

RÉNYI ANDRÁS

Rembrandt és az egyszemélyes dráma invenciója

Két esettanulmány

„Izolált ember a drámában nem létezhetik”¹

Az alábbiakban Rembrandt dramaturgiájának egyik legeredetibb invenciójáról, az egyszemélyes dráma típusáról lesz szó.² Egyalakos képekről, amelyeket mégis teljes értékű drámai jelenetként értelmezhetünk – mégpedig azért, mert Rembrandt sosem elégszik meg az izolált figurához (*tronie*) tartozó narratív attribútumok pusztá addíciójával: akkor is szigorúan tárgykapcsolatokban „gondolkodik”, ha a cselekvők tárgyait nem teszi manifeszt módon is láthatóvá. Ilyenként elemzem a berlini *Mózes*t, akinek cselekvése – a „nép” explicit jelenléte hiányában – sem a kőtáblák indultos összezúzásának tranzitív akciójával, sem ünnepélyes felmutatásuk performatív gesztusával nem azonosítható, ennél fogva önálló, magát a vállalt szerepet reflektáló értelmezést követel; és ilyen az öngyilkos Lukrécia, 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 rézkarcra (1. kép), 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” sematizmusa³ folytán Dávid jelenléte valahogy személytelenné válik: mintha átlós irányban térdeplő teste, amelyet az előtér természetes fényei és az ormóttan hárfa plaszticitása tesz jelenvalóvá, 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 testtelenné, 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.

¹ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető, 1978. 114.

² A terminust Kurt Bauch alkotta meg, de széles körben elterjedt a kutatásban. Vö. Bauch, Kurt: „Ikonographischer Stil”. Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst. In: Uő: *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin: De Gruyter, 1967. 121–151, itt: 145.

³ Vö. Gombrich, Ernst H.: Ritualized Gesture and Expression in Art. In: Gombrich, Ernst H.: *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1982. 63–77.

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. kép) érdekes értelmezéstörténete.⁴ Először 1935-ben, Alfred 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, amely alapján a »Mózes szétzúzza a kőtáblákat« címmel szokás ellátni? Vajon az Úr és Izráel népe közötti nagy hírvivő megtörtéttel szemlélte (wehmütig-verklärte) arca azé a Mózesé volna, aki épp éktelen »harragra 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 szelvében-hosszában láthatóvá tegye. A tízparancsolat aranyozott betűi jól olvashatóan, sorakoznak, a függőleges táblák nincsenek megfordítva.»⁵ Ennek megfelelően a referált bibliai szöveghelyet a 2Móz 32,19-ről a 2Móz 34,29-re javasolta módosítani: amikor ugyanis Mózes másodszer, ezúttal sugárzó arccal jelenik meg kezeiben 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. Jan 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”,



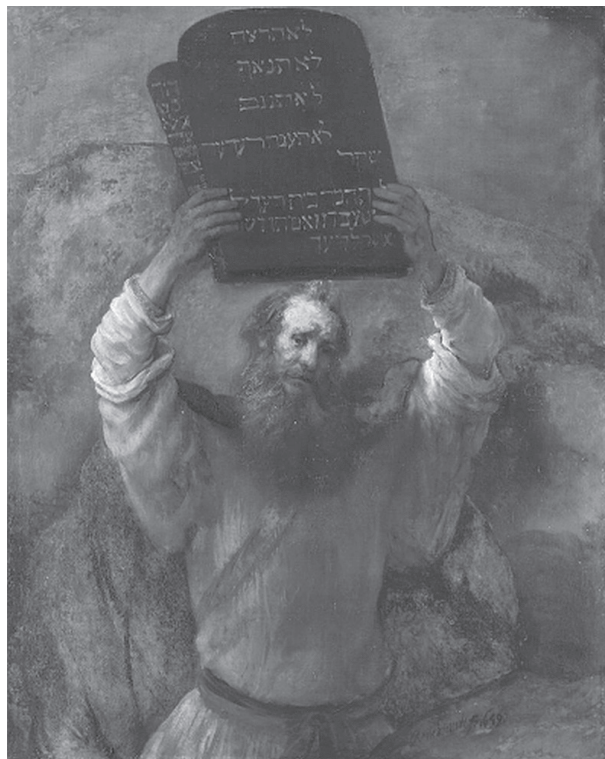
Rembrandt (1606–1669): *Dávid imádság közben* (B41.), 1652.
Rézkarc, hidegtű, papír. Rijksmuseum

