeálódnia azokban a cselekvésekben, amelyeket a rituálé ír elő számára.

Miedema 1996, illetve **Tümpel 1991.** Lastman Mordecháj-képén, a nyomában készült Rembrandt-rajzokon és az itt vizsgált rézkarcon is számos rómaias rekvizitummal és architektonikus megoldással találkozunk.

306 Amint Louis Marin megjegyzi, nincs reprezentáció a keretezés kulisszái nélkül – legyen szó akár az épített környezet ünnepélyes tereiről vagy az élő alattvalók ceremoniális tiszteletadásáról. Vö. **Marin 2001,** 198.

307 Josephusnál Ahasvérus erre explicite is utal, amikor Hámánnak kiadja a parancsot: „…Hiszen bizalmas főemberem vagy, tehát hajtsd végre, amit tanácsoltál…" ld. **Flavius Josephus 1980a,** 100.

Kényszeres összeláncoltságukat Rembrandt nemcsak egymás mögé rendeződő alakzataik piramidális befoglaló formájával, a ruházatok, például Hámán nyakbavalójának és Mordecháj kalapszalagjának ikonikus összefűzésével hozza tudomásunkra. Legalább ilyen fontos, hogy mindketten kifelé (mintegy a rivaldán túli nézőtér felé) fordulnak, illetve kitekintenek a képből – *de ők, és csak ők:* Rembrandt a sokalakos tömegből egyedül nekik engedélyez „kibeszélést" a jelenetből. Miközben főszereplői az eseménynek, kölcsönösen disszociálódnak a nyilvános diadalmenet intradiegetikus *itt és most*-jától. Ugyanakkor, bár mindketten kibeszélnek szerepükből, nem ugyanazt „mondják": kettejük extradiegetikus orientációjának merőben más a tárgykapcsolati tartalma. Ezeket kell most szemügyre vennünk.

Egyrészt: említettem már, hogy Hámán olyan izgatottan nyomul előre, mintha utolsó szavait nem is a körülötte állókhoz intézné. Amit forgatókönyv szerint mondania *kell* („*így* tesznek azzal az emberrel, akit a király ki akar tüntetni"; Eszt 6.9, illetve 6.11), az kifejezetten *tranzitív* cselekvést implikál: rámutatást az ünneplésre és az ünnepeltre magára. De Hámán eleve háttal áll annak, amire rá kellene mutatnia. Szemben Frans Banning Cocq-kal, aki ugyan szintén „felénk" fordul, de tárgyi értelemben mégis hátra, a lövészeihez beszél, miközben határozottan megmutatja nekik, hogy merre van az „előre", a néző felé forduló Hámán kiáltozása és mutogatása azért hat a „légüres térben" való hadonászásként, mert mozdulatainak – a képsík peremére pozicionálva – valójában nincs sem határozott tárgya, sem egyértelmű iránya.

Szúrjuk itt közbe: Max Imdahl az *Éjjeli őrjárat* eredeti állapotának **[3.75]** rekonstrukciójáról írott megvilágító erejű tanulmányában már 1966-ban kimutatta, hogy a kép méreteinek 1715-ben bekövetkezett kurtítása miként rontott a dramatizált csoportkép eredeti állapotának esztétikai hatásfokán. Imdahl szerint Rembrandt az egységes cselekmény elvét követte: eszerint a főalak, Frans Banning Cocq az őrség tagjainak arra mutatja az irányt, amely felé maga is tart: Rembrandt kifejezetten azért akarta láttatni az előtér keskeny sávját – Imdahl maga nevezi proszcéniumnak –, hogy ezzel adjon intradiegetikus célt és értelmet a kapitány az egylet tagjaival koordinált mozgásának és irányító mozdulatának. A csonkítás lerövidítette a kapitány és a képsík *(Bildmitte)* közötti távolságot: ez viszont szinte teljesen negálja „tér és idő mint a 'merre' és a 'még nem' képen belüli minőségeit […] A kapitány, úgy tűnik, máris kilép a képből, és ezzel egészében nézve érezhetően egyedül marad. Szubordináció és koordináció egybeesése törést szenved – egyáltalán, a képszínpad *(Bildszenerie)* tér- és időszűkébe kerül."[308] Anélkül, hogy utalna rá, Imdahl épp azt a nem kívánt elszigetelő-elbizonytalanító effektust detektálja az átalakított *Éjjeli őrjárat*on **[3.74],** amit Rembrandt – nyilvánvaló dramaturgiai tudatossággal – a *Mordecháj*-karcon alkalmaz.

308 **Imdahl 1966,** 114.

Hisz Hámán esetében nyilvánvaló, hogy egy megzavarodott emberrel van dolgunk, aki láthatóan elvesztette a fonalat, és épp meghasonlik kommandírozó szerepével. A képsík peremére szorulva csapdába kerül: magányosan imbolyog intradiegézis és metadiegézis határán. Nemcsak Mordecháj lovának zabláját engedte el, de a város rajongón vagy áhítatosan térdre hulló, elfogulatlan vagy épp parancsával ellenkező népét sem tartja már ellenőrzés alatt. Véletlen-e, hogy Rembrandt a bal oldalon egy hasonlóan frontnézetű, süveges katonafigurát telepít mögéje, aki a feje fölé emelt karddal épp erőszakosan kényszerít valakit engedelmességre a tömegben? Az ütlegelés tranzitív mozdulatát, amellyel a katona Hámán parancsát teljesíti, nem tudjuk nem összeolvasni a fővezér egyszerre túlmozgásos és intranzitív – ennélfogva groteszk – ágálásával.

Ez a kontrapunktika, azaz Hámán orientációvesztése annál élesebb kontrasztban áll Mordecháj helyzetével, minél erőteljesebben hangsúlyozza Rembrandt kettejük sorsszerű összetartozását. Az öreg zsidó is kifelé fordul, és ő sem látszik tudomást venni a körülötte zajló eseményekről; ám ő – az előtte tipródó Hámántól eltérően – nem iszkol el; ellenkezőleg: sztoikus nyugalommal tekint túl a ceremónián. Mozdulatlansága azonban nem eseménytelenség: inkább elkülönülésről, önmegkülönböztetésről kellene beszélni.

Vegyük észre, hogy az öreg zsidó megmutatkozásában van valami *portrészerű* reprezentativitás: a mód, ahogy Rembrandt a fehér lóra ültetett és királyi inszigniákkal feldíszített Mordechájt középre, a diadalkapu tengelyébe állítja, illetve a római építészeti kulissza ünnepélyes keretébe foglalja, ez idő tájt visszatérő elrendezésnek számított az udvari-hadvezéri reprezentáció csúcsműfaját jelentő uralkodói lovasportrékon[309]. Gondoljunk például Anthonis van Dyck I. Károly angol királyt ábrázoló monumentális munkájára 1633-ból (Queen's Gallery, Windsor Castle, **[3.81]**), amelyen a páncélba öltözött, délceg tartású uralkodót pompás fehér lován az a Monseigneur de St. Antoine (Pierre Antoine Bourdin) főlovász kíséri élő „keretként", akit korábban a francia király – hat paripa kíséretében – afféle diplomáciai „ajándékként" küldött Londonba, s aki azzal is Károly fényét emeli, hogy páncélsisakjának hordozójaként rajongó pillantással tekint föl újdonsült urára. Rembrandt aligha tudhatott erről a munkáról, és nem is forrásként idézem: inkább azért, mert az egyértelműen alattvalóként föltüntetett M. de St. Antoine a diadalív szélvonalához – mintegy a királyi reprezentáció keretéhez – való illesztése akkor is figyelemre méltó hasonlóságot mutat a gyalogos Hámán figurájának pozíciójával, ha Van Dycknél ezt az elrendezést a hosszanti állókép szimbolikus diadalívének viszonylagos keskenysége indokolja is. Rembrandtnál viszont kifejezetten dramaturgiai indítéka van annak, hogy Hámán annak ellenére szervül testi valójában

309 Az uralkodók a 16. századtól felállított reprezentatív, köztéri lovasszobraihoz rendre nyilvános alkalmi ünnepségek, felvonulások és ceremóniák kapcsolódtak: „a barokk korszak legjelentősebb állami eseményei – pl. az uralkodó eljegyzése, koronázása, háborús sikerei vagy halála jelentőségteljes alkalmakat teremtettek uralkodó és népe számára, hogy ünnepélyesen megerősítsék a közöttük megkötteteti politikai szerződés kölcsönös betartását". vö. **Keller 1971,** 2.

Mordecháj diadalának ikonografikus kulisszájához, hogy szcenikailag épp fordítva cselekszik: *autonóm* szubjektumként inkább elfordulna és leszakadna Mordechájról **[3.76].** Miközben *a színpad szcenikus terében* távolítani igyekszik magától alárendelt szerepkörét, *a kép síkján* akaratlanul is marginalizálódik, a reprezentáció személytelen apparátusának tartozékává válik.

Rembrandt a formaproblémát egy paradox „kép-a-képben"-szerkezettel oldja meg tehát: Mordechájt és Hámánt egyszerre kell fölismernünk egy *reprezentációs portré* alkotórészeiként (mint *persona repraesentata* és parergonális asszisztencia együttműködő funkcióit) és egy *képszínpadi dráma itt és most* egymással vetélkedő aktoraiként, akik személyes indíttatásaik és kényszerűségeik szerint teszik, amit tesznek. A „kép-a-képben" voltaképp „portré-a-drámában"-szerkezet tehát, hiszen a szuverenitás autonómiáját maga Hámán kölcsönzi Mordechájnak azzal, hogy Szúza utcáin a felöltöztetés, körbehordozás és hangos dicsőítés révén maga alkotja meg belőle a *szuverén* képét, amelyet mintegy az éljenzőkkel, a szemlélőkkel és önmagával keretez be. A reprezentáció performatívuma *eleve* képszerű fenomén, ezért is oly hálás témája mindenféle képzőművészetnek: mint Gadamer joggal mondja, a *persona repraesentata* festményen való megjelenítése csupán „a reprezentációnak mint nyilvános történésnek a különös esete"[310]. Rembrandt *esemény* és *kép* ontológiájának ezt a sajátos összefonódását aknázza ki annak az ambivalenciának a megmutatása céljából, hogy Morderchái maga nem uralkodó, ám azzal, hogy megfeleltetik az uralkodókkal szemben támasztott képi elvárásoknak, úgy jelenik meg, mintha ez a megmutatkozás az ő kivételes létéhez tartozna. A *képszerű* viselkedéshez tartozik, hogy „rangon aluli" volna, ha közvetlen – tranzitív – interakcióba (mondjuk dialógusba) bonyolódna azokkal, akik térdre esnek előtte vagy fölnéznek rá, bármennyire is inkább ez illene valós személyéhez: ez a kommunikatív nemtörődömség része annak a kép diktálta szerepjátéknak, amelyet magánemberként *itt és most* követni kénytelen.

Disszociáltság és önreflexió

Akárcsak Hámán, Mordecháj is leginkább azzal helyezi kívül magát az elsődleges cselekményen, hogy kifelé fordul – bár erre nyilván egészen más oka van, mint ellenlábasának. Olyan különbség ez, amely túlmutat a két főalak eltérő aktuális helyzetén, lelkiállapotuk, illetve affektusaik természetes különbözésén. Azért szükséges ezt a viszonyt közelebbi elemzésnek alávetni, mert ebből bomlik ki *a maga tárgyi konkrétságában* Hámán sorstragédiája. Rembrandt megint egyszer a dramaturgiai megkülönböztetés eszközéhez nyúl.

310 **Gadamer 2003,** 172.

Mint korábban utaltam rá, míg az amalekita frusztrált tehetetlenségében hagyja maga mögött az ünneplés zsivaját, és kényszeres zavarában tekintget ki a képből, addig Mordecháj higgadtan válik ki a tömegjelenetből, és mintegy fölébe magasodik. A dramatológia nyelvén fogalmazva az a döntő, hogy a zaklatott, kényszerességet kifejező hámáni gesztikuláció intranzitivitásával szemben Mordecháj nyugalmas, de kissé gyanakvó tekintete határozott tárgyat választ magának, nevezetesen az implicit nézőt, aki nem is térhet ki e megszólítás elől. Az összepillantás *keresése mint cselekvés* itt a kulcsmozzanat: olyan, Mordecháj által szuverén módon kezdeményezett cselekvésről beszélünk, amely az implicit nézőt szükségképpen arra készteti, hogy Mordecháj célirányos tekintetét viszonozza, és rákérdezzen erre a határozott tárgyválasztásra. Ezt a körkörös alakzatot korábban *visszaható* vagy *önreflexív jelenlétnek* neveztem (266ff. illetve 273ff.) amennyiben Mordecháj kitekintése a jelenetegész összefüggéséből valamilyen, a *saját helyzetére* vonatkozó tudást hoz a néző tudomására, illetve azt igényli tőle, hogy erre rezonáljon. Olyan feladat ez, amelynek elvégzésére a szerepét jól játszó (a narratívát ismerő, gondosan figyelő és kellőképp empatikus) befogadót az összepillantás *kényszeríti rá.* Rembrandt e dramaturgia révén készteti őt arra, hogy magában „játssza le", hogy *itt és most* mi megy végbe párhuzamosan Hámánban és Mordechájban. Ez azonban nem lehet merő pszichológiai „beleérzés" dolga: precízen kidolgozott tárgykapcsolatok figyelmes lefuttatását és a narratívával való összevezetését követeli meg tőle – hiszen pontosan definiált cselekvések motivációira kell rákérdeznie.

Nézzük tehát konkrétan: mit üzen nekünk Rembrandt színpadán Mordecháj, és mit Hámán viselkedése?

Mint utaltam már rá, a történetet először komolyabban végiggondoló Lastman is érzékeltetett valamit a lóra ültetett öreg koldus szerepidegenségéből, bár nála mindez kimerült a testi sutaság, illetve a délceg uralkodói tartás hiányának jelzésében. Az ő zavartan félrenéző Mordechájával ellentétben Rembrandt sokkal tovább megy a drámai helyzet képszerű elaborálásában. Egyrészt, az ő drámájában az öreg zsidó nagyon is *szuverén* cselekvőként jelenik meg, mint aki úgy *dönt*, hogy a szúzai ünneplőkkel szemben érvényesíti a performatív szerepelőírást, és közvetlenül nem kommunikál senkivel, ám az implicit nézővel hajlandó metadiegetikus szemkontaktusba lépni. Ez a megkülönböztetés, látni fogjuk, *színházi* jelleget ad megmutatkozásának. Hámán kommunikációjából viszont szükségképpen hiányzik ez a szuverenitás: hisz ő éppen nem szabadon és megfontoltan, hanem zavarában és tehetetlenségében fordul a nézőtér felé. Ezt éppen cselekvésének intranzitivitásából *látjuk:* mert Rembrandt elég precíz rajzoló ahhoz, hogy érzékeltesse a cselekvő és a tárgya közötti evidens tárgykapcsolat megszakadását. A mester ebben is nagyon következetes: annak sincs jele, hogy Hámán észlelné, hogy *figyelik* (hogy tehát hamissága és zavara a nézők szemében máris lelepleződött), ahogy korábbi példámban a meglepett Zsuzsánna sem tudja, ki miatt kell hirtelen magára kapnia a fürdőlepedőjét (lásd 286ff.). Hámán viselkedése azért árulkodó,

mert súlyos helyzetét és szerepzavarát nem képes azzal a higgadtsággal átlátni, illetve önreflexív módon kommunikálni, ahogy azt Mordecháj teszi. Pedig mindkettőjüket szükségképpen rokon kételyek gyötrik, és közösen fordulnak a nézőtér felé – és e pillanatban egyiküknek sincs, nem is lehet világos képe arról, hogy ez a baljós nap hogyan fog befejeződni.

A dramaturgiai megkülönböztetés révén kétféle szorongás ölt tehát testet Rembrandt színpadán. Hámánt Ahasvérus parancsa és a kötelesség, hogy eleget tegyen neki, egészen kibillenti addigi egyensúlyából. Előző nap, a királynétől kapott vacsoramegh hívás után még repes az örömtől: olyannyira nyeregben érzi magát, hogy egy újabb Mordechájjal való affér után türelmetlenül fölállíttatja az akasztófát, és elhatározza, hogy már másnap kieszközli a királynál az engedélyt az öreg idő előtti kivégzéséhez. Emiatt van már hajnalban a palotában, amikor Ahasvérusnak a végzetes tanácsot adja. Hámán drámájának ez a *hübrisz* a forrása – és sokként éri az, amit hirtelenjében végig kell csinálnia a diadalmeneten. Ez vezet aztán a rémülethez és tanácstalansághoz, amelyet Rembrandt a határozott, erős akaratú katona totális elbizonytalanodásaként, szerep- és világvesztéseként ragad meg.

Mordecháj is szorong. De Hámánnal ellentétben ő nem váratlanul, *itt és most* szembesül kiszolgáltatott helyzetével. Eleve fogolyként érkezik Jeruzsálemből: az idegen környezettel szemben kezdettől gyanakvó, és ezért éberen figyel. Mint gyámja, ezért is titkoltatja el a király elől származását a szép Eszterrel, és a palota küszöbére telepszik, hogy folyamatosan ellenőrzés alatt tartson mindent, ami a leánnyal a palotában történik. Elsőként lép fel aktívan, amikor kiderül a népét fenyegető veszedelem; és ő az is, aki Eszter szemét is felnyitja, amikor az a vonakodik hívás nélkül beállítani az uralkodóhoz („Ne képzeld, hogy te a királyi palotában megmenekülhetsz a többi zsidó közül", Eszt 4.13). Tisztánlátását a történet során Mordecháj végig megőrzi – és hitét is abban, hogy népe valahogy túljut az üldöztetésen[311]. Ő tehát megfontolt reflexióval kell hogy bírjon saját helyzetéről, mind a Hámánhoz, mind a játszott szerephez fűződő viszonyáról: tökéletesen tisztában van a helyzet ambivalenciáival. De míg Hámán nem tud úrrá lenni balsejtelmein, Mordecháj kezeli és reflektálja (bár kiküszöbölni ő sem képes) őket. Amit megoszt a nézővel, az egy mindenre fölkészült sztoikus bölcs tanácstalansága. Hisz az esemény még mindig *nyitott* – még nem dőlt el semmi végérvényesen. Ez teszi lehetővé, hogy *dráma* képződhessen meg a színen.

311 Itteni gondolatmenetem szempontjából mellékszál, hogy Eszter könyvében különös módon Isten (az Úr) neve egyetlen alkalommal sem említtetik. Mordecháj Eszternek szóló szigorú intelme is így folytatódik: „mert ha te most néma tudsz maradni, a zsidók kaphatnak módot máshonnan a szabadulásra és menekvésre, te azonban családoddal együtt elpusztulsz." (Eszt 4, 14)

A RIVALDA KRONOTOPOSZA

Szúzában természetesen mindenki tudja, hogy a díszmenet *nem* hatalmi reprezentáció, csupán Mordecháj szimbolikus jutalma, látványos színjáték – nagyon is logikus tehát, hogy Ahasvérus és Eszter megemelt mellvédjének Rembrandt egy színházi díszpáholy jellegét kölcsönzi.[312] Ám hogy a fikciós előadás mégis valódi drámát rejt, azt épp Hámán és Mordecháj imént vizsgált elkülönülése és egyformán „kifelé" irányuló kommunikációja hozza a néző tudomására. Ahogy mindketten az extradiegetikus térben keresik maguknak a rezonáns partnert, az arra ösztönzi a megszólított nézőt, hogy azt az intradiegetikus oldalnézetet is realizálja, ahonnan a másik két főszereplő, Ahasvérus és Eszter lát rá a képi színpadtérre. Hisz ők is hangsúlyosan nézői, nem szereplői a jelenetnek – bár annak a drámának, amely az implicit néző szeme láttára (és ami ugyanaz: a részvételével) épp most zajlik le, kívülről és szemlélőként ők is részesei. Rembrandt megosztja tehát a nézői tekintetet, és ezzel érteti meg velünk, hogy Hámánnak és Mordechájnak épp az uralkodó színe előtt (konkrétan miatta) kell alakoskodniuk – bár Ahasvérus maga egyelőre mit sem tud arról, hogy ő tartja kezében mindkettőjük sorsát[313].

Rembrandt tehát azzal avatja be az implicit nézőt a drámába, hogy a rivalda *színházi kronotoposza* révén megkettőzi, idézőjelbe teszi a jelenetegészt (vö. a 375. oldaltól írtakkal) –, hiszen az is „színház", ami a „páholy" vendégei előtt megy végbe. Ámde Hámán *tragédiája*, amelyet Mordechájjal való kényszerű összezártsága és széttartó kommunikációjuk egyidejűsége tesz szemléletessé, csak a „zsöllye" felől látható, csak az implicit néző előtt tárulhat fel. Míg Mordecháj a vele való összepillantásban szilárd támasztékra lel önreflexív jelenlétének kommunikációja számára, addig a kétségbeesetten hadonászó vezér nem talál senkit, akinek bizalommal a szemébe nézhetne. Rembrandt megint bravúros rajzolással gátolja meg, hogy tekintetünk találkozzon is Hámán keszekusza pillantásával. A dramatológia logikája szerint épp a cselekvés kényszeressége és a kontaktusképtelenség tárja halálos biztonsággal a néző elé, hogy Hámán híján van a bűntudat ama reflexiójának, amellyel igényt tarthatna empatikus szolidaritásunkra. Két világ határán imbolyog magányosan és tanácstalanul: peremhelyzete árulkodik a leginkább arról az egzisztenciális válságról, amelybe bűnös lénye került. Egyszerűen zseniális, ahogy Rembrandt Hámánt magabiztos önmagától nemcsak az ellensége megdicsőülését szolgáló keretalakzatként idegeníti el, de a képrivalda szélére állítva olyan akaratlan *admonitor*ként is, aki, anélkül hogy szándékozná, végül az erkölcsi tanulságot is anticipálja: saját ellehetetlenedésére mutat rá.

---

312 Christian Tümpel ezt a megoldást egy másik egykorú (1640-re datált, B. 92. jelzetű) rézkarc, a *Keresztelő Szent János fejevétel*ének **(3.80)** kétségkívül rokon építészeti kulisszáival hozza összefüggésbe, ahol szemközt szintén félköríves boltozat alkotja a hátteret, és a jobb oldalon úgyszintén rézsútosan mélyülő oszlopsort látunk, fölkapaszkodott kíváncsi nézőkkel. Ennek azonban nincs páholy-jellege, azaz Rembrandtnál a résztvevők szemtanúi a kivégzésnek, nem nézői. A színpadi kronotoposz keretező formulájának e tipikusan egyszerű kollíziót ábrázoló képen nem is volna funkciója, így a hasonlóság merőben formális. Vö. **Tümpel 1970,** no. 27. és 72.

313 Nicola Suthor a királyi pár jelenlétét a triumfus eseményén, illetve az Eszterről Ahasvérusra vetődő árnyék szerepét a történet későbbi kifutásával – Eszter Ahasvérust is fenyegető hatalomra kerülésével – magyarázza: vö. **Suthor 2014,** 73–74.

A KÉPMUTATÓ HÜBRISZE (II)

HÁMÁN PARANCSOT KAP MORDECHÁJ DICSŐÍTÉSÉRE, 1665

32 A pétervári Ermitázs titokzatos *Hámán*-képe 1665-ből **[2.03]** máig a Rembrandt-kutatás egyik legneuralgikusabb pontja. De az attribúcióval, a datálással, illetve az ikonográfiai tárgy egzakt meghatározásával kapcsolatos, a szokásosnál is összetettebb kételyek[314] nem indokolják azt a fajta – nyíltan soha nem exponált – ignoranciát, amellyel a vezető kutatók egy jelentős csoportja ezt az évszázadok óta az életmű szerves részének tekintett, bár kétségkívül hiányos provenienciájú és nem is föltétlenül befejezett művet kezeli[315]. A *Corpus* hat vaskos kötetében – a Rembrandt Research Project 2015-ben lezárt, ma a legátfogóbbnak tekintett *oeuvre*-katalógusában – még csak alkalmilag sem említik, s bár számos fontos műtárgyjegyzékben – például Hofstede-nél, Brediusnál és Gersonnál – kapott sorszámot[316], itt még a konkordancia-táblázatba sem került bele[317]. Pedig – az attribúció kérdésén túl – a szakkutatás nem akármilyen tekintélyei áldoztak tartalmas analíziseket neki, és folytatnak továbbra is értelmezési vitákat róla.

Egy problematikus remekmű – de létezik-e egyáltalán?

A szövevényes előtörténetet összefoglalandó Gary Schwartz egyelőre kéziratban lévő dolgozatára[318] támaszkodom, aki két fordulópontot emel ki az utóbbi csaknem száz év kutatástörténetéből.[319] Az egyik 1933-ban történt, amikor a nem sokkal korábban létrejött szovjet állam titokban megvételre ajánlotta az amszterdami Rijksmuseumnak a még 1770 körül, egy angol gyűjtőtől az Ermitázsba került festményt. Az üzlet nem jött létre, mert a múzeum akkori jónevű szakértő-kurátorai (David Cornelis Röell, Frederick Schmidt-Degener és Gerard Knuttel), akiknek – máig rejtély, hogy miként – módjuk volt személyes autopszia alapján ítélni, nem tartották autentikusnak a képet.

---

314 Ezek kiváló összefoglalását ld. **van de Waal 1969,** 199f.
315 A kép provenienciájának további ellentmondásos részleteiről ld. **Schwartz 2022,** 2–3.
316 **Hofstede de Groot 1916,** no. 48.; **Bredius 1935,** no. 531., **Gerson 1968,** no. 357.
317 **Corpus VI. 2015,** 721–725.
318 **Schwartz 2022.** Ezúton köszönöm Gary Schwartznak, hogy rendelkezésemre bocsátotta a kéziratot, amelyet egy Shalom Sabar tiszteletére készülő, egyelőre még publikálatlan *Festschrift* számára írt.
319 A műre vonatkozó szakirodalmi viták teljes áttekintését ld. **Tümpel 1986,** no. 31., 392.

Ez azonban csak 1956-ban, Knuttel egy futó lábjegyzetéből derült ki, és szinte észrevétlen is maradt. Bár a tekintélyes Horst Gerson 1968-ban nem látott okot a kételkedésre[320], a pétervári *Hámán* eredetiségével kapcsolatos gyanakvás búvópatakként tovább élt a szakmai köztudat mélyén. Végül 1988-ban – immár a politikai nyitás jeleként – New Yorkban és Chicagóban reprezentatív kiállítást rendeztek az Ermitázs flamand és holland anyagából[321], és a nyugati szakemberek először kaptak módot arra, hogy közelebbről is megvizsgálják a képet.

Walter Liedtke, a New York-i Metropolitan Múzeum nyugat-európai festészetért felelős kurátora hosszú recenziót írt a katalógusról, amelyben – azzal a szarkasztikus megjegyzéssel, hogy a leningrádi *Hámán*nak „előnyére vált a reprodukció" – határozottan elvetette Rembrandt szerzőségét. Arra hivatkozott, hogy az erőtlen aláfestés és a felületes, elnagyolt felületképzés folytán a festőnek „nem sikerült elérni a szilárdság és a mélység, a textúra, a lágy fény és az atmoszféra amaz érzetét, amelyet Rembrandt érett modorának legfestőibb példáin találunk"[322]. Az 1665-re datált ún. *Zsidó menyasszony*nyal összevetve úgy találta, hogy a munka nemcsak hogy nem saját kezű, de legalább két évtizeddel korábban is készült: lehetséges alkotójaként Samuel van Hoogstratent (1627–1678) jelölte meg, aki az 1640-es években csakugyan Rembrandt műhelyében dolgozott[323]. Bírálta a kompozíciót, jellegtelennek látta a figurák testtartását és arckifejezését, leszólta a megvilágítás leegyszerűsítően rembrandteszk sematizmusát. A bírálat olyan megsemmisítőnek bizonyult, hogy a kép végül nemcsak a *Corpus*ba, de a Taschen 2019-es, Volker Manuth és társai által kiadott nagy *oeuvre*-katalógusába[324] sem került bele.

Az Irina Szokolova által rendezett 2019-es szentpétervári tanulmányi kiállítás[325] előtt az Ermitázs restaurátor-műhelyében Schwartznak is lehetősége nyílt közelről megvizsgálni a képet: a felület festői hiányosságai, illetve a modulációk nyersesége tekintetében megerősítette Liedtke megfigyeléseit. Ugyanakkor nem osztotta a dezattribúció radikális végkövetkeztetését, sőt „a sajátos felfogás és a kivitelezés merészsége" alapján összességében, ha végleg befejezettnek nem is, föltétlenül autográfnak[326] ítélte a munkát.

Látatlanul nem tudok – és kellő *connaisseur*i kompetencia híján nem is szándékozom – attribúciós és datálási kérdésekbe beleszólni. Dramatológiai szempontból azonban volna válaszom Liedtke élesen exponált fölvetésére, amely szerint a *Hámán*-kép

320 **Gerson 1968,** no. 357, vö. 302.
321 Vö. **Kat. New York–Chicago 1988**
322 **Liedtke 1988,** 157–159.
323 Schwartz szerint viszont az egyik kép, amelyre Liedtke a Hoogstraten-attribúciót alapozza, nem is föltétlenül a tanítványtól való.
324 Vö. **Manuth 2019**
325 *The Fall of Haman: Rembrandt's Picture in the Mirror of Time*, Exhibition of the State Heremitage, curated by Irina Sokolova, 5th Oct. 2019–19. January 2020., St. Petersburg
326 A kép Rembrandt szignójával van ellátva, amit nem is feltétlenül maga a mester tett a képre: arról pedig nem tudunk semmit, hogy miféle készültségi fok volt elegendő ahhoz, hogy a képet – az aláírással – késznek nyilvánítsa. **Schwartz 2002,** 7.

nehezen desifrírozható kompozíciója talán a fiatal Samuel van Hoogstraten tapasztalatlanságának számlájára írandó. Határozottan úgy látom, hogy a szcenikus artikuláció szűkszavúsága és az affektusok expresszivitásának kerülése nagyon távol áll a korszakban tipikusnak tekinthető tanítványi hibáktól és ügyetlenségektől – az olyanoktól például, amelyeket maga Rembrandt tett szóvá, illetve korrigált a Constantijn Daniel de Renesse munkájához fűzött szöveges kommentárjaiban[327]. A XVII. század holland történeti festészetének termésére[328] egyébként is – összhangban a korszak retorikus/didaktikus művészetfelfogásával – inkább a narratív és emocionális egyértelműség keresése volt a jellemző. Nehéz elhinni, hogy egy alig húszéves, jókezű, de éppen nem a szcenikai bonyolítás/affektusábrázolás terén igazán invenciózus növendék Rembrandt műhelyében egymaga ilyen nagy igényű feladatot kapott volna, és hogy a kivitelezés során olyan koncepcionális – és a mester által utólag jóváhagyott (!) – „hibákat" ejtsen, amilyeneket Liedtke kifogásolt. A mű egészen szokatlan képszínpadi bonyolítása viszont – bizonyítani szeretném – precízen megfeleltethető a *Mordecháj diadalá*n látottak logikájának.

Erwin Panofskytól Henri van de Waalon, Horst Gersonon, Christian Tümpelen, Jan Białostockin és Otto Pächten át Gary Schwartzig olyan tekintélyes szerzők és értelmezők álláspontját osztom tehát, akik nem vitatták, hogy Rembrandt által koncipiált főműről van szó, s akik többé-kevésbé sikeres erőfeszítéseket is tettek enigmatikus ikonográfiájának pontosítására. Itt következő fejtegetéseim a minimalista dramaturgia precízebb megragadása révén szeretnének hozzájárulni ehhez az értelmezéshez.

Enigmatikus ikonográfia

Kezdjük azzal, hogy a 127 × 116 cm-es olaj-vászon festményt mikor milyen címmel illették, illetve mely téma ábrázolásaként hivatkoztak rá. Hámán, az amalekita gonosz neve 1772-ben egy a festményről készült mezzotinto-másolaton **[3.82]** bukkan fel először. Igaz, már 1734-ben, Willem Six amszterdami polgármester dobra vert gyűjteményének árverési listáján szerepelt egy Rembrandtnak tulajdonított „Hámán sok kellékkel" ('Haman met veel bywerk') megjelöléssel ellátott kép. Kétséges, hogy ez azonos-e a pétervári művel, amelyen éppenséggel nem látható „sok kellék", és az orosz restaurátorok szerint annak sincs nyoma, hogy a vásznat korábban megkurtították volna[329]. Annyi

327 Vö. itt a 298. oldal 752. jegyzetével, illetve **[2.113., 2.114]**

328 Vö. elsősorban **Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980,** illetve **Sluijter 2015** anyagával.

329 **Loewinson-Lessing–Jegorova 1989**, no. 38., o. n. Ugyanez a helyzet Alfred Bader ötletével (vö. **Bader 1971**), aki azt a jelenetet ismerné fel a képen, amikor Dávid visszafordul az életére törő Saul és Abnér sátorától: nem használja ki az alkalmat, pedig megölethetné őket (vö. 1Sám 26)

bizonyosnak látszik, hogy 1773-ban egy skót műkereskedőtől, John Blackwoodtól Nagy Katalin cárnő vásároltatta meg a cári gyűjtemény számára. Az Ermitázs inventáriumaiban sokáig – a mezzotintón szereplő angol címnek (The Condemnation of Haman) megfelelően – „Hámán bukása" vagy „Hámán kegyvesztése" címen tartották nyilván, vagyis a bibliai Eszter-könyv 7. fejezetéhez, a Hámán sorsát megpecsételő zaklatott bankett eseményéhez kötötték.

Az ikonográfiai tárgy közelebbi meghatározása másfél évszázadon át kevéssé foglalkoztatta a műértő közvéleményt – csak a XX. század elejétől élénkült fel a kutatók érdeklődése a képek konkrét tartalmai iránt is. Ekkor merült fel, hogy a szokványos témamegjelölés téves lehet: a XVII. században és a korabeli holland művészet adott kontextusában ikonográfiai képtelenség lett volna egy a gonosz Hámán bukását ábrázoló képen épp a népét megszabadító zsidó hősnő, Eszter alakját nem szerepeltetni. Először Cornelis Hofstede de Groot vetette fel 1911-ben megjelent *Rembrandts Bibel* című munkájában, hogy a szóban forgó képet az Eszter-könyv eggyel korábbi, 6. fejezete alapján kellene értelmezni[330]: eszerint nem a végkifejlet, inkább annak közvetlen előzménye az ábrázolás témája. Az ötlet akkor visszhang nélkül maradt: 1916-ban kiadott nagy katalógusában[331] a művet maga Hofstede is változatlanul a *Hámán bukása* címen szerepeltette.

A hagyományos megjelölés kérdésessé válásának újabb jele volt az is, hogy az ismert Rembrandt-szakértő, Wilhelm R. Valentiner a lehetséges szüzsével kapcsolatban két új ötlettel is előállt: a későbbivel (*Jónátán elhagyja Saul asztalát*, vö. 1Sám 20.24–34) itt nem foglalkoznék, mert megítélésem szerint sem ikonográfiai-típustörténeti, sem „pszichológiai" szempontból nem érvelhető, és nem is keltett érdemi visszhangot.[332] Más a helyzet Valentiner korábbi ötletével, amelynek hosszú utóélete lett: az 1921-ben, a *Klassiker der Kunst* 1904-es összkiadásának szupplementumában *(Wiedergefundene Gemälde)*[333] már *Dávid és Uriás*ként közölte a festményt. 1957-ben az Ermitázs kiváló szakértője, Irina Linnik nemcsak átvette, de ki is dolgozta ezt a javaslatot.[334] E szerint a kép főalakja Dávid király hithű katonája, Uriás volna, akit a koronás uralkodó (jobbra) – hogy magának biztosíthassa az ártatlan hettita harcos szép felesége, Bathsheba szerelmét – olyan titkos hadiparanccsal küld a halálba, amelyet levélként neki magának kell kézbesítenie Joábnak, a hadsereg parancsnokának (2Sám 11.14–15). A bal oldali kopasz öregemberben Linnik a parancsot lejegyző írnokot (a téma ikonográfiai típu-

330 A könyvet magam nem tudtam tanulmányozni, a 102. oldalára való hivatkozást Henri van de Waal 1969-es nagy *Purim*-tanulmányában találtam: **van de Waal 1969,** 200. n. 4.; megerősíti **Loewinson-Lessing–Jegorova 1989,** no. 38. (oldalszám nélkül) is.

331 **Hofstede de Groot 1916,** no. 48.

332 **Valentiner 1957b,** 229–230. Bírálatához vö. **Tümpel 1968,** 112. n. 47.

333 **Valentiner 1921,** 128.

334 Irina V. Linnik idevágó 1956-os cikkeit az *Iskusstvo* című folyóirat 1956-os és 1957-es évfolyamából Białostocki összegezte: **Białostocki 1956,** 210.

sának a képhagyományban rögzült kellékét) azonosítja. Noha a képen nincs nyoma az Uriás elveszejtésére szolgáló levélnek, az interpretátor odaképzeli azt a férfi mellkasára szorított (a király iránti hűségét kifejező) jobbja és vörös zubbonya alá. Rembrandttól nem volt idegen az ikonografikus kellékek kreatív alkalmazása: Jan Białostocki részben erre alapozta korábban már említett 1957-es tanulmányának elhíresült tézisét a kései Rembrandt-művek „divergáló értelmezéseinek inherens lehetőségéről", ami alapján ő is kész volt akceptálni a leningrádi kép Linnik-féle interpretációját.

Białostocki elgondolása a kései Rembrandt „centrifugális" ikonográfiájáról, mint erről korábban részletesen volt szó, heves ellenkezést váltott ki a kutatók egy csoportjából, mindenesetre felpezsdítette a mester „ikonográfiai stílusa" körüli kutatásokat. Ennek eredményeként több erőteljes kísérlet is született annak igazolására, hogy Rembrandtot az egyes témák kezelésének éppenséggel inkább „centripetális" módja jellemezte.[335] Ennek is köszönhető, hogy a 60-as években – leginkább a levél-motívum és az Uriás kötelező attribútumának számító katonaöltözék hiánya miatt – mérvadó szakértők sora vetette el a Valentiner-féle javaslatot. Előbb Madlyn Kahr[336], majd Kurt Bauch[337] és Christian Tümpel[338] is úgy vélte, hogy Hofstede korábbi módosító javaslatához, az Eszter-könyv hatodik fejezetéből vett *Hámán parancsot kap Mordecháj dicsőítésére* vagy a *Hámán megsejti sorsát*-témához kellene visszatérni.

Időközben az ikonológus Henri van de Waal is publikált egy jelentékeny tanulmányt az *Oud Holland* hasábjain. Ebben – vitatva Tümpel érveinek pontosságát – a hagyományos címet újítja fel, mondván: a kép annak ellenére ábrázolhatja Hámánnak az Eszt 7.9-ben elbeszélt végső kegyvesztését, hogy a bátor királyné nem jelenik meg rajta. Ott van ugyanis helyette – harmadikként – Harbóna, akiben a zsidó vallási hagyomány a titokzatos módon mindenütt jelen lévő és a megszabadulás ígéretét hirdető Illés próféta képviselőjét/alteregóját tisztelte[339]. Van de Waal hosszú tanulmánya – a purimi daloktól, imáktól és liturgikus szokásoktól az Eszter-történetet feldolgozó megannyi spanyol és héber nyelvű drámán át a populáris grafikus ábrázolásokig, a tanító célzatú didaktikus iskolai színművekig és tovább – gazdagon dokumentálja annak az amszterdami szefárd közösségnek a vallási, kulturális és szellemi horizontját, amelybe, úgymond, Rembrandt művének is bele kellett illeszkednie.

Van de Waal az eredeti – vagy annak vélt – elváráshorizont rekonstrukcióján alapuló értelmezési javaslata mégsem bizonyult meggyőzőnek. Mindenekelőtt azért nem, mert – mint arra Jan Białostocki az 1973-as nagy berlini Rembrandt-szimpóziumon

335 Az egyes kutatói pozíciókat Henri van de Waal nevezte így, vö. **Henri van de Waal 1969,** 221. Idézi is Tümpelt, aki szerint „a történeti képek mélysége épp azon alapul, hogy az adott történet sűrített felfogása kap nagy kifejező erejű művészi megformálást". **Tümpel 1968,** 95.
336 **Kahr 1965,** 264.
337 **Bauch 1966**
338 **Tümpel 1968,** 111–112.
339 **Van de Waal 1969,** 221.

tartott jelentékeny előadásában rámutat – a mű hangulati összbenyomása, illetve a figurák viselkedése túlságosan is elüt attól, amit az Eszter palotájában történt nagy leszámolási jelenet megkívánna. (Ennek a Rembrandt egy tanítványa által még az 1630-as években festett, majd évtizedekkel később átdolgozott bukaresti *Hámán elítélése*-kompozíciója[340] **[3.83]** meg is felelt.) Białostocki elsősorban a két hátsó figura „szomorú és gyászos" kifejezését nem tartja összeegyeztethetőnek van de Waal témajavaslatával: a Hámán ellen forduló, éktelen haragra gerjedő királynak az ábrázolási hagyomány szerint is inkább dühösnek és indulatosnak kellene mutatkoznia, ahogy az például a ma Jan Lievens és Rembrandt közös műhelymunkájának tekintett raleigh-i *Eszter lakomáj*án **[2.62]** látható[341]. A moszkvai Puskin Múzeum hasonló tárgyú (és vitathatatlanul autográf) kései munkájának **[2.30]** fojtott atmoszférája ugyan hasonlónak tűnhet a pétervári *Hámán* feszült eseménytelenségéhez, azt viszont Eszter festőileg is hangsúlyos jelenléte, Hámánnal való szembefordítása és a végső döntést meghozó Ahasvérus közép-pozíciója „per"-szituációként, ennélfogva a végső leszámolás képeként teszi egyértelművé. Van de Waal kifejezetten a Purim-ünnep vallásos hagyományába beágyazott ikonológiai értelmezése tehát ignorálja a pétervári kép talán legkihívóbb vonását: hogy a bizarr kompozíció éppenséggel jelentékeny formátummal, egy tragédiahős méltóságával ruházza fel a zsidó mitológia legelvetemültebb és leginkább megvetett gonoszát.

16

Említett berlini előadásában Białostocki Linnik egykor általa is támogatott értelmezésének lehetséges motivációjaként említi meg, hogy a megilletődött főalakot könnyebben lehetett az egyértelműen „pozitív hős" Uriással asszociálni, mint az elvetemült Hámánnal. Még azt is érthetőnek (bár elfogadhatatlannak) tekinti, ahogy Madlyn Kahr erőltetett szimbolikusi olvasatot fűz az általa egyenesen „arisztotelészi hősként"[342] aposztrofált Hámán-figurához. Az amalekita szörnyetegben ugyanis a keresztény Megváltó tipológiai előképét pillantja meg: mivel az ő halála is a zsidó nép megmeneküléséhez vezet, Hámán, úgymond, a „Krisztuséval azonos strukturális pozíciót" tölt be.[343] Ez is valamiféle igazolása volna annak a szokatlan méltóságnak, amellyel Rembrandt a pétervári képen fölruházza a bibliai főgonoszt.

Białostocki határozottan elveti a rembrandti megoldás legitimálásának ezt a spekulatív kísérletét: nem keres külső indokokat a negatív hős ábrázolásához. Nem véletlenül adja előadásának „A bűnös mint tragikus hős" címet: egyszerűen evidenciának tekinti, hogy „a gonosztevő, az *auctor mali* nem közönyös személyként kerül elénk, hanem mint mélyen megrendült ember, aki lehunyt szemével egészen magába csukódik, és e sorsszerű pillanatban léte drámai fordulatának tudatára eszmél. Tümpel doktor szép szavakat talál

340 **Corpus III. 1989,** B. 9., 488–497., vö. **Corpus VI. 2015,** 685–696.
341 **Białostocki 1973,** 141.
342 **Kahr 1965,** 266.
343 Vö. **Kahr 1965,** 268–272.

Haman lelkiállapotának jellemzéséhez: 'Itt egy nagy hatalmú ember felismeri, hogy a választott néppel, és így az Úrral fordult szembe, és immár saját bukását látja előre. És csak e nagyon konkrét történet felől jelenti ez a *hübrisz* csődjének felismerését."[344] Épp azt tartja történelmi újdonságnak, hogy Rembrandt először tekint a bűnösre *mint individuumra*, akinek a szemünk láttára megképződő *emberi tragédiája* önmagában is egy monumentális mű témájává tehető. Így lehet a mű katartikus hatással arra a befogadóra, aki kész beleélni magát a magával meghasonlott bűnös érzelmi belvilágába.[345]

Az elbeszélhetetlen főmű?

Vegyük észre: a képpel kapcsolatos ikonográfiai bizonytalanság okai nem pusztán az attribútumok hézagos feltüntetésében vagy a téma típustörténeti előzményeinek hiányában rejlenek. Inkább az a probléma, hogy a rembrandti narráció alapján első ránézésre képtelenek vagyunk a cselekménynek a kép alapján való újra-*elbeszélésére.* Ezt már Madlyn Kahr 1964-es diagnózisa is rögzítette: eszerint „nincs még egy olyan kép Rembrandt *oeuvre*-jében, amelyen az ábrázolt karaktereket ennyire képtelenek volnánk egyetlen középponti cselekvés vagy fókuszpont körül egyesíteni. Az egyszerű, mesterkéletlen kompozíció hatásában centrifugális, szétszóródó. A három figura között nincs fizikai kapcsolat, közvetlenül egyikük sem válaszol a többinek. Mindegyik másfele néz. Nincs formai vagy szubsztantív erő, amely összetartaná őket. Rembrandt lemond arról a vitathatatlan képességéről, hogy a kompozíció minden elemét egyetlen kifejező akciónak rendelje alá. Ennek a ténynek önmagában is jelentőséggel kell bírnia a kép titokzatos témáját illetően."[346] A kép világát komor atmoszféra, valamiféle fojtott rezignáltság lengi be – de sem az arckifejezések, sem a keleties kosztümök, sem a térbeli elrendezés, úgymond, nem egyértelműsíti, hogy *hol* vagyunk, *kiket* látunk, *mi zajlik le* közöttük, illetve jelenlétükkel kit/mit képviselnek a színen?

A korai Panofsky 1921-ben írt, de csak poszthumusz nyilvánosságra került Rembrandt-tanulmányában[347] a kései történeti képek általános elbeszélhetetlenségét azzal magyarázta, hogy itt már „az átmeneti *történések* szférájából az időtlen állapot szférájába" való átmenetről[348] kell beszélnünk. A kései művekben Otto Pächt, Rembrandt dramaturgiájának egyik legérzékenyebb elemzője is „a narratív kompozíciók devo-

344 **Tümpel 1968**, **Białostocki 1973,** 143.
345 **Białostocki 1973,** 143–144.
346 **Kahr 1965,** 258.
347 **Panofsky 2014**
348 **Panofsky 2014,** 36.

cionálissá tételének" tendenciáját véli felismerhetni[349], és a paradox forma jellemzésére megalkotja az „időtlenné/kortalanná tett esemény" *(entzeitlichtes Ereignis)*[350] oximoronját is. Jan Białostocki megpendíti a lehetőséget, hogy a képet közvetlenül ne eseményképnek, hanem – Kurt Bauch kifejezésével – „egyalakos történetnek" tekintsük, amelyen a főhős két oldalán a mellékalakok csupán *in assistenza* (tehát nem az esemény cselekvő részeseként) mutatkoznak meg.

Magam továbbra is ragaszkodnék a *dráma* konkrétságához. A pétervári kép „eseménytelen" mivoltát puszta látszatnak tekintem: a kép nem azért nem elbeszélhető, mert nem egy bizonyos eseménynek az ábrázolása vagy valamely drámai személy portrészerű képmása volna, hanem mert azt nem epikus elbeszélésként, hanem drámai fordulatként prezentálja. Más kérdés, hogy a főhős érzelmi állapotának hirtelen ellentétesre fordulása (a Vondel emlegette *staetveranderinge*)[351] mennyire látványos: megelőlegezve későbbi elemzésem eredményét, a pétervári képen éppenséggel – Hámán kényszerű disszimulációja miatt – rejtetten *kell* megtörténnie. De ez nem jelenti, hogy ne lehetne precízen explikálni: hogy a belső konfliktus feltárásán/megértésén keresztül a protagonisták éppígylétét ne lehetne egzakt módon visszailleszteni a szélesebb narratív keretbe. Ez a tényállás mindenesetre az értelmező helyzetét is érintő következményekkel jár: a mű nem Hámán történetének külső *olvasójaként,* hanem a drámai esemény *részvevőjeként,* a sorsfordulat *szemtanújaként* szólít meg bennünket.

Dramatológiai kitérő a divergáló narratívák közös nevezőjéről

Mielőtt rátérnék a *Hámán* képszínpadi bonyolításának közelebbi analízisére, van itt egy kérdés, amelyet az elemzés pontossága kedvéért nemcsak érdemes föltennünk, de dramatológus-elemzőként nem is kerülhetünk meg. Miként volt lehetséges, hogy *ugyanaz* a vizuális konfiguráció emocionális és dramaturgiai szempontból is ennyire *ellentétes* tendenciájú történeteknek szolgálhasson közös alapul? Miként volt lehetséges, hogy ugyanannak a festett figurának egyidejűleg két olyan ellentétes jellemet és viselkedést is meg lehessen feleltetni, mint a bűnös Hámáné és az ártatlan Uriásé? Végtére is, Uriás hűséges alattvaló, akinek álnok módon Dávid király állít gyilkos csapdát, míg Ahasvérus király mit sem sejt arról, hogy jó szándékú utasításával milyen csapást mér a tőle épp távozó alattvalójára. Kell hogy legyen annak valamilyen *szemléletes* – a rembrandti

349 **Pächt 1991,** 162.
350 **Pächt 1991,** 166.
351 Vö. **Blankert 1980,** 26.

narráció módjában rejlő – magyarázata, hogy a kutatók egy része még évtizedekkel azt követően is ragaszkodott Dávid és Uriás narratívájához, hogy Linnik, az ikonográfusok szigorú érvei előtt meghajolva, már a 60-as évek közepén elállt saját korábbi értelmezésétől. [352]

Félreértés ne essék: eszem ágában sincs felmelegíteni Białostockinak a kódolt sokértelműséget föltételező régi – és rég visszavont – gondolatkísérletét: ellenkezőleg. Mégis, föltéve, de meg nem engedve (!) a párhuzamos olvasatokat, érdemes kitapintanunk Hámán és Uriás történeteinek azokat a közös pontjait, amelyek alapot és lehetőséget adtak a felcserélhetőségre. A közös nevező felismerése azért lényeges, mert csak ennek birtokában tudunk rákérdezni egyúttal arra a hajszálfinom *dramaturgiai* különbségre, ami befogadásesztétikai tekintetben is eldönti a vitát. A továbbiak tehát nem Rembrandt ikonográfiáját helyezik új megvilágításba, inkább narrációjának drámai természetét segítenek jobban megértenünk.

Vessük össze a két történet vonatkozó „forgatókönyveit", majd vonatkoztassuk őket a rembrandti elrendezésre! Egyrészt világos, hogy mindkét narratívában az uralkodó *utasítja* alattvalóját, illetve *elküldi,* hogy hajtsa végre a parancsot: Uriást Dávid a levél kézbesítésével, Hámánt Ahasvérus a diadalmenet levezénylésével bízza meg, illetve ezzel bocsátja útjára. Minthogy mindketten hatalmi-függőségi viszonyban vannak a maguk uralkodójától, szükségképpen tudomásul veszik és teljesítik feladatukat: Uriás – zubbonyában a levéllel – Joábhoz indul, Hámán – a vállán átvetett bíbor köpennyel – az ünneplés helyszínére távozik. Mindketten *végigcsinálják,* amivel megbízták őket. Ugyanakkor azzal, hogy engedelmeskednek, mindketten életveszélyes *kelepcébe* is kerülnek: a mit sem sejtő Uriásnak a király üzeneteként saját halálos ítéletét kell kézbesítenie, Hámán pedig olyan megbízatást kényszerül teljesíteni, amely hirtelen végső pusztulásának perspektívájával szembesíti őt. Végül rokon vonása a két narratívának, hogy a főalak csapdahelyzete mindkét esetben *leplezett:* az első esetben Dávid király az, aki Uriás előtt titkolja szándékait, a másodikban Hámán alakoskodik, mert nem teheti nyilvánossá, hogy mit jelent neki Ahasvérus utasítása.

E mozzanatok alkotják tehát a két jelenetnek azt a *genus proximum*át, amely Rembrandt titokzatos elrendezésének egyaránt megfeleltethető. Nem vitás, hogy egyrészt az alattvaló manifeszt előtérbe állítása, illetve az uralkodó mögöttes pozíciója, másrészt a tény, hogy bár másfelé tekintenek, azonos irányba fordulnak, akkor is az elküldés/tudo-

352 Linnik döntéséről Tümpel személyes közlésekre hivatkozva számol be: **Tümpel 1968,** 112., n. 47. Írásos nyomát nem találtam. A „Dávid és Uriás" cím azonban – igaz, már csak alternatív megjelölésként – még az említett 1988-as USA-beli kiállítás katalógusában is szerepelt **Kat. New York–Chicago 1988,** no. 26., 56. Az 1989-ben kiadott, a szovjet múzeumok Rembrandt-műveit összegző kiadványban Vlagyimir Loewinson-Lessing szintén ekként aposztrofálta: ld. **Loevinson-Lessing–Jegorowa–Linnik 1989,** no. 38. (oldalszámok nélkül). Végül 2019-ben Irina Szokolova, az Ermitázs kurátora tett pontot a hosszú történet végére, amikor a képnek szentelt pétervári kamarakiállításának már a címével *(The Fall of Haman: Rembrandt's Picture in the Mirror of Time)* is demonstrálta az orosz kutatók csatlakozását az időközben megszilárdult szakértői konszenzushoz.

másulvétel/elindulás megtörténtének benyomását keltik, ha ezt a protagonisták tárgykapcsolati deixiseiből és testbeszédéből nem is lehet azzal az elokvenciával kiolvasni, amelyet a fiatal Rembrandt az italianizáló Lastmantól tanult meg [vö. **3.84**]. Az pedig, hogy az előtérben ágáló főalak mögött alacsony térelválasztó elem (keskeny asztal vagy mellvéd) húzódik keresztbe, amely lezárja a visszakozás útját, szcenikailag szabatos megjelölése a csapdahelyzetnek, amelybe a parancs végrehajtója került. Nem szabadulhatunk a benyomástól, hogy ez az ember, hiába szorítja jobbját – az engedelmes alattvaló a királynak szóló *proszkünészisz*ével – a mellkasára, immár *nem fordulhat vissza* a királyhoz, akitől a megbízást kapta. Elindulván végleg kirekesztődött a „palota" teréből.

A két narratíva összevetésének annál a pontjánál vagyunk, amikor már rákérdezhetünk arra a bizonyos *differentia specifica*ra, amely dramaturgiailag is egyértelművé teszi, hogy a festmény egyedül Hámán sorsának megpecsételődését ábrázolhatja, Uriásét nem. Előrebocsátom: a *szemhunyás* több mint szokatlan gesztusára gondolok. Szívesen alkalmaznám rá Mieke Bal *navel*-fogalmát, vagyis értelmezném olyan vizuális „bökkenőként", amelynek az a funkciója, hogy kibillentse a nézőt az értelemadás rutineljárásából, és a látottak kritikai felülvizsgálatára késztesse. Ebben a csakugyan minimálisra redukált, a nézőt mégis provokáló (!) cselekvésmozzanatban vélem felismerni azt a Madlyn Kahr hiányolta „egyetlen kifejező akciót", amely „formai vagy szubsztantív erőként" összetartja a drámai jelenet résztvevőit, s amely Hámán tragédiájának *lejátszására* szólítja fel a nézőt.

A PARANCS MINT PERFORMATÍVUM: SZEREPELŐÍRÁSOK ÉS HÁTSÓ SZÁNDÉKOK

Hogy miben is áll *in concreto* ez a lejátszás, annak precízebb analíziséhez szükségünk lesz az állóképi cselekvés relacionális modelljéből kifejlesztett kategóriák, továbbá a mikrodramaturgiai keretelemzés módszerének alkalmazására. Maga a konfliktus mindkét történetben egy uralkodó és egy alattvaló interakciójában generálódik. A hatalmi hierarchia a kép színpadán alapértelmezésben alá- és fölérendelt szerepek kölcsönös elismerésen alapuló, azok körkörös egyensúlyi állapotaként jelenik meg, amely szükségképpen az „udvar" színe előtt, tehát elvileg nyilvánosan játszódik le.[353] Ennyiben

353 Parancsadás és engedelmeskedés tárgykapcsolati reciprocitása például Lastman italianizáló *Dávid és Uriás*-képein **[3.84], [3.85]** még példás elokvenciával valósul meg: mint másutt megmutattam, a korai Rembrandt is ebből a kölcsönösségből fejleszti ki Dávid és Saul, illetve Dániel és Kürosz kétszemélyes drámáit. Érdekes, hogy Ahasvérus megbízásának kisszámú korai ábrázolásán, pl. Mattheus Merian, Nicolaes de Giselaer vagy Christophe Weigel **[3.86]** munkáin a király már tróntermi környezetben, rangjelző pompájában és trónusán ülve adja ki az utasítást. Egyedül Heemskerck ábrázol kifejezetten hálószobai jelenetet, az ágyán fölülő királlyal és az előtérbe, Mordecháj ünneplésére odakészített inszigniákkal **[3.79].** Vö. **Tümpel 1968,** 108.

a *parancs* – függetlenül konkrét tartalmától – a hatalomgyakorlás nyilvános performatívuma, amelynek lefutása alapesetben független attól, hogy mely résztvevője milyen szándékoktól vezettetve rendeli el, illetve hajtja végre, továbbá hogy személyesen miként involválódik benne (vö. 258–262.). Eddigi elemzésem alapján a jóhiszeműek – mind Ahasvérus, mind Uriás – az udvari rituálé előírásainak megfelelően kell hogy viselkedjenek: egyiküknek sincs oka arra, hogy kilépjen vagy kibeszéljen a hierarchiában rá osztott, illetve általa tudomásul vett szerepből. Dávidot és Hámánt ellenben hátsó szándékok mozgatják: nekik *itt és most* úgy kell megfelelniök szerepeik formalitásainak, hogy számító tervük – jelenlétük egy jövőbeli állapotra való irányultsága – ne váljon manifesztté.

A két elbeszélés dramaturgiai vízválasztójánál vagyunk: a drámai bonyodalomért felelős két aktornak ugyanis épp ellentétes módon kellene jelen lennie a parancs *itt és most*-jában. Dávid cselekvése alattomosan eltervezett *akció,* amelynek célzatosságát az uralkodó nehézség nélkül rejtheti az udvari viselkedés formalizmusa mögé; Hámánt ellenben, aki alattvalóként nem térhet ki a parancs elől, váratlan meglepetés éri. Flavius Josephus fogalmazása szerint Hámán „a váratlan parancsra meghökkent, megzavarodott és szinte megbénult döbbenetében”[354]. Az ő akciója önkéntelen *reakció,* amelyet Ahasvérus szavai váltanak ki belőle: az utasítás *itt és most* hirtelen fordulatot idéz elő benne, váratlanul összeomlással fenyegeti meg őt – ám közben mégis úgy kell tennie, mintha mi sem történt volna. A parancsadás, illetve parancselfogadás nyilvános-udvari performatívumának szerepjátéka, amely az uralkodót védi a lelepleződés kockázatától, az alattvalót – épp fordítva – szerepzavarba hozza, úgyszólván spontán identitásválságba dönti. (Efféle meghasonlásról Uriás esetében eleve nem lehet szó: nála személy és szerep problémamentesen fedik egymást.) Ha spekulatív konfliktus-elemzésem helytálló, Hámán viselkedésének egyszerre és egyidejűleg kell spontán-őszintének *és* uraltnak mutatkoznia.

A Rembrandt által megoldandó ábrázolásproblémát tehát így foglalhatjuk össze: lehetséges-e egyszerre sikerrel alakoskodnia és közben mégis elárulnia magát? Miként lehetséges az állóképen *ugyanazt* a szubjektumot *kétféle* minőségében – mint a parancsot engedelmesen végrehajtó udvaroncot és mint szerepével meghasonlott drámai személyt – *egyidejűleg* a színpadra állítani? Összevonható-e egyetlen alakban a cselekvő jelenlét performatív és önreflexív alakzata?

Rembrandt e formaproblémára talál lefegyverzően egyszerű, mégis roppant merész megoldást egyrészt a nézővel való frontális szembefordulás portrészerű elrendezésében, másrészt a szemhéjak leeresztésének motívumában, amelyet a szemgödrök leárnyékolása tesz még nyomatékosabbá. A XVII. században egyáltalán nem volt szokványos, hogy egy bibliai elbeszélő kép *(historie)* magas rangú, reprezentatív tartású és öltö-

354 **Flavius Josephus 1980,** 110.

zékű főszereplője, miközben igen asszertív szembenézetben lép elő, manifeszt, *cselekvő* módon zárkózzon el a nézőtől és általában a külvilágtól[355]. A szemhunyást ugyanis nem pusztán spontán érzelemnyilvánításnak, hanem színpadi cselekvésnek, szituatív – tehát a jelenlévőkre vonatkozó – tárgykapcsolatnak tekintem, amelynek dramaturgiai funkciója csak a *jelenetegész* kontextusába illesztve tárulhat fel. Vitatom tehát Otto Pächt megállapítását, aki szerint Rembrandt „a figurákat egészen kioldja egymással való cselekvéskapcsolataiból *(Handlungsbezug)* és a sorsuknak alávetett jellemek amúgy rendkívül érzékenyen differenciált egymásmelletiségét fordítja egészen frontálisan a néző felé"[356] – épp azt kell megértenünk, hogy dramaturgiailag mi indokolja a Hámán-képnek ezt a bizarrnak tetsző szcenárióját.

Az egyszemélyes dráma

Ehhez mindenekelőtt tisztáznunk kell a bal oldalon valamelyest hátravont, maga elé meredő kopasz öregember kilétének kérdését, amelyet a szakkommentárok, mint láttuk, leginkább ikonográfiai, illetve ikonológiai alapon igyekeztek megválaszolni[357]. Róla mindeddig érdemben nem beszéltem, és ez nem volt véletlen. Megítélésem szerint ugyanis Mordechájról van szó, de az ő felbukkanása ebben a jelenetben föltétlenül külön indoklásra szorul, amennyiben sem a bibliai elbeszélésben, sem Flavius Josephusnál nincs a narratívának olyan pillanata, ahol Mordecháj, Hámán és Ahasvérus egyszerre lennének jelen a palotában, amely eleve tiltott hely Mordecháj számára. Neki a király és fővezére hajnali párbeszéde idején éppenséggel a palota bejáratánál kellene rostokolnia.

Az ábrázolási hagyomány áttekintése nem sokat segít a kérdés megoldásában. Christian Tümpel hívta fel először a figyelmet Maerten van Heemskerck 1564-ben Philipp Galle által rézbe metszett, illetve általa publikált, Eszter történetét illusztráló sorozatára, amelynek hetedik, a király álmatlan éjszakáját ábrázoló lapja **[3.79]** akár a *Hámán*t koncipiáló Rembrandtnak is inspiráció-forrásként szolgálhatott. Heemskerck pluriszcenikus ábráján (amely tehát régi szokás szerint több, egymásra következő jelenetet von össze egyetlen kép keretében), középütt látható a hálótermi jelenet a krónikából felolvasó szolgával, az ágyán fölülő királlyal és a vele szemben élénken értetlen-

355 Efféle elzárkózás sem Uriás helyzetéből, sem jelleméből nem következne: a hettita katona nem tragikus hős, legfeljebb a királyi önkény ártatlan áldozata, aki naivitásában észre sem veszi, hogy mi készül ellene – neki egyszerűen nincs személyes érintettsége, amit lehunyt pillái mögé kellene rejteni.

356 **Pächt 1991,** 157.

357 Előbbire Linnik lehet a példa, aki az öregben Dávid király írnokát – a *Dávid és Uriás*-ábrázolások kötelező kellékét – látta; az utóbbira Henri van de Waal, aki Harbónát sejti a figurában.

kedő, turbánt viselő Hámánnal. Hámán mögött jobbra a palota nyitott kapuján át rálátni Szúza utcáira, ahol már zajlik is Mordecháj diadalmenete. Tümpel a metszet bal felső sarkában, a nyitott ágyfüggöny mögött Mordechájt is felfedezni véli a háttérben, amint egy udvaronc épp a palotába kíséri. Heemskerck illusztrációit kifejezetten az ótestamentumi szöveg pontos követése különbözteti meg a későbbi ikonografizáló leegyszerűsítésektől (így Matthäus Merian, Nicolaes de Giselaer vagy Bernhard Weigel munkáitól): a jelenet náluk a tanácsadás és Hámán megbízatásának jelenetére szűkül, amire már nem a hálószobában, hanem a trónteremben kerül sor.[358] Mordecháj jelenlétének ezeken még érintőlegesen, mellékszereplőként sincs nyoma.

Gary Schwartz talált egy irodalmi forrást – Joannes Serwouters (1623–77) amszterdami drámaíró *Hester, oft Verlossing der Jooden (Eszter, avagy a zsidók megmentése)* című, 1659-ben bemutatott színdarabját[359] –, amelyben a kép három protagonistája egymáshoz viszonylag közel bukkan fel a színen: de rembrandti egymás-mellé-rendezésük analógiáját ő sem a szövegben, inkább a színielőadások jeleneteit egymástól elválasztó néma élőképek *(vertooning)* színpadi műfajában véli megtalálni.

Ám a dramatológia specifikus nézőpontja felől nézve mégiscsak vannak nyomós érvek amellett, hogy az öregben Mordechájt kell fölismernünk. Pächtnek elvben igaza lehet: „rosszul tesszük fel a kérdést, ha abból az axiomatikus feltételezésből indulunk ki, hogy Rembrandt minden alkalommal egy valós eseményfolyam meghatározott pillanatát akarta ábrázolni […] Szoktatnunk kell magunkat a gondolathoz, hogy […] kései műveiben sorsszerűen egymással összekapcsolódó jellemek közvetlen koordinációjáról van szó…"[360] Rembrandt pontosan érti ugyanis, hogy a drámai *itt és most* nem merülhet ki személyek és rekvizitumok fizikai ott-létének és az egyes cselekményelemek időbeli lezajlásának nyers fakticitásában. Úgy jár el, mint egy valódi tragédiaszerző: *konstruál* egy olyan képszínpadi konstellációt, úgyszólván *megrendezi* a drámai karaktereknek egy olyan közös *itt és most*-ját, amelyben Hámán fölismerése *mint sorsfordulat* is megtörténhet.

Mordecháj tehát nem a király és nagyvezére párbeszédének résztvevőjeként vagy tanújaként, sokkal inkább az elrejtett drámai konfliktus *okaként* van „jelen" a színen[361]. Ami ugyanis Rembrandtot ebben a történetben érdekli, az kevésbé a zsidók megszabadulásának ügye, mint inkább Hámán *hübrisze*. Már a téma önállósításának sem lehet más indoka: hisz a hajnali megbízatás eleve csak Hámán szempontjából számít sorsdöntő eseménynek. Sem Eszter, Mordecháj és a zsidók, sem az udvar számára nem bír megkülönböztetett jelentőséggel. Rembrandt értelmezésében a dráma kulcsa tehát a nagyvezér

358 **Tümpel 1968,** 108.

359 A darab Lope de Vega 1610-ben spanyolul írt *La hermosa Esther*-ének holland fordításán alapul.

360 **Pächt 1991,** 161–162.

361 Az öreg zsidóé *itt és most* ahhoz hasonló disszociált jelenlét tehát, mint amilyen Józsefé a washingtoni *Potifárné*-képen **[2.147],** akinek – a „szövegkönyv" értelmében – szintén nem kellene „ott lennie" a képesemény fizikai terében, ám felidézése nélkül a dráma épp drámaként nem artikulálódhatna a szükséges plaszticitással. Vö. itt 348 ff.

27

személyiségében rejlik: egyfelől dölyfösségében és bosszúszomjában, hogy ugyanis nem bírja elviselni Mordechájnak az övével szembeszegülő autonómiáját, ezért az öreg népének teljes elpusztításától sem riad vissza[362]; másfelől hatalomvágyában és önhittségében, ami miatt a felolvasás éjszakáján a végzetes tanácsot adja Ahasvérusnak. *Személyes* ügy ez, nem politikai – ezért szűkítheti le Rembrandt a jelenetet épp hármójukra: középütt a nagy hatalmú és hiú nagyvezérre, a formálisan fölötte álló, de általa manipulált uralkodóra és a szegényes, minden tekintetben neki alárendelt, vele mégis dacoló öregre.

Hámán távozása a parancs színhelyéről csak megerősíti, hogy a mellvéd mögötti két figurát külön történet is összeköti/összezárja egymással. A királyt bűntudat terheli, amiért elfeledkezett idős jótevőjéről, aki önzetlenül feltárta előtte az ellene irányuló merénylet tervét: ám épp az imént, a Hámánnak adott paranccsal könnyített lelkiismeretén. Otto Pächt szerint Ahasvérus „arcán inkább melankolikus kifejezéssel mered maga elé: szinte azt mondhatnánk, hogy együttérez a kegyvesztettel".[363] Szerintem e ponton – tekintettel a rembrandti dramatizálás természetére – ez nem reális föltételezés: hiszen kegyvesztésről még nincs szó, és Rembrandt óvakodik attól, hogy leegyszerűsítse a drámákat. Inkább az történik, hogy a király – vezére elbocsátását követően – elveszíti közvetlen érdekeltségét a szituációban; céltalanul félrenéz, inkább közömbösen, tét nélkül bámul maga elé. A fővezér mögé pozicionálva semmit sem kell észlelnie abból, amit parancsa Hámánból kiváltott. Ez az ignorancia ad karakterének bizonyos kifejezéstelenséget – olyasféle vonás ez, amellyel gyakran találkozunk Rembrandt korai *tronie*-jain. Így nevezik azokat a tanulmányi célból festett figurákat, amelyek nem portrék, de nem tartozik hozzájuk narratív kontextus sem, ennélfogva jelenlétük dramaturgiailag értelmezhetetlen. Rembrandt persze teremt egy bizonyos vizuális ellenpontot és szimmetrikus megfelelést Hámán és Ahasvérus alakzata között: míg a vezér enyhén balra dől, a király kissé jobbra hajlik, amivel még nyilvánvalóbb lesz a különbség Ahasvérus céltalanul oldalra és Hámán látatlanul befelé vetődő pillantása között. Ám ebből Ahasvérus részéről nem következik semmiféle tárgyias kapcsolódás (érdeklődés, megértés, együttérzés stb.) a Hámánban épp végbemenő belső eseményhez.

Egyidejűleg figyeljük meg, hogy Ahasvérus fejtartása, illetve tekintetének iránya hajszálra párhuzamos Mordechájéval. Deixiseiknek ez az együttállása, éppen mert köznapi értelemben nem evidens, viszont nagyon szemléletes, értelmezést követel. Egyfelől a két protagonista említett közös háttértörténete indokolhat egy ilyen összekapcsolást, ami a Hámán ügyétől való egyidejű disszociálódásukat is magyarázná. Ugyanakkor olyan közös nevezőről van szó, amely kettejük cselekvéseinek határozott különbségét is láthatóvá teszi. Láthatjuk, hogy a jóval fiatalabb Ahasvérus karaktere a maga kisimult vonásaival, kissé ábrándos és fókusztalan pillantásával úgyszólván poláris ellen-

362 **Flavius Josephus 1980,** 107.: „…szemére vetette, hogy bár a szabad perzsák megadják neki a hódolatot, ő, rabszolga létére, megtagadja…"
363 **Pächt 1991,** 160.

téte a mély árkokkal barázdált, öreg Mordechájának, aki összeráncolt homlokkal. összevont szemöldökkel, erősen koncentráltan mered maga elé. A *belső* fókuszáltságnak ezt a benyomását csak fokozza, hogy Mordecháj kifejezetten Hámán takarásából bukkan elő: ha nem a pusztulással fenyegető imaginárius jövőt vizionálná, éppenséggel a távozó vezér hátát kellene intenzíven szemlélnie.

Mindez azt is jelenti, hogy voltaképp nincs köze az előtérben zajló dialógushoz, az ünneplés ügyéhez. Hiába haszonélvezője Ahasvérus imént elhangzott parancsának, Mordechájnak, ha hallaná is, nem volna oka örvendezni. A jutalomként kapott talmi diadalmenet csupán pürrhoszi győzelem számára, amely aligha annulálhatja a Hámán által korábban kieszközölt, őt és népét fenyegető genocídiumot, amelynek már az időpontját is kihirdették. Mordecháj már tudja, amit Ahasvérus még nem: hogy a királynak előbb-utóbb választania kell majd legfőbb bizalmasa és legkedveltebb ágyasa között. De azt ő sem tudhatja, hogy az ábrándos király Hámánnak vagy Eszternek ad-e majd igazat. Mordecháj tudása mélyebb és átfogóbb, mint a királyé – mert térben-időben szélesebb távlatokat fog át. Rembrandt ezért pozicionálja őt nemcsak Hámán, de a naiv Ahasvérus *mögé* is, aki mit sem sejt e dimenziókról.

Mordecháj és Ahasvérus meditatív tekintetének evidens párhuzamossága tehát pontosan érzékelteti, hogy egyikőjüknek sincs érdemi köze a Hámánban végbemenő fölismeréshez, magához a tragédiához. Ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy az előtéri Hámán *elszigetelődik* mind Mordechájtól, mind Ahasvérustól. Mint képszínpadi drámáiban oly sokszor, a fölismerés sorseseményét – Júdás, Bathsheba, Péter vagy Médeia esetéhez hasonlóan – Rembrandt itt is a főhős *magára maradásának* inszcenálásán keresztül idézi fel.

Proszcénium és nézőkapcsolat

Látjuk, Rembrandt megint a tragédiának a nyilvánosság elé tartozó aspektusára helyezi a hangsúlyt. Hámán szükségképpen magára marad tragikus felismerésével, de Rembrandt pontosan tudja, hogy a lélekben dúló viharokhoz a festő a maga eszközeivel nem férhet hozzá. Nem elegendő, ha – a *motus*-doktrína szellemében – az elkülönült lélek közvetlen testnyelvi reakcióira, az arcjáték és gesztikuláció kifejezőképességére bízza a drámai személy jellemzésének ügyét. Másként fogalmazva, Hámán magára maradása olyan nyilvános *inszcenálásra* szorul, amely lehetővé teszi a nézőnek, hogy fölmérve „objektív" helyzetét, a bűnös lélekről ne közvetlen-emocionális alapon, hanem a benne dúló belső konfliktus tárgyilagos kibontása és artikulált „lejátszása" révén ítélkezzen.

Rembrandt ahhoz hasonlóan jár el, ahogy az előző fejezetben tárgyalt *Mordecháj diadala*-rézkarcon **[3.61]** is tette. Különös módon e két mű szorosabb összevetésére, noha kézenfekvő volna, a Rembrandt-irodalomban eddig nem került sor – részben a két munka közötti relatíve jelentős, csaknem húszévnyi időtávoltság miatt, részben mert az elemzőknek nem állt rendelkezésükre olyan analitikus eszközpark és keretrendszer, amely egy ilyen összeolvasást nemcsak lehetővé tesz, de meg is követel. Álláspontom szerint Rembrandt a festményen áttételesebben és reduktívabban, de a rézkarcon látottakkal azonos szellemben narrál – azaz dramatizál. 39

Már a *Mordecháj diadala* elemzésében is abból indultam ki, hogy Hámán drámája végig kimondatlanul, a szereplők nyilvános szerepjátékának fedésében zajlik: hogy a tragikus történet az egymásnak ellentmondó magánambíciók és nyilvános kötelezettségek fojtott feszültségterében bontakozik ki, és csak a legvégén, Eszter leleplezése nyomán jut el a nyílt összeütközéshez és az indulatok elszabadulásához. Az említett rézkarcon azt igyekeztem megmutatni, hogy a magát a képsík küszöbére pozicionáló Hámán két világ határán kényszerül imbolyogni: miközben még köti őt az udvari ceremóniamester ráruházott szerepe, épp elveszti kontrollját a mögötte zajló, zajos diadalmenet és a saját irányító szerepe fölött.

Valami hasonló történik a pétervári *Hámán*on is **[2.03]**: Rembrandt a tragikus hőst itt is egészen előre hozza a rivalda terébe, hogy direkt módon az implicit nézővel konfrontálja. Nemcsak azért érdemes szorosabban is összeolvasnunk az itt vizsgált festményt a korábbi rézkarccal, mert mindkét esetben ugyannak a narratívának lényegében azonos tartalmairól és moráljáról van szó, hanem mert Rembrandt a főszereplők cselekvéseinek (jelenlét-*modus*ainak) különbségeit mindkét esetben a nézőtéri orientáció (a kifelé fordulás) közös nevezőjére – a *színház* kronotoposzára – alapozza. (Azt a Rembrandt által alkalmazott keretezést neveztem így, amely a játék-tér és a néző-tér közötti határ és átjárás tudatosításán alapul, és ezzel lehetővé teszi az implicit nézőnek, hogy a maga részéről számot vessen mind az *itt,* mind a *most* relativitásaival, vö. 377ff.) A beépített néző-funkció beható elemzése nélkül a vakmerő pétervári kompozíció következetesen „kifelé", a néző-térre orientált fölépítését sem értékelhetjük kellőképpen. 32

Mármost épp a nézőkapcsolat szempontjából bizonyul nagyon is figyelemre méltónak Weisbach régi megfigyelése Hámán *arcképre* emlékeztető reprezentatív beállításáról a pétervári képen, amelyhez utóbb – Kurt Bauchra hivatkozva – Jan Białostocki is csatlakozott[364]. Ő azt javasolta, hogy ne *eseményképr*ől (Ereignisbild), inkább kiegészített *portréról* beszéljünk, amelyben a két háttérfigura inkább Hámán járulékos azonosítójaként jönne számításba. Mindez azért bír jelentőséggel, mert – mint azt korábban, a portré dramatológiájával foglalkozó exkurzusban (vö. 273–277.) hangsúlyoztam – ez a műfaj definíció szerint a szubjektum nyilvános térben való fellépéseként, státusának

364 **Białostocki 1973,** 14.

és személyének olyan felmutatásaként értelmezendő, amely – értelemszerűen – tekintélye nyilvános elismerésére tart igényt azok részéről, akik előtt reprezentál. Ilyen nézőkapcsolat rendelendő a 127 × 116 cm-es pétervári festmény csaknem életnagyságú Hámánjához is, akinek a kép középtengelyére szervezett, frontális beállítása és háromnegyedes kivágása mindenben megfelel a szuverenitásának elfogadtatására igényt tartó portré-szubjektum szerepének.[365]

Ezért kap különös nyomatékot a szemhunyás motívuma, amely felfüggeszti a reprezentatív portré konvencióinak talán legfontosabbikát: azt a személyközi, reciprok viszonyt, amely a Másik akceptáló jelenlétét és kettejük kommunikációs közösségét föltételezi. Hámán ereje teljében, főúri pompájában lép elénk, amit frontális tartása és a fejére illesztett hatalmas, ékkövekkel díszített turbán mint hatalmi jelvény is nyomatékosít; Rembrandt mégis abban a pillanatban ragadja meg, amikor épp felfüggeszteni kényszerül a kommunikációs közösséget azzal a nyilvánossággal, amelytől kvázi tekintélye elismerésének visszaigazolását várja. Szuverén tekintetének az implicit nézőtől való – mégoly átmenetinek hitt – megvonása kényszerű *kiesés* abból a közös *itt és most*-ból, amelyet épp uralnia-kontrollálnia kellene – ennélfogva a néző sem tud mást realizálni, mint hogy Hámán a vele megosztott közös tér-időben bizonyosan nem teljesen ura saját jelenlétének.

A MINIMUMRA REDUKÁLT AKCIÓ

Annál különösebb, hogy a szemhunyás motívuma, noha jószerével egyetlen szerző sem hagyja említetlenül, csekély érdemi figyelmet kapott a kommentárokban. A maximum az a – nem túl meggyőző – ikonográfusi kísérlet volt, hogy Hámán szimbolikus arcvesztését a későbbi tragikus végű esti lakoma anticipációjaként értelmezzék, amikor is Ahasvérus megsemmisítő szavai nyomán a kegyvesztett hadvezér „fejét rögtön betakarják" (Eszt 7, 8).[366] Az értelmezők többsége mindenesetre tartózkodik a gesztus dra-

365 Hasonló beállítással találkozunk Rembrandt 1652-es, méretében a *Hámán*nál alig kisebb (112 × 81 cm-es) ún. „nagy bécsi" önarcképén **[3.87]:** ezen a festő úgyszintén laza magabiztossággal akasztja a hüvelykujjait a derekán megkötött övpántba.

366 **Pächt 1991,** 161. Daniela Hammer-Tugendthat az arc eltakarását összekapcsolja „a leképezhetetlen ábrázolásának" a korábban Dolce kapcsán általam is említett Timanthész-féle megoldásával (lásd itt a 93–94. oldalakon), aki úgy érzékeltette Agamemnón fájdalmát Iphigeneia feláldozása miatt, hogy fátyollal vagy köntösszéllel eltakarta az arcát **[3.88]**. Ezt a hagyományt csak az kapcsolja a *Hámán*-képhez, hogy Hammer-Tugendthat szerint Timanthésznek nemcsak a fájdalom elviselhetetlenségét kellett érzékeltetnie az apa arcán, hanem a lánya sorsa miatt érzett bűntudatát is. „Nekem úgy tűnik, Rembrandt elfogadta a kihívást, hogy egyszerre tegye láthatóvá a gyötrelmet és a bűntudatot – méghozzá az arcon. A kihívást, hogy láthatóvá tegye azt, amit nem lehet ábrázolni, ami láthatatlan." **Hammer-Tugendthat 2015,** 135.

maturgiai funkciójának taglalásától, és leginkább a protagonista magába szállásának spontán kifejezését látja benne. Christian Tümpel szerint például Rembrandt azon van, hogy Hámán iránt szánalmat és együttérzést keltsen, az eleve elrendelés protestáns teológiájának azt a tételét igazolandó, hogy a bűnöstől sem tagadtatik meg a végső feloldozás, ha utóbb belátja bűnösségét.[367] Georg J. M. Weber hasonlóképpen arról beszél, hogy a gesztus sugallata szerint a bűnös nem lázad sorsa ellen, hanem elfogadja azt, aminek jönnie kell.[368]

Ezek az interpretációk azonban túl rövidre zárják a konfliktust: megítélésem szerint ugyanis elvétik a valóban drámai, a *nyitott* mozzanatot Rembrandt narrációjában. Egyrészt a festő által kiválasztott pillanatban még szó sem lehet bűntudatról, az elkövetett bűn feldolgozásáról, még kevésbé a sorssal való megbékélésről. Bár Hámánban épp összedőlni látszik a világ, messze van még a végjátéktól. E tekintetben érdemes tanulmányozni Serwouters *Hester*ének vonatkozó jelenetét a negyedik felvonás végén, ahol Hámán, elfogadván Assuerus (Ahasvérus) utasítását, hosszú monológban taglalja csalódottságát, ám a végén mégis annak a reménynek ad hangot, hogy Mordecháj váratlan megjutalmazása nem befolyásolja terveit, és bosszúja még célhoz érhet.[369] Igen valószínű, hogy Rembrandt látta a népszerű darabot, amelyet az 1659-es bemutatótól a festő haláláig eltelt tíz év során legalább 21 alkalommal játszottak – szép házak előtt – az amszterdami Schouwburg színpadán.[370]

Ez a kapcsolat azért is érdekes lehet számunkra, mert a monológnak van két olyan sora, amely kifejezetten Hámán szorongás vezérelte zavart látására utal, s amely akár forrásként is szolgálhatott Rembrandt számára[371]: *„Mijn oogen scheemren staag, mijn wezen is vol schrix. / Ik zie, en nochtans schijnt 't gezichte niet te kennen."* („Szemem homály fedi, lelkemben félelem. / Látok, de a látvány nem adja meg magát nekem…") (Gera Judit fordítása[372]) Mind Serwoutersnél, mind Rembrandtnál megjelenik a megrendülés mozzanata, de egyelőre nem mint a katasztrófa bizonyossága, inkább mint szorongás a bizonytalantól, mint az ismeretlen jövő vészjósló árnyéka. Az persze igaz,

---

367 **Tümpel 1986,** 316.

368 **Weber 2014b,** 265.

369 *„Op gistren had ik vreugt, nu moet ik die betoonen. / Ik was gelijk de zon op 't midden van den dag; / Nu daalt mijn achtbaarheidt met zulken swaaren slag. / Ik ben tot in mijn hart door dees geboôn verzonken,* (1280) *Als van het hel gesternt in 't duister der spelonken, / En nare holen van den ysselijken Stix. / Mijn oogen scheemren staag. mijn wezen is vol schrix. / Ik zie, en nochtans schijnt 't gezichte niet te kennen. / Ik zal met Phaëton den gouden teugel mennen. /* (1285) *Zijn altehoogen sprong was oorzaak van den val. / My dunkt ik hoor alreets, met bly, en vreughd geschal, / 't Geslachte der Hebreen uit dit haar uitkomst spelden. / Nochtans zoo zal dees eer in hare straf niet gelden. / 't Verhaasten van de wraak my steets aanporren moet.* (1290) *Zy zullen meê deez' eer besmetten met haar bloedt."* Vö. Hester oft Verlossing der Jooden door J. Serwouters, Amsterdam by Jacob Lescaille, 1659, 44. Online: https://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/SerwoutersHester1659.html, 1277–1291. sorok.

370 Vö. az amszterdami egyetem adatbázisával: **Onstage 2022,** pl. 139. https://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/139

371 Nem zárható ki, hogy Rembrandt hozzáfért a dráma még életében megjelent három szövegkiadásának valamelyikéhez, amely ugyanannál a Jacob Lescaille-nél jelent meg, aki Jan Six *Médeiá*ját is kiadta.

372 Ezúton is köszönöm Gera Judit önzetlen segítségét, R. A.

hogy már ennek a köztes pillanatnak is mintegy *in nuce* tartalmaznia kell a dráma egészét, sejtetnie annak mélységét és tragikus végét. Valami ilyesmit a jelenetre rátelepedő depressziós hangulat közvetít is. Mégis, a döntő pont a Hámán előtt *itt és most* megnyíló választási/cselekvési alternatívák nyitottsága.

32 Ami a képet **[2.03]** illeti, ez onnan sejthető, hogy Rembrandt igyekszik a minimálisra redukálni Hámán pánikreakciójának tárgykapcsolati intenzitását. Ezért érdemes gondolatban végigjátszani, hogy mit tesz ő a helyzettel – és mit tesz a helyzet vele. A vezér – az imént kapott utasításnak megfelelően – bal vállán immár a Mordechájra terítendő bíborszín palásttal elindul, hogy elhagyja a palotát. Ám elfordulván Ahasvérustól, egy pillanatra meginog: felsőteste egész enyhén balra billen, miközben jobb tenyerét mellkasához emeli. A téveteg, lanyha gesztus egyrészt megfelel az uralkodó iránt hűséget nyilvánító, illetve a parancs tudomásulvételét jelző illedelmes szerepjáték követelményének, másrészt a rémület és az önsajnálat önkéntelen, árulkodó kifejezése is lehet. A kép egyenesen azt dramatizálja, hogy Hámán, miközben nyilvánvalóan megrendül, őrizni igyekszik tartását; mintha masszív szembefordulása a nézővel arra szolgálna, hogy elleplezze belső egyensúlyának megborulását, és változatlanul erős embernek mutassa őt, aki, miközben alattvalóként teljesíti a parancsot, továbbra is dominálja a királyt s rajta keresztül az egész udvart. Hámán igyekszik fenntartani a stabilitás és a töretlen szuverenitás látszatát, finom megingása és szemérmesen lesütött szempillái mégis arról árulkodnak, hogy önuralma merő disszimuláció.

Mi a dramaturgiai funkciója mármost Rembrandt azon rendezői húzásának, hogy a megzavarodott Hámánt hangsúlyosan a képből kifelé kommunikáló portré-szubjektum szerepében/pózában lépteti fel? Mint korábban részletesen kifejtettem, a néző
39 *ad hominem* megszólítása egy elbeszélő képen (mint pl. a B. 40-es rézkarc **[3.61]**
19 Mordechájának vagy a *Sámson lakodalma* **[2.45]** timnahi asszonyának esetében) azért nevezhető *visszaható* cselekvésnek, mert a protagonista ily módon olyan tudást bíz dedikáltan a beépített nézőre, amelyet a jelenet más szereplőivel nem oszt meg. A metadiegetikus nézőkapcsolat alapértelmezés szerint arra alkalmas, hogy a drámai személy a néző közvetítésével úgy keretezze át – helyezze távlatosabb perspektívába – a színen épp történő eseményeket, hogy arról a többi résztvevőnek (a kereten belül) nincs tudomása.

A hierarchikus portréforma Rembrandt kezében szkopikus keretként, voltaképp színházi kronotoposzként funkcionál tehát, amely a néző számára láthatóvá és lejátszhatóvá teszi azt a szerepcserét, ami a nyilvánosságot megvezetni szándékozó Hámán, illetve Ahasvérus, Mordecháj és a néző között történik meg. Hámán formális értelemben uralja a színt: hatalmi státusa minden kellékének birtokában lép a nyilvánosság elé, és maga mögé utasítja a királyt és Mordechájt is – de a *nézővel való összepillantást* kerülni kénytelen. Rembrandt merészen épp ezt az átmeneti állapotot

ragadja meg: amikor Hámán éppenséggel önmagát keretezi be: méghozzá azoknak a közvetítésével, akiket egyébként dominálni szeretne. Nem szükséges hosszasan magyaráznom, hogy ez tartalmilag ugyanaz a magányos csapdahelyzet, amelyet a *Mordecháj diadalá*n látunk, ahol Hámán – megint a képsík küszöbén imbolyogva, Mordecháj alárendelt asszisztenciájaként – maga kényszerül saját szerencsétlenségére rámutatni.

A NYILVÁNOSSÁG FOGSÁGÁBAN

Az elszigetelődés motívuma nem először jelenik meg „a bűnös mint tragikus hős" rembrandti ábrázolásain. Már a korai *Júdás*-képen is ezt láttuk (188–193., ill. 319–324.) igaz, Rembrandt ott még a dialógusviszony nyílt megszakítása, Júdás tranzitív akciójának tárgytalanítása révén állította elő a nyíltszíni magára maradás effektusát. A pétervári Hámán magába szállása más jellegű, és inkább a későbbi rézkarc (B. 126., 1648) Júdásáéra emlékeztet, bizonyos értelemben annak inverze.

Csak emlékeztetőül: *A bűnbánó Júdás a zsinagógában* **[2.129]** című karcot a színházi kronotoposz példájaként idéztem (vö. 386–387.), és arra mutattam rá, hogy a júdási bensőben magányosan végbemenő meghasonlást Rembrandt itt nem közvetlenül, affektus-expressziók és testnyelvi gesztusok révén, hanem tisztán szcenikus eszközökkel, a szubjektum kommunikációjának színpadtéri korlátozásával érzékelteti. A mind a nézőtől, mind a templom közösségétől elzárkózó tragikus hőst lényegében semmi más nem jellemzi, mint elkülönülése a templom terében, amelyre a háta mögött róla diskuráló zsidók azzal mutatnak rá, hogy nyilvánosan nem vesznek róla tudomást. Élénk csevegésük annak az arctalan hallgatásnak a *saját tér/idejére* mutat rá, amelyben Júdás belső tusája zajlik. Ezzel a dramaturgiai megkülönböztetés, amelyet korábban a jelenet közös *itt és most*-jának fölszámolásaként írtam körül, a júdási sorsfordulat térbeli/időbeli *megközelíthetetlenségét* teszi a néző elemi tapasztalatává. 36

A sokalakos kis karc kompozíciójának látszólag semmi köze a *Hámán*éhoz – pedig észre kell vennünk, hogy dramaturgiailag nagyon is egymás *pendant*jai. A két bűnös helyzete analóg: Hámán is elszigetelődni kényszerül a környezettől, sötét sejtelmeivel ő is magára marad. Különbségük annyi, hogy Hámán nem iszkolhat el, nem vonhatja ki magát a pillanat, a nyilvános szerepjáték nyomáskényszere alól. Júdásnak nem kell számot adnia arról, hogy miért disszociálja magát a templom közösségétől (hisz a zsidók mint Jézus tanítványát eleve idegenkedve kezelik, visszatérése a templomba saját döntése, nem vált ki különösebb érdeklődést, lelkiismereti válságát pedig az ő magánügyének tekintik). Hámánnak viszont nem adatik meg az elvonulás „szabad-

sága" – a szemhunyás kényszercselekvése, amellyel elodázza a nyilvános színvallást, dramaturgiai értelemben Júdás *profile perdu*jének felel meg. Hámán tehát a nyilvánosság csapdájába kerül: két tűz – hátulról Mordecháj és Ahasvérus, szemből az implicit néző képviselte „zsöllye" – közé szorul.

Kérdezhetnénk mármost, hogy ha már így összetartoznak, miért is nem létesül szemkontaktus a Hámánt bekeretezők – a hátsó két protagonista és a beépített néző – között? A válasz erre a kérdésre ugyanaz, amiért Hámán szemhunyását sem tekinthetjük a sorssal való megbékélés rezignált reflexiójának: még nem tartunk ott, hogy Hámán tragédiájának a tanulságait is levonhatnánk.

Rembrandt befogadóként azt bízza ránk, hogy Hámán kibillenését a helyzet szuverén uralásából, mint olyan elmozdulást realizáljuk, amelyben a cselekvés *itt és most*-ja fölfüggesztődik, azaz – hasonlóan ahhoz, ahogy Júdásnál láttuk – idő és tér elmozdul egymáson, rámutat egymásra.

Szeretném hangsúlyozni: képileg artikulált *szemléletes* elmozdulásról van szó. Hámánt *itt és most* egy szkopikus alakzat, a proszcénium mint kronotoposz tartja fogságában. Mivel a pillantás a pillanat vizuális metonímiája, hiánya vagy elmaradása láthatóvá teszi az *időt*, mint Hámán közvetlen jelenlétének átmeneti felfüggesztését, mint a belső reflexió késleltetett-kitartott pillanatát, amelyben a hős diadalittasnak szánt jelene hirtelen bűnös múltja és sötét jövője ijesztő távlatai közé kerül. Ezért döntő mozzanat, hogy Rembrandt e nyitottság performálását a *Hámán*on szinte kizárólag a három protagonista *tekintetének* összjátékára, a párhuzamosságok és ellentétességek kontrapunktikájára bízza: csak az öreg zsidó súlyos, kitartó és gondterhelt nézése ad értelmet mind a király defókuszált félrepillantásának, mind a bűnös riadt szemhunyásának. Ami külön-külön vizsgálva saját világukba záródó emberek „centrifugális" szétszórtságának, a középpont nélküli pillanat káoszának tűnik, az – a tekintet *mint cselekvés* közös nevezőjére hozva – feszes, drámailag koherens kompozíciónak bizonyul.

De a kronotopikus keretezés láthatóvá teszi a *teret* is, a rivaldát mint elkülönült *hely*et a szín-tér és a néző-tér közötti keskeny sávban, ahova Hámán beszorult, és ami se előre, se hátra nem enged neki kiutat. Hámán már a rézkarcon is hasonló helyzetbe került: szétszórt ágálása ott – Mordecháj méltóságával párba állítva – inkább groteszk színezetet kapott. Szembenézetével és életnagyságú léptékével a pétervári Hámán összehasonlíthatatlanul formátumosabb személyiségként lép elénk, a szűkebb (háromnegyedes) képkivágással pedig Rembrandt határozottan közel is hozza a nézőhöz. Ezért szcenikailag következetes húzás, ahogy a Hámán és Ahasvérus között húzódó keskeny térelválasztó panelt Mordecháj irányába is – mintegy a képsík teljes szélességében – meghosszabbítja: szcenikailag ezzel az elrekesztéssel kényszeríti ki, hogy nézőként egészen közvetlenül, *face-to-face* szembesüljünk Hámánnal – és realizáljuk a kölcsönös összepillantás előli menekülés drámai kényszerét.

Azt látjuk tehát, hogy Rembrandt a pétervári *Hámán*on is nagyon hasonló módon viszi színre – illetve teszi a kép színpadán hozzáférhetővé – a bűnös mint tragikus hős drámáját, mint *A bűnbánó Júdás a templomban* **[2.129]** vagy *Péter tagadása* **[3.89]** esetében tette. Nem bízza a dolgot homályos asszociációkra, sápadt általánosságokra és alaktalanul ködlő hangulatokra: azt igényli tőlünk, hogy megannyi pontos dramaturgiai, szcenikai és szkopikus megkülönböztetés, késleltetés és elhatárolás (tehát megannyi választás, lehetőség, nyitott alternatíva) *végigjátszásával* kerüljünk közel annak a konkrét embernek az alteritásához, aki a szemünk láttára küzd meg a maga sorsával. Ahogy „részvét és félelem" csak konkrét érzelemként lehet a sajátunk, úgy „az ilyen indulatoktól való megtisztulásban" is csak a konkrét történetbe ágyazott egyedi sors megértése útján részesülhetünk.

36 28

A NAIVITÁS CSAPDÁJA

SÁMSON LAKODALMA, 1637

A timnahi asszonnyal tartott lakodalma és a filiszteusoknak szóló rejtvény feladása ritkán ábrázolt epizódja Sámson történetének[373] – annyira ritkán, hogy Rembrandt volt
19 az első, aki önálló munkát **[2.45]** szentelt a témának. Annál figyelemre méltóbb ez az érdeklődés, hogy mindjárt jelentős méretű és kifejezetten nagy igényű mű[374] született belőle. A képet ehelyt azért érdemes közelebbről is szemügyre vennünk, mert a főalak
12 – némiképp a Tulp doktoréhoz **[2.133]** hasonló – disszociálása a többi résztvevőtől itt kifejezetten *elbeszélő* értéket is nyer.

A történet forrása az ószövetségi Bírák könyve 14. fejezete, amelynek 10–14. verse beszéli el közvetlenül a lakodalmon történteket.[375] Az ifjú Sámson, akit filiszteus fennhatóság alatt élő népe hagyományai szerint kiválasztott nazírnak neveltek, s akinek ezért önmegtartóztató életet kellene élnie, Timnahban beleszeret egy filiszteus leányba, amit szülei ugyan nehezményeznek, de beleegyeznek, mivel fiuk önfejű választása mögött az Úr mögöttes tervét sejtik. Kiszemelt szerelméhez úton a városba Sámsont fiatal oroszlán támadja meg, amelyet puszta kézzel is sikerül széjjeltépnie. Visszafelé jövet az állat

373 Vö. W. A. Bulst szócikkével: **LCI 1968–1976,** Bd. 4, 30–38. Vö. még **Pigler 1974,** Bd. I. 125., aki – Jacob Gerritsz. van Hasselt *portrait historié*-je mellett, amelyre még visszatérek – Rembrandtén kívül egyetlen (nyilván később született) ilyen tárgyú festményről, Gabriel Metsu (1629–1667) munkájáról talált említést 1695-ből, de ez a kép elveszett – ld. **Tico Seifert 2009,** 132. A közvetlen bibliai forrás: Bír 14.10–18, de Rembrandt bizonyosan ismerte Josephus Flavius feldolgozását is *A zsidók történeté*-ből, amelynek egy Tobias Stimmer által illusztrált német nyelvű kiadása az 1656-os csődeljárás során felvett inventárium szerint a tulajdonában volt. Vö. erről részletesebben **Tümpel 1984,** illetve **Golahny 2003,** 169. Rembrandt nagy valószínűséggel ismerte Philip Galle 1564-ben Maerten van Heemskerck tervei nyomán készült, hat körformátumú rézmetszetből álló és Sámson teljes történetét feldolgozó sorozatát is (ld. **Hollstein VII.** 74, no. 33–38.), amelynek második lapján **[3.90]** a háttérben ezt a lakodalmat látni – ez az egyetlen eddig ismert ikonográfiai forrás, amely megelőzte Rembrandt monumentális képét, de nyilvánvalóan nem ez inspirálta őt. Vö. **Nevitt 2002,** 53. Ld. még **Corpus III. 1989,** 255.

374 Rembrandt: *Sámson feladja a rejtvényt az esküvői lakomán*. 1638, olaj,vászon, 125,6×174,7 cm Dresden, Gemäldegalerie **Corpus VI.,** 160; **Corpus III.** A 23, HDG 30, BRE 507, GER 85.

375 „[10]Ezután lement asszonyához. Ott hét napig tartó lakomát rendeztek Sámsonnak, mert ez volt a szokásuk a legényeknek. [11]Mivel azonban tartottak tőle, harminc kísérőt adtak mellé, hogy a közelében legyenek. [12]Sámson így szólt hozzájuk: »Találós kérdést szeretnék nektek föladni. Ha meg tudjátok fejteni a lakoma hét napja alatt, akkor harminc inget és harminc váltóruhát adok nektek. [13]Ha ellenben nem tudjátok megfejteni, akkor ti adtok nekem harminc inget és harminc váltóruhát.« Azt válaszolták neki: »Add elő találós kérdésedet, hadd halljuk.« [14]Így szólt hozzájuk: »Eledel jött ki az evőből, s édesség került ki az erősből.« De három napig nem tudták megfejteni a találós kérdést. [15]Ezért a negyedik napon így szóltak Sámson feleségéhez: »Vedd rá férjedet, hogy árulja el neked a találós kérdés értelmét, mert ha nem, akkor megégetünk atyád házával egyetemben. Hát azért hívtatok ide, hogy kifosszatok minket?« [16]Sámsonnak a felesége a nyakába borulva siránkozott. Így beszélt: »Gyűlölsz, nem szeretsz. Találós kérdést adtál föl népem fiainak és nem magyaráztad meg nekem.« »Atyámnak és anyámnak sem fejtettem meg, s neked elmondjam?!« – felelte neki. [17]Erre hét napon át siránkozott a nyakába borulva, ameddig csak tartott a lakoma. A hetedik napon végül elárulta neki a megfejtést, mert folyton zaklatta, ő pedig elmondta népe fiainak.” Bír 14.10–17.

tetemében ízletes mézet talál, amelyből szüleit (Flavius Josephus szerint asszonyát) is megkínálja, bár az édesség bűnös eredetét nem árulja el nekik. Hat napig tartó esküvőjén aztán, amelyet apósa timnahi házában tartanak, Sámson az asszony kíséretében lévő – valójában inkább őt fenyegető – harminc filiszteusnak rejtvényt ad fel, illetve harminc rend ruhában fogad velük. A rejtvénynek csak ő ismeri a megoldását: mert az a döglött oroszlán és a méz titokban tartott történetének ismeretét feltételezi. A férfiak napokig hiába próbálják megfejteni az enigmát, míg meg nem fenyegetik az asszonyt, akinek végül érzelmi zsarolással sikerül rávennie Sámsont, hogy árulja el neki a titkot. Amikor aztán a lakoma végén a filiszteusok előállnak a helyes megoldással, Sámson fizetni kényszerül. Dühében megöl és kirabol harminc embert Askalonban, ebből kifizeti adósságát, de amikor feleségét is elveszíti, mert azt apja időközben egy másik filiszteus kérőnek játssza át, dühében fölgyújtja az árulók összes lábon álló gabonáját is, ami további szörnyű erőszakhullámhoz vezet – ennek esik végül áldozatul a menyasszony és családja is.

Rembrandt a rejtvény feladásának momentuma köré szervezi a drámai fordulat képi inszcenálását. A három részre tagolódó kompozíció két oldalán egy-egy népes csoportot látni: a bal oldalon négy mulatozó, évődő és kacagó pár a lakodalmi esemény és a dévaj érzéki szerelem összefüggésére utalnak, míg jobbra a kereveten oldalt forduló Sámson – két kezével lendületesen számoló gesztikulálás közepette – épp a rejtvényt adja fel hat, őt figyelő filiszteus férfiúnak (közöttük két zenésznek), akik nem az asztalnál ülnek, hanem a kerevet mögött helyezkednek el. A két csoport közé ékelődik a timnahi menyasszony erősen megvilágított, menyasszonyi koronát viselő figurája, akinek középponti helyzetét a súlyos függönyökkel körülbélelt fényűző helyiségben külön baldachin-szerű, gazdagon hímzett háttérparaván is nyomatékosítja. Rembrandt interpretációjában – ez már az első pillantásra világos – ő játssza a főszerepet az események alakulásában: ő az egyetlen, akit a képből való határozott kipillantása kiemel az épp a lakomán történő események kavalkádjából. Nem véletlen, hogy a drezdai kép valamennyi jelentős értelmezési kísérlete az ő különös jelenlétéből – és nem például Sámsonéból – indul ki. Mielőtt rátérnék arra, hogy a jelenlét-móduszok – a Tulp-anatómián látotthoz hasonló – megkülönböztetése révén Rembrandt miként teszi nyilvánvalóvá a *drámai* fordulatot, vegyünk szemügyre három olyan – megítélésem szerint nem kellően megalapozott – interpretációt, amelyek, miközben annak evidens következményeiből indulnak ki, érveléseik során inkább ignorálják a dramaturgia immanens szempontját, és különféle külső hivatkozásokat hívnak segítségül.

Kulturális kontextusok: H. Rodney Nevitt, Mieke Bal, Svetlana Alpers

A drezdai *Sámson*ról írott figyelemre méltó tanulmányában H. Rodney Nevitt a mű rejtélyes üzenetét a XVI–XVII. századi németalföldi lakodalom-képek széles hagyományába illesztve igyekszik megfejteni[376]. E népszerű – többnyire sokszorosított grafikai – ábrázolások visszatérő motívuma, hogy az esküvői koronával ékesített menyasszonyok visszahúzódnak a mulatozástól, és – bár jól látható, kiemelt helyen, ám (a dorbézolók közt sokszor alig azonosítható) vőlegényüktől elkülönülve – rendre lesütött szemmel jelennek meg az ünnepen. E rezerváltság okai – mint Nevitt számos korabeli, itt nem részletezhető irodalmi forrás beható tárgyalása során kimutatja – részben a paraszt-tematikájú ábrázolások közönséges-szatirikus jellegében (pl. a menyasszony idő előtti terhességére való utalásban), részben – polgáriasultabb-városiasabb környezetben – a házasságban az asszonyra rótt szerep, illetve a külvilágtól visszavonuló illemtudó viselkedés protestáns eredetű, moralizáló konvencióiban keresendők. A lesütött szem a nyilvános menyegzőn például olyasmire figyelmeztet, hogy az ifjú feleség tekintetét nem fordíthatja mások felé, hanem azt újdonsült férjének kell tartogatnia. A női pillantás delejező erejének képzete az antikvitástól a reneszánszig eleven maradt, és élt a XVII. században is: a házasságra lépett erényes asszonytól mindenesetre azt követelték meg, hogy inkább vonuljon vissza a nyilvános-társas világtól, kifelé irányuló pillantását pedig tartsa szoros ellenőrzés alatt. A timnahi asszony Rembrandtnál kihívóan e protokoll ellenében viselkedik – a festőnek pedig tisztában kellett lennie azzal, hogy a *Sámson lakodalmá*nak közönsége ezt a filiszteus asszony feslettségének jeleként fogja olvasni[377]. Nevitt persze nem állítja, hogy Rembrandt egyedül ezt az olvasatot favorizálná, sőt úgy véli: a művész nem foglal állást az asszony rokon- vagy ellenszenves beállításának kérdésében. De a kipillantást végső soron mégis konvencionálisan, a tilalom megszegéseként értelmezi: mintha az asszony kihívóan felkínálkozna a nézőknek – persze csak olyan mértékig, „ameddig azok készek bele is képzelni magukat az elbeszélésbe”[378]. Nevitt némileg pozitivista módon képzeli el a néző aktivitását, amikor úgy véli, hogy az csak a narratívában adott szerepjátékosként (itt konkrétan a harminc filiszteus férfi egyikeként)[379] lehet „jelen” a kép előtt, és veheti magára az asszony pillantását.

---

376 Nevitt – a jól ismert Leonardo-referencián túl, amire még visszatérek – egy szintén gyakorta hivatkozott híres műből, id. Pieter Bruegel *Parasztlakodalmá*ból **[3.91. kép]** indul ki, amelyet ugyan Rembrandt biztosan nem ismert, de amely – egy szélesebb vizuális hagyomány részeként – távolról mégis összefügghet a *Sámson lakodalmá*val. Akár pl. Pieter van der Heyden Bruegel nyomán készült hasonló jellegű rézmetszetének **[3.92. kép]** közvetítésével.

377 **Nevitt 2002,** 65.

378 **Nevitt 2002,** 71.

379 A filiszteusok tudvalévőleg a szöveges elbeszélések szerint harmincan voltak, de a festményre közülük csak hatan fértek fel. Nevitt e bizarr mérlegelés közben még arra is kitér, hogy a nézők között nők is lehetnek.

A dolgozat címében is kiugratott „veszélyes tekintetek" kifejezés erre a drámai feszültséggel terhes kölcsönösségre utal: „…nézőként csak mi értékelhetjük minden implikációjával együtt az asszony pillantását. Ha magunkat a filiszteusok közé képzeljük, akik végül halálukat lelik a bekövetkező mészárlásban, a vele való összepillantás *(double look)* nagyon veszedelmes dolog lehet – mind az ő, mind a mi számunkra. Rembrandt e képen arra ösztönzi a nézőt, vegye tudomásul mind bűnrészességét, mind sebezhetőségét, ha olyan férfi asszonyával szűri össze a levet, mint amilyen Sámson."[380] Ez a bizarr következtetés azért állhat elő, mert Nevitt argumentációjából hiányoznak a sajátos rembrandti dramaturgia szempontjai: nem tisztázza például az implicit (tehát a formába beépített) nézői *funkció* mibenlétét. Rembrandtnál a befogadóra „osztott" szerep sosem azonosítható pusztán a narratíva valamely játékosának partikuláris nézőpontjával – ez ellentmondana a képi dráma korábban érintett ontológiai sajátszerűségének, és lehetetlenné tenné annak az antiteátrális „új tárgyilagosságnak" az érvényesülését, amelynek a néző metadiegézise – valamennyi karakter iránt való empatikus viseltetése – a feltétele, és amelynek a konfliktus egészét érintő kritikai reflexióban kell beteljesednie. Mivel Nevitt egyedül a timnahi asszony közvetlen pillantásából, arckifejezésének pszichológiai sokértelműségéből[381] szeretné megérteni az eseményeket, és figyelmen kívül hagyja a Rembrandt által precízen kidolgozott tárgykapcsolati összefüggések teljes dramaturgiai láncolatát (és az asszony kipillantása ebbe illeszkedik szervesen), végül is – úgy látom – elvéti Sámson sorseseményének rembrandti interpretációját.

Az irodalomtudós Mieke Bal is az asszony izoláltságának szemléletességére építi elemzését – és jut a Nevittével tökéletesen ellentétes értelmezéshez. De ő sem dramaturgiailag érvel. A *Reading „Rembrandt"*-ban[382] tendenciózusan kortárs kontextusokat érvényesít: ezért is teszi rendre idézőjelbe a mester nevét. A „Rembrandt"-kifejezés ugyanis ebben a könyvben nem a festő valós történeti személyére, illetve az életút és az életmű objektív történeti realitására utal, inkább az ezredvégi kultúra egy történetileg kialakult, illetve alakuló, nyitott „kulturális szövegét" jelöli, amelynek szükségképpen sokféle olvasata lehetséges, és a könyv maga is több ilyet vezet elő. Bal mindenesetre a *Sámson lakomájá*hoz bevallottan feminista szempontból közelít: értelmezésében a kép főhőse a timnahi asszony, aki számára „az őt halálosan megfenyegető saját földijei és Sámson közé szorulva, aki nem adja ki neki az életmentő titkot", egyszerűen nincs kiút. Nincs más lehetősége, mint hogy önvédelemből kihasználja Sámson iránta való odaadását: kiszedi belőle a megoldást, és ezzel kockára teszi újdonsült házasságát, ami utóbb tudvalévőleg Sámson bosszújához, továbbá az ő és övéi pusztulásához is vezet.

---

380 **Nevitt 2002,** 71.

381 „Sejtés és feledés, öntudatosság és sebezhetőség, bűnösség és áldozatiság mind ott bujkál pillantásában": **Nevitt 2002,** 67.

382 **Bal 1991**

Bal szerint a magára maradás és a közelgő halál fenyegetése az asszony helyzetét egyenesen az utolsó vacsora Jézusához – az áldozat státusához – teszi hasonlatossá. Argumentációja arra a művészettörténeti irodalomban régóta közhelynek számító megállapításra épül, hogy Rembrandt drezdai munkájának egyik képi forrása Leonardo híres-nevezetes *Utolsó vacsorá*ja (Milano, Convento di S. Maria della Grazie, **[1.26]**) lehetett[383]. Tény, hogy Rembrandt 1635 körül – egy korai metszetmásolat, Giovanni Pietro da Birago munkája **[3.93]** alapján – két rajzot is készített a klasszikus falképről[384]: a New York-i vöröskréta-munkán (Ben. 443, **[1.27]**) a háttér-paraván saját fejlesztésű motívuma különösen erőteljes, amit nehéz nem kapcsolatba hozni a *Sámson lakodalma* hasonló megoldásával. Ha Nevitt műfaji-ikonográfiai érvelése inkább a Bruegel-hagyományra támaszkodik, és lényegében ignorálja a Leonardo-kapcsolatot, úgy Bal épp fordítva jár el. Nem ok nélkül adja a *Sámson lakodalmá*t vizsgáló alfejezetének a „kompozicionális ikonográfia" címet: ezzel kívánja jelezni, hogy az ő „Rembrandt"-ja nem az *Utolsó vacsora* figuratív motívumait, inkább a freskó áldozati tematikáját és vizuális elrendezését használja a drezdai *Sámson* „ikonografikus" kódjaként[385]. Ez fejeződik ki abban, hogy mind a *Cenacolo* Jézusa, mind a timnahi menyegző menyasszonya a kompozíció közepén, mégis valamelyest izoláltan jelenik meg[386]. Jézus „az időn és a világon kívüli csöndbe merül és magába tekint", a nem kevésbé magányos timnahi asszony azonban kifelé, a nézőre néz: „kilép egy olyan diegetikus szituációból, ami ahhoz hasonlóan ijesztő és fenyegető számára, mint a Vének által csapdába ejtett Zsuzsannáé."[387] Bal azonban nem áll meg itt: tézise alátámasztásához olyan további finom részlet-megfeleléseket és ellenpontokat talál, illetve konstruál, amelyek az egyes képek között egyre spekulatívabb kapcsolatok, illetve átmenetek meglétét feltételezik[388]. Az *Utolsó vacsora* „ikonografikus referenciája globálisan működik: behoz egy olyan referencia-keretet, amelyhez képest a művet olvassuk. A kompozicionális jel

383 A rajzokról ld. főként **Gantner 1964,** 27–51.; a *Sámson lakodalmá*val való összefüggésről **Corpus III. 1989,** 254.; a kérdés részletes irodalmához ld. még a British Museum online katalógusát: **Benesch Online 2012.,** no. 443–445.

384 A motivikusan viszonylag pontos, ám meglehetősen nyers, 1500 körül készült metszetmásolat forrásként való azonosítását a jobb sarokban látható kiskutya motívuma tette lehetővé, ami Leonardónál nem fordul elő, Rembrandtnál viszont igen: ld. **Gartner 1964,** 31., igaz, ő még – ugyan kérdőjelekkel – Zoan Andreának tulajdonította a lapot.

385 A „kompozicionális ikonográfia" szintagmája számomra problematikusnak tűnik, akkor is, ha érteni vélem Mieke Bal szándékait a kifejezéssel. A két kép közötti vizuális összefüggés természetének pontosabb megragadása érdekében a továbbiakban egy másik teoretikus megközelítést – Klaus Krüger Roland Barthes nyomán fölvázolt *palimpszeszt*-modelljét fogom javasolni, vö. **Krüger K. 2007.** (ld. itt 668ff.). Az ikonográfia kategóriáját azonban Balnál szűkebb értelemben használnám: mint kanonizált szövegek, szöveghelyek, illetve szövegösszefüggések történetileg rögzült *képi kódolásának* rendszerét. Egy mégoly szövegszerűen strukturált képi referencia esetében, mint Leonardo freskója, sem lehet Rembrandt eljárását pusztán konvencionális kódok alkalmazásaként tetten érni.

386 Kenneth Clark egyedül ebben a fontos mozzanatban látja a két mű közösségét, vö. **Clark 1966,** 57.

387 **Bal 1991,** 203.

388 Ilyen például a berlini rajz Jézus-feje mögül kilátszó föltételezett női alak (valójában inkább egy első, de karakteresebbé tett, fölülírt alakvázlat) motívuma, amelynek állítólag kibontott haját Bal könnyedén (és minden további kapcsolat igazolása nélkül) olvassa össze a drezdai festmény főalakjával; ilyen Jézus csók általi, illetve a timnahi asszony beszéd általi elveszejtésének párhuzamba állítása és Sámson beszélő gesztikulációjának ezen az alapon árulásként való értelmezése stb.

feltételezése nélkül (beleértve az áldozati gondolat szuggesztióját) az ábrázolás a vázlathoz és így da Vincihez való hasonlóságának sokkal kevesebb értelme volna. Miért is kellene a menyasszonyt oly királyian földíszíteni (aki így, elkülönítve a többi résztvevőtől, csak a nézőre tud fókuszálni), ha nem azért, hogy az ő és Krisztus sorsának hasonlóságát jelöljék vele? Ennek a hasonlóságnak a nemi kód nélkül, tehát a buja jelenetre, a bűnösségre és az asszony személye körüli cselszövés szexuális természetére való referálás nélkül nem volna relevanciája."[389] Bal odáig feszíti érvelését, hogy az így fölfogott ikonográfia kétségkívül valami olyasmiként olvassa a képet, ami nem ő (a kép) maga – ha viszont ezeket az allúziókat figyelmen kívül hagyja, akkor egyáltalán nem is „olvas", és így szükségképpen nem is látja meg az asszony izolációját. „Az arra való kísérletek, hogy 'csak azt lássuk, ami ott van', ellenállhatatlanul feszültségoldó hatással vannak. De ezzel megerőszakolják a képet, mégpedig olyan mértékben, amilyen mértékben figyelmen kívül hagyják, hogy az asszonyt a többiek más tere keretezi be."[390] A későbbiekben igyekszem részletesen bebizonyítani, hogy nagyon is lehetséges egy olyan olvasat is, amely észleli, sőt reflektálja a timnahi asszony elkülönültségét, de – minthogy a keretezést *dramaturgiai* kategóriaként, azaz a képi *téridő* kategóriájaként kezeli – éppenséggel a timnahi asszonyban látja a keretezőt, aki uralja a helyzetet. Mert meglátásom szerint a keretezés Rembrandtnál rendre *reflexiót*, azaz valamiféle *időbeli kiterjesztést* jelöl a diegézisben, és annak „fölényét" igazolja, aki képes kilépni az aktuális szituáció *itt és most*-jának kizárólagos hatálya alól, és ezzel rá tud mutatni azokra, aki nem „látnak túl" elemi cselekvésük (abszorptív jelenlétük) beszűkült horizontján. Hogy Rembrandt ennek a „fölénynek" milyen motivációs hátterét képes kép-intern módon megsejtetni, arra még visszatérek.

A harmadik, megint más módon érvelő interpretáció Svetlana Alpersé, akit azért hagytam utolsónak, mert – mint ezt korábban (vö. 194–206.) már részletesen kifejtettem – ő csakugyan színpadi megfontolásokkal operál. De az asszony „szerepjátékát" Alpers sem dramaturgiailag ragadja meg: mert őt nem a jellemnek a színpadi szituáción *belüli* viselkedése, inkább a *színész* játéka érdekli. Tartalmi szempontból – Mieke Balhoz hasonlóan, jóllehet ellentétes előjellel – ő is a leonardói minta szimbolikus tartalmához fordul *ultima ratió*ként. Szerinte a timnahi asszony nem áldozat, hanem áruló, amit Rembrandt azzal érzékeltet, hogy az *Utolsó vacsora* Krisztusának helyére ülteti: míg Balnál az asszony és Jézus párhuzamát az áldozati státus lényegazonossága igazolja, addig Alpers ugyanebben csupán a státus hamis elbitorlását látja. Érvelése akkor volna csakugyan meggyőző, ha az alakoskodást *mint olyat* olyan „alakítások" megformálásával konfrontálná, amelyekben „őszinte" jellemek lépnek színre. Az alábbiakban épp erre teszek majd kísérletet.

---

389 **Bal 1991,** 205.

390 „Ha van valami baj az ikonográfiával mint túlságosan is domináns gyakorlattal, az a dogmatikus elgondolás, hogy a mintákra való utalás helyettesíteni is képes a képek olvasását – ahelyett, hogy támogatná és informálná azt. Jelentés helyett a referencia egy 'nyelvet' kínál, amelynek segítségével az olvasó 'beszélni' képes – észrevenni és aztán aktívan visszaigazolni." **Bal 1991,** 206.

Dramatológiai értelmezés: a keretező hatalma

Alább előterjesztendő értelmezési javaslatom legfőbb ismérve az, hogy – az eddigiek szellemében – a kép szemléletes adottságaiból, vizuális evidenciáiból és latenciáiból indulok ki; azt egy drámai szituáció megjelenítéseként, a jellemek immanens önmozgásainak összjátékaként értelmezem, ugyanakkor kerülök minden olyan önkényes értelemtulajdonítást, ami ellentmondana a műről és kontextusairól eddig feltárt pozitív történeti-művészettörténeti háttértudásnak, illetve igyekszem annak elemeit produktív módon beépíteni argumentációmba.

Kezdjük mindjárt a forrásokkal[391], mindenekelőtt a nyilvánvalóan megkerülhetetlen Leonardo-kapcsolattal. A forrás-, illetve motívumkeresés művészettörténészi rutinja és eredményének konstatív természete[392] könnyen eltakarja a kutató szeme elől, hogy Rembrandt – épp az elbeszélés rejtett dimenzióinak feltárása érdekében – milyen kreatív módon képes kiaknázni forrásait. Dramatológiai szempontból nyilvánvaló, hogy a klasszikus séma Rembrandtnál nem valamiféle elvont „kompozíció" formális támasztékaként bukkan fel, hanem a *történet* plasztikus megjelenítésének szolgálatában áll: viszont – mint az imént Bal és Alpers ellentétes tartalmú hivatkozásaival kapcsolatban utaltam rá – a *Cenacolo*-referencia evidenciája nem merülhet ki különféle szimbolikus áthallásokban, hanem endogén dramaturgiai funkciót is kell hozzá találnunk.

Alfred Neumeyer egy fontos megfigyeléséből indulnék ki, aki szerint Leonardo *Utolsó vacsorá*ja **[1.26]** az újkori művészet első „drámailag tökéletesen egységes monumentális képének" tekinthető, amennyiben alkotója kizárólag „a résztvevők egymás közötti kölcsönviszonyaival és kedélyüknek az arcokon és gesztusokban kifejeződő mozgásaival törődött".[393] Jézus az események közvetlen irányítójának szerepében lép fel, akinek helyzetét nemcsak Mester és tanítványai magától értődő hierarchiája jelöli ki az architektúra és a síkkompozíció úgyszólván transzcendens centrumában, hanem az esemény magvát alkotó, a jövőre vonatkozó súlyos többlet-tudás („egyvalaki közületek el fog árulni engem", Mt 26.21) is, amit épp a kenyértörés pillanata tár fel, és ami jelenlétének *itt és most* valamennyi asztaltársáétól megkülönböztető karaktert is ad. A New York-i vöröskréta- (Ben. 444) és a berlini tollrajz (Ben. 445) tanulmányozása arról győz meg, hogy Rembrandtot is leginkább ez a paradoxon – Jézus hangsúlyosan középponti,

391 Újabban még egy közvetlen forrás – Jan Wierix egy először 1571-ben a kánai menyegzőt ábrázoló könyvillusztrációja – merült fel, amely elsősorban az esküvői koronát viselő menyasszony beállításának, kibontott hosszú hajának és jellegzetes, hasán összefont kartartásának előképeként jöhet szóba: **Tico Seifert 2009,** 133f.

392 Olyasféle sommás „ténymegállapításokra" gondolok, amilyenekkel rendre találkozni a Rembrandt-szakirodalomban is, mint hogy a művész – közvetlenül is vagy áttételesen – „ismert" itáliai klasszikusokat, hogy Leonardo festménye „mély hatással volt rá" (pl. **Clark 1966,** 53.), hogy kimutatható nála egy-egy motívum, stiláris vagy egyéb mozzanat „átvétele" stb.

393 **Neumeyer 1964,** 53. Hasonlóképpen értékeli a művet **Nagel 2009,** 237. skk.

irányító-integráló szerepe, ugyanakkor nyilvánvaló elkülönülése és önmagába merülése – foglalkoztatta a klasszikus kompozíción[394].

Megítélésem szerint mármost arra a kérdésre, hogy mi magyarázhatja a timnahi asszonynak kifejezetten Jézus privilegizált helyére való pozicionálását, a Rembrandt-dramatológia itt kifejtett – a tisztán allegorikus, illetve szimbolikus áthallásokat következetesen negligáló – elvei alapján nem lehet meggyőzően válaszolni.[395] Úgy látom, Rembrandt egy másik, áttételesebb síkon épít a leonardói remekmű erős vizuális *imprinting*jére. Azt szeretném igazolni, hogy Sámson sorsfordulatának drámai megjelenítéséhez Rembrandtnak szüksége támadt az asztali jelenet hierarchikus rendezettségének egy ideáltipikus képzetére: ehhez kézenfekvő mintázatként kínálkozott a *Cenacolo* szigorúan szimmetrikus szerkezete, amellyel alig három évvel korábban foglalkozott már. Leonardo mindenekelőtt Jézus cselekvő-megosztó, mégis *integratív* szerepét hangsúlyozza – azt ti., hogy miközben bejelentésével nyugtalanságot kelt, mégis egyben tartja a tanítványi közösséget: hogy bár hangsúlyosan megkülönbözteti magát tőlük, és bizonyos mértékig ki is vonódik emberi közösségükből, mégis annak középpontjaként és foglalataként szolgál. Jézus, miközben a bejelentéssel megrendülten megéli személyes elárultatásának és fenyegetettségének tényét, összezavarodott tanítványaival ellentétben *tisztában van a helyzettel:* végtére is azt épp ő maga jelenti be. Úgy tűnik, Rembrandt a *helyzet reflektált uralásának* e pozícióját veszi kölcsön, hogy segítségével a *Sámson lakomája* komplikált dramaturgiáját éppenséggel *a reflexió dezintegráló szerepére* építhesse fel. Az *Utolsó vacsorá*nak a közép által integrált egységképzete afféle palimpszesztként, vizuális kontrasztfóliaként[396] szolgál számára: a leonardói mintázatot a timnahi asszony centrális helyzete és frontális beállítása idézi fel – és a nézőre irányuló célzatos kipillantása zilálja szét[397].

Az effektus nagyon egyértelmű: a timnahi asszony fizikailag „ott" van a lakomán, még sincs „jelen" az épp zajló eseményekben: a distancia, ahonnan *ráláthat* a jelenetre, továbbá a higgadt magabiztosság, amely kívülmaradását kíséri, dramaturgiailag mindenekelőtt *saját időt* biztosít neki ahhoz, hogy átlássa a helyzet egészét. A tranzitív jelenlét kizárólagossága ezt a lehetőséget Sámsontól és minden más résztvevőtől

394 Vö. **Gantner 1964,** különösen 37f. és 47.

395 Kenneth Clark szerint „Leonardo Krisztusának ravaszkodó, éber, jóltáplált menyasszonnyá való átalakítása enyhén szentségtörőnek tűnhet". Vö. **Clark 1966,** 57. Az általam itt követett dramatológiai megközelítésben a színpadon zajló drámai történések ilyen áthallásos, spekulatív értelmezéseire egyszerűen nincs szükség: azok inkább eltérítik a figyelmet a cselekvések pontos lekövetésétől, és alig magyaráznak meg bármit is a láthatóságok képi játékaiból. Madlyn Kahr még ennyire sem specifikálja a viszonyt: szerinte Rembrandt allúzióját az ótestamentumi Sámson és az Újtestamentum Krisztusának megcsalatása közötti tipológiai párhuzam hagyománya indokolhatja, vö. **Kahr 1973,** 249.

396 Fontosnak érzem hangsúlyozni, hogy a *Sámson lakodalma* és a leonardói *Utolsó vacsora* közötti kapcsolat nem írható le motívumok, kompozitorikus sémák, egyéb stilisztikai elemek vagy szimbolikus mozzanatok „hatásaként", „átvételeként" vagy reflektált „parafrázisaként". Mint jeleztem (ld. 385. jegyzet) a palimpszeszt „operatív gondolati modelljére" (vö. **K. Krüger 2007**) hivatkozni, amely a képek és képi konstellációk egymásra rétegződésének, transzparenciáinak és átjárásainak komplexebb játékaival operál. Erre később a *Három kereszt* kapcsán még részletesen visszatérek.

397 **Nevitt 2002,** 58.

a képen megtagadja. Ez a *kiterjesztett* idő teszi lehetővé, hogy célirányos tekintetével az asszony a nézőt szólítsa meg, és – saját keretező hatalmának tanúsítójaként – bevonja őt a diegézisbe is. Riegl nyomán nevezhetjük ezt a néző szubordinációjának[398] is, de az effektus funkciója itt nem formális, hanem kifejezetten narratív. A beépített – tehát dramaturgiailag *kikényszerített* (!) – effektus a nézőt óhatatlanul értelmezési kényszerbe hozza: *valamit* gondolnom-éreznem kell arról, hogy mi motiválja a célzatosságot, amellyel az asszony épp *engem* választ tekintete (értsd: *cselekvő* deixise) tárgyául, és nem asztaltársai valamelyikét, illetve miért van jelentősége annak, hogy különállását közvetlenül *felém* kommunikálja? Az asszony rejtett tudásának vagy titkos szándékainak ez a keresése nyilvánvalóan *a befogadóra ruházott narratív funkció,* ami a kép szemlélésének folyamatában kell hogy megvalósuljon, és így vezethet a jellemek önmozgásának, illetve az immanens drámai konfliktus plasztikusabb kibontásához. Nincs mese: nem elég találva lennünk az asszony átható pillantásától, *meg is kell néznünk a képet*.

A szerelemvakság hübrisze

A timnahi asszony dramaturgiai funkciója középen épp ellentétes a *Cenacolo* Jézusáéval: nem osztja meg, de nem is tartja együtt a társaságot. Jelenléte a lakomán – szemben Leonardo főalakjával – intranzitívvé válik, és valamelyest az anatómiai bemutató
12 *hic et nunc*-jától disszociálódó Tulpéhoz lesz hasonlatossá **[2.133]**. Van valami különös portrészerűség a megjelenésében, ha ezen a személy saját jogon való megmutatkozásának különös nyomatékát értjük[399]. Szigorú értelemben persze szó sem lehet portréról, ám épp emiatt jelenlétének ez a rezerváltsága – dramatológiai szemmel nézve – nagyon is *cselekvés*ként jön számításba. Passzivitása ugyanis nem a nyilvános környezete előtt reprezentáló tekintély szükségszerű önuralmának, a méltóság *decorum*ának következménye – hisz láttuk, éppenséggel az ad képi súlyt neki, hogy *senki* nem vesz róla tudomást. Tekintetét nem a státus-reprezentációs portrék önreflexív tárgynélkülisége jellemzi, hanem határozott deixisként funkcionál: félreérthetetlenül

398 **Riegl 1931,** 183.; **Riegl 1998,** 175.

399 Ismerünk legalább egy példát, amikor Sámson lakodalma egy ún. *portrait historié* kerettörténeteként szolgált: az utrechti Jacob Gerritsz. van Hasselt (1597/98–1674 k.) 1636-ban festett esküvői jelenete voltaképp Jochum Berntsen van Haecken és felesége, Grietje Hermans van Hasselt kettős portréja **[3.95]**. Ez a munka Rembrandt dramaturgiai megoldásának inverzeként szolgálhatna: feltűnő párhuzamosság, hogy a házaspár mindkét tagja itt is koronás fejfedőt visel, és státusukat itt is egy baldachin-szerű építmény színes paravánja emeli ki a többi résztvevő közül. A munkát feldolgozó Rose Wishnevsky szerint Sámson feladványára a férj beszédgesztusai emlékeztetnek – de alighanem épp a kevéssé meggyőző dramaturgia miatt – ikonográfiai keretként Ahasvérus és Eszter vacsorajelenetét sem zárja ki. **Wishnevsky 1967,** 53–54., Abb. 5.

a nézőt „szólítja meg", „kireflektál" a jelenetből. Átható tekintetének cselekvő értéke van, ami épp visszaható jelenlétének alakzatában mutatkozik meg: ugyanis mindenekelőtt saját paradox helyzetét hozza a néző tudomására (vö. itt 266ff.). Konkrétan azt, hogy miközben a centrumban helyezkedik el, nem lévén involválva az éppen zajló eseményekben, éppúgy *kívülről* szemléli azokat, mint a néző, akivel kívülállását megosztja. Tekintetének deiktikus effektusa olyan erőteljes (mondhatni, olyan teátrális), hogy az a befogadó, aki elfogadja a forma által kijelölt néző státust, egyszerűen *nem térhet ki* kihívó felszólítása elől.

Mármost *mit* lát az asszony, és mit kell *meg*látnia a befogadónak, aki – követvén Rembrandt képdramaturgiai „utasításait" – észleli, hogy valamilyen *tudásközösségbe* került vele? *Mit* „beszél el" Rembrandt a jelenlét-móduszok e határozott megkülönböztetésével és a befogadó aktív bevonásával? – tehetjük fel a dramatológiai értelmezés voltaképpeni kérdését. Megtudunk-e valamit arról, hogy *mit* sugall Rembrandt a Bír 14, 10–18-ban olvasható, illetve Flavius Josephus által elbeszélt történet[400] hőseinek „belső" mozgatórugóiról, az események drámai összefüggéséről?

Először is figyeljük meg, hogy a timnahi asszony azért kerül hangsúlyos pozíciójába, mert Rembrandt Sámsont – markáns húzással – épp *kimozdítja* onnan.

400 Vö. **Josephus Flavius 1980,** 50. „Midőn egyszer Sámson szüleivel Tamnába, a filiszteusok városába ment valami (50) ünnepségre, beleszeretett egy odavalósi leányba, és kérte szüleit, hogy a leányt feleségül vehesse. Ezek előbb elutasították kérését, mert a leány nem az ő törzsükből való volt; mivel azonban Isten tervelte ki ezt a házasságot a héberek javára, Sámson kívánsága teljesült. Mivel most már sűrűbben látogatta a leány szüleit, történt, hogy egyszer útközben oroszlánnal találkozott, és ámbár ő maga fegyvertelen volt, birokra kelt vele, puszta kézzel megfojtotta, és bedobta az út menti bokrok közé. Máskor, mikor a leányhoz ment, látta, hogy az említett oroszlán mellkasában méhraj tanyázott. Három tábla lépesmézet kivett, és egyéb ajándékokkal együtt, amiket vett, odaajándékozta a leánynak. Amikor menyegzőjét ünnepelte, a tamnaiak, akiket mind meghívott a lakodalomra, harminc izmos ifjút adtak melléje látszólag cimborákul, tulajdonképpen azonban azért, hogy vigyázzanak rá, nehogy valami vakmerőséget kövessen el. Miután jól felöntöttek a garatra, és már nekividámodtak, mint ahogy az ilyen mulatozásokon történni szokott, így szólt Sámson: »Nos, ha hét nap alatt megfejtitek azt a talányt, amelyet most feladok nektek, akkor jutalmul az együtt mulatozásért mindegyitek egy-egy inget és egy köntöst kap tőlem.« Az ifjak egyrészt szerették volna fitogtatni okosságukat, másrészt pedig szerették volna a díjat is megnyerni, tehát kérték, hogy mondja meg hát a rejtvényt. Meg is tette, éspedig e szavakkal: »Kedves eledelt adott magából az, aki megemészt mindent, bár maga nem kedves.« Három napig gondolkoztak a talányon, azonban nem tudták megfejteni, tehát megkérték a leányt, próbálja megtudni Sámsontól a megfejtését, és mondja meg nekik; sőt meg is fenyegették, hogy ha nem teszi meg, elégetik. Mikor tehát a leány megkérte Sámsont, hogy mondja meg neki a megfejtést, az eleinte nem volt hajlandó. De mikor tovább faggatta, és sűrű könnyhullatás közben szemére vetette: íme itt a bizonyíték, hogy nem szereti, mert eltitkolja előtte a megfejtést, Sámson elmondta, hogyan fojtotta meg az oroszlánt, hogyan találta meg a méheket a mellkasában, hogyan hozott neki belőle három tábla lépesmézet. Így tehát megmondta neki a megfejtést, de semmi rosszat sem sejtett; csakhogy a leány nyomban elmondta a megoldást a fiatalembereknek. Mikor az ifjak a hetedik napon, ami a megfejtés határideje volt, napnyugta előtt összejöttek, ezt mondták Sámsonnak: »Semmi sincs, ami oly kevéssé volna kedves, mint egy oroszlánnal találkozni, és semmi sem kedvesebb, mint mézet enni.« Sámson pedig hozzátette: »És semmi sem álnokabb, mint egy asszonyszemély, aki elárulta nektek szavaimat.« De megadta nekik, amit ígért, úgy, hogy kirabolt néhány aszkaloni utasembert, akik ugyancsak a filiszteusok közé tartoztak. A menyegzőről azonban lemondott. A hajadon pedig, aki haragja miatt most már megvetette őt, férjhez ment egyik barátjához, aki a vőfélye volt. Sámsont nagyon bántotta a rajta esett szégyen, és feltette magában, hogy bosszút áll az asszonyon és a filiszteusokon. És mivel éppen nyár volt, és a termés már érőfélben, összefogdosott háromszáz rókát, égő fáklyát kötött a farkukra, és ráengedte valamennyit a filiszteusok szántóföldjére, és így elpusztította egész termésüket. Mikor megtudták, hogy Sámson volt a tettes, s azt is tudták, hogy mi indította erre, néhány előkelő emberüket elküldték Tamnába, s volt feleségét és hozzátartozóit, akik a szerencsétlenség okozói voltak, elevenen elégették."

A hosszú hajú, hatalmas termetű szakállas férfi erőteljes oldalprofilba fordul, hogy a filiszteusok csoportját megszólíthassa. (Rembrandtnak kapóra jön a viseletek és rekvizitumok történeti hűségének Philips Angel által a művelt festők ókori tárgyú elbeszéléseivel szemben támasztott követelménye: az „ókoriak" szokása szerint nem székeken ülve, hanem keleties kereveteken elnyúlva ábrázolja a dáridózó vendégeket, de mindenekelőtt Sámsont, akinek emiatt az átmeneti odafordulás érdekében spontán módon fel kell húznia jobb térdét; az asztalterítő takarásából így lábszára és lábfeje is elővillan, ami amúgy az ünnep tekintélyes urának kijáró *decorum* követelményével is ütközne.) A vőlegény erőteljes odafordulása a szomszédokhoz indirekte, mégis határozottan arra utal, hogy helye továbbra is menyasszonya mellett van, és azt nem is hajlandó odahagyni. Kettejük szoros összetartozását – a fejüket övező koronadíszek közösségén túl – részben azonos színű hímzett öltözékük, részben erős és egyforma megvilágítottságuk is evidenssé teszi: hogy Sámson arcára és felsőtestére mégis sötét árnyék vetül, az negatíve épp azt igazolja, hogy kimozdulása a közép szembenézetéből ideiglenes epizód csupán. Elcsavarodó testtartásának dinamikája így határozott kontrasztba kerül ifjú asszonya kimért nyugalmával, aki szemmel láthatólag nem támaszkodik valamelyik könyökére, hanem őrzi reprezentatív pózát, egyenes derékkal ül és néz szembe a nézővel.

Rembrandt mármost úgy intézi, hogy a vizuális hangsúly egyértelműen az átmeneti helyzetben felülő Sámson erősen megvilágított kezeire kerüljön. Ezek plasztikusan bontakoznak ki a leárnyékolt felsőtest mélybarna sötétjéből. A számlálás több mint beszédgesztus: vizuális metonímiaként azt a láthatatlan közös tárgyat (a feladványt magát) jeleníti meg, amelyre Sámson gesztikulációja rámutat, és amelyre a csoport valamennyi tagjának figyelme is irányul. A motívum már az egykorú festőnek, Philips Angelnek is feltűnt, aki a festészet művészetét dicsérő 1642-ben megjelent laudációjában[401] a rembrandti elbeszélések illusztratív pontosságát hangsúlyozva épp a *Sámson lakodalmá*val példálózott. Angel önkéntelenül is a motívum dramaturgiai jelentőségére mutat rá: „ebből az egyszerű, mégis nagyon természetes mozdulatból mindenki megérti, hogy [Sámson] mit akar mondani, noha nem minden vendég figyel rá. A vendégek egy része mással múlatja az időt és nem hallgatják a rejtvényt. Borospoharaikat emelgetik, hangosan kurjongatnak és ölelkeznek."[402] Közelebbről nem explikálja ugyan a dramaturgiai szándékot, de nem tudja nem észlelni a jelenet széttagoltságát – és a kép e részleteit és természetességét a történet gondos elolvasásából és értelmének elmélyült megfontolásából vezeti le. Az, amit Philips Angel „természetes ábrázolásnak"[403] [natuer-

401 Eredeti holland szövegét ld. **Philips Angel 1641,** részletes kommentárok a szöveg angol fordításához: **Miedema 1996.** Vö. még **Tümpel 1991,** 15.

402 Vö. **Philips Angel 1641,** 48., angol fordításban **Miedema 1996,** 246.

403 *„Siet, dese vrucht der eygen natuerlicke uyt-beeldinge ontstont door de Hystorie wel gelesen en ondertast te hebben door hooge en verre na-ghedachten."* [a. m. „Lám, az igazán természetes ábrázolás a történet helyes, magasabb szempontú és elmélyült olvasásának gyümölcse." **Philips Angel 1641,** 48.]

licke uyt-beelding] nevez, nemcsak a jelenetben fellépő figurák történeti-archeológiai, hanem „pszichológiai" hitelességét is kell hogy jelentse.

Mindenesetre azt világosan látja, hogy egyrészt a lendületes Sámson és hallgatói között a kezek játékára való koncentráció körkörösséget teremt: ezt neveztem korábban (vö. 253 f.) reciprok tranzitivitásnak. Mint oly gyakran, Rembrandt itt is finoman differenciál a belső kör és a távolabbról figyelők jelenlétének intenzitása között[404]. Fontos mozzanat ugyanakkor, hogy a másik oldalon is valami hasonlót látunk: a csókolózás, évődés, kacagás ott páronként hoz létre hasonló, abszorptív tárgykapcsolati körkörösségeket. Philips Angel közelebbről nem explikálja ugyan a dramaturgiai szándékot, de nem tudja nem észlelni a jelenet széttagoltságát – a kép egyes mozzanatait és a jelenet természetességét a történet gondos elolvasásából és értelmének elmélyült végiggondolásából vezeti le. Az tehát, amit „természetes ábrázolásnak" *[natuerlicke uyt-beelding]* nevez, nemcsak a jelenetben fellépő figurák történeti-archeológiai, hanem „pszichológiai" hitelességét is kell hogy jelentse.

Fontos mozzanat ugyanakkor, hogy a másik oldalon is valami hasonlót látunk: a csókolózás, évődés, kacagás ott páronként hoz létre hasonló, abszorptív tárgykapcsolati körkörösségeket.

Említettem már, hogy a kép dramaturgiai centrumát Sámson a filiszteusokhoz való lendületes *odafordulásának* erőteljes mozdulata alkotja. Láttuk, hogy az asszony mozdulatlansága *hozzá képest* a centrum magabiztos uralásának, és ezzel a *saját időben* való létezésének jelentését nyeri. Az asszony kompozitorikus különállása így nem elszigeteltségének vagy magárahagyottságának, inkább megingathatatlan autonómiájának kifejezéseként hat. Rembrandt úgy jeleníti meg az asszony és Sámson viszonyának hatalmi dimenzióját, hogy az asszonyon keresztül a férfire – mint tárgyának alárendeltre – *rámutat*, míg őt magát önléte erejénél fogva engedi *megmutatkozni*. Jelenlétében van valami a hatalommal bíró személy fellépésének autoritásából: annak a szuverenitásnak az evidenciája sugárzik belőle, akinek nem kell semmit közvetlenül cselekednie, hogy mégis erőteljesnek és hatékonynak látsszon. Kizárólag önmagát képviselő szubjektumként *viselkedik*, azaz nem hagyja magát afficiáltatni az épp zajló eseményektől, és ez vitathatatlan fölényt biztosít neki azokkal szemben, akik nem tudják jelenlétüket

404 Mintha Rembrandt itt is – akárcsak a Keresztelő Szent János prédikációján – egyenesen Leonardót „idézné", akinek traktátusát pedig ekkor még nem publikálták: „ha olyan figurát akarsz festeni, aki több személy között beszél, előbb gondolkozz el a tárgyról, amellyel az foglalkozni fog, és rendezd el az ehhez illő kifejezéseket: ha tehát beszédének tárgya a valamire való rábeszélés, akkor mozdulatai ehhez a szándékhoz illőek legyenek; ha pedig különféle érvekkel bizonyít valamit, akkora a beszélő jobb keze két ujjával fogja meg a bal keze egyik ujját s közben a két kisebb ujját hajlítsa be; arcával forduljon élénken a sokaság felé, a szája legyen félig nyitva, mintha beszélne: ha ül, akkor is tűnjék úgy, mintha kissé felegyenesedne; fejét tartsa előre a nép felé, amelyet csendesnek és figyelmesnek kell ábrázolnod: az emberek a szónokra szegezik szemüket, arcukon csodálat ül és egyik-másik öreg a hallott igazságon álmélkodva ajkát összeszorítja...néhányan leülnek és összekulcsolt kézzel tartják fáradt térdüket. Mások lábukat keresztbe rakva térdükre teszik kezüket és ebben tartják könyöküket; némely hajlott aggastyán szakállas fejét a tenyerére támasztja […]." Leonardo, *Trattato,* III. könyv, 380. Vö. **Leonardo 2005,** 107–108.

függetleníteni a szituációtól[405]. A kívüllét ideje, amit a timnahi asszony a befogadóval oszt meg, mintegy bekeretezi a terített asztalnál éppen zajló események zajos *„itt és most”*-ját: a tranzitív és intranzitív jelenlétek dramaturgiai megkülönböztetése épp ezzel – a hozzájuk tartozó *idődimenziók* tárgykapcsolati megkülönböztetése révén – tesz szert elbeszélő értékre. Mert az asszony kívülálló jelenléte értelmezést kíván a nézőtől, szemben Sámsonéval, akinek szenvedélyes elmerültsége az adott helyzetben világosan motivált, és nem szorul semmiféle különös magyarázatra.

Fölmerül tehát a kérdés: vajon a képszínpadi jelenlét manifeszt dramaturgiai különbségeiből kiolvashatunk-e valamit a *jellemek* természetére és a konfliktus mélyebb tartalmára vonatkozóan is?

Megkockáztatom, hogy erre a kérdésre igennel válaszoljak. Rembrandt műve határozottan sugall valamit e tekintetben, aminek megfogalmazásához nem szorulunk föltétlenül arról való spekulációkra, hogy a festő milyen írott vagy képi forrásokra támaszkodhatott, vagy hogy személyes karakterjegyei, életrajzi helyzete stb. milyen értelmezések irányába predesztinálták. Ha Sámson és párja kettősét a dramaturgiai megkülönböztetés önálló értelemegységként határolja el, akkor nem lehet nem észrevennünk a kettejükkel szemközt, az asztal innenső oldalán csókolózó pár sziluettjét, amely – ha a szemlélés folyamán fölismerjük az összefüggést – hasonló értelemegységként kezd funkcionálni. Nemcsak az erőteljes vizuális kontraszt, de a motivika szempontjából is: a főszereplő pár disszociáltságának pontosan az ellentettjét képviseli. Ezek a szerelmesek – itt alkalmazott terminológiám szerint – a reciprok tranzitivitás vegytiszta képleteként szolgálnak: olyannyira elmerülnek egymásban, hogy arcuk is szinte teljes takarásba kerül. Látatlanságuk mégsem rejt el semmi lényegeset a néző elől: ellenkezőleg, épp ezért válhat a főszereplők viszonyrendszerének vonatkoztatási pontjává, mondhatni dramaturgiai ellenpontjává, mert *evidens*, hogy mit csinálnak. Vegyük észre, hogy Rembrandt milyen konzekvensen dolgozza ki az összefüggést. A párok az asztal végén, egymással szemben helyezkednek el, a férfiak a nők balján, átellenes szimmetria szerint: mivel az asztalra enyhe oldalnézetben látunk rá, a két asszony úgyszólván szembekerül egymással. A két kiemelt párt az is összefűzi, hogy a férfiak a kezdeményezők, a nők inkább passzívan viselkednek. A két férfi mármost ugyanabba az irányba – a rendezői jobb felé – fordul: lendületes kartartásuk és bő ujjasaik ezért kerülhetnek egymással is egyértelmű vizuális párhuzamba. Mindkét mozdulat tárgyilag határozottan motivált, noha ellentétes értelmű. Az egyik férfi átöleli kedvesét, a másik viszont épp elfordul a magáétól. Figyelemre méltó a kézfejekkel való a játék is:

405 Svetlana Alpers is konstatálja ezt a meghasonlást, de ő a „szerep” fogalmát – mint erre korábban (itt a 197–206. oldalakon) részletesen kitértem – túlságosan is színházi kontextusban értelmezi. Holott a szerep a Rembrandt-dramatológia értelmében (tehát a *festett* színpadon) mindenekelőtt az ikonográfiai tárgyból fakadó narratív előírásként jelenik meg, a figura kilépése/kibeszélése belőle pedig nem a *színész* máslétét jelöli a színpadi alakításhoz képest, hanem az ikonográfia narratívájában adott szerepelőírás átértelmezését, illetve eltérő felfogását – kifejezetten a *képszínpadi dráma* kontextusában.

míg Sámson gesztikulációjának elokvenciája a lekövethető cselekvés gyújtópontjának mutatkozik, addig a háttal ülő férfi kézfejeinek összekulcsolódása, bár tárgykapcsolati szempontból semmivel sem kevésbé motivált („valószerű"), semmilyen hangsúlyt nem kap: szinte észrevétlenül olvad bele az ölelkezés elemi cselekvésének evidenciájába.

A *látó látás*nak mégis észre kell vennie: az egy irányba tartó kézfejek játékának finom kontrapunktja is azt igazolja, hogy a kép *szerelmesként* való jelenlétéből kiindulva értelmezi Sámsont és aktuális cselekvését. Rembrandt a testtartás átmenetiségének és az ujjakon való számolás tárgykapcsolati összefüggéseinek precíz kidolgozásával érzékelteti, hogy Sámson csupán felfüggeszti páros együttlétét újdonsült asszonyával: egy kis időre elfordul ugyan, de nem hagyja őt magára. Végtére is az ő védelmében cselekszik – és ugyanazzal az enthuziazmussal fordul a filiszteusokhoz, ahogy előtte kedvesét kellett hogy ölelje. Heller Ágnesnek igaza lehet, amikor úgy véli: „ebben a pillanatban kezdődik Sámson, a karakter, magának választott sorsa."[406] Rembrandt legalábbis példás rendezői érzékkel talál rá arra a pillanatra, amikor Sámson óvatlanul olyan konfliktushelyzetet idéz elő, amiről úgy hiszi, magabiztosan kontroll alatt fogja tartani. Tragikus hübrisze abban áll, hogy az idegen környezet ellenére – ifjú felesége személyében – biztos hátteret érez maga mögött: már a történet kezdetén, a szülői figyelmeztetés ignorálásakor is nyilvánvaló, hogy szerelmes lényéből hiányzik a körültekintés, az elemi emberismeret és az önreflexió képessége[407]. Rembrandt zseniális dramaturgiája egyszerre vizualizálja az asszony és a férfi szimbolikus szimmetriáját és dramaturgiai aszimmetriáját. Bizonyára éreztethetne valamiféle nexust vagy összejátszást az asszony és a később őt is megfenyegető filiszteus férfiak között: de ő – jellemző módon – tisztán a párkapcsolatra redukálja a drámai kofliktust. Ennek erejét nem csökkenti, hogy a narratíva értelmében az asszony a lakoma asztalfőjén még nem tudhatja, hogy konkrétan mi fog történni a továbbiakban – mert *a pillanat birtoklása* már „itt és most" érzékelteti hatalmát a férfi fölött, akit épp harcias lendülete, reflektálatlan szenvedélye sodor tragikus veszedelembe. Nem kell a formának többet anticipálnia annál, mint hogy az átható tekintetű asszonynak *lesz* a jövőben is elegendő befolyása ahhoz, hogy manipulálja beszűkült tudatú férjét, és birtokába kerüljön mindannak, amit szeretne – így a rejtvény megfejtésének is. Sámson itteni hevessége az asszonyi jelenlét keretező kontextusában ugyanannak a naivitásnak a kifejezésévé válik, amely a korai *Sámson és Delilá*n is oly védtelenné és a vele visszaélő asszonyi fondorlat áldozatává tette. A dramatológiai analízis végkövetkeztetése szerint Sámson tragikus sorsának nyitját Rembrandt a drezdai képen is a szerelmi elvakultság hübriszében találja meg.

---

406 Heller Ágnes: *Sámson. Erósz és Thanatosz a Bírák könyvében*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2007, 140.

407 [1]Sámson lement Timnába, és ott meglátott a filiszteusok lányai közt egy nőt. [2]Amikor visszament, elbeszélte apjának és anyjának: „Láttam Timnában a filiszteusok lányai között egy nőt. Vegyétek nekem feleségül." [3]Apja és anyja így szólt hozzá: „Nincsen nő törzsed tagjai közt és egész népedben, hogy elmész, és a körülmetéletlen filiszteusok közül akarsz feleséget venni?" De Sámson így válaszolt apjának: „Azt szerezd meg, mert az tetszett meg nekem." (Bir 14.1–3)

AZ ESENDŐSÉG HATALMA

DRÁMA MŰVELTETŐ SZERKEZETBEN: A *PÉTER TAGADÁSA,* 1660

28

Az amszterdami Rijksmuseum pompás kései főműve, az 1660-ra datált, tekintélyes méretű (154 × 169 cm-es) *Péter tagadása* **[3.89]** sosem okozott komolyabb fejtörést a Rembrandt-kutatásnak[408]. Bár megrendelőjéről nem tudunk biztosat[409], a kép autenticitását nem vitatták, datálása sem problematikus. Témáját az egyik leggyakrabban ábrázolt – és a XVI–XVII. század fordulójától kezdve kifejezetten divatossá is vált – bibliai elbeszélés adja: s minthogy a mű meglehetősen jól illeszkedik a történet ábrázolásának motivikus és kompozicionális konvencióihoz is[410], a szakírók interpretációs kihívást nemigen láttak benne. Leginkább a festő rendelkezésére álló közvetlen és közvetett mintákat, képi forrásokat firtatták. A legtöbb méltatást a kép varázslatos fényei és festői gazdagsága érdemelte ki: mint sajátos *elbeszélés* azonban a *Péter tagadása* kevés érdemi kommentárt váltott ki[411].

Pedig – megítélésem szerint – éppen ebből a szempontból figyelemre méltóan koncepciózus, valódi *drámai* műről van szó, amelyet érdemes a színpad ontológiájának szellemében „le is játszani". Gondoljuk meg: alapját olyan történet képezi, amelynek centrumában egy valódi *sorsfordulat* áll – főhőse, az apostol akaratlanul is egyfajta *anagnorísziszis* alanyává válik, ami döntő módon befolyásolja további életét és szerepvállalását. Más kérdés, hogy miért nem szokás Péter a Jézus háromszori megtagadását követő „keserves sírását" épp mint egy *tragikus* felismerés következményét szemügyre venni[412]. Annak ellenére mélyreható probléma ez, hogy az irodalomtörténész Erich

---

408 Egyetlen komolyabb kísérletről tudok, amely Rembrandt szerzőségét stíluskritikai alapon vitatná: Benjamin Binstockét, aki – Joshua Bruyn-nak a *Lengyel lova*ssal kapcsolatos felvetéséhez hasonlóan – leginkább a nagyon tehetséges tanítvány Willem Drostnak attribuálná a *Péter tagadásá*t – felettébb kétséges módon. Vö. **Binstock 1999,** 154.

409 Gary Schwartz stilisztikai alapon Jacob Trip-et és feleségét tartja leginkább elképzelhetőnek, akik bizonyára nagyra értékelhették Rembrandt kései stílusát, ha tőle rendelték meg festőileg hasonló felfogású reprezentatív arcképeiket. Vö. **Schwartz 1991,** 326.

410 Színvonalasan foglalja össze a bonyolult előtörténetet Fehér Dávid a budapesti Szépművészeti Múzeum *Géniuszok és remekművek* című kiállítássorozata alkalmából írott tanulmányában, amelyben részletesen ismerteti azt az Ember Ildikó rendezte 2009-es budapesti kamarakiállítást, amelynek középpontjában ez a Rembrandt-mű állt, vö. **Fehér 2010,** különösen 35–39. A kiállításról annak idején magam is írtam egy rövid esszét **(Rényi 2009d),** tömören megelőlegezve az itt kifejtett „dramatológiai" értelmezés alapgondolatát.

411 A téma kezelésére nézve tipikusnak tekinthető Arthur K. Wheelock sommás-közhelyes összegzése: „Mint Rembrandt [ez idő tájt festett] más apostol- és evangélista-képein, érezzük Péter belső küzdelmét, ahogy igyekszik kibékíteni magában hitét és emberi kétségeit és értetlenségét…[a tagadás-események összevonása folytán] arca nemcsak azt a kezdeti rémületet fejezi ki, ami akkor keríti hatalmába, amikor a szolgáló először szegezi neki a kérdést, de Krisztus jelenléte tagadásának visszavonhatatlanságát is szimbolizálja." Vö. **Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980,** 152.

412 „A bűnös mint tragikus hős" témájáról értekező Białostocki is szóba hozza Péter esetét, érdemben mégsem tár-

Auerbach szerint, aki korábban idézett alapművében a Márk-evangélium nyelvének vizsgálata során hosszas elemzést szentel a történetnek[413], Jézus legeltökéltebb tanítványa nyilván nem fogható az antik tragédiák magasztos hőseihez: teljességgel hiányzik belőle Oidipusz, Agamemnón vagy Antigoné nemes lényének kivételessége, a sorscsapások viselésének példaszerű erkölcsi tartása, az önkifejezés ehhez tartozó elokvenciája és hasonló „antik" erények. Alacsony származású, közönséges átlagemberről van szó, akinek viselkedésére és reakcióira leginkább a *mindennapi* jelző illik. Az ilyen karakter az antik tragédia színpadán Auerbach szerint legfeljebb komikus figuraként, alárendelt kisrealista kísérőjelenetekben tűnhetett volna fel. De az elemzés arra fut ki, hogy Péter mégis tragikus alak: ő az az újfajta *esendő* hős, aki „éppen gyengeségéből meríti ereje legjavát". Történetében a születő keresztény ember voltaképpeni alapvető életproblémáját ismerhetjük fel: mint egyszerű kapernaumi halászember – akárcsak az evangéliumok többi szereplője, a vámszedő, a prostituált vagy a szamáriai asszony – Péter tulajdonképpen véletlenül találkozik össze Jézus személyével és tanításával, és nem tehet mást, mint hogy a maga esetleges módján (alkata, élettapasztalata és önismerete szerint) reagál a jézusi szeretetvallás követésének kihívására. Hűsége is, „árulása" is mindenekelőtt a magánember/kisember személyes helytállásának története: a fordulat, amelyről ez a történet szól, nem is a közösség nyilvánossága előtt, csupán a lélek *bensőjében* zajlik le, és csak rá magára tartozik. Ezért nem is különbözik olyan nagyon azoktól a közönséges próbatételektől, erőtlenségektől és kudarcoktól, amelyekkel a többieknek – a Gethsemáné-kertben vele elalvó két Zebedeus-fiúnak, az elfogatás után szétszaladóknak, az emmausi tanítványoknak, a hitetlenkedő Tamásnak és a többinek – kell szembenézniök: mégpedig kinek-kinek a *személyes* önvizsgálat keretében.[414] Ezekben a „drámákban", képletesen szólva, nincs „kórus": hiányzik a poliszközösség ama kollektív „nyilvánossága", amely helyére tenné az egyén sorsát: egyedül a saját lelkiismeret színe előtt lehet – és kell – számot adni a bűnökről és mulasztásokról. Péter történetét egyedül az teszi a többiekénél példaszerűbbé, hogy az árulás miatti bűntudaton és önhitt magabízásának megrendülésén túl neki az egyházalapító grandiózus feladatához is fel kell nőnie[415].

---

gyalja. Pedig alkalmat találhatna rá: amikor például a Statenbijbel ama kommentárját idézi, amely Péter bűnbánatát mint „őszintét" állítja szembe Júdás megveszekedett bűnösségével. Vö. **Białostocki 1973,** 148.

413 **Auerbach 1985,** 42–50.

414 Természetesen ide tartozik, hogy amikor Júdás, a legsúlyosabb gaztett elkövetője megérti, hogy az elkövetett bűnt nem lehet meg nem történtté tenni, ő is egészen magára maradva kénytelen levonni a legmesszebbmenő személyes konzekvenciát. Vö. erről **[4.2.5.4]**

415 „Péter elhagyta szülőhelyét és munkáját, követte mesterét Jeruzsálembe: elsőnek ismerte föl benne a Messiást; amikor pedig a veszedelem reájuk tört, bátrabbnak bizonyult a többieknél, s nemcsak egyike volt azoknak, akik megkíséreltek ellenállást tanúsítani, hanem, amidőn még a bizonyosan várt csoda is elmaradt, igyekezett Jézust tovább is követni. Ez valójában merő igyekezet, felemás, félénk követés, s talán az a zavart reménykedés ösztökélte közben, hogy még bekövetkezhet a csoda, s a Messiás lesújtja ellenségeit. És mert csak felemásan, eleve kételkedve, félénken és titokban vállalkozott Jézus követésére, mélyebbre zuhan bármelyikőjüknél, akik legalább nem kerültek olyan helyzetbe, hogy Jézust nyíltan megtagadják: mert mélyebben, de mégsem elég mélyen hitt, megtörtént

A Rembrandt-mű dramatológiai értelmezésében Auerbachnak erre a radikális – mert a kereszténység történelmi bölcsőjéig, tulajdonképpen *a személyes cselekvés szabadságára* építő jézusi emberfelfogás gyökeréig visszamenő – elemzésére támaszkodom. Megítélésem szerint a festőt is Péter *drámája* érdekli: annak a döntésnek a magányos pillanata, amely elé a Jézushoz való csatlakozás állította, s amelyben, bár még nyitott, már tudjuk, hogy kudarcot fog vallani. Ábrázolható-e, és ha igen, miként ábrázolható a sorsesemény és az azt követő megrendülés mint anticipáció, mint prolepszis?

A szövegreferencia kérdése

Auerbach a *Mimézis* vonatkozó fejezetében Petronius és Tacitus realizmusát – az i. sz. I. század római prózairodalmának arisztokratikus valóságszemléletét – szembesíti a vele kortárs ókeresztény evangélium alulnézetű, spontán realizmusával. A nyelvhasználatot és a stílusrétegeket vizsgáló irodalomtörténeti összehasonlításnak – bár látszólag távol áll a XVII. századi nyugati képkultúra föltérképezésében érdekelt művészettörténész kérdésfeltevésétől – a jelzett kultúr- és társadalomtörténeti megállapításokon túl van egy, a Rembrandt-dramatológia szempontjából igencsak instruktív stílustani aspektusa. Az újszövetségi nyelv nóvumát ugyanis Auerbach abban ismeri fel, hogy e „közvetlenül mindenkihez szóló" történetek figuráit az evangélista nem az antik literátorok módján (mintegy „felülről lefelé tekintve", szilárd erkölcsi mércék és differenciált stiláris formulák birtokában, kvázi eleve megítélve/minősítve) ábrázolja: inkább „az alakuló dolgok sűrűjéből", egyfajta rálátás nélküli, reflektálatlan közelnézetben igyekszik megragadni. „Ami az újszövetségben érzékinek-érzékletesnek mutatkozik, nem tudatos utánzás műve, ezért nagyon ritkán van igazán kimunkálva; pusztán azért jelenik meg, mert hozzátapad az elmondandó eseményhez, *mert megnyilatkozik a belülről vezérelt emberek gesztusaiban és szavaiban*, de a szerzők a legcsekélyebb fáradságot sem fordítják a kimunkálás feladatára…. A Márk-evangélium szerzőjének egyáltalán nincs szeme a tárgyilagos, objektív ábrázolásra, például Péter jellemének festésére. Ő a nagy esemény legsűrűjében búvik meg, csak arra tekint, csak azt hirdeti, ami számít Krisztus fölléptevel és hatásával kapcsolatban, ezért a szóban forgó esetben még csak fel sem ötlik benne, hogy közölje velünk, mi vége lett a dolognak, hogyan menekült meg Péter".

---

vele a legrosszabb, ami átszellemült hívővel megtörténhet: a puszta életéért reszketett. És teljesen hihető, hogy az inga újból kilengett e szörnyű tapasztalat folytán, amelyet önmagáról szerzett – ezúttal azonban a másik irányba: kétségbesésében és kétségbeejtő kudarca miatt érzett szégyenében született meg az a víziós képessége, amelynek döntő szerepe volt a kereszténység kialakulásában. Csak e tapasztalatot megélve nyílik meg Péter számára Krisztus megjelenésének és passiójának értelme." **Auerbach 1985,** 43–44.

A szerző alig ismeri a történetbonyolítás formai hagyományait és az antik irodalmi nyelv technikáit: „amiről beszámol, az mintegy az *ő közreműködése nélkül, merőben belső mozgása folytán* lesz szemléletivé." (Az én kiemeléseim – R. A.)[416] Ezért vonzódik az evangélista az *egyenes beszéd* használatához: a kevesek között elhangzó, rövid közvetlen párbeszédekben, távol az antik tragédiák stilizált *stychomythia*itól, „közvetlen érződik a pillanat drámaisága".[417]

Látni való, hogy Auerbach a spontán megtörténő események rögzítésének egy olyan keresetlen formaelvét véli Márk irodalmi szövegében föltalálni, amely – az általam eddig kifejtettek szerint – több mint másfél évezreddel később, a rembrandti képszínpadi játék alapjául is szolgál majd. Ha az az ambícióm, hogy a Rembrandt-képen a *tragikus* Pétert, a *dráma* Péterét ismerjem fel, össze kell olvasnom egymással az újszövetségi párbeszédek „egyenes beszédét" a rembrandti „dialógusokkal" – úgy, ahogy azok „a belülről vezérelt emberek gesztusaiban és szavaiban" spontán megtörténnek. Persze, míg Auerbach szerint az evangéliumi szöveg ereje épp a műviség hiányából fakad, addig Rembrandtnak ugyanezt a közvetlenséget – tehát a cselekvők „merőben belső mozgásából" fakadó természetes elevenségét – festői-rajzolói fogások segítségével *mesterségesen* kell előállítania. Azt kell most megvizsgálnunk, hogy a gyanúsítók és Péter keresetlen, az evangélisták által épp csak lejegyzett dialógusai miféle precízen kimunkált dialogikus tárgykapcsolatok formájában válnak a festett színpad nézői számára is megtapasztalhatóvá.

Ismeretes, hogy Péter árulásának epizódja csak a szinoptikus evangéliumokban fordul elő, ráadásul mindhármuknál két részből – egyrészt a megjövendölésből, másrészt a három tagadásból – áll össze, és nagyon hasonlóképpen játszódik le. Auerbach nyilván azért választja Márk szövegét (Mk 14. 66–72), mert ez a legtömörebb: szinte mindent csak a rövid párbeszédekre bíz. Hozzá szóhasználatban is Mátéé (Mt 26. 69–76) áll közelebb: mindketten igen széles nyilvánosság előtt zajló[418] és meglehetősen heves szóváltásként[419] ábrázolják a történteket. Képalkotási szempontból azonban messze Lukácsé (Lk 22. 54–62) a leginformatívabb – és nem szükséges túl sok annak belátásához, hogy ha Rembrandt egyáltalán rászorult valamelyik evangéliumi szövegváltozat konzultálására[420], akkor leginkább ezzel lehetett dolga.

---

416 **Auerbach 1985,** 48–49.

417 **Auerbach 1985,** 47.

418 Vö. „…de ő *mindnyájuk* hallatára tagadta…" (Mt 26.70); „mondta a *többieknek*…" (Mt 26.71); „*akik mellette álltak*, szintén állították" (Mk 14.70) stb.

419 Vö.: „*esküdözni és átkozódni* kezdett" (Mk 14.71; Mt 26.74); „*körülfogták* Pétert és *bizonygatták*" (Mt. 26.73) stb.

420 Emlékeztetnék Bauch „bibliaolvasó" és Tümpel „illusztrációgyűjtő" Rembrandtjának régi (és nem túl épületes) szembeállítására, vö. itt 155–157. A két forrástípus egyidejű használata nem zárható ki. Amy Golahnynak lehet igaza, hogy alkotás közben Rembrandt – akárcsak kortársai – azért olvasott szövegeket, hogy információt gyűjtsön az adott történet helyszíneiről, a karakterekről és a történések körülményeiről. Vö. **Golahny 2003,** 35.

Lukács vonatkozó elbeszélése[421] ugyanis három mozzanat tekintetében különbözik markánsan Márkétól és Mátéétól, és ezek, úgy tűnik, mind nyomot is hagytak Rembrandt festményén.

(1) A téri környezet precíz kezelése tekintetében: Lukács nem elégszik meg a puszta „kint ült" jelzésével, hanem gondosan körülírja a környezetet, illetve elhelyezi benne Pétert és a párbeszédeket. *[54]Elfogták és a főpap házába vitték. Péter messziről követte. [55]Az udvar közepén tüzet raktak és körbe ültek. Péter is közéjük ült."* A másik két szinoptikus nem tesz különbséget a főpapi ház belső és külső terei között, és egyik sem hangsúlyozza, hogy Péter *távolról* követi Jézust. Míg a másik két szerzőnél Péter nyugtalanul ki-be mászkál az előcsarnokban, Lukács ábrázolásában végig ott marad a tűz körül, ami arra vall, hogy

(2) Lukácsnál egyik gyanúsítás sem kap széles nyilvánosságot, nem jár hangoskodással és spektakuláris visszautasítással, mint Márknál *(„kiment az előcsarnokba […] akik mellette álltak, szintén állították: 'Valóban közéjük tartozol, hiszen galileai vagy.' [71]Erre átkozódni és esküdözni kezdett")* vagy Máténál *(„[73]Röviddel ezután az ott állók körülfogták Pétert és bizonygatták: 'De bizony, közéjük tartozol te is, hiszen beszéded is elárul.' [74]Erre már esküdözni és átkozódni kezdett")* Lukácsnál a vádló két alkalommal is harmadik személyként mutat rá Péterre (*„Ez is vele volt"),* egyszer pedig négyszemközti párbeszéd történik: de Péter válaszaiban rendre egyedül és *ad hominem* annak válaszol, aki a gyanút megfogalmazta ([57]*„Asszony*, nem ismerem"; [58]*„Ember*, nem tartozom [közéjük]"; *„Ember,* nem tudom, mit beszélsz"). Semmi sem utal széles nézőközönségre és kollektív gyanúsításra: hiába ismétlődik meg ugyanazon a helyen háromszor is, a rövidke szóváltások nem váltanak ki nyílt indulatokat, a feszültség nem kumulálódik látványosan. Az egész eseménysor a jelenlévők körében lényegében észrevétlen marad: emiatt sokkal hihetőbb is, hogy Péter azután következmények nélkül távozhat a színről. Végül

(3) egyedül Lukács tesz említést arról, hogy a kakas kukorékolása után *[61]„az Úr megfordult, s rátekintett Péterre."* Ez a mozzanat, amely mind az egzegetikai, mind az ábrázolási hagyományban meglehetősen hangsúlytalan marad, Rembrandt dramaturgiájában, látni fogjuk, mint *prolepszis* kulcsszerepet nyer.

---

421 Lk 22.54–62. [54]Elfogták és a főpap házába vitték. Péter messziről követte. [55]Az udvar közepén tüzet raktak és körbe ültek. Péter is közéjük ült. [56]Egy szolgáló meglátta, hogy ott ül a tűznél. Szemügyre vette, aztán megjegyezte: „Ez is vele volt." [57]De tagadta: „Asszony, nem is ismerem." [58]Nem sokkal ezután egy másik vette észre: „Te is közéjük tartozol" – szólt neki. Péter tiltakozott: „Ember, nem tartozom." [59]Alig telt el egy óra, másvalaki bizonygatta: „De igen, ez is vele volt, hiszen galileai." [60]„Ember – tagadta újra Péter –, nem tudom, mit beszélsz." Még ki sem mondta, máris megszólalt a kakas. [61]Az Úr megfordult, s rátekintett Péterre. Péternek eszébe jutott, mit mondott neki az Úr: „Mielőtt ma megszólal a kakas, háromszor megtagadsz." [62]Kiment, és keserves sírásra fakadt.

A továbbiakban két részre bontom a mű szorosabb vizsgálatát. Az első szakaszban a tagadás-jelenetet elemzem, amelyet – a beszédhelyzetek mikrodramaturgiája szempontjából – klasszikus per-szituációnak tekinthetünk: ezekhez hasonlókat korábban vizsgáltam már (lásd itt 337–351.). De látnunk kell, hogy bár Péter mint „vádlott" eredményesen védekezik, a történet mégis az ő „keserves sírásával" ér véget. Ezért a második szakaszban azt mutatom meg, hogyan képes Rembrandt az állókép színpadán Péter *lelkiismereti fordulatát* is anticipálni. Mindkét vonatkozásban érdemes kihasználni, hogy a festő ezúttal valóban gazdag képhagyományra támaszkodhatott: összehasonlításokat fogok tehát tenni korábbi és kortársi ábrázolásokkal, hogy a rembrandti dramaturgiai invenció sajátszerűsége minél plasztikusabban megmutatkozzék.

Gyanúsítások és hárítások: a nyílt kollízió súlytalanítása

Induljunk ki tehát az „egyenes beszédben" lezajló dialógus közvetlen menetéből. Ha az érdekli a festőt, hogy pontosan *mi is történik* Péter kérdőre vonásának pillanatában, az egyrészt persze triviális (azaz könnyen elbeszélhető), másrészt egy sor dramaturgiai kérdést is felvet, amelyet a kép „rendezője" nem hagyhat megválaszolatlanul.

Nézzük meg ebből a szempontból Lukács szövegváltozatát. A szolgálólány gyanút fog, hogy Jézus közelében látta már az ismeretlent, aki az imént ült oda melegedni a katonák közé: odamegy tehát hozzá, hogy „szemügyre vegye", majd egy megjegyzést tesz rá: „*ez* is vele volt." Kihez beszél a szolgáló? Szavai nyilván azoknak szólnak, akik épp az imént fogták el és kísérték Jézust a főpap házába. Péter a puszta megállapítást is egyből tagadja, mert a leány szavait *vádként* értékeli, értsd: felszólításként a katonáknak, hogy hatósági közegként járjanak el: például tartóztassák le, és Jézushoz hasonlóan őt is vigyék a főpap elé. Jan Pynas (1582–1631) 1629-es tollrajzán például **[3.96],** amelyet J. R. Judson – egyébként nem a most tárgyalt szempontból – Rembrandt egyik közvetlen előzményeként azonosított[422], a szolgáló jobb karjával Péterre mutat, de szavait nem hozzá, hanem – oldalra és maga mögé fordulva – a páncélt viselő fiatal katonához intézi: a fáklyát tartó, élesen leárnyékolt *repoussoir*-figura mögött balról ennek profilja zárja le a csoportot. Megértve a deixisben („ez") rejlő kimondatlan felhívást, a katona tágra nyíló tekintettel, enyhén elnyílt szájjal higgadt, tárgyilagos pillantást vet a kopaszodó, ősz szakállas apostolra. Hogy Péter erre *támadásként* reagál, azt Pynas azzal érzékelteti, hogy az apostol a szolgálóval ellentétes irányba dől, mintha el akarna hajolni előle, és elkerekedő szemekkel, szóra nyíló ajkai-

422 **Judson 1964,** 141ff.

val, továbbá mellére szorított / esküre emelt kézmozdulatai minden szuggesztivitásával egyenesen *a katonának* válaszol.

A vád közvetetté tételének ez a dramaturgiája magától Caravaggiótól ered, aki a New York-i Metropolitanban őrzött kései, 1609–1610 körül festett közelképén **[3.97]**[423] szorosan a „per" három konstitutív szereplőjének interakciójára redukálja az elbeszélést[424]. A fiatal lány plasztikus arcát térben szokatlanul közel vonja a páncélba öltözött katonáéhez: a testközelség miatt szinte delejező erejűvé fokozott tekintet a lány alig látszó (csupán súrolófénnyel akcentuált) kézfejének az apostolra rámutató gesztusát hivatott nyomatékosítani. Ez a közvetítés csakis azért lehetséges, mert a katona sötétben tartott árnyékprofilja és tétován felemelt jobb karja viszont közvetlenül Pétert célozza: így keletkezik az a benyomás, hogy az asszony odahajlásával egyenesen presszionálja a katonát a Péterrel szembeni fellépésre. Az ún. „Fáklyafény mestere" is ezzel a fogással él **[3.98]:** ugyan az asszony itt kissé bágyadt tekintettel folyamodik a hatóság képviselőjéhez, de a katona asszertív előrehajlással és Pétert vizslató agresszív pillantással válaszol. Dirk van Baburennél **[3.99]** szintén a szolgálólány izgatott odahajlása motiválja a fiatal tiszt affektív reakcióját, aki a kétségbeesett Péter jobb karját is megragadja. Ha tehát a „vádló" nem a „vádlott"-hoz, hanem mintegy a „hatósághoz" fordulva fogalmazza meg a gyanút, az óhatatlanul az utóbbi – a katonák – intenzívebb involválódásához vezet: ez pedig a vádlottból is nyilván hevesebb hárító reakciókat vált ki.[425] Általánosságban elmondható, hogy a téma barokk kori ábrázolástörténetét ennek – tehát a per-szituáció heves dramatizálásának – tendenciája határozza meg.

Ezzel szemben Rembrandt szemmel láthatólag kerüli „vádló" és „védekező" éles kollízióját, a feszültség tompítására játszik. Nála a leány közvetlenül az apostolhoz fordul, a baljában tartott gyertya fényét egészen közel emeli Péter arcához, hogy jobban megnézhesse: s bár a nyelvi deixis („*ez* is vele volt") mögötte a katonáknak szól[426], mozdulata nem mutat rá határozottan Péterre, nem „jelöli meg" mint célpontot. A

423 Vö. **Hibbard 1983,** no. 192., p. 341.

424 Judson egy elveszett Caravaggio-eredetit is feltételez a háttérben, amely Honthorston keresztül juthatott el Pynashoz, vö. **Judson 1964,** 144.

425 Figyelemre méltó, hogy Caravaggio követői nem ezt a reduktív utat követték: egyrészt szívesen helyezték a jelenetet kocsmai környezetbe és egészítették ki ivó katonák, szerencsejátékosok és hamiskártyások dévaj társaságával, bár már itt leszögezhetjük, hogy az erkölcsi hamisság efféle allegorizálása (amely Ribera **[3.100]** és Manfredi **[3.101]** római köreitől Európa-szerte egészen Tournier-ig **[3.102]** és Georges de la Tour-ig **[3.103]** elterjedt, vö. **Judowitz 2018,** 37ff.) hidegen hagyta a drámára kihegyezett Rembrandtot. Másrészt az is típusos, hogy a Pétert gyanúsítók és az apostol csoportja többnyire gyertya- vagy fáklyafényes éjszakai jelenet keretében, fél- vagy három negyedalakos közelképként jelenik meg.

426 Érdekes határeset Carlo Saraceni kétszer is megfestett caravaggeszk kompozíciója (London, National Gallery, 1615–1620) **[3.104],** amelyen Péter és a szolgálólány kettőse hivatott megeleveníteni a *Péter árulása* ikonográfiáját: a római festő azzal, hogy lemond legalább egy katona megjelenítéséről, korlátozza saját dramaturgiai játékterét, és mindent a gesztikulációk és arckifejezések egyensúlyi játékára bíz. A két protagonista dialógusa annyiban különbözik a korai Rembrandt *Anna és Tobit*jától **[2.42],** hogy ott – láttuk – ez a szűkítés a narratíva logikájából következik, míg Saraceninél nincs értelme a jelenetnek anélkül, hogy ne gondolnánk hozzá a vádhoz mégis *valamilyen* nyilvánosságot.

fiatal lány eleven lénye inkább tűnik kíváncsinak, mint gyanakvónak: szemben például a Caravaggio-követő Tournier rosszindulatú asszonyságával **[3.105],** jobbjának fölfelé kinyújtott mutatóujja inkább arra a bensőséges festői káprázatra ad alkalmat Rembrandtnak, hogy a gyertyafény a testen is átvilágító intenzitását érzékeltesse.[427] Az apostol is arányos módon válaszol: baljának határozatlan gesztusa inkább hat értetlenkedésnek, mint határozott elutasításnak. Ahogy jobbját sem esküdözve szorítja a keblére, inkább fázósan fogja össze vele mellkasán a testét beburkoló súlyos, fehér takarót. Nem billen ki tehát az egyensúlyból: megőrzi masszív, szinte fejedelmi tartását. A kollízió itt jóformán kimerül egy kíváncsi és egy óvatos tekintet összepillantásában. Arra is ügyel, hogy Péternek se a szavai, se a testbeszéde ne irányuljanak közvetlenül a katonákra, akik – szemben például Honthorst rennes-i **[3.106]** vagy Gerard Seghers raleigh-i **[3.107]** kompozíciójával – itt nem is kerülnek Péter testközelébe: nem tehetik kezüket a vállára, nem ragadhatják meg a gúnyáját stb. A bal szélen háttérbe húzódó marcona nem is több sötét, arctalan profilnál. Rembrandt inkább az előtérben üldögélő másikra koncentrál, aki fedetlen, kissé csapzott fővel, kupája ürítése közben érdeklődve, de indulatmentesen figyeli az előtte zajló beszélgetést: már megszabadult nehéz páncélsisakjától és kardjától, láthatólag „szolgálaton kívül" helyezte magát, amit különös módon enyhén kopaszodó, rövid üstöke és vöröses fényben fürdő, boritta profilja is megerősít. Láthatólag nem veszi magára a lány szavaiban implikált felszólítást, esze ágában sincs beavatkozni az ügybe.

De miért olyan fontos Rembrandtnak, hogy csökkentse a nyílt kollízió intenzitását, hogy ilyen alacsony hőfokon tartsa a szituáció feszültségét? Henkel már 1934-ben felfigyelt arra, hogy Péter tagadó gesztusa mennyivel kevésbé energikus, mint Gerard Seghersé[428], de a magyarázatot – megítélésem szerint – túl rövidre zárja. „Amikor kiejti száján, hogy 'nem ismerem ezt az embert', Péter ráébred, hogy megcsalta mesterét, és azonnal bánja is: ez teszi tragikus figurává, tele méltósággal és misztériummal. Szent Péterben csak Rembrandt tudta kifejezni ezt a kettősséget: olyan mélyen ismerte ugyanis az emberi lelket, hogy a Saulhoz, Lukréciához vagy Hámánhoz hasonló problematikus figurákat is meg tudta érteni… akik aztán elkerülhetetlen sorsuk áldozatává lettek."[429] S bár ő sem feledkezik el a háttérben zajló másik jelenet megemlítéséről, és „zseniális gondolatnak" nevezi Jézus odafordulását Péterhez, azaz a két jelenet egyidejűként való ábrázolását, sem a tagadás, sem az emlékeztetés közelebbi *dramaturgiai* elemzését nem ejti meg. Ugyanez a szervi hibája Duncan Bull értelmezésének, aki szintén „a gesztusok

427 Bár Rembrandt aligha ismerhette, a szolgálólány/Péter kettősének hasonlóan visszafogott megoldását látjuk Georges de la Tour nantes-i festményének **[3.103]** bal szélén.

428 Gerard Seghers több verzióban is megfestette a témát. Ezekről Rembrandt akár közvetlenül, akár közvetve – pl. Schelte a Bolswert (1586–1659) és Andries Pauli (Giovan Antonio de Paoli, 1600–1639) rézmetszetei **[3.108]** révén értesülhetett. Vö. **Henkel 1934,** 153ff. A gyertyafény eltakarásának a kora barokkban kedvelt festői motívumával Gerard Seghers más caravaggeszk notturnóin is **[3.109]** találkozhatott.

429 **Henkel 1934,** 154.

játékában" látja kifejeződni az üzenet komplexitását, de nem foglalkozik az interakciók dinamikájával[430].

Egyelőre csak a tagadás mozzanatánál maradva, vegyük észre, hogy Rembrandtot megint az esemény *nyitottsága* érdekli: a résztvevő autonóm szubjektumok interakcióinak olyan spontán összjátéka, amelynek során *bármi megtörténhet:* akár az is, hogy Péter beismeri, amivel megvádolják, akár az, hogy a katonák eleget tesznek a felszólításnak, és letartóztatják. Nem lehetséges, hogy valamilyen tudatos dramaturgiai megfontolás állhat amögött, hogy Péter meggyanúsítása és a hárítás minél halkabban, minél köznapibb módon, minél *észrevétlenebbül* történjék meg? Végtére is a narratíva szerint Péter megússza a többszöri és fölöttébb jogos (!) gyanúsítgatást: ha a festő hitelt akar adni a történéseknek, azt is éreztetnie kell, hogy *itt és most* a katonák tényleg nem látnak okot a beavatkozásra. Vagy azért, mert a lány nem eléggé motivált a leleplezésben, vagy mert az apostolnak az őszintétlen gesztikuláció minimuma is elég, hogy leszerelje őt. A festő mindenesetre minden eszközével azon van, hogy a „vád" akciója és a „védelem" reakciója között alacsony hőfokon teremtsen olyan egyensúlyt, amelyben egyik fél sem tud dominánssá válni, azaz nem tudja maga mellé állítani az „igazságtevő" pólusát. Azt érzékelteti, hogy ebben a zárt per-szituációban egy súlytalan szóváltáson túl valójában *nem történik semmi*. Rembrandt pontosan érti, hogy a történetet a Péter*ben* lezajló fordulat teszi drámává, nem az utcán, nyilvánosan lezajlott események.

Az a tény tehát, hogy Péter *hazudik*, a képen sem válhat nyilvánvalóvá. Minthogy tehát a „per" manifeszt konfliktusa inkább elrejti a voltaképpeni drámát, az a kérdés merül fel, miként lehetséges egyetlen állóképen a sikeresen alakoskodót és annak belső meghasonlását is ábrázolni?

Mindez Caravaggio számára nem okoz problémát: ő egyszerű vizuális parataxissal összevonja a vádaskodási jelenetet Péter megrendültségével. Az ő Pétere közvetlenül már nem hárít: se a leánnyal, se a marconával nincs dolga. Elkeseredett arckifejezése, magába fordulásának, önmarcangolásának szuggesztív jelei arra vallanak, hogy már hatalmába kerítette az árulás miatti bűntudat és kétségbeesés. Olyan dramaturgiai kérdéseket, hogy miért marad passzív a katona, vagy hogy meggyőző-e *itt és most* Péter fejerázása, Caravaggiónál – és a legtöbb, hasonló ábrázolás esetében – egyszerűen nincs értelme föltenni: főként azért nincs, mert az *elbeszélés* szempontjából fölöttébb redundáns dolgokat firtatnánk. Bármily feszes és kondenzált is Caravaggio kompozíciója, eltünteti a néző elől az öncsaló tagadástól a ráismerésig vezető átmenet drámai pillanatát[431]: bár elmesélhetővé teszi a történetet a vádaskodástól az apostol lelkifurdalásáig, az egymás mellé rendeléssel a drámát magát rövidre zárja.

---

430 Vö. Duncan Bull katalógustételével in: **Kat. Amsterdam 2006,** 84–85.

431 Rembrandt épp ellenkezőképpen jár el, mint Caravaggio: az állóképen nem összevonja, inkább széttagolja a történet szakaszait. Késleltető dramaturgiája épp arra irányul, hogy vád és védekezés *itt és most*-ját elválassza a bűntudat feltámadásának pillanatától.

Rembrandtot az fűzi leginkább Caravaggióhoz, hogy őt is Péter lelkiismereti fordulata és nem a tűz körüli perpatvar foglalkoztatja. De azt is világosan látja, hogy a két mozzanat nem vonható össze egyetlen jelenetegészbe. Nem az iskolás kronológiai hűség, hanem a drámai fordulat természete miatt: az ugyanis nem mehet végbe az árulás *itt és most*-jában. Péter tragikus életeseménye eleve nem a jelenet szereplői közötti feszültségtérben indukálódik, ahogy azt a konvencionális ábrázolások többsége – Caravaggióé is – sugallani látszik. Mindaz, ami egy ilyen képen explicit eseményként elénk tárul, nem eredője, csupán ürügye és alkalmi kerete a voltaképpeni drámának. Tudta ezt jól az evangélista is, amikor az elbeszélés végén nyomatékkal jelzi, hogy Péter önmarcangoló felismerésére már nem a főpap udvarán, értsd: *nem nyilvánosan* kerül sor: a kakasszó elhangzása után – olyan jel ez, amelyet a jelenlévők közül értelemszerűen egyedül ő ért meg – *„kiment* és keserves sírásra fakadt" (Lk 22. 62).

A dráma kulcsánál vagyunk. Föltehetjük a kérdést: mi az a fölismerés *(anagnórí-szisz),* amit a kakasszó kivált, s ami utólag az apostol megrendüléséhez vezet, a keserves síráshoz, amelynek rajta kívül nincsenek már tanúi? Mit *ért* meg, mire jön rá Péter a tornác magányában?

Gondoljuk meg: a Mester iránti őszinte ragaszkodásból a főpap házáig merészkedő Péter egészen a kakasszóig abban a hitben van, hogy sikerült kimenekülnie a csapdahelyzetből, amelybe vakmerősége juttatta. Nyilván úgy érzi, hogy amit tett, nem volt több köznapi füllentésnél – afféle futó, könnyen feledhető kis hazugságnál, amilyennel különféle szorult helyzeteinkben jobb híján valamennyien élünk, s amelyek miatt többnyire magunk sem érzünk bűntudatot. Egyszerűen félelemből, szinte ösztönösen cselekszik – és bár *itt és most* hazudik, ez a hazugság *nem* alakoskodás, nem csalás. Menti a saját bőrét, de a szó emfatikus értelmében nem árulja el Jézust: ahhoz eltökélt és célirányos cselekvés kellene, amilyen például Júdásé volt. De az ő esetében ilyesmiről nincs szó: még cserbenhagyásról sem, hisz Péter az adott helyzetben még legőszintébb hitvallásával sem segíthetne a Mesteren. Nem: Péter nem elárulja és nem cserben hagyja Jézust, hanem – rémületében, önző módon – egyszerűen *megfeledkezik* róla. Aligha fordul meg a fejében, hogy ezzel egyszer még el kell számolnia.

Ezért, és nem másért döntő mozzanat a kakas megszólalása: *emlékezteti* ugyanis az épp megkönnyebbült apostolt jövetelének okára, azaz Jézusra és az ő sorsára. Konkrétan arra a párbeszédre, amelyet Jézussal folytatott az utolsó vacsorán: *„31Simon, Simon […] imádkoztam érted, nehogy megfogyatkozz a hitedben. Amikor megtérsz, te erősíted majd meg testvéreidet." 33„Uram – felelte –, készen vagyok rá, hogy a börtönbe, sőt még a halálba is kövesselek." 34Ő azonban így válaszolt: „Péter, mondom neked, mielőtt ma megszólal a kakas, háromszor letagadod, hogy ismersz."* (Lk 22. 31–34.) Péter egy csapásra ráébred arra, hogy pontosan az történt, amit Jézus megjövendölt – zokogni viszont azért kezd, mert azt is megérti, hogy iménti „kis hazugságait" éppenséggel a maga korábbi *hübrisze* súlyosbítja csakugyan bűnné – az önhittség bűnévé, amelyre maga a Mester már

az utolsó vacsorán figyelmeztette. Ha akkor és ott nem hirdette volna oly büszkén és dölyfösen, hogy *„a börtönbe, sőt még a halálba is követni”* fogja Jézust, most nem kellene egy közönséges emberi gyöngeségért is súlyos bűntudattal fizetnie. Lássuk világosan: ez a felismerés jellegét tekintve akkor is tragikus, ha Péter *nem* követ el Jézussal szemben érdemi bűnt. Továbbá akkor is az, ha a prófécia már eleve tartalmazta az *„amikor megtérsz, te erősíted majd meg testvéreidet”* bizonyosságát: a bizalmat, hogy Péter, épülve személyes tapasztalatából, fel tud majd nőni az egyházszervezés grandiózus feladatához.

A *Péter tagadásá*n Rembrandtnak két feladatot kell tehát egyidejűleg megoldania: egyrészt *hihetővé* kell tennie, hogy Péternek *itt és most* sikerül megvezetnie vádolóit; de rá kell mutatnia arra is, hogy ez *nem* az igazság pillanata. Hogy az igazság pillanatát is megjelenítse, meg kell találnia a kakasszó dramaturgiai ekvivalensét: másként fogalmazva, a sikeres hazugság pillanatát el kell idegenítenie, be kell kereteznie.

Egyrészt most már látjuk, hogy a *Péter tagadásá*n miért csökkenti a festő a minimálisra a szóváltás dinamikáját. Rembrandt mégis nagy méretű, háromnegyedes figurák közelnézetével és a finommotoros mozgások roppant precíz összehangolásával operál: minden erejével a szituatív viselkedések testközeli hitelesítésére törekszik. Azt kell érzékeltetnie, hogy Péter nemcsak *hihetően* hazudik, hanem *hitelesen* is: hogy annyira megretten a fenyegetéstől, hogy olyan reflektálatlanul tagad, s hogy emiatt minden más – persze elsősorban Jézus – megszűnik számára létezni. A szituáció ilyenfajta öncsaló uralásának vet véget a kakasszó, hogy Pétert újra jövetele céljára emlékeztesse.

Rembrandt megoldandó formaproblémája tehát az, hogy miként ábrázolja a kakasszót mint képszínpadi *eseményt,* amelynek során a protagonista emberi állapotában változás következik be. Láttuk: Caravaggio megkerüli ezt a kérdést. Bár ő sem él a kakas-motívum didaktikus ikonográfiájával, kompozíciójának egyszerű parataxisa inkább elfedi, mint feltárja a Péter belső állapotában bekövetkező változást mint a felismerés pillanatát. Rembrandtot ellenben épp ez, a fordulat maga foglalkoztatja. Mint velejéig színházi ember, a drámai idő megjelenítését ő sem bízza egyszerű ikonográfiai azonosítókra – jól tudja, hogy a képszínpadon csak dramaturgiai megkülönböztetések révén narrálhat. Kapóra jön neki az egyedül Lukács által említett, és elsőre mellékesnek tűnő cselekménymozzanat: hogy miután elhangzott a kakasszó, „[61]*az Úr megfordult, s rátekintett Péterre.”* (Lk 22. 61.) Nyilvánvaló, hogy Jézus odafordulása ugyanazt *jelenti*, mint a kakas hangja: hübriszére emlékezteti Pétert. De ahogy Jézus a hátsó helyiségből, ahol kihallgatása zajlik, egy pillanatra kifelé fordul, az apostolt célzó pillantása *itt és most* nem érhet *célt.* Minthogy Péter az előtérben még minden erejével azon van, hogy a maga bőrét mentse, mit sem sejthet arról, hogy a háta mögött a Mester – ugyanebben az *itt és most*-ban – némán figyelmezteti: mert *ő már* tudja, amit Péter *még* nem, s amire rövidesen a kakasszó fogja emlékeztetni. Hátulról jövő pillantása bekeretezi tehát Péter hazug őszinteségének jelenetét, vagyis proleptikusan mintegy helyettesíti a kakasszó szignálját.

A KÉSLELTETÉS TEREI

Tekintsünk most el egy pillanatra a Rembrandt-képtől. A Lukács-evangélium nem tesz említést arról, hogy Péter észleli-e, illetve viszonozza-e Jézus kifejezetten őt célzó pillantását a kakasszó után. Elvben lehetséges volna, sőt bizonyos értelemben az lenne logikus, hogy ebben a momentumban – az igazság pillanatában – Péter *visszanézzen* rá: hogy a fölismerés pillanata, illetve a bűnvallás a Jézussal való szótlan összepillantásban történjen meg. Rembrandt azonban tudja, hogy egy ilyen megoldás rövidre zárná, mintegy súlytalanítaná a drámai pillanatot: hiszen még az előtt teremtené meg a Mester és tanítványa közötti kölcsönös megértés parúziáját, mielőtt Péter rádöbbenne arra, illetve teljes mélységében megélné és megértené, hogy mit tett[432]. *Késleltetnie* kell tehát a felismerést, ebben pedig leghatásosabb eszköze a szcenikus tér megosztása.

Ennek érdekében Rembrandt a téma egy olyan régebbi ikonográfiai típusához fordul, amelyben a tagadási jelenet Jézus Kajafás előtti kihallgatásával kombinálódik. Ezért fontos előzmény Pynas rajza **[3.96],**[433] amelyen a Caravaggio követőihez kapcsolódó kismester összekombinálja az osztott színpadot a félalakos, közelnézetű caravaggeszk kamaradrámával. Pynas, akinek tervét Rembrandt is ismerhette, egy olyan építészetileg értelmezhetetlen, de épp absztraktsága miatt színpadilag hatásosan osztott játéktérbe állítja a közeli és a távoli jelenetet, ami kapóra jöhetett Rembrandtnak, hogy a kettő közötti mélyértelmű térdramaturgiai összefüggést élére állíthassa. Ennek fényében érdemes Rembrandt mindkét – az amszterdami kép előzményének tekinthető – saját kezű rajzát is szemügyre venni: ugyanis mindkettőben ezzel a szcenikai mozzanattal, a helyszínekkel és térpozíciókkal kísérletezik.

Az amszterdami olajképet körülbelül öt évvel előzte meg az a ma a párizsi École des Beaux-Arts-ban őrzött tollrajz **[3.110],**[434] amelyre először Schmidt-Degener hívta fel a figyelmet 1933-ban[435], amely, bár csak erős megkötésekkel nevezhető a festményt előkészítő munkának, mégis világosan árulkodik Rembrandt tapogatódzásának irányairól. Az eltérések éppenséggel szembetűnőbbek, mint a rokon vonások: szemben az amszterdami kép roppant kondenzált kompozíciójával, a sokalakos párizsi rajzot tágas rálátás, epikus szélesség és részletező kedv jellemzi. A lépcsőkkel, pillérekkel és padkákkal tagolt

---

432 Egy ilyen új, második dialógus fiktív interakciójában, dramatológiailag szólva, körkörös tárgykapcsolati egyensúly teremtődne közöttük, amelynek azonban, ha létrejönne egyáltalán, szükségképpen némának kellene maradnia. Péter, ha bűnbánóan vissza is néz Jézusra, sietve el kell hogy hagyja a főpap házát: nem válaszolhat nyilvánosan a Mesternek. Csak amikor már egyedül van, törhet ki – nemcsak az önvád, de az árulás jóvátehetetlensége miatt is – zokogásban.

433 Jan Symonsz. Pynas (1582–1631) 1605 és 1615 körül kétszer is járt Itáliában, ahol Lastman, illetve Elsheimer mellett Caravaggio itáliai követői közül is többekkel bizonyosan kapcsolatban állt. A mindössze 19 esztendős Rembradt az ő fivérénél, Jacobnál is tanult 1625-os néhány hónapos amszterdami tanulmányútja során.

434 Vö. **Slive 1965,** I. 141, no. 146.

435 Vö. **Henkel 1934,** 154.

bonyolult térstruktúra nemcsak a katonák, a szolgáló és Péter előtéri jelenetét különíti el a Jézus és Kajafás között zajló középtéri tömegeseménytől, de bepillantást enged a tágas templomi tér távoli mélyébe is. A nagy igényű tértagolás az 1648-as *Médeia*-karcéra
7 **[1.08]** emlékeztet, noha nélkülözi annak drámai szükségszerűségét: a legalább húsz, egész alakos figurát felvonultató tágas kompozíció önálló jelenetekre esik szét, amelyek között nem jön létre „kint" és „bent", „itt" és „ott" ama feszültsége, amely a *Médeiá*t drámai remekművé avatja. Pedig Rembrandt balra elöl – részben az alsó sarokba, illetve középre ültetett és árnyékba borított *repoussoir*-figurákkal, részben a bal oldali széles pillér homlokfalával – megteremti a tűz *helyét*, amely köré odagyűlnek a melegedők; közöttük középen Péter, aki kezeit a meleg fölé tartva csak kopaszodó fejével fordul a mögüle előre hajló, mezítelen vállú szolgálólány felé. Párbeszédük – ez rokon vonás a festménnyel – nélkülöz minden izgatott gesztikulációt, túlfűtött rámutatást és hárító mozdulatot: a katonák is csendben, nyugodtan figyelnek, egyedül a boroskancsóból inni készülő, sisakos marcona szemben fordul oldalra, és emeli tekintetét kíváncsian Péterre. (A későbbi festmény előtéri főcsoportjának dramaturgiai magva tehát már itt megképződik.) A háttérben zajló kihallgatási jelenet, amelyre a pillérközökön át, mintegy a háttal álló szemtanúk mögül látunk rá valamelyest, ettől teljesen elkülönül – nincs egyetlen figura vagy motívum sem, amely közvetítene közöttük. Rembrandt még elvont képi eszközökkel, sematikus kontrasztok vagy mintázatok révén sem érzékeltet semmilyen belső összefüggést a két esemény között. Összességében ez a képterv megmarad az *elbeszélhető* ábrázolás szintjén – a történetet nem nyitja meg oly módon, hogy abból a néző szeme előtt Péter drámája is kibontakozhasson[436].

Közelebb visz bennünket az amszterdami megoldáshoz az a másik, ma a madridi Biblioteca Nacionalban található oldott stílusú ecsetrajz **[3.112],** amelyet Judson a Pynas-rajz és amszterdami olajkép között összekötő kapocsnak tekint.[437] Nóvuma az, hogy a Pynasnál jobb szélre szorult Jézus–Kajafás-csoportot Rembrandt középre helyezi, és – minden architektonikus keretezés nélkül – kifejezetten Péter *mögé* pozicionálja, miközben a formátumot változatlanul hagyja. Emiatt – talán csak a *horror vacui* elkerülése okán – Pétertől jobbra további három, ikonográfiailag redundáns figura kerül a lapra. Az elrendezés részben a töltelékfigurák, részben a dramaturgia kidolgozatlansága miatt (a lap végül is alig több elnagyolt tömegvázlatnál) még erőtlen, de már látszik a szándék az előtéri és a mögöttes csoport *mélységi* kontrasztjának előállítására.

---

436 Nemrég felbukkant egy bizonyosan a Rembrandt-tanítványi körhöz kötődő rajz **[3.111],** ma a weimari Goethe-múzeumban), amely nagy valószínűséggel Péter árulását ábrázolja: a hangsúlyos kakas-motívumon túl erre vall a jobboldalt álló, hátrakötözött kezű Jézus, aki maga mögé, Péter és a szolgálólány hangsúlyos előtéri csoportjára tekint. A rajz ikonográfiája két szempontból különös: egyrészt hiányzik róla Annás vagy Kajafás, akiket csak trónusuk helye képvisel, másrészt a rajzoló a két jelenetet ugyanabban az antikizáló, reprezentatív oszlopcsarnokban vonja össze, nem tesz tehát markáns különbséget a helyszínek között. Vö. **Database 2016.** https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=denial&start=13

437 Az 1656-os inventárium szerint a festő két munkája is a birtokában volt (73. sz. sorszámon). A leltár számos mappát is felsorol különféle rajzokkal, amelyek szerzőit nem mindig nevesíti.

Figyelemre méltó mármost, hogy az amszterdami festmény újabb anyagvizsgálatok szerint eredetileg jóval szélesebb lehetett, fekvő formátumának arányai nagyjából a Pynas-vázlat és a madridi rajz arányainak felelhettek meg.[438] **[3.113]** Meglehet, hogy Rembrandt festés közben – tehát a tárgykapcsolatok precíz elaborálása során – döntött úgy, hogy módosít a széles formátumon: a virtuális látótér leszűkítésével fokozza a dráma plasztikusságát. Mindenesetre a szűkítés és vele a mélységi dimenzió kiélezése erőteljesen hozzájárul a Péter és Jézus közötti kommunikációs *hiátus* dramatizálásához. A festő-rendező úgy pozicionálja Jézust, hogy tekintete a tekintélyes méretű és velünk szembenéző apostol mögül, relatíve távolról, a palota mélyéből kiindulva érje el őt. A szcenikai irányok és a méretarányok révén teszi egyértelművé, hogy Péter Jézus egyoldalú figyelmének csupán a tárgya: egyelőre mit sem észlel abból, hogy *itt és most épp egykor-volt* szavaira emlékeztetik.

Az „itt és most" bekeretezése: a bűntudat magányának inszcenálása

Vegyük mármost észre: dramatológiai szempontból Jézus pillantása határozottan *tranzitív* cselekvés: célirányosan Péter személyére irányul. Bármily elmosódottak is a vonásai, megfordulásának célzatosságát és erejét illetően egy pillanatra sem maradunk kétségben[439]. *Ide*-pillantása mintegy összerántja a két helyszínt, a két eseményt: a két csoport vizuális izomorfiája élesen mutat rá arra, hogy mindketten hasonló szituációban vannak, mindketten kihallgatás, gyanúsítás tárgyai, ellenséges környezetben, magukra maradtan kell hogy védekezzenek. Rembrandt zseniálisan érzékelteti kettejük sorsközösségét: a hátrakötött kezű Jézus monumentális sziluettje a háttérben Péter súlyos, csaknem főpapi jelentékenységű alakjára rímel – vagy fordítva, Péteré Jézusét ismétli meg. Mindkettőt balról éri a fény, és mindkettőt alárendelt alakok veszik körül. Ám ha

438 A jobb széléről levágott kb. 60 cm széles vászoncsíkra Rembrandt utóbb keresztirányban egy kis méretű (56,5 × 75 cm-es) *Körülmetélés*-kompozíciót festett (ma Washington, The National Gallery of Art). Ennek részleteiről ld. **Corpus VI. 2015,** no. 284. és no. 286. A két kép egymáshoz viszonyított pozíciójának sematikus ábráját **[3.113]** a **Corpus V. 2011,** 648. alapján közlöm. A RRP szakértői szerint valószínű, hogy Rembrandt a *Péter tagadása* vásznát már a mű (fél)kész állapotában vágta meg. Vö. **Corpus V. 2011,** 647.

439 „Action and Expression in Western Art" c. témánk szempontjából kulcsfontosságú tanulmányában Ernst H. Gombrich is részletesen kitér a *Péter tagadásá*ra, és elsősorban Péter mozdulatának rejtélyes sokértelműségét emeli ki – szemben a korábbi és egykorú ábrázolásokat eluraló *egyértelmű* teátrális gesztusformulák (affektus-expresszsiók) tobzódásával, vö. **Gombrich 1982d,** 98–100. De éppen mert az ő okfejtéséből is hiányzik a dramaturgiai (tárgykapcsolati) dimenzió, miközben önkéntelenül is realizálja Jézus célzott pillantásának drámai erejét, nem utal arra a dramaturgiai megkülönböztetésre, amely e pillantás tárgyi pontosságát Péter ambivalens gesztikulációjától elválasztja. Nyilvánvaló, hogy miért nem: egy célirányos cselekvés egyértelmű tárgyilagossága nem ugyanabba az osztályba tartozik, mint a retorikus kifejezéssablonok emocionális tartalmainak szabatos olvashatósága.

helyzetük analóg is, magatartásuk nem az: míg Péter az előtérben teljesen feloldódik saját védekező *reakciójában*, addig Rembrandt Jézusa *akció*ban van: noha már ténylegesen fogoly, kitekint a maga nyomorúságos helyzetéből, és felfüggeszti részvételét a saját perében, hogy a Másik felé forduljon. Fontos mozzanat, hogy Jézus e cselekvése nem spontán válaszreakció Péter szavaira, akinek motyogó hárításait – a térbeli konfiguráció is ezt valószínűsíti – aligha hallhatja. De erre nincs is szüksége: mint az emberi természet alapos ismerője, Jézus intuitíve már az utolsó vacsorán is *tudja*, hogy Péter elbukja majd a próbatételt: ezért is figyelmezteti őt előre.

A dráma lejátszhatóvá tétele érdekében mármost Rembrandt azt aknázza ki, hogy az emlékeztetés *műveltető* cselekvés: a közvetlen akció (a rámutató tekintet) a Másikra irányul, de hatása szükségképpen közvetett. Jézusnak azt kell elérnie, hogy Péter *maga* emlékezzen majd saját szavaira, és döbbenjen rá saját hübriszére. Hisz láttuk, hogy a voltaképpeni drámai konfliktus nem a szolgálóval és a katonákkal való ütközésben, még csak nem is Péter és Jézus között, hanem Péter *bensőjében* indukálódik: ezért a figyelmeztetés csak közvetett cselekvés, ami benne magában kell hogy kiváltsa az önkritikus reflexiót.

Mármost tudjuk, hogy az állókép színpadán mindennek, ami a bensőben történik, láthatóvá-külsővé, értsd: *tárgykapcsolati összefüggéssé* kell válnia: enélkül a dráma a néző szemében és jelenlétében nem tud a maga konkrétságában evokálódni. Rembrandt ezért inszcenálja a jézusi tekintetet ilyen drámai erővel, mert dramaturgiai érzéke szerint Jézusnak *itt és most* magára kell hagynia Pétert a maga hazugságával. A jézusi tekintet a maga halálosan precíz műveltető deixisével kettős értelemben is *bekeretezi* Péter aktuális hamisságát. Azzal, hogy csak kívülről, hátulról és számára látatlanul figyelmezteti, Rembrandt azt hozza a néző tudomására, hogy Jézus csupán emlékeztet*het*i Pétert, de a felismerés az apostol dolga, az ő lelkiismeretén múlik. Ezért a dramaturgiai megkülönböztetés révén elszigeteli Pétert, mintegy bezárja őt a maga sikeres hazugságának pillanatába, másrészt ezt a pillanatot *itt és most* az utolsó vacsorán *már* elhangzott szavak és a személyes összeomlás *még* csak közeledő pillanatának időbeli perspektívájába állítja.

Vizuális elemként hozzájárul Péter kronotopikus bekeretezéséhez az az alacsonyan végigfutó mellvéd is, amelyhez hasonlót Pynas is alkalmaz a képteret a nézőétől elhatároló motívumként. De ennek a kép széléig meghosszabbított architektonikus elválasztónak Rembrandtnál drámatechnikailag is fontos funkciója van. Egyrészt blokkolja Péter előtt a csapdából való menekülés útját: óhatatlanul is a protagonista beszorítottságának vizuális metonímiájává válik. Másrészt figyeljük meg, hogy a mellvéd elölről külön, kifejezetten proszcénium-szerű megvilágítást kap, ami a kép alsó szegélyét lényegesen világosabbá teszi a fölötte/mögötte elhelyezkedő térszegmensnél. Megítélésem szerint ezt a különbségtételt sem csupán a képi változatosság absztrakt ritmusa, hanem az itt alkalmazott színházi kronotoposz diktálja: bár a kései Rembrandt nagyvonalú festésmódja, pasztózus, széles ecsetjátéka és a rőtes-narancsos-barnás tónus a felület egészét

átjárja, és páratlan egységet teremt a képsíkon, a dráma lejátszódása szempontjából a virtuális tér festői differenciálásának van elsőbbsége.

Mielőtt ennek dramaturgiai funkcióját tisztáznám, érdemes megfigyelni, hogy festői szempontból milyen koncepciózusan osztja fel Rembrandt a képszínpad játékterét három – a drámajáték lejátszása szempontjából funkcionális – helyre: (1) a Jézus–Kajafás csoport, (2) Péter és vádlói terére, illetve (3) a kép előterére, ahol a „bírók" (a két marcona) foglalnak helyet. Figyeljük meg, hogy mindhez rendre saját fényforrást rendel, miközben szisztematikusan el is rejti ezeket. A háttér mélyének tompán fénylő jelenetében (1) a turbános Kajafást és katonáit balról talán egy függöny által takart (?) fáklya fénye világítja meg. A hátrakötözött kezű Jézus, aki az előudvarban zajló eseményeknek, s így szükségképpen a nézőnek is háttal állva nézne szembe kihallgatóival, most váratlanul megfordul: s mert szinte teljes árnyékba kerül: a kihallgatótér belső fényei épp csak súrolják jobb arcfelét és testsziluettjének jobb oldali szélvonalait. Néhány épp hogy artikulált – a gyér megvilágításhoz kalibrált – kontúrfolt is elegendő Rembrandtnak ahhoz, hogy Jézus testies jelenlétének markáns plasztikai erőt, mélységélességet kölcsönözzön – úgy is, hogy magát a figurát csak árnyként látjuk a tompa háttérfény elé tornyosulni. Még a szembogarak jelzésére sincs szüksége, hogy Jézus Pétert eltaláló tekintetének metsző precizitását és egzisztenciális erejét is érzékeltesse. (2) Ehhez képest a szolgálólány és Péter csoportját a fények és visszfények, vetett árnyékok és modelláló testárnyak, transzlucens testek és matt felületek váltakozásának valóságos tobzódása, érzékien lüktető festőisége uralja[440]. Az éles, de takart gyertyafény motívumát Rembrandt valószínűleg Gerard Segherstől kölcsönözte, de senki a barokk festők között nem tudta a gyertyafény meleg, ideges vibrálását, a *chiaroscuro* dinamikáját olyan hatásosan kihasználni a lappangó feszültség érzékeltetésére, mint ő. Az egymásra pillantó szemek kölcsönös csillogása, a szolgáló orrán és ajkain vagy Péter összevont szemöldökén villódzó csúcsfények vibrálása szinte intim közelséget érzékeltet közöttük: a fényforrás közelsége mindenesetre hozzájárul ahhoz, hogy csöndes dialógusukat zárt – mind Jézust, mind a katonákat ignoráló – kölcsönös tárgykapcsolatként érzékeljük. De ez a hangsúlyos fénycentrum nem magyarázza (3) az előtér mellvédjén ülő katona páncélzatának, maga mellé tett sisakjának és kardmarkolatának parádés festői csillogását. A fémfelületen törten megcsillanó vöröses-sárgás fény nem eredhet az eltakart gyertyától – igazi barokk gondolat, hogy annak a tűznek a fényét látjuk tükröződni a boroskancsó és a vért oldalán is, amely köré a kísérők odagyűlnek – s amit nem pozicionálhatunk máshova, mint a képsík *előtti* virtuális térbe. Ez a harmadik, független fényforrás felel az előtér elkülönüléséért: a tárgyakon való tükröződés vizuálisan a láthatatlan tűzrakás

440 A gyertya- vagy fáklyafény érzékeltetésének festői kihívásáról már Karel van Mander is megemlékezett: „A gyertyafény, amely nem túl általános, ha művészileg jól akarjuk csinálni, elég fáradságos. Mert jól hat, ha előtte egy figura tetőtől talpig leárnyékolódik…." **Van Mander 1604,** fol. 31v / fol. 32r, VII. 34. **van Mander/Hoecker 1906,** 183. Vö. **Corpus VI. 2015,** 666–667.

jelenlétét jelöli, némiképp ahhoz hasonlóan, ahogy Perszeusz jelenlétéről is csak Andromeda odafigyelésének tárgyi pontossága tudósít bennünket. (Lásd erről itt 162–167.)

Ez a láthatatlan, de a tárgyak fémes felületén tükröződő fény mármost nem más, mint *a nézői jelenlét indexe*, úgyszólván a színházi kronotoposz maga. Mert nemcsak a fedetlen fejű katona, de ami fontosabb, az *implicit néző* is innen lát rá a jelenetre. A kép játéka a néző helyét *virtualiter* a tűz köré gyűlt szemtanúk között jelöli ki: szemmagasságunk nagyjából a közel ülő katonáéval egyezik meg. Az alulnézet miatt is érezzük Péter figuráját – de valamelyest a szolgálóét is – monumentálisnak. Csakhogy a kép nézőjeként státusunk kivételes is: éppen mert *kívülről* és *szemből* látjuk a szituációt, egyedül mi észlelhetjük Jézus kifelé vetülő, a képsíkra merőleges pillantását. Azaz *itt és most* csak az implicit néző értheti meg Jézus az apostolt emlékeztető gesztusát. Jézus műveltető cselekvése benne óhatatlanul előbb kell hogy tudatosuljon, mint az apostolban, aki *itt és most* még nem sejti, hogy erről a pillanatról is számot kell majd adnia. Nézőként tehát magunk is tevékeny szereplői vagyunk a kronotopikus keretjátéknak: *látjuk,* hogy a figyelmeztetés megtörtént, de hogy ténylegesen célba ér-e (hogy Péter – képletesen szólva – meghallja-e a kakasszót), az *itt és most* számunkra is nyitott kérdés marad[441]. Jézus pillantása mindenesetre megjelöli az utat a kudarc *anagnorísziszé*hez, noha az csak később, a „peren kívül", a lelkiismeret látatlan, személyes terében történhet meg.

441 Az érett Rembrandt itt is a *Jézus és a házasságtörő asszony* **[2.137],** illetve a washingtoni *József és Potifárné* **[2.147]** esetében megfigyelt dramaturgiai megkülönböztetés egy újabb konfigurációját dolgozza ki.

AZ ÉLESLÁTÁS ÍNSÉGE

A NAGYOBBIK FIÚ DRÁMÁJA REMBRANDT KÉSEI *TÉKOZLÓ*JÁN (1668–1669)

„Aki egy kép előtt állva műveltsége miatt még sosem szégyellte el magát, az nem látott még semmit."[442]

(Günther Wohlfart)

34

Az Ermitázs-beli *A tékozló fiú hazatérése* **[3.114]** a Rembrandt-*oeuvre* egyik legjelentékenyebb, mégis legkevésbé vitatott darabja. Utóéletét sem attribúciós, sem komolyabb ikonográfiai viták nem kísérték – legfeljebb a datálás, illetve a mellékalakok sajátkezűsége tekintetében merültek fel bizonyos nézeteltérések[443]. Hagyományosan a mester legutolsó művei között tartották számon – 1668–69-re téve keletkezésének idejét: az elmúlt két-három évtizedben azonban mind erősebb az egyetértés abban, hogy a hatalmas formátumú, vászonra készült olajfestmény inkább az 1660-as évek első felében, a megmaradt kis műhely tagjaival közösen készülhetett[444]. Keletkezésének motívumairól, körülményeiről, esetleges megrendelőjéről mit sem tudni. A képen látható szignó nyilvánvalóan nem saját kezű, de a mű originalitását és kimagasló művészi jelentőségét ez a tény mégsem kérdőjelezheti meg. Az irdatlan méretű Rembrandt-irodalom nem is szűkölködik a *Tékozló*t illető rajongó és elfogódott, himnikus és lírai hangú, vallásos vagy humanista indíttatású méltatásokban.

Annál meglepőbb, hogy milyen kevés *érdemi* kísérlet történt a mű tartalmi-esztétikai interpretációjára: mintha hatásának elemi közvetlensége, a remekmű művészi evidenciája fölöslegessé tenne minden értelmező erőfeszítést. Tipikusnak tekinthető például Kenneth Clark álláspontja: „Félretéve a szuperlatívuszokat: egyetérthetünk abban, hogy a gesztus, amellyel az atya kezeit fia vállaira helyezi, míg a térdeplő fiú fejét atyja szívéhez szorítja, olyan *grandeur*t és pátoszt sugároz, mint a kora középkor némely hatalmas vallásos képe. Amiként pedig csoportjukat Rembrandt a többi szemlélőtől […] izolálja, az a géniusz olyan húzása, amely belénk fojt minden szót […] Volt-e

442 „Wer sich noch nie vor einem Bild seiner Bildung geschämt hat, der hat noch nichts gesehen": Günther Wohlfart: „Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst", in: Was ist ein Bild? (Hrsg. Gottfried Boehm), Wilhelm Fink Verlag, München, 1995, 168.

443 Bob Haak feltételezi, hogy a kép Rembrandt halála után a műteremben maradt befejezetlenül. Vö. **Haak 1968,** 328. Ernst van de Wetering a Corpus VI. kötetében Aert de Gelder részvételét a kivitelezésben csak a festő 1663-as, Dordrechtbe való távozása előtt tartja valószínűnek: ő a háttérfigurák elnagyoltabb megoldását az összezsugorodott műhely tagjainak, egyebek mellett Titusnak tulajdonítja. **Corpus VI. 2015,** no. 320., 686.

444 **Loevinson-lessing–jegorowa–Linnik 1989,** no. 27., Irina Linnik kommentárjaival, (oldalszámok nélkül). A Corpus szerzői 1660/1665-öt adnak meg, de hangsúlyozzák, hogy közeli technika- és anyagvizsgálatra nem volt módjuk. Vö. **Corpus VI. 2015,** 685.

valaha is nagy művész vagy költő, aki – ha harcok árán is – spirituális zarándokútján ily egyszerű és jól megközelíthető célt ért volna? Mert – szemben Milton *Samson Agonistes*-ével vagy Beethoven kései kvartettjeivel – ez nem obskúrus mű: nagyon mély forrásokból bugyog fel, de közvetlenül érint meg bennünket."[445] Ebben az értelemben beszélt Clark korábbi, Rembrandt és az itáliai reneszánsz kapcsolatát tárgyaló munkájában arról, hogy apa és fiú csoportja a *Tékozló*n „egy ősi szimbólum teljességével"[446] bír: egyenesen a részvét gyógyító erejét sugározza. Jakob Rosenberg a bibliai példabeszéd vallásos szubtextusában fogalmazza meg a mű üzenetét, de a hatás egyszerűsége és közvetlensége tekintetében lényegében hasonló álláspontot képvisel: „Utolsó és legmonumentálisabb […] művén az idős Rembrandt a könyörület keresztény eszméjét olyan mély ünnepélyességgel interpretálja, mintha ezt akarná spirituális végrendeleteként a világra hagyni. […] A téma kései festményfeldolgozása nem törekszik szó szerinti elbeszélésre. A hangsúlyt a megbocsátásra helyezi: mindent az idős atya szeretete és részvéte határoz meg. […] Itt, inkább mint megelőző műveiben, minden formai sajátosság, különösképp a színek, szimbolikus jelentőségre tesznek szert, amiképp a példabeszéd is csak szimbolikus mivoltában nyeri el valódi értelmét. Mert a történet nem egy földi apa emberi szeretetéről szól, nem arról, ahogy a nagyobbik fiú a maga korlátozott elméjével érti, aki ezért szemrehányást is tesz neki. Itt az isteni szeretetről és könyörületről van szó, amely képes a halált új életté változtatni: 'mert ez az én fiam meghalt és újra él: elveszett és megtaláltatott.' Az atya kabátjának ragyogó skarlátvöröse a szeretet színe, olyan spirituális szimbólummá magasodik, mint Mária vagy János palástja valamely tizenötödik századi oltárképen. Ujjongó hangot szuggerál, amely szoros harmóniában vibrál együtt a kép egyéb tónusaival, és kimondhatatlan erővel világlik ki a hatalmas vászon sötét árnyai közül. E mélyen vallásos jellegű kései mesterműfennkölt ünnepélyességével inkább középkori katedrálisba kívánkozik, mintsem valami barokk épületbe."[447]

A visszatérő hivatkozások a középkor monumentális művészetére, mint a *Tékozló*hoz egyedül méltó vonatkoztatási keretre mindenképpen árulkodóak: azt sugallják, hogy e mű misztériuma megkérdőjelezhetetlen, és éppoly kevéssé szorul az utólagos értelemadás legitimációjára, ahogy ilyesmire a középkor vallási kultuszképei esetében sincs szükség. Dagobert Frey, aki szintén a *Tékozló* végérvényességét hangsúlyozza[448], még a mellékalakokat is bevonja a misztérium közösségébe[449]: szerinte „a nézőtől elforduló fiú hátulnézetében elvész a hazatért minden személyes kifejezése, hallgatagon adja

445 **Clark 1978,** 137.
446 **Clark 1966,** 187.
447 **Rosenberg 1964,** 230–234.
448 **Frey 1956,** 231–232.
449 E tekintetben Frey Carl Neumannt és Werner Weisbachot követi. Neumann például a mellékalakokról a következőket írja: „A gesztusok visszafogottsága, a szoborszerű merevség valami általános, individuum fölötti jelleget ad ezeknek az alakoknak, mintha szent tanúk kórusa volnának, akik épületes érzéssel telten, de még nem igazán föltisztult tudattal, hangtalanul követnék a jelenet lefolyását." **Neumann 1922,** Bd. II., 622.; vö. ezzel **Weisbach 1926,** 514.

át magát az apa szeretetének, a kézrátétel egyszerű gesztusa révén eggyé is válik vele. Különösek a háttér csöndes figurái: nem lévén résztvevői a cselekménynek, aligha lehet őket individuálisként vagy akár a cselekményen túl lévőkként értelmezni – hisz itt épp egyszeri, az időben lezajló cselekményfolyamatról nem lehet szó – az idő e cselekményben egészen megszűnt. Ezek az emberek puszta ott-létük révén időtlen közösséget alkotnak, amelybe az elveszett fiú megtaláltatottként, a halott újjászületettként vétetik föl." A kései Rembrandt „festői képviziója" Freynél egy megtalált közösség képévé egyesíti valamennyi szereplőt, beleértve a néző-szemtanút. A hangsúly Richard Hamannnál is „a monumentális forma lelkeket egyesítő, összekötő erejére" kerül, bár szerinte a mellékszereplők, noha „némán csatlakoznak az apa érzéseihez… a külvilágot képviselik, amely elsüllyed…"[450]

Úgy tűnik tehát, mintha a *Tékozló fiú*n nyert tapasztalat a legkülönfélébb interpretációkban egyaránt valami végső, tovább nem problematizálható dolog volna: a beteljesedés, a megérkezés, a megbékélés műve. „Az érzéki még sosem szólt annyira közvetlenül a szellemhez, mint ezen a képen. A formának itt már nincs semmi önálló, sajátos jelentése: nem játszik és nem díszít, a kifejezés nem tesz kerülőutakat [….] – ami egyébként test és lélek, forma és tartalom ellentmondásában szétválna, itt visszatalált őseredeti és istentől való egységéhez."[451] Akárhogy írják is le a képet, akárhogy taglalják is a cselekményt, és racionalizálják a benyomást, a mű valahogy olyan varázslatként jelenik meg, ami túl van minden diszkurzív erőfeszítés hatótávolságán.

Nem gondolom, hogy egyöntetűségnek és transzcendenciának ez a *Tékozló*nál oly erőteljes tapasztalata tévedéseken vagy félremagyarázásokon alapulna. Sőt, meggyőződésem, hogy aki nem látta teljes fizikai valójában, és nem tapasztalta meg közvetlenül – a szó szoros értelmében – *lélegzetelállító* erejét, az minden kritikai elmeél ellenére sem nyilatkozhat róla valóban érdemi módon. Csakhogy magam a műnek ebben a „beteljesült" mivoltában nem megoldást, hanem problémát látok: hermeneutikai kísérletemnek ez a minőség nem végeredménye, hanem kiindulópontja[452]. E dolgozatban az a nem titkolt célom, hogy egyrészt rámutassak az értelmezési hagyomány bizonyos reflektálatlan előfeltevéseire, másrészt a Rembrandt-dramatológia tanulságainak birtokában

450 Hamannt idézi **Erpel 1985,** no. 28.

451 **Neumann 1922,** II. 622.

452 A péterváry *Tékozló* fent idézett interpretációi a mű igazságát mint az észlelés pillanatszerű közvetlenségében feltárulót, mint osztatlan élményegységet tapasztalják meg. Norman Bryson perceptualizmusként jellemezte a művészettörténeti gondolkodás képekkel kapcsolatos tudattalan beállítódását Hildebrandttól és Riegltől Panofskyn át egészen Gombrichig, ld. **Bryson 1991,** 61–64. A perceptualizmust a közvetlenség és annak korrelátuma, az egyöntetűség jellemzi: az értelmező pillantása előbb pszichológiailag totalizálja a képet, és ezt az érzéki-közvetlen intenzitást – nevezze akár revelációnak, szimbólumnak vagy stílusnak – igyekszik azután racionalizálni, tudományos-fogalmi eszközökkel meghatározni. Olyan ez, mintha a tudomány dolga a képek érzéki közvetlenségének meghaladása, zavarosságuk látszatának eloszlatása volna. Itt nem firtatom a Bryson által favorizált szemiológiai paradigma ellentmondásait, gondolatát csupán azért idézem, mert eszerint a *Tékozló* kivételességét az magyarázná, hogy az általa generált vízió nem szorul utólagos racionalizálásra vagy föltáró értelmezésre: a kommentár inkább csak inspirált újrafogalmazása a mű kiváltotta osztatlan és közvetlen élménynek.

kevésbé fátyolos tekintettel vegyem újra – a szófordulat metaforikájára szándékoltan rájátszó kifejezéssel – szemügyre a művet. Mindenekelőtt arra a drámai mozzanatra szeretném ugyanis felhívni a figyelmet, amellyel Rembrandt – anélkül, hogy érvénytelenítené – bekeretezi és mintegy kontextualizálja a misztériumot: azokra a befogadói aktivitásra apelláló vizuális-esztétikai minőségekre és eljárásokra, amelyekkel Rembrandt nemcsak kiváltani, de egyszersmind kérdőre vonni is képes az isteni kegyelem megrendítő tapasztalatát. Továbbra is a kép *mint kép* teljesítményére vagyok kíváncsi.

Problematizálni a remekművet: a „téma" felbontása, avagy az „illusztráció" produktivitása

Mint jeleztem, a művészettörténetnek *A tékozló fiú hazatérésé*vel kapcsolatban kutatási szempontból nincs sok érdemi keresnivalója. Komolyabb attribúciós és ikonográfiai kételyek híján az erőfeszítések leginkább a képi források felkutatására irányultak. Előbb Jan van Rijckevorsel[453], majd Christian Tümpel Rembrandt közvetlen mintájaként Maerten van Heemskerck egy 1559-ből való festményét azonosították, amelyet Philip Galle rézmetszet-másolatáról **[3.115]** ismerhetett: Tümpel szerint ebből oly módon „oldotta ki" az eredetileg oldalnézetű főcsoportot, hogy az atyát frontálisan szembe, míg a fiút háttal fordította a nézőnek[454]. Otto Pächt mutatta ki, hogy a téri beállításokkal való, évtizedeken át tartó rajzi kísérletezés során milyen lépésekben jutott el Rembrandt a pétervári festményváltozat monumentális megoldásához[455]. A pétervári kompozíció fontos újítása, hogy az apa már nem siet a hazatérő bűnbánó elébe, holott minden korábbi ábrázoláson ez a vezérmotívum – Rembrandt ezért is választ rendre fekvő formátumot korábbi feldolgozásainak. Az 1636-os rézkarcot (B. 91., **3.116**), amelyre még visszatérek, Pächt közvetlenül – Tümpeltől eltérően – egy szintén Heemskerck nyomán, de Dirck Volckertsz. Coornhert által készített fametszetre **[3.117]** vezeti vissza, amelyen a két főszereplő a képsíkkal párhuzamosan fordul szembe egymással: ehhez képest a haarlemi Teylers Museum 1642-re datált gyönyörű tollrajzán **[3.118]** a fiú már félig a nézőnek háttal, átlós irányba fordulva térdepel, és az apa is e tengelybe állva fogadja őt a tornác lépcsőjén. Hasonló rézsútos beállítást látunk egy drezdai tollrajzon **[3.119]** is, csak épp megfordítva: itt az apa az, aki háttal a nézőnek félig takarja előlünk féltérdre ereszkedő gyermekét.

---

453 **Rijckevorsel 1932,** 135.
454 **Tümpel 1986,** 358.
455 **Pächt 1991,** 166–170.

Irina Linnik egy 1973-as rövid tanulmányban – amúgy a Tümpeléhez nagyon hasonló megfontolások alapján – egy egészen más jellegű munkát, Cornelisz Anthonisz. egy 1541-ből való, azonos tárgyú allegorikus fametszetét **[3.120]** javasolta kézenfekvő forrásként[456]. A lap egy sor részletben csakugyan meglepő egyezéseket mutat Rembrandt monumentális képével: a fiú két térdre ereszkedése, az atya átkaroló mozdulata, a ruházatok bizonyos elemei, a félkaréjban körülálló mellékalakok és a bal oldali félköríves kapunyílás motívuma akár erről a fametszetről is származhatna[457].

A lehetséges források meghatározásával persze még nem mondtunk semmit arról, hogy *miben* is áll Rembrandt voltaképpeni művészi teljesítménye. Látszólag evidens dologról van szó: kiáltóbb ellentét nem is lehetne a Rembrandt-mű grandiózus kompozíciójának és *chiaroscuró*jának lenyűgöző festői varázsa és például Cornelisz Anthonisz. kínosan tudálékos, száraz előadásmódja között. De az ilyen megállapítás részben triviális, részben semmitmondó. Az összehasonlításnak csak akkor van értelme, ha az túllép mind az evidenciákon, mind az általánosságokon, és valamely szabatosan definiálható alkotói problémára vonatkozik.

Legyen itt szempontunk az *illusztráció* már Bauchnál[458] is fölmerült problémája: szöveg és kép viszonyának alakulása Anthonisz.-nál és Rembrandtnál. Ez eminensen képhermeneutikai probléma: ha a viszonyt nem valamilyen történeti-antropológiai állandónak, a közvetítést pedig nem a tudós ikonológus privilégiumának, hanem mindenkori konkrét művészi feladatnak tekintjük, akkor pontosabban tudjuk artikulálni a Rembrandt *művészi* teljesítményére irányuló kérdést is.

Már a XVI. század művészetelmélete is *invenció*ként fogta fel a festőnek azt a tevékenységét, hogy egy nyelvi szöveget (szövegszerűen adott elbeszélést) képpé fordítson át. Ennek módját ugyanis a művésznek újra meg újra ki kell találnia: a feladat nincs eleve megoldva valamely alkalmas ikonográfiai sablon átvételével – amiképp a művészettörténész sem elégedhet meg azzal, hogy a „témát" – a konvencionális képtárgyak egy bizonyos történetileg kiképződött katasztere alapján – egyszerűen beazonosítsa. (Lásd erről itt 162–167.) A rembrandti *illustratio* produktivitását csak akkor értékelhetjük igazán, ha felbontjuk a *„tékozló fiú hazatérése"* elvont témamegjelölését, és azt kérdezzük: vajon ugyanazzal a szöveggel szemben lép-e működésbe Cornelisz Anthonisz. és Rembrandt illusztrátori invenciója?

Nekem úgy tűnik, hogy korántsem: az előbbi munkája – minden látszat ellenére – nem közvetlenül a bibliai textusra referál, hanem annak egy teológiailag racionalizált, lutheri indíttatású olvasatára[459]: mondhatni, magyarázza – egy félig vizualizált *másik*

456 **Linnik 1973,** 223–225.
457 Linnik a haarlemi rajzot **[3.118]** is Cornelisz Anthonisz. ábrájára vezeti vissza, **Loevinson-lessing–jegorowa–Linnik 1989.** no. 27., o. n.
458 **Bauch 1960,** 199.
459 **Haeger 1986b**: erre később még visszatérek.

szöveggel[460] helyettesíti – Jézus poétikus beszédét. A sorozat így válik látványos példájává annak, ahogy az intelligens és buzgó egzegéta saját kívánalmai, tudattalan irányultságai, ideológiai prekoncepciói – Luther kifejezésével: *spiritus propriu*sa – fogságában „az Írás szavába vág": megakadályozza, hogy fölragyogjon a *spiritus scripturae sacrae,* „a szöveg lelke"[461].

Mármost nyelvi textus és kép viszonya Rembrandtnál egyrészt sokkal közvetlenebb, másrészt nagyságrendekkel összetettebb. Egyrészt mert ő nem egy vallási tantétel, hanem egy emberi *történet* elbeszélésében érdekelt; másrészt annak áttételes *tanulságait* – akárcsak Jézus – ő sem vonja le olyan didaktikus elokvenciával, mint Cornelisz a maga képbe integrált pedáns szövegével. A pétervári festmény nem *reprezentációja* a bibliai elbeszélésnek, hanem valódi *illustratiója*, a szó eredeti értelmében vett *megvilágítás*a: föltételezi, hogy mintegy annak originális *értelmezéseként* szemléljük.

Rembrandt *Tékozló*-ja már csak azért sem lehet az egyszerű történet puszta elbeszélése, mert Jézusé sem az: az ugyanis maga is ábrázolás, mondhatni eleve „kép", amire elbeszélője rámutat: olyasmi, ami valami más helyett áll. Közismert, hogy a tékozló fiú története Lukács evangéliumában Jézus – a farizeusoknak szóló – *példabeszédeinek* egyikeként hangzik el: a három egymást követő elbeszélés (az elveszett juh, az elveszett drachma és a tékozló fiú története) mind annak szemléltetését szolgálja, hogy *„nagyobb öröm lesz a mennyben egyetlen megtérő bűnösön, mint kilencvenkilenc igaz miatt, akiknek nincs szükségük megtérésre*" (Lk 15. 7). Nyilvánosan elmondott tanításról van szó, amelyek egy bizonyos hallgatóságra irányulnak: a *parabolé* műfajának az a funkciója, hogy – fölcsigázva a hallgató érdeklődését – a rejtett értelem keresésére ösztönözzön, és segítsen belátást nyerni olyan igazságokba, amelyek nem nyilvánvalóak. Ezért a jézusi történetek retorikai dimenziója nem mellékes körülmény, hanem éppenséggel a legfontosabbra utal: arra, hogy megértésük annak a *tapasztalat*nak a megszerzésével egyenértékű, amelyet tematizálnak. Ez azt a speciális feladatot rója a példabeszéd valóban pontosságra törekvő illusztrátorára, hogy nézőjét ne pusztán a történet olvasójává/hallgatójává, de egy ilyen tapasztalat közvetlen alanyává is változtassa. Ez az, ami sem Cornelisz Anthonisz. sorozatán, sem Rembrandt korai feldolgozásain – minden lélek-

460 A hazatérést ábrázoló lap **[3.120]** két főszereplőjét allegorikus figurák övezik, beazonosításukat különféle attribútumaik és a latin nyelvű feliratok segítik. Balról jobbra elsőként – mellkasán a lángoló-repeső szívvel – a *Dilectio* [szeretet] alakja, majd az evangélium nyitott könyvét tartó *Veritas* [igazság], mellette a horgonyt – a megkapaszkodás jelét – tartó *Spes* [remény] nőalakja áll: tőle jobbra, kezében a helyes útirányra célzó iránytűvel a *Poenitentia* [bűnbánat] következik, aki – miközben lábbal tapossa a *Desperata conscientia* [kétségbeesett bűntudat] felirattal jelölt kígyót, jobbjával az égre mutat, ahol – a felhők között, dicsfénytől övezve – az „Isten" szó olvasható héberül, görögül és latinul. Végül a kép jobb szélén a *Fides* [hit] helyezkedik el: kezében a hagyományos kalitka helyett egy feszület látható. Barbara Haeger mutatta ki, hogy Cornelisz Anthonisz. Niclas Peeters egy 1520-ban megjelent – a tékozló fiú paraboláját értelmező prédikációja és Gulielmus Gnapheus *Acolastus* című, azonos tárgyú színdarabja alapján konstruálta meg allegóriasorozatának szellemi programját. Interpretációja továbbá összecseng Luthernek az elveszett juhról és a tékozló fiúról szóló prédikációjával.

461 Vö. Walter Mostert: *Az „önmagát értelmező Szentírás". Luther hermeneutikájáról*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1991, 10.

tani hitelességük ellenére – *nem* történik meg, de amelyet a kései festmény oly varázslatosan megvalósít. A festmény – akár egy valódi dráma – magát a történetet beszélteti: a festő a maga értelmezésével, mondhatni, nem vág az Írás szavába.

Rembrandt festménye mármost azért lehet képes megfelelni a példabeszéd retorikus intencióinak (vagyis azzal tudja nézőjét az egzisztenciális megszólítottság állapotába hozni), hogy maga sem a nyelv módjára ad értelmet a történetnek. Jézus beszéde végül is olyan belátásra fut ki, amellyel szemben a nyelvnek is el kell némulnia. Annak az *értelme*, ami az atya és hazatérő fia között történik, „nyitva marad" – az apa sem magyarázza el az idősebb fiúnak, hogy miért cselekszik tékozló fiával úgy, ahogy cselekszik. A példabeszéd csak azáltal teljesedhet be, hogy kimondható és kimondhatatlan határtapasztalatához is hozzásegíti azt, aki hallgatja. Ezt teszi Rembrandt képe is, amelynek az atyán és a tékozlón kívül még két főszereplője van tehát: a testvérbáty és a néző, akiknek a nyelv híján is meg kell érteniök, ami a szemük előtt játszódik le.

Alább kifejtendő értelmezésem szerint a pétervári *Tékozló* kivételes művészi-esztétikai potencialitásának forrása az az ambivalens *keretjáték*, amely komplex metaforikus megfelelést hoz létre a példabeszédben implikált kinyilatkoztatás tapasztalata és a festett kép esztétikai elsajátítása között: közvetítést teremt az elbeszélés belső nézőpontja és a kép implicit nézője között. Az átmenet képszínpadi inszcenálásában kap döntő szerepet a testvérbáty, akinek helyzete és funkciója a történetben, látni fogjuk, analóg a példabeszéd hallgatóiéval: olyan *feladat* elé van állítva, amelynek megoldása mindennapi rutinjainak feladását követeli meg tőle.

A rembrandti megoldás originalitását az mutatja meg a leginkább, hogy kulcsfigurájának, az idősebb testvérnek a téma ábrázolástörténetében gyakorlatilag sosem jutott érdemi szerep – először itt lép elő főalakként, és látni fogjuk, hogy még a szerteágazó tudományos apparátussal fölszerelt művészettörténész interpretátorok is hajlamosak voltak őt negligálni, holott – ez dramatológiai értelmezésem lényegi üzenete – keretező jelenléte nem rontja, hanem értelmezi és ezzel meg is emeli a sokat emlegetett festői misztérium hatásfokát.

A MEGHASONLOTT TEKINTET

Míg a parabola meséjét a középkorban eleve ritkán ábrázolták, a ciklusos előfordulásokon pedig az atya figuráját – a keresztény tipológia szellemében – rendre Krisztussal magával azonosították[462], az idősebb fivért leginkább a Krisztussal szembeszegülő megátalkodottság és hitetlenség szimbolikus képviselőjeként lehetett a keresztény példázatba illeszteni.[463] A XVI. századtól Európa-szerte egyre népszerűbbé váló jézusi elbeszélés fogadtatását a humanizmus és a reformáció idején már a moralizálás szelleme hatja át: ahogy a hangsúly a szereplők erkölcsi és lelki motivációira – a bűnbánat és a könyörület képviseletére – kerül át, úgy válik az idősebb testvér értetlenkedő viselkedése is egyre marginálisabbá. Lucas van Leyden 1510-ben készült pluriszcenikus rézmetszetén **[3.121],** amelynek centrumában már a visszafogadás eseménye áll, a báty csupán a számos szemtanú egyikeként – a fél térdre ereszkedő tékozló mögött – jelenik meg: egyedül értetlenkedő kézmozdulata teszi beazonosíthatóvá. Cornelisz idézett, 1535–45 között keletkezett allegorikus fametszet-sorozatának utolsó lapján **[3.122]** feltűnik ugyan a bal oldalon, amint épp apjának a családi ünnepre való invitálását hárítja: de a feje fölött olvasható etikett szerint ő itt a *Gens Iudaicá*t, a Kegyelem keresztényi tanításával szembehelyezkedő Törvény zsidóságát képviseli. Az azonosítás – egyéb allegorikus körülállásokkal kiegészítve – azt a katolikusok ellen irányuló lutheri tézist illusztrálja, hogy az embert nem a Törvény betartása, a munka és az érdemek (tehát a báty által vallott értékek), hanem egyedül az isteni kegyelem és irgalmasság válthatja meg a bűntől.[464] Barbara Haeger szerint azonban Cornelisz bonyolult, „szektariánus" interpretációja inkább kivételnek mondható a korszakban: a történet jellegzetes XVI. és XVII. századi feldolgozásaiban – lényegében felekezeti hovatartozásra való tekintet nélkül – a fő hangsúly a mesélés apektusára, a bűnbánó, illetve a könyörületet gyakorló két főhős érzelmi dinamikájára kerül. Pigler Andor a *Barockthemen* második kötetében – noha külön-külön csoportokban tárgyalja az atyai ház elhagyása, a vagyon eldorbézolása, a disznók közti nyomorúság és a hazatérés XVI–XVII. századi ábrázolásait – az idősebb testvér epizódjának nem is tudott önálló szócikket összeállítani[465]. Még a bensőséges fogadtatásnak szentelt nagyjából ötven XVI–XVIII. századi munka (közülük mintegy harminc itáliai és tizenkét németalföldi eset) szúrópróbaszerűen vizsgált harmadában sem találtam olyat, amely akár csak jelezte volna a testvér funkcióját a történetben.

462 Szent Jeromos tipológiai olvasatában például az idősebb fiú a zsidókat, míg az atyjához megtérő fiatalabb a kereszténységre áttérőket jelöli. Vö. **Haeger 1988,** 138–139, n. 3. Vö. **LCI 1968–1976** Bd. 3, 172–173.

463 Némiképp más a helyzet a történet egykorú teológiai és színpadi értelmezéseivel. Luther például az idősebbik testvérben, aki szolgálataiért cserébe tart igényt a szeretetre, a katolikusokkal és a farizeusokkal hozza kapcsolatba: békétlen, szívtelen és önző ellenpontjaként jelenik meg az önzetlen szeretet.

464 **Haeger 1986a,** különösen 129–131.

465 **Pigler 1974,** II. 367–371.

William S. Halewood a Rembrandt reformációs témáit elemző 1983-as könyvében külön fejezetet szentel a tékozló fiúról szóló műveknek, és Cornelis Massysétól **[3.123]** Jan Steenéig **[3.124]** számos németalföldi ábrázolást sorol fel – a testvéri neheztelésről gyakorlatilag nála sem esik szó.[466]

Az is figyelemre méltó, hogy a testvérbáty – egészen a kései főműig – Rembrandt egyetlen korábbi *Tékozló*-feldolgozásán (**[3.116], [3.118], [3.119]**) sem jelenik meg. Sőt: inkább az a tendencia érvényesül, hogy következetesen kétszereplősre redukálja a történetet: figyelmét szinte kizárólag a két ölelkező tartásának, gesztusainak és mimikájának összehangolására koncentrálja, és háttérbe szorít minden más anekdotikus mozzanatot. Az apa aggodalmas odahajlása, illetve a fiú görcsös kapaszkodása és elgyötört arckifejezése mind az 1636-os rézkarcon, mind a haarlemi rajzon egymást feltételező/erősítő mozzanatok: az egymásra találás kölcsönösségének pszichológiai hitelesítését szolgálják.[467] Az ilyenfajta redukció azonban szükségképpen *szentimentalizálja* a történetet: minden meghasonlást és kételyt száműzvén belőle, egy megindító családi zsáner könnyen megélhető *lírai* pillanatává szimplifikálja a parabola komplikált üzenetét. Ezt azután – az idézett értelmezői irodalom színe-java a tanú rá – minden további nélkül át lehetett fordítani a vallási misztérium affirmációjába.

A pétervári kép épp ebben a tekintetben jelent döntő elmozdulást, sőt *fordulatot* hajt végre a testvér fölléptetésével. Erre a következtetésre késztet az a konzekvens vizuális kontrapunktika, amellyel a jobb szél éles profilba állított, egész alakos, botjára támaszkodó figuráját a festő kifejezetten szembeállítja az atya és a tékozló szembenézetű, zárt kettősével. A nagy dramaturg számomra semmi kétséget nem hagy afelől, hogy az egyetlen, aki a színpadi jelenlét súlya tekintetében a főcsoporthoz mérhető, ám attól mégis távolságot tart, csak az idősebbik testvér lehet, akinek megtört pillantása szorosan kell hogy kapcsolódjon ahhoz az ambivalens, kritikus-reflektáló szerephez, amelyet a történetben játszik.[468] Méltóságos tartása, zubbonyának megtört vöröse, ingruhájának fölcsillanó díszítése apja ragyogóan izzó vörös vállkendőjének, aranyszállal hímzett kézelőjének és köntösének visszfényeként hatnak: nem vitás, hogy a ház urához képest alárendelt szereplő, ám a körülállók között messze ő a legrangosabb[469]. A hozzá közel ülő, bajszos-kalapos férfi felhúzott és a bal combján keresztbe vetett jobb lábára könyököl, és a kabátszélét igazgatva zavartan és szótlanul mered maga elé; a pillérnek

466 Vö. **Halewood 1983,** 52–63. Az Iconclass adatbázisában egyetlen olyan ábrázolást – Jacob de Wet kicsiny munkáját **[3.125]** találtam (vö. **Sumowski IV. 1989,** no. 1846, ma ismeretlen helyen), amelyen a nagyobbik fiú tiltakozása kíséri az atyai fogadtatás, a díszes ruhák előhozatalának és a hízott borjú levágásának örömteli epizódjait – de az is egy háttal ülő *repoussoir*-figura arctalansága mögé rejti a reflexiót. Ld. **Iconclass** 73C86463 Preparations, e.g. the prodigal son is given new robes; slaughtering of the fatted calf; the elder son objects

467 **Kelényi 1990,** 15. például a képhez mellékelt bibliai szövegből is elhagyja az idősebbik testvérre vonatkozó passzusokat.

468 Annál meglepőbb, hogy a szakirodalomban többen is megkérdőjelezték a magas, szakállas, fejfedős férfiú kibenlétét (pl. **Busch 1970, Linnik 1989**).

469 **Proimos 2011,** 293. vö. **Suthor 2014,** 167.

támaszkodó és mögüle kitekintő fiatalabb (a vélemények megoszlanak, hogy asszony-figuráról vagy fiatalemberről van szó) csendben figyel, míg balra, leghátul egy riadt tekintetű, fejkendős szolgálóleány árnya vehető ki a tornác mélyének sötétjében[470]. A mimikai és testnyelvi gesztusok visszafogottsága, a tétova mozdulatlanság és a fókusztalan tekintetek elrévedezése egyaránt a megilletődöttség csendes atmoszférájával veszi körül az egész csoportot: ezért is oly hangsúlyos, hogy a két főalakra vetülő intenzív fény egyedül a báty előtérben álló figuráját éri el, láthatóvá téve jelentékeny, bozontos szakállú fejét, konkrétabban szólva: markáns, határozott arcélét. Mint Tümpel is megjegyzi[471], fölülről lát rá a főcsoportra, még sincs az az érzésünk, hogy egyszerűen csak *nézné* őket: a koncentrálástól fölvont szemöldöke alatt inkább meghatározhatatlan tartalmú – ahogy Georg Simmel mondaná: „tér nélküli"[472] – pillantást vet maga elé. Szokatlanul nagy szeme – talán a profilnézetnek köszönhetően – eleven fókuszpontként gyűjti össze a környező mélybarna homály eloszló fényeit. Mintha ebben az egyetlen, élesen artikulált mozzanatban – a szem megtört csillanásában – sűrűsödne össze vagy testesülne meg a háttérvilág lényege – a szituációval szembeni tökéletes tanácstalanság.

Különös módon – talán az idézett képhagyomány miatt – a szakirodalmi kommentárokban ez a markánsan új szereposztás csekély visszhangot keltett: a nagy testvér párhuzamos szerepét a pétervári képen a művészettörténeti értelmezések máig nem nagyon firtatják. Neumann klasszikus művében (1922) épp csak megemlít a jobb szélen „egy öreget, profilban, aki botjára támaszkodik", de az összes többi jelenlévőt részletesebb figyelemre méltatja, mint őt.[473] Weisbach 1926-ban a kísérő figurákban csupán „nézőket" lát, akik „azzal, hogy különböző helyekről áhítattal tekintenek a főcsoportra, fölerősítik a középpontra irányuló figyelmet, egyúttal a főalakok kiváltotta érzelmi reflexeket is tükröznek."[474] 1986-os nagymonográfiájában az elsőrangú ikonográfus Christian Tümpel óvatosan annyit kockáztat meg, hogy a főcsoportra letekintő bal oldali figura „lehetne" akár a báty is – de tartalmi részletekbe ő sem bocsátkozik.[475] Simon Schama csak zárójelben – és bizarr módon többes számban – beszél a „féltékeny testvérek megrökönyödött gyülekezetéről", akik csak belezavarnak a rembrandti vízióba és jobban tennék, ha távoznának.[476] Legutóbb Gregor J. M. Weber fogalmazta meg, hogy szó sincs a képen neheztelésről vagy kritikai reflexióról:

---

470 A részletezőbb leírást csak a **Loevinson-lessing–jegorowa–Linnik 1989**-ban a 27. számon közölt közeli, nagy méretben reprodukált – bár gyatra minőségben kinyomtatott – részletfotók tették lehetővé.

471 **Tümpel 1986,** 358.

472 **Simmel 1986,** 97–99. „A tárgyra orientált fogalmiság értelmében ez a pillantás tekinthető ugyan meghatározatlannak, az élet értelmében azonban valami teljességgel bizonyos" – olvassuk a 99. oldalon.

473 **Neumann 1922,** Bd. II. 518–519.

474 **Weisbach 1926,** 514.

475 **Tümpel 1986,** 386.

476 **Schama 2000,** 685. A mellékalakok kifejtetlenségét idegen kezek – talán a Rembrandtnál elsajátított stílushoz legközelebb maradó Arent de Gelder – rovására írja, aki – talán kegyeleti okból – a mester halála után fejezte volna be a képet.

„a megbékélés szelíd aktusa állandóságot sugároz – semmi sem zavarja meg a kitartott jelenetet."[477]

Egyetlen szakszerű interpretátor, Otto Pächt volt hajlandó érdemben is mérlegelni Jézus példabeszédének kérdőre vonó üzenetét. 1991-ben, poszthumusz kiadott monográfiájában elsőként ismeri fel a „báttyal való konfrontáció" döntő jelentőségét, nyomatékkal hangoztatva, hogy „elsőként ő [Rembrandt] volt az, aki nem egy gyenge ember bukását és bűnbánatát ábrázolta, hanem Jézus példázatát …" Ezért is hivatkozik – a releváns szakirodalomban egyetlenként – Lucas van Leyden 1510-es rézmetszetére **[3.121]** mint a kései *Tékozló* egyik lehetséges forrására: szerinte Rembrandt az idősebb testvér fiziognómiáját és profil-beállítását is innen kölcsönözhette. A tartalmi hangsúlyok áthelyezése folytán Pächt nem is fogadja el a közvélekedést, hogy a határtalan atyai könyörületesség minden további nélkül a mennyei Atyáéval volna azonosítható: szerinte a művet „egy általánosabb érvényű vallásosság szellemében kellene értenünk, és talán azokkal a szavakkal lehetne körülírnunk, amelyeket Goethe mondásai között találunk: '*A szív javai szélesebb teret fognak át, mint az igazságosság mezejét.*'"[478]

Megítélésem szerint Pächt helyesen látja meg a *Tékozló* mélyebb kapcsolódását a *parabola* műfajához, és egyetértek abban is, hogy ábrázolástörténete során a példabeszéd először a pétervári *Tékozló*n mutatkozik meg a maga teljes horderejében. Mély igazság, hogy „a tékozló fiúé nem szentimentális elbeszélés *happy end*del, inkább amorális történet" – Pächt azonban nem fejti ki, hogy mit kellene ezen értenük, és miért is szorulnak fölülvizsgálatra a *Tékozló* közvetlenül vallásos és moralizáló olvasatai. Annak magyarázatával is adósunk marad, hogy a jézusi történet összetett *igazsága* művészileg miként – milyen képdramaturgiai és festői eljárások révén – érvényesül Rembrandt remekművén. Ezért a továbbiakban Pächt nyomvonalán haladva egyrészt az idősebbik fiú dilemmáját magát vizsgálom a jézusi parabola speciális nézőpontjából, másrészt – a Rembrandt-dramatológia szellemében – azt a keretes formát igyekszem explikálni, amely e dilemma vizualizálása révén rávezetheti a nézőt ama bizonyos határtapasztalatra. A szemlélés munkája során a *festői formát* szeretném tetten érni, amint az végül – Kenneth Clarkkal szólva – a legkörültekintőbb kritikusba is belefojtja a szót.

