

Rényi András

AZ ÁTTETSZŐ KÁOSZ

VÁLTOZATOK A KÜLÖNBSEGRE: KÉPHERMENEUTIKAI REFLEXIÓK
EGY REMBRANDT-RÉZKARC SZEMLÉLÉSE KÖZBEN*

„Ami jelenséggé akar megmutatkozni, annak ketté kell válnia ahhoz, hogy egyáltalán megjelenhessék. A kettévált keresi önmagát; meg is találhatja s akkor újra egyesülhet vele; alacsonyabb értelemben úgy, hogy csak ellentettjével vegyül, egyesül, miközben a jelenség megsemmisül vagy legalább közömbösül. De végbe-mehet az egyesülés magasabb értelemben is, amikor a kettévált előbb felfokozza önmagát, majd pedig a felfokozott oldalak kapcsolatából egy harmadik, új, magasabbrendű, váratlan valami születik.” (Goethe)¹

Bacsó Béla még 1986-ban, a *Medvetánc* folyóirat hasábjain publikált egy rövid esszét Rembrandt *A három keresztféne* változatairól.² E dolgozatban, mint a híres mű szinte valamennyi érdemi értelmezője, az öt fázisnyomatban ismert rézkarc [B. 78.]³ negyedik állapotában bekövetkezett brutális átdolgozás miatt kérdezett rá, a választ pedig egy a „vallási érzületben”, illetve a hitfelfogásban bekövetkezett radikális változásban találta meg, amelyen a művész a két verzió közötti időszakban – valószínűleg 1653 és 1660 között – ment keresztül. Bacsó elbeszélése szerint az első változatot⁴ [I-III] a hitigazság evidenciája uralja: ezeken

* Bacsó Bélának, megkésve, de nem szűnő baráti szeretettel.

¹ Goethe: *Polaritás*. [1805] Ford. Görög Livia. In: Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeáll. és szerk. Pók Lajos. Budapest, 1981. 367.

² Bacsó Béla: Rembrandt: *A három kereszt*. Egy rézkarc változatairól. *Medvetánc*, 1985/4.-1986/1. 3-7.

³ A 385 × 450 mm-es, hidegtű és rézmetszőkés segítségével készült karc Bartsch ma is használatos katalógusában (Adam Bartsch: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt...* Vienne, 1797.) „Jézus a kereszten két lator között” („A három kereszt”) címen szerepel és a 78. sorszámot kapta. A további standard katalógusokban: Arthur M. Hind: *A catalogue of Rembrandt's etchings, chronologically arranged and completely illustrated*. II. London, 1924. a 270., Christopher White – Karel G. Boon: *Rembrandt's Etchings. An Illustrated Catalogue*. I-II. Amsterdam – London – New York, 1969. a 78. sorszámán szerepel. Az öt ismert állapotból Rembrandt a 3-on saját kezűleg szignálta és datálta is a lemezt: *Rembrandt f. 1653*.

⁴ Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban első változatként vagy [I-III]-ként az első három állapotnyomatra, második változatként vagy [IV-V]-ként az utolsó két állapotra összevontan hivatkozom. Egy-egy változaton belül csak minimális, az értelmezés szempontjából elhanyagolható

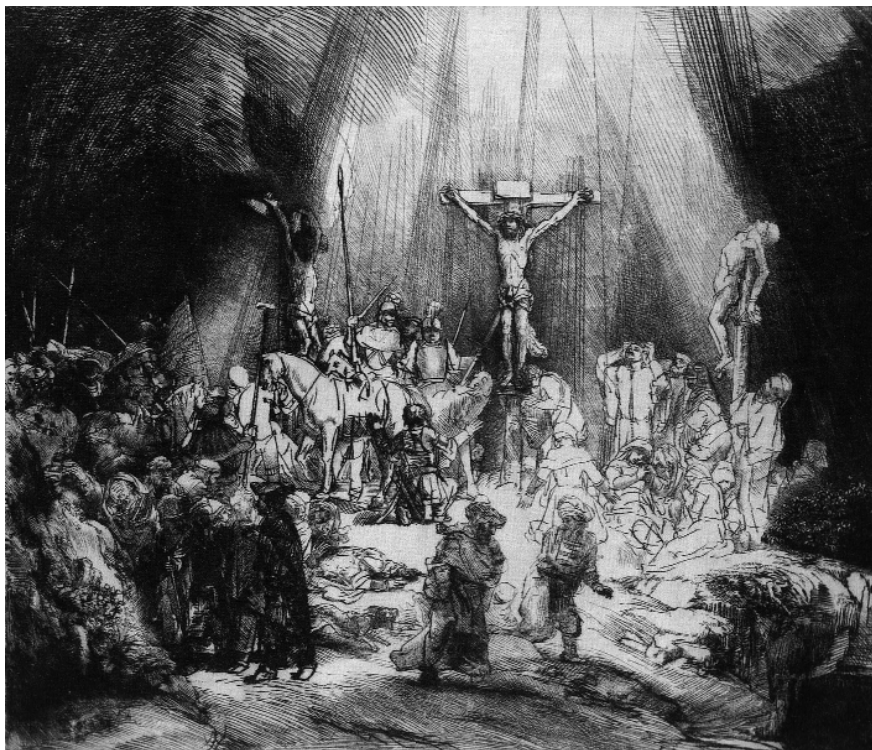
a felülről „betörő sugárzás” átszellemíti a megfeszített Jézust, aki így szembekerül a fénykörben megigazuló római századossal, illetve a többi mellékalakkal. Markáns szembeállításukban, a fény és árnyék erőteljes kontrasztjában Bacsó a formálás bizonyos fokú leegyszerűsítését konstatálja, amely – „a tündökletes hatalom [...] leigázó ereje” folytán – a nézőt, úgymond, „nem kényszeríti válaszra”. „A sugárzó fényesség köréből szinte kiűzettnek a sötétség hatalmai, de a vakító fény káprázata elveszi látásunkat – az elvakított szem mögött a lélek nem épül”. Az átdolgozás [IV–V] ennek a „régí képi tradícióból” eredő triumfatori egyértelműségnek a művészi megkérdőjelezése volna: a negyedik változatban Rembrandt „visszaveszi a fényt, a szikár de erőteljes alak helyett egy meggyötört, a kintől szenvedő idős Krisztus alakot formál s a lovas alakjában színre hozza Pilátust... aki nem éli át az istenség, Krisztus iránti hívó odaadást, de akit mégis megragad az élmény”. Távolsgártartó alakjában „az a töprengő, fájdalmas székszis” ölt testet, amelyet János evangélista – igaz, nem a Golgota hegyén – *expressis verbis* Pilátus szájába is ad: „Micsoda az igazság?” (Jn. 18, 38.) Ez a talányos mű azt sugallja, véli Bacsó, hogy az embertől visszahúzódot Istennel nem vezet közvetlen út, a nézőnek mint a „kételyben fogant hit” szubjektumának kell kihallania a „szólítást” és magának is „szólítóvá” kell válnia. Amiként a hit nem egyszerűen a leigázó isteni erő tudomásulvétele, hanem közvetítés, úgy a *forma* sem a kinyilatkoztatás puszta médiuma, hanem – épp „kérdő voltában” – arra invitál, hogy lépünk be az Istennel, a Másikkal való nyitott dialógus közösségébe.

Az alábbiakban ehhez a szép értelmezéshez – mindenekelőtt annak „az elvakított szemmel” kapcsolatos revelatív megfigyeléséhez, illetve a forma problémájához – szolgálnék elősorban képhermeneutikai természetű adalékokkal.⁵ Előtte azonban szükségesnek látom röviden körülhatárolni azt a diszkurzív terepet, amelyen a továbbiakban mozogni szándékozom. Ehhez a *Három kereszt* két olyan jelentékeny értelmezési kísérletének kritikai ismertetésén át vezet az út, amelyek jól reprezentálják a művészettörténet-tudomány két, immár történetileg is lezárt, ennél fogva egymástól is karakteresen elkülöníthető paradigmáját. A *stílustörténet* (illetve a megítélésem szerint ennek egy sajátos változataként értelmezhető szellemi történet) példaként a kései Dabogert Frey *Die Pietà-Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze”* című nagy tanulmányát⁶ (1955) vizsgálom, míg a II. világháború után világszerte uralkodó helyzetbe – Thomas Kuhn kifejezésével: a „normál tudomány

módosulások mutatkoznak.

⁵ E dolgozat első verzióját először 1988-ban Nottinghamban, a XI. Esztétikai Világkongresszuson adtam elő, majd németül publikáltam: *Ästhetische Erfahrung und kunstgeschichtliche Hermeneutik. Ein Versuch, Rembrandt's Die drei Kreuze als Radierung zu deuten. Acta Historiae Artium*, 35. 1990/1992. 93–108.

⁶ Dagobert Frey: *Die Pietà-Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze”*. In: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann. Hans Kauffmann zum sechzigsten Geburtstag am 30. März 1956 überreicht von Freunden und Schülern*. Hrsg. Wolfgang Braunsfels. Berlin, 1956. 208–232.



Rembrandt: A három kereszt, rézkarc, hidegtű, 385 x 450 mm, 3:5 állapot, B. 78, datált, szignált: Rembrandt f. 1653 [1653]

státusába”⁷ – került *ikonológiát* egy amerikai kutató, Margaret D. Carroll *Rembrandt as Meditational Printmaker* című terjedelmes elemzésének (1981) segítségével mutatom be. Dekonstruktív olvasataim célja az, hogy ezekre az egymástól radikálisan különböző kérdésfeltevésekre, illetve a mögöttük meghúzódó legfontosabb elméleti és módszertani premisszákra⁸ *in concreto* – ennek a meghatározott műtárgy-együttesnek a kapcsán – mutassak rá, annak érdekében, hogy plasztikusan megmutatkozzon az általam követett: új – nevezzük az egyszerűség kedvéért így: *képtudományi* – paradigma kérdésfeltevésének újszerűsége is. Metodológiai megfontolásból igyekszem tehát végig a vizsgált képek közelében maradva argumentálni – bízva abban, hogy a végén saját értelmezésemet is sikerül vitaképes módon kifejtetni.

⁷ Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel. Budapest, 1984. – új kiadása: Budapest, 2000.

⁸ Gondolatmenetem e tekintetben a művészettörténet tudománytörténetét illető rövid konceptuális vázlatomhoz illeszkedik: vö.: Rényi András: Kontúrvázlat, árnyalás nélkül. A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika. Szerk. Rényi András. *Enigma*, 9. 2002. no. 33. 5–17.



Rembrandt: A három kereszt, rézkarc, hidegtű, 385 x 450 mm, 4:5 állapot,
B. 78, datált, szignált: Rembrandt f. 1653 [1653–54]

A KÉSEI DAGOBERT FREY SZELLEMTÖRTÉNETI OLVASATA ÉS AZ EXPRESSZIONIZMUS SZELLEME

Bacsó befogadásesztétikai jellegű okfejtése a kései Dagobert Frey hivatkozott tanulmányán alapul: tőle kölcsönzi központi érvét, az átdolgozás enigmatikus lovasfigurájának Pilátusként való ikonográfiai azonosítását is, amit a szakkutatás azóta részben megerősített.⁹ Frey szövegét a továbbiakban olyan szellemtörténeti alapokon álló értelmezésként kezelem, amelynek mind kérdésfeltevése, mind válaszkísérlete – akárcsak a mintaadó Dvořáké – a *stílustörténet* alapvető paradigmatis keretein belül marad. A mód, ahogy a *Három kereszt* stádiumai közötti stílári különbségeket a totalizáló rembrandti *képvízió* [Bildvision] módosulásaként konceptualizálja, végső soron annak a riegli eredetű historizáló stílusfelfogásnak marad a lekötölezettje, amely a művészi kifejezést egy univerzális szubjektum (az ember) és egy univerzális objektum (a természet) bináris alap-

⁹ Vö.: Rembrandt: *the Master & His Workshop. Drawings & Etchings*. Ed. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel. New Haven – London, 1991. 266–268.

viszonyának történeti-etnikai konkretizációjaként értelmezi. Riegl számára a stílusok története azért írható le tisztán formaproblémák illetve formaproblémák megoldásának (stílusoknak) egybefüggő történeteként (például a tér képi ábrázolásának kategóriáiban), mert ez az alapviszony (megmunkáló vs. megmunkált, ábrázoló vs. ábrázolandó) minden konkrét stílusban lényegileg *azonos szerkezetű*, csupán közvetítésük módja és jellege változik koronként, régióként, etnikumonként, művészenként, sőt – mint épp a *Három kereszt* Frey-féle analízise a példa rá – akár művenként is. Azonos és konstans az a szubjektív impulzus is, amely a természeti tárgyra irányul, s amely végül a forma stiláris egyöntetűségében oldódik fel – ezt összegzi Riegl a *Kunstwollen* apodiktikus fogalmában.¹⁰ A *stílus* nem is egyéb, mint a kiegyenlítődés nyomainak összessége: a szemlélhetővé (formává) vált szubjektum-objektum azonosság maga. Ez a rokon mélystruktúra teszi összevethetővé és egyetemes fejlődési sorokba rendezhetővé különféle korok és kultúrák megannyi heterogén formai objektívációját – és teszi kötelezővé a történésznek, hogy ízléspreferenciák és személyes részrehajlások nélkül minden stílust saját jogán ismerjen el.¹¹ De mindebből az is következik, hogy ameddig a művészettörténészek stílustörténetet írnak, rendre rá vannak utalva „természet” vagy „valóság” szilárdnak és végérvényesnek tételezett képzetére is, amely a *Kunstwollen* szubjektivitásának objektív ellenfogalmaként funkcionál. Végso soron innen – tehát a stílustörténet logikájából – ered a művészettörténet leíró nyelvének megannyi jólismert fogalmi segédkonstrukciója a „természethűség”-től a „torzítás”-ig, a „realista”-tól az „idealizáló”-ig, a „konkrét”-től az „elvont”-ig és így tovább. Ebben a logikában minden forma végso soron ugyanarra az egyetlen, közös valóságra referál – ezért lehet a formák *összehasonlítására* objektívnek látszó tudományt építeni.¹²

¹⁰ Világosan kell látnunk, hogy a *Kunstwollen* túlfűtött kifejezése, amely azt sugallja, hogy a művészi tevékenység legerendőbb forrása „történeti-pszichológiai” szubjektumok ösztönszerű aktivitásában keresendő, s amely nyilván csak a német-osztrák századforduló zaklatott, „expresszionisztikus” atmoszférájában születhetett meg, Riegl rendszerében tudománytanilag személytelen, determinisztikus, oksági magyarázó elvként funkcionál. A *Kunstwollen* az objektívált, empirikus stílus oka – akkor is, ha egyébként Riegl mind az okoknak, mind az okozatoknak csak többes számát ismeri, általánosságban nincs mit mondania róluk.

¹¹ Figyelemre méltó, hogy a kutatói elfogulatlanságnak ezt a riegl maximáját („az a jó művészettörténész, akinek nincs személyes ízlése, mert a művészettörténetben az a feladat, hogy megtaláljuk a művészi fejlődés objektív ismérveit”) az a Max Dvořák örökölte meg híres nekrológjában, aki épp a művészetfogalom historizálásával – nevezetesen fokozódó szubjektivizálódásának felismerésével – haladta meg mestere univerzalista „történeti-pszichológiai” koncepcióját. Vö.: Max Dvořák: Alois Riegl. In: Max Dvořák: *A művészet szemlélete*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 337.

¹² Riegl fogalmi mitológiájában a mindenkori szubjektum funkcióját a mindenkori *Kunstwollen* foglalja el – historizáló, pozitivistaszcientista alapállásának megfelelően ennek közelebbi meghatározását Riegl nem is tekinti történészi feladatnak. Megelégszik az adott objektum, a konkrét műalkotás mint a konkrét *Kunstwollen* objektívációjának precíz vizsgálatával. A stílusok földrajzi és

Ezt a szerkezetet, mint jeleztem, végső mozgatóként a mindenkor szubjektum szükségletei, ösztönei és szellemi aktivitása mozgatják – Riegl a *Kunstwollen*t még történetileg kondicionált, de merőben ösztönszerű, irracionális energiaként képzelte el. A szellemtörténész generáció képviselői, így Dagobert Frey annyiban lépnek túl e modellen, hogy nagyobb súlyt helyeznek a reflexív, szellemi összetevőkre – de *strukturálisan* nem változtatnak rajta. „Minden művészet – mint egy teremtő aktus eredménye – a művész szubjektumában adott szellemi tartalom kivetülése az objektív világba. E szubjektív adottság tárggyá-válása, leszakadása a szubjektumról és önállósodása az objektumban minden művészi alkotótevékenység ősjelensége. Csakis a szellemi tartalom tárgyasulása, amelyen itt a gondolati és a szemléletes, az érzés- és akarszerű strukturális egysége értendő, jelenti a műalkotást”¹³ – konkretizálja Frey a maga számára *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes* című, 1946-ban írt teoretikus szövegében a riegli stílusfogalom alapjául szolgáló tárgyakapcsolati viszonyt. Ő maga „teremtő akaratú aktusnak” [„schöpferischer Willensakt”] nevezi a szubjektív impulzust, amely végső soron felelős a forma éppíglétéért – ám eredetét éppoly kevésbé képes közelebbről is meghatározni, mint Riegl a *Kunstwollen*ét.

Látni fogjuk, hogy Frey a *Három keresztet* taglaló diskurzusát is ez az egyetemes logika határozza meg. Sőt, csak ebből érthető, miért tulajdonít *kivételes* szellemtörténeti jelentőséget az átdolgozásnak, amely érdeklődésének voltaképp egyedüli tárgya. Bár leszögezi, hogy az érett Rembrandt formájára eleve a dolgok megragadásának változékonysága jellemző,¹⁴ ami az átdolgozásban történik, az

történeti differenciálódása mint „objektív” tényállás a múzeum falain és a raktárakban őrzött műtárgyak egységes, egyetemes, értékmentes és objektív vizsgálatának eredményeként áll elő – az adekvát történeti ábrázoláshoz szükséges semleges megfigyelői pozíciót a történész csak saját szubjektivitásának felfüggesztésével vívhatja ki. Enélkül képtelen volna arra, hogy minden korszakra (például a korábbi normatív tradícióban egyértelműen hanyatlónak tekintett késő-antik művészetre) kiterjessze a változó történeti szubjektivitások, a számtalan individuális és kollektív *Kunstwollen* autonómiájának és egyenrangúságának elvét. Az egyedi műre irányuló figyelme minuciózus stíláriális analízisre redukálódik – minden *a priori* stílusalkotó paraméter konkrét értékeinek precíz számbavételéből, illetve úgyszólván a mű konkrét stílusképletének felírásából indul ki. Valójában Riegl az adott mű helyi értékének meghatározása foglalkoztatja a hálószerűen mellette/előtte/utána/alatta elhelyezkedő, azonos szerkezetű más stílusképletek egységes mátrixán belül. Szisztematikája azt szolgálja, hogy az egyes művek, alkotók, kultúrák és korszakok stílusaiából olyan átfogó egyetemes fejlődéstörténeti folyamat rajzolódjon ki, amelynek van rendszere, de nincs teleológiája, tehát egységes – kvázi hegeli – szubjektuma: hogy úgy mutasson ki objektív, rendezett összefüggéseket a művészet történetében, hogy az ne sértse a művészi formaadás alkalmi koherenciáinak egyediségét, az elkülönülő stílusok „belső szükségszerűségének” elvét.

¹³ Dagobert Frey: *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*. [1946] In: Dagobert Frey: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien, 1946. 107.

¹⁴ Frey itt expressis verbis Focillon *Vie de formes*-jára („Rembrandt vázlatai nyüzögnek Rembrandt festményein”, vö.: Henri Focillon: *A formák élete. A nyugati művészet*. Ford. Vajda András. Budapest, 1982. 15.) továbbá Simmel *Rembrandt*-jára hivatkozik, különösen annak az időskori portrékkal

példátlan: „az első változatot Rembrandt szinte megsemmisíti”.¹⁵ Széthullik az a „szubjektív képvezíró”, amelynek *Kunstwollene* még összhangot talált objektív tárgyával – ami létrejön, az súlyos válságtünet, a modern művész tragikus tárgy-évesztésének, valóságvesztésének, önelvesztésének megrendítő dokumentuma.

Hogy Frey diskurzusát pontosabban is meghatározhassuk, érdemes szorosan végigkövetni *A három kereszt* két alapállapotának általa adott *ekphrasis*ait. A német művészettörténész ékesszóló, de árulkodó nyelven igyekszik szemléletessé tenni az eltérő képi „tényállásokat”.¹⁶ Az 1653-ban szignált első változatot így jellemzi:

kapcsolatos fejtegetéseire (vö. Georg Simmel: *Rembrandt. Művészettudományi kísérlet*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, 1986. 95. skk.) utal.

¹⁵ Frey 1956. i. m. 222.

¹⁶ A B. 78. tetemes szakirodalma nagyjában-egészében egységes a kiinduló téma ikonográfiai azonosítása, a képi források és előképek illetve a közvetlen alkotói intenciók meghatározása tekintetében. A Golgota hegyén zajló események közül az első változat a római százados konverziójának jelenetére koncentrált, nagyjából úgy, ahogy Lukács evangéliumából (Lk. 23, 44–49.) ismerjük: „A hatodik óra körül sötétség támadt az egész földön, s egészen a kilencedik óráig tartott. A nap elsötétedett, a templom függőnye közepén kettéhasadt. Jézus ekkor hangosan felkiáltott: »Atyám, kezedbe ajánlom lelkemet.« E szavakkal kilehelte lelkét. Amikor a százados a történeteket látta, dicsőítette az Istent s azt mondta: »Ez az ember valóban igaz volt.« És az egész kíváncsi tömeg, amely összeverődött, a történet láttán mellét verte és szétszórta. Jézus ismerősei pedig, köztük az asszonyok is, akik Galileából kísérték, távolabb állva látták mindezt.” A tömör leírás jól megfeleltethető a képen látható motívumoknak, középpontban a lováról leszállt, sisakját letévő, sután fél térdre ereszkedő római katonával, aki – fölsímvén, hogy kivel is van dolga – megrendülten fordul szembe a kereszttel és befogadón tárja szét karjait. Arcát nem látjuk – noha a Rembrandt által bizonyosan alkalmazott előképen, a *Játékkocka B. mesterének* nevezett ismeretlen művész (névét kis kockát formázó szignójáról kapta) *A százados megtérése* című 1532-es rézmetszetén szakállas profilja még világosan kivehető. (Vö.: Ludwig Münz: *Rembrandt's Etchings*. London, 1952. I.: 63.) A Marcantonio Raimondi köréhez köthető metsző e kissé iskolás, raffaeleszk munkájáról (amely szinte bizonyosan megvolt Rembrandt tetemes méretű grafikai gyűjteményében) vehette át Rembrandt a lovas katonák mellett a százados odahagyott lovát, továbbá az összecsukló Mária sziluettjét és talán erre támaszkodva hagyta el a Jézus köntösére kockát vető katonák korábban kötelező ikonográfiai kellékét is. Kihasnálva a nagyobb méret és a négyzetes formátum adta lehetőségeket, Rembrandt egy sor további motívummal és nagyszámú figurával bővíti a jelenetet. Krisztus keresztyéntől balra sorakozik fel a római katonák vízszintesen elnyúló csoportja, a lováról leszállt századostól a négy lovas tisztet át a lovászlegényekig és a mögöttük tömörülőkig, akiket haránt irányban tért folyosó választ el a történet láttán mellüket verő és riadtan távozó zsidók tizenhárom főt számláló csoportjától a bal alsó fertályon. Utóbbiak között tisztán kivehető annak a kyrenei Simonnak a fedetlen feje és szakállas, elgyötört arca, aki tudvalevőleg a kereszt vitelében segített Jézusnak. Ide számítható két, a csoport által felerészelt takart figura is, akik a felfénylő kereszt irányában, a százados háta mögött ájultan vetik magukat a csupasz földre. Rembrandt saját ikonográfiai invenciójának tekinthető az előtér közepének két, jobbra kifelé tartó, egymásra figyelő turbános zsidója, akiket Christopher White (vö. *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*. New Haven – London, 1969. 2. ed. 1999. 79.) arimathiai Józsefként és

„Rembrandt a Krisztus halálát kísérő kozmikus jelenségek pszichológiai hatásának ábrázolására törekszik, és hogy ezekben a csodát megragadja és szemléletessé tegye: Jánost, aki fájdalomában a haját tépi; Máriát, aki ájultan csuklik össze, miközben egy asszony támogatja, egy másik meg kétségbeesve tárja szét karjait; a századost, aki feltekint Krisztusra, és a megvilágosító fölismerés kifejezéseként felemelt karjaival imádkozva hullik térdre; asszonyokat, akik ijedtükben a földre borulnak vagy eltakarják arcukat; egy kutyát, amint a kereszt felé csahol; zsidókat, akik rémülten sietnek el, és másokat, akik egy láthatóan mély megrendülésében kezét a mellére szorító főpapot vezetnek el a színről. Azzal, ahogy Rembrandt e lelki megrendültség okát igyekszik képszerűen megformálni, messze túllép a bibliai szövegen és átalakítja azt. Nem a Lukács-evangélium szerinti sötétséget ábrázolja, nem a megnyíló sírokat, hanem egy fénykúpot, amely Krisztus fölött tör be az éjszakai sötétbe [einbricht in das nächtliche Dunkel], amelynek folytán a középső csoport, úgy tűnik, a fényben feloldódik, testetlenné válik. A teljes, sugárzó fénybe állított figurákat csak finom, szétszalazott körvonalak jelölik, belső rajzolat és modellálás nélkül, mindössze a kontúrokat akcentuáló könnyű sraffozással. A százados gazdátlan lovát vezető katona arca üres oválist mutat: a fény vakító csillogása felmorzsol minden testi formát. De ez a fény is esemény, történés [ein Geschehen]. Lezúdul [stürzt hinab] a földre, a sötétbe, betör [einbricht] a földi zónába, úgyszólván robbanásként hat [es wirkt gleichsam explosiv], minthogy minden irányban szétszórja a jelenlévőket vagy a földre teremti őket. A kép kompozíciója e fénydinamikából bomlik ki, minthogy az centripetális mozgáshullámokat kelt, amelyek a megfeszített és az előtte térdeplő százados központi csoportjától, a tartalmi és kompozicionális középpontból indulnak ki.”¹⁷

Az extrém hosszú citálást a szöveg példás *enargeiája* indokolja: a képleírás során Frey irodalmias kifejezésektől sem visszariadva törekszik arra, hogy a képet lelki szemeink előtt a százados megvilágosodásának drámai eseményeként, ok és okozat egymásutánjaként evokálja. A mennyei fény, úgymond, „behatol” a sötét világba, „robbanást” okoz, „hullámokat kelt”, vagyis rémületet, ijedtséget, ájulatot vagy megrendülést vált ki a földön; egy természettörvény erejével, ellentmondást nem tűrve veti szét a földi-emberi világ megszokott rendjét. A szöveg nyomatékosan azt sugallja, hogy ebben a képi világban szolid identitással bíró dolgokkal (materiális testekkel, fizikai erővel stb.), továbbá oksági relációkkal, röviden: cselekvő erők és

Nikodémuszként azonosít: ők a jobb alsó sarok irányába, a leendő sírbarlang még elhagyatott, sötétlő nyílása felé sietnek. (János tesz említést arról, hogy az új sírhelyet a közeli kertben szemelték ki: Jn. 19, 41.) Krisztus kereszttétől jobbra Jézus gyászolói alkotják a kép harmadik, szintén népes (11 fős) és a fény által leginkább megvilágított csoportját: a Mária fölé magasodó János kétségbeesve szorítja két öklét Krisztusra emelt, fájdalomtól eltorzult arcához. Jézus anyját három vagy négy nőalak veszi körül, egyikük, talán Mária, Klópas felesége kezét vigasztalón szorongatva, együtt érző mozdulattal hajtja fejét az övé mellé; tőlük jobbra ketten rémülten kuporodnak össze. A kereszt lábához hajló, nem könnyen kivehető alakot az ikonográfiai tradíció alapján Mária Magdolnaként azonosíthatjuk.

¹⁷ Frey 1956. i.m. 223.

azt elszenvető tárgyak eleven, dinamikus kölcsönhatásaival van dolgunk. A kép ereje, illetve a képen ábrázolt csoda hitelessége azon alapul, hogy Rembrandt hibátlanul képes ennek az elevenségnek vitathatatlan *evidenciaként* való megjelenítésére – és ennek engedve beszélhet Bacsó is az első változat kapcsán a közlés egyértelműségéről.

E retorikára Freynek azért van szüksége, hogy aztán az átdolgozott változaton (IV–V állapot) épp *minden evidencia hiányát* regisztrálhassa. Nem csupán „a folyamatok észlelhető megnyugvását” tapasztalja, hanem egy olyan állapot beálltát is, amelyben az egyértelmű szereposztás már nem érvényes: ezt nevezi utóbb kissé homályosan „az esemény időn túli létté” való átértelmezésének. A századosnak szóló kinyilatkoztatás egyértelműségét ikonográfiaiilag a büntudattal terhelt Pilátus és az ártatlanul megfeszített Krisztus „szellemi dialógusa”, pontosabban, a dialogikus megértés hiánya, a „tépelődő szkepszis” váltja fel. De az ikonográfiai tárgy hosszan tárgyalt módosulásánál lényegesebb a formái: „Az első változattal szemben a 4. állapotban történt átdolgozás – pusztítás. Még az ellennyomaton konkrét részletekben felismerhető változtatásokat¹⁸ is megsemmisíti a hidegtűvel húzott sraffók sűrű fátyla, amelyek az egész lapot elborítják, oly módon, hogy a mély árkok mögött a kép tetemes részei (mindenekelőtt a jobb fele a rossz latorral) egészen eltűnnek a sötétben. A figurák csak látomásszerűen látszanak, egy absztrakt tér kristályos szerkezetének foglyaként. Az üres előteret vad, szabálytalan vonások és foltok kaotikus kavargása uralja – ezeknek már alig tulajdonítható tárgyi jelentés és már csak érzelmi kifejezésértékkel bírnak. Az átdolgozás így fragmentális jelleget ölt, amiben valami kimondhatatlan megformálásért való küzdelem mutatkozik meg.”¹⁹

Figyelemre méltó módosulás Frey retorikájában, hogy miközben a Golgota hegyén jelenlévőkkel immár minden csak *megtörténik* („eltűnnek”, „látszanak”, „magukba merülnek”, „fogva vannak” stb.), a leírás minden dinamikus cselekvést implikáló kifejezése („pusztítás”, „megsemmisítés”, „birkózás”) immár egyedül a rézkarcoló művész kezemunkáját írja körül. A képleírásban alkalmazott erős igei állítmányok az *ábrázolt* eseményről az *ábrázolás* eseményére tevődnek át. Az első változat „szubjektív-realista” képvizíója egyfelől egy „absztrakt tér kristályos szerkezetére”, másfelől „vad, szabálytalan vonások és foltok káoszára” hullik szét. A mozdulatlanság és cselekvésképtelenség állapotát paradox módon hiperaktív, sőt erőszakos művészi jelenlét állítja elő.

Ok és okozat, alanyok és tárgyak szabatos identifikálhatósága az első változaton még a művészi eszközhasználat célszerűségét és arányosságát igazolta: a kontúrok, modellálások és sraffozások eloszlása, kontrasztjaik és adagolásuk Frey szemében egy relatíve egyszerű ábrázolási probléma tökéletes technikai megoldásaként jelennek meg.

¹⁸ Frey itt olyan, korábban részletesen tárgyalt motivikus módosításokra utalt, mint számos epikus motívum eliminálása, a János-Mária-csoport újraértelmezése, illetve a magába roskadó Pilátus lovasfigurájának bevezetése és főszereplővé avatása a római százados helyett: vö.: Frey 1956. i. m. 225. skk.

¹⁹ Uo. 228.

Ebből következően a [IV-V]-ben bekövetkezett változás lényege, hogy az eszköz-használat célt téveszt. Mintha a művész képtelenné válna saját „alkotói aktusának forma- és értelemadó ereje” és a magában „formátlan, értelemidegen anyag” látens feszültségének uralására:²⁰ elveszti kontrollját munkatárgya, céljai, eszközei, sőt saját indulatai felett is.

A *kudarc* persze nem közönséges hiba vagy tévedés: ellenkezőleg, művészileg hiteles kifejezése egy súlyos magánemberi és világnézeti válságnak. A mélypont közelében, akárcsak Michelangelónak a *Rondanini-Pietà* esetében, Rembrandtnak sem marad egyéb *autentikus* választása, mint a forma *tönkretétele*. Rembrandt eljut, úgymond, „a megjelenítés határáig” [Grenze des Darstellbaren] és immár „valami kimondhatatlan megformálásáért” [Ringen um die Gestaltung eines Unaussprechbaren] illetve „a már-nem-megjeleníthető megjelenítéséért” [Ringen um die Darstellung des Nicht-mehr-Darstellbaren] küzd. Művészileg attól értékes, hogy rámutat arra, amit anyag és kifejezés kiegyenlítődése *elrejt* a sikeres mű stílári egyöntetűségében.²¹

Frey tudománytörténeti helyét Dvořák bécsi szellemtörténeti iskolája és a hamburgi Warburg-könyvtár között félúton szokás kijelölni. Anélkül, hogy e bonyolult kapcsolatok filológiai részleteibe bocsátkoznánk, fontosnak tartom leszögezni, amit eddig is hangsúlyoztam: hogy Frey megközelítése mindenképpen az ikonológiai paradigmaváltáson *innen*, a stílustörténet keretei között marad. Persze, mint jeleztem, az első bécsi iskola képletekben fogalmazó absztrakcionizmusát a szellemtörténészek következő generációja túlságosan vértelennek érezte és a szaktudományos ábrázolásokban is igyekezett nagyobb nyomatékot adni a művészet társadalmi- és életösszefüggéseinek. Az ún. „expresszionista” művészettörténet feldolgozásaiban – nem függetlenül az „élet” és „művészet” új szintéziseit kutató egykorú lázas avantgárd törekvésektől – olyan tartalmi mozzanatok vizsgálatához is visszatért, mint amilyenek a világnézet, a vallásos hit vagy művészettelfogás különféle történelmi alakzatai²² – az ilyen vonatkozások érdemi tárgyalásától Riegl, Wickhoff,

²⁰ Dagobert Frey: *Das Kunstwerk als Willensproblem*. [1931] In: Dagobert Frey: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien, 1946. 89.

²¹ Frey végülis a pétervári *Tékozló fiú*ban látja a válság megoldásának művét. Vö. Frey, 1956. i. m. 231–232.

²² Radnóti Sándor egyenesen „a művészetfogalom historizálásában” látta a szellemtörténeti iskolát megalapító Dvořák legfőbb teoretikus teljesítményét. Vö. Radnóti Sándor: *Max Dvořák, avagy a művészetfogalom historizálása. Utószó*. In: Max Dvořák: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 373–398. Az én itt kifejtett Frey-értelmezésem szempontjából ennek a legfontosabb megállapítása az, hogy Dvořák „miközben megrögződött művészetfogalmak ideologikus voltát leplezte le, saját elemzéseinek ideologikus [értsd: az expresszionizmus reformgondolkodásából eredő modern] voltát nem ismerte fel. Historizálta a művészetfogalmat, de nem historizálta a saját művészetfogalmát.” – uo., 394. – Mindez okfejtésem logikája alapján annak a bizonyítéka, hogy a szellemtörténet, noha sok mindenben finomított rajta, végső elemzésben nem haladta meg a stílustörténet paradigmatis kereteit.

Jantzen vagy Wölfflin rigorózus módszertani pozitivizmusa még kifejezetten az új művészettörténet-tudomány autonómiáját féltette.²³

Az a tipológia, amelyet Frey a *Realitätscharakter des Kunstwerkes* keretében a művészi szimbólumok eltérő valóságfokaival kapcsolatban kifejt,²⁴ s amely a fétistől (amely „maga az istenség”) egészen az elvont fogalmi jelölésig, a megértetés pusztá eszközeiig terjed, igen sokban Warburg antropológiai modelljének konstitutív polaritásaihoz kerül közel.²⁵ Míg azonban ez a polaritás Warburgnál minden valódi képnél immanens meghasonlásként jön számításba és a befogadótól „polarizálást”, vagyis a kép heteronómiáinak *lejátzását* követeli meg,²⁶ addig Frey – Cassirert követve – a képet olyan egyöntetű, totalizáló látomásként definiálja, amelynek hitelességéért „a teremtő akarat-aktus” egységelve, az alkotói szubjektivitás totális jelenléte szavatol.²⁷

De hogy Frey mennyire nem tudta valóban és mélységében magáévá tenni Warburg radikálisan különböző pozícióját, arra épp a *Három kereszt* itt vizsgált analízise nyújt frappáns bizonyítékot. Már a XIX. század második felében észrevették, hogy Rembrandt az átdolgozáson Pisanello *Gianfrancesco Gonzagát* ábrázoló medáljáról vette át a magányos lovas motívumát és ez természetesen Frey figyelmét sem kerülte el. Ugyanakkor a meglepő motívum adott kontextusban való szerepeltetését Rembrandt részéről pusztán attribúciós és ikonográfiai argumentumként veszi számításba. Egyrészt azzal intézi el, hogy a szokatlanság nem elegendő érv az átdolgozás sajátkezűségének elvitatásához; másrészt azzal, hogy a lovas nemes, világi személyisége alátámasztja a Pilátusként való ikonográfiai olvasat helyességét.

Az ő interpretációjában egyedül az kap hangsúlyt, hogy Pilátus méltóságteljesen, leszegett fejjel, büntudatosan gondolataiba merülve bukkan fel a keresztnél, hogy megrendült alakja mintegy „szellemi dialógusba” lépjen a Megváltóval; csendes, tépelődő székszipse pedig szervesen illeszkedik, úgy mond, az újrakoncipiált kompozíció „időn túli nyugalomához” (és mint láttuk, szervetlenül a karcoló indulatos

²³ Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. München, 2010. 450. skk.

²⁴ Frey 1946. i. m. 107-149. Online elérhető magyar fordítása: http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/3_1_antologia.pdf

²⁵ A szimbólumok polaritásának warburgi elméletéről vö.: Edgar Wind: *Warburg kultúratudomány-fogalma és jelentősége az esztétika számára*. Ford. Széphelyi F. György. *Enigma*, 12. 2005. no. 46. 38-41.

²⁶ Vö. erről konkrétan, Rényi András: Az elfojtott pátosz formulái. Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika. *Enigma*, 12. 2005. no. 46. 91-100., illetve: 116-135.

²⁷ Frey 1921-es Dvořák-nekrológiájában így fogalmaz: „arról van szó, hogy [...] valamely kész művészi jelenség minden részjelensége, amely ellentmondásmentesen zárul össze egyetlen egységgé és oldódik fel benne, ebből az alkotói egységből gondolatilag ellentmondásmentesen ki is bontható.” Dagobert Frey: Max Dvořák Stellung in der Kunstgeschichte. In: *Max Dvořák zum Gedächtnis. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen*. Hrsg. vom Kunsthistorisches Institut des Bundesdenkmalamtes. Wien, 1922. 16.



Pisanello (tkp. Antonio Pisano): Gianfrancesco Gonzaga érme, bronz, átmérője 85 mm, 1440 k.

gesztikulációjához). Holott nagyon is kézenfekvő lett volna arra is rákérdeznie, hogy maga Warburg miért tűzte fel a *Három keresztet* kifejezetten e motívumkölcsonzés okán (!) a *Mnemosyne*-atlasz 74. sz. táblájára?²⁸

Mármost nyilván Warburgot is megragadta a figura magába forduló karaktere. Csakhogy az az *Atlasz* konceptuális keretében épp egy olyan elidegenített, zárványszerűen elkülönülő *idézetként* jön számításba, amely éppenséggel megbontja és problematizálja a stílárís egyöntetűséget. Az itáliai-reneszánsz motívum fölismerése Warburg szemében a kép reflexiós potencialitását hozza mozgásba. Hogy közelebbről milyen megfontolásból vette fel a Gonzaga-medál és a *Három kereszt*

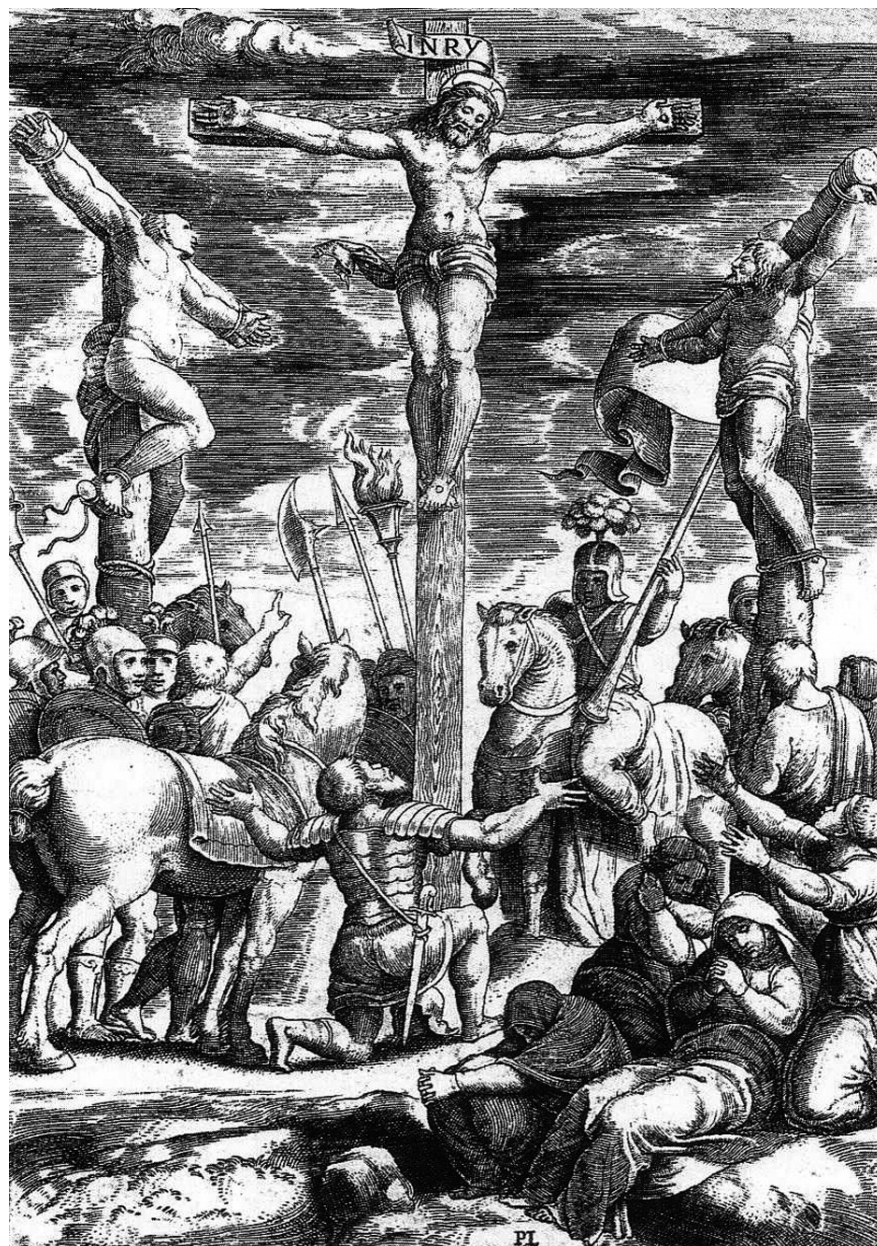
²⁸ A képtörténész Warburg észjárásának újszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ez a kérdés tudomásom szerint azóta sem merült fel a rézkarcokkal foglalkozó akadémiai Rembrandt-kutatás horizontján.

kettőset az *Atlasz* anyagába, arra egyedül a 74. tábla néhány szavas dedikációjából következtethetünk.²⁹ A címben a megfontoltság [Besonnenheit] és a távolságtartás [Distanz] fogalmai jelennek meg irányadóként: a Pisanello-medál pedig olyan történeti egységként, amely Rembrandtnál „transzformáción” megy át és a belső fordulat [innere Wandlung] szimbólumává lesz. Ennek persze csak akkor van értelme, ha a római százados nyilvános fordulatával konfrontáljuk – és Warburg nem is mulasztja el a *Három kereszt* első verzióját is odatűzni a tablóra. Gombrich szerint Warburgot leginkább az foglalkoztatta, hogy miért nyúl a művész egy-egy nyilvánvalóan meglepő forráshoz: pl. az itáliai quattrocento reprezentációs kultúrájába illeszkedő Gonzaga-medálhoz, amelyről tudjuk, hogy megvolt legendásan gazdag műgyűjteményében, de amely mégis szokatlanul idézet-szerűnek tűnik: mintha olyan nézőre várna, aki nemcsak felismeri ezt az idegenséget, de képes azt a vallásos megtérés tematikájába integrálni. Megint az ösztönkésztetés és a tényleges cselekvés közötti lélegzetvételnél „szünet” ama reflexív mozzanatáról lehet szó, amely Warburg számára, úgymond, „a legmagasabb kultúrát” jelentette s amely az 1926-os hamburgi előadáson vetített *Medea*-karc (B. 112) általa adott értelmezésének is a kulcsmozzanata volt. Mintha Rembrandt ezúttal a megtérés vallásos transzállapotának megjelenítésében érvényesítené a reflektáltság „magasabb” értékszem pontját – módszere azonban a vízió egyöntetűségének megbontása, mondhatni a totalizáló tekintet megosztása. Nem egyszerűen a lovast veszi át Pisanelótól, hanem az egész képet: a takarásmentes teljes profilnézet, a figura magába merülése, a ló és lovasa relatíve egyenletes kidolgozása egyaránt a medál önmagába záruló körformátumát, mintegy a figura zárványszerűségét implikálja. Ez lényegi különbség az első változathoz képest, amely szintén itáliai forrásból merít, de azt szuverén módon mégis fölülírja: közismert, hogy a *Három kereszt* kiindulópontjaként a Marcantonio Raimondi köréhez közelálló rézmetsző, az ún. *Dobókocka B. mesterének* egy metszete szolgált, amelyről Rembrandt nemcsak a százados térdelő figuráját vagy a lovas katonákat, de a gyászoló Mária-csoport egy sor elemét is átvette. Csakhogy itt szó sincs arról, hogy forrását mint olyat meghagyná felismerhető elkülönültségében: hogy a Golgotán történtek spontán látványélményének folytonosságát egy másik kép idézőjeleivel szakítsa meg. Gombrich a Gonzaga-medál montázs-szerű beapplikálását nem ezzel az itáliai pátozmintának az átvételével kontrasztálja, inkább Bertoldo di Giovanni 1478-ból való bronz-reliefjének Mária Magdolnájára hivatkozik, akinek a Krisztus-keresztet szenvedélyesen átkaroló mozdulatában Warburg egy zaklatott menád későantik pátozformuláját vélte felismerni.³⁰

Frey mindebből semmit sem észlel. Sőt, az ábrázolhatatlannal birkózó ádáz pusztítása mindenre utal a művész munkájában, csak a warburgi értelemben vett

²⁹ Aby Warburg: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke. *Studienausgabe*, II. 1. *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. 2. Afl. Berlin, 2003. Taf. 74., 122–123.

³⁰ Ernst Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main, 1981. 397.



A Dobókocka B. mestere: A százados megtérése, rézmetszet, 216 x 155 mm, 1532.

megfontolás [Besinnung] jelenlétére nem. Mi sem állhatott távolabb Warburgtól, mint a történeti Rembrandtnak indultos kortársként való efféle intuitív aktualizálása, olyan „megértése”, amely inkább a dilthey-i történeti-pszichológiai hermeneutika nyomvonalán halad, vagyis nem a mű, inkább a műben önmagát kifejező alkotó megértésére törekszik.³¹ Frey számára a [IV-V] fragmentáltsága éppoly reflektálatlan kifejezés Rembrandt részéről, ahogy saját műleírásának *enargeia*-ja is nélkülözi az őt a műtől elválasztó három évszázadnyi történelmi időtávolság kritikai reflexióját.

Warburg viszont – s ez paradigmikus különbség – a klasszikusok számunkra való *idegenségének* tudatosítását tekintette kiindulópontnak³²: a korszellemmel ellentétben kifejezetten az élményközvetlenség esztétikájának problematikus mivoltából indult ki. Az általa preferált képtudomány nem is a stílusok közvetlen fiziognómiájának módosulására, inkább a képek történeti, illetve aktuális *működésének* sajátos antropológiai feltételeire kíváncsi: ennek megfelelően a mű/néző kapcsolatot (ill. ennek a művekben tárgyasult formáit) nem egy univerzálisnak tekintett szubjektum-objektum viszony specifikus és jól historizálható alesetének tekinti, hanem az emberi kultúra pótolhatatlan és egyedi funkciójának, amelynek kivételes szerep jut az ember önartikulációjában, önmegértésében és a kultúra folytonosságának fenntartásában.

Míg tehát a képtörténész Warburg alighanem a *Három kereszt*-en is inkább a képi szövet belső szakadására volt érzékeny és azt egyfajta montázsként, az érett Rembrandt stílusának intencionált polaritásaként értékelte, a szellemtörténész Frey szeme előtt továbbra is az organikus-vizionárius mű képzele lebeg – akkor is, ha Michelangelo és Rembrandt párhuzamos szellemtörténeti példáin épp ennek tragikus szétesését detektálja. A historizált forma fragmentáltságában Frey *nolens-volens* a modern expresszionizmus indulati közvetlenségét olvassa – a személyes válság szimptomájaként – a művész fejére.

EGY IKONOLÓGIAI OLVASAT: A RÉZKARC-SOROZAT MINT MEDITÁCIÓS SZEKVENCIA

Egyfajta tárgykapcsolat áll Margaret D. Carroll érdeklődésének homlokterében is, bár az ő beszédmódjától idegen Riegl és a stílustörténeti észjárás „metafizika nélküli hegelianizmusa”, a stílusoknak mint „az ember” és „a természet” korspecifikus viszonyát tárgyasító formákként való felfogása. Szubjektum és objektum viszonya az ő érvelésében a *tárgyhasználat* kulturális praxisaként jelenik meg. 1981-ben az *Art Bulletin*-ben publikált nagy tanulmányát, amelyben a méreteiben, ambícióiban és komplexitásában a *Három kereszt* párdarabjának tekinthető *Ecce homo*-karcból [B. 76, *Krisztust a nép elé állítják*, 1655] kiindulva fejti ki elképzelését a nyomatok és a protestáns vallásos meditáció összefüggéseiről, a továbbiakban *par excellence*

³¹ Frey 1946. i. m. 86.

³² Rényi 2005. i. m. 86.

ikonológiai olvasatként fogom interpretálni.³³ Nem lévén megelégedve azokkal a pragmatikus illetve formalista magyarázatokkal, amelyeket Christopher White (a Rembrandt-karcok legfontosabb monográfusa) e reprezentatív művek folyamatos és nagyívű átdolgozásának föltűnő jelenségére adott, Carroll felfigyel „a narratív átalakítások közös mintázatára” és ennek mélyebb okaira kérdez rá. Mindkét mű esetében megfigyelhető ugyanis, hogy az első állapotokban a bibliai elbeszélés „viszonylag tiszta ábrázolása” Rembrandt kezében fokozatos „csonkoláson” [mutilation] megy keresztül, ámde úgy, hogy „a végső képeken a narratíva korábbi változatai és a művész csonkító átdolgozásai is láthatók maradnak”. Vajon nem arra való a módosítások – kérdezi az ikonológus –, hogy a bibliai történet újabb és újabb átértelmezésére ösztönözzék a nézőt? Továbbá, „*hogyan értelmezzük e nyomatok végső állapotait, amelyek oly transzparens módon árulkodnak létrehozásuk komplex folyamatáról? [...] lehetséges-e, hogy az átdolgozások szekvenciájában koherens és értelmes rendet találjunk?*”

Az *Ecce Homot*, amelynek mind a nyolc átdolgozása praktikusán egyetlen évben, 1655-ben készült – Carroll eleve sorként kezeli. Noha ő is látja, hogy a *Három kereszt* esetében az első változat és az átdolgozás között eltelt tetemes idő folytán aligha lehet a voltaképpen (intencionált) értelemegységnek az egymást váltó öt stádium teljes szekvenciáját tekinteni, a két alapállapot között mégis tartalmi egymásraépülést, lényegi kontinuitást tételez föl – ami a végső képben összegződik vagy kulminál.

Carroll hipotézise szerint valamiféle homológia áll fenn a biblikus tárgyú rézkarcok állapotainak egymásutánja és a XVII. században űzött, bizonyos bibliai elbeszélésekből kiinduló meditációs gyakorlatok rutinszerű menete között, amelynek lépései a protestáns prédikáció és a devocionális költészet emlékeiben is föllelhetők. Ez utóbbiak is rendre a szituáció érzékletes leírásával-felidézésével kezdődnek, hogy a meditáló lelki szemei előtt a szemtanú hitelességével táruljon fel a helyszín, a szereplők, kapcsolataik és a közöttük zajló események látványa. A folytatásban aztán a meditáció fokozatosan átlendül egy spirituálisabb, az adott eseménynek a megváltás univerzális művében betöltött helyére illetve a meditáló szubjektum saját helyére, sorsára reflektáló stádiumba, míg végül „*a spirituális elragadtatottság emelkedő állapotába, a Krisztussal való találkozáshoz és szembesüléshez jut el.*”³⁴ Carroll ezzel analóg lépéseket vél leolvashatni a Rembrandt-karcok menetéből is. Bár az *Ecce homo* esetében jóval szerteágazóbb érvelő apparátust tud mozgósítani, mint a *Három kereszt* esetében, ezt itt helyhiány miatt nem taglalhatom.

Ami a B. 78-at illeti, Carroll konkrétan arról beszél, hogy az első verzión a három órás sötétségbe berobbanó mennyei fény változatos eseményekre (a századosra, kyrénei Simon csoportjára, az épp Krisztus sírhelye felé tartó arimathiai Józsefre és Nikodémuszra stb.) irányítja a figyelmünket, ami azzal a

³³ Margaret Deutsch Carroll: Rembrandt as Meditational Printmaker. *The Art Bulletin*, 63. 1981. 585–610.

³⁴ Uo., 586.

következménnyel jár, „hogyan elválaszt bennünket a kereszten függő Krisztus magányos alakjától. Ezt szolgálja az előtér sötétlő figuráinak repoussoir-gyűrűje, amely távol tart bennünket Krisztustól és a távoli megfigyelő szerepébe számúzi a nézőt”.³⁵ Ezzel szemben „a negyedik állapot feszesebb térbeli, időbeli és narratív egységet ad a keresztfeszítés jelenetének. Most az egész szcénát sötétség borítja: ez Krisztus központi figurájához képest, akinek teste most erőteljesebben plasztikusra van modellálva, minden további részletet másodlagossá tesz. A táji részletek és a legtöbb repoussoir-figura eltűnt, az előtér síkszerűvé laposodott, így Krisztus térben közelebb kerül hozzánk. Az ezt megvalósító hosszú, párhuzamos karc- és hidegtű-vonások is befelé, a keresztre irányítják tekintetünket.” Eltűnik minden olyan részlet, amely eltereli a figyelmet Jézusról és a meghalás pillanatáról. „A fény már nem Krisztus áldozathozatalának megváltó következményeit jelöli, reszkető vibrálása inkább meghalásának múlt pillanatát sugallja. Az alsó sarkokból közép felé tartó átlós vonalzatok – anélkül, hogy kifejezetten ábrázolnák, az e pillanatban bekövetkező földrengést éreztetik, míg az ágaskodó ló egy állat a természeti megrázkódtatásra való rémült reakcióját közvetíti. Az előtér futó alakja is osztja ezt az érzelmi állapotot – szemben a korábbi fázisokkal, ez a figura nem azonosítható arimathiai Józsefként vagy Nikodémuszként, s futásának iránya és célja sem lehet a leendő sírhely, illetve annak előkészítése. Inkább felénk tart, menekülve Krisztus halálának látványa elől, egy olyan pánikelteli állapotban, amelyet John Donne *Riding Westward*-jának (1613), e tipikus meditációs költeménynek a nagypénteki sorai adnak vissza a leginkább: »Aki meglátja az Úr arcát, mi maga az élet, halállal lakol: hát miféle vég vár arra, aki meghalni látja őt?»³⁶ Carroll, aki műleírásában szót sem ejt az újonnan bevezetett lovas – mint láttuk, sűrűn tárgyalt – idézet-mivoltáról, ennél a figuránál komolyan – analóg ábrázolások bevonásával – mérlegeli, hogy annak Rembrandt saját arcvonásait kölcsönözte-e vagy sem. Mindenesetre úgy véli, hogy Rembrandt intenciója az átdolgozással közvetlenül a néző involválására irányul: „nemcsak közelebb hoz bennünket a központi eseményhez, de személyesen is érintve vagyunk. Amíg az I–III állapotokon a jelenet szereplői egymással váltanak pillantásokat, addig a IV állapotban két lovas, a kifelé futó férfi és az egyik lator is ránk mered: így tesznek bennünket a korábbiaknál sokkal inkább jelenvalóvá. Ahogy az előtér síkszerűvé tételével elhárulnak a térbeli akadályok, a néző ilyen elismerésével a történeti távolság is kiiktatódik. Mindennek paradox következménye, hogy a jelenet egyszerre pillanatszerű és időtlen, hogy történelemként és személyes revelációként is egyaránt eleven.” Ha a Három kereszt módosításai esetében nem is tudja végigkövetni a meditációs szekvencia valamennyi lépését, annak kiinduló és végpontjait az ikonológus világosan fölismerhetőknek tekinti.³⁷

³⁵ Uo., 607.

³⁶ John Donne: *Good Friday*, 1613, *Riding Westward*. Jékely Zoltán fordításában: „Meg is hal az, ki látja Isten arcát; / Minő halál vón látván néki holtát?”

³⁷ Carroll 1981. i. m. 608.

Fontos látnunk, hogy Carroll – és ezt explicite ki is mondja – a meditációs költészetet nem Rembrandt *forrásának*, hanem szöveges *analógiájának* tekinti. Egy a XVII. században úzött kulturális gyakorlat – az individuális vallásos tapasztalat kiváltására irányuló célirányos meditációs munka – különféle formáiról van szó, amely történetesen költői és képi műalkotások szerkezetében és stílári kialakításában érhető tetten, illetve jószerével csak ezekből extrapolálható.³⁸ A Donne devóciós poémájával való összehasonlítás során strukturális rokonságot fedez fel a művész személyes szerepértelmezésében is: a történet *elbeszélőjének* kívülálló pozíciójától mindketten a Krisztussal szembekeült *hívó* istentapasztalatáig jutnak el, és ezt a sajátos jelenlétet művükben mintegy reflektálják is. A végén egyszerre vagyunk, úgymond szemtanúi mind a Golgotán lezajlott döbbenetes eseményeknek, mind a művésznek, aki alkotói erőfeszítéseivel meg akar felelni nekik. Míg azonban Donne esetében ez a küzdelem tisztán spirituális marad, addig Rembrandt *művészi-anyagi* dimenzióba is emeli azt: „a nyomat médiumának természetét és potencialitásait teszteli és a szentséges [sacred] reprezentáció kihívásaival – a spirituális tartalom materiális formába öntésével – küszködik”. Olyan ez, mintha Rembrandt – fölismervén, hogy nincs mű, amely képes volna a tiszta spiritualitás felmutatására vagy elérésére – inkább olyat alkotna, amely – Donne és számos tizenhetedik századi devocionális költő közös stratégiájához hasonlóan – e törekvés tökéletlenségét és lezárhatatlanságát rögzíti.”³⁹

Az ikonológus történész tehát, a paradigma-alapító Erwin Panofsky kifejezésével „idomulni”⁴⁰ próbál egy XVII. századi képhasználati gyakorlathoz: maga is mintegy meditációs alkalmként *használni* kezdi a tárgyat. A megtalált ikonológiai értelmezési keretben Rembrandt narratív átdolgozásainak egymásutánja azzal válik megértetté, hogy – mintegy visszahelyezkedve az elfeledett szerepbe – az a mai néző számára is funkcionálisnak – követhetőnek és működőképesnek – bizonyul. Végül is Panofsky intenciói szerint az ikonológus nem egyszerűen *kódolt jelentésekre*, egy elfelejtett kép-nyelv üzeneteire kíváncsi, inkább egy olyan *kulturális értelemegész*nek a megragadására kell, hogy törekedjék, amely a művet a maga saját világában, vagyis egykori használói életösszefüggésében, habituális meghatározottságában már mindig is jellemezte. Az értelem (Sinn) nem azonos a jelentéssel (Bedeutung): míg az utóbbi csupán vizuális *jelek* adekvát dekódolásával (a megfelelő kód, a „szövegkönyv” felkutatásával) áll elő, addig az előbbi kulturális használati tárgyak saját világukon belüli *funkcionalitásaként* (tehát *értelmes működéseiként*) írható le. Az ikonológus feladata ennyiben sosem a pusztá kódfejtés, inkább azoknak a végleg szétfoszott kulturális világoknak valamiféle rekonstrukciója, amelyekben a ma számunkra idegen művek egykor „otthonosak”, érthetőek, illetve használhatóak

³⁸ Ennek az összefoglalónak nem tárgya, hogy Carroll elemzésének ikonológiai korrektségét megítélje. A paradigmatis keret analíziséről, nem paradigmán belüli korrekcióról beszélek.

³⁹ Carroll 1981. i. m. 610.

⁴⁰ Erwin Panofsky: A művészettörténet mint humanista tudomány. In: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, 1984. 272.

voltak. Ezért mondhatja Panofsky, hogy a jó történész dolga az, hogy – amennyire ez egyáltalán lehetséges –, „alkalmazkodjon a művek eredeti intenciójához” – hogy szubjektív élményeit és közvetlen tudását utólag szerzett precíz történeti ismeretei és becsületes történeti jártassága kereteihez igazítsa. Carroll olvasata végülis arra fut ki, hogy filológiai eszközökkel rekonstruáljon egy már régóta kihalt szemléleti, illetve értelmezési tradíciót és azt egyfajta személyes retorika segítségével mai olvasói számára meg is elevenítse: hogy szubjektumként mintegy az ‘eredeti’ tárgyba behelyezkedve, eljuttassa az *azonosulást* a képsorozatban implikált néző, illetve hívó-szerepekkel, amelyek a képek mai szemlélői számára lényegében már irrelevánsak.

Nincs azonban szó arról, hogy az amerikai szerző explicite kidolgozná a *par excellene* ikonológiai analízis alapelőfeltevésének, a meditációs nyomatok egykori és mai befogadása közötti *történelmi és kulturális távolság* problémáját. Pedig Panofsky épp erre figyelmeztet, amikor a művészettörténetet mint szükségképpen *megértő* esztétikai szubjektumot azzal különbözteti meg a „naiv” nézőtől, hogy ő „tisztában van a helyzettel: tudja, hogy a saját kultúrájában való adott szintű jártassága nem egyezik meg szükségképpen más országok és más korokban élő emberekével.”⁴¹ A voltaképpeni hermeneutikai feszültségviszony, ami az eredeti mű vallásos értelemkövetelése és a modern műértő szubjektív-esztétikai szükségletei, illetve történészként kifejlesztett empátiája között támad, Carroll horizontján problémamentesen oldódik fel az adekvát művészi kifejezésért való erőfeszítés fölismerésében, a vallásos és a művészi tapasztalat azonosításában. Ennyiben a tanulmány a „normál tudománnyá” lett ikonológiai értelmezés tipikus esetének tekinthető: a mű egykori kulturális kontextusát rekonstruáló kísérletnek, amely azonban épp az ikonológia legfontosabb tartalmi üzenetével, az utókori értelmezés humanisztikus küldetésével nem vet számot.⁴²

Nem véletlen tehát, hogy a végén, a zavarba ejtő átdolgozás megítélésénél Carroll is a Freyéhez nagyon hasonló „modern” következtetésre jut: bár nem ontologizálja az [I–III] és a [IV–V] közötti különbséget, mint Frey, a szekvencia totalizáló megértése nála is a művésszel való *als-ob* azonosulás tiszta egyidejűségében kulminál. „*Rembrandt [utolsó] nyomatain is [...] azt érezzük: kevésbé az Úrral, mint inkább magával a művésszel kerültünk szemtől szembe.*”⁴³ Noha a tanulmány

⁴¹ Uo., 272.

⁴² Annyiban is tipikusnak, hogy egyáltalán nem érzi szükségét reflektálni a paradigma-alapító Erwin Panofsky „humanista” programjára és annak emelkedett morális imperatívuszára. Az ikonológiai „nagyüzem” munkásainak horizontjáról rég eltűnt a művészettörténet mint humanista diszciplína morális küldetése: hogy a tudós humanista egy-egy sikeres interpretációjában, a *megértés* kiküzdött eredményeiben – ha csupán időlegesen, töredékesen és szubjektíve is – álljon helyre a történelem (az értelem története) megszakadt kontinuitása, a humanisztikus kultúrának az az évszázadokon át kiképződött szerves önazonossága, amelyet az idők során mindenféle barbarizmusok, az elidegenedett technikai civilizáció és a különféle totalitarizmusok folytonosan veszélyeztettek – és veszélyeztetnek ma is.

⁴³ Carroll 1981. i. m. 610.

alapötlete épp a látásaktus historizálásának gondolata, a *Három kereszt* végső stádiumainak efféle aktualizálása Frey expresszionista képvíziójának egzaltált közvetlenség-élményével adekvát. Hisz mi egyébnek felel meg a meggyötört záró kép redukált olvashatósága és expresszivitása, mint a modern néző közkeletű befogadói rutinjának, amely jószerével minden „művészi” képben automatikusan az alkotói (a szubjektív) *önkifejezés* spontán objektivációját látja? Nos, az efféle modern-reflektálatlan asszociációkról mondja Panofsky, hogy – éppen mert mindennapi életvilágunk áttekinthetetlenül sűrű jelenidejében támadnak – csupán merőben „irracionális és szubjektív folyamatok” eredményei; a műtörténész jobban teszi tehát, ha nem hagyatkozik rájuk, hanem arra figyel, amit „a művész céltudatos tevékenysége körvonalazott a számára.”⁴⁴

AZ ÉRTELEM EGYSÉGE

Az eddig tárgyalt szerzők közös vonása, hogy – bár, mint láttuk, döntően különböző paradigmaticus keretekben gondolkodnak – az egyes fázisnyomatok helyes „összeolvasására”, azaz valamely objektív közös nevezőjük megtalálására törekszenek. A *Három kereszt* minden állapotát külön-külön is olyan *objektumként*, zárt műegységként kezelik, amelynek éppígyléteért a művész *szubjektuma* felel – akár mint individuális személy, aki *kifejezi* magát (továbbá kora, közössége stb. szellemét) bennük, akár mint ama meghatározott vallási, kulturális vagy egyéb felhasználói közösség tagja, amely kialakítja *használatuk* sajátos módjait és szabályait. Történészként arra törekszenek, hogy a művek *adekvát* szemlélésének és értelmezésének módjait ragadják meg: hogy saját, jelenbeli szubjektív látásaktusukban az *eredeti* szubjektivitás mintái (és a forma által közvetített instrukciói) szerint járjanak el. Láttuk, a stiláris különbségeket Frey spontán-tudattalan változásokként, Carroll egymásra épülő intencionált lépésekként írja le – utóbbi egységes értelemegészt lát ott, ahol az előbbi épp a folyamat egységének megszakadását, értelemhiányt állapít meg. Mégis, itt kifejtett dekonstrukciós olvasatom végkövetkeztetése szempontjából fontosabb, hogy mindketten eleve, úgyszólván automatikus módon *reprezentációként* kezelik a képet, amely a néző számára láthatóvá/jelenvalóvá teszi a tárgyat: a formát viszont olyan instrukciónak tekintik, ami a nézőt a látás meghatározott módjaira vezeti rá – annak érdekében, hogy az realizálja a tárgy jelenlétét és ezzel maga is részesévé váljon a reprezentáció működésének. Akár szubjektív „képvíziókról”, akár a képzelődést ösztönző meditációs táblákról van szó, a képet rendre a látó vagy képzelgő szubjektum és a látott vagy elképzelt objektum *egyirányú* bináris oppozíciójában gondolkodják el. „Vízió” vagy „meditáció” a totalizáló közvetítés fogalmai, amelyek koherens összefüggést teremtenek a rézkarc fázisnyomatai között is: bármennyire mást is ért rajta a szellemtörténész vagy az ikonológus, ez az egység az, amit utólag mindketten *értelemként* hüvelykeznek ki a B. 78-as sorozatszámra és a *Három kereszt* címen egységesített műből.

⁴⁴ Panofsky 1984. i. m. 274.

De lehetséges-e a *Három kereszt* különféle állapotai között kapcsolatokat más módon is tematizálni? Nem lehetséges-e, hogy a hagyományos művészettörténet értelmező rutinjainak rabjaként egyszerűen elsiklunk olyan kézenfekvő összefüggések fölött, amelyek ott vannak a „szemünk előtt”, „működnek” a képeken, sőt közöttük is – de nincs szemünk, hogy fölfigyeljünk rájuk és nincsenek fogalmaink ahhoz, hogy *értelmként* ragadjuk meg őket? Nem vagyunk-e bizonyos értelemben *vakok* a képpel szemben, amennyiben olyan értelmeket, amelyek nem illeszkednek előzetes megértésünk – ikonográfiai, stilisztikai, ikonológiai jellegű várakozásaink – mátrixába, de amelyeket kétségtelenül maga a kép generál, egyszerűen nem veszünk *tekintetbe*? Részben a kései modernnek művészetének fokozódó önreferencialitása, a képalkotás és a művészi kifejezés eljárásainak, eszközeinek és feltételeinek növekvő reflexivitása, továbbá az új technikai médiumok, új képfajták megjelenése megannyi új belátáshoz és fölismeréshez vezetett mind az újabb művészi praxisban, mind a képekről (nemcsak, sőt nem is elsősorban a „művészi” képekről) való elméleti gondolkodásban, továbbá az antropológiában, a vizuális kultúra- és kommunikáció-kutatásban és még számos más területen, amelyek hatása alól természetesen a művészettörténet akadémiai tudománya sem igen vonhatja ki magát. A stílustörténeti vagy az ikonológiai beszédmód bevett fogalmi kereteit feszegető újabb kortárs művészettörténeti diskurzusok⁴⁵ a hagyományos, „kézműves” technikával készült képek egy sor olyan, eddig nem vizsgált kvalitására is rávilágítanak, amelyek felismerése óhatatlanul módosítja a hagyományos kérdésfeltevéseket is illetve merőben új tudományos problematizációkhoz vezet.

A PALIMPSZESZT MINT „OPERATÍV GONDOLATI MODELL”

Közvetlen témám szempontjából például nagyon tanulságos lehet a *palimpszeszt* fogalmának mint a képek átfedéses, kontaminatív és heterogén szerkezetét körülíró „operatív gondolati modellnek” a felbukkanása a kortárs képelméleti gondolkodásban.⁴⁶ Az ókori görög kifejezést, amely tudvalévőleg olyan értékes papiruszokat jelöl, amelyekről lekaparják a régi szöveget, hogy újat írjanak rájuk, Roland Barthes honosította meg a modern képtudományban, amikor a mozgókép-kocka és a standfotó (a filmből kimerevített pillanatkép és a film egy jelenetét utólag imitáló beállított állófénykép) különbségeinek szemiotikájáról értekezett. A két kép viszo-

⁴⁵ A hatalmasra duzzadt irodalomból itt csak három, számomra kivételesen fontos szerző néhány újabb munkájára, illetve szövegválogatására hivatkozom: Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, 2003.; Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin, 2007.; *Ikonologie der Gegenwart*. Hrsg. Gottfried Boehm, Horst Bredekamp. München, 2009.; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen*, 2007. Frankfurt am Main, 2010.; *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. Hrsg. Gottfried Boehm. München, 2010.

⁴⁶ Klaus Krüger: *Das Bild als Palimpsest. Bilderfragen. Die Bildwissenschaften in Aufbruch*. Hrsg. Hans Belting. München, 2007. 133–163.

nyát azért nevezi palimpszeszt-jellegűnek, mert az új kép, miközben rárétegződik a régre, nem írja felül teljesen, nem törli ki, ugyanakkor nem is pusztá derivátuma annak. Klaus Krüger szerint a barthes-i fogalomhasználat előnye, hogy a statikus képfelfogással szemben „a képi jelentést folyamatként fogja fel, mint olyan esztétikai eseményt, amely dinamikus módon, jelentések elfojtásaként, cseréjeként és egymásra-rakódásaként megy végbe”.⁴⁷ A kép így „eredeti és másolat, előkép és utókép, továbbá emlékezés és jelenbeliség, autenticitás és megrendezzettség, azonosságok és különbségek heterogén rétegződéseként” problematizálható. A megelőző és a ráarakódó kép szimultán egysége olyan hibridet hoz létre, amelyben mindkettő egyszerre látszik is és meg nem is: közöttük koherencia és transzgresszió olyan új feszültségviszonya jön létre, amely kikezdi a „mű” hagyományos értelemegységét.

A *Három kereszt* esetében a palimpszeszt e gondolati modelljének igénybe vétele ráadásul meglehetősen kézenfekvőnek is látszik. Végére is annak, hogy Rembrandt mondhatni brutális mértékű átdolgozásnak veti alá az 1653-ban szignált lemezt, a legközvetlenebb oka éppoly pragmatikus megfontolás lehetett, mint az egykori szövegmásolóké. Technikailag világos, hogy a tisztán hidegtűvel karcolt dúc, amelynek legfőbb vizuális eszköze a karcoltú vájatainak szélén feltorlódló fémSORJA kiszámíthatatlan folthatása, a nyomtatás során gyorsan elkopott. Míg egy normál maratott karcról átlagosan mintegy kétszáz jó kópia volt készíthető, az ilyen munkákból legfeljebb ha ennek negyede: a *Három kereszt* első állapotáról például mindössze ötvenhárom elfogadható minőségű nyomatot ismerünk.⁴⁸ A kisebb szériák miatt az ilyen lapok eleve értékesebbek voltak. Alpers figyelemre méltóan sikeres marketing-fogásként értékeli,⁴⁹ hogy Rembrandtnak sikerült komoly piaci keresletet generálnia rézkarcai különféle állapotai, illetve egyedi példányai iránt – végére is sokszorosító műfajról van szó, amelyben az individuális kéznomnak hagyományosan alárendelt szerep jut. Ő is idézi Houbraken 1718-ból való ismert feljegyzését, hogy ugyanis Rembrandt „szokása szerint változtatással vagy jelentéktelen kiegészítéssel újra meg újra eladta nyomatait”.⁵⁰ Variált a nyomópapír anyagával is: az első verzió első állapotának tizenkilenc ismert kópiája közül tizennégy a kifejezetten drága pergamenre (*vellum*)⁵¹ nyomva készült. Látnunk kell,

⁴⁷ Uo., 139.

⁴⁸ Erik Hinterding: *Rembrandts Radierungen. Bestandskatalog. Ehemalige Grossherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung*. Köln – Weimar, 2011. 130., no. 54.

⁴⁹ Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*. Chicago, 1988. 100–101.

⁵⁰ Arnold Houbraken: *The Groote Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*. Amsterdam, 1718–1721. I.: 271. – magyar fordításban idézi: Giovanni Arpino – Paolo Lecaldano: *Rembrandt festői életműve*. Ford. Faragó Éva. Budapest, 1988. 12–13.

⁵¹ Tizenkét lapnyi pergamen ára egy 500 lap nyomtatásához elegendő teljes papírtekercs árának felelt meg. Rembrandtot természetesen művészi szempontok, például az anyag sajátos kvalitásai is érdekelték: a pergamen nehezebben szívja be a festéket, az hajlamos rajta szétfutni, emiatt a nyomatokon kiszámíthatatlanabb, festőies folthatásokra lehetett számítani. vö.: *Rembrandt the Printmaker*. Ed. Erik Hinterding, Ger Luijten, Martin Roylton-Kisch. London, 2000. 302., no. 73.

hogy Rembrandt rézkarait egy speciális piacon, többnyire jómódú gyűjtőknek értékesítette – többüket névről is ismerni, egyikükről, Jan Pietersz. Zomerről pedig azt is tudni lehet, hogy szinte teljes kollekcióval rendelkezett a művésztől, s tudatosan törekedett egy-egy lemez valamennyi állapotának begyűjtésére.⁵² Ehhez – a ritkaságok kedvelésén túl – szükség volt az különböző fázisok, illetve az azonos állapotról készült egyedi nyomatok sokszor minimális különbségei iránti kifinomult érzékre és fogékonyságra is.

Ugyanakkor látnivaló, hogy ezek a praktikák *A három kereszt* esetében részben a vonaltsztaság különösen a széleken megfigyelhető gyors romlásának ellensúlyozását is szolgálták. A második állapot minimális módosításai után a harmadikban Rembrandtnak mindkét szélén és az előtérben meg kellett erősítenie az árnyékos részek vonalzatait – ezen a ponton ítélte befejezettnek a munkát és látta el dátummal/szignóval a lapot. Az utolsó, ötödik állapotról készült tizenhét kópia többségén a további kopások miatt már a festékekkel sem volt érdemes manipulálni, ezek többnyire szürkés, sápadt hatású nyomatok, egyre kevesebb markáns hidegtűnyommal. Feltételezhetjük, hogy az első ötven példány ellenértéke legfeljebb a tetemes előállítási költségek fedezésére volt elegendő.

Rembrandtnak tehát, ha további kópiákat akart értékesíteni a költséges lemezről, fel kellett újítania a nyomófelület egészét. Az újabb – elsősorban az alkalmazott papírok vízjeleinek vizsgálatára alapozott – kutatások azt valószínűsítik, hogy a radikális átdolgozásnak közvetlenül az első verziók elfáradását követően kellett bekövetkeznie: hogy Rembrandtot nem a stílus újítás szándéka vagy világnézeti preferenciáinak megváltozása vezette, inkább az az anyagi-technikai kényszer, hogy a lemezt egy újabb kép hordozására alkalmassá tegye, illetve, hogy ameddig csak fennáll, kielégítse a sikeres nyomat iránti piaci keresletet. Egy a technikai kérdéseket sem elhanyagoló interpretációnak azzal is szembe kell néznie, hogy Rembrandt a [IV-V] esetében már nem kísérletezett monotípiás variációkkal, például alig váltogatta a festékezés vagy a papír minőségét.

A sokszorosító grafika története nem ismer korábbról ilyen mérvű átdolgozást – ugyanakkor nem tudni olyan beható értelmezésről, amely az [I-III] és a [IV-V] közötti azonosságokat és különbségeket a leíró-ikonográfiai, a stilisztikai illetve a technikai szemponton túlmenően a képi értelemdadás oldaláról is vizsgálta volna. Az újraértelmezett *palimpszeszt*-fogalom abban lehet segítségünkre, hogy egy látszólag tisztán pragmatikus probléma (hogyan tehetné az értékes nyersanyagot a művész újra felhasználhatóvá?) megoldásában fölismerjük és részleteiben is kifejtjük a rembrandti kreativitás néhány olyan művészi-technikai mozzanatát, amelyek rendre a kép mint médium valós természetét aknázzák ki. A munkafolyamat és a

⁵² Martin Roylton-Kisch: Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith. *Print Quarterly*, 10. 1993. 116. Zomerről és a XVII. századi grafikai nyomatok *connoisseur* piacáról ld. még: William W. Robinson: „This Passion of Prints”, *Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century. Printmaking in the Age of Rembrandt*. Ed. Clifford S. Ackley. Exhibition Catalogue. Boston, Museum of Fine Arts, 1980. XL–XLVI.

technika⁵³ konkrét elemzése révén tudunk rávilágítani azon elrejtések és feltárások, eltakarások és rámutatások esztétikai dialektikájára is, amelyek mindig is ott munkáltak e kivételes képek enigmatikus vonzerejében, katartikus képességében, legfeljebb nem volt fogalmi apparátusunk szabatos megragadásukhoz. Ennek a dialektikának a végigvitele az utólagos gondolati reflexióban azért is fontos, mert nem csupán a *Három kereszt*-típusú, egymásra rétegződő sorozatművek „működésének”, hanem általában a kép és a látás természetének pontosabb megértését szolgálja. Azt a felismerést például, hogy minden látás *különbségek* észlelésén alapul, illetve minden kép különbségek liminális rendszerén keresztül állítja elő azt, amit megmutat – de valódi látástapasztalat csak magának a különbségnek mint kontrasztív struktúrának a meglátásából, illetve a láthatók szimultaneitásának és redukálhatatlan heterogenitásának ama felismeréséből indulhat ki, amelyet – egy más teoretikus modellben – Gottfried Boehm *ikonikus differenciaként* határozott meg. Az erős képet az különbözteti meg a gyengébbtől, hogy következetesen dolgozza ki (értsd: teszi követhetővé a néző számára) az ikonikus kontrasztok e komplex vonatkozásrendszerét és képes azt referenciális tárgya – esetünkben a vallási megvilágosodás – „logikájával” összefűzni. A „mű” komplex esztétikai tapasztalata éppenséggel a képi és a tartalmi logika egymás felől való kölcsönös értelmezésének/megvilágításának nyitott játékában, illetve összeszövődésük tudatosításában teljesülhet be.

A KONFIGURÁCIÓ RENDJE

A palimpszeszt-modell lehetővé teszi tehát, hogy másként konceptualizáljuk a kiinduló és a fölülírt kép viszonyát: az állapotok egymásutánját ne az alkotáseesztétikák kényszeres teleológiája felől, valamely végcél felé vezető útnak tekintsük, amelynek minden állomása a megelőző fázis – a beteljesült végállapot finalitása felőli – meghaladásaként, szükségszerű *továblépésként* igazolódik, hanem olyan rárétegzésnek mutatkozik, amely az „alatta” lévő másikat is látni engedi – sőt, új léthez, jelentőséghez juttatja. Mintegy rá is mutat arra, amit önmagával eltakar: arra ösztönöz, hogy a képalkotás konkrét munkafolyamata, a *megkülönböztetések dialektikus bonyolítása* felé fordítsuk figyelmünket, mert erről voltaképp nagyon keveset tudunk.

Gondoljuk például végig, hogy mit is jelent az, hogy egy nyomólemez „elfárad”? Mindenekelőtt azt, hogy a karcot alkotó vonalstruktúra (az egymásba szövődő kontúrok és tónusok szerkezete) bizonyos fontos pontokon – leginkább a hidegtűvel ejtett kéznyomok peremeinek gyors kopása miatt – elveszíti határozott profilját: mind a figura/alap, mind a környező – tán jobban kímélt területektől – való

⁵³ Rembrandt technikájának, illetve munkamódszerének legfontosabb összeglései: Münz 1952. i. m. I.: 11–30.; Holm Bevers: Rembrandt as an Etcher. *Rembrandt: the Master and His Workshop. Drawings and Etchings*. Ed. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel. New Haven – London, 1991. 160–169.; White 1999. i. m. 5–18.

különbség tekintetében veszít kontrasztosságából. A fáradt dúcra lehúzott nyomat mindenekelőtt életlen: elmosódottsága nem festői hatást kelt, hanem zavarosot. Meg tudjuk-e fogalmazni, hogy mi a különbség a kettő között? Egy-egy fontosabb terület, alakzat vagy figura elhalványulása óhatatlanul is érinti a képet alkotó vizuális ellenpontok, evidenciák és látenciák egész, egymásra épülő rendszerét. Egy lemez felújítása ennél fogva nem más, mint legyengült kontrasztjainak helyreállítása – például újra-akcentuálása eltompult testkontúroknak vagy modellálásoknak, amelytől a figura például ismét „testet” és „teret” nyer, jobban képes „elemelkedni” háttérétől stb. – hogy a kép visszanyerje az ellenpontok feszültségeitől eleven játékát. A fentiek alapján azt szeretném bizonyítani, hogy a *Három kereszt* átdolgozásának kivételessége úgy írható le, mint az eredeti kontrasztstruktúrának – a képet konstituáló különféle elkülönböződések egész rendszerének – a *legelembibb* szintaxisig visszamenő visszabontása és merőben új alapokon való újrateremtése.⁵⁴ Hogy ezt szabatosan is kifejtsem, szükséges némi fogalmi pontosítás.

Mindaz, ami egy képen elkülönült *figurának* látszik, aktuális mögöttjével mint *alappal* szimultán kontrasztban kell, hogy megmutatkozzon – ezt az elemi egységet nevezem a továbbiakban *konfigurációnak*. Minden konfigurációban a *figura* manifestálódik, *alapja* csak egyfajta szellemképes holdudvarként, nem-manifest háttérként övezi – ez utóbbi mint hordozó nélkül azonban a figura egyáltalán nem jelenhetne meg. Amikor például az első változatot leírva fénycsóváról *beszélünk*, tekintünk csak a sötét háttér-környezethez képest képes erre a figurára mint megnevezhető *dologra* fókuszálni: azért tűnhet a fénycsóva masszív, önálló létezőnek, mert markánsan elüt a kozmikus sötétből, amely *alapként* hordozza. Ebben a világban ráadásul úgyszólván minden megkülönböztethető ennek a mennyei fénynek a világító erejére van utalva: ami látszik, az csakis e világosság *miatt* és a sötétség *ellenében* látszik. A cselekvő fény és a földet borító kozmikus sötétség e konfigurációját ezért e változat *alapköntrasztjának* nevezem: azért fogalmazok így, mert a képen fölfedezhető számtalan további konfiguráció (figura/alap-egység) *valahogy* mind erre épül rá. A konfigurációk (szemben például az ikonográfia sematikus figuráival – „fény”, „Jézus”, „centurio” stb. mint értelemegységekkel) nem diszkrét elemek, inkább egymásra épülő relációsorok – ezért képesek térbeli összefüggések érzékeltetésére. Például: az előtér sietős zsidói az [I–III]-on azért válhatnak hatásos *repoussoir*-rá, mert őket (figuratív rajzukat és modellálásukat) annak a világos tisztásnak a háttérével mint alappal látjuk szimultán kontrasztban, amely az imént még maga is *figuraként* (a fényesség figurájaként) íródott a mélysötét háttérre mint *alapra* stb. Világos továbbá, hogy a kép téri rendje nem más, mint a nyomatot alkotó világos és sötét felületek egy bizonyos mintázata, amely azért rendezhető különféle szintű konfigurációkba, mert a legelembibb grafémák – a nyom feketéjének és a papír fehérjének – elemi materiális kontrasztját Rembrandt mintegy *elrejtette* a sötétség és világosság *ábrázolt* kozmikus világának szuggesztívójában, a kép többé-kevésbé szabatos olvashatóságát

⁵⁴ Ezért támadt több korai műértőnek az a benyomása, hogy két különböző dúcra, illetve két különböző kézről kell beszélni.

biztosító alapkonzaszt játékában. Ezért lehetséges, hogy *ugyanaz* a papír-fehér különféle konfigurációkban egészen eltérő helyiértékeket képviseljen: hol a mennyek kozmikus távolságát, hol a sziklasír kövének tapintható édességét, hol a dús bokor leveleinek csillogó közelségét jelenítse meg. Rembrandt példátlanul kifinomult ökonómiával úgy építi fel a konfigurációk e láncolatát, úgy játszik a precízen motivált kontrasztok intenzitásaival, hogy a materiális nyom és a papír szimultán kontrasztjára épülő rézkarc elemi szintaxisa úgyszólván láthatatlan marad, s csak egyfajta idioszinkretikus „szellemképként” kíséri-gazdagítja a figuratív „világ” érvényesülését. A képsíkot pásztázó szem, noha szinte mindig csak a diszkrét *figurák* különbségeire figyel, valójában a *konfigurációk* egymásba fűződő kontrasztjátékait tapogatja le és realizálja térbeli előttek és mögöttek világszerű összefüggéseként.

A rézkarc vonalzatának egyenetlen fáradása látszólag csak a rejtett szintaxist érinti, mégis a teljes kontrasztstruktúrát szétzilálja: összezavarja a konfiguratív láncolatok kifinomult hierarchiáit s ezzel gátolja a képi értelemképződés folyamatait. A folyamatos felújítások azonban egyre több kontrollálhatatlan relációt generálnak, s ezért előbb-utóbb eljön az a pillanat, amikor világossá válik: nincs tovább. Rembrandt az 1653-as harmadik állapot elfáradása után realizálja, hogy csak úgy folytathatja a munkát ezen a lemezen, ha mindent egészen előről kezd.

Hogy újrakezdhesse a konfigurációs láncolatok építését, mindenekelőtt új, *semleges* alapot kell teremtenie, amire majd újabb figuráció épülhet rá. Mozgástere annál nagyobb lesz, minél inkább sikerül semlegesítenie (értsd: eredeti polaritásaitól megfosztania) a korábbi – de ehhez nemcsak a korábbi figurációt, a korábbi alapot is „láthatatlanná” kell tennie. Rembrandt a negyedik munkafázisban szinte mindent lecsiszol a lemezről, hogy aztán beborítsa minden korábban érintetlen részét is – azt is, amely – gondolhatnánk laikus fejjel – nem fáradhatott el. Ő azonban pontosan tudja, hogy nem egyszerűen ettől-attól a figurától, hanem a korábbi kontraszt *szerkezetétől* kell megszabadulnia.

Másfelől azonban világos, hogy teljes *tabula rasa* nem lehetséges: hogy az új konfigurációnál a régi *valamilyen* nyomaival bizonyosan számolni kell. A palimpszeszten mindig átüt az, amit levakartak s amit újjal el akarnak fedni. Ezért dönt úgy, hogy néhány – kevés, de hangsúlyos – motívum azonosságát mégis megőrzi: Jézus és a bal oldali lator keresztje, Mária és János figurái, a jobb oldali menekülő zsidó, továbbá a lovászegény feje vagy a lándzsavégre tűzött szivacs, ha át is rajzolja őket, egzakt módon a „helyükön” maradnak.⁵⁵ Mint afféle vizuális

⁵⁵ Az egyébként nagyon jó megfigyelő Frey érdekes módon csak a kereszt-motívumot tekinti azonosnak. Nem foglalkozom itt egy sor, a fentiekből adódó problémával. Ha csak egyetlen ilyen „reléként” funkcionáló helyet veszünk szemügyre a képfelületen, annak a lovászegénynek a fejét, aki az első verziókon [I-III] még a százados békésen álldogáló, Krisztus keresztjének hátát fordító lovának zabláját tartja baljával, az átdolgozásokon [IV-V] viszont ugyanezzel a karjával már az ellenkező oldalról igyekszik féken tartani a képtér közepe felé ágaskodó lovat, fejének még kitöltetlen oválisa karakteres arcot és modellálást is nyer. Ha változatlan pozíciója folytán a két alakot azonosnak tekintjük, vajon ugyanaz a bal kar ugyanazt a lovat is zabolázza-e, amelyiket az imént még száron vezetett?

„relék” vagy zsanérok, a régi és új feszes *egybevágóságát* egyértelműsítik, és olyan *kontrasztfüggetlen sémaként* funkcionálnak, amely épp konfigurációik eltérő módozatait, a képi prezentáció szisztematikus különbségeit teszi láthatóvá.⁵⁶ Bármilyen brutális mértékű is az átdolgozás, Rembrandt ezzel is kifejezetten az új lapnak a korábbiakkal való szoros összeolvasását ösztönzi. A továbbiakban egy ilyen összeolvasásra teszünk kísérletet – engedve a barokk képretorika figyelemterelő erejének, az első változaton a fény, a másodikon a függöny deiktikus utasításainak engedelmeskedem.

AZ ELSŐ VÁLTOZAT: A FÉNY DEIXISE

A képek szemlélésének munkáját mindig azzal célszerű kezdeni, amit szemléletesnek szoktunk nevezni. Ami szembeszökő, az nem véletlenül az – a barokkban különösen nem. A *Három kereszt* első változatán – kétség nem férhet hozzá – a mennyei fény drámai betörése az, ami azonnal megragadja a figyelmet. Valóban meggyőzőnek tűnik Frey korábban idézett leírása, aki ékesszólóan ecseteli azt a „robbanást”, amelyet az a sötétség világában kivált. Láttuk, hogy Frey a fényt is aktornak tekinti, amely azért képes *„minden irányban szétszórni a jelenlévőket vagy a földre teremteni őket”,* mert maga is létezőként, mint az ábrázolt „dolgok” egyike – *nota bene*: a legfontosabbika – jelenik meg.

Figyeljük meg mármost, hogy közelebbről miként konfigurálódik és mit tesz a fény az első változaton. Mindenekelőtt: kúpszerű elrendezése folytán egyetlen centrumból kibocsátott, szétszóródó csóvákban áll, amelyek bizonyos dolgokra rávilágítanak, míg másokat negligálnak. Ez a különbségtétel a fény – vagy az őt irányító isteni erő – „cselekvése”: eredményét a két lator figurájának eltérő kezeléséről olvashatjuk le.

A jobb oldali egész testét egyetlen, önálló entitásnak mutakozó fénynyaláb – rézsútos irányú, az érintetlenül hagyott fehér alap és kb. húsz, szabad kézzel húzott, egységesen vékony, relatíve nagy fesztávolságú párhuzamos alkotta világos sáv – éri el, pontosabban találja telibe. A roppant drámai erőt képíleg az kölcsönzi neki, hogy egyrészt a sáv szélességét Rembrandt egzakt módon a homorító testprofil sarokpontjaival (a vállak és a lábfejek pozícióival) hangolja össze, ami a sugár irányított-célzott mivoltát sugallja, másrészt mind a pászma, mind a test kontúrjait – szemben a többi megvilágított gyászolóval a jobb fertályon – közös, egységes sötét háttérrel ütközteti. Ezért támad az a benyomásunk, hogy a latort nem egyszerűen fény éri, hanem a fény *eltalálja* – magatehetetlen teste fölfogja az energianyalábot, mintha egyenesen konfrontálódna vele. (Fokozza a hatást, hogy a lator hátraszegett feje, amelyet szemellenző borít, noha kívül kerül a csóva hatókörén, s így a sötét árnyékba kellene borulnia, mégis karakteres élességgel rajzolódik a háttér elé: az optikai racionalitást áthágó képi idioszinkráziának ahhoz hasonló példája ez, mint amit az imént a

⁵⁶ Günter Figal: Bildpräsenz. Zeigen. *Die Rhetorik des Sichtbaren*. Hrsg. Gottfried Boehm. München, 2010. 58–59. A motívumok rendje vs. a kontrasztok rendje: ezek eltérő osztályok.



Lucas van Leyden: Golgota, rézmetszet, 283 x 412 mm, 1517.

kikandikáló keresztség esetében láttunk – negatívba fordítva.) Fénycsóva és test manifeszt ütközése mintegy felfokozza mindkettejük szubsztantív mivoltát – akár aktív cselekvőként, akár passzív szenvedőként vannak is *jelen* a színen.

Ezzel szemben a bal oldali lator, aki tudvalévőleg még a kereszten is csak káromolni tudja Jézust, s aki ezért nem is részesül az isteni kegyelemben, mintha konvencionális megvilágítást nyerne: a fénykúp bal szélén őt is éri némi világosság, ám testének nagyobbik fele – és persze hangsúlyosan az arca – sötétben marad. A jó latort érő fénynyaláb egyöntetűsége, paradox átlátszatlansága áll itt szemben a másik oldal zavaros kontaminációival. Amire itt felhívnam a figyelmet, az épp nem a triviális ikonográfiai kód, mint inkább az a *vizuális* tény, hogy a szórt (nem kontrasztos) megvilágítás miatt csökken e figura prezenciája, mondhatni a nézői tekintetet önmagára vonni képes ereje. Kontrasztív elkülönülése a saját háttérétől sokkal kevésbé magától értődő, mint a „jó” latornál: teste nem is fogja fel a rázúduló sugarakat, amelyek talán épp azért nem tűnnek irányítottnak, mert akadálytalanul keresztülhúzhatnak rajta. Paradox módon a fényt jelölő grafémák a rossz latrot nem „megvilágítják”, inkább „beárnyékolják”: őt a fénykúp bal szélén egy olyan „árnyékcsova” éri el, amely bár fele olyan széles és jóval sűrűbb szövésű, nagyjából ugyanannyi párhuzamos egyenesből tevődik össze, mint vizuálisan „egyöntetűbb” párja a jobb oldalon. Az ő keresztfájának kinyúló sarka optikailag éppoly motiválatlanul kap fényt, mint a másik bekötött feje – ám ez az effektus itt épp ellenkező hatást kelt: a vele való ikonikus kontrasztban (és *kizárólag* vizuális elkülönülődésként, vele összeolvasva/egybenlátva) a függőlegesek és a szórt fény

hatásának egymás-mellettisége a latrot érő fény céltalanságának, esetlegességének „jelentését” kapja. A bal oldali sötét nyaláb formálisan analóg tehát a világossal, de nélkülözi a koncentráció, az irányítottság, az önazonosság és a jelenlét amaz evidenciáját, amelyet a fény drámai erejű *cselekvésének* forrásaként ismertünk fel.⁵⁷ A rembrandti rézkarcoló művészet egyik legvonzóbb művészi eljárását érhetjük itt tetten működés közben: a két lator közötti konvencionális különbségtétel kifejezetten ikonikusan, konfigurációik kontrasztív kezelésében és a figyelem adagolásában finom ökonómiájában mutatkozik meg.⁵⁸ A mennyei fény kiemeli a jó latrot, de ignorálja a rosszat – amiként a néző is, aki mintegy automatikusan követi a kép szuggesztív utasításait: inkább reagál a drámai intenzitású kiemelésekre, mint arra, amit a kép sem hangsúlyoz igazán. Persze észleli a különbséget, ámde anélkül, hogy azt *mint az evidenciákkal és a figyelemmel való játékot* is észlelné – vagyis tudatosan játszaná le azzal, hogy arra is figyel, amit a kép inkább elrejt előle.

A MÁSODIK VÁLTOZAT: A FÜGGÖNY DEIXISE

Az átdolgozáson [IV-V] a leginkább *szembetűnő* alakzat – megint csak nem vitás – a jobb oldalt átszelő, a lator figuráját keresztező markáns átló, amelynek enyhén rézsútos függőlegese nagyon határozottan osztja egy sötétebb és egy világosabb mezőre a képsíkot. Ez nyilvánvalóan arra szolgál, hogy határozottan fölülírja az első változat fénykúpját illetve annak drámai erejű fény-árnyék-játékát. De bármilyen „erős” is az új hangsúly, bármily világosan *látszik* is a különbség, a kommentátoroknak ezúttal nincs szavuk, hogy egyértelműen rámutassanak és megnevezzék. Mint éppen ez a meghatározott kontraszt-alakzat, sem Frey, sem Carroll leírásaiban nem tematizálódik. Frey például úgy fogalmaz, hogy „a *hidegtűvel húzott raffok a lapot elborító sűrű fátyla még a figuratív módosításokat is megsemmisíti, a mély árkok mögött a kép tetemes részei (mindenekelőtt a jobb fele a rossz latorral) egészen eltűnnek a sötétben.*”⁵⁹ Carroll is a sötétségről beszél, amely eluralja az

⁵⁷ Frivolitásnak tűnhet, hogy a mennyei fény tárgyalásakor csak a latrok megformálásával foglalkozom, a nyilvánvaló főszereplővel, Jézussal nem. Ennek az az oka, hogy itt elsődlegesen a kontrasztok elemi struktúrája érdekel, márpedig Jézus ebben a tekintetben is középhelyzetben van: minthogy az ő evidenciája (a szembenézetű kereszt sémája, középponti és hieratikus pozíciója folytán) eleve nem problematikus, azt Rembrandt úgyszólván konvencionálisan oldja meg.

⁵⁸ Lucas van Leyden a Rembrandt számára nyilvánvaló mintaként szolgáló nagy *Kálvária*-metszetén (285 × 412 mm, rézmetszet, 1517. vö.: *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*. Ed. Ellen S. Jacobowitz, Stephanie Loeb Stepanek. Washington, 1983.) viszonylag egységes háttér-égbolt elé rajzolódik a három kereszt: a bal oldali lator sziluett-szerűsége, illetve a jobb oldali szemből való megvilágítása precízen hozza az ikonográfiailag szignifikáns különbséget, épp a kontraszterő egyenletessége miatt mégsem képesek ennek erőteljes vizuális nyomatékot adni.

⁵⁹ Egyébként is jellemzőnek tekinthetjük Frey eljárását, aki az átdolgozás részleteinek számbavételekor inkább a szerencsésen ránk maradt három *countre-épreuve* egyikét (olyan oldalfordított ellennyomatot, amelyet egy frissen készült levonatról még nedves állapotában húztak le) hívja segítségül, amelyen a

egész jelenetet, „hogy minden másodlagos részletet Jézus középponti figurájának rendelve alá”.⁶⁰ Ackley szerint „az egész földet beborító sötétség a téma egyetlen korábbi ábrázolásán sem vált ennyire tapinthatóvá, a sötétség soha nem vált ilyen erőszakos, aktív szereplővé”, mint itt: amint az első verzió a fény, úgy az átdolgozáson a sötétség az, ami „lezúdul az égből” és „kifelé sugárzik”.⁶¹ Christopher White szemléletes hasonlata a teátrális mozzanatra mutat rá: „a jobb oldalon mintha egy sötét függönyt húztak volna el, amely feltárja a szürkén fénylő közeget, a kereszten függő Krisztus látomásos képét...”.⁶² Az ilyen és hasonló leírások többnyire az ikonográfiai azonosítás és a stílári differenciálás bevett rutinjait követik – de nem problematizálják azt, amit pedig bizonyosan látnak s ami egyenesen kiált valamilyen magyarázat után.

Például a jobb lator keresztjének sarka, amely szokatlanul erőteljesen kandikál ki a „sötét függöny” (White) mögül. A Golgota hegyén függönyök jelenlétének nincs semmiféle relevanciája, és nincs jele a jelenet valamiféle – mondjuk képretorikai megfontolások diktálta – „színházias” keretezésének sem (bár, mint az imént idéztem, White spontán módon a megfeszített Krisztus keresztjének feltárulását látja általa dramatizálva)⁶³. De ha függönyt nem láthatunk, akkor mégis mit látunk? Miért marad továbbra is nyilvánvaló, hogy a lator figurája félig takarva van és a sötétség mögül látszódik ki?

Az efféle apró, de zavarba ejtő részletet egy képen a narratológus Mieke Bal a kép „köldökének” (*navel*) nevezte el: olyan „magában jelentés nélküli középpontnak, mégis jelentéssel teli mutatónak, amely pluralitást és mobilitást engedélyez és lehetővé teszi, hogy a néző igényeinek megfelelően új olvasatokat ajánljon, anélkül azonban, hogy engedné ezeket az olvasatokat az önkényességébe hullani.”⁶⁴ Egyfajta

csökkentett mennyiségű nyomdafesték olvashatóbbá, kivehetőbbé teszi a dúcra felvitt figurarajzot. Mintha zavarná az ábrázolt események részletes kifejtésében, hogy a lemezen nem látja „elég jól”, amit látnia kellene – mintha maga a kép akadályozná őt a „tisztánlátásban”. A *Három kereszt* átdolgozásáról három saját készítésű ellennyomat, továbbá egy makulatúra (újrafestékezés nélkül készült másodnyomat) maradt ránk. Vö.: Holm Bevers katalógustételét az 1991–1992-ben Berlinben, Amszterdamban majd Londonban rendezett vándorkiállítás katalógusában: *Rembrandt: the Master and His Workshop. Drawings and Etchings*. Ed. Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel. New Haven – London, 1991. 268., no. 35.

⁶⁰ Carroll 1981. i. m. 608.

⁶¹ *Printmaking in the Age of Rembrandt* 1980. i. m. 246.

⁶² White 1969. i. m. I.: 101.

⁶³ A függöny kedvelt fogása a barokk képretonikának, ilyen esetekben Rembrandt olykor alkalmazott díszletszerű függönyöket. Vö.: Wolfgang Kemp: *Rembrandt. Die Heilige Familie, oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*. Frankfurt am Main, 1986. (Fischer-Taschenbücher, 3940. Kunststück)

⁶⁴ Mieke Bal: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge, 1991. 23. – magyarul: *Látvány és narratíva egyensúlya*. Ford. Hatvig Gabriella. *Narratívák 1. Képelemzés*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 1998. 178. – továbbá: Mieke Bal: *Dispersing the Image: Vermeer Story*. In: Mieke Bal – Norman Bryson: *Looking in the Art of Viewing*. Amsterdam, 2001. 84–87.

vizuális provokációról van szó, amely – ha elég karakterisztikus – képes lehet megakasztani, illetve kibillenteni a nézőt konvenciókhoz igazodó, rutinszerű olvasásmódjából. (Ilyennek tekinthető például Wolfgang Stechow ikonográfiai olvasata, akinek amúgy nagyon is possible magyarázata⁶⁵ szerint Rembrandt ezzel a beborító effektussal mindenekelőtt saját ikonográfiai hibáját korrigálja: azt tudniillik, hogy az első változaton a jó és a rossz lator megkülönböztetések nem számolt az oldalfordítással. Ezzel az árnyékolással, véli Stechow, helyreáll a séma rendje: most a másikat (a voltaképpen „jó” latort) éri több fény, még ha kisebb is a különbség intenzitása, mint korábban. Az ikonográfusnak nem is szükséges tovább kérdeznie, például magyarázatot keresnie a bizarr „függöny” szerepeltetésére.) A „köldök” (magyarul nevezhetjük akár „bökkenőnek” is), épp megkerülhetlensége folytán, új problematizációra ösztönzi tehát a nézőt. Magam úgy tekintem ezt a kis részletet, mint egyfajta vizuális diagramot, amelyből – szemléleti úton, a konfigurációs láncolatok fölfedése révén – a képi artikuláció új logikája bontható ki. A továbbiakban, ebből kiindulva, a kép *szemléletességeken alapuló* értelemadó játékait igyekszem játszani, amelyek fölött az újrafelismerő rutinlátás leginkább elsiklik, s amelyeket a reprezentáció statikus fogalmával nem is lehet megragadni.

Leírhatjuk-e a függöny, a lator keresztje és az égbolt „figuráinak” térbeli együttállását az első változaton megismert konfigurációs láncolatként – nagyjából úgy, ahogy White teszi, amikor színpadi revelációként jellemzi azt? Eszerint a sötét síkfelületet azért érzékelnénk a függöny *figurájaként*, mert a kiálló sarok *mögöttjével* együtt konfigurálódik, ami viszont – a maga részéről – figuraként a mögöttes égbolt *alapjára* rajzolódna. Hogy ez mennyire *nem* evidens, azt jól mutatja e motívum-együttes illetve a probléma teljes ignorálása a szakirodalomban. Rembrandt itt űzött játéka ugyanis kifordítja a konfiguráció imént jellemzett szemléletes logikáját, amelyben a *figura* többnyire kontúrokkal körülvethető, tónusokkal modellált, elkülönülő identitású tárgyat jelöl, amelynek, hogy önmagaként, fókuszáltan léphessen elő, közvetlen környezetét háttérfóliává kell semlegesítenie. Voltaképp igyekszik felcserélni a konfiguráció elemeit: az elkülönült figuratest minimumra redukálásával és a kontraszt egyidejű dramatizálásával a fenomenológiai értelemben eltűnésre ítélt háttérsíkokat teszi manifesztá – s ezzel krízisbe sodorja a kép *reprezentációként* való rutinszerű működését.

Misem bizonyítja ezt jobban, mint a „függöny” kétes identitása. Ne felejtjük el, hogy mind az [I-III] fénye, mind a [IV-V] függönye a realisztikus reprezentáció *metatárgyai*: nem pusztán ábrázolható dolgok, de a *rámutatás* közvetlen instrumentumai is. Hatékonyságuk abból fakad, hogy *evidenciájuk*, vagyis további reflexiót nem követelő adottságuk révén intenzifikálni képesek mindannak a jelenlétét, amit kiemelnek, illetve látszólag spontán módon láttatnak. Egy függöny ábrázolása is, akárcsak a fényé, szükségképpen alapvető dologi megkülönböztetéseket implikál:

⁶⁵ Wolfgang Stechow ezt Jakob Rosenberg Rembrandt-monográfiájának (London, 1948) rezüméjében vetette fel (*The Art Bulletin*, 32. 1950. 254.) fogalmazta meg.

átlátszatlan testével elválasztja azt, ami *előtte* helyezkedik el, attól, ami *mögötte* van. Ugyanakkor mégsem szubsztantív tárgy, mégis a kerethez tartozik. Nem véletlen, hogy a barokk – a modern képtudat első nagy korszaka⁶⁶ – olyannyira kedvelte a motívumot. A függöny konfigurációjában mintegy közvetlenül megtestesül, szemléltethetővé és reflektálhatóvá válik a kép univerzális paradoxona: hogy minden kép *megmutat* valamit (általá figyelmünk erre a valamire irányul), ugyanakkor – minthogy maga is zárt, egész és kizárólagos dologi létező, egy ‘valami’ a sok között, önmagaként is *megmutatkozik*.⁶⁷

Mármost az átdolgozás sötét „függönye”, hiába tűnik brutális, masszív keretnek, mégis másként funkcionál deixisként, mint az első változat fénycsóvái: nincs *saját* evidenciája, amelynek az általa láttatottakét kellene garantálnia. Fölöttébb kétséges térbeli pozíciója⁶⁸ és felületének különös transzparenciája ily módon nem a színpadi térre, inkább a képre, illetve önmagára mint egymásra *rétegződő*, egymáson hol inkább, hol kevésbé *áttetsző* absztrakt kontraszt-fóliák szövetére mutat rá.⁶⁹

Vessünk egy pillantást a Pilátus dárdahegye körüli háttérterületre is. Úgy tűnik, mintha a különböző sűrűségű párhuzamos szekvenciák nyalábjai, amelyek az első változat irányított fénysugarainak helyére lépnek, egy szövetfüggöny síkredőiként vetülnének egymásra: mintha a fény maga vetne árnyékot önmagára. A [IV-V] kommentátorai között nem véletlenül asszociáltak többen a Máté evangéliumában (Mt. 27, 51) emlegetett templomkárpit Jézus halála pillanatában bekövetkezett

⁶⁶ Vö. Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley, 1993. 44.

⁶⁷ Ez a különbség konstitutív: „nincs kép, amelyben ne lenne különbség önmaga és aközött, amit megjelenít, elképzelhetővé tesz vagy épp ‘leképez’: nincs kép ‘ikonikus differencia’ nélkül, ld.: Figal 2010. i. m. 57.

⁶⁸ Míg a lamentáló János tért ölelő mozdulatát „mögötte” levőként észleljük, addig a középső fertilityon Rembrandt mintegy „eléje” is telepít figurákat: elválasztó peremének vonala nem fut keresztül a teljes képsíkon, hanem a gyászolók relatíve jól kivehető csoportját elérve idioszinkretikus módon véget ér vagy eltűnik a Londonban őrzött makulatúra (vö.: *Printmaking in the Age of Rembrandt* 1980. i. m. 300., no. 73.) tanúsága szerint Rembrandt a jobb szél felé még az első változat dús, apróleveles bokortenyészetét is megismétli.

⁶⁹ Ha egyszer a sűrű, függőleges irányú vonalrasztart paradox takarásként („függönyként”) problematizáltuk, nem lehet nem észlelnünk, hogy a takarás játéka az első változatról nyomokban itt maradt átlós „fény sugarra” is érvényes, amelynek jobbra tartó vonalai szintén eltűnni látszanak „mögötte”. Az effektust a függőnyszerű vertikálisok sűrű és sötét egymásutánja állítja elő: ezek hegyesszögben kereszteződnek a csóvát jelölő néhány átlóval. Az utóbbi felső szélét Rembrandt kívülről néhány vékony párhuzamos átlóval meg is erősíti: ezzel egyrészt még viszonylagosabbá teszi az első változaton még masszív, reflektorszerű fénysugar identitását, hiszen az még ennyire sem képes a háttér függőleges vonalrasztartait elhomályosítani (az észlelés fenomenológiájának nyelvén szólva: maga *mögé* utasítani), ugyanakkor e relatív kontrasztot a „függöny mögött” is érvényesíti, amennyiben a kísértő fóliát a takaráson is átütő sötét „materialitással” ruhazza fel.

meghasadására.⁷⁰ A kép roppant *ereje* mutatkozik meg annak a metaforának a kényszerességében, hogy az értelmezők a rézbe karcolt vonalháló *textúráját* rendre textíliákként írják körül.⁷¹ A rembrandti átdolgozás ikonikus sűrűségében ily módon épp a *rámutatás* metatárgyai, a fény és a függöny rétegződnek egymásra és válnak szétszalazhatatlanná. Noha az egyiket transzparenciája, a másikat épp átlátszatlansága teszi alkalmassá arra, hogy deixisként vállaljon szerepet a képek retorikájában: ebben a kontaminációban mindkettő elveszíti saját identitását, a reflektor és a színpadi keret rejtett stabilitását, ami arra szolgál, hogy láthatlanul is hitelesítsék mindannak a jelenlétét, amire rámutatnak. Annak, amit kontaminációjuk itt *láthatóvá* tesz, vagyis a rézkarc *physisének*, a vonalak és vonalközök változó sűrűségű kontrasztjának már nincs köze a jelenléthez. Az az anyag, amely egyszerre és szétszalazhatatlanul lehet fény és árny is, illetve előtt és mögött is, éppen arra válik alkalmatlanná, hogy konfigurációkba rendeződjön, vagyis önmagán túl *megjelenítsen* valamit.

Ezért a figurák, amelyek a *Három kereszt* átdolgozott változatán mégis megjelennek, épp jelenlétük evidenciájától – a plaszticitás, a térbeliség lehetőségétől – fosztatnak meg. Voltaképp *sémák* maradnak, amelyek a figuralitás elvont fóliájaként rakódnak rá a rézkarc vonalszekvenciák és raszterhálók rétegei alkotta grafikus anyagára. Tekintsük csak a bal alsó fertályt és a teljes bal szélt beborító, átlós irányú, sűrű, mégis áttetsző vonalsorját, amely megdöbbenő egyenletességgel takarja be az „alóla” *kilátszó* rajzolatot – vagy azt a másik, ezúttal jobbról részsútosan balra felfelé irányuló sraffozást, amely a jobb alsó sarokfertály fölött borul rá minden figuratív különbségre. Minden „stiláris” hasonlóság ellenére ezeknek nincs közük pl. a *Három fa* bal felső sarkának „esőfüggönyéhez”: a szó emphatikus értelmében nem jelenítenek meg semmit. Csak akkor racionalizálhatnánk őket például mégoly idioszinkretikus („festőies”) tónusokként vagy atmoszferikus effektusokként, ha láthatóságuk kontúrokhöz illetve a figura/alap dialektikájához kötődne – mint ez a *Három fa* esetében történik. De Rembrandt itt nem a konfiguráció alap és figura egymás identitását kontrasztíve erősítő logikája szerint bonyolít: szokatlan mértékben kerül az inkább felületképző hatású keresztsraffozást, s ha él is vele, szinte mindenütt arra játszik, hogy egy-egy szekvencia-sík önállóan is látható maradjon. A takarás dialektikus elvét itt a mélység nélküli áttetszésé váltja fel. Rembrandt jóformán semmit nem tehet azért, hogy vonalak és vonalközök konstellációit a szuggesztív megjelenítés céljai érdekében instrumentálizálja: ugyanis nincs mire felépítenie a kontrasztok hierarchiáját. Ez az ára (vagy inkább: a hozadéka) a lemez újrahasznosításának.

⁷⁰ Karel G. Boon: *Rembrandt. Das graphische Werk*. Wien – München, 1963. 24.; Wolf Stubbe: *Geschichte der zeichnerischen und druckgraphischen Techniken. Das grosse Buch der Graphik*. Hrsg. Hermann Boekhoff, Fritz Winzer. Braunschweig, 1968. 42.

⁷¹ Korábban idéztem már Frey-t és White-ot, de hivatkozhatom a bécsi Albertina egy 1971-es kiállításának katalógusára is, amely szerint „*sápadt, valószerűtlen fény dereng át a sok sötét fátylon.*” Vö.: *Rembrandt. Radierungen aus dem Besitz der Albertina. Die Kunst der Graphik VI*. Ausstellungskatalog. Wien, 1970. 134.

Még egy szembeszőkö ikonikus elemet említenék meg, amelyről szintén nincs szó a kommentárookban: azt a többinél jóval élesebben nyomatékosított *egyetlen* átlós egyenest, amely Krisztus feje fölül indulva éri el a rossz lator keresztjének alját.⁷² Jobbra fölfelé ezt is kísérik halvány párhuzamosok, ám ezeket korántsem magától értő tömör nyalábként, önazonos dologként egybelátnunk: tőlük független merev függőlegesek hasonlóan sűrű – és a virtuális függőnytől kontrasztíve megtámogatott – szekvenciái írják fölül őket. Van valami provokatív az egyenes szögfekvésének hegyességében is: ez jóformán az egyetlen olyan, amelyet Rembrandt – megint emlékeztetőül – megőriz az egykori fénykúp egyértelműen irányított sugaraiból, noha annak korábbi, elsöprő evidenciája nélkül. Ily módon a *szemünk láttára* válik láthatóvá „az esztétikai határ dialektikája”: megmutatkozik a vonalnak az a paradox képsége, hogy egyszerre határolja mind a *figurát*, mind az *alapot*, amihez képest amaz megjelenik, miközben e peremfunkcióitól független, önálló létezőként is megmutatkozik.⁷³ Miközben átlós fekvésével megjelöli a sápadt fénysugarat, önálló absztrakt egyenesként az ábrázolást (a konfiguráció rendjét) magát is *keresztülhúzza*, beleértve önmagát mint a fénysugár mimetikus alkotóelemét is. Mert *elütő*, *elemelkedő* vonalként azzal a másik virtuális síkkal is ikonikus kontrasztba kerül, amely ugyanilyen egyenesekből – bár kevésbé mélyre karcolt, egyenletes vonalközvastagsággal megsokszorozott függőleges párhuzamosokból – szövődik „mögéje”. Világosan látjuk, hogy Rembrandt a második változaton épp a *nem-evidens láthatóságok kontrasztjaira és eltűnéseire* fókuszál: ezeket a szemlélés munkája során rendre a nézőnek kell feltárnia és az ikonikus differencia tapasztalataként tudatosítania.

Most értjük csak meg igazán, hogy Rembrandt miért tesz jól látható erőfeszítéseket tesz arra, hogy a megfeszített Jézus ikonját – sápadt, törekeny, de méltóságteljes alakját, nemesen szép fejének plasztikus árnyalását, misztikus önfényének mozgékony vibrálásával – *kivonja* a képet eluráló identitáscserék e vizuális turbulenciái alól. Azzal biztosítja képi jelenlétének vitathatatlan evidenciáját (azzal tesz tehát eleget a konzisztens vallási üzenet követelményének), hogy szígetszerűen elkülönülő konfigurációba, egyfajta, a latorával diametrálisam ellentétes diagramba foglalja. A kereszt *mögé* egységes *saját* háttéralapot terít, egy függőleges irányban lefelé szélesedő, inkább egyenletesen sűrű szövésű sávot, amelyet – az első verzióra emlékezve – fentről beeső fénynyalábnak nézhetnénk, ha nem épp szürkijének relatíve sötétebb gradiense különböztetné meg a vele határos, kevésbé keresztisraffozott, ennél fogva világosabb-fényszerűbb szomszédos nyalábokétól.

⁷² Nem egyedi jelenségről van szó: az érett Rembrandt az 50-es évek szakrális tárgyú rézkarcain (*Ábrahám áldozata* B. 35, *Jézus a Getsemáné-kertben* B. 75 stb.) is felbukkan ez a több mint szokatlan megoldás.

⁷³ Gottfried Boehm: *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Joseph Albers, Ist eine philosophische Ästhetik möglich?* Hrsg. Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl. Göttingen, 1973. 118–138.

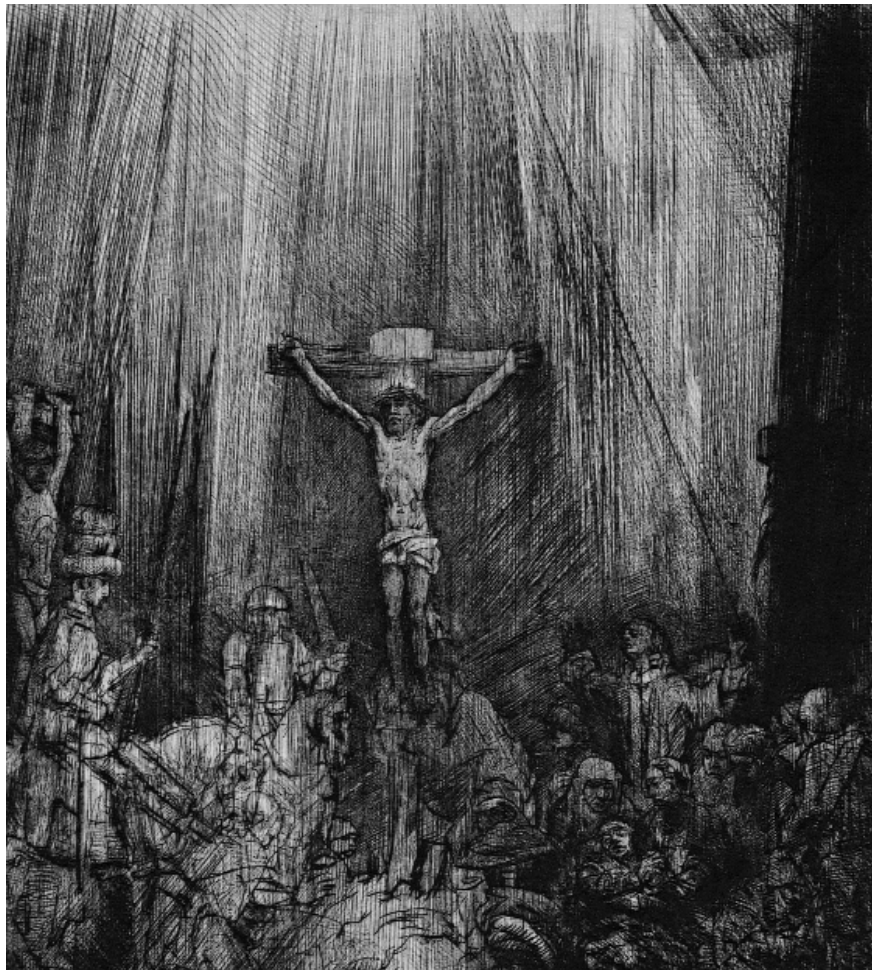
Mármost ennek a zárt, Krisztust *keretező*–elkülönítő háttérfóliának a bal szélvonal szigorúan párhuzamos a kvázi-függöny bal szélével és épp ugyanazon a ponton metszi Krisztus keresztyét, amelyen amaz a latorét: meglepő módon mindkét kontraszt-tengely a keresztek sarkait ugratja ki (persze nem azonos intenzitással). Az efféle *szemléletes* együttállások sosem véletlenek egy képeit oly sűrűn és komplex módon organizáló művész munkáin, mint Rembrandt. Csak e párhuzamosságok és ismétlődések mentén válik láthatóvá ugyanis vizuális *különbségeik* szisztematikus volta: itt pl. az, hogy a figura/alap elemi dialektikája, amely a keresztre feszített Jézus prezenciájának evidenciájáért szavatol, miként fordul az ellenkezőjébe a hátulról, takarásban látszó másik esetben: utóbbit mintha úgyszólván a *saját háttere* rejtene el előlünk.⁷⁴ A bal lator sziluettje mintegy beszorul a „függöny” és az „égbolt” egyazon anyagból összerótt absztrakt síkjai *közé*; úgy tűnik el az ikonikus differencia *mis-en-abyme*-jében, hogy megmutatja azt.

Jézus és a lator e konfigurációit egyben látva válik csak világossá, hogy strukturált kaósszal van dolgunk. Az átdolgozott változaton a *figurák* (Jézus, a latrok, a lovasok és a résztvevők) meg vannak fosztva a közös *alaptól*, amely egységesen szervezett háttérként szolgálna számukra és lehetővé tenné a néző számára *különbségeik világyszerű* összeolvasását. Konfigurációik itt megannyi diszkrét elemként egymás mellé sorolódnak: vizuálisan a *kontrasztok hierarchiájának hiánya* állítja elő a figurák sokat firtatott disszociáltságának, kommunikációképtelenségének benyomását, a reménytelenség nyomott atmoszféráját. Az ikonikus differencia e radikális határtapasztalatától az első változat világyszerű kontrasztstruktúrája még inkább megkímélte a befogadót.

FÜGGELÉK: IKONOGRÁFIAI KONZEKVENCIÁK

A figura és konfiguráció megkülönböztetése, amelynek segítségével korábban a két változat közötti, a kontrasztstruktúra átalakításából fakadó lényegi különbségre

⁷⁴ Most értjük meg a szembenézetű harmadik kereszt (az újonnan „jóként” definiált lator) bal sarkának alig pislákoló, mégis félreérthetetlen illuminálódását is: ezt olyan *testetlen* (értsd: nem nyalábolt, nem irányvonalak keretezte) „fény” éri, amelyet Rembrandt legkáprázatosabb naturális effektusokkal élő karcain, így pl. az 1634-es *Az angyal megjelenik a pásztoroknak* (B.44) [ld. 70. old] alsó fertályán alkalmazott. A vizuális erő, amely a megrettent pásztorok és a menekülő állatok mágikus valószerűségét előállítja, ezen a relatíve korai munkán is a háttérrel való bravúros játékból fakad: konkrétan abból, ahogy Rembrandt a menekülő testárnyékait rendre sötétebbre veszi, mint közvetlen háttérüket. Ily módon az utóbbi mint absztrakt kontrasztfólia *eltűnik* annak a megvilágított tisztásnak a káprázatában, amely helyet ad a rémült menekülésnek. Ezt a mágikus valószerűséget a fénysugarakra való lineáris „rámutatás” csak akadályozná – ezért a sugárzás figurális rajzolatát Rembrandt csak a megnyíló égbolt fényenergia-centrumának érzékeltetésére tartja fenn. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a B. 44-en a középátló bársonyos sötétsége azzal fokozza fel a fény prezenciájának erejét, hogy ikonikusan kontrasztálja az *aktív* fény és a *passzív* megvilágítottság különbségét: *egymáshoz képest* teszi láthatóvá őket.



Rembrandt: A három kereszt, rézkarc, hidegtű, 385 x 450 mm, 4:5 állapot,
B. 78, datált, szignált: Rembrandt f. 1653 [1653-54], részlet

igyekeztem rámutatni, bizonyos, a figurák ikonográfiai azonosítását érintő kérdéseket is felvet. Például a képen ábrázolt *esemény* beazonosítása elintézhető-e azzal, hogy fölismerjük a kereszttel szembeforduló, adoráló katona sémájának ikonográfiai relevanciáját? Másként fogalmazva: *ugyanazt* látjuk-e Rembrandtnál megtörténni, mint a sémát szolgáltató *Játékkocka*-mester metszetén? Lehet-e az aktuális képi megvalósulástól függetlenül is egyértelműsíteni, hogy „mi” történik a Golgota hegyén Rembrandtnál?

Nos, úgy látom: nem lehet. Az ismeretlen itáliai rézmetsző lapja és a *Három kereszt* között – túl a motívumok rokonságán – nem csupán stílári, kifejezésbeli, illetve technikai-művészi különbség van, hanem egy olyan is, amelyet az ikonográfiai

sematizmus inkább a típus-azonosságokra figyelő rutinja többnyire elrejt a művészettörténész szeme elől. A képi elbeszélés sajátos módjára gondolok, amelynek nagyon szép példáját látjuk érvényesülni az [I-III] berobbanó fénye esetében. A fénykép specifikusan *narratív* funkciójáról megint csak alig esik szó a műleírásokban, pedig az összefüggés voltaképp kézenfekvő.

Vegyük észre, hogy a római százados „megtérése” az evangéliumi elbeszélésben egy nyelvi deixis alakját ölti: a római katona *rámutat* Jézusra („ez isten fia volt”), ám ezt amiatt teszi, hogy a vég pillanatát követő természeti felfordulás – ezt sugallja nagy szuggesztivitással Rembrandt karcán a fény betörése – ugyanezt tette előtte: *rávilágított* Jézusra. A *centurio* széttárt karjának elfogadó gesztusa Rembrandtnál sem lehet egyéb, mint *reakció* a fény *akciójára*, amely megmutatta neki, amit ő válaszként csak kimond. Ezért kell Rembrandtnak a fény jelenlétét maximális erővel dramatizálnia: hogy azzal a százados térdeplését reflexszerű válaszeseményként hitelesítse. Az esemény magvát voltaképp két, időben egymásra következő, egyformán váratlan *rámutatásként* írhatjuk le, amelyek ugyanarra a tárgyra irányulnak és a kép logikája szerint szimultán láthatóak. Ezért voltaképp fölületesnek kell ítélnünk minden olyan műleírást (például Freyét is), amely a reveláció eseményét Jézus és a százados *közötti* párbeszédként értelmezi: Jézus ennek a kommunikatív eseménysornak – képi-színpadi szereplőként – csupán elszenvedője. Ő van a középpontban, amennyiben a rámutatások őt érik, de narratív értelemben nem ő cselekszik és nem is ő reagál. A kezdeményező szerep a fényé, amely erejénél és célzottságánál fogva megjelöli őt, továbbá képes válaszreakciókat kikényszeríteni – a többiekből.

Ezért, ha cselekvő aktorként kell megragadnunk a „fényt”, akkor mindenekelőtt olyan létező szubjektumról kell beszélnünk, amely képes különbséget tenni aközött, amire rámutat és aközött, amire nem. Pontosabban szólva, amiről a kép el tudja hitetni velünk ezt a képességet. A „fény”-nek mint szubsztantív, ön-identikus tárgyi létezőnek az érzékeltetése bonyolult ábrázolási probléma, amelyet a *chiaroscuró*ról, a *Helldunkel*ről, a *fényárnyékról* való elhamarkodott interpretátori beszéd hajlamos figyelmen kívül hagyni. Pedig nyilvánvaló, hogy döntő különbség van például a rávilágítás célirányos tette és a fénynek a pusztán láthatóvá-tételben feloldódó láthatatlan jelenléte között. Frey tesz említést például a százados lovászáról, akinek „*arca üres oválist mutat: a fény vakító csillogása felmorzsol minden testi formát.*” Vajon ennek a „vakító csillogásnak” ugyanaz a funkciója a képi elbeszélésben, mint például a jobb oldali latorra eső fénysugárnak? Szét kell szálaznunk ezeket a különbségeket, hogy közelebb férközhessünk a rembrandti narráció lényegéhez.

Mint láttuk, Jézus vizuális prezenciájának „túldramatizálása” a *Három kereszt* itt vizsgált első verzióján tartalmi szempontból sem indokolt. Egy további, a deixisek rendjét tovább bonyolító „dialektikus képfolyamat”⁷⁵ megerősítheti ezt az

⁷⁵ Oskar Bätschmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Ford. Bacsó Béla, Rényi András. Budapest, 1998. 121. skk.

összefüggést. Figyeljük meg az ájult Máriával szemben – nekünk háttal – térdeplő főköttös asszonyt; őt Rembrandt a római századoséhoz egészen hasonló hátulnézetben és hasonlóképp széttárt karokkal jeleníti meg. Valami ilyesmit a *Játékkocka B. mesterének* metszetén is látunk (vö. a jobb szélén mindkét karjával szenvedélyesen a kereszt felé kinyúló Magdolná(?)val) Rembrandt azonban kifejezetten ikonikus funkciót ad ennek a párhuzamosságnak. Mint oly sokszor, itt is azért nyúl vizuális azonosságokhoz (itt konkrétan a testméretek, a testtartások, a térirányok, a rejtett profilok és a nyitott tenyerek ismétlődéséhez), hogy utána markáns értelmet kaphassanak az árnyékolás, a kartartások és a figyelem tárgyának különbségei is. Ha egyszer észrevettük az együttállást, a célirányos vizuális kontrapunktika – tehát a megfelelések és meg-nem-felelések *szisztematikus* kikerekítése, amelyet Gottfried Boehm nyomán *ikonikus sűrűségnek* [ikonische Dichte] nevezhetünk – itt új, