

Erwin Panofsky

REMBRANDT ÉS A ZSIDÓSÁG*

Lise Lotte Möller 60. születésnapjára

Általánosan ismert tény, hogy a zsidók és a zsidóság Rembrandt van Rhyn életében jelentős szerepet játszott: kapcsolatban állt zsidókkal, Amszterdamban két évtizeden keresztül a zsidók negyedében lakott, és művészetében a zsidó mozzanat olyan erősen jelenik meg, hogy Eduard Kolloff szellemesen egyfajta „árnyalatnyi zsidószkodást” emleget a festő műveivel kapcsolatban.¹ Még ha figyelmen kívül is hagyunk minden olyan művet, amelyben a történeti kritika cáfolta a zsidó modellek használatát (mint

* A szöveg lelőhelye: Erwin Panofsky: Rembrandt und das Judentum. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18. 1973. 75–108. (– a magyar szerk.) Az itt következő tanulmány Erwin Panofsky hagyatékából származik. A kézirat, amely az 1920. 12. 28. dátummal végződik, annak idején a berlini Hochschule für die Wissenschaft des Judentums aulájában tartott előadás alapját képezte, s recenziója a *Vossische Zeitung*, 1921. január 4-ei reggeli számában jelent meg. Ugyanez év március 2-án az előadás – egy újsághír szerint – Gießenben a Gießener Művészetbarátok Köre előtt hangzott el ismét. A kézirat szerkesztése közben 1972 őszén ért utol az időközben szintén elhunyt Henri van de Waal 1969. április 14-én Amszterdamban mondott gyászbeszéde (In Memoriam Erwin Panofsky. March 30, 1892 – March 14, 1968. *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Nieuwe Reeks, Deel 35. no. 6. 1972. 227–244.). Miután a *Rembrandt und das Judentum* című előadást fél évszázadon keresztül a feledés homálya fedte, tudomásom szerint van de Waal az első és egyetlen, aki erre a „cseppre a Mare Judaicumban” E. P. műveiben utalt (uo., 230.: 7. jegyzet). Van de Waal ugyanakkor csak a *Vossische Zeitung*-ban megjelent vitát ismerte, amelyet nekrológja függelékében (uo., 238–240.) teljes terjedelmében közreadott – nyilván abban a hitben, hogy egy egyébként elveszett munkát mutathat be. E. P. később is gyakran mondta: *my personal sympathies are with, let us say, Holland in the 17th century* (levél Booth Tarkingtonnak, Princeton, 1944. november 11.); a másik *obiter dictuma* az volt, hogy végeredményben csak három zsidó származású zseni létezett, Krisztus, Spinoza és Einstein. Az 1920–21-es előadás szövege itt változatlan formában jelenik meg. Ahol esetleg az újabb kutatás datálási vagy interpretációs kérdésekben eltérő véleményt formált, azt lábjegyzetben jelezzük. Ezeket, illetve az általam tett megjegyzéseket és azokat a kiegészítéseket, amelyeket a szerző futólag odavetett kevés lábjegyzetéhez, négyesjegyű zárójellel különböztetjük meg az eredetitől. Az illusztrációk a szintén a kéziratban megmaradt, a szerző által Bartsch- vagy Bode-féle számmal jelzett fényképsor alapján egyértelműen beazonosíthatók. A mai olvasó számára a festményeket a Bode-szám helyett a korrespondáló Bredius-számmal láttam el, a rézkarcokat és rajzokat pedig a megfelelő Hind- és Benesch-számokkal. Az őrzési helyeket és tulajdonosokat ugyanígy megújítottam, illetve helyesbítettem. Wolfgang Stechow nem csupán átvette tőlem az efféle zavaros aprómunka javát, de ezen kívül tanácsaiért és ítéleteiért is hálás köszönettel tartozom neki, amellyel e tanulmány kiadásában segítségemre volt. *Gerda Panofsky*.

¹ [Eduard Kolloff: Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert. *Historisches Taschenbuch*. Hrsg. von Friedrich von Raumer. 3., Folge 5., 1854. 401., főleg

például az amszterdami úgynevezett *Zsidó menyasszony* esetében, amely valójában a festő fiát, Titust és annak menyasszonyát ábrázolja),² – még akkor is annyi marad, hogy a jelenség megköveteli figyelmünket. A művészettörténész számára természetesen kevésbé izgalmas az, hogy Rembrandt *egyáltalán* érdeklődött a zsidók és a zsidó jelleg iránt, mint inkább a kérdés, hogy ez az érdeklődés *hogyan* dokumentálódott művészi fejlődése során. Ugyanis csak ebben: *hogyan*, pontosabban milyen *sokféleképpen* kezelte Rembrandt a zsidóság problémáját (mint művészi megjelenítési problémát), és hogy ezáltal hogyan jellemzi a zsidósághoz *főződő* viszonyának alakulása művészettelfogásának alakulását, – csakis ebben volt különleges. A zsidóság mint olyan iránti érdeklődés a festő korának adottsága volt és népének karakteréből fakadt.

Nem véletlen, hogy a hollandiai zsidók a XVII. században hazájukról mint az „új Jeruzsálemről” beszéltek, hiszen a Spanyolországból és Portugáliából elűzött zsidóknak Hollandia szinte korlátlan szabadságot és tevékenységi lehetőséget biztosított. Az úgynevezett marranóknak – azoknak a spanyol, illetve portugál zsidóknak, akik erkölcsi vagy nem ritkán fizikai kényszer hatására alávetették magukat a keresztységnek, de titokban legtöbbjük hű maradt vallásához – az élet az inkvizíció nyomására maga volt a pokol. Ha látszatmegtérésük előtt csupán a kiutasítástól kellett félniük, újkeresztényként – ha eredeti vallásuk megtartásának csak a gyanúja is felmerült – börtön, kínzás és halál várt rájuk. Ezért egyre nagyobb tömegekben hagyták el a Pireneusi-félszigetet, hogy elsősorban abban az országban telepedjenek le, amely a menekülteket a legbarátságosabban fogadta (már a XVI. század végétől), és nem csupán menedéket nyújtott nekik, hanem a szellemi és gazdasági kibontakozás lehetőségét is biztosította.

Az amszterdami zsidó közösséghez nem sokkal 1600 után már több mint 400 család tartozott, akik nagyrészt kényelmes, nem ritkán ragyogó körülmények között éltek. Bár a zsidók külön negyedben laktak, semmiképpen sem az ugyanakkori német és itáliai, gettószerű elzártságról volt szó: eltekintve néhány jelentéktelen és nem szigorúan betartott korlátozástól a zsidók szabadon mozoghattak, keresztény polgártársaikkal szellemi és üzleti kapcsolatokat is kialakíthattak. Voltak közöttük nagyban játszó kereskedők, akik az indiai társaságokban is érdekelték voltak vagy maguk alapítottak saját kereskedelmi cégeket, az uzsorát pedig – módjuk lévén a becsületes pénzkeresésre is – szigorúan büntették; a közösség minden felettes hatóság nélkül teljesen önállóan, maga szervezte szociális életét. Árvaházakat, kórházakat, jótékony-

497. Kolloff megfogalmazása, a forrás megjelölése nélkül megjelenik: Carl Neumann: *Rembrandt*. 2. verm. Aufl. Berlin–Stuttgart, 1905. II.: 598., amelynek *Rembrandt és a vallásos élet Hollandiában* (Rembrandt und das religiöse Leben in Holland) uo., 546. című fejezete bizonyára alapvető jelentőségű volt az itt közreadott előadás megszületésében, amelyre dr. Reiner Haussherr hívta fel a figyelmemet, ezúton köszönöm.]

² [Egy New York-i magántulajdonban őrzött előtanulmány alapján nemrégiben Izsák és Rebekaként azonosították, akiket Abimelech kihallgat (I Móz. 26, 8), ld.: Horst Gerson: *Rembrandt Paintings*. Amsterdam 1968. 420, 502, Nr. 356. Az ószövetségi jelenet a festményen azonban „dehistorizált”. (Wolfgang Stechow levele G. P.-hoz, 1972. július 22.)]

sági egyesületeket alapítottak, három új zsinagóga nyílt és mindenekelőtt: a zsidók szellemi élete bőven a közösség határain túl is kifejtette hatását.

A spanyol és portugál zsidók egyébként is már régtől fogva az európai zsidóság elitjéhez tartoztak. A hellenisztikus-arab kultúra közvetítőiként – a rabbinikus és kabbalisztikus tudománytól teljesen függetlenül – filozófusként, költőként, orvosként és természettudósként tevékenykedtek; a fiatal amszterdami közösségben is az üzletembereken kívül egy sor magas szellemi színvonalat képviselő személyiség élt, akik tudósként vagy művészként a tanult keresztényekkel teljesen egyenrangú félként tárgyaltak. A humanista és történeti stúdiumokat a természettudományokkal és teológiával együtt buzgón támogató XVII. század a menekült marranókat szinte a kultúra letéteményeseiként köszöntötte, olyan emberekként, akiktől rendkívül sok mindent lehet tanulni, és akikre egyes keresztények éppen a legnagyobb bölcsességek birtokosaiként tekintettek: „Hebraei habent fontes, graeci rivos, latini paludes” – a latinoké a mocsár, a görögöké a folyó, de csak a hébereké a forrás – mondta egy német misztikus, aki szoros kapcsolatban állt a holland zsidókkal.³

A zsidókkal szembeni intellektuális szimpátia mellett, amely bizonyos körökben Hollandián kívül is érvényre jutott, Hollandiában a politikai, vallási és esztétikai rokonszenv is jellemző volt.

A politikai szimpátia onnan eredeztethető, hogy az inkvizíció elől idáig menekülő zsidók ugyanannak a hatalomnak az üldözöttjei voltak, amelynek rémtetteit a németalföldiek is oly sokáig a saját bőrükön tapasztalták, s amelytől nem is sokkal korábban véres harcok árán sikerült csak megszabadulniuk. A türelmet, amellyel a

³ [Abraham von Franckenberg (1593–1652) levele Gottfried Hegenichnek Amszterdamba 1643. január 21., megjelent Paul Felgenhauer Manasse ben Israelnek ajánlott *Bonum Nuncium Israelis* című könyvében, Amsterdam. 1655. 96. – vö.: Heinrich Hirsch Graetz: *Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. X. 3. verm. u. verb. Aufl. Leipzig, 1896. 84.: 3. jegyzet; ugyanehhez a levélhez újabban, a latin idézet említése nélkül ld.: Hans Joachim Schoeps: *Philosemitismus im Barock*. Tübingen, 1952. 18. A latin idézet ismét a forrás megadása nélkül Carl Neumannnál: Neumann 1905. i. m. 579. – Gershon Scholem professzor (Jeruzsálem), akinek számos irodalmi idézetért tartozom hálával, javasolta Abraham von Franckenberg szerzőségét figyelembe venni, valamint köszönöm arra vonatkozó tanácsát, hogy nézzem át Franckenberg Felgenhauerrel folytatott levelezését. Itt szeretném megköszönni prof. Paul Oskar Kristeller (New York) és prof. Dieter Wuttke (Göttingen) fáradságát is. A londoni Warburg Intézet munkatársa, Joseph Burney Trapp közlése szerint prof. Otto Kurz leleményességének köszönhető Luther tartalmi és nyelvi szempontból nagyon hasonló megjegyzésének megtalálása, aki pohárköszöntőjében mondja: „...Ideo vete dixerunt Ebreos ex fontibus bibere, Graecos ex rivulis, Latinos autem ex lacunis (D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Weimar, 1914. – D. Martin Luthers Tischreden 1531–46, III, 243, no. 3271 a, 9. August 1532). Ebből valószínűleg arra lehet következtetni, hogy már maga Luther is egy régebbi forrásra hivatkozott. Prof. Rudolf Till (Erlangen) valóban felhívja a figyelmet egy helyütt Hieronymus hasonló megnyilvánulására: *Haec nos de intimo Hebraeorum fonte libavimus, non opinionum rivulos persequentes* (Epistulae, XXVIII, 5). Prof. Till szerint továbbá a Luther-idézetben az oda nem illő *lacunis* kifejezést a *lagunis* (a görög λαγυνες = üvegek szűk nyakkal és nagy hassal) szóként kellene ragozni (H. J. Schoepshez írt levele, 1973. július 21-én, utóbbi szíves közlése szerint). Gerda Panofsky.]

hollandok a zsidókkal szemben viseltettek, éppen e zsidók kínzóival szemben kellett kiharcolniuk, s van abban valami megszegyenítő, hogy később a nagy Spinoza a hollandok velük szemben gyakorolt türelmére hittestvérei előtt úgy hivatkozhatott, mint amit nem mindig tudtak követni.

Ami az akkori hollandoknak a zsidókkal szemben táplált vallási rokonszenvét illeti, az mindenekelőtt azon alapult, hogy éppen a XVII. századi Hollandiában több olyan irányzat is megjelent, amely az ortodox kálvinizmussal ellentétben a szabad vallások, sőt egyenesen a természetvallások felé való fordulást képviselte. A kálvinisták irgalmat nem ismerő predestinációs tana eleve bizonyos ellentmondást és feszültséget hordozott magában abban az országban, amely a földi élet és az emberi értelem erejének értékét mindig is nagyra tartotta. Ez az ellentmondás formálisan is testet öltött a zsidó közösség felvirágzásának idején az úgynevezett remonstránsok vagy arminianusok (nevüket a leideni teológus, Arminius⁴ után kapták) mozgalmában, amely lényegében egy ellenzéki liberális pártot jelentett. Az arminianus irányzatnál, sőt annak mérsékelt változatánál, az úgynevezett „kollégiánsok” latin mozgalmánál (akik nem ismerték el a papok kiváltságait) is tovább mentek a „sociniánusok” (a két Sozzini⁵ után), akik a Szentháromság tanát támadták, s ezzel tulajdonképpen már azt a nézőpontot képviselték, amelyet általában deizmusnak neveznek. Eszerint a felebaráti szeretet és az istenfélelem, sőt talán már csak az első is elég a vallásos minőség eléréséhez. Ez a három irányzat úgy folyt egymásba, hogy számos változatuk alakult ki, amelyekre részben a Rotterdami Erasmus szülőföldjének mélyen gyökerező racionalizmusa és humanizmusa volt jellemző, részben pedig a velük született érzék a barátságos közösségi élet, a világ felett érzett öröm és a praktikusság összeegyeztetésére. Sok dologban a mennonitákhoz hasonlóan gondolkodtak, akikkel – még ha teljesen más feltételekből kiindulva is – antidogmatikus és antikonzfessionális felfogásuk egyezett. Az újrakeresztelők utódai tulajdonképpen a szentek közösségét akarták ismét életre hívni, amely az államtól, felsőbb hatalomtól, kereskedelemtől, fegyveres szolgálattól is független. Később azonban egyre inkább más liberális irányzatok nézőpontjához közelítettek és végeredményben csak toleranciájuk és egyházellenességük mellett tartottak ki. Rembrandt minden valószínűség szerint a mennonita szekta tagja volt.

Nem csoda, ha ez az egyházellenes kereszténység a zsidó vallással szemben a legkevésbé sem volt az: amint meggyőződtek róla, hogy a marranók nem pápisták, hanem éppen csak zsidók, minden rosszindulat nélkül fogadták őket, a sociniánusok például elfogadták, hogy azt mondják róluk: alig valamiben különböznek a zsidóktól.

Amennyiben a rokonszenv harmadik rétegét esztétikainak neveztük, az bizonyos fokig összefüggésben állt a vallásos szimpátiával. Ez a nép, amelynek vallásossága mindinkább elszakadt a dogmatikus-egyházi formáktól és úgyszólván már csak a Biblia képezte az alapját (s az Ószövetség nem kevésbé, mint az Új), tehát a hollandok a zsidók, mint a Bibliából megismert személyek közvetlen leszármazottai iránt

⁴ [Jakob Arminius (1560–1609).]

⁵ [Lelio Sozzini (1525–1562) és unokaöccse, Fausto Sozzini (1537/39–1604).]

legalább akkora érdeklődést mutattak, mint amit az ember saját dicsőséges múltjának maradékával szemben táplál. Így tettek például a XV. századi itáliaiak, akik a törökök által elűzött görögökben annak a nagy népnek a leszármazottait üdvözltek, amelynek saját szellemi kultúrájuk legjavát köszönhatték. Ugyanígy a hollandok számára a bevándorolt zsidók szokásai és erkölcsi az általános figyelem és egyfajta csodálat tárgyát is képezték. Az idegenszerűséget bizonyos fokig azonosították a patriarchálissal, a délvidéki-élénk jelleget és csillogó tárgyaikat a biblikussal, és hittek abban, hogy a kortárs zsidók megfigyelésével és tanulmányozásával a bibliai múlt kerül kézzel fogható közelségbe: az északi szemnek szokatlan sötét hajú, sötét szemű, sötétebb bőrű megjelenés – gazdag, idegenszerű ékszereik, a nehezen mozgó hollandok között feltűnő, legalább kétszer olyan heves gesztikuláció – mindez ellenállhatatlanul felkeltette az érdeklődésüket. És míg az amszterdami zsidó közösség gazdag és művelt tagjai a patriarchák, főpapok és írástudók reprezentánsainak tűntek, a sápatag, rongyos koldusok együttérzést keltő vonásaikkal és gesztusaikkal Lázár és a többi szegény és elnyomott késői utódaiként jelentek meg. Így aztán különösen a művészeket vonzották a zsidók. S míg egyrészt azért tanulmányozták a zsidókat, hogy bizonyos ábrázolásokhoz modelleket találjanak, ez a stúdium egész művészi felfogásukat befolyásolta: a zsidó típusok és tárgyak iránti érdeklődés a valósággal való érintkezésnek köszönhetően folyamatosan növekedett. A század legjelentősebb költője, Vondel⁶ köteteket töltött meg versekkel és drámákkal, amelyek az Ószövetség hőseit dicsőítették, s ha szabad hinnünk az egyik holland kultúrtörténésznek, akkor e hősök nyelvét nagy vonalakban még hozzá is igazította az amszterdami gettó lakóinak nyelvezetéhez.⁷ A XVII. század holland képzőművészetében és irodalmában tehát a vallásosság médiumán keresztül így talált utat e kifejezetten esztétikai alapú érdeklődés a zsidó jelleg iránt, amely végső soron az újszövetségi ábrázolásoknak is bizonyos judaizáló színezetet adott.

Úgy tűnik mármost, a képzőművészek között Rembrandtot nevezhetjük e „judaizáló” irányzat úttörőjének. A zsidóság iránti különleges érdeklődése bizonyos következetességgel következik abból a tényből is, hogy Rembrandt egyidejűleg a holland vallásos festészet megújítójának is tekinthető. Amennyiben az imént azt állítottuk, hogy a zsidók iránti művészi érdeklődés Hollandiában a vallásosságon keresztül vezetett, úgy bizonyosan érvényes a megállapítás fordítottja is: a holland festőnek, ha egyáltalán volt vallásos érdeklődés benne, szinte természetes szükségszerűséggel kellett a zsidók tanulmányozásához fordulnia. A XVII. század holland művészetét, már ha nem volt kifejezetten italianizáló, megzabolázhatatlan vágy hajította az individuális és konkrét-látható dolgok felé. Ennek következtében egyébként általában a táj-, zsáner- és csendélet-ábrázolások felé hajlott, sokkal inkább, mint az elbeszélő (történeti) kompozíciók felé. Ha azonban egy vallásos festészet meg akart

⁶ [Joost van den Vondel (1587–1679).]

⁷ Busken-Huet, [Conrad: *Rembrandt's Heimath. Studien zur Geschichte der nordniederländischen Kultur im siebzehnten Jahrhundert*. Autorisierte Übersetzung aus dem Holländischen von Marie Mohr. Hrsg. von G. Frhr. von der Ropp. I-II. Leipzig, 1886/1887. II.: 213.]

felelni ennek a holland művészi ízlésnek, akkor olyan stílusra kellett törekednie, amely mind a klasszikus idealizálástól, mind a normál külvilágnak a bibliai személyekkel való naiv azonosításától távol tartja magát. Az egyidejűleg vallásos és realiztikus, történelmi és konkrét művészet utáni igény tehát Rembrandtot pályafutása kezdetétől mondhatni természetes szükségszerűséggel vezette a zsidóság tanulmányozásához, amitől a bibliai források érzéki megjelenítésének lehetőségét is remélhette. Már Gerard Dou egyik képén, amely leideni műtermében ábrázolja a 22 éves Rembrandtot, a festőállványon egy zsidó papok disputációját ábrázoló festmény⁸ áll; miután pedig 1631-ben vagy 1632-ben áttette székhelyét Amszterdamba, még nagyobb arányban kezdett zsidó modelleket használni és általában is kapcsolatokat építeni velük. Érdeklődése pályafutása végéig nem csökkent (ráadásul 1639-ben maga is átköltözött a zsidónegyedbe).

Rembrandt művészi magatartását a zsidókkal szemben azonban emberi és gyakorlati kapcsolatai alakították. Már 1636-ban találkozhatunk annak a férfinak a képmásával, aki úgy tűnik, élete végéig jó barátja maradt és az amszterdami közösségben az egyik legelőkelőbb személyiség volt: Manasse ben Israel főrabbi és termékeny teológiai író. Manasse különösebb ravaszkodás és mélyebb tudás nélkül, jellemének feddhetetlenségével, türelmes, megbocsátó lényével és messianisztikus hitének erejével mindenhol rokonszenvet ébresztett. Egyenesen úgy tűnik, mintha a középpontja lett volna zsidóbarát keresztények egy bizonyos körének, könyveit legnagyobbbrészt keresztény tudósoknak és államférfiaknak ajánlotta, és például Barlaeus, az egyik legjelentősebb holland humanista, latin nyelvű verset is írt a tiszteletére. A költemény mindkét férfiú jellemére egyaránt rávilágít, s mind rájuk, mind a valóságosan is humanista korszellemre jellemző; a verset itt a következőképpen próbálom meg visszaadni:

Mindenki tiszteli az istent. Nem csak egyetlen népnek / és egyetlen kornak jutott a hit kiváltsága. / Még ha különböző is a szellem, mégis mind annak jegyében élünk. / És az értelemnek mindenütt megvan az értéke. / Ez, kedves Manasse, az én hitvallásom; / Így érzem én magam kereszténynek, Te pedig Magadat Ábrahám ivadékanak.⁹

A zsidó nép történelme szempontjából Manasse jelentősége az, hogy közbenjár annak érdekében, hogy Angliában is letelepedhessenek; de nem politikai okok miatt, hanem a Messiás eljövételét várva: akkoriban általánosan elterjedt volt a hit, hogy a Messiás eljövételének ideje közeleg. A próféciaák beteljesüléséhez már csak egyetlen feltételnek kellett megvalósulnia: hogy az utolsó országban is megtelepedjenek, ahol eddig még nem. E célból Manasse nagyon szép angol védőbeszédet írt, amelyet Moses Mendelssohn fordított le, és 1655-ben maga is Angliába ment; nem tartom lehetetlennek, hogy ez a tartózkodás Rembrandtot is ösztönözhetette egy angliai utazásra. Ismerjük ugyanis egy rajzát, amely kétségkívül Londont ábrázolja, és stílusa alapján

⁸ [Adolf Rosenberg: *Rembrandt, des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen*. 3. Aufl. Hrsg. von W. R. Valentiner. Stuttgart-Leipzig, 1908. XV. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 2.)]

⁹ [Kaspar van Baerle (1584-1648) Manasse ben Israel *De creatione problemata XXX*, Amsterdam, 1635. A költemény latin szövege C. Neumannál 1905. i. m. 574.]



1. Rembrandt: Nabukodonozor kolosszusa. A Manasse ben Israel *Piedra gloriosa* c. munkájához készült rézkarc részlete, B. 36, Hind 284. [1655]

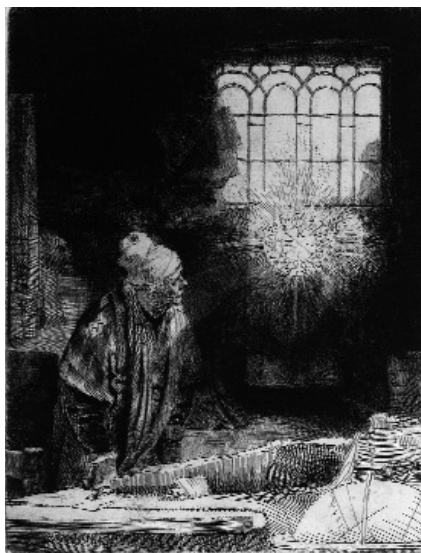


2. Rembrandt: Dávid és Góliát. A Manasse ben Israel *Piedra gloriosa* c. munkájához készült rézkarc részlete, B. 36, Hind 284. [1655]

leginkább erre az időre tehető. Mindenesetre Rembrandt még ekkortájt is közel állt hozzá, ugyanis ugyanabban az évben, 1655-ben készített négy rézkarcot, amelyek Manasse *Piedra gloriosa* című könyvének illusztrációi lehettek, s amelyek csak akkor válnak érthetővé, ha összevetjük őket Manasse kommentárjaival – ami mindeddig nem történt meg igazán. Manasse Nabukodonozor mindenki által ismert álmát az agyaglábú kolosszusról úgy értelmezi, hogy a kő, amely miatt a kolosszus összeomlik, s amely olyan nagy lesz, mint a világ, a Messiást szimbolizálja, valamint Dávid köve, amellyel legyőzte Góliátot, és az a kő, amelyen Jákob fejét nyugtatva az álmot látta, ugyanezt a szimbolikus jelentést hordozza. Rembrandt egyik lapján például a kolosszus látható (1. kép), amely a világ négy birodalmát ábrázolja (a fej Babilóniát, felsőteste a Méd Birodalmat és Perzsiát, a törzs alsó része Görögországot, a lábak az iszlám- és nyugatrómai világot), – a kő, amely a Messiást jelképezi, ezáltal olyan szférába került, hogy reprezentálja világjelentőségét. Egy másik lapon Dávid és Góliát harca jelenik meg, amelynek során Dávid öt követ sorakoztat fel, de csak egyet használ – ezt is lehet úgy értelmezni, hogy a négy világi monarchia a Messiás birodalmával szemben háttérbe szorul (2. kép). A harmadik lapon Jákob álmát látjuk; az egyik angyal a követ mutatja neki. Az az önmagában érthetetlen tény, hogy a mennyekbe vezető létrának miért csak a közepén fekszik Jákob, Manasse kommentárja szerint nem



3. Rembrandt: Jákob lajtorjája. A Manasse ben Israel Piedra gloriosa c. munkájához készült rézkarc részlete, B. 36, Hind 284. [1655]



4. Rembrandt: Doktor Faustus [A cím XVIII. századi, a kép tárgyát mindeddig nem sikerült egyértelműen beazonosítani.] rézkarc, B. 270, Hind 260. [1652 k.]

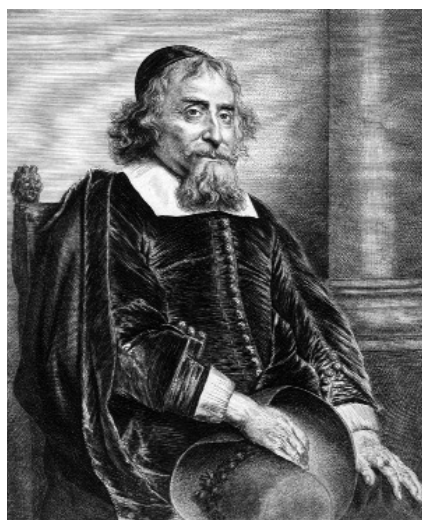
jelent mást, mint hogy Jeruzsálem a világ közepe és hogy a világi birodalmak lefelé buknak (3. kép). Látható, hogy Rembrandt mennyire igyekezett beleélni magát ebbe a misztikus gondolatmenetbe, és talán Manasse volt az, aki a kabbalába is bevezette őt (Manasse meggyőződéses kabbalista volt) – legalább annyira, amennyire az szükséges volt a leginkább az *Alkimista* vagy *Doktor Faustus* címen ismert rézkarc (4. kép) elkészítéséhez. Aligha kétséges, hogy a képen egy kabbalisztikus szellemidézési jelenet látható, mivel egyrészt semmiféle alkimista szerkezet nem jelenik meg rajta, másrészt viszont a nem egyértelműen kiolvasható feliratban az *Adam* szó ismerhető fel, amely számos kabbalista képlet alkotóeleme (ugyanígy az *Algar* kifejezés a kabbalista *Aglára* emlékeztet).

Rembrandt valószínűleg szintén Manassének köszönhette, hogy megismerkedett a héber írásjelekkel, amelyek több képen is felbukkannak. Bizonyára nem vette volna magának a fáradságot, hogy részben jelentéktelen helyeken elhelyezze őket, hogyha fáradságos munkával sablon segítségével másolta volna őket oda. És mindjárt látunk egy további példát arra is, hogy Rembrandt egyes rabbik bibliamagyarázatait is ismerhette.

Engedjék meg, hogy Manasse 1636-os portréját mutassam be Önöknek – egy nem különösebben éles elméjű, de jóindulatú ember képe látható, aki nem kifejezetten zsidó, még kevésbé germán, inkább enyhén mulatt típusú (7. kép). Összehasonlításképpen nézzük meg Ephraim Bonus vagy Bueno, zsidó orvos tizenegy



5. Rembrandt: Ephraim Bonus [Bueno],
rézkarc, B. 278, Hind 26.



6. Jan Lievens: Ephraim Bonus
[Bueno, 1636 k.], rézkarc

évvel később karcolt, illetve festett portréját (5. kép). Ezt az ábrázolást először Lievens rézkarcával (6. kép) vethetjük össze: míg Lievens – a van Dyck-i portréművészet szellemében – az ábrázoltat bizonyos külső méltósággal és pompában próbálja megjeleníteni, az ülés reprezentatívabb testtartásában, ápolt hajjal és arcszőrrel, szép bársonyfelöltőben, a háttérben felbukkanó masszív oszlop előtt – addig Rembrandt éppen ellenkezőleg rendkívüli, szinte megrendítő hatást ér el az alacsony, majdnem satnya termetű, rövid karú férfi ábrázolásával, akinek kicsiny arcát szinte összenyomja a nagy kalap (5. kép). Ugyanakkor mélabús szemeinek mélyről fakadó jósága belső nagyságot sugall, amelyet a külső megjelenés silánysága nemhogy csökkent, hanem éppen hangsúlyoz. A fiziognómia nem nagyon hasonlít, és főként nem hangsúlyozza a zsidóságra jellemző vonásokat.

Jellemző az ellentét Manasse és Ephraim Bonus portréja között: az előbbin Rembrandt, bár láthatóan szeretetteljesen tanulmányozta, nem mélyedt el eléggé a személyiségben annak speciális erkölcsi és hangulati tartalma szerint; Ephraim Bonus arcképe viszont éppen hogy a megfelelő hangoltságnak köszönheti igazi értékét. Mindez jól mutatja, hogy Rembrandt magatartása a zsidókkal és a zsidósággal szemben művészi pályafutása alatt egyáltalán nem maradt változatlan, hanem éppen abban az értelemben alakult, ahogyan az művészi felfogásával is történt.

Ugyanis, még ha Rembrandt a zsidóság lényegének szeretetteljes megközelítésével saját idejében nem is állt egyedül, hanem – mint láttuk – általános, sőt nemzetközi jelenségnek volt tekinthető, végül mégis kivételes abban, hogy ezt az érdeklődését pályafutása során hallatlan mértékben elmélyítette. Viszonya a zsidósághoz – és a témánkkal való foglalkozás ezért lesz a művészet történései számára éppen olyan tanulságos, mint a zsidóság történéseinek – abban az értelemben alakult, hogy a



7. Rembrandt: Manasse ben Israel portréja, rézkarc, B. 269, Hind 146.

kezdeti külsődleges jellegzetességekre irányuló érdeklődését előbb valamiféle hangulati-érzületi, majd metafizikus érdeklődés váltotta fel. Szinte egyetlen más képzőművésznél sem igazolódik a megfigyelés annyira, mint nála, miszerint egészen nagy mesterek ifjúkorukban még a mindennapit, ha tetszik: a tradicionálisat keresik, középső periódusukban maguk teremtik meg a tradíciót, késői korszakukban pedig meg is haladják saját tradíciójukat. Így korai korszakában – amely nagyjából az *Éjjeli őrzéssel*, tehát 1642-ben ért véget – nem látta másként a zsidókat, mint ahogyan az ő korában általános volt: amint Manasse ben Israel portréján főleg jellegzetes egyéni vonások ismerhetők fel, anélkül, hogy ezek ennek a férfinak a lényegéről teljes valójában elárulnának valamit, a többi zsidót is, akik modellül szolgáltak neki,

vagy akiket történeti kompozícióiban megörökített, bizonyos értelemben csak karaktertípusoknak látta. Rembrandt korai korszaka három jellegzetességről ismerhető fel: először is az erős karakterizáló-jellemábrázoló készség, amely éppen ebben az időben Amszterdam keresett portréfestőjévé tette őt; azután a vonzódás az erőteljes kifejező mozdulatokhoz (nagy számban ismerünk rézkarcokat és festményeket, amelyeken saját arcát a legrémesebb grimaszokba vágva tanulmányozza), – elég csak a korszak főművére, a *Sámson megvakítására* utalnunk. Végül a kissé még zabolátlan érdeklődés a festői, a fantasztikus dolgok iránt, amely sajátos, de mégis érthető módon egyrészt a festői-toprongyos, másrészt a festői-pompás előnyben részesítéséhez vezette; azaz két szélsőséghez, amelyekben az a közös, hogy egyfajta rendkívüliséget képviselnek, s annak a *Kunstwollennek* felelnek meg, amely a fényjelenségek, a különböző fénytörések és fényvisszaverődések megfigyeléséből fakad.

Az ifjú Rembrandtnak e hármas viszonylatban különösen kapóra jöttek a zsidó modellek. Először is azt ragadta meg, ami talán a legfeltűnőbb volt rajtuk, s ami az erőteljes kifejező mozdulatokhoz való tényleg barokkos vonzódásnak a leginkább megfelelt: a kezek és pillantások élénk és expresszív mimikáját.

Engedjék meg, hogy bemutassak Önöknek egy tanulmányrajzot, amely valószínűleg az amszterdami tartózkodás elejéről való (9. kép): a rajzon előrehajtott fejfel és széttárt karokkal élénken gesztikuláló, jellegzetesen zsidó habitusú koldus alakja látható, amely egyébként a festői-toprongyos iránti vonzódást éppen úgy tükrözi, mint a túlzó gesztusok használatának tendenciáját. Ezt az alakot később egy rézkarcban Péterként használta fel.



8. Rembrandt: József elbeszéli álmát [1638], rézkarc, B. 37, Hind 160.

Majd két rézkarc: az egyiken (8. kép) József az álmát meséli kezének és arcvonásainak erőteljes mimikájától kísérve, amely hatásos ellentétben áll az agg Jákob nyugodt, de nyugodtságában is meglehetősen beszédes székszéksével, valamint bátyjainak leplezetlen gúnyolódásával; a másik (10. kép) azt a jelenetet ábrázolja, amelyben Jézust a nép elé bocsátják, és a zsidók részben Pilátust sürgetik, hogy meghozza ítéletét, részben a népet próbálják nyugtatni. Pilátust magát is jellegzetesen zsidó vonásokkal ruházta fel, s a művész e korszakának zsidóábrázolásai közül a második kategóriába tartozik – azok közé az ábrázolások közé, amelyeken az arc- és jellemképzés iránti érdeklődés már háttérbe szorította a kifejezésteljes mozdulatok keresését és a figurák orientális-pompázatos díszítésével párosult. Ide tartoznak az úgynevezett rabbi-ábrázolások, azaz idős zsidók karakterfejei, akiket a ragyogó megjelenés feletti örömeben csodálatos bársonykabátokba öltöztet, súlyos arannyal díszít, s olyan fantasztikus fejfedőkkel lát el, amelyeket nagyrészt maga talált ki. Mutatok Önöknek egy művet, amelyet a nagyjából 30 éves művész festett: egy – a Devonshire herceg gyűjteményéből való – nagyszerű rabbi-portrét (11. kép):¹⁰ hogy a Biblia szóhasználatához híven fogalmazzak, mintha inkább a „főembert” festette volna meg,



9. Rembrandt: Koldus [Idős férfi széttárt karokkal, előkészítő rajz a Szent Péter és János a templom kapujában c. rézkarchoz, B. 94., 1629 k.] fekete kréta papíron, Drezda, Kupferstich-Kabinett [Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 6 vols. London etc. 1973, no. 12.]

¹⁰ [Legutóbb Robert Eisler értelmezte Usia királyként, aki leprás lett (2 Krón. 26, 19), ld.: Horst Gerson: *Rembrandt Paintings*. Amsterdam, 1968. 222, 491, no. 70.]



10. Rembrandt: Ecce homo [Krisztus Pilátus előtt, 1636], rézkarc, B. 77, Hind 143.



11. Rembrandt: Rabbi [A leprával sújtott Uzziás király] olaj, vászon, Br. 179 Chatsworth, Devonshire Collection [1635]

nem az írástudót: a nagy mellesat, a súlyos bársonykabát és a szinte világító erejű turbán nagyon gazdag és előkelő hatást kelt. A férfi személyisége áthatóan okosnak és együttérzésmentesen energikusnak tűnik, amely az összeszorított szájban éppúgy kifejezésre jut, mint a szinte szúrós tekintetben és az öntudatos határozottsággal összefogott kezekben. Itt is és minden hasonló esetben a fajtasajátosságok a leghatározottabban jelennek meg.

Belszár lakomájának jelenete (12. kép) bemutatja, hogy a korai korszaknak ezen különböző tendenciái hogyan futnak össze a nagy elbeszélő (történeti) festményeken, ahogyan itt az egyedi jellegzetességek megfigyelése a túlhangsúlyos kifejezések tendenciájával és a keleti pompa kibontakozása felett érzett örömeivel olvad egybe. A kompozíció még teljesen barokkos, a zsidó típusok minden további nélkül keverednek a nem zsidókkal: Belszár és az öreg zsidó feje között balra a háttérben meglátható Saskia von Uylenburgh, a művész fiatal feleségének világos arca. A titokzatos írás viszont különös pontossággal felel meg a Talmud leírásának, amely szerint a Mene Tekel felirat nem vízszintesen, hanem függőlegesen jelent meg a falon, úgy, hogy csak az tudja elolvasni, aki tisztában van a helyes irány titkával:

S	Ur	T	M	M
			e	e
I	F	K	N	N
N	R	L	E	E ¹¹

¹¹ [Johs.] Dyserinck szerint [Eene Hebreeuwsche Inscriptie op een Schilderij van Rembrandt. *De Nederlandsche Spectator*, 1904. 160.] Belszár felirata a Talmud-féle magyarázat ismeretét feltételezi,



12. Rembrandt: Belsazar lakomája. [olaj, vászon, 167 x 209 cm, 1635 k.]
Br. 497. London, National Gallery

Az ilyen képek miatt érthető, hogy Constantin Huygens (korának egyik legragyogóbb elméje és fiatal korától kezdve Rembrandt pártfogója) az ifjú művészt minden kortársának leginkább eleven és erőteljes affektusai miatt dicsérte.

Ellentmondásnak tűnhet, hogy Rembrandt eddig emlegetett korai periódusát egyszerre véltük jellemezhetőnek mind a jellegzeteshez való vonzódásával, mind az erőteljes affektusok tendenciájával. Ha ugyanis a jellegzetesség az individuális sajátosságok kiemelését jelenti, akkor annak az indulati állapotnak (Affektzustand) mondhatni kézzel fogható megjelenítése, amelybe egy-egy figura kerülhet, éppen hogy az individuális vonások az általános javára történő visszahúzódását feltételezi: harag vagy gyűlölet, megbánás vagy odaadás – ezek a hangulati állapotok, ha tényleg végletesen megnyilvánulnak, a műalkotásban bizonyos tipikus mozdulatokban és arckifejezésekben kell hogy megjelenjenek, amelyeket a haragos vagy rettegő individuum úgy visel magán, mint egy ruhadarabot vagy maszkot. Arc-

miszerint a Mene Tekel nem olvashatóan jelent meg a falon, hanem úgy, hogy mindig három függőlegesen egymás felett álló betűt kell összeolvasni (hogy az értelmezésre szoruló, titokzatos tartalom kivehető legyen). R. így festette meg, Dyserinck pedig azonnal Manasséra gondol. [Rainer Hausherr legutóbb (Zur Menetekel-Inschrift aus Rembrandts Belsazarbild. *Oud Holland*, 78. 1963. 142.) ismét foglalkozott a felirattal. Úgy véli, hogy Franz Landsberger (*Rembrandt, the Jews and the Bible*. Philadelphia, 1964. 152.) ismerte fel először, hogy az írást felülről lefelé kell olvasni és jobbról kell kezdeni, noha Dyserincknek (Landsberger bibliográfiájában említve, 184.) köszönhető, hogy erre az olvasási módra már 1904-ben rávezetett.



13. Rembrandt:
Zsidó koldus [Botra
támaszkodó paraszt,
magas süveggel,
1639] rézkarc,
B. 133, Hind 164.

kifejezések és mozdulatok, amelyek az általános kifejezésforma kedvéért elvben tagadják az individuális sajátosságokat. Az olaszok Leonardo óta egész teóriát építettek a mimikára, amelyben – az individuális tökéletes absztrakciójával – a lélek minden állapotára, még a legbonyolultabb kevert effektusokra is megadnak egy bizonyos jellegzetes arckifejezést. A karakterisztikusságra való hajlam tehát, úgy tűnik, ellentétet alkot az affektusokat kifejező gesztusok törekvésével szemben. Ennek ellenére e két tendenciának van közös mozzanata, sőt, ugyanannak a dolognak két különböző oldalát jelentik. Ugyanis egy effajta portrészertő karakterizáció, bármennyire is az ábrázolt személy egyéni sajátosságait fejezi ki, mint azt a devonshire-i rabbi-képen láthattuk, a valóságban az emberi lélek *lényegét* éppen úgy merev és ezért általános képletbe szorítja, ahogy az affektust tükröző taglejtés is ezt teszi az emberi lélek *állapotával*. Ugyanis amíg egy emberben csak azt ismerjük fel, amit jobb híján „jellemnek” nevezünk, nevezetesen egészen határozott, egyszer s

mindenkorra megfogalmazott tulajdonságokat – mint például akaratérő, emberbarátság vagy ehhez hasonlóak – addig ezt az embert éppen olyan kevésbé ismerjük, mintha őt csak *sub specie* egy bizonyos drámai szituációban ismertük volna meg. Jól ismert tapasztalat, hogy minél bizalmasabb viszonyba keveredünk valakivel, természetének lényegét annál kevésbé fogjuk majd efféle, állítólag jellemző vonásokkal leírni, és még ha ésszel belátható is, hogy az illetőnek, aki már bizalmas barátunk, bizonyos jellemző tulajdonságai vannak, érzelmi szempontból ezek a tulajdonságok majdhogynem lényegtelennek válnak ahhoz a nem leírható tulajdonsághoz képest, amelyet e barátunk lényegének érzünk; s ezt már csak olyan kifejezésekkel tudjuk körülírni, amelyek kevésbé a tulajdonságokra, mint inkább a vele szembeni érzelmeinkre vonatkoznak. Így már nem ellentmondás, hanem inkább egy és ugyanaz, ha az ifjú Rembrandt egy lélekállapot végtelenségét egy kifejező gesztus (Ausdrucksgebärde) merev és tipikus formájába kényszeríti, vagy ha egy teremtet lélek végtelenségét az úgynevezett karakter végső soron ugyanolyan merev és tipikus formájába önti. Nagy sikerei, amelyeket éppen ifjúkorában aratott portréfestőként, talán azzal magyarázhatók, hogy az emberek a lelkük mélyén sokkal inkább stilizált karakterekként látják magukat viszont, mint alapvetően megfoghatatlan individuumként.

Második korszakában mármost, amely egy fél emberöltőt is felölel, a lelki élet megszilárdításának tendenciája válik meghatározóvá: itt is azt látjuk, ahogyan képmásban vagy fejtanulmányban az embert mint egészet akarja ábrázolni, illetve azt, ahogy elbeszélő kompozícióiban a figurák lelkiállapotát jeleníti meg. Most a portré jellem helyett egész egyszerűen *embert* mutat, akiről már nem tudjuk megmondani, hogy ilyen vagy olyan tulajdonsággal rendelkezik, de aki már kezdettől fogva

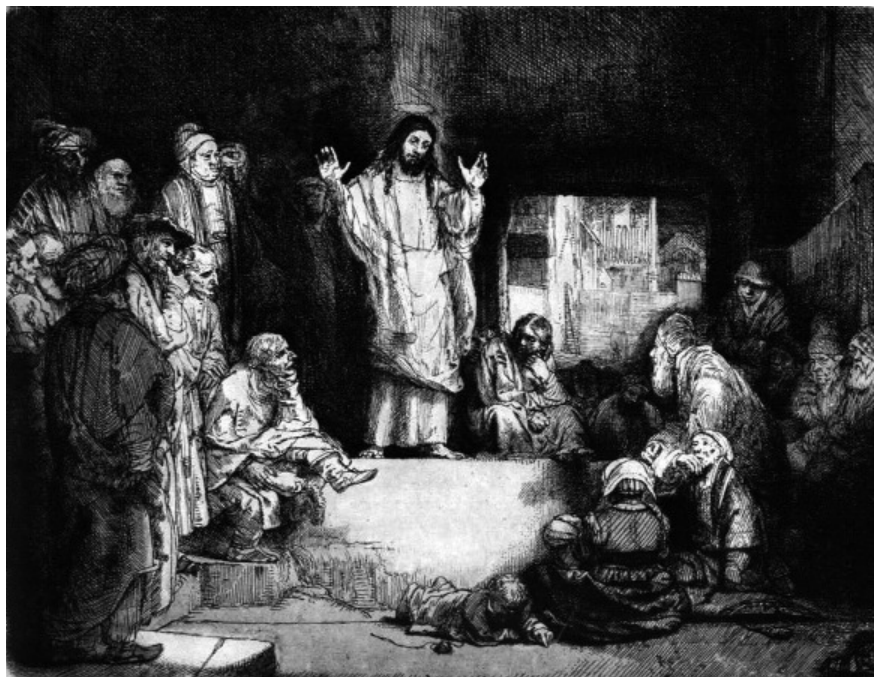
annyira ismerősnek tűnik számunkra, mint akihez – jellemének puszta ismeretén túl – kivételes bensőséges viszony is fűz bennünket. A *karakterportré*ből, ha nevet is szeretnénk adni neki, *hangulat-portré* lesz, s ugyanígy: az affektust értelmező gesztusból, amely az ember lényegét bizonyos fokig a harag vagy a szeretet tipikus kifejeződése mögé rejt, hangulati gesztus válik, amely, éppen fordítva, a szeretet vagy harag látszólag általános megnyilvánulásában az embert leplezi le.

Hadd emlékeztessem Önöket még egyszer Ephraim Bonus portréjára (5. kép): ha összehasonlítják a Devonshire-i hercegi gyűjtemény Rabbijával vagy akár Manasse ben Israel rézkarcával, meg fogják érteni, hogy mit próbálok elmagyarázni: hogy itt már nem egy így és így megnevezhető tulajdonságokkal rendelkező karakter áll előttünk, nem az erős akaratú vagy az okos, de nem is a barátságos vagy a jóindulatú – hanem csak egy *ember*, aki ismerős nekünk, egy ember, akiről tulajdonképpen semmi mást nem mondhatunk, mint hogy valamilyen közelebbről nem meghatározható, de mindenesetre pozitív érzés okán *kötődünk* hozzá. Ebben az időben ugyanis Rembrandt számára a zsidó is háttérbe szorult az emberhez képest – nem abban az értelemben, hogy a zsidók most megszűntek zsidók lenni, hanem úgy, hogy a zsidó mozzanat most teljesen individuális lett. Jan Lievens Ephraim Bonusa, még ha tekintélyt parancsolóan és megszépítve jelenik is meg, sokkal erősebben mutatja fajtájának általános karakterszálait és testi jellegzetességeit, mint Rembrandt külsőleg egyáltalán nem idealizáló rézkarca, amely – szent Pál szavaival – inkább a „belsejében zsidót” (Róm. 2, 29 – a szerk.) fejezi ki. Egy 1639-ből származó zsidó koldus alakja (13. kép) még a koldus és a zsidó, miközben természetesen az erkölcsi és hangulati mozzanat, az együttérzés a szerencsétlennel erősen érvényesül a szintén jól reprezentált karakterisztikus jegyekkel szembeni érdeklődés mellett. Ugyanakkor az 1645-ös képmás (14. kép)* már sokkal inkább csak egy ember, akinek zsidósága és szegénysége csak annyiban érzékelhető, amennyire ezek individuális lényében megmutatkoznak, anélkül, hogy többé-kevésbé általános, fogalmilag megragadható jegyekben megismerhetnénk őket; mint ahogyan aztán az is nagyon jellemző, hogy a középső periódus Rembrandtja méltatlannak találta volna magához, hogy koldusait toprongyos ruhákkal és ehhez



14. Rembrandt: Zsidó férfi arcképe, olaj, vászon, Br. 247. Edinburgh, National Gallery of Scotland

* [A képet ma a kutatás nem tekinti Rembrandt sajátkezű munkájának.]



15. Rembrandt: Jézus prédikál ['La petite tomb', 1652] rézkarc, B. 67, Hind 256.

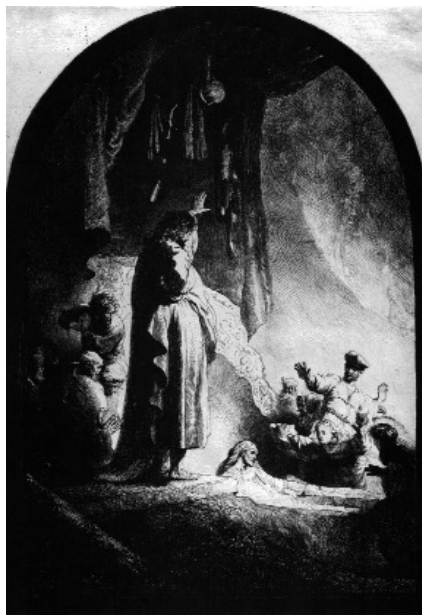
hasonlókkal jellemezze: inkább azzal lesz a kép megrázó, hogy balsorsukat a mindennapi, sőt ünnepnapra külső habitusával ruházza fel.

Így Rembrandt középső korszaka kompozícióinak speciálisan zsidó gesztikulációja teljesen új éthoszt nyer. A zsidó gesztikuláció azonos a román népek, például az olaszok gesztikulációjával *elevenességében*, de különbözik tőlük *határozatlanságában*: míg az olaszok gesztikulációja valóban *gesztus-nyelvet* jelent, amelyben nem csak az *indulatoknak*, hanem bizonyos *egyértelmű jeleknek* is jelentése van, úgy tűnik, a zsidó taglejtés éppen ellenkezőleg az érzések és gondolatok *kifejezhetetlensége* előtt *rezignál*: a váll felhúzása, a fej ingatása, a kifelé fordított kézfej oly igen gyakran kigúnyolt úszó mozdulata – mindebben van valami határozatlanság, gyámoltalanság és többértelműség. A test szívesen *tenne* valamit, hogy a lélek kifejezhesse magát (az északi népektől éppen különböző módon), de amit aztán meg tud tenni, az pont nem elég, hogy a kifejezés valóban *adekvát* legyen (az olaszoktól is különböző módon). Ahogyan a zsidó dialektika nem szívesen használ apodiktikus és asszertorikus formákat, és sokkal szívesebben kérdő mondatokban, hipotézisekben és „talán” kezdetű mondatokban fejezi ki magát – úgy a zsidó gesztus-nyelv sem áll meg a világos, határozott kifejezésnél, hanem a merészen utalgató régióban ragad meg. Jellemző tehát, hogy a *korai* Rembrandt, aki vonzódott a kifejező gesztusok túlzó megjelenítéséhez és tipizálásához, ami miatt joggal nevezték korai korszakát *romanizáló*nak – hogy a korai Rembrandt, mondom én, a zsidó gesztikulációban

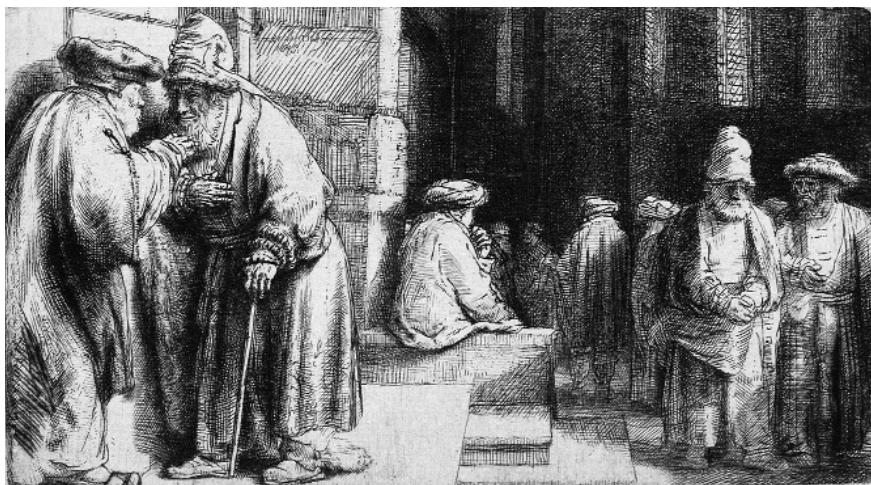
csupán az eleveniséget látta, míg bizonytalansága és gyámoltalansága elkerülte figyelmét (úgyhogy a Belszár-képen látható zsidók ugyanúgy gesztikulálnak, mint egy barokk kép olaszai). Ezzel szemben Rembrandt középső korszakában ráértett a zsidó gesztus-nyelvnek erre a gyámoltalanságot és bizonytalanságot kifejező tartalmára – gyámoltalanság és bizonytalanság, amelyben a mélyebbre tekintő szem számára van valami megindító is.

1652-ből ismerünk egy rézkarcot, amely a prédikáló Krisztust ábrázolja (15. kép). Már az is jellemző, hogy – mint korábban például az ún. *Hundertguldenblatt* [Krisztus meggyógyítja a gyermekeket] esetében – már nem egy bizonyos prédikációról van szó (de semmiképpen sem a klasszikus-tipizáló értelemben vett Prédikációról), hanem egy prédikációról, ami valahol valamikor megtartott, s amelynek semmiféle konkrét tartalmat nem kell tulajdonítanunk, csak egészen sajátos *hangulatát* megéreznünk. Festői lumpenek és törődöttek már nincsenek, a legmélyebb figyelem és áhítat csendes és rendes öltözékben jelenik meg. De Krisztus – noha arcformája alapján, hallgatóságának nagy részével ellentétben, nem zsidó típus – olyan karmozdulatot tesz, amelyben kétség kívül van valami „zsidós”. Éppen annak, aki tudja, hogy Rembrandt itt Raffaello *Disputájának* Krisztusát vette előképül, minden további nélkül világos, hogy a klasszikus-italiai előképet mennyire átfordította erre a habitusra: Raffaellónál Krisztus egyértelmű és ünnepélyes gesztussal mutatja kezeit a sebekkel – itt pedig az a jóindulatú, kicsit gyámoltalan megemelés, amely éppen azáltal mond olyan sokat az *emberről*, mivel alig-alig képes néven nevezhető *tartalom* kifejezésére. Számomra nem véletlen, hogy azok az interpretációk, amelyek ehhez a laphoz konkrét szöveget próbáltak kötni, közben egy *kérdésre* gondoltak. Ellentétképpen a 30-as évek egy Krisztus-alakja lebegett a szemük előtt, amely a gesztikulációnak nem a zsidó, hanem az olasz fajtáját mutatja, nem *kérdést*, hanem *felszólítást* jelent (16. kép).

Ahogy az *ember* gesztusnyelve Rembrandt középső korszakában megváltozik, ugyanúgy változik, ha mondhatom így, a *fény* gesztusnyelve is. Míg a fiatal Rembrandtnál a fény, amely vakítóan hasított bele a sötétségbe és kíméletlen erőszakkal tört keskeny utat magának mintegy ugyanolyan hatással, mint emberalakjainak gesztusnyelve, úgy a középső korszak tulajdonképpen a *Helldunkel*, azaz



16. Rembrandt: Az ún. „nagy” Lázár feltámasztása, rézkarc, B. 73, Hind 96. [1632]



17. Rembrandt: A zsinagóga [Júdás a zsinagógában, 1648] B. 126, Hind 234.

a fény és árnyék egymásba folyásának korszaka. Itt is beesik a sötétbe egy-egy fénysugár, ami egyedül nem töri át azt, hanem *keveredik* vele, úgy hogy áramlás és szétáradás keletkezik; a legélesebb világosság is valamelyest meglágyul, s a legmélyebb árnyék is kissé világosabbnak tűnik – míg a korai korszak könyörtelen fényszóró-megvilágítása a világost és sötétet váratlan kontrasztokká tette. Az amszterdami zsinagógáról készült rézkarc (17. kép), amely 1645 és 1650 között keletkezett, mindkét változatot egyszerre mutatja: hogy a fény nyelve és a gesztusok nyelve miként összegződik együttes *hangulati összbenyomássá*.

Rembrandt középső korszakában történt az is, hogy a zsidó családi élet sajátos hangulatát elsőként érezte egyfajta különlegességgént. 1650-ben készítette illusztrációját Tóbiás történetéhez (18. kép).¹² Míg korábban az angyal drámai tovalibbenését és az ottmaradottak jámbor csodálkozását ábrázolta, vagy éppen azt a feszültségekkel teljes pillanatot, amikor az agg Tóbiás visszanyeri szeme világát (egy modern szemorvos demonstrálhatná a képen az akkori fejlett operációs technikát) – ezúttal már csak a távoli fiukra várakozó idős házaspár kelti fel emberi és művészi együttérzését.

A kép, amely korábban Richmondban volt, a művészettörténet talán leghallgatagabb kompozíciója: végső soron semmi másról nem szól, mint két idős ember néma várakozásáról, akik ugyanazt a gondot cipelik és semmi egyebet nem tehetnek egymás megsegítésére, minthogy együtt maradnak. Tulajdonképpen mindketten magányosak – az asszony házimunkájának adja át magát, a férfi, a csüggedtség megindító kifejezésével gondolataiba merül – kölcsönösen egymásra vannak utalva. Olyan nagyon és olyan kitartóan szeretnék ugyanazt, hogy épp emiatt már mondanivalójuk

¹² [Egy 1947-es képtisztítás után derült ki, hogy a mű keletkezési éve 1659 és nem 1650, ahogy korábban gondolták.]

sincs egymás számára. Olyan közösség köti össze őket, amely csak akkor lehet ennyire bensőséges, ha a hosszú házasság megszokottságán kívül a törzsi rokonság és egymásra utaltság is az érzés részét képezik – ezt pedig csak a diaszpóra évszázados összefűrése alakíthatta ki.

Georg Simmel szellemdús *Rembrandt-tanulmányában*¹³ (amely persze inkább illik a művész középső korszakára, mint az utolsó) a művészt olyan festőnek írja le, aki elsőként és egyetlenként az *időt* próbálta megjeleníteni, nem pedig a *teret*, a minden pillanatban változó, soha nem ismétlődő életet a szilárd és bizonyos fókig nem-individuális *formával* ellentétben, amelyben ez az élet *láthatóvá teszi magát*. Nem az ember mintegy megmerevedett *létét* jelenítette meg, hanem mindig újkeletű, mondhatni történeti *kifejlését*, nem a belső fejlődéstől végül elidegenedett végeredményt, hanem *magát a belső fejlődést*. A Rembrandt által megfestett ember – Simmel szerint – lelki növekedésének és önfejlődésének teljes folyamatát kinyilatkoztatja számunkra, mindent, amit addig a pillanatig megélt és átélt, hogy megfestették. Sőt, Rembrandt művészetének tárgyát éppen ez a *lélektörténet* képezi. Önök is láthatják, hogy ez az értelmezés milyen jól illik a középső korszak Rembrandtjára – a koraival szemben. Hiszen láttuk, hogy az ifjú művész az ember lényegét a „*karakter*” merev és megragadható formájába öntve szerette volna rögzíteni, míg az érettebb Rembrandt az embert definiálhatatlan és individuális *hangulat* kialakításával jellemezte: Henri Bergson szavaival úgy fogalmazhatnánk, hogy a középső Rembrandt az embert inkább *időbeli*, mint *térbeli* egzisztenciájában ragadja meg, a *durée* hordozójává és alanyává emeli. Ha mármost mindez Rembrandt középső korszakára nagyon is találó, kései korszakának csodája előtt kudarcot vall. Rembrandt ekkor már ugyanis nem *pszichológus*, hanem *metafizikus* – valami olyasmit ragad meg megfestett embereiben, ami nemcsak hogy nem *definiálható*, de egyáltalán nem is *megtapasztható*. Ha a középső Rembrandt modelljei *bizalmas ismerősnek* tűnnek – ismét rejtélyessé válnak, amikor egészen individuálisan, de *csak* individuálisan jelennek meg. Ekkor ismét valami *általános* vonást kapnak, de nem annak a tipikussá rögzült karakternek az értelmében, amellyé a művész alakította őket, hanem az egyes embereken messze túlmutató



18. Rembrandt: Tóbiás és felesége [olaj, vászon, 40 x 54 cm, 1659], Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, Willem van der Vorm alapítvány

¹³ [Rembrandtstudie. Logos, 5. 1914. 1–32.] [Későbbi Rembrandt-könyvét (München, 1916) Simmel részleteiben már korábban publikálta – Panofsky itt is egy ilyenre hivatkozik. Ahol lehetséges, utalunk a könyv magyar kiadásának szöveghelyeire: Georg Simmel: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, 1986. A szóban forgó megkülönböztetésről vö.: 16. skk. – *A magyar szerk.*]

elmélyülés értelmében. És ha a korai élenk és tipikus affektusok a középső korszak képeiben és rajzaiban megismételhetetlen, csak bizonyos emberek és bizonyos körülmények között lehetséges *hangulatokká* alakultak – nos, akkor most ez a hangulat egy állapotá alakul át, amely minden, még a legfinomabb pszichológián is túl található, egy állapotá, amelyben az individuálisan-meghatározható egy *magasabb* egységben oldódik fel.

Simmelnek magának Rembrandt egy kései képét nézegetve jutott eszébe az a kifejezés, hogy itt „gyengéd, úgyszólván *békés élet*” mutatkozik meg – s ezzel tulajdonképpen ő is elismerte, hogy Rembrandt késői korszakára már nem lehet használni azt a kifejezést, miszerint az élet *nem* marad nyugton és nem megörökíthető.¹⁴ *Ha a korai Rembrandt a tér, a középső pedig az idő festőjének* mondható, akkor a késeit egy olyan létezésforma festőjének kell neveznünk, amelyben *lét és kifejlés* már nem ellentétei egymásnak: olyan emberek festőjének, akik nem kevesebbek, hanem többek mint egy individuum, és olyan lelkiállapotok festőjének, amelyeket még a legindividuálisabb pszichológia meghatározásaival sem lehet találozni megfogalmazni. A kései Rembrandt az embert és kedélyváltozásait nem a *tipikus* szempontjából, de már *nem* is a *csak individuális vagy a hangulatnak megfelelő* szempontjából festi, hanem, Spinoza szavaival: *sub specie aeternitatis* [az örökkévalóság jegyében], azaz olyan teremtményként, akinek empirikus öntudata, individuálisan akármennyire fejlett is, csupán egy mindent átfogó metafizikai szubsztancia *modusa* lehet.

Rembrandt művészetének ez az új, legmagasabb szintje pedig végső soron megint csak a zsidókhöz való megváltozott viszonyában nyilvánul meg legvilágosabban. Az a Rembrandt ugyanis, aki az embert most egészen általánosan *sub specie aeternitatis* ábrázolja, azaz a lélek *ősalapját* úgyszólván lefedő individuális tudatot próbálja feltárni – ennek a Rembrandtnak most éppen a *zsidókban* kellett rátalálnia festészetének egy új értelemben vett jelentős objektumára: mivel bennük találta meg, és *csak most* találta meg – a *Kelet időtlenségét és egy ősrégi faj elmélyültségét*. Hiszen éppen ez az, ami valamely régi faj tagjainak az „átszellemültség” jellegét kölcsönzi: hogy náluk *az individuum több mint önmaguk*, hogy saját, gyakran kife-

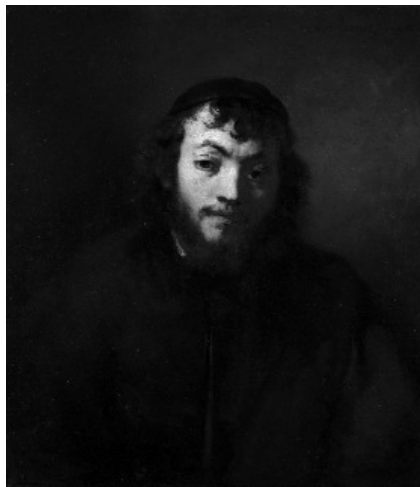


19. Rembrandt: Dávid király [olaj, fa, 30 x 26 cm, 1651] Br. 611, egykor New York, Louis Kaplan gyűjteménye [mai őrzési helye nem ismert]

¹⁴ [Georg Simmel: Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen. Logos, 5. 1914. 221-238., főleg: 232.]

jezetten nyomorúságos tudatuk mélyén élmények és tapasztalatok egész kincsesháza szunnyad, amelyet elődeik gyűjtöttek össze, s amelyet – tudtukon kívül – magukban hordoznak. Ilyen esetekben az individuum valóban csak esetleges és végső soron nem-lényeges megjelenési formája egy mélyebb és általánosabb értelemnek, amely bizonyos fokig ezen *keresztül* akar napvilágra kerülni. És ebben az értelemben a kései Rembrandt újra felfedezte és újonnan megértette a zsidókat: az, amit most mindenhol megpróbált megvalósítani, úgy tűnt neki, hogy a zsidóknál úgyszólván szubsztanciális és megfogható, mint mindannak az összessége, amit ez a nép évezredes történelmében megélt és felhalmozott. Így Rembrandt most már *inkább fejeket* fest, s a fejeket is inkább *szemekként* – de olyan szemekként, amelyek kifürkészhetetlen és csendes pillantása többet mond, mint az, ami ebben az egy emberben lejátszódik. Rembrandt számára a zsidók kivételettől reprezentánsai annak a lelki magatartásnak, amely minden pillanatnyi mozdulaton túl és a csak-individuálison is túl fekszik. A Lanz gyűjtemény Dávid király-képén (19. kép), amely bizonyos fokig még a késői korszakba vezető átmeneti szakaszra tehető, a lélek transzcendenciáját még nem teljes tisztaságában jeleníti meg. Még egy *embert* látunk magunk előtt, aki magáról és állapotáról beszél, akinek megjelenítése még egyedi, minősített, akit saját vonásaival egyetemben érzékelünk, s akit még olyan szavakkal tudunk valamelyest jellemezni, mint szenvedés vagy gyász. Egy ismeretlen zsidó fiatalember 1661-ből származó portréján (20. kép) azonban Rembrandt ezen is túllép: róla mint *erről az emberről* már nincs mit mondanunk. A szinte kifejezés-telen vonások semmit nem árulnak el arról, amit empirikus személyként átélt vagy még át fog élni; semmit nem árul el arról, hogy ha személyesen találkoznánk vele, mire számítsunk. A szemek sem nem örömteliek, sem nem szomorúak, egyáltalán nem írhatók le bármilyen fiziológiai terminussal, még az olyan kifejezések, hogy „tűnődő” vagy „elveszett” sem volnának találóak: e szemek kifejezésének éppen annyira nincs empirikus *jelentésük*, mint ahogy pillantásának nincs empirikus *tárgya*.

Itt a lélek időtlensége és kifürkészhetetlen mélysége nyilatkozik meg, amely az Egyén tudatának határán túl a Mindenség tudatába csúszik át, amely már csak annak az ősi szubsztanciának a modusa, amelyet a metafizika, álláspontjától függően, az Egynek, a Létezőnek vagy az *Istenségnek* nevez. A kései Rembrandt annyira *elmélyíti az embert*, míg annak individuumára fel nem oldódik *Istenben*, – vagy megfordítva:



20. Rembrandt: Fiatal zsidó arcképe [olaj, vászon, 64 x 57 cm, 1661], B. 300, Montreal, William van Horne gyűjtemény [ma Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas]

Istent immár az *emberben* találja meg. Ezért nem véletlen, hogy Rembrandt kései korszakában már nem olyan jelenetekben gondolkodik, amelyekben az isten Istenként áll szemben az emberrel, cselekvésre készen – legkevésbé *csodajelenetekben*; sokkal inkább azokat az ábrázolásokat részesíti előnyben, amelyekben már *csak emberi* kapcsolatok léteznek – természetesen olyan emberi kapcsolatok, amelyek többek annál, hogy csupán individuumok közötti kapcsolatok legyenek. Amikor Rembrandt legkésőbbi műveiből (1661-től kezdődően) Krisztus alakja teljesen eltűnik, az annak a kifejeződése, hogy az *ember mint olyan* éppen eléggé isteni; és a késői periódus küszöbén, ahol a Megváltó alakja még feltűnik, már szintén nem „cselekvésre kész” istenként bukkan fel, hanem tiszta, időtlenül mindentudó és időtlenül mindent érző *tudatként*. Csak félalakban mutatkozik meg, nem csinál semmit, nem is szenved, ugyanolyan titokzatos a pillantása, mint annak a zsidó ifjúnak, aki a tértelenségbe réved. A művész, akinek pillantása minden egyedi emberi lélekben megpillantotta az Istent – ez a művész az istent már nem *állíthatja szembe* az emberrel.

A késői korszak pusztá *létére* redukált Krisztusának inkarnációját azonban éppen abban a zsidó-típusban találja meg, amelyet az idős Rembrandt a csend és időtlenség specifikus kifejezésére alakított ki. Egy, az 1650-es évek végéről származó, Berlinben található mű (21. kép) olyan zsidó típust mutat – pusztán fiziognómiai szempontból –, amelyhez hasonlóval a Krisztus prédikációját ábrázoló rézkarcon a hallgatóság soraiban már találkozhattunk. Míg azonban a rézkarcon látható alaknak meg kellett elégednie azzal, hogy Krisztus lábainál ülve áhítatosan füleljen, itt Krisztus maga válik zsidóvá: Rembrandt újra és újra, egyre elmélyültebben festette azt a széles, alacsony homlokú fejet, a hosszú, középen kettéválasztott hajjal és a kifürkészhetetlen szemeket, míg ki nem alakult az a forma, amelyről úgy érezte, hogy csakugyan méltó az istenemberhez (22. kép)*. Valóban felmérhetetlen út fekszik e felfogás és a korai korszak között, amely a szeretetteljes tanulmányozás ellenére a zsidókban végül is nem látott mást, mint pittoreszk látványosságot, karakterisztikus arcvonásokat, élénk gesztusokat, valamint okosság és akarat erő sajátosan kifejtett vonásait. Rembrandt még középső korszakában is legfeljebb mozdulataiban és tartásában mert Krisztusának zsidó vonásokat kölcsönözni – de



21. Rembrandt: Krisztus-fej,
[olaj, fa, 25 x 20 cm, 1650 k.] Br. 622,
Berlin, Gemäldegalerie

* [A képet ma a kutatók többség nem tekinti Rembrandt sajátkezű munkájának.]



22. Rembrandt:
Krisztus-fej, [olaj,
vászon, 47 x 34 cm,
1650 k.] Br. 626,
New York,
Metropolitan
Museum of Art

arcának semmiképp: most viszont *fordítva, épp azt hagyja el, ami a fajnak* bizonyos értelemben *külső jellegzetessége*, s csak azt hagyja meg, ami annak a szemléletnek a számára, amely nemcsak a faj külsődleges vonásain, de az egyedi eseten is túl tud tekinteni, még *jelentéssel* bírhat. Napjaink legnagyobb élő festője egy alkalommal érdekes módon azt találta mondani, hogy híres képén, amelyen Jézus prédikál, szándékosan nem zsidó modelleket használt, mivel a zsidók „túl karakteresek” s ezért könnyen karikatúrákká válhattak volna.¹⁵ Rembrandtnak késői korszakában már nem kellett ettől a veszélytől tartania.

Ahol az individuális lélek ily módon mint az isteni őslényeg megjelenési formája bukkan fel, ahol úgy szólván minden kvalifikáció vagy egyediesítés a Létező egységességének kárára lesz, ott az embereknek és affektusaiknak *jóra és rosszra* való felosztása teljesen értelmét veszti. Amint

¹⁵ [Ez a mondat Max Liebermannra és *Jézus a templomban* című képére (1878/79) utal. Liebermann jelen volt az előadáson Berlinben, amint azt E. P. dr. Reiner Haussshernnek 1964. július 6-án írt levelében említi: *About fortyfive years ago I gave a lecture (honored by the presence of Max Liebermann) on Rembrandt an the Jews, which was never printed...* [45 évvel ezelőtt tartottam egy előadást (amit Max Liebermann is megtisztelt a jelenlétével) Rembrandt és a zsidók kapcsolatáról, sose került nyomtatásba...] 1921-ben Liebermann megfestette Eugen Panofsky (Tarnowitz, 1855, – Berlin, 1922) – Erwin Panofsky apjának fiatalabb fivére – életnagyságú portréját, amely legutóbb Eugen Panofsky 1973-ban elhunyt lányának, Ms. Georg Simon Hirschlandnek (Mamaroneck, New York) birtokában volt. A Münchenben festett és már akkoriban (1879-től) antiszemita tiltakozásokat kiváltó *Jézus a templomban* című képet 1911-ben Fritz von Uhde hagyatékából a berlini Kunsthändler Schulte közvetítésével a hamburgi Kunsthalle szerezte meg. Dr. Wolfgang Eckhardt baráti közlése szerint a képet – amelyet a náci „entartete Kunst” jegyében le akartak foglalni – 1941. március 10-én a Galerie Gurlitt egy Thoma-képért elcserélte, ezt követően pedig hamburgi magántulajdonba került. A Liebermann-idézet – a zsidó alakok *túl karakterisztikusak*, ezért karikatúrákká válhatnak – megtalálása kezdetben elég nehéznek bizonyult. Már Erick Hancke (*Max Liebermann*. Berlin, 1914, 132.) célzott rá, s nem utolsó sorban az időközben elhunyt Ferdinand Stuttmann (*Max Liebermann*. Hannover, 1961. 32, 80.) parafrazirozta ezt a mondatot – de mindketten forrás nélkül említették. Stuttmann azonban említi szövegében, hogy Liebermann Lichtwarknak írt erről, még hozzá azután, hogy a hamburgi Kunsthalle megvette a képet (tehát 1911 után és nyilván Lichtwark 1914-es halála előtt). Kollégáim és barátaim, Dr. Wolfgang Eckhardt (Hamburg), Professor Gert von Osten (Köln), Professor Carl Georg Heise (Nußdorf am Inn), dr. Günter Busch (Bréma), Marianne Feilchenfeldt (Zürich) és Mrs. Angelica Rudenstine (Princeton) megindító módon próbáltak segítségemre lenni a keresett Liebermann-sorok fellelésében, amelyekről E. P.-nek 1920-ban már nyilvánvalóan tudomása volt (ugyanis éppen az idézőjelbe tett és ezáltal autentikusnak tartott *túl karakterisztikus* kifejezés az 1914-es Hancke-könyvben nem szerepel). Dr. Hans-Jürgen Imiela (Mainz) különleges érdeme, hogy még a kézirat eredetijének megtalálása (Hamburger Kunsthalle, Archiv) előtt rábukkant Liebermann leveleinek egyik kiadásában a keresett

Shakespeare a *III. Richárd*-ban létrehozta az abszolút gonoszt és egyúttal pokolra is küldte, *A vihart* azzal a hitvallással zárja, hogy a földi igazságszolgáltatásnál magasabb szempont szerint az úgynevezett bűnös éppoly kevésbé szolgált rá a büntetésre, mint a jó a jutalomra – az egészen kései Rembrandt ugyanazokban a jelenetekben, amelyekben korábban a harag és jószág, gonoszság és alázat drámai ellentéteit játszotta ki, most a lelki közösség megragadó hangulatában merül alá: az ellentétek feloldódnak abban az érzésben, hogy a lelkek, még ha empirikusan egymástól távolodva mozognak is, metempirikusan ugyanaz a sorsuk, hogy végső soron Istenben egymással azonosan legyenek.

Saul és Dávid nagyjelenetének korai feldolgozásában (23. kép) a király a megtestesült rettenetként jelenik meg, öklét haragvóan szorítja a lándzsa köré, fenyegető, magabiztos pillantását a hárfázó Dávidra szegezi. A Hágában található kései képről (24. kép) viszont eltűnt minden drámai feszültség, a jó és a rossz minden ellentéte;

írásra, amely valóban Alfred Lichtwarknak szólt. Dátuma „Wannsee, [19]11. június 5.”, megjelent Franz Landsberger gondozásában. A ma már ritkaságnak számító kötet címe *Max Liebermann. Siebzig Briefe*. Berlin, 1937. (Bücherei der Schocken Verlag / Jüdischer Buchverlag, Nr. 84.) S. 49. – vö. ezzel és a Jézus-képhez készült tanulmányrajzokkal H-J. Imiela katalógusa, *Max Liebermann als Zeichner*. Mainz, 1970. 41., Nr. 4–6. (Kleine Schriften der Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz, 9.). Dr. Reinhold Behrens, Hannover közlése szerint Anna Wagner (*Max Liebermann in Holland*. Hrsg. von der Kulturabt. Der Kgl. Niederländischen Botschaft in Bonn. Bonn, 1973. 11.: 1. jegyzet) szintén utal a Schocken kiadásában megjelent Liebermann-kötet megjegyzésére.

Mivel szinte lehetetlennek tűnik az 1937-es kiadás megszerzése, és Liebermann megjegyzése másutt, amennyire tudom, nem olvasható, ezért most a fenti levélnek a *Jézus a templomban* című képre vonatkozó részeit eredeti hosszúságában adom közre (a Schocken Verlagnál némi változtatással jelent meg a szöveg, s egy helyen kihagyást is beleillesztettek): „Szóval ami a Krisztus, helyesebben *Jézus a templomban* c. képet illeti, 1878 december végétől 1879 áprilisáig festettem. Akkor jöttem vissza Velencéből, ahol két hónapot töltöttem, s Münchenben pár napot akartam csak maradni – végül hat év lett belőle. A kép ötlete 1876-ig nyúlik vissza, amint azt számos rajz is tanúsítja a vázlatkönyvemben, s amelyeket meg is mutatok Magának, ha Berlinbe jön. Aztán 1877-ben az amszterdami zsinagógában festettem egy tanulmányt – most Schulte tulajdonában – és velencei tartózkodásom alatt az ottani, XVI. századi zsinagógát, ami a képen a lépcsőjéről ismerhető fel; mint mondtam, a képet Münchenben kezdtem el, s ez volt az első, amit ott festettem. A modelleket a müncheni keresztény kórházakban találtam, mivel a zsidók keveset modellednek, és egy másik okból, ami a modellek válogatásánál már fiatal korom óta döntő volt. A zsidók nekem *túl karakterisztikusnak* tűnnek: karikatúrává válhatnak – szerintem például Menzel ebbe a hibába esett. Sok évvel ezelőtt, amikor Mommsent kellett festenem Magának, azt mondtam, ha jól emlékszem: Mommsen túlságosan »német professzor volt« a Fliegende Blätterből, aki mindenütt ott felejt az ernyőjét. Jézust egy olasz modell után festettem. – Meg vagyok győződve róla, hogy Rembrandt modelljei legtöbbször keresztények voltak: talán a lelki mozzanat hangsúlyozása vezetett a feltételezéshez, hogy többnyire zsidókat festett volna. Például az úgynevezett *Zsidó menyasszonyon* Hendrickje (sic) és fia Titus látható. Rembrandt a zsidók szellemét festette, míg Menzel a külsejüket adta vissza; ugyanúgy, ahogy Leibl és Defregger a tiroliakat, előbbi a festői, azaz belső, a másik, Defregger az irodalmi, azaz ebben az értelemben külső vonásokat ragadta meg”.



23. Rembrandt: Dávid Saul előtt [olaj, fa, 62 x 50 cm, 1629 k.] Br. 490, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut



24. Rembrandt: Dávid Saul előtt [olaj, vászon, 130 x 164 cm, 1655 k.] Br. 526, Hága, Mauritshuis

érzéseik *sem közvetlenül* egymásra vonatkoznak, a muzsikáló fiú ugyanis hárfajátékában, a síró király pedig gyászában van teljesen elmerülve. És mégis találkoznak abban a szférában, amelyet – mind a zenészt, mind a hallgatót egyformán lenyűgözve – maga a muzsika is csak szimbolizál.

Ahogy az idő Rembrandt számára már nem létezik *Isten*, amely *több* volna, mint egy metafizikusan elmélyült ember, úgy nem létezik számára gonosz sem, aki *kevesebb* volna, mint emez. Egyik utolsó művében Rembrandt az Őszövetség legdrámaibb jelenetét festette meg – amint a feldühödött Ahasvérus Mordecháj jelenlétében elkergeti Hámánt, miután bebizonyosodott a zsidók elleni gyilkossági merénylet terve, azaz a jó diadalmaskodik a rossz felett. De semmi sem lehet kevésbé drámai, mint ez a kép (25. kép): nem a feszültségekkel teljes kontraszthatás rázza meg a nézőt, hanem éppen fordítva: a felfoghatatlan közösség érzése, amely minden ellentétén túl honol. Sem a gonosz nem gonosz, sem a haragvó nem haragos, a győztes pedig nem diadalittas: a három ember ugyanazt az elragadtatottságot érzi, s míg *sub specie aeternitatis* összetartoznak, addig *sub specie individuationis* el vannak választva egymástól. Éppen az ragad meg annyira ebben a képben, hogy a visszafordíthatatlan döntés, amely mindhármójuk számára – empirikus individuumokként – tökéletesen mást jelent, metempirikus individuumokként ugyanazt az érzést váltja ki belőlük. Aki a jelenet történeti háttérét nem ismeri, nem a gyűlölt ellenség feletti győzelmet fogja meglátni benne, inkább egy férfi apjától és fivérével való fájdalmas és csendes búcsúját.



25. Rembrandt: A kegyvesztett Hámán [Ahasvérus, Hámán és Harbona, olaj, vászon, 127 x 117 cm] Br. 531, Szentpétervár, Ermitázs

Ezen a képen különösen világosan figyelhető meg Rembrandt kései stílusának egyik jellegzetes sajátossága: hogy a képen belül a szereplők között minden szcenikai kapcsolat hiányzik. A korai Rembrandt, amint azt Önök az *Éjjeli őráraton* vagy a *Dr. Tulp anatómiáján* mindannyian láthatták, megpróbálta több portré *önmagában cselekmény nélküli* összeállítását dramatizálni – a kései Rembrandtról éppen az ellenkezője mondható el: az *önmagában is drámai* történetet is cselekmény nélküli „portréfigurák” csoportjává alakítja át. Az egyes személyek (noha belső összetartozásuknak nagyon is tudatában vagyunk) sem gesztusok, de még pillantások révén sem kerülnek kapcsolatba egymással, sőt – ami nagyon fontos –

még a közös tér, az őket körülvevő közös atmoszféra sem köti össze őket (mint még például Tóbiás szüleit): anélkül, hogy gesztusokkal keresnék a kapcsolatot egymással, anélkül, hogy egymásra pillantanának, nagyjából félalakokként¹⁶ állnak az egyszerű sötét háttér előtt egymás mellett; ennek ellenére a legbensőbb összetartozás érezhető közöttük: lelki azonosság. És éppen ebben mutatkozik meg a kései Rembrandt felfoghatatlan képessége: hogy az embereket úgy jelenítse meg, mint akiknek individuális pszichológiai tudata alatt egy *általános, metafizikai tudat nyilvánul meg*. Különben hogyan lenne lehetséges, hogy ilyen tökéletes közösséget érezzünk egymástól látszólag teljesen független individuumok között, akiket még a közös tér művi eszköze sem köt össze, ha éppen nem azért, mert az egyénnek a mindent átható szubsztanciában való feloldódása révén az *individuáció* már nem játszik többé szerepet.

Igen tisztelt Hallgatóim! Részben szánt szándékkal, részben akaratlanul, az előadás folyamán szinte teljes egészében Baruch Spinoza terminológiáját használtam. Hogy ugyan minden testi lény csak egy része, helyesebben szólva modusa egy általános „kiterjesztett szubsztanciának” és ugyanígy minden szellemi lény, különös tekintettel az individuális emberi lélekre, csak a „gondolkodó szubsztancia” egy modusa – ezt a gondolatot már a kartezianizmus is magáévá tette. De a végső soron mélyen vallásos Spinoza abban a tekintetben túllépett Descartes vallási szempontból indifferens metafizikáján, hogy a „kiterjedés” és „gondolkodás” két nagy formájánál

¹⁶ Itt a stockholmi kép [Claudius Civilis összeesküvése, Br. 482] megvágása mint a módosítás második lépcsőfoka fontos: az *elsőt* a még *csonkítatlan* képen hasonlóképp ható pentimenti képviseli.

elvetette a szubsztancia-jelleget, s ezeket az *egyetlen mindenütt jelenvaló* – akit terminológiájában „Istennek” nevez – egyszerű attribútumaivá tette. Ezáltal Spinoza a Descartes által két összeegyeztethetetlen részre tépett világot ismét összeillesztette, a „testre” és „szellemre” szakított emberi lényt ismét egységbe fogta, s így elérhetővé tette annak a megismerésnek a lehetőségét, amelyet ő *sub specie aeternitatis* megismerésnek nevezett, a amelynek jegyében – úgy véljük, sikerült bemutatnunk – a kései Rembrandt megismerését is magunk elé tudjuk képzelni. „A dolgokat két módon fogjuk fel valóságosaknak: vagy amennyiben úgy gondoljuk őket, hogy bizonyos időre vagy helyre való vonatkozásban léteznek, vagy amennyiben úgy gondoljuk őket, hogy benne foglaltatnak Istenben s az isteni természet szükségszerűségéből következnek. Azokat a dogákat pedig, amelyeket ezen a második módon fogunk fel igazaknak, vagyis valóságosaknak, az örökkévalóság szemszögéből gondoljuk...” (*Etika*, V. rész, 29.)

Bizonyára ez is csak egy hasonlat. De azért hasznát vehetjük; ha ugyanis megpróbálunk egy művészi jelenségben megnyilvánuló világnézetet szavakban megfogalmazni, akkor azt legjobban még mindig annak a filozófusnak a szavaival tehetjük, aki történetileg és erkölcsi alapérzésében is a legközelebb áll hozzá. A filozófia – szellemtörténeti szempontból – éppen úgy egy bizonyos „értelem” manifesztációja, mint a művészet; nagyon is jelentheti saját nyelvén ugyanazt, mint a művészet. Ilyen értelemben Spinoza filozófiája úgyszólván a kései Rembrandt festészetének párhuzamos jelensége. Ugyanazokban az években érlelődött, amelyekben Rembrandt késői korszaka kiteljesedett, egy olyan ember filozófiája, akinél egy hasonlóan mély és hasonlóan antidogmatikus vallásosság éppen úgy közvetlenül *gondolattá* lett, mint ahogyan Rembrandtnál emberi alakot öltött. Spinoza számára a filozófia épp ugyanabban az értelemben vált metafizikává, mint Rembrandt számára a művészet. *Pszichológiai jelenségként* Rembrandt bizonyára nem hasonlítható össze Spinozával: a sorsfordulatokban gazdag életű, a sötétből a fény felé tapogatózó ember a sziklaszilárdan álló, szent-józan gondolkodóval. De ez a különbség végül is csak empirikus: Spinoza tisztánlátása világosította meg Rembrandtot is, mondjuk annyi különbséggel, hogy Rembrandtnak egészen mélyről kellett átfúrnia magát, míg Spinoza kezdettől fogva látta a fényt; az egyiknek fejlődnie kellett, hogy elérje, ami a másiknak kezdettől *világos* volt. Spinoza is *ismeri* a csak-individuális affektust, sőt az *Etika* III. részének 57. tételében beszél is róla, hogy „minden egyén bármely indulata annyira üt el egy másik egyén indulatától, amennyire az egyik lényege különbözik a másiknak lényegétől” – de *egyben fel is ismeri* ezzel azt, hogy az individuum az örökkévalósággal szembekerülve mennyire lényegtelennek válik. Rembrandtnak hosszú évek kellettek ahhoz, míg művészetében analóg módon ki tudta ezt fejezni, de végül, ha más úton is, ugyanehhez a felismeréshez jutott el.

Hogy mennyire mély a *késői* Rembrandt és Spinoza rokonsága, mutatja a *szellemnek a testhez való viszonyáról* alkotott elképzelésük. Rembrandt középső periódusában a test mozdulatai és beállítái már minden bizonnyal túlléptek a korai korszak maszkyszerű típusán – már abba a fejlődési szakaszba érték, amikor az

ábrázolt ember egész „individuális” történetét leleplező hangulati erő jelenik meg rajtuk (Simmel joggal beszél ezeknél a képeknél nem termékeny, mint inkább gyümölcsöző mozzanatról),¹⁷ egyedül a test marad, amelyet a lélek – mint erő – az ok és okozat szabályai szerint cselekvésre vagy nem-cselekvésre rendel el: érzékeljük, hogy a test nyugalomban van-e vagy mozog, és ebből (természetesen nem logikai, hanem inkább érzésen alapuló dedukcióval) következtetünk a lélek állapotára, amely a nyugalomra vagy mozgásra indította. Most viszont, a késői képekben az a csoda történik, hogy a nyugalom és mozgás között nincs különbség, hogy az elmenés és az állva maradás egységet alkotnak: annak a mozdulatnak, amellyel a síró Saul megtörli szemeit, valami olyan leírhatatlan véglegessége van, olyan nagyon felülemelkedett a „tranzitorikuson”, hogy már nem is nevezhetjük „mozdulatnak”. Ez az ember nem *nyúl* a függöny után, hogy megtörölje a szemeit, hanem a függöny-után-nyúlás és a szemtörölés cselekvése az átmeneti *történés* szférájából az időtlen *állapot* szférájába került, miközben a történés *kifejező erejét* ugyanúgy magába szippantotta. Ugyanígy: Hámán jobbra nem „nyúl” a mellkasához, hanem úgy ábrázolta a festő, hogy megjelenése a *mozdulat* megindító hatását a nem-mozdulat véglegességével egyesítette. Azt, ami Saulnál és Hámánnál „kifejező mozdulathoz” hasonlít, az egyszerűbből és átmenetiből az abszolút és örök kategóriájába helyezi a festő. Ahogyan megfordítva: Mordecháj és Ahasvérus külső mozdulatlansága rengeteg belső mozgással van teli, amelyet csak egyetlen kifejezési gesztussal lehet megjeleníteni.

A nyugalom és mozgás közötti ellentét megszüntetésével a psziché és a fizikum közötti ellentét is *teljes egészében* feloldódik. Abban a pillanatban ugyanis, amikor a test nyugalma és mozgása között megszűnt minden ellentmondás, a test többé nem tárgy, amelyet a lélek erre vagy arra *indít*: már nem a lélek „instrumentuma”, amely a pszichológia törvényei szerint kölcsönhatásban áll vele. A test már nem a lélek által használt *szerszám*, s a lélek sem a testre ható valamilyen idegen *erő*, hanem mindkettejükben ugyanaz a magasabb egység jut kifejezésre, amelynek az, amit eddig léleknek neveztünk, csak az *egyik*, míg a test a *másik* megjelenési formája. Egység annak a *metafizikai énnak* a formájában, amely a „psziché” és a „fizikum” empirikus formáival szemben nem viselkedik másképp, mint az isteni szubsztancia a „gondolkodás” és „kiterjedés” empirikus attribútumaival szemben. Az *empirikus kauzalitás* helyére a *metafizikai parallelizmus* lép. A test és a lélek már nem két dolog, amely az „ént” alkotja, hanem két *szimbólum*, amelyek az ént *különböző* módon, de együtt *fejezik ki*.

Ezt a viszonyt megint nem tudjuk jobban kifejezni, mint Spinoza szavaival, aki az *Etika* III. részében (2. tétel) írja: sem a test nem tudja a szellemet gondolkodásra (vagy érzésre), sem a szellem a testet mozgásra vagy nyugalomra *indítani*, mivel a lélek viselkedése és a test viselkedése egy és ugyanaz a dolog, nevezetesen az egyetlen, a metafizikus-valóságos két modifikációja, amelyet „hol a gondolkodás, hol a kiterjedés attribútumában fogunk fel”,¹⁸ vagyis tekintjük szellemi vagy testi

¹⁷ [Rembrandtstudie (vö. 13. jegyzet), 4.]

eseménynek. Itt a filozófus egzakt megfogalmazásában olvashatjuk azt, amit Rembrandt kései műveinek szemlélése közben közvetlenül érzünk: hogy „az örökkévalóság szempontjából” még a test és lélek látszólagos dualizmusa is feloldódik, amennyiben mindkettő, különböző alakban, de egy és ugyanazon metafizikai létezőre utal. Ha egyáltalán lehetséges a filozófia gondolati nyelvét a művészet megjelenítő nyelvével összehasonlítani, akkor a legnagyobb germán festő pályafutása végén úgy *ábrázolta* a világot, ahogyan a legnagyobb zsidó filozófus *gondolkodott* róla.¹⁹

Hessky Orsolya fordítása

¹⁸ Vö. Lessing levelével [Moses] Mendelsohnnak [17]63. április 17-én [Gotthold Ephraim Lessing *sämtliche Schriften*. Hrsg. Karl Lachmann. XVII. Leipzig, 1904. 196. Nr. 146], amelyben Lessing Spinozának a test és lélek mély ellentétének viszonyáról vallott felfogását a karteziánus-leibnizivel szemben felülmúlhatatlan világossággal magyarázza.

¹⁹ [André-Charles] Coppier: [Rembrandt et Spinoza. *Revue des Deux Mondes*, Sixième période, 31. 1916. 160.; uő.: *Rembrandt*. Paris, 1920. 148.]