477 **Weber 2014b,** 265.
478 **Pächt 1991,** 171.

Közbevetett kísérlet a parabola értelmezésére

A *Tékozló*val kapcsolatos zavar és tanácstalanság egyik okát abban látom, hogy az interpretátorok általában rutinszerűen figyelmen kívül hagyják a festmény szoros szövegvonatkozását: nem vizsgálják a bibliai textus műfaji aspektusait, ennélfogva magát a narratívát is elhamarkodottan interpretálják[479]. A történet többnyire leegyszerűsítő-ikonografizáló összefoglalásaiból általában úgy látszik, mintha a tékozló hazatalálásának mű sugallta misztériumát a fiúi alázat és az atyai generozitás *kölcsönössége* alapozná meg. A narratíva leggyakoribb – alapvetően vallásos-szentimentális – olvasataiban *bűnbánat* és *megbocsátás* többnyire egymással szimmetrikus *evidencia*ként jelennek meg[480]. Csakhogy a szorosabb olvasás arról győz meg, hogy a történetbeli testvérpár, illetve a példázat hallgatóinak perspektívájából nézve itt valami egyáltalán nem magától értetődő történik – és ennek így is kell lennie, különben a történet nem tölthetné be retorikai hivatását. Mint Paul Ricoeur mondja, a példázatokban „a mindennapi élet folytonosságát meglepetés, váratlan esemény szakítja meg: a kérdőre vont hallgatóság az elgondolhatatlan elgondolására kényszerül”[481] – vagyis a parabola *per definitionem* hermeneutikai erőfeszítést igénylő történet[482]. Megértésének útja egyrészt annak a többé-kevésbé kontinuus életvilágnak a fölvázolásán keresztül vezet, amelyben a mindennapi események zajlanak – másrészt azon pontoknak a kitapintásán alapul, ahol hirtelen fordulatot vesz a cselekmény logikája, hogy megnyissa ezt a zárt tapasztalati horizontot. Az olyan értelmezések, amelyek nem a narratív modell e szakadásaira, a cselekmény inkoherenciájára figyelnek, figyelmen kívül hagyják a jézusi példázatok funkcióját, ama bizonyos bevilágító és meggondolásra intő szerepet. A parabolára irányuló hermeneutikai kérdés tehát az, hogy mi nyitja meg az utat „a ’belső’ értelemtől” (a zárt-megformált életvilág immanens zajlásától) „a ’külső’ jelentés-ig” (a történetet transzcendáló váratlanság, a nyitott tapasztalat) felé[483]? A tékozló fiú esetében konkrétan: mi váltja ki a testvérek értetlenségét? Nyilvánvalóan az atya magatartásának *extravaganciá*járól (Ricoeur), a szeretet önkényességéről, illetve a kegyelem impertinens logikájáról van szó[484]. Az

479 Például Fritz Erpel, aki „a bűn és a bűnhődés költői dialektikájáról” és „elnéző irgalomról” beszél: vö. **Erpel 1985,** 28. sk.

480 Ravasz László püspök a szinoptikus evangéliumokhoz írott összefoglaló kommentárja szerint a fiú bűne a lázadás az atya szuverenitása ellen és a kiszakadás a család életközösségből, megtérése pedig a lázadás miatti mélységes bűnbánat következménye. Ravasz kifejezetten a testvérek viselkedésének (morálјának) különbségére hegyezi ki a maga értelmezését. Vö. Ravasz László*: Az Újszövetség magyarázata*, Református Egyház Zsinati Irodája, Budapest, 1991, 163–165.

481 **Ricoeur 1995,** 111.

482 Vö. Wörterbuch der Philosophie, (Hrsg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel Schwabe), AG, Basel, 1971–2007, III. 65–74.

483 **Ricoeur 1995,** 109.

484 **Salmann 1994,** 223.

atyai fogadtatás érthetetlen, magyarázatra szorul, miközben nincs magyarázata. Az evangéliumi szöveg éppen ezt az ellentmondást dolgozza ki rendkívüli következetességgel és világossággal.

„Csoda" csak a normalitás horizontja előtt jelenhet meg[485]. Gondoljuk meg: a tékozló fiúval mint nagyon köznapi, nagyon átlagos emberrel ismerkedünk meg. Az örökség kikérésében és elherdálásában nincs semmi különös: mintha a kisebbik fiú egyszerűen az emberi természet hívásának engedelmeskedne. Vágyai és örömei átlagosak, amint sorsa is az. Ahogy *„magába szállását"* is merőben hétköznapi okok, a körülmények hatalma és a józan megfontolás kényszeríti ki (*„Az én apámnak hány bérese bővelkedik kenyérben, én meg éhen halok"*, Lk 15. 18), úgy a következményekkel is számot vet: *„nem vagyok méltó arra, hogy fiadnak nevezzenek"* (Lk 15. 21).[486] E nagyon is reális észjáráshoz illik bűntudatos viselkedése és reményeinek szerénysége is: jogos büntetésre számít, és csak annyit remél, hogy apja könyörületből azért hajlandó lesz visszafogadni *(„tégy engem olyanná, mint béreseid közül egy")* (Lk 15. 19).

Az *ünnep* lényege, hogy az atya *nem* gyakorolja a formális törvényt, nem korhol, nem büntet – és ami még fontosabb: nem könyörületet gyakorol. Az elébe sietés itt a lényegi mozzanat: azt jelzi, hogy az atya a fiú részéről még *a bűntudat reflexiójára sem tart igényt*[487]. A megbocsátás gesztusa az erkölcsi szférájában mozog – ha az apa kivárná a bűnbánat szavait, ölelése csupán valamiféle, az ítélkező által gyakorolt nagyvonalúságnak volna betudható. Csakhogy az ölelés nem az *erkölcsi lénynek*, hanem az *élő fiúnak, az eleven testnek* szól[488]. Ezt nagyon pontosan érzékelteti az elbeszélő, mégpedig azzal, hogy az atya néma ölelése *után* megismételteti a fiú útra kelés előtti fogadkozását. Ám ugyanazok a szavak most a zavar és az értetlenség hangjaiként csengenek: értelmüket immár nem a felismerés határozza meg, mint megfogalmazódásukkor, a legnagyobb ínség pillanataiban, hanem az új *beszédhelyzet*. Apja karjaiban a fiú csak látszólag beszél, voltaképpen dadog és zokog – bármily szavak jöjjenek is ki a száján, a *nyelve* már néma. Állapota a tökéletes megilletődöttségé, amelyben elvesztette minden önállóságát, hogy esedezzen és magyarázkodjon – egyszóval, hogy érdemben kommunikáljon. Nem véletlen, hogy az apa nem is neki válaszol, inkább szolgáit utasítja, és közvetlenül nekik magyaráz: *„együnk és vigadjunk, mert ez az én fiam meghalt és feltámadott, elveszett és megtaláltatott*…"(Lk 15. 23–24)[489]

---

485 Ricoeur hívja fel a figyelmet a példabeszédek és a csodák összefüggésére: „a csodák igaz történetek, míg a parabolák fikciók, ám ugyanaz a funkciójuk", **Ricoeur 1995,** 11.

486 Jelenits István szerint a „magába száll" kifejezés a történetnek ezen a pontján még elsietett: az „észbe kapott, magához tért" kifejezések használata helyesebb volna. Vö. Jelenits István: *Betű és lélek,* Szent István Társulat, Budapest, é. n. [1994], 114.

487 Ibid, 115–116.

488 Vö. „Két 'rendhagyó' szent", in: Pilinszky János, *Szög és olaj*, Vigilia, Budapest 1982, 447–450.

489 Jelenits szavaival „a hazatérő mondaná az előkészített mondatot, de az apja öleli, csókolja, rendelkezik. Nem őt szólítja, meg nem dédelgeti vagy becézgeti. A szolgákhoz fordul… tetteivel beszél." Vö. 486. sz. jegyzettel.

A bibliai elbeszélés dramaturgiai kompozíciója teszi tehát egyértelművé, hogy az atyai szeretet kiáradása, ez a szent vagy kegyelmi állapot nem vezethető le abból a belső erkölcsi fordulatból, illetve érzelmi megrázkódtatásból, amely hazafelé fordította a tékozló útját. Ezért hárul kulcsszerep az idősebbik testvérre, aki szintén nem érti apja reakcióját, és a maga szempontjából joggal teszi fel a kérdést: miért érdemesebb állapot a bűntudat a bűntelenségnél?

A parabola epilógusa (Lk 15. 25–32) aligha véletlenül rímel a tékozló és atyja imént vázolt találkozására: bizonyos értelemben kifordított megismétése annak – az idősebb fivérrel. A báty akkor bukkan föl a horizonton, amikor a „csoda" már megtörtént: hazatérése a munkából öccse megérkezésével van párhuzamba állítva. De amíg bűnös fivére elé apjuk siet ki, őt a méltatlan ünneplés hangjai fogadják. Az apával való jelenet is ugyanott – a bejárat lépcsőin – esik meg. A testvérek nem is találkoznak – mintha az elbeszélő külön hangsúlyt helyezne arra, hogy apjuk mindkettejükkel külön-külön törődik[490]. Az apa ezúttal is előjön a házból, de a hangtalan összeborulás helyett most egy hangos dialógusnak leszünk tanúi. A fiú szemrehányást tesz, amiért apja nem méltányolja kitartó hűségét és szerénységét – pontosabban: amiért nem tesz *különbséget* hűtlen és hű, tékozló és szerény fia között. Ennek a kérdésnek megvan a maga létjogosultsága, és ez lényeges pont: ezt mindenkinek föl kell tennie, akinek érték a hűség, az erkölcsi igazság, a méltányosság és megannyi szociális norma. Az apa kitérően is válaszol: egyrészt kész méltányolni idősebb fia teljesítményét, másrészt nem megy bele az összehasonlításba – hisz motívumai éppen hogy túl vannak az efféle különbségeken. Nem kezdi tehát indokolni az indokolhatatlant, inkább igyekszik rávenni idősebb fiát az egyedül adekvát reakcióra: *„vigadnod és örülnöd kellene…"* Ha megbocsátás vagy irgalom motiválná, nagyon is tudhatna érvelni: de mivel *szeretete* nem vezethető le jóakaratából, kegyességéből, türelmességéből vagy hitéből, szavai a báty háborgó igazságérzetét nem nyugtathatják meg[491]. Az ő fülének egy olyan kijelentés, hogy *„ez a te testvéred meghalt és feltámadott, elveszett és megtaláltatott…"* homályos mellébeszélésnek kell hasson – de legalábbis nem válasz szabatos erkölcsi kérdésére. Másként fogalmazva: a báty egyszerűen *nem érti, hogy az apja miről beszél*. Párbeszédük értelme ismét nem a mondatokban explikált kijelentések szemantikájában, hanem a *beszédhelyzet*ben rejlik. Látszólag egy nyelven, mégis más dimenziókban, más perspektívákban beszélnek. Ismét bekövetkezik a diszkurzív nyelv zárójelbe tétele: de míg amott a fölöslegessé vált szavakat a könnyek némították el, emitt továbbra is azok üres kongása hallik.

---

490 Az elbeszélő ezzel is azt teszi világossá, hogy látszat ellenére konfliktus nem a két testvér között támad: különbségük az apához való viszonyuk párhuzamosságából világlik ki.

491 Ezért is félrevezető Ravasz püspök interpretációja, aki szerint a testvérbáty csak számításból hűséges a családfőhöz, és amint alkalma nyílik rá, be is nyújtja érte a számlát. A jézusi parabola itt, mint korábban utaltam rá, egyszerű valláserkölcsi előírások narratív keretévé, illetve az engedelmesség követelésének tekintélyelvű igazolásává szűkül. Vö. Ravasz, i. m. (lásd a 480 sz. jegyzetet)

A két testvér saját életvilágbeli horizontja között tehát nincs elvi különbség[492]: az atyai gesztus *az adott közös emberi világon belül* értelmezhetetlen, mibenlétébe egyiküknek sincs belátása. A jézusi történet a szeretet *feltétlenségéről* szól, és éppen nem arról, hogy mely feltételek teljesülése mellett (alázat, vezeklés stb.) lehet azt kiérdemelni. A testvérek különbsége nem is a karakter, az erkölcsi felfogás vagy a társadalmi konvenciókhoz való viszonyuk függvénye, hanem *a szeretet megtapasztalásának módjában* mutatkozik meg. A tékozló fiút az atyai ölelés kiemeli a tudat, az erkölcs, az érzés korlátozottságából: közvetlen és totális tudást nyer valamiről, amiről bátyja legfeljebb „tükör által homályosan" (1Kor 13. 12) értesülhet – hisz ő megmaradt e keretek között. Intellektusa és szubjektivitása elidegeníti őt Istentől: elzárja a fölfoghatatlan eleven tapasztalatától.

A példabeszédben tehát nem morális igazság áll szemben morális gyengeséggel: mint Pilinszky János összegzi, *„az erkölcs még távolról sem vallás. Jézus nem erkölcsalapító volt, hanem vallásalapító. Vagyis: nem ítélkezésre, hanem szeretetre hívott meg minket."*[493] A két fiú alakjában nem a jó és a rossz szembesül egymással, hanem az elfogódottság alázata a reflexió gőgjével. A reflexió gőgös, még akkor is, ha egyébként igaza van: *„érzéketlen az igazán lényeges iránt."*[494] Pilinszky a történetben egyenesen a reflexió csődjét látja a világba betörő szentség erejével szemben[495].

Az evangéliumi szöveg – a példabeszéd műfaji szabályainak megfelelően – nem is kerekíti le a történetet: végül is nem tudjuk meg, miként dolgozta fel atyja dodonai szavait az idősebb fiú. Maradhat megátalkodott is, aki ragaszkodik a jutalom és büntetés logikájához: de el is bizonytalanodhat, megérezvén és hiányolván azt, amibe nem láthat bele[496]. Noha a példabeszédnek az atya a

---

492 Jelenits szerint a szeretet elutasításának szempontjából „jelentéktelennek mutatkozik a két testvér közötti különbség", i. m. 113.

493 Pilinszky, i. m. 450. (lásd a 488 sz. jegyzetet) Szekuláris kategóriákban valami hasonlót fogalmaz meg a Pächt által idézett goethei mondás is.

494 Jelenits, i. m. 113.

495 Pilinszky radikális misztikus nézőpontjából viszont nem érvényesülhetnek a példázat korábban jelzett műfaji sajátosságai. Az elbeszéléshez való viszonyára nagyon jellemző az alábbi passzus: „Mikor vált [a tékozló] szentté? Távozásakor, a disznók közt, vagy megrendítő fogadtatásában? Úgy érzem, hogy ez a három mozzanat, féktelen kilengésében is tökéletesen egy…" Számára érdektelenek a szereplők belső motívumai, a cselekmény alakulásának inherens logikája: a történet Pilinszkynél kizárólag annak a *szakadéknak* a feltárulásáról szól, amely a végtelen Isten léte (a „valóság") és a véges emberi tudás és igazságérzet (a „tények") között mindig is húzódott. Látni való: azzal, hogy jellemfejlődését és sorsát egyetlen pontba sűríti össze, Pilinszky minden emberi plaszticitásától (karakterétől, személyiségétől) is megfosztja a bűnös fiú alakját. Mondhatni, a cselekmény nála elveszti minden drámai potenciálját, tragikus és komikus lehetőségeit. Annál figyelemre méltóbb az a megállapítása, hogy „a tékozló fiú nem jelképes alak, hanem valóságos ember". De ez nem irodalmi érzékletességet jelent: Pilinszky azt követeli, hogy legyünk képesek a legszemélytelenebb és a legszemélyesebb radikális azonosságát elgondolni. Vö. erről Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1981, 14. és 114. Valódi misztikusként Pilinszkyt csak az *unio mystica*, a kisebbik fiú szentségének pozitivitása érdekli, az idősebbik tudásának negativitása iránt elutasítóan viseltetik. Nem is foglalkozik a jézusi példabeszéd kérdőrevonó-bevilágító funkciójával, a parabola retorikai-poétikai szerkezetével, és nem ad az intellektuális reflexió kritikus kapacitásaira sem.

496 Pilinszkynél az apa istenhez szóló néma monológját halljuk a nagyobbik fiúról *„… még nem tudja, hogy az alázat nem tudhat magáról. Pedig tudom, hogy törekszik rá, de úgy, hogy meg is nevezi, alázatosnak mondja magát. Vedd el*

főszereplője, voltaképp a nagyobbik testvérre irányul: őt állítja erőit meghaladó kihívás elé.

Úgy vélem, hogy az idősebb fivér azért konstitutív figurája a parabolának, mert annak lényege – *a mindenki számára hozzáférhető határtapasztalat fontossága* – csakis rajta keresztül ábrázolható. Ő képviseli a ház népének, illetve a példabeszéd hallgatóságának horizontját, amely felől (s akinek számára) az elbeszélés komponálva van. A továbbiakban azt kérdezem: miként kérdőjeleződhet meg az idősebb fiú mindennapi perspektívája, és miképp jelenhet meg a *határ* újonnan szerzett tapasztalata – immár a *kép* médiumában, jelesül Rembrandtnál, aki elsőként ismeri fel, hogy a báty nézőpontja szükségképpen az implicit nézőé, azaz a miénk is.

Az éleslátás ínsége

Érintettem már azt a szcenikus kontrapunktikát, amelynek fundamentális jelentőségére kevés interpretátor figyelt fel, noha a pétervári *Tékozló* nézője, ha a galéria valós terében kerül szembe a képpel **[3.126],** azonnal észleli: az atya és a megtért fiú egymás felé forduló, életnagyságú és erősen megvilágított kettősével frontálisan szembesül, míg a testvérbáty tőlük elválasztva, a jobb oldalra és félárnyékba szorulva, továbbá teljes profilnézetben jelenik meg előtte[497]. Ez az effektus azért érvényesül sokkal erőteljesebben a helyszínen, mert messzemenően összefügg a befogadónak azzal a testi-fizikai orientációvesztésével, amelyet részben a festmény monstruózus méretei, részben a színpadtér architektúrájának inkonzisztenciái váltanak ki belőle. Mivel a képpel szemközt álló befogadó végig bizonytalanságban marad „beépített nézőpontjának" térbeli holléte

gőgjét, ahogy mindentől és mindenkitől jogosan megvetett fiamtól egyszer s mindenkorra elvetted." Nem lehetséges-e, hogy a gőgjében megingott testvér perspektívájából is megfogalmazzuk azt a pillanatot, amelyben saját tudásának semmissége *a határ tapasztalatává* válik? Azzal, hogy az idősebbik testvér értetlenségére futtatja ki a történetet, Jézus ezt az erőpróbát provokálja ki hallgatóiból is. Nem arra szólít-e bennünket, hogy helyezkedjünk a nagyobbik testvér álláspontjára, akinek ugyan szükségképpen korlátozott a belátása, mégis képesnek kell lennie nyitott szívvel fordulni atyja és testvére megindító jelenetéhez? *„Nem tudom, hogy mit látok, nem értem, hogy mi történt: rövidlátó és szerencsétlen vagyok… jaj istenem, mikor fog engem is így átölelni?"* A reflexió megtört gőgje és a gyöngédség utáni sóvár vágyakozás ugyanannak a dolognak két oldala.

497 Meyer Schapiro egy sor középkori példán igazolja, hogy az ilyen beállítások szimultán párszerű alkalmazása szemantikai oppozíciók jelölésének szándékára utal. Profilban ugyanis „az arc elkülönül a nézőtől […] Nagyjából a harmadik személy grammatikai formájának, a személytelen »Ő«-nek felel meg; a képből kifelé forduló arc viszont, amelynek pillantásában a nézőre irányuló látens vagy közvetlen figyelem nyilvánul meg, a beszédbeli »én«-nel párhuzamos, az ént pedig mint »te«-t szólítja meg." Meyer **Schapiro 1973,** 38–39. A *Tékozló*n sem a tökéletesen önmagába záródó főcsoport, sem az idősebbik fivér nem kommunikál a nézővel, de még a hátravont, felénk pillantó középső nő(?)alak tágra nyílt tekintete sem képes a nézőt erőteljesen szuggerálva „szubordinálni" a jelenetbe. Az idegenség és magára hagyottság érzése a befogadó oldalán bizonyára hozzájárul az idősebbik fivérrel való implicit nézői azonosulás kiváltásához.

felől, egyedüli stabil tájékozódási fogódzóként a szembe- és oldalnézetek egyértelmű derékszögelése marad számára. Ezért úgyszólván egy csapásra *látjuk*, hogy a jobbra kiszorult nagyobbik testvér nemcsak megjelenik, de valamifajta *keretező* funkcióban lép fel; nemcsak abból, hogy egész alakos, magas figurája részben a függőleges képszél takarásába kerül[498], de abból is, hogy éles arcéle befelé, a főcsoport felé néz, azaz, mint erre már Weisbach is nyomatékkal utalt, balra-előre tereli a néző tekintetét.

[A fölfüggesztett indulat] Az ilyen munkamegosztás Rembrandt képszínpadán sosem véletlen: *dramaturgiai megkülönböztetést* sejtet. Csakugyan, mintha a tornácon zajló bensőséges esemény *itt és most*-ját az idősebb testvér disszociált, azaz reflexív jelenléte keretezné be. Hogy az ölelkezők azonos intenzitással és egyformán oldódnak fel az egymásra találás közösségében, az a kép misztériumának olyan evidenciája, amelyet, mint láttuk, az értelmező irodalom szinte teljes konszenzusa igazol.[499] Az atya és a megtért fiú jelenlétének – dramatológiailag szólva – *reciprok tranzitivitása* rokon értelmű a korábbi verziókon látottakkal, lényeges különbség azonban, hogy Rembrandt ezúttal minden „pszichológiát" száműz, még a bocsánatkérés és a megbocsátás eltérő affektusainak szimmetrikus cseréjét is kiiktatja a játékból. A két *személy* egyéni kommunikációjának kölcsönössége helyébe valamiféle osztatlan – mind az atya, mind a tékozló individualitását magába olvasztó – *communio* lép, amely nem hagy helyet semmiféle partikuláris érzelemnyilvánításnak.

De a kései *Tékozló* mégsem pusztán ezzel kerüli el a szentimentális *happy end* Pächt emlegette csapdáját: szükséges ehhez az idősebb testvér *disszociált* jelenléte is. Az éles profil,[500] amellyel elkülönül a főcsoporttól, sőt szembefordul velük, mintegy dramaturgiai idézőjelbe teszi az ölelkezők misztériumát. Emlékeztetnék arra, hogy korábban a színpadi jelenlét olyan alakzatait neveztem disszociáltnak, amelyeknél a szerepből következő cselekvések (tárgykapcsolati algoritmusok) lefutása felfüggesztődik vagy megakad, ami a nézőt arra készteti, hogy keressen magyarázatot a cselekvő viselkedésé-

498 Utóbb a vásznat a jobb szélen teljes hosszában 10 cm-rel megtoldották, az eredetileg félköríves záródást pedig a felső sarkoknál kipótolták. Vö. **Loevinson-lessing–jegorowa–Linnik 1989,** no. 27.

499 A számomra ismert egyetlen olvasat, amely nem atya és fia teljes kommunióját látja megvalósulni a képen, Mieke Bal-é, aki szerint „az apa el-tekint a fiútól – ahol a fiú feje enyhén jobbra fordul, ott az ő szemei az ellentétes irányba pillantanak, azt jelezvén, hogy kettejük kapcsolata helyreállíthatatlanul elveszett. […] Ezért van szükség az apa és fia közötti kitartó egységre: annak a hiátusnak a jelölése céljából, amely megbontja azt […] Kettejük egysége csak azért van, hogy tökéletlen legyen: ezt a tökéletlenséget pedig épp a tekintetek széttartása jelzi." **Bal 1991,** 354. Balt itt a tekintetek *irányulásának* (directionality) kérdése foglalkoztatja: tárgykapcsolati megközelítése némileg rokon az általam kifejtettekkel, amennyiben a tekintetet magam is tárgyi tartalmú cselekvésként kezelem. Bal azonban a félrenézésnek a *Tékozló*n mindjárt freudi (pszichoanalitikai) értelmezést is ad, ami számomra önkényes olvasatnak tűnik: mindenesetre az általam adott dramatológiai elemzés ezt nem erősíti meg.

500 Ilyen erőteljes, kifejezetten dramaturgiai indíttatású redukcióra az életműben egyetlen példát ismerünk: a hágai *Dávid és Saul* **[3.127]** Sauljáét, amelyen a király a Dávidtól elválasztó függönnyel takarja el arcának bal felét, miközben pillantásának irányvektora 90 fokban metszi a hárfáján elmélyülten játszó Dávid szembenézetét. Belsazar profil-tekintetét **[2.13]** a jelenésre való reagálásának spontán tranzitivitása indokolja; és bár a *Potifárné megvádolja Józsefet* mindkét változatán **[2.146], [2.147]** Potifár is teljes profilnézetben mutatkozik, félszemű megjelenése ugyanezen okból nem tekinthető hangsúlyosnak.

18
26 27

nek *itt és most* megvalósuló konkrét anomáliájára. Csakugyan: a fivér itteni jelenlétéből hiányzik minden – az őt ért igazságtalanság miatt nagyon is indokolt – affektivitás, következzék ez morális fölháborodásból, irigységből vagy önös számításból akár. Nem azért hiányzik, mert mint láttuk, a szerep ilyesfajta, dohogó felfogásának nincsenek érdemi előzményei a képhagyományban: Rembrandt bizonyára kitalálta volna a módját, ha erre lett volna szüksége.

De drámaszerzőként nem erre volt szüksége. Ha magunknak mintegy „lejátsszuk a darabot", azaz a színen látott reakciókat a Lk 15. 11–32 „forgatókönyvében" megírt szerep *személyes realizálásaként* szemléljük, észre kell vennünk, hogy Rembrandt olyan testvérfigurát teremt, aki perlekedés, indulatoskodás és követelőzés – csupa tranzitív aktivitás – *helyett* inkább zavarba jön, úgyszólván megilletődik: tanácstalanná válik azzal kapcsolatban, hogy *itt és most* mi is volna részéről az adekvát reakció. A megbiccent fej, a melankolikusan összefont kézfejek, a támaszkodó testtartás egy megtört embert sejtet, aki láthatóan letett arról, hogy a maga jogait érvényesítse, a maga igazságát képviselje. Goffman kifejezését alkalmazva valamiféle spontán *szereptávolítás*ról beszélhetünk: a „Rembrandt-dramatológia" szótára ilyesmit nevez *disszociált jelenlét*nek. A szeretetben összekapaszkodókkal szembesülve a fiú voltaképp a bevett szokások, a jog és a morál ama köznapi rendjének véges és szűkös mivoltát ismeri fel, amelynek értelmében – a történetben megírt szerepe alapján – ellenségként kellene szembefordulnia hűtlen, bűnös testvérével és igazságtalanul elfogult apjával.

Mindezt magunkban végigpörgetve vesszük azt is észre, hogy a báty külső tárgy híján való tekintete a tanácstalanságon túl *erőfeszítést* is tükröz: koncentrációtól fölhúzott/összevont szemöldöke és karakteresen villanó pillantása **[3.128]** azt a szándékot is jelzi, hogy legalább közvetett-reflexív módon mégis *megértsen* valamit abból, aminek közvetlen megtapasztalását megtagadta tőle a sors. Így válhat szerepjátéka követendő mintává mind a jézusi példabeszéd hallgatói, mind Rembrandt nézői számára.

[A többlettudás deficitje] Persze a reflexió negativitása miatt Rembrandt a kései *Tékozló*n kénytelen megfordítani a *dramaturgiai megkülönböztetés* megszokott logikáját. Mint korábban több helyütt is kifejtettem, a képszínpadi jelenlét disszociált vagy önreflexív alakzatai rendre a szubjektum fölényét és többlettudását – azaz magasabb szabadságfokát – hivatottak érzékeltetni, mégpedig mindig olyanokkal szemben, akiknek tudatát és viselkedését az adott helyzetben teljesen betölti a szerepükkel való spontán azonosság. A tékozló bátyja viszont – láttuk – *deficitként* éli meg a különbséget: keretjátéka éppen nem az elmerültek fölötti kontrollt, mint inkább saját kirekesztettségének *anagnórisziszé*t jelöli. Többlettudása voltaképp a kevesebb tudása, a *hiány* felismerése, egyszersmind a vágyé, hogy olyasmihez kerüljön közelebb, amiről épp nem *tudnia* kellene, inkább *részesednie benne*.

Olyan természetű negativitás ez, amelyet pusztán a jelenlét-móduszok dramaturgiai megkülönböztetése [a képszínpadi cselekvések diegetikus összehangolása, illetve a

kronotopikus alakzatok – tehát a mindenkori *itt és most* felfüggesztését, elhatárolását, késleltetését, zárójelbe tételét stb. szolgáló keretezések – révén már nem lehet megjeleníteni. Rembrandtnak *képszerű* megoldást kell találnia arra, hogy úgy ábrázolja a drámát, tehát úgy szolgáltasson igazságot (!) a nagyobbik testvérnek, hogy az mégse sértse a kegyelem misztériumának abszolút státusát.

[Tenyerek, talpak, szemek] Ez a tartalmi kétpólusúság ölt tehát szemléletes formát a konzekvens ellenpontozásra épülő kompozícióban. Vegyük észre, hogy míg a nagyobbik testvér (illetve az általa képviselt külvilág) jelenléte az egyetlen nyitott szem élesen exponált, pontszerű motívumában koncentrálódik, addig az apa és megtért fia csoportján Rembrandt sem a szemeknek, sem az arckifejezéseknek – az individuális személyesség e legszofisztikáltabb kifejező instrumentumainak – nem juttat semmiféle kommunikatív szerepet. Ehelyett két másik testi motívumot emel ki – azokat viszont szokatlan erővel és eloszlásban.

Egyfelől figyeljük meg az öreg kezeit: ezekből[501] és átkaroló mozdulatából is hiányzik minden „beszédes" gesztikuláció, retorikusan kódolt üzenet, „kifelé" artikulált expresszió.[502] Ezért is fogalmazta meg több interpretátor, hogy nem is ölelésről, inkább valamiféle hieratikus-rituális gesztusról kellene beszélnünk. Otto Pächt olyan rombusz-alakzatot emleget, amely biztonságos védelemként veszi körül, illetve foglalja magába a fiú kiszolgáltatott fejét. Én inkább a két kézfej kifejezetten nagy méreteit és a némán érintkező testfelületek kiterjedését emelném ki: az ölelés közvetlenségét és a magához szorítás vak intenzitását. Nem is kezekről, inkább befelé fordított *tenyerekről* beszélnék, amelyek azért nyílnak szét ennyire, hogy szenzoraik minél nagyobb felületen érezzék meg a Másik fizikai ittlétét, úgyszólván testmelegét. Számomra revelatív, hogy Rembrandt nem riad vissza mindkét (!) nyitott kézfej teljes terjedelemben való megjelenítésétől sem – nem ismerek az újabb kori nyugati művészetben más példát ilyen fokú művészi merészségre. A testfelületek jelentőségét húzza alá a kép vizuálisan talán legszemléletesebb mozzanata, az atya vállkendőjének két hatalmas, izzó vörös foltja is, amelynek finoman eldolgozott síkja a többi ruhadarab erőteljes faktúrájának ad kontrasztív megerősítést.

Másfelől az atya tenyereinek a fiú oldalán a *talpak* szembefordításának meghökkentően direkt motívuma felel meg. Nyilvánvalóan nem csupán mezítlábasságról, a „nyomorúság" egyszerű jeléről van itt szó, mint Lucasnál **[3.121],** Heemskercknél **[3.115]** vagy a korai változatokon: **[3.116], [3.118]** a talpak markáns frontnézete sokkal inkább a néma, kiszolgáltatott *test* esetlenségének és gyermeki sebezhetőségének szuggesztív metonímiájaként jelenik meg. A mezítelen bal talp suta kerekdedsége vizuálisan a tékozló kopaszra nyírt fejével kerül párhuzamba: ez a roppant szenzitív,

501 Svetlana Alpers figyelt fel a kezek szokatlanul nagy méretére az érett és kései Rembrandtnál, vö. **Alpers 1988,** 23–26.

502 Vö. pl. a pétervári *Hámán* **[2.03]** jobb kézfejével, amelyet az 529. illetve az 538. oldalakon tárgyaltam.

32

ugyanakkor tökéletesen személytelen felület szinte a fiú „arcává" – elvesztett individualitásának és megtalált gyermekségének – szívszorító képévé lényegül. Épp csak jelzett arctalan, mondhatni vak félprofilját is testvére megtört, mégis éleslátó tekintetének ellenpontjaként ismerjük fel[503].

Bizonyos értelemben ennek az ellenpontozásnak a következménye az öregember *vakságának* szuggesztiója is, amely lépten-nyomon hangot kap a mű korábbi értelmezéseiben. Hans Kauffmann például ezt írja: „Rembrandtnak, azzal, hogy az atya szemeit kihunytként jeleníti meg, sikerült elérnie a legbensőbb visszafogadást. Mert látóként az atya észrevehette volna a fiút – mint az 1636-os rézkarcon, ahol a két önálló alak a találkozás során is megőrzi elkülönültségét. De a megvakult csak úgy bizonyosodhat meg a fiúról, hogy tapintásával teste körébe vonja. Rembrandt a fiút teljesen beágyazza az apa körvonalai közé, oly módon, hogy (szembe-, illetve hátulnézetben) ketten együtt már csak egyetlen alakot alkotnak. Így válnak testszerűen eggyé: az atya nem látja, hanem újra birtokolja a fiát."[504] Csakugyan: atya és fia az ölelés közelségében és intenzitásában elveszítik a látáshoz *per definitionem* hozzátartozó distanciát[505], testük képtelenné válik az érzések, szándékok, reflexiók egymás és a külvilág felé való kommunikálására.

[Az érintések világtalan világa] Rembrandt a kései *Tékozló*n a látás, a szemek és a kezek elokvenciája helyett a tapintásra mint világtalan, de testközeli tapasztalásmódra bízza tehát a történet „bonyolítását". Az atya és visszafogadott fia fényben fürdő, monumentális tömbjén a gyöngyöző érzékiség tobzódásával szembesülünk. Az intenzív vörösök, aranyak, okkerek és fehérek izzó sugárzása, a magas festékimpasto reflexei nem írhatók le valamilyen illuminációként, az anyagtalan fény misztériumaként[506]. Ellenkezőleg, az egész tüneményt intenzív, szinte tolakodó anyagszerűség jellemzi. Az atya szélesen kiterülő felsőteste, kösöntyűkkel díszített, égő bíborszín palástja, csipkével áttört kézelője, hatalmas tenyerei, a fiú nyersen fénylő darócruhája, aranyló ingnyaka, az oldalán megcsillanó tőr stb. – valóságos érzéki felszólítás a szemnek, hogy tapintson végig rajtuk.

---

503 Ezt a szemantikus oppozíciót fontosabbnak érzem, mint azt a párhuzamosságot, amelyet C. Proimos lát az atya és a nagyobbik fiú arcának megvilágításában (**Proimos 2011,** 293.). Nicola Suthor szerint a mód, ahogy a magányosan álló fiú összekulcsolt kezével egyetlen szál vékony botjára támaszkodik, a hajlott hátú öreg térdeplő fia vállaira való támaszkodásának motivikus kontrapunktjaként funkcionál. **Suthor 2014,** 167.

504 **Kauffmann 1943,** 150.

505 **Plessner 1995,** 199.

506 Különös, hogy az interpretátorok hagyományosan nemigen akartak (vagy mertek?) tudomást venni a *Tékozló*n a tapintható érzékiség e tobzódó erejéről. Generációkon keresztül spiritualizálták, csak a korai művek egyfajta metafizikai elmélyítéseként értelmezték a kései festményt – a pszichológiai szentimentalizmus helyére, mondhatni, vallásos szentimentalizmust állítottak. Hans Kauffmann aszketikus értelmezése jellegzetes példája ennek az attitűdnek: „Rembrandt stílusképzése az érzékiség kérdésességében gyökerezik. Oly kevéssé bízott az érzéki testhez tartozó szemben, hogy inkább hagyta a lényeg nélküliben elmerülni és árnyakká válni a látható tárgyiasságot, az 'adottat' és annak térbeli (perspektivikus) megjelenését. Rembrandt világának emberei arra rendeltettek, hogy félhomályban éljenek: ez zavaros közegként élét veszi a dolgoknak, és eszköz a festő számára ahhoz, hogy a szem csődjét kifejezze." **Kauffmann 1943,** 155. Meglehet: de vajon „a szem csődje" azonos-e az érzékiség csődjével? Nem arról van-e szó, hogy – elvakíttatva a *Helldunkel*ről, mint egy metafizikai eszme vizuális ekvivalenséről alkotott tragikus prekoncepciójától – a humanista entellektüel egyszerűen nem *érzi* a tenyér ünnepét!? Hogy rendre a látáson *túl*, a testetlen érzékfölöttiben és nem azon *innen*, a forró test ölelésében keresi a szeretet tapasztalatát? Hogy nem lát – a szemétől?

Sokat idézett Rembrandt-könyvében Svetlana Alpers összegezte azokat az elszórt, de konzekvensen ismétlődő – jellemző módon túlnyomórészt restaurátori – megfigyeléseket, hogy a kései Rembrandt festményein a leginkább megvilágított, leghangsúlyosabb részeken a felületet a festék szoliditása, bizonyos kérgesség és fémes keménység jellemzi. Rembrandt Alpers szavaival „a festéket úgy 'munkálja meg', hogy a faktúra – a látás által közvetített – tapintásérzékünket is igénybe veszi. […] a festéket az ecsettel viszi fel, de gyakran festőkésével vagy ujjaival alakítja olyan vastagra, hogy úgy tűnik, mintha rá tudnánk tenni a kezünket." Tehát nem az ábrázolt felületek textúrájának illúzióját kelti, mint a *fijnschilder*-ek, hanem „magának a festéknek az anyagiságát teszi ábrázoló erejűvé. Olyan anyagi minőségeket – súlyt, sűrűséget, szilárdságot – láttat, amelyekről egyébként tapintással szoktunk tudomást szerezni".[507] Ez a festői eljárás a szemet is tapogató, a képsíkot végigpásztázó, illetve végigsimító mozgásra is ösztönzi – és olyan újszerű testtapasztalatok birtokába juttathatja, amilyeneket az „újrafelismerésre" orientált köznapi látás rutinjai elfednek előle. *Dioptriká*jában már Descartes is a vak ember pálcák segítségével való tájékozódásához hasonlította a látás működését[508] – analógiája a *Tékozló* esetében azért is kézenfekvő, mert a szemnek ez a hordozó síkot és a festék testét közelről „szkennelő" mozgása a nézőt időlegesen, de szükségképpen el is vakítja a kép virtuális mélységi dimenzióival szemben.

Mindenesetre a tapintásnak mint „a közelség és distancianélküliség foglalatának"[509] ez az erőteljes evokációja érzékelteti leginkább azt a narratív különbséget, amely az ünneplés kegyelmében részesülő egyik testvért az e tapasztalattól elzárt másiktól elválasztja. A kép határozottan azt sugallja, hogy az utóbbi tekintete azért is oly megtört, mert ő legfeljebb *láthatja* a Másikat, *megérinteni nem tudja.* Szeme csupán *be/látni* képes az igazságot – az érintés kegyelme nélkül nem *részesülhet* is benne.

[Az implicit néző térbeli dezorientálása és a tisztánlátás krízise] Az 1660-as években más műveken is megfigyelhető az érintés motívumának felértékelődése: például az amszterdami ún. *Zsidó menyasszony*on **[3.129],** amelynek akciótartalma a szerelmespár egészen szubtilis – szinte csak a kezek játékában manifesztálódó – ölelkezésében merül ki. E festmény káprázatos felületgazdagsága, a ruházatok és ékszerek képének plasztikus sűrűsége a gyöngéd érintések és pillantások tökéletes vizuális metonímiájaként funkcionál – és e tekintetben egyenesen a kései *Tékozló* párdarabjának tűnhet[510]. Az ölelkezés és a szélesre nyitott kézfejek motívumainak, továbbá a tapintóérzéket ingerlő materiális telítettség hangsúlyának közösségén túl azonban van egy jelentős kompo-

507 **Alpers 1988,** 22.; **Alpers 1996,** 48–49.

508 René Descartes: *Dioptrika*, (ford. Kékedi Bálint, Schmal Dániel, Tóth Zita Veronika), Gondolat, Budapest, 2016, 41–42. „hogy a tárgy egyes részei milyen irányban helyezkednek el a testünkhöz képest, azt ugyanúgy észleljük a szemeink, mint a kezünk közvetítésével" – mondja Descartes, és azzal magyarázza, hogy mindkét érzékszervet egy az agyban lokalizálható közös idegrendszer működteti párhuzamosan.

509 **Plessner 1995,** 200.

510 Nicola Suthor ebben a szellemben együtt is kezeli őket, ld. **Suthor 2014,** 149–171.

zicionális különbség is a *Zsidó menyasszony* és a *Tékozló* között: hogy míg az érintés fókuszba kerülése az amszterdami képen a látótér erőteljes leszűkítésével, illetve a főalakok a képsíkhoz való közel kerülésével jár, addig a *Tékozló*n Rembrandt épp ellenkezőképp komponál: szokatlanul tágas rálátást biztosít a játéktérre. Úgy hozza a bal oldalon a néző testközelébe a misztérium részeseit, hogy eközben mintegy körülveszi őket az értetlenség mélységi aurájával. Így áll elő az a bizarr térelrendezés, amelyet Ernst van de Wetering a *Corpus* VI. kötetében a „konkáv" jelzővel illet.[511]

De miként inszcenálja Rembrandt a belátás feladata elé állított nagyobbik testvér és a festmény szemlélőjének – korábban említett – analóg helyzetét? Különös módon a *Tékozló*n alig látjuk olyasféle kronotopikus keretezések nyomait, amelyek valamilyen határozott irányba orientálnák a beépített néző szerepjátékát: olyan szcenikai, architektonikus vagy metafestészeti elhatárolásokat, amelyek a néző a jelenet *itt és most*-jához való viszonyát, térbeli-időbeli pozícióját instruálnák. Mintha Rembrandt ezúttal – nyilván intuitív módon – inkább *dezorientálni* szándékozná a nézőt: mintha inkább belezavarni akarna a néző tisztánlátásába. Ebben döntő szerep jut egyrészt a képtest zavarba ejtő méretének, másrészt a képkivágás (a felkínált látótér), illetve a nézői hozzáférést szabályozó perspektivikus térképzés ambivalenciáinak.

Elsőként érdemes rögzíteni: a *Tékozló* interpretációiban gyakorlatilag sehol sem esik szó arról a kép működését – tehát a néző tapasztalását – messzemenően befolyásoló tényről, hogy a festmény 202 cm széles és 262 cm magas, vagyis Rembrandt egyik *legnagyobb* méretű vászna: főszereplői praktikusan életnagyságúak. Csak a *Claudius Civilis*
29 *összeesküvése* (eredetileg kb. 550 × 550, ma 196 × 309 cm, **[1.09],** az ún. *Éjjeli őrjárat* (359 × 438) **[3.74],** *Frederick Ryhel lovasportréja* (282 × 248) és *A posztóscéh elöljárói* (192 × 279) **[2.103]** fogható hozzá: de amíg ezek kivétel nélkül jól dokumentált, monumentális reprezentációt szolgáló portrék, illetve nyilvános megbízások, kollektív – municipális és nemzeti – vonatkozású művek, addig a *Tékozló*ról egyszerűen nem tudjuk, hogy kinek, milyen térbe és miféle „használatra" szánták. A többnyire reprodukciókkal operáló művészettörténeti kutatásban a művek valós méreteinek és fizikai megközelíthetőségének érdemi problematizálása csak későn, az 1980-as évektől induló ún. „befogadásesztétikai megközelítéssel"[512] jelent meg a művészettörténészek horizontján – nem csoda hát, hogy a lépték és a térbeli dimenziók tárgyalása a *Tékozló* értelmezéseiben sem jelenik meg.[513] Minthogy Irina Linnik szerint a munkát már 1766 óta
32 Szentpéterváron, a cári gyűjteményben őrizték[514], és ezért – a *Hámán*-képhez **[2.03]**

511 **Corpus VI. 2015,** 686.

512 A „befogadásesztétikai megközelítésről" ld. összefoglalóan **Kemp 2008.** Konkrétan a méret-kérdéshez ld. **Puttfarken 1992,** illetve Kemp hozzá fűzött megjegyzését, **Kemp 1992,** 94–95.

513 Igencsak elgondolkodtató, hogy Rudolf Arnheim klasszikus látáspszichológiai főművében **(Arnheim 1979),** amely több mint ötszáz sűrű oldalon tárgyalja az egyensúly, az alak, a forma, a tér, a fény stb. formakérdéseit, egyáltalán nem foglalkozik a képek és szobrok az emberi testhez kalibrált méreteinek és léptékének kérdésével.

514 **Loevinson-Lessing–Jegorowa–Linnik 1989,** no. 27. (oldalszám nélkül), **Bialostocki 1973,** 149. n. 43 egy egész

hasonlóan – sokáig kevéssé volt hozzáférhető a nyugati kutatók számára, a méltatások többsége föltehetően nem autopszia alapján született. Nekem szerencsés módon lehetőségem volt az Ermitázs falain, „élőben" is tanulmányozni, ezért megkockáztatom: olyan műről van szó, amelynek valódi erejét tényleg csak a valós műtárggyal szemközt állva, egész testi valónkban tapasztalhatjuk meg.

A másik tényező, amely elbizonytalanítja a nézőt, a térkompozícióval függ össze. Láttuk, hogy az apa–fiú csoport egészen az előtérbe, szinte a képsíkig nyomul, hosszában és széltében egyaránt erőteljesen szétterülni látszik: magassága eléri a képtest magasságának csaknem a kétharmadát, felülete összességében a teljes vászon jó harmadát elfoglalja. Mindez erős közelnézetet kényszerít ki, ami – mint láttuk – tapintóérzékünket állítja kihívás elé: ez azonban nemcsak a mélységi környezet zavaros kifejtetlenségével kerül ellentmondásba, hanem az előtéri tornác szokatlanul erős felülnézetével is. Utóbbi ugyanis a nyugodt, távolságtartó szemlélés védett pozícióját ígéri a nézőnek – és a kép előtti hátrálásra késztet. Konstatáló pillantásunk számára azonban az architektonikus keretek és a figurák térbeli viszonya fölöttébb zavaros. Minthogy a jobb oldali lépcsőkre balról vetül a fény, a jobbra vetett sötét árnyék azt sejteti, hogy a két lépcsőfok lefelé tart – vagyis az atya és a fiú csoportja helyezkedik el a legmagasabban. Ám ehhez képest a báty jobboldalt magasodó figurája bizonytalanul van pozicionálva: lábbelijét inkább oldalnézetből kapjuk, ami optikailag semmiképp sem egyeztethető össze sem a mi fölülnézetünkkel, sem az ő mélységi elhelyezkedésével. Nem csökkenti az ambivalenciát, ha úgy ítéljük meg, hogy a főcsoport voltaképp egy kétlépcsős pódiumon helyezkedik el, amely mögöttük, a képsíkkal párhuzamosan ér véget. Ezt indokolhatná a csoporttól balra is látható és a sarokig meghosszabbítható peremvonal, kérdéses viszont, hogy egy ilyen dobogó architektonikusan hogyan kapcsolódna a háttérben nyíló félköríves záródású bejárathoz, továbbá hogy miként férne el rajta az atya termetes alakja. Noha a háttér jobb oldalán kivehetők egy borostyánnal befuttatott antikizáló sarokpillér párkányzatának vonalai, amelynek lábazatán a fekete süveges, bajszos férfialak kuporog, s amelynek a középső alak hátulról nekitámaszkodni látszik, nincsenek a képen olyan architektonikus elemek, amelyek szabatosan egyértelműsíthetnék a figurák egymáshoz viszonyított térbeli helyzetét, méreteiket és a nézőtől való távolságukat. A háttér sötétbe burkolózó mélyében sem tudunk megbízhatóan tájékozódni: a tornác öblösségéről legfeljebb a bal felső sarokban sejthető kapunyílás, illetve a rajta kitekintő, de nehezen kivehető asszonyalak méretei alapján alkothatunk némi fogalmat.

[A festés transzparenciája] Rembrandt a pétervári *Tékozló*n kulmináló kései stílusának követhetetlen idioszinkráziáit még egy tekintetben érdemes kérdőre vonni: a sajátos rembrandti festésmód reflexiója szempontjából, amely mint bravúros „saját

más proveniencát ad, amikor Jan van Gelder nyomán a pétervári *Tékozló* és a *Hámán* közös történetét rekonstruálja – eszerint a *Tékozló*t csak 1797-ben vásárolták volna meg az Ermitázs számára. A történet mindenesetre nem vág össze a *Hámán*-kép általam korábban idézett adataival (vö. 520ff.).

33 kézjegy" a nagyjából egykorú Kenwood House-beli önarcképen **[4.66]** közvetlenül is tematizálódik (lásd részletes elemzésemet itt a 685–717. oldalakon). Tudjuk, hogy Rembrandt mindig is tisztában volt mesterségbeli tudásának kivételességével, és nem volt idegen tőle ez irányú képességeinek akár öncélú demonstrálása sem. A mesterség gyakorlásának sajátosan rembrandti módja azonban – Svetlana Alpers szerint – „hátat fordít annak a bizonyosságnak és tudásnak is, amelyet a holland kultúra és művészet a látott világnak és magának a látásnak tulajdonított".[515] A holland aranykor festészeti ideálját eszerint Gerard Terborch selymei **[3.130]** vagy Willem Kalf serlegei **[3.131]** képviselik, amelyek a látható tárgyak lehetséges legkifinomultabb vizuális megfigyeléseit rögzítik a vásznon: a festők kézműves tökélye, az „aprólékos kidolgozás" vetekszik azoknak mesteremberekneknek a tudásával, akik a valóságban előállítják e remekmívű, részletgazdag ötvösmunkákat vagy drága kelméket, s ezért tulajdonlásuk azonos presztízzsel bír, mint a pompás tárgyaké. Az ilyen festmények értékeléséhez nemcsak az elbűvölő látványok hitelessége, de annak a *fijnschilder*i technikai virtuozitásnak a közelnézete is hozzátartozik, amely előállítja őket. „Kalf lencséjén átnézve festéket látunk. A festékszemcsék, amelyek a citrom héját vagy a pohár csillámlását artikulálják, világosan látszanak"[516] – hangsúlyozza Alpers: Rembrandt „kelméit vagy kristályait" ezzel szemben, úgymond, „nem lehet összetéveszteni a valódi, remekbe készült tárggyal… 29 [számára] vonatkozási rendszerül maga a festék szolgál, nem a látott világ. A *Zsidó* 34 *menyasszony* **[3.129],** *A tékozló fiú* **[3.114]** és a *Julius Civilis* **[1.09]** világossá teszi, hogy maga a festék a közös anyag, akárcsak a föld a bibliai mondásban, a föld, amelyből valamennyien lettünk és amellyé leszünk".[517]

Megítélésem szerint Alpers itt elvét egy fontos képontológiai összefüggést, amelynek tisztázása közelebb vihet bennünket a *Tékozló* festői stratégiájának pontosabb megértéséhez is. Annak a korszak vizuális kultúrájában alapvető festői-műélvezői gyakorlatnak a félreértéséről van szó, amely a maga idején – Alpers példáinál maradva – Terborch, Kalf, Vermeer és Rembrandt festészetének sikerességét is magyarázhatja. Ahhoz ugyanis, hogy a képen előállított illúzió festőművészeti értékként is igazolódjon, ennek a illúziónak folyamatosan dekonstruálódnia is kell: azon célirányos művészi eljárások rendszereként is meg kell mutatkoznia, amely előállítja őket. Az egyes művészek stílusának döntő eleme a festésmódnak ez a rejtőzködő racionalitása, amelyet minden mesternek magának kell kialakítania – ennyiben művészi képesség és döntés kérdése, hogy mennyiben és miként rejti el, illetve teszi áttekinthetővé módszerét a festő. Gombrich mutatta ki, hogy „nem tapasztalhatunk egyszerre két egymást kizáró

515 **Alpers 2000,** 253.
516 **Alpers 2000,** 142.
517 **Alpers 2000,** 253. Alpers Civilis keresztnevét Juliusként adja meg, én a szakirodalomban általánosabban alkalmazott Claudiust használom.

olvasatot" ugyanazon a képen[518]: ámde a „kacsa vagy nyúl" módjára tetszés szerint „válthatunk" át a nonfiguratív technikai és materiális nyomok vizsgálatáról a világszerű tárgyi látványok egyben látására és fordítva. A holland „leíró művészet" esztétikumának egyik kulcsa ebben a változtatható fókuszban rejlik: abban, hogy a szemlélés folyamán az állandó oda-vissza kapcsolás bizonyos értelemben kényszeressé és művészileg is szükségszerűvé válik.

A holland arany évszázad pazar festői kultúrájában volt bizonyos hajlam szemfényvesztés és bravúrtechnika efféle vagy–vagy-ának (Axel Müller szavaival: „létrehozás és feloldódás *transitus*ának"[519]) játékos kiélezésére[520]: magam hajlanék arra, hogy az *ikonikus differencia* utóbb a moderneknél tudatosodó felismerésének, az autonóm képiség konceptualizálásának korai formáját lássam ebben. Maga Alpers állapítja meg, hogy „az ilyen művek felfedik, hogy amit birtoklunk, festékből van elővarázsolva".[521] Ám ha így van, akkor a XVII. század holland festői között nem abban van különbség, hogy a „látható világot", vagy a „festéket" tekintik-e saját „vonatkoztatási" rendszerüknek, hiszen mindannyian ugyanarra – a két aspektus közötti fókuszváltásra – kell hogy rájátsszanak. Mindkét aspektusban érdekeltek: „a virtuozitás fitogtatása, ami oly gyakran megtalálható ezeknél a holland festőknél, a valóságábrázolás képességének fitogtatása."[522]

Szemléletesen mutatkozik meg ez a dialektika egy egészen könnyű kezű kortárs, a valódi *virtuoso* Frans Hals esetében. Jan Asselyn budapesti portréján **[3.133]** például Hals a férfi fekete szaténkabátjának pompás csillogását azzal érzékelteti, hogy a bal alsó képnegyedben néhányszor sárgás, kékes és bíborszínnel kevert fehérrel áthúzza a mélyfekete alapot; egészen könnyed mozdulatai szálkás-párhuzamos nyomokat hagynak a felületen. A közel hajló, a technikai eljárásra – az ecset mozgására, a festékek tömör, elfedő vagy épp áttört-áttetsző felhordására – fókuszáló befogadó észreveszi, hogy a csillogó kabátujjat előállító foltok rendezett anarchiája miként kontrasztál például a gallért alkotó áttört és sokkal egyenletesebben kitöltött mező fénytelenségével. Nézőként ilyenkor a festékanyagoknak és ecsetnyomoknak nem csak a sokféleségét, de a *rendszerességét* is regisztrálhatjuk. Különbségeket, átmeneteket, fokozatokat stb. állapíthatunk meg a színek intenzitása, a festék denzitása, rétegzettsége, az aláfestések átlátszása, továbbá az ecsetvonások iránya, mérete, szabályossága, a duktus nyomatéka stb. alapján. A festői bravúr éppenséggel csak akkor értékelhető, ha a kép közvetlenül *láthatóvá teszi* létrehozásának technikai folyamatát, a festő eszközhasználatának immanens racionalitását. Ez viszont föltételezi, hogy a magukban elvont képelemeket újra és újra optikailag az ábrázolt tárggyá szintetizáljuk – a technikai nyomok közelnézeti káoszának igazolását

518 **Gombrich 1972,** 16–17.
519 **Müller 1997,** 211.
520 Erre mutatnak újabban Hanneke Grootenboer kutatásai is: ld. például **Grootenboer 2010b.**
521 **Alpers 2000,** 142.
522 **Alpers 2000,** 138.

ugyanis csak az ábrázolt világ elbűvölő életszerűségének távolnézeti képében találhatjuk meg. Művészileg jelentős kép esetén itt is egyfajta metaforikus megfelelés jöhet létre – Hals esetében például a festéstechnika *látható* összefogottsága, gyorsasága, improvizatív gazdagsága és az ábrázolt személy elevenségének, pszichés mozgékonyságának benyomása között. Az tehát önmagában nem gyengesége például Vermeer *Lantjátékos*ának **[3.132],** hogy, mint Alpers írja, ecsetnyomai „tönkreteszik az illúziót"[523]: ellenkezőleg, szigorúan szervezett, fegyelmezett ecsetmunkájának felismerése szükségszerű velejárója az életkép művészi hitelességének. Halsnál az öncélú bravúr benyomása azért erősebb, mint Vermeernél, mert nála nagyobb a kilengés az ideáltipikus fókuszpontok között, vagyis az átkapcsolás a tekintet élesebb fókuszváltását követeli meg. De ez sem pusztán szemfényvesztés, hanem esztétikai teljesítmény, mert tárgy és technika ilyenkor nem eltakarja egymást, mint a *trompe l'oeil* esetében,[524] hanem ellenkezőleg: kölcsönösen rámutatnak egymásra, közvetítve vannak egymáshoz[525].

E vizuális kultúra kontextusában érdemes mérlegelni, hogy Rembrandt a kései *Tékozló*n mintha inkább akadályozni szeretné ennek a megejtően áttetsző dialektikának az érvényesülését. Nem mintha az ikonikus differencia kiiktatható volna a képtapasztalatból – csupán arról van szó, hogy közvetítésük módja eltér az előbbiektől.

[Az éleslátás ínsége] Láttuk, hogy a mű extrém méretei, a fő motívum tolakodó közelsége a képsíkhoz és az ebből fakadó kényszerű közelnézet egyszerűen akadályozza a nézőt abban, hogy a képpel szemközt olyan nézőpontot találjon, ahonnan a jelenet az adott tárgyi világ eleven és zavartalan optikai képévé állhatna össze. De ugyanez a helyzet a technikára, a duktusra és a pigmentre orientálódó *közel*nézet esetén is. Rembrandt képe a vászonhoz közel hajolva sem nyújtja az elvont-technikai eszközök szabatos kezelésének, „racionális" alkalmazásuk követhetőségének benyomását. Nem látjuk gondosan differenciált, ökonomikusan felrakott festékfelületek, ecsetvonások, eldolgozási technikák semmiféle szisztematikáját: közelről Rembrandt kései munkái követhetetlen, obskúrus festői munkafolyamat eredményeinek látszanak. Az ecsettel, festőkéssel vagy puszta kézzel megdolgozott festék lapos, gömbszerű vagy gyűrt képleteinek éppígyléte esetlegesnek és véletlenszerűnek tűnik – ami szorosan összefügg a távolnézeti kép optikai inkonzisztenciájával. Amíg Hals vagy Vermeer voltaképp a szem felbontóképességének korlátozottságára épít, és képeik nézője kielégül a fókuszváltások örömeiben, addig a rembrandti festésmód és anyaghasználat idioszinkráziájának lényege épp az, hogy a *vizsláto tekintet* nem képes ezt az oda-vissza transzformációt a szükséges könnyedséggel és tetszés szerinti gyakorisággal végrehajtani. A kép egyfolytában (mind közel-, mind távolnézetében) útjába áll a szemnek, és frusztrálja a *per definitionem éleslátásra* beálló

523 **Alpers 2000,** 142.
524 Vö. **Baudrillard 1988,** 53.
525 Tegyük azért hozzá: minden elbűvölő virtuozitása mellett Hals művészete meglehetősen egysíkú – mintha csak ezt a két pólust és csak ezt az egyféle viszonyt ismerné közöttük.

tekintetet. A festékrögök a maguk néma anyagszerűségében, áthatolhatatlanul sűrű ürességként torlódnak a szem elé, és zavarba ejtik a tekintetet, mert annak nincs hova *tovább* utalnia: amit lát, nem képes mintegy spontán módon ismerős ábrázolássá vagy észszerű jellé átértelmezni. A kép, amely kétessé tette a néző helyét, veszít transzparenciájából és átlátszatlan, technikailag is racionalizálhatatlan anyagiságában tolakodik elő.

Az érzékiség gyöngyöző pompájának *és* a technika irracionalitásának ez az egybeesése a nézőnek egyszerűen túl sok. „A látás révén elveszti látását – ha látáson azt értjük, hogy valamit a távolság segítségével tekintsünk át és ennek révén ragadjunk meg”[526] – mondja Boehm az efféle képek hatásáról. Nem vagyunk képesek a (be)látó intellektus erejével úrrá válni a képen (a történeten, a jelentésen, a tárgyon), ehelyett Rembrandt festői ereje bennünket „ragad meg”. Úgyszólván beleütközünk a festett felületbe, tekintetünk tétován kóborol rajta ide-oda: és nem talál magának szilárd pontot, ahonnan a fókuszáló szem dialektikáját, a fölényes szellem képpel kapcsolatos játékait biztonsággal űzhetné és élvezhetné. Mindenesetre a kutakodó – a konceptualizáló, a jelentéstulajdonító, az okoskodó – szem valamifajta *határ*hoz ér, ahonnan tekintete csak önmagára vetülhet vissza: a *be-látás* határához, amely képes kiváltani önmagára irányuló reflexióját. Rembrandt *Tékozló*ja azzal felel meg a parabola legmélyebb intenciójának – a nyelv végességéről és az üzenet végtelenségéről megszerzett tudásnak, amelynek feldolgozása feladatként hárul vissza a tanácstalan hallgatóra –, hogy a megértő, fogalomvezérelt látás *elvakulásának* folyamatát és a tapintáshoz való megtérését inszcenálja, és ezzel a néző újfajta önreflexióját kényszeríti ki. A tekintetnek ez a megtörtsége, mondhatni szégyenkezése – erre gondolva választottam Günter Wohlfart megrendítő mondatát e tanulmány mottójául – szabatosan leolvasható a *Tékozló fiú* bátyjának emblematikus profiljáról: mintha Rembrandt kifejezetten a befogadó számára kínálta volna fel, saját elfogódottságának tudatosítása céljából, azonosulási mintaként.

Rembrandt inkább dezorientál: megosztja ugyan a jelenet *itt és most*-ját, de nem teszi világossá, hogy a kegyelem epifániájának lenyűgözött/megszeppent *tanúi*, a nagyobbik fiú képszínpadi drámájának (*anagnórisziszé*nek) megértő *rezonőr*jei, vagy a festmény reflektált-kritikus *szemlélői* vagyunk-e inkább. Mindegyik – de egyik sem igazán: a szerepek szétszálazhatatlanul összevegyülnek. Csak annyi bizonyos, hogy akár a vallásos misztérium, akár a drámai *katharszisz*, akár az esztétikai képtapasztalat alanyai vagyunk, nincs végső bizonyosság, nincs belátás, nincs egyértelmű megtisztulás. A kép játéka nyitva marad – és ez juttatja a laikus nézőt megnevezhetőség és kimondhatatlanság határára.

Vegyük észre tehát, hogy épp ez a sajátlagos *esztétikai* határtapasztalat az, amely a jézusi példabeszédben tematizált vallási határtapasztalattal – az elnémulásban sejtésszerűen föltáruló kinyilatkoztatással – korrelál. A kép *megjeleníti* (jelenvalóvá, közvetlen

526 **Boehm 1995b,** 34.

tapasztalattá teszi) a nyelvnek az evangéliumi példabeszédben implikált elnémulását és belefutását a csönd intenzív-numinózus sűrűségébe – mégpedig azáltal, hogy – mintegy túlterhelvén a néző kognitív kapacitását – megszünteti saját elokvenciáját. Ily módon a látás úgyszólván kénytelen fölfüggeszteni önmagát, hogy belefusson a tapintás kimondhatatlanul sűrű, vak, fogalom nélküli tompaságába. Ez a tompaság nem ürességː nem teltség: nem hiánya a mondandónak, hanem kimondhatatlan töménysége.

Ám ez a „kimondhatatlan" mégsem valami magánvaló, kifejthető entitás, amelynek alkalmasint nevet vagy jelentést lehetne kölcsönözni. Csak a *határ* tapasztalataként adott – vagyis mindig csak negatíve: csak az emberi-tapasztalati világból kiindulva, a kimondható, a látható és a belátható felől tapogatható le, sohasem áll közvetlenül rendelkezésre[527]. Épp ezért az interpretátornak nem arra kell törekednie, hogy ezt a kimondhatatlant valahogy mégis kimondja. Fontosabb és hasznosabb, ha rámutatunk olyan művészi eljárásokra, amelyek realizálása révén a mindenkori néző maga válhat e tapasztalat szubjektumává[528]. Hermeneutikai kísérletem *A tékozló fiú hazatérése* szemügyre vételére sem más tehát, mint javaslat arra, hogy szemet nyissunk: hogy tegyük a képet újra a szem ügyévé.

527 Az a benyomásom, hogy Dagobert Frey és Hans Kauffmann interpretációikban épp nem határtapasztalatot, hanem valamilyen metafizikai szubsztanciát értettek a „kimondhatatlanon".

528 *„A legtudósabb kommentárt is azon kell megmérnünk, hogy megállapításai visszafordíthatók-e szemléletes belátásokká. Az interpretáció ebben az értelemben állandó megismerés, a megszerzett tudás folytonos visszavezetése a tapasztalás folyamatába. Célja nem a tudás bizonyos formájában, hanem egy olyasféle tevékenységben van, amely a képet nem változtatja puszta tényállássá, hanem* megmutat*: amely szemet nyit*." **Boehm 1989,** 25.



NEGYEDIK RÉSZ

REMBRANDT ÉS A KÉP HERMENEUTIKÁJA

„Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen / Gefällt mir die Welt.
Ich blick in die Ferne, / Ich seh' in der Näh,'
Den Mond und die Sterne / Den Wald und das Reh.
So seh'ich in allen / Das ewige Zier,
Und wie mir's gefallen, / Gefall'ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen, / Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle, / Es war doch so schön!"

(Goethe: Faust II.[1])

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar"

(Paul Klee: Schöpferische Konfession[2])

A TECHNIKA IGAZSÁGA

AZ OLVASÓ SZENT JEROMOS ITÁLIAI TÁJBAN, 1656

Csaknem negyven éve láttam először szemtől szemben: a nagy amszterdami grafikai gyűjtemény, a Rijksprentenkabinett hűvös-elegáns *studiolój*ában történt, hogy különös kegyelem folytán a kezembe adták. Ujjbegyeim még emlékeznek a testes, elefántcsontszínű itatóspapír puha tapintására, a síkba mélyülő lemezszélek finom egyenetlenségeire, a festékbarázdák karcosságára. Nekikezdve e tanulmányhoz, amelyet Rembrandt e rézkarcának **[4.01]**[3] szentelek, Gary Schwartz pompás összkiadá- 40

1 Goethe: *Faust.* Der Tragödie Zweiter Teil, Fünfter Akt. *„Látásra születtem / s itt kell, aki lát, / tornyomba szerettem, /így szép a világ. / Itt tárul elibém, / egyképp szabadon, / hold s csillag az égen, / lenn őz, fa, vadon. / Szépség örök éke / Büszkén ragyog ott, / bámulok a fénybe / s én is ragyogok. / Boldog szem, örökre / tiéd ez a kép, / Történhet akármi, / Szép volt, csodaszép!"* Goethe, *Faust,* A tragédia második része, Ötödik felvonás. (ford. Kálnoky László), in: Johann Wolfgang von Goethe, Faust (ford. Jékely Zoltán, Kálnoky László), Magyar Helikon, Budapest, 1967, 411.

2 *„…a művészet nem visszaadja a láthatót, hanem láthatóvá tesz";* Paul Klee, „Schöpferische Konfession", in: Paul Klee: Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre (Hrsg. Jürg Spiller), Schwabe & Co., Basel – Stuttgart, 1971, Bd. I. 76.

3 Rembrandt: *Szent Jeromos itáliai tájban* [B. 104.], hidegtűvel kombinált rézkarc, 259×210 mm, dátum és szignó nélkül. Két állapota ismert.

sát[4] forgatom, amely közvetlenül az eredetikről készült, és mérethű reprókon jeleníti meg a nyomatokat – s mint annyiszor azóta is, újra elbűvöl megejtő békéjével, bölcs derűjével.

Fölkínálkozás és hozzáférhetetlenség

Az olvasó Szent Jeromos itáliai tájban: nincsenek szavaim erre a gyönyörűségre. Legszívesebben belépnék a képbe, odatelepednék a vén, csonkolt fa lombjai alá, együtt hűsölni, szemlélődni a kisöreggel. Figyelem magam: odahajolok, kezembe veszem a nagyítót, részleteket kezdek firtatni – mintha így *közelebb* juthatnék a helyhez, részévé válhatnék a venetói tájnak, a délies, derűs hangulatnak. Igyekszem kivenni a hídon áthaladó árnyak vonásait, távolabb szemügyre venni a téglából rakott, zömök, sisaktalan templomtorony félkörívben záruló kettős ablakait, cseréppel fedett alépítményét, a vele kis híddal összekötött, deszkákból összerótt gazdasági épület falait, az ütött-kopott tetőket, a bedeszkázott ablakokat; nézem a templom homlokzatára vetődő puha sarokárnyékot, a környező kiserdő sűrűn összeboruló, alacsony fáit, néhány magasabb és – leghátul – egy egészen csupasz fakorona sziluettjét; a középtér bozótosának fénylését és a templomdomb alatti sötét szurdok titokzatos mélységeit: azután az előtérben árnyat adó öreg fa dús lombsátrát, a széles törzs és a vastag ágak porózus kérgeit, a csonkon pihenő madárkát, s persze a komótos, izmos oroszlánt, busa fejét, hatalmas sörényét, amint a sziklapad széléről méltóságosan hordozza körül tekintetét az alatta megnyíló völgyön. Közelebbről szeretném látni a lombokon átszűrődő valószínűtlen fénytüneményt, de a kényelmesen könyöklő aggastyán nyári kalapjának széles, puha karimáját, a vakító papírtól hunyorgó, az odaadó figyelemtől beszűkült, árnyékos szemeit is. Elnézném bő gúnyába rejtett vékonyka testét, amint lazán kilépve papucsaiból, egyik lábfejével gyöngéden masszírozza a másikat… Mit olvashat ilyen elmélyülten? Mi jár a fejében, miközben – balja mutatóujját könyvjelzőként használva –, hogy jobban lássa, a fénybe tartva hunyorgó szemeihez emeli a könyvet?

Elismerem, van az efféle kérdésekben valami gyerekes, úgyszólván primitív várakozás. Hogyan is bújhatnánk bele egy képbe? Mégis nyilvánvaló, hogy *a tiszta jelenlétnek ez a kísértése* a kép erejének legfőbb bizonyítéka – s ezért alighanem a képtapasztalat, egyszersmind az értelmezés evidens kiindulópontja is ez kell hogy legyen. Olyan minőség, amely nemcsak elvarázsolja a nézőt, de kihívást is intéz hozzá. Mert nyilvánvaló,

4 **Schwartz 1993,** B.104. (oldalszám nélkül)

hogy akármennyire is követem a kép vonzását – ezért nyúlok a grafikai lapok gyűjtőinek oly becses nagyítóhoz –, bármennyire szeretném *még láthatóbbá* tenni annál, mint amit elsőre nyújt, igazában nem tudok közelebb férni a jelenlét e vágyott állapotához. A „jobban látni" gyermeki törekvése nem egyéb az ismerős tárgyi világ részleteinek pontosabb kivehetőségénél, ami a felismert részletek spontán *kimondásában* (de legalábbis elvi kimondhatóságában) igazolódik: márpedig a kép maga határt szab ennek a naiv, belefeledkező kíváncsiságnak. Az ábrázolt világ gazdagságát élvező beszéd előbbutóbb határaihoz ér: a néző a tárgyak helyén, bennük és közöttük egyenes és hurkolódó vonalak, foltok, festéknyomok és hordozófelületek elmondhatatlan összjátékát látja kibontakozni. A kép ontológiai sajátja, hogy föltárul és magába fogad, ám mindjárt meg is vonja magát: magához vonz, de radikális másságát a legközelebbi odahajlás sem szüntetheti meg.

Mégis, ez az ontikus „szent határ" nem deficitje a képnek: inkább produktivitásának, esztétikai potencialitásának forrása. Ami a *Jeromos*-lapon sajátszerű, az nem a képfelbontás végességének triviális tényéből, hanem a Rembrandt által animált grafikus anyag rejtélyes viselkedéséből következik: abból a titokzatos játékból, amit a mesterkéz a beazonosítható-kimondható tárgyakkal és identitásukkal űz. Bár az identitások játéka *per definitionem* a képek sajátja, úgyszólván ontológiai meghatározásukból következik, az ábrázolt világ és az ábrázolás médiumának dialektikáját nem minden kép teszi olyan explicitté, sőt kihívóvá, mint Rembrandtnak ez a műve. Kihívóvá, amennyiben a figyelmes néző nem kerülheti meg e feszültség felismerését, dinamikájának szemmel követését, a kép kínálta pályák be- és újrajárását és esztétikai tapasztalattá szervezését. A mű esztétikai interpretációjának ezt a játékteret – az ikonografikus tárgy, az igénybe vett források, az alkalmazott technika és a képalkotó eljárások azon konkrét összmunkáját – kell megmutatnia, amely csak a kép alapos nézésének specifikus tevékenysége során tárulhat fel. Dolgozatomnak tehát nem egy *műtárgy* „tartalmának", „tárgyának", „stílusjegyeinek", egykori „kontextusainak" és/vagy rárakódott „jelentéseinek", alkalmasint technikai jellegzetességeinek beazonosítása a célja: nem a művészettörténet standard módszerei segítségével tehető *megállapításokra* törekszem. Rembrandt rézkarcát *képként* szeretném értelmezni, márpedig a képek nem puszta tárgyak, amelyek csupán különféle módszertani eljárásokra nyújtanak alkalmat: „nem a terjeszkedő tudás tiszta alkotóelemei"[5], hanem *események*, amelyek a szemlélés munkája során kell hogy megtörténjenek.

5 **Boehm 1989b,** 15.

Szent Jeromos ikonográfiája és az „itáliai táj" problémája

Rembrandt meglepően sok grafikus munkát szentelt az imádságba, bűnbánó meditációba vagy írásba/olvasásba merülő Szent Jeromos magányos alakjának. Mind rézkarcokon[6], mind rajzokon[7] legalább hétszer-hétszer választotta témájául a bibliafordító remetét és egyházatyát[8]. Egyetérthetünk Marijn Schapelhoumannal: sosem fogjuk megtudni, hogy mi ragadta meg annyira Jeromos karakterében[9] – mindenesetre a szóban forgó rézkarc az utolsó a sorban, és legfőbb karakterisztikuma, hogy nincs rajta nyoma semmiféle penitenciának, bűnbánatnak vagy melankóliának. Ha itt tartalmilag egyáltalán valami magyarázatra szorul, az a mű oldott, idilli jellege, ami kétségtelenül idegen mind Jeromos ikonográfiájától, mind az ábrázolástörténeti hagyománytól – viszont szorosan összefügg a hagyományosan „itáliainak" nevezett táji háttér kérdésével.

[A *vita solitaria* szentje és a táj mint odahagyott világ] Szent Jeromos már a VII. század elejétől fogva – főként mint elismert egyházatya, bibliafordító és remete – kedvelt tárgya volt a keresztény művészetnek – mégis feltűnő, hogy a XV. századtól fogva Európa-szerte milyen mértékben szaporodnak meg ábrázolásai. A Peter Burke által idézett ikonográfiai statisztika[10] szerint 1420–1539 között az ötödik leggyakrabban ábrázolt szent volt Itáliában, főként Venetóban, aminek oka részben abban keresendő, hogy Aquileia közelében született. De az antikos műveltségű eremita reneszánsz kori népszerűsége nyilván összefüggött az új tudományosság térhódításával is: Jeromos számított a humanisták védőszentjének. A világtól elvonuló, minden érzékit tagadó radikális aszkétaság, a *vita contemplativa*, illetve a tevékeny, cselekvő jámborságot képviselő *vita activa* középkorias eszményeivel szemben Petrarca már a trecento idején megfogalmazta a *vita solitaria* harmadik útját[11]: egy olyan életforma programját, amelynek alanya igyekszik távol tartani magát a külső-társadalmi kötelezettségek, dolgok és ügyek mindennapi nyűgeitől, és visszahúzódik magányába, de nem a homok- vagy kősivatagok világ nélküli kietlenségét választja, hanem a természet enyhet adó békéjét, a szemlélődés nyugalmát. A petrarcai minta többek között éppen Szent Jeromos képeinek formájában maradt eleven a szellem emberei számára: a *studiolo*jában írástekercsei fölé görnyedő anakóréta egyszerre testesítette meg a világtól való visszahúzódás passzivitásának és a szellemi alkotómunka aktivitásának új egységét, mint a keresztény humanizmus sajátlagosan értelmiségi életeszményét.

---

6 Vö. B. 100–106., de Rembrandt a B. 107-et is valószínűleg egy Jeromos-ábrázolásból alakította át Szt. Ferenccé.
7 **Benesch Online 2012.** 0018, 0019, 0059,0065, 0067, 0886.
8 Ikonográfiájához ld. Renate Miehe szócikkét in: **LCI 1968–1976,** Vol. 6., 519–529.
9 **Kat. London–Amsterdam 2000,** no. 72., 293.
10 **Burke 1994,** 168–171
11 Francesco Petrarca: *De vita solitaria, Liber Primus, 1346–1356,* https://la.wikisource.org/wiki/De_vita_solitaria

A humanista Jeromos magánya tehát nem remeteség: a szellemi munkájában elmerülő tudós *dolgozik*, jelenléte egyensúlyban van munkája tárgyával és a világgal. Számára a *quietas animae* nem az individualitás feladásának előfeltétele: ellenkezőleg, megtalálásának záloga.[12] Ezért a hely, ahová elvonul, akár az otthonosan berendezett dolgozószoba alkotó magánya, akár – és esetünkben erről van szó – valamifajta természeti menedék, *locus amoenus* (Vergilius), a teremtés művében való szemlélődő elmerülés barátságos, ösztönző színtere. A természeti környezet olyan tapasztalatok forrása, amelyben kivételes szerephez jut a szemlélődés immár sajátlagosan *esztétikai* minősége és e viszony reflexiója is.

Nem véletlen tehát, hogy a Jeromos-ikonográfiában a XV. századtól egyre nagyobb szerepet kapnak a táji-természeti motívumok. A remete középkori attribútumai – a Szentírás fóliánsa, a meditációt szolgáló feszület, a koponya, a bíborosi kalap, a domesztikált oroszlán stb. – mellett, olykor némelyikük helyett a táj maga is ikonográfiai szerepre tesz szert. Joachim Patinirnek a párizsi Louvre-ban őrzött kései (1520 körüli) *Szent Jeromos*-képe **[4.02]** például az aszketikus kivonulásnak immár egy sajátos térkompozíció segítségével ad nyomatékot: a szentet rejtő sziklaodú egészen a kép előterébe kerül, míg a kolostort, a várost, a településeket az utakkal és a folyókat a hajókkal a festő a képtér mélyébe tolja. A remete életképszerűen leszűkülő kisvilágától, az odú fülkeszerű zártságától egyértelműen elkülönül a háttér szélességében, magasságában és mélységben is a végtelen felé kitáguló táji kerete.[13] Minden szimbolikus terheltsége mellett az, amit itt „tájnak" nevezhetünk, immár a remete által *odahagyott* világot mint mulandó *egészet* jelöli meg – ezért bír ikonográfiai jelentőséggel is.[14]

[Az „itáliai táj" problémája] A művészettörténeti szakirodalom Rembrandt itt tárgyalt 1654 körül készült, dátum és szignó nélküli, 285×210 mm-es *Jeromos*-karcának (a kötelességszerű, de egyébként semmivel sem igazolt Dürer-referencián túl) két közvetlen grafikai forrását tartja számon, mindkettőn kulcsszerepet játszik a nagy látószögű, széles horizontú táji háttér.[15] Valószínű, hogy mind Bruegel nagyméretű rajzának Hieronymus Cock által kiadott metszetmásolata **[4.03],** mind Cornelis Cort

12 Christiane Wiebel: *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonographishe Studien zum Bild des hl. Hieronymus*. Acta Humaniora, Weinheim, 1988, 78ff.

13 Persze Patinir kompozíciója még messzemenően követi a motívumelosztás és felülettagolás középkorias-hieratikus mintáit. Jeromos sziklája szinte precízen a kép középtengelyében helyezkedik el, és egyenlő távolságban szimbolikus motívumok – jobbra a végességre figyelmeztető halott facsonk, balra viszont a karcsú, zöldellő (tehát a hitben örök életet jelölő) fa – keretezik. A szentéletű oldalnézetben térdepel, fölötte a szikla szinte a végtelen égboltot támasztja meg: a magasba törekvő hegy a kontempláció anagogikus irányát, a mennyei dolgok felé való fordulást jelzi. Az örök életre viruló *lignum vitae* a bal oldalon az égbolt magasába emelkedik, míg elhalt társa jobbra rönkként reked meg a képtér alsó régiójában: a két fa különbségében a kereszténység eleven zöldellésének és a megrekedt mózesi hit élettelen sápadtságának különbsége ölt testet. A meditáció anagogikus tengelyén, félúton Jeromos és a sziklacsúcs között hangsúlyos helyen bukkan fel az egyensúlyozó zerge motívuma is, amelyben Werner Busch – egy korábbi ikonográfiai hagyományra hivatkozva – a helyes hittől való eltérés kísértésének jelképét látja: **Busch 1997.** 29–30., ill. 24–25.

14 Vö. R. Miehe Hieronymus-szócikkét itt: **LCI 1968–1976.** Bd. 6, 519–529.

15 **Münz 1952.** No. 249., 112.

1565-ös Tiziano-kópiája **[4.04]** megvolt Rembrandt ezres nagyságrendű grafikai gyűjteményében, amelynek tagolásáról és méreteiről a vagyonáról készült 1656-os részletes árverési leltár[16] alapján alkothatunk fogalmat. Cort nagyalakú (324×252 mm) metszetéről Rembrandt nemcsak a főalak és a szikla lépcsőzetes tagolását és a facsonkon ülő madárfészek motívumát vette át, hanem a lap formátumát, a méretarányokat és az átlós kompozíciót is. Ismeretlen eredeti munkáján Tiziano a vezeklő-senyvedő Jeromos régimódi, de Itáliában népszerű ikonográfiai típusához fordult: a sziklás térség rideg, kietlen pusztasága pontosan illeszkedik a remete-hérosz patetikus testretorikájához és a melankolikus alkatot jelölő könyöklő gesztusához[17] **[4.05].** Mindenesetre e baljós, vad letörésekkel tarkított, messzibe vesző fantáziatájat – hiába ered a velencei mestertől – spontán módon aligha neveznénk „itáliainak"[18].

Rembrandt Jeromosának természeti környezete ezzel szemben minden, csak nem kietlen, zordon sivatag. A szakírók között általános a vélekedés, hogy a derűs, dombos táj annak ellenére venetói jellegű, hogy az ábrázolt épületek inkább mutatnak németalföldi vonásokat.[19] Mintaként Giorgionét, Morettót, újabban Domenico és Giulio Campagnolát említik[20]: Domenicónak azt a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött tájrajzát **[4.06],** amelyet Rembrandt néhány merész ecsetvonással saját kezűleg dolgozott át, közvetlenül is kapcsolatba szokás hozni a B. 104-gyel.[21] Talán a széles, távoli horizont hiánya kölcsönöz itáliai karaktert e tájnak: hogy a relatíve alacsony nézőpont és a hátteret alkotó csendes, de eleven környezet nem engedi tekintetünket a végtelen felé elkalandozni.

Jeromos spontán és természetesen dől neki, illetve könyököl rá a sziklapadra: mintha Rembrandt csak azért vette volna át Tizianótól a lépcsőzetes sziklapad motívumát, hogy a kényelmes támaszkodás lehetőségét biztosítsa a maga aggastyánjának. Ugyanakkor – a tizianói mintához képest – módosítja is Jeromos pozícióját: voltaképp határozottan *kifordítja* a képtérből, és csak ez ad értelmet annak a másik diagonálisnak a kompozíción, ami a remetétől az oroszlánon keresztül a templomig, illetve a képtér legtávolabbi pontjáig húzódik. Jeromos hátat fordít a tájnak, és egészen elmerül olvasmányában, de ebben nincs semmi kivonulás-szerű: ellenkezőleg, megejtően békésen és otthonosan simul bele a barátságos környezetbe.

---

16 Vö. **Strauss–Van der Meulen 1979,** 1656/12., **Schwartz 1985,** 288–291., A leltár két mappát is említ, amelyben a lap előfordulhatott: különösen a 216-os sorszámú „nagyon nagy méretű mappa, amiben szinte minden Tiziano-alkotás megtalálható". **Lecaldano 1988,** 89–90.

17 Clark a figurát kifejezetten michelangeleszknek minősíti: **Clark 1966,** 119.

18 Az „itáliai" megnevezés a lap címében meglehetősen későn, 1877-ben bukkan fel, vö. **Scallen 1992;** Kenneth Clark említést tesz még egy Corthoz – és közvetve Tizianóhoz – kapcsolható rajzról (fig. 108), amelynek egy Campagnolától (?) való szép másolata fennmaradt, s amelynek arányai és háttérmotívumai meglepő rokonságot mutatnak a B. 104-gyel, vö. **Clark 1966,** 119.

19 **Benesch Online 2012,** 1369. Vö. **Kat. Washington 1990,** 156ff.

20 **Broos 1977,** 87.

21 **Clark 1966,** 111.

A belefeledkező elfordulás mozzanatát biztosan nem Tiziano, inkább id. Pieter Bruegel aprócska, imádkozó Jeromosa inspirálhatta azon az 1555 körül készült monumentális tájrajzon, amelyet mai tudásunk szerint Joannes van Doetecum (1530–1605) és testvére, Lucas (1554–1572 között volt aktív) metszett rézbe és Hieronymus Cock (1518–1570) adott ki *S. HIERONYMUS IN DESERTO* felirattal **[4.07]**[22]. E munkán a jobboldalt magasodó hegytetőről nagyívű – sziklákkal, legelőkkel, szétszórt facsoportokkal tarkított – kultúrtájra látunk rá, de tekintetünk a távoli síkságon keresztül egészen a tenger távoli horizontjáig hatolhat[23].

Bruegel képét Jeromos marginális helyzete, illetve a táj középpontnélkülisége, a látványnak az extrém madárperspektívából adódó *totalizáló* jellege különbözteti meg Patinir párizsi *Jeromos*ától **[4.02].** A tértagolás mélybe tartó diagonálisa erőteljesen megváltoztatja a tájuniverzum jellegét: Patinir még középkorias, statikus-szimbolikus polarizációihoz képest Bruegel a szem számára dinamikussá és folyamatossá teszi az átjárást lent és fent, közel és távol között. A tájat pásztázó, a mélységet vizslató tekintet szubjektuma immár kívül helyezkedik a természeti környezeten: Bruegel „kozmografikus látásmódja" (Tolnay)[24] először szerez érvényt a természetre mint *Egészre* való *rá*tekintés affektív aktusának.[25]

A kérdés csak az, hogy mi módon értékeljük Jeromos egészen hangsúlytalan jelenlétét a monumentális tájban – illetve azt, hogy a kicsiny meditáló alak az előtérben *hátat fordít* neki? És ennek megfelelően: tulajdonítsunk-e jelentőséget az aprócska kóborlónak baloldalt alul, aki viszont – mint a bruegeli *Weltlandschaft*ok kötelező kelléke[26] – nagyon is a táj felé fordul, hogy a magasles implicit szubjektumát, mintegy a kép öntudatát személyesítse meg? Egyáltalán: maradt-e még Bruegelnél vallási vagy morális jelentősége a jelentéktelen staffázzsá zsugorított szentnek és a világból való kivonulás gesztusának, vagy az egész ikonográfiai szubsztrátum nem több egy (immár autonóm képi formává váló) monumentális *tájkép* puszta tematikus ürügyénél?[27]

Nem tisztem e kérdést itt eldönteni: elegendő arra utalnom, hogy Rembrandt nagyon különböző, erősen divergáló hagyományokat dolgoz össze a *Jeromos*-lapon. A Tiziano-nyomat vallásos tárgyú narratív életkép, afféle redukált *istoria,* amelynél a táj a főhős sorsának színtere, egyben attribútuma, s így alárendelt mozzanat – míg a Bruegel-

22 **Münz 1952.** No. 249., 112. Elképzelhető, hogy Rembrandt a metszetet nem Cock eredeti, hanem Philip Galle 1601-es vagy Claes. Jansz. Visscher 1612-es új kiadásában ismerte. Vö. **Kat. Amsterdam 1983,** 4.

23 A távolban kibontakozó lapos, csatornáktól tagolt tengerparti táj a Németalföldre emlékeztet, egyes föltételezések szerint a legtávolabb Antwerpen városának sziluettje látszik. Vö. H. Arthur Klein & Mina C. Klein: *Peter Bruegel the Elder. Artist of Abundance. An illustrated portrait of his life, era and art,* MacMillan, NewYork, 1968. 84ff.

24 **Tolnay 1987b,** 159.

25 Az *Ikarosz bukása* kapcsán Beat Wyss úgy fogalmaz, hogy ebben a tájfelfogásban egyenesen „az objektíve tapasztalhatóvá lett természettel szembe néző szubjektum öntudatra ébredése" mutatkozik meg: „az előtér figurájának és a háttérnek a kontrasztjában az újkori embernek öntételezése és saját világától való önelhatárolása fejeződik ki". **Wyss 1990,** 20.

26 **Müller-Hofstede 1979,** 126. MA táj nézője más összefüggésben tematizálódik a *Három fa* c. rézkarcon is, amelyet önálló tanulmányban tárgyalok. A rajzolóról lásd itt 641–644.

27 **Tolnay 1987a,** 148.

lapon, épp fordítva, a *tájkép* fensége válik főszereplővé és az elbeszélés marginalizálódik, illetve Szent Jeromos példája veszít épületes jellegéből. Úgy tűnik, Rembrandt kitér a műfaji vagy-vagy kérdése elől: és remekműve azzal képes szintetizálni őket, hogy merőben új fókuszt kínál a szemlélésnek. Olyan originális módon közelít a két forrás közös nevezőjéhez, emberi alak és táji környezet kapcsolatához mint képproblémához, amely – bár nem ikonográfiai és nem narratív természetű – végső olvasatban mégis a *vita solitaria* erkölcsi magatartásának befogadásesztétikai újragondolásához vezet: azt igényli a nézőtől, hogy maga is Jeromos *humanista* értelmiségi attitűdjével azonosulva közelítsen a kezében tartott munkához.

Rövid kitérő: a képek „elnémulása" és a szemlélés vakfoltja

Hogy közelebbről miben is áll ez az originalitás, annak megvilágítására előbb legalább utalásszerűen érdemes Hans-Georg Gadamerre emlékeztetni, aki 1967-ben rövid esszét[28] szentelt a képek „elnémulásának", annak a hosszú civilizációs folyamatnak, ahogy a „klasszikus" festészet beszédessége fokozatosan kiürül, és lassan átadja helyét annak, amit modern képalkotásnak, illetve – stílustani kategóriákban fogalmazva – absztrakcionizmusnak nevezünk. Gadamer szerint az újkor kezdetén olyan „hallgatag" műfajok válnak meghatározóvá a nyugat-európai festészetben (és bizonyulnak utóbb a modernek szempontjából a legösztönzőbbnek), mint a csendélet és a tájkép, amelyek döntő meghatározása, hogy bár továbbra is leképező jellegűek, nélkülözik az ember közvetlen jelenlétét. Egyre kevesebb hely marad rajtuk a vallási, irodalmi, történeti stb. szövegek olyasféle „deklamáló" újrafelmondásának, amellyel például a bűnbánó Jeromos Tiziano–Cort-féle lapján találkozunk: ez a „beszédesség" még szükségképpen az emberi alakok és cselekvések figuratív mimézisére, továbbá a történetek elbeszélő és szellemi tartalmainak szimbolikus, ikonografikus és allegorikus kódolására épül.

Nem mintha nem lennének többé „mondani"-valók, teszi hozzá Gadamer: ellenkezőleg, „az elnémulásban túl közel kerül hozzánk a mondandó, amelynek kimondásához dadogva keressük a szavakat". S bár konkrétan a csendélet modern kori történetén tekint végig (a XVII. századi holland *vanitas*-allegóriáktól Cezanne-ig, a kubistákig és tovább), amikor a kép új egységfogalmára kérdez rá, megállapításai nyilvánvalóan a Bruegelnél megszülető modern tájképre is érvényesek[29]. „Ezzel a művészet és a termé-

28 **Gadamer 1967**

29 Radnóti Sándor a nagy tájképfestő, Claude Lorrain munkásságát is – egyébként explicite is Gadamer itt idézett szövegére hivatkozva – „a témákról leválás, a jelentés nyitottá válása vagy egyenesen meghatározatlanná válása" jegyében értelmezi: vö. **Radnóti 2022,** 11–26.

szet régi viszonya – amit a művészetcsinálás során évezredeken át a mimézis határozott meg – új értelmet nyer. A tekintet most már nem a természetre irányul, amely felé a művészet csak azért fordul, hogy újraalkossa azt. Már nem minta- és példaszerű, amit másolni kellene – de a műalkotásban is van valami természetszerű. A kép önmagába való zárulásának, a közép körül való kijegecesedésének van valami öntörvényű, kényszerítő ereje. Gondoljunk csak a kristályra: ez is természet, ám különös ritkaságnak tűnik, valaminek, ami a geometriai felépítés tiszta, kemény törvényszerűségeként csillámlik fel a természet amorf és széttöredezett létében. A modern képben is hasonló értelemben van valami a természetből. Nem akar semmi bensőségességet kifejezni. Nem követeli meg, hogy belehelyezkedjünk a művész lelkiállapotába. Önmagában szükségszerű, és mintha már mindig is itt lett volna."[30] E ponton Gadamer kifejezetten Klee-re hivatkozik (ha nem is közvetlenül a *Schöpferische Konfession*nak a mottóban idézett „a művészet nem ábrázolja a láthatót, hanem láthatóvá tesz" mondatára, de annak szellemében): „a modern művész sokkal kevésbé [valami újat] teremt, mint inkább felfedez: felfedezője még nem látottaknak és előállítója még-meg-nem történteknek, amelyek mintegy általa kapják meg helyüket a lét univerzumában…"[31]

Azt hiszem, a Heidegger-tanítvány Gadamer pontosan ragadja meg a moderneknél azt, amire Rembrandt, ez az ízig-vérig modern művész már igen korán ráérzett: *a képi médium saját természetére,* illetve az egyes *képalkotó technikák különös adottságaira* vonatkozó speciális tudásra gondolok. Rembrandt egyike volt az elsőknek, akik intuitíve megértették, hogy a művek értelmi világa nemcsak a mimézis, az ikonografikus kódok és az allegorikus-retorikus apparátus segítségével, hanem autonóm módon, tisztán képileg is meg kell hogy szerveződjön – mégpedig mindenkori választott anyagai és technikája létszerű kényszereinek és lehetőségeinek megfelelően. Mert pontosan értette, hogy *nem ugyanazt* teszi, amikor rajzol, fest vagy épp rézkarcot készít – ezért törekedett mintegy kísérleti úton a különböző médiumspecifikus játékterek fölfedezésére, azon lehetőségek kreatív kiaknázására, amelyeket ez a technikákról való tudás és tapasztalat megnyitott előtte[32].

Ezért és ezzel lehetett Rembrandt egyike a legelső médiumtudatos művészeknek. Különleges státusát a modernek történetében talán az jellemzi a leginkább, hogy e tudás megszerzéséhez nem kellett a csendélet vagy a tájkép tematikailag szegényesebb, letisztultabb műfajformáira korlátoznia alkotói gyakorlatát[33]. Narratív művein is velejéig

30 **Gadamer 1967,** 233. A magyar fordítást csekély mértékben módosítottam.

31 **Gadamer 1967,** 234. Vö. **Pöggeler 2002,** 151.

32 Ld. erről bővebben **Rényi 2004b**

33 Csendélet és tájkép – megítélésem szerint – azért válhattak az autonóm képiség festői kikísérletezésének legalkalmasabb műfaji keretévé (például Cezanne-nál), mert ábrázolt tárgyaikat egy absztrakt fenomenológiai adottság, az emberi látás, illetve a vizuális észlelés *mélységi* dimenziója alapján definiálják. A tájkép ennek megfelelően a látó szubjektum távolba vetülő, míg a csendélet a közelre irányuló tekintetének ad esztétikai formát. *Festőileg* mindkét esetben ugyanaz a feladat: a dolgok távoliságának, illetve közeliségének tértapasztalatát az egyszerre transzparens és materiális képsíkkal kell összhangba hozni. A képsíkról – az Alberti által emlegetett *finestra aperta* (vö. Alberti,

képszerűen gondolkodott: utolérhetetlen érzékkel talált rá idioszinkratikus analógiákra, metonimikus és metaforikus átfedésekre *történetei* sokszor nagyon bonyolult személyes-emberi dinamikája és mindenkori *médiumai* technikai lehetőségfeltételei között – és ha talált ilyeneket, nem volt rest ki is használni őket. Hibátlan művészi ösztönnel értette meg, hogy a *személyes* igazságnak csak akkor lehet *képi* relevanciája is, ha az valamiképp *a választott technika igazságával* korrelál. *Az olvasó Szent Jeromos itáliai tájban* mindenesetre remek lehetőséget kínál arra, hogy a képi értelemadás autonómiájának, illetve „a technika igazságának" ezt a problematikáját is bevonjuk a Rembrandt-kutatás diskurzusába. Ezért esztétikai interpretációm első szakaszában – a B.104. befejezettségének/befejezetlenségének máig nyitott vitakérdése kapcsán – először a képalkotás mint művészi munka szaktudományi kezelésének apóriáira igyekszem rámutatni.

Hosszabb kitérő: a rembrandti *chiaroscuro* fogalma a művészettörténészi diskurzusban

Egy egyszerű, mégis meghökkentő megfigyelésből indulnék ki. A bevezetőben azt írtam, hogy a fa árnyékában hűsölő kisöreg „a fény felé tartja" a nyitott könyvet **[4.08].** Azért írtam így, mert így látom – noha szigorúan véve e megállapításnak nincs „tárgyi fedezete": a fának például nincs beazonosítható vetett árnyéka, a fény forrására, beesésének irányára semmi sem utal. A remete arcát és hunyorgó szemeit könnyű nyári kalapjának karimája úgy árnyékolja le, hogy tömör szakálla még fényben fürdeni látszik – mintha a fény valahonnan mögüle és fölülről érkezne. Másfelől az arcra vetülő árnyék egészen áttetsző, a karima belső felülete pedig ennél is világosabb: akárha a „vakító" fény a fehér lapról visszaverődve magát a leárnyékolt területet világítaná meg. Közben Rembrandt a papír felénk forduló hátoldalát érintetlenül hagyja, ami nyilvánvaló optikai nonszensz – csakúgy, mint az, hogy a remete egész teste, közvetlen környezete és a sziklapad teljesen árnyalatlan marad[34]. Van valami mélyen zavarba ejtő e gyönyörűség áttetsző idioszinkráziájában – e zavart pedig legfeljebb megnevezhetjük, de aligha oszlathatjuk el az érett mester sajátos stílusára való hivatkozással.

Della Pittura I. 19, **Alberti 1997,** 74.) paradox „üvegéről" – mint a modern nyugati táblaképfestészet voltaképpen transzcendentális tárgyáról, ill. az *ikonikus differencia* teoretikus foglalatáról ld. **Boehm 1995a,** 29–36.; **Müller 1997; Rényi 2018,** illetve itt 222ff.

34 Ám ha így van, kérdésessé válik, hogy vajon az öreg homlokára boruló könnyű szürkeség csakugyan „vetett árnyék"-nak tekinthető-e. Ernst H. Gombrich hívta fel a figyelmet arra, hogy, az ún. „fényárnyék"-festészet vagy árnyalásos modellálás több évszázados virágzása ellenére valójában milyen ritka dolog a vetett árnyék ábrázolása az európai művészet történetében. Nem lehet véletlen, hogy „olykor még a legnagyszerűbb természetmegfigyelők is nyilvánvaló szándékossággal kerülték." Vö. **Gombrich 1996,** 21.

[A „befejezettség" kritériumai és a látvány egységének elve] Egy összehasonlító pillantás két másik Rembrandt-mű olvasó figuráira – Jan Six 1647-ből való egész alakos portréjára (B. 285., **[3.13]**), illetve Abraham Francen nem sokkal a Jeromos-lap után készült arcképére (B. 273., 1657, **[4.09]**) – megmutatja, hogy mire gondolok. Ők is mindketten „a fény felé tartják" az olvasmányukat, ám ennek mindkét lefüggönyözött szobabelsőben határozott forrása, vetülésének pedig jól definiált térbeli iránya van: mivel a nyitott ablakszem szolgál egyedüli fényforrásként, az olvasó alakoknak hátat is kell fordítaniok neki. A Six-portrén a fény beesésének jobbról/hátulról induló átlós irányát Rembrandt a bal alsó sarokban elhelyezett nyitott fóliáns jól megvilágított felső lapjaival, illetve az alacsony szék balra vetődő árnyékával is érzékelteti. A rembrandti *chiaroscuro* a szétszóródó megvilágítás bravúrosan differenciált fokozatai révén járul hozzá a tárgyakkal zsúfolt sötét szobabelső terének szabatos tagolásához. A Francen-portrén ugyan a tér mélysége egy fokkal kevésbé hangsúlyos, de a fény eloszlása itt is hasonló logikát követ. Ide idézhetjük a *Szent Jeromos sötét dolgozószobájában* címen számontartott karcot is 1642-ből (B. 105., **[4.10]**): ezen a tudós íróasztalánál ülve, fejét könyöklő baljára támasztva merül el egy vaskos fóliáns tanulmányozásában, s bár nem fordít hátat a magas, ólomkeretes ablaktábláknak, balról-fölülről kap némi beszűrődő fényt az olvasáshoz. E példák mindegyikén zárt térben vagyunk, ahol puhán szitáló sötétség honol: a képfelület egészét mindnél változatos sűrűségű, többrétegű raszterháló borítja, amely csak a fényforrásoknál – az ablakoknál – feslik fel annyira, hogy helyet adjon a szordínósan beáramló világosságnak.

Mármost e munkák változatosan tagolt sötétjével szemben a *Jeromos*-lap szabad téren, diffúz fényviszonyok között „játszódik". Még ha a fény tárgyakat és tereket artikuláló dinamikája szempontjából döntő különbség van is zárt és szabad tér között, a vetett és testárnyékok és a tárgyi-körülíró részletezés szakadozott eloszlása, továbbá a nagy, érintetlenül hagyott üres területek (különösen az előtér közepén) könnyen vezethetik a megfigyelőt arra a következtetésre, hogy a munka egyszerűen *nincs befejezve*. Ilyesfajta föltételezés az imént idézett „sötét" képekkel kapcsolatban aligha merülhet fel – bár az érett Rembrandt számos mélyfekete *notturnó*ja éppenséggel azt mutatja, hogy még ezeken a munkákon is lehetett volna tovább sötétíteni[35].

Persze a kérdés, hogy mikor tekinthető egy mű befejezettnek, ízlés- és elméletfüggő, tehát esztétikai megítélés dolga, ennélfogva – amint azt a témának szentelt informatív tanulmányában Catherine B. Scallen bizonyítja[36] – koronként is változó. Bár Houbraken ránk hagyományozott egy állítólag magától a mestertől származó mondást, amely szerint „akkor van készen egy kép, ha a festő megfestette rajta azt, mit szándékozott"[37],

35 Vö. **Scallen 1997**

36 **Scallen 1992**

37 „*...dat een stuk voldaan is als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft…*" **Houbraken 1718–21,** vol. I. 259. **Lecaldano 1988,** 12.

sosem fogjuk biztosan tudni, hogy egy-egy konkrét esetben Rembrandt mikor és miért hagyott fel a további munkával.

A *Jeromos*-lapot mindenesetre a klasszicista hagyomány legalább Gersaint és Bartsch – a rézkarcok első, XVIII. századi katalogizálói – óta befejezetlennek tartotta, és ez a képzet évszázadokig makacsul uralta a mű recepcióját. Ma is akadnak tekintélyes szakértők, akik osztják e tézist, közöttük a Rembrandt-rajzok vezető monográfusa, Otto Benesch[38], illetve a Benesch-katalógus revízióját irányító Martin Royalton-Kisch; az ő egyik, a Rembrandt-nyomatok előkészítő rajzainak szentelt tanulmánya szerint a befejezetlenség „nemcsak a szent körvonalain és az oroszlán hátsó felének irracionális megvilágításán, de a bal felső sarok fatörzsének ágain is látszik".[39] Legfontosabb hivatkozási alapja Rembrandt egy a karccal egykorú, ma a hamburgi Kunsthalle-ben őrzött oldalfordított tollrajza **[4.11],** amely nyilvánvalóan a rézkarc előkészítő fázisában vagy menet közben készült, és amelynek barna lavírozása erős árnyékban lévőként rögzíti az előtéri sziklapadot és az elvonult remetét[40].

Érdemes Royalton-Kisch érvelését közelebbről is szemügyre venni. Szerinte a munka félbehagyásának két oka lehetett. Az egyik technikai jellegű: a szent feje fölött átlósan villódzó fényjelenség ugyanis maratási hiba, amelyet Rembrandt utólag már nem tudott korrigálni, s ezért inkább lemondott a folytatásról. A másik ok a mester restségében volna keresendő: a lemezen való munka során ugyanis, úgymond, „túlságosan is kidolgozta" a háttér táji és építészeti elemeit, ami a nyomaton óhatatlanul erősen besötétítette a hátteret. Ezek után már csak nagyon fáradságos munkával lehetett volna az előteret oly erősen leárnyékolni, hogy helyreálljon az előkészítő rajzon anticipált erőteljes kontraszt közöttük. Az érvelés kimondatlanul is azt feltételezi, hogy a „kidolgozás" munkájának későbbi fázisai során Rembrandt helyreállíthatta volna a „racionális" megvilágítás ama rendjét, amely a hamburgi rajzon – legalábbis indikációként – már (vagy még) megvolt: ehelyett befejezetlenül is befejezettnek nyilvánította a karcot.[41]

---

38 **Benesch 1963,** no. 63., 159.

39 **Royalton-Kisch 1992,** 183–184. Royalton-Kisch itt csak stilisztikai alapon veti el a feltételezést, hogy a hamburgi rajz nem megelőzte, inkább követte a rézkarcot, és annak befejezéséhez szolgált volna előtanulmányképpen. Nyolc évvel később, a *Rembrandt, the Printmaker* című kiállítás katalógusához írott, hasonló tárgyú tanulmányában nyomósabb érvekkel szólt a rajz előkészítő mivolta mellett. Vö. **Royalton-Kisch 2000,** 80.

40 **Benesch 1973,** no. 886., **Slive 1965,** vol. I., no. 137.; a rajz előkészítő mivolta mellett szól, hogy mérete (260×204 mm) csaknem azonos a karc tükörméretével, tükörfordított állapotú és nagyjából a kompozíciók is megfelelnek egymásnak. Vö. Peter Schatborn katalógustételével in: **Kat. Berlin–London–Amsterdam 1991,** no. 25., 93–95.

41 **Royalton-Kisch 1992.** Ez az okfejtés azt sugallja, hogy a művészi munka voltaképp *kivitelezési* folyamat: hogy a hamburgi vázlat egy korábbi stádium szülötte ugyan, mégis „közelebb" van a végcélhoz, mert *mint terv* tartalmazza az Egész preegzisztens képét. Ezért alkalmas arra, hogy a készültség aktuális fokát hozzá képest állapítsuk meg. A platonizáló humanizmus szelleme és „a klasszicizmus korában rendszerré vált" hagyománya (vö. **Panofsky 1998a,** 60.) él tovább itt, amely a művészi gondolat, a rajzban felvázolt *disegno* szellemi státusát mindig is elsődlegesnek tekintette a kézműves „kivitelezéshez" képest. Eszerint a művész technikai értelemben azon munkálkodik, hogy konkretizálja, teljessé, érzékivé, jelenvalóvá tegye az *ideá*t az anyagban: a mű akkor szolgál rá végleg a „remek" minősítésre, ha *kidolgozzák* eszméjének jelölésszerű testetlenségéből, röviden: ha befejezik.

Egy másik ismert szakértő, Holm Bevers ugyanakkor nem fogadja el a befejezetlenség tézisét[42]: szerinte Gersaint és Bartsch csupán „nem vették észre, hogy Rembrandt azzal, hogy az előteret érintetlenül hagyta, és tényleg csak vázlatosan kezelte, éles napsütést szeretett volna érzékeltetni".[43] Bevers máshol húzza meg a „befejezettség" határát: szerinte „fény" és „árnyék" eloszlása a *Jeromos*-karcon egyszerűen nem igényel további „kidolgozást", így is meggyőző, vizuálisan egységes benyomást kelt. Rembrandt eszközhasználatát Baldinucci elhíresült szavaival jellemzi, aki szerint „amiben igazán kitűnt, az az a nagyon furcsa modor *(una bizarrissima maniera)* volt, amelyet maga talált ki, ami csak az övé volt, és más sose alkalmazta, nem is láttuk mástól; hogy kisebb-nagyobb vonásokkal, szabálytalan karcnyomokkal és hiányos hátterű rajzolatokkal élt, de eredménye mégis valamilyen mély értelmű és nagy erejű, festői jellegű fényárnyék (*chiaroscuro*) lett."[44] Baldinucci a *chiaroscur*ról mint *manierá*ról, tehát a művész kezе munkáját *egységesen* jellemző festőies modorról *(un gusto pittoresco fino all' ultimo segno)* beszél, és ezzel megelőlegezi a fogalomnak azt az univerzális használatát, amely később, mondhatni technika-független *stílusjellemzőként* bukkan fel a művészettörténet-tudomány bevett terminusai között. Bevers érvelése annyiban egybevág Royalton-Kisch-évél, hogy ő is „fény" és „árnyék" eloszlásáról és kiegyenlítődéséről beszél, *optikailag egységesen kódoltnak* tekinti a vizuális mezőt. Ez teszi lehetővé, hogy Rembrandt rézkarcolói stílusát kortársaiéval és tanítványaiéval is összevethesse.[45]

---

42 Ellene mond a befejezetlenség tézisének az is, hogy a lapnak mindössze két állapotnyomata ismert, közöttük is minimális az eltérés: Rembrandt az egyetlen javításkor mindössze a jobb széli hídlábat akcentuálta néhány hidegtű-vonással, ami arra utal, hogy további nagy ívű munkálatokat nem tervezett a nyomólemezen. Ha csak egy félkész állapot technikai fázispróbájának szánta volna, nem készített volna nagyszámú kópiát, közöttük számosat drága japán papírra, az egyes példányok nyomtatása közben pedig nem variált volna a nyomólemezen hagyott változó mennyiségű festékkel, mint például a bécsi Albertina gyönyörű példányán. Gyűjtéstörténeti tény, hogy a legelszántabb műértők már a XVII. században is vadásztak a rézkarcok egyedi példányaira, sőt különböző próbanyomataira is, és egészen bizonyosnak tekinthetjük, hogy maga Rembrandt is tudatosan épített erre a speciális piaci keresletre, vö. **Robinson 1980.,** Ld. még **Kat. Berlin–London–Amsterdam 1991.** 206–208., **Kat. London–Amsterdam 2000,** 293.

43 Vö. **Kat. Berlin–London–Amsterdam 1991.** no. 31., 254.

44 *„Quello, in che veramente valse quest' artefice, fu una bizzarrissima maniera, ch' egli s'invento d'intagliare in rame all' acqua forte, ancor questa tutta sua propria, ne piu usata da altri, ne più veduta, cioé, con certi freghi, e freghetti, e tratti irregolari, e senza dintorno, facendo pero risultare dal tutto un chiaro scuro profondo, e di gran forza, ed un gusto pittoresco fino all' ultimo segno; tignendo in alcuni luoghi il campo di nero affatto, e lasciando in altri il bianco della carta, e secondo il colorito, che e'volle dare agli abiti delle sue figure, o ai vicini, o ai lontani, usando talvolta pochissim' ombra, e talvolta ancora un semplice dintorno, senz'altro più. E vaglia la verita, il Rembrandt in questo suo particolar modo d'intagliare fu da' professori dell'arte assai pi ù stimato, che nella pittura, nella quale pare, ch'egli avesse, come sopra dicemno, più tosto singolarità di fortuna, che d' eccellenza".* („Ez a mester a rézkarc rendkívül furcsa fajtájában vitte igazán sokra; ez az ő saját módszere volt, sose alkalmazta más, nem is láttuk mástól; kisebb-nagyobb vonásokat, szabálytalan és elmosódó rajzolatokat karcolt, de azért mégis valami mélyértelmű és nagy erejű fény-árny hatás kerekedett ki belőle. Mi tagadás, a művészet tudorai azért a sajátságos rézkarc műfajért sokkal többre becsülték Rembrandtot, mint a festészetéért, amiben a jelek szerint inkább a szerencséje, mintsem a tudása alapján érvényesült.") **Baldinucci 1681,** töredékes fordításban **Lecaldano 1988,** 9. Vö. Seymour Slive részletes kommentárjaival in: **Slive 1953,** 104–115, különösen 105–106.

45 **Bevers 1991,** 168. Aligha érhetné a „befejezetlenség" vádja például Rembrandt egykorú művésztársa, Jan Lievens hasonló tárgyú és nagyon hasonló grafikai eszközökkel operáló 1631-es munkáját **[4.12]** J vö. **Kat. Boston 1980,** no. 82., vagy későbbi tanítványa, Ferdinand Bol 1644-ből való rézkarcát **[4.13]** vö. **Kat. Boston 1980,** 148. Az utóbbin *például* – bár változatos kombinációkban – egyetlen tűéles, rövid vonalfajtát, illetve puha foltmaratást alkalmaz: a test- és drapériakontúroknál kötegszerűen, a barlangtorok mély árnyékainál a korai Rembrandtra

Már hivatkozott 1992-es tanulmányában[46] Catherine B. Scallen is a rembrandti modor, illetve a stílus perspektívájából közelít a *Jeromos*-karc befejezetlenségének problémájához. Végigkövetvén a kései karcok fogadtatástörténetét, arra a megállapításra jut, hogy két évszázadnak kellett eltelnie, amíg a modern ízlés teljesen akceptálni tudta az érett Rembrandt stiláris modernségét, azaz a kései művek töredékesnek tűnő formáiban is kész volt organikus egészeket felismerni. Scallen a befejezettség kérdését egészen a festésmód *rouw* és *fijn* modora közötti XVII. századi megkülönböztetésig vezeti vissza – és úgy teszi fel a kérdést, hogy vajon „egy olyan karc, mint *Az olvasó Szent Jeromos itáliai tájban*, nem Rembrandt nyers *[rouw]* festői stílusának a grafika médiumába való átültetését" valósítja-e meg? Mivel a klasszicista kritika a nyers-kidolgozatlan festésmódot jellemzően a befejezetlenséggel azonosította, Scallen – ugyanezt a logikát követve – megfordítja a kérdést: nem kell-e a rézkarc befejezetlensége mögött is Rembrandt művészi választását, a *fijn* kidolgozás elvetésének tudatos gesztusát feltételeznünk? A művész talán olyan értő, művelt és kifinomult vásárlókra számított, folytatja Scallen, akiknek vonzó lehetett az a vázlatos, könnyed formálás, amely az *egyöntetű* vizuális összbenyomás kialakításában egyre többet bízott a néző kikerekítés munkájára.[47] Világosan látszik, hogy a modern művészettörténész számára az egyenletes kidolgozás hiánya esztétikai probléma, *stílus* kérdése: a mű csak azért „befejezetlen", mert úgymond a nézőben és általa kell „befejeződnie".

[A technika kérdése] Vegyük azonban észre: amikor a művészettörténeti szóhasználat rögvest a *stílus* fogalmához nyúl (vagyis a művészi eljárásokat rögtön 1. egy konkrét művész-kézhez köti; 2. az individuális nyomhagyás képzetével asszociálja; és 3. a műegész átfogó univerzális jellemzőjévé teszi), figyelmen kívül marad a *technikai médium* problémája, amelynek firtatása nélkül a Gadamer által sejtetett modern képtapasztalat aligha reflektálható. A *chiaroscurót (claire-obscure, Helldunkel, fényárnyék)* a szaktudományi tolvajnyelv hajlamos valamiféle készen talált, *all-over* instrumentumként kezelni, amely a művész kezében a dologi világ plasztikusságának és térbeliségének *leképezésére* szolgál – és ez független attól, hogy a művész épp rajzol, fest, vagy sokszo-

---

emlékeztető anarchisztikus-kusza sűrűséggel, a megvilágított felületeken (pl. Jeromos kőülésén) viszont áttetsző, megkülönböztetett figyelmet nem igénylő „kitöltő" anyagként használja. A cellába beszűrődő fény homályos, szórt ragyogása egységesíti a tárgyak látványát: Bol még a nyomólemez szemcsésségét is kihasználja, hogy a szent szinte érintetlenül hagyott meztelen felsőteste még lágyabban illeszkedjen a szürkék kifinomult tónusfokozataihoz. Bol *Jeromos*a nem azért van „kidolgozva", mert „több" tárgyi részletet kínál a szemnek, hanem mert grafikus eszközeivel *egyenletesen* fedi le a képfelületet, precízen összehangolja, illetve kölcsönösen kiegyenlíti a fényes és árnyékolt helyeket, ily módon papíralap és festéknyom összjátéka mindenütt egységesen kódoltnak és funkcionálisnak (hézagtalanul értelmesnek) mutatkozik.

46 **Scallen 1992**

47 Mintha Rembrandt fél szemmel a nagy művészettörténeti elődök példájára tekintve cselekedett volna így: hisz Karel van Mander elhíresült kézikönyve közvetítésével mind ő, mind műértő gyűjtői nagyon is tisztában voltak a nagy Vasari fél évszázaddal korábbi ítéletével, aki magasra értékelte a kései Tiziano „gyors ecsetvonásokkal, elnagyolt foltokkal" a képet elevenné tevő fáradságos módszerét, amelyen „mégsem érezni a fáradságot". **Vasari 1973,** 678. Vö. **Alpers 1988,** 17.; **Scallen 1992,** 6. Vö. továbbá Rubens *Andromédá*járól a 408. oldalon írottakkal.

rosítható grafikát készít. Mintha képalkotás közben a művésznek a dolgok valamiféle *univerzális láthatóságával* volna dolga, amelyet a mindenkori fényviszonyok határoznak meg; mintha – az *omnia videns* cusanusi elvének jegyében – „fény" és „árnyék" valamilyen eloszlása garantálná a látható világ világszerű teljességét, amelyet a művész a képen *univerzális* technikái valamelyikével rögzít – *stílusa* pedig azzal a különös módszerrel volna azonos, ahogyan ezt a neutrális technikát alkalmazza. Scallen is ezen az alapon hozza közös nevezőre Rembrandt *rouw* festésmódját a kései rézkarcok „kidolgozatlan" mivoltával, és állítja szembe részben a *fijnschilderej* festészetével, részben a reproduktív rézmetszetek fegyelmezett „kidolgozásával"[48].

Heidegger figyelmeztet arra a csapdára, amelyet a technika *semleges* mivoltáról való vélekedés[49] tartogat a gondolkodás számára – és aligha kétséges, hogy az itt vitatott művészettörténészi rutin bizony könnyen eshet e farkasvakság áldozatául. A fényárnyék-technikáról való beszéd óhatatlanul is „egy felvilágosító illúzió rabja, miszerint létezik a látásnak egy olyan neutrális fajtája, egy alapot adó vizualitás, amely nem befolyásolja az általa nyújtott tartalmakat"[50] – mintha fény, árnyék és optikai átmeneteik nem volnának maguk is már eleve a képi reprezentáció tárgyai. Látni fogjuk, hogy *chiaro* és *scuro* itt *nem* ábrázolt fényt és ábrázolt árnyékot jelölnek: egyetlen szóba összevonva, tehát a *képegész* univerzális kategóriáiként inkább egy sokkal elemibb különbségre utalnak, amely egyáltalán *a* kép és minden képen megformált láthatóság alapja és eredete[51]. Hogy ezt a művész miként állítja elő a maga munkafelületén, az döntő mértékben a választott matériától és megmunkálásának technikai kötöttségeitől függ. Másként hagy nyomot, és másféle nyomot hagy krétája a papíron, ecsetje a vásznon vagy karcolótűje a rézlemezen: másként és mást kell csinálnia, ha tovább differenciálná e nyomokat, hogy általuk például megvilágított vagy árnyékba került dolgokat, „fényt" vagy „árnyékot" stb. különböztessen meg egymástól. Ez a mélyreható *technikai* függőség vagy meg sem jelenik, vagy csak merő trivialitásként jelenik meg a befejezettségről

48 Jakob Rosenberg szerint már Baldinucci is az akkoriban nagyon népszerű bolognai iskola „világos és kifinomult linearizmusát" vette alapul, amikor a rembrandti modor bizarrságáról értekezett, vö. **Rosenberg 1948,** 328. Egyetlen átfogó stílus-jellemzés sem nélkülözheti az alternatív stílusokkal való összevetés mozzanatát: a művészettörténet stílus *per definitionem* csak többes számban gondolható el.

49 **Heidegger 2004,** 111.

50 **Boehm 2000,** 220.

51 Bármily paradox is, a dolgok láthatóságát *mint* láthatóságot csak a kép állíthatja elő, mégpedig épp azzal, hogy megmutatja, megkülönböztethetővé („láthatóvá") teszi őket. Vö. **Mersch 2014,** 19ff. *Nota bene:* minden kép, még mielőtt bárminek a reprezentációja lenne, olyan monász, amelynek egységes játékfelületét valami belső elkülönböződés tagolja: például az üres papírt egy rákerülő ecsetnyom osztja meg. Ez a nyom teszi láthatóvá az alapot, amiként alap nélkül a nyom sem jelenhetne meg láthatóként. Egyedül egymástól való különbözésük és egymástól való kölcsönös függésük konstitálja a képet magát, ami nem is egyéb, mint e 'láthatók' szakadatlanul történő dinamikus interdependenciája. Mozzanatai rendre egymást világítják meg, vagyis csak együtt és egymáshoz képest láthatóak. Ennyiben minden kép *per definitionem* monadikus jellegű: belső különbségek (kontrasztok) zárt-kontinuus rendszerét („világát") alkotja. Belső kontraszt-struktúráinak rendezettségét alkalomadtán – művészi igénnyel készült és összetettebb képek esetén – akár stílusnak is nevezhetjük.

és a stílusról való diskurzusban, holott éppenséggel a képen – itt konkrétan egy rézkarcon – *de facto* végzett művészi munka lényegéről, illetve a képen nyerhető esztétikai tapasztalat voltaképpeni forrásáról beszélünk. Itteni ambícióm épp arra irányul, hogy a *Jeromos*-lapot *mint rézkarcot*, vagyis mint a festménytől vagy tollrajztól különbözőt vegyem szemügyre.

[A médiumok új hangsúlya] A technika mint művészettörténeti probléma egészen a legutóbbi időkig érdemben alig bukkant fel a hagyományos szaktudományi diskurzusok – például a stílustörténet vagy az ikonológia – horizontján. De bizonyára nem véletlen, hogy épp Rembrandt kreativitása irányította a kutatók figyelmét a különféle képalkotó médiumok eltérő természetének kérdésére mint érdemi kutatási területre. 2004-ben Bécsben rendezték az első olyan – jelentős tudományos értékkel is bíró – Rembrandt-kiállítást, amely kifejezetten a művek mediális szempontú összehasonlítására fókuszált: az Albertina – alcím nélküli – tárlatán[52] az bizonyult revelálónak, hogy műfaji-tematikai-stiláris tekintetben rokon, ám épp technikai kivitelezésük tekintetében nagyon eltérő művek – festmények, olajvázlatok, krétával vagy tollal húzott, lavírozott vagy *alla prima* ecsetrajzok, tisztán maratott vagy hidegtűvel kombinált rézkarcok stb. – kerültek közvetlenül egymás mellé[53]. A bemutató és katalógusa – a különféle képfajták funkcióinak és kulturális beágyazottságának már korábban is gyakran tárgyalt kérdésén túl – leginkább a *technikai* észjárások *különbözőségének* összehasonlító vizsgálatára adott (volna) alkalmat. A szakmai koncepció felelőse, a bevezető tanulmányt jegyző Marian Bisanz-Prakken „a sokrétűség elvének" formulájában foglalta össze a technikák történeti összehasonlításának és átfogó, rendszerszerű értelmezésének újszerű igényét.

Ennek a – művészettörténet *képtudományi* fordulatába illeszkedő – programnak a megvalósítása azonban épp csak elkezdődött.[54] A probléma összetettségét jól jellemzi Ernst van de Weteringnek a kiállítás katalógusában közölt informatív elemzése – és annak kisiklása – a mester fénykezelésének technikájáról. Az utóbbi évtizedek egyik legbefolyásosabb szakértője futólag érinti a képen belüli fényreflexek játékának kérdését is – azt az ábrázolásproblémát, amellyel itt a *Jeromos*-karc vizsgálatát kezdtem. Érdemes szó szerint is idézni őt: „Rembrandt mind a festéstechnika, mind a rézkarc-technika terén új megoldások után kutatott, hogy a fényhatásokat szemléletessé tegye. Míg a festészetben útkeresése arra irányult, hogy a fény mondhatni térben való lebegését érje el, és a mozgékony ecsetvonások színes felületeinek révén váltsa ki a fény illúzióját, addig rézkarc-technikájában a legnagyobb figyelmet az árnyékoknak szentelte. A rézkarcon

52 Ld. **Kat. Wien 2004**

53 Bisanz-Prakken a kiállítás mintegy 180 tételét Rembrandt egykori saját grafikai gyűjteményének tagolását követve csoportosította: a mappák számáról és felcímkézéséről a csődbe ment festő vagyonának az 1656-os árverezéskor felvett részletes leltára alapján tudunk, vö. **Strauss–van der Meulen 1979,** 1656/12, **Schwartz 1985,** 288–291, **Lecaldano 1988,** 89–90.

54 Többek közt olyan munkákat számítok ide, mint **Bätschmann 1998, Rosand 2002, Hadjinicolaou 2014**

végül is a legvilágosabb fényt a papír fehérje határozza meg: így a fény hatásait csak finom sraffozások és a formakontúrok különböző kezelése révén variálhatja. Ebben a tekintetben Rembrandt vitán felül a rézkarcolás művészetének legjelentősebb újítója volt."[55]

Van de Wetering a két médium konstitúciójának egy csakugyan fundamentális különbségét érinti itt: azt nevezetesen, hogy más-más módon definiálják a *chiaro/scuro* skála szélső értékeit. Egy rézkarcon a legvilágosabb fényértéket az érintetlenül hagyott papír színe mint abszolút végpont határozza meg, amelyet fekete vonalnyomok osztanak meg: ezek sűrűsödése és keresztsorjáik tömörödése hozza létre a sötét fokozatait, egészen a mélysötétig, amelyben minimális méretű pontokra korlátozódik a vonalközök – tehát a papír továbbra is érintetlen színének – látszása. Ezek persze nem tűnhetnek el teljesen, mert az összezáruló feketék osztatlan folthatása ellentmondana a rézkarc elemi szintaxisának, anyagszerűtlen, azaz művészietlen hatást keltene. Ezzel szemben a színes fedőanyagokkal operáló festés technológiája nem ismer ilyen eleve adott „abszolút" értéket: itt világos („fény") és sötét („árnyék") olyan relatív fokozatok, amelyeket a festőnek minden egyes festményen a különféle színű festékek keverésével és egymásrarétegzésével újra kell definiálnia. Hogy a *Titus*-portrén **[4.14]** például a fiú homlokának bal oldala, a bal oldali orrcimpa aprócska csúcsfénye és a bal csukló felső lapja váljon a legvilágosabb, míg a fekete barett jobb karimájának alja vagy a kabát-hónalj váljon a legsötétebb ponttá (és közöttük differenciálni lehessen inkább vagy kevésbé megvilágított területek, illetve a fény „lebegő teste" között), azt Rembrandt „ráér" menet közben, utólag kialakítani – és bármikor módosíthatja is. Minthogy a pigmentanyag *addíciójával*, tetszőleges mértékű és tetszőleges fedettségű/áttörtségű rárétegzéssel/visszakaparással dolgozik, bármikor dönthet arról, hogy megtartja vagy átalakítja, esetleg teljesen újrakonfigurálja a már megfestett területek kontrasztviszonyait.[56]

A rézkarcoló mozgástere ezzel szemben a javításra nagyon korlátozott: ha egyszer a lemeznek ezen vagy azon a pontján már kontúr- vagy tónusnyomokat hagyott, azok erejét valamelyest tompíthatja, de nem tudja őket meg-nem-történtté tenni. Valahogy igazodnia kell hozzájuk, például azzal, hogy egy új kontraszt-struktúrába integrálja őket[57]. Rembrandt több éjszakai képet (ún. *notturnó*t) is karcolt, és nem zárható ki, hogy az extrém sötét árnyalatok megkülönböztetésének egészen bravúros játéka olykor valamilyen korrekciós kényszernek volt köszönhető: ha például munka közben a lemezen óvatlanul belekarcolt az eredetileg tervezett fényforrás kihagyni szánt helyébe, a teljes kontraszt-struktúrát, az egész raszterháló sűrűségeinek elosztását a *chiaro* „abszolút"

55 **Van de Wetering 2004,** 29.

56 Houbraken beszél arról, hogy Rembrandt egy ékszer fölcsillanása kedvéért kész volt egy egész figurát átfesteni: „*om ene enkele parel kracht te doen heben, een schone Cleopatra zou hebben overtaant*". Vö. **Houbraken 1718–21,** I. 259. A szöveghely pontos értelmezéséhez vö. **Van de Wetering 1997,** 167–168.

57 Kirívó példáját nyújtja ennek a *Három fa* című rézkarc (B. 212., 1643) **[4.17],** amelyet épp ebből a szempontból önálló tanulmányban elemzek (itt az 637. oldaltól). 43

végpontjának csökkent maradványértékéhez kellett hozzáigazítania. Az ötvenes évek bibliai tárgyú karcainak sok állapotnyomatán lehet nyomon követni, ahogy Rembrandt tudatosan bűvészkedik is ezzel az effektussal: érdemes végigkövetni például a József lámpásából szétáradó fény intenzitásának fokozatos csökkenését és egyre finomabb szóródását a *Menekülés Egyiptomba* (B. 53., 1651, **[4.15–4.16]**) hat különböző állapotnyomatán.[58]

Mi sem mutatja jobban nyomtatás és festés szintaxisainak különneműségét, mint hogy a hibákat egy rézkarcon nem lehet például fehér fedőfestékkel – az *utólagos kontrasztosítás*nak azzal az eszközével – korrigálni, amellyel Rembrandt – megint egész másképp konstituálódó – *tollrajzain* például nagyon is gyakran élt. Nem elsősorban azért, mert a rézkarc sorozatgyártásban készül, hisz tudjuk, hogy a technológia alapjában mechanikus természete ellenére Rembrandt rendre példányonként manipulálta, úgyszólván monotípiaként kezelte a levonatokat. Sokkal inkább *anyagidegenség* okán: ráfesteni egy printre professzionális nyomatkészítőnek soha nem jutna az eszébe.[59] Matéria és technológa e radikális eltérése *plastica* és *sculptura* szobrászi különbségével analóg: míg a puha anyagban való mintázás sokkal nagyobb szabadságot enged a szobrásznak anyaga kezelésében, például egy tévesnek bizonyult elképzelés átdolgozásában, addig a kemény kő vagy a fa *faragása* során minden mozdulat visszavonhatatlan anyagvesztéssel jár, emiatt itt *terv* és *kivitelezés* egészen másféle dialektikája kell hogy érvényesüljön. Ezért ezeket nem is szokták egymással hibridizálni.[60]

A gombrichiánus Van de Wetering, aki a rembrandti technika feladatát rendre a képi *illúzió* kiváltásában látja, megemlíti tehát, de nem elaborálja tovább a fent vázolt *elemi* technikai különbségeket: talán azért nem, mert mint problémát nem tekinti a művészettörténész illetékességi körébe tartozónak. Visszaesvén a konvencióba inkább a „gyors széles ecsetvonások" és a „nagy türelmet igénylő sokezernyi vonalkázás" *azonos* céljáról, azon „bársonyos sötét tónusok" *közös* sajátosságáról kezd beszélni, „amelyek [Rembrandt] éjszakai jeleneteinek azt az atmoszferikus minőséget kölcsönzik, amelynek titkát csak ő ismerte."[61] Nem csoda, hogy épp a „sötét tónusú" *Jan Six*-portrét **[3.13]**, és nem a B.104. tűző napon hunyorgó Jeromosát veti össze a bécsi *Olvasó Titus* **[4.14]** festett tüneményével: hisz az utóbbi karcon Rembrandt a fényreflexek játékát kifejezetten *nem* az árnyékoló raszterháló sötét tónusai segítségével érzékelteti. Ha ezt elemezné, tovább kellene kérdeznie: ha nem árnyalással, akkor mégis *hogyan* és *mivel*

58 Vö. **White 1999,** 71–74. További látványos példák: *A pásztorok imádása*, B. 46., 1652; *Bemutatás a templomban*, B. 50., 1654; *Levétel a keresztről*, B. 83., 1654; *Sírbatétel* B. 86., 1654.

59 Az Rembrandtnál is előfordul, hogy ráfest a friss nyomatról lehúzott ellennyomatra, amelyen – minthogy az megfelel a munkalemez állásának – felvázolhatja magának a lemez fejlesztésének további irányait. Van arra is példa, hogy munka közben a kész próbanyomatra is tollal rárajzol – de a kész műben már nem keveri a technikákat. Vö. **White 1999,** 11.

60 Vö. **Rényi 1999,** 192–193.

61 Ld. például **Van de Wetering 1991**

csinálja? Már ebből a kis példából is jól látszik, hogy Van de Wetering a *chiaroscuró*ra továbbra is mint a képi illúziókeltés – *modellálás* és *tériesítés,* Hoogstraten szavaival *ronding en uitheffing*[62] – célracionális leképező instrumentumára tekint, mélységében tehát továbbra sem problematizálja festés és rézkarcolás mediális különneműségét.

[A „reprodukció" kettős értelme] A technika instrumentális kezelésének a művészettörténészi rutinban van egy kézenfekvő praktikus oka is, amely szintén a képtudományi fordulattal került a figyelem homlokterébe, és szorosan összefügg a reproduktív grafika kora újkori történetével.[63] A művészettörténész foglalkozási „ártalma", hogy elemző munkája során rendre *reprodukciókkal* kell dolgoznia: közismert a műtárgyfotók kulcsszerepe a morfológiai és stílustani kutatások elterjedésében és professzionalizálódásában. Alfred Woltmanntól Hermann Grimmen, Wilhelm Lübkén és Jakob Burckhardton át Heinrich Wölfflinig több generáció aggálytalanul használt fotografált reprókat a műalkotások szemléltetésére a szakszerű összehasonlítás és az oktatás eszközeként, amelyek a korábban használt – költséges és épp tudományos célokra kevéssé alkalmas – metszet-másolatok helyére léptek. Bár a fénykép (és valamivel később annak diaként való kivetítése) jelentős transzformációt hajt végre az eredetiken, amennyiben méretben, színben és a fakturális minőségek tekintetében is nivellálja különbségeiket, mégis mennyiség, földrajzi távolság és információtartalom tekintetében roppant módon kiterjesztette az összehasonlító művészettörténet mozgásterét. Jellemző, hogy az 1920-as évektől „eredeti" és „másolat" viszonyának kérdése nem a médiumok közötti transzformáció (az örökített információtartalom módosulása) miatt, hanem a javuló minőségű másolatok tömeges elterjedése, vagyis az eredetik egyediségének, *aurájának* fenyegetettsége okán vált vitakérdéssé. Példaszerűen mutatta meg ezt az ún. hamburgi *fakszimile*-vita[64], amelyre végül Erwin Panofsky ismert 1930-as esszéje[65] tett pontot, aki hamisnak ítélte mind az eredeti,

62 **Hoogstrasten 1678,** 308.

63 Vö. **Bredekamp 2003, Hornyik 2009**

64 Nincs itt terem annak kifejtésére, hogy miként függött össze ez a vita a modern tömegtársadalom új típusú anomáliáinak értelmiségi fogadtatásával a weimari Németországban. Csak két kulcsszövegre utalok: a baloldali Walter Benjamin nem sokkal később (1935-ben) íródott *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című nevezetes esszéjére, amelynek politikai végkövetkeztetése éppen ellentétes a vitát kirobbantó Max Sauerlandt (1880–1934) konzervatív-szocialista pozíciójával, aki leginkább a művészi autenticitást és a múzeumokat mint a XIX. századi polgári művelődés-eszmény intézményeit féltette a tömegmédiumok és a reprodukciós technikák terjedésétől [Ld. erről György Márkus, „Walter Benjamin and the German 'Reproduction Debate'", in: Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters (Hrsg. Christine Magerski, Robert Savage, Christiane Weller), Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden, 2007. 351–364., illetve Anika Reineke: „Authentizität in der Weimarer Rerpublik. Max Sauerlandt und der Hamburger Faksimile-Streit", in: Authentizität und Material: Konstellationen in der Kunst seit 1900, Hrsg. Roger Fayet, Regula Krähenbühl, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 2018, 118–131.] A másik Martin Heidegger nem kevésbé elhíresült *A műalkotás eredete* című tanulmánya 1936-ból (vö. **Heidegger 1988**), amelyben éppenséggel egy az áramvonalasított modern életvilág és a technológia kultuszával élesen szembehelyezkedő, az autentikus mű működését/tapasztalatát újragondoló konzervatív pozíció fogalmazódik meg. Az autentikus művészi munka – a fent idézett Gadamert és engem itt érdeklő – szempontjából Heidegger megfontolásai tűnnek mérvadóbbnak, amennyiben közelebb visznek „a technika igazságának", a képi médiumok eltérő konstitúciójának, mint az autentikus művészi tapasztalat forrásának problémájához.

65 Ld. **Panofsky 1998b, Diers 1986**

mind a másolatok fetisizálását, és arra figyelmeztetett, hogy a reprodukció végső célja sosem lehet az eredeti *helyettesítése*, legfeljebb az, hogy a szükséges és terjeszthető kópiák *kvalitásosak* legyenek. A legfontosabbnak épp a reprodukálás mediális reflexióját tekintette: „az eredeti és a fakszimile között annál inkább meg kell tanulni különbséget tenni, minél inkább közeledni látszanak egymáshoz."[66]

Az eredetinek való megfelelés normája – amely, mint láttuk, ott munkál a befejezettségről való beszéd hátterében is – a sokszorosító grafika korai újkori története során bukkan fel: ne felejtsük el, hogy a XVI. század elején a rézmetszés első professzionális műhelyei *festők* szolgálatában jöttek létre. A reprodukció ugyanis nemcsak sokszorosítást, hanem *másolást* is jelent: az eredetik újra-alkotását, *re-produkálását* egy sokszorosításra alkalmas – következésképp az egyedi rajztól és festménytől egészen eltérő módon konstituálódó – médiumban. A technológiát már Mantegna rajzainak mechanikus másolására is alkalmazták, de e tekintetben Marcantonio Raimondi (1480–1534) újító munkássága jelentette az igazi áttörést, aki Raffaello vonalnyomonként már nem kopírozható rajzait és szőnyegkartonjait vitte át rézlemezre **[4.18],** gondosan ügyelve a plasztikus testek modellálásának és térbeli viszonylatainak megőrzésére. Ő dolgozta ki annak a – tendenciájában mind mechanikusabb és transzparensebb – grafikus médiumnak a technikai alapjait **[4.19],** amelyen aztán másolók generációi finomítottak tovább, míg a XVII. század tízes éveiben Rubens már azt követelhette antwerpeni műtermének professzionális rézmetszőitől, hogy monokróm másolataik ne csak rajzai és festményei figuratív-térbeli mintázatát, de a művek vizuális szervezettségét, úgyszólván színességét is közvetítsék[67].

Az „eredeti" leképezésének feladata már az első reproduktív rézmetszőktől is *chiaro* és *scuro* szövetének a képsík egészét „széltől szélig" lefedő totalizálását követelte meg: egy olyan *szisztematikus* elosztást, amely a mintakép készen talált heterogén tagoltságait papírfelület és vonalnyomok *saját* különbségeibe írja át. Emiatt a pontos másolatok befejezettségének mértékét is csak az eredetik kidolgozottságához mérten lehetett meghatározni. Minél differenciáltabbá váltak a másolandók (térmélységben, színekben, tónusokban, fakturális minőségekben stb.), annál kifinomultabbá kellett tenni a grafémák adekvát játékát is: a vonalak, vonalközök méreteit, távolságát, párhuzamos szekvenciáit, a raszterrácsok sűrűségét stb. Nem véletlen, hogy William M. Ivins Jr., aki a legelmélyültebben foglalkozott a magas- és mélynyomású sokszorosító grafika sajátos szintaxisával, ennek a transzformációnak a mechanikus-személytelen, szabványosított voltát hangsúlyozza: „a rézmetszőnek valamennyi hozzá kerülő és különféle rajztechnikával készült rajzot *egyféle* vonalrendszerbe kellett lefordítania…". Ennek az eljárásnak készségszintre fejleszthető alkalmazásához pedig már „nem kellett jelentős

66 **Bredekamp 2008,** 370.
67 **Hind 1923,** 126–128. Vö. **Pon 2004**

észmunka".[68] A professzionális kiadók metszőmesterei nem is közvetlenül a sokszor nagy méretű és nehezen hozzáférhető eredetik alapján dolgoztak: rendre közbeékelődött egy rajzoló, aki olyan, a készülő metszet méretéhez igazodó *grisaille*-másolatot készített, amelyen elsősorban az eredeti mű színességének monokróm kontrasztokba, világos és sötét modulációkba való átfordítására kellett hogy ügyeljen. Egy-egy ilyen *modellón* lavírozással vagy fedőfestéssel is tovább lehetett pontosítani a megfeleléseket: mindenesetre a metszőnek ehhez kellett igazítania a mélynyomású grafémák megfelelő bináris konstellációit.

A másolás technikai finomításának elsődleges célja az volt, hogy a rézmetszői nyomhagyás szintaxisa – a vizuális fordítás „szellemképe" vagy „kísérőzaja" – képletesen szólva mindinkább leárnyékolódjon az eredeti látszásának fényében. (Ez persze nem zárta ki, hogy ennek az aranyművességből, illetve a fémgravírozásból eredő precíziós kézművességnek ne csak a festői mintákat egyéni modorban követő művelői, hanem – Hendrik Goltziustól Claude Mellanig és Abraham Bosse-ig – bravúros képességű nagymesterei is támadjanak.) A reneszánsz óta a leképezés *tárgyi pontosságának* (értsd: a közvetített információ mennyiségének és megbízhatóságának) növekvő igénye, továbbá a tudás terjesztését segítő nyomtatási technológiák elterjedése együttesen vezetett Európában a tisztán technikai médiumok megjelenéséhez. A fényképezés megjelenése és a technikai kép tökéletesedésének máig tartó – és egyre gyorsuló – folyamata jelentős mértékben járult hozzá a láthatóság univerzalitásáról és a technika anonimitásáról való modern tévképzetek, az először Benjamin által megnevezett „optikai tudattalan" elterjedéséhez.[69] E folyamatba illeszkedik annak a képalkotó technológiákkal szembeni művészettörténészi farkasvakságnak a kialakulása is, amelyet a *chiaroscuro* fent vázolt fogalomtörténete példáz.

Ez annál is különösebb, mivel a rézkarc Rembrandt által kultivált médiuma sokkal kevésbé volt alkalmas arra a mechanikus reprodukcióra – következésképpen a mediális transzformáció transzparenssé tételére –, amelyet a rézmetszet esetében látunk. Bár munkássága korai szakaszában Rembrandt – nyíltan a rubensi példakép kihívásának engedve – maga is ambicionálta festményei professzionális reprodukciók útján történő terjesztését, médiumként mégsem a kézműves módszerességet, aprólékos és fegyelmezett vonalmunkát igénylő metszés, hanem a szabadabb rajzmodort engedélyező karcolás technikáját választotta. Az utóbbi esetében nincs szükség a kimetszendő vonalszerkezetnek a rézlemezen történő precíz előrajzolására, mert a munka első fázisában a művész a karcolótű segítségével közvetlenül rajzol a lemezt borító viaszos filmrétegbe, és kéznyomait – egy következő munkafázisban – a sav „másolja át" a kemény nyomódúcra. Jacques Callot (1592–1635) kidolgozta ugyan a metszést imitáló módszeres

68 **Ivins 2001,** 45.
69 Vö. **Kittler 2005,** 62–65.

vonalstruktúra rézkarcon való alkalmazásának módszerét[70], de Rembrandt és másolója, Joris van Vliet a Callot-énál jóval puhább alapot használtak, ami megkönnyítette, bár közben anarchikusabbá is tette a szabadkézi rajzmunkát a lemezen[71]. A maratott nyomegyüttest utóbb a hidegtű segítségével közvetlenül a lemezfelületen is akcentuálni lehetett – ilyen utómunkát a metszés precíziós technikája nem engedett meg. Túl azon, hogy a hidegtű-nyomok szabálytalanul fölgyűrődő peremei, a nyomófelületbe dörgölt festék változtatható mennyisége és a papírok eltérő színárnyalatai miatt a rézkarcok kópiái jelentős mértékben eltérhetnek egymástól, továbbá a nyomok egyenetlen mélysége és a lemezek gyorsabb kopása miatt egy karcolt dúcról a metszettnél jóval kevesebb kvalitásos nyomat volt lehúzható, mindenekelőtt a nyomhagyás spontán-közvetlen módja – a szabadkézi rajz standardizálhatatlansága – teszi a rézbe karcolt kontúrok és tónusok játékát a mechanikus másolás céljaira kevésbé alkalmassá.

Vissza a *Jeromos*-laphoz: a technika igazsága

40 Értelmezésemet azért kezdtem a *Szent Jeromos itáliai tájban* **[4.01]** „befejezettségével", illetve a reprodukciós grafikával kapcsolatos szakértői diskurzusok kritikai vizsgálatával, mert az a meggyőződésem, hogy e mű teljesítményét nem mérhetjük föl anélkül, hogy ne fogalmaznánk újra a technika kérdését. Ez viszont a képekkel kapcsolatos egész fogalomkészletünk újragondolását föltételezi. Visszautalnék arra, amivel e tanulmányt kezdtem: hogy a képeket nem tekinthetjük pusztán a művészettörténet tiszta tudástárgyainak. A muzeológiai nem az egyetlen létmódja a képeknek: *műtárgy*-mivoltuk mellett tudomásul kell vennünk *műalkotás*ként lehetséges létezésüket, azaz esztétikai létmódjukat is. Nem csupán egy-egy meghatározott módon megmunkált, anyaggal, mérettel, témával, stílusjegyekkel, kódolt és járulékos jelentésekkel, provenienciával stb. bíró *objektummal* van dolgunk, hanem esztétikailag is többé-kevésbé gondosan szervezett formakomplexummal is, amely rendre a nézőre

70 **Hind 1923,** 160., **Ivins 2001,** 50., **White 1999,** 6.

71 A fiatal Rembrandt nemcsak annyiban igyekezett magát Rubens kihívójaként pozicionálni, hogy a flamand nagymester monumentális antwerpeni *Levétel a keresztről*-oltárképének megfestette saját kezű parafrázisát **[4.20],** hanem abban is, hogy az általa használt Vostermann-metszetmásolat **[4.21]** mintájára 1633-ban saját festményéről is készíttetett egy másolatot van Vliet-tel **[4.22].** Miután azonban van Vliet elrontotta az alapozást, a második – sikeres – kísérletben Rembrandt rézkarcolóként maga is részt vállalt saját festményének „lefordításában". Magam korábban – tévesen – úgy véltem, hogy Rembrandt Rubenset abban a tekintetben is fölül akarta múlni, hogy másolni is maga másolja a maga eredetijét, vö. **Rényi 1990–1992,** 102. Az – 1634–35 között készült – talán egy passió-ciklus további darabjaként elgondolt – nagy *Ecce homo*-karcot **(2.141]** már teljes egészében van Vliet kivitelezte: ezt nem előzte meg teljes értékű festmény. Rembrandt eleve egy 1:1 méretű monokróm olajvázlatot (**Corpus II. 1986,** A 89, **Corpus VI. 2015,** no. 112.) bocsátott másolója rendelkezésére. Vö. továbbá **White 1999,** 15–18.; **Kat. London–Amsterdam 2000,** no. 24., 136–140.

mint esztétikai megtapasztalásának tevékeny alanyára is számít. Rembrandt *Jeromos*-lapjának tárgyalását nem ok nélkül kezdtem „fölkínálkozás és hozzáférhetetlenség" személyes élményének fölvillantásával: valami *eseményszerű* paradox tapasztalatának tematizálásával, amely csupán annak tárulhat fel, aki hajlandó belépni a kép által felkínált labirintus játékába.

De mit jelent ez konkrétan, ennek a meghatározott lapnak az esetében?

Példának okáért azt, amivel ezt az elemzést is kezdtem: hogy fölismerjük köznapi látásunknak azt a vakfoltját, amely a Jeromost elvakító fényt automatikusan *azonosítja* a papír fehérjével, és realizáljuk, hogy egy ilyen művészi értelemben jelentékeny kép nem pusztán megmutat egy bizonyos életképi tényállást, például egy idős remetét, aki épp hunyorgó szemmel olvasni próbál a facsonk árnyékában, hanem eközben önmagát mint grafémák önelvű rendszerét is fölmutatja, azaz a szemlélés során azzal is szembesít, amint a fölidézett világ el is különül fölidézésének technológiai környezetétől. Paradox viszony ez: miközben a kép – a maga transzparens „testén" át – látszani engedi, önnön materialitásával el is takarja, kérdésessé is teszi az ábrázolt jelenlétét. A kép maga az, ami előállítja, ám egyben útját is állja a befogadó jelenlétet hajszoló, kikerekítő képzeletének, és a világ minden ismerős láthatóságát újra és újra „létrejöttének folyamatához utalja vissza: benne minden a távollétbe torkollik vissza"[72]. Az „élmény" tiszta jelene, bármilyen vágy ébredhet is iránta, pozitivista illúzió: az ábrázolt világa és a kép anyaga sosem kerülhetnek teljes fedésbe egymással. Mindennel, amit a képen megjelenni látunk, együtt látjuk a hordozóanyag a láthatót feltáró, mégis titokzatos, rejtekező *physis*ét[73]. A heideggeri terminológiánál maradva: a jelenlévőt együtt látjuk a távollévővel, amely hordozza és előhívja. Ahogy Cezanne – mind békés atmoszféráját, mind vizuális komplexitását tekintve a *Jeromos*-lappal rokon – *Vallier*-portréjáról **[4.23]** szólva Heidegger fogalmaz: „a festő kései művében, 'realizálva' és egyben sérülve is, egy-szerűvé vált a jelenlévő és a jelenlét kettőssége: titokzatos azonossággá alakult át."[74] Christoph Jamme interpretációjában ez annyit tesz: „a tárgyak (a 'jelenlévő') nem egy metafizikai világkép horizontján vagy egy pragmatikus vonatkozási kereten (a 'jelenléten') át tesznek szert rögzített jelentésre – a tárgyiasság visszavezetődik az őt lehetővé tevő alapra, arra, ahogyan a tárgyiasság »adatik, fogan, megtörténik«"[75]. A néző előtt, ha „kikristályosodnak is a tárgyak, ami létrejön, mindazonáltal máris magába roskad". Lassan értjük meg, hogy

72 **Boehm1989a,** 277.

73 **Heidegger 1988**

74 Heidegger: *Gedachtes: Für René Char in freundschaftlichem Gedenken. Cézanne,* in: Martin Heidegger: *Denkerfahrungen* 1910–1976. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1983, 163. Ennek a passzusnak mindkét eddigi magyar fordítását módosítottam: Keresztury Dezsőét [in: Martin Heidegger: *Költemények. A gondolkodás tapasztalatából*, Societas Philosophia Classica, Budapest, 1995, 210–211.] és Farkas János Lászlóét is [in: *Utak és tévutak. Előadások Heideggerről*, szerk. Fehér M. István. Atlantisz, Budapest, 1991, 159.]

75 Christoph Jamme: „Ahogy a dolgok veszendőbe mennek. Cézanne–Rilke–Heidegger", in: *Utak és tévutak*, i. m. 161.

feltárulásnak és hozzáférhetetlenségnek, behatolásnak és kizáródásnak, jelenlétnek és távollétnek ez a soha nem szűnő időbeli játéka – ez a kép varázsa maga.

A *Szent Jeromos itáliai tájban* esztétikai interpretációja arra kell hogy törekedjék tehát, hogy a képet e sajátos *történésként*, mint az esztétikai tapasztalat *eseményét* ragadja meg. A *reprezentáció* (ábrázolás) statikus fogalmával szemben a kép *performatív* természetére kell rámutatnunk[76]: a *jelenülésre* [Gegenwärtigung], nem pedig a jelenlevőnek a maga jelenlétében történő ábrázolására[77] kell odafigyelnünk. A rembrandti technikának sem szolgáltathatunk másként igazságot, mint koncentrált, kifejezetten a képek *képiségére* fókuszáló szemmunkával, illetve e szemmunka magas fokú konceptualizálásával.

Gadamer tézisét a képek elnémulásáról úgy is értelmezhetjük, hogy az emberi jelenlét az ábrázolt szüzséből mindinkább a szemlélő tekintetébe, az alkotói és néző szemlélésnek abba a vakfoltjába[78] tevődik át, amelynek felfedezését és a képi artikulálását épp a moderneknek köszönhetjük. Úgy kell tehát megnéznünk a képet, hogy ne csak azt lássuk meg, amit láttunk és tudunk már, amit tehát csupán *újra felismerünk*, hanem olyasmit is észrevegyünk, ami csak a láthatóra és annak határaira irányuló specifikus figyelem számára tárul fel művészi tapasztalatként. Tegyünk tehát úgy a *Jeromos*-karccal, ahogy Jeromos tesz a könyvvel: helyezzük magunkat kényelembe, és sarunkat megoldva, szívünkben békével emeljük közel magunkhoz a képet – és figyeljünk jól.

Kontúrok és tónusok: a grafika ökonómiája

Vegyük szemügyre például a Royalton-Kisch által „irracionálisan megvilágítottnak" látott remete–oroszlán–sziklapad rajzolatát. Vegyük észre, hogy az nem írható le kontúrok és modelláló folthatások olyan optikailag racionálisan összehangolt rendjeként, mint amilyet Ferdinand Bolnál vagy Lievensnél tapasztalunk. Az oroszlán árnyékolt hátsóját egyáltalán nem keretezik körvonalak – szemben a remetéével, amelyet viszont szinte kizárólag csak kitöltetlen, vékony és szakadozott kontúrrajz alkot **[4.08].** Az állati test ruganyosságát Rembrandt úgyszólván negatíve, a testkontúr *hiányával* és a testformák közötti, „árnyékot" jelölő sűrű savmaratott vonalszövetek határainak kirojtozásával, papíralap és festékfolt átmeneteinek megnyitásával érzékelteti[79]: az aggastyán

76 Vö. erről **Wetzel 1997,** 172–173.

77 Vö. G. Seubold: *Der Pfad ins Selbe. Zur* Cézanne-*Interpretation Martin Heideggers*. Philosophisches Jahrbuch 94 (1987) Vö. Jamme, i. m. 161.

78 A vakfolt termékeny képtudományi metaforájáról ld. **Boehm 2000a,** 225.

79 A definitív kontúrok hiánya nem univerzális stílusjegy, hanem alkalmazott grafikusi eszköz: az 1650-es évek rembrandti hidegtű-stílusára éppenséggel inkább a lapidáris, erőteljes, összefogott kontúrozás jellemző, mint pl. a Jeromos-laphoz időben és tematikusan is közelálló *Szent Ferenc*-lap (B. 107., **4.25**) bizonyítja.

súlytalanná fonnyadt testét viszont a hidegtű szálkás, csak töredezetten, sőt törmelékesen elválasztó nyomai írják körül oly módon, hogy e kontúrok egyben meg is nyitják környezete felé. Jeromos teste egyáltalán nincs árnyalva: de az oroszlán puha tagjait borító, kristályosan tiszta, átlós rövid sraffozás sem modellál. (Csak a horpasz, a hátsó láb és a hát felületein van nyoma némi testiesítő szándéknak, de Rembrandt itt is megelégszik egy-egy rövidke és változó szélességű keresztsorjával, ami inkább a vonalrács szerkezeti szabatosságát, mintsem az állati test valamely anatómiai részletét teszi láthatóvá **[4.24]** Ugyanakkor azonos értékű rövid, síkba terülő, párhuzamos vonalszekvenciák futnak végig a sziklapad szélénél: ezeknek semmilyen leképezett tárgy nem feleltethető meg egyértelműen, viszont egyenletesen belefutnak a papíralap érintetlen síkjába, és ezzel – bár látszólag a földkiszögellés szélét jelölik, eloldódnak e funkciótól, és inkább önmaguk anyagi mivoltát, érdes tapintását – a grafikus matéria *saját* átlátszatlanságát – tárják elibénk.

Rembrandt láthatólag nem törekszik arra, hogy – mint Bol **[4.13]** vagy Lievens **[4.12]** – kiegyenlítse egymással, illetve valamifajta festőies „látványegészben" feloldja tárgykontúr és vonalháló, alakrajz és modellálás elkülönülő technikai fogásait: ellenkezőleg, még *szembeötlőbbé* teszi különbségüket. *Látjuk* a kéz óvatos gyöngédségét kontúrozás közben, de elkülönülten látjuk a sraffozás magabiztos, gyors, párhuzamos-ismétlő mozdulatait is. Az imént idézett előtéri motívum-együttessel – a kép e nagyon hangsúlyos területével – például nyilvánvalóan nagyon rövid idő alatt végeznie kellett. Ezzel szemben a balszéli bozót mély árnyékai, a dombhát előtti szurdok titokzatos mélységei, a különböző távolságú lombkoronák intenzív, fegyelmezett és kitartó vonalmunkát igényeltek. *Látjuk* a különbséget a savmaratott árnyékok egészen szubtilis hálója és a hidegt*ű* markáns folthatású mélyfekete nyomai között: a vonalak ívein és szögletességein, szakadozottságán és karcosságán, szélességén és mélységén *látszik*, hogy a tűt tartó kéz könnyen futott-e a puha alapozáson, vagy erőkifejtésre kényszerült, amikor úrrá kellett lennie a lemez egyenetlenségein. Bol optikai egyöntetűségre és technikai kiegyenlítésre való törekvésével szemben Rembrandtnál szembetűnő az egyidejűleg bevetett változatos grafikusi eszközök karakteresen ellenpontozó alkalmazása. Ferdinand Bol grafikusi eljárásait mindenütt igyekszik föloldani eszköz-funkciójában – és annál inkább van céljánál, minél észrevétlenebbül képes primer anyaga fonnyadt testté vagy püspöki kalappá, könyvvé vagy barlangnyílássá, fénnyel átitatott sötét cellává és nyomasztó „hangulattá" transzfigurálódni. Az ilyen *instrumentális* észjárás tompítani igyekszik a képi médium nyugtalanító dinamikáját, az átlátszatlan képhordozó és az általa láthatóvá tett virtuális világ amaz egymáson-kívüliségét, amelyen a képek produktív ereje alapul. Bol a látványvilág „tiszta" prezenciájának elérése érdekében tárgyát és eszközeit igyekszik fedésbe hozni – Rembrandt *Jeromos*án ellenben a leképezés univerzális kódjának szövedéke rendre „felfeslik valahol". Ez kiélezi az „ikonikus

differenciát”[80] (Gottfried Boehm), és megannyi játéklehetőséget teremt. Rembrandt csakugyan képként kezeli tehát a grafikát, és ezáltal teszi további, mélyebb belátások forrásává.

A kép, amint megtörténik: rálátni a látás vakfoltjára

Mert a hiányával jelzett, illetve a kizárólagossá tett kontúr, továbbá a hiányos, illetve határtalan kiterjedésű tónusfoltok imént látott elkülönböződése, a közöttük keletkező átjárások, hasonulások és kölcsönös átfedések egyaránt a *grafikus ősanyag,* vonalnyom és hordozó föloldhatatlan kettősségének lehetőségeit realizálják, különböző alkalmazásait testesítik meg. A kontúr a vonalnak éppúgy nem kizárólagos, még csak nem is kivételes funkciója, ahogy a tónusok sem egyszerűen egy optikai skála eltérő fokozatú monolit értékei, hanem különböző vastagságú, sűrűségű és szövésű vonalhálók és vonalrácsok, amelyek a szemlélés folyamán eltérő mértékben „csukódnak össze”, s képesek ily módon „megvilágított” vagy „leárnyékolt” felületekké transzformálódni. S ahogy a „látó látás”[81] számára a legegyszerűbb kontúr is bonyolult identitású képződmény (mert nemcsak a körülírt tárgynak, de az e tárgy által kitakart háttéralakzatnak is széle, ennélfogva kölcsönösen negálja, de össze is kapcsolja őket, így önmagára vonatkoztatható autonóm képződmény is egyben[82]), úgy a vonalszövedék is paradox módon viselkedik: *látszólag* kompakt felületekké zárul, hogy a dolgok testébe mintegy beleütközzön a tekintet, de egyben olyan rácsozattá is szétnyílik, ami „átengedi” önmagán a vizsláto szemet: így viszont a papíralap átlátszatlanságával, vagyis önmaga materialitásával is konfrontálja. Jeromos tűnődése, a sűrű lomb hűs árnyéka és a nyári délután tikkasztó hősége úgy jelenik meg tehát, mint ami szakadatlanul a matéria játéka „előtt” vagy „benne” vibrál: a prezencia hol teljesen eltakarja önmagával a grafikus textúrát, hol meg egészen beletűnik, belevész.

A transzparenciának ez a dialektikája az érett Rembrandt rézkarc-művészetének általános törvénye: ám hogy a *Jeromos*-lapon **[4.01]** ilyen *eseményszerűen* tudjuk megtapasztalni, az e mű kivételes teljesítményének köszönhető. Kontúr és tónus, érintett és érintetlen, sötét és világos, átlátszatlan és átlátszó, figuratív és materiális mozzanatainak ökonómiájáról, arányokról és határhelyzetek egyensúlyairól van szó. Rembrandt a maga stiláris területiumán belül a leképező meghatározások (tárgykontúrok, modellálások) még olvasható *minimumát* a magukban absztrakt alkotóelemek (vonalsorják,

40

80 **Boehm 1995a**, 29–35.
81 **Imdahl 1996,** 431–432.
82 **Boehm 1973,** 120–124.

raszterhálók, kihagyások stb.) észlelhetőségének még nem tolakodó maximumával kapcsolja össze. Több tárgymeghatározás iskolássá, kevesebb zavarossá tenné a dolgok képmását: kevesebb eszközautonómia túl határozottá, több ellenben túl elvonttá tenné a grafikus nyomatot. E kétféle dimenzió meghatározásai épp a hibátlanul eltalált arányok és eloszlások folytán olyan közel kerülnek egymáshoz, hogy a figyelmes néző egyfolytában kölcsönös átmeneteik játékának tanújává lesz: a fa tapintható kérge, a lomb sűrűje, az oroszlán izmos teste vagy a csűr száraz deszkafalai *a szeme láttára* zárulnak össze vagy ritkulnak ki papír és vonalnyomok ősanyagából – mint ahogy a tárgyak a szeme láttára adják meg magukat fehérek és feketék, áttört és sűrű szürkék, vékony erezetek és tömör, festőies foltnyomatok lüktetésének. A tárgyi világ áttetszése világítja be a grafikus anyagot, miközben ő maga annak mozgásából bontakozik ki: egyik sem tudja tartósan rögzíteni, önnön tolakodó látszása alá gyűrni a másikat. Valami ilyesmit értenék azon, hogy a kép *megtörténik*.

A kölcsönös elfedések, feltárulások és átlátszások e játéka nem írható le „látszat" és „valóság", „tartalom" és „forma", „anyag" és „szellem" dichotómiáinak dialektikus szintéziseként. Inkább egy másik fogalmi mitológiához, Heideggernek a „világ" és a „föld" *Streit*jéről való beszédéhez fordulnék. Jeromos világa megmutatkozásának legderűsebb pillanataiban is a grafémák rejtőzködő *physis*-ének ambivalenciáival terhes, még ha a viszály e műben nélkülöz is minden komorságot. E tapasztalat evidenciája a rembrandti munka voltaképpeni teljesítménye: hozzánk intézett *kihívása* talán éppen abban áll, hogy nézőként ne essünk a tüneményes transzparenciák vonzó csapdájába, hogy – Heidegger kategóriáit parafrazálva – a derűs „Világ" és az áttetszőséggel kacérkodó „Föld" enigmatikus viszályának eseményszerű követése – kiélezése, határainak merész kitapogatása – helyett ne elégedjünk meg valamiféle könnyen „átélhető", atmoszferikus, lírai idill osztatlanságának látszatígéretével.

Mert jó nézőként a kép eseményének nem lehetünk pusztán passzív szemtanúi, alkalmi megfigyelői vagy érzelmi rezonőrjei. Várakozásaink és csalódásaink, figyelmünk és kíváncsiságunk, értetlenségeink és értelmezéseink hajtják előre a képet a „kifejlés"[83], a tapasztalattá válás útján. Idioszinkratikus stílusával Rembrandt rendre kielégülést is, csalódást is okoz az elsődlegesen az önazonos dolgok egyszerű beazonosítására és statikus prezenciájuk tudomásulvételére orientálódó nézőnek, aki azonban – mint a bevezetőben írtam – naiv módon szeretne mindig „többet" is látni. Ám amit itt közelebbről láthat, az nem nyújt több ismerős információt, ellenben a grafikus anyag működésének ambivalens természetével és önmaga benyomásainak kimondhatatlanságával – a kép Gadamer emlegette némaságával – szembesíti. Valódi látástapasztalatra nyitott nézőként bele kell ereszkednünk az átmeneteket, egyben-láthatóságokat, elrejtéseket és feltárásokat realizáló aktív szemmunka e kalandjába: a kép csak annak nyílik

83 Hans-Georg Gadamer: Szó és kép: 'így igaz, így létező', ford. Schein Gábor, in: **Gadamer 1994a,** 254–256.

meg, aki nem egyszerűen – mintegy alkalmilag, futó aktusként – rápillant vagy ránéz, hanem hajlandó folyamatosan *szemlélni:* aki „beleereszkedik" a kép ikonikus sűrűjébe, kész pulzálásait követni, s közben e folyamatokat összevezetni, egyben-látni is képes. A szemlélésnek ebben az aktív, kereső tevékenységében nyer azután reguláló-orientáló szerepet az ikonográfiai kódok és művészettörténeti referenciák ismerete, az irodalmi, történeti és bölcseleti háttértudás – és segít hozzá ahhoz, hogy szemünk e nyughatatlan és mégis gyönyörteli munkájában végül is a *vita solitaria* szentjének szellemi magatartására ismerjünk.

AZ IDÉZŐJELBE TETT JELENLÉT

JAN CORNELISZ. SYLVIUS PORTRÉJA MINT RÉZBE KARCOLT EMLÉKMŰ (1646)

E fejezet egy az Anslo-portrék kapcsán korábban érintett ábrázolásproblémához nyúlik vissza. Érintőleg szót ejtettem arról, hogy egy dialógus képszínpadi ábrázolása során akkor áll elő az élőszó varázslatos effektusa, alkalomadtán egy drámai szóváltás *itt és most*-ja, ha nemcsak a figurák jelenlétének (tárgykapcsolatainak) összehangolása hibátlan, de a látványnak – ennek a Derrida szavaival a hang „saját spontaneitásától idegen kifejezésnek”[84] – a konstruált mivolta sem zavar be a képbe: amikor a hangok hallatán *a kép teste maga* mintegy áttetszővé válik, és úgyszólván az „optikai tudattalanba”[85] süllyed. Persze arra is utaltam, hogy a legördögibb szemfényvesztő illuzionizmus sem szabadíthatja meg a képet a mindenféle ábrázolással szükségszerűen együtt járó, kiiktathatatlan „szellemképesség” beszüremkedésétől (vö. itt a 222. oldaltól). Rembrandt, aki pályája kezdetén ennek az ikonikus differenciának még inkább a tompításában volt érdekelt, az 1640-es évektől egyre inkább ráérez annak a komplexitásnak az erejére, amelyet a médium és a technika sajátos, nem-mimetikus játéka tesz hozzá a megjelenítés közvetlen effektusaihoz.

Ennek szép példája az a néhány évvel az Anslo-kettősportré után készített Jan Cornelisz. Sylviust[86] ábrázoló 1646-os rézkarc **[4.26]**[87], amelyen Rembrandt – bár szintén egy prédikátor arcképéről van szó – a dramatizálttól visszatér egy hagyományosabb portréformához[88]. Már a karcon olvasható sok szöveg sem egyeztethető össze „az abszorpció színházának” poétikájával. A fülke nyílását körülövező felirat szerint, amely Sylvius választott személyes mottójával (*Spes mea* Christus / Az én hitem Krisztus) indul, a tekintélyes hitszónok 45 éven és hat hónapon át hirdette az igét Friesland különböző vidékein, illetve 28 és fél évig Amszterdamban, ahol végül 1638-ban, 74 éves korában

44

84 Jacques Derrida: *Grammatológia*, ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest, 2014, 29.

85 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában* (Kurucz Andrea fordítását átdolgozta Mélyi József), http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

86 Jan Cornelisz. Sylvius (1564–1638) Rembrandt közeli ismerőse volt: első felesége, Saskia unokanővére, Aaltje van Uylenburgh férje, Saskia gyerekkori mentora. Ő tartotta keresztvíz alá az ifjú házaspár első két gyermekét. **Schwartz 1985,** 185f. és **Schama 2000** 355–356. Sylvius a reformált egyház tagjaként mérséklő szerepet játszott a remonstránsokkal vívott heves felekezeti küzdelmek során – ezt az is igazolja, hogy a rá oly melegen emlékező Barlaeus és Schrijvers egyaránt a konkurens felekezethez tartozott.

87 B. 280., rézkarc, hidegtű, 278 × 188 mm, 1646.

88 Itt nem foglalkozom e munka keletkezéstörténetével, így azzal a két – vitatott datálású – rajzzal sem (az egyik a stockholmi Nationalmuseum, a másik a londoni British Museum gyűjteményében), amelyeken a későbbi kompozíció kialakult. Vö. ezekről **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** 230.

hunyt el. A fülkét kitöltő képmás alatt, vékony vonalkeretbe foglalt mezőben két 8-8 soros hasábra tagoltan Caspar Barlaeus és Petrus Scriverius (Schrijvers) szintén latin nyelvű, Sylviust méltató versei olvashatók[89].

A „hivatalos" barokk portréforma választását mármost kellően indokolja, hogy a megbízás (körülményeiről semmit nem tudunk, még puszta tényét is csak valószínűsíteni lehet) nyilvánvalóan kommemoratív műre vonatkozott: a hitszónok a rézkarc születésekor már nyolc éve nem volt az élők sorában. A feladat Rembrandtnak arra ad alkalmat, hogy a végsőkig élezze minden reprezentáció alapvető paradoxonát: a kép azzal szolgálja az emlékezést, hogy egyrészt nagy intenzitással megelevenít valakit, aki nem él (*jelen*valóvá teszi azt, aki *de facto* nincs jelen) – másrészt e mesterségesen felfokozott jelenlétet mintegy el is távolítja, mint illúziót le is leplezi. Az *emlékező reflexió* kikényszerítése nyilván merőben más képretorikai eszközök bevetését igényli, mint valamely eleven autoritás tekintélyének „spontán" hitelesítése.

Akárcsak Anslo képein (vö. **[2.124], [2.125]**), itt is a felfelé nyitott tenyér kódolt motívuma (az ún. „beszédgesztus") jelzi közvetlenül, hogy szónokot látunk: baljának mutatóujját nyilván azért csúsztatja bibliája lapjai közé, hogy az épp kommentált szöveghely a keze ügyében legyen[90]. Jan Cornelisz. Sylviust egy függönyökkel bélelt sötét fülke „ablakán" át látjuk kihajolni: homloka és arcéle, továbbá bal kézfeje és a párkányról kiülő könyve bal felé éles árnyékot vet a virtuális homlokfalra[91]. Az erősen kontrasztos *vetett árnyék* Sylvius testi jelenvalóságát szuggerálja – mégpedig annál erőteljesebben, minél valószerűbb az árnyék mélységi-térbeli kapcsolódása a plasztikus

89 Caspar Barlaeus verse így hangzik szabad fordításban: „Így nézett [ki] Sylvius, – kinek ékesszólása / az embereket Krisztus tiszteletére tanította, / ki megmutatta nekik az igaz utat a mennyekbe. / Mind hallottuk, amikor ez ajkak Amszterdam polgárainak prédikáltak / s ezek adtak útmutatást a frízeknek is. / Jó kezekben volt a kegyesség és a vallási szolgálat, / míg szigorú őrük pásztorolta őket. / Tanult kor, mely erényességétől okulhatott és tisztelte őt, / ki még fáradtan is érett polgártársait oktatta a katekizmusra. / Az őszinte egyszerűséget szerette és megvetette a hamis látszatokat. / Nem kereste mások kegyét szemfényvesztéssel. / Így mondta: Jézust nem mennydörgő beszédekkel, hanem a helyes életet élve tehetjük érthetővé a legjobban / Ó Amszterdam, ne feledd ezt a valaha volt embert, / ki egyenes jellemével okított és formált és Isten előtt magasztalt téged."

90 Rembrandt tizenhárom évvel korábban, 1633-ban már készített Sylviusról egy rézkarcot (B. 266., **[4.27]**), amelyen az idős ember szembenéz velünk – ott viszont még nem „beszél".

91 Az ovális kereten való „túlnyúlás" motívumát Rembrandt Frans Hals egy 1626-os portréjának Jan van de Velde által készített rézmetszet-másolatáról (**Hollstein 1989,** no. 407., **[4.28]** kölcsönözhette. Hasonló képszerkezetet mutat Hendrick Pot 1629-ben készült Bernardus Paludanust ábrázoló festménye is, amelyen a jeles férfiú ugyan nem hajol ki, csupán kezét nyugtatja az „ablak" peremén, míg a feliratot – Samuel Ampzing Paludanust dicsőítő versét – itt egy két szélén a néző felé felkunkorodó széles írástekercs hordozza, amelyet láthatatlan módon erősítettek a márványfelületet utánzó képzelt homlokfalra **[4.29].** E meglehetősen konvencionális kismesteri munkán a felirat, a kőfalba vágott nyílás és a mögötte látszó férfiú alakja térben iskolásan elkülönül. Reprodukcióját ld. **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991.** 230. A Van de Velde-metszeten **[4.28]** alul – klasszicizáló architektonikus keretben – a portretáltat méltató latin nyelvű, antikva-betűkkel metszett szöveg olvasható, ilyesmi Frans Hals festményén nem szerepel. A képmás azt a Scriveriust ábrázolja, aki Rembrandt első felesége, Saskia van Uylenburgh nagybátyja és gyermekkori mentora volt – és ő írta a Sylvius-portré írott latin nyelvű méltatásának utolsó, P.S. betűkkel szignált két sorát. A kutatók ma elég kézenfekvőnek tartják, hogy maga Scriverus hívta fel Rembrandt figyelmét saját portréjára mint követhető mintára, amikor a Sylvius-lapra vonatkozó – máig nem bizonyított, de valószínűsíthető – megbízást megkapta.

testhez[92]. Tulajdonképpen valamiféle fordított *repoussoir*ról van szó, amely az ábrázolt tárgyakat tudatosan úgy pozicionálja az implicit néző szemszögéhez, hogy a térbeliség effektusa mintegy kényszeresen előálljon. A virtuális és valódi határait relativizáló barokk festők ahhoz hasonlóan kalkulálnak az átlagos néző érzékeinek becsaphatóságával és figyelmének felületességével, ahogy a szónokok is gyakran építenek hallgatóságuk hiszékenységére. A döntő pont itt a hatás „automatizmusa": válaszreakcióm, amellyel felém fordulóként, rám vonatkozóként észlelem Sylvius gesztusait, éppoly feltétlen, mint a nevetés vagy döbbenet, amelyet egy jól felépített szónoklat vált ki a hallgatóságból. Merleau-Ponty épp Rembrandtra hivatkozva, az *Éjjeli őrjárat*ot vezénylő kapitány kinyújtott baljának varázslatos effektusa **[3.74]** kapcsán mondja ki minden illuzionista játék alapszabályát: „Hogy láthassák a *dolgot*, nem [volt] szabad magát a *játékot* látni. A profán értelemben vett látható elfelejtkezik saját premisszáiról, és egy teljes körű láthatóságra alapozódik, amelyet újra és újra meg kell teremteni… "[93] (Az én kiemelésem, R. A.)

A Sylvius-lap eredetisége épp abban ragadható meg, hogy Rembrandt ezúttal antiilluzionista módon jár el: miközben nagyon is él az elevenség illúziójával, rá is mutat az azt előállító játékra – paradox módon esztétikailag felel meg a kép halottra emlékeztető funkciójának. Szemben a korábbiakkal, itt nincs ábrázolt beszédhelyzet, nincsenek rezonőrök, akiknek közvetlen reakcióiból az élőszó erejére következtethetnénk: mintha a beszélő képe itt nem a láthatatlan hang jelenvalóságát, inkább annak hiányát dramatizálná[94]. Úgy látom, Sylvius távollétének tudomásulvételét a médium bizonyos tolakodása kényszeríti ki a nézőből: míg Tulp vagy Anslo reprezentatív képein spontán keresztülnézhetünk, hogy „élő" előadásaik „szem- és fültanúivá" lehessünk, addig itt a rézkarc „teste" úgyszólván a naiv tekintet útjába áll, és azt követeli tőle, hogy a maga idegenségében szembesüljon vele.

Vegyük észre: Rembrandt mindenekelőtt nagyon is viszonylagossá teszi a jelenet optikai immanenciáját. A vetett árnyék spontán térhatását erősen redukálja, hogy a test itt alig „ül ki" a falsík elé, a „fény" pedig – Rembrandtnál amúgy szokatlan módon – nem kap pozitív akcentust. Nem érzékelünk fénypászmákat, sugárzást, illuminációt: „a falon innen" a rembrandti *chiaroscuro*nak semmi nyoma. A világosság mint az evilág közömbös-természetes tompasága kerül szembe annak a másvilágnak a viszonylag egyöntetű sötétjével, amelyből Sylvius előbukkan, hogy megszólítsa az élőket. A világosság tompán azonossá lesz a fal fehérjével, az árnyék pedig nem pusztán az eleven

92 A felfokozott *jelenlét* ez illuzionisztikus effektusára számos példát találunk a 40-es években Rembrandtnál – a legismertebb talán Frans Banning Cocq kézfejének kirajzolódása Willem van Ruytenburgh kapitány sárga zubbonyán az *Éjjeli őrjárat* **[3.74]** előterében.

93 **Merleau-Ponty, 2002,** 59.

94 Alpers figyelte meg, hogy Rembrandt festményein milyen takarékosan bánik a betűkkel: az Anslo-portrén a könyvek „vaskos borítója és nyitott oldalai csak úgy csillognak az aranyló fényben, mintha a bennük foglalt gazdagságra utalnának. A képen azonban írott szavakat nem találunk…" Vö. **Alpers 1983,** 188.; magyarul **Alpers 2000,** 213.

test illúziójában eltűnő háttérjelenségként, hanem *önálló entitásként* lép elő: mintegy magára a szétterülő világosságra kopírozódik, hogy ezzel az épp általa felidézett jelenlét kérdésességére mutasson rá.

A sziluett, különösen az arcél rajzának nyomatékosítása ugyanis egy a képalkotás eredetét elbeszélő régi hagyományt idéz fel: az id. Plinius *Historia Naturalis*ában olvasható történetet Butadés, a sikyóni fazekas lányáról, aki örökre távozni kényszerülő kedvese utolsó pillanatait falra vetett árnyéka körülrajzolásával akarta rögzíteni[95]. Rajzolni tehát annyit tesz, mint a jelenvaló nyomait rögzíteni és mint „emléket" fenntartani az időben: rajzot *nézni* viszont nem más, mint megjeleníteni, a *kép*zelet által előhívni azt, aki immár örökre távol van. Minden kép lényegében árnyék, amely annak indexeként eltávolodott az élőtől: ontológiailag a halálhoz tartozik, s ezért *emlékmunkát* követel attól, aki ránéz[96]. Nem véletlen, hogy az antikvitástól egészen a quattrocentóig úgyszólván tabunak számított eleven testeket saját árnyékukkal együtt ábrázolni[97]. Hans Belting mutatta ki, hogy amikor Masaccio elsőként fest meg valódi vetett árnyékot a Brancacci-kápolna freskóin, e tisztán mimetikus aktussal egyben zárójelbe is teszi test és árnyék szubsztanciális-ontológiai különbségét. A reneszánsz kép, amely egyre tudatosabban dolgozik a néző valós teste, érzékszervei és a kép fiktív világa közötti metafizikai határok lebontásán, „mint az élet médiuma, immár a szemfényvesztés technológiájából, nem pedig a halál emlékezetéből kiindulva"[98] igazolódik. A valóság képi mimézisének „művészi" kiterjesztése és tökéletesítése végül oda vezet, hogy a holtakat vagy hullákként lehet megjeleníteni a képen, vagy sehogy sem.

Rembrandt mármost messzemenően e modern képfelfogás örököse, sőt haszonélvezője: korai sikereit jelentős mértékben a fénnyel és árnyékkal való mindenféle bűvészkedésnek köszönhette. Az ilyesmit e korszakban a szakmai tudás próbájának, sokszor öncélú *tour de force*-nak tekintették, amely a művész eszközei feletti szuverenitását bizonyítja. Nincs okunk arra, hogy Rembrandtról ne feltételezzünk efféle szakmai ambíciókat[99]. Ha tehát a *Sylvius*-képen is ilyen megoldáshoz nyúl, abban legalábbis egy másféle, a jelenlét közvetlenségét elidegenítő profán szándék is tetten érhető: a saját *technikai médium* uralásának demonstrációja[100]. A vetett árnyék – mint műfogás

95 Plinius, *Hist. Nat.* XXXV. 151.; **Plinius 2001,** 205.

96 Kissé erőltetettnek érzem Nicola Suthor kísérletét, hogy a Sylvius-portrén differenciáljon a kéznek az intenzív testi jelenlétet szuggeráló vetett árnyéka és a könyv, illetve a test vékony sziluettje mint a halott távollétére emlékeztető jel között. Vö. **Suthor 2014,** 52–58.

97 Vö. **Belting 2001,** 204. Magyarul: **Belting 2003,** 207f.

98 **Belting 2003,** 239. A fordítást némileg módosítottam – R. A.

99 Vö. **Van de Wetering 2004,** 27–40. Különös, hogy van de Wetering kifejezetten azt kérdezi, hogy Rembrandt „vajon mennyire vette át a befogadó látás-szokásait, hogy ábrázolásainak különös intenzitást és hitelességet adjon?" ld. **Van de Wetering 2004,** 30.

100 A vetett árnyékról írt kismonográfiájában Ernst H. Gombrich is idézi a *Sylvius*-karcot, s egyenesen úgy fogalmaz, hogy Rembrandt „gátlástalanul veti be egy olyan médiumban, amely bármely valódi érzékcsalódást eleve kizár". Vö. **Gombrich 1996,** 43. A könyv angol eredetije pontosabb alcímmel – *The Depiction of Cast Shadows in Western Art* – 1995-ben jelent meg Londonban a National Gallery egy kamarakiállításához kapcsolódóan. Gombrich is észleli,

– a bravúros mesterségbeli tudás indexeként működik, amelynek értékelése specifikus szakértelmet követel meg a műértő nézőtől. Ám ugyanakkor képretorikai trópus is, amelynek eredményessége viszont – láttuk – azon mérhető, hogy éppen mint műfogás mennyire képes „láthatatlanná" válni, feloldódni a dolog prezenciájának közvetlen hatásában. Mintha egy szónok egyszerre akarná lehengerlő módon meggyőzni ártatlan hallgatóját valamely politikai kérdésben a maga igazáról – s közben folyton rá is mutatni saját trükkös manipulációira, hogy ugyanattól a hallgatótól ügyességéért is bezsebelje a tapsot.

Úgy gondolom, hogy Rembrandt a *Sylvius*-képen **[4.26]** originális közvetítést talál 44
az illuzórikus megjelenítés modern technológiái (a perspektíva, a geometrikus szerkesztés, a szcenográfia, a képretorika és az optika célracionális eszközrendszere) és a halálhoz kapcsolódó hagyományos árny/kép-ontológia között – s ezzel munkája csakugyan hozzájárul a túlélők jelenbeli emlékmunkájához. Látható, hogy e lapon nemcsak a fényt kezeli ambivalens módon, de a „falat" – vagyis a vetítősíkot – is, amelyre Sylvius testárnyéka hullik. Egyértelműen nem törekszik arra, hogy anyagszerűsítse a felületet: egy párkánytöredékkel, vakolatnyommal, vagy akár egy *trompe l'oeil*-geggel (amilyen az Anslo 1641-es, B. 271-es jelű **[2.125]** vagy a Jan Lutma 1656-ból való rézkarcportréján (B. 276.) **[4.30]** megjelenő apró szögekkel, amelyek a háttér érintetlen síkját *a képi fikción belüli* ábrázolt tárgyként, „fal"-ként karakterizálják. Fellazítja tehát a festett képnek a reneszánszban kidolgozott „egységelvét"[101]. A felület bizonytalan státusához az ablaknyílás, illetve az alsó írásmező keretezésének architektonikus üressége is hozzájárul. Ez annál feltűnőbb, minthogy Rembrandt közvetlen mintaképét, Jan van de Velde Frans Hals 1626-os festménye nyomán készült, Petrus Scriveriust ábrázoló rézmetszetét[102] **[4.28]** (innen ered az ovális keret áthágásának motívuma) pedánsan kiszerkesztett antikizáló keretarchitektúra övezi, amelynek alsó negyedében klasszikus holland antikvából „kőbe metszett", latin nyelvű *laudatio* olvasható. Így válik szemléletessé, hogy a *Sylvius*-karcon az „építészeti" keret elnagyoltsága a kézírást imitáló oldott betűfűzéssel függ össze: ilyen hurkolt, laza betűk nem vésődnek epitáfiumok márványfalára, inkább tollal íródnak levélpapírokra. Rembrandt nyilvánvalóan relativizálja az ontikus különbséget imitált fal és valós papír, imitált árnyék és vonalnyom (kontúrok, sraffozás), kép és betűírás között[103].

Hogy mi „történik" e bizonytalan státusú komponensek összetorlódásakor, az különösen jól látszik ott, ahol a könyv, illetve a kéz árnyéka a keretező szövegre hullik:

---

hogy még a legjobb „természetmegfigyelő" művészek is csak nagyon óvatosan „nyúltak" a vetett árnyékhoz: de, noha röviden érinti az árnyék szimbolikus értelmezéseit, nem tárgyalja a Belting által taglalt ontológiai-képelméleti dimenziót. Ő inkább a modellálás és a vetett árnyék közötti esztétikai különbséggel, az utóbbi gyakran tolakodó természetével indokolja a tartózkodást ettől a műfogástól.

101 **Belting 2003,** 240.

102 **Hollstein XXXIII 1989,** no. 407.

103 Philippe de Champagne *Ex voto*-járól, amely összevonja az alapot a képsíkkal, lásd **Marin 2001,** 199 f. Vö. itt 391.

az árnyék természetes látványának erejét csökkenti, hogy nem valós tárgyra esik – és megfordítva, ha a szöveget akarjuk kibetűzni, utunkba áll az árnyékot alkotó grafémák sűrű hálószerkezete. Ez azonban nem hiba vagy ügyetlenség, hanem Rembrandt az 1640-es évektől megfigyelhető újfajta médiumfelfogásának és képretorikai stratégiájának következménye, amelyben egyre fontosabb szerep jut a spontán megértésaktusok felfüggesztésének, késleltetésének. A művész egy sor eltérítő akadályt emel a reflektálatlan tekintet útjába – legyen az a képbe belefeledkező naiv nézőé vagy a szöveget „vakon" követő humanista olvasóé. Az első pillantásra élesnek tűnő árnyékkontúr például, figyelmesen nézve puha szerkezetű rojtosodó vonalszövetnek bizonyul: valamiféle pulzálás támad papír, vonalháló és virtuális kontúr között, roppant eleven, mégis kivonja magát a jelenlét szuggesztív retorikájának fennhatósága alól, amely – mint láttuk – éppenséggel dolog és megjelenésmód szétválaszthatóságán és az utóbbi áttetszőségének parancsán alapul. Ahogy a kreatív munka a *kép* időiesítése, performatív lehetőségeinek kiterjesztése felé fordul, úgy változik a nézőre háruló feladat is: keresni, megfigyelni és reflektálni az ábrázolt tárgy/téma és az alkalmazott médium/technika dinamikus átjárásainak, chiasztikus összeszövődéseinek konkrét alakulását[104]. A *Sylvius*-lap annyiban modern mű, amennyiben az illuzórikus jelenlét és az öncélú technikai bravúr dekonstrukcióján, „a szemfényvesztés technológiája" és a látás-, illetve olvasás-automatizmusok jelzett reflexióján keresztül járul hozzá az élők halálról és emlékezésről való tudásának elmélyítéséhez.

104 Egyáltalán nem szükségszerű, hogy ez minden műben létrejöjjön: a Jan Uytenbogaert remonstráns prédikátort ábrázoló viszonylag korai, 1635-ös rézkarcon (B. 279., **4.31**) például van fiktív keret is, betűírás is, bravúros *chiaroscuro* is – felfogásom szerint mégis konvencionális mű: a Sylvius-kép „ikonikus sűrűsége" nem jellemzi.

ADALÉKOK A TÁJKÉP TERMÉSZET-RAJZÁHOZ

A *TÁJKÉP HÁROM FÁVAL* (1643) MINT RÉZKARCOLÓI *TOUR DE FORCE*

A tanulmány címében szereplő „természetrajz" szó némiképp ironikus kétértelműségéből indulnék ki. Rembrandt *Tájkép három fával* címen elhíresült, 1643-ban készült, saját kezűleg datált reprezentatív rézkarcáról[105] **[4.17]** lesz szó, amely elsőre és elsősorban klasszikus tájkép égboltal, tengeri horizonttal, viharfelhőkkel és napsütéssel: mondhatni, félreérthetetlen és megkerülhetetlen módon a *természet* dinamikus működésének rajza. A munka erejét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az elmúlt évszázad során számos kísérlet történt primer motívumainak – a földrajzi térség, a fafajták vagy egyes meteorológiai jelenségek (felhőformák, szélirányok) pontos beazonosítására[106]. Bizarr vita bontakozott ki az értelmezők között arról, hogy a baloldalt sűrűsödő, esőfüggönyt szuggeráló átlós párhuzamosok távolodó vagy közeledő vihart, enyhülést vagy fenyegetést jeleznek-e inkább.[107] Mivel az 1656-os vagyonleltárban szerepel is olyan mappa, amely Rembrandt „természet utáni" tájképeit tartalmazza, továbbá a képen is megjelenik egy apró rajzoló figura, megfogalmazódott olyan feltételezés is, hogy a művész egyenesen a szabadban dolgozott volna. Egy valószínűleg XVIII. századi eredetű és Gersaint által elterjesztett[108] legenda szerint Rembrandt egyik kicsiny rézkarcát Jan Six polgármester vidéki birtokán csinálta volna, kivételes ügyességét és gyorsaságát bizonyítandó, fogadásból: a *Six hídja* néven elhíresült takaros vonalmunka **[4.32]**[109] állítólag annyi idő alatt készült el, ameddig a közeli faluba küldött szolga visszaért a szabadtéri piknikhez hiányzó mustárral[110]. A történet, ahogy mondani szokták, *se non è vero, è ben trovato:* Rembrandttól nem lett volna idegen az efféle erőfitogtatás. A kérdés, hogy egyáltalán készülhettek-e tájkarcok csakugyan *en plein air*, máig megosztja a szakértőket[111] – de hiába szuggerál nagyfokú közvetlenséget, a *Tájkép három fával* esetében

43

105 B. 212., vö. **Metropolitan 1995,** no. 89., 208–209. **Kat. Boston 1980,** no. 133., **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no. 19.

106 Ezekre részleteiben nem térek ki, csupán **Werbke 1989** részletes összefoglalójára hivatkozom.

107 Jakob Rosenberg (**Rosenberg 1948,** 158.), K. G. Boon és Bob Kirsch (**Kirsch 1991,** 436–438.) például visszavonulni látja a vihart, míg Christopher White **(White 1999),** Filedt Kok (**Kok 1972,** 126.) és Cynthia P. Schneider (**Schneider 1990,** 44.) inkább közeledő fenyegetésről és az előtér fesztelen emberi tevékenységeinek veszélyeztetettségéről beszélnek. Ziemba szerint a jobbról balra tartó szélirányban a nap, a fény és az élet a sors és a halál erői fölötti győzelmének reménységét kell fölismernünk. **Ziemba 1987,** 123f.

108 **Gersaint/Bartsch 1797,** no. 208.

109 B. 208., 1645.

110 Vö. **Schwartz 2006,** 256.

111 **Royalton-Kisch 2000,** 74–75., ill. 81., n. 12.; **White 1999,** 212.; **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no. 20., 222. **Schwartz 2006,** 255–256.

ilyesmi – már csak technikai bonyolultsága miatt is – teljesen elképzelhetetlen. Joggal tekinthetjük ezt is tudatosan vállalt művészi erőpróbának (és, mint az alcímben jelzem, dolgozatom is ehhez kíván adalékokkal szolgálni), de különös figyelmet éppen nem a természetmegfigyelés spontaneitása okán érdemel: művészi bravúrja nem is világítható meg a *Six hídjá*éhoz hasonló anekdotikus közvetlenséggel.

A természet „közvetlen" képén túl a Rembrandt által rézbe karcolt táji panoráma – ahogy mondani szokás – kultúrtáj is egyben: a XVII. századi Hollandia síkvidékének jellegzetes vonásait viseli magán. A messzi távolban egy tengerparti város elmosódott sziluettje látszik, templomtornyok, szélmalmok rajzolódnak a tenger horizontvonala elé: közelebb jőve megművelt földeket, védőgátakat, elszórtan pásztorokat és legelésző haszonállatokat látunk. Még közelebb jobbra egy domb magasodik, szélén egy ló vontatta szekér bukkan fel emberekkel, mögötte egy gyalogos valamilyen hosszú rúddal a kezében, előtte a dombtetőn a már említett rajzoló; balra az előtérben kis tó vize csillan meg, partján egy szakállas öreg horgászt látni kalapot viselő feleségével. A *Tájkép három fával* így nemcsak az elemi erők dominálta őstermészet, de a társadalmasított természet rajza is – talán emiatt kapcsolhatták – mint „narratíva nélküli drámát"[112] – megannyi vallási-teológiai (a Golgota keresztjeivel, a megváltástannal, illetve a teremtés rendjével kapcsolatos), politikai (a várost a vidékkel szembeállító vagy a holland nemzeti büszkeséget, illetve a városközösség összetartó erejét hirdető) képzethez.[113] Az újabb ikonológiai kutatások a munka barokk emblémáskönyvekkel, korabeli morálprédikációkkal és alkalmi versekkel való sokrétű kapcsolataira is rámutattak, például a horgászás motívumának a szerelem veszedelmességére figyelmeztető moralizáló tartalmaira[114] – utóbbira egy lábjegyzet erejéig még visszatérek.

Engem itt most mégsem a hollandok és a síkvidék, inkább *a kép és a képalkotás* természetrajza érdekel. Fölöttébb elgondolkodtató, hogy egy technikailag ennyire komplikált, a vizuális megkülönböztetések elképesztően összetett rendszerét kifejlesztő műnek csupán egyetlen állapotnyomata ismert: hogy a rézkarcolás teljes technikai arzenálját felvonultató és minden formalehetőségét kiaknázó, nyilván roppant koncentrációt és türelmet igénylő munkafolyamat során Rembrandt egyetlen ellenőrző fázisnyomatot sem engedélyezett magának[115]. Mint jeleztem már, nehéz elhessegetni a föltételezést, hogy a relatíve nagy méretű tájkép-kompozíció eleve bravúrdarabként készült: és talán emiatt is van, hogy én – ha kommentátorként megengedhetek magamnak ennyi szubjektivitást – csodálom, mégsem szeretem a mesternek ezt a művét. Bár minden tekintetben *szenzációsnak* ítélem Rembrandt munkáját, esztétikai szempontból mégis túlterheltnek, túlhajtottnak érzem – e tanulmányban pedig e paradox tapasztalatnak

112 **Kuretsky 1994,** 173.
113 Vö. ezekről részletesebben **Werbke 1989** és **Kuretsky 1994; Kat. Amsterdam 2000,** no. 48., 207.
114 Ld. **Kuretsky 1994, Nevitt 1997**
115 Royalton-Kisch nemcsak korábbi fázisnyomatok, de előkészítő rajzok meglétét is feltételezi.

igyekszem a nyomába szegődni. De itt is, mint a *Jeromos*-karc esetében, a szemlélés munkájára alapozok – és annak fölismeréseiből kiindulva kísérlem meg konceptualizálni a láthatóságok rendjét és dinamikáját a *Három fa* esetében.

A PREGNANCIA PROBLÉMÁJA

A *Tájkép három fával* közvetlen szemlélésének első és egészen zsigeri tapasztalatából indulnék ki, amely magyarázatot ad arra is, hogy miért ragadt a jellegzetes cím már igen korán Rembrandt e munkájára. A facsoport jelenlétében ugyanis van valami tolakodó, úgyszólván harsány agresszivitás. Ahogy ránézek a karcra, nem tudom *nem* a három fát látni elsőre: olyan karakteresen határozottnak (körülhatároltnak) mutatkoznak, olyan tömbszerűen különülnek el mindentől, ami nem ők maguk. A jobbról érkező fény, amely a lombokat mint tömörödő testfelületeket súrolja végig, továbbá a balra-előre vetülő árnyékok egyaránt hozzájárulnak a hármas facsoport szuggesztív prezenciájának effektusához. Első benyomásunk az, mintha a táj csupán háttérként, szinte csak hangsúlytalan kontrasztfóliaként szolgálna domináns jelenlétük számára.

Már ennyiből is nyilvánvaló, hogy Rembrandt itt nem tartja magát azokhoz a komponálási szabályokhoz, amelyeket Karel van Mander fogalmaz meg a XVII. században a festői tudás alapvetésének számító nevezetes tanköltemények*nek (Grondt der Edel Vry Schilder-const)*[116] a tájfestésről szóló 8. fejezetében. Van Mander a fák képi elrendezése kapcsán így fogalmaz: „Mindenekelőtt úgy illik, hogy [képünk] előtere legyen a legvaskosabb, hogy a többi [mögötte] visszahúzódjon: ezért törekedjünk arra, hogy előre valami nagyot helyezzünk, ahogy Bruegel és azok a nagy nevek tették, akik tájkép dolgában kiérdemelték a pálmát. Mert e tiszteletre méltó férfiak munkáin gyakran hatalmas fatörzseket találunk elöl. Lelkesen kövessük őket ebben!”[117] Max Imdahl szerint a *Grondt* szerzője egyrészt *repoussoir*-funkciót szán a fáknak, amennyiben az előtérbe telepítve a mélységi térhatás felkeltését bízza rájuk: másrészt égbe törő vertikálisaiknak a síktagolás koordináta-rendszerében szán szerepet.[118]

Rembrandt karcán viszont a fák a képtér közbülső zónájába pozicionálva nem válhatnak megkerülendő *repoussoir*rá: ellenkezőleg, a kifejezetten alárendelt előtér és a nyomaték nélküli háttér között elhelyezkedve egyenesen blokkolják a tekintet mélységi

116 **Van Mander 1604**

117 *„19. Alvooren onsen voor-grondt sal betamen / Altijts hardt te zijn, om d'ander doen vlieden, / En oock voor aen yet groots te brenghen ramen, / Als Bruegel, en sulcke van grooter namen, / Die men van Landtschap den pallem mach bieden: / Want in't werck van dese weerdighe Lieden / Zijn veel voor aen gheweldighe boom-stammen, / Laet ons om sulcx nae te volghen oock vlammen.”*
Van Mander 1604, Den Grondt… Van het Landschap. Het achtste capitell, fol. 35v, https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0010.php

118 **Imdahl 1958,** 281–282.

mozgását. A domboldal, amelyen masszív sziluettjük nyugszik, javarészt kitakarja a képegészt strukturáló (tehát mind a tér, mind a sík karakterét alapjaiban meghatározó) horizontvonal vízszintesét is. A domb ellenfényben látszó, alacsony és hepehupás fennsíkja kifejezetten elkülönülő, színpadszerű benyomást kelt: talán azért is, mert a fatörzsek pont az implicit néző szemmagasságában eresztik gyökereiket a talajba. Ezt a felületet azonban Rembrandt szándékosan nem akcentuálja egyenes síkként, azaz nem kapcsolja össze a tengerparti horizont távoli vonalával, ami szintén hozzájárul a címszereplők „színpadának" elkülönüléséhez, megmutatkozásuk színpadias jellegéhez. A fák középen magukra vonnak minden figyelmet, úgyszólván leuralják a teret.

A főmotívum több mint különös elhelyezkedése a B. 212. közepén bizonyos feszültséget indukál a kép bal és jobb oldala között is. Meglehetősen meredek a váltás a jobb alsó sarok dús vízparti növényzetének közelnézete, a kilátást blokkoló domboldal és a bal képfél hirtelen megnyíló mélységi távlata között. Az előtér rézsútos vízpartja párhuzamos a domb fekvésével, és hegyesszöget zár be a bal szél megdőlt esőfüggönyével: együttesük sokban hozzájárul a téri elrendezés spektakuláris karakterének benyomásához. A két képfél vizuális kontrasztja atmoszferikusan telítődik, és bizonyos narratív karaktert nyer: az égbolt bal felé elsötétedik, jobbra kivilágosodik, és láttuk, hangoltság és képzelet kérdése, hogy az értelmező milyen irányt tulajdonít mozgásuknak, vihart vagy enyhülést lát-e közeledni. Az erőteljes laterális polarizálás mindenesetre azt a benyomást erősíti, hogy a mélyen a földbe gyökerező facsoport[119] a maga helyén fenségesen dacol a természet turbulenciáival – ami megint a hármas motívum vallási-metafizikai konnotációit erősíti. Hangsúlyos jelenlétének keresettsége óhatatlanul is túlterheli, szimbolikusan is megemeli – úgyszólván természeti-társadalmi „világdrámává" fokozza fel – a kompozíciót.

De vegyük észre: Rembrandt ezzel bizonyos értelemben fölülírja a *tájkép*-forma ikonikus logikáját is. Kevésbé az égbolt szélsőségek között pulzáló dinamikája vagy a zaklatott atmoszféra önmagában, mint inkább a domb pódiumszerűsége és az aszimmetrikus síktörés tűnik idegennek attól a formatantól, amelynek meglehetősen kézenfekvő gyakorlati alapjait tanköltemény idézett fejezetében Karel van Mander fektette le, s amelynek szabályait Rembrandt 1640 és 1652 között született nagyszámú tájrajzán és -karcán maga is híven követte [**4.32].** Az tehát a kérdés, hogy épp a *Tájkép három fával* esetében miért érezte szükségét a művész a tradícióval és a formarenddel való szakításnak?

119 Érdemes megjegyezni, hogy Rembrandt úgy világítja meg a törzseket és a lapos dombtetőt, hogy a három fa optikailag nemcsak az égbolt, de a talaj felé is terebélyesedni látsszon: a néző szemmagasságához kalibrált bizarr szimmetria jelentősen hozzájárul a háromelemű főmotívum masszivitásának benyomásához.

A TÁJKÉP „KÖLDÖKE", AVAGY MIÉRT ÜL HÁTTAL A RAJZOLÓ A TÁJNAK?

A kérdés és a rá adandó válasz – látni fogjuk – összefügg a munka egy további furcsaságával. Egy olyan aprócska részletről van szó, amelyet mindenki azonnal észlel, aki akár csak kicsit közelebbről vizsgálni kezdi a művet – ez is olyan szembetűnő ugyanis, hogy nem lehet nem észrevenni. Arra a picinyke figurára gondolok, aki a nyomat jobb szélén ül a domb gerincén és a távolba tekintve rajzolni látszik.[120] Hogy rajzolóról van szó, azt közvetve Rembrandt egy másik, nagyjából egykorú rézkarca **[4.33]** is valószínűsíti, amelynek jobb alsó sarkában egy ülő figura jelenik meg hasonló kalapban és ülő pózban, amint épp a motívum felé fordulva vázlatot készít a tanyáról[121].

Hogy a művészeknek érdemes kilépniök a műteremből, és közvetlenül is tanulmányozniok a természetet, arra már Karel van Mander is figyelmeztetett a *Grond't* a tájképfestésnek szentelt nyolcadik fejezetében.[122] Rembrandtról is tudjuk, hogy rendszeresen járta és rajzolta is az Amszterdam körüli vidéket: Frits Lugt az 1640–1652 között készült tájrajzok topográfiai vonatkozásainak szentelt alapvető munkájában sok munkát tudott egy-egy városkörnyéki lokáció ábrázolásaként azonosítani.[123]

A rajzoló figurája már a XVI. század elejétől kezdve egyik leggyakoribb toposza volt a tájképeket kísérő staffázsmotívumoknak, ami összefüggött az ábrázolások topográfiai vonatkozásaival. Ezek ugyanis mindenekelőtt városi vedutákon, illetve panorámaképeken tűntek fel, elsősorban azt igazolandó, hogy ami a képen látható, azért hiteles, mert azt a rajzoló maga, saját szemével a helyszínen látta és rögzítette.[124] Svetlana Alpers a Németalföld újkori vizuális kultúrájáról írott alapművében mutatott rá arra a genetikus összefüggésre, ami a táj-, illetve a panorámakép műfaját a korabeli kartográfiához és földméréshez fűzte.[125]

A motívum pontosabb megértése érdekében érdemes egy pillantást vetni Melchior Lorcknak (vagy Lorichsnak, 1527–1588) az egykori Konstantinápoly körpanorámáját ábrázoló 1559-es – 45 cm széles, de csaknem tizenegy méter (!) hosszú – monumentális rajzszalagjára. A huszonegy darabból összeszerkesztett panorámakép egyes szakaszai a félkörívben kanyarodó Boszporusz-csatorna túloldalának szekcionált szembenézeteit

120 A motívum rokona azoknak a tájban bóklászó piciny figuráknak, amelyekkel – mint korábban utaltam rá – rendre id. Pieter Bruegel panoráma-tájképein találkozhatunk. A kérdésről értekezve Justus Müller-Hofstede azokat a figura-típusokat is számba veszi, amelyek révén a művész – mindenkor igazodva az esetleges narratívához és ikonográfiai szcenárióhoz – ezt a szubjektumot perszonifikálja. „Bruegel magát a szemlélést nem ábrázolja. De szemlélőinek kivételes szerepét egészen egyértelművé teszi azáltal, hogy tájábrázolásai legkomplexebb formája, a panorámakép [„Überschaulandschaft"] kompozíciójába is bevonja őket." **Müller-Hofstede 1979,** 126., vö. itt 609.

121 *Házak és parasztudvar rajzolóval*, B. 219., 1645.

122 **Van Mander 1604,** *Van Het Landtschap. Het achste Capittel*, fol. 34v. – fol.37r. https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0011.php

123 **Lugt 1915; Schwartz 2006,** 246–249.

124 Vö. erről mindenekelőtt **Weber 1977**

125 **Alpers 2000,** 143ff.

rögzítik: Lorck – mint azt egy a mérnöki munkáról kimerítően értekező szaktanulmány szerzői, topográfiai adatok és számítások alapján rekonstruálták –, a teljes látványt több, egymáshoz közel eső nézőpontból, egységes technológiával készült „felvételből" állította össze[126]. **[4.34]** A rajzoló maga a sorozat középső, XI. számú lapján jelenik meg, staffázs-motívumok közepette, mégpedig háttal a nézőnek **[4.35]** – kinyújtott jobb kezében a tollat is látjuk, miközben egy turbános török nyújtja neki a tintástégelyt. Lorck az általa rajzolt képet is beilleszti a panorámába: a kétoldalt föltekercselt keskeny és hosszúkás formátumú papírszalag a folyóparttal párhuzamos síkban terül szét, a képen rögzített és a valóságos látvány analógiáját sugallva, ami a részletesen kidolgozott nagy panorámakép hitelességét van hivatva igazolni. A hangsúly nyilvánvalóan nem a rajzolás *tevékenységén*, hanem a készülés *helyszínének és időpontjának,* továbbá a nevével is megjelölt *rajzoló személyes jelenlétének* rögzítésén van: ennek pontos paramétereit Lorck saját kezű felirata írásban is rögzíti az ábrán.[127]

A látható képet magában a képben rajzoló művész motívuma ikonografikus jelként a képmás hiteles eredetének *indexeként* funkcionál tehát – némiképp ahhoz hasonlóan, ahogy a fényképek is teszik, amelyek ereje – legalábbis a Walter Benjamin és Roland Barthes által sugallt fotópoétika értelmében – az expozíciós pillanat 'akkor és ott'-jának *befejezett jelen*ként való rögzítésében áll. Lorcké persze, minden technológiai komplexitása mellett sem *technikai* kép – ahhoz, hogy a részletes vedutarajzot ne csak szépségéért csodáljuk, hanem dokumentum-értékét („hasonlóságát") is tudatosítsuk, realizálnunk kell a kétféle kép *izomorfiáját* is. Lorck tautologikus „kép a képben"-szerkezete extrém módon kiélezve mutat rá a rajzolók tájképekbe való beleillesztésének legfőbb motívumára.

43 Ebből a szempontból érdemes mármost szemügyre vennünk a B. 212-t **[4.17],** amelyet a kutatás sokáig szintén topografikus hűségű tájképként tartott számon. Frits Lugt az 1640–1652 között készült tájrajzok és tájkarcok helyi vonatkozásainak szentelt alapvető tanulmányában a képtér mélyén húzódó városi *skyline*-t Amszterdamként, a jobb oldalon magasodó töltést pedig a város és a szomszédos Diemen között húzódó, Diemerdijknak vagy St. Anthonisdijknak nevezett gátként azonosította[128]. Colin Campbell – abból kiindulva, hogy a mester nem vette tekintetbe a rézkarc-technológiából fakadó tükörfordítást – inkább északnyugati nézőpontot javasolt.[129] Ma már a kutatók többsége az elrendezést földrajzi értelemben inkább fikciónak tekinti, talán mert Rembrandt a panoramikus látószög ellenére olyan erőteljes nyomatékot ad a címadó tereptárgynak, ami idegen a topografikus tájképek egyenletesen distancírozó jelle-

126 Nigel Westbrook, Kenneth Rainsbury Dark, Rene Van Meeuwen: „Constructing Melchior Lorichs's Panorama of Constantinople" *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 69., no. 1., March 2010; 62–87. DOI: 10.1525/jsah.2010.69.1.62.

127 *„daa ortt / zu Gallatta / oder / Pera da ich / Melchior / Lorichs / die Statt am / meisten (or den meisten) theil der Statt / geconterfeit / habe / Anno 1559*": uo. 78–79.

128 **Lugt 1915,** 147.; **Kok 1972,** 126.

129 **Campbell 1980,** 32. n. 19.

gétől[130]. Mindenesetre ezt látszik igazolni az a nagyon szembetűnő mozzanat is, hogy Rembrandt rajzolója – ellentmondva a konvenciónak – *hátat fordít* annak, aminek ábrázolását épp a rátekintés indexikus jelölésével kellene hitelesítenie.[131]

Éppen mert a rajzoló jelenléte mélyen gyökerezik a topográfiai ábrák képhagyományában, paradox pozicionálása nagyon is alkalmassá teszi őt arra a funkcióra, amit a narratológus Mieke Bal a képek „köldökének" *(navel)* nevez: olyan szokatlan részletről van szó, amely – épp *szembeötlő* jellege, azaz megkerülhetetlensége okán – képes lehet kibillenteni a nézőt a láthatóságok értelmezésének magától értődő, illetve konvencionális rutinjaiból.[132] A mi kis figuránkra is igaz, hogy a kommentátorok többsége, miközben kikerülhetetlenül *észleli* provokatív jelenlétét, a hagyományos értelem-összefüggés megőrzése kedvéért inkább hárítja a kihívást: egyszerűen átsiklik a hátat fordítás „bökkenője" fölött[133]. Például megkerüli a kérdést, hogy voltaképp *mit* is rajzolhat, ha nem azt, amit mi, nézők aktuálisan látunk? Cynthia P. Schneider szerint „minthogy elfordul attól a nagyszerű látványtól, amely elénk tárul, őt is – akárcsak Rembrandtot – inkább saját belső víziója, semmint a megfigyelt dolog inspirálja."[134] De ha „belső víziójával" van elfoglalva, konvenciójának miért kell mégis felbukkannia a *Tájkép három fával* kontextusában? Minthogy Mieke Bal szerint a köldök rendre „ellenáll a koherencia követelményének", adott esetben az egészre vonatkozó új értelmezési kereteket, alternatív olvasatokat is képes lehet kikényszeríteni[135]. Az itt következő értelmezésben a magam részéről ennek a felszólításnak szeretnék engedni tehát.

A piciny figura két szemléletes vonásából indulnék ki. Az egyik a futólag már említett paradox *pregnanciája*. Paradox, mert egyfelől a domboldal gerincén félreérthetetlen élességgel rajzolódik az égbolt háttere elé; másfelől – mivel épp a vizuális nyomaték tekintetében a címadó facsoport masszív-súlyos tömbjével kell megküzdenie a figyelemért – ahhoz és a műegész grafikai bonyolultságához *képest* úgyszólván semmisnek

130 A három fa együttesét még annyira sem tekinthetjük helymegjelölő tájobjektumnak, mint pl. az Omvalt **[4.38]** vagy Six hídját **[4.32]** amelyek – valódi helyek lévén – akár orientációs pontként is szolgálhattak volna, ha Rembrandtot – a nekik szentelt két nagyszerű rézkarcon – megérintette volna a kartográfia szelleme – erről azonban nincs szó.

131 Hogy Rembrandt tudott-e bármit is Lorck monumentális mérnöki projektjéről, arról nincs adat: mégis jegyezzük meg, hogy Melchior Lorch neve fölbukkan az 1656-os vagyonleltárban, mint olyan művész, akinek „török épületeket és a török életből vett jeleneteket" ábrázoló művei a birtokában voltak, vö. **Strauss–Van der Meulen 1979,** 1956/12 (a 234. számú mappában), vö. még **Lecaldano 1988,** 90.

132 A tájkép modern – számunkra leginkább „természetesnek" tetsző – szentimentális fogalmához nem tartozik hozzá a művész közvetlen önmegjelenítése a táj tartozékaként. A műfaj bölcseleti problematikáját körüljáró monográfiájában Radnóti Sándor idéz egy passzust Goethe *Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellungen* című kis írásából, amely élesen bírálja az ilyesmit: „A művész helye műve mögött van, nem előtte, nem mellette, nem benne. A tájképfestő nagy szolgálata, hogy szabad világba, idegen természetbe, ismeretlen életmódba helyez bennünket. Ám hagyjon ott magunkra…! engedjen át az érzéseknek és a szemléletnek, amelyekre rábírt […] ne emlékeztessen ilyenkor mindjárt a művészetre, és ne figyelmeztessen bennünket arra, hogy ez nem természet, ez művészet, amit láttok!" Vö. **Radnóti 2022,** 218.

133 **Bal 2001a,** 176.

134 **Kat. Washington 1990.,** p. 241.

135 **Bal 2001a,** 87.

mutatkozik. De a jelentéktelenség hangsúlyt kap azáltal, hogy mégis félreérthetetlenül *láthatóvá* van téve[136]. A másik – kérdéseket fölvető – mozzanat összefügg ezzel: nem egyszerűen a hátat fordításra gondolok, hanem arra is, hogy mindez a kép extrém jobb szélére kitolva, mintegy *a keret tartozékaként* pozicionálja őt. Mivel nagyon is szemléletes alakzat – éppenséggel azzal keretezi be a képegészt (azzal teszi *valami más*ként deixise idézőjelébe), hogy hátat fordít neki. Azzal és úgy mutat rá, hogy el-tekint tőle[137]. Ez a megoldás kifejezetten provokálja az idézett hagyományt: arra céloz, hogy ne csak arra figyeljünk, amire a képen a rajzoló jelenléte szokás szerint rámutat, ami tehát *evidensen* jelenvalónak látszik, hanem olyasmire is, amire nem közvetlenül mutat rá: ami *itt van* ugyan a szemünk előtt, de amire ritkán szoktunk odafigyelni.

Megkockáztatom, hogy a rajzoló e paradox figuráját Rembrandt csak a lemez elkészültével, inkább ironikus gegként biggyesztette oda a képszélre – mintegy utólagos reflexióként arra, ami a munka vége felé már előtte is bizonyosan világossá vált: hogy annak, amit ezen a képen csinált, sem a topografikus hűséghez, sem a helyszíni skiccelés spontaneitásához nincs sok köze, annál inkább mesterségbeli tudásának megmutatásához. A tréfa is inkább a kompetens műértőnek szól: arra hívja fel, hogy a szemlélés munkája közben a képen olyasmire is felfigyeljen, amit a rajzoló anélkül visz véghez a művén, hogy arra a természeti környezet és az ő ottléte volna a magyarázat.

A továbbiakban magam is erre teszek kísérletet, amikor azt kérdezem: miért járt el Rembrandt olyan szokatlan módon a *Tájkép három fával* komponálása során? Nem függ-e össze a rajzoló hátat fordítása a kompozíció spektakuláris természetével, a facsoportnak mint főszereplőnek a tájkép színpadára való teátrális felléptetésével?

Képsík és horizont: a tájkép dialektikája

Mert hát miről is van szó tulajdonképpen? Kíséreljük meg Karel van Mander szövege és itt-ott elszórt megjegyzései nyomán röviden explikálni általában a tájkép, de különösképp a XVI–XVII. századi németalföldi panoramikus tájkép létrehozásának elemi logikáját. Ha lehántjuk a traktátus szövegéről a manierisztikus-mitologizáló sallangokat, világosan megmutatkoznak azok a részben Albertitől, részben Leonardótól és Lomaz-

136 Ennek *pandan*ja lehetne az a kis tollrajz **[4.37],** amely az Amstel ködbe vesző túlpartját mutatja – előterében egy piciny figurával –, amelynek *repoussoir*-státusát az innenső part a háttér finom párájával kontrasztáló, vele azonos anyagból vétetett vastag és erőteljes szélvonala jelöli. (Vö. **Rosand 2002,** 259.)

137 Pozitivista félreértés ilyenkor azt mérlegelni, hogy mégis *mit* nézhet a rajzoló, aminek látása tőlünk meg van tagadva: mintha az általunk szemlélt rézkarc csupán alkalmi kivágata volna egy olyan „objektíve látható" panoramikus valóságnak, amely a képszéleken túl is folytatódik, s aminek meglátásához a művésznek csak „arra kellene fordulnia".

zótól átvett elemi játékszabályok, amelyeket a műfaj művelőinek Hendrik Goltziustól **[4.38]** Hercules Seghersen **[4.39]** át Philips Koninck-ig **[4.40]** követniök kellett, hogy munkájuk megfeleljen a feladatnak.

Ha igaza van Alpersnak abban, hogy a XVI–XVII. században önállósuló tájképek fő funkciója egyfajta, a térképészettel rokon kognitív számbavétel – a földrajzi térség áttekintése, a földek, vizek, települések, a természeti és városi tereptárgyak elhelyezkedésének felmérése és hasonlók[138] voltak, akkor a táj rajzolójának elsődleges célja a látótér alsó felének szabatos mélységi tagolása kellett hogy legyen. Ezért beszél Van Mander rögtön az elején a terepnyomok (folyómedrek, árkok, töltések) perspektivikus rövidülésének a horizontig való követéséről[139], illetve a lokális színeknek a távolság függvényében történő, a levegőperspektíva szabályai szerinti fakításáról. Ámde a tájkép koncipiálásának első lépése mégsem lehetett más, mint a horizontvonal meghúzása a képsíkon, azaz a látótér egészét definiáló szemmagasság meghatározása. Ég és föld elválasztásának az a legalapvetőbb feladata, hogy a földfelszínnek mint a fókuszba állítandó alaknak *[figure]* az égbolt hátterével *[ground]* szembeni pregnanciáját állítsa elő: ezt nyugodtan nevezhetjük a tájkép elemi kontrasztjának[140]. Minden további megkülönböztetés csak ezen belül, ennek további tagolásaként, bonyolításaként vagy finomításaként gondolható el. Ennek megfelelően Van Mander is egymástól elkülönülten tárgyalja az égi tünemények és a földi látnivalók ábrázolásproblémáit. Ami a földi szférát illeti, a fő kérdés itt a tereptárgyak elhelyezkedésének precíz rögzítése a mélységi térben, ami értelemszerűen egymással való térbeli relációikat és méretarányaikat, illetve fölül- vagy alulnézeti pozícióikat is elsődlegesen meghatározza[141]. A panorámakép folytonos horizontvonala értelemszerűen inkább fölülnézetet, a föld színére való *rá*-látást implikál: a motívumok és tereptárgyak távolságait ilyenkor egyedül a horizontvonal *előtt* lehet valamelyes egzaktsággal meghatározni. Szabályos mércék (geometrikus architektúrák vagy padlókockák ortogonálisai) híján az egyetlen támpont a festő kezében a szemhatár abszolút értékéhez mért közelség és távolság marad: Van Mander ezért ajánlja a festőknek, hogy a képsík alsó képfelén, a horizontvonal alatt képezzenek három-négy, párhuzamos és szilárdan egymásra rétegződő mélységi sávot, hogy a különböző távol-

---

138 **Alpers 1983,** 119–168.; **Alpers 2000,** 143–191. Kenneth Clark szerint az olyan tájképek, amelyek az ábrázolt térségek tényszerű, azaz felismerhető látványát adják vissza, „mint minden, ami portrészerű, a művészet *burgeois* formáját" jelentik: a tekintet, amelynek formát adnak, szociológiai értelemben a tulajdonosé, aki a földjeit esztétikailag is birtokba szeretné venni.

139 „8. *Siet al ‚t verre Landtschap ghedaente voeren Der Locht / en schier al in de Locht verflouwen/ […] Weersydich op ‚t steeck / als plaveyde vloeren / In ‚t veldt/ sloten/ voren/ wat wy aenschouwen / Oock achterwaert al inloopen en nouwen / Dit acht te nemen laet u niet verdrieten / Want ‚tdoet u achter-gronden seer verschieten."* **Van Mander 1604,** fol. 345v. – fol. 35r.

140 Talán azt is mondhatjuk, hogy a természet olyan képei, amelyeken az implicit nézőtől meg van vonva a horizont meghatározásának lehetősége, *per definitonem* nem tájkép.

141 „9. *Op vercorten en verminderen letten / Ghelijck men in ‚t leven siet / ick bespreke / Al ist geen metselrije / die nauwe Wetten Behoeft / soo moet ghy doch weten te setten Op de Orisont recht u oogh' oft steke / Dat is / op des waters opperste strecke / Al watter onder is sietmen dan boven / En ‚tander sietmen van onder verschoven."* **Van Mander 1604,** fol. 35r.

ságra elhelyezkedő figuratív elemeket mintegy térrétegenként összehangolva lehessen megbízhatóan lokalizálni[142]. A legalsó sávnak kell a legmasszívabbnak, a legszélesebbnek lennie, lévén ez esik a nézőhöz is legközelebb: ide kell tehát az alul vaskos, de fölfelé megnyújtózó fák *repoussoir*-alakzatait kétoldalt, keretszerűen elhelyezni.

A művészi feladat a XVII. századtól kezdve mindinkább arra koncentrálódik, hogy minél alacsonyabb horizont előtt, tehát minél kevésbé térképszerű fölülnézettel, mégis topográfiailag pontosan evokálják a holland kultúrtáj adott szeletének kiterjedtségét és tagoltságát.

Ebből azonban még valami következik. Karel van Mander még hosszasan részletezi az égbolt fényjelenségei és a felhőjátékok festői megmunkálásának kérdéseit, ám a panoramikus rajzokon és karcokon a felső képfél szinte érintetlen-tagolatlan háttérfóliaként kezd funkcionálni. Legelső példái ennek Goltzius 1603-ban, tehát egy évvel a *Grondt* megjelenése előtt készült haarlemi dűnerajzai **[4.41],** amelyeket a művész „nem fejből, a képzeletére támaszkodva" készít, hanem „kimegy a természetbe, és megpróbálja befogni a lapos holland táj nagy ívét, a farmokat, városokat és templomtornyokat, mindent, ami ebben a hatalmas térségben kitűnik."[143] A természet után készült topografikus táj műfaja a holland terepviszonyok közepette – magaslati kilátópontok híján – eleve csak alacsony horizontot engedélyez a művésznek: ennélfogva ezt a sokféle láthatóságot a rajzoló a képmező alsó felére/harmadára szűkülő területen kényszerül összezsúfolni. De minél inkább kényszerül alul egészen szubtilis vizuális különbségtételekre, annál kevésbé elaborálhatja a törékeny egyensúly elvesztésének kockázata nélkül az égbolt mögöttjének terjedelmes felületeit.

Rembrandt is pontosan érti ezt a dialektikát, amikor 1640 körül először kezd önálló – a horizont felől komponált – tájképekkel, s ezen belül panorámákkal kísérletezni. A sorban elsők közé számító tenyérnyi amszterdami vedután (B. 210.), **[4.42]** az 1641-es *Táj tanyával és szénapajtával* (B. 225.) **[4.43],** vagy az Amstel folyó melletti, fákkal övezett uradalom szintén 1641-ben készült fekvő tollrajzán (Ben. 799) **[4.44]** is a horizont magabiztos pozicionálása és az égbolt érintetlenül hagyása teszi lehetővé számára, hogy az egészen közeli növényzet, a lápos előtér és a ködbe burkolózó városi épületek távoli árnyai között is különbséget tudjon tenni. Az érett mester aztán 1651-ben fekvő formátumú, *Az aranyméről birtoka* **[4.45]** címen elhíresült rézkarcán (B. 234.) fejleszti tökélyre az észak-németalföldi panorámaképnek ezt a célratörő, minimalista ökonómiáját: a helyszínrajz precizitása a könnyű kézzel, takarékosan elhintett maratás- és hidegtű-nyomokkal, illetve a papíralap üresen maradt tágas felületeinek letisztult összjátékával párosul, és eredményez erőlködés nélküli remekművet[144].

142 „18. […] *Laet ons nu dalen tot der leeghten eerdich / Voortvarend' tot der Landschap-gronden veerdich We1cke men pleeght op doecken / oft panneelen / Wel veel in drien oft in vieren te deelen."* **Van Mander 1604,** fol. 35v.

143 **Alpers 1983,** 139.; **Alpers 2000,** 163.

144 **Alpers 1983,** 149–150. vö. **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** no. 28., **Kat. London–Amsterdam 2000,** no. 63.; **Alpers 2000,** 172–173.

Műértőknek való

Mármost Rembrandt tájkarcai között van két olyan munka, amelyen a művész az égboltot – rendhagyó módon – nem hagyta érintetlenül. Közülük a korábbi, az 1640 körül készült *Kis szürke táj* (B. 207.) **[4.46]** Rembrandt első önálló tájkarcainak egyike lehet[145]: ennek „poétikus esti fényében" Christopher White Adam Elsheimer, de leginkább Jan van de Velde holdvilágos hangulatképeinek hatását vélte felfedezni. A nyomatot elsősorban „nagyon szűk terjedelmű tónustanulmányként" kezeli, amiben „nincsenek erős, távolságokat érzékeltető kontrasztok". Rembrandt itt is ragaszkodik a részletekhez: a fák, a ház, az előtéri tóban tükröződő környező dombok és a borús égbolt mellett kivehetők a parton sétáló, illetve üldögélő figurák, egy az előtérben mosás közben a víz fölé hajló asszony, mögötte – a legkönnyebben kivehetőként – a paraszthaz ablakából kitekintő figura stb. White joggal állapítja meg, hogy ez Rembrandt egyik legkevésbé értékelt munkája – hozzátéve, hogy a művész olyannyira egységesen kezeli a táj alkotóelemeit, hogy ennek eredményeképp „mintha a háttér lépne elő magává a fő tárggyá".[146] A tisztán savmaratásos karc vonalstruktúráját a példátlanul egyenletes, áttetsző hálószövés, a legfeljebb háromrétegű keresztszekvenálás jellemzi: a darab különlegessége abban ragadható meg, hogy Rembrandt a kontrasztok minimumra redukálása ellenére is képes a tóparti táj motivikus és hangulati gazdagságát előállítani.

Ehhez képest a másik rendhagyó mű, a *Tájkép három fával* **[4.17]** éppenséggel – mint láttuk – a kontraszteffektusok harsányságával tüntet. Emiatt is hozzák gyakran összefüggésbe Rembrandt (és a műhely) az 1630-as évek második felében kifejlesztett, erőteljes fény-árnyék váltásokkal operáló fantázia-tájaival, azok inkább viharos, „romantikus" karakterével.[147] Ne feledjük el azonban, hogy ezek *festmények*, amelyeknek eleven zaklatottsága, emocionális ereje jelentős mértékben a barnás vagy kékes háttértónusok és az itt-ott intenzíven kivilágló színfoltok lüktetésének, illetve a rétegesen felrakott festékanyag érzéki erejének köszönhető.[148] Ennek a szabadpiaci értékesítésre kifejlesztett (egyébként nem túl sikeres) festménytípusnak[149] a karaktere alig egyeztethető össze a topografikus panoráma-karcok fentebb ismertetett jellegzetességeivel. A *Tájkép három fával* mégis e kettő valamilyen hibridjének tűnhet – ami mindenesetre magyarázat után kiált.

Nos, nekem úgy tűnik, hogy a magyarázat kulcsa egy gyakorlatias probléma megoldási kísérletében rejlik, ami szorosan összefügg a munka keletkezéstörténetével, egy-

43

145 **White 1999,** 214.
146 „as if the background [has been] elevated to a subject in inself", **White 1999,** 215.
147 **Schneider 1990,** 43. **White 1999,** 219.
148 **Grimm 1991,** 23f.
149 **Schwartz 1985,** 249–252. **Schwartz 2006,** 241–244.

szersmind egy alapvető képhermeneutikai összefüggésre is rávilágít. Kevésbé köztudott, bár a szakirodalomban számon tartott – ha nem is jelentőségének megfelelően tárgyalt – tény, hogy a *Három fa* dúcára Rembrandt eredetileg egy nagyobb igényű bibliai elbeszélést kezdett karcolni, amit a lemez tekintélyes mérete is alátámaszt. Mint azt Colin Campbell kimutatta[150], ezt a munkát Rembrandt félbehagyta, hogy rögtön utána egy még nagyobb (410 × 314 mm-es) és igényesebb, sokalakos kompozíción valósítsa meg: ez lett a jól ismert, saját kezűleg datált és szignált *Mária halála* 1639-ből **[3.62].** A nyilván épp csak elkezdett első változat nyomairól akkor alkothatunk némi fogalmat, ha a *Három fa* mai állapotát 90 fokban jobbra fordítjuk, és felső traktusát összevetjük az elkészült változat jobb felső sarkában a felhőkön érkező angyalok elnagyolt csoportjával **[4.47].**

42

Az mindenesetre biztosra vehető, hogy négy évvel később, a drága lemez újrahasznosításakor Rembrandt első számú feladata a jól kivehető figuratív vonalzat hatástalanítása kellett hogy legyen. Alakok és hátterek, testkontúrok és közti terek *dekontrasztálása* akkor is bizonyára körülményes és fáradságos munka volt, ha a maratott vonalzat még aligha jutott túl a felvázoláson, és a markánsabb modellálás fázisáig nem jutott el. Racionális lépésnek mondható, hogy Rembrandt az eredetileg álló formátumot fekvőbe fordította, és egy olyan tájkép fejlesztésébe fogott, amelynek horizontját az öröklött rajzolat *alatt* húzta meg – nyilván abból a megfontolásból, hogy a már meglévő angyalszárny- és függönyredő-kontúrokat, átkonfigurálva majd amorf felhőalakzatok játékába lehet belerejteni.

Rembrandt arra kényszerül tehát, hogy újdonsült tájképén merőben új kontrasztstruktúrát dolgozzon ki. Nem kezdhette a logikus első lépéssel, hiszen először a meghúzott horizont fölötti nyomokat kellett hatástalanítania. Alighanem ezért találja ki a háromelemű – tehát szimbolikusan is megemelt – főmotívumot is, amelynek épp az a dolga, hogy markáns fókuszpontot képezve a képen elvonja a figyelmet a felhőkről, illetve a bennük kavargó angyalok és angyalszárnyak maradványairól. Ezzel egy fölfokozott, dramatikus szinten képes helyreállítani a tájkép egyensúlyi viszonyait: így – a facsoportéhoz képest – annyival csökken az átdolgozott felhők pregnanciája, hogy azok mintegy visszahúzódnak a háttér státuszába. A panoramikus horizont folytonosságának megtörése és aszimmetrikussá tett térbelisége arra is módot nyújt Rembrandtnak, hogy ebbe az új kontrasztjátékba a fenyegető vihar és a napfényes idill vetélkedésének vallási és morális konnotációkkal telített narratíváját is beleszője. Minél fenségesebb világszínpaddá tudja ugyanis tágítani a tájkép terét, annál inkább sikerülhet elrejtenie a néző szeme elől a használt rézlemez újrahasznosításának profán motivációját.

Mármost nyilvánvaló, hogy Rembrandt ezzel a kép jobb oldalán konzekvensen annak az ellenkezőjét műveli, mégpedig harsogó intenzitással, mint amit a bal olda-

150 **Campbell 1980**

lon a felhőknél csinál. Az első *Mária halálá*ról megörökölt nyomok között ugyanis bizonyosan olyan – még ha csak vékony, odavetett kontúrokkal is jelzett – figurák jelentek meg, amelyek üres háttéralapjukhoz képest nagyon is kontrasztívak (értsd: önidentikusak) voltak: fölülírásuk a felhők alig kivehető *chiaroscuró*jával tehát éppenséggel a *dekontrasztálást*, a figuratív identitások fölmorzsolását célozza. Rembrandt a jobb képfél – a domb, a kiserdő, a tanya és a zsombékos – varázslatos prezenciájával épp ezt a negatív felhőjátékot helyezi félárnyékba, azaz vonja el róla a tárgyiasító *figyelmet*: végül is ez – a nézői fókuszálás észrevétlen terelése – a képi kontrasztstruktúra legfőbb funkciója.

A *Tájkép három fával* **[4.17]** előterében, a bal alsó sarokban kalapos férfit látni, aki a kis tó partján állva pecabottal horgászik, mellette asszonya ül csendben. A tó vizén az égbolt világossága tükröződik vissza, a képsík közelében dús vízinövényzet tenyészik. Mögöttük a viharfelhők árnyéka vetül a rétre, aztán a távolban egy tehénpásztor legelteti állatát – még jóval távolabb a város sziluettje, de azon túl is van tovább: pontosan kivehető a tenger hajszálvékony horizontja. 43

A képnek ez a része az extrém térbeli mélyülés folytonosságát a térrétegek bravúrosan finom vizuális megkülönböztetéseivel érzékelteti. Rembrandt megtanulta a van manderi leckét: a növények masszív hidegtű-figurái a vízfelület hátterére rajzolódnak; ez viszont a mögöttes talajhoz képest mutatkozik önazonosnak. A figurák egyike sötét árnyékként, a másik világos foltként kontrasztál az árnyékos földsáv hátterével. Ugyanígy a pásztor vagy a város sziluettje is finom, de jól kivehető szabatossággal mutatkozik hátterükkel közös konfigurációkban. A képsík küszöbén a nyugodt, békés vízfelület húzódik keresztül, amelyen optikai értelemben a világos égbolt kell hogy tükröződjön. Az árnyékba boruló vízpart buja növényzetét Rembrandt átlós irányú, szabálytalan sűrűségű keresztsraffokkal oldja meg, míg azt, aminek ebből a vízben is tükröződnie kell, szigorúan szabályos függőlegesekkel érzékelteti: ennélfogva a vízfelületen balról jobbra mind sűrűbb és egyenletesebb szövésű vízszintesekből és függőlegesekből szőtt raszterháló feszül ki. A part szélvonalát nem látjuk tisztán: hogy hol éri el a kép alsó peremét, arra egyedül a jobb oldali harmadvonaltól fölbukkanó szabálytalan, leveles bokrokra emlékeztető világító pont-képletekből következtethetünk, amelyek aztán a jobb peremig végig megmaradnak, és a jobb alsó sarokban egy a bal oldalihoz hasonlóan relatíve jól *kivehető* zsombékosban érik el a képsíkot.

De Rembrandt nem volna önmaga, és a darab sem volna igazi bravúr-teljesítmény, ha nem kísérletezne az illúzió e *nyilvánvaló* játékának kifordításával, grafikus inverzével is. A jobb képfél elülső, roppant sűrű szövésű növényzetébe, amely voltaképp az ellenfényben megvilágított domb felénk néző árnyékos felét borítja, egy szerelmespárt rejt el **[4.48].** Kapóra jön neki az az inkább pajzán eredetű irodalmi/ikonográfiai hagyomány, amelynek részletes dokumentálását H. Rodney Nevitt Jr.-nak köszönhetjük, s amely a kép előterének két csoportját – a horgászt és a szerelmeseket – összetartozóknak

tekinti[151]. A gondos szemlélő legkésőbb ezen a ponton szembesül Rembrandt nyilvánvalóan csak a mű részletes „kidolgozásakor" tudatosuló művészi intenciójával, hogy a képet egy kezdeti *ad hoc* ötletből kiindulva egyrészt fokozatosan megmutatkozások és elrejtőzések dinamikus játékává kerekítse ki, másrészt – nem minden irónia nélkül – ekként reflektálja is.

Hisz a szerelmeseket csak az a néző veheti észre, aki a rézkarcot csakugyan *rézkarcként*, azaz nem pusztán „természeti" objektumok vizuális reprezentációiként, tovább nem bontandó *evidenciákként,* hanem technikai képként, grafémák – vonalnyomok és papíralap – kontrasztjainak szintaktikus rendjeként is hajlandó szemügyre venni. Rembrandt a jobb alsó sarok legsűrűbbre szőtt vonalszövedéke között talált helyet nekik: ott, ahol már leginkább arra kellett ügyelnie, hogy az egymást keresztező fekete tűnyomok rasztere még a legsötétebb helyeken is transzparens, a papíralap fehérje pedig egyenletesen látható maradjon. Ha nem akart egészen anyagszerűtlen és a technika immanens logikájával összeférhetetlen – másként mondva: művészietlen – megoldást választani, úgy kellett kontúrokat rajzolnia a profilban látható leány és a barettes, szembe nézetű fiú köré, hogy a raszter sehol se csukódjon össze, azaz a figurák úgy különüljenek el a bokor hátterétől, hogy közben kontrasztjuk szinte észrevétlen maradjon. Ott vannak ugyan a néző közelében, jelenlétük mégsem manifeszt. A konfiguráció dialektikájának ez a minimumra redukált játéka oda vezet, hogy a szerelmeseket a szó szoros értelmében *a grafikus szövet maga* bújtatja el: amíg a néző – kitartóan követve a kontrasztok játékát – nem ismeri föl a bújócskában a rézkarcolás dialektikáját, csakugyan sikerül elrejtőzniük az illetéktelenek szemei elől. A rézkarc tehát nem ábrázolja, hanem *performálja* a bújócskát[152].

Végezetül már csak egyetlen vizuális együttállásra hívnám fel a figyelmet, ami visszautal gondolatmenetem kezdetére. Vegyük észre, hogy a képnek háttal ülő rajzoló épp annak a leárnyékolt domboldalnak a peremén ül, amelynek sűrű vonalakból és

151 A Nevitt által hosszabban is elemzett *Omval* című karcon **[4.36]** szintén találkozunk a fűzfa ágai között bujkáló fiatalok és egy halászfigura, továbbá egy paraszt összekapcsolásával. Nevitt idéz pl. egy ábrát és egy verset egy Amsterdamsche *Pegasus* című, 1627-es kiadványbó Az ábrán egy horgászfigurát látni, aki a városszéli folyócska partján várja a kapást, míg a part másik oldalán elegáns szerelmespár figyeli. A versike szerint „*Csendben a legjobb horgászni a bottal / A halat meglepi és elbűvöli a csali / Ilyen a szerelem is – előbb is mint gondolnád / A szoknya a hálóban: a nadrág fogta ki".* Pieter Cornelisz Hooft *Emblemata Amatoria* c. emblémáskönyvében közöl egy a hölgyeket az udvarlás veszélyeire figyelmeztető képet **[4.49],** amelyen egyenesen egy kis meztelen Cupido horgászik, miközben a háttérben épp udvarlási jelenet zajlik. Még közvetlenebb és még pajzánabb kapcsolatot teremt a motívumok között David Vinkcboons horgászó parasztpárt ábrázoló zsáner-tollrajza 1608-ból **[4.50],** amelyen a láthatólag a külvilág elől elrejtőző párocska nő tagja a férfi széttárt lábai közötti csalis ládikában matat. Nevitt nem fejtegeti tovább az előtér két szimmetrikus párjának további lehetséges allegorikus olvasatait, viszont kitér a szerelmi vágy és a látás közötti kapcsolatra, illetve a rézkarcok iránti elmélyült érdeklődésre, amelyben olyasféle elrejtett finomságok, mint a szerelmespáré a *Három fán* vagy az *Omval*on, Rembrandt gyűjtőinél különös megbecsülésre lelhettek. „Rembrandt rejtőzködő szerelmesei kiérdemlik mind a *voyeur*, mind a *connaisseur* figyelmét, és talán a kettő közötti különbséget is képesek elbizonytalanítani." Vö. **Nevitt 1997,** 187.

152 Rembrandt úgynevezett „éjszakai" karcainak varázsa épp az egymásra rétegződő raszterhálók átlátszás-játékának (értsd: egymást láthatóvá tévő, egymásra rámutató képességének) bravúros előállításából fakad. Vö. **Scallen 1997**

vonalközökből összeszőtt alsó fertálya a bujkáló fiatalokat rejti magába – hat-nyolc egészen picinyke, mégis pregnánsan elkülönülő karcvonás elég Rembrandtnak, hogy figuráját az égbolt üres háttere előtt karakterizálja. **[4.51]** A rézkarcos artikuláció e roppant anyagszerű szélső értékei bizonyosan nem véletlenül kerülnek egymás közelébe – mert hát evidencia és latencia, világosság és homály, egyszerűség és komplikáltság, reflexivitás és elmerülés különbségei reprezentálják talán a legvilágosabban azt a grafikai univerzumot, amelyet ez a *tour-de-force*-darab minden négyzetmilliméterén megvalósít és képvisel.[153] A rajzoló itt is a személyes jelenlét indexe tehát, de nem az „ott voltam és ezt láttam" értelmében az. A háttal ülés inkább a tájkép ironikus kifordításaként üzen a nézőnek: „ha nem én volnék az, aki *ott* rajzolja a magáét, te sem láthatnád, amit *itt* megláthatsz."

153 Az Albertina 2004-es bécsi kiállításának katalógusába **(Kat. Wien 2004)** írott tanulmányában Ger Luijten gazdag anyag felvonultatásával bizonyítja, hogy Rembrandt rézkarcoló tevékenységének fő motivációja a szakmai büszkeség, a technikai képességeivel való hivalkodás volt: azért is gyűjtötte külön mappában a legnagyobbak között saját karcait is, mert – tisztában lévén bravúros tudása értékeivel – a Düreréhez vagy Lucas van Leydenéhez hasonló szerepet tulajdonított magának a grafika történetében. Vö. **Luijten 2004,** 56. A rajzi csúcsteljesítmények nem voltak annyira piacképesek, mint a karcok: Peter Schatborn tanulmányából kiderül, hogy az egyébként igencsak piacorientált Rembrandtnak igen kevés eladásra szánt rajza ismert. A toll- és ecsetrajzok inkább a motívumgyűjtésben, a festmények és rézkarcok előkészítésében játszottak szerepet. Vö. **Schatborn 2004,** 41–48.

A STRUKTURÁLT KÁOSZ

REMBRANDT ÉS *A HÁROM KERESZT* HERMENEUTIKÁJA

> *„Ami jelenségként akar megmutatkozni, annak ketté kell válnia ahhoz, hogy egyáltalán megjelenhessék. A kettévált keresi önmagát; meg is találhatja s akkor újra egyesülhet vele; alacsonyabb értelemben úgy, hogy csak ellentettjével vegyül, egyesül, miközben a jelenség megsemmisül vagy legalább közömbösül. De végbemehet az egyesülés magasabb értelemben is, amikor a kettévált előbb felfokozza önmagát, majd pedig a felfokozott oldalak kapcsolatából egy harmadik, új, magasabbrendű, váratlan valami születik."*
>
> (Goethe[154])

Bacsó Béla még 1986-ban, a *Medvetánc* folyóirat hasábjain publikált egy rövid esszét Rembrandt *A három keresztj*ének változatairól.[155] E dolgozatban, mint a híres mű szinte valamennyi érdemi értelmezője, az öt fázisnyomatban ismert rézkarc [B. 78.][156] negyedik állapotában bekövetkezett brutális átdolgozás miértjére kérdezett rá, a választ pedig egy a „vallási érzületben", illetve a hitfelfogásban bekövetkezett radikális változásban találta meg, amelyen a művész a két verzió közötti időszakban – valószínűleg 1653 és 1660 között – ment keresztül. Bacsó elbeszélése szerint
46 az első változatot[157] [I–III.] **[4.52]** a hitigazság *evidenciája* uralja: ezeken a felülről „betörő sugárzás" átszellemíti a megfeszített Jézust, aki így szembekerül a fénykörben megigazuló római századossal, illetve a többi mellékalakkal. Markáns szembeállításukban, a fény és árnyék erőteljes kontrasztjában Bacsó a formálás bizonyos fokú leegyszerűsítését konstatálja, amely – „a tündökletes hatalom […] leigázó ereje" folytán – a nézőt, úgymond, „nem kényszeríti válaszra". „A sugárzó fényesség köréből szinte kiűzettetnek a sötétség hatalmai, de a vakító fény káprázata elveszi látásunkat
47 – az elvakított szem mögött a lélek nem épül." Az átdolgozás [IV–V.] **[4.53]** ennek a „régi képi tradícióból" eredő triumfátori egyértelműségnek a művészi megkérdőjelezése volna: a negyedik változatban Rembrandt „visszaveszi a fényt, a szikár, de erőteljes alak helyett egy meggyötört, a kíntól szenvedő idős Krisztus-alakot formál,

---

154 **Goethe,** „Polaritás" [1805] ford. Görög Lívia, in: **Goethe 1981,** 367.

155 Bacsó Béla: „Rembrandt: A három kereszt. Egy rézkarc változatairól." *Medvetánc*, 1985/4.–1986/1., 3–7.

156 A 385 × 450 mm-es, hidegtű és rézmetszőkés segítségével készült karc Bartsch ma is használatos katalógusában **(Bartsch 1797)** *„Jézus a kereszten két lator között"* („A három kereszt") címen szerepel, és a 78. sorszámot kapta. A további standard katalógusokban: **Hind 1924,** 270., **White & Boon 1969,** 78. sorszámon szerepel. Az öt ismert állapotból Rembrandt a 3.-on saját kezűleg szignálta és datálta is a lemezt: *Rembrandt f. 1653*

157 Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban első változatként vagy [I–III.]-ként az első három állapotnyomatra, második változatként vagy [IV–V.]-ként az utolsó két állapotra összevontan hivatkozom. Egy-egy változaton belül csak minimális, az értelmezés szempontjából elhanyagolható módosulások mutatkoznak.

s a lovas alakjában színre hozza Pilátust… aki nem éli át az istenség, Krisztus iránti hívő odaadást, de akit mégis megragad az élmény". Távolságtartó alakjában „az a töprengő, fájdalmas szkepszis" ölt testet, amelyet János evangélista – igaz, nem a Golgota hegyén – *expressis verbis* Pilátus szájába is ad: „Micsoda az igazság?" (Jn 18.38.) Ez a talányos mű azt sugallja, véli Bacsó, hogy az embertől visszahúzódott Istenhez nem vezet közvetlen út, a nézőnek mint a „kételyben fogant hit" szubjektumának kell kihallania a „szólítást", és magának is „szólítóvá" kell válnia. Amiként a hit nem egyszerűen a leigázó isteni erő tudomásulvétele, hanem közvetítés, úgy a *forma* sem a kinyilatkoztatás puszta médiuma, hanem – épp „kérdező voltában" – arra invitál, hogy lépjünk be az Istennel, a Másikkal való nyitott dialógus közösségébe.

Az alábbiakban ehhez a szép értelmezéshez – mindenekelőtt annak „az elvakított szemmel" kapcsolatos revelatív megfigyeléséhez, illetve a forma problémájához – szolgálnék elsősorban képhermeneutikai természetű adalékokkal.[158] Előtte azonban szükségesnek látom röviden körülhatárolni azt a diszkurzív terepet, amelyen a továbbiakban mozogni szándékozom. Ehhez a *Három kereszt* két olyan jelentékeny értelmezési kísérletének kritikai ismertetésén át vezet az út, amelyek jól reprezentálják a művészettörténet-tudomány két, immár történetileg is lezárt, ennélfogva egymástól is karakteresen elkülöníthető paradigmáját. A *stílustörténet* (illetve a megítélésem szerint ennek egy sajátos változataként értelmezhető szellemtörténet) példájaként a kései Dagobert Frey *Die Pietà Rondanini und Rembrandts Drei Kreuze* című nagy tanulmányát[159] (1955) vizsgálom, míg a második világháború után világszerte uralkodó helyzetbe – Thomas Kuhn kifejezésével: a „normál tudomány státusába"[160] – került *ikonológiát* egy amerikai kutató, Margaret D. Carroll *Rembrandt as Meditational Printmaker* című terjedelmes elemzésének (1981) segítségével mutatom be. Dekonstruktív olvasataim célja az, hogy ezekre az egymástól radikálisan különböző kérdésfeltevésekre, illetve a mögöttük meghúzódó legfontosabb elméleti és módszertani premisszákra[161] *in concreto* – ennek a meghatározott műtárgy-együttesnek a kapcsán – mutassak rá, annak érdekében, hogy plasztikusan megmutatkozzon az általam követett, új – nevezzük az egyszerűség kedvéért így: *képtudományi* – paradigma kérdésfeltevésének újszerűsége is. Metodológiai megfontolásból igyekszem tehát végig a vizsgált képek közelében maradva argumentálni – bízva abban, hogy a végén saját értelmezésemet is sikerül vitaképes módon kifejteni.

158 E dolgozat első verzióját először 1988-ban Nottinghamban, a XI. Esztétikai Világkongresszuson adtam elő, majd németül publikáltam: **Rényi 1990/1992.**

159 **Frey 1956,** 208–232.

160 Thomas S. Kuhn, *A tudományos forradalmak szerkezete* (ford. Bíró Dániel), Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984. – új kiadása: Osiris, Budapest, 2000.

161 Gondolatmenetem e tekintetben az újabb művészettörténet tudománytörténetét illető rövid konceptuális vázlatomhoz illeszkedik: vö.: **Rényi 2002,** 5–17.

A KÉSEI DAGOBERT FREY SZELLEMTÖRTÉNETI OLVASATA ÉS AZ EXPRESSZIONIZMUS SZELLEME

Bacsó befogadásesztétikai jellegű okfejtése a kései Dagobert Frey hivatkozott tanulmányán alapul: tőle kölcsönzi központi érvét, az átdolgozás enigmatikus lovasfigurájának Pilátusként való ikonográfiai azonosítását is, amit a szakkutatás azóta részben megerősített.[162] Frey szövegét a továbbiakban olyan szellemtörténeti alapokon álló értelmezésként kezelem, amelynek mind kérdésfeltevése, mind válaszkísérlete – akárcsak a mintaadó Dvořáké – a *stílustörténet* alapvető paradigmatikus keretein belül marad. A mód, ahogy a *Három kereszt* stádiumai közötti stiláris különbségeket a totalizáló rembrandti *képvízió* [Bildvision] módosulásaként konceptualizálja, végső soron annak a riegli eredetű historizáló stílusfelfogásnak marad a lekötelezettje, amely a művészi kifejezést egy univerzális szubjektum (*az* ember) és egy univerzális objektum (*a* természet) bináris alapviszonyának történeti-etnikai konkretizációjaként értelmezi. Riegl számára a stílusok története azért írható le tisztán formaproblémák, illetve formaproblémák megoldásának (stílusoknak) egybefüggő történeteként (például a tér képi ábrázolásának kategóriáiban), mert ez az alapviszony (megmunkáló vs. megmunkált, ábrázoló vs. ábrázolandó) minden konkrét stílusban lényegileg *azonos szerkezetű*. Csupán közvetítésük módja és jellege változik koronként, régiónként, etnikumonként, művészenként, sőt – mint épp a *Három kereszt* Frey-féle analízise a példa rá – akár művenként is. Azonos és konstans az a szubjektív impulzus is, amely a természeti tárgyra irányul, s amely végül a forma stiláris egyöntetűségében oldódik fel – ezt összegzi Riegl a *Kunstwollen* apodiktikus fogalmában.[163] A *stílus* nem is egyéb, mint a kiegyenlítődés nyomainak összessége: a szemlélhetővé (formává) vált szubjektum–objektum azonosság maga. Ez a rokon mélystruktúra teszi összevethetővé és egyetemes fejlődési sorokba rendezhetővé különféle korok és kultúrák megannyi heterogén formai objektivációját – és teszi kötelezővé a történésznek, hogy ízléspreferenciák és személyes részrehajlások nélkül minden stílust saját jogán ismerjen el.[164] De mindebből az is következik, hogy ameddig a művészettörténészek stílustörténetet írnak, rendre rá vannak utalva

162 Vö. **KAT. BERLIN–AMSTERDAM–LONDON 1991,** 266–268.

163 Világosan kell látnunk, hogy a *Kunstwollen* túlfűtött kifejezése, amely azt sugallja, hogy a művészi tevékenység legeredendőbb forrása „történeti-pszichológiai" szubjektumok ösztönszerű aktivitásában keresendő, s amely nyilván csak a német-osztrák századforduló zaklatott, „expresszionisztikus" atmoszférájában születhetett meg, Riegl rendszerében tudománytanilag személytelen, determinisztikus, oksági magyarázó elvként funkcionál. A *Kunstwollen* az objektivált, empirikus stílus *oka* – akkor is, ha egyébként Riegl mind az okoknak, mind az okozatoknak csak többes számát ismeri, általánosságban nincs mit mondania róluk.

164 Figyelemre méltó, hogy a kutatói elfogulatlanságnak ezt a riegli maximáját („az a jó művészettörténész, akinek nincs személyes ízlése, mert a művészettörténetben az a feladat, hogy megtaláljuk a művészi fejlődés objektív ismérveit") az a Max Dvořák örökítette meg híres nekrológjában, aki épp a művészetfogalom historizálásával – nevezetesen fokozódó szubjektivizálódásának felismerésével – haladta meg mestere univerzalista „történeti-pszichológiai" koncepcióját. Vö.: Max Dvořák: „Alois Riegl", in: **DVOŘÁK 1980,** 337. Vö. **RADNÓTI 1980,** ill. **RÉNYI 2002,** 9–10.

„természet" vagy „valóság" szilárdnak és végérvényesnek tételezett képzetére is, amely a *Kunstwollen* szubjektivitásának objektív ellenfogalmaként funkcionál. Végső soron innen – tehát a stílustörténet logikájából – ered a művészettörténet leíró nyelvének megannyi jól ismert fogalmi segédkonstrukciója a „természethűség"-től a „torzítás"-ig, a „realistá"-tól az „idealizáló"-ig, a „konkrét"-tól az „elvont"-ig és így tovább. Ebben a logikában minden forma végső soron ugyanarra az egyetlen, közös valóságra referál – ezért lehet a formák összehasonlítására objektívnek látszó tudományt építeni.[165]

Ezt a szerkezetet, mint jeleztem, végső mozgatóként a mindenkori szubjektum szükségletei, ösztönei és szellemi aktivitása mozgatják – Riegl a *Kunstwollen*t még történetileg kondicionált, de merőben ösztönszerű, irracionális energiaként képzelte el. A szellemtörténész generáció képviselői, így Dagobert Frey annyiban lépnek túl e modellen, hogy nagyobb súlyt helyeznek a reflexív, szellemi összetevőkre – de *strukturálisan* nem változtatnak rajta. „Minden művészet – mint egy teremtő aktus eredménye – a művész szubjektumában adott szellemi tartalom kivetülése az objektív világba. E szubjektív adottság tárggyá válása, leszakadása a szubjektumról és önállósodása az objektumban minden művészi alkotótevékenység ősjelensége. Csakis a szellemi tartalom tárgyiasulása, amelyen itt a gondolati és a szemléletes, az érzés- és akaratszerű strukturális egysége értendő, jelenti a műalkotást"[166] – konkretizálja Frey a maga számára *Der Realitatscharakter des Kunstwerkes* című, 1946-ban írt teoretikus szövegében a riegli stílusfogalom alapjául szolgáló tárgykapcsolati viszonyt. Ő maga „teremtő akarati aktusnak" [„schöpferischer Willensakt"] nevezi a szubjektív impulzust, amely végső soron felelős a forma éppígylétéért – ám eredetét éppoly kevéssé képes közelebbről is meghatározni, mint Riegl a *Kunstwollen*ét.

Látni fogjuk, hogy Freynek a *Három kereszt*et taglaló diskurzusát is ez az egyetemes logika határozza meg. Sőt, csak ebből érthető, miért tulajdonít *kivételes* szellemtörté-

---

165 Riegl fogalmi mitológiájában a mindenkori szubjektum funkcióját a mindenkori *Kunstwollen* foglalja el – historizáló, pozitivista-szcientista alapállásának megfelelően ennek közelebbi meghatározását Riegl nem is tekinti történészi feladatnak. Megelégszik az adott objektum, a konkrét műalkotás mint a konkrét *Kunstwollen* objektivációjának precíz vizsgálatával. A stílusok földrajzi és történeti differenciálódása mint „objektív" tényállás a múzeum falain és a raktárakban őrzött műtárgyak egységes, egyetemes, értékmentes és objektív vizsgálatának eredményeként áll elő – az adekvát történeti ábrázoláshoz szükséges semleges megfigyelői pozíciót a történész csak saját szubjektivitásának felfüggesztésével vívhatja ki. Enélkül képtelen volna arra, hogy minden korszakra (például a korábbi normatív tradícióban egyértelműen hanyatlónak tekintett késő antik művészetre) kiterjessze a változó történeti szubjektivitások, a számtalan individuális és kollektív *Kunstwollen* autonómiájának és egyenrangúságának elvét. Az egyedi műre irányuló figyelme minuciózus stiláris analízisekre redukálódik – minden *a priori* stílusalkotó paraméter konkrét értékeinek precíz számbavételéből, illetve úgyszólván a mű konkrét stílusképletének felírásából indul ki. Valójában Riegl-t az adott mű helyi értékének meghatározása foglalkoztatja a hálószerűen mellette/előtte/utána/alatta elhelyezkedő, azonos szerkezetű más stílusképletek egységes mátrixán belül. Szisztematikája azt szolgálja, hogy az egyes művek, alkotók, kultúrák és korszakok stílusaiból olyan átfogó egyetemes fejlődéstörténeti folyamat rajzolódjon ki, amelynek van rendszere, de nincs teleológiája, tehát egységes – kvázi hegeli – szubjektuma: hogy úgy mutasson ki objektív, rendezett törvényszerűségeket a művészet történetében, hogy az ne sértse a művészi formaadás alkalmi koherenciáinak egyediségét, az elkülönülő stílusok „belső szükségszerűségének" elvét. Vö. **Rényi 2002,** 8–11., illetve **Prange 2004,** 190–197.

166 **Frey 1946,** 107.

neti jelentőséget az átdolgozásnak, amely érdeklődésének voltaképp egyedüli tárgya. Bár leszögezi, hogy az érett Rembrandt formájára eleve a dolgok megragadásának változékonysága jellemző,[167] ami az átdolgozásban történik, az példátlan: „az első változatot Rembrandt szinte megsemmisíti".[168] Széthullik az a „szubjektív képvízió", amelynek *Kunstwollen*e még összhangot talált objektív tárgyával – ami létrejön, az súlyos válságtünet, a modern művész tragikus tárgytévesztésének, valóságvesztésének, önelvesztésének megrendítő dokumentuma.

Hogy Frey diskurzusát pontosabban is meghatározhassuk, érdemes szorosan végigkövetni *A három kereszt* két alapállapotának általa adott ekphrasziszait. A német művészettörténész ékesszóló, de árulkodó nyelven igyekszik szemléletessé tenni az eltérő képi „tényállásokat".[169] Az 1653-ban szignált első változatot így jellemzi: *„Rembrandt a Krisztus halálát kísérő kozmikus jelenségek pszichológiai hatásának ábrázolására törekszik, és hogy ezekben a csodát megragadja és szemléletessé tegye: Jánost, aki fájdalmában a haját*

---

167 Frey itt expressis verbis Focillon *Vie de formes*-jára [„Rembrandt vázlatai nyüzsögnek Rembrandt festményein", vö.: Henri Focillon, *A formák élete. A nyugati művészet* (ford. Vajda András), Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1982, 15.] továbbá Simmel Rembrandtjára hivatkozik, különösen annak az időskori portrékkal kapcsolatos fejtegetéseire (vö. **Simmel 1986,** 95ff.) utal.

168 **Frey 1946,** 222.

169 A B. 78. tetemes szakirodalma nagyjában-egészében egységes a kiinduló téma ikonográfiai azonosítása, a képi források és előképek, illetve a közvetlen alkotói intenciók meghatározása tekintetében. A Golgota hegyén zajló események közül az első változat a római százados konverziójának jelenetére koncentrál, nagyjából úgy, ahogy Lukács evangéliumából (Lk 23.44–49) ismerjük: *„A hatodik óra körül sötétség támadt az egész földön, s egészen a kilencedik óráig tartott. A nap elsötétedett, a templom függönye középen kettéhasadt. Jézus ekkor hangosan felkiáltott: »Atyám, kezedbe ajánlom lelkemet«" E szavakkal kilehelte lelkét. Amikor a százados a történteket látta, dicsőítette az Istent, s azt mondta: »Ez az ember valóban igaz volt.« És az egész kíváncsi tömeg, amely összeverődött, a történtek láttán mellét verte és szétoszlott. Jézus ismerősei pedig, köztük az asszonyok is, akik Galileából kísérték, távolabb állva látták mindezt."* A tömör leírás jól megfeleltethető a képen látható motívumoknak, középpontban a lováról leszállt, sisakját letévő, sután fél térdre ereszkedő római katonával, aki – fölismervén, hogy kivel is van dolga – megrendülten fordul szembe a kereszttel, és befogadón tárja szét karjait. Arcát nem látjuk – noha a Rembrandt által bizonyosan alkalmazott előképen, a *Játékkocka B. mesteré*nek nevezett ismeretlen művész (nevét kis kockát formázó szignójáról kapta) *A százados megtérése* című 1532-es rézmetszetén **[4.54]** szakállas profilja még világosan kivehető. (Vö.: **Münz 1952,** I. 63.) A Marcantonio Raimondi köréhez köthető metsző e kissé iskolás, raffaeleszk munkájáról (amely szinte bizonyosan megvolt Rembrandt tetemes méretű grafikai gyűjteményében) vehette át Rembrandt a lovas katonák mellett a százados odahagyott lovát, továbbá az összecsukló Mária sziluettjét, és talán erre támaszkodva hagyta el a Jézus köntösére kockát vető katonák korábban kötelező ikonográfiai kellékét is. Kihasználva a nagyobb méret és a négyzetes formátum adta lehetőségeket, Rembrandt egy sor további motívummal és nagyszámú figurával bővíti a jelenetet. Krisztus keresztjétől balra sorakozik fel a római katonák vízszintesen elnyúló csoportja, a lováról leszállt századostól a négy lovas tiszten át a lovászlegényekig és a mögöttük tömörülőkig, akiket haránt irányban téri folyosó választ el a történtek láttán mellüket verő és riadtan távozó zsidók tizenhárom főt számláló csoportjától a bal alsó fertályon. Utóbbiak között tisztán kivehető annak a kyrénei Simonnak a fedetlen feje és szakállas, elgyötört arca, aki tudvalévőleg a kereszt vitelében segített Jézusnak. Ide számítható két, a csoport által felerészt takart figura is, akik a felfénylő kereszt irányában, a százados háta mögött ájultan vetik magukat a csupasz földre. Rembrandt saját ikonográfiai invenciójának tekinthető az előtér közepének két, jobbra kifelé tartó, egymásra figyelő turbános zsidója, akiket Christopher White arimathiai Józsefként és Nikodémuszként azonosít (vö. **White 1999,** 79.): ők a jobb alsó sarok irányába, a leendő sírbarlang még elhagyatott, sötétlő nyílása felé sietnek. (János tesz említést arról, hogy az új sírhelyet a közeli kertben szemelték ki: Jn 19, 41.) Krisztus keresztjétől jobbra Jézus gyászolói alkotják a kép harmadik, szintén népes (11 fős) és a fény által leginkább megvilágított csoportját: a Mária fölé magasodó János kétségbeesve szorítja két öklét Krisztusra emelt, fájdalomtól eltorzult arcához. Jézus anyját három vagy négy nőalak veszi körül, egyikük, talán Mária, Klópás felesége kezét vigasztalón szorongatva, együttérző mozdulattal hajtja fejét az övé mellé; tőlük jobbra ketten rémülten kuporodnak össze. A kereszt lábához hajló, nem könnyen kivehető alakot az ikonográfiai tradíció alapján Mária Magdolnaként azonosíthatjuk.

tépi; Máriát, aki ájultan csuklik össze, miközben egy asszony támogatja, egy másik meg kétségbeesve tárja szét karjait; a százados, aki feltekint Krisztusra, és a megvilágosító fölismerés kifejezéseként felemelt karjaival imádkozva hullik térdre; asszonyokat, akik ijedtükben a földre borulnak vagy eltakarják arcukat; egy kutyát, amint a kereszt felé csahol; zsidókat, akik rémülten sietnek el, és másokat, akik egy láthatóan mély megrendülésében kezét a mellére szorító főpapot vezetnek el a színről. Azzal, ahogy Rembrandt e lelki megrendültség okát igyekszik képszerűen megformálni, messze túllép a bibliai szövegen, és átalakítja azt. Nem a Lukács-evangélium szerinti sötétséget ábrázolja, nem a megnyíló sírokat, hanem egy fénykúpot, amely Krisztus fölött tör be az éjszakai sötétbe [einbricht in das nächtliche Dunkel]*, amelynek folytán a középső csoport, úgy tűnik, a fényben feloldódik, testetlenné válik. A teljes, sugárzó fénybe állított figurákat csak finom, szétszálazott körvonalak jelölik, belső rajzolat és modellálás nélkül, mindössze a kontúrokat akcentuáló könnyű sraffozással. A százados gazdátlan lovát vezető katona arca üres oválist mutat: a fény vakító csillogása felmorzsol minden testi formát. De ez a fény is esemény, történés* [ein Geschehen]. *Lezúdul* [stürzt hinab] *a földre, a sötétbe, betör* [einbricht] *a földi zónába, úgyszólván robbanásként hat* [es wirkt gleichsam explosiv]*, minthogy minden irányban szétszórja a jelenlévőket, vagy a földre teremti őket. A kép kompozíciója e fénydinamikából bomlik ki, minthogy az centripetális mozgáshullámokat kelt, amelyek a megfeszített és az előtte térdeplő százados központi csoportjától, a tartalmi és kompozicionális középpontból indulnak ki."*[170]

Az extrém hosszú citálást a szöveg példás *enargeia*ja indokolja: a képleírás során Frey irodalmias kifejezésektől sem visszariadva törekszik arra, hogy a képet lelki szemeink előtt a százados megvilágosodásának drámai eseményeként, ok és okozat egymásutánjaként evokálja. A mennyei fény, úgymond, „behatol" a sötét világba, „robbanást" okoz, „hullámokat kelt", vagyis rémületet, ijedtséget, ájulatot vagy megrendülést vált ki a földön; egy természettörvény erejével, ellentmondást nem tűrve veti szét a földi-emberi világ megszokott rendjét. A szöveg nyomatékosan azt sugallja, hogy ebben a képi világban szolid identitással bíró dolgokkal (materiális testekkel, fizikai erőkkel stb.), továbbá oksági relációkkal, röviden: cselekvő erők és azt elszenvedő tárgyak eleven, dinamikus kölcsönhatásaival van dolgunk. A kép ereje, illetve a képen ábrázolt csoda hitelessége azon alapul, hogy Rembrandt hibátlanul képes ennek az elevenségnek vitathatatlan *evidenciaként* való megjelenítésére – és ennek engedve beszélhet Bacsó is az első változat kapcsán a közlés egyértelműségéről.

E retorikára Freynek azért van szüksége, hogy aztán az átdolgozott változaton (IV–V. állapot) épp *minden evidencia hiányát* regisztrálhassa. Nem csupán „a folyamatok észlelhető megnyugvását" tapasztalja, hanem egy olyan állapot beálltát is, amelyben az egyértelmű szereposztás már nem érvényes: ezt nevezi utóbb kissé homályosan „az esemény időn túli létté" való átértelmezésének. A századosnak szóló kinyilatkoztatás

170 **Frey 1956,** 223.

egyértelműségét ikonográfiailag a bűntudattal terhelt Pilátus és az ártatlanul megfeszített Krisztus „szellemi dialógusa", pontosabban a dialogikus megértés hiánya, a „tépelődő szkepszis" váltja fel. De az ikonográfiai tárgy hosszan tárgyalt módosulásánál lényegesebb a formáé: *„Az első változattal szemben a 4. állapotban történt átdolgozás – pusztítás. Még az ellennyomaton konkrét részletekben felismerhető változtatásokat*[171] *is megsemmisíti a hidegtűvel húzott sraffok* sűrű fátyla, amelyek az egész lapot elborítják, oly módon, hogy a mély árkok mögött a kép tetemes részei (mindenekelőtt a jobb fele a rossz latorral) egészen eltűnnek a sötétben. A figurák csak *látomásszerűen* látszanak, egy absztrakt tér kristályos szerkezetének foglyaként. Az üres előteret vad, szabálytalan vonások és foltok kaotikus kavargása uralja – ezeknek már alig tulajdonítható tárgyi jelentés, és már csak érzelmi kifejezésértékkel bírnak. Az átdolgozás így *fragmentális jelleget ölt, amiben valami kimondhatatlan megformálásáért való küzdelem mutatkozik meg."*[172]

Figyelemre méltó módosulás Frey retorikájában, hogy miközben a Golgota hegyén jelenlévőkkel immár minden csak *megtörténik* („eltűnnek", „látszanak", „magukba merülnek", „fogva vannak" stb.), a leírás minden dinamikus cselekvést implikáló kifejezése („pusztítás", „megsemmisítés", „birkózás") immár egyedül a rézkarcoló művész kezemunkáját írja körül. A képleírásban alkalmazott erős igei állítmányok az ábrázolt eseményről az ábrázolás eseményére tevődnek át. Az első változat „szubjektív-realista" képvíziója egyfelől egy „absztrakt tér kristályos szerkezetére", másfelől „vad, szabálytalan vonások és foltok káoszára" hullik szét. A mozdulatlanság és cselekvésképtelenség állapotát paradox módon hiperaktív, sőt erőszakos művészi jelenlét állítja elő.

Ok és okozat, alanyok és tárgyak szabatos identifikálhatósága az első változaton még a művészi eszközhasználat célszerűségét és arányosságát igazolta: a kontúrok, modellálások és sraffozások eloszlása, kontrasztjaik és adagolásuk Frey szemében egy relatíve egyszerű ábrázolásprobléma tökéletes technikai megoldásaként jelennek meg. Ebből következően a [IV–V.]-ben bekövetkezett változás lényege, hogy az eszközhasználat célt téveszt. Mintha a művész képtelenné válna saját „alkotói aktusának forma- és értelemadó ereje" és a magában „formátlan, értelemidegen anyag" latens feszültségének uralására[173]: elveszti kontrollját munkatárgya, céljai, eszközei, sőt saját indulatai felett is.

A *kudarc* persze nem közönséges hiba vagy tévedés: ellenkezőleg, művészileg hiteles kifejezése egy súlyos magánemberi és világnézeti válságnak. A mélypont közelében, akárcsak Michelangelónak a *Rondanini-Pietà* **[4.55]** esetében, Rembrandtnak sem marad egyéb *autentikus* választása, mint a forma tönkretétele. Rembrandt eljut,

171 Frey itt olyan, korábban részletesen tárgyalt motivikus módosításokra utalt, mint számos epikus motívum eliminálása, a János–Mária-csoport újraértelmezése, illetve a magába roskadó Pilátus lovasfigurájának bevezetése és főszereplővé avatása a római százados helyett: vö.: **Frey 1956,** 225ff.

172 **Frey 1956,** 228.

173 **Frey 1946,** 89.

úgymond, „a megjelenítés határáig" [Grenze des Darstellbaren], és immár „valami kimondhatatlan megformálásáért" [Ringen um die Gestaltung eines Unaussprechbaren], illetve „a már-nem-megjeleníthető megjelenítéséért" [Ringen um die Darstellung des Nicht-mehr-Darstellbaren] küzd. Művészileg attól értékes, hogy rámutat arra, amit anyag és kifejezés kiegyenlítődése *elrejt* a sikeres mű stiláris egyöntetűségében.[174]

Frey tudománytörténeti helyét Dvořák bécsi szellemtörténeti iskolája és a hamburgi Warburg-könyvtár között félúton szokás kijelölni. Anélkül, hogy e bonyolult kapcsolatok filológiai részleteibe bocsátkoznék, fontosnak tartom leszögezni, amit eddig is hangsúlyoztam: hogy Frey megközelítése mindenképpen az ikonológiai paradigmaváltáson *innen*, a stílustörténet keretei között marad. Persze, mint jeleztem, az első bécsi iskola képletekben fogalmazó absztrakcionizmusát a szellemtörténészek következő generációja túlságosan vértelennek érezte, és a szaktudományos ábrázolásokban is igyekezett nagyobb nyomatékot adni a művészet társadalmi és életösszefüggéseinek. Az ún. „expresszionista" művészettörténet feldolgozásaiban – nem függetlenül az „élet" és „művészet" új szintéziseit kutató egykorú lázas avantgárd törekvésektől – olyan tartalmi mozzanatok vizsgálatához is visszatért, mint amilyenek a világnézet, a vallásos hit vagy művészetfelfogás különféle történelmi alakzatai[175] – az ilyen vonatkozások érdemi vizsgálatától Riegl, Wickhoff, Jantzen vagy Wölfflin rigorózus módszertani pozitivizmusa még kifejezetten féltette az új művészettörténet-tudomány autonómiáját.[176]

Az a tipológia, amelyet Frey a *Realitätscharakter des Kunstwerkes* keretében a művészi szimbólumok eltérő valóságfokaival kapcsolatban kifejt,[177] s amely a fétistől (amely „maga az istenség") egészen az elvont fogalmi jelölésig, a megértetés puszta eszközeiig terjed, igen sokban Warburg antropológiai modelljének konstitutív polaritásaihoz kerül közel.[178] Míg azonban ez a polaritás Warburgnál minden valódi képnél immanens meghasonlásként jön számításba, és a befogadótól „polarizálást", vagyis a kép heteronómiáinak *lejátszását* követeli meg,[179] addig Frey – Cassirert követve – a képet olyan egyöntetű, totalizáló látomásként definiálja, amelynek hitelességéért „a teremtő akarat-aktus" egységelve, az alkotói szubjektivitás totális jelenléte szavatol.[180]

---

174 Frey végül is a pétervári *Tékozló fiú*ban pillantja meg a válság megoldásának művét. Vö. **Frey 1956,** 231–232.

175 Radnóti Sándor egyenesen „a művészetfogalom historizálásában" látta a szellemtörténeti iskolát megalapító Dvořák legfőbb teoretikus teljesítményét. Vö. **Radnóti 1980,** 373–398. Az én itt kifejtett Frey-értelmezésem szempontjából ennek a legfontosabb megállapítása az, hogy Dvořák „miközben megrögződött művészetfogalmak ideologikus voltát leplezte le, saját elemzéseinek ideologikus [értsd: az expresszionizmus reformgondolkodásából eredő modern] voltát nem ismerte fel. Historizálta a művészetfogalmat, de nem historizálta a saját művészetfogalmát." – Uo., 394. – Mindez okfejtésem logikája alapján annak a bizonyítéka, hogy a szellemtörténet, noha sok mindenben finomított rajta, végső elemzésben nem haladta meg a stílustörténet-írás paradigmatikus kereteit. Vö. **Rényi 2002,** 10–11. Vö. **Prange 2004,** 210–215.

176 **Locher 2010,** 450ff.

177 **Frey 1946,** 107–149.

178 **Wind 2005,** 38–41.

179 Vö. erről konkrétan **Rényi 2005,** 91–100., illetve: 116–135., vö. itt 44–49.

180 Frey 1921-es Dvořák-nekrológjában így fogalmaz: „arról van szó, hogy … valamely kész művészi jelenség minden részjelensége, amely ellentmondásmentesen zárul össze egyetlen egységgé és oldódik fel benne, ebből az alkotói egységből gondolatilag ellentmondásmentesen ki is bontható." **Frey 1922,** 16.

Hogy Frey mennyire nem tudta valóban és mélységében magáévá tenni Warburg radikálisan különböző pozícióját, arra épp a *Három kereszt* itt vizsgált analízise nyújt frappáns bizonyítékot. Már a XIX. század második felében észrevették, hogy Rembrandt az átdolgozáson Pisanello Gianfrancesco Gonzagát ábrázoló medáljáról **[4.56]** vette át a magányos lovas motívumát, és ez természetesen Frey figyelmét sem kerülte el. Ugyanakkor a meglepő motívum adott kontextusban való szerepeltetését Rembrandt részéről pusztán attribúciós és ikonográfiai argumentumként veszi számításba. Egyrészt azzal intézi el, hogy a szokatlanság nem elegendő érv az átdolgozás sajátkezűségének elvitatásához; másrészt azzal, hogy a lovas nemes, világi személyisége alátámasztja a Pilátusként való ikonográfiai olvasat helyességét.

Az ő interpretációjában egyedül az kap hangsúlyt, hogy Pilátus méltóságteljesen, leszegett fejjel, bűntudatosan gondolataiba merülve bukkan fel a keresztnél, hogy megrendült alakja mintegy „szellemi dialógusba" lépjen a Megváltóval; csendes, tépelődő szkepszise pedig szervesen illeszkedik, úgymond, az újrakoncipiált kompozíció „időn túli nyugalmához" (és mint láttuk, szervetlenül a karcoló indulatos gesztikulációjához). Holott nagyon is kézenfekvő lett volna arra is rákérdeznie, hogy maga Warburg miért tűzte fel a *Három kereszt*et kifejezetten e motívumkölcsönzés okán (!) a *Mnemosyne*-atlasz 74. sz. táblájára? **[4.57]**[181]

Mármost nyilván Warburgot is megragadta a figura magába forduló karaktere. Csakhogy az az *Atlasz* konceptuális keretében épp egy olyan elidegenített, zárványszerűen elkülönülő *idézetként* jön számításba, amely éppenséggel megbontja és problematizálja a stiláris egyöntetűséget. Az itáliai-reneszánsz motívum fölismerése Warburg szemében a kép reflexiós potencialitását hozza mozgásba. Hogy közelebbről milyen megfontolásból vette fel a Gonzaga-medál és a *Három kereszt* kettősét az *Atlasz* anyagába, arra egyedül a 74. tábla néhány szavas dedikációjából következtethetünk.[182] A címben a megfontoltság [Besonnenheit] és a távolságtartás [Distanz] fogalmai jelennek meg irányadóként: a Pisanello-medál pedig olyan történeti egységként, amely Rembrandtnál „transzformáción" megy át, és a belső fordulat [innere Wandlung] szimbólumává lesz. Ennek persze csak akkor van értelme, ha a római százados *nyilvános* fordulatával konfrontáljuk – és Warburg nem is mulasztja el a *Három kereszt* első verzióját is odatűzni a tablóra. Gombrich szerint Warburgot leginkább az foglalkoztatta, hogy miért nyúl a művész egy-egy nyilvánvalóan meglepő forráshoz: pl. az itáliai quattrocento reprezentációs kultúrájába illeszkedő Gonzaga-medálhoz, amelyről tudjuk, hogy megvolt legendásan gazdag műgyűjteményében, de amely mégis szokatlanul idézetszerűnek tűnik: mintha olyan nézőre várna, aki nemcsak felismeri ezt az idegenséget, de képes azt a vallásos megtérés tematikájába integrálni is. Megint az ösztönkészte-

181 A képtörténész Warburg észjárásának újszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ez a kérdés tudomásom szerint azóta sem merült fel a rézkarcokkal foglalkozó akadémiai Rembrandt-kutatás horizontján.

182 **Warburg 1929/2000,** 122–123. Taf. 74.

tés és a tényleges cselekvés közötti lélegzetvételnyi „szünet" ama reflexív mozzanatáról lehet szó, amely Warburg számára, úgymond, „a legmagasabb kultúrát" jelentette, s amely az 1926-os hamburgi előadáson vetített *Médeia*-karc (B. 112., **[1.10]**) általa adott értelmezésének is a kulcsmozzanata volt. Mintha Rembrandt ezúttal a megtérés vallásos transzállapotának megjelenítésében érvényesítené a reflektáltság „magasabb" értékszempontját – módszere azonban a vízió egyöntetűségének megbontása, mondhatni a totalizáló tekintet megosztása. Nem egyszerűen a lovast veszi át Pisanellótól, hanem az egész *képet:* a takarásmentes teljes profilnézet, a figura magába merülése, a ló és lovasa relatíve egyenletes kidolgozása egyaránt a medál önmagába záruló körformátumát, mintegy a figura zárványszerűségét implikálja. Ez lényegi különbség az első változathoz képest, amely szintén itáliai forrásból merít, de azt szuverén módon mégis fölülírja: közismert, hogy a *Három kereszt* kiindulópontjaként a Marcantonio Raimondi köréhez közelálló rézmetsző, az ún. „Játékkocka B. mestere" egy metszete **[4.54]** szolgált, amelyről Rembrandt nemcsak a százados térdre hulló figuráját vagy a lovas katonákat, de a gyászoló Mária-csoport egy sor elemét is átvette. Csakhogy itt szó sincs arról, hogy forrását mint olyat meghagyná felismerhető elkülönültségében: hogy a Golgotán történtek spontán látványélményének folytonosságát egy másik kép idézőjeleivel szakítsa meg. Gombrich a Gonzaga-medál montázs-szerű beapplikálását nem ezzel az itáliai pátoszmintának az átvételével kontrasztálja, inkább Bertoldo di Giovanni 1478-ból való bronzreliefjének Mária Magdolnájára hivatkozik **[4.58],** akinek a Krisztus-keresztet szenvedélyesen átkaroló mozdulatában Warburg egy zaklatott menád késő antik pátoszformuláját vélte felismerni.[183]

45

Frey mindebből semmit sem észlel. Sőt, az ábrázolhatatlannal birkózó ádáz pusztítása mindenre utal a művész munkájában, csak a warburgi értelemben vett megfontolás [Besinnung] jelenlétére nem. Mi sem állhatott távolabb Warburgtól, mint a történeti Rembrandtnak indulatos kortársként való efféle intuitív aktualizálása, olyan „megértése", amely inkább a dilthey-i történeti-pszichológiai hermeneutika nyomvonalán halad, vagyis nem a mű, inkább a műben önmagát kifejező *alkotó* megértésére törekszik.[184] Frey számára a [IV–V.] fragmentáltsága éppoly reflektálatlan kifejezés Rembrandt részéről, ahogy saját műleírásának *enargeiá*ja is nélkülözi az őt a műtől elválasztó három évszázadnyi történelmi időtávolság kritikai reflexióját.

Warburg viszont – s ez paradigmatikus különbség – a klasszikusok számunkra való *idegenségének* tudatosítását tekintette kiindulópontnak[185] (vö. itt 35ff.): a korszellemmel ellentétben kifejezetten az élményközvetlenség esztétikájának problematikus mivoltából indult ki. Az általa preferált képtudomány nem is a stílusok közvetlen fiziognómiájának módosulására, inkább a képek történeti, illetve aktuális *működésének*

183 **Gombrich 1981,** 397.
184 **Frey 1946,** 86.
185 **Rényi 2005,** 86.

sajátos antropológiai feltételeire kíváncsi: ennek megfelelően a mű/néző kapcsolatot (illetve ennek a művekben tárgyiasult formáit) nem egy univerzálisnak tekintett szubjektum–objektum viszony specifikus és jól historizálható alesetének tekinti, hanem az emberi kultúra pótolhatatlan és egyedi funkciójának, amelynek kivételes szerep jut az ember önartikulációjában, önmegértésében és a kultúra folytonosságának fenntartásában (ld. itt 44ff.).

Míg tehát a képtörténész Warburg alighanem a *Három kereszt*en is inkább a képi szövet belső szakadására volt érzékeny, és azt afféle montázsként, az érett Rembrandt stílusának intencionált polaritásaként értékelte, a szellemtörténész Frey szeme előtt továbbra is az organikus-vizionárius mű képzete lebeg – akkor is, ha Michelangelo és Rembrandt párhuzamos szellemtörténeti példáin épp ennek tragikus szétesését detektálja. A historizált forma fragmentáltságában Frey – a személyes válság szimptómájaként – *nolens-volens* a modern expresszionizmus indulati közvetlenségét olvassa a művész fejére.

Egy ikonológiai olvasat: a Rézkarc-sorozat mint meditációs szekvencia

Egészen más kérdés áll Margaret Deutsch Carroll érdeklődésének homlokterében. Az ő beszédmódjától idegen Riegl és a stílustörténeti észjárás „metafizika nélküli hegelianizmusa", a stílusoknak *az ember* és *a természet* korspecifikus viszonyát tárgyiasító formaként való felfogása. Szubjektum és objektum viszonya az ő érvelésében a tárgyhasználat *kulturális* praxisaként jelenik meg. 1981-ben az *Art Bulletin*ben publikált nagy tanulmányát, amelyben a méreteiben, ambícióiban és komplexitásában a *Három kereszt* párdarabjának tekinthető *Ecce homo*-karcból (B. 76., *Krisztust a nép elé állítják*, 1655, **[2.142]**) kiindulva fejti ki elképzelését a nyomatok és a protestáns vallásos meditáció összefüggéseiről, a továbbiakban *par excellence ikonológiai* olvasatként fogom interpretálni.[186] Nem lévén megelégedve azokkal a pragmatikus, illetve formalista magyarázatokkal, amelyeket Christopher White (a Rembrandt-karcok legfontosabb monográfusa) e reprezentatív művek folyamatos és nagyívű átdolgozásának föltűnő jelenségére adott, Carroll felfigyel „a narratív átalakítások közös mintázatára" és ennek mélyebb okaira kérdez rá. Mindkét mű esetében megfigyelhető ugyanis, hogy az első állapotokban a bibliai elbeszélés „viszonylag tiszta ábrázolása" Rembrandt kezében fokozatos „csonkoláson" [mutilation] megy keresztül, ámde úgy, hogy „a végső képeken a narratíva korábbi változatai és a művész csonkító átdolgozásai is láthatók maradnak".

186 **Carroll 1981,** 585–610.

Vajon nem arra valók a módosítások – kérdezi az ikonológus –, hogy a bibliai történet újabb és újabb átértelmezésére ösztönözzék a nézőt? Továbbá, „hogyan értelmezzük e nyomatok végső állapotait, amelyek oly transzparens módon árulkodnak létrehozásuk komplex folyamatáról? […] lehetséges-e, hogy az átdolgozások szekvenciájában koherens és értelmes rendet találjunk?"

Az *Ecce homó*t, amelynek mind a nyolc átdolgozása praktikusan egyetlen évben, 1655-ben készült, Carroll eleve *sor*ként kezeli[187]. Noha ő is látja, hogy a *Három kereszt* esetében az első változat és az átdolgozás között eltelt tetemes idő folytán aligha lehet az egymást váltó öt stádium teljes szekvenciáját tekinteni a voltaképpeni (intencionált) értelemegységnek, a két alapállapot között mégis tartalmi egymásra épülést, lényegi kontinuitást tételez föl – ami a végső képben összegződik vagy kulminál.

Carroll hipotézise szerint valamiféle homológia áll fenn a biblikus tárgyú rézkarcok állapotainak egymásutánja és a XVII. században űzött, bizonyos bibliai elbeszélésekből kiinduló meditációs gyakorlatok rutinszerű menete között, amelynek lépései a protestáns prédikáció és a devocionális költészet emlékeiben is föllelhetők. Ez utóbbiak is rendre a szituáció érzékletes leírásával-felidézésével kezdődnek, hogy a meditáló lelki szemei előtt a szemtanú hitelességével táruljon fel a helyszín, a szereplők, kapcsolataik és a közöttük zajló események látványa. A folytatásban aztán a meditáció fokozatosan átlendül egy spirituálisabb, az adott eseménynek a megváltás univerzális művében betöltött helyére, illetve a meditáló szubjektum saját helyére, sorsára reflektáló stádiumba, míg végül „a spirituális elragadtatottság emelkedő állapotába, a Krisztussal való találkozáshoz és szembesüléshez jut el."[188] Carroll ezzel analóg lépéseket vél leolvashatni a Rembrandt-karcok menetéből is. Bár az *Ecce homo* esetében jóval szerteágazóbb érvelő apparátust tud mozgósítani, mint a *Három kereszt* esetében, ezt itt helyhiány miatt nem taglalhatom.

Ami a B. 78-at illeti, Carroll konkrétan arról beszél, hogy az első verzión **[4.52]** a háromórás sötétségbe berobbanó mennyei fény változatos eseményekre (a századosra, kyrénei Simon csoportjára, az épp Krisztus sírhelye felé tartó arimathiai Józsefre és Nikodémuszra stb.) irányítja a figyelmünket, ami azzal a következménnyel jár, „hogy elválaszt bennünket a kereszten függő Krisztus magányos alakjától. Ezt szolgálja az előtér sötétlő figuráinak repoussoir-gyűrűje, amely távol tart bennünket Krisztustól, és a távoli megfigyelő szerepébe száműzi a nézőt".[189] Ezzel szemben „a negyedik állapot feszesebb térbeli, időbeli és narratív egységet ad a keresztrefeszítés jelenetének. Most az egész szcénát sötétség borítja: ez Krisztus központi figurájához képest, akinek teste most erőteljesebben plasztikusra van modellálva, minden további részletet másodlagossá tesz. A táji részletek és a legtöbb *repoussoir*-figura eltűnt, az előtér síkszerűvé lapo-

46

187 David R. Smith ezzel kapcsolatos szkeptikus megjegyzéseit ld. **Smith 1985,** 300. n. 21.
188 **Carroll 1981,** 586.
189 **Carroll 1981,** 607.

sodott, így Krisztus térben közelebb kerül hozzánk. Az ezt megvalósító hosszú, párhuzamos karc- és hidegtű-vonások is befelé, a keresztre irányítják tekintetünket." Eltűnik minden olyan részlet, amely eltereli a figyelmet Jézusról és a meghalás pillanatáról. „A fény már nem Krisztus áldozathozatalának megváltó következményeit jelöli, reszkető vibrálása inkább meghalásának múló pillanatát sugallja. Az alsó sarkokból közép felé tartó átlós vonalzatok – anélkül, hogy kifejezetten ábrázolnák, az e pillanatban bekövetkező földrengést éreztetik, míg az ágaskodó ló egy állat a természeti megrázkódtatásra való rémült reakcióját közvetíti. Az előtér futó alakja is osztja ezt az érzelmi állapotot – szemben a korábbi fázisokkal, ez a figura nem azonosítható arimathiai Józsefként vagy Nikodémuszként, s futásának iránya és célja sem lehet a leendő sírhely, illetve annak előkészítése. Inkább felénk tart, menekülve Krisztus halálának látványa elől, egy olyan pánikteli állapotban, amelyet John Donne *Riding Westward*jának (1613), e tipikus meditációs költeménynek a nagypénteki sorai adnak vissza a leginkább: »Aki meglátja az Úr arcát, mi maga az élet, halállal lakol: hát miféle vég vár arra, aki meghalni látja őt?«"[190] Carroll, aki műleírásában szót sem ejt az újonnan bevezetett lovas – mint láttuk, sűrűn tárgyalt – idézet-mivoltáról, ennél a figuránál komolyan – analóg ábrázolások bevonásával – mérlegeli, hogy annak Rembrandt saját arcvonásait kölcsönözte-e vagy sem. Mindenesetre úgy véli, hogy Rembrandt intenciója az átdolgozással közvetlenül a néző involválására irányul: „nemcsak közelebb hoz bennünket a központi eseményhez, de személyesen is érintve vagyunk. Amíg az I–III. állapotokon a jelenet szereplői egymással váltanak pillantásokat, addig a IV. állapotban két lovas, a kifelé futó férfi és az egyik lator is ránk mered: így tesznek bennünket a korábbiaknál sokkal inkább jelenvalóvá. Ahogy az előtér síkszerűvé tételével elhárulnak a térbeli akadályok, a néző ilyen elismerésével a történeti távolság is kiiktatódik. Mindennek paradox következménye, hogy a jelenet egyszerre pillanatszerű és időtlen, hogy történelemként és személyes revelációként is egyaránt eleven." Ha a *Három kereszt* módosításai esetében nem is tudja végigkövetni a meditációs szekvencia valamennyi lépését, annak kiinduló és végpontjait az ikonológus világosan fölismerhetőknek tekinti.[191]

Fontos látnunk, hogy Carroll – és ezt explicite ki is mondja – a meditációs költészetet nem Rembrandt *forrásának*, hanem szöveges *analógiájának* tekinti. Egy a XVII. században űzött kulturális gyakorlat – az individuális vallásos tapasztalat kiváltására irányuló célirányos meditációs munka – különféle formáiról van szó, amely történetesen költői és képi műalkotások szerkezetében és stiláris kialakításában érhető tetten, illetve jószerével csak ezekből extrapolálható.[192] A Donne devóciós poémájával való

190 John Donne: *Good Friday*, 1613, *Riding Westward*, Jékely Zoltán fordításában: „Meg is hal az, ki látja Isten arcát; / Minő halál vón látván néki holtát?"

191 **Carroll 1981,** 608.

192 Ennek az összefoglalónak nem tárgya, hogy Carroll elemzésének ikonológiai korrektségét megítélje. A paradigmatikus keret analíziséről, nem paradigmán belüli korrekcióról beszélek.

összehasonlítás során strukturális rokonságot fedez fel a művész személyes szerepértelmezésében is: a történet *elbeszélő*jének kívülálló pozíciójától mindketten a Krisztussal szembekerülő *hívő* istentapasztalatáig jutnak el, és ezt a sajátos jelenlétet művükben mintegy reflektálják is. A végén egyszerre vagyunk, úgymond, szemtanúi mind a Golgotán lezajlott döbbenetes eseményeknek, mind a művésznek, aki alkotói erőfeszítéseivel meg akar felelni nekik. Míg azonban Donne esetében ez a küzdelem tisztán spirituális marad, addig Rembrandt *művészi-anyagi* dimenzióba is emeli azt: „a nyomat médiumának természetét és potencialitásait teszteli és a szentséges [*sacred*] reprezentáció kihívásaival – a spirituális tartalom materiális formába öntésével – küszködik". Olyan ez, mintha Rembrandt – fölismervén, hogy nincs mű, amely képes volna a tiszta spiritualitás felmutatására vagy elérésére – inkább olyat alkotna, amely – Donne és számos tizenhetedik századi devocionális költő közös stratégiájához hasonlóan – „e törekvés tökéletlenségét és lezárhatatlanságát rögzíti".[193]

Az ikonológus történész tehát, a paradigma-alapító Erwin Panofsky kifejezésével „idomulni"[194] próbál egy XVII. századi képhasználati gyakorlathoz: maga is mintegy meditációs alkalomként *használni* kezdi a műtárgyat. A megtalált ikonológiai értelmezési keretben Rembrandt narratív átdolgozásainak egymásutánja azzal válik megértetté, hogy – mintegy visszahelyezkedve az elfeledett szerepbe – az a mai néző számára is funkcionálisnak, azaz követhetőnek bizonyul. Végül is Panofsky intenciói szerint az ikonológus nem egyszerűen *kódolt jelentésekre*, egy elfelejtett kép-nyelv üzeneteire kíváncsi, inkább egy olyan *kulturális értelemegész*nek a megragadására kell hogy törekedjék, amely a művet a maga saját világában, vagyis egykori használói életösszefüggésében, habituális meghatározottságában már mindig is jellemezte. Az értelem (Sinn) nem azonos a jelentéssel (Bedeutung): míg az utóbbi csupán vizuális *jelek* adekvát dekódolásával (a megfelelő kód, a „szövegkönyv" felkutatásával) áll elő, addig az előbbi kulturális használati tárgyak saját világukon belüli *funkcionalitásaként* (tehát értelmes működéseként) írható le. Az ikonológus feladata ennyiben sosem a puszta kódfejtés, inkább azoknak a végleg szétfoszlott kulturális világoknak valamiféle rekonstrukciós kísérlete, amelyekben a ma számunkra idegen művek egykor „otthonosak", érthetőek, illetve használhatóak voltak. Ezért mondhatja Panofsky, hogy a jó történész dolga az, hogy – amennyire ez egyáltalán lehetséges, valamiféle „arkhimédészi nézőpontból"[195] – „alkalmazkodjon a művek eredeti intenciójához": hogy a mű személyes „újraalkotását" precíz történeti ismereteinek és becsületes történészi jártasságának kereteihez igazítsa. Deutsch Carroll olvasata végül is arra fut ki, hogy filológiai eszközökkel rekonstruáljon egy már régóta kihalt szemlélési, illetve értelmezési tradíciót, és azt bizonyos személyes retorika segítségével mai olvasói számára meg is elevenítse: hogy szubjektumként

193 **Carroll 1981,** 610.
194 **Panofsky 1984c,** 272.
195 E pozíció problematikus voltáról ld. **Holly 1996,** 160. sk.

mintegy az 'eredeti' tárgyba belehelyezkedve, eljátssza az *azonosulást* a képsorozatban implikált néző-, illetve hívő-szerepekkel, amelyek a képek mai szemlélői számára lényegében már irrelevánsak.

Nincs azonban szó arról, hogy az amerikai szerző explicite kidolgozná a *par excellence* ikonológiai analízis alap-előfeltevésének, a meditációs nyomatok egykori és mai befogadása közötti *történelmi és kulturális távolság*nak a problémáját. Pedig Panofsky épp erre figyelmeztet, amikor a művészettörténészt mint szükségképpen *megértő* esztétikai szubjektumot azzal különbözteti meg a „naiv" nézőtől, hogy ő „tisztában van a helyzettel: tudja, hogy a saját kultúrájában való adott szintű jártassága nem egyezik meg szükségképpen más országok és más korokban élő emberekével".[196] A voltaképpeni hermeneutikai feszültségviszony, ami az eredeti mű vallásos értelemkövetelése és a modern műértő szubjektív-esztétikai szükségletei, illetve történészként kifejlesztett empátiája között támad, Carroll horizontján problémamentesen oldódik fel az adekvát művészi kifejezésért való erőfeszítés fölismerésében, a vallásos és a művészi tapasztalat azonosításában. Ennyiben a tanulmány a „normál tudománnyá" lett ikonológiai értelmezés tipikus esetének tekinthető: a mű egykori kulturális kontextusát rekonstruáló kísérletnek, amely azonban épp az ikonológia legfontosabb tartalmi üzenetével, az utókori értelmezés humanisztikus küldetésével nem vet számot.[197]

Nem véletlen tehát, hogy a végén, a zavarba ejtő átdolgozás megítélésénél Carroll is a Freyéhez nagyon hasonló „modern" következtetésre jut: bár nem ontologizálja az [I–III.] és a [IV–V.] közötti különbséget, mint Frey, a szekvencia totalizáló megértése nála is a művésszel való *als-ob* azonosulás tiszta egyidejűségében kulminál. „Rembrandt [utolsó] nyomatain is […] azt érezzük: kevésbé az Úrral, mint inkább magával a művésszel kerültünk szemtől szembe."[198] Noha a tanulmány alapötlete épp a látásaktus historizálásának gondolata, a *Három kereszt* végső stádiumainak efféle aktualizálása Frey expresszionista képvíziójának egzaltált közvetlenség-élményével adekvát. Hisz mi egyébnek felel meg a meggyötört záró kép redukált olvashatósága és expresszivitása, mint a modern néző közkeletű befogadói rutinjának, amely jószerével minden „művészi" képben automatikusan az alkotói (a szubjektív) önkifejezés spontán objektivációját látja? Nos, épp az efféle modern-reflektálatlan asszociációkról mondja Panofsky, hogy – éppen mert mindennapi életvilágunk áttekinthetetlenül sűrű jelen idejében támadnak

196 Uo., 272.

197 Annyiban is tipikusnak, hogy egyáltalán nem érzi szükségét reflektálni a paradigma-alapító Erwin Panofsky „humanista" programjára és annak emelkedett morális imperatívuszára. (Vö. **Panofsky 1984c**). Az ikonológiai „nagyüzem" munkásainak horizontjáról rég eltűnt a művészettörténet mint humanista diszciplína morális küldetése: hogy a tudós humanista egy-egy sikeres interpretációjában, a *megértés* kiküzdött eredményeiben – ha csupán időlegesen, töredékesen és szubjektíve is – álljon helyre a történelem (az értelem története) megszakadt kontinuitása, a humanisztikus kultúrának az az évszázadokon át kiképződött szerves önazonossága, amelyet az idők során mindenféle barbarizmusok, az elidegenedett technikai civilizáció és a különféle totalitarizmusok folytonosan veszélyeztettek – és veszélyeztetnek ma is. (Vö. itt 40–42.)

198 **Carroll 1981,** 610.

– csupán merőben „irracionális és szubjektív folyamatok" eredményei; a műtörténész jobban teszi tehát, ha nem hagyatkozik rájuk, hanem arra figyel, amit „a művész céltudatos tevékenysége körvonalazott a számára".[199]

Az értelem egysége

Az eddig tárgyalt szerzők közös vonása, hogy – bár, mint láttuk, döntően más paradigmatikus keretekben gondolkodnak – az egyes fázisnyomatok helyes „összeolvasására", azaz valamely objektív közös nevezőjük megtalálására törekszenek. A *Három kereszt* minden állapotát külön-külön is olyan *objektum*ként, zárt műegészként kezelik, amelynek éppígylétéért a művész *szubjektuma* felel – akár mint individuális személy, aki kifejezi magát (továbbá kora, közössége stb. szellemét) bennük, akár mint ama meghatározott vallási, kulturális vagy egyéb felhasználói közösség tagja, amely kialakítja *használatuk* sajátos módjait és szabályait. Történészként arra törekszenek, hogy a művek *adekvát* szemlélésének és értelmezésének módjait ragadják meg: hogy saját, jelenbeli szubjektív látásaktusukban az *eredeti* szubjektivitás mintái (és a forma által közvetített instrukciói) szerint járjanak el. Láttuk, a stiláris különbségeket Frey spontán-tudattalan változásokként, Carroll egymásra épülő intencionált lépésekként írja le – utóbbi egységes értelem*egészt* lát ott, ahol az előbbi épp a folyamat egységének megszakadását, értelem*hiányt* állapít meg. Mégis, itt kifejtett dekonstruktív olvasatom végkövetkeztetése szempontjából fontosabb, hogy mindketten eleve, úgyszólván automatikus módon *reprezentációként* kezelik a képet, amely a néző számára láthatóvá/jelenvalóvá teszi a tárgyat: a formát viszont olyan instrukciónak tekintik, ami a nézőt a látás meghatározott módjaira vezeti rá – annak érdekében, hogy az realizálja a tárgy jelenlétét, és ezzel maga is részesévé váljon a reprezentáció működésének. Akár szubjektív „képvíziókról", akár a képzelődést ösztönző meditációs táblákról van szó, a képet rendre a látó vagy képzelgő szubjektum és a látott vagy elképzelt objektum *egyirányú* bináris oppozíciójában gondolják el. „Vízió" vagy „meditáció" a totalizáló közvetítés fogalmai, amelyek koherens összefüggést teremtenek a rézkarc fázisnyomatai között is: bármennyire mást is ért rajta a szellemtörténész vagy az ikonológus, ez az *egység* az, amit utólag mindketten értelemként hüvelyeznek ki a B. 78-as sorozatszámon és a *Három kereszt* címen egységesített *mű*ből.

De lehetséges-e a *Három kereszt* különféle állapotai között kapcsolatokat más módon is tematizálni? Nem lehetséges-e, hogy a hagyományos művészettörténet

199 **Panofsky 1984c,** 274.

értelmező rutinjainak rabjaként egyszerűen elsiklunk olyan kézenfekvő összefüggések fölött, amelyek ott vannak a „szemünk előtt", „működnek" a képeken, sőt közöttük is – de nincs szemünk, hogy fölfigyeljünk rájuk, és nincsenek fogalmaink ahhoz, hogy értelemként ragadjuk meg őket? Nem vagyunk-e bizonyos értelemben *vakok* a képpel szemben, amennyiben olyan értelmeket, amelyek nem illeszkednek előzetes megértésünk – ikonográfiai, stilisztikai, ikonológiai jellegű várakozásaink – mátrixába, de amelyeket kétségtelenül maga a kép generál, egyszerűen nem veszünk *tekintetbe?* Részben a kései modernek művészetének fokozódó önreferencialitása, a képalkotás és a művészi kifejezés eljárásainak, eszközeinek és feltételeinek növekvő reflexivitása, részben az új technikai médiumok, képfajták megjelenése megannyi új belátáshoz és fölismeréshez vezetett mind az újabb művészi praxisban, mind a képekről (nemcsak, sőt nem is elsősorban a „művészi" képekről) való elméleti gondolkodásban, csakúgy, mint az antropológiában, a vizuáliskultúra- és kommunikáció-kutatásban és még számos más területen, amelyek hatása alól természetesen a művészettörténet akadémiai tudománya sem vonhatja ki magát. A stílustörténeti vagy az ikonológiai beszédmód bevett kereteit feszegető újabb kortárs művészettörténeti diskurzusok a hagyományos, „kézműves" technikával készült képek egy sor olyan, eddig nem vizsgált kvalitására is rávilágítanak, amelyek felismerése óhatatlanul módosítja a hagyományos kérdésfeltevéseket is, illetve merőben új tudományos problematizációkhoz vezet.

A palimpszeszt mint „operatív gondolati modell"

Közvetlen témám szempontjából például nagyon tanulságos lehet a *palimpszeszt* fogalmának mint a képek átfedéses, kontaminatív és heterogén szerkezetét körülíró „operatív gondolati modellnek" a felbukkanása a kortárs képelméleti gondolkodásban.[200] Az ókori görög kifejezést, amely tudvalévőleg olyan értékes papiruszokat jelöl, amelyekről lekaparják a régi szöveget, hogy újat írjanak rájuk, Roland Barthes honosította meg a modern képtudományban, amikor a mozgókép-kocka és a standfotó (a filmből kimerevített pillanatkép és a film egy jelenetét utólag imitáló beállított állófénykép) különbségeinek szemiotikájáról értekezett. A két kép viszonyát azért nevezi palimpszeszt-jellegűnek, mert az új kép, miközben rárétegződik a régire, nem írja felül teljesen, nem törli ki, ugyanakkor nem is puszta derivátuma annak. Klaus Krüger szerint a barthes-i fogalomhasználat előnye, hogy a statikus képfelfogással szemben „a képi jelentést folyamatként fogja fel, mint olyan esztétikai eseményt, amely dinamikus módon, jelen-

200 **Krüger 2007,** 133–163.

tések elfojtásaként, cseréjeként és egymásra-rakódásaként megy végbe".[201] A kép így „eredeti és másolat, előkép és utókép, továbbá emlékezés és jelenbeliség, autenticitás és megrendezettség, azonosságok és különbségek heterogén rétegeződéseként" problematizálható. A megelőző és a rárakódó kép szimultán egysége olyan hibridet hoz létre, amelyben mindkettő egyszerre látszik is és meg nem is: közöttük koherencia és transzgresszió olyan új feszültségviszonya jön létre, amely kikezdi a „mű" hagyományos értelemegységét.

A *Három kereszt* esetében a palimpszeszt-fogalom igénybevétele ráadásul meglehetősen kézenfekvőnek is látszik. Végtére is annak, hogy Rembrandt, mondhatni brutális mértékű átdolgozásnak veti alá az 1653-ban szignált lemezt, a legközvetlenebb oka éppoly pragmatikus megfontolás lehetett, mint az egykori szövegmásolóké. Technikailag világos, hogy a tisztán hidegtűvel karcolt dúc, amelynek legfőbb vizuális eszköze a karcolótű vájatainak szélén feltorlódott fémsorja kiszámíthatatlan folthatása, a nyomtatás során gyorsan elkopott. Míg egy normál maratott karcról átlagosan mintegy kétszáz jó kópia volt készíthető, az ilyen munkákból legfeljebb ha ennek negyede: a *Három kereszt* első állapotáról például mindössze ötvenhárom elfogadható minőségű nyomatot ismerünk.[202] A kisebb szériák miatt az ilyen lapok eleve értékesebbek voltak. Alpers figyelemreméltóan sikeres marketingfogásként értékeli,[203] hogy Rembrandtnak sikerült komoly piaci keresletet generálnia rézkarcai különféle állapotai, illetve egyedi példányai iránt – végtére is sokszorosító műfajról van szó, amelyben az individuális kéznyomnak hagyományosan alárendelt szerep jut. Ő is idézi Houbraken 1718-ból való ismert feljegyzését, hogy ugyanis Rembrandt „szokása szerint csekély változtatással vagy jelentéktelen kiegészítéssel újra meg újra eladta nyomatait".[204] Variált a nyomópapír anyagával is: az első verzió első állapotának tizenkilenc ismert kópiája közül tizennégy a kifejezetten drága pergamenre *(vellum)*[205] nyomva készült. Látnunk kell, hogy Rembrandt rézkarcait egy speciális piacon, többnyire jómódú gyűjtőknek értékesítette – többüket névről is ismerni, egyikükről, Jan Pietersz. Zomerről pedig azt is tudni lehet, hogy szinte teljes kollekcióval rendelkezett a művésztől, s tudatosan törekedett egy-egy lemez valamennyi állapotának begyűjtésére.[206] Ehhez – a ritkaságok kedvelésén túl – szükség volt a különböző fázisok, illetve az azonos állapotról készült egyedi nyomatok sokszor minimális különbségei iránti kifinomult érzékre és fogékonyságra is.

---

201 **Krüger 2007,** 139.

202 **Hinterding 2011,** 130., no. 54.

203 **Alpers 1988,** 100–101.

204 **Houbraken 1718–1721.** I. 271., **Lecaldano 1988,** 12–13.

205 Tizenkét lapnyi pergamen ára egy 500 lap nyomtatásához elegendő teljes papírtekercs árának felelt meg. Rembrandtot természetesen művészi szempontok, például az anyag sajátos kvalitásai is érdekelték: a pergamen nehezebben szívja be a festéket, az hajlamos rajta szétfutni, emiatt a nyomatokon kiszámíthatatlanabb, festőies folthatásokra lehetett számítani. Vö.. **Kat. London–Amsterdam 2000,** 302., no. 73.

206 **Martin Royalton-Kisch 1993,** 116. Zomerről és a XVII. századi grafikai nyomatok *connaisseur*-i piacáról ld. még: **Robinson 1980.** XL–XLVI. Vö. még **Bevers 1991,** 160–169.

Ugyanakkor látni való, hogy ezek a praktikák a *Három kereszt* esetében részben a vonaltisztaság különösen a széleken megfigyelhető gyors romlásának ellensúlyozását is szolgálták. A második állapot minimális módosításai után a harmadikban Rembrandtnak mindkét szélen és az előtérben meg kellett erősítenie az árnyékos részek vonalzatait – ezen a ponton ítélte befejezettnek a munkát, és látta el dátummal/szignóval a lapot. Az utolsó, ötödik állapotról készült tizenhét kópia többségén a további kopások miatt már a festékekkel sem volt érdemes manipulálni, ezek többnyire szürkés, sápadt hatású nyomatok, egyre kevesebb markáns hidegtű-nyommal. Feltételezhetjük, hogy az első ötven példány ellenértéke legfeljebb a tetemes előállítási költségek fedezésére volt elegendő.

Rembrandtnak tehát, ha további kópiákat akart értékesíteni a költséges lemezről, fel kellett újítania a nyomófelület egészét. Az újabb – elsősorban az alkalmazott papírok vízjeleinek vizsgálatára alapozott – kutatások azt valószínűsítik, hogy a radikális átdolgozásnak közvetlenül az első verziók elfáradását követően kellett bekövetkeznie: hogy Rembrandtot nem a stiláris újítás szándéka vagy világnézeti preferenciáinak megváltozása vezette, inkább az az anyagi-technikai kényszer, hogy a lemezt egy újabb kép hordozására alkalmassá tegye, illetve hogy ameddig csak fennáll, kielégítse a sikeres nyomat iránti piaci keresletet. Egy a technikai kérdéseket sem elhanyagoló interpretációnak azzal is szembe kell néznie, hogy Rembrandt a [IV–V.] esetében már nem kísérletezett monotípiás variációkkal, például alig váltogatta a festékezés vagy a papír minőségét.

A sokszorosító grafika története nem ismer korábbról ilyen mérvű átdolgozást – ugyanakkor nem tudni olyan beható értelmezésről, amely az [I–III.] és a [IV–V.] közötti azonosságokat és különbségeket a leíró-ikonográfiai, a stilisztikai, illetve a technikai szemponton túlmenően a képi értelemadás oldaláról is vizsgálta volna. Az újraértelmezett *palimpszeszt*-fogalom abban lehet segítségünkre, hogy egy látszólag tisztán pragmatikus probléma (hogyan tehető az értékes nyersanyag újra felhasználhatóvá?) megoldásában fölismerjük és részleteiben is kifejtsük a rembrandti kreativitás néhány olyan művészi-technikai mozzanatát, amelyek rendre a kép mint médium valós természetét aknázzák ki. A munkafolyamat és a technika[207] konkrét elemzése révén tudunk rávilágítani azon elrejtések és feltárások, eltakarások és rámutatások esztétikai dialektikájára is, amelyek mindig is ott munkáltak e kivételes képek enigmatikus vonzerejében, katartikus képességében, legfeljebb nem volt fogalmi apparátusunk szabatos megragadásukhoz. Ennek a dialektikának a végigvitele az utólagos gondolati reflexióban azért is fontos, mert nem csupán a *Három kereszt*-típusú, egymásra rétegződő sorozatművek „működésének", hanem általában a kép és a látás természetének pontosabb megérté-

207 Rembrandt technikájának, illetve munkamódszerének legfontosabb összegzései: **Münz 1952.** I. 11–30.; **Bevers 1991,** 160–169.; **White 1999,** 5–18.

sét szolgálja. Azt a felismerést például, hogy minden látás *különbségek* észlelésén alapul, illetve minden kép különbségek liminális rendszerén keresztül állítja elő azt, amit megmutat – de valódi látás*tapasztalat* csak magának a különbségnek mint kontrasztív struktúrának a *meg*látásából, illetve a láthatók szimultaneitásának és redukálhatatlan heterogenitásának ama felismeréséből indulhat ki, amelyet – egy más teoretikus modellben – Gottfried Boehm *ikonikus differenciaként* határozott meg. Az erős képet az különbözteti meg a gyengébbtől, hogy következetesen dolgozza ki (értsd: teszi *követhetővé* a néző számára) az ikonikus kontrasztok e komplex vonatkozásrendszerét, és képes azt referenciális tárgya – esetünkben a vallási megvilágosodás – „logikájával" összefűzni. A „mű" komplex esztétikai tapasztalata éppenséggel a képi és a tartalmi logika egymás felől való kölcsönös értelmezésének/megvilágításának nyitott játékában, illetve összeszövődésük tudatosításában teljesülhet be.

A konfiguráció rendje

A palimpszeszt-modell lehetővé teszi tehát, hogy másként konceptualizáljuk a kiinduló és a fölülírt kép viszonyát: az állapotok egymásutánját ne az alkotásesztétikák kényszeres teleológiája felől, valamely végcél felé vezető útnak tekintsük, amelynek minden állomása a megelőző fázis – a beteljesült végállapot finalitása felőli – meghaladásaként, szükségszerű *tovább*lépésként igazolódik, hanem olyan rárétegzésnek mutatkozik, amely az „alatta" lévő másikat is látni engedi – sőt, új léthez, jelentőséghez juttatja. Mintegy rá is mutat arra, amit önmagával eltakar: arra ösztönöz, hogy a képalkotás konkrét munkafolyamata, *a megkülönböztetések dialektikus bonyolítása* felé fordítsuk figyelmünket, mert erről voltaképp nagyon keveset tudunk.

Gondoljuk például végig, hogy mit is jelent az, hogy egy nyomólemez „elfárad"? Mindenekelőtt azt, hogy a karcot alkotó vonalstruktúra (az egymásba szövődő kontúrok és tónusok szerkezete) bizonyos fontos pontokon elveszíti határozott profilját: mind a figura/alap, mind a környező – tán jobban kímélt területektől – való különbség tekintetében veszít kontrasztosságából. A fáradt dúcról lehúzott nyomat mindenekelőtt életlen: elmosódottsága nem festői hatást kelt, hanem zavarosat. Meg tudjuk-e fogalmazni, hogy mi a különbség a kettő között? Egy-egy fontosabb terület, alakzat vagy figura elhalványulása óhatatlanul is érinti a képet alkotó vizuális ellenpontok, evidenciák és latenciák egész, egymásra épülő rendszerét. Egy lemez felújítása ennélfogva nem más, mint legyengült kontrasztjainak helyreállítása – például újra-akcentuálása eltompult testkontúroknak vagy modellálásoknak, amelytől a figura például ismét „testet" és „teret" nyer, jobban képes „elemelkedni" hátterétől stb. –, hogy a kép visszanyerje az

ellenpontok feszültségeitől eleven játékát. A fentiek alapján azt szeretném bizonyítani, hogy a *Három kereszt* átdolgozásának kivételessége úgy írható le, mint az eredeti kontrasztstruktúrának – a képet konstituáló különféle elkülönbözödések egész rendszerének – *a legelemibb* szintaxisig visszamenő visszabontása és merőben új alapokon való újrateremtése.[208] Hogy ezt szabatosan is kifejthessem, szükséges némi fogalmi pontosítás.

Mindaz, ami egy képen elkülönült *figurá*nak látszik, aktuális mögöttjével mint *alap*pal szimultán kontrasztban kell hogy megmutatkozzon – ezt az elemi egységet nevezem a továbbiakban *konfiguráció*nak. Minden konfigurációban a *figura* manifesztálódik, *alap*ja csak valamiféle szellemképes holdudvarként, nem-manifeszt háttérként övezi – ez utóbbi mint hordozó nélkül azonban a figura egyáltalán nem jelenhetne meg. Amikor például az első változatot leírva fénycsóváról *beszélünk*, tekintetünk csak a sötét háttér-környezethez *képest* tud erre a figurára mint megnevezhető *dologra* fókuszálni: azért tűnhet a fénycsóva masszív, önálló létezőnek, mert markánsan elüt a kozmikus sötéttől, amely *alap*ként (háttérként) hordozza. Ebben a világban ráadásul úgyszólván minden, ami megkülönböztethető, ennek a mennyei fénynek a világító erejére van utalva: ami látszik, az csakis e világosság *miatt* és a sötétség *ellenében* látszik. A cselekvő fény és a földet borító kozmikus sötétség e konfigurációját ezért e változat *alapkontrasztjának* nevezem: azért fogalmazok így, mert a képen fölfedezhető számtalan további konfiguráció (figura/alap-egység) *valahogy* mind erre épül rá. A konfigurációk (szemben például az ikonográfia sematikus figuráival – „fény", „Jézus", „centurio" stb. mint értelemegységekkel) sosem pusztán diszkrét elemek, inkább egymásra épülő relációsorok – ezért képesek térbeli összefüggések érzékeltetésére. Például: az előtér sietős zsidói az [I–III.]-on azért válhatnak hatásos *repoussoir*rá, mert őket (figuratív rajzukat és modellálásukat) annak a világos tisztásnak a háttérével mint alappal látjuk szimultán kontrasztban, amely az imént még maga is *figura*ként (a fényesség figurájaként) íródott a mélysötét háttérre mint *alap*ra stb. **[4.59]** Világos továbbá, hogy a kép téri rendje nem más, mint a nyomatot alkotó világos és sötét felületek egy bizonyos mintázata, amely azért rendezhető különféle szintű konfigurációkba, mert a legelemibb grafémák – a nyom feketéjének és a papír fehérjének – elemi materiális kontrasztját Rembrandt mintegy *elrejtette* a sötétség és világosság ábrázolt kozmikus világának szuggesztiójában, a kép többé-kevésbé szabatos olvashatóságát biztosító alapkontraszt játékában. Ezért lehetséges, hogy *ugyanaz* a papír-fehér különféle konfigurációkban egészen eltérő helyi értékeket képviseljen: hol a mennyek kozmikus távolságát, hol a sziklasír kövének tapintható érdességét, hol a dús bokor leveleinek csillogó közelségét jelenítse meg. Rembrandt példátlanul kifinomult ökonómiával úgy építi fel a konfigurációk e láncolatát, úgy játszik a precízen motivált kontrasztok intenzitásaival, hogy a festéknyom

208 Ezért támadt több korai műértőnek az a benyomása, hogy két különböző dúcról, illetve két különböző kézről kell beszélni.

és papír szimultán kontrasztjára épülő rézkarc elemi szintaxisa úgyszólván láthatatlan marad, és csak idioszinkratikus „szellemképként" kíséri-gazdagítja a figuratív „világ" érvényesülését. A képsíkot pásztázó szem, noha szinte mindig csak a diszkrét *figurák* különbségeire figyel, valójában a *konfigurációk* egymásba fűződő kontrasztjátékait tapogatja le és realizálja térbeli előttek és mögöttek világszerű összefüggéseként.

A rézkarc vonalzatának egyenetlen fáradása látszólag csak a rejtett szintaxist érinti, mégis a teljes kontrasztstruktúrát szétzilálja: összezavarja a konfiguratív láncolatok kifinomult hierarchiáit, s ezzel gátolja a képi értelemképződés folyamatait. A folyamatos felújítások azonban egyre több kontrollálhatatlan relációt generálnak, s ezért előbb-utóbb eljön az a pillanat, amikor világossá válik: nincs tovább. Rembrandt az 1653-as harmadik állapot elfáradása után realizálja, hogy csak úgy folytathatja a munkát ezen a lemezen, ha mindent egészen elölről kezd.

Hogy újrakezdhesse a konfigurációs láncolatok építését, mindenekelőtt új, *semleges* alapot kell teremtenie, amire majd újabb figuráció épülhet rá. Mozgástere annál nagyobb lesz, minél inkább sikerül semlegesítenie (értsd: eredeti polaritásaitól megfosztania) a korábbit – de ehhez nemcsak a korábbi figurációt, hanem a korábbi alapot is „láthatatlanná" kell tennie. Rembrandt a negyedik munkafázisban szinte mindent lecsiszol a lemezről, hogy aztán beborítsa minden korábban érintetlen részét is – azt is, amely – gondolhatnánk laikus fejjel – nem fáradhatott el. Ő azonban pontosan tudja, hogy nem egyszerűen ettől-attól a figurától, hanem a korábbi kontraszt *szerkezetétől* kell megszabadulnia.

Ugyanakkor azonban világos, hogy teljes *tabula rasa* nem lehetséges: hogy az új konfigurációnál a régi *valamilyen* nyomaival bizonyosan számolni kell. A palimpszeszten mindig átüt az, amit levakartak s amit újjal el akarnak fedni. Ezért dönt úgy, hogy néhány – kevés, de hangsúlyos – motívum azonosságát mégis megőrzi: Jézus és a bal oldali lator keresztje, Mária és János figurái, a jobb oldali menekülő zsidó, továbbá a lovászlegény feje vagy a lándzsavégre tűzött szivacs, ha át is rajzolja őket, egzakt módon a „helyükön" maradnak.[209] Mint afféle vizuális „relék" vagy zsanérok, a régi és új feszes *egybevágóságát* egyértelműsítik, és olyan *kontrasztfüggetlen sémaként* funkcionálnak, amely épp konfigurációik eltérő módozatait, a képi prezentáció szisztematikus különbségeit teszi láthatóvá.[210] Bármilyen brutális mértékű is az átdolgozás, Rembrandt ezzel is kifejezetten az új lapnak a korábbiakkal való szoros összeolvasását ösztönzi. A tovább-

209 Az egyébként nagyon jó megfigyelő Frey érdekes módon csak a kereszt-motívumot tekinti azonosnak. Nem foglalkozom itt egy sor, a fentiekből adódó problémával. Ha csak egyetlen ilyen „reléként" funkcionáló helyet veszünk szemügyre a képfelületen, annak a lovászlegénynek a fejét, aki az első verziókon [I–III.] még a százados békésen álldogáló, Krisztus keresztjének hátat fordító lovának zabláját tartja baljával, az átdolgozásokon [IV–V.] viszont ugyanezzel a karjával már az ellenkező oldalról igyekszik féken tartani a képtér közepe felé ágaskodó lovat, fejének még kitöltetlen oválisa karakteres arcot és modellálást is nyer. Ha változatlan pozíciója folytán a két alakot azonosnak tekintjük, vajon ugyanaz a bal kar ugyanazt a lovat is zabolázza-e, amelyiket az imént még száron vezetett?

210 **Figal 2010,** 58–59. A motívumok rendje vs. a kontrasztok rendje: ezek eltérő osztályok.

biakban egy ilyen összeolvasásra teszek kísérletet – engedve a barokk képretorika figyelemterelő erejének, az első változaton a fény, a másodikon a függöny deiktikus utasításainak engedelmeskedem.

Az első változat: a fény deixise

A képek szemlélésének munkáját mindig azzal célszerű kezdeni, amit szemléletesnek szoktunk nevezni. Ami szembeszökő, az nem véletlenül az – a barokkban különösen nem. A *Három kereszt* első változatán – kétség nem férhet hozzá – a mennyei fény drámai betörése az, ami azonnal megragadja a figyelmet. Valóban meggyőzőnek tűnik Frey korábban idézett leírása, aki ékesszólóan ecseteli azt a „robbanást", amelyet az a sötétség világában kivált. Láttuk, hogy Frey a fényt is aktornak tekinti, amely azért képes *„minden irányban szétszórni a jelenlévőket vagy a földre teremteni őket",* mert maga is létezőként, mint az ábrázolt „dolgok" egyike – *nota bene:* a legfontosabbika – jelenik meg.

Figyeljük meg mármost, hogy közelebbről miként konfigurálódik és mit tesz a fény az első változaton. Mindenekelőtt: kúpszerű elrendezése folytán egyetlen centrumból kibocsátott, szétszóródó csóvákból áll, amelyek bizonyos dolgokra rávilágítanak, míg másokat negligálnak. Ez a különbségtétel a fény – vagy az őt irányító isteni erő – „cselekvése": eredményét a két lator figurájának eltérő kezeléséről olvashatjuk le.

A jobb oldali egész testét egyetlen, önálló entitásnak mutatkozó fénynyaláb – rézsútos irányú, az érintetlenül hagyott fehér alap és kb. húsz, szabad kézzel húzott, egységesen vékony, relatíve nagy fesztávolságú párhuzamos alkotta világos sáv – éri el. A roppant drámai erőt képileg egyrészt az kölcsönzi neki, hogy a sáv szélességét Rembrandt egzakt módon a homorító testprofil sarokpontjaival (a vállak és a lábfejek pozícióival) hangolja össze, ami a sugár irányított-célzott mivoltát sugallja, másrészt mind a pászma, mind a test kontúrjait – szemben a többi megvilágított gyászolóval a jobb fertályon – közös, egységes sötét háttérrel ütközteti. Ezért támad az a benyomásunk, hogy a latort nem egyszerűen fény éri, hanem a fény *eltalálja* – magatehetetlen teste fölfogja az energianyalábot, mintha egyenesen konfrontálódna vele. (Fokozza a hatást, hogy a lator hátraszegett feje, amelyet szemellenző borít, noha kívül kerül a csóva hatókörén, s így a sötét árnyékba kellene borulnia, mégis karakteres élességgel rajzolódik a háttér elé: a képi idioszinkráziának ahhoz hasonló példája ez, mint amit az imént a kikandikáló keresztvég esetében láttunk – negatívba fordítva.) **[4.60]** Fénycsóva és test manifeszt ütközése mintegy felfokozza mindkettejük szubsztantív mivoltát – akár aktív cselekvőként, akár passzív szenvedőként vannak *jelen* a színen.

Ezzel szemben a bal oldali lator, aki tudvalévőleg még a kereszten is csak káromolni tudja Jézust, s aki ezért nem is részesül az isteni kegyelemben, mintha konvencionális megvilágítást nyerne: a fénykúp bal szélén őt is éri némi világosság, ám testének nagyobbik fele – és persze hangsúlyosan az arca – sötétben marad. A jó latort érő fénynyaláb egyöntetűsége, paradox átlátszatlansága áll itt szemben a másik oldal zavaros kontaminációival. Amire itt felhívnám a figyelmet, az épp nem a triviális ikonográfiai kód, mint inkább az a *vizuális* tény, hogy a szórt (nem kontrasztos) megvilágítás miatt csökken e figura prezenciája, mondhatni a nézői tekintetet önmagára vonni képes ereje. Kontrasztív elkülönülése a saját hátterétől sokkal kevésbé magától értődő, mint a „jó" latornál: teste nem is fogja fel a rázúduló sugarakat, amelyek talán épp azért nem tűnnek irányítottnak, mert akadálytalanul keresztülhúzhatnak rajta. Paradox módon a fényt jelölő grafémák a rossz latrot nem „megvilágítják", inkább „beárnyékolják": őt a fénykúp bal szélén egy olyan „árnyékcsóva" éri el, amely bár feleolyan széles és jóval sűrűbb szövésű, nagyjából ugyanannyi párhuzamos egyenesből tevődik össze, mint vizuálisan „egyöntetűbb" párja a jobb oldalon. Az ő keresztfájának kinyúló sarka optikailag éppoly motiválatlanul kap fényt, mint a másik bekötött feje – ám ez az effektus itt épp ellenkező hatást kelt: a vele való ikonikus kontrasztban (és *kizárólag* vizuális elkülönböződésként, vele összeolvasva/egybenlátva) a függőlegesek és a szórt fény hatásának egymásmellettisége a latrot érő fény céltalanságának, esetlegességének „jelentését" kapja. A bal oldali sötét nyaláb formálisan analóg tehát a világossal, de nélkülözi a koncentráció, az irányítottság, az önazonosság és a jelenlét amaz evidenciáját, amelyet a fény drámai erejű *cselekvésének* forrásaként ismertünk fel.[211] A rembrandti rézkarcoló művészet egyik legvonzóbb művészi eljárását érhetjük itt tetten működés közben: a két lator közötti konvencionális különbségtétel kifejezetten ikonikusan, konfigurációik kontrasztív kezelésében és a figyelem adagolásának finom ökonómiájában mutatkozik meg.[212] A mennyei fény kiemeli a jó latrot, de ignorálja a rosszat – amiként a néző is, aki mintegy automatikusan követi a kép szuggesztív utasításait: inkább reagál a drámai intenzitású kiemelésekre, mint arra, amit a kép sem hangsúlyoz igazán. Persze észleli a különbséget, ámde anélkül, hogy azt *mint az evidenciákkal és a figyelemmel való játékot* is észlelné – vagyis tudatosan játszaná le azzal, hogy arra is figyel, amit a kép inkább elrejt előle.

---

211 Frivolitásnak tűnhet, hogy a mennyei fény tárgyalásakor csak a latrok megformálásával foglalkozom, a nyilvánvaló főszereplővel, Jézussal nem. Ennek az az oka, hogy itt elsődlegesen a kontrasztok elemi struktúrája érdekel, márpedig Jézus ebben a tekintetben is középhelyzetben van: minthogy az ő evidenciája (a szembenézetű kereszt sémája, középponti és hieratikus pozíciója folytán) eleve nem problematikus, azt Rembrandt úgyszólván konvencionálisan oldja meg.

212 Lucas van Leyden a Rembrandt számára nyilvánvaló mintaként szolgáló nagy *Kálvária*-metszetén **[4.61]** (285 × 412 mm, rézmetszet, 1517., vö.: *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries.* Ed. Ellen S. Jacubowitz, Stephanie Loeb Stepanek. National Gallery of Art, Washington, 1983) viszonylag egységes háttér-égbolt elé rajzolódik a három kereszt: a bal oldali lator sziluettszerűsége, illetve a jobb oldali szemből való megvilágítása precízen hozza az ikonográfiailag szignifikáns különbséget, épp a kontraszterő egyenletessége miatt mégsem képesek ennek erőteljes vizuális nyomatékot adni.

A MÁSODIK VÁLTOZAT: A FÜGGÖNY DEIXISE

47 Az átdolgozáson [IV–V.] **[4.53]** a leginkább *szembetűnő* alakzat – megint csak nem vitás – a jobb oldalt átszelő, a lator figuráját keresztező markáns átló, amelynek enyhén rézsútos függőlegese nagyon határozottan osztja egy sötétebb és egy világosabb mezőre a képsíkot. Ez nyilvánvalóan arra szolgál, hogy határozottan fölülírja az első változat fénykúpját, illetve annak drámai erejű fény-árnyék játékát. De bármilyen „erős" is az új hangsúly, bármily világosan *látszik* is a különbség, a kommentátoroknak ezúttal nincsenek szavaik, hogy egyértelműen rámutassanak és megnevezzék. Mint éppen *ez* a meghatározott kontraszt-alakzat, sem Frey, sem Carroll leírásaiban nem tematizálódik. Frey például úgy fogalmaz, hogy „a hidegtűvel húzott sraffok a lapot elborító sűrű fátyla még a figuratív módosításokat is megsemmisíti, a mély árkok mögött a kép tetemes részei (mindenekelőtt a jobb fele a rossz latorral) egészen eltűnnek a sötétben."[213] Carroll is a sötétségről beszél, amely eluralja az egész jelenetet, „hogy minden másodlagos részletet Jézus középponti figurájának rendeljen alá".[214] Ackley szerint „az egész földet beborító sötétség a téma egyetlen korábbi ábrázolásán sem vált ennyire tapinthatóvá, a sötétség soha nem vált ilyen erőszakos, aktív szereplővé": amint az első verzión a fény, úgy az átdolgozáson a sötétség az, ami „lezúdul az égből" és „kifelé sugárzik".[215] Christopher White szemléletes hasonlata a teátrális mozzanatra mutat rá: „a jobb oldalon mintha egy sötét függönyt húztak volna el, amely feltárja a szürkén fénylő közepet, a kereszten függő Krisztus látomásos képét…".[216] Az ilyen és hasonló leírások többnyire az ikonográfiai azonosítás és a stiláris differenciálás bevett rutinjait követik – de nem problematizálják azt, amit pedig bizonyosan *látnak,* s ami egyenesen kiált valamilyen magyarázat után.

Például a jobb lator keresztjének sarka, amely szokatlanul erőteljesen kandikál ki a „sötét függöny" (White) mögül. A Golgota hegyén függönyök jelenlétének nincs semmiféle relevanciája, és nincs jele a jelenet valamiféle – mondjuk képretorikai megfontolások diktálta – „színházias" keretezésének sem (bár, mint az imént idéztem, White spontán módon a megfeszített Krisztus keresztjének feltárulását látja általa dramatizál-

213 Egyébként is jellemzőnek tekinthetjük Frey eljárását, aki az átdolgozás részleteinek számbavételekor inkább a szerencsésen ránk maradt három *countre-épreuve* egyikét (olyan oldalfordított ellennyomatot, amelyet egy frissen készült levonatról még nedves állapotában húztak le) hívja segítségül, amelyen a csökkentett mennyiségű nyomdafesték olvashatóbbá, kivehetőbbé teszi a dúcra felvitt figurarajzot. Mintha zavarná az ábrázolt események részletes kifejtésében, hogy a lemezen nem látja „elég jól", amit látnia kellene – mintha maga a kép akadályozná őt a „tisztánlátásban". A *Három kereszt* átdolgozásáról három saját készítésű ellennyomat, továbbá egy makulatúra (újrafestékezés nélkül készült másodnyomat) maradt ránk. Vö.: Holm Bevers katalógustételét az 1991–1992-ben Berlinben, Amszterdamban, majd Londonban rendezett vándorkiállítás katalógusában: **Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991,** 268., no. 35.

214 **Carroll 1981,** 608.

215 **Kat. Boston 1980,** 246.

216 **White 1999,** 101.

va)[217]. De ha függönyt nem láthatunk, akkor mégis *mit* látunk? Miért marad továbbra is nyilvánvaló, hogy a lator figurája félig takarva van, és a sötétség „mögül" látszódik ki?

Az efféle apró, de zavarba ejtő részletet egy képen a narratológus Mieke Bal a kép „köldökének" *(navel)* nevezte el: olyan „magában jelentés nélküli középpontnak, mégis jelentéssel teli mutatónak, amely pluralitást és mobilitást engedélyez, és lehetővé teszi, hogy a néző igényeinek megfelelően új olvasatokat ajánljon, anélkül azonban, hogy engedné ezeket az olvasatokat az önkényességbe hullani."[218] Afféle vizuális provokációról van szó, amely, ha elég karakterisztikus, képes lehet megakasztani, illetve kibillenteni a nézőt konvenciókhoz igazodó, rutinszerű olvasásmódjából. (Ilyennek tekinthető például Wolfgang Stechow olvasata, akinek amúgy posszibilis magyarázata[219] szerint Rembrandt ezzel a beborító effektussal mindenekelőtt saját ikonográfiai hibáját korrigálta volna: azt tudniillik, hogy az első változaton a jó és a rossz lator megkülönböztetésekor nem számolt az oldalfordítással. Ezzel az árnyékolással, véli Stechow, helyreáll a séma rendje: most a másikat (a voltaképpeni „jó" latort) éri több fény, még ha kisebb is a különbség intenzitása, mint korábban. Az ikonográfusnak nem is szükséges tovább kérdeznie, például magyarázatot keresnie a bizarr „függöny" szerepeltetésére. Ennek némiképp ellentmond Erik Hinterding megfigyelése, aki szerint Rembrandt rézkarcain gyakorlatilag sohasem törődött az oldalfordításból adódó ikonográfiai aggályokkal, és csak a szignók esetében kalkulált vele.[220]

A „köldök" (magyarul nevezhetjük akár „bökkenőnek" is), épp megkerülhetetlensége folytán, új problematizációra ösztönzi tehát a nézőt. Magam úgy tekintem ezt a kis részletet, mint valamifajta vizuális diagramot, amelyből – szemléleti úton, a konfigurációs láncolatok fölfejtése révén – a képi artikuláció új logikája bontható ki. A továbbiakban, ebből kiindulva, a kép *szemléletességeken alapuló* értelemadó játékait igyekszem játszani, amelyek fölött az újrafelismerő rutinlátás leginkább elsiklik, s amelyeket a reprezentáció statikus fogalmával nem is lehet megragadni.

Leírhatjuk-e a függöny, a lator keresztje és az égbolt „figuráinak" térbeli együttállását az első változaton megismert konfigurációs láncolatként – nagyjából úgy, ahogy White teszi, amikor színpadi revelációként jellemzi azt? Eszerint a sötét síkfelületet azért érzékelnénk a függöny *figurája*ként, mert a kiálló sarok *mögött*jével együtt konfigurálódik, ami viszont – a maga részéről – figuraként a mögöttes égbolt *háttere* elé rajzolódna. Hogy ez mennyire *nem* evidens, azt jól mutatja e motívumegyüttes, illetve a probléma teljes ignorálása a szakirodalomban. Rembrandt itt űzött játéka ugyanis

---

217 A függöny kedvelt fogása a barokk képretorikának, ilyen esetekben Rembrandt olykor alkalmazott díszletszerű függönyöket. Vö. **Kemp 1986**

218 **Bal 1991,** magyarul: **Bal 1998,** 178., továbbá: **Bal 2001,** 84–87.

219 Vö. **Stechow 1950,** 254.

220 Erik Hinterding 2010. január 29-én az amszterdami Rembrandthuis *Rembrandt gespiegeld* [A tükrözött Rembrandt] című kiállításához kapcsolódó, eddig tudomásom szerint nem publikált előadását idézi **Van de Wetering 2011b,** 142.

kifordítja a konfiguráció imént jellemzett szemléletes logikáját, amelyben a *figura* többnyire kontúrokkal körülvehető, tónusokkal modellált, elkülönülő identitású tárgyat jelöl, amelynek, hogy önmagaként, fókuszáltan léphessen elő, közvetlen környezetét háttérfóliává kell semlegesítenie. Voltaképp igyekszik felcserélni a konfiguráció elemeit: az elkülönült figuratest minimumra redukálásával és a kontraszt egyidejű dramatizálásával a fenomenológiai értelemben eltűnésre ítélt háttérsíkokat teszi manifesztté – s ezzel krízisbe sodorja a kép *reprezentációként* való rutinszerű értelmezését.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a „függöny" kétes identitása. Ne felejtsük el, hogy mind az [I–III.] fénye, mind a [IV–V.] függönye a realisztikus reprezentáció *metatárgyai:* nem pusztán ábrázolható dolgok, de a *rámutatás* közvetlen instrumentumai is. Hatékonyságuk abból fakad, hogy *evidenciájuk*, vagyis további reflexiót nem követelő adottságuk révén intenzifikálni képesek mindannak a jelenlétét, amit kiemelnek, illetve látszólag spontán módon láttatnak. Egy függöny ábrázolása is, akárcsak a fényé, szükségképpen alapvető dologi megkülönböztetéseket implikál: átlátszatlan testével elválasztja azt, ami *előtte* helyezkedik el, attól, ami *mögötte* van. Ugyanakkor mégsem szubsztantív tárgy, mégis a kerethez tartozik. Nem véletlen, hogy a barokk – a modern képtudat első nagy korszaka[221] – olyannyira kedvelte a motívumot. A függöny konfigurációjában mintegy közvetlenül megtestesül, szemlélhetővé és reflektálhatóvá válik a kép univerzális paradoxona: hogy minden kép *megmutat* valamit (általa figyelmünk erre a valamire irányul), ugyanakkor – minthogy maga is zárt, egész és kizárólagos dologi létező, egy 'valami' a sok között – önmagaként is *megmutatkozik*.[222]

Mármost az átdolgozás sötét „függönye", hiába tűnik brutális, masszív keretnek, mégis másként funkcionál deixisként, mint az első változat fénycsóvái: nincs *saját* evidenciája, amelynek az általa láttatottakét kellene garantálnia. Fölöttébb kétséges térbeli pozíciója[223] és felületének különös transzparenciája ily módon nem a színpadi térre, inkább a képre, illetve önmagára mint egymásra *rétegződő*, egymáson hol inkább, hol kevésbé áttetsző absztrakt kontraszt-fóliák szövetére mutat rá.[224]

---

221 Vö. **Jay 1993,** 44.

222 Ez a különbség konstitutív: „nincs kép, amelyben ne lenne különbség önmaga és aközött, amit megjelenít, elképzelhetővé tesz vagy épp 'leképez': nincs kép 'ikonikus differencia' nélkül", ld.: **Figal 2010,** 57. (Vö. továbbá itt 143–145.; 220–224.)

223 Míg a lamentáló János tért ölelő mozdulatát „mögötte" levőként észleljük, addig a középső fertályon Rembrandt mintegy „eléje" is telepít figurákat: elválasztó peremének vonala nem fut keresztül a teljes képsíkon, hanem a gyászolók relatíve jól kivehető csoportját elérve idioszinkratikus módon véget ér vagy eltűnik; a Londonban őrzött makulatúra (vö.: **Kat. Boston 1980,** 300., no. 73.) tanúsága szerint Rembrandt a jobb szél felé még az első változat dús, apró leveles bokortenyészetét is megismétli.

224 Ha egyszer a sűrű, függőleges irányú vonalrasztert paradox takarásként („függönyként") problematizáltuk, nem lehet nem észlelnünk, hogy a takarás játéka az első változatról nyomokban itt maradt átlós „fénysugárra" is érvényes, amelynek jobbra tartó vonalai szintén eltűnni látszanak „mögötte". Az effektust a függönyszerű vertikálisok sűrű és sötét egymásutánja állítja elő: ezek hegyesszögben kereszteződnek a csóvát jelölő néhány átlóval. Az utóbbi felső szélét Rembrandt kívülről néhány vékony párhuzamos átlóval meg is erősíti: ezzel egyrészt még viszonylagosabbá teszi az első változaton még masszív, reflektorszerű fénysugár identitását, hiszen az még ennyire sem képes a háttér függőleges vonalrasztereit elhomályosítani (az észlelés fenomenológiájának nyelvén szólva: maga *mögé* utasítani), ugyanakkor e relatív kontrasztot a „függöny mögött" is érvényesíti, amennyiben a kísérő fóliát a takaráson is átütő sötét „materialitással" ruházza fel. **[4.53]**

47

Vessünk egy pillantást a Pilátus dárdahegye körüli háttérterületre is. Úgy tűnik, mintha a különböző sűrűségű párhuzamos szekvenciák nyalábjai, amelyek az első változat irányított fénysugarainak helyére lépnek, egy szövetfüggöny síkredőiként vetülnének egymásra: mintha a fény maga vetne árnyékot önmagára. A [IV–V.] kommentátorai között nem véletlenül asszociáltak többen a Máté evangéliumában (Mt 27.51) emlegetett templomkárpit Jézus halála pillanatában bekövetkezett meghasadására.[225] A kép roppant *ereje* mutatkozik meg annak a metaforának a kényszerességében, hogy az értelmezők a rézbe karcolt vonalháló *textúráját* rendre *textíliaként* metaforizálják.[226] A rembrandti átdolgozás ikonikus sűrűségében ily módon épp a *rámutatás* metatárgyai, a fény és a függöny rétegződnek egymásra, és válnak szétszálazhatatlanná. Noha az egyiket transzparenciája, a másikat épp átlátszatlansága teszi alkalmassá arra, hogy deixisként vállaljon szerepet a képek retorikájában, ebben a kontaminációban mindkettő elveszíti saját identitását, a reflektor és a színpadi keret rejtett stabilitását, ami arra szolgál, hogy látatlanul is hitelesítse mindannak a jelenlétét, amire rámutat. Annak, amit kontaminációjuk itt *láthatóvá* tesz, vagyis a rézkarc *physis*-ének, a vonalak és vonalközök változó sűrűségű kontrasztjának viszont már nincs köze a jelenléthez. Az az anyag, amely egyszerre és szétszálazhatatlanul lehet fény és árny is, illetve előtt és mögött is, éppen arra válik alkalmatlanná, hogy tárgyias konfigurációkba rendeződjön, vagyis valami önmagán túlit jelenítsen meg.

Ezért a figurák, amelyek a *Három kereszt* átdolgozott változatán mégis megjelennek, épp jelenlétük evidenciájától – plaszticitás és térbeliség magától értődésétől – fosztatnak meg. Voltaképp *sémák* maradnak, amelyek a figuralitás elvont fóliájaként rakódnak rá a rézkarc vonalszekvenciák és raszterhálók rétegei alkotta grafikus anyagára. Tekintsük csak a bal alsó fertályt és a teljes bal szélt beborító, átlós irányú, sűrű, mégis áttetsző vonalsorját, amely megdöbbentő egyenletességgel takarja be az „alóla" *kilátszó* rajzolatot – vagy azt a másik, ezúttal jobbról rézsútosan balra felfelé irányuló sraffozást, amely a jobb alsó sarokfertály fölött borul rá minden figuratív különbségre. Minden „stiláris" hasonlóság ellenére ezeknek nincs közük pl. a *Három fa* bal felső sarkának „esőfüggönyéhez": a szó emfatikus értelmében nem jelenítenek meg semmit. Csak akkor racionalizálhatnánk őket például mégoly idioszinkratikus („festőies") tónusokként vagy atmoszferikus effektusokként, ha láthatóságuk kontúrokhoz, illetve a figura/alap dialektikájához kötődne – mint ez a *Három fa* **[4.17]** esetében történik. De Rembrandt itt 43
nem a konfiguráció alap és figura egymás identitását kontrasztíve erősítő logikája szerint bonyolít: szokatlan mértékben kerüli az inkább felületképző hatású keresztsraffozást, s ha él is vele, szinte mindenütt arra játszik, hogy egy-egy szekvencia-sík önállóan is látható maradjon. A takarás dialektikus elvét itt a mélység nélküli áttetszésé váltja fel.

225 **Boon 1963,** 24.; **Stubbe 1968,** 42.

226 Korábban idéztem már Frey-t és White-ot, de hivatkozhatom a bécsi Albertina egy 1971-es kiállításának katalógusára is, amely szerint „*sápadt, valószerűtlen fény dereng át a sok sötét fátylon*". Vö.: **Kat. Wien 1971,** 134.

Végezetül még egy szembeszökő ikonikus elemet említenék meg, amelyről szintén nincs szó a kommentárokban: azt a többinél jóval élesebben nyomatékosított *egyetlen* átlós egyenest, amely Krisztus feje fölül indulva éri el a rossz lator keresztjének alját.[227] Jobbra fölfelé ezt is kísérik halvány párhuzamosok, ám ezeket korántsem magától értődő tömör nyalábként, önazonos dologként kell egybelátnunk: tőlük független merev függőlegesek hasonlóan sűrű – és a virtuális függönytől kontrasztíve megtámogatott – szekvenciái írják fölül őket. Van valami provokatív az egyenes szögfekvésének hegyességében is: ez jóformán az egyetlen olyan, amelyet Rembrandt – megint emlékeztetőül – megőriz az egykori fénykúp egyértelműen irányított sugaraiból, noha annak korábbi, elsöprő evidenciája nélkül. Ily módon a *szemünk láttára* válik láthatóvá „az esztétikai határ dialektikája": megmutatkozik a vonalnak az a paradox képisége, hogy egyszerre határolja mind a *figurá*t, mind az *alap*ot, amihez képest amaz megjelenik, miközben e peremfunkcióitól független, önálló létezőként is megmutatkozik.[228] Miközben átlós fekvésével megjelöli a sápadt fénysugarat, önálló absztrakt egyenesként az ábrázolást (a konfiguráció rendjét) magát is *keresztülhúzza*, beleértve önmagát mint a fénysugár mimetikus alkotóelemét is. Mert *el*ütő, *el*emelkedő vonalként azzal a másik virtuális síkkal is ikonikus kontrasztba kerül, amely ugyanilyen egyenesekből – bár kevésbé mélyre karcolt, egyenletes vonalközvastagsággal megsokszorozott függőleges párhuzamosokból – szövődik „mögéje". Világosan látjuk, hogy Rembrandt a második változaton épp a *nem-evidens láthatóságok kontrasztjaira* és *eltűnéseikre* fókuszál: ezeket a szemlélés munkája során rendre a nézőnek kell feltárnia és az ikonikus differencia tapasztalataként tudatosítania.

Most értjük csak meg igazán, hogy Rembrandt miért tesz jól látható erőfeszítéseket arra, hogy a megfeszített Jézus ikonját – sápadt, törékeny, de méltóságteljes alakját, nemesen szép fejének plasztikus árnyalását, misztikus önfényének mozgékony vibrálásával – *kivonja* a képet eluraló identitáscserék e vizuális turbulenciái alól. Azzal biztosítja képi jelenlétének vitathatatlan evidenciáját (azzal tesz tehát eleget a konzisztens vallási üzenet követelményének), hogy szigetszerűen elkülönülő konfigurációba, valamifajta, a latoréval diametrálisan ellentétes diagramba foglalja **[4.63].** A kereszt *mögé* egységes *saját* háttéralapot terít, egy függőleges irányban lefelé szélesedő, inkább egyenletesen sűrű szövésű sávot, amelyet – az első verzióra emlékezve – fentről beeső fénynyalábnak nézhetnénk, ha nem épp szürkéjének relatíve sötétebb gradiense különböztetné meg a vele határos, kevésbé keresztsraffozott, ennélfogva világosabb-fényszerűbb szomszédos nyalábokétól. Mármost ennek a zárt, Krisztust *keretező*-elkülönítő háttérfóliának a bal szélvonala szigorúan párhuzamos a kvázi függöny bal szélével, és épp ugyanazon a ponton metszi Krisztus keresztjét, amelyen amaz a latorét: meglepő módon mindkét kont-

227 Nem egyedi jelenségről van szó: az érett Rembrandtnál az 50-es évek szakrális tárgyú rézkarcain [*Ábrahám áldozata* B. 35. **[2.19]** *Jézus a Getsemáné-kertben* B. 75. **[4.62]** stb.] is felbukkan; ez a több mint szokatlan megoldás.
228 **Boehm 1973,** 118–138.

raszt-tengely a keresztek sarkait ugratja ki (persze nem azonos intenzitással) **[4.64].** Az efféle *szemléletes* együttállások sosem véletlenek egy képeit oly sűrűn és komplex módon organizáló művész munkáin, mint Rembrandt. Csak e párhuzamosságok és ismétlődések mentén válik láthatóvá ugyanis vizuális *különbségeik* szisztematikus volta: itt pl. az, hogy a figura/alap elemi dialektikája, amely a keresztre feszített Jézus prezenciájának evidenciájáért szavatol, miként fordul az ellenkezőjébe a hátulról, takarásban látszó másik esetében: utóbbit mintha úgyszólván a *saját háttere* rejtené el előlünk.[229] A bal lator sziluettje mintegy beszorul a „függöny" és az „égbolt" egyazon anyagból összerótt absztrakt síkjai *közé;* úgy tűnik el az ikonikus differencia *mis-en-abyme*-jében, hogy megmutatja azt.

Jézus és a lator e konfigurációit egyben látva válik csak világossá, hogy strukturált káosszal van dolgunk. Az átdolgozott változaton a *figurák* (Jézus, a latrok, a lovasok és a résztvevők) meg vannak fosztva a közös *alap*tól, amely egységesen szervezett háttérként szolgálna számukra, és lehetővé tenné a néző számára különbségeik *világszerű* összeolvasását. Konfigurációik itt megannyi diszkrét elemként egymás mellé sorolódnak: vizuálisan *a kontrasztok hierarchiájának hiánya* állítja elő a figurák sokat firtatott disszociáltságának, kommunikációképtelenségének benyomását, a reménytelenség nyomott atmoszféráját. Az ikonikus differencia e radikális határtapasztalatától az első változat világszerű kontrasztstruktúrája még inkább megkímélte a befogadót.

Függelék: ikonográfiai konzekvenciák

A figura és konfiguráció megkülönböztetése, amelynek segítségével korábban a két változat közötti, a kontrasztstruktúra átalakításából fakadó lényegi különbségre igyekeztem rámutatni, bizonyos, a figurák ikonográfiai azonosítását érintő kérdéseket is felvet. Például: elintézhető-e a képen ábrázolt esemény beazonosítása azzal, hogy fölismerjük a kereszttel szembeforduló, adoráló katona sémájának ikonográfiai relevanciáját? Más-

229 Most értjük meg a szembe nézetű harmadik kereszt (az újonnan „jóként" definiált lator) bal sarkának alig pislákoló, mégis félreérthetetlen illuminálódását is: ezt olyan *testetlen* (értsd: nem nyalábolt, nem irányvonalak keretezte) „fény" éri, amilyet Rembrandt legkáprázatosabb naturális effektusokkal élő karcain, így pl. az 1634-es *Az angyal megjelenik a pásztoroknak* (B. 44.) **[4.65]** alsó fertályán alkalmazott. A vizuális erő, amely a megrettent pásztorok és a menekülő állatok mágikus valószerűségét előállítja, ezen a relatíve korai munkán is a háttérrel való bravúros játékból fakad: konkrétan abból, ahogy Rembrandt a menekülők testárnyékait rendre sötétebbre veszi, mint közvetlen hátterüket. Ily módon az utóbbi mint absztrakt kontrasztfólia *eltűnik* annak a megvilágított tisztásnak a káprázatában, amely helyet ad a rémült menekülésnek. Ezt a mágikus valószerűséget a fénysugarakra való lineáris „rámutatás" csak akadályozná – ezért a sugárzás figurális rajzolatát Rembrandt csak a megnyíló égbolt fényenergia-centrumának érzékeltetésére tartja fenn. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a B. 44-en a középtáj bársonyos sötétsége azzal fokozza fel a fény prezenciájának erejét, hogy ikonikusan kontrasztálja az *aktív* fény és a *passzív* megvilágítottság különbségét: *egymáshoz képest* teszi láthatóvá őket.

ként fogalmazva: ugyanazt látjuk-e Rembrandtnál megtörténni, mint a sémát szolgáltató Játékkocka-mester metszetén? Lehet-e az aktuális képi megvalósulástól függetlenül is egyértelműsíteni, hogy „mi" történik a Golgota hegyén Rembrandtnál?

Nos, úgy látom: nem lehet. Az ismeretlen itáliai rézmetsző lapja és a *Három kereszt* között – túl a motívumok rokonságán – nem csupán stiláris, kifejezésbeli, illetve technikai-művészi különbség van, hanem egy olyan is, amelyet az ikonográfiai sematizmusnak inkább a típus-azonosságokra figyelő rutinja többnyire elrejt a művészettörténész szeme elől. A képi elbeszélés sajátos módjára gondolok, amelynek nagyon szép példáját látjuk érvényesülni az [I–III.] berobbanó fénye esetében. A fénykúp specifikusan narratív funkciójáról megint csak alig esik szó a műleírásokban, pedig az összefüggés voltaképp kézenfekvő.

Vegyük észre, hogy a római százados „megtérése" az evangéliumi elbeszélésben egy nyelvi deixis alakját ölti: a római katona rámutat Jézusra („ez Isten fia volt"), ám ezt amiatt teszi, mert a vég pillanatát követő természeti felfordulás – ezt sugallja nagy szuggesztivitással Rembrandt karcán a fény betörése – ugyanezt tette előtte: rávilágított Jézusra. A centurio széttárt karjának elfogadó gesztusa Rembrandtnál sem lehet egyéb, mint reakció a fény akciójára, amely megmutatta neki, amit ő válaszként csak kimond. Ezért kell Rembrandtnak a fény jelenlétét maximális erővel dramatizálnia: hogy azzal a százados térdeplését reflexszerű válaszeseményként hitelesítse. Az esemény magvát voltaképp két, időben egymásra következő, egyformán váratlan rámutatásként írhatjuk le, amelyek ugyanarra a tárgyra irányulnak, és a kép logikája szerint szimultán láthatóak. Ezért voltaképp fölületesnek kell ítélnünk minden olyan műleírást (például Freyét is), amely a reveláció eseményét Jézus és a százados közötti párbeszédként értelmezi: Jézus ennek a kommunikatív eseménysornak – képi-színpadi szereplőként – csupán elszenvedője. Ő van a középpontban, amennyiben a rámutatások őt érik, de narratív értelemben nem ő cselekszik és nem is ő reagál. A kezdeményező szerep a fényé, amely erejénél és célzottságánál fogva megjelöli őt, továbbá képes válaszreakciókat kikényszeríteni – a többiekből.

Ezért, ha cselekvő aktorként kell megragadnunk a „fényt", akkor mindenekelőtt olyan létező szubjektumról kell beszélnünk, amely képes különbséget tenni aközött, amire rámutat, és aközött, amire nem. Pontosabban szólva, amiről a kép el tudja hitetni velünk ezt a képességet. A „fény"-nek mint szubsztantív, önidentikus tárgyi létezőnek az érzékeltetése bonyolult ábrázolásprobléma, amelyet a *chiaroscuró*ról, a Helldunkelről, a fényárnyékról való elhamarkodott interpretátori beszéd hajlamos figyelmen kívül hagyni. Pedig nyilvánvaló, hogy döntő különbség van például a rávilágítás célirányos tette és a fénynek a puszta láthatóvá tételben feloldódó „látatlan" jelenléte között. Frey tesz említést például a százados lovászáról, akinek „arca üres oválist mutat: a fény vakító csillogása felmorzsol minden testi formát". Vajon ennek a „vakító csillogásnak" ugyanaz a funkciója a képi elbeszélésben, mint például a jobb oldali latorra eső fény-

sugárnak? Szét kell szálaznunk ezeket a különbségeket, hogy közelebb férkőzhessünk a rembrandti narráció lényegéhez.

Mint láttuk, Jézus vizuális prezenciájának „túldramatizálása" a *Három kereszt* itt vizsgált első verzióján tartalmi szempontból sem indokolt. Egy további, a deixisek rendjét tovább bonyolító „dialektikus képfolyamat"[230] megerősítheti ezt az összefüggést. Figyeljük meg az ájult Máriával szemben – nekünk háttal – térdeplő főkötős asszonyt; őt Rembrandt a római századoséhoz egészen hasonló hátulnézetben és hasonlóképp széttárt karokkal jeleníti meg. Valami ilyesmit a „Játékkocka B. mestere" metszetén **[4.54]** is látunk [vö. a jobb szélen mindkét karjával szenvedélyesen a kereszt felé kinyúló Magdolná(?)val] Rembrandt azonban kifejezetten ikonikus funkciót ad ennek a párhuzamosságnak. Mint oly sokszor, itt is azért nyúl vizuális azonosságokhoz (itt konkrétan a testméretek, a testtartások, a térirányok, a rejtett profilok és a nyitott tenyerek ismétlődéséhez), hogy utána markáns értelmet kaphassanak az árnyékolás, a kartartások és a figyelem tárgyának különbségei is.

Ha egyszer észrevettük az együttállást, a célirányos vizuális kontrapunktika – tehát a megfelelések és meg-nem-felelések szisztematikus kikerekítése, amelyet Gottfried Boehm nyomán *ikonikus sűrűség*nek [ikonische Dichte] nevezhetünk – itt új, ikonográfiai értelmet is generál. Ha a kereszthez forduló százados mondata („Bizony, Isten fia volt ez", Mt 27. 54) rámutatás az istenfiúként fölismert Jézusra, akkor a vele párhuzamos, ám Máriára tekintő asszonyhoz is egy ellentétes értelmű rámutatás rendelődik: az, amellyel Jézus – anyjához fordulva – önmagára mint egy szerencsétlen anya nyomorult gyermekére mutat rá: „Asszony, *íme,* a te fiad!" (Jn 19. 26). Tudvalévő, hogy ez a mondat szorosan kapcsolódik ahhoz a következőhöz, amelyet Jézus – ezúttal anyjára mutatva – Jánoshoz intéz: „*Íme*, a te anyád" (Jn 19. 27): ezzel bízza őt arra a tanítványra, „akit szeretett". S csakugyan, az evangélium szerint „ettől az órától fogva otthonába fogadta őt az a tanítvány". Jézus Máriával és Jánossal való kommunikációja a kereszt lábánál tehát a családi-emberi kötelékek evilági dimenziójában marad. Ez ad értelmet a párhuzamnak a főkötős asszony és a százados között. Az előbbi olyan magánemberi rezonőrként viselkedik, aki megérti Jézusnak a keresztről hallatott emberi szavait, a két „íme" értelmét: egyfelől látja a szenvedőt, másfelől – együttérző fájdalommal – mégis az anya felé fordul. Mintegy János alteregójaként kommunikatíve közvetít a jézusi mondatok eltérő tárgyai és eltérő címzettjei között – de nincs köze a százados kegyelmi tapasztalatához. Mert a százados mondatának deixise („ez") nem az evilági szolidaritás, a szeretet, a gondoskodás kommunikatív kölcsönösségén belül értelmeződik, hanem epifánián – a kinyilatkoztatás feltétlenségén – alapul. A katona árnyékolása a fényforrás felé fordulás mozzanatát, tehát a közvetlen istentapasztalatot nyomatékosítja: hozzá képest a megrendült asszony, mit sem érzékelvén abból, hogy őt is éri

230 **Bätschmann 1998,** 121ff.

a mennyei világosság, a szenvedők fájdalmas-reménytelen párbeszédébe merül. Hiába van „megvilágítva", nem a rámutató fénnyel, hanem a centurio relatív árnyaltságával kerül kontrasztív viszonyba. Ha a katona deixise a fény gesztusára adott viszontválasz, az asszonyénak egyszerűen nincs köze ehhez – s így felvillanás és viszontválasz időbeli egymásutánja és képi egyidejűsége paradoxonához sem.

Rembrandt vizuális intervenciója – a konfigurációk ikonikus ellenpontozásainak szervezettsége – a Golgotán történtek hagyományos ikonográfiájának chiasztikus újrastrukturálásához vezet tehát: arra hív, hogy – konzekvensen végigkövetve a konfigurációk, ikonikus hasonítások, motivikus és vizuális kontrasztok szemléletes játékait – vegyük észre Jézus a kereszten való jelenlétének alteráló modalitásait. Azzal, hogy nézőként realizáljuk ezeket az egymást föltételező, egymástól mégis elkülönülő szemlélői pozíciókat, vagyis hogy ugyanazt a konfigurációt (például Jézusét vagy a századosét) hol az egyik, hol a másik tárgy kontrasztív kontextusában vesszük tekintetbe, a különbség kilép a kép latenciájából, és új, de kizárólag a kép által generált értelem-összefüggéssé válik. Olyan tudás ez, amelyet – mivel a nézői tekintet megosztásán, ugyanannak a láthatónak folytonos újrakeretezésén, újrakontextualizálásán, újralátásán alapul – semmiféle ikonográfiai sematika nem képes kódolni – és mégis megfelel az Emberfia a lutheri *theologia crucis* gondolatában nyelvileg is explikált tragikus kettősségének.[231]

231 Egy ilyen *ikonikus* olvasásmód módot kínál arra is, hogy a „katolikus" és a „protestáns" értelmezési tradíciók ellentmondását is feloldjuk. Az, hogy a Golgotán történt események mennyiben tekinthetők Isten nyilvános megmutatkozásának, illetve mennyiben zajlanak a kegyelem személyes szférájában, divergens értelmezésekre adott alkalmat. Vö. erről **Rényi 1990–1992,** 96ff.

AZ EVIDENCIA CSAPDÁI

AZ ÖNMAGÁT KERETEZŐ KÉP ÉS A FESTÉSZET „TELEOLÓGIÁJA" REMBRANDT KENWOOD HOUSE-BELI ÖNARCKÉPÉN (1665–1669)

> *„A portré […] egyrészről – mint önmagában való jelenlét – a műbe való bezáródást jelenti, egy önálló és megkövült alakot, az arc és a látás dicsőítését; másrészt – mint önmagán kívül helyezés – a festés gesztusát, az ecsetvonást, egy elveszett alakot, egy saját megkaparintásának ritmusába beleveső tekintetet. Ám ez a két dolog ugyanannak a vászonnak a két oldalát jelenti: nem egy szemtől-szembent, épp ellenkezőleg: ugyanannak az oldalnak a hátát egymásnak vető belső megosztottságát. Csak a festészet bontja ki ilyen szigorúan a szubjektum teljes struktúráját és genezisét, az alakkal és színnel fedett felszín fekete bensőségét, a portré által a portréra vetett árnyékot."*
>
> (Jean-Luc Nancy: A portré tekintete[232])

Az idős Rembrandtnak a London melletti Kenwood House-ban, az Iveagh Bequest gyűjteményében őrzött lenyűgöző önarcképe[233] **[4.66],** amelynek keletkezését ma leginkább 1665 utánra teszi a kutatás, mindössze harmadik (s egyben utolsó) olyan munkája, amelyen közvetlenül festőként, kezében palettával, ecsetjeivel és festőbotjával jeleníti meg magát[234]. E tekintetben csak a Louvre 1660-ból való, eszköztelenségében is megrendítő önportréja **[4.67],**[235] továbbá a híres kölni ún. *Nevető önarckép* (1662–63) **[4.68]** előzi meg, amelyen a magát halálba kacagó legendás antik festő, Zeuxis szerepében látjuk viszont, kvázi műtermi körülmények között[236]. Nem tudjuk, hogy noha korábban is számos önarcképe szolgálta hivatásának és társadalmi rangjának reprezentációját, mi lehet az oka, hogy *a festés munkája* csak idős korában válik explicite is Rembrandt témájává[237]. Mindenesetre erős a kísértés, hogy ezt a különös ikonográfiai fejleményt valahogy összefüggésbe hozzuk e kései önreflexív művek párat-

33

232 **Nancy 2010,** 41.

233 Rembrandt: *Önarckép két körrel.* Olaj, vászon, 114,3 × 94 cm cm. London, Kenwood House, The Iveagh Bequest, ltsz. 57. **Corpus IV. 2005,** no. 26.

234 Ide számíthatjuk talán azt az 1648-ban készült rézkarcot is (B. 22.), amelyen alighanem épp karcolás közben jeleníti meg önmagát – nyolc év (!) kihagyás után úgy tér vissza a műfajhoz, hogy először mutatkozik be mestersége gyakorlása közben. Vö. **Alpers 1988,** 115–116. Mindenesetre meglepő, hogy Rembrandt, aki a legszigorúbb számítás szerint is legalább hetvenöt (!) alkalommal – közülük több mint félszáz esetben önálló festményen – ábrázolta önmagát, hosszú és sikeres pályája során ilyen csekély számú hivatásportrét készített magáról.

235 Rembrandt: *Önarckép festőállvánnyal.* Olaj, vászon, 110,9 × 90,6 cm. Párizs, Louvre. ltsz. 1747. **Corpus IV. 2005,** no. 19.

236 Rembrandt: *Önarckép Zeuxisként.* Olaj, vászon, 82,5 × 65 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. ltsz. WRM 2526. **Corpus IV. 2005,** no. 25.; Ikonográfiájáról ld. **Blankert 1973**

237 Az egészen korai, bámulatos kis bostoni zsánerképet (*A festő a műteremben,* 1629, Br. 419) **[4.69]** nehéz lenne a szó emfatikus értelmében önarcképnek tekinteni. Nem is került be az RRP önarcképeket listázó kötetébe **(Corpus IV. 2005).**

lan festői komplexitásával is – az alább következő fejtegetésekben a kenwoodi kép kapcsán magam is e csábításnak szeretnék engedni.

A kísértést ugyanis maguk a művek támasztják. Ha meg akarunk nekik felelni, nem is indulhatunk ki másból, mint a festmények közvetlen vizuális adottságaiból, nézőként szerezhető elemi tapasztalatainkból. Ha például az alább tárgyalandó Kenwood House-beli kép elé lépünk, egy dologgal bizonyosan nem tudunk *nem* szembesülni: a figura („Rembrandt") roppant elevenségével. Egyetérthetünk az önarcképek egyik legutóbbi monográfusa, H. Perry Chapman tömör jellemzésével: „Szembe nézetű, háromnegyedes alakja ellenállhatatlanul közvetlen jelenlétet teremt. Szembe fordulva áll a nézővel, karjait úgy tartja, hogy eleve is masszív alakja még szélesebbnek tűnik. Az arc magabiztos kezelése, az ecset hegyes végével megkarcolt vastag impasto építménye figyelmünket közvetlenül a tekintetre fókuszálja."[238] A személyes közvetlenség, a jelenlét evidenciája minden kései Rembrandt-portré első és legerőteljesebb nézői tapasztalata: a sokat megélt férfiú robusztus lénye és mélyre ható tekintete olyan szuggesztivitással bír, amihez képest minden egyéb részlet – az öltözék, a szerszámok, a körök a háttérben, de a festés módja, a színek, a megvilágítás vagy a kompozíció kérdései is – úgyszólván mellékes körülménnyé válik, érdektelen esetlegességként hat. Olyan erős ez az effektus, hogy a kései Rembrandt önarcképeiről szóló diskurzust hosszú évtizedeken át szinte kizárólag a centrumban álló lírai én vallomásosságának makacs képzete határozta meg. Másként fogalmazva: a képnek az a sugallata, hogy a festő hangtalanul ugyan, de *beszél*. Nem kevés kísérlet történt arra, hogy igyekezzenek mintegy „ki is hallani" a képből, amit éppen mond: *nyelvi* alakra hozni azt a szubjektív önvallomást, amelynek – a *kép* szemlélése közben – épp „szem- és fültanúi" vagyunk.

Amilyen naiv és megmosolyogtató mármost ez az elképzelés, annyira elháríthatatlan is – és tudjuk, a gondolat már Rembrandt kortársaitól sem volt teljesen idegen[239]. Végül is nincs portré, amely ne a modell és néző közös „beszédhelyzetének", kölcsönös jelenvalóságuknak valamilyen előzetes horizontjába illeszkedne, amely ne meghatározott befogadói attitűdök, történetileg kialakult értelmezési rutinok közösségére építene. Ma már sok mindent tudunk például a portrék „retoricitásáról", a velük kapcsolatos igények és normák természetéről és alakulásáról a XVII. századi Hollandiában. Azt persze nem hiszem, hogy a művészettörténésznek, bizonyos történeti kompetenciák birtokában a *fordító* klasszikus hermeneutikai szituációját kellene elfoglalnia: hogy nézőként az volna a dolga, hogy másokénál pontosabban értse és szabatosabb nyelvi alakra hozza például Rembrandt kenwoodi „üzenetét". Ugyanakkor meggyőződésem, hogy a kép kommunikativitásának problémáját nem intézhetjük el azzal, hogy művészettörténészként nincs dolgunk költői fantazmagóriákkal. A beszélő kép kihívása ma éppoly nyilvánvaló, mint korábban bármikor – elsőre ezt kell tehát kérdőre vonnunk.

238 **Chapman 1990,** 98.

239 E kérdést részletesen tárgyaltam a Rembrandt prédikátor-portréinak retorikáját elemző tanulmányomban, vö. **Rényi 2008,** 74–88. E kérdést részletesen tárgyaltam a Rembrandt prédikátor-portréinak retorikáját elemző tanulmányomban, vö. Rényi 2008, 74–88. Lásd itt némiképp módosítva 631–636.

Lírai olvasatok: a vallomásosság bűvkörében

„Emlékszel-e? akkor… Az is te voltál. Ez is te voltál. Ez is, az is te vagy. Hát lehet az igazság, hogy valaki ilyen emberarcú, öreg kutya legyen? Rongy. Még a kezed is reszket. Nem is a kezed, aki volt, nem ismerek rá!"[240]
(Bródy Sándor: Rembrandt szemben az önarcképével)

Nem tudjuk, hogy a kiváló magyar író, Bródy Sándor melyik öregkori Rembrandt-önarckép kapcsán vetette papírra a mottóban idézett sorokat. Alighanem mindegy is: végtére az önképe előtt dünnyögő öregember lírai vallomása az „ez is, az is te vagy" életigazságára, arra az elemi tapasztalatra fut ki, hogy a megfestett arcban valahogy az élet egésze őrződik és mutatkozik meg a néző előtt. A novella egy élmény költői összegzése, amelynek során a festő a stafeláj előtt szembetalálja magát önmagával – ha az élmény fogalmával az életfolyamatnak azt az eseményszerűen elkülönülő szakaszát nevezzük meg, amely – Gadamer szerint – „már nem pusztán futó, tovaáramló valami a tudatélet folyamatában", hanem intencionált értelemegész, „maradandó jelentéstartalom, amelylyel a tapasztalat rendelkezik annak számára, akinek része volt az élményben"[241]. Bródy Rembrandtja saját képét szemlélve-átélve voltaképp emlékezik – az önarckép úgy funkcionál számára, mint az önéletírás irodalmi műfaja, amelynek kitüntető sajátja épp az, hogy bár művekben objektiválódik, mégsem oldódik fel abban, ami közvetíthető belőle: „nem szakad ki az életmozgás egészéből, amelybe beolvad, és állandóan tovább kíséri azt". Bródy fikciójában így tűnik el a mű az esztétikai megélés tárgyaként – és lesz e tökéletes transzparenciában „az élet szimbolikus reprezentációjának beteljesülésévé".

Aligha véletlen, hogy az így fölfogott – Gadamer által „élményművészetként" aposztrofált – nagy művészet talán leghatásosabb bölcseleti konceptualizálása is Rembrandthoz, és különösképpen az ő önarcképeihez kapcsolódik: Georg Simmel magisztrális *Rembrandt*jára gondolok. 1916-ban írt „művészetfilozófiai kísérletében"[242] Simmel az önarcképet általában a portré-, illetve az emberábrázolás prototípusaként tárgyalja, amennyiben e speciális esetben „az eleven modell külső valósága és a művész belülről diktált valósága egységet alkot a tudatban". Nincs tér itt Simmel portré-esztétikájának részletes tárgyalására, amelyet a Rembrandt-esszén kívül számos tanulmányban fejtett ki[243]. Elegendő arra utalnom, hogy Simmel az arckép formaproblémáját az ember-

240 Bródy Sándor: *Rembrandt. Egy arckép fényben és aranyban*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1973. 140. Bródy a századfordulós kultuszhoz kapcsolódó Rembrandt-recepciójához, annak hazai és nemzetközi kontextusához ld. **Tóth 2004**

241 **Gadamer 1984.** 67.

242 **Simmel 1917; Simmel 1986**

243 Közülük csak a legfontosabbakra utalok: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichtes" (1901) in: Georg Simmel, *Das Individuum und die Freiheit, Essais,* Wagenbach, Berlin, 1984, 140–145. (magyarul: „Az arc esztétikai jelentősége", in: uő, *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások* (ford. Berényi Gábor), Atlantisz/Medvetánc, Budapest, 1990, 75–81.); „Ästhetik des Porträts" (1905), in: Uő, *Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik,* (Hrsg. Werner Jung), Taschenbuch, Hamburg, 1990, 277–293.; Uő, „Das Problem des Porträts" (1918), in:

ábrázolás olyan „logikai köreként” jellemzi, amiben „a lelket a testből, a testet viszont a lélekből kell megértenünk”[244]. Szerinte a nagy portréművészet, így Rembrandté mindenekelőtt totalitás-élmény: nemcsak a képen megmutatkozó individuum önmagával való egységének tapasztalata, de „a megformáló észlelés egységét is kifejezi”. Nem meglepő, hogy Simmel milyen jelentőséget tulajdonít a szemnek, illetve a pillantásnak, mint külső és belső, test és lélek, én és külvilág legfőbb közvetítőjének – mint a Másik ama pontszerű középének, amelyre nézőként is leginkább fókuszálunk. Míg „a kisebb formátumú életet élők pillantása pontosan arra a dologra irányul, amelyet éppen néznek”, addig Rembrandtnál „a tekintet mindig egyetlen pontra rögzül, egyúttal azonban még lát valamit, ami nem rögzíthető”: a tekintet maga is valami „helyileg és fogalmilag meghatározatlan”, ami „egyáltalán nem utal valamire, csak jelen van”. Figyelemre méltó mármost, hogy a rembrandti „mélység” e titkát Simmel is a tekintet különös beszédességeként írja körül: „hogy a szem beszél, az tulajdonképpen annyit jelent, hogy többet mond, mint amennyi elmondható.” A rembrandti pillantás „túl közvetlenül ered a lélek homályos és kimondhatatlan rétegeiből” ahhoz, hogy akár csak többértelműnek is nevezhetnénk: benne közvetlenül maga az individuális élet mint olyan nyilvánítja ki magát. Beszédként nem egyszerűen sokértelmű: egyenesen értelmezhetetlen[245].

Nem tekinthetjük véletlennek tehát, hogy amiként az író Bródy, úgy a filozófus Simmel sem tárgyal (legfeljebb itt-ott megemlít) konkrét Rembrandt-képeket. Bár minden művet „zárt, önmagában álló képződménynek” tekint, sorozatukban ugyanazon „egy élet vibrálását” konstatálja: „ahogy minden képben megragadott pillanatba beáramlik az egész élet, ugyanúgy áramol tovább a következő képig: a képek feloldódnak a szakadatlan életben, amelyben alig jeleznek állomásokat – az élet sohasem létezik, mindig lesz”[246]. Simmel épp az egyedi, zárt mű esztétikai totalitásának nevében utasítja el a képek biográfiai vagy stílustörténeti összeolvasásának bevett művészettörténeti gyakorlatát[247] – így kimondatlanul a Rembrandt-monográfus, Carl Neumannét is, aki utóbb, 1922-ben viszont épp azt vetette Simmel szemére, hogy normatív és történetietlen, amikor minden genealógiát és alkalmi kontextust mellőzve a kései stílust abszolutizálja az „igazi” rembrandti szellem megvalósulásaként.[248]

Uő, *Zur Philosophie der Kunst, Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze* (Hrsg. Gert Simmel), Gustav Kiepenheuer, Potsdam, 1922, 96–109.

244 **Simmel 1986,** 22–25.

245 **Simmel 1986,** 97–99.

246 **Simmel 1986,** 19.

247 Közismert, hogy Simmelnek a romantika hagyományához kapcsolódó életfilozófiája a századforduló eldologiasodott társadalmi életvilága, illetve az ezt szellemileg kiszolgáló pozitivizmus és historizmus (és benne az ilyen irányú művészettörténet-írás) kultúrkritikai reflexiójaként született: a portrénak a *Rembrandt*ban kifejtett és az esztétikai tudat közvetlenségére alapozott filozófiáját ennyiben a művészetnek tulajdonított kivételes megváltó szerep, valamifajta *esztétikai utópia* ideáltípusaként is olvashatjuk. Az abszolút autonóm műnek Simmelnél amúgy „nincs köze a valósághoz”, igazsága fölötte áll „valóság vagy látszat” alternatíváinak is.

248 „A formát elhagyó élet” győzelméről ld. **Neumann 1922,** I. 32. Neumann például így összegzi a kései portrék pszichológiáját: „Rembrandt mindinkább visszavonul magához: van valami gyanakvó, majdhogy nem ellenségesen

A művészettörténészek mármost csakugyan nem tehetnek úgy, mint az író vagy a filozófus: nekik mégis csak a művek történeti egymásutánjával kell megbirkózniuk. A legkézenfevőbb és leggyakoribb megoldás, hogy minden egyes képet a többivel összeolvasva mintegy a festő élettörténetének, valamiféle „lelki-szellemi fejlődésének" keretébe ágyazzák. Van valami ellenállhatatlanul vonzó ebben a lehetőségben: a Rembrandt-önarcképek pontos datálása, sorba rendezése és az életrajz ismert tényeivel való megfeleltetése kétségkívül a saját élet valamiféle folyamatos elbeszélésének, önreflexív kommentárjának kiolvashatóságával kecsegtet[249].

Az egyik legtanulságosabb kísérlet e téren Wilhelm Pinderé, aki *Rembrandts Selbstbildnisse* című monográfiája (1943) bevezetésében szintén a „látható alakban megformált teljes önéletrajz"[250] bevett fordulatát alkalmazza az önarcképek *corpus*ára. Pinder valójában a dilthey-i indíttatású pszichológiai-szellemtudományi megértéstan szellemében jár el: a formafejlődés pontos megragadása és az „életösszefüggések" rekonstrukciója arra szolgál számára, hogy ezekből úgymond a személyiség lényegét [sein Wesen] olvassa ki. Feladatát tehát nem a művek, mint inkább a bennük vagy általuk megnyilatkozó szerző megértésében látja.[251] Így ő sem tud szabadulni a portrék beszédességének kényszeres metaforikájától.