⁴ A Mózes-ikonográfiához vö. Kirschbaum, Engelbert – Braunfels, Wolfgang (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III. (I–VIII.) Rom – Freiburg – Basel – Wien: Herder Verlag, 1968–1976. 283–286.

⁵ Heppner, Albert: „Moses zeigt die Gesetzestafeln” bei Rembrandt und Bol. *Oud Holland*, 52, 1935. 241–251, itt: 241.

hanem kizárólag „az ábrázolt személy kifejezéstartalmainak megfigyelésén” alapul⁶. Białostocki itt még – kissé doktriner módon – a Panofsky-féle háromlépcsős ikonológiai modellben igyekezett a rembrandti forma sajátosságát meghatározni, s így jut arra a következtetésre, hogy Rembrandt képei már a preikonográfiai – közvetlen-fizionomikus, 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



Rembrandt (1606–1669): Mózes a törvénytáblákkal, 1659.

Olaj, vászon, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

a táblákat, és aztán ehhez méri hozzá a berlini képet, nem a képhagyományhoz.⁷ Ez a Heppner és Białostocki értelemezése fölötti bírálat annyiban jogos, amennyiben megfigyeléseikből mindketten tisztán ikonográfiai – tehát a kép kódolt szövegreferenciáit firtató – következteté-

előttörténetével, 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

⁶ Białostocki, Jan: Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 8, 1957. 195–210, itt: 198., illetve Białostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1966. 130–131.

⁷ Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz. (Bearb. Christian Tümpel, unter Mithilfe Astrid Tümpel.) Berlin: Bruno Hessling, 1970. 174.

seket szeretnének levonni. Még Białostocki is, bár Heppnerrel ellentétben nem egy új típust etablirozná,⁸ a képet a rembrandti ikonográfia általános jellemzőinek példaként tárgyalja.⁹ Bár Tümpel szigorúan pozitivista érvelése meggyőző, mégis szűkkeblű: megelégszik 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?¹⁰ Ez viszont – emellett érvelek itt folyamatosan – nem „pszichológia” vagy „kifejezéstartalom”, hanem szituatív tárgyakapcsolatok és személyes involváltság, tehát képszínpadi dramaturgia kérdése. Heppner – Tümpel által fantazmagórikusként diszkreditált – fikciója arról, hogy Mózesnek miként kellene viselkednie, ha csakugyan haragjában cselekedne, dramatólogiailag 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 figurához” 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 (3. kép) összevetve dramatólogiai szempontból bizonyos intranszitivitás jellemzi, ami föltétlenül interpretatív indoklásra szorul. Bol azt a – forrászerűen egészen Raffaelloig visszavezethető – mintát folytatja, ahol a diadalmas, higgadt protagonista közvetlenül a népek prezentálja a törvényt, velük hangolódik össze, illetve feléjük kommunikál. Rembrandtnál szó sincs ilyen körkörös tárgyakapcsolati 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 dramatólogiailag a cselekvést egyértelműsítő tranzitív tárgyakapcsolatok fölfüggesztésének és

⁸ Heppner még Ferdinand Bol 1662-ben az amszterdami városháza (ma Királyi Palota) számára festett nagyméretű (423×284 cm) és sokalakos Mózes-képének (3. kép) megoldását is érvként sorakoztatja föl, hogy önálló típusként rögzítse a törvénytáblák felmutatásának toposzát. Heppner, 1935. 244.

⁹ „Rembrandtnál különösen gyakran támad olyan érzésünk, hogy műveinek struktúrája ellenáll a szigorú, kritikai ikonográfiai analízisnek.” Białostocki, 1957.

¹⁰ A berlini Mózesre 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 epifániája fölülr, illetve elhomályosít minden ikonográfiát és textuális értelmet – Rembrandt, úgymond az arc epifániáját festi meg. Vö. Koerner, Joseph Leo: Rembrandt and the Epiphany of the Face. *Res. Anthropology and Aesthetics*, 12, 1986. 5–32, itt: 13. Suthor ezt arra hivatkozva vitatja, hogy a fény szemmel láthatóan kívülről vetül Mózes arcára. Ld. Suthor, Nikola: *Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung*. München: Wilhelm Fink, 2014. 122.



Ferdinand Bol (1616–1680):

Mózes megmutatja a törvénytáblákat, 1662.

Olaj, vászon. Amszterdam, Koninklijke Paleis

Mózes nyilvánvaló rezerváltságának motiválatlanságában találjuk meg.

Mint az iménti példában láttuk, Mózesnek – először lejöve 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 szöveggönyve 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 alapértelelmzésben 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 őrvongás normatív szerepelőírásától. Dramaturgiaiailag 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 – dramatólógiai kategóriákban kifejezve – Mózes jelenléte most a főpapi szerepelőírás performatív ünnepélyességétől különül el, ahhoz képest éreztet valamit a protagonista cselekvési autonómiájából.

E mű dramatólógiai interpretációjának az az ugrópontja, hogy Mózes szerepeltávolítása mindkét lehetséges narratív pillanatra egyaránt vonatkozhat, noha a kettő egészen különböző tárgykapcsolati algoritmust implikál. Rembrandt dramaturgiaiailag nem egyértelműsíti, hogy Mózes éppígy léte a képen konkrétan melyik narratív szerepjátektől különül el. Ezért támadhat az a benyomásunk, hogy itt és most – egészen izolálva az emberi világtól – éppenséggel magával az Úrral hasonlít meg: mintha céltalan-tárgytalan mozdulatai és megtört (céltalan-tárgytalan) tekintete¹¹

¹¹ 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.

egyaránt azt érzékeltetné, hogy 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 Mózesrel tart, hogy sugárzó formájában Isten közvetlenül mutatkozzon meg választott népének. Rembrandt interpretációjában egy melankolikus, magába merülő Mózesrel találkozunk, akinek személyes jelenlétét aligha értelmezhetjük arcának olyan dicsőséges fényléseként, amelyben maga az Úr mutatja meg önmagát. Rembrandt nyilván nem csak dramaturgiailag (a meghasonlott szubjektum intranzitív szereptávolítása révén), hanem a festői anyag idioszinkratikus kezelésével¹² 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* említetik, 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 intranzitívítása itt és most mindenesetre fölülír minden, a Szinájon történtek narratív egymásutánjával kapcsolatos ikonográfiai dilemmát is: hogy összezúzza-e vagy fölmutatja a táblákat, dramatólogiai megközelítésben okafogyott kérdésnek bizonyul.

Lukrécia magányossága

Az „egyszemélyes” másik példaként az 1666-ban készült minneapolis-i *Lukrécia*t (4. kép) veszem szemügyre. Ezt a Livius elbeszélését követő festményt Benesch 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*.¹³ A szakirodalomban e munkát együtt szokás tárgyalni a két évvel korábbi, vitatott autenticitású washingtoni *Lukrécia*val (5. kép), amelyet a *Corpus* szerzői stíluskritikai alapon Aert de Geldernek tulajdonítanak. Magam készségesen csatlakozom ehhez a dezattribúcióhoz, érveim azonban tisztán dramatólogiai természetűek. Úgy gondolom, hogy Rembrandt a minneapolis-i képen a hős római asszony tisztán morális okból elkövetett öngyilkosságának egy sokkal termékenyebb momentumát ragadja

¹² 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 mármint 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 alakatlan egymásmelletiségének antiklasszikus poétikáját nemcsak a kései Rembrandt festésmódjában, de rajzaiban (a lúdtollról a szélesebb és változatosabb nyomot hagyó nádtollra való áttérésben) illetve rézkarcaiban (a szabálytalanabb folthatású hidegtű szerepének növekedésében) is detektálja. Busch, Werner: *Rembrandts späte Zeichnungen mit der Rohrfeder*. In: Ders.: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. München: C. H. Beck, 2009. 135–158. itt: 147–148. Hasonló interpretációt fejt ki Nicola Suthor is: ld. Suthor, 2014. 113–123.