A Kenwood-kép kapcsán például így fogalmaz: „… [a művész-lét maga] beszél ezen az egészen összehasonlíthatatlan képen is, egy olyan vásznon, amely még a louvre-beli kései műnél is valamivel magasabb és szélesebb […] Ez is kimondott művész-arckép, de egész más a csengése, mert egész más viszonyban van a halállal. Olyan, mintha Rembrandt csendben és lassan a szemünk láttára húzódna vissza a tér mélyébe. Nincs keserves önvizsgálat, inkább ünnepélyes megigazulás lép fel a mulandósággal szem-

---

hárító, nem minden keserűség nélküli, ami most vonásain kiütközik: ebből sejthetjük, milyen érzékenyen finom férfilélek lakozott is benne… életében csodálták is, ütötték is, de meg nem tudták törni. Pokoli akaraterő – bár nem a cselekvésé, hanem az ellenállásé – gyülemlett föl benne – és ez rejtőzik abban a defenzív kifejezésben, amely minden kései képét belengi […] olyan győzelmes magaslatra jutott, hogy továbbra is egyre gazdagodó tudása többé nem viszi tévútra már." Ebben a kontextusban a Kenwood-kép úgy jelenik meg Neumannál, mint a nemes aggastyánként való ön-idealizálás, mint kvázi „uralkodói" önreprezentáció. De nincs ebben „[…]semmi nyoma győzelmi mámornak és győztes pózolásnak. Keserűen, de önazonosan, kivívott jogai birtokában magabiztosan szemlél bennünket, egy űzött, magányos, trónfosztott király – de mégis méltóságteljes, mégis király." Vö. **Neumann 1922,** II. 541–543.

249 Jakob Rosenberg 1948-ban megjelent monográfiájában például nem Rembrandt egocentrizmusára, hanem objektivitás-igényére helyezi a hangsúlyt. Így fogalmaz: „…szüntelenül és könyörtelenül figyelte önmagát, önarcképeinek sora a folyamatos változásról tanúskodik: a külső leírástól és karakterizálástól a legáthatóbb önelemzésig és önvizsgálatig… úgy tűnik, Rembrandt érezte, hogy meg kell ismernie önmagát, ha az ember belső életének kérdéseihez akar eljutni." **Rosenberg 1948,** 37. Fritz Erpel Rembrandt önábrázolásaiból először egy tehetséges, ambiciózus polgár fölemelkedésének, majd a világát mindig kritikusabban szemlélni kényszerülő magányos alkotó defenzívába szorulásának története bontakozik ki – ez vezet végül a kései művekben egy „a társadalomtól mindinkább távolodó, ám az emberiséghez közeledő" művész végső meditációihoz. Vö. **Erpel 1969,** 55.

250 **Pinder 1943,** 3. A toposz már Neumann-nál is megjelenik, aki a rembrandti portréfolyamot egyenesen a legnagyobb írók – Szent Ágoston, Rousseau, Goethe – önéletírásaival véli összehasonlíthatónak. Vö. **Neumann 1922,** II. 538.

251 Vö. Wilhelm Dilthey: „A hermeneutika születése", in: uő, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, *Tanulmányok,* Gondolat, Budapest, 1974. 493.

ben. Nemcsak az az erő van itt, amelynek meglétét még elszántan ki kell használnia, hisz itt az idő: inkább olyan, amely már eltűnőben van, amely kezd visszahúzódni a csöndbe. Nem elszánt és 'na még egyszer' megragadott evilág, inkább a túlvilág megemelése, amelyben a mester hívőként bizonyos. A festőállvány a vászonnal, amely a párizsi kép 'dolog-közeliségéhez' tartozik **[4.67],** itt hiányzik. A paletta itt van, de a jobb kezet, amely az ecsetet vezette, nem látni: világa távolodik a dolgoktól. Sötét a kép alja, de oldalt és fölfelé, a fej magasságában már világos tér nyílik meg [breitet sich heller Raum]. Ezért szélesebb. A Louvre képét a nagy alkotó kiegyenesedett teste
33 határozza meg, ezért ott a keretezés maga is függőleges. A Kenwood-kép **[4.66]** Rembrandtja ellenben leroskadt, már más elembe vágyik *[will eingehen in ein neues Element].* Rembrandt persze – akár a mai festők – jóízűt derülne, ha valaki ezt az értelmezést merné elébe tárni. Hisz ez természetesen csak későbbi nézőknek juthat eszébe, és az ilyesmi éppúgy ki van téve az elutasításnak, mint az elfogadásnak. A festő számára, amikor a maga legsajátabbját kell kimondania, idegen a nyelv beszéde: nem tudja elbeszélni azt, aminek kimondása ecsetjét némán vezeti. Mi azonban megkíséreljük, hogy nyelvét gondolva faggassuk *[denkend seine Sprache zu befragen].* Ez a nyelv a pusztán látható formáé. Valamivel nagyobb szélesség vagy magasság olyasmit is kimondhat, amit a festő szavakban még csak hallani sem szeretne. Nem mondhat egyszerűen 'túl'-t, de úgy kiszélesítheti az alak körüli teret, hogy az egészen elmerüljön benne: így mondja ki a belemerülést, a megérkezést. Úgy vezetheti a fényt, hogy az alakszerű önmagán túl terjedjen, s akkor kimondta, hogy 'túl', kimondta, hogy 'odaát'. Az 1660-as louvre-beli képen, ha megkockáztathatjuk ezt a fogalmazást, 'itt'-et mondott – e másikon viszont 'odaát'-ot mond."[252]

A leginkább figyelemre méltónak e szövegben azt a bizarrnak tűnő fordítói igyekezetet látom, hogy az értelmező a konkrét mű bizonyos képi kvalitásait (itt konkrétan alak és háttér méretarányait) – tudván tudva e művelet buktatóiról – közvetlenül nyelvi üzenetté fordítsa át. Pinder „hermeneutikája" azonban csak látszólag a képé. Bár hangsúlyozza nyelv és kép lényegi idegenségét, nem foglalkozik azzal, hogy miként állítja elő a kép a maga értelmeit. Regisztrálja például az alsó sötét sáv fokozatos átmenetét a szélesebb és világos felsőbe, az alak fokozatos kontúrvesztését, bevonódását a kép mélyébe stb. – de ezeket nem a megjelenítés az adott képen belül saját értelmet generáló folyamataiként követi végig, hanem mindjárt egy másik – a párizsi – kép analóg minőségeivel veti-olvassa össze. Ahogy az önéletrajzban is fejezetről fejezetre más történik, de végig ugyanaz a hang szól, az a benyomásunk keletkezik, hogy Rembrandt is egyetlen folyamatban, úgyszólván egymásra festi az önarcképeket: az egyik a másiktól kapja értelmét, és csak együttesen teremtenek olyan világot, amit „gondolva lehet faggatni". Ez vezeti az értelmezőt a végső konklúzióhoz: „a két ellentétes kép –

252 **Pinder 1943,** 97–98.

megint egyszer – egymást kiegészítő párt alkot: fausti ellenpontozás."[253] Végső soron a képet magát Pinder is, akárcsak Simmel[254], afféle transzparens fóliának vagy ablaknak tekinti, amelyen keresztülnéz, hogy a Másik jelenléte – a művészi géniusz irracionális kegyelméből – közvetlen élményévé váljon.

Ikonológiai olvasatok: a jelentésesség bűvöletében

Nincs tehát mit csodálkozni azon, hogy a szigorúbb tárgyszerűségre törekvő újabb keletű művészettörténet-írás meglehetős távolságtartással viseltet az ilyesfajta lirizáló és spekulatív értelmezésekkel szemben. A barokk korszak mai kutatóira is érvényes a szkepszis, amit Marosi Ernő a középkor szakértőivel kapcsolatban így fogalmazott meg: immár kevésbé izgatja őket, hogy „képesek-e kontaktusba kerülni a művekkel", mint hogy „hihetnek-e benyomásaiknak", hogy „történetileg hiteles és torzítatlan-e az, amit belőlük kivenni vélnek".[255]

Nemcsak általában vitatják az esztétikai élményre orientált diskurzus szaktudományi relevanciáját[256] – arra is rámutatnak, hogy maga az „önarckép" kifejezés is a XIX. század művészetfelfogását tükröző kategória, amely olyan modern igényeket támaszt az ide sorolható munkákkal szemben, amelyeknek azok – saját világuk keretei között – bizonyosan nem felelhettek meg. A *„contrefeitsel van Rembrandt door hem sellfs gedaen"* vagy a *„het portrait van Rembrandt door hem zelf geschildert"* típusú egykorú fogalmazásokból épp a pszichológiai személyességnek az az emfázisa hiányzik, amely a Simmel- és Pinder-típusú értelmezések középpontjában áll: mert a XVII. században még élesen megkülönböztették az arcmás objektumát a mesterkéztől, amely elkészítette. A Rembrandt-műhelyben nem is volt ritka, hogy tanítványok festették meg a mester kelendőnek számító arcképeit saját stílusában, amelyet aztán – afféle márkavédjegyként – ő maga szignált[257].

Nem véletlen, hogy a Kenwood-képre vonatkozó újabb irodalom igen takarékosan bánik a portré alanyának jelenvalóságát és a megjelenítés személyességét illető kommentárokkal, és nemigen merészkedik annál tovább, mint amit korábban Chapman-től idéztem. Viszont az utóbbi néhány évtizedben, az ikonológia és jelentéskutatás előtérbe

253 Uo.

254 Terjedelmes munkájában Simmel sehol sem vizsgálja, hogy egy-egy képen konkrétan miként realizálódik ama bizonyos „kifejlés", sehol nem regisztrál egyedi, különös képtapasztalatokat, s ahol föl is teszi a kérdést, hogy „mégis mit *látunk* a műalkotásban", csak általános érvényű példákkal él. **Simmel 1986,** 138–145.

255 **Marosi 1984.** 5., 8.

256 Simmel a *Rembrandt* előszavában maga is kétségbe vonja, hogy a tudományos megismerés valaha közelébe férkőzhetne az esztétikai élmény totalizáló egységtapasztalatának. Vö. **Simmel 1986,** 5–7.

257 Vö. a problémáról összefoglalóan ld. **Van de Wetering 1999,** 17ff. Ld. továbbá a **Corpus IV. 2005** bevezetését, XXIII. skk.

kerülésével a kutatók figyelme jól láthatóan egy Neumann-nál, Weisbachnál, Pindernél még sehogy sem, vagy csak marginálisan kezelt kérdés: a kép hátterében látszó, ellentétes irányban ívelődő nagy méretű félkörök mibenléte és jelentése felé fordult.

A rejtélyes motívumok jelenlétére többféle magyarázat született[258]. Ezeket három csoportra lehetne osztani.

Az elsőt naturálisnak nevezném: ide sorolhatjuk Werner Weisbachét, aki egyszerűen a környezethez tartozó alkalmi műtermi kelléket látott bennük[259], vagy Henri van de Waal-ét, aki szerint a körök egy falra akasztott világtérkép hemiszféráit jelölik[260]: ilyenekkel nemritkán találkozni egykorú portrék és *atelier*-festmények hátterében is[261]. E tekintetben Kurt Bauch is szolgált további példákkal.[262] Legutóbb H. Perry Chapman karolta fel a gondolatot[263], kiegészítve azzal, hogy a glóbusz-motívum a festői hivatás jeleivel összeolvasva további szimbolikus jelentésekre is szert tehet: részben *vanitas*-ként, a világiasságra és a dolgok mulandóságára való figyelmeztetésként érthető, de a festő világhírének szétterjedésére utaló célzásként pozitív értelmet is nyerhet[264]. E magyarázatok legfőbb gyengéje, hogy az állítólagos térkép-rajzok, miközben a háttér-felület szabatosan eldolgozottnak, „befejezettnek" tűnik, minden kartográfiai részletet nélkülöznek: ilyesmire pedig nincs példa egyetlen analóg ábrázoláson sem.

Az olvasatok egy másik csoportját az jellemzi, hogy a köröket tisztán szimbolikus jeleknek tekintik. Henriette L. T. de Beaufort például a dantei Paradicsom 33. énekétől Jakob Böhme vizionárius misztikáján és a perzsa *mangolá*n keresztül a *Faust*-ként elhíresült Rembrandt-rézkarc (B. 270.) koncentrikus köreiig mindenre hivatkozik, ami csak e motívumok általa favorizált okkult vagy kabbalisztikus értelmezését támogathatná[265]. Masszívabb művészettörténeti megalapozást adott föltételezésének J. G. van Gelder, aki a portré geometrizáló karakterét Rembrandt Arisztotelész iránti tiszteletének kifejezéseként értelmezte, a körökben a *rotae Aristotelis* problémájára, illetve az Első Mozgató tökéletességére való célzást látott[266]. Végül ide sorolnám J. A. Emmens megoldási

---

258 Összefoglalóan ld. **Chenault Porter 1988,** 189. A kutatás mai állásának összefoglalásához ld. **Corpus IV. 2005,** 26., 565–568.

259 **Weisbach 1926,** 536.

260 „..de twee half-ronden van een als wandversiering dienende wereldkaaart": **Van de Waal 1956a,** 199.

261 Molenaer, Jan Miense: *A művész műterme*, olaj, vászon, 86 × 127 cm, 1631. Berlin, Gemäldegalerie **[4.70]**

262 **Bauch 1966,** 17., n. 331.

263 **Chapman 1990,** 99ff.

264 A szférák térképe Rembrandt műtermének falán eszerint annak az univerzalitásnak lenne a jelölője, amelyet Samuel van Hoogstraten az *Inleyding* előszavában minden jelentős festőtől megkövetelt (vö. **Hoogstraten 1678**). E traktátus rézbe karcolt nyitólapján a festőnövendéknek egyebek mellett Clio, a hírnév múzsája mutatja a jövő útját: az „univerzumot" a jobb alsó sarokban a képszél által átvágott földgömb szimbolizálja **[4.71].** Chapman sugallata szerint a traktátus nem is ok nélkül viseli a *De Zichtbaere Werelt* [a látható világ] alcímet: Hoogstraten szemében a világ láthatósága olyan kihívás ugyanis, amellyel egyedül a festő birkózhat meg – heroikus teljesítménye csak a láthatatlan világ törvényeit föltáró filozófusokéval állítható párhuzamba. Vö. **Weststeijn 2008**

265 **Beaufort 1957,** 112–113.

266 **Van Gelder J.G. 1956,** 408–409. A föltételezés többek között azért sem meggyőző, mert Arisztotelész a *Mechanika*ban koncentrikus kerekek egymáson való elmozdulásáról beszél. Vö. **Moffitt 1984.** 63., 67., n. 2.

javaslatát is, aki *Rembrandt en de regels van de kunst* című (amúgy a Rembrandt-ikonológia egyik kulcsművének számító) munkájában Ripa *Iconologiá*jának 1624-es padovai kiadását hívja segítségül. Szerinte a bal oldali kör a ripai *Teoria* emblémájának, míg a jobb oldali a *Prattica*-nak felel meg: mindkettő egy-egy körzővel fölszerelt nőalakot mutat. Míg az elméleti tudást a homlokra erősített és az ég felé mutató, addig a gyakorlati kivitelezést a kézben tartott és földre irányított eszköz jelöli: a körök eszerint az allegorikus körzők nyomaira utalnának. Rembrandt, sugallja Emmens, azzal, hogy a maga alakját a két ideális nyom közé pozicionálja, művészi *ingenium*át a szellemi *(ars)* és kézműves *(usus)* tudás közötti közvetítésként jeleníti meg[267]. John F. Moffit 1984-ben ezt az ikonológiai olvasatot egészítette ki – egyebek mellett – Vasari Giottóról szóló egyik anekdotájával, amely átvezet bennünket az értelmezések harmadik csoportjához.[268]

Ezek a két félkör jelenlétét valamiképp a festés vagy rajzolás *munkájára,* illetve a művész *teljesítményére* vonatkoztatják: szorosabb összefüggést keresnek tehát a festői hivatás reprezentációja és a háttérmotívumok között. Az áttörést e tekintetben B. P. J. Broos 1971-ben a *Simiolus*ban publikált tanulmánya[269] jelentette, amely közvetlenül nem is a tárgyalt önarcképpel, hanem Rembrandt nagyjából egykorú, a kortárs kalligráfust, Lieven van Coppenolt ábrázoló rézkarc-portréival foglalkozik. A „Kis Coppenol"-nak nevezett első lap (B. 282) **[4.72]** első két állapotán a megbízó íróasztalánál ülve, munka közben jelenik meg, amint talán unokája figyelmétől kísérve szabad kézzel épp hibátlan kört rajzol az üres lapra. A mozdulat szuverenitására utal a szemközti falra fölakasztott körző és vonalzó motívuma, amellyel Rembrandt a 2. állapotban egészítette ki a kompozíciót: ezek épp mint a kalligráfus számára felesleges segédeszközök válnak attributív értelművé **[4.73].** Broos precízen igazolja, hogy a korszak betűrajzolói, mindenekelőtt a nagyszerű Jan van de Velde milyen hangsúlyt fektettek technikai virtuozitásuk tökéletesítésére és reprezentálására, továbbá részletesen idéz a nagy elméletírói tekintélynek számító Karel van Mandertől, aki a Festészet testvéreként méltatta, illetve Apellészhez és Dürerhez mérte a *schrijfkonst* legjobb művelőit. Broos így hozza szóba a Vasari által elbeszélt legendát egy további klasszikusról, Giottóról, illetve az ő bravúros ügyességgel megrajzolt és a pápának elküldött O-járól[270], amely, Karel van Mandernek is köszönhetően, a XVII. század elejétől a Németalföld művészei és műértői körében egyaránt közhelyszerű ismertségnek örvendett[271]. Ezzel magyarázza Broos a „Kis Coppenol" hátterének a kenwoodira emlékeztető, szabályos félkör alakú, sötét mezőjét is – pontosabban azt, hogy Rembrandtnak a harmadik állapotban miért kellett

267 **Emmens 1968,** 174–175. Broos és Moffitt is utalnak arra, hogy Emmens föltételezése azért is téves, mert Ripa ábráiban nem rajzolásról, hanem mérésről van szó.
268 **Moffitt 1984,** 63–70.
269 **Broos 1971,** 150–185.
270 **Vasari 1878–1885,** I. 383. A szöveg bekerült a magyar Vasari-válogatásba is: **Vasari 1973,** 84.
271 **Van Mander 1604,** III. fol. 96b.

e geometrikus motívumot egy kis házioltárra lecserélnie **[4.74]**[272]. Broos föltételezése szerint ugyanis Coppenol azért nem fogadta el a lapot, mert a Giotto O-jára való utalást nem a példaszerű művész-elődre való hivatkozásnak, mint inkább – a Vasari által idézett szólás van manderi átértelmezését követve – a saját kerekded testalkatára tett gúnyos célzásnak tekintette[273].

Broos szerint mármost a Kenwood-kép köreinek rejtélye is a Giotto-történethez kapcsolódva oldható fel. Rembrandt a szabályos kör motívumában – alig két esztendővel a kisstílű Coppenollal megesett konfliktusát követően – megint a történet magasztos oldalára, a giottói kreatív géniuszra utal, a motívum tehát saját művészi normáinak mitikus-történeti legitimációjaként szolgál. „[Rembrandt] klasszicista kortársaival szögesen ellentétes pozíciót foglalt el: egy úgynevezett 'befejezetlen' képen az örökkévalóság és a tökéletesség szimbolikus referenciái közepette mutatja meg önmagát."[274] Ennek fényében interpretálja Broos úgy a festményt, mint „egyikét azon ritka eseteknek, amikor Rembrandt közvetlenül nyilatkozik a 'Művészet' szabályairól."[275] Lényegében ehhez az értelmezéshez csatlakozott a festés munkájáról írt összegző monográfiájában Ernst van de Wetering is[276].

Giotto O-jának legendája mármost a művészeti irodalom egyik jól ismert toposza: Ernst Kris és Otto Kurz alapművük, a *Die Legende vom Künstler* IV. fejezetében már 1934-ben a művészi virtuozitásról szóló talán legfontosabb antik elbeszélés, Apellész és Prótogenész Pliniusnál olvasható rhódoszi versengésének[277] újkori variánsaként idézik fel.

---

272 Amit aztán az 5. változaton megint eliminált. Vö. Rembrandt: *Lieven Willemsz. Van Coppenol*. B. 282.

273 **Broos 1971,** 175.

274 **Broos 1971,** 182.

275 A kép számos részlete – különösen a kéz a palettával – bizonyára rémülettel töltötte el a klasszicista műértőket, mert ezek egyáltalán nincsenek 'finoman' megoldva. A Houbraken által 1719-ben megfogalmazott, Rembrandt technikáját illető kritika jól tükrözi kortársainak szóban tovább hagyományozott vélekedését: *„Ezért olyan sajnálatos, hogy ez a festő mindig változtatni akart, és mindig másfelé fordult, úgyhogy sok képét és rézkarcát félbehagyta, így hát csak teljesen elkészült munkáiból alkothatunk fogalmat róla, hogy milyen szépségekkel ajándékozhattak volna meg bennünket a művei, ha minden munkáját nemcsak elkezdte, de be is fejezte volna… láttam néhány festményét, bizonyos részletek a legnagyobb gondossággal vannak kidolgozva, a többi meg olyan, mintha egy mázoló kente volna oda, csöppet se törődve a rajzolattal. De nem tehetett róla, csak annyit mondott mentségére, hogy akkor van készen egy kép, ha megfestette rajta azt, amit szándékozott."* **Houbraken 1718–1721,** I. 12. Részleteket közöl belőle magyar fordításban **Lecaldano 1988,** 11–13.

276 **Van de Wetering 1997,** 87.

277 Plinius, Nat. Hist., XXXV. 81–83. **Plinius 2001,** 182–185. Kris és Kurz így foglalják össze a történetet: „Egy Pliniustól származó hagyomány szerint Apellész Prótogenész rhódoszi házába érkezik, és a mester távollétében rendkívül finom vonalat rajzol a festőtáblára. Azt mintegy látogatásának jeleként hagyja ott, anélkül, hogy bemutatkozott volna. Prótogenész felismeri Apellész kezét, de erre a vékony vonalra egy még vékonyabbat fest és elrejtőzik, amikor Apellész ismét megjelenik, hogy szemtanúja legyen annak, ahogy Apellész elismeri vereségét. Ő azonban e másodikra egy még olyanabb harmadikat húz. Ebben a történetben a művészek versengését…a művész absztrakt teljesítményéhez kapcsolják. Később is többször megkíséreltek ezt a történetet másként, elevenebben értelmezni. Így pl. Ghiberti – egészen a XV. században előtérben álló művészi problémák szellemében – úgy vélte, hogy föltehetőleg a perspektíva 'problemata'-ja volt az, amiben Apellész és Prótogenész versengett egymással. Az efféle értelmezési kísérletek azonban megfosztják a történetet példaszerű tartalmától. Mert amit az megjelöl [kennzeichnet], úgy tűnik, nem egyéb, mint a virtuóz tudás maga. Ennek újkori variánsaként tarthatjuk számon azt a beszámolót is, amely szerint Giotto, hogy mesteri tudását bizonyítsa, szabad kézzel kört rajzol a bámuló pápai követ jelenlétében…" **Kris-Kurz 1934,** 98–99.

A két történetet 1971-ben egy Broost korrigáló rövid jegyzetében Hessel Miedema tárgyalta újra együtt, aki vitatta a Broos-féle hipotézis alappremisszáját, ti. hogy a korszakban a kalligráfia művészetét egyenrangúnak tekintették volna a festőkével[278]. Utal ugyan arra, hogy a rhódoszi festőverseny legendáját Van Mander is átvette Apellész-életrajzába, viszont – Krishez és Kurzhoz hasonlóan – ő sem hozza összefüggésbe a Kenwood-portréval. Idézi viszont a kitűnő holland ikonológus, Henri van de Waal 1967-ben publikált hosszú tanulmányát[279], amelyet Apellész és Prótogenész versenyének, pontosabban a Plinius által említett *linea summae tenuitatis* újkori értelmezéstörténetének szentelt, s amelyben mellékesen szó esik a Giotto-legenda Vasari-féle elbeszéléséről is. Van de Waal kutatásának homlokterében az a kérdés áll, hogy miként is kell elképzelnünk a nagy méretű festményt, amelyet elpusztulásáig Caesar palotájában őriztek, és amelynek *„felülete semmi mást nem tartalmazott, mint alig észrevehető vonalakat: sokak kiváló műveihez képest szinte teljesen üres volt”,* de „éppen ezért elbűvölő és minden műnél híresebb”[280] is. Nagyszámú szöveges említés elemzése után Van de Waal arra a következtetésre jut, hogy egy mindössze három absztrakt vonalból álló, „téma nélküli” festmény aligha kerülhetett volna díszhelyre a klasszicista elmélet és általában a XV–XVIII. századi művészetértők *musée imaginaire*-jében. Ezzel magyarázza, hogy a „modern” utókor leginkább azt találgatta, hogy *mit* ábrázolt a legendás kép, amelyen a festők felváltva dolgoztak. Van de Waal kimutatja, hogy ki-ki leginkább a maga korának értékpreferenciái és érdeklődése szerint szerette volna elképzelni a művet: így Ghiberti 1450 körül perspektivikus szerkesztővonalakat, az akadémikus hajlandóságú Van Mander 1603-ban klasszikus kontúrokat[281], míg például Perrault 1688-ban a festőies árnyalás finom vonaljátékát képzelte a híres vászonra. Van de Waal a nyugati művészettudat „vakfoltjának” nevezi, hogy egészen a legmodernebb időkig – beleértve Apollinaire kubista szellemű olvasatát[282] is – képtelen volt elfogadni, hogy a történet a valódi antik felfogásnak megfelelően nem többről, mint a puszta kézügyesség és a kézműves precizitás diadaláról szól[283]. Ernst H. Gombrich *Apellész hagyatéka* című pompás tanulmányában aztán nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy a *linea summae tenuitatis* van de Waal által fölsorolt harminc értelmezéséhez még egyet maga is hozzátegyen – szerinte Apellész a legfinomabb arányok megtalálásán alapuló csúcsfény-effektus kiváltásával nyerte meg a festők versenyét.[284]

---

278 **Miedema 1971,** 185–186.
279 **Van de Waal 1967,** 5–32.
280 Plinius, Nat. Hist., XXXV. 83. **Plinius 2001,** 182–184.
281 **Van Mander 1604,** fol. 78r. http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0051.htm. Vö. **Van de Waal 1967,** 6.
282 Guillaume, Apollinaire: *A kubista festők. Esztétikai elmélkedések.* Ford. Keszthelyi Rezső, Corvina, Budapest, 1974. 54–55.
283 **Van de Waal 1967,** 12.
284 **Gombrich 1976,** 15–18. Magyarul **Gombrich 1997,** 67ff.

Itt említem meg Simon Schama – tárgyilag semmivel nem bizonyítható – sejtését, amely szerint a fiatal Rembrandt még 1629-ben festett, *A festő műhelyében* című és ma Bostonban őrzött kicsiny munkája **[4.69]** összefügghet a szóban forgó ródoszi festőverseny az idő tájt igen népszerű történetével. A kép egy ifjú festőt ábrázol meglehetősen szegényes műtermében: kezeiben ecsetjével, palettájával és festőbotjával épp távolabbról szemléli a vaskos állványra állított, készülőben lévő képet. E relatíve nagy méretű, fekvő formátumú, ennélfogva sejthetően valamilyen históriát ábrázoló fatábla a nézőnek csak hátulnézetből látható. A pazar kis olajmunka akár önarcképnek is tekinthető, bár az aprócska, kalapot és hosszú köpenyt viselő festőfigura arca alig van artikulálva. Schama sok apró részlet mellett felfigyel a fatábla felénk forduló és a képsíkhoz legközelebb álló szélvonalára, amelyet Rembrandt egyetlen pengeéles, fehér egyenessel érzékeltet – és ezt összefüggésbe hozza Apellész és Prótogenész versengésének történetével. Utalva arra, hogy a fiatal festő latin iskolába járt, azt sejteti, mintha Rembrandt e szinte láthatatlan pengeél szimbolikus motívumával (mint a maga *linea summa tenuitatis*-ával) akart volna Huygensnek, a művelt humanistának imponálni, ráadául úgy, hogy „a lehető legmagasabb fokú szaktudás a lehető legtakarékosabb módon" mutatkozzon meg.[285]

Az eddigi legkomplexebb, a fentieket összegző interpretációt Gary Schwartznak köszönhetjük, aki 1985-ös monográfiája rövid fejezetében elsőként – s amennyire követni tudom a szakirodalom alakulását, eddig egyedüliként – keresett szisztematikus kapcsolatot a pliniusi és a Vasari-féle történet, illetve a Kenwood House-beli kép megoldása között. Érvelésének lényege: mivel az Apellészről szóló antik történet nyitva hagyja a kérdést, hogy *miféle* vonalak lehettek azon a bizonyos vásznon, a Giotto-történet viszont egyértelműen szabályos (bár egyetlen, de teljes) körről beszél, Rembrandt megoldása a két félkörrel összekombinálja a két elbeszélés motívumait[286]. „A művész Apellészként áll egy nagy vászon előtt a maga körével és riválisa válaszával, amely szintúgy félkörívet formáz, és épp azon van, hogy egy hasonlóan finom harmadikat rajzoljon a kettő közé. Rembrandt előadásában a harmadik kört a másik kettővel azonos átmérőjűnek kell elképzelnünk – merthogy középpontja éppen ezek közé kell hogy

285 Vö. **Schama 1999,** 12–23. Schama olvasatát Nicola Suthor is megerősíti: a festő ahhoz hasonlóan húzódik hátra a kép mélyére, és tolja az előtérbe a szabad kézzel húzott fehér vonalat mint magáért való figurát, ahogy Apellész is mestersége címerével és nem a puszta nevével üzen a festőtárs Prótogenésznek. **Suthor 2014,** 182–184. Számomra ez az interpretáció mégis némiképp erőltetettnek tűnik: főként azért, mert a festői munka ennyire absztrakt-közvetlen *nyomhagyásként* sehol máshol nem tematizálódik a korai Rembrandtnál, és mint láttuk, 1648-ig egyetlen önarcképén sem látni nyomát ilyen típusú tudatosságnak. Modern nézőként persze megállapíthatjuk, hogy az elkülönülő fehér vonalnyom idegen testként való olvashatósága a kép mélységi terével szemben eminens bizonyítéka az *ikonikus differencia* erejének – ám azt is hozzá kell tennünk, amit korábban is hangsúlyoztam (101ff.): hogy a fiatal Rembrandt – az erőteljesebb drámai közvetlenség kedvéért – a kép kiiktathatatlan „szellemképességét" inkább semlegesíteni próbálta. Rembrandt a Suthor által vizionált komplexitásig csak a Kenwood House-beli önarcképen jut el, amelyen már, látni fogjuk, összehasonlíthatatlanul áttételesebb módon érvényesíti a festői nyomhagyás dialektikáját.

286 Broos idézett tanulmányának egyik lábjegyzetében (**Broos 1971,** 181. n. 48.) utal egy a századelőn megjelent cikkre, amelyben Jan Six fölveti, de aztán el is hessegeti a gondolatot, hogy a két körnek a kenwood-i képen köze lehetne a pliniusi legendához, vö. **Six 1908,** 65.

essék."[287] Ezzel a korszakban egyébként közhelynek számító, Apellészként való önazonosítással Rembrandt csak Jeremias de Decker 1667-ben poszthumusz kiadott költeményét előlegezi meg[288].

Schwartznak van még egy jó érve Rembrandt szerepjátéka mellett: Hoogstratent idézi, aki Apellészt egyenesen a *chiaroscuro* mestereként ábrázolja, minthogy a villámot kezében tartó Nagy Sándort nem művészi gyengeségből ábrázolta sötét kézzel és fejjel, hanem ezzel a vakító fény erejét kívánta érzékeltetni[289]. A dolgok akkori állása és az uralkodó ízlés körülményei között Rembrandtnak nagyon is szüksége lehetett efféle tekintélyes történelmi szövetségesekre. Az 1660-as években kezdett ugyanis azzá a fura alakká válni, akit hatvan évvel később Houbraken így jellemzett: „hogy egyetlen gyöngyszem csillogását előhívja, [Rembrandt] képes lett volna a szép Kleopátrát is sűrű barna lakkfestékkel *[taan]* elfedni."[290] Schwartz szerint ez lehet az oka a Kenwood-portré szokatlan áttekinthetőségének is: Rembrandt voltaképp kritikusainak üzen, hogy tud ő olyan tisztán és világosan is dolgozni, amiben nem találhatnak semmi kivetnivalót.[291]

Az önállósult motívum

A Kenwood-portré a fentiekben összefoglalt művészettörténeti értelmezéseit, úgy tűnik, módszertanilag az fűzi össze egymással, hogy a kérdéses félköröket hajlamosak egyszerűen *motívum*ként kezelni, mintegy képi összefüggéseiktől független jelentéshordozóként vizsgálni.[292]

---

287 **Schwartz 1991,** 349–354.

288 Vö. angol fordításban: *An Expression of Gratitude to the Excellent and Widely Renowned Rembrandt van Rijn*, közli **Strauss–Van der Meulen 1979,** 172–173. **Emmens 1968,** 205. Vö. **Chenault Porter 1988**

289 A motívumot idézett tanulmányában Gombrich sem hagyja említetlenül, bár ő Pliniust nevezi meg a forrásként **(Gombrich 1976, Gombrich 1997)**

290 A magyar fordítás: „egyetlen gyöngyszem kedvéért, amely minden figyelmét lekötötte, Kleopátra egész alakját elnagyolta" kissé pontatlan: vö. 12. „*L…om ene enkele parel kracht te doen heben, een schone Cleopatra zou hebben overtaant"*. Vö. **Houbraken 1718–21,** I. 259. A szöveghely pontos értelmezéséhez vö. **Van de Wetering 1997,** 167–168.

291 **Schwartz 1991,** 354.

292 Itt nem térhetek ki a Kenwood-kép **[4.66]** modernista, formalista olvasataira – mindenesetre jellemző, hogy a kép szokatlan kompozíciója egyeseket milyen merész következtetések levonására késztetett. Még a tekintélyes Rembrandt-kutató és kiváló *connaisseur* Horst Gerson is szkeptikus volt a körök bármiféle allegorikus és szimbolikus magyarázatával szemben: Bredius 1935-ös festmény-katalógusát korrigáló 1968-as *oeuvre*-katalógusában azt az álláspontot támogatta, hogy a kérdéses motívumok csupán a kép geometrikus struktúrájának hangsúlyozására szolgálnak: „híján lévén bárminemű informatív vagy díszítő tartalomnak, tisztán geometrikus formákként mutatkoznak. Ez a fajta absztrakcionizmus fejeződik ki a palettában, az ecsetekben és a festőbotban is, noha ezek tárgyakként is olvashatók maradnak." Vö. **Gerson 1968,** 142. Vö. még kat. no. [380], 503. Gerson is hivatkozik a *The Burlington Magazine* szerkesztőjének a Kenwood House-beli Iveagh Bequest 1950-es újranyitásának szen-

33

Ezért is kevéssé meggyőzőek a tisztán formális, stilisztikai természetű magyarázatok. Függetlenül attól, hogy az akadémikus alkotói kompetenciák *(„teoria", „prattica", „ars", „usus"),* a szellemi és technikai tehetség *(„ingenium", „virtuoso")* a könnyedség *(„facilità")* stb. erényeiként, esetleg klasszikus elődökre *(„Apellész", „Giotto")* való célzásként értelmezik-e őket, a köröket rendre a Rembrandt alkotói identitását definiáló értékek és fogalmak *tisztán szimbolikus jelölőiként* kezelik. A forma-viszonylatok ignorálása leginkább az olyan magyarázatok esetében különös, amelyek a motívumok jelentését épp a festői-képalkotói gyakorlatra és annak reflexiójára vezetik vissza.

Jól mutatja ezt annak a kérdésnek a feltűnő marginalizálása a szakirodalomban, hogy *hol* helyezkednek el – pontosabban: milyen hordozón mutatkoznak meg – a kérdéses körívek. A falitérkép-teória hívei természetesen a műterem falára vagy arra erősített felületre gondolnak, de a legtöbb leírás megelégszik a „háttérre" való elvont utalással. A Plinius és Vasari legendái alapján értelmezőket annyira a motívumok szimbolikus jelentése maga foglalkoztatja, hogy többnyire teljesen figyelmen kívül hagyják a problémát. Pedig más oldalról, elemi ikonográfiai kérdésként is fölmerülhetett volna, hogy hol van a festmény, amin a festő dolgozik? A Kenwood-portréra pillantva legalábbis különös, hogy míg a félköröket „azonnal" látjuk, a műtárgy holléte a képen egyáltalán *nem evidens.* Évtizedeken át nem akadt kommentátor, aki föltette volna a kérdést: ha egyszer Rembrandt egy ilyen reprezentatív önarcképen valamennyi festőszerszámával felszerelkezve jelenik meg, miért nem látni azonnal, hogy hova helyezte a munkatárgyat, az *atelier*-képek kötelező alkotóelemét, ami valamennyi más ide tartozó művén nem is hiányzik?[293]

A Kenwood-portré 1949-ben foganatosított megtisztításakor mármost a jobb felső sarokban előkerült egy hosszúkás, keskeny, hegyesszögű háromszög alakú mező, amely-
33 nek átlóját keskeny, képkeretre emlékeztető szegélyszerű képződmény alkotja. **[4.66]** A rézsútos vonal csaknem középmagasságban metszi a képsík szélét. Az egyszerű

telt vezércikkére, amely azon sajnálkozott, hogy a néhai Roger Fry, a modernek legendás propagátora már nem láthatta megtisztított állapotában a pompás Rembrandtot, „hiszen valamennyi önarcképe közül a kenwood-i a szerkezetileg legszigorúbb, ennélfogva az, amely a leginkább tanulságos lehetett volna [Fry] számára. Úgy tűnik, mintha Rembrandt, két évszázadot átívelve, egyenes vonalakkal és ívekkel kísérletezett volna, mintha egy magáncélú vásznon – talán majdani nyilvános használatra – bizonyos, a geometria felé tendáló eszközökkel kísérletezett volna. Nincs más magyarázat a mögötte lévő falon lévő körökre, jobb oldali ruhaujja szögletes, nem-realisztikus kontúrjaira, a négyzetes palettára, a festőbot vonalának folytatódására a padló felé, illetve a fej gondosan mérlegelt eltolására [a középtengelytől] kicsit balra, hogy módot adjon a vászon hegyesszögű háromszögének bevonására a jobb felső sarokban. (A sarok le volt festve, és csak a tisztítás után derült rá fény. A vásznat keretezett állapotában erősen lelakkozták: ezt a keret alatti rész vékony sávja bizonyítja, amelyen megőrződött az alapozás eredeti tónusa és színe.) Még a legvisszafogottabb művészettörténésznek is óhatatlanul Cezanne neve kell hogy felmerüljön, amikor a prémgallér egymásra rakódó, négyzetes alakú, lapos ecsetnyomait, vagy a jobb oldali kabátujj egymást átfedő, paplanvarrat-szerű foltjait vizsgálja – 1885 előtt mindez egészen ismeretlen volt a festészetben. De a portré sokkal több, mint 'modern' – több, mint megdöbbentő kompozíciós tanulmány: geometriája csupán szilárd keret, amely szenvedélyes érzékletek izzásának ad teret." *The Burlington Magazine,* 92. 1950. No. 568.

293 Ha a kölni *Nevető önarckép*et **Blankert 1973** alapján a Rembrandt-tanítvány Aert de Gelder 1685-es *Önarckép Zeuxissal* című munkája (Frankfurt a. M., Städel) **[4.75]** felől tekintjük, nyilvánvalóvá válik, hogy a bal felső sarokban látható fej-sziluett egy szembefordított vásznon jelenik meg.

műtermi fakeret festett profilja alapján nem egyértelmű, hogy az átló melyik oldalát kell a táblának néznünk, illetve hogy annak színét vagy visszáját látjuk-e. A jobb felső sarokból legyező alakban széles, halvány szürkésbarna ecsetnyomok futnak szét, mintha a rosszul kifeszített vászon gyűrődéseit jelölnék – azt a benyomást keltve, mintha a vászon a figura mögött, a nézővel szemközt helyezkedne el, és szinte a kép teljes hátterét elfoglalná. A keskeny képszél enyhén rézsútos fekvéséből arra következtethetünk, hogy a világosra alapozott tábla hátrafelé kissé meg van döntve. Ennek némiképp ellentmond, hogy a munkadarabot nem szokás keretezettként ábrázolni (bár, mint Poussin még említendő 1650-es louvre-beli önarcképén **[4.76]** látjuk, nem is elképzelhetetlen). Ebben az esetben a jobb oldali félkörív vonalának a vászonra festett ecsetvonásként követnie kellene a gyűrt felület enyhe hullámzását, ilyesmit azonban nem látunk.

Mégsem tűnik meggyőzőnek, ahogy az 1999-es nagy londoni *Rembrandt by Himself*-kiállítás katalógusának[294], majd a Rembrandt Research Project (RRP) önarckép-kötetének szerzői[295], illetve egy a műterem-képek specialitásának szentelt újabb tanulmányában Chapman is[296] úgy látják: a munkatárgyat a jobb oldalon – a párizsi képpel analóg módon, ahol vékony, élesen világított szegély jelzi a fatábla szélét – *hátulról* látjuk. Ebben az esetben a Kenwood-képen a nagy méretű vásznat rézsút, a festő felé döntve kellene elképzelnünk, a karikáknak pedig nem marad más, mint hogy a falra rajzolódnak – lássuk be, mindkettő több mint valószerűtlen. A *Corpus IV.* kötetének szerzője a festmény legkülönösebb vonásának a szokatlanul világos és gondosan eldolgozott hátteret látja[297] – mégsem gondol arra, ami pedig a leginkább kézenfekvő volna: hogy Rembrandt a hátteret csaknem teljes egészében a *még üres* festővászonnal tölti ki, hogy önmagát közvetlenül a munkatárgy előtt, annak háttal állva jelenítse meg. Mindössze ketten látják így: Gary Schwartz, aki – láttuk – nemcsak a körök *jelentésén* meditál, hanem a *rajzolásukon* is: továbbá Svetlana Alpers, aki mindenekelőtt a festői tudás szuverenitásának demonstrációját látja a kenwoodi önarcképben[298].

294 Vö. **Kat. London-The Hague 1999,** no. 83., 220.
295 vö. **Corpus IV. 2005,** 564–565.
296 **Chapman 2005,** 126.
297 Bár többször is előfordul, hogy a fej, ill. a felsőtest sziluett-szerű kontrasztossággal rajzolódik a háttér elé (pl. BRE 59, Rijksmuseum), ilyen, a képmező teljes széltében végighúzódó, alig differenciált és erősen sík hatású mögöttes hordozóval sehol sem találkozunk.
298 **Alpers 1988,** 117–118.

Exkurzus: a keretes önarckép Poussin-nél és Velázqueznél, avagy az önmagára rámutató kép

23

A festett keret nem új motívum Rembrandtnál – emlékeztethetünk az 1648-as koppenhágai *Emmaus*-képre **[2.174]** vagy a nevezetes kasseli *Szent család*ra (vö. **[2.173]**, itt 388–399.). Ezeknél azonban a festett kerethez festett függöny is tartozik, ami a mű-tárgy megmutatásának, festményként való feltárulásának intézményes szempontját nyomatékosítja[299]. Az arcképet körülvevő vagy vele asszociált keret szintén régtől jól ismert képretorikai trópus, és különösen a képek megismerő értékét: ontológiai státusát és reflexív teljesítményét firtató XVII. században változatos formációkban fordul elő[300]. Ehelyt elég csak a legismertebbekre, Poussin Fréart de Chantelou-nak szánt párizsi önarcképére (1650) **[4.76]** vagy Velázquez magisztrális *Las Meninas*-ára (1657–58) **[4.77]** gondolnunk. Legutóbb Wolfgang Kemp értelmezte a *parergon*nak ezeket az önarcképes tematizációit a festők újfajta – a művek jövőbeni bemutatására, esztétikai továbbélésére vonatkozó – kritikai reflexiójaként. „Amint a keretek megjelennek az *ergon*ban, a művekben, arra hívják fel a figyelmet, hogy a mű nem teljes és nem önálló, hogy ezt a teljességet és önállóságot csak látszólag igényelheti […] ha a mű számára konstitutív (tehát a nyugati művészetben a túléléshez föltétlenül szükséges) feladat, hogy világosan elhatárolja azt, ami benne és ami rajta kívül van, akkor azok a kísérőelemek, amelyek ezt a külsőt (a gyűjtemény, a műterem környezetét) bevonják a képen belülre, ama központi nehézségekre utalnak majd, amelyekkel az újkori műnek kell megküzdenie, amikor önmaga megalapozása és a problematikus külvilághoz való alkalmazkodás közötti kiutat, saját jövőjét keresi."[301] Kemp úgy elemzi Poussin és Velázquez munkáit, mint amelyek a művek majdani sikerességének *intézményi* feltételeit, a bemutatás és szemlélés alkalmas módjait és normáit tematizálják: mégpedig azzal, hogy annak az aktuálisan *távol* lévő nézőnek a „helyét" – státusát, szemlélésmódját, értelmét – is belekomponálják a képekbe, aki *majdan* a festmény elé lépve, mintegy a maga jelenében fogja kiegészíteni, beteljesíteni a művet.

A Kenwood-kép kapcsán elegendő röviden fölidéznem a bizonyos értelemben hasonló poussini megoldást: végtére a híres louvre-beli önarckép is műteremben, közvetlenül keretezett képek háttere előtt jeleníti meg a festőt. Miközben elhagyja a kézművesmunkára utaló egyszerű szerszámokat (nincs paletta, ecset, festőbot, festőállvány, közvetlen munkatárgy), Poussin a hivatás attribútumait úgy választja ki és

299 Vö. **Kemp 1986.** Átfogóbb összefüggésben utalhatunk az Enigma című folyóirat *Rámapanoráma*-összeállítására (18–19. szám, 1998–99), benne többek között Marin, Lebensztejn, Derrida és Didi-Hubermann fontos szövegeire.
300 **Stoichita 1998,** 235–257.
301 **Kemp 2001,** 240.

állítja össze, hogy azok komplex személyes célzásokat, sőt teoretikus hitvallásokat is tartalmazzanak. Így pl. az *all'antica* sötét tóga közvetlenül a Párizsban lévő barátnak szól, és a festő Rómában való tartózkodására, tehát *távollété*re céloz; az aranykeretbe foglalt piramis alakú gyémántgyűrű Alberti *pirramide visiva*-jára utal, és a festőművészet klasszikus szabályrendszeréhez való hűség megvallásaként hat, a háttér egyik félig takart képén a *Prospettiva* egyszemű diadémot viselő allegorikus nőalakja pedig épp olyasvalakivel ölelkezik össze, akit a képszél levág, vagyis mintegy a képből *hiányzóként* definiál. Oskar Bätschmann mutatta ki, hogy Poussinék olvasmányaiban és szellemi környezetében miként fonódott össze a holtak megelevenítésének csodáját előállítani képes festészet kultusza a barátságéval, illetve a nemes barátra való emlékezésével – és miként tevődött át mindez a *portré* műfajára, amelyről már Pascal is tudta, hogy abban *„együtt van jelenlét és távollét, öröm és üröm. A valóság azonban kizárja a távollétet és az ürömöt"*.[302] A XVII. században tisztában voltak már azzal, hogy a portré épp az a műfaj, amely „rendre megmutatja az utánzás kétértelműségét, a képmás dialektikáját, és ezzel nemcsak emlékeztet, vagyis nemcsak a halált (a mulandóságot) bizonyítja, hanem e bizonyításban önmagát is reflektálja".[303] Erre céloz az is, hogy a festő alakja itt is egy egyenletesen kikészített monokróm felület – arannyal keretezett, szürkére alapozott vászon – elé rajzolódik, amelytől egyrészt térben elkülönül, másrészt szisztematikusan vonatkozik is rá[304]: részben a felirattal, amely mintegy a figura mellé simul, és őt is megnevezi, részben az árnyékkal, amelyet a figura vet rá, és amely a felirat egy részére is ráborul. Ez a megkettőződés az eleven portréfigura köztes ontológiai státusára utal: arra, hogy maga is mintegy két képsík – a valós és a virtuális – közé szorulva létezik csupán, és ekként kommunikál a nézővel[305]. Poussin az önarcképet kifejezetten Chantelou számára készíti: arra számít tehát, hogy ő majd képes lesz realizálni a tér- és időbeli távolság, illetve az átkaroló barát *képbe beépített hiányjeleit* és mintegy önmagával kitölteni őket. Poussin Önarcképe a klasszikus mű paradigmatikus példája tehát: parergonálisan nyitott struktúrája olyan leendő, *kompetens* nézőre vár, aki az alkotó méltó párjaként képes belépni a műbe, realizálja a képi instrukciókat, megérti az utalásokat, viszonozza a gesztusokat – vagyis eleven, kommunikatív jelenlétével lezárja, úgyszólván lekerekíti a művet, és ezzel tolja helyre a „kizökkent időt". Részt vállal ebben a mű intézményi kontextusának helyreállítása is: Chantelou tudja kötelességét, és saját gyűjteményének fő helyén állítja ki a képet, s ez Poussin megelégedésére szolgál: *„a hely, amelyet Ön*

302 Blaise, Pascal: *Pensées, Section 10, par. 678.* Magyar kiadása: *Gondolatok*, ford. Pődör László, Gondolat, Budapest, 1978. 273.

303 **Bätschmann 1982,** 60.

304 Vö. **Marin 2001,** 207–210.

305 Marin szerint a Festészet allegóriáját ábrázoló képet nem elsősorban a szürke vászon miatt nem látni, hanem mert „az a festmény is takarja, amelyet mi – Poussin-nel és Chantelou-val együtt – nézünk". A kép tárgya a festészet, amely épp ebben a „között"-ben, ebben a hasadásban válik láthatóvá, akárcsak a festmény témája, maga a festő. Vö. **Marin 2009,** 161.

házában az én képemnek biztosít, sokszoros terhet ró vállaimra. Oly méltó módon őriz majd meg, akár Vergilius arcmása Augustus múzeumában. Nem kevésbé vagyok büszke erre, mint ha a firenzei nagyhercegek gyűjteményében Leonardo, Michelangelo és Raffaello portréi mellett függene."[306] Kemp szemében Poussin a szó valéry-i értelmében klasszikus, amennyiben a klasszicitás nála kritikai/önkritikai hajlandósággal jár együtt: a festészet számára „nemcsak és nem mindig műként jelenik meg, amely integer, önmagát beteljesítő monászként kínálja fel magát a jövőnek", hanem „tekintélyként és kritikaként, egy olyan jövő megelőlegezőjeként, amelyet a kritikai tradíció alapján, a feltételek és következmények egyben látásával gondolnak el".[307]

Rembrandt Kenwood House-beli munkája ebben az értelemben biztosan nem „klasszikus" mű. Nem mintha ő maga nem ambicionálta volna, hogy bekerüljön a Mediciek firenzei önarckép-galériájába, az *uomini illustri* közé[308], és hidegen hagyta volna, hogy műveit megfelelő módon akasztják-e ki, illetve kellő módon, kellő távolságból szemlélik-e[309]. **[4.66]** De első látásra képe sokkal „egyszerűbb", mint Poussiné vagy Velázquezé. Mintha mit sem tudna a „klasszikus" festő-önarcképnek épp a XVII. század közepén kikristályosodó formaproblémájáról: arról nevezetesen, hogy ha a festő festőként, tehát épp önmaga festése közben jelenik meg, immár reflektálnia kell de facto *megfestett*, a néző által valóságosan szemlélt műve és a rajta ábrázolt virtuális kép viszonyára is. Velázquez e tekintetben persze talányosabb, mint Poussin: azzal, hogy hátával fordítja a munkatárgyat a néző felé, a keret előtti és a kereten túli világ átlépésének paradox metalepszisét állítja elő[310]. Kemp azonban épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a mű teljesítménye éppen hogy nem merül ki egy mégoly komplex illúzió előállításában. „Ha a *Las Menina*s (első címzettjéhez, a királyhoz hasonlóan, aki dolgozószobájában állíttatta fel) Velázquez főműveként ünnepeljük, akkor ez a tisztelet a talán legragyogóbb tanulmánynak szól arról, hogy mi mindent tud és mi minden egyéb is a festészet udvari portrék festésénél. Olyan tanulmány ez, amelynek talán azáltal

33

306 Poussin Chantelou-nak 1650. június 19-én; idézi **Kemp 2001,** 240.

307 **Kemp 2001,** 240.

308 Ami, mint tudjuk, Poussin-nel ellentétben később csakugyan megvalósult. Vö. **Corpus IV. 2005,** 311. Vö. még **Manuth 1999,** 48ff.

309 Constantijn Huygens-hez írott leveleiben Rembrandt többször kifejezi reményét abban, hogy képei kellő megvilágítást fognak kapni: amikor 1639. január 27-én ajándékba küld egy képet a helytartónak (valószínűleg a frankfurti Städelben őrzött *Sámson megvakítását* **[2.62]** vö. itt 358ff.), külön figyelmezteti a kiakasztás helyes módjára: „jó világosba akasztassa, így szikrázik fel majd igazán". Rembrandt Huygenssel folytatott levelezéséről ld. **Gerson 1961.** (A leveleket közli magyarul: **Lecaldano 1988,** 89., de ezt a fordítást módosítottam (vö. itt 361.). Ide tartozik Rembrandt állítólagos, a Houbraken-nál fennmaradt megjegyzése a képhez való túl közel hajlásról *(„még majd rosszul lesz a festékszagtól!"),* vö. **Houbraken 1718–1721,** illetve **Lecaldano 1988,** 12. Továbbá a Don Antonio Ruffo-nak a *Homérosz* kapcsán küldött 1662-es levél megjegyzését is idézhetnénk: itt a vászon olyan utólagos kipótlásáról van szó, amelyből mit sem látni majd, „ha a megfelelő megvilágításban fog lógni". Vö. **Garas 1967,** 97. Valamennyi szöveget közli: **Gerson 1961,** illetve **Strauss–Van der Meulen 1979**

16

310 A néző elől elrejtett kép, amelyen a műtermében dolgozik, méreteit tekintve a Prado valós vásznával adekvát: a játék a valós és a festett kép identitásával, a tükörrel és a modellekkel, továbbá Velázquez példátlan megjelenítő ereje együttesen idézik elő a realitásnak azt a paradox illúzióját, amellyel, mint látni fogjuk, Rembrandt is él a kenwoodi portrén.

sikerül létrehoznia a legnagyobb remekművet, hogy eközben nem lép, nem léphet ki az udvar konceptuális és egzisztenciális keretei közül, minthogy azokat láthatóan integrálta magába."[311]

Rembrandt kenwoodi önarcképe kétségkívül aligha implikál a mű „kritikai önbeteljesítésére", illetve történelmi sorsára irányuló olyasféle reflexiókat, amelyeket Kemp nyomán a festészet rembrandti „teleológiájának" nevezhetnénk. Mégsem mondhatjuk, hogy nem vesz tudomást az említett formaproblémáról – inkább arról van szó, hogy az önmagát megjelenítő / önmagára rámutató kép paradoxonát más befogadásesztétikai stratégiát követve állítja elő. Nem úgy igyekszik megoldani a feladatot, hogy bizonyos elemek *jelenlété*re manifeszt módon rámutat, míg másokat – nem kevésbé manifeszt módon – *hiányzó*ként jelöl meg. Nem a „klasszikus" művészet értőjének kritikai elmélére, intellektuális belátására appellál – a látható és láthatatlan dialektikáját inkább a néző *figyelmével*, a látás automatizmusaival játszva hozza mozgásba. Megelőlegezve elemzésem végkövetkeztetését, Rembrandt az ikonikus differencia minimalizálásával olyasfajta kép-a-képben-megoldást dolgoz ki, amit Genette bizonyára *metaleptikus beágyazásnak* nevezne, amennyiben a valós kép láthatósága itt szinte „egybeesik" azzal, amit ábrázoltként megidéz[312]. Rembrandt *a tekintet megosztására* játszik tehát, arra, hogy az kétféle, egymásra rétegződő láthatóság kölcsönös realizálására váljon képessé. Az értelmezés fő kérdése ennélfogva így szól: miképpen vezet rá a kép e „kettős látásra", és mi e tapasztalat hozadéka a művészi megismerés szempontjából?

A HÁTTÉR FENOMENOLÓGIÁJA

Minthogy itt látástapasztalatok konceptualizálásáról van szó, a továbbiakban a Kenwood-képet nézőként, az *aisthesis* létmódjában igyekszem megragadni. Célom voltaképp a kép fent említett „játékának" konkretizálása, Gottfried Boehm kifejezésével élve az *ikonikus differencia*[313] konkrét potencialitásának feltárása, mely egyedül a mű *szemlélésének* proaktív folyamatában realizálódhat. Imdahl „látó látásnak" *(sehendes Sehen)* nevezte azt a munkát, amelynek során nem pusztán naivan tudomásul vesszük a képben mintegy közvetlenül, egy csapásra hozzáférhetővé tett láthatóságokat, hanem olyan összefüggések után kutatunk, amelyet a kép előállít ugyan, mégsem tesz azonnal evidenssé. Feltárásról és megismerésről, nem önkényeskedésről van tehát szó: ezért kritikusan rá kell kérdeznünk látásunk és értelemadásunk automatizmusaira, és mindenek-

311 **Kemp 2001,** 242.
312 **Genette 2006**
313 **Boehm 1995a,** 29–36.; **Müller 1997**

előtt figyelnünk kell a képre: követni annak a nézői aktivitást orientáló sajátos instrukcióit és ösztönzéseit. E *megismerőmunka* során Gadamer föltevéséhez tartom magam, aki szerint a műalkotás létmódja a *játék*éhoz hasonló, vagyis befogadói szubjektumként nem személyes ízlésünk diktátumát kell követnünk, hanem a mű kínálta „játékba" kell bekapcsolódnunk, és mint jó játékosnak, az adott szabályokat elfogadva/követve kell tevékeny résztvevővé válnunk[314]. A játék tétje a megismerés: hogy a kép „eseményeibe" való belebonyolódás során új tapasztalatok, új tudás birtokába kerülhetünk. A *meglátásra törekvő* látás munkájához ugyanakkor elengedhetetlen mindannak az empirikus tárgyi-történeti ismeretnek a mobilizálása, amelyet e művel, illetve műcsoporttal kapcsolatban a Rembrandt-kutatás mindeddig föltárt, illetve kritikailag feldolgozott. A „régiség", „a historizált hangulati tényezők" esztétikuma így át kell hogy adja magát a performativitás esztétikumának: jó játékosként anélkül emelhetjük át a művet „az interpretátor saját jelen idejébe", vagyis anélkül láthatjuk be „aktualitását", hogy „a történeti objektivitás elvének" sérelmet kellene szenvednie.[315]

Olvasatom abból a fenomenológiai alapelvből indul ki, hogy minden látástapasztalat kiindulópontja valami olyasmi, ami *szembetűnő* – ami megragadja a figyelmet, s ami további aktivitásra ösztönzi azt, aki meglátta[316]. A kép ebben az értelemben óhatatlanul a láttatás, *a figyelem felkeltésének és irányításának színtere* – a festő ahhoz ért, hogy képének bizonyos elemeit határozottan észrevétesse, másokat inkább észrevétlenné tegyen, illetve e pozíciók dinamikáját hozza játékba. Ez az ökonómia minden képre érvényes, de csak kevés műben tudatosul, mint épp ez a játék.

Innen nézve mindjárt világos, hogy a Kenwood-kép említett olvasatai miért tendáltak rendre két irányba: mind a megjelenő személyiség pszichológiai szuggesztivitása, mind a „körök" talánya azért váltott ki különleges érdeklődést, mert nagyon is *szembeszökőek*. Ugyanakkor a munkatárgy hollétét azért nem tematizálja a kutatás, mert jelenvalósága nem olyan tolakodó, hogy kikényszerítse ezt a figyelmet. Az írókat és a filozófusokat a személyiség jelenléte, az ikonológusokat inkább a szimbólum jelentése érdekli: ezért voltaképp egyikük sem *veszi észre* magát a vásznat, amely a szemükben mintegy belevész a jelentés nélküli háttér szürkezónájába[317].

Pedig a körök látványa kétségkívül tolakodó. Különnemű minőségeket észlelünk

---

314 Vö. **Gadamer 2003,** 133ff.; ld. még fent [**2.1**]

315 Lásd erről **Marosi 1995,** 21. Marosi a művészettörténeti értelmezés módszertani sokrétűségét bizonyára nem ok nélkül demonstrálja épp egy Rembrandt-mű, a New York-i *Lengyel lovas* példáján.

316 **Waldenfels 2004,** 220f.

317 Közismerten nagyszámú önarcképén Rembrandt a figura téri pozicionálásához ritkán alkalmazott tárgyias-téries meghatározásokat (mellvédet, szobabelsőt, vetett árnyékot stb.) – már korai munkáit is a figyelemnek az arcra, illetve a kifejezésre való koncentrációja jellemzi, ami óhatatlanul a képi környezet szemantikai kiüresítésével jár. A háttér, képletesen szólva, mindinkább háttérbe szorul: többnyire puszta negativitássá, olyan kontrasztfóliává válik, amely nélkül a figura persze nem tudna kibontakozni, de amely úgyszólván észrevétlenségre van ítélve. A személyes jelenlét illuzórikus erejét Rembrandt önarcképein is sokszor a kép elemi dialektikájának, alap/figura váltógazdaságának hatásos elfojtásával idézi elő.

ugyanis: a „festett" figura egészen más típusú odanézést igényel, mint a „rajzolt" körök. Az előbbire vonatkozóan Ernst van de Wetering, a Corpus IV. kötetének tanulmányszerzője Ernst H. Gombrich nevezetes művészetpszichológiai kategóriáját, a *beholder's share*-t[318] hívja segítségül a *Művészet és illúzió*ból, hogy pl. a sapka vagy a festőszerszámok türelmetlenül odavetett, vázlatos nyomait[319] igazolja vele. Gombrich szerint az ilyen formák eleve a nézőre várnak, őt provokálják, hogy képzeletével mintegy maga egészítse ki, amit a festő céltudatosan elrendezett festői foltokként elébe tár. A XVII. században már sok mindent tudtak a vizuális belevetítésnek erről a gyakorlatáról, és van de Wetering idézi is Hoogstratent, aki 1678-ban megjelent *Inleyding*jében egyebek mellett olyan festői és rajzi formákról (közöttük „kör alakú, négyzetes, háromszög-formájú, hosszúkás vagy dőlt" alakzatokról) tudósít, amelyek a hunyorgó és a távoli, tehát a részletekre nem figyelő látás torzításait imitálják.[320] Van de Wetering ezeket a passzusokat közvetlenül a kenwoodi portréra (elsősorban a festőszerszámok, illetve az alsó testkontúrok kvázi geometrikus formuláira) vonatkozóan is „nagyon relevánsnak" ítéli. Idéz azonban egy másik Hoogstraten-szakaszt is, amely a fej, illetve az arc képi megoldásának másféle technikájára vet fényt: ebben arról esik szó, hogy ha egy felület észre-

318 A magyar kiadás „a néző szerepének" fordítja az angol kifejezést, ám ebben valahogy elvész a szerep konstitutív mivoltának hangsúlya. Vö. **Gombrich 1972.** 171–186.

319 A kép számos részlete – különösen a kéz a palettával – bizonyára rémülettel töltötte el a klasszicista műértőket. A Houbraken által megfogalmazott, Rembrandt technikáját illető kritika jól tükrözi a kortársak vélekedését: „*Maar een ding is te beklagen dat hy zoo schigtig tot veranderingen, of tot wat anders gedreven, vele dingen maar ten halven op gemaakt heeft (259.), zoo in zyne schilderyen als nog meer in zyn geëtste printkonst, daar het opgemaakte ons een denkbeeld geeft van al ‚t fraais dat wy van zyne hand gehad zouden hebben, ingevallen ny yder ding naar mate van het beginsel voltooit hadde, als inzonderheid aan de zoo genaamde honderd guldens print en andere te zien is, waar omtrent wy over de wyze van behandelinge moeten verbaast staan; om dat wy niet konnen begrypen hoe hy het dus heeft weten uit te voeren op een eerst gemaakte ruwe schets, gelyk blykt dat hy gedaan heeft aan het pourtretje van Lutma dat men eerst in ruwe schets, daar na met een agtergrond en eindelyk uitvoerig in print ziet. En dus ging het ook met zyne schilderyen, waar van ik ‚er gezien heb, daar dingen ten uitersten in uitgevoert waren, en de rest als met een ruwe teerkwast zonder agt op teekenen te geven was aangesmeert. En in zulk doen was hy niet te verzetten, nemende tot verantwoording dat een stuk voldaan is als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft (260.)* „Ezért olyan sajnálatos, hogy ez a festő mindig változtatni akart és mindig másfelé fordult úgyhogy sok képét és rézkarcát félbehagyta, így hát csak teljesen elkészült munkáiból alkothatunk fogalmat róla, hogy milyen szépségekkel ajándékozhattak volna meg bennünket a művei, ha minden munkáját nemcsak elkezdte, de be is fejezte volna […] láttam néhány festményét, bizonyos részletek a legnagyobb gondossággal vannak kidolgozva, a többi meg olyan, mintha egy mázoló kente volna oda, csöppet se törődve a rajzolattal. De nem tehetett róla, csak annyit mondott mentségére, hogy akkor van készen egy kép, ha a mester megfestette rajta azt, amit szándékozott….") Valamivel később Houbraken így folytatja: „*… inzonderheid in zyn laatsten tyd, toen het ‚er, van na by bezien, uitzag of het met een Metzelaars truffel was aangesmeert. Waarom hy de menschen, als zy op zyn schilderkamer kwamen, en zyn werk van digteby wilden bekyken, te rug trok, zeggende: de reuk van de verf zou u verveelen. Ook word ‚er getuigt dat hy eens een pourtret geschildert heeft daar de verw zoodanig dik op lag, datmen de schildery by de neus van de grond konde opligten. Dus zietmen ook gesteente en paerlen, op Borstcieraden en Tulbanden door hem zoo verheven geschildert al even of ze geboetseerd waren, door welke wyze van behandelen zyne stukken, zelf in wyden afstand, kragtig uitkomen. 269*. („különösen a kései időszakában olyanok voltak a képei, mintha vakolókanállal kenték volna oda őket. Így aztán, ha valamelyik látogatója közelebbről meg akarta szemlélni a képeit a műtermében, Rembrandt ezekkel a szavakkal beszélte le: 'Még majd rosszul lesz a festékszagtól!' Azt beszélik, hogy egyszer annyi festéket rakott egy képre, amit festett, hogy az alak orránál fogva föl lehetett volna emelni az egész képet. A vásznain az ékkövek, a nyakékek gyöngyszemei és a turbánok olyan sűrű festékkel vannak ábrázolva, hogy domborműveknek hatnak: ennek a festésmódnak köszönhető, hogy még nagy távolságból is erőteljesen érvényesülnek a képei.") **Houbraken 1718–1721,** illetve **Lecaldano 1988,** 12.

320 Vö. **Van de Wetering 2005,** 305.

vehetően szemcsés, akkor azt szemünk hajlamos túl közelinek észlelni. A *kenlijkheyt*nek (a felületi anyagminőségek fölismerhetőségének)[321] a percepcióban játszott szerepéről Hoogstraten alighanem mesterétől magától hallhatott. Van de Wetering szerint Rembrandt ezt az effektust alkalmazta a kenwoodi képmás arcának megvilágított részein is, ahol a „számtalan finom rovátka és karcolás, egy kemény ecset finom nyomai"[322] az öregedő bőr szabálytalan gyűrődéseinek és pórusainak érzékeltetésére szolgálnak. Ő ebben kevésbé a kései korszakra általánosan jellemző stílusjegyet, mint inkább a specifikus mimetikus célnak megfelelő alkalmi eszközhasználatot lát: hivatkozik egy – ma leginkább a korábbi tanítvány Willem Drostnak tulajdonított – példára 1656-ból **[4.78],** amelyen az érett Rembrandt festői modora jól megfér a fiatal nő-modell feszes-ruganyos bőrét érzékeltető finom festésmóddal[323].

Van de Wetering azonban nem vizsgálja érdemben a fej, illetve az arc közel-, továbbá a kezek és a szerszámok távolnézetre való komponálásának egymáshoz való viszonyát. A kép nyilvánvalóan olyan nézőre számít, aki hajlandó belépni az általa kínált játékba: kész mintegy kísérleti úton meghatározni azt az ideális pontot a képpel szemközt, ahonnan nézve a figura hirtelen eleven plaszticitásában mutatkozik meg előtte. Ehhez voltaképp a kép legerőteljesebben definiált pontját – a markáns feketével jelölt jobb szemet – kellene fixíroznia, hogy az folyamatosan retinájának látógödrében, a legélesebben érzékelő pontjában maradjon, és közben addig változtatni a képsíktól való távolságát, amíg a figura hirtelen „össze nem áll" a szemben[324]. Így a kétféle *rouw*-festésmód különbségét, az arc és az alsó képfél eltérő megmunkálását az indokolná, hogy Rembrandt tudatosan a foveális és a periferikus látás különbségére épít. A festőszerszámokból épp annyit látunk, amennyit ő láthatott belőlük, miközben szemeivel szigorúan saját bal szemére meredt a tükörben. Mintha a képnek nem minden pontjára kellene azonos intenzitású, célzott figyelmet fordítani: mintha a kép a szem által befogott teljes vizuális mezőt reprezentálná.

---

321 Vö. **Van de Wetering 2016,** 278

322 **Corpus IV. 2005,** 565.

323 A koppenhágai Statens Museum for Kunst 1656-ra datált, *Nő szegfűvel* című képéről (**4.78,** Br. 398) van szó, amelyen az arc felületét kétségtelenül rendkívül finom ecsetmunka jellemzi. E. van de Wetering az emberi bőr megjelenítésének szélesebb művészettörténeti kontextusát is jelzi: így többek között Vasari Leonardo-életrajzának a *Mona Lisá*ról szóló passzusát is idézi („A szemöldök úgy van megfestve, hogy szinte látni lehet, hogy nőnek ki az egyes szálak a testből: egyik helyen sűrűbben, másik helyen ritkábban, a bőr pórusait követve: nem is lehetnének természetesebbek". **Vasari 1973,** 433–434.), továbbá Hoogstraten megjegyzését Mona Lisa szemöldökéről: „Az ember a finom bőrön szinte a kis izzadságpórusokat is érzi." Vö. **Hoogstraten 1678,** 239. Id. **van de Wetering 2005,** 309–311.

324 Pedig van de Wetering idéz egy holland látásfiziológiai szakértőt is, aki szerint „az optikai kép helyes fókuszának megtalálásához a szemnek a vizuális mező valamely kritikus pontját kell megragadnia, ami ahhoz hasonlít, ami egy diakép élesítésénél történik. Végül, de nem utolsósorban, ott van a mentális fókusz szempontja, a gondolkodó szem, amelyet olyan részletek ragadnak meg, amelyek elütnek a nyersebben festett környezettől. Mindez egy portrén a néző szemét kényszerűen az arcra irányítja, és az arcot olyan nyilvánvalóvá teszi, hogy vonzásától nem lehet szabadulni." **Van de Wetering 2005,** 307, n. 415.

Akárhogy is van, a helyes fókusztávolság megtalálása a nézőtől fokozott műélvezői tudatosságot követel – és óhatatlanul az optikai kép „varázsa" és az ecsetkezelés technikai precíziója közötti valamilyen összefüggés fölismeréséhez kell hogy vezessen. Gombrich számos történeti dokumentummal igazolja, hogy a XVII. században a hozzáértők műélvezetének részévé vált „az ecset mágiájának" vizsgálata, amit csak a fókusztávolságok szisztematikus változtatásával lehet tesztelni[325].

Illuzórikus látvány és célirányos technika váltógazdálkodásának e voltaképp egyszerű fölismerése, az elemi képdialektika realizálása nélkül azonban a mű bonyolultabb játékai sem hozhatók mozgásba. Így az sem, amely a figura önmagában, illetve a háttér-alappal való együttlátásából adódik. Vegyük észre például, hogy a szokatlanul világos háttér a kép alsó harmadában fokozatosan besötétül, a test kontúrjai a könyökök vonalától lefelé egészen elmosódnak, és végül egészen beletűnnek a sötét alapba. A kép felső részein a figuratív láthatóságok (a felsőtest, a fej, a sapka, és a körök különösen) még nagyon markánsan elkülönülnek mind egymástól, mind hordozó alapjuktól. Amit a kutatás általában a Kenwood-kép hátterének „szokatlan világosságaként" aposztrofál, az a képdialektika kategóriái szerint „figura" és „alap" differenciájának olyasféle kiélezéseként is leírható, amely ezeket *kölcsönösen a saját identitás nyomatékos látszatával* ruházza fel (vö. itt 218ff., illetve 672f.). A háttér szinte osztatlan síkját és a fejet nem véletlenül tekintik a kép leginkább „befejezett" részeinek – ezek ugyanis egymáshoz képest, mintegy egymás ellenében vannak „kidolgozva". A fej plasztikus-festői sűrűsége, nyomgazdagsága és fakturális teltsége csak a háttér nem kevésbé sűrű, ám finoman eldolgozott síkeffektusával együtt, vele kontrasztban állítja elő a figura jelenvalóságát. Mindez gyönyörűen mutatkozik meg például a fehéren világító sapka vagy a kivillanó fehér ingnyak pazar, szinte tapinthatóan fölgyűrődő anyagszerűségének[326] és a háttér absztrakt egyenletes semlegességének az ütközésekor. Lefelé haladva viszont mindkettő fokozatosan és egyenletesen veszít masszív átlátszatlanságából. Nemcsak a kontúrok oldódnak el, de a felületek is fellazulnak. Figura és alap képi kontaminációja előbb – például a palettán – következetlen kontúrozáshoz, kölcsönös átlátszáshoz, a dolgok és felületek egymásba tűnéséhez, végül tökéletes megkülönböztethetetlenségükhöz vezet. Ez utóbbiról az elrejtett bal kéz egymásra torlódó festékfoltjainak tárgyi olvashatatlansága vagy a jobb alsó sarok immár totális sötétje árulkodik. Minden kép *conditio sine qua non*-ja, „figura" és „alap" elemi kontrasztja, amely legfelül még geometrikus vonalak és fehér alap képletszerű, grafikus tisztaságában mutatkozott meg, itt végképp kivehetetlenné válik. A folyamatot persze az ellenkező irányból is olvashatjuk: a testnek a háttértől való fokozatos elkülönüléseként, plasztikus kibontakozásaként, amelynek eredményeképp

325 **Gombrich 1972,** 184f. Vö. *A tékozló fiú hazatéréséről* írott elemzésemmel, amelyen az éleslátás fölfüggesztésének lehetséges esztétikai stratégiáját vetettem fel. Vö. *A tenyér ünnepe,* in: **Rényi 1999,** különösen 82–101.; itt az 573. oldaltól, főként 595–599.

326 Vö. **Bikker-Krekeler 2014,** 145.

a szuggerált fókuszpont, a fej magasságában már térben is egészen elemelkedni látszik a mögötte megdöntött, fokozatosan önazonos dologgá „szilárduló" munkatárgytól. A látható motívumok tehát nem egyszerűen azok, amik: „*ez* itt a figura, *az* ott a vászonfelület" – inkább a kép folyamatában, egymást feltételező láthatóságaik ikonikus kontrasztjaiban (figura és alap, tér és sík, kontúr és tónus stb. kölcsönös játékában) válnak önazonossá, illetve veszítik el önmagukat.

A NYOMOK NYOMÁBAN

Az ecsetet mozgató kéz szerepe a szóban forgó festményen közvetlenül is tematizálódik. A kép röntgenvizsgálatának tanúsága szerint Rembrandt átfestette a tükör előtt készült első állapotot, amelyen ecsetet tartó jobbját még az oldalt elhelyezkedő munkatárgyhoz emelte[327] – szerszámokat egybefogó bal kezét pedig, mint utaltam rá, elmosódó festéknyomok kavalkádjával helyettesítette[328]. A Rembrandt vállalkozásáról és a műhelymunka problémájáról írott fontos monográfiájában Svetlana Alpers úgy véli, a festő munkaeszközeinek ilyetén összeállításával saját kezét mint szerszámot jelöli meg: nyers modora nem az ecsetmozgás expresszivitására, inkább a test olyan konstrukciójára irányul („a kéz lehet paletta, festőpálca vagy ecset is"), amely metonimikusan „egy bizonyos kézműködést" mutat meg[329]. Alpers ezt a kézműködést *tapintó* jellegűként írja le, és számos példa elemzésével úgy jellemzi, mint egy „elvetélt szobrász" munkamódszerét, aki rendre „valami reliefszerűt és tömöret" csinál a festményből[330]. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy mennyire nem vesz tudomást sem a körökről, sem a vászonról – nemcsak attól tartózkodik, hogy a körök jelentésével kapcsolatos vitákban állást foglaljon, de attól is, hogy ezek megformálásában egy másfajta „kézműködés" nyomait ismerje fel.

2000-ben publikált vaskos könyvében Harry Berger Jr. tett javaslatot a képfelület elkülönülő plasztikai kvalitásainak értelmes *textúraként* vagyis jelekként való összeolvasására – de a kenwoodi képről szólva, Alpers-hez hasonlóan ő sem realizálja a nyilván-

---

327 Így kerülte el, hogy a festményen balkezesnek látszódjon. A röntgenfelvételt ld. **Corpus IV. 2005,** no. 26, fig. 2., 563., kiértékelése az 565. oldalon.

328 Vö. **Schama 2000,** 670.

329 **Alpers 1988.** Az idézett fejezet (The Master's Touch) magyarul is megjelent az Enigma folyóirat általam szerkesztett 1997-es első Rembrandt-számában: ld. **Alpers 1997**

330 Houbraken akár erre is mondhatta volna, hogy „*zoo konstig en kragtig uitgewerkt was, dat het kragtigste penceelwerk van van Dyk, en Rubbens daar by niet kon halen, ja het hoofd scheen uit het stuk te steken, en de aanschouwers aan te spreken*" [oly nagy művészettel és erővel van megfestve, hogy vele Van Dyck vagy Rubens legjobb képei sem vetélkedhetnek: az arc mintha valósággal kihajolna a festményből, és a szemlélő felé fordulna.] **Houbraken 1718–1721,** 269. **Lecaldano 1988,** 12.

való (bár nem szembetűnő!) különbséget a *rouw* figurát, illetve a *fijn* hátteret létrehozó eltérő „érintések" között[331].

Pedig Rembrandt a monokróm körök esetében éppenséggel azon dolgozik, hogy a szimpla „rajz" látványa mögé rejtse ecsetjének valós nyomait. Mintha *fijnschilder* volna, ezeknél annak a dialektikus képtapasztalatnak a szisztematikus elfojtásán munkálkodik, amelyet a figura vagy a szerszámok esetében oly erőteljesen hoz a néző tudomására. Míg az utóbbinál egyenesen provokálja a kéznyomra irányuló specifikus figyelmet, addig a háttér grafikus képletei mintha fölöslegessé tennék a *beholder's share* fókuszváltásait. Miért is kellene közelebbről – mintegy az ördöngös technika mágiájaként – tanulmányoznunk egy szimpla, szabályos vonalat?

Mármost épp erre a kontrasztra hegyezi ki friss értelmezését *Rembrandt nyersesége* című, a faktúra kivételes szerepét elemző munkájában Nicola Suthor. „Fenomenológiai vizsgálódásként" meghatározott monográfiája[332] epilógusában a Kenwood-önarcképről szólva nyomatékkal utal a rajzolásnak helyt adó háttér simasága és a figura, illetve az arc darabos megfestése közötti, Rembrandt által nyilvánvalóan szándékosan előállított különbségre. „Absztraktságukban a vonalrajzok a művész magabiztos kezét jelenítik meg… [a szabadkézi rajzoló] bravúros gesztusairól van szó, de más eszközökkel: a vonalrajz festékek felrakása révén áll elő, vagyis festészet. A körök kiképzése valójában nem rajzolás: vázlatszerűségük megrendezett dolog, hisz a háttér festői egyöntetűsége […] éppannyira gondosan kivitelezett, mint az arc imitálásának mesteri munkája."[333] Suthor ebben a perfekcióban – Alpershez kapcsolódva – az abszolút festői szuverenitás (az utóbbi kifejezésével: a *self-possession*[334]) reprezentációját látja.

Nem mindegy azonban, hogy milyen intenciónak tulajdonítjuk a kétféle festésmód egyidejű jelenlétét a Kenwood-önarcképen. Suthor az arc nyitott faktúrájának nyerseségét – szemben az utókori értelmezők rutinjával – nem a befejezetlenség, a „még nem kész" jeleként olvassa, ellenkezőleg: a „nincs tovább" értelmében, amikor a művész tudatosan és szándékosan mond le a folytatásról. A Kenwood-portré háttere a festett vászonnal azért bizonyul úgymond befejezettnek, hogy mintegy nyilvánvalóvá tegye a figura szándékolt félbehagyottságát. A Maurice Blanchot szellemét[335] idéző okoskodás szerint „a befejezetlenség a halál felismerésében találja meg a kibontakozást"[336]: a kései önarcképek textúráját a végső elmúlásra készülő festőnek az a rezignált elszántsága szövi át, hogy ő maga döntsön arról, hogy mikor fejezi be – a festést, vagy ami számára ugyanaz: magát az életet.

---

331 **Berger 2000,** 497ff.
332 **Suthor 2014**
333 **Suthor 2014,** 186.
334 **Alpers 1988,** 118.
335 Suthor Maurice Blanchot: „A halál tere és a mű" című esszéjéből idéz: magyarul Németh Marcell fordításában itt olvasható: Blanchot, *Az irodalmi tér*, Kijárat, Budapest 1995, 79–83.
336 **Suthor 2014,** 189.

A szemtanúk

Suthor számomra meglehetősen spekulatív, úgyszólván „szuicid" olvasata egyebek mellett Rembrandtnak arra a Houbraken által idézett állítólagos mondására is hivatkozik, amely szerint „egy darab akkor van készen, ha a mester megfestette rajta azt, amit szándékozott…."[337] A félbehagyással kapcsolatos okoskodás is a „befejezettség" képzete körül forog, ha a kérdés ezúttal nem is stiláris jellemzőként, inkább művészi döntésként kerül elő. De fölmerülhet a kérdés: lehetséges-e más értelmet is adni *fijn* háttér és *rouw* figura a kenwoodi önarcképen tapasztalható markáns szimultaneitásának?

Hogy erre a kérdésre igenlően válaszolhassunk, érdemes visszatérnünk a körök referencialitásának kérdéséhez, azaz a tárgyalt festőlegendák tanulságaihoz. Nyomolvasása során Nicola Suthor is játékba hozza, de mindjárt le is értékeli ezeket, mondván: csak olyasmit narrativizálnak, ami a szemlélet számára amúgy is nyilvánvaló.[338] Túl azon, hogy a mű fentebb taglalt értelmezéstörténete ennek az ellenkezőjét bizonyítja (tehát amit ő immár magától értődő *evidenciának* lát, az a legtöbb néző és műtörténész figyelmét éppenséggel máig elkerülte), Suthor nem olvassa össze a két elbeszélést egymással és a festménnyel. A továbbiakban erre teszek kísérletet: előrevetítve konklúziómat, azt fogom igazolni, hogy egy ilyen szoros kontextualizáció éppenséggel *minden*, a képekkel kapcsolatos evidencia kritikai megkérdőjelezéséhez kell hogy vezessen. A festészet rembrandti „teleológiája" arra a felismerésre fut ki, hogy mindannyian hajlamosak vagyunk az evidenciák csapdájába esni, de a jó mű éppenséggel rá is ébreszt erre.

Láttuk, hogy a Plinius- és a Vasari-féle történetek értelmezői is Apellész/Prótogenész, illetve Giotto kéznyomainak tartották a rembrandti köröket – csakhogy zseniális festőkezek *szimbólumait,* és nem *a festői jelenlét indexeit* látták meg bennük. A hivatása méltóságát reprezentáló monumentális önarcképen a festő arra is igényt tarthat, hogy a néző az ő személyes kézjegyét *mint olyat* különböztesse meg ama másiktól, amelyet ő festett ugyan, de amely – épp duktus-mivoltában – hangsúlyozottan elkülönül ettől a „saját"-tól.

A két elbeszélés három olyan közös mozzanatára utalnék, amelyet a kenwoodi önarckép szemlélésében is érdemes érvényesítenünk. Az egyik a festők által ejtett vonások *absztraktsága;* a másik, hogy kéznyomaik a művészek *személyazonosítását* szolgálják; végül pedig, hogy mindkét történetben kulcsszerep jut egy-egy olyan laikus mellékszereplőnek, aki hangsúlyosan *nem kompetens* a festőművészet kérdéseiben.

Induljunk ki a Plinius meséjében szereplő öregasszonyból, aki Prótogenész házában mintegy szemtanúja a festők vetélkedésének: ő az, aki rákérdez az ismeretlen vendég

337 „*…dat een stuk voldaan os als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft*", vö. **Houbraken 1718–1721,** ill. **Lecaldano 1988,** 12.
338 **Suthor 2014,** 186

személyazonosságára, és erre a kérdésre válaszol Apellész azzal, hogy nem a nevét adja meg az asszonynak, inkább ecsetjével absztrakt kéznyomot *[linea ex colore…summae tenuitatis]* hagy a készülő festményen. Ugyanígy tesz Prótogenész is: mondhatni, szakmájuk nyelvén, de az öregasszony „feje felett" üzengetnek egymásnak. Mintha kifejezetten azért kerülgetnék egymást, hogy olyan játékot játszhassanak el az öregasszony *előtt*, amibe ő nincs beavatva. Csak akkor találkoznak személyesen is, amikor – amúgy is csak egymás közt eldönthető – versengésüket már befejezték. A dolog nyilvánvalóan a *kompetensek* és az *inkompetensek* közötti különbségtételre, illetve annak demonstrációjára fut ki. Azért is döntenek azután a nevezetes közös kép megőrzése mellett, hogy megőrizzék mindenki, „de különösen a művészek csodálatára" *[omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo]*. A *locus classicus*hoz fűzött kommentárjában van Mander is azt emeli ki, hogy *„mindenki, aki ért a festészethez, nagyon is oda volt a képért"*[339].

Mármost Plinius egyéb hasonló történeteiben is megfigyelhető, hogy a szakmai konkurenciaharcok rendre *a nyilvánosság színe előtt* zajlanak, a laikus közönség pedig mindig felsül, amikor maga próbál ítélkezni. A végső ítéletet mindig a bennfentesek hozzák meg. Az antik történetek pontos értelmezéséhez azt is látnunk kell, hogy a versengés motívuma az utókori olvasatokban bizony elhomályosította a művészek kölcsönös megbecsülésének mozzanatát, amely még van Mander kommentárjában is komoly hangsúlyt kapott – gondoljunk például arra az esetre, amikor Apellész merő szakmai szolidaritásból fölvásárolja Prótogenész képeit, hogy – a maga nevének ismertségét kihasználva – felverje az árukat.[340] A *hozzáértők* közös manipulációja olyanok – itt épp a tudatlan rhódosziak – ellen irányul, akik felületesen, a hírnév alapján ítélnek, de nem tudnak különbséget tenni két vonal között: nem értenek a festészethez.

Nagyon hasonló a helyzet Vasari elbeszélésében is. Giotto O-ja itt is absztrakt jel, amely a festőt mint a rajzolás géniuszát azonosítja. Olvassuk el a történetet Karel van Mander átírásában (végtére is szinte bizonyos, hogy Rembrandt ebben a formában ismerte): „*Giotto okos [szellemes] ember volt: vett egy darab papírt, és mintegy mozdulatlan karját körzőként oldalához szorítva keze forgatásával egy olyan tökéletes kört rajzolt, hogy csuda volt nézni. Aztán odaadta a követnek azzal, hogy itt van a rajz, amit kért. De ez azt hitte, hogy bolondnak nézik és azt válaszolta: nem kaphatok másik rajzot, csak ezt? 'Ez több mint elég' – mondta Giotto. – 'A többi rajzzal együtt ezt is mutassa meg a pápá-*

339 *„Giotto cluchtigh wesende, nam een vel papier, op welc met eenen pinceel, den arem vestighende teghen zijn sijde, om soo een passer te wesen, trock met een draeyende handt, sonder den arem te versetten, een soo volcomen net ghetoghen rondt, dat het wonder was te sien: dit ghedaen, gaft al *grenickende den Hovelingh, segghende: siet daer de teyckeninge. Waer op hy, als die bespot meende te wesen, antwoorde: heb ick gheen ander teyckeninghe te hebben als dese? T'is meer als genoech, seyde Giotto. latet met den anderen den Paus sien: ghy meucht sien oft ghekent sal wesen. Hy vertrock, hoewel qualijck te vreden. Doe onder ander teyckeningen dit voor den Paus quam, en hem gheseyt wert, in wat voeghen, sonder passer, en den arem te versetten, dit rondt van Giotto ghemaeckt was, heeft den Paus, en veel verstandighe Hovelingen, verstaen, dat Giotto alle d'ander Schilders van zijnen tijdt in excellentie te boven gingh."* Het leven van Giotto, Schilder, Beelt houwer, en Bouwmester, Het Schilder-boeck, **van Mander 1604,** fol. 96v

340 Plinius, *Hist. Nat*. XXXV., **Plinius 2001,** 88.

nak és látni fogja, hogy meg lesz-e elégedve.' A követ csalódottan távozott. Amikor aztán a rajz a többi képpel együtt a pápa színe elé került, és elmondták neki, hogy Giotto körző nélkül, merev karral miként rajzolta meg, a pápa és sok hozzáértő udvaronca megértették, hogy Giotto felülmúlta kora valamennyi művészét." A szöveg értelmezői között – különös módon – senkinek sem tűnt fel a konfliktus, amely a festő és a követ között támad, holott van Mander a passzus címében *[Giotto treckt een rondt, in platse van teyckenen]* külön ki is hangsúlyozza: a pápa laikus küldötte ugyanis nem éri be ilyen kevéssel, és másik rajzot – nyilván valami „kidolgozott", „élethű" képet – vinne magával. Azért kell csalódottan távoznia, mert Giotto (akárcsak Apellész és Prótogenész) egy olyan elvont jelre bízza tehetségének képviseletét, amelyet csupán hozzáértők *[verstandighe]* tudnak értelmezni. A követ nem érti, hogy az igazi művészet nem a mű keltette illúzióból, hanem a megcsinálás képességéből ismerszik meg. Aki ezt tudja, annak – minthogy tud olvasni a technika elvont nyelvén – a puszta kéznyom is bőven elég *[meer als genoech]*. Giotto tudja tehát, hogy a valóban kompetenseknek másféle bizonyságot kell adnia tudásáról, mint amivel a laikusokat bűvöli el. Ez a történet sem csupán „a technika öncéllá válásáról"[341] szól tehát, hanem a művészi tudás kommunikálhatóságáról és nyilvánosságáról is.

Ezért jut a követnek, akárcsak az öregasszonynak Pliniusnál, kulcsszerep a történetben. Egyiküknek sincs egyéb dolga, mint arról tanúskodni, hogy a festők személyesen húzták meg csodálatos vonalaikat – vagyis hogy azok csakugyan velük azonosíthatóak. Szemtanúk, akiknek azért hihetünk, mert egyrészt *ott voltak* a műtárgy születésénél, másrészt elfogulatlanok: nem ítélkeznek művészi kérdésekben. Hiteles szemtanúk, nem befogadók. Ők lehetnének a képek eredetiségét kizárólag a sajátkezűség önkéntelen nyomaiban igazolva látó modern pozitivizmus[342] eszményi koronatanúi. Hiszen nem ugyanígy tesz-e az a szcientista kutató, aki a képen talált nyomokat merő pozitivitásként kezeli, azt föltételezvén, hogy rajtuk keresztül a műhöz, egykori létrejöttének tiszta jelenidejűségében férhet hozzá? Nem naivitás-e azt föltételeznie, hogy az attribúció, datálás, illetve az „eredeti" restaurátori helyreállításának munkáját annál precízebben végezheti el, minél inkább a mű*tárgy* fizikai fakticitására koncentrál, és minél kevésbé zavarja tekintetét a kép sajátos működése, esztétikai létmódja? Lelke mélyén nem az öregasszony vagy a pápai követ egyszerű evidenciájára vágyik-e, amelyben sem ízlése, sem érdekei, sem előítéletei nem zavarják abban, hogy tudományos objektivitással kimondhassa: *ez* egy „valódi Rembrandt"?

Mindebből legalább két dolog következik. Egyrészt: érteni a festészethez azt jelenti, hogy eleve tudjuk: minden kép implicit követelést szegez velünk szembe, amelynek

341 **Kris-Kurz 1934,** 98.

342 Az 1969-ben elindult, szcientista szemléletű Rembrandt Research Project (RRP) prekoncepciója azon a pozitivista elképzelésen alapult, hogy „a szerzőség fizikai adottságok összessége". A program történetét kritikus szemmel tárgyalja **Schwartz 1993,** vö. magyarul **Schwartz 1996.**

nézőként meg kell tudnunk felelni. Apellész *feladatot* küld Prótogenésznek, akárcsak Giotto a pápának: figyelje meg a kéznyom kvalitásait, mozgósítsa tudását, hasonlítsa össze másokkal, vegye tekintetbe, hogy miként készült stb., hogy végül éppen azt értse meg a képen, amit ő üzen: „én voltam, aki ezt festette". És persze választ is vár: a nyomhagyásnak tétje van, amennyiben sikerét a másiknak vissza is kell igazolnia. Mindkét történet folyamatos üzengetések története, amelyben a képekhez való hozzáértés *játékos készségként* jelenik meg – és mindkettő e társas játék, a kölcsönös megértés sikeréről is szól: a rhódoszi kikötőben végül egyetértésben találkoznak a festők, és Giotto is megkapja IX. Benedektől a római megbízást.

A hozzáértőnek továbbá azt is tudnia kell, hogy a mű *időben* létezik: hogy rátekintve a képre olyan üzenetet kell megértenie, amely szükségképpen a múltból szól hozzá. Másként fogalmazva: a képet nem azonosíthatja hatásának pillanatnyi közvetlenségével. A laikus és a kompetens néző közti különbséget úgy is leírhatjuk, hogy míg az előbbi a képet puszta hasonlóságként (*ikon*ként) érti meg, addig az utóbbi ugyanazt egyszersmind festői eljárások utólag leolvasandó nyomaiként *(indexként)* is kell hogy kezelje. Mivel az ikon a hasonlóságon alapuló jel, annak fokát a naiv néző is úgyszólván természetesen, azonnal képes megítélni – a képmást ugyanis spontán módon *egyidejűként* kezeli azzal, amit ábrázol. Az indexikus jel hatásának kulcsa viszont, mint Rosalind Krauss joggal mutat rá, az *idő:* a látvány prezenciájának elválasztása a jelöltétől, amely a múltban volt jelen.[343] A naiv néző, amikor élethűségét csodálja, a képet tiszta jelenidejűségében észleli – ez azonban csapda, ami még a leginkább hozzáértőt is állandóan fenyegeti. Ilyen csapdába esik Plinius másik hasonló történetének hőse: a nagynevű Zeuxisz, aki közismerten azért veszti el versengését Parrhasziosszal szemben, mert noha szőlőfürtjeivel fényesen igazolja, hogy nagyon is tud festeni, a győzelem vágyától fűtve túl *türelmetlenül* közelít *[tumens flagitaret]* Parrhasziosz festett függönyéhez, hogy félrevonja azt. Reakciójának *automatizmusa* itt a lényeg, amely végső soron nem különbözik a madarakétól, akik az ő élethűen megfestett szőlőszemeit kezdik csipegetni a vakolatról. Parrhasziosz nem azzal nyeri meg kettejük vetélkedését, hogy magában véve tökéletesebb illúziót képes előállítani, hanem azzal, hogy eleve tisztában van a kép e játékos természetével[344]. Festett függönye nem is több, mint intellektuális tréfa, a *parergon* megkerülhetetlenségének szellemes tudatosítása, amely a naiv Zeuxiszt a kép örök játékára, egyszersmind nézői feladatára, a *kritikus megkülönböztetésre* figyelmezteti. Arra tanítja meg, hogy a közvetlenség vakká tesz a kép tényleges teljesítményével szemben – hogy minden kép megköveteli a maga idejét.

343 **Krauss 1985,** 196–219.
344 Más megközelítésben, de rokon módon értelmezi a történetet Ernst H. Gombrich is: **Gombrich 1972,** 189–190.

Keretjáték és performancia: az evidencia függönye és félretolása

De omnibus dubitandum est
(latin közmondás)[345]

Ha tehát a fentiek alapján hitelt adunk Gary Schwartz föltételezésének, aki szerint Rembrandt a Kenwood House-beli önarcképen modern Giotto/Apellészként lép fel, amint épp beszáll a festő-géniuszok világtörténelmi vetélkedésébe, végezetül föltehető volna az a kérdés is: mégis miféle kézjellel szeretné benyújtani a maga igényét a győztes státusára? Schwartz nem is rest válaszolni: szerinte Rembrandt „épp azon van, hogy egy hasonlóan finom harmadik kört rajzoljon a kettő közé […] amelyet a másik kettővel azonos átmérőjűnek kell elképzelnünk – merthogy középpontja éppen ezek közé esik." Nos, meglehet. Schwartznak mindenesetre nincs egyéb „bizonyítéka" erre, mint a szemlélet vizuális evidenciája: a szimmetrikus formák szabályossága és a harmadik kör helyének geometriai kiszerkeszthetősége[346]. De vajon nem az *atelier*-portré tüneményes életszerűségének esik áldozatul ő is, amikor csak egyértelműen azonosítható ábraként tudja elképzelni a győztes kézjegyét? Nem a tiszta jelenidejűség bűvöletének enged-e, amikor Rembrandt kezenyomát *még nem* láthatóként képzeli oda a félkész vászonra? Nem a normál látásrutin szerint ítél-e, amikor csak az egyből-láthatót tekinti evidensnek, amelynek – minthogy *egyelőre* hiányzik – még üres helyére is rámutathat?

Az eddigiek alapján úgy látom: mélyebb belátásokhoz vezet, ha valamiféle jövőbeni „harmadik kör" helyett önmaga arcmását tekintjük Rembrandt versengő kéznyomának. Vajon nem azzal nevez be a festők versengésébe, hogy azt teszi, amit a mitikus elődök is: hogy egyfelől kéznyomával azonosítja magát, másfelől ezeket a nyomokat, mint Plinius szó szerint mondja, a látás elől elszökővé *[visum effugientes]*[347] teszi, és a címzett feladatául adja, hogy azokat lássa meg, és *mint az ő* értelmes *jelét* ismerje föl? Hogy a pigmentek, ecsetnyomok és faktúrák ördögi ügyességgel elrendezett *absztrakt* nyomhalmazában a *„rembrandti"* kéz nyomait azonosítsa? Nem ez az értelme annak, hogy két „idegen" nyom evidenciái[348] közé illeszti a sajátját, mint ami egyszerre evidens is, meg nem is?

---

345 „Mindenben kételkedni kell" (latin közmondás)

346 Ha foglalkozott volna bármilyen tartalmi kérdéssel, Rudolf Arnheim bizonyára észrevételezte volna, hogy e virtuális harmadik kör középpontjának épp a kenwoodi vászon függőleges középtengelyére kellene esnie. Ő a portré rendkívüli dinamikáját azzal magyarázza, hogy az arc, illetve a kéz/paletta/festőbot-együttes e tengely átellenes két oldalára kerül, és ezzel ellensúlyozza a túlhangsúlyos fej egyoldalú igényét arra, hogy kisajátítsa a közép-pozíciót. A látáspszichológus Arnheim nem foglalkozik a körökkel, és – egyébként Schwartzhoz hasonlóan – mit sem érez abból az ambivalenciából, ami maga a kenwoodi vászon és a műtermi háttérként megfestett vászon között mutatkozik, és valóban kognitív disszonanciához vezet. Vö. **Arnheim 1996,** 140–141.

347 Plinius, *Hist. Nat.,* XXXV. 83., **Plinius 2001,** 184–185.

348 Ez lehetne talán egy lehetséges feloldása annak a C.H.A. Broos által fölvetett ötletnek, hogy lehet valami összefüggés a rembrandti stílus „befejezetlensége" és a körök mint a tökéletesség szimbólumai között. Talán a kép általam

Nem azt a kihívást intézi-e a kép a nézőhöz, hogy legyen képes felfüggeszteni a pillantás automatizmusait, mintegy elodázni a tekintetet: hogy amit/akit közvetlenül lát, azt ne készen talált, önazonos adottságként kezelje? Hogy a képet ne csak mint a festő szuverenitásának (ahogy Alpers mondja, önmaga tulajdonlásának"[349]) bizonyítékaként, de az identitások játékaként is fölismerje?

Fölismerni a játékot annyit tesz, mint lejátszani: időt adni neki, hogy megtörténhessen. Mint jó játékosnak, követnünk kell a kép bújócskáit: nem mindjárt felülni annak, amivel nyíltan hivalkodik, viszont kutatni azt, amit az evidencia függönye mögé rejt. Másként fogalmazva: *performatívumnak* tekinteni, amely végigjátszásra vár, s ehhez tőlünk, nézőktől odaadó figyelmet, kritikus értelmet, mérlegelést és reflexiót követel. Röviden: a kép azt igényli, hogy úgy nézzük, mint amiben meg akarunk *látni*, meg akarunk *tapasztalni* valamit.

Vegyük szemügyre például a vékony léckeret alig kivehető rézsútos vonalát. Láttuk, hogy még a szakirodalomban is milyen értelmezési inkonzisztenciákhoz vezetett, hogy mibenlétét nem tudták, nem akarták, illetve nem lehetett egyértelműsíteni. Korábban futólag jeleztem már, hogy a festett keret motívuma nem először bukkan fel Rembrandtnál – igaz, ezúttal egészen más módon. A kasseli *Szent család*on (1646) **[2.173]** vagy a koppenhágai *Emmaus*-képen (1648) **[2.174]** a motívum – kiegészülve a függöny deixisével – még *ergon* és *parergon* világos megkülönböztetését célozza: annak tudatosítását, hogy a kép egyrészt *meg*mutat egy „világot", másrészt *rá*mutat egy „festmény"-tárgyra. Rembrandt kétféle nézői szereputasítást épít be ezekbe a képekbe, ám közöttük nyílt ellentmondás van: nem lehet a néző egyszerre és egyidejűleg az *ergon*ban feltáruló isteni kinyilatkoztatás hitigazságra szomjazó szemtanúja és a *parergon*nal megjelölt szekuláris műtárgy kifinomult ízlésű műértője is. A széles keretek és patetikusan félrevont függönyök itt azért olyan hangsúlyosak, hogy megkerülhetetlenné tegyék a küszöb észlelését és reflexióját: úgyszólván ráerőszakolják magukat a tekintetre, amely amúgy rutinszerűen ignorál mindent, amit a kép világán kívüliként észlel. A korabeli holland festészettől egyáltalában nem voltak idegenek a kép és a valóság észlelésével kapcsolatos efféle játékok – gondoljunk például a *trompe l'oeil*-művek jelentős népszerűségére vagy a delfti iskola templombelsőin épp az 1650-es évektől elterjedt, az építészeti terek perspektivikus látványát keretező festett függönyök divatjára, amelyek vékony karnisai rendre nem a virtuális térbe, hanem a *finestra aperta* transzparens „ablaküvegére", azaz a képsíkra (!) vetik közeli árnyékukat[350] **[2.176].**

23

javasolt *performatív* olvasata fölöslegessé is teszi a meglehetősen terméketlen vitát a befejezettség kérdése körül. Aki a kép alsó fertályának „vázlatosságát" a puszta *befejezetlenség* számlájára írja (implicite olyan *majdani* állapotra számít tehát, amikor a dolgok majd elnyerik kész, „végső" alakjukat), voltaképp felül a kép cselének: azt óhatatlanul is rögzült identitások kész reprezentációjának fogja látni.

Vö. **Broos 1971,** 182–183, n. 51.

349 **Alpers 1988,** 119.

350 **Michalski 2002,** 183–187.

Parergonális szerkezetével Rembrandt kasseli festménye mintegy színre viszi önmagát – ám az ikonikus differencia e reflektált színjátéka mindaddig nem léphet működésbe, ameddig a néző e szerepeket föl nem ismeri, illetve egymás ellenében ki nem játszsza őket, azaz nem tudatosítja a konfliktust, ami a beléjük kódolt identitások között feszül[351]. Mindenesetre úgy tűnik, hogy ezek a művek a kép státusát és a befogadói jelenlét minőségét, vagyis *a festészet mint társas, nyilvános intézmény* működésének épp azokat a keretfeltételeit tematizálják, amelyekkel korábban idézett „keretes" önarcképein Poussin és Velázquez is foglalkozik.

Annál különösebb tehát, ha Rembrandt – itt tárgyalt és nem kevésbé reprezentatív igényekkel fellépő önarcképén – éppenséggel a festett keret *elrejtésével* kezd játszani. A képszél alig észlelhető pereme itt nem nyílt-reflektált módon megkettőzi a képsíkot, inkább rejtélyesen *megosztja* egyöntetűségét. Egészen finom arányokról van szó. Rembrandt megtehetné, hogy – mint például Poussin – a fiktív üres vásznat úgy helyezi el saját figurája mögött, hogy szélei körül nagyobb rálátás nyíljon a háttérre, például a műterem hátsó falára. Ebben az esetben a szabatosan körülhatárolt munkatárgy, mint megannyi *atelier*-képen, világosan azonosíthatóvá válna: nem szorulna értelmezésre. Ő azonban egyrészt extrém méretűvé növeli a vásznat, másrészt annyira közel hozza a képsíkhoz, hogy azok csaknem takarásba kerülnek egymással[352]. Azzal, hogy a képmező perifériájára szorítja a keretet, úgy különíti el a világos vásznat a sötét műteremsaroktól (azt a két entitást tehát, amit vékony vonala elválaszt egymástól), hogy ikonikus kontrasztjukat a minimálisra csökkenti. Az egyikből „túl sok", a másikból „túl kevés" látszik ahhoz, hogy mindkettőnek „evidens" identitást tudna kölcsönözni. A hangsúlytalan perem ezért nem a közel hozott tárgy és a mögöttes tér mélységi kontrasztját hívja elő: inkább a *valós* vászon széléhez igazodik, és ahhoz képest evokálja a megdöntött tárgy térbeliségét. Noha ez a különbség is csak minimális kontraszthatással jár, lévén mindkét perem (és a vékony rés közöttük) marginális marad, valahogy mégis nyugtalanító kételyt ébreszt a kép fikciójának és valóságának megkülönböztethetőségét illetően. *„Mais où est donc le tableau?"* – kérdezhetnénk a *Las Meninas* **[4.77]** előtt lelkendező Théophile Gautier-vel[353] – bár ezúttal nem a festői tünemény evidenciájának, mint inkább a zavar és tanácstalanság tapasztalatának kifejezéseként. Rembrandtnak egy ilyen látszólag tökéletesen jelentéktelen – bár nagyon precízen pozicionált – motívum is elegendő, hogy krízisbe sodorja konvenciók vezérelte, a dolgokat mindenáron azonosítani-megnevezni igyekvő tekintetünket.

---

351 Hogy Rembrandt például a vigasztalanul komor koppenhágai képen miképpen ad eltérő hangsúlyokat és tartalmi irányokat a kép ezen – a nézőkkel folytatott – performatív játékainak, arról, lásd itt 388ff.

352 A Kenwood House-ban őrzött kép azóta elvégzett tüzetes anyagvizsgálata alapján föltételezhető, hogy a vásznat körbevágták. Vö. **Corpus IV. 2005,** no. 26., 564. – de a jobb oldalon így is csak néhány centiméterrel lehetett szélesebb, mint a mai állapot. A „vászon a vásznon" effektus tehát valamelyest fölismerhetőbb lehetett, mint ma, de azonosságuk szuggesztiója a kor szokásaihoz képest így is szokatlanul erőteljes kellett hogy legyen.

353 Idézi **Stoichita 2001,** 211.

A *keret identitásával* való játék azonban nem ártatlan dolog. Van benne valami szubverzív, amennyiben szinte észrevétlenül épp azokat az intézményes jeleket, kódokat, kollektív bizonyosságokat kérdőjelezi meg, amelyeken – mint utaltam rá – személyes reprezentációja, a mű továbbélésével kapcsolatos igényei, illetve a festészet mint társas-nyilvános intézmény küldetése és jövője alapul. Amit Rembrandt praktikái a leginkább aláaknáznak, az a szemlélő státusa, akiben a parergonálisan nyitott műnek – a festészet poussin-i vagy velázquez-i „klasszikus" teleológiája értelmében – be kellene teljesednie, s amelyet idézett kasseli és koppenhágai művein, láttuk, még maga is pontosan igyekezett definiálni. A kenwoodi portré „keretjátékának" a néző helyére és látni-valóira vonatkozó többértelmű instrukciói, ahelyett hogy helyreállítanák, inkább kikezdik a mű integritását[354]. Nem épp e tünékeny képkeret-e hát Rembrandt saját *linea summa tenuitatis*-a? Megmutatás és rámutatás pengeéles, bár rejtőzködő megkülönböztetése, amely a festő személyes jelenlétét úgyszólván észrevétlenül teszi *a kép* idézőjelébe, és akként örökíti tovább az utókorra? Nem ez az örökre nyitva hagyott idézőjel a festészet rembrandti teleológiájának foglalata? Amelynek észrevétele nélkül könnyen elvétjük a rejtőzködő különbséget a képbe kódolt kétféle „beszéd" között? Mert az evidencia csábításainak engedelmeskedve, a jelenlét bűvöletében hajlamosak vagyunk csupán az „én vagyok az, aki itt fest" vallomásos hangját hallani ki belőle, s nem figyelni a múltból ránk maradt nyomok kísértetiességére: a *hiány* jeleire, amelyek történeti üzenetét csak a festmény performatív labirintusában bolyongva betűzhetjük ki úgy-ahogy: „én voltam az, aki ezt festette."

---

354 Akár a festészet e rembrandti, „nem-klasszikus" teleológiájának igazolásaként vehetjük számításba Magritte 1933-ban készült, híres *La condition humaine*-jét **(4.79],** amely szintén a képnek a képbe való metaleptikus beágyazásával és a belső keret tünékenységével operál. (Vö. **Müller 1997,** 150–217.) Természetesen nem valamiféle hatástörténeti összefüggésről van szó: Magritte-nak sem Rembrandthoz, sem a Kenwood House-i remekműhöz közvetlenül nincs köze. Mégis, mindkettő ugyanannak a táblaképről, illetve az autonómmá (modernné) lett festészet mibenlétéről szóló újkori egyetemes-európai diskurzusnak a része. Végül is Magritte e diskurzus egyik alapmetaforáját, az Alberti-féle *finestra aperta*t tematizálja – oly módon, hogy az ablakba állított festmény képe tökéletes fedésbe kerül a fával, illetve kerttel, amelyre az ablak nyílik, s amelyet leképez. A kép voltaképp egy logikai paradoxont: „valóság" és „képmás" lényegazonosságát állítja, ami Albertinél a festészet legmagasabb rendű utópiája is egyben, és azt mint a valós, illetve a belefoglalt kép – pusztán egy vékony oldalszegély által megszakított – optikai kontinuitását állítja elénk. A szobabelsőt ábrázoló „valós", illetve az ablak síkjába állított „fiktív" képnek közös a vezérsugara (*prencipe de'razzi*, vö. Alberti, *Della Pittura*, I. 8, **Alberti 1997,** 60.) noha képsíkjaik nincsenek fedésben egymással. Magritte kiélezi és a nyílt paradoxonig fokozza tehát az ikonikus differencia már Rembrandtnál is megmutatkozó szubverzív hatalmát. Mindamellett vegyük észre: Magritte ugyan a festészet motívumaival, teorémáival és nyelvével operál, művének kevés köze van a művészethez. A *La condition humaine* inkább megfestett meta-festészeti filozofféma, mint *festői* mű: megértése egyáltalán nem igényli a szemnek azt a képek ikonikus diffenciáit föltárni-realizálni hivatott aktivitását, amelyet Imdahl látó látásnak nevezett (vö. itt 138.*passim*). Festői szempontból kifejezetten neutrális nyelve, az egyenletes megvilágítás, a felületek, kontúrok, színek problémamentesen összehangolt, *közönséges* rendje egyetlen célt szolgál: hogy megteremtse a tárgyi világ tiszta jelenidejűségének és kontinuus értelem-összefüggésének azt a magától értődő szövetét, amit intellektuális gegje hatásosan föl tud szakítani. Provokatív abszurdja éppenséggel abban a nyíltságban és közvetlenségben áll, hogy vitathatatlanul egyértelműként állítja a mélységesen kétértelműt. Olyan tökéletesen személytelen és mozdulatlan tekintetet implikál, amely nemcsak nem igényli, de egyenesen kizárja, hogy a néző személyes jelenlétével hozza mozgásba. Magritte képe olyan kép, amelyen – a poén felismerése után – nincs mit tovább *nézni*.

KÉPMELLÉKLET

MEGJEGYZÉSEK AZ ILLUSZTRÁCIÓKHOZ

A könyv érdemi tanulmányozásához nélkülözhetetlen az online képmelléklet használata, amely a kiadó által gondozott **www.media.harmattan.hu/rembrandt** címen szabadon hozzáférhető és le is tölthető.

A mintegy 450, a tanulmány szövegében hivatkozott képet és forrásait (továbbá a reprodukciók képjogi státuszát) kereshető pdf-file formájában tesszük közzé.

A digitális mellékletre utaló sorszámok a kötet szövegében szögletes zárójelben jelennek meg. A kötet nyomtatott képmellékletében is (lásd itt 719–766.) megjelenő munkák külön sorszámot is kaptak: ezeket négyzetes keretbe foglalva az említés helyein, a főszöveg margóján helyeztük el.

A képaláírások a muzeológiai szabvány szerinti alapadatokon (szerzőnév, műcím, keletkezési időpont, anyag, technika, méretek, őrzési hely) kívül azokat az azonosító számokat is tartalmazzák, amelyeken az adott munkát a szakirodalomban standard módon hivatkozott *oeuvre*-katalógusok számontartják.

A festményekre vonatkozóan:

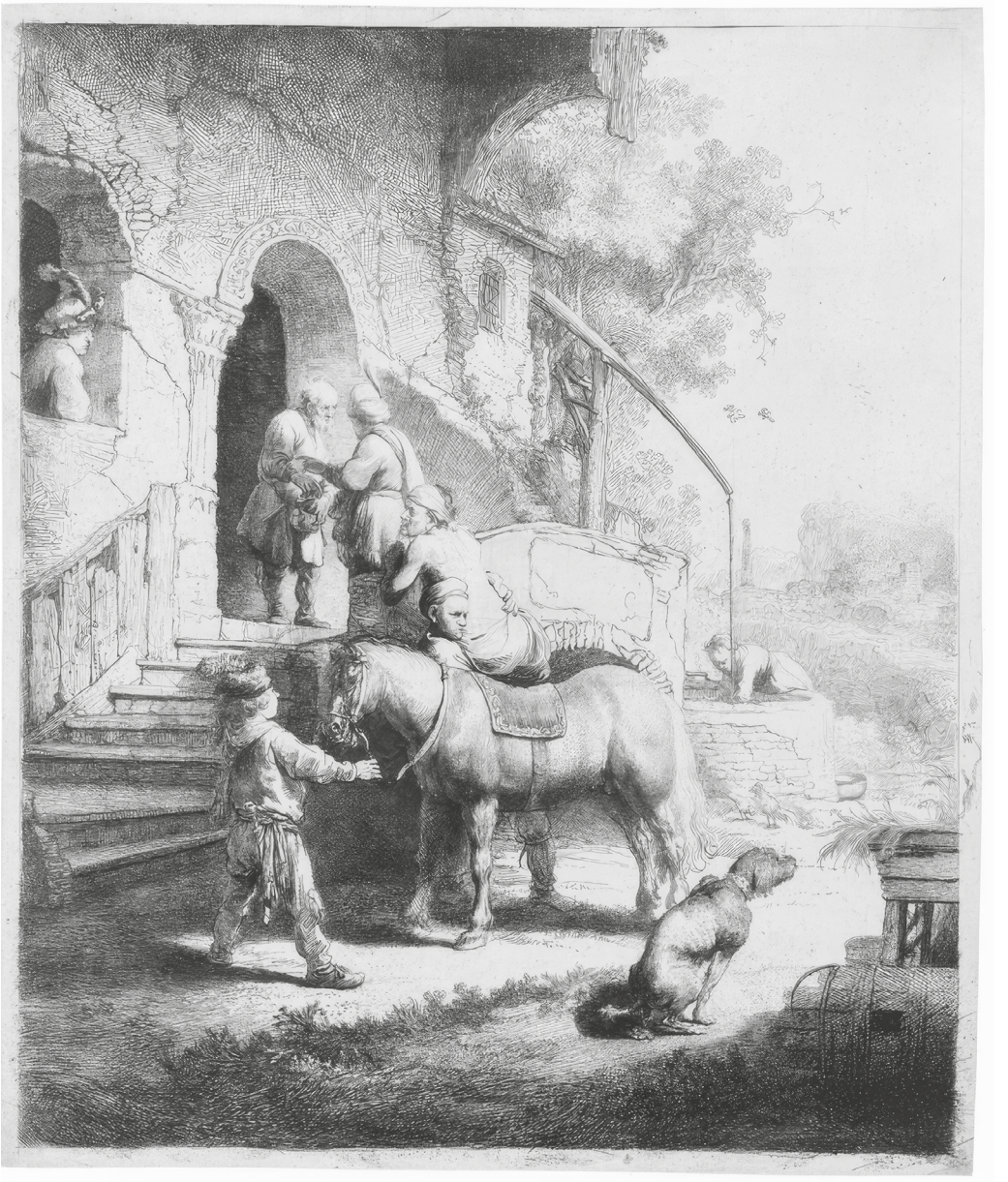
Corpus VI: **Corpus VI. 2015,** az RRP zárókötetében közzétett összefoglaló lista sorszáma
Mivel az RRP több évtizedes története során az életmű tagolásának és a tételek sorszámozásának rendszere is változott, ahol lehetséges, föltüntetjük a CORPUS releváns korábbi köteteiben feltüntetett azonosítókat is.

HdG: **Hofstede de Groot 1915**
BRE: **Bredius 1935**
GER: **Gerson 1968**
A *rajzoknál* alkalmazott Ben. megjelölés és az utána következő szám Otto Benesch 1954–57 között publikált nagy hatkötetes munkájának Martin Royalton-Kisch által 1973-ban fölülvizsgált **(Benesch 1973),** azóta online is bővülő **(Benesch online 2013)** változatának azonosítóját takarja.

A *rézkarcokat* hagyományosan Gersaint-Bartsch 1797-es *catalogue raisonné*-jának **(Gersaint-Bartsch 1797)** sorszámaival jelölik: erre utal a B. jelzet utáni szám. Mivel nem minden munka került be a Bartsch-listába, vitatott esetben itt is hasznos lehet a nagyobb kompendiumokban közzétett konkordancia-táblázatok tanulmányozása.

A bibliográfiai rövidítések teljes feloldását lásd itt az irodalomjegyzékben, a 768–769. oldalakon.

Mind az online, mind az offline mellékletben a képaláírások tartalmazzák az egyes illusztrációk, illetve fotóreprodukciók jogi státusával kapcsolatos információkat. Az esetek többségében szabad hozzáférésű, nyilvános közkincsnek számító (public domain) képfájlokat használunk, ezeknél forrásként a Wikimedia Commons megjelölést alkalmazzuk. Eltérő esetben a képjogi státuszt a © jel feltüntetésével külön sorban, a jogtulajdonos kívánságának megfelelő formában jelezzük.



1

Rembrandt: ***Az irgalmas szamaritánus***
1633
rézkarc, papír, 253×203 mm
az 5. fázisnyomaton szignálva és datálva:
Rembrandt.inventor et. Fecit. 1633
Amszterdam, Rijksmuseum
B.90.
Forrás: Wikimedia Commons



2

Rembrandt: ***Bileám szamara***
1626
olaj, fa, 63,2×46,6 cm
Párizs, Musée Cognacq-Jay
Corpus VI 10; Corpus VI A2; HdG 26; BRE 487, GER 6
Forrás: Wikimedia Commons



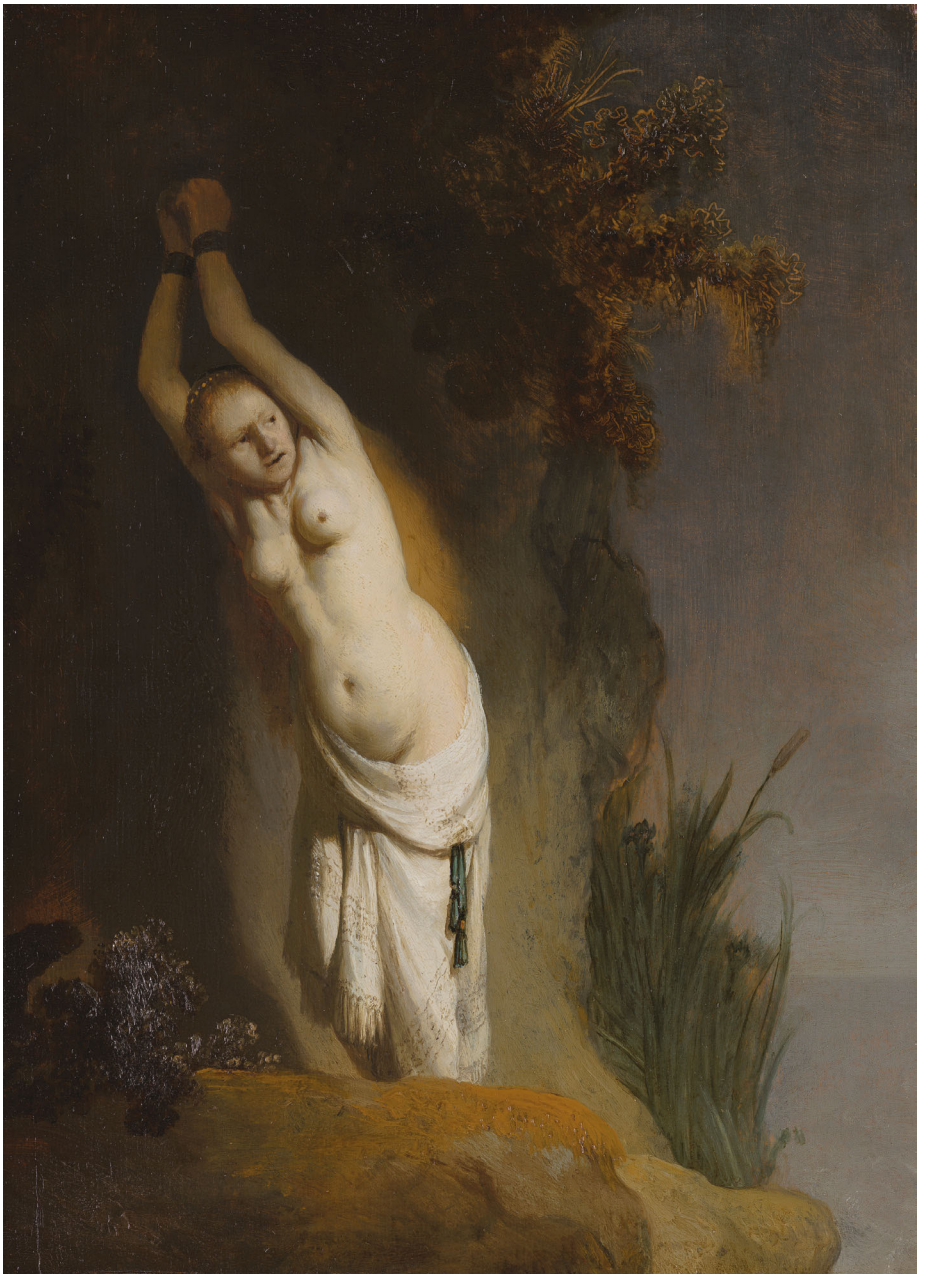
3

Rembrandt: ***Krisztus Emmausban***
1628 k.
olaj, vászon, 39×42 cm
Párizs, Musée Jacquemart-André
Corpus VI 25; Corpus I A16; HdG 147, BRE 539; GER 14
Forrás: Wikimedia Commons



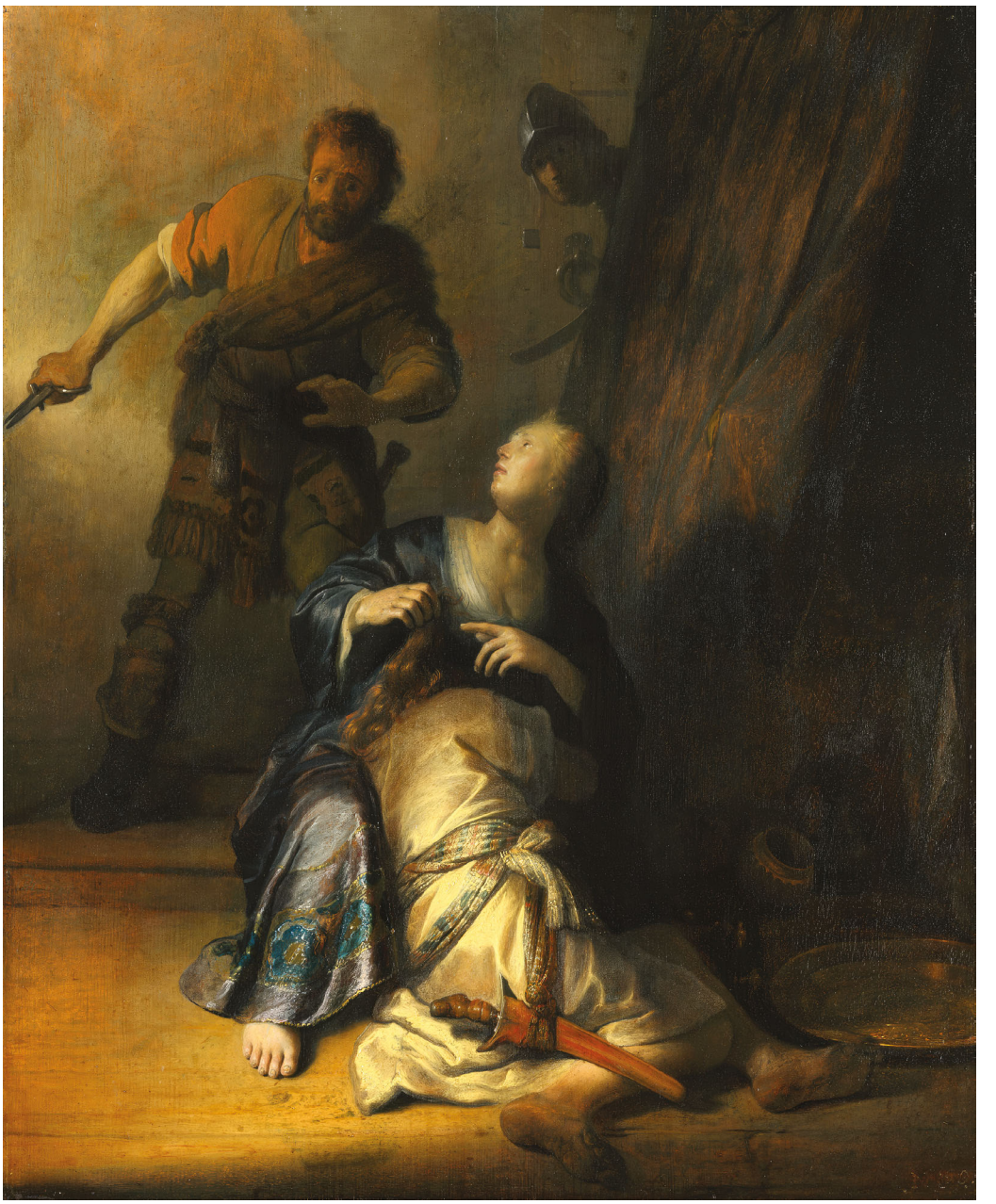
4

Rembrandt: ***Júdás visszaviszi az ezüstöket***
1629
olaj, fa, 79×102 cm
Lythe, North Yorkshire, Mulgrave Castle Magángyűjtemény
Corpus VI 23; Corpus I A 15, HdG –, BRE –, GER 12
Forrás: Wikimedia Commons



5

Rembrandt: ***Andromeda***
1630 k.
olaj, fa, 34×24,5 cm
Hága, Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen
Corpus I A 31, Corpus VI 41; HdG 195, BRE 462, GER 55
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA © Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag



6

Rembrandt: ***Sámson és Delila***
1629–1630
olaj, fa, 61,3×50,1 cm
Berlin, Gemäldegalerie
Corpus I A 24; Corpus VI 37; HdG 32; BRE 489, GER 9
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA ©Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin)



7

Rembrandt: ***Proserpina elrablása***
1631 k.
olaj, fa, 84,8×79,7 cm
Berlin, Gemäldegalerie
Corpus VI 49; Corpus I 1982, A 39; HdG 213; BRE 463, GER 57
Forrás: Wikimedia Cmmons, Google Art Project
CC BY-NC-SA ©Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin)



8

Rembrandt: ***Olvasó asszony (Hanna prófétanő?)***
1631
olaj, fa, 58,8×47,7 cm
Amszterdam, Rijksmuseum
Corpus VI 51; Corpus I A 37; HdG 316, BRE –; GER 69
Ké forrása: Wikimedia Commons



9

Rembrandt: ***Jézus bemutatása a templomban***
1631
olaj, fa, 60,9×47,9
Hága, Mauritshuis
Corpus VI 47; Corpus I A 34; HdG 80, BRE 543; GER 543
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA © Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag



10

Rembrandt: ***Dániel és Kürosz Bél bálványa előtt***
1633
olaj, fa, 23,5×30,2 cm
Los Angeles, J.Paul Getty Museum
Corpus VI 102; Corpus II, A67; HdG 50; BRE.491; GER.59
Forrás: Wikimedia Commons



11

Rembrandt: ***Dávid és Saul***
1629–1631
olaj, fa, 62×50 cm
Frankfurt, Städel Museum
Corpus VI 38; Corpus I A25, HdG 35, BRE 490, GER 13
Forrás: Wikimedia Commons



12

Rembrandt: ***Tulp doktor anatómiai leckéje***
1632
olaj, vászon, 169,5×216,5 cm
Hága, Mauritshuis
Corpus I A 51; Corpus VI 76; HdG 932, BRE 403; GER 100
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA © Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag



13

Rembrandt: ***Izsák feláldozása***
1635
olaj, vászon, 193×132 cm
Szenpétervár, Hermitage
Corpus VI 136; Corpus III A108; HdG 9; BRE 498; GER 74
Forrás: Wikimedia Commons, (The Yorck Project [2002])



14

Caravaggio (1571–1610): ***Hitetlen Tamás***
1602–1603
olaj, vászon, 107×146 cm
Potsdam, Schloss Sanssouci
Forrás: Wikimedia Commons



15

Rembrandt: ***Hitetlen Tamás***
1634
olaj, fa, 53×50 cm
Moszkva, Puskin Múzeum
Corpus VI 127; Corpus II A90; HdG 148, BRE 552; GER 67
Forrás: Wikimedia Commons, (The Yorck Project [2002])



16

Rembrandt: ***Sámson megvakítása***
1636
olaj, vászon, 205×272 cm
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut
Corpus VI 148; Corpus III A116; HdG 33, BRE 501; GER 76
Forrás: Wikimedia Commons



17

Rembrandt: ***Zsuzsánna és a vének***
1636
olaj, fa, 47,2×38,6 cm
Hága, Mauritshuis
Corpus III A 118, Corpus VI 144; HdG 57, BRE 505; GER 84
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA © Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag



18

Rembrandt: ***Belsazar lakomája***
1635–1638 k.
olaj, vászon, 167,6×209,2 cm
London, National Gallery
Corpus VI 143; Corpus III 1989, A 110; HdG 52; BRE 497, GER 77
Forrás: Wikimedia Commons



19

Rembrandt: ***Sámson feladja a rejtvényt az esküvői lakomán***
1638
olaj, vászon, 125,6×174,7cm
Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister
Corpus VI 160; Corpus III A 23, HdG 30, BRE 507, GER 85
Forrás: Wikimedia Commons, (The Yorck Project [2002])



20

Rembrandt: ***Jézus és a házasságtörő asszony***
1644
olaj, fa, 83,8×65,4 cm
London, National Gallery
Corpus VI 196; HdG 104; BRE 566; GER 208
Forrás: Wikimedia Commons



21

Rembrandt: ***Bathsheba fürdője***
1654
olaj, vászon, 142×142 cm
Párizs, Louvre
Corpus VI 231; HdG 41, BRE 521; GER 271
Forrás: Wikimedia Commons



22

Rembrandt: ***Az emmausi vacsora***
1648
olaj, fa, 68×65 cm
Párizs, Louvre
Corpus VI 218; Corpus V 14; HdG 145, BRE 578; GER 578
Forrás: Wikimedia Commons



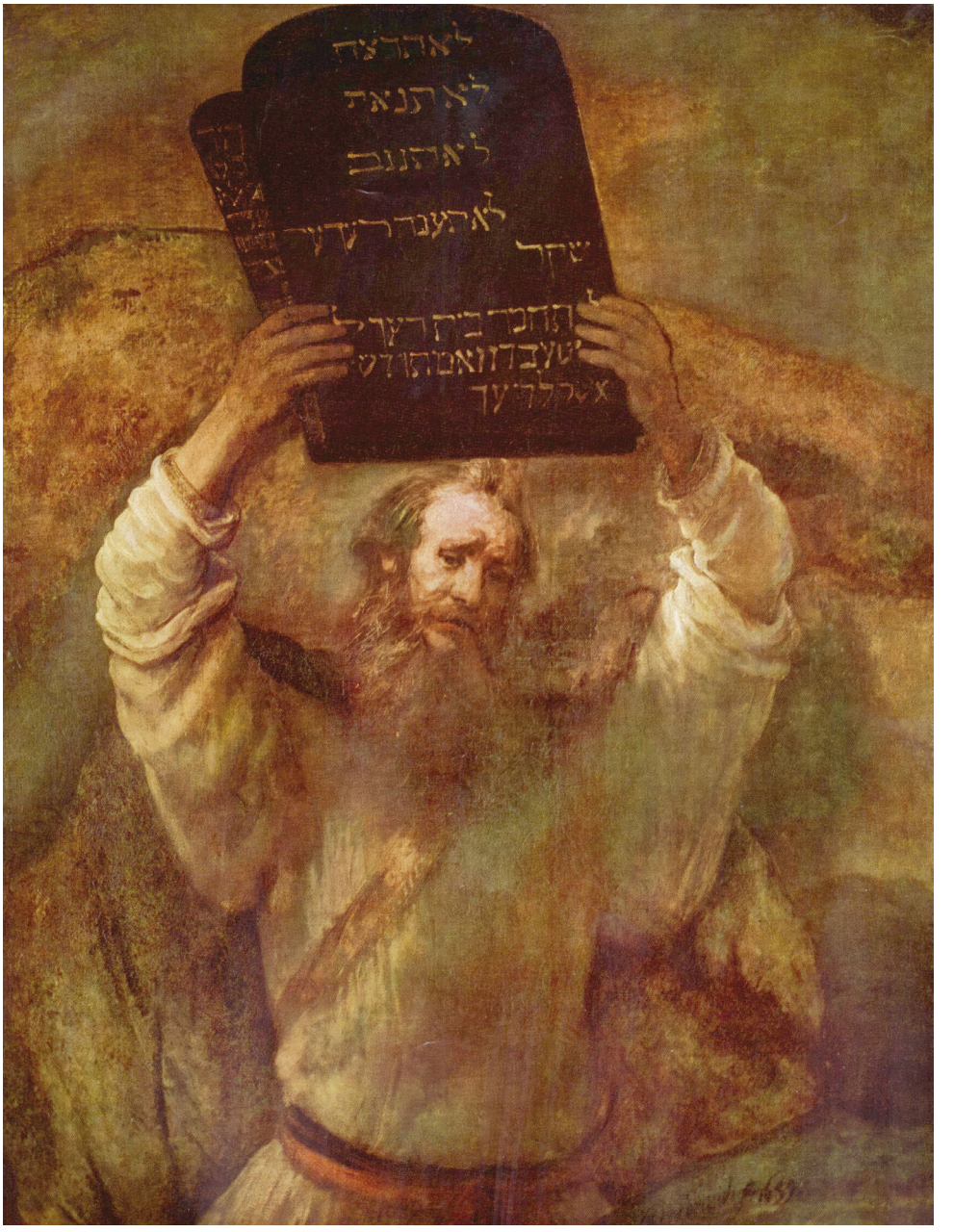
23

Rembrandt-műhely, korábban Rembrandtnak tulajdonítva: *Az emmausi vacsora*
1648
olaj, vászon, 89,5×111,5 cm
Koppenhága, Statens Museum
Corpus VI –; Corpus V V15; HdG 144, BRE 379; GER 219
Forrás: Wikimedia Commons



24

Rembrandt: ***Olvasó öregasszony (Anna Wijmer?)***
1655
olaj, vászon, 78,7×66 cm
Drumlanring Castle,
Duke of Buccheleuch and Queensberry gyűjteménye
Corpus VI 241; HdG 315, BRE 385; GER 292
Forrás: Wikimedia Commons, (The Yorck Project [2002])



25

Rembrandt: ***Mózes a törvénytáblákkal***
1659
olaj, vászon, 168,5×136,5 cm
Berlin, Gemäldegalerie
Corpus VI 267; HdG 25, BRE 527; GER 347
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA ©Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin)



26

Rembrandt: ***Potifárné megvádolja Józsefet***
1655
olaj, vászon, 110×87 cm
Berlin, Gemäldegalerie
Corpus VI 237; Corpus V 22. HdG 17; BRE 524; GER 274
Forrás: Wikimedia Commons
CC BY-NC-SA ©Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin)



27

Rembrandt: ***Potifárné megvádolja Józsefet***
1655
olaj, vászon, 105×98 cm
Washington D.C., National Gallery
Corpus VI –; Corpus V 23; HdG 18; BRE 523; GER 275
Forrás: Wikimedia Commons



28

Rembrandt: ***Péter tagadása***
1660
olaj, vászon, 154×69 cm
Amszterdam, Rijksmuseum
Corpus VI 284; HdG 121, BRE 594; GER 354
Forrás: Wikimedia Commons



29

Rembrandt: ***Claudius Civilis össszeesküvése***
1661–1662
olaj, vászon, 196×309 cm
Stockholm, Nationalmuseum
Corpus VI 298; HdG 225; BRE 481, GER 354
Forrás: Wikimedia Commons



30

Rembrandt – Aert de Gelder (1645–1727) (?): ***Lukrécia***
1664
olaj, vászon, 116×99 cm
Washington D.C., The National Gallery
Corpus VI –; HdG 218; BRE 484; GER 373
Forrás: Wikimedia Commons, Google Art Project



31

Rembrandt: ***Lukrécia***
1666
olaj, vászon, 110,2×92,3 cm
Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts
Corpus VI 314; HdG 220; BRE 485; GER 372
Forrás: Wikimedia Commons



32

Rembrandt: ***Hámán parancsot kap Mordecháj dicsőítésére***
1665 k.
olaj, vászon, 127 × 116 cm
Szentpétervár, Hermitage
Corpus VI –; HdG 48; BRE 531; GER 357
Forrás: Wikimedia Commons



33

Rembrandt: ***Önarckép két körrel***
1665–1668
olaj, vászon, 143,5×125,2 cm
London, Kenwood House
Corpus VI 319; corpus iv 26; HdG 556, BRE 52; GER 380
Forrás: Wikimedia Commons



34

Rembrandt: ***A tékozló fiú hazatérése***
1660–1663
olaj, vászon, 262×206 cm
Szentpétervár, Hermitage
Corpus VI 320; HdG 112, BRE 598, GER 598
Forrás: Wikimedia Commons, Google Art Project



35

Rembrandt: ***Lázár feltámasztása***
1632 k.
rézkarc, papír, 366×258 mm
Amszterdam, Rijskmuseum
B.73
Forrás: rijskmuseum.nl



36

Rembrandt: ***A bűnbánó Júdás (Zsidók a templomban)***
1648
rézkarc, papír, 169,5×216,5 mm
Amszterdam, Rijskmuseum
B. 126
Forrás: Wikimedia Commons



37

Rembrandt: ***Lázár feltámasztása***
1642
rézkarc, papír, 152×115 mm
New York, The Metropolitan Museum of Art
B. 72
Forrás: metmuseum.org



38

Rembrandt: ***Ábrahám és Izsák úton a Mórija hegyére***
1645
rézkarc, papír, 155×130 mm
New York, The Metropolitan Museum of Art
B.34
Forrás: metmuseum.org



39

Rembrandt: ***Mordecháj diadala***
1641 k.
rézkarc, hidegtű, papír, 176×220 mm
Amszterdam, Rijksmuseum
B. 40
Forrás: Wikimedia Commons



40

Rembrandt: ***Szent Jeromos itáliai tájban***
1653 k.
rézkarc, hidegtű, papír, 260×212 mm
B.104
Amszterdam, Rijksmuseum
Forrás: Wikimedia Commons



41

Rembrandt: ***Prédikáló Krisztus ("Le petite tombe")***
1657 k.
rézkarc, hidegtű, papír, 156×206 mm
New York, The Metropolitan Museum of Art
B. 67
Forrás: metmuseum.org



42

Rembrandt: ***Mária halála***
1639
rézkarc, hidegtű, papír, 410×314 mm
Amszterdam, Rijksmuseum
B.99
Forrás: Wikimedia Commons



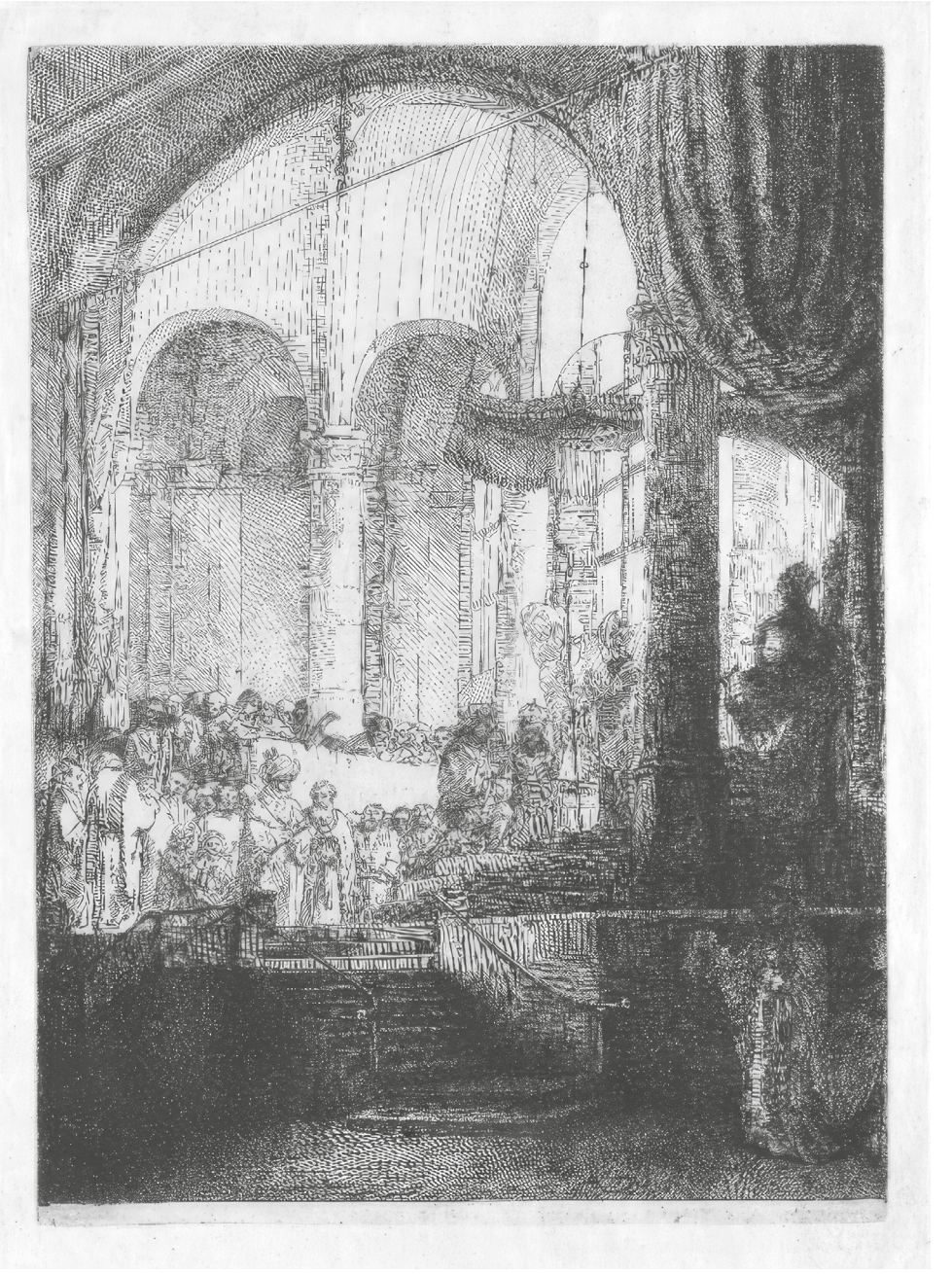
43

Rembrandt: ***A három fa***
1643
rézkarc, hidegtű, papír, 211×283 mm
Amszterdam, Rijksmuseum
B.212
Forrás: Wikimedia Commons



44

Rembrandt: ***Jan Cornelis Sylvius prédikátor emlékére***
1646
rézkarc, hidegtű, papír, 278×188 mm
Amszterdam, Rijksmuseum
B.280
Forrás: Wikimedia Commons



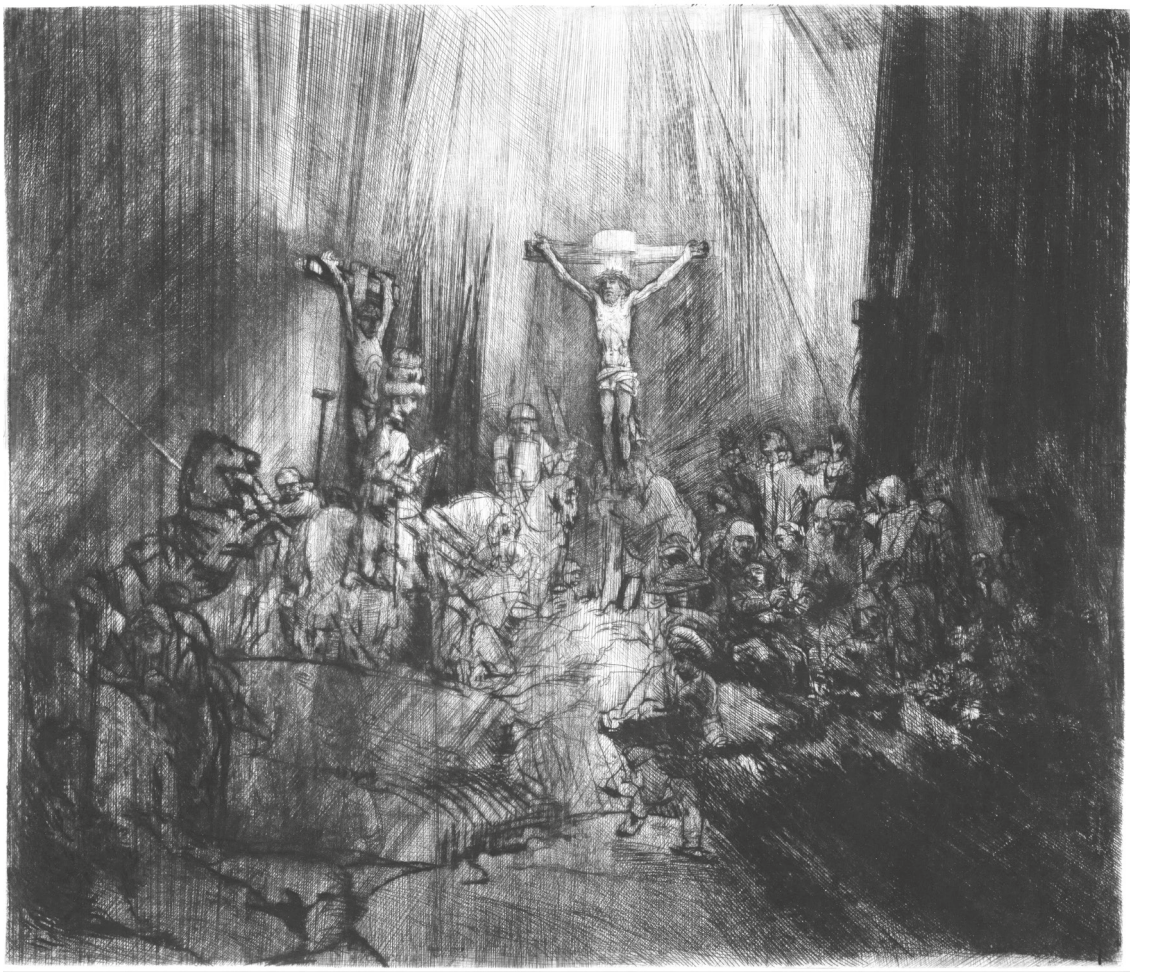
45

Rembrandt: ***Iaszón és Kreusza eskövője (Medea)***
1648
rézkarc, hidegtű. papír, 178×239 mm
Amszterdam, Rijskmuseum
B.112
Forrás: rijskmuseum.nl



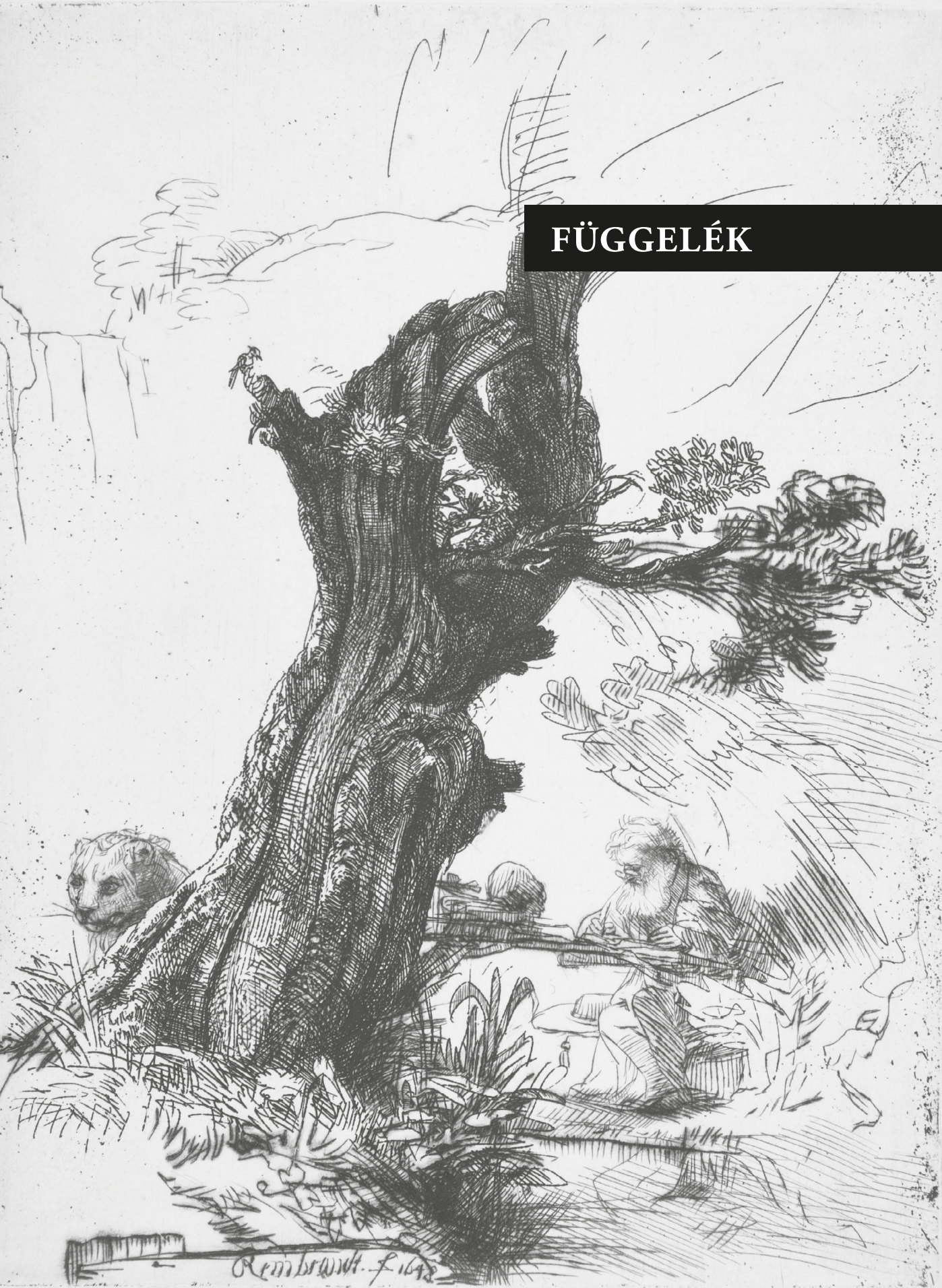
46

Rembrandt: ***„Jézus a kereszten két lator között” („A három kereszt”),*** **[I–III]**
1653, (3:5)
hidegtű, papír, 394×456 mm
Boston, Museum of Fine Arts Boston
B.78
Forrás: Wikimedia Commons, Google Art Project



47

Rembrandt: ***„Jézus a kereszten két lator között” („A három kereszt”),*** **[IV–V]**
1653, (4:5)
hidegtű, papír, 382×451 mm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
B.78
Forrás: Wikimedia Commons, Google Art Project



FÜGGELÉK

FELHASZNÁLT IRODALOM

Ebbe az irodalomjegyzékbe csak a szorosabb értelemben vett forrásokat és szaktudományos feldolgozásokat, illetve a tárgykör és gondolatmenetem szempontjából meghatározó szövegeket vettem fel. A főszövegben alkalmilag hivatkozott bölcseleti vagy irodalmi források helyét szövegközti lábjegyzetben adom meg.

FORRÁSOK

Alberti 1997 Leon Battista Alberti, *A festészetről / Della Pittura*, 1435 (kétnyelvű kiadás), ford., szerk. Hajnóczy Gábor. Balassi, Budapest, 1997

Arisztotelész 1997 Arisztotelész, *Poétika és más költészettani írások*, ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor. PannonKlett, Budapest, 1997

Arisztotelész 1999 Arisztotelész, *Rétorika,* ford., jegyz. Adamik Tamás. Telosz, Budapest, 1999

Baldinucci 1681 Filippo Baldinucci, *Notizie de'professori del disegno da Cimabue in qua.* Tartini e Fanchi, Firenze, 1681

Bulwer 1644 John Bulwer, *Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added Chironomia, or, The art of manuall rhetoricke*. Henry Twyford, London, 1644. https://archive.org/details/b30324907/page/n3/mode/2up

Cicero 2012 *Cicero összes retorikaelméleti művei,* szerk. Adamik Tamás. Kalligram, Pozsony, 2012

Database 2016 The Rembrandt Database, coordinated and maintained by the RKD (Netherlands Institute for Art History). The Hague, The Netherlands. http://www.rembrandtdatabase.org/Rembrandt/

Dufresnoy 1665? Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica Liber, The Art of Painting*, London, [1665?]; Ann Arbor, Text Creation Partnership. https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/a36766.0001.001/6?-vid=54218&node=a36766.0001.001:6&view=text

Félibien 1690 André Félibien, *Entretiens sur le vies et sur les ouvrages des plus ecellens peintres anciens et modernes*, Tome premier, Séconde edition. Chez Florentin et Pierre Delaulne, Paris, M.DC.LXXXX. [1690] https://archive.org/details/bub_gb_gC6kmhm6BYEC/mode/2up?q=Andr%C3%A9+F%C3%A9libien+Entretien+sur+les+vies+1668

Flavius Josephus 1895 Flavius Josephus, *Antiquities of the Jews*, Transl. William Whiston, Perseus Digital Library, Tufts University. www.perseus.tufts.edu/hopper/text?-doc=perseus:text:1999.01.0146

Flavius Josephus 1980a Josephus Flavius, *A zsidók története*, ford. Révay József, a szöveget az eredetivel egybevetette és a jegyzeteket összeáll. Karsai György, vál. és az utószót írta Hahn István. Európa, Budapest 1980 (digitális változat). http://www.church-bg.eu/blog/wp-content/uploads/2014/02/Josephus-A-zsidok-tortenete.pdf

Flavius Josephus 1980b Josephus Flavius, *A zsidók története*, ford. Révay József, a szöveget az eredetivel egybevetette és a jegyzeteket összeáll. Karsai György, vál. és az utószót írta Hahn István. Európa, Budapest, 1980

Hofstede de Groot 1906a Cornelis Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt, 1575–1721*, Neu Hrsg. und Commentirt C. Hofstede de Groot (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 5). Martinus Nijhoff, Haag, 1906. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hofstede_de_groot1906bd1/0441

Houbraken 1718–21 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen (3 delen).* https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/

Huygens *Fragment eener autobiographie van Constantijn Huygens*, medegedeeld door Dr. J. A. Worp, in: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, 18. Martinus Nijhoff, 'sGravenhage, 1897, 1–122. http://www.dbnl.org/tekst/_bij005189701_01/_bij005189701_01_0004.php

Junius 1637/1991 Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tre* [*De schilder-konst der oude begrepen in drie boecken / door Franciscvs Ivnivs*. Zacharias Roman, Amsterdam, 1641] kritikai kiadása: *The Literature of Classical Art: Franciscus Junius*, I–II., eds. Keith Aldrich, Philip Fehl, Raina Fehl (California studies in the history of art, 22). University of California Press, Berkeley, 1991 https://archive.org/details/franciscuiuniiff00juni

de Lairesse 1712 Gérard de Lairesse, *Groot schilderboek*. Henri Desbordes, Amsterdam, 1712. https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/

Le Brun Charles Le Brun, *„Értekezés a szenvedélyekről" [Conférences sur l'Expression générele et particuliere, 1668.],* ford. Kovács Katalin, in: *Ikonológia és műértelmezés 11/2, „Természeted az arcodon". A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig,* vál., szerk. Vígh Éva. JATEPress, Szeged, 2006, II. 261–275.

Leonardo 2005 *Leonardo da Vinci mester, firenzei festő és szobrász könyve a festészetről [Trattato della pittura, Cod. Vaticanus Urbinas 1270],* ford. és szerk. Gulyás Dénes. Lectum, Szeged, 2005

Lessing 1982 Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoón vagy a festészet és a költészet határairól. Az antik művészettörténet különböző pontjainak alkalomszerű magyarázataival", ford. Vajda György Mihály, in: Gotthold Ephraim *Lessing* válogatott esztétikai írásai, szerk. Balázs István. Gondolat, Budapest, 1982, 191–319.

Lomazzo/Online 1585 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et Architettura*. Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1585. *https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118777/f21.item*

Philips Angel 1642 Philips Angel, *Lof der schilder-konst, Tot Leyden, ghedruckt by Willem Christiaens, woonende by de Academie, anno 1642.* http://www.dbnl.org/tekst/ange001lofd01_01/ange001lofd01_01_0002.php

de Piles 1699 Roger De Piles, *Abrégé de la vie peintres, avec des réflections sur leurs ouvrages*. Francois Muguet, Paris, 1699. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6568782t.texteImage

Platón 1984 Platón, „Állam", ford. Szabó Miklós, in: *Platón összes művei*, szerk. Falus Róbert. Európa, Budapest, 1984, II. 5–710.

Plinius 2001 Idősebb Plinius, *Természetrajz. Az ásványokról és a művészetekről* (33–37. fejezet) [C. Plinius Secundus, *Historia Naturalis*, Libri XXXIII–XXXVII.] ford. Darab Ágnes, Gesztelyi Tamás. Enciklopédia, Budapest, 2001

Quintilianus 2008 Marcus Fabius Quintilianus, *Szónoklattan [Institutio Oratoria]*, ford. Adamik Tamás, Csehy Zoltán, Gonda Attila, Kopeczky Rita, Krupp József, Polgár Anikó, Simon L. Zoltán, Tordai Éva, szerk. Adamik Tamás. Kalligram, Pozsony, 2008

Onstage 2022 *ONSTAGE: Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the present*, Amsterdam Centre for the Study of the Golden Age. University of Amsterdam, Amsterdam, 2022. https://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/

Ovidius 1975 Publius Ovidius Naso, *Átváltozások [Metamorphoses],* ford. Devecseri Gábor. Magyar Helikon, Budapest, 1975

Sandrart 2008–2012 Joachim von Sandrart, *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste,* Nuremberg 1675–1680, Scholarly annotated online edition, eds. Thomas Kirchner, Alessandro Nova, Carsten Blüm, Anna Schreurs, Thorsten Wübbena, 2008–2012. http://ta.sandrart.net/en/text/1

Six 1679 Jan Six, *Medea, Treurspel.* Twede druk. Amsterdam: by Jacob Lescailje, Boekverkoper op den Middeldam, naast de Vischmarkt, 1679. https://dbnl.org/tekst/six_001mede01_01/six_001mede01_01_0009.php

Strauss – van der Meulen 1979 *The Rembrandt Documents,* [compiled by] Walter L. Strauss, Marjon van der Meulen; with the assistance of S. A. C. Dudok van Heel, P. J. M. de Baar. Abaris Books, New York, 1979

Van Hoogstraten 1678 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: anders de zichtbaere werelt,* Rotterdam, 1678. https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/

Van Mander/Online 1604 Karel van Mander, *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const*, Haarlem 1604, in: *Het schilder-boeck*, facsimile van de eerste uitgave. Davaco Publishers, Utrecht 1969. http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0007.php

Van Mander/Hoecker 1916 *Das Lehrgedicht des Karel van Mander.* Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von. Rudolf Hoecker (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 8). Martinus Nijhoff, Haag, 1916

Van Mander/Miedema 1973 Karel van Mander, *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const*, I–II, transl. ed. and commented by Hessel Miedema. Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht, 1973

Vasari 1973 Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete,* vál. Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zoltán. Magyar Helikon, Budapest, 1973

Vossius 1650 Gerardus Vossius, 'De graphice, sive arte pingendi', in: *De quator artibus popularibus, grammatistice, gymnastice, musice, et graphice liber*. Ioannis Blaeu, Amstelaedami, 1690 (1650). https://play.google.com/books/reader?id=SIdsMrPabicC&pg=GBS.PA60

MŰTÁRGYJEGYZÉKEK

Bauch 1966 Kurt Bauch, *Rembrandt. Gemälde*. De Gruyter, Berlin, 1966

Benesch 1954–57 Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, I–VI. Phaidon, London, 1954–1957

Benesch 1973 Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 2nd ed., by Eva Benesch, I–VI. Phaidon, London, 1973.

Benesch Online 2012 *The Drawings of Rembrandt. A Revision of Otto Benesch's Catalogue Raisonné;* curated by Martin Royalton-Kisch. http://rembrandtcatalogue.net

Bredius 1935 Bredius–Gerson 1969 *Rembrandt. Schilderijen. 630 Afbeeldingen*, Inleiding bewerking van Abraham Bredius. W. de Haan, Utrecht, 1935. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/deglit/bredius1935/0007
Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings, 3nd ed. Abraham Bredius. Revised by Horst Gerson. Phaidon, London, 1969

Corpus I. 1982 *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. I. 1625–1631*. ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering. Martinus Nijhoff Publishers, The Hague–Boston–London, 1982

Corpus II. 1986 *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. II. 1631–1634,* ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering, Martinus Nijhoff Publishers. Dordrecht–Boston–Lancaster, 1986

Corpus III. 1989 *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. III. 1635–1642*, ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetring. Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht–Boston–London, 1989

Corpus IV. 2005 *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. IV. Self Portraits*, ed. *Stichting Foundation Rembrandt*

Research, E. van de Wetering with contributions by K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel. Springer, Dordrecht, 2005

Corpus V. 2011 *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. V. Small-Scale History Paintings*, ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* Project, E. van de Wetering with contributions by J. Bruyn, M. Franken, K. Groen, P. Klein, J. van den Veen, M. de Winkel. Springer, Dordrecht, 2011

Corpus VI. 2015 *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. VI. Rembrandt's Paintings Revisited. A Complete Survey*, eds. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* E. van de Wetering, with collaboration of C. van Nes. Springer, Dordrecht, 2015

Database 2016 *The Rembrandt Database*, *Research resource on Rembrandt paintings*, coordinated and maintained by the RKD (Netherlands Institute for Art History). The Hague, The Netherlands. http://www.rembrandt-database.org/Rembrandt/

Gerson 1968 Horst Gerson, *Rembrandt Paintings*. Harrison House, New York, 1968

Gersaint–Bartsch 1797 *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs augmentée composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle edition, entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée* par Adam Bartsch. A. Blumauer, Vienne, 1797. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gersaint_bartsch1880

Hind 1923–1924 Arthur M. Hind, *A catalogue of Rembrandt's etchings, chronologically arranged and completely illustrated*, I–II, 2nd rew. and rewr. ed. Methuen and Co., London, 1923–1924

Hinterding 2011 Erik Hinterding, *Rembrandts Radierungen. Bestandskatalog, Ehemalige Grossherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung*. Böhlau, Köln–Weimar, 2011

Hofstede de Groot 1906b Cornelius Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*. *Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*, De Erven F. Bohn, Haarlem, 1906

Hofstede de Groot 1915 Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, VI. Paul Neff Verlag, Esslingen, 1915

Hofstede de Groot 1916 Cornelis Hostede de Groot, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on on the work of John Smith*, VI, transl. and ed. Edward G. Hawke. Macmillan, London, 1916. https://archive.org/stream/catalogueraisonn06hofsuoft#page/50/mode/2up

Hofstede de Groot 1922 Cornelis Hofstede de Groot, *Die hollandische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und neuest wiedergefundene Rembrandtbilder*. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart – Berlin, 1922 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hofstede_de_groot1922

Hollstein XVIII, 1969 *Hollstein's Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450–1700, XVIII, Rembrandt van Rijn*, Compiled Christopher White, Karel G. Boon. Van Gendt, Amsterdam, 1969

Hollstein XXXIII, 1989 *Hollstein's Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450–1700, XXXIII, Jan van de Velde II to Dirk Vellert,* Compiled by Christiaan Schuckman, Ger Luiten, eds. Dieuwke de Hoop Scheffer. Van Gendt, Rosendaal, 1989

Manuth 2019 Volker Manuth, Marieke de Winkel, Rudie van Leeuwen (eds.) *Rembrandt. The complete Paintings,* Taschen, Köln, 2019

Metropolitan 1995 *Rembrandt / Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, I–II, eds. by Hubert von Sonnenburg, Walter Liedtke, Carolyn Logan, Nadine M. Orenstein, Stephanie S. Dickey. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995

Münz 1952 Ludwig Münz, *Rembrandt's Etchings*, I–II. Phaidon, London, 1952

Royalton-Kisch 2017 Martin Royalton-Kisch, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School in the British Museum*, © 2017 Trustees of the British Museum http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/rembrandt_drawings/drawings_by_rembrandt.aspx

Schwartz 1994 *The Complete Etchings of Rembrandt, Reproduced in Original Size,* ed. by Gary Schwartz. Dover, New York, 1994

Sumowski 1986 Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler,* III. PVA, Landau, 1986

Valentiner 1921 Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt: Wiedergefundene Gemälde (1910–1920), in 120 Abbildungen* (Klassiker der Kunst, 27). Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1921

White–Boon 1969 Christopher White – Karel G. Boon, *Rembrandt's Etchings. An illustrated and critical catalogue,* I–II. Van Gendt and Co.–A. Zwemmer Ltd.–Abner Schram, Amsterdam–London–New York, 1969

FELDOLGOZÁSOK

Agamben 1999 Giorgio Agamben, „Aby Warburg and the Nameless Science" (1975), in: Uő: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy.* Stanford University Press, Stanford, 1999. 89–103.

Alpers 1976 Svetlana Alpers, „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation", *New Literary History* 8 (1976) 15–41.

Alpers 1983 Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century.* John Murray, London, 1983

Alpers 1988 Alpers, Svetlana, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*. The University of Chicago Press, Chicago, 1988

Alpers 1993 Svetlana Alpers, „Rembrandt's *Claudius Civilis*", in: *Rembrandt and his Pupils*, in: Papers given at

a symposium in Nationalmuseum Stockholm 2–3 October 1992, ed. Görrel Cavalli-Björkman. Nationalmuseum, Stockholm, 1992, 14–30.

Alpers 1995 Alpers, Svetlana, *The Making of Rubens*. Yale University Press, New Haven & London, 1988

Alpers 1997 v. 8 Svetlana Alpers, „A mester érintése", ford. Kardkovács Réka, *Enigma* 3 (1997) – 4 (1998), no. 14/15, 38–60.

Alpers 1998 Svetlana Alpers, „The Painter and the Model", in: *Rembrandt's 'Bathseba Reading King David's Letter',* ed. Anne Jensen. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1997, 148–159.

Alpers 2000 Alpers, Svetlana, *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században.* ford. Várady Szabolcs, Corvina, Budapest, 2000

Alpers 2005 Alpers, Svetlana, *The Vexation of Art: Velázquez and Others.* Yale University Press, New Haven–London, 2005

Andrews 1998 Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art, The Rebirth of Continuous Narrative.* Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1998

Arnheim 1979 Arnheim, Rudolf, *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája (Új változat)*, ford. Szili József és Tellér Gyula, Gondolat, Budapest, 1979 [eredeti amerikai kiadása: *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, The New Version.* University of California Press, Berkeley, 1974]

Arnheim 1996 Arnheim, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine kompositionslehre für die bildende Künste*, DuMont, Köln, 1996 [eredeti amerikai kiadása: *The power of the center. A study of composition in the visual arts.* University of California Press, Berkeley, 1988]

Ash–Fletcher 1998 Nancy Ash – Shelley Fletcher, *Watermarks in Rembrandt's Prints*, with a contribution Jan Piedt Filedt Kok. –National Gallery of Art, Washington, 1998

Auerbach 1985 Auerbach, Erich, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. Kardos Péter. Gondolat, Budapest, 1985

Babich 2002 Babette E. Babich, „A művészet igazsága Heideggernél és az esztétika kérdése", in: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002, 195–209. [eredeti kiadása Babette E. Babich: „Heidegger's Truth of Art and the Question of Aesthetics", in: *Hermeneutic Philosophy of Science, Van Gogh's Eyes and God. Essays in Honor of Patrick E. Heelan*, S. J. ed. Babette E. Babich. Springer, Dordrecht, Kluwer, 2002, 265–278.

Bacsó 2012 Bacsó Béla, *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2012

Bader 1971 Alfred Bader, „A new interpetation of Rembrandt's 'Disgrace of Haman'", *The Burlingon Magazine*, 113 (1971) 471–474.

Bal 1989 Mieke Bal, „On looking and reading: Word and image, visual poetics and comparative arts", *Semiotica,* 76 (1989) 283–320.

Bal 1991 Bal, Mieke, *Reading „Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition.* Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1991

Bal 1997 v. 8 Mieke Bal, „Túl a szó-kép oppozíción", ford. Simon Vanda, *Enigma* 3 (1997) – 4 (1998), no. 14/15, 132–164.

Bal 1998a Mieke Bal, „Látvány és narratíva egyensúlya", ford. Hatvig Gabriella. In: *Narratívák 1. Képelemzés*, szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998. 155–182.

Bal 1998b Mieke Bal, „Reading Bathseba: from Mastercodes to Misfits", in: *Rembrandt's Bathseba Reading King David's Letter*, ed. Ann Jensen Adam. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1998, 119–146.

Bal 1999 Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History.* The University of Chicago Press, Chicago, 1999

Bal 2001a Mieke Bal, *Looking in the Art of Viewing. Essays and afterword*, Introd. Norman Bryson, G+B Arts International, Amsterdam, 2001

Bal 2001b Mieke Bal, „Bőrmentén – a barokk nézőpont", ford. Farkas Henrik, *Enigma*, 7 (2001) no. 30, 90–107.

Bahtyin 1976 Mihail Bahtyin, „A tér és az idő a regényben", in: Uő, *A szó esztétikája.* ford. Könczöl Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 257–302.

Bartha-Kovács 2010 Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII–XVIII. században.* L'Harmattan, Budapest, 2010

Bätschmann 1982 Oskar Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin.* Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1982

Bätschmann 1992 Oskar Bätschmann, „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: *Der Betracher ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsasthetik,* Hrsg. Wolfgang Kemp. Dietrich Reimer, Berlin, 1992, 237–278.

Bätschmann 1998 Oskar Bätschmann, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*, ford. Bacsó Béla, Rényi András. Corvina, Budapest, 1998

Bätschmann 2002 Oskar Bätschmann, „Az ikonológiától a művészettörténeti hermeneutikáig. Adalékok az átmenet problémájához" ford. Schein Gábor, in: *A „Michelangelo"-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika*, *szöveggyűjtemény*, főszerk. Rényi András, *Enigma,* 9 (2002) no. 33, 157–174.

Bauch 1924 Kurt Bauch: „Zur Kenntnis von Rembrandts Frühwerken", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 45 (1924) 277–280.

Bauch 1960 Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Gebr. Mann, Berlin, 1960

Bauch 1966 Kurt Bauch, *Rembrandt. Gemälde*. De Gruyter, Berlin, 1966

Bauch 1967 Kurt Bauch, „'Ikonographischer Stil'. Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst" (1966), in: Uő, *Studien zur Kunstgeschichte*, De Gruyter, Berlin, 1967, 121–151.

Baxandall 1971 Michael Baxandall, *Giotto and the Ora-*

tors. Humanist Observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450. Clarendon Press, Oxford, 1971

Baxandall 1983 Michael Baxandall, *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford. Falvay Mihály. Corvina, Budapest, 1986

Beaufort 1957 Henriette L. T. de Beaufort, *Rembrandt,* 3rd. ed. Tenen Willink H.D. & Zoon, Haarlem, 1957.

Behrendt 1984 Bernd Behrendt, *Zwischen Paradox und Paralogismus*, Dissertation – Ruhr-Universität Bochum. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984.

Belting 1989 Hans Belting, *Giovanni Bellini: Pietà. Ikon és képi elbeszélés a velencei festészetben,* ford. Schulz Katalin. Corvina, Budapest, 1989

Belting 2000 Hans Belting, *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt,* ford. Schulz Katalin, Sajó Tamás. Balassi, Budapest, 2000

Belting 2001 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink, München, 2001

Belting 2003 Hans Belting, *Képantropológia*. *Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál. Kijárat, Budapest, 2003

Belting 2006 Hans Belting, *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata,* ford. Teller Katalin. Atlantisz, Budapest, 2009

Belting 2008 Hans Belting, „Das Werk im Kontext", in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung,* 7. ed. Hrsg. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke. Dietrich Reimer, Berlin, 2008, 229–246.

Belting 2009 Hans Belting, *A hiteles kép. Képviták mint hitviták,* ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2009

Belting 2013 Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. C. H. Beck, München, 2013

Belting 2018 Hans Belting, *Faces. Az arc története,* ford. Horváth Károly. Atlantisz, Budapest, 2018

Benesch 1935 Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*. Gilhofer und Ranschburg, Wien, 1935

Benesch 1963 Otto Benesch, *Rembrandt als Zeichner. Einführende Studie mit 115 Illustrationen*. Phaidon, Köln, 1963

Benesch 1970 Otto Benesch, „Rembrandt and Ancient History", in: Uő, *Collected Writings, I, Rembrandt*, ed. Eva Benesch. Phaidon, London, 1970, 212–227.

Berger 2000 Harry Berger Jr., *Fictions of the Pose. Rembrandt against the Italian Renaissance,* Stanford University Press, California, 2000

Bevers 1991 Holm Bevers, „Rembrandt as an Etcher", in: *Rembrandt: the Master & his Workshop*, Drawings & Etchings, eds. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel. Yale University Press–National Gallery, New Haven–London, 1991, 160–169. [Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991]

Bevers 2009 Holm Bevers, „Drawing in Rembrandt's Workshop", in: *Drawings by Rembrandt and His Pupils. Telling the Difference,* eds. Holm Bevers, Lee Hendrix, William H. Robinson, Peter Schatborn. Getty Publications, Los Angeles, 2009, 1–29. [Kat. Los Angeles 2008]

Białostocki 1957 Jan Białostocki, „Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 8 (1957) 195–210.

Białostocki 1966 Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft,* VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1966

Białostocki 1972 Jan Białostocki, „Rembrandt and Posterity", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23 (1972) 131–157.

Białostocki 1973 Jan Białostocki, „Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt. Bemerkungen zu neueren ikonographischen Studien über Rembrandt", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simpson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 137–154

Białostocki 1981 Jan Białostocki, „Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk" (1957–1980) in: Uő, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. DuMont, Köln, 1981, 173–213.

Białostocki 1982 Jan Białostocki, „A 'kerettémák' és az archetipikus képek", ford. Tóth Sándor, in: Uő, *Régi és új a művészettörténetben*, szerk. Marosi Ernő. Corvina, Budapest, 1982, 167–177.

Białostocki 1984 Jan Białostocki, „A New Look at Rembrandts Iconography", *Artibus et Historiae*, 5 (1984) no. 10, 9–19.

Bikker–Krekeler 2014 Jonathan Bikker – Anna Krekeler: „Experimental Technique: the Paintings", in: *Rembrandt. The Late Works*, ed. Jonathan Bikker, Gregor J. M. Weber, with contributions by Marijn Schapelhouman and Anna Krekeler, ed. consultant Christopher Wright. National Gallery Company–Rijksmuseum, London–Amsterdam, 2014 [Kat. London-Amsterdam 2014]

Bing 1962/2005 Gertrud Bing, „A. M. Warburg", ford. Galamb Zoltán, *Enigma*, 10 (2005) No. 46, 23–31.

Binstock 1999 Benjamin Binstock, „Rembrandt's Paint", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 36 (1999), 138–165.

Bisanz-Prakken 2004 Marian Bisanz-Prakken, „Vielfalt als Prinzip im Werk von Rembrandt", in: *Rembrandt*, Hrsg. Klaus-Albrecht Schröder, Marian Brisanz-Prakken, Albertina–Editio Minerva, Wien, 2004, 11–13.

Blankert 1973 Albert Blankert, „Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty", in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, eds. Joshua Bruyn, Jan Ameling Emmens. Martinus Nijhoff, The Hague, 1973, 32–39.

Blankert 1980 Albert Blankert, „General Introduction", in: *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt,* Albert Blankert, Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, Christopher Brown, Susan Donahue Kuretsky, Eric J. Sluijter, D. P. Snoep, Pieter van Thiel, Astrid Tümpel, Christian Tümpel, Arthur K. Wheelock, Jr. Exhibition Coordinator: Dewey F. Mosby, National Gallery Of Art–The Detroit Institute Of

Arts–Rijksmuseum, Washington–Detroit–Amsterdam, 1980, 15–33.

Blankert 1982 Albert Blankert, *Ferdinand Bol (1616–1680): Rembrandt's Pupil*. Doornspijk, Davaco, 1982

Bloemendal 2001 Jan Bloemendal, „Senecan Drama from the Northern and Southern Netherlands: Paganization and Christianization", *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis / Dutch Review of Church History*, 81 (2000) 38–45.

Blunt 1990 Anthony Blunt, *Művészet és teória Itáliában (1450–1600),* ford. Papp Mária, Corvina, Budapest, 1990

Bockemühl 1981 Michael Bockemühl, *Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk*. Mäander, Mittenwald, 1981

Bockemühl 1989 Michael Bockemühl, „Anschauen als Bildkonstitution", in: *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Hrsg. Clemens Fruh, Raphael Rosenberg, Hans-Peter Rosinski. Dietrich Reimer, Berlin, 1989, 63–82.

Bøgh Rønberg 2006 Lene Bøgh Rønberg, „Rembrandt or not? Works by Rembrandt and His School at Statens Museum for Kunst", in: *Rembrandt? The Master and His Workshop*, ed. Lene Bøgh Rønberg, Eva de la Fuente Pedersen. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2006, 54–104.

Boehm 1973 Gottfried Boehm, „Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers", *Neue Hefte für Philosophie*, no. 5 (1973) 118–138.

Boehm 1978 Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes", in: *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften,* Hrsg. Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978, 444–472.

Boehm 1984 Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Frührenaissance*. Prestel Verlag, München, 1984

Boehm 1989a Gottfried Boehm, „Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne", in: *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger,* Hrsg. Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1989, 255–288.

Boehm 1989b Gottfried Boehm, „Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems", in: *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Hrsg. Clemens Fruh, Raphael Rosenberg, Hans-Peter Rosinski. Dietrich Reimer, Berlin, 1989, 13–26.

Boehm 1995a Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder", in: *Was ist ein Bild?,* Hrsg. Gottfried Boehm. Wilhelm Fink, München, 1995, 11–38.

Boehm 1995b Gottfried Boehm, „Die Bilderfrage", in: *Was ist ein Bild?,* Hrsg. Gottfried Boehm, Wilhelm Fink. München, 1995, 325–343.

Boehm 1995c Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache", in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. Wilhelm Fink, München, 1995, 23–40.

Boehm 1996 Gottfried Boehm, „Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften", in: Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, III. Reflexion, Theorie, Methode*. Hrsg. Gottfried Boehm, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 7–41.

Boehm 1998 Gottfried Boehm: „A képleírás. A kép a nyelv határairól", in: *Narratívák 1. Képelemzés*, ford. Rózsahegyi Edit, vál., szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998, 19–36.

Boehm 2000a Gottfried Boehm: „Látás. Hermeneutikai reflexiók", ford. Kukla Krisztián, *Vulgo,* 2 (2000) 1/2, 218–231.

Boehm 2000b Gottfried Boehm: „A lét gyarapodása. Hermeneutikai reflexió és képzőművészet", ford. Kukla Krisztián, *Vulgo,* 2 (2000) 3/5, 71–81.

Boehm 2001 Gottfried Boehm, „Der Körper als Medium der Zeit. Mit Marginalien über bildnerische Theatralität", in: *Theatralität und die Krise der Repräsentation,* Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001, 574–584.

Boehm 2003 Gottfried Boehm, „Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung", in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Hrsg. Joachim Küpper, Christoph Menke. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 94–112.

Boehm 2007 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press, Berlin, 2007

Boehm 2008 Gottfried Boehm: „Augenmass. Zur Genese der ikonischen Evidenz", in: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Hrsg. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spiess. Wilhelm Fink, München, 2008, 15–43.

Boehm 2010 Gottfried Boehm: „Das Zeigen der Bilder", in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian. Wilhelm Fink, München, 2010, 19–53.

Boehm–Egenhofer–Spiess 2010 *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spiess. Wilhelm Fink, München, 2010

Bolonyai 1997 Bolonyai Gábor, „A Poétika szöveghagyománya és utóélete", in: *Arisztotelész, Poétika és más költészettani írások*, ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor. PannonKlett, Budapest, 1997, 171–175.

Bomford–Rüger 2006 *Art in the Making. Rembrandt*, eds. David Bomford, Axel Rüger. National Gallery, London, 2006

Boomgaard 1995 Jeroen Boomgaard, *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving,* Babylon-De Geus Amsterdam, 1995

Boomgaard 2014 Jeroen Boomgaard, *A lélek nyelve*, ford. Németh István, *Enigma*, 21 (2014) no. 79, 38–69.

Boon 1963 Karel G. Boon, *Rembrandt. Das graphische Werk*, Schroll, Wien – München, 1963

Bordwell 1996 David Bordwell, *Elbeszélés a játékfilmben,* ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996

Böhme 1997 Hartmut Böhme, „Aby M. Warburg (1866–1929)", in: *Klassiker der Religions-wissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade,* Hrsg. Axel Michaels. C. H. Beck, München, 1997, 133–157.

Böhme 1998 Hartmut Böhme, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis", in: Anthropologie, Hrsg. Gunter Gebauer. Reclam, Leipzig, 1998, 214–225.

Bredekamp 1992 Horst Bredekamp, „Götterdämmerung des Neoplatonismus", in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*. Hrsg. Andreas Beyer, Wagenbach, Berlin, 1992, 75–83.

Bredekamp 2003 Horst Bredekamp, „Mellőzött képhagyomány? A művészettörténet mint képtudomány", ford. Wessely Anna, *BUKSZ,* 15 (2003) 253–258.

Bredekamp 2008 Horst Bredekamp, „Bildmedien" in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung,* 7. ed. Hrsg. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke. Dietrich Reimer, Berlin, 2008, 363–386.

Bredekamp–Brons 2005 Horst Bredekamp – Franziska Brons, „Fotografie als Medium der Wissenschaft – Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration", in: *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Hrsg. Christa Maar, Hubert Burda. DuMont, Köln, 2005. 365–382.

Bredekamp 2010 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes,* Frankfurter Adorno Vorlesungen 2007. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010

Bredekamp 2020 Horst Bredekamp, *Képaktus. Frankfurti Adorno-előadások, 2007* [a 2015-ben megjelent új kiadás alapján], ford. Nagy Edina. Typotex, Budapest, 2020

Bredius 1935 Abraham Bredius *Rembrandt schilderijen, 630 afbeeldingen*, W. De Haan N.V., Utrecht, 1935

Brenninkmeier-de Rooij 1980 Beatrijs Brenninkmeier-de Rooij, „To Behold is to be Aware. History Paintings in Public Buildings and the Residences of the Stadtholder", in: *Gods, Saints and Heros – Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, ed. Albert Blankert, Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, Christopher Brown, Susan Donahue Kuretsky, Eric J. Sluijter, D.P. Snoep, Pieter van Thiel, Astrid Tümpel, Christian Tümpel, Arthur K. Wheelock, Jr. Exhibition Coordinator: Dewey F. Mosby. National Gallery Of Art–The Detroit Institute of Arts–Rijksmuseum, Washington–Detroit–Amsterdam, 1980, 65–76.

Broos 1971 B. P. J. Broos, „The 'O' of Rembrandt", *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, 4 (1970) 150–185.

Broos 1976 B. P. J. Broos, „Rembrandt and Lastman's *Coriolanus*: the History Piece in 17th Century Theory and Practice", *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, 8 (1975/1976) 199–228.

Broos 1977 B. P. J. Broos, *Index to the formal sources of Rembrandt's art*. Schwartz, Maarssen, 1977

Bruyn 1970 Joshua Bruyn, „Rembrandt and the Italian Baroque", *Simiolus*, *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 4 (1970) 28–48.

Bruyn–Van de Weetering 1982 Joshua Bruyn – Ernst van de Wetering: „The Stylistic Development", in: *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. I. 1625–1631*. ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering. Martinus Nijhoff Publishers, The Hague–Boston–London, 1982, 3–9.

Bryson 1981 Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge Universirty Press, Cambridge–New York, 1981

Bryson 1983 Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Yale University Press, New Haven, 1983

Bryson 1988 *Calligram, Essays in New Art History from France*, ed. Norman Bryson. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1988

Bryson 1990 Norman Bryson *Looking at the Overlooked. Four Essays in Still Life Painting*. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1990

Bryson 1991 Norman Bryson: „Semiology and Visual Interpretation", in: *Visual Theory, Painting* & *Interpretation*, eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, HarperCollins, New York, 1991, 61–73.

Bryson 2003 Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, Aus dem Englischen vom Christiane Spelsberg. Wilhelm Fink, München, 2003

Bryson 2004 Norman Bryson: „A tekintet a kiterjesztett mezőben", ford. Végső Roland, *Enigma,* 11 (2004) no. 41, 48–60.

Burckhardt 1877 Jakob Burckhardt, „Rembrandt", 6. November 1877. In: *Kulturgeschichtliche Vorträge von Jakob Burckhardt,* Hrsg. von Rudolf Marx. Kröner, Leipzig, [1929], 109–133.

Burke 1994 Peter Burke, *Az olasz reneszánsz. Kultúra és társadalom Itáliában*, ford. Bérczes Tibor. Osiris–Századvég, Budapest, 1994

Busch 1971 Werner Busch: „Zu Rembrandts Anslo-Radierung", *Oud Holland,* 86 (1971) 196–199.

Busch 1997 *Landschaftsmalerei*, Hrsg. Werner Busch. Dietrich Reimer, Berlin, 1997

Busch 2009a Werner Busch, „'Houding'. Rembrandts Farbaufbau", in: Uő, *Das unklassiche Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. C. H. Beck, München, 2009, 122–134.

Busch 2009b Werner Busch, „Rembrandts späte Zeichnungen mit der Rohrfeder", in: Werner Busch: *Das unklassiche Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. C. H. Beck, München, 2009, 135–158.

Büttner–Gottdank 2006 Frank Büttner – Andrea Gottdank: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. C. H. Beck, München, 2006

Büttner 2014 Frank Büttner, *Einführung in die frühneuzeitleiche Ikonographie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2014

Cahn 1990 Michael Cahn, „Die Augen der Rhetorik. Wie eine Wissenschaft ihren Gegenstand konstituiert" in: „*Das Sichtbare"*. Hrsg. Frank Böckelmann, Dietmar Kamper, Walter Seitter, *Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaften*, (1990) no. 14, 72–80.

Cahn 1979 Walter Cahn: *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea,* Princeton, New Jersey, 1979

Campbell 1980 Colin Campbell, „Rembrandt's Etsen 'Het sterfbed van Maria' en 'De drie bomen'", *De Kroniek van het Rembrandthuis* 32 (1980) 2, 22–33.

Carrier 1986 David Carrier, „Art and Its Spectators", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 45 (1986) 5–17.

Carrier 1990 David Carrier, „Circa 1640", in: New Historicism, New Histories, and Others', *New Literary History*, 21 (1990) 649–670.

Carrier 1991 David Carrier, „*Ekphrasis and Interpretation: The Creation of Modern Art History",* in: Uő, *Principles of Art History Writing*. Pennsylvania State University Press, University Park, 1991, 101–119.

Carroll 1981 Margaret D. Carroll, „Rembrandt as Meditational Printmaker", *The Art Bulletin*, 63 (1981) 585–610.

Carroll 1986 Margaret D. Carroll, „Civic Ideology and Its Subversion: Rembrandt's *Oath of Claudius Civilis*", *Art History*, 9 (1986) 12–35.

Cavell 2013 Stanley Cavell, „Kitérés a szeretet elől. A *Lear király* egy olvasata" ford. *Smid Róbert, Tőth-Czifra Júlia,* in: *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után,* I, szerk. Gárdos Bálint, Kállai Géza, Vince Máté. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013, 64–154.

Cermatori 2018 Joseph Cermatori, „Allegories of Spectatorship: On Michael Fried's Theory of Drama", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 32 (2018) 89–103.

Chapman 1990 H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton University Press, Princeton, 1990

Chapman 2005 H. Perry Chapman, „The Imagined Studios of Vermeer and Rembrandt", in: *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism,* eds. Michael Cole, Mary Pardo. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005

Chenault-Porter 1988 Jeanne Chenault-Porter, „Rembrandt and His Circles: More About the late Self Portrait in Kenwood House", in: *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth Century Dutch Painting,* eds. Roland E. Fleischer, Susan Scott Munshower. Pennsylvania State University, University Park, 1988, 188–212.

Cieri Via 2013 Claudia Cieri Via, „Menschenopfer. Qualche riflessione su Rembrandt", *Images Re-vues*, *Hors série,* 4 (2013) 1–24.

Clark 1961 Kenneth Clark, *Landscape into Art*. Beacon Press, Virginia, 1961

Clark 1966 Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*. John Murray, London, 1966

Clark 1976 Kenneth Clark, „Rembrandt's 'Good Samaritan' in the Wallace Collection", *The Burlington Magazine*, 118 (1976) 806–809.

Clark 1978 Kenneth Clark, *An Introduction to Rembrandt*. Harper and Row, New York, 1978

Collins Baker 1939 C. H. Collins Baker, „Rembrandt's 'Thirty Pieces of Silver'", *The Burlington Magazine*, 75 (1939) 179–180.

Crenshaw 2006 Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 2006

Crenshaw 2013 Paul Crenshaw, „The Catalyst for Rembrandt's Satire on Art Criticism", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 5 (2013) 2. DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.9.

Curtius 1948 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. A. Francke AG, Bern, 1948

Dekiert 2004 Marcus Dekiert, *Rembrandt: Die Opferung Isaaks*. Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 2004

Dibbits 2006 Taco Dibbits, „Prologue: Caravaggio, the Utrecht Caravaggisti and the young Rembrandt", in: *Rembrandt–Caravaggio*, ed. Duncan Bull, Rijksmuseum Vincent van Gogh–Waanders, Amsterdam–Zwolle, 2006, 31–51. [Kat. Amsterdam 2006]

Dickey 1986 Stephanie S. Dickey, „'Judicious Negligence': Rembrandt Transforms an Emblematic Convention", *The Art Bulletin*, 67 (1986) 253–262.

Dickey–Roodebnurg 2010 Stephanie S. Dickey – Herman Roodenburg, „Introduction: the motions of the mind", in: The Passions in the Art of the Early Modern Netherlands / De hartstochten in de kunst in de vroegmoderne nederlanden, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 60 (2010) 6–17.

Didi-Huberman 2010 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010

Diers 1986 Michael Diers, „'Kunst und Reproduktion': Der Hamburger Faksimile-Streit. Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930", *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 5 (1986) 125–137.

Diers 1991 Michael Diers, *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*. VCH, Weinheim, 1991

Diers 1995 Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonologie der Gegenwart*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1997

Dilthey 1974 Wilhelm Dilthey, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, *Tanulmányok*, vál., ford. és a jegyzeteket kész. Erdélyi Ágnes. Gondolat, Budapest, 1974

Dvořák 1980 Max Dvořák: *A művészet szemlélete*, ford. Vajda Mihály. Corvina, Budapest, 1980

Eikema Hommes–Froment 2011 Margriet van Eikema Hommes – Emilie Froment, „'Een doek van geene beteekenis'. *De nachtelijke samenzwering van Claudius*

Civilis in het Schakerbos van Govaert Flinck aen Jürgen Ovens technisch onderzocht", *Oud Holland*, 124 (2011) 141–170.

Elkins 1996 James Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York, Simon and Schuster, 1996

Emmens 1956 Jan Ameling Emmens, „'Ay Rembrandt, maal' Cornelis stem'", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 7 (1956) 133–165.

Emmens 1963 Jan Ameling Emmens, Review „Horst Gerson: 'Seven Letters by Rembrandt'", *Oud Holland*, 78 (1963) 79–82.

Emmens 1968 Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*. G. A. van Oorschot, Utrecht, 1968

Eörsi 2022a Eörsi Anna, „Néhány jó szó Christian Wilhelm Ernst Dietrich − és egy mellőzött téma − érdekében", *A Szépművészeti Múzeum közleményei = Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 126, 2022 [megjelenés előtt]

Eörsi 2022b Eörsi Anna, „Abraham With His Son Ishmael; The Iconography of Rembrandt Etching B 33.", *Acta Historiae Artium*, 63 (2022) 273−296.

Erpel 1969 Fritz Erpel, *Rembrandts Selbstbildnisse*. Henschelverlag, Berlin, 1969

Fehér 2010 Fehér Dávid, „Az értelmezés terei. Géniuszok és remekművek a Szépművészeti Múzeumban", *BUKSZ*, 22 (2010) 32–41. http://buksz.c3.hu/1001/06prob.feher.pdf

Féral 2002 Josette Féral, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language" *SubStance*, 31 (2002) No. 2/3=98/99, Special Issue: Theatricality, 94–108.

Figal 2009 Günther Figal, *Tárgyiság. A hermeneutika és a filozófia*, ford. Bartók Imre, Kijárat, Budapest, 2009

Figal 2010 Günther Figal: „Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren", in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian. Wilhelm Fink, München, 2010, 55–72.

Fink-Madera 1993 Andrea Fink-Madera: *Carl Neumann 1860–1934*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1993

Fischer-Lichte 2001a Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001

Fischer-Lichte 2001b *Theatralität und die Krise der Repräsentation*, Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2001

Fischer-Lichte 2004 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004

Fischer-Lichte 2009 Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella. Balassi, Budapest, 2009

Fliescher 2017 Mira Fliescher, „Zur visuellen Praktik der Ikonik", *Regards Croisés*, (2017) no. 7, Max Imdahl, 35–44. https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/production/regards-croises

Fodor 1974 Fodor Géza, *Zene és dráma*. Magvető, Budapest, 1974

Forssman 1976 Erik Forssman, „Rembrandts Radierung 'Der Triumph des Mardochai'", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39 (1976) 297–311.

Frey 1922 Dagobert Frey, „Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte", in: *Max Dvořák zum Gedächtnis. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen*, Hrsg. vom Kunsthistorisches Institut des Bundesdenkmalamtes. Hölzel, Wien, 1922, 1–21.

Frey 1931 Dagobert Frey, „Das Kunstwerk als Willensproblem", [1931] in: Uő, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilophie*. Rohrer, Wien, 1946, 80–92.

Frey 1946a Dagobert Frey, „Der Realitätscharakter des Kunstwerkes", [1946] in: Uő, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilophie*. Rohrer, Wien, 1946, 107–149.

Frey 1946b Dagobert Frey, „Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitatproblem des Schauspiels", [1946] in: Uő, *Kunstwissenschftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilophie*, Rohrer, Wien, 1946, 151–223.

Frey 1956 Dagobert Frey, „Die Pietà Rondanini und Rembrandts »Drei Kreuze«", in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Hrsg. Wolgang Braunfels. Gebr. Mann, Berlin, 1956. 208–232.

Fried 1967 Michael Fried, „Art and Objecthood" [1967], in: *The Object Reader,* eds. Fiola Candlin, Raiford Guins, Routledge, London–New York, 2009, 307–325. [Magyarul: „Művészet és tárgyiság", ford. Kiséry András, *Enigma*, 2 (1995) no. 2, 62–83.]

Fried 1980 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press, Chicago, 1980

Fried 2010 Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*. Princeton University Press, Princeton, 2010

Fried 2016 Michael Fried, *After Caravaggio*, Yale University Press, New Haven–London, 2016

Fucci 2015a Robert Fucci, „Parrhasius and the Art of Display: The Illusionistic Curtain in 17th-Century Dutch Painting", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 65 (2015), 145–175.

Fucci 2015b Robert Fucci, „Rembrandt and the Changing Print", in: Uő, *Rembrandts Changing Impressions*, Catalog of an exhibition held et The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York. Walther König, Köln, 2015, 15–40.

Fullenwider 1989 Henry Fullenwider, „'The Sacrifice of Iphigenia' in French and German Art Criticism, 1755–1757", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989) 539–549.

Gadamer 1967 Hans-Georg Gadamer, „Vom Verstummen des Bildes", in: Uő, *Kleine Schriften II. Interpretationen*, J. C. B. Mohr. Tübingen, 1967, 227–234. Magyarul Weiss János fordításában ld. online http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/

Gadamer 1994a Hans-Georg Gadamer, „A szép aktualitása", in: Uő, *A szép aktualitása,* vál. és szerk. Bacsó Béla. T-Twins, Budapest, 1994, 11–84.

Gadamer 1994b Hans-Georg Gadamer, „Épületek és képek olvasása", in: Uő, *A szép aktualitása,* vál. és szerk. Bacsó Béla. T-Twins, Budapest, 1994, 157–168.

Gadamer 2003 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. Bonyhai Gábor, 2. kiad. Osiris, Budapest, 2003

Gaehtgens 1996 Thomas W. Gaehtgens, „Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie", in: *Geschichte der klassischen Bildgattungen I. Historienmalerei*, Hrsg. Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner. Dietrich Reimer, Berlin, 1996, 15–76.

Gaehtgens–Fleckner 1996 *Geschichte der klassischen Bildgattungen I. Historienmalerei*, Hrsg. Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner, Dietrich Reimer Berlin, 1996

Gage 1969 John Gage, „A Note on Rembrandt's 'Meeste Ende die Naetureelste Beweechgelickheijt'", *The Burlington Magazine*, 111 (1969) 381.

Gandelman 1992 Claude Gandelman, „Der Gestus des Zeigers", in: *Der Betracher ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsasthetik,* Hrsg. Wolfgang Kemp. Dietrich Reimer, Berlin, 1992, 71–93.

Gantner 1964 Joseph Gantner, *Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen.* Francke, Bern–München, 1964

Gellrich 1988 Michelle Gellrich, *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle.* Princeton University Press, Princeton, 1988

Genette 1996 Gérard Genette, „Az elbeszélő diszkurzus" [1980], ford. Sepeghy Boldizsár, in: *Az irodalom elméletei I.* szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor, 1996, 61–98.

Genette 2006 Gérard Genette, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig,* ford. Z .Varga Zoltán. Kalligram, Pozsony, 2006

Gerszi 2006 Gerszi Teréz: *Rembrandt 400 – Rézkarcok és rajzok.* Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006 [vö. Kat. Budapest 2006]

Gerson 1961 Horst Gerson, *Seven letters by Rembrandt*, transcribed I. H. van Eeghen, transl. Yda D. Ovink. K.J.C Boucher, The Hague, 1961

Gerson 1968 Horst Gerson, *Rembrandt Paintings.* Harrison House Publishers, New York, 1968

Goethe 1980 Johann Wolfgang Goethe, *A műalkotások igazságáról és valószerűségéről.* Válogatott képzőművészeti írások, vál. Rózsa György, ford. Rajnai László, Rónay György, Corvina, Budapest 1980

Goethe 1981 Johann Wolfgang Goethe, *Antik és modern. Antológia a művészetekről*, összeáll., szerk. Pók Lajos. Gondolat, Budapest, 1981

Goffman 1981 Erwing Goffman, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*, szerk. László János. Gondolat, Budapest, 1981

Goffman 2015 Erwing Goffman, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor. Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó, Budapest, 2015

Golahny 1986 Amy Golahny, „The 'Adulteress' by Rembrandt and by Van den Eeckhout: Variations on an Italian Magdalene." In: *Papers from the Second Interdisciplinary Conference on Netherlandic Studies*, ed. W. H. Fletcher. University Press of America, Washington, 1986, 115–123.

Golahny 2003 Amy Golahny, *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History.* Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003

Golahny 2010 Amy Golahny, „Pieter Lastman: moments of recognition", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 60 (2010) 178–201.

Golahny 2012 Amy Golahny, „Lievens and Rembrandt. Parallels and Divergences*",* in: *TLC: The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands*, 20 (2012) 182–189.

Golahny 2016 Amy Golahny, „Rembrandt and 'everyday life': the fusion of genre and history", in: *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe: New Perspectives*, ed. Arthur J. DiFuria. Routledge, London–New York, 2016, 161–182.

Goldstein 1966 Carl Goldstein, „The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers", *The Burlington Magazine,* 108 (1966) 232–239.

Gmbrich 1969 Ernst H. Gombrich, *In Search of Cultural History. The Philip Maurice Denek Lecture 1967,* Clarendon Press, Oxford, 1969

Gombrich 1971 Ernst H. Gombrich, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape Painting", in: Uő, *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance I*. Phaidon, London, 1971, 107–121.

Gombrich 1970 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg – An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London, 1970

Gombrich 1972 Ernst H. Gombrich, *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*, ford. Szabó Árpád, Gondolat, Budapest, 1972

Gombrich 1976 Ernst H. Gombrich, „The Heritage of Apelles", in: Uő, *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance III.* Phaidon, London, 1976

Gombrich 1977 Ernst H. Gombrich, „Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ahnlichkeit im Leben und in der Kunst", in: Ernst, H. Gombrich – Julian Hochberg – Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 10–60.

Gombrich 1981 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie.* Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1981

Gombrich 1982a Ernst H. Gombrich, „Visual Discovery through Art", in: Uő, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation.* Phaidon, Oxford, 1982, 11–39.

Gombrich 1982b Ernst H. Gombrich, „Moment and Movement in Art" in: Uő, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation.* Phaidon, Oxford, 1982, 40–62.

Gombrich 1982c Ernst H. Gombrich, „Ritualized Gesture and Expression in Art", in: Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation.* Phaidon, Oxford, 1982, 63–77.

Gombrich 1982d Ernst H. Gombrich, „Action and Expression in Western Art", in: Uő, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation.* Phaidon, Oxford, 1982, 78–104.

Gombrich 1985 Ernst H. Gombrich: „Aby Warburg emlékezete", in: Uő, *Reneszánsz tanulmányok*, vál., szerk. Zádor Anna. Corvina, Budapest, 1985, 100–112.

Gombrich 1996 Ernst H. Gombrich, *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst.* Wagenbach, Berlin 1996

Gombrich 1997 Ernst H. Gombrich, „Apellés hagyatéka", ford. Mészáros F. István, *Café Bábel*, 7 (1997) no. 25. 53–72.

Gombrich 1998 Ernst H. Gombrich, „Tükör és térkép – A képi ábrázolás elméletei", ford. Borsody Györgyi, *Enigma*, 5 (1998) no. 16, 79–106.

Greenstein 1993 Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1992

Greenstein 1997 Jack M. Greenstein, „On Alberti's 'Sign': Vision and Composition in Quatrocento Painting", *The Art Bulletin*, 79 (1997) 669–698.

Grohé 1996 Stefan Grohé, *Rembrandts mythologische Historien.* Böhlau, Köln, 1996

Grootenboer 2005 Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Ilusionism in Seventeeth-Century Dutch Still-life Painting,* The University of Chicago Press, Chicago– London, 2005

Grootenboer 2010a Hanneke Grootenboer, „How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in Seventeenth-Century Dutch Portraits", *Art History,* 33. (2010) 320–333. – újraközölve: *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, eds. Caroline van Eck, Stijn Bussels, Wiley-Blackwell, Oxford, 2011, 120–133.

Grootenboer 2010b Hanneke Grootenboer, „Rhetorik der Transparenz: Jan van Huysums Taiutropfen und das Bild des Denkens", in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian. Wilhelm Fink, München, 2010, 116–138.

Groschner 2016 Gabriele Groschner, „Rembrandts einfiguriges Historienbild", in: *Rembrandt – unter der Farbe,* Hrsg. Gabriele Groschner. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg, 2016, 120–153.

Gudlaugsson 1938 Sturla Gudlaugsson, *Ikonographische Studien über die niederländische Malerei und Theater des 17. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, Friedrich-Wilhelms-Univ. Tritsch, Würzburg, 1938

Gumbrecht 2003 Hans-Ulrich Gumbrecht: „Epiphanien", in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Hrsg. Joachim Küpper, Christoph Menke. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 203–222.

Gumbrecht 2010 Hans-Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít* [2004], ford. Palkó Gábor. Ráció–Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010

Guratzsch 1973 Herwig Guratzsch, „Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk", *Oud Holland*, 89 (1973) 243–265.

Guratzsch 1980 Herwig Guratzsch, *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie* I–II. Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, 1980

Gurewich 1957 Vladimir Gurewich, „Observations on the Iconography of the Wound in Christ's Side, with Special Reference to its Position", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20. (1957) 3/4, 358–362.

Haak 1969 Bob Haak, *Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. DuMont, Köln, 1969

Haak 1973 Bob Haak, „Nieuw Licht op Judas en de zilverlingen van Rembrandt", in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, eds. Joshua Bruyn, Jan Ameling Emmens. Martinus Nijhoff, The Hague, 1973, 155–158.

Habermas 1993 Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. Endreffy Zoltán, Glavina Zsuzsa. Századvég–Gondolat, Budapest, 1993

Hadjinicolaou 2014 Yannis Hadjinicolaou: „Not Only From His Hand but Also From His Temper: 'Movement' in the Art and Art Theory of the Rembrandtists", in: *Bildakt at the Warburg Institute*, eds. Sabine Marienberg, Jürgen Trabant. De Gruyter, Berlin, 2014, 151–169.

Hadjinicolaou 2018 Yannis Hadjinicolaou, 'Die Neue Sachlichkeit Rembrandts'. Aby Warburg's *Claudius Civilis*". *Journal of Art Historiography*, 2018 (19) https://arthistoriography.wordpress.com/19-dec-19/

Haeger 1986a Barbara Haeger, „The Prodigal son in sixteenth and seventeenth century Netherlandish art: depcitions of the parable and the evolution of a Catholic image", *Simiolus,* 16 (1986) 128–138.

Haeger 1986b Barbara Haeger, „Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37 (1986) 133–150.

Haeger 1988 Barbara Haeger, „Philip Galle's engravings after Maerten van Heemskerck's 'Parable of the Prodigal Son'", *Oud Holland*, 102 (1988) 127–140.

Hager 1939 Werner Hager, *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung.* Neuer Filser Verlag, München, 1939

Hahn 2001 Alois Hahn, „Inszenierung von Unabsichtlichkeit", in: *Theatralität und die Krise der Repräsentation*, Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2001, 177–197.

Halewood 1983 William H. Halewood, *Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt.* University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 1983

Hamann 1936 Richard Hamann: „Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 8/9 (1936) 471–578

Hammer-Tugendhat 2015 Daniela Hammer-Tugendhat,

The Visible and the Invisible. On Seventeenth-Century Dutch Painting. De Gruyter, Berlin, 2015

Haskell 1996 Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Mit einem Nachwort von Werner Busch. DuMont, Köln, 1996

Haverkamp-Begemann 1971 Egbert Haverkamp-Begemann, „The Present State of Rembrandt Studies", *The Art Bulletin*, 53 (1971) 88–104.

Haverkamp-Begemann 1973 Egbert Haverkamp-Begemann, „Rembrandt's Night Watch and the Triumph of Mordecai", in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, eds. Joshua Bruyn, Jan Ameling Emmens. Martinus Nijhoff, The Hague, 1973, 5–8.

Haverkamp-Begemann 1982 Egbert Haverkamp-Begemann, *Rembrandt: The Night Watch,* Princeton University Press, Princeton, 1982

Häslein 2004 Christiane Häslein, *Am Anfang war das Wort. Das Ende der 'stommen schilderkonst' am Beispiel Rembrandts.* Verlag- und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2004

Heckscher 1958 William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp: an iconological study.* New York University Press, New York, 1958

Heckscher 1979 William. S. Heckscher, „Die Genesis der Ikonologie" [1967], in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklungen, Probleme.* Hrsg. Ekkehard Kaemmerling, DuMont, Köln, 1979, 112–164.

Heidegger 1988 Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Európa, Budapest, 1988

Heidegger 1983 Martin Heidegger, *Gedachtes: Für René Char in freundschaftlichem Gedenken. Cézanne*. In: Uő, *Denkerfahrungen 1910–1976.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983

Heidegger 1991 *Utak és tévutak. Előadások Heideggerről*, szerk. Fehér M. István. Atlantisz, Budapest, 1991

Heidegger 1995 Martin Heidegger, *Költemények. A gondolkodás tapasztalatából*, ford. Keresztury Dezső. Societas Philosophia Classica, Budapest, 1995

Heidegger 2004 Martin Heidegger, „Kérdés a technika nyomán", ford. Geréby György, in: *A későújkor józansága II. Olvasókönyv a tudományos-technikai világfelszámolás tudatosítása köréből*, szerk. Tillmann J. A. Göncöl Kiadó, Budapest, 2004. 111–134.

Heiland–Lüdecke 1960 *Rembrandt und die Nachwelt,* Hrsg. Susann Heiland, Heinz Lüdecke, Seemann, Leipzig, 1960

Held 1969 Julius S. Held, *Rembrandts* 'Aristotle' *and Other Rembrandts Studies*, Princeton University Press, Princeton, 1969

Held 1973 Julius S. Held, „Das gesprochene Wort bei Rembrandt", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 111–125.

Heller 1978 Heller Ágnes, „Az érzelmek elmélete", in: Uő, *Az ösztönök, Az érzelmek elmélete*, Gondolat, Budapest, 1978, 133–419.

Hellwig 2015 Karin Hellwig, *Aby Warburg und Fritz Saxl enträtseln Velázquez. Ein spanisches Intermezzo zum Nachleben der Antike.* De Gruyter, Berlin, 2015

Hénin 2011 Emmanuelle Hénin, „Parrhasius and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in Seventeenth Century", in: *Theatricality in Early Modern Art and Architecture,* eds. Caroline van Eck, Stijn Bussels. Wiley-Blackwell, Oxford, 2011, 49–61.

Henkel 1934 Max Ditmar Henkel, „*The Denial of St Peter* by Rembrandt", *The Burlington Magazine for Connaisseurs*, 64 (1934) 153–155, 158–159.

Heppner 1935 Albert Heppner, „'Moses zeigt die Gesetztafeln' bei Rembrandt und Bol", *Oud Holland*, 52 (1935) 141–151.

Herman–Jahn–Ryan 2010 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* eds. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, Routledge. London–New York, 2010

Hibbard 1983 Howard Hibbard, *Caravaggio.* Thames & Hudson, London, 1983

Hind 1923 Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914.* Houghton Mifflin Company, Boston, 1923

Hinterding 2014 Erik Hinterding, „Light", in: *Rembrandt. The Late Works*, ed. Jonathan Bikker, Gregor J. M. Weber, with contributions by Marijn Schapelhouman and Anna Krekeler, ed. consultant Christopher Wright, National Gallery Company–Rijksmuseum, London–Amsterdam, 2014, 172–191. [Kat. London–Amsterdam 2014]

Hirschfelder 2001 Dagmar Hirschfelder, „Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff *Tronie* und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert", in: *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge,* Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, ed. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg, Minerva, Wolfratshausen, 2001, 82–90. [Kat. Kassel–Amsterdam 2001]

Hirschfelder 2008 Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Gebr. Mann, Berlin, 2008

Hirschfelder 2009 Dagmar Hirschfelder, „*Tronie* und bürgerliches Kostümporträt im Werk Rembrandts und seiner Nachfolger"', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 51 (2009) 49–59. [Beiheft. Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin – 4. und 5. November 2006]

Hirst 1968 Michael Hirst, „Rembrandt and Italy", *The Burlington Magazine*, 110 (1968) 221–223.

Hoffmann 1980 Werner Hoffmann – Georg Syamken – Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg.* Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1980

Hogrebe 2010 Wolfram Hogrebe, „Protodeixis. Was zeigt sich zuerst?", in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian. Wilhelm Fink, München, 2010, 375–386.

Holly 1984 Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1984

Holly 1996 Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1984

Hornyik 2009 Hornyik Sándor, „A testet öltő kép. Képtudomány a képi fordulat után", *Új Művészet*, 20 (2009) 1/2, 6–69.

Horváth 2010 Horváth, Gyöngyvér, *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*, Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, University of East Anglia, School of World Art Studies and Museology, 2010 [kézirat]

Hummelen 1973 Willem M. H. Hummelen, „Rembrandt und Gijsbrecht. Bemerkungen zu den Thesen von Hellinga, Volskaja und Van de Waal", in: *Neue Beiträge zur Rembrandtforschung,* hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973,

Hyatt Major 1979 A. Hyatt Major, *Rembrandt and the Bible*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979

Imdahl 1958 Max Imdahl, „Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbilder von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans von Bloemen" [1958], in: Uő, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, II. Zur Kunst der Tradition*. Hrsg. Gottfried Boehm, Suhrkamp, Frankfurt, 1996, 280–326.

Imdahl 1962 Max Imdahl, „Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals", in: *Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag*. Hrsg. Dieter Arens, Aschendorff, Münster, 1962, 119–126.

Imdahl 1966 Max Imdahl: „Rembrandts Nachtwache. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt", in: *Festschrift Werner Hager*. Hrsg. Günther Fiensch, Max Imdahl, Bongers, Recklinghausen, 1966, 103–121.

Imdahl 1975 Max Imdahl, „Wandel durch Nachahmung. Rembrandts Zeichnung nach Lastmans 'Susanna im Bade'" in: *Konstanzer Universitätsreden No. 77. Vorträge Kurt Badt zu Ehren*. Universität Verlag, Konstanz, 1975, 19–38.

Imdahl 1981 Max Imdah, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*. Mäander, Mittenwald, 1981

Imdahl 1984 Max Imdahl, „Sprechen und Hören als szenische Einheit. Bemerkungen im Hinblick auf Rembrandts 'Anatomie des Dr. Tulp'", in: Uő, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, II. Zur Kunst der Tradition,* Hrsg. Gottfried Boehm. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 447–457.

Imdahl 1988 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink, München, 1988

Imdahl 1994 Max Imdahl, „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung", in: *Was ist ein Bild?* Hrsg. Gottfried Boehm, Wilhelm Fink, München, 1994, 300–324.

Imdahl 1996a Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, III. Reflexion, Theorie, Methode,* Hrsg. Gottfried Boehm. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996

Imdahl 1997 Max Imdahl, „Ikonika. Képek és szemlélésük", ford. Hegyessy Mária, in: *Kép – fenomén – valóság,* szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997, 254–273.

Imdahl 2003 Max Imdahl, *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika,* ford. Kerekes Amália. Kijárat, Budapest, 2003

Iser 1972 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikations-formen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Wilhelm Fink, München, 1972

Iser 2001 Wolfgang Iser, „Epilógus. Mimézis és performancia", in: Uő, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris. Budapest, 2001, 341–367.

Ivins 1942 William M. Ivins Jr., „The Art of Rembrandt", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 37 (1942), 1, 3–22.

Ivins 1953 William M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press, Cambridge, 1953

Ivins 2001 William M. Ivins Jr., *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*, ford. Lugosi Lugo László, Enciklopédia, Budapest, 2001

Jamme 1991 Christoph Jamme, „Ahogy a dolgok veszendőbe mennek. Cézanne–Rilke–Heidegger", ford. Farkas János László, in: *Utak és tévutak. Előadások Heideggerről*, szerk. Fehér M. István. Atlantisz, Budapest, 1991, 147–165.

Jantzen 1926 Hans Jantzen, „Rembrandt, Tulp und Vesal", in: *Kunst und Künstler*, 24 (1926) 313–314.

Jauss 1996 Hans-Robert Jauss: „In memoriam Max Imdahl", in: Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, III. Reflexion, Theorie, Methode,* Hrsg. Gottfried Boehm. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 644–652.

Jauss 1999 Hans-Robert Jauss, „Az esztétikai élvezet, a poieszisz, aiszthesisz és katharszisz alaptapasztalatai", ford. Kulcsár Szabó Zoltán, in: Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Kulcsár Szabó Zoltán. Osiris, Budapest, 1999, 158–177.

Jay 1990 Martin Jay, „Die Ordnungen des Sehens in der Neuzeit" in: „Das Sichtbare", Hrsg. Frank Böckelmann, Dietmar Kamper, Walter Seitter, *Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaften*, (1990) no. 14, 40–55.

Jay 1993 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. University of California Press, Berkeley, 1993

Jähnig 2002 Dieter Jähnig, „'A műalkotás eredete' és a modern művészet", in: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002, 153–177. [Eredetileg: Dieter Jähnig, „'Der Ursprung des Kunstwerkes' und die moderne Kunst", In: *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von*

Martin Heidegger, Hrsg. Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1989. 219–254.]

Jesinghausen-Lauster 1985 Martin Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kunstwissenschaftiche Bibliothek Warburg*, Koerner, Baden-Baden, 1985, 136–146.

Johnson 2012 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca–New York, 2012

Judowitz 2018 Dalia Judowitz, „Spiritual Passion and the Betrayal of Painting", in: Uő, *Georges de La Tour and the Enigma of the Visible*. Fordham University Press, New York, 2018, 32–46.

Judson 1964 J. Richard Judson, „Pictorial Sources for Rembrandt's Denial of St. Peter", *Oud Holland,* 79 (1964) 141–151.

Kahr 1965 Madlyn Kahr, „A Rembrandt Problem: Haman or Uriah?", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 28 (1965) 258–273.

Kahr 1966 Madlyn Kahr, „Rembrandt's Esther. A Painting and Etching newly interpreted and dated", *Oud Holland*, 81 (1966) 228–244.

Kahr 1968 Madlyn Kahr, „Rembrandt's Meaning", *Oud Holland*, 83 (1968) 63–68.

Kahr 1973 Madlyn Kahr, „Rembrandt and Delilah", *The Art Bulletin*, 55 (1973) 240–259.

Kat. Amsterdam 1983 *Landscapes by Rembrandt and his precursors*, ed. Eva Ornstein-van Slooten. Museum het Rembrandthuis, Amsterdam,1983

Kat. Amsterdam 1991 *Pieter Lastman: Leermeester van Rembrandt*, Tentoonstelling, Museum van het Rembrandthuis, Catalogus, eds. Astrid Tümpel, Astrid, Pieter Schatborn mit bijdragen van Christian Tümpel, Ed de Heer, Marijke van Holtrop. Waanders–Museum van het Rembrandthuis, Zwolle–Amsterdam, 1991

Kat. Amsterdam 2006 *Rembrandt–Caravaggio*, ed. Duncan Bull, Taco Dibbits, Margriet van Eikema Hommes, Volker Manuth, Ernst van Wetering. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Waanders, Amsterdam–Zwolle, 2006

Kat. Berlin 1970 *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*", bearb. Christian Tümpel, unter Mithilfe von Astrid Tümpel. Bruno Hessling, Berlin, 1970

Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991 *Rembrandt: the Master and His Workshops / Drawings and Etchings,* ed. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel, Kupferstichkabinett SMPK, Altes Museum, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam–The National Gallery, London. Yale University Press–National Gallery, New Haven–London, 1991

Kat. Boston 1980 *Printmaking in the Age of Rembrandt*, ed. Clifford S. Ackley. Museum of Fine Arts, Boston, 1980

Kat. Budapest 2006 *Rembrandt 400 – Rézkarcok és rajzok. Kiállítás a művész születésének 400. évfordulójára,* rend. és a katalógust írta Gerszi Teréz. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006

Kat. Budapest 2014 *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete*, szerk. Ember Ildikó. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014

Kat. Haarlem 2014 *Emotions. Pain and Pleasure in Dutch Painting of the Golden Age,* curated by Anna Tummers, guest curartor Gary Schwartz, Frans Hals Museum, Haarlem–Rotterdam, 2014

Kat. Kassel–Amsterdam 2001 *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge,* Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, ed. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg. Minerva, Wolfratshausen, 2001

Kat. Kassel 2011 *Lichtgefüge. Das Licht im Zeitalter von Rembrandt und Vermeer,* Museum Schloss Wilhelmshöhe, 2011/2012, ed. Justus Lange, Philipp Weiss et al. Michael Imhof, Petersberg, 2011

Kat. London–Amsterdam 2000 *Rembrandt the Printmaker*, ed. Erik Hinterding, Ger Luijten, Martin Royalton-Kisch. The British Museum Press, London, 2000

Kat. London–Amsterdam 2014 *Rembrandt. The Late Works*, ed. Jonathan Bikker, Gregor J. M. Weber, with contributions by Marijn Schapelhouman and Anna Krekeler, ed. consultant Christopher Wright. National Gallery Company – Rijksmuseum, London–Amsterdam, 2014

Kat. London–The Hague 1999 *Rembrandt by himself*, ed. Christopher White and Quentin Buvelot, National Gallery, London and Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis. The Hague, 1999

Kat. Los Angeles 2009 *Drawings by Rembrandt and His Pupils. Telling the Difference,* eds. Holm Bevers, Lee Hendrix, William H. Robinson, Peter Schatborn. Getty Publicatons, Los Angeles, 2009

Kat. München–Amsterdam 2002 *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung; Rembrandt and his Followers, Drawings from Munich*, Hrsg. Thea Vignau-Wilberg mit einem Beitrag von Peter Schatborn, Alte Pinakothek, München – Rembranthuis, Amsterdam. Hirmer, München, 2002

Kat. New York–Chicago 1988 *Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage,* The Metropolitan Museum of Art, New York – The Art Institute of Chicago. Abrams, New York, 1988. https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Dutch_and_Flemish_Paintings_from_the_Hermitage

Kat. New York 2015 *Rembrandts Changing Impressions*, curated Robert Fucci, The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York. Walther König, Köln, 2015

Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980 *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt,* Albert Blankert, Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, Christopher Brown, Susan Donahue Kuretsky,

Eric J. Sluijter, D.P. Snoep, Pieter van Thiel, Astrid Tümpel, Christian Tümpel, Arthur K. Wheelock, Jr. Exhibition Coordinator: Dewey F. Mosby, National Gallery Of Art–The Detroit Institute of Arts–Rijksmuseum, Washington –Detroit–Amsterdam, 1980

Kat. Washington 1990 *Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints,* ed. Cinthya P. Schneider with contributions Boudewijn Bakker, Nancy Ash, Shelly Fletcher. The National Gallery of Art, Washington, 1990

Kat. Wien 1970 *Rembrandt. Radierungen aus dem Besitz der Albertina*. *Die Kunst der Graphik VI.* Hrsg. Erwin Mitsch. Gistel und Cie., Wien, 1970

Kat. Wien 2004 *Rembrandt*. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Hrsg. Klaus-Albrecht Schröder, Marian Brisanz-Prakken, Albertina, Wien. Editio Minerva, Wien, 2004

Kat. Wien–Amsterdam 2019 *Caravaggio/Bernini. Entdeckung der Gefühle,* ed. Gudrun Swoboda, Stefan Weppelmann, Kunsthistorisches Museum, Wien–Rijksmuseum, Amsterdam. Hannibal Publishing, Veurne, 2019

Kaufmann 1943 Hans Kauffmann, „Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Kunstgeschichtliche Studien. Dagobert Frey zum 23. April 1943 von seinen Kollegen, Mitarbeitern und Schülern.* Hrsg. Hans Tintelnot, Breslau, Gauverlag-NS-Schlesien, 1943, 133–157.

Kaufmann 1973 Hans Kauffmann, „Anmerkungen zu Rembrandts Potipharbildern", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 50–57.

Keller 1969 Harald Keller, *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien* (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 1962). Steiner, Wiebaden, 1969

Keller 1970 Harald Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*. Herder, Freiburg, 1970

Keller 1971 Ulrich Keller, *Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretoische Voraussetzungen und politische Funktionen.* Phil Diss. (Münchner kunsthistorische Abhandlungen, 2). Schnell & Steiner, München,1971

Kemp 1986 Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*. Fischer, Frankfurt am Main, 1986

Kemp 1989 Wolfgang Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung", in: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung,* Hrsg. Wolfgang Kemp. Wasmuth, München, 1989, 62–88

Kemp 1992a *Der Betrachter ist im Bild*, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Hrsg. Wolfgang Kemp. Dietrich Reimer, Berlin, 1992

Kemp 1992b Wolfgang Kemp, „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik", in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. Kemp, Wolfgang. Dietrich Reimer, Berlin, 1992, 7–27.

Kemp 1996a Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler*. *Zur Bilderzählung seit Giotto*. C. H. Beck, München, 1996

Kemp 1996b Wolfang Kemp: „Narrative", in: *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson, Richard Schiff. 2nd ed. The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 62–74. [1st ed. 1996]

Kemp 2001 Wolfgang Kemp, „Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez", in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Hrsg. Greub, Thierry. Dietrich Reimer, Berlin, 2001, 235–246.

Kemp 2004 Wofgang Kemp, Wolfgang: *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta,* ford. Kékesi Zoltán. Kijárat, Budapest, 2004

Kemp 2008 Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz", in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung,* 7. eds. Hrsg. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke. Dietrich Reimer, Berlin, 2008, 247–265.

Kemp 2013 Wolfgang Kemp, „Narrativa", ford. Horváth Gyöngyvér, *Helikon* („Narrative Design"-különszám), 59 (2013) 5–18.

Kemp 2015 Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz University Press, Konstanz, 2015

Kirchner 2004 Thomas Kirchner, „'De l'usage des passions'. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter", in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Hrsg. Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus. De Gruyter, Berlin–New York, 2004, 357–377.

Kirchner 2014 Thomas Kirchner, „'Ausdruckstheorien von der Antike bis zum 18. Jahrhunderts", in: *Tronies*, *Das Gesicht in der Frühen Neuzeit*, Hrsg. Dagmar Hirschfelder, León Krempel. Gebr. Mann, Berlin, 2014, 11–24.

Kirsch 1991 Bob Kirsch, „Rembrandt and the Three Trees", *Print Quarterly*, 8 (1991) 436–438.

Kittler 2005 Friedrich Kittler, *Optikai médiumok, Berlini előadás 1999,* ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely–Ráció, Budapest, 2005

Kleinert–Laurenze-Landsberg 2009 Katja Kleinert – Claudia Laurenze-Landsberg, „Auf der Suche nach einer optimalen Bildlösung. Zur Bildgenese von Rembrandts Gemälde 'Simsun und Delila'", *Jahrbuch der Berliner Museen* [Beiheft Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin, 4–6. November 2006], 51 (2009) 147–155.

Koerner 1986 Joseph Leo Koerner, „Rembrandt and the Epiphany of the Face", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 12. (1986) 5–32.

Kohle 2008 Hubertus Kohle, „Max Imdahl (1825–1988)" in: *Klassiker der Kunstgeschichte, II. Von Panofsky bis*

Greenberg, Hrsg. Ulrich Pfisterer. C. H. Beck, München, 2008, 217–225.

Kok 1972 Jan Piedt Filedt Kok, *Rembrandts Etchings and drawings in the Rembrandt-House*. Rembrandt House, Maarssen, 1972

Konst 1996 Jan Konst, „Rembrandt maakt een ets als illustratie voor de editie van Jan Six' treurspel Médeia?", in: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, eds. Rob L. Erenstein et al. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, 226–233.

Konst 1999 Jan Konst, „Nederlands toneel 1600–1730. Het onderzoek van de laatste twintig jaar the last twenty years", *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 115 (1999) 201–217.

Konst 2002 „Index" to *Jan Six' Médeia. En treurspel, uitgegeven naar de editie 1648, met een inleiding en aantekeningen*, d. Jan Konst, Digitale Bibliothek voor de Nederlandse Letterkunde, 2002, KB National Library. https://dbnl.org/tekst/six_001mede01_01/

Korevaar 2001 Gerbrand Korevaar, „Leiden zu Rembrandts Zeit", in: *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge,* Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, eds. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg. Minerva, Wolfratshausen, 2001, 12–21.

Kotte 2020 Andreas Kotte, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok,* ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte, Balassi, Budapest, 2020

Kovács A. B. 2002 Kovács András Bálint: „Film és elbeszélés", in: Uő, *A film szerint a világ. Tanulmányok*. Budapest, Palatinus, 2002, 7–83.

Kovács 2004 Kovács Katalin, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2004

Kovács 2006 Kovács Katalin, „A 'szenvedély arca' a XVII. századi francia festészetelméleti gondolkodásban; Le Brun Értekezése és művének hatása", in: *Ikonológia és műértelmezés, 11/2, „Természeted az arcodon", A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig, Szöveggyűjtemény*, vál., szerk. Vígh Éva. JATEPress, Szeged, 2006, 415–423.

Krauss 1985 Rosalind E. Krauss, „Notes on the Index, I–II.", in: Uő, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, 1985, 196–219.

Kris–Kurz 1934 Ernst Kris – Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Krystall, Wien 1934.

Krüger K. 2001 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der früheren Neuzeit in Italien*, Wilhelm Fink, München, 2001

Krüger K. 2007 Klaus Krüger, „Das Bild als Palimpsest", in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch,* Hrsg. Hans Belting. Wilhelm Fink, München, 2007, 133–163.

Krüger P. 1998 Peter Krüger, „Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai", in: *Narratívák 1. Képelemzés*, vál., szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest 1998, 95–116.

Kuretsky 1994 Susan Donahue Kuretsky, „Wordly Creation in Rembrandt's 'Landscape with Tree trees'", in: *Artibus et Historiae,* 15 (1994) no. 30, 157–191.

Kuretsky 2007 Susan Donahue Kuretsky, „The Return of the Prodigal Son and Rembrandt's Creative Process", in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, 22 (2007) 23–37.

Landsberger 1954 Franz Landsberger, „Rembrandt and Josephus", *The Art Bulletin*, 36 (1954) 62–63.

Larsson 2001 Lars Olof Larsson, „Sprechende Bildnisse. Bemerkungen zu einigen Porträts von Rembrandt", *Artibus et Historiae*, 22 (2001) no. 43, 45–54.

LCI 1968–1976 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels, I–VIII. Herder Verlag, Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1968–1976

Lebensztejn 2001 Jean-Claude Lebenszteijn, „A keretből kiindulva", ford. Simon Vanda, in: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofón művészetelmélet*, szerk. Házas Nikolett. Kijárat, Budapest, 2001, 179–196.

Lecaldano 1988 *Rembrandt festői életműve*, az előszót írta Giovanni Arpino, a kritikai válogatást és a dokumentációt készítette Paolo Lecaldano, ford. Faragó Éva (A Művészet Klasszikusai). Corvina, Budapest, 1988 [eredeti kiadása: Classici dell'Arte, *L'opera Completa di Rembrandt*. Rizzoli Editore, Milano, 1969]

Leendertz 1923–24 P. Leendertz Jr.: „Rembrandt's Faust en Médeia", *Oud Holland*, 41 (1923/1924) 68–82.

Lehmann 2009 Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház,* ford. Kriszfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Balassi, Budapest, 2009

Lehmann 2017 Doris H. Lehmann, „Künstlerstreit im Bild? Anmerkungen zu Rembrandts Hund in der Radierung 'Barmherziger Samariter'", in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, Hrsg. Doris H. Lehmann, Heidelberg, arthistoricum.net, 2017. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.212.283

Liess 1985 Reinhard Liess: „Das geschichtliche Wesen des Kunstwerks. Die Wahrnehmung seiner gestaltsgebundene Historie", in: Reinhard Liess: *Goethe vor dem Strassburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst.* VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 1985, 179–218.

Linnik 1973 Irina V. Linnik, „Once more on Rembrandt and Tradition", in: *Album Amicorum J. G. Van Gelder,* ed. Joshua Bruyn, Jan Ameling Emmens. Martinus Nijhoff, The Hague, 1973, 223–225.

Loevinson-lessing–jegorowa–Linnik 1989 *Rembrandt Harmensz van Rijn. Malerei in den Museen der Sowjetunion*. Hrsg. Wladimir Loevinson-Lessing, Xenia Jegorowa, Irina Linnik. Aurora Kunstverlag, Leningrad, 1989

Locher 2010 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. Wilhelm Fink, München, 2010

Lugt 1915 Frits Lugt, *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam*. P. N. van Kampen & Zoon, Amsterdam, 1915

Luijten 2004 Ger Luijten, „Rembrandts Ehrgeiz als Radierer", in: *Rembrandt*. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Hrsg. Klaus-Albrecht Schröder, Marian Brisanz-Prakken, Albertina, Wien. Editio Minerva, Wien, 2004, 49–57. [Kat. Wien 2004]

MacDonald 1990/1991 Raymond A. MacDonald, „The Laocoön Group. The poetics of painting and the reconstruction of art history", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 19/20 (1990/1991) 8–30.

MacDonald 1993 Raymond A. MacDonald, „Ekphrasis, Paradigm Shift, and Revisionism in Art history", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 24 (1993) 112–123.

Manuth 1990 Volker Manuth, „Die Augen des Sünders: Beobachtungen zu Rembrandts 'Blendung Simsons' von 1636 in Frankfurt", *Artibus et Historiae,* 11 (1990) no. 21, 169–198.

Manuth 1999 Volker Manuth, „Rembrandt and the Artist's Self Portrait. Tradition and Reception", in: *Rembrandt by himself*, eds. Christopher White, Quentin Buvelot, National Gallery, London and Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis. The Hague, 1999, 38–57. [Kat. London–The Hague 1999]

Manuth 2006 Volker Manuth, „'Michelangelo of Caravaggio who does wondrous things in Rome'. On Rembrandt's knowledege of Caravaggio", in: *Rembrandt–Caravaggio*, ed. Duncan Bull, Taco Dibbits, Margriet van Eikema Hommes, Volker Manuth, Ernst van Wetering. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Waanders, Amsterdam–Zwolle, 2006, 180–194. [Kat. Amsterdam 2006], 180–194.

Marin 1992 Louis Marin, „Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten": Poussins *„Arkadische Hirten",* in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsasthetik,* Hrsg. Wolfgang Kemp. Ditrich Reimer Verlag, Hamburg–Berlin, 1992, 142–168.

Marin 1994 Louis Marin, *To Destroy Painting*, transl. Mette Hjort. University of Chicago Press, Chicago, 1994

Marin 1997 Louis Marin, „A reprezentáció. (A kép és racionalitása)", ford. Házas Nikoletta, in: *Kép – fenomén – valóság*, szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997

Marin 1998 Louis Marin, „Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Shepherds'", in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi. Oxford University Press, Oxford, 1998, 263–275.

Marin 2001 Louis Marin, „A reprezentáció kerete és néhány alakzata", ford. Z. Varga Zoltán, in: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofón művészetelmélet*, szerk. Házas Nikoletta. Kijárat, Budapest, 2001, 197–216.

Marin 2009 Louis Marin, *A fenséges Poussin*, ford. Darida Veronika, Kijárat, Budapest, 2009.

Marosi 1976 Marosi Ernő: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből,* Corvina, Budapest, 1976

Marosi 1984 Marosi Ernő: „A középkori művészet nyelvi funkciója", *Művészet,* 25 (1984) 8, 8–11

Marosi 1995 Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a XIV–XV. századi Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995

Mauritshuis 1978 *Rembrandt in the Mauritshuis: an interdisciplinary study*, ed. Ary Bob de Vries, Magdi Tóth-Ubbens, W. Froentjes with a foreword by Hendrik Richard Hoetink [transl. from the Dutch by James Brockway]. Sijthoff & Noordhoff, Alphen aan den Rijn, 1978

McEwan 2012 Dorothea McEwan, *Fritz Saxl. Eine Biografie. Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg Institutes*. Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 2012

McNamara 2015 Simon McNamara, *Rembrandt's Passion Series.* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2015

Merleau-Ponty 2002 Maurice Merleau-Ponty, „A szem és a szellem", ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás, in: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002. 54–77.

Merleau-Ponty 2007 Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. L'Harmattan–Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007

Mersch 2002 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002

Mersch 2014 Dieter Mersch, „Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heisst 'Denken im Visuellen'?" in: *Sichtbarkeiten 2. Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache,* Hrsg. Fabian Goppelsröder, Martin Beck. Diaphanes, Berlin, 2014, 17–69.

Meyer Schapiro 1973 Meyer Schapiro, „Frontal and Profile as Symbolic Forms", in: Uő, *Words and Pictures. The Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text,* Mouton, The Hague, 1973, 37–49.

Michalski 1932 Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Deutsche Kunstverlag, Berlin, 1932 [Neueausgabe: Gebr. Mann, Berlin, 1996]

Michalski 2002 Sergiusz Michalski, „Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School", *Artibus et Historiae*, 23 (2002), no. 46, 183–193.

Michels 1999 Karen Michels, „Art History, German Jewish Identity and the Emigration of Iconology", in: *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. Catherine O. Soussloff. University of California Press, Berkeley, 1999, 167–179.

Michels 2007 Karen Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*. C. H. Beck, München, 2007

Miedema 1971 Hessel Miedema, „The O's of Broos", *Simiolus,* 5 (1971) 185–186.

Miedema 1996 Philips Angel, „Praise of Painting". Translated by Michael Hoyle, with an intord. and commentary by Hessel Miedema, *Simiolus,* 24 (1996) 227–258.

Mitchell 1986 William J. Thomas Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986

Mitchell 2008 William J. Thomas Mitchell, *A képek politikája. Tanulmányok*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (Ikonológia és műértelmezés, 13.). JATE-Press, Szeged 2008

Moffit 1984 John F. Moffitt, „'Piú tondo che l'O di Giotto'. Giotto, Vasari and Rembrandt's Kenwood House Self Portrait", *Paragone*, 35 (1984), no. 407, 63–70.

Moormann–Uitterhoeve 1987 Eric M. Moormann – Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Sun, Nijmegen, 1987

Moxey 1994 Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1994

Mülder-Bach 2004 Inka Mülder-Bach, „Sichtbarkeit und Lesbarkeit., Goethes Aufsatz Über Laokoon", in: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert,* Hrsg. Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner. De Gruyter, Berlin 2000, 465–479. Neupublikation im Goethezeitportal: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf

Müller 1997 Axel Müller, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*. Fink, München, 1997

Müller J. 2006 Jürgen Müller, „*Imitatio* oder *Dissimulatio*? Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus", in: *Pictura verba cupit. Essays for Lubomír Konečny,* Hrsg. Beket Bukovinska, Lubomír Slavíček. Praha, Ústav dějin umění Akademie věd České Republiky, 2006, 237–248.

Müller J. 2007 Jürgen Müller, „'Een antieckse Laechon' Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption", in: *Dissimulazione onesta oder Die Ehrliche Verstellung,* Hrsg. Host Bredekamp. Philo Fine Arts, Hamburg, 2007, 105–130.

Müller-Hofstede 1956 Cornelius Müller-Hofstede, „HdG. 409. Eine Nachlese zu den Münchner *Civilis*-Zeichnungen", *Konsthistorisk Tidskrift*, 25 (1956) 42–55.

Müller-Hofstede 1973 Cornelius Müller-Hofstede, „Zur Genesis des Claudius Civilis-Bildes", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 12–30, 41–43.

J. Müller-Hofstede 1979 Justus Müller-Hofstede, „Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung", in: *Pieter Bruegel und seine Welt* [ein Colloquium / veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz am 13. und 14. November 1975] Hrsg. Otto von Simson, Matthias Winner. Gebr. Mann, Berlin, 1979, 73–131.

Münz 1931 Ludwig Münz, „Nachwort". In: Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt,* I–II., Hrsg. von Karl M. Swoboda. Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien, 1931, 283–292.

Münz 1934 Ludwig Münz, *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*. Heinrich Keller, Leipzig, 1934

Münz 1940 Ludwig Münz, „Rembrandt's 'Synagogue' and Some Problems of Nomenclature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 3 (1939/1940) 1/2, 119–126.

Münz 1956 Ludwig Münz, „Claudius Civilis, sein Antlitz und seine äussere Erscheinung", *Konsthistorisk Tidskrift*, 25 (1956) 58–68.

Nagel 2003 Ivan Nagel, „Malerei und Drama. Über das Historienmalerei", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 (2003) 1–18.

Nagel 2009 Ivan Nagel, *Gemälde und Drama. Giotto, Masaccio, Leonardo*. Suhrkamp, Berlin, 2009

Nagel 2010 Ivan Nagel, „Die lange Herrschaft des Historiengemäldes", in: *Das erzählende und das erzählte Bild*, Hrsg. Alexander Honold, Ralf Simon. Wilhelm Fink, München, 2010, 28–50.

Nancy 2010 Jean-Luc Nancy, *A portré tekintete*, ford. Seregi Tamás. Műcsarnok, Budapest, 2010

Németh 1992 Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Gondolat, Budapest, 1992

Neumann 1922 Carl Neumann, *Rembrandt,* I–II. Bruckmann, München, 1922

Neumann 1924 Carl Neumann, „Über den Zusammenhang von Wissenschaft und Leben", in: *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Hrsg. Johannes Jahn, Verl. von Felix Meiner. Leipzig, 1924, 33–76.

Neumeyer 1964 Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*. Gebr. Mann, Berlin, 1964

Nevitt 1997 H. Rodney Nevitt Jr., „Rembrandt's hidden lovers", *Nederlands Kunsthistorisch Jaerboek,* 48 (1997) 162–191.

Nevitt 2002 H. Rodney Nevitt Jr., „Bridal Decorum and Dangerous Looks: Rembrandt's 'Wedding Feast of Samson' (1638)", in: *Rethinking Rembrandt*, eds. Alan Chong, Michael Zell. Isabella Stewart Gardner Museum–Waanders, Boston–Zwolle, 2002, 49–71.

Newman 2009 Ira Newman, „Virtual People: Fictional Characters through the Frames of Reality", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67 (2009) 73–82.

Nordenfalk 1956 Carl Nordenfalk, „Some facts about Rembrandt's Claudius Civilis", *Konsthistorisk Tidskrift*, 25 (1956) 71–93

Ostas 2018 Magdalena Ostas, „The Aesthetics of Absorption", in: *Michael Fried and Philosophy. Modernism, Intention and Theatricality*, ed. Matthew Abbot. Routledge, New York–London, 2018, 171–188.

Paauw-de Veen 1959 Lydia de Paauw-de Veen, „Over de betekenis van het woord 'beweeglijkheid' in de zeventiende eeuw", *Oud Holland*, 74 (1959) 202–212.

Pächt 1986 Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. *Ausgewählte Studien*, Hrsg. Jörg Oberhaidacher, Arthur Rosenauer, Gertraut Schikola. Prestel, München, 1986

Pächt 1991 Otto Pächt, *Rembrandt*, Hrsg. Edwin Lachnit. Prestel, München, 1991

Pächt 2002 Otto Pächt, „Az ikonológia kritikája", in: *A „Michelangelo"-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika*. *Szöveggyűjtemény*, főszerk. Rényi András, *Enigma,* 9 (2002) no. 33, 143–156.

Panofsky 1930 Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, 18). Teubner, Leipzig–Berlin, 1930

Panofsky 1933 Erwin Panofsky, „'Der gefesselte Eros'. Zur Genealogie von Rembrandts *Danae*", *Oud-Holland*, 50 (1933) 193–217.

Panofsky 1973 Erwin Panofsky, „Rembrandt und das Judentum", in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18 (1973) 75–107.

Panofsky 1984a Erwin Panofsky, „A perspektíva mint szimbolikus forma", in: Uő, *A jelentés a vizuális művészetekben*. *Tanulmányok*, ford. Tellér Gyula, szerk. Beke László, Gondolat, Budapest, 1984, 151–217.

Panofsky 1984b Erwin Panofsky, „A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához", in: Uő, *A jelentés a vizuális művészetekben,* ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat, 1984, 249–261.

Panofsky 1984c Erwin Panofsky, „A művészettörténet mint humanista tudomány", in: Uő, *A jelentés a vizuális művészetekben*. *Tanulmányok*, ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat, 1984, 262–284.

Panofsky 1998a Panofsky, Erwin, *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*, ford. Szántó Tamás, Corvina, Budapest, 1998

Panofsky 1998b Erwin Panofsky, „Original und Faksimilereproduktion", in: *Erwin Panofskys Deutschsprachige Aufsätze*, II., Hrsg. Karen Michels. Marton Warnke. Akademie Verlag, Berlin, 1998, 1078–1090.

Panofsky 2014 Erwin Panofsky, „Rembrandt és a zsidóság", ford. Hessky Orsolya, *Enigma*, 21 (2014) no. 79, 9–37.

Patz 1986 Kristine Patz, „Zum Begriff der 'Historia' in L. B. Albertis 'De Pictura'", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986) 269–287.

Pericolo 2011 Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocation the Istoria in Early Modern Painting*, Harvey Miller, London, 2011

Perlove 1993 Shelley Perlove, „An Irenic Vision of Utopia: Rembrandt's *Triumph of Mordecai* and the New Jerusalem", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993) 38–60.

Perlove-Silver 2009 Shelley Perlove – Larry Silver, *Rembrandts Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*. University Park, The Pennsylvanian State University Press, 2009

Perlove 2015 Shelley Perlove, „Linking Narrative Moments in the Bible: Complexities of Time and Place in Maerten van Heemskerck's *Story of Esther* (1564), Reading Text from *Renaissance Society of America Conference*, Berlin, March 27, 2015. https://www.academia.edu/37574539/Perlove_RSA_Conference_Heemskerck_Esther_paper_doc

Pigler 1974 Pigler, Andor, *Barockthemen – Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, 2., erw. Aufl., I–III. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974

Pinder 1943 Wilhelm Pinder, *Rembrandts Selbstbildnisse*, Langewiesche, Königstein im Taunus, [1943]

Plackinger 2010 Andreas Plackinger, „*Visus* und *tactus*, Affekt und Wahrheit in Caravaggios 'Ungläubigem Thomas', Überlegungen zum religiösen Sammlerbild im Rom des frühen 17. Jahrhunderts", in: *Bild-Wissen-Technik*, 4/2010, 1–13. http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/all/PDF/2010-4.pdf

Plessner 1995 Helmut Plessner, „Az érzékek antropológiája", ford. Ambrus Gergely, in: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, szerk. Bacsó Béla. Ikon–ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 1995, 185–259.

Podro 1982 Michael, Podro, *The Critical Historians of Art*. Yale University Press, New Haven–London, 1982

Podro 1987 Michael Podro, „Rembrandt's Woman Taken in Adultery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50 (1987) 245–252.

Podro 2002 Michael Podro, *Vom Erkennen in der Malerei*, Wilhelm Fink, München, 2002

Polányi 1992 Polányi Mihály, „Mi a festmény"? ford. Újlaki Gabriella, in: Uő, *Válogatott filozófiai írásai*, I–II., vál. Nagy Endre, Újlaki Gabriella. Atlantisz, Budapest, 1992, II. 202–218.

Pon 2004 Lisa Pon, Raphael, *Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. Yale University Press, New Haven–London, 2004

Port 2001 Ulrich Port, „'Pathosformeln' 1906–1933: Zur Theatralität starker Effekte nach Aby Warburg". In: *Theatralität und die Krise der Repräsentation*, Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2001, 226–251.

Pöggeler 2002 Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kuns*. Wilhelm Fink, München, 2002

Prange 2004 Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Deubner, Köln, 2004

Prange 2013 Regine Prange, „Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich. Zur Reflexion der ästhetischen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard", in: *Aisthesis: Wahrnehmungprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik*, Hrsg. Christoph Wagner, Mark Greenlee, Christian Wolff. Schnell und Steiner, Regensburg, 2013, 145–168.

Proimos 2011 Constantinos Proimos, „Forgiveness and

Forgiving in Rembrandt's Return of the Prodigal Son (1668)", in: *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, eds. M. José Alcaraz, Matilde Carrusco, Salvador Rubido. University of Murcia, Cartagena, 2011, 291–300.

Preimesberger 1999 Rudolf Preimesberger, „Einleitung", in: *Porträt – Geschichte der klassischen Bildgattungen in, Quellentexten und Kommentaren,* II., Hrsg. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor. Dietrich Reimer, Berlin, 1999, 13–64.

Preimesberger 2009 Rudolf Preimesberger, „'Inventio' in Rembrandts Frühwerk. 'Die Erweckung des Lazarus' in Los Angeles und 'Die Reue des Judas' in englischem Privatbesitz", *Jahrbuch der Berliner Museen* [Beiheft Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin, 4–6. November 2006], 51 (2009) 97–112.

Puglisi 1998 Catharina R. Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon, London, 1998

Puttfarken 1985 Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*. Yale University Press, New Heaven–London, 1985

Puttfarken 1992 Thomas Puttfarken, „Tizians Pesaro-Madonna: Maßstab und Wirkung", in: *Der Betrachter ist im Bild*, Hrsg. Kemp, Wolfgang. Dietrich Reimer Verlag, Hamburg–Berlin, 1992, 94–122.

Puttfarken 2003 Thomas Puttfarken, „Aristotle, Titian, and Tragic Painting", in: *Art and Thought*, ed. Dana Arnold, Margaret Iversen. Blackwell Publishing, Malden, 2003, 9–27.

Radnóti 1977 Radnóti Sándor, „A műértelmezés világképe". *Mozgó Világ*, 3 (1977) 4, 90–99.

Radnóti 1980 Radnóti Sándor, „Max Dvořák, avagy a művészetfogalom historizálása" [utószó], in: Max Dvořák, *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok,* ford. Vajda Mihály. Corvina, Budapest, 1980, 373–398.

Radnóti 1986 Radnóti Sándor, „A pátosz és a démon. Aby Warburgról" [utószó] in: Aby Warburg, *Pogány-antik jóslás Luther korából*, ford. Adamik Lajos. Helikon, Budapest, 1986, 103–121.

Radnóti 1990 Radnóti Sándor, *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj…"*. Gondolat, Budapest, 1990

Radnóti 2010 Radnóti Sándor, *„Jöjj és láss!" A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következmények*. Atlantisz, Budapest, 2010

Radnóti 2022 Radnóti Sándor: *A táj keletkezéstörténetei. „Ők, akik nézték Hannibál hadát"*. Atlantisz, Budapest, 2022

Raupp 1980 Hans-Joachim Raupp, „Selbstbildnisse und Küntlerporträts – Ihre Funtion und Bedeutung", in: *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Austellung im Herzog Anton Ullrich Museum vom 3. Juli bis 14. September, Braunschweig, 1980, 7–35.

Raupp 1983 Hans-Joachim Raupp, „Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983) 401–418.

Raupp 1994 Hans-Joachim Raupp, „Rembrandts Radierungen mit biblischen Themen 1640–1650 und das 'Hundertguldenblatt'", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994) 403–420.

Rebentisch 2003 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003

Regteren Altena 1973 I. Q. Regteren Altena, „Rembrandts Persönlichkeit", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 176–188.

Regteren Altena 1948–1949 I. Q. Regteren-Altena, „Rembrandt's Way to Emmaus", *Kunstmuseet Årsskrift*, 1948/1949, 1–25.

Rényi 1984 Rényi András, „Drámai jelenlét és emberi érvényesség. Rembrandt korai *Júdás*-képe és a festett színpad dramaturgiája", *Világosság,* 25 (1984) 296–305.

Rényi 1990–1992 Rényi András, „Ästhetische Erfahrung und kunstgeschichtliche Hermeneutik. Ein Versuch, Rembrandt's *Die drei Kreuze* als Radierung zu deuten", *Acta Historiae Artium,* 35 (1990/1992) 93–108.

Rényi 1997 v. 8 Rényi András, „A tékozló tekintet. Kísérlet egy kései Rembrandt-mű képhermeneutikai megközelítésére", *Enigma*, 3 (1997) – 4 (1998), no. 14/15, 95–131.

Rényi 1997 Rényi András: „Dionüzosz tükre. Derek Jarman erotomán hermenutikája és a Caravaggio-kihívás", *Metropolis*, 1997 ősz. 86–100. [újraközölve: Uő, *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat, Budapest, 1999, 287–316.]

Rényi 1999 Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat, Budapest, 1999

Rényi 2001a Rényi András, „A holtpont igézete. Adalékok Caravaggio 'naturalizmusának' képi szintaxisához", in. *Enigma*, 7 (2001) no. 30, 5–19. [újraközölve: Uő, *Az értelmezés tébolya*, *Hermeneutikai tanulmányok.,* Kijárat, Budapest, 2008, 38-58.]

Rényi 2001b Rényi András, „Az áttetsző bölcs", in: *Dombormű. Esszék, tanulmányok Poszler György tiszteletére*, szerk. Bárdos Judit, Liget, Budapest, 2001, 314–330. [újraközölve: „Fölkínálkozás és hozzáférhetetlenség, Rembrandt: Szent Jeromos itáliai tájban", in: Uő, *Az értelmezés tébolya*, *Hermeneutikai tanulmányok.,* Kijárat, Budapest, 2008, 89–104.]

Rényi 2002 Rényi András, „Kontúrvázlat, árnyalás nélkül. Előszó a válogatáshoz", in: *A „Michelangelo"-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika*. *Szöveggyűjtemény*, szerk. Rényi András, *Enigma,* 9 (2002) no. 33, 5–17.

Rényi 2004a Rényi András, „Egy kosár gyümölcstől a *Gyümölcskosár*ig. *A fenomén és mű* c. tanulmánykötet olvasása közben", in: *Vulgo*, 5 (2004) 1, 140–154. [újraközölve: Uő, *Az értelmezés tébolya*, *Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat, Budapest, 2008, 16–37.]

Rényi 2004b Rényi András, „A technika igazsága. Képhermeneutikai reflexiók egy bécsi Rembrandt-kiállításról",

Új Művészet, 2004/8. 20–23. [újraközölve: Uő, *Az értelmezés tébolya*, *Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat, Budapest, 2008, 105–114.]

Rényi 2004c Rényi András: „Az ékesszóló kép. Adalékok Rembrandt prédikátrportréinak retorikájához", *Új Művészet,* 15 (2004) 11, 4–8.

Rényi 2005 Rényi András, „Az elfojtott pátosz formulái. Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika", *Enigma*, 12 (2005) no. 46, 77–135.

Rényi 2006a Rényi András, „'Rembrandt és korunk' – ötven év után. Fülep Lajos 1956-os előadásától egy mai kortárs kiállításig", in: *Re:mbrandt – kortárs magyar művészek válaszolnak/Contemporary Hungarian Artists Respond*, Szépművészeti Múzeum–SZASZ, Budapest, 2006, 12–24. [újraközölve: Uő, *Az értelmezés tébolya*, *Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat, Budapest, 2008, 130–166.]

Rényi 2006b Rényi András: „Tolnay Károly (1899-1981), avagy a művészettörténeti utópia szelleme", in: *„Emberek, és nem frakkok". A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény,* szerk. Markója Csilla és Bardoly István, II. kötet, *Enigma,* XIII. évf., 2006, 48. szám, 315–328.

Rényi 2007 Rényi András, „A reveláció retorikája", *Művészettörténeti Értesítő*, 56 (2007) 139–147.

Rényi 2008 Rényi András, *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat, Budapest, 2008

Rényi 2009a Rényi András, „Az evidencia csapdái. Az önmagát keretező kép és a festészet 'teleológiája' Rembrandt egy kései önarcképén", *Enigma*, 17 (2009) no. 61. 64–90.

Rényi 2009b Rényi András, „A tekintet ideje", in: *'Col tempo' – A W.-projekt. Forgács Péter installációja*, kurátor Rényi András. 53. Nemzetközi Velencei Képzőművészeti Biennálé, 2009. Műcsarnok, Budapest, 2009, 10–25.

Rényi 2009c Rényi András, „A látható színeváltozása. További adalékok Caravaggio 'naturalizmusának' képi szintaxisához", in: *„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza". Írások Tímár Árpád tiszteletére*, szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Mission Art Galéria, Budapest, 2009. 118–137.

Rényi 2009d Rényi András, „A tűz körül – Rembrandt: *Péter tagadása*, Szépművészeti Múzeum, Nincs lehetetlen", *Revizor*, 2009. 05. 24. https://revizoronline.com/hu/cikk/1514/rembrandt-peter-tagadasa-szepmuveszeti-muzeum-nincs-lehetetlen/

Rényi 2013 Rényi András: „Befogadás testközelben. A *conversio* vallásos tapasztalatának esztétikai közvetítése Caravaggio római Szent Pál-képén", in: *Conversio. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2011. szeptember 22–23-án tartott vallástudományi konferencia előadásai,* szerk. Déri Balázs et al. ELTE BTK Vallástudományi Központ, Budapest, 2013, 77–84.

Rényi 2014a Rényi András, „A festett színpadtól a színre vitt festményig. Adalékok a korai Rembradt festői narrációjának kérdéséhez", in: *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete,* szerk. Ember Ildikó. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014, 58–81. [Kat. Budapest 2014]

Rényi 2014b Rényi András, „Az áttetsző káosz. Változatok a különbségre: képhermeneutikai reflexiók egy Rembrandt-rézkarc szemlélése közben", *Enigma*, 21 (2014) no. 79, 90–128.

Rényi 2017 Rényi András, „The Pitfalls of Obviousness. The Self-framing Picture and the 'Teleology' of Painting in a Late Self-portrait by Rembrandt", *Acta Historiae Artium,* 58 (2017) 127–151.

Rényi 2020 Rényi András, „A dramaturgiai megkülönböztetés. Adalékok a rembrandti képszínpad szintaxisának kérdéséhez", *Enigma*, 26 (2020) no. 100, 93–111.

Ricoeur 1987 Paul Ricoeur, „A tanúság hermeneutikája", ford. Angyalosi Gergely, in: *A hermeneutika elmélete, I–II., Szöveggyűjtemény,* vál. és szerk. Fabinyi Tibor (Ikonológia és műértelmezés, 3.), Szeged, 1987, 273–381.

Ricoeur 1995 Paul Ricoeur, *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása – Bibliai hermeneutika*, ford. Bogárdi Szabó István, Mártonffy Marcell. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995

Riegel 1882 Hermann Riegel, *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte,* I., Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1882

Riegl 1931 Riegl, Alois, *Das holländische Gruppenporträt,* I–II., Hrsg. von Karl M. Swoboda, Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien, 1931

Riegl 1998 Alois Riegl, „A holland csoportkép kialakulása; Rembrandt csoportképfestészete", in: Uő, *Művészettörténeti tanulmányok*, vál. Beke László, ford. Adamik Lajos, Balassi Kiadó, Budapest, 1998, 141–211.

Rijckevorsel 1932 Joannes Leo Antonius Aloisius Maria (Jan) van Rijckevorsel, *Rembrandt en de Traditie*. L. & J. Brusses's, Rotterdam, 1932

Ringbom 1989 Sixten Ringbom, „Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52 (1989) 34–51.

Ritter 2007 Joachim Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban", in: Uő, *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2007, 113–143.

Robinson 1969 Franklin W. Robinson, „A Note on the Visual Tradition of Balaam and his Ass", *Oud Holland*, 84 (1969) 238–244.

Robinson 1980 William W. Robinson, „'This Passion of Prints', Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century", in: *Printmaking in the Age of Rembrandt*, ed. Clifford S. Ackley, Museum of Fine Arts. Boston, 1980, XXVII–XLVIII. [Kat. Boston 1980]

Rogerson 1953 Brewster Rogerson, „The Art of Painting the Passions", *Journal of the History of Ideas*, 14 (1953) 1, 68–94.

Rosand 1972 David Rosand, „Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie", *New Literary History*, 3 (1972) [Literary and Art History], 527–546.

Rosand 2002 David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002

Rosen 2000 Valeska von Rosen, „Die *Enargeia* des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des 'Ut-pictura-poesis' und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27 (2000) 171–208.

Rosenberg 1948 Jakob Rosenberg, *Rembrandt*, I–II. Harvard University Press, Cambridge, 1948

Rosenberg 1964 Jakob Rosenberg, *Rembrandt, Life and Work*. 2nd Edition. Phaidon, Oxford, 1964

Rosenberg 1995 Raphael Rosenberg, „Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasar, Agucchi, Félibien, Burckhardt", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1995) 297–318.

Rotermund 1952a Hans-Martin Rotermund, „The Motif of Radiance in Rembrandt's Biblical Drawings", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15 (1952) 101–121.

Rotermund 1952b Hans-Martin Rotermund, „Rembrandt und die religiösen Laienbewegungen in den Niederlanden seiner Zeit", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 4 (1952) 104–192.

Rotermund 1957 Hans-Martin Rotermund, „Rembrandts Bibel", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 8 (1957) 123–150.

Royalton-Kisch 1993 Martin Royalton-Kisch, „Rembrandt's Drawings for his Prints: some Observations", in: *Rembrandt and his Pupils*, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm 2–3 October 1992, ed. Görel Cavalli-Björkman (Nationalmusei Skriftserie n.s. 13), Nationalmuseum, Stockholm, 1993. 173–192.

Royalton-Kisch 1993 Martin Royalton-Kisch, „Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith", *Print Quarterly*, 10 (1993) 111–122.

Royalton-Kisch 2000 Martin Royalton-Kisch, „The role of drawings in Rembrandt's printmaking", in: *Rembrandt, the Printmaker,* ed. Erik Hinterding, Ger Luijten, Martin Royalton-Kisch. The British Museum Press, London, 2000, 64–81. [Kat. London–Amsterdam 2000]

Salmann 1994 Elmar Salmann, „Im Bilde sein. Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten", in: *Was ist ein Bild?,* Hrsg. Gottfried Boehm. Wilhelm Fink, München, 1994, 209–232.

Sansone 2012 David Sansone, *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*. Blackwell-Wiley, Oxford, 2012

Sauerländer 2014 Willibald Sauerländer, *The Catholic Rubens: Saints and Martyrs*, transl. David Dollenmayer. The Getty Research Institute, Los Angeles, 2014

Saunders 1978–79 Eleanor A. Saunders, „A Commentary on Iconoclasm in Several Print Series by Maarten van Heemskerch", *Simiolus,* 10 (1978/1979) 59–83

Saxl 1924 Fritz Saxl, „Rembrandt und Italien", *Oud Holland*, 41 (1923/1924) 145–160.

Saxl 1957 Fritz Saxl, *Lectures*, I–II. Warburg Institute, University of London, London, 1957

Scallen 1992 Catherine B. Scallen, „Rembrandt's Etching 'Saint Jerome reading in az Italian Landscape. The Question of Finish reconsidered', *Delienavit et Sculpsit, Tijdschrift voor Nederlandse prent- en tekenkunst tot omstraks 1850,* No. 8. October 1992, 1–11.

Scallen 1997 Catherine B. Scallen, „Rembrandt's Nocturne Prints", *On Paper*, 1 (1997) 3, 13–17.

Scallen 2004 Catherine B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connaisseurship*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004

Schama 2000 Simon Schama, *Rembrandts Augen*. Siedler Verlag, Berlin, 2000

Schatborn 1991 Peter Schatborn, „Aspects of Rembrandt' Draughtsmanship", in: *Rembrandt: the Master and His Workshops / Drawings and Etchings,* eds. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel, Kupferstichkabinett SMPK, Altes Museum, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London. Yale University Press–National Gallery, New Haven–London, 1991, 10–21. [Kat. Berlin–Amsterdam–London 1991]

Schatborn 2004 Peter Schatborn, „Rembrandts Verwendung der eigenen Zeichnungen" in: *Rembrandt*. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Hrsg. Klaus-Albrecht Schröder, Marian Brisanz-Prakken, Albertina, Wien. Editio Minerva, Wien, 2004, 41–47. [Kat. Wien 2004]

Scheller 1961 Robert W. Scheller, Rembrandt's reputatie van Houbraken tot Scheltema, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12 (1961) 81–118.

Scheller 1973 Robert W. Scheller, „Rembrandt als Kultursymbol", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 221–234.

Schenkeveld 1991 Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Idea*s. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1991

Schmalenbach 1940 Fritz Schmalenbach, „The Term *Neue Sachlichkeit*", *The Art Bulletin*, 22 (1940) 161–165.

Schmidt-Degener 1926 Frederik Schmidt-Degener, *Rembrandt und der holländische Barock*. Teubner, Leipzig–Berlin, 1926

Schnackenburg 2001 Bernhard Schnackenburg, „Die 'rauhe Manier' des jungen Rembrandt: ein Malstil und seine Herkunft", in: *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge,* Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, eds. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg. Minerva, Wolfratshausen, 2001, 22–57. [Kat. Kassel–Amsterdam 2001]

Schneider 1990 Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes*. Yale University Press, New Haven–London, 1990

Schneider 2012 *Nachhall der Antike, Aby Warburg. Zwei Untersuchungen*, Hrsg. Pablo Schneider. Diaphanes, Zürich, 2012

Settis 1997 Salvatore Settis, „Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion", in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, I., Hrsg. von Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner, Martin Warnke. Akademie Verlag, Berlin, 1997, 31–73.

Schoell-Glass 1998 Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*. Fischer, Frankfurt am Main, 1998

Schoell-Glass 2008 Charlotte Schoell-Glass, „Aby Warburg (1866–1929)" in: *Klassiker der Kunstgeschichte, I. Von Winckelmann bis Warburg*, Hrsg. Ulrich Pfisterer. C. H. Beck, München, 2008, 181–193.

Schupbach 1982 William Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's 'Anatomy of Dr. Tulp'* [Medical History, Supplement No. 2.], Wellcome Institute for the History of Medicine, London, 1982

Schürmann 2008 Schürmann, Eva, Sehen als Praxis. *Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Suhrkamp Frankfurt am Main, 2008

F. Schwartz 1989 Frederic Schwartz, „'The Motions of the Countenance': Rembrandt's Early Portraits and the Tronie", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 17/18 (1989) 89–116.

Schwartz 1988 Gary Schwartz, „Rembrandt between history and hermeneutics", *Ouid Holland*, 104 (1988) 334–337

Schwartz 1991 Gary Schwartz, *Rembrandt. His life, his paintings.* 1st ed. Viking, New York, 1985. [2nd. ed. Penguin Books, London, 1991 – eredetileg: *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderejen: een nieuwe biografie met alle beschickbare schilderijen in kleur aufgebeeld*. Maarssen, 1984]

Schwartz 1993 Gary Schwartz, „Rembrandt Research After the Age of Connaisseurship", *Annals of Scholarship. An International Quarterly in the Humanities and Social Sciences,* 10 (1993) 313–335.

Schwartz 1997 Gary Schwartz, „Rembrandt-kutatás a műértés korszaka után", ford. Buga Emő, *Enigma* 14–15 (1997/1998), 61–79.

Schwartz 1998 Gary Schwartz, „'Though Deficient in Beauty': a Documentary History of Rembrandts 1654 Painting of Bathseba", in: *Rembrandt's 'Bathseba Reading King David's Letter',* ed. Anne Jensen Adams. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1997, 176–203.

Schwartz 2006 Gary Schwartz, *The Rembrandt Book*. Mercatorfond, Brussels, 2006

Schwartz 2014a Gary Schwartz, „Emotions: pain and pleasure in Dutch painting of the Golden Age", in: *Emotions: pain and pleasure in Dutch painting of the Golden Age*, curated by Anna Tummers, guest curartor Gary Schwartz, Frans Hals Museum, Haarlem, 2014/2015. Haarlem–Rotterdam, 2014, 9–88.

Schwartz 2014b Gary Schwartz, „Rembrandt utóélete", in: *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete,* szerk. Ember Ildikó. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014, 37–57.

Schwartzlist 2022 *Gary Schwartz Art Historian: Art History from Holland.* http://www.garyschwartzarthistorian.nl/

Seubold 1987 Günter Seubold, „Der Pfad ins Selbe. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers", *Philosophisches Jahrbuch* 94 (1987) 62–78.

Simmel 1917 Georg Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*. Kurt Wolff, Leipzig, 1917

Simmel 1988 Georg Simmel, *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*, ford. Berényi Gábor. Corvina, Budapest, 1988

Simson–Kelch 1973 *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973

Sitt 2004 Martina Sitt, „Lastman und Rembrandt am Beispiel der 'Verstossung der Hagar'", in: *Rembrandt*, Hrsg. Klaus-Albrecht Schröder, Marian Brisanz-Prakken, Albertina. Editio Minerva, Wien, 2004, 292–294. [Kat. Wien 2004]

Six 1908 Jan Six, „Rembrandts voorbereiding van de etsen van Jan Six on Abraham Francen", *Onze Kunst*, 7 (1908) no. 14, 53–65.

Slive 1952 Seymour Slive, „Art Historians and Art Critics – II. Huygens on Rembrandt", *The Burlington Magazine*, 94 (1952) 260–264.

Slive 1953 Slive, Seymour, *Rembrandt and His Critics 1630–1730*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1953.

Slive 1965 *Drawings of Rembrandt, with a Selection by His Pupils and Followers,* with an Introduction, Commentary and Supplementary Material Seymour Slive, I–II. Dover Publications, Inc., New York, 1965

Sluijter 1993 Eric Jan Sluijter, „Rembrandt's Early Paintings of the Female nude: *Andromeda* and *Susanna*", in: *Rembrandt and his Pupils*, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm 2–3 October 1992, ed. Görel Cavalli-Björkman (Nationalmusei Skriftserie n.s. 13), Nationalmuseum, Stockholm, 1993, 31–54.

Sluijter 1998 Eric Jan Sluijter, „Rembrandts Bathseba and the Conventions of a Seductive Theme", in: *Rembrandt's 'Bathseba Reading King David's Letter',* ed. Anne Jensen Adams. Cambridge University Press, Cambridge–New York, 1997, 48–99.

Sluijter 2000 Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age.* Waanders, Zwolle, 2000

Sluijter 2006 Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude.* Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006

Sluijter 2009 Eric Jan Sluijter, „Rembrandt, Rubens ans Classical Mythology: The Case of Andromeda", in: *Classical mythology in the Netherlands in the age of Renaissance and Baroque / La mythologie classique aux temps de la Renaissance et du Baroque dans les Pays-Bas: proceedings of the internationalconference Antwerp, 19–21 May 2005.* ed. Carl Van de Velde. Peeters Publishers, Leuven, 2009, 25–66.

Sluijter 2010 Eric Jan Sluijter, „Rembrandt's Portrayal of

the Passions and Vondel's 'staetveranderinge,'" in: The Passions in the Arts of the Early Modern Netherlands, ed. Stephanie S. Dickey and Herman Roodenburg, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 60 (2010) 283–305.

Sluijter 2014 Eric Jan Sluijter, „How Rembrandt surpassed the Ancients, Italians and Rubens as the Master of 'the Passions of the Soul'", *Low Countries Historical Review*, 129, (2014) no. 2, 63–89.

Sluijter 2015 Eric Jan Sluijter, *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam, 1630–1650.* John Benjamins Publishing, Amsterdam–Philadelphia, 2015

Smith 1985 David R. Smith, „Towards a Protestant Aesthetics: Rembrandt's 1655 *Sacrifice of Isaac*", in: *Art History*, 8 (1985) 290–302.

Smithson 1983 Isaiah Smithson, „The Moral View of Aristotle's Poetics", *Journal of the History of Ideas*, 44, (1983) 3–17

Sommer 2016 Manfred Sommer, *Von der Bildfläche. Eine Archäologie der Lineatur.* Suhrkamp, Berlin, 2016

Souriau 1949 Etienne Souriau, „Time in the Plastic Arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7 (1949) 294–307.

Spencer 1957 John R. Spencer, „Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 20 (1957) 26–44.

Starobinski 2007 Jean Starobinski, „A megálmodott áldozat", ford. Lőrinszky Ildikó, in: *Poppea fátyla. Jean Starobinski válogatott irodalmi tanulmányai*, szerk. Szávai Dorottya. Kijárat, Budapest, 2007, 135–153.

Stechow 1948 Wolfgang Stechow, Review „Jakob Rosenberg's Rembrandt'", Cambridge, 1948, *The Art Bulletin*, 32 (1950)

Stechow 1950a Wolfgang Stechow, „Review Ludwig Münz: 'The Etchings of Rembrandt'", *The Art Bulletin*, 33 (1950) 252–255.

Stechow 1973 Wolfgang Stechow, „Rembrandt's Representations of the 'Raising of Lazarus' ", *Bulletin of the Los Angeles County Museum of Art*, 19 (1973) no. 2, 6–11.

Steinberg 2018 Leo Steinberg, „What I Like about Prints", *Art in Print*, 7. (2018), no 5, 3–28.

Stoichita 1998 Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei.* Wilhelm Fink, München, 1998 [eredetileg: *L'Instauration du tableau: métapeinture à l'oube des temps modernes.* Librairie des Méridiens, Klinksieck et Cie, Paris, 1993]

Stoichita 2001 Victor I. Stoichita, „Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt" in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Hrsg. Thierry Greub, Dietrich Reimer, Berlin, 2001, 207–234.

Stubbe 1968 Wolf Stubbe, „Geschichte de zeichnerischen und druckgraphischen Techniken", in: *Das grosse Buch der Graphik,* Hrsg. Hermann Boekhoff, Fritz Winzer. Westemann, Braunschweig, 1968

Stumpel 2000 Jeroen Stumpel, „A Twelfth Attempt: The Subject of Rembrandt's 'History Piece' in Leiden", *Simiolus*, 28. (2000/2001) 44–50.

Stückelberger 1996 Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900.* Wilhelm Fink, München, 1996

Summers 1977 David Summers, „Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art", *The Art Bulletin*, 59 (1977) 336–361.

Suthor 2014 Nicola Suthor, *Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung.* Wilhelm Fink, München, 2014

Szondi 1979 Peter Szondi, *A modern dráma elmélete, 1880–1950,* ford. Almási Miklós. Gondolat, Budapest, 1979

Szondi 2002 Peter Szondi: *A modern dráma elmélete,* ford. Almási Miklós. Osiris, Budapest, 2002

Szőnyi 2004 Szőnyi György Endre, *Pictura & scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Ikonológia és műértelmezés 10). JATEPress, Szeged, 2004

Tatarkiewicz 2000 Wladyslaw Tatarkiewicz, *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*, ford. Sajó Sándor. Kossuth, Budapest, 2000

Thielemann 2018 Andreas Thielemann, „Stone to Flesh: Rubens' Treatise *De Imitatione Statuarum*", in: *Rubens and the Human Body*, ed. Cordula van Wyhe. Brepols Turnhout, 2018, 41–101.

Thomka 1998 *Narratívák 1. Képelemzés*, vál., szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998

Tico Seifert 2009 Christian Tico Seifert, „Leonardo und Jan Wierix. Bemerkungen zu Rembrandts 'Hochzeit Simsons', *Jahrbuch der Berliner Museen* [Beiheft Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin, 4–6. November 2006] 51 (2009) 131–136.

Tolnay 1987a Tolnay Károly, „Bruegel: Ikarosz bukása", ford. Széphelyi F. György, in: Uő, *Teremtő géniuszok – Van Eycktől Cézanne-ig*, vál. és szerk. Tímár Árpád. Gondolat, Budapest, 1987, 150–169.

Tolnay 1987b Tolnay Károly, „Idősebb Pieter Bruegel. Halála négyszázadik évfordulójára", ford. Réz Pál, in: Uő, *Teremtő géniuszok – Van Eycktől Cézanne-ig*, vál. és szerk. Tímár Árpád. Gondolat, Budapest, 1987, 150–169.

Tolnay 1987c Tolnay Károly, „Rembrandt: A posztóscéh elöljárói (Műértelmezés)", ford. Széphelyi F. György, in: Uő, *Teremtő géniuszok – Van Eycktől Cézanne-ig*, vál. és szerk. Tímár Árpád. Gondolat, Budapest, 1987, 209–216.

Tóth 2004 Tóth Szilvia: *Kultusz és napló. Verhaeren és Bródy Rembrandt-értelmezése*, PhD értekezés, témavezető Kabdebó Lóránt. Miskolc, 2004. http://midra.uni-miskolc.hu/document/6182/1630.pdf

Tümpel 1968 Christian Tümpel, „Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation seiner Historien", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 13 (1968) 95–126.

Tümpel 1970 *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*", bearb. Christian Tümpel, unter Mithilfe Astrid Tümpel. Bruno Hessling, Berlin, 1970

Tümpel 1971 Christian Tümpel, „Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation einzelner Werken", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 16 (1971) 20–38.

Tümpel 1973 Christian Tümpel, „Beobachtungen zur 'Nachtwache'", in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Gebr. Mann, Berlin, 1973, 162–175.

Tümpel 1980 Christian Tümpel, „Religious History Painting", in: *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt,* Albert Blankert, Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, Christopher Brown, Susan Donahue Kuretsky, Eric J. Sluijter, D. P. Snoep, Pieter van Thiel, Astrid Tümpel, Christian Tümpel, Arthur K. Wheelock, Jr. Exhibition Coordinator: Dewey F. Mosby. National Gallery Of Art – The Detroit Institute Of Arts–Rijksmuseum, Washington–Detroit–Amsterdam, 1980, 45–54. [Kat. Washington–Detroit–Amsterdam 1980]

Tümpel 1981 Christian Tümpel, „Rembrandt, die Bildtradition und der Text", in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicata,* komitet red. Juliusz A. Chrościcki; Nawojka Cieślińska et al. Pánstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warsawa, 1981, 431–433.

Tümpel 1984 Christian Tümpel, „Die Rezeption der jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts", in: *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hrsg. Herman Vekemann, Justus Müller-Hofstede. Lukassen Verlag, Erfstadt, 1984, 173–204.

Tümpel 1986 Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, mit Beiträgen von Astrid Tümpel. Langewiesche, Königstein im Taunus, 1986

Tümpel 1991 Christian Tümpel, „Gelehrte Historie oder malerisches Genre? Zur Bildsprache Rembrandt's", in: *Kunstpresse,* Hrsg. vom Kunstforum Wien, no. 5, Oktober 1991 *[„Annäherungen an Rembrandt"],* 15–20.

Van der Coelen 2017 Peter van der Coelen, „Biblical Iconography in the Graphic Work of Rembradnt's Circle", in: *Rembrandt and his Circle. Insight and Discoveries*, ed. Stephanie S. Dickey; Amsterdam Univesity Press, Amsterdam, 2017, 268–284.

Van Eck–Bussels 2011 *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, ed. Caroline Eck, Stijn Bussels. Wiley-Blackwell, Malden, 2011

Van Gelder H. E. 1943 H. Enno van Gelder, „Marginalia bij Rembrandt: De natureelste beweechgelicktheit", *Oud Holland*, 60 (1943) 148–151.

Van Gelder H. E. 1949 H. Enno van Gelder, Review „Jakob Rosenberg: 'Rembrandt', Cambridge, 1948", *De Nieuwe Stem*, 1949, 291–295.

Van Gelder J. G. 1956 Jan Gerrit van Gelder, „Rembrandt en de zeventiende eeuw", *De Gids,* 119 (1956) 397–413.

Van Gelder J. G. 1960 Jan Gerrit van Gelder, „Een Rembrandt van 1633", *Oud Holland,* 75 (1960) 73–78.

Van de Waal 1952 Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding 1500–1800. Een iconologische studie,* I–II. Martinus Nijhoff, Den Haag, 1952

Van de Waal 1956a Henri van de Waal, „Rembrandt 1956*", Museum: Tydschrift voor filologie en geschiedenis,* 61 (1956) 193–209.

Van de Waal 1956b Henri van de Waal, „The Iconological Background of Rembrandt's *Civilis*", *Konsthistorisk Tidskrift*, 15 (1956) 11–25.

Van de Waal 1958 Henri van de Waal, „The Mood of the '*Staalmeesters*': a Note on Mr. de Tolnay's Interpretation", *Oud Holland*, 73 (1958) 86–89.

Van de Waal 1967 Henri van de Waal, „The *linea summae tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and its Interpreters", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 12 (1967) 5–32.

Van de Waal 1974 Henri van de Waal, „The *Syndics* and their Legend", in: Uő, *Steps towards Rembrandt. Collected Articles 1937–1942*, eds. by R. H. Fuchs, Patricia Wardle, Alan Griffiths; North-Holland Publishing Company, Amsterdam–London, 1974, 247–292.

Van de Wetering 1991 Ernst van de Wetering, „Technik im Dienst der Illusion. Zu Rembrandts Malweise", *Kunstpresse,* Hrsg. vom Kunstforum Wien, no. 5, Oktober 1991 *[„Annäherungen an Rembrandt"],* 6–14.

Van de Wetering 1997 Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1997

Van de Wetering 1999 Ernst van de Wetering, „The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits", in: *Rembrandt by himself*, eds. Christopher White and Quentin Buvelot, National Gallery, London and Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis, The Hague, 1999, 8–37.

Van de Wetering 2001 Ernst van de Wetering, 'Het licht van het ware', *Kroniek van het Rembrandthuis* (2001), 1/2, 3–10.

Van de Wetering 2001a Ernst van de Wetering, „Rembrandts Anfänge – ein Versuch", in: *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge,* Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, eds. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg, Minerva, Wolfratshausen, 2001, 22–57. [Kat. Kassel] Αμστερδαμ [2001]

Van de Wetering 2001b *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge,* Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, eds. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg, Minerva, Wolfratshausen, 2001, 58–81. [Kat. Kassel] Αμστερδαμ 2001]

Van de Wetering 2004 Ernst van de Wetering, „Rembrandt und das Licht", in: *Rembrandt*, Hrsg. Klaus-Alb-

recht Schröder, Marian Brisanz-Prakken, Albertina. Editio Minerva, Wien, 2004, 27–39. [Kat. Wien 2004]

Van de Wetering 2005 Ernst van de Wetering, „Rembrandt's Self-Portraits: Problems of Authenticity and Function", in: *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. IV. Self Portraits*, ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* E. van de Wetering with contributions by K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel; Springer, Dordrecht, 2005, 89–317.

Van de Wetering 2006 Ernst van de Wetering, „'principaelen' and Satellites. Pupils Production in Rembrandts Studio", in: *Rembrandt? The Master and His Workshop*, eds. Lene Bøgh Rønberg, Eva de la Fuente Pedersen; Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2006, 106–122.

Van de Wetering 2011a Ernst van de Wetering, „Towards a Reconstruction of Rembrandt's Art Theory", in: *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. V. Small-Scale History Paintings*, ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* Project, E. van de Wetering with contributions by J. Bruyn, M. Franken, K. Groen, P. Klein, J. van den Veen, M. de Winkel; Springer, Dordrecht, 2011, 3–140.

Van de Wetering 2011b Ernst van de Wetering, „An illustrated chronological survey of Rembrandt's small-scale 'histories': paintings, etchings and a selection of drawings", in: Stichtung Foundation Rembrandt Research Project, *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. V. Small-Scale History Paintings*, ed. *Stichting Foundation Rembrandt Research,* Project, E. van de Wetering with contributions by J. Bruyn, M. Franken, K. Groen, P. Klein, J. van den Veen, M. de Winkel. Springer, Dordrecht, 2011, 141–258.

Van de Wetering 2016 Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter Thinking*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2016

Van Straten 2006 Roelof van Straten, *Rembrandts Weg zur Kunst 1606–1632*, mit Beiträgen von Ingrid W. L. Moerman. Dietrich Reimer, Berlin, 2006

Valentiner 1936 William Reinhold Valentiner: „Some Early Compositions by Rembrandt", *The Burlington Magazine*, 68 (1936) 73–81.

Valentiner 1957a William Reinhold Valentiner, *Rembrandt and Spinoza. A Study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth Century Holland*. Phaidon, London, 1957

Valentiner 1957b William Reinhold Valentiner, „Noch einmal 'Die Judenbraut'" in: *Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957*, ed. Berthold Hackelsberger, Georg Himmelheber, Michael Meier. Deutscher Kunstverlag, München, 1957, 227–237.

Vasoli 1983 Cesare Vasoli, *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*, ford. Szkárosi Endre. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983

Vígh 2006 *„Természeted az arcodon", A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig, Szöveggyűjtemény*, vál., szerk. Vigh Éva (Ikonológia és műértelmezés 11/2.). JATEPress, Szeged, 2006

Volkenandt 2004 Claus Volkenandt, *Rembrandt. Anatomie eines Bilde.* Wilhelm Fink, München, 2004

Waldenfels 1994 Bernhard Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl", in: *Was ist ein Bild?,* Hrsg. Gottfried Boehm. Wilhelm Fink, München, 1994, 233–252.

Waldenfels 1997 Bernhard Waldenfels, „A lét szétrobbanása. A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán", ford. Pálfalusi Zsolt, in: *Kép, fenomén, valóság,* szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997, 178–190.

Waldenfels 2004 Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004

Waldenfels 2008 Bernhard Waldenfels, „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder", in: *Movens Bild, Zwischen Evidenz und Affekt.* Hrsg. Gottfried Boehm, Birgit Marsmann, Christian Spiess. Wilhelm Fink, München, 2008, 46–60.

Waldenfels 2010 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010

Warburg 1907–1998 Aby Warburg: „Die Bilderausstellung des Volksheimes" [1907: *Das Volksheim in Hamburg. Bericht über das sechste Geschäftsjahr 1906–1907*] in: *Aby Warburg Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, unter Mitarb, Fritz Rougemont, hrsg. Gertraud Bing. Teubner, Leipzig–Berlin, 1932. [Reprint. 1.2. Hrsg. Horst Bredekamp, Michael Diers. Akademie Verlag, Berlin, 1998], II. 589–592.

Warburg 1912 Aby Warburg, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", in: *L'Italia e l'arte straniera*. Atti del Congresso Internazionale di storia dell'arte in Roma, 1912. Maglione & Strini, Roma, 1922, 179–193.

Warburg 1926/2012 Aby Warburg, „Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts (1926)" in: Pablo Schneider (Hrsg.)*Nachhall der Antike, Aby Warburg. Zwei Untersuchungen*, Hrsg. Pablo Schneider. Diaphanes, Zürich, 2012, 69–101.

Warburg 1932/1998 *Aby Warburg Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, I–II., unter Mitarb, Fritz Rougemont, Hrsg. Gertraud Bing. Teubner, Leipzig–Berlin, 1932. [Reprint. 1.1, 1.2. Hrsg. Horst Bredekamp, Michael Diers. Akademie Verlag, Berlin, 1998]

Warburg 1979 Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen.* Hrsg. Dieter Wuttke. Koerner, Baden-Baden, 1979

Warburg 1986 Aby Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korából*, ford. Adamik Lajos. Budapest, Helikon, 1986

Warburg 1995 *MNHMOΣYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai,* szerk. Széphelyi F. György. Balassi–Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995

Warburg 2000 *Aby Warburg Gesammelte Schriften*, Hrsg.

Horst Bredekamp, Michael Diers, et al. II. Abteilung 2.1. *Der Bilderaltas Mnemosyne,* Hrsg. Martin Warnke mit der Mitarb. Claudia Brink. Akademie Verlag, Berlin, 2000

Warburg 2005 Aby Warburg, „Manet: Reggeli a szabadban. Pogány természetistenek formameghatározó szerepe a modern természetkép kialakulásában", ford. Széphelyi F. György, *Eingma*, 12 (2005) no. 46, 16–22.

Warncke 1987 Carsten Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. (Wolfenbütteler Forschungen, 33) Harrassowitz, Wiesbaden, 1987

Warnke 1980 Martin Warnke – Werner Hoffmann – Georg Syamken – Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg.* Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1980

Warnke 1990 Martin Warnke, „Aby Warburg, 1866–1929" in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Hrsg. Heinrich Dilly. Dietrich Reimer, Berlin, 1990, 117–130.

Weber 1977 Bruno Weber, „Die Figur des Zeichners in der Landschaft", *Zeitschrift für schweitzerische Archäologie und Kunstgeschichte,* 34 (1977) 44–82.

Weber 2014a Gregor J. M. Weber, „Inner Conflict", in: *Rembrandt. The Late Works*, eds. Jonathan Bikker, Gregor J. M. Weber, with contributions by Marijn Schapelhouman and Anna Krekeler, ed. consultant Christopher Wright, National Gallery Company–Rijksmuseum, London–Amsterdam, 2014, 235–251. [Kat. London–Amsterdam 2014]

Weber 2014b Gregor J. M. Weber, „Reconciliation", in: *Rembrandt. The Late Works*, eds. Jonathan Bikker, Gregor J. M. Weber, with contributions by Marijn Schapelhouman and Anna Krekeler, ed. consultant Christopher Wright, National Gallery Company–Rijksmuseum, London–Amsterdam, 2014, 252–269. [Kat. London–Amsterdam 2014]

S. Weber 2010 Samuel Weber, „Színtér és képernyő: elektronikus média és teatralitás" [Scene and Screen – Electronic Media and Theatricality. In: Uő, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York City, 2004, 97–120.] ford. Fogarasi György, Apertúra, Film–Vizualitás–elmélet, 2010. ősz, VI. évf. 1. sz. http://uj.apertura.hu/2010/osz/weber-szinter-es-kepernyo-elektronikus-media-es-teatralitas/

Weigel 2001 Sigrid Weigel, „Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001) 449–474.

Werbke 1989 Axel Werbke: „Rembrandts 'Landschaftsradierung mit drei Bäumen' als visuell-gedankliche Herausforderung", in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 31 (1989) 221–250.

Westermann 2002 Mariët Westermann, „After Iconography amd Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566–1700", *The Art Bulletin*, 84 (2002), 351–372.

Wickhoff 1899 Franz Wickhoff, „Beiträge zur Geschichte der reproduzirenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisershauses*, 20 (1899) 181–194.

Windmöller 2011 Norma Windmöller, „Malerische und fotografische Äquivalenz – Die Kunst (in) der bewussten Abweichung", in: *Lichtgefüge. Das Licht im Zeitalter von Rembrandt und Vermeer,* Museum Schloss Wilhelmshöhe, 2011/2012, ed. Justus Lange, Philipp Weiss et al. Michael Imhof, Petersberg, 2011, 177–182. [Kat. Kassel 2011]

Wischnitzer 1957 Rachel Wischnitzer, „Rembrandt, Callot and Tobias Stimmer", *The Art Bulletin*, 69 (1957) 224–230.

Wittmann-Englert 2005 Kerstin Wittmann-Englert, „Neue Erkenntnisse zum Doppelporträt des Mennonitenpredigers Cornelis Claesz. Anslo und seiner Frau Aeltje Gerritse Schouten (1641)", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 47 (2005) 149–157

Weisbach 1926 Werner Weisbach, *Rembrandt*. De Gruyter, Berlin und Leipzig, 1926

Weststeijn 2005 Thijs Weststein, „Rembrandt and Rhetoric: the concept of *affectus*, *enargeia* and *ornatus* in Samuel van Hoogstraten's judgement of his master", in: *The learned eye: regarding art, theory and the artist's reputation: Essays in honor of Ernst van de Wetering,* eds. Marieke van den Doel et al. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, 111–130.

Weststeijn 2008 Thijs Weststein, *The Visible World. Samuel van Hoogstratens Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, transl. Beverley Jackson, Lynne Richards. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008

Weststeijn 2009 Thijs Weststein, „This Art Embraces All Visible Things in its Domain: Samuel van Hoogstraten and the Trattato della Pittura', in: *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550–1900*, ed. Claire Farago. Ashgate, London, 2009, 415–439.

Weststeijn 2010 Thijs Weststeijn, „Between mind and body: painting the inner movements according to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 60 (2010) 262–283.

Weststeijn 2013 Thijs Weststeijn, „'Passie/Hartstocht': Painting and Evoking Emotions in Rembrandt's Studio", in: *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen,* ed. Claudia Fritzsche, Karin Leonhard, Gregor J. M. Weber. Petersberg, Imhof, 2013, 305–330.

Weststeijn 2016 Thijs Weststeijn, „The Rules of Art and Rembrandt, 1630–1730", in: *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeeth Century",* ed. Wayne Franits. Routledge, London, 2016, 202–233.

Weststeijn 2017a Thijs Weststeijn, „Rembrandt and the Germanic Style", in: *Rembrandt and his Circle. Insights and Discoveries*, ed. Stephanie S. Dickey. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017, 44–66.

Weststeijn 2017b Thijs Weststeijn, „The Painting Looks Back: Reciprocal Desire in the Seventeenth Century", in: *Ut pictura amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice 1500–1700*, eds. Walter S. Melion, Joanna Woodall, Michael Zell. Brill, Leiden–Boston, 2017, 264–298.

Weststeijn 2021 Thijs Weststeijn, „Painting as 'Reall Performance' in Rembrandt's Studio", in: *The Places of Early Modern Criticism*, ed. Gavin Alexander, Emma Gilby, Alexander Marr. Oxford University Press, Oxford, 2021, 206–18.

Wetzel 1997 Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1997

Wheelock 1980 Arthur K. Wheelock, Jr., „Rembrandt and the Rembrandt School", in: *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt,* Albert Blankert, Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, Christopher Brown, Susan Donahue Kuretsky, Eric J. Sluijter, D. P. Snoep, Pieter van Thiel, Astrid Tümpel, Christian Tümpel, Arthur K. Wheelock, Jr. Exhibition Coordinator: Dewey F. Mosby. National Gallery Of Art – The Detroit Institute Of Arts – Rijksmuseum, Washington–Detroit–Amsterdam, 1980, 137–182.

White 1999 Christopher White, *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*, 2nd Ed. Yale University Press, New Haven–London, 1999

Wind 1979 Edgar Wind, „Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik", in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme,* Hrsg. Ekkehard Kaemmerling. DuMont, Köln, 1979. 165–184.

Wind 1990 Wind, Edgar, *Művészet és anarchia*, ford. Turai Hedvig. Corvina, Budapest, 1990

Wind 2005 Edgar Wind, „Warburg kultúratudomány-fogalma és jelentősége az esztétika számára", ford. Széphelyi-Frankl György, *Enigma*, 12 (2005) no. 46, 32–46.

Wirth 2002 Uwe Wirth, *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002

Wishnevsky 1967 Rose Wishnevsky, *Studien zum „portrait historié" in den Niederlanden*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades de Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universitat zu München. München, 1967

Wittmann-Englert 2005 Kerstin Wittmann-Englert: „Die Sprache der Hand. Neue Erkenntnisse zum Doppelporträt des Mennonitenpredigers Cornelis Claesz. Anslo uns seiner Frau Aeltje Gerritse Schouten (1641)", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 47 (2005) 149–157.

Wood 2014 Christopher S. Wood, „Aby Warburg, *Homo Victor*", *Journal of Art Historiography* (2014) (11) 1–24. https://arthistoriography.wordpress.com/11-dec14/

Woodall 1997 Joanna Woodall, „Souvereign Bodies: the reality of status in seventeenth century Dutch portraiture", in: *Portraiture, Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall. Manchester University Press, Manchester–New York, 1997, 75–100.

Wölfflin 1928 Heinrich Wölfflin, „Über das Links und Rechts im Bilde", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* NF 5 (1928) 213–224.

Wölfflin 1946 Heinrich Wölfflin, „Rembrandt", in: Uő, *Kleine Schriften (1886–1933)*. Schwabe, Basel, 1946, 131–138.

Wölfflin 1946b Heinrich Wölfflin, „Das Erklären von Kunstwerken", in: Uő, *Kleine Schriften (1886–1933)*. Schwabe, Basel, 1946, 165–176.

Wölfflin 1981 Heinrich Wölfflin, „A művészettörténeti 'elművelődésről'", ford. Győri László, in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai,* szerk. Salyámosy Miklós. Európa, Budapest, 1981. 455–461. (eredetileg: „Über kunsthistorische Verbildung", in: Uő, *Kleine Schriften (1886–1933)*. Schwabe, Basel, 1946, 159–164.

Wyss 1990 Beat Wyss, *Pieter Bruegel: Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*. Fischer, Frankfurt am Main, 1990

Wyss 2014 Beat Wyss, „Georg Simmel *Rembrandt*ja", ford. Schulz Katalin, *Enigma*, 21 (2014) no. 79, 71–89.

Zanker 2000 Graham Zanker, „Aristotle's 'Poetics' and the Painters", *The American Journal of Philology*, 121 (2000) 225–235.

Zaunschirm 1995 Thomas Zaunschirm, *Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen*. Ritter, Klagenfurt, 1995

Ziemba 1987 Antoni Ziemba, „Rembrandts Landschaft als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung", *Artibus et Historiae*, 8 (1987) no. 15, 109–134

Zumbusch 2004 Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk* (Studien aus dem Warburg-Haus, 8). Akademie Verlag, Berlin, 2004

Zumbusch 2014 Cornelia Zumbusch, „Besonnenheit. Warburgs Denkraum als antipathisches Verfahren", in: *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, Hrsg. Martin Treml, Sabine Fach, Pablo Schneider. Fink, München, 2014, 243–258.

MUTATÓK

MITOLÓGIAI, BIBLIAI, TÖRTÉNETÍRÓI ÉS IRODALMI ALAKOK

Rövidítésjegyzék:

OT – ószövetségi
UT – újszövetségi
mit. – antik mitológiai
tört. – történetírói forrásból
irod. – irodalmi forrásból ismert

Ábrahám (OT). 8, 103–114, 159, 183–195, 208–209, 215–216, 220–223, 246, 265, 270–272, 312–319, 347, 351, 370, 372, 400, 401, 499, 680
Agamemnón (mit., irod.). 93–94, 112, 536, 567
Ahasvérus (OT). 84, 363, 498–500, 502, 506–513, 518–519, 525, 528–534, 536–540, 550
Aiasz (mit.). 427
Akhilleusz (mit.). 207
Alkibiadész (mit.). 88
Amarillis (irod.). 207
Ámor (Erósz) (mit.). 147, 476
Andromeda (mit.). 209, 218, 219, 221, 223, 234, 235, 263, 272, 284–287, 290, 309, 316, 355, 372, 404–413
Anna prófétanő (OT). 239, 243, 245, 250, 374, 375, 461
Anna, Tobit felesége (OT) 338, 339, 562
Apellész, festő (hist., i.e. IV. sz.). 176, 693–698, 710–712, 714
Asenath (OT) 345
Balak (OT). 160, 161
Bathsheba (OT) 9, 211–212, 235, 265, 273, 278, 281, 401, 414–419, 523, 534, 739
Bél (OT) 85, 200, 281, 480–495
Belsazar (OT). 105, 208, 234, 245–247, 249–250, 252, 324, 397, 415–416, 589
Bileám (OT). 157, 160–163, 167–171, 209, 234, 307, 401
Brinio (hist., Tacitus). 58, 59
Brutus, Lucius Junius (hist., Livius) 57, 296–297, 300
Butadés lánya (hist., Plinius) 634
Cassiopé (mit., Ovidius) 407
Cepheus (mit., Ovidius). 407
Clio (mit.) 692
Collatinus, Tarquinius (hist., Livius) 296–297
Danaé (mit.) 285
Dániel (OT) 85, 167, 200, 203, 215, 246–247, 261, 290, 303, 352, 355, 379, 480–495, 529
Dávid (OT) 201–206, 211, 234, 260–262, 265, 284, 300, 367–368, 414–417, 480, 496, 508, 522–523, 527–531, 556, 589
Delila (OT) 107, 252–253, 354–360, 362–365, 555, 733, 735
Eszter (OT) 337, 363, 464, 496, 498–500, 502, 504, 506, 509, 511–513, 518–519, 523–525, 531, 534–535, 550
Filopaie (irod., Vondel) 210
Flora (mit.) 165
Hanna ld. Anna prófétanő (UT)
Hámán (OT). 84, 153, 212, 261, 273, 363, 399, 401, 464, 496–519, 520–541, 563, 591, 594–595
Harbóna (OT). 524, 531
Heródes (UT). 509
Iaszón (mit., irod. Six). 55, 406, 421, 424, 427, 430, 431, 434, 439
Illés próféta (OT). 524
Iphigeneia (mit., irod., Euripidész). 93, 94, 536
István protomártír, Szent (UT) 209, 368–370, 400
Izsák (OT). 104, 110–113, 159, 176, 183, 208, 215, 270, 271, 312–318, 319, 347, 352, 357, 359,401, 499
Izmael (OT). 270–272
Jairus lánya (UT). 307
János evangélista (UT). 86, 253, 264, 307, 310, 339, 378, 385, 449, 456, 458, 462, 463, 464, 466, 467, 471–473, 574, 653, 656, 658, 673, 678, 683
János, Keresztelő Szent (UT). 147, 333, 425, 519, 553
Jefte (OT), Jephta (irod., Vondel) 112, 207, 209–210
Jeromos, Szent (hist.). 105, 189, 239–242, 244, 343, 580, 603–629, 639, 741
Jézus, Krisztus (UT). 59, 63, 71, 72, 80, 86, 111, 139, 140, 144, 145, 153, 163, 164, 179, 189–192, 243, 254, 255, 262, 264, 265, 270, 271, 301, 307–311, 314, 322, 324, 331–343, 356, 369, 374–375, 377–389, 391, 393–398, 400–401, 435, 436, 441–448, 453–454, 457–479, 489, 490, 494, 502, 505, 525, 539, 546–550, 557–561, 578–580, 583–584, 586–590, 599, 631, 632, 652, 653, 656–658, 661–665, 672–684
Jónátán (OT) 260, 261, 262, 523
József (OT) 270, 337, 343–351, 367, 532, 572, 589
József (UT) 298, 374, 391, 620
József, Arimathiai (UT) 663, 664
Júda (OT) 207
Júdás, Iskarióti (UT). 22, 80, 124, 144, 145, 153, 177, 188–193, 198, 200, 208, 209, 212, 276, 300, 319–324, 330, 355, 356, 363, 374, 376, 386–387, 399, 401, 405, 438, 439, 441, 444, 446, 447, 458, 497, 505, 534, 539–541, 557, 565, 730
Juno, Iuno Pronuba (mit.) 273, 421, 434, 436, 437, 439, 494, 495
Jupiter (mit.) 54, 246, 442, 443, 491, 493
Kallirhoé (mit. irod.) 127
Kleopátra (hist.) 697
Klütaimnesztra (mit, irod.) 93
Korészosz (mit. irod.) 127
Kürosz (OT). 85, 167, 200, 203, 215, 216, 261, 303, 351, 352, 355, 379, 401, 480–495, 529
Kreón (mit. –irod.). 434, 436, 437, 439

Kreusza/Glauké (mit. –irod.). 55, 421, 423, 434, 427, 431, 434, 435
Laokoón (mit.) 74, 78, 94–101, 108, 125, 136, 160, 359, 426, 720
Lázár, bethániai (UT). 40, 86, 164, 189, 200, 212, 246, 264, 265, 306, 307–311, 337, 355, 373, 375, 385, 401, 443, 449, 451–464, 490, 499, 501, 502
Lót (OT) 207
Lukács evangélista (UT). 71, 192, 243, 375, 395, 396, 441, 442, 471, 472, 485, 559–561, 566, 567, 578, 656, 657
Lucretia (hist.) 57, 287, 295–303, 543
Lükomédész (mit.) 207
Mária, Jézus anyja (UT) 139, 144, 164, 179, 240, 262, 298, 308, 374, 466, 477, 499, 574, 648, 649, 656, 657, 658, 661, 673, 683
Mária, Lázár nővére (UT) 463, 464,
Mária, Klópás felesége (UT). 656
Mária Magdolna (UT). 179, 396, 408, 466, 472,
Márk evangélista (UT). 192, 195, 471, 557–560
Márta, Lázár nővére (UT). 308, 458, 459, 463
Máté evangélista (UT). 341, 359, 471, 559, 560, 679
Médeia (mit., irod.) 50, 52, 53, 55, 61, 62, 76, 81, 241, 385, 401, 406, 420, 21, 422–440, 461, 494, 495, 534, 537, 568, 661, 735
Merkúr (mt.). 53, 54, 442, 443
Mihály arkangyal (OT) 58
Mirtillo (irod.). 207
Moáb (OT). 160
Mordecháj (OT). 84, 261, 272, 273, 385, 433, 496–520, 522, 524, 529, 531, 532, 534, 535, 537–540
Mózes (OT). 160, 171, 284, 291–295, 343, 377, 401, 496
Nagy Sándor (hist.). 295, 659
Nikodémusz (UT). 656, 663, 664
Pál apostol (UT). 255, 263, 264, 270, 277, 312, 326, 398, 436, 494, 741
Párisz (mit.). 207
Parrhasziosz festő (hist., i.e. V–IV.sz.) 176, 392–395, 713
Pegaszosz (mit.). 408
Perszeusz (mit.) 29, 220, 234, 272, 285, 290, 316, 404–412, 572
Péter apostol (UT) 189, 192, 224, 255, 276, 307, 312, 326, 334, 336, 337, 378, 401, 436, 469, 494, 534, 556–572, 741
Philemon és Baucisz (mit.). 54, 442, 443
Phineusz (mit.). 285, 316, 407, 410
Pilátus, Pontius (UT) 339, 340, 341, 381, 489, 653, 654, 658, 660, 679
Pomona (mit.) 185
Potifár, Potifárné (OT) 343–351, 532, 572, 589
Proserpina (mit.) 50, 52, 55, 81, 105, 209, 255–258, 357, 400, 430, 435, 725
Prótogenész (hist, i.e. IV. sz.) 694–696, 710–712
Pürrhosz (hist.). 207, 208, 534
római százados, centurio. (UT). 652, 656, 657, 658, 660, 661, 663, 672, 673, 682, 683, 684
Sámson (OT) 107, 198, 209, 224, 252, 253, 273, 354–364, 368, 372, 398, 401, 443, 496, 538, 542–555, 702
Salamon király (OT) 211, 494, 508
Salome (UT). 509
Saul (OT). 201–205, 260, 261, 367, 368, 370, 480, 522, 523, 529, 563, 589
Sextus (hist, Livius). 296, 297, 301
Simeon (UT). 373–375, 461
Simon apostol (UT). 241
Simon, kyrenei. (UT). 656, 663
Sziszüphosz (mit.). 406
Tabitha (UT) 307
Támár (OT). 207
Tamás apostol, Hitetlen (UT). 264, 311, 374, 396, 465–479, 557
Tarquinius Superbus (hist., Livius). 296, 297
Titüosz (mit.). 406
Tóbiás (OT) 128, 237, 338,
Tobit (OT). 189, 237, 338, 339, 562
Uriás (OT). 414–416, 523–531
Uzziás (OT) 505
Vasti (OT). 511
Vénusz (mit.). 266, 288, 357, 408, 430, 436
Vertumnus (mit.). 165, 207
Zakariás (UT). 322
Zaleukosz (hist.). 207
Zefirus (mit.) 165
Zeuxisz festő (hist., i.e. V–IV. sz.). 89, 392, 393, 395, 685, 698, 713, 724
Zsuzsánna (OT). 137, 159, 179, 207, 209, 237, 238, 267, 277, 286–291, 376, 418, 517

NÉVMUTATÓ

Ackley, Clifford S. (1937–) 73, 676, 733, 742
Adorno,Theodor W. (1903–1969) 79, 725, 726
Alba, Ferdinand Alvarez (1508–1582) 496
Alberti, Leon Battista (1404–1472) 78, 80, 93, 131, 171, 173, 227–232, 253, 264, 267–269, 324, 330, 352, 357, 407, 433, 469–470, 477–478, 611–612, 644, 701, 717, 719, 730, 739
Aldegrever, Heinrich (1502–1562) 344
Alfanio, Epifanio de (műk. 1581–1607) 429
Almási Miklós (1932–) 14, 28, 745
Alpers, Svetlana (1936–) 53, 63, 101,107, 148, 150, 158, 159, 176, 192, 194–206, 243, 290, 305, 312, 314, 352, 353, 382, 399, 408, 417, 418, 433, 461, 470, 480, 544, 547, 548, 554, 591, 593, 596–598, 616, 645, 646, 669, 685, 699, 708, 709, 715, 722
Angel, Philips (1618–1664) 392, 512, 552–553, 720, 737, 751
Anslo, Cornelis Claesz.(1592–1646) 314–316, 328, 333, 335, 631, 632, 633, 635, 726, 748, 749
Antonello da Messina (1430–1479) 239, 240
Apollinaire, Guillaume (1880–1918) 695
Aretino, Pietro (1492–1556) 93, 94
Arisztotelész. (i.e. 384–322) 25, 42, 68, 77, 78, 79, 87–92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 108, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 132, 150, 174, 184, 185, 188, 191, 192, 206, 208, 209, 212, 218, 225, 227, 230, 231, 232, 233, 247, 280, 295, 316, 324, 403, 405, 406, 416, 419, 425, 486, 525, 692, 719, 725
Arminius, Jacobus (1560–1609) 193
Arnheim, Rudolf (1904–2007) 594, 714, 722
Auerbach, Erich (1892–1957) 163, 318, 557–559, 722

Baburen, Dirck Jaspersz. van (1595–1624) 562
Bacsó Béla (1952–). 28, 652–654, 657, 722, 723, 728, 729, 731, 732, 733, 737, 739, 747
Bader, Alfred (1924–2018) 344, 522, 722
Bahtyin, Mihail (1895–1975) 370–372, 723, 758
Baker, Collins (1880–1959) 189, 727
Bal, Mieke (1946–) 17–20, 29, 126, 165, 166, 300, 301, 345, 350, 351, 415, 469, 529, 545–548, 643, 677, 722–723
Barthes, Roland (1915–1980) 18, 477, 546, 668
Bartsch, Adam (1757–1821) 72, 201, 310, 331, 421, 614, 615, 637, 652, 721
Bätschmann, Oskar (1943–) 117, 125, 141, 171, 283, 701, 723
Barlaeus, Caspar (1584–1648) 328, 631, 632
Bauch, Kurt (1897–1975) 82, 85, 151–157, 160–163, 167, 168, 176, 191, 200, 261, 264, 278, 283, 300, 312, 357, 362, 363, 388, 404, 444, 480, 500, 524, 527, 535, 559, 577, 692, 720, 723
Baudelaire, Charles (1821–1867) 166
Baxandall, Michael (1933–2008) 116, 131, 164, 196, 227, 229, 230, 723, 725
Becker, Herman (1617k.–1678) 436
Beke László (1944–2022) 14, 28, 739
Bellori, Pietro (1613–1696) 197
Belting, Hans (1935–2023) 18, 20, 29, 43, 116, 124, 147, 163, 164, 389, 634, 635, 723, 735, 736
Benesch, Otto (1896–1964) 64, 71, 235, 295, 362, 500, 508, 614, 720, 723
Benjamin, Walter (1892–1940) 23, 623, 631, 642, 749
Berger, Harry Jr. (1924–2021) 708, 723
Bertelli, Ferrando (1525–1572) 405
Bertoldo di Giovanni (1420u.–1491) 661
Beuckelaer, Joachim (1533–1574) 340
Bevers, Holm (1953–) 298, 615, 676, 723–724, 733, 734, 743
Beza, Theodor (1519–1605) 103
Białostocki, Jan (1921–1988) 151–156, 189, 192, 292, 497, 522–525, 527, 528, 535, 556, 724
Bikker, Jonathan (1965–) 241, 253, 355, 356, 732, 734, 748
Bing, Gertrud (1892–1964) 61, 67, 68, 724
Binstock, Benjamin (1961–) 160, 556, 724
Birago, Giovanni Pietro da (aktív 1470–1513) 546
Bisanz–Prakken, Marian (1947–) 71, 112, 618, 724
Blackwood, John (1696–1777) 523
Blanchot, Maurice (1907–2003) 709
Blankert, Albert (1940–2022) 81, 193, 206–210, 247, 496, 698, 724, 734, 745, 749
Bloemaert, Abraham (1564–1651) 189, 454
Bockemühl, Michael (1943–2009) 374, 724
Bode, Wilhelm (1845–1929) 34, 377, 388
Bøgh Rønberg, Lene 389, 724, 746
Boehm, Gottfried (1942–) 29, 100, 141, 145, 148, 213–217, 220, 223, 228, 236, 274, 275, 315, 327, 351, 475, 599, 600, 628, 671, 683, 703, 724–725, 728, 730, 732, 733, 742, 747
Bol, Ferdinand (1616–1680) 104, 208, 292, 293, 615, 616, 626, 627, 724, 731
Boomgaard, Jeroen (1953–) 29, 34, 35, 725
Boon, Karel Gerald (1909–1996) 421, 458, 637, 652, 721, 722, 725
Booth, Barton (1681–1733) 200
Bordwell, David (1947–) 91, 382, 725
Boreel, Adam (1602–1665) 505
Bosse, Abraham (1604–1676) 623
Botticelli, Sandro (1445–1510) 52, 430
Bourdin, Pierre Antoine, Seigneur de St. Antoine. 515
Braque, Georges (1882–1963) 394
Bredekamp, Horst (1947–) 66, 119, 180, 361, 471, 725–726, 738, 747
Bredius, Abraham (1855–1946) 377, 388, 480, 520, 697, 720, 721, 726
Brinckmann, Philipp Hieronymus (1709–1760) 451
Bródy Sándor (1863–1924) 687–688, 745
Broos, Ben P. J. (1944–2019) 693–696, 714, 726, 737
Bruegel, id. Pieter (1525?–1569) 312, 342, 544, 546, 607, 609, 610, 639, 641, 738, 745, 749
Brune, Johannes de (1589–1658) 362
Brunelleschi, Filippo (1377–1446) 110

Bruyn, Joshua (1923–2011) 15, 29, 110, 189, 190, 449, 556, 721, 724, 726, 730, 731, 736, 747
Bryson, Norman (1949–) 146, 216, 229, 460, 575, 723, 726
Bulwer, John (1606–1656) 319, 321, 346, 463, 719
Burckhardt, Jakob (1818–1897) 36, 37, 41, 152, 621, 726, 742
Burgh, Albert Coenratsz. (1593–1647) 424
Bull, Duncan 563, 564, 727, 737
Busch, Werner (1944–) 295, 581, 607, 726, 731
Buytewech, Willem (1591–1624) 339
Bühler, Karl (1879–1973) 214–216, 351

Cage, John (1912–1992) 387
Calderón, Pedro (1600–1681) 334
Callot, Jacques (1592–1635) 624, 748
Campagnola, Domenico (1500–1564) 608
Campbell, Colin (?–) 642, 648, 726
Campen, Jacob van (1596–1657) 57, 60, 422
Canetti, Elias (1905–1994) 359–360
Caravaggio, Michelangelo Merisi da (1571?–1610) 80, 105, 110, 115, 116, 124, 128, 146–147, 148, 149, 156, 158, 197, 241, 254, 264, 271, 300, 356, 359, 442, 465, 466, 467–479, 562–567, 723, 727, 728, 730, 731, 733, 737, 739, 740, 741
Caro, Anthony (1924–2013) 123
Carracci, Annibale (1560–1609) 158, 197
Carrier, David (1944–) 148, 166, 206, 726
Carroll, Margaret Deutsch) 340, 353, 662–667, 676, 726–727
Cassirer, Ernst (1874–1945) 659
Castelvetro, Giacomo (1546–1616) 94, 114, 209
Castiglione, Giovanni Benedetto (1609–1664) 254, 452
Castiglione, Salvatore (1620–1674) 452
Cavell, Stanley (1926–2018) 122–124, 727
Cezanne, Paul (1839–1906) 142, 610, 611, 625, 626, 698, 731, 733, 744, 745
Chantelou, Paul Fréart de (1609–1694) 700–702
Chamberlain, Houston Stewart (1855–1927) 35, 38
Champagne, Philipp de (1602–1674) 268, 391, 635
Chapman, Perry H. (1954–) 195, 686m 691, 692, 699, 727
Chardin, Jean Baptiste Siméon (1699–1779) 126, 128, 142
Ciartres, tkp. François Langlois (1589–1647) 189
Cicero, Marcus Tullius (i.e. 106–43) 78, 93, 93, 131, 173, 175, 181, 239, 240, 407, 709
Clark, Sir Kenneth (1903–1983) 13, 14, 72, 73, 196, 333, 417, 546, 548, 549, 573, 574, 583, 608, 645, 727
Cock, Hieronymus (1518–1570) 480, 607, 609
Cocq, Frans Banning (1605–1655) 504, 515, 633
Collaert, Jan (1545–1628) 336
Coornhert, Dirck Volkertsz. (1522–1590) 576
Coppenol, Lieven Willemsz. van (1599–1667)
Cornelisz. Anthonisz, A. (kb.1505–1553) 577, 578, 580, 731
Cort, Cornelis (1533–1578) 607, 608, 610
Courbet, Gustave (1819–1877) 147, 148
Curtius, Ernst Robert (1886–1956) 36, 334, 727
Cuyp, Benjamin Gerritsz. (1612–1652) 237

Dante Alighieri (1265–1321) 80, 145, 692
David, Jacques Louis (1748–1825) 128
Decker, Jeremias de (1610–1666) 697
Degas, Edgar (1834–1917) 436–437
Dekiert, Markus (1970–) 111, 727
Delacroix, Eugène (1798–1833) 143
De la Tour, Georges (1593–1652) 562, 733
Derrida, Jacques (1930–2004) 18, 316, 631, 700
Descartes, René (1596–1650) 229, 593
Dickey, Stephanie S. (1950–) 435, 439, 721, 727, 744, 746, 749
Diderot, Denis (1713–1784) 105, 124–127, 166, 276, 728
Didi-Huberman, Georges (1953–) 98, 700, 727
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst (1712–1774) 451, 728
Dilthey, Wilhelm (1833–1911) 661, 689, 727
Dircx, Geertge (1610–1656) 425
Doetecum, Joannes (1530–1605) 609
Dolce, Lodovico (1508–1568) 93, 94, 536
Domenichino (Domenico Zampieri, 1581–1641) 197
Donatello, Donato di Niccolo di Betto Bardi (1386–1466) 110
Donne, John (1572–1631) 190, 191, 664, 665
Dou, Gerrit (1613–1675) 201, 237, 243
Drost, Willem (1633–1659) 313, 417, 556, 706
Dufresnoy, Charles-Alphonse (1611–1668) 143, 231, 719
Dumesnil, Alfred (1821–1894) 389, 390, 393
Dürer, Albrecht (1471–1528) 35, 43, 49, 52, 443, 607, 651, 693, 739
Dvořák, Max (1874–1921) 33, 80, 654, 659, 727, 728, 740

Eeckhout, Gerbrand van den (1621–1674) 202, 381, 500, 508, 510, 729
Elsheimer, Adam (1578–1610) 156, 158, 369, 442, 443, 567, 647
Emmens, Jan Ameling (1924–1971) 173, 174, 176, 179, 315, 316, 692, 693, 724, 727, 728, 730, 731, 736
Eörsi Anna (1950–) 28, 270, 271, 313, 728
Erasmus van Rotterdam (1466–1536) 72
Erpel, Fritz (1929–2010) 57, 584, 889, 728
Euripidész (i.e. V. sz.). 90, 93, 94

Fabritius, Carel (1622–1654) 500, 508
Fabritius, Barent (1624–1673) 171
Fehér Dávid (1987–) 28, 556, 728
Félibien, André (1619–1695) 470, 719, 742
Fichte, Johann Gottlieb (1762–1814) 35
Fiedler, Konrad (1841–1895) 138
Figal, Günter (1949–) 149, 673, 678, 728
Filedt Kok, Jan Piet (1943–) 637, 722, 735
Fischer-Lichte, Erika (1943–) 387, 725, 728, 731, 739
Flavius Josephus (i.sz. 37–100) 104, 167, 313, 314, 317,

344, 348, 349, 350, 494, 498, 512, 513, 530, 533, 542, 543, 551, 719, 745
Flémalle–i mester (Robert Campin) 1375k.–1444) 240
Flinck, Govaert (1615–1660) 59, 60, 63, 73, 211, 297, 417, 727
Focillon, Henri (1881–1943) 656
Fodor Géza (1943–2008) 14, 16, 17, 19, 26, 27, 28, 125, 134, 275, 728
Fontana, Giovanni Battista (1524–1587) 405
Foppa, Vincenzo (1430–1515) 239, 240
Forman, Milos (1932–2018) 20
Foucault, Michel (1926–1984) 18
Forssman, Erik (1915–2011) 500, 501, 507, 508, 728
Fragonard, Honoré de (1732–1806) 127
Francken, Ambrosius (1544–1618) 203, 204
Frazer, James George (1854–1941) 58
Frey, Dagobert (1883–1962) 11, 50, 80, 140, 269, 574, 575, 600, 653–662, 666, 667, 673, 674, 676, 679, 682, 728, 734
Fried, Michael (1939–) 29, 116, 122–130, 134, 147–149, 180, 213, 250, 258, 264, 266, 289, 290, 345, 347, 354, 364, 376, 475, 476, 477, 478, 727, 728, 738
Frigyes Henrik (1584–1647) 172
Fry, Roger (1866–1934) 698
Fülep Lajos (1885–1970) 20, 741
II. Fülöp spanyol király (1527–1598) 406, 407

Gadamer, Hans–Georg (1900–2002) 119, 120–124, 133, 134, 141, 146, 213, 215, 232, 273, 275, 516, 610, 611, 616, 621, 626, 629, 687, 704, 724, 728, 729
Gage, John (1938–2012) 174, 729
Galle, Philipp (1537–1612) 480, 491, 531, 542, 576, 609, 731
Gandelmann, Claude (1938–1996) 121, 373, 729
Gautier, Théophile (1811–1872) 716
Gaywood, Richard (1644–1680) 189
Gelder, Aert de (1645–1727) 295, 298, 299, 480, 573, 698
Gelder, Jan Gerrit van (1903–1980) 172, 173, 422, 480, 482, 485, 486, 573, 595, 692, 698, 724, 730, 731, 736, 746
Genet, Jean (1910–1986)
Genette, Gérard (1930–2018). 703, 729
Genthon István (1903–1969) 14
Gera Judit 28, 184, 537
Géricault, Théodore (1791–1824) 80, 128
Gersaint, Edme–François (1694–1750) 331, 386, 614, 615, 637, 721
Gerson, Horst (1907–1978) 14, 73, 172, 300, 315, 356, 388, 520, 521, 522, 697, 702, 720, 721, 729, 742
Gheyn III, Jacob de (1596–1641) 263
Ghiberti, Lorenzo (1378–1455) 109, 694, 695
Ghirlandaio, Domenico (1448–1494) 48, 53, 68, 425
Gijsbrechts, Cornelis Norbertus 1629–1675?) 395, 732
Giorgione da Castefranco (1477–1510) 608
Giotto di Bondone (1267–1337) 80, 139, 141–145, 171, 179, 693–696, 698, 710, 711, 712, 714, 723, 732, 735, 737, 738
Giselaer, Nicolaes de (1583–1654) 529, 532
Goeree, Willem (1635–1711) 174
Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) 39, 71–75, 89, 95–101, 108, 115, 125, 136, 137, 154, 164, 168, 251, 252, 276, 279–281, 353, 401, 450, 451, 452, 455, 458, 583, 587, 603, 643, 652, 689, 721, 729, 734, 738
Goffman, Erwing (1922–1982) 197, 198, 304–306, 312, 316, 326, 328, 331, 334, 385, 590, 729
Golahny, Amy (1951–) 104, 161, 191, 230, 280, 297, 298, 300, 344, 359, 363, 435, 542, 559, 729
Goltzius, Hendrik (1558–1617) 175, 284, 297, 404, 405, 410, 623, 645, 646
Gomarus, Franciscus (1563–1641) 193
Gombrich, Ernst H. (1909–2001) 21, 22, 29, 31, 36, 49, 54, 56, 66, 88, 91, 97, 119, 150, 164, 178, 179, 213, 224, 229, 232, 258, 365, 397, 409, 425, 426, 430, 432, 569, 575, 596, 612, 634, 660, 661, 695, 697, 705, 707, 713, 729, 730
Gonzaga, Gianfrancesco (1395–1444) 660, 661
Goudt, Hendrik (1583–1648) 442
Greuze, Jean Baptiste (1725–1805) 126, 128
Greenaway, Peter (1942–) 19
Greenberg, Clement (1909–1994) 394, 735
Grimm, Friedrich Melchior (1723–1807) 127
Grimm, Hermann (1828–1901) 621
Grohé, Stefan (1964–) 31, 404, 730
Grootenboer, Hanneke (1969–) 105, 217, 275, 302, 365, 395, 597, 730
Grotius, Hugo (1583–1645) 192
Guercino, Il tkp. Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666) 356
Gumbrecht, Hans Ullrich (1948–) 133, 135–137, 213, 730
Guratzsch, Herwig (1944–) 265, 353, 457, 459, 461, 486, 730

Hadjinicolaou, Yannis (1983–) 180, 236, 353, 618, 730
Haecht, Willem van (1593–1637) 110
Haecken, Jochum Berntsen van (1603?–?) 550
Haeger, Barbara (1950–) 459, 578, 580, 730, 731
Halewood, William H. (1930–?) 336, 581, 731
Hals, Frans (1582–1666) 140, 597, 632, 635
Hamann, Richard (1879–1961) 575, 731
Hammer–Tugendhat, Daniela (1946–) 288, 297, 300, 301, 731
Hartlaub, Gustav Friedrich (1884–1963) 52
Häslein, Christiane (?) 109, 314, 316, 466, 731
Hasselt, Jacob Gerritsz. van (1598–1674) 542, 550
Hasselt, Grietje Hermans van (1613–1668) 542, 550
Haverkamp–Begeman, Egbert (1923–2017) 152, 503, 505, 731
Heckscher, William S. (1904–1999) 36, 49, 55, 173, 277, 325, 328, 329, 331, 731
Heemskerck, Maerten van (1498–1574) 203, 204, 260, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 490, 491, 492, 493, 495, 507, 529, 52631, 532, 542, 576, 591, 731, 739

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1770–1831) 19, 117, 231, 280, 655, 662
Heidegger, Martin (1889–1976) 215, 403, 611, 617, 621, 625, 626, 629, 722, 724, 731, 733, 744
Heyden, Pieter van der (1530k.–1572) 544
Heine, Heinrich (1797–1856) 425
Held, Julius S. (1905–2002) 312, 313, 314, 316, 317, 329, 381, 382, 495, 724, 728, 731
Heller Ágnes (1929–2019) 555, 731
Heller, Joseph (1923–1999) 19
Hendrickje Stoffels (1626–1663) 298, 414, 415, 418
Henkel, Max Dietmar (1879–1944) 563, 567, 731
Heppner, Albert (1900–1945) 291, 292, 293, 731
Hérodotosz (i.e. 484k–425k.) 88
Hetzer, Theodor (1890–1946) 80, 140
Hibbard, Howard (1928–1984) 469, 562, 731
Hildebrand, Adolf von (1847–1921) 138, 575
Hinterding, Erik (1961–) 64, 449, 458, 669, 677, 721, 732, 734, 742
Hirst, Michael (1933–2017) 300, 732
Hirt, Aloys Ludwig (1759–1837) 95–97
Hoecke, Jan van den (1611–1651) 204
Hofstede de Groot, Cornelis (1863–1930) 56, 355, 480, 520, 523, 719, 721
Hogrebe, Wolfgang (1945–) 120, 218, 250, 732
Holanda, Francisco de (1517–1585) 116
Hollar, Wenzel (Václav) (1607–1677) 189
Holly, Michael Ann (1944–) 55, 121, 166, 665, 726, 732
Homérosz (i.e. VIII. sz.) 23, 40, 42, 163, 295, 318, 333, 702
Honthorst, Gerard (1592–1656) 356, 562, 563
Hooft, Pieter Cornelisz.(1581–1647) 57, 650
Hoogstraten, Samuel van (1627–1678) 79, 94, 116, 128, 132, 133, 173, 174, 176, 178, 180–187, 199, 202, 205, 209, 312, 365, 366, 424, 425, 521, 522, 621, 692, 697, 705, 706, 720, 748
Horatius, Quintus H. Flaccus (i.e. 65–i.e. 4) 78, 96, 181, 183, 187, 209, 405, 406
Houbraken, Arnold (1660–1719) 178, 186, 187, 290, 312, 377, 397, 434, 613, 619, 669, 694, 697, 702, 705, 708, 708, 710, 719, 743
Husserl, Edmund (1859–1938) 217, 220, 223, 446
Huygens, Constantijn (1596–1687) 72, 103, 150, 172, 173, 176, 177, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 202, 206, 320, 355, 358, 361, 405, 467, 696, 702, 744
Huysum, Jan van (1682–1749) 302, 730
Ibsen, Henrik (1828–1906) 124

Imdahl, Max (1925–1988) 62, 80, 134, 135, 137–145, 171, 223, 237, 238, 241, 325, 326, 327, 337, 460, 469, 495, 511, 514, 628, 639, 703, 717, 725, 728, 732, 733, 735, 747
Ingres, Jean August Dominique (1780–1837) 143
Iser, Wolfgang (1926–2007) 45, 121, 133, 440, 733
Ivins, William M. Jr. (1881–1961) 622–624, 733

Jamme, Christoph (1953–2021) 625, 733
Jantzen, Hans (1881–1967) 328, 659, 733
Jarman, Derek (1942–1994) 147, 197
„Játékkocka B. mestere" (XVI. sz. első fele) 656, 661, 682, 683
Jauss, Hans Robert (1921–1997) 139, 733
Jelenits István (1932–) 585, 587
Johnson, Christopher D. (1964–) 33, 43, 47, 52, 54, 733
Jolles, André (1874–1946) 68, 425
Jouderville, Isack (1612–1645) 201
Judson, J. Richard (1925–2020) 561, 562, 568, 733
Junius, Franciscus (1591–1677) 132, 133, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 185, 229, 365, 719, 748

Kahr, Madlyn (1913–2004) 154, 355, 356, 357, 496, 524, 525, 526, 529 549, 733
Kalf, Willem (1619–1693) 142, 596
Kálvin János (1509–1564) 109, 111, 192, 193, 200, 301, 314, 379, 466, 505
Kant, Immanuel (1724–1804) 35, 403
I. Károly angol király (1600–1649) 515
II. (Nagy) Katalin, orosz cárnő (1729–1796) 523
Kauffmann, Hans (1893–1983) 154, 345, 592, 600, 728, 734
Kelch, Jan (1939–2017) 497, 744, 745
Keller, Harald (1903–1989) 406, 515, 734
Kemp, Wolfgang (1946–) 75, 79, 125, 127, 129–134, 135, 140, 213, 371, 373, 388, 391, 438, 450, 451, 594, 677, 700, 702, 703, 723, 725, 729, 735, 737, 740, 743
Kibédi Varga Áron (1930–2018) 15, 28
Kidt, Aris (1591–1632) 328
Kierkegaard, Sören (1813–1855) 113, 317
Klee, Paul (1879–1940) 214, 603, 611, 740
Koerner, Josef Leo (1958–) 293, 733, 735
Koninck, Philips (1619–1688) 645
Koninck, Salomon (1609–1656) 204, 205, 345, 346, 369
Konst, Jan (1963–) 208, 209, 210, 422, 423, 425, 435, 735
Kotte, Andreas (1955–) 74, 197, 735
Knuttel, Gerard (1889–1968) 520, 521
Krauss, Rosalind E. (1941–) 713, 736
Kris, Ernst (1900–1957) 694, 695, 712, 736
Krüger, Klaus (1957–) 116, 449, 474, 668, 736
Kuhn, Thomas S. (1922–1996) 41, 653
Kurz, Otto (1908–1975) 694, 695, 712, 736

Lairesse, Gérard de (1641–1711) 128, 165, 173, 719
Lastman, Pieter (1583–1633) 101, 110, 111, 137, 141, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 169, 188, 194, 230, 237, 238, 260, 271, 287, 308, 311, 314, 353, 359, 366, 367, 369, 454, 458, 461, 482, 496, 499, 500, 506, 507, 508, 509, 513, 517, 529, 567, 726, 729, 732, 733, 744
Lebensztejn, Jean Claude (1942–) 700, 736
Le Brun, Charles (1619–1690) 229, 394, 719, 736
Lehmann, Hans–Thies (1944–2022) 123, 127, 736

Leendertz, Pieter Jr. 1860–1936. 423, 736
Leeuw, Ameldonck (1604–1678) 466
Leeuw, Willem van der (1603–1665) 202, 203
Leonardo da Vinci (1452–1519) 54, 59, 63, 67, 78, 80, 168, 173, 228, 231, 239, 240, 248–250, 253, 264, 266–268, 276, 314, 382, 469, 471, 544, 546–550, 553, 644, 702, 706, 720, 738, 745, 748
Lescaille, Jacob (1611–1679) 537
Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781) 74, 78, 94–98, 108, 110, 426–429, 720
Lévinas, Emmanuel (1906–1995) 293
Liedtke, Walter (1945–2015) 521, 522, 721
Lievens, Jan (1607–1674) 63, 104, 176, 188, 189, 191, 211, 237, 253, 262, 307–309, 311, 355–358, 363, 364, 405, 417, 449, 453, 454,457, 458, 461, 463, 464, 496, 525, 615, 626, 627, 729
Linnik, Irina (1922–2009) 523–525, 528, 531, 577, 594
Livius, Titus (i.e. 59 –i.sz.17) 57, 295–297, 300
Loewinson–Lessing, Vlagyimir (1893–1972) 528
Lomazzo, Giovanni Paolo (1538–1592) 228, 395, 720
Lope de Vega Carpio, Felix (1562–1635. 532
Lorck (Lorichs), Melchior (1527k.–1583) 641–643
Lorrain, Claude (1600–1682) 610, 732
Lotto, Lorenzo (1480–1556) 381
Lucas van Leyden (1494–1533) 175, 204, 314, 340, 344, 499, 506–507, 580, 583, 651, 675
Lugt, Frits (1884–1970) 424, 641, 642, 736
Luijten, Ger (1956–2022) 651, 734, 736
Lukács György (1885–1971) 17, 22, 23, 106, 213, 283, 485
Lundens, Gerrit (1622–1686) 503
Luther, Martin (1483–1546) 577, 578, 580, 684, 740, 747
Lutma, Jan (1585–1669) 635, 705
Lübke, Wilhelm (1826–1893) 621

Maes, Nicolaes (1634–1693) 437, 438
Mallery, Karel van (1571–1635) 239
Mander, Karel van (1548–1606) 173, 177, 178, 181, 187, 226–228, 230, 231, 365–369, 392, 405, 408, 409, 447, 465, 571, 616, 639–641, 644–646, 649, 693–695, 711, 712, 720
Manet, Édouard (1832–1883) 61, 124, 147, 431, 747
Manfredi, Bartolomeo (1582–1622). 562
Mantegna, Andrea (1431–1506) 110, 622, 730
Manuth, Volker (1956–) 360, 521, 721, 733, 736, 737
Marconi, Rocco (1490–1529) 381
Marin, Louis (1931–1992) 216–217, 268–269, 277, 391, 394, 470, 513, 635, 700, 701, 737
Markója Csilla (1967–) 22, 28
Marosi Ernő (1940–2021) 28, 93, 129, 166, 470, 691, 704, 724, 737
Marx, Karl (1818–1883) 22, 23, 83, 127, 235
Masaccio (1401–1428) 47, 80, 634, 738
Massys, Cornelis (1510–1562) 581
Matham, Jacob (1571–1631) 355–357, 501
Mattei, Ciriaco (1545?–1614) 468
Medici, Ferdinando I. (1549–1609) 429
Medici, Lorenzo (1449–1492) 48, 53
Medici Mária (1575–1642) 256, 503
Mellan, Claude (1598–1688) 623
Menasseh ben Israel (1604–1657) 505
Mengs, Anton Raphael (1728–1779) 97, 740
Merian, Matthaeus (1593–1650) 297, 529, 532
Merleau–Ponty, Maurice(1908–1961) 146–149, 180, 205, 213–214, 228, 288, 365, 411, 431–432, 633
Metsu, Gabriel (1629–1667) 542
Meyer Schapiro (1904–1996) 588, 737
Michalski, Ernst (1901–1936) 266, 354, 392
Michelangelo Buonarotti (1475–1564) 14, 22, 608, 662, 702, 723, 736, 739, 741
Michelet, Jules (1798–1874) 390, 393
Michels, Karen (1959–) 29, 31, 36, 44, 737
Miedema, Hessel (1929–2019) 178, 366, 695, 720, 737
Mitchell, William J. Thomas (1992–) 96, 737
Moeyaert, Nicolaes (1592–1655) 158, 257, 258
Moffitt, John F. (1940–2008). 693, 737
Moretto da Brescia (1498–1554) 608
Móric, Orániai (1567–1625) 58
Moritz, Karl Philipp (1756–1793) 95
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791) 13, 14–17, 27
Müller, Axel (1954–) 597, 738
Müller, Jürgen (1961–) 160, 168, 359, 738
Müller, Wolfgang J. (1913–1992) 445
Müller–Hofstede, Cornelius (1898–1974) 56, 738
Müller–Hofstede, Justus (1929–2015) 641, 738, 746
Münchhausen, Börries van (1874–1945) 38
Münz, Ludwig (1889–1957) 71, 73, 164, 280, 311, 386, 421, 434, 450–459, 670, 721, 738

Nagel, Ivan (1931–2012) 79–82, 127, 159, 166, 228, 548, 738
Nancy, Jean–Luc (1940–2021) 267, 685, 738
Nelson, Robert S. (1947–) 79, 735
Németh István (28, 184, 366, 725
Neumann, Carl (1860–1934) 23, 34, 36–39, 41, 445, 574–575, 582, 688–689, 692, 728, 738
Neumeyer, Alfred (1901–1973) 266, 268, 354, 548, 738
Nevitt, H. Rodney (1959–) 544–546, 549, 638, 649–650, 738
Noyers, François Sublet de (1589–1645) 470, 729
Nicias (i. e. IV. sz.) 405
Nietzsche, Friedrich (1844–1900) 23, 43, 132, 452
Noyers, François Sublet de (1589–1645)

Oeser, Adam Friedrich (1717–1799) 451
Oldenbarnevelt, Johan van (1547–1619) 369
Ostade, Adriaen van (1610–1685) 451
Ovens, Jürgen (Jurriaen) (1623–1678). 59, 60, 727
Ovidius, Publius Ovidius Naso (i. e. 43–i. e. 17) 52, 164, 165, 255, 257, 296, 297, 3000, 405, 406–409, 412, 429, 720

Paauw–de Veen, Lydia (1929–) 173, 738
Pächt, Otto (1902–1988) 63, 157, 159, 161–162, 169,

240, 315, 323–324, 363, 442, 444, 446, 522, 526, 527, 531–533, 536, 576, 583, 587, 589, 591, 739
Palaiologosz, Iohannész (1332–1391) 47
Paleotti, Gabriele (1522–1597) 116
Panofsky, Erwin (1892–1968) 32, 36, 40–43, 67, 121, 141, 153, 154, 173, 286, 292, 409, 434, 450, 455, 522, 526, 575, 614, 621–622, 665–667, 727, 732, 735, 739
Parrhasziosz (i.e. IV. sz.) 176, 392, 393, 395, 713
Pascal, Blaise (1623–1662) 701
Passe, Crispijn van de. (1564–1637) 164
Passe, Magdalena van de (1600 1638) 239
Peirce, Charles S. (1839–1914) 214
Pels, Andries (1655–1731) 290
Perlove, Shelley (1946–) 466, 504–506, 739
Perrault, Charles (1626–1703) 695
Pheidiász (?–i.e. 430) 483, 491
Philips Angel (1618–1664) 392, 512, 552, 553, 720, 737
Pigler Andor (1899–1992) 296, 580, 739
Pilinszky János (1921–1981) 585, 587
Pinder, Wilhelm (1878–1947) 689–692, 739
Piles, Roger de (1635–1709) 143, 173, 197, 229, 720, 740
Pisanello, Antonio (1395–1455) 660–661
Plempius, Cornelis G. (1574–1638) 202–203
Plinius, Caius Secundus Major (i. sz. 23–74) 93, 334, 365, 392, 393, 405, 634, 694–698, 710–714, 720
Podro, Michael (1931–2008) 19, 29, 169, 226, 274, 277, 379, 384, 437, 481, 739
Polányi Mihály (1891–1976) 223
Pólik József 467
Potter, Pieter (1597–1652) 344, 345
Poussin, Nicolas (1594–1665) 128,143, 268, 342, 380, 433, 470–471, 699, 700, 702, 716, 717, 723, 735, 737
Preimesberger, Rudolf (1936–) 319, 321–324, 346, 463, 740
Puttfarken, Thomas (1943–2006) 405, 406, 740
Pynas, Jacob Symonsz. (1592–1650) 158
Pynas, Jan Symonsz (1582–1631) 158, 344, 345, 461, 561,562, 567–570

Quellinus II, Erasmus (1607–1678) 57, 204

Radnóti Sándor (1946–) 14, 28, 53, 95, 125, 126, 426, 587, 610, 643, 654, 659, 740
Raimondi, Marcantonio (1480–1534) 288, 299, 622, 656, 661
Raupp, Hans–Joachim (1949–) 72, 280, 316, 332, 387, 502, 510, 740
Ravasz László (1882–1975) 584, 586
Regteren–Altena, J. Q. van (1899–1980) 433, 441, 442, 448, 740
Renesse, Constantijn Daniel de (1626–1680) 298, 522
Ribera, Jusepe de (1591–1652) 562
Ricoeur, Paul (1913–2005) 374, 396, 397, 473, 584, 585, 741
Riegl, Alois (1858–1905) 62, 140, 151, 159, 226, 326, 327, 330, 334, 342, 450, 453–456, 504, 550, 575, 654, 655, 659, 662, 738, 742
Riegel, Herman (1834–1900) 325, 741
Rijckevorsel, Jan van (1889–1949). 257, 442, 576, 742
Ringbom, Sixten (1935–1992) 228, 253, 742
Ripa, Cesare (1555–1622) 693
Robinson, Franklin W. 160, 170, 742
Robinson, William H. 615, 669, 742
Roodenburg, Herman (1951–) 304, 727
Rosand, David (1938–2014) 189, 235, 236, 334, 367, 618, 742
Rosenberg, Jakob (1893–1980) 172, 173, 206, 257, 390, 574, 617, 637, 689, 742
Röell, David Cornelis (1894–1961) 520
Rotermund, Hans–Martin (1906–1989) 332, 397, 441, 444, 466, 467, 742
Rottenhammer, Johann (1564–1625) 158
Royalton–Kisch, Martin (1952–) 500, 508, 614, 615, 626, 637,638, 669, 720, 721, 734, 742
Rubens, Pieter Pauwel (1577–1640) 42, 58, 111,173, 175, 241, 256, 257, 260, 261, 262, 284, 288, 289, 355–358, 404, 405, 408, 410, 414–417, 451, 493, 616, 622, 623, 624, 708, 7222, 742, 744, 745
Ruffo, Don Antonio (1610–1678) 40, 295, 702
Ruytenburgh, Willem van (1600–1652) 504, 633

Saenredam, Pieter Jansz.(1597–1665) 433
Sadeler, Aegidius (1570–1629) 445
Sandrart, Joachim von (1606–1688) 106, 173, 720
Saraceni, Carlo (1579–1620). 562
Sarto, Andrea del (1486–1531) 110
Sassetti, Francesco (1421–1490) 48–49, 62
Sauerlandt, Max (1880–1934) 621
Savery, Salomon (1594–1683) 422
Saxl, Fritz (1890–1948) 31–34, 36, 40, 42, 256, 333, 424, 452, 455, 731, 737, 742
Scaliger, Julius Caesar (1484–1558) 208, 209, 358–359, 425
Scallen, Catherine B. ? 613, 616, 617, 742
Schama, Simon (1945–) 111, 190–191, 200, 219, 300–301, 441–443, 582, 631, 696, 708, 743
Schatborn, Peter (1936–) 235, 237, 614, 651, 723, 724, 733, 734, 743
Schouten, Aeltje (1590–1658) 314, 333, 335, 748
Schiller, Friedrich (1759–1805) 85, 95, 96, 101
Schmidt–Degener, Frederik (1881–1941) 36, 57, 423, 429, 433, 503, 520, 567, 743
Schneider, Cynthia P. (1953–) 637, 643, 743
Schneider, Pablo (1968–) 31, 743, 747, 749
Schoell–Glass, Charlotte (1951–) 29, 31, 33, 34, 36, 38, 43, 46, 54, 743
Schrijver/Scriverius, Peter (1576–1660) 631, 632, 635
Schubring, Paul (1869–1935) 35
Schupbach, William. 277, 325, 326, 330, 743
Schürmann, Eva (1967–) 447, 460, 743
Schwartz, Frederic J. (1963–) 274
Schwartz, Gary (1940–) 71, 72, 73, 176, 189, 228, 241,

260, 296, 298, 308, 336, 339, 345, 355, 369, 377, 384, 421, 458, 520–522, 532, 556, 603, 604, 696, 697, 699, 712, 714, 722, 734, 743–744
Seghers, Gerard (1591–1651) 563, 571
Seghers, Hercules (1589–1638) 645
Seneca, Lucius Annaeus (i.e. 4–i.sz. 65) 72, 192, 208, 424, 425, 724
Serwouters, Joannes (1623–1677) 532, 537
Shakespeare, William (1564–1616) 36, 54, 71, 123, 124, 197, 426, 727
Simmel, Georg (1858–1918) 36, 37, 582, 656, 687, 688, 691, 744, 749
Six, Jan (1618–1700) 40, 128, 208, 241, 244, 420, 422–425, 435–436, 439, 537, 613, 620, 637, 696, 720, 735
Six, Willem (1662–1733) 522
Shiff, Richard (1943–) 79
Simson, Otto von (1912–1993) 497, 744, 745
Slive, Seymour (1920–2014) 128, 173, 174, 176, 206, 615, 744
Sluijter, Eric Jan (1946–) 73, 81, 160, 184, 189, 190, 193, 206, 208–212, 243, 285, 287–291, 359, 404–405, 408–410, 416–419, 522, 724, 726, 734, 744, 745, 749
Smith, David Ross (1946–2016) 111, 113, 663, 744
Somer, Johannes van (1645k–1699k. 110
Spiegel, Adriaen van de (1578–1625) 228
Spinoza, Baruch (1632–1677) 36, 747
Starobinski, Jean (1920–2019) 127, 744
Stechow, Wolfgang (1896–1974)
Steen, Jan (1626–1679) 211
Steinberg, Leo (1920–2011) 149, 394, 744
Stimmer, Tobias (1539–1584) 297, 344, 494, 542, 748
Stock, Andreas (1580k–1648) 111
Stoichita, Victor I. (1949–) 390–392, 395, 700, 716, 744, 745
Straten, Roelof van (1952–) 262, 369, 641, 747
Struys, Jacob (XVII.sz. első fele) 255
Stückelberger, Johannes (1958–) 29, 34, 35, 37, 389, 745
Suthor, Nicola (1969–) 293, 294, 295, 519, 581, 5ö2–593, 634, 696, 709–710, 745
Sylvius, Jan Cornelisz. (1563/64–1638) 631–636
Swanenburg, Jacob van (1571–1638) 189
Szent Gergely, Nüsszai (335–395k.) 176, 183
Széphelyi Frankl György (1949–2014) 21, 28, 745, 747, 749
Szimonidész, keószi (i.e. 557–467/468) 77, 78
Szókratész (i.e. 469–399) 88
Szokolova, Irina (1957–) 521
Szophoklész (i.e. 497/496–406/405) 90, 92, 209
Szondi, Peter (1929–1971) 92, 101, 102, 114, 120, 122, 123, 124, 126, 222, 245, 274,745

Tacitus, Publius Cornelius (i.sz. 56–120) 52, 58, 59, 63, 558
Tempesta, Antonio (1555–1630) 51, 52, 58, 164, 255–257, 428–430
Tengnagel, Jan (1584–1631) 158
Terborch, Gerard (1617–1681) 596
Terbruggen, Hendrik (1588–1629) 466
Ter Kuile, Engelbert Hendrik (1900–1988) 286
Testelin, Henri (1616–1695) 229
Thielemann, Andreas (1955–2015) 408, 745
Timomakhosz (i. e. I. sz.) 426, 427, 428
Thuküdidész (i.e. 460k.–395k.) 77
Timanthész, küntoszi (i.e. IV. sz.) 93, 94, 536
Tintoretto, Jacopo (1518–1594) 342, 380, 381, 501
Tiziano Vecellio (1490k.–1576) 110, 285, 405–408, 410–411, 608–610, 616
Toesca, Pietro (1877–1962) 171
Tolnay, Charles de (Tolnai Károly, 1899–1981) 14, 276–277, 346, 609, 745, 746
Tornabuoni, Giovanni (1428–1497) 49, 425
Tournier, Nicolas (1590–1639) 562–563
Trautmann,Johann Georg (1713–1769) 451, 452, 454
Trip, Jacob (1576–1661) 556
Tulp, Nicolaes (1593–1674) 173, 226, 274, 276, 277, 315, 325–331, 333–335, 542, 543, 550, 633, 731, 732, 743
Tümpel, Christian (1937–2009) 82, 105, 153, 155–158, 167, 207, 239, 260–261, 269–270, 280, 285, 292–293, 312–313, 332, 339, 344, 388, 409, 482, 497, 500, 519–520, 522–528, 530–532, 537, 542, 559, 576–577, 582, 724, 726, 733, 734, 745, 746, 749

Uytenbogaert, Jan (1557–1644) 636

Valentiner, William Reinhold (1880–1958) 160, 335–336, 423, 480, 523–524, 722, 747
Valéry, Paul (1871–1845) 702
Valla, Giorgio (1447–1500) 405
Van Dyck, Anthonis (1599–1641) 1u75, 515, 708
Van Loo, Charles André (1705–1765) 126
Varchi, Benedetto (1503–1565) 94
Vasari, Giorgio (1511–1574) 166, 408, 616, 693, 695, 696, 698, 706, 710, 720, 737
Veen, Otto van (Vaenius) (1556–1629) 58
Velázquez, Diego (1599–1660) 266, 700, 702, 716, 717, 722, 731, 735
Velde, Jan van de (1593–1641) 71, 632, 635, 647, 693, 721
Velde, Willem van de (1633–1707) 339
Vellert, Dirck (1480–1577) 160, 721
Vermeer, Jan (1632–1675) 80, 195, 241, 596, 598, 727, 734, 748
Veronese, Paolo (1528–1588) 110, 158, 302
Vesalius, Andreas (1514–1564) 328
Viator, tkp. Jean Pélerin (1445–1524) 352
Vilmos, II. Orániai (1626–1650) 503
Vinckboons, David (1576–1632 650
Visscher, Claes Jansz. (1587–1652) 57, 609
Vliet, Jan Gillisz. van (1605–1685) 189, 323, 339, 624
Volkenandt, Klaus (1963–) 274, 325, 326, 328, 329, 331, 747

Vondel, Joost van den (1587–1679) 36, 51, 174, 192, 197, 198, 208–210, 241, 315–316, 328, 345, 349, 350, 416, 420, 527, 537, 744
Vos, Jan de (1610–1667) 51, 157, 208, 209, 420, 422, 425, 428–430
Vos, Maerten de (1532–1603) 239, 240, 243, 336, 337
Vossius, Gerardus (1577–1649) 79, 174, 175,182, 209, 72
Vries, Jan Vredeman de (1527–1607) 352

Waal, Henri van de (1910–1972) 50, 57, 72, 154, 276–277, 346, 480, 482, 520, 522–525, 531, 692, 695, 732, 746
Waetzold, Wilhelm (1880–1945) 33
Waiboer, Adriaan A. (1972–) 362
Waldenfels, Bernhard (1934–) 120–121, 149, 214, 278, 431–432, 440, 704, 747
Warburg, Aby (1866–1929) 21–27, 31–69, 81, 98, 116, 119, 224, 232, 248–249, 255–258, 359, 420–439, 450, 452–458, 659–662, 722, 724, 725, 727, 729, 730, 731, 732, 733, 737–744, 747–749
Warncke, Carsten Peter (1947–) 79, 176, 191, 330, 748
Warnke, Martin (1937–2019) 32, 44, 723, 725, 732, 735, 743, 747, 748
Weber, Gregor J. M. (1956–) 191, 300, 582, 724, 732, 734, 748
Weber, Samuel (1940–) 92, 102, 748
Wees, Abraham de (?–1654) 421
Weigel, Bernhard Christoph (?) 529
Weigel, Sigrid (1950–) 425, 748
Weisbach, Werner (1873–1953) 35, 110, 535, 574, 582, 589, 692, 748
Westermann, Mariët (1950–) 307, 748
Weststeijn, Thijs (1975–) 129, 132, 133, 150, 173–186, 193, 199, 209, 230, 312, 692, 748–749
Wet, Jacob de (1610–1675/90 k. 581
Wetering, Ernst van de (1938–2021) 72, 150, 158, 169, 177–180, 193, 196, 198, 229, 298, 319, 321, 332, 345, 352, 355, 357, 362, 377, 389, 449, 573, 594, 618–621, 634, 677, 691, 694, 697, 705–706, 721, 726, 732, 733–735, 737, 743, 746–748
Wheelock, Arthur K. Jr. (1943–) 230, 260, 274, 348–349, 556, 726, 734, 749
White, Christopher (1930–) 108–113, 316–318, 333, 421, 449, 458, 499–500, 503, 637, 647, 656, 662, 676–677, 679, 721, 722, 734, 736, 746, 749
Wickhoff, Franz (1853–1909) 659, 748
Wierix, Jan (1549–1620) 548, 745
Wijmer, Anna (1584–1654) 241, 243, 245, 249, 250, 309, 418
Wijs, Abraham (1668–1723) 298
Winckelmann, Johann Joachim (1717–1768) 74, 95, 96, 125, 166, 452, 740, 743
Wind, Edgar (1900–1971) 45, 46, 48, 49, 67, 248, 249, 428, 455, 749
Wischnitzer, Rachel (1885–1989) 436, 748
Wishnewsky, Rose 550, 749
Witte, Emmanuel de (1617–1692) 394
Wittgenstein, Ludwig (1889–1951) 118, 214
Wohlfart, Günter (1943–) 573
Woltmann, Alfred (1841–1880) 621
Woodfield, Richard (1945–) 29
Worp, Jacob Adolf (1851–1917) 176, 719
Wölfflin, Heinrich (1864–1945) 40, 47, 62, 72, 139, 450, 621, 659, 749
Wtewael, Joachim A. (1566–1638) 219
Wyss, Beat (1947–) 36, 38, 609, 749

Zanker, Graham (1947–) 89, 749
Ziemba, Antoni (1963–) 637, 649
Zoan, Andrea (1464–1526) 546
Zoltai Dénes (1928–2008) 14, 28, 280
Zomer, Jan Pietersz (1641–1727) 669, 742

TÁRGYMUTATÓ

abszorpció / elmerültség (Michael Fried) 8, 10, 124, 125, 126, 128, 147, 168, 234, 248, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 263, 264, 266, 270, 271, 281, 282, 290, 329, 330, 335, 339, 345, 351, 358, 364, 398, 418, 419, 464, 477–479, 547, 553, 554, 590, 631
Ld. még *színpadiasság, theatricality*
affektus / affektus–expresszió 46, 94, 166, 178, 181, 184, 186, 187, 197, 201, 204, 205, 209, 228, 229–232, 255, 261, 267, 285, 286, 306, 406, 410–411, 467, 473, 502, 516, 522, 539, 569
akciótér (Imdahl) 347, 375, 460, 477
alulnézet 110 262, 276, 354, 358, 435, 459, 486, 495, 558, 572, 645
anagnórisszis, fölismerés (Arisztotelész) ld. *drámai konfliktus–típusok*
antropológia, képantropológia 16, 24, 26, 32, 43, 44–47, 65–69, 90, 119, 214, 216, 255, 274, 450, 451, 455, 458, 577, 659, 662, 668, 723
apprezentáció (Husserl) 220, 446
admonitor / assistenza–figura (Alberti) 267, 268, 269, 324, 330, 373, 519, 527
art officiel 22, 49–54. (ld. *megbízói művészet*)
befogadásesztétika 61, 63, 66, 118, 129–134, 140, 374, 388, 450, 455, 462, 528, 594, 610, 654, 703
„die meeste ende naetureelste beweechgelichkeijt" (Rembrandt). 171–194, 198, 206, 729
„bewegtes Beiwerk", „a ruházat és a haj külső mozgalmassága" (Warburg) 52, 61, 430, 431
„beholder's share" (Gombrich) 178, 705, 709
chiaroscuro, clair–obscure, Helldunkel, „fényárnyék" 11, 43, 47–50, 59, 62–65, 73, 143, 146, 154, 225, 285, 330, 332, 410, 421, 431, 432, 435, 439, 442, 454– 457, 463, 468, 509, 571, 577, 592, 612, 613, 615, 616, 621, 623, 633, 649, 682, 697
connaisseur, műértő 14, 65, 66, 106, 126, 139, 176, 189, 190, 358, 371, 392, 405, 424, 521, 523, 615, 616, 635, 644, 647, 650, 666, 669, 672, 694, 743
costruzione legittima, szerkesztett perspektíva (Alberti) 227, 228, 352, 365, 432, 635, 785
cselekvés 25–26, 44, 50,52, 53, 68, 74,77, 79, 82, 85, 87–91, 94, 96–97, 99–100, 102, 104, 109–112, 114–115, 117, 121–123, 127, 134–135, 161, 166–169, 183, 185–187, 193,194, 199, 206, 212, 215, 218–219, 224, 227, 231- ld. *tárgykapcsolati algoritmus*
csendélet 80, 104–107, 142, 206, 222, 357, 610–611
deixis, rámutatás 148–149, 205, 214–216, 218, 241–242, 263, 265, 268, 315–316, 319–322, 327, 330, 335, 346, 350, 353, 360, 368, 369, 446, 474–475, 488–489, 504, 529, 533, 550, 561–562, 570, 6444, 674, 676, 678, 679, 682–684, 715
– *a függöny mint deiktikus eszköz* 284, 322, 347, 354, 356, 384, 388, 391–399, 422, 434, 437, 438, 491–492, 676–681, 700, 713–715
– *a fény mint deiktikus eszköz* 47, 110, 157, 159, 190, 214, 220, 242–244, 247, 256, 357, 361, 369, 375, 383, 387, 393–397, 409, 434, 436, 443, 445–447, 478, 487, 491, 507–508, 571–572, 582, 674–675, 676–682
– *a repoussoir mint deiktikus eszköz* 259, 260, 269, 289, 321, 348, 350, 363–376, 383, 385, 395, 441, 443, 446, 447, 454, 459–462, 633, 561, 568, 581, 639, 644, 646, 663, 664, 672
– *a tekintet (ránézés) mint deiktikus eszköz* 64, 72–73, 84, 110, 112, 145, 149, 170, 202, 215, 224, 225, 230–231, 238, 240, 242, 244, 252, 261, 262, 263–275, 280, 284, 285, 288–290, 294, 316, 317, 320, 325–330, 335, 345, 346, 349, 350, 351–352, 360, 385–399, 408–411, 415, 419–420, 431–440, 459–462, 477–479, 488–489, 495, 517–519, 533–536, 540, 550–551, 560–571, 590–593
deiktikus kép 216–218, 221, 226–227, 269, 354, 358, 364, 368
dialógus, párbeszéd (ábrázolt). 85, 90, 121, 162, 167–170, 233, 240, 245, 264, 265, 267, 269, 272, 303ff., 311–315, 319f, 335, 346f, 351, 382f, 483–490, 534, 558f, 631
diegézis, cselekmény–bonyolítás a képszínpadon
– *intradiegézis (képszínpadi aktorok nézőfüggetlen összjátéka)* 134, 382, 385, 394, 514, 615, 519
– *metadiegézis (cselekvő nézői részvétel a képszínpadi aktorok összjátékában)* 134, 224, 225, 329, 382, 385, 391, 393, 398, 462, 464, 517, 538, 545
– *extradiegzésis (külső szemlélői pozíció, rálátás)* 394, 443, 459, 514, 519
„dramatische Gestaltung" (Warburg) 24, 27, 54, 56
*drámai konfliktus–típusok (*Arisztotelész) 89, 184, 188, 399–401
– *egyszerű kollíziók* 52, 110, 171, 254, 258, 320, 356, 358, 372, 490, 519, 561–563
– *epifánia–események* 136, 137, 264, 293, 371, 373, 375, 388, 395, 460, 471, 479, 599, 683
– *voltaképpeni drámák.*
• *sorsfordulatok (peripeteia)* 106, 191, 208–210, 247–248, 324, 371, 400, 485
• *fölismerések (anagnórisszisz, agnitio, herkennis* 76, 79, 85, 89, 108, 113, 135, 170, 189, 192, 210, 212, 320, 322, 324, 401, 419, 441, 465, 532, 534, 556, 565, 567, 590, 599, 657
dramaturgiai megkülönböztetés 114, 200, 252, 255, 261, 264, 274, 277, 282ff, 317, 323–330, 335, 351, 370, 400, 401, 490, 511, 516, 518, 539, 541 554, 569, 572, 589, 590
ekphraszisz, irodalmi képleírás 116, 162–167, 190, 359, 427, 656–658
életvilág, Lebenswelt, mindennapi horizont 41, 50, 115, 136f, 141, 143, 215, 216, 220, 307, 309, 352, 385, 392, 584, 587, 621 666, 688. (vö. *köznapi látás/észlelés/cselekvés*)
énargeia 60, 116, 166, 175–177, 180–185, 190, 427, 657, 661, 742, 748
„energetikai inverzió" (Warburg) 46, 61, 62, 421, 426 431, 439
epifánia ld. *drámai konfliktus–típusok*

ergon/parergon 368, 389, 391–395, 398, 446, 490, 516, 700, 701, 713, 715, 717
„fakszimile"–vita, Faksimile–Streit 621–622
fenomenológia 21, 61, 87, 107, 118, 220–222, 258, 365, 387, 395, 431, 432, 446, 448, 472, 611, 678, 703
figura/háttér, konfiguráció 25, *219*, 220, 221, 510, 645, 650, 671–674, 677, 680, 681, 684 vö. *pregnancia*
fényárnyék lásd *chiaroscuro*
fijn/rouw; kifinomult vs. nyers festésmód 105, 107, 593, 596, 616–617, 708–710
„finestra aperta" (Alberti) 146, 227, 352, 611, 715, 717
fókuszálás, fókusztávolság 64, 104, 160, 221, 217, 218, 222, 247, 352, 353, 372, 409, 432, 446, 447, 460, 469, 478, 540, 597, 598, 645, 648, 649, 672, 678, 706,707, 709
galériakép, kabinetkép, táblakép, easel painting 56, 63, 116, 120, 124, 128, 130, 134, 147, 260, 280, 364, 371, 388, 391, 392, 393, 395, 588, 717
grisaille 48, 61–62, 111, 261, 239, 342, 356, 623
hermeneutika 17, 21, 22, 42, 44, 66, 117–118, 135–136, 141, 143, 203, 396, 467, 474, 575, 577, 578, 584, 600, 648, 653, 661, 666, 686, 689, 690, 723, 725, 728, 729, 733, 739, 740, 741
hübrisz 15, 322, 496f. 512f, 512, 518, 520f, 526, 532, 550, 555, 566, 570
Helldunkel lásd chiaroscuro
Herauslösung, kioldás (Tümpel) 155, 167, 270, 285, 482, 576
historie, istoria, történeti /elbeszélő kép 58, 76–81, 105, 107, 127, 158, 163, 183, 186, 193, 206, 227, 228, 229, 260, 267, 268, 274, 280, 441, 488, 496, 531, 609, 729, 730, 738, 739, 745, 746, 747
ikonika (Imdahl) 118, 137f, 138–139, 142–144, 241, 732, 733
*ikonikus differencia (*Boehm 143, 145, 221, 223, 224, 236, 361, 367, 371, 404, 448, 460, 479, 598, 612, 628, 631, 671, 678, 680, 681, 696, 703, 716, 717. vö. *képtapasztalat*
ikonikus epokhé 106, 222, 432, 468 vö. *képtapasztalat*
ikonikus sűrűség, ikonische Dichte (Boehm) 235, 468, 474–476, 630, 636, 678, 683
„ikonográfiai stílus" (Bauch) 151, 155, 157, 158, 162, 191, 482, 524,
ikonológia 22, 23, 32, 40–42, 50, 67, 124, 131, 138, 139, 141, 142, 151–154, 165, 173, 276, 277, 292, 315, 325, 331, 350, 450, 496, 497, 499, 503, 505, 506, 524, 525, 531, 577, 618, 653, 659, 662–668, 691, 693, 695, 704, 719, 723, 725, 727, 730–733, 736, 737, 739, 741, 749
illusztráció, szövegkapcsolat 159, 161, 175, 293, 502, 532, 576–580, 725, 735, 737
implicit néző (Iser, Kemp) 63–64, 97, 117, 133–135, 144, 146, 148, 218, 221, 224–225, 262, 269, 270–274, 276–277, 283, 289, 291, 322, 328, 353–358, 360–365, 368–373, 376, 383–385, 392–395, 398, 412, 414, 417–418, 429, 433, 437, 443, 446, 450, 459, 461, 464, 474, 495, 510, 517, 519, 535–536, 540, 545, 572, 588, 593, 609, 633, 640, 645, 712, 715
index, indexikalitás 104, 214, 266, 327, 372, 374, 572, 634, 635, 642, 643, 651, 710, 713, 726, 736
intradiegézis ld. diegézis
„itt és most", hic et nunc 20, 24, 25, 48, 53, 74, 77, 86, 89, 92, 94, 98, 102–107, 108–114, 118, 126, 135–136, 167, 169, 192–193, 202, 204, 215, 218, 230, 233–234, 241, 249, 259, 265, 278–283, 285, 290, 293–295, 299, 306, 308, 310, 316–318, 319, 322–323, 328–332, 340, 342, 345–347, 351, 353–354, 358, 360–361, 364, 367–373, 376–387, 393–398, 409–410, 412, 415–416, 464, 485, 489–490, 511, 514, 516–518, 530, 532, 535–540, 547–548, 550, 554–555, 564–566. 569–572, 589–591, 594, 599, 631
iudicium, ítélőképesség (Huygens) 191, 192, 467
izomorfia mint képjáték 226, 244, 320, 475, 569, 642
jelenet, jelenetegész (képszínpadi értelemegység) 72, 74, 82, 85, 94, 106, 114, 121, 126, 127, 145, 166, 186, 187, 193, 199, 200–205, 209, 218, 224–228,230, 232, 250, 259, 260–262, 269, 273, 277, 278ff, 279–283, 305, 325, 330,
jelenlét-modusok, alakzatok 248–251, 497, 535
– *tranzitív (apszoprtív) jelenlétek, elemi cselekvések* 112, 239, 251, 253, 259, 263, 269, 273, 274, 281–282, 284, 286, 293–294, 299, 319–320, 327, 330, 335, 341, 347, 350, 351, 372, 375, 381, 398, 411, 419, 461, 492, 495, 514–517, 549, 553, 554, 589. ld. még *abszorpció, elmerültség*
– *performatív jelenlétek* 251, 258–263, 268, 273, 275, 293–294, 312, 461, 486, 489–490, 492, 495, 511, 513, 516–517, 529–530. ld.
– *disszociált (intranzitív) jelenlétek* 169, 251, 263–265, 273, 299, 311, 328, 333, 339, 340, 345, 348, 387, 418, 419, 488–489, 492, 495, 516ff, 532, 533, 539, 542, 550, 554, , 589, 589, 590
– *visszaható (önreflexív) jelenlétek* 170, 251, 263, 266, 269f, 271–272, 273–274, 277, 282, 299, 320, 323–324, 360, 373, 398, 431, 497, 517–519, 530, 538, 550–551, 685, 689
katharszisz, katartikus hatás (Arisztotelész) 20, 89, 92, 185, 186, 188, 399, 406, 413, 425, 526, 599, 733
kép-a-képben 221, 394, 395, 435, 516, 703
képaktus-elmélet (Bredekamp) 66, 119, 358, 361, 451, 471, 726
képtapasztalat 106, 132, 144, 183, 222–225, 293, 302, 311, 432, 441, 474, 599, 604, 691, 709 vö. *ikonikus differencia, ikonikus epokhé*
képtörténet, képtörténész (Warburg) 32, 66, 207, 432, 457, 458, 660, 662
képegész 205, 217, 225, 468, 474, 617, 640, 644
ontológia, ontológiai megközelítés 90, 118ff, 120–121, 123–128, 149, 180, 185, 213, 222, 250, 273, 345, 376, 493, 516, 545, 556, 596, 605, 634, 635, 700, 701, 707
képiség, képszerűség (Bildlichkeit) 139, 141, 143, 146, 217, 222, 440, 597, 611, 626, 680
képsík 8, 66, 101, 105, 106, 138, 140, 144–145, 146, 168, 216, 222, 247, 254, 256, 299, 307, 315, 330, 332, 337, 355, 357, 358, 361, 365, 369, 383, 387, 388, 392, 394, 433–436, 440, 442, 447, 468, 473, 474, 495, 502, 504,

506–510, 514, 515, 535, 539, 540, 571, 572, 593–595, 598, 611, 622, 635, 644, 645, 649, 673, 676, 678, 696, 698, 701, 706, 715–717
képfolyamatok 105, 216, 240, 241, 242, 244, 245, 263, 321, 322, 683,
kerettémák (Bialostocki) 152, 153, 155, 261, 724
a képszínpad szintaxisa 26–27, 83, 132, 188, 213–402, 230, 238ff, 250, 281, 304, 338
„kidolgozás", „befejezettség" 90, 91, 105, 163, 186, 228, 236, 341, 377, 433, 596, 613–615, 616–617, 622, 624, 650, 660, 661, 710, 714 (ld. még. *fijn/rouw, kifinomult vs. nyers festésmód*)
kontraszt, a kép mint kontrasztstruktúra 216, 441, 448, 623, 647–651, 672, 673, 675, 681, 684, 716
körkörös tárgykapcsolat, kölcsönösség, reciprocitás 110, 235, 238, 241–245, 248, 251–252, 253, 258, 263–264, 266, 269, 272, 280, 282, 293, 303, 312, 314, 319, 321–324, 326–327, 330, 339, 346, 368–369, 418, 497, 529, 536, 553–554, 567, 589, 749
köznapi látás/észlelés/cselekvés 136, 145, 234, 248, 249, 265, 280, 306, 309, 396, 448, 470, 472, 565, 585, 590, 625 (vö. *életvilág, Lebenswelt, mindennapi horizont)*
kronotoposzok (Bahtyin), *kronotopikus keretezés* 76, 370–372
– *szemtanú-repoussoir* 372–375, 443, 460
– *színházi (proszcénium*) 269, 322, 375–376, 380, 384–387, 432, 464, 519, 535, 538–540, 570, 572
– *galériakép* 388–390, 393, 395
Kunstwollen (Riegl) 159, 456, 654–656,
látáspiramis, pirramide visiva (Alberti) 244, 352
látó/újrafelismerő látás (Imdahl) 62, 138, 145, 495, 555, 593, 628, 677
látósugár (Alberti) 227, 352
látótér 61, 216f., 218, 353, 355, 360, 365, 370, 372, 375–376, 569, 594, 645
leárnyékolás, Abschattung (Husserl) 217, 221, 223, 623
lejátszás, előadás 46, 47, 52, 66, 82, 95, 98, 100, 102, 104, 106, 110, 121, 122, 127, 134–135, 144, 145, 159, 161, 167, 175, 180, 183, 184, 188, 199, 200, 222, 223, 225, 243, 245, 257, 263, 266, 274, 278, 291, 345, 348, 371, 372, 382, 384, 386, 413, 415, 441,465, 519, 529, 534, 571, 669
materialitás, a képek anyagi–testi mivolta *. 64–65, 97–98, 101, 106, 136, 143, 195, 217, 222–223, 295, 301–302, 365, 396–397, 419, 445, 473, 475, 592–593, 596–599, 611, 616, 619–620, 625–629, 635, 647, 650–651, 657–659, 665, 669–672, 678–681, 706–707
ld. még *physis*
médium, medialitás 17, 20, 27, 32, 50, 51, 77–78, 89–92, 97, 101–102, 106–107, 130, 217, 232, 269, 385, 389, 429, 469, 502, 588, 611–612, 616–623, 627, 631, 633–636, 668–670, 735, 748. vö. *technika*
megbízói művészet (Nagel) 78, 81, 82 (vö. még *art officiel*)
megfontoltság, Besonnenheit, *sophrosyne* (Warburg) 22, 42, 426–428, 660, 749
metafestészet, metapikturális reflexió 367, 373, 388, 390, 399, 458, 594
metalepszis 702, 703, 717, 729
metonímia, metonimikus 247, 302, 430, 439, 612, 708
mikrodramaturgiai keretek (Goffman) . 304–306
– *a csoda* 161–162, 169–170, 246, 265, 306–311, 333, 396–398, 459–464, 471–473, 479
– *a dialógus* 85, 303, 121, 162, 167–171, 210, 233, 264–265, 267, 269, 272, 312–318, 319ff., 326, 346–348, 382–383, 483–488, 516, 559, 561–571
– *a szónoklás* 131–132, 315, 325–337
– *a per* 337–351, 377–382, 473, 477, 479, 561–564
mimézis, utánzás, mímelés *. 26, 44, 45, 68, 74, 80, 87–92, 95–96, 98, 114, 119–120, 124, 143, 145, 148, 183–187, 192, 197–199, 227, 231–233, 250, 253, 258, 367, 405, 452, 469, 486, 558, 610–611, 631, 634, 701, 706, 722, 733
Mnemosyne–atlasz (Warburg) 31, 32, 33, 54, 56, 59, 65, 67, 257, 660, 750
monoszcenikus kép 108, 114, 166, 278–279, 380
motus–doktrína (Ringbom) 228, 229, 232, 253, 534–535
mutatás ld. *deixis*
műalkotás, műközpontúság 14, 17, 36, 43, 67, 86, 97, 98, 129, 130, 139–141, 166, 206, 389, 398, 428, 450, 624, 655, 667, 704,
narratológia, képnarratológia 15, 26, 75–76, 79, 83–84, 129, 228, 322, 371, 449, 451, 483, 643, 677, 502
navel, „bökkenő", *„köldök"* (M. Bal). 476, 529, 643, 677
„új tárgyilagosság", Neue Sachlichkeit (Hartlaub) 22, 24, 52–53, 56, 103, 110, 235, 255, 257, 258, 413, 545, 569
Nachleben der Antike (Warburg) 23, 34, 38, 43, 452, 731
nyilvánosság, nyilvános viselkedés 26, 48, 50–54, 57–60, 78–81, 134, 251, 304–306, 338,
– *reprezentatív ill. kultikus-ceremoniális nyilvánosság* 163, 259, 275, 261–262, 307, 327, 434, 437, 506f, 512, 513
– *a képszínpad nyilvánossága* 26, 53, 81, 134, 203, 225, 251, 258, 266–267, 270–273, 284, 293, 338–339, 354, 379–380, 383, 433, 437, 464, 536
– *polgári (kritikai) nyilvánosság* 128,
– *személyes (nem-nyilvános) tér.* 343,
„oogenblikkige beweeging" (Van Hoogstraten) 184, 186, 187, 209
„optikai tudattalan" (Benjamin) 623, 631
összepillantás, *szemkontaktus* 66, 71, 169, 201, 267, 271, 289, 398, 517, 519, 538, 540, 545, 563, 567
palimpszeszt (K. Krüger) 549, 668, 669–671
pathosz (Arisztotelész, Goethe) 46, 52, 99, 108, 188, 255, 407
parabola, példabeszéd 71–74, 208, 243, 280, 454, 456, 574, 578–588, 599, 600
parergon, by-werk 365, 368, 389, 391, 392, 393, 395, 399, 446, 490, 516, 700, 701, 713, 715, 717
pathopoios (Vossius*)* 175, 183
pathosz (Arisztotelész) 46, 52, 99, 108, 189, 255, 407
peripeteia (Arisztotelész) ld. *drámai konfliktus–típusok*
performatív jelenlét ld. *jelenlét–modusok, alakzatok*
physis 106, 223, 625, 629, 679
portré 53, 80, 132, 197, 206, 273–277, 304, 326–331, 404, 515–516, 535–536, 538, 631–636, 685–691, 722, 738, 741

prolepszisz 418, 558, 560, 566
proszkünészisz /homagium 489, 529
Pathosformel (Warburg)
polaritás, polarizálás (Wind) 36, 45–47, 55, 58, 49, 62, 147, 216, 248, 640, 652, 659, 662, 673
portrétudatosság / portréfeledtség (Volkenandt)
pregnancia. 218, 355, 639, 643, 645, 648. (vö. *figure/ground, figura/háttér, konfiguráció)*
profile perdu, elrejtett arc 93, 94, 358, 387, 446, 461, 488, 490, 536, 539, 592
rajzi precizitás 112, 234–237, 240, 252, 267, 287, 317, 360, 434, 488, 517, 519, 693
„realizmus" 47, 116, 125, 145, 179, 241, 299, 302, 393, 558
reciprok tranzitivitás/ tárgykapcsolat 8, 110, 251, 253, 258, 280, 312, 314, 319, 326, 330, 339, 368, 553, 554, 589
„Rembrandt-dramatológia" 24, 26–27, 83–87, 93, 95, 101–103, 114–115, 128, 130, 132, 135–137, 146, 150, 167ff, 177, 180, 185, 188, 193–194, 196–197, 200, 203, 213–215, 218, 224–227, 230–232, 238, 241, 245–246, 260, 265–271, 273–277, 293–295, 299, 304, 306, 310, 319, 323–324, 326, 332, 342, 349–351, 357, 364, 371–374, 385, 388, 398, 401, 404–405, 418, 421, 442, 465, 467, 479, 485, 495, 497, 499, 501, 504, 517, 519, 521, 527, 532, 535, 548–551, 555, 556, 558, 567, 569, 575, 579, 583, 589, 590
Rembrandt Research Project, RRP 15, 16, 73, 189, 177, 191, 261, 345, 355, 388, 445, 520, 569, 685, 699, 712, 721, 726, 743, 747
remekmű 14, 18, 84, 86, 97, 151, 196, 200, 224, 241, 245, 264, 324, 356, 358, 381, 393, 465, 468, 480, 520, 549, 556, 568, 573, 576, 583, 610, 646, 703, 717, 726, 728
rendezés, színrevitel, ordonnantie 26, 61, 63–64, 75–76, 93–94, 106, 111, 128, 134, 140–143, 159, 161, 169, 172, 186, 190, 198–203, 233, 247, 260, 276, 278, 287, 291, 296, 328, 334, 341, 348, 352, 363, 366, 368, 376–377, 380–384, 393, 399, 421, 436, 445, 454, 460, 462, 464, 465, 478, 482–486, 490–495, 504–510, 526, 528, 530, 532, 538, 546, 549, 553–555, 561, 568–569, 594
retorika 33, 43, 52, 62, 78, 83, 97, 107, 110, 115, 121, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 166, 172, 175–186, 191, 192, 194, 195, 199, 200, 205, 206, 227–230, 255, 256, 275, 285, 286, 290, 300, 321, 326, 328, 375, 405–411, 427, 431, 459–464, 502, 578, 584, 587, 608, 632, 635, 674, 676, 677, 686, 700, 741
scopus (Van Mander) 227, 366, 395, 465, 507
Sehangebot (Imdahl) 144–146, 511
sorsesemény 9, 212, 234, 290, 324, 370, 430, 534, 545, 558
staetverandheringe (Van Vondel) 208, 210, 416, 419, 527, 744
stílus, stílustörténet 32, 39–41, 47, 50–52, 55, 62, 66, 139, 151f, 158–159, 179, 195f, 226, 325, 450, 455, 456, 499–502, 615–618, 653–655, 659, 662, 668, 688, 723, 741
„supreme fiction", a nézői jelenlét kiiktatása a fikcióból (Fried) 124, 126, 128, 345, 364,
suspense, felfüggesztés, késleltetés 53, 109, 225, 263, 279, 288, 289, 291, 295, 318, 356, 368, 376, 380, 382, 389, 427, 540, 591
„szellemkép" 143, 145, 217, 623, 631, 672, 673, 696
szemlélés, szemmunka 61, 98, 100, 105–107, 115–117, 121, 133, 138–145, 183, 213, 216, 223, 226, 241, 244, 278, 312, 353, 371, 385, 399, 418, 449, 455, 469, 505, 554, 605, 610ff., 626, 628–630, 639, 674, 700, 703 (vö. még *látó vs. újrafelismerő látás; aspect/prospect*
szemkontaktus, összepillantás 66, 71, 169, 201, 267, 271, 289, 398, 517, 519, 538, 540, 545, 563, 567
szemtanúság 77, 86, 98, 99, 100, 103, 122, 157, 230, 237, 246, 264, 265, 269, 285, 307–310, 368, 371, 372–376, 383, 388, 395–398, 410–412, 443–444, 459–464, 509, 519, 527, 572, 575, 663, 665, 694, 710, 712
színpadiasság, theatricality (Fried) 86, 124, 147, 178, 198, 199, 328, 345, 376, 382, 640, 728, 730, 746, 739. vö. *abszorpció, elmerültség*
szkopikus megkülönböztetés 224f, 320, 351ff, 368, 370ff, 376, 385–388, 403, 421, 461, 540–541
tableau vivant, vertooning, élőkép 57, 200, 422, 429, 532
tájkép, tájképfestészet, easel painting 80, 206, 256, 366, 609–611, 637–651
tapintás, érintés, szem–kéz mező 52, 104, 105, 109, 136, 142, 149, 181, 195, 242–244, 246, 254, 302, 326, 350, 363, 392, 419, 445, 466–469, 472, 472–479, 506, 591–596, 599–600, 603, 627, 629, 672, 676, 707–708, 722
tárgykapcsolat, tárgykapcsolati algoritmus 104, 105, 200, 224, 232, 233, 235, 238, 240, 242, 245, 247, 263, 282, 294, 303, 316, 397, 589. Ld. *cselekvés*
technikák, rajzolás /festés/rézkarcolás eljárásai 55, 78, 91, 97, 104, 107, 132, 143, 179, 196, 217, 236–238, 243, 301–302, 332, 476, 499, 595–599, 606, 611–627, 631–636, 650–651, 668–673, 693, 705–713, 731, 741. Ld. *medialitás*
tér–idő 154, 204, 278, 283, 374, 386, 536, 547, 385
termékeny pillanat, punctum temporis, „der fruchtbare Augenblick" (Lessing) 97, 105, 162, 386, 426, 428, 431
testi (szomatikus) jelenlét a kép előtt, „bodily presence" (Bryson) 45, 60–61, 65, 116, 133, 135–137, 146–149, 373, 398f, 447–448, 459–462, 570, 594–595
theatron 93
tranzitivitás ld. *jelenlét–modusok*
treurspel, szomorújáték 210, 349, 350, 420, 425, 720, 735, 736
trompe-l'oeil 91, 217, 223, 224, 302, 338, 392, 395, 598, 635, 715
tronie 190, 262, 273, 274, 283, 404, 533, 732, 743
vertooning, tableau vivant, élőképes némajáték, „attitude" 57, 200, 422, 429, 532
voyeur, kukkoló 126, 157, 211, 269, 288–291, 417–418, 438, 650