¹³ Benesch, Otto: *Rembrandt and Ancient History*. In: Ders.: *Collected Writings. (Volume I. Rembrandt)* London: Phaidon, 1970. 212–227, itt: 226–227.

meg, mint tanítványa, a dráma ilyen beteljesedéséhez pedig az idős mester különleges festői technikája – nevezetesen a festőkéssel való ördögös játéka is erőteljesen hozzájárul.



Rembrandt (1606–1669): *Lukrécia*, 1666. Olaj, vászon.
Minneapolis Institute of Arts



Aert de Gelder (1645–1727) Rembrandt
közreműködésével (?): *Lukrécia*, 1664. Olaj, vászon.
Washington D.C., The National Gallery

A történet rendkívüli népszerűségnek örvendett a 16–18. 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 korszakból¹⁴ – nem számítva ide a Tarquinius erőszakátételeit ábrázoló önálló jeleneteket.¹⁵ 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,¹⁶ 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

¹⁴ Pigler, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhunderts.* 2., erw. Aufl., I–III. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. 403–408.

¹⁵ Pigler, 1974. 435–437.

¹⁶ Schwartz, Gary: *Rembrandt. His life, his paintings.* 2nd. ed. London: Penguin Books, 1991. 330.

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* teljesezhet be.

Hogy 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-ben¹⁷. 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 férfirabszolgáét is, hogy utóbb úgy rendezhesse el, mintha házasságtörésen kapták volna őket. Lukrécia végül enged az erőszaknak. Sextus diadalittas távozása után azonnal hazahívítja 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 maradjon” – mondja, s még mielőtt a férfiak közbeavatkozhatnának, az öltözéke alatt rejtegetett törrel szíven szúrja 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.¹⁸

Amy Golahny feltételezése szerint Rembrandt közvetlen irodalmi forrását Livius egy Tobias Stimmer illusztrálta német nyelvű kiadása (1574) képezhette.¹⁹ 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 tördőfés utáni állapotra vonatkozó soraihoz kapcsolhatjuk.²⁰

¹⁷ Livius, *Ab Urbe Condita*, I. 57–58., Vö. magyarul: Titus Livius: *A római nép története a város alapításától I.*, (Fordította: Kiss Ferencné – Muraközi Gyula.) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982. 90–95; Vö. Ovidius, *Fasti*, II, 724–853; magyarul: Ovidius: *Római naptár. Fasti*, (Fordította: Gaál László.) Budapest: Helikon, 1986. 41–44.

¹⁸ Nem mehetek bele itt a Lukrécia-téma roppant szerteágazó irodalmi, kultur- és képtörténeti kontextusainak tárgyalásába: csak utalok Daniela Hammer-Tugendhat részletes forráselemzéseire: Hammer-Tugendhat, Daniela: *The Visible and the Invisible. On Seventeenth-Century Dutch Painting*. Berlin: De Gruyter, 2015.

¹⁹ Golahny szerint a Livius-kötet az 1656-os vagyonelejtárban 283-as sorszámmon 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, Amy: *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. 147–148. A teljes leltárt ld. *Rembrandt festői életműve*. Az előszót írta Giovanni Arpino, a kritikai válogatást és a dokumentációt készítette Paolo Lecaldano. (Fordította: Faragó Éva.) Budapest: Corvina, 1988. 89–90.

²⁰ Amint Golahny (Golahny, 2003. 154. úgy a Corpus VI szerzői is szó szerint idézik a Lukrécia haláláról szóló passzust a német Livius-kötetből (Van de Wetering, Ernst: *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. VI. Rembrandt's Paintings Revisited. A Complete Survey*. Dordrecht: Springer, 2015. 680, az idézett magyar Livius-kiadásban ld. 92–93.), és kötelességszerűen közlik Tobias Stimmer vonatkozó illusztrációját is, noha a melodramatikus ábrázolás – a hálófülke párnáira hanyatló asszonnyal, szívében a törrel, a körülötte hűledező négy férfivel és a háttérben balra a megerőszkolás

Az itt tárgyalt washingtoni és minneapolis-i munkán Rembrandt teljesen elhagyja a családtagok és a római tisztok ábrázolását: ahogy Amy Golahny – szerintem fölöttébb vitathatóan – fogalmaz, Lukrécia kivonja a „politikai kontextusból”.²¹ 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.²² Golahny a Rembrandt-olvasmányairól 2003-ban publikált könyvében még sajátkezű 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 minneapolis-i 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 keznyomát,²³ hanem mert az egyszemélyes dráma minden ábrázolása definíció szerint a *dráma egészének* és nem csupán a cselekmény valamely momentumának kell hogy megfeleljen.

Ha mármost nem összetartozó, hanem 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 nyelvi bírálja a tanítvány megoldásait, illetve nem csak az eredetin korrigál, hanem – megtarva a tanítványi kompozíció alapelemeit – egy külön lapon a maga verzióját is megalkotja.²⁴ Ha Rembrandt nem volt megelégedve Aert de Gelder munkájával, akkor *ad analogiam* az adott keretek között, tehát azonos méretben, formátumban és az egyetlen, frontálisan élénk lépő főszereplőre koncentrálna akár újra is koncipiálhatta az egészet. Sőt: figyelemmel arra, hogy az 50-es évek

jelenetének magyarázó megidézésével) a rembrandti invenció tekintetében teljesen irreleváns. Golahny ugyan tárgyal egy, a Rembrandt-műhelyhez kapcsolható rajzot, 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 széteső és súlypontiányos, továbbá olyan zavaros megoldásokkal (pl. az előtéri korlát erőltetett motívumával) operál, hogy Rembrandt bármilyen közvetlen szerepét létrejöttében bizvást kizárhatjuk. Jóval drámaibb hatása az a tollrajz, 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 atya, jobbról zokogó férje veszik körül. Lukrécia a horrortól elkerekedő szemei és szája, illetve a Collatinus vállán átvett karja és erőtlenül lehangoló kézjeje valóban szuggesztív hatást kelt, de ennek sincs sok köze Rembrandt festett Lukréciaíához.

²¹ Golahny, 2003. 155.

²² Szándékosan hagyom figyelmen kívül azokat a spekulációkat, amelyek a Lukrécia-képeket Rembrandt személyes élettörténetével, itt konkrétan Hendrickje 1662-ben bekövetkezett halálával hozzák összefüggésbe.

²³ Corpus VI. 2015. 682.

²⁴ Az alkalmi növendék Constantijn Daniel van Renesse egy *Menekülés Egyiptomba*-tárgyú rajzának 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 törekeny 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. Minderre 1652 körül kerülhetett sor. A teljes szöveget és Holm Bevers folyamat-rekonstrukcióját Ernst Van de Wetering ismerteti itt: Van de Wetering, Ernst: *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. V. The Small-Scale History Paintings*. Dordrecht: Springer, 2011. 240–241; illetve Corpus VI. 2015. 682–683.

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 a csődbe ment Abraham Wijs és felesége vagyonelejtárában történik említés,²⁵ de amelyről ezen az adaton túl több mint 350 éve nem tudunk semmit. Ha ez a hipotézis helyes, akkor eredetileg maga Rembrandt választhatta ki a közvetlenül Lukrécia öngyilkossága előtti pillanatot – és akkor azt kell értelmeznünk, hogy miért változtatott ezen.

E kérdés megoldásában lehet segítségünkre a dramatólogiai analízis módszere. Nem kérdéses, hogy a washingtoni képen mind a tőr tartása és pozicionálása, mind az asszony bal kézfeje suta benyomást kelt, és elrédődő, oldalra vetett pillantásával kombinálva épp itt és önmaga célba-vételeként (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 elrédődő tekintete azt sejtetné, hogy ő maga nem ezzel, inkább saját szégyenérzetével, készülő tettének erkölcsi indokaival és példaszörűségével van elfoglalva. Dramatólogiai kategóriákban fogalmazva: a véres akció végrehajtásához szükséges tranzitivitás nincs összhangban a belső meditációhoz szükséges magába-merüléssel, amely Lukrécia jelenlétét itt és most intranzitívva teszi. A kivillanó mellkas keresztüldöfése a képsíkra merőleges, célirányos mélységi mozdulatot követelne Lukréciaától, 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 (6. kép) révén – talán Rembrandt első, elveszett Lukréciajának vizuális forrásaként is szolgálhatott. Persze Raffaello munkájának dekoratív eleganciája – az arányos női test kecses tánca, a lehunytt szemű leány szép profilja, az architektonikusan keretezett klasszikus kontraposzt-kompozíció – nem annak a szigorúan motivált, tárgyilagos cselekvés-felfogásnak („realizmusnak”) a jegyében született, amelyen a



Marcantonio Raimondi (1480–1534) metszete Raffaello (1483–1520) rajza nyomán: Lukrécia halála, 1515.

Rézmetset, papír. Rijksmuseum

²⁵ Vö. Schwartz, 1991. 330.

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 *Lukrécia*jának kitalálásában, lehettek érvei az elkészült washingtoni munka saját kézbe vétele mellett is.

Feltűnő, hogy a minneapoliszi munkán 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 Lukréciajával 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, jobbában a véres fegyverrel épp leroskad az ágy szélére. De mielőtt végleg balra dőlné, utolsó erejével az ágyfüggöny zsinórjába kapaszkodik. Az elerőtlenedő felsőtestet a megmarkolt, felülről megfeszülő 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 törekénységét az asszony fülbevalójának jobbra való kilengése is érzékelteti.²⁶

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 tisztelen essék; /akkor is arra vigyáz még, mikor összeomol!”²⁷ Végül is ez az öngyilkosság legfőbb motívuma. Rembrandt az önuralom és fegyelmezetség 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 tükröződik²⁸. 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 esküdjének bosszút a zsarnok Tarquiniusok

²⁶ Horst Gersonnal ellentétben (vö. Gerson, Horst: *Rembrandt Paintings*. New York: Harrison House, 1968. 503 no. 372.) kevésbé tartom meggyőzőnek Michael Hirst föltételezését (Hirst, Michael: Rembrandt and Italy. *The Burlington Magazine*, 110, 1968. 221–223, itt: 221.), hogy a minneapoliszi *Lukrécia* és Caravaggio Galleria Borghese-beli *Dávidja* között genetikai kapcsolat volna: annak ellenére sem, hogy több motívum (pl a fegyver- és a testtartás, a kinyújtott bal kar, a fej tartása, a felsőtesten átlósan átvett 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 haldoklóknak. A Caravaggio képét jellemző téri mélység és a test erős plaszticitása is élesen ellentmond a rembrandti teremtés szinte áttetsző, kísérteties jelenségének.

²⁷ Ovidius, *Fasti*, II, 833–834., id. magyar kiadás 44.

²⁸ Számomra nem világos, hogy Gregor J.M. Weber milyen alapon hozza közös nevezőre a hősiességek Lukrécia és a bűneit bánó Júdás magányosságát. A „belső konfliktus” fogalma is olyan üres általánosság, amelyet – Bauch szellemében (vö. 140 ff.) – bizonyosan alkalmatlannak minősíthetünk Rembrandt „ikonográfiai stílusának” megragadására. Vö. Weber, Gregor J. M.: Inner Conflict. In: Bikker, Jonathan – Weber, Gregor J. M. (eds.): *Rembrandt. The Late Works*. (Contributions by Marijn Schapelhouman – Anna Krekeler – Christopher Wright.) London – Amsterdam: National Gallery Company – Rijksmuseum, 2014. 235–251. 244–245.

ellen. Rembrandt nagyjából életnagyságú Lukrécija még haldoklás közben is saját jobbában 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 Bal²⁹ és hozzá kötődően Simon Schama³⁰ értelmezésében kap erőteljes hangsúlyt: hogy az ábrázolást voltaképp egyszerre két véres agresszió megjelenítésének kellene tekintenünk. A fehér inget átítató vér a minneapolis-i képen nemcsak a szegényekkel együttélési képtelen asszonyé, aki önmaga ellen fordítja a fegyvert, de a férjéhez haláláig hű feleségé is, aki Sextus brutális férfierőszakának lett vértlen áldozata. Mindkét vérontásnak Lukrécia az elszenvedője: a megerőszakolás is, a halálos tördöfés is az ő ágyán történik meg, az ő fizikai testét éri, mintegy őt lukasztja 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 önszűrés utáni pillanat kiválasztásával, a test teljes eltakarásával, értsd: a seb mélyértelmű elrejtésével, a vér közvetett látványával és a törnek az asszony ölére való önkéntelen rámutatásával – megrendítő módon képes jelenvalóvá tenni a rezignált Lukrécia tragédiájának komplexitását³¹.

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 fölismereni Rembrandt formálásában: a pogány hősnő keresztény mártírrá való átértelmezésének tendenciáját. Szerinte a washingtoni (sajátkezűnek tartott) kép hősnőjének kartartása a megfeszített Jézuséra, a minneapolis-i 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 tört tartó jobb kézfejenél) 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 dolgo-

²⁹ Bal, Mieke: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 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.

³⁰ Schama, Simon: *Rembrandts Augen*. Berlin: Siedler Verlag, 2000.

³¹ Visszatérő megfigyelés a kommentárirodalomban, hogy Lukrécia megítélése a keresztény tradíció – különösképpen az orthodox kálvinizmus – szellemében legalábbis ambivalens: miközben értékeli 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.

zott. A szövet benyomását a festőmatéria áttörtsége, a többretegű 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 a festés puha textilt felidéző vastagságát), nem lapítja el a festékbarázdákat. Az érintetlenül maradt festékkérgek, illetve a róluk visszaverődő fény fokozza a felülethatás anyagszerűségét.³²

Nos, ez a spatulával manipulált, a hordozó, a festékanyagok transzparenciájára játszó festés-mód a legszembetűnőbbben épp az ing alsó felén nyer metaforikus/metonimikus értelmet: ott, ahol az átvérzés nyomait látni. Rembrandt kerüli a seb és a sűrű vér naturalisztikus megjelenítését. Nem a hős asszony *decorum*ának védelmében, mint például Paolo Veronese, aki bécsi *Lukrécia*-festményén 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. 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 festékpásmák, az ecset és a festőkés szabálytalan nyomai: úgyszólván azonossá válnak a képtapasztalatban.³³

A materiális kontaminációnak ráadásul időbeli hatása is van: Lukrécia drámájának a minneapolis-i 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.

³² 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, Jonathan – Krekeler, Anna: *Experimental Technique: the Paintings*. In: Bikker – Weber, 2014. 150–151. vö. *Corpus VI*. 2015. 681.

³³ Rembrandt az ellenkező stratégiát követi, de hasonló paradox eredményre jut, mint a *trompe-l'œil*-hatású virágszendéletek festője, Jan van Huysum, akinek eljárását Hanneke Grootenboer elemezte igen meggyőzően, vö. Grootenboer, Hanneke: *Rhetorik der Transparenz: Jan van Huysums Taütropfen und das Bild des Denkens*. In: Boem, Gottfried – Egenhofer, Sebastian – Spies, Christian (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München: Wilhelm Fink, 2010. 11–138. Van Huysum munkáit „elméleti képeknek” nevezi (124.). Elemzésének fókuszában a szirmokon és leveleken látható áttetsző harmatcseppek vizsgálata áll: ezek egyrészt lélegzetelállító realizmussal vannak megfestve, áttetszőek és színtelenek. Rajtuk hihetetlenül finom, pontszerű csúcsfények is megcsillannak, ami ’testesség’ 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 meg hasonlás 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 ráfestve a hordozóra, és mi az, ami a közvetlen képet átmettszve *alája* kerül? Ha nem is *trompe-l'œil*-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, 2010. 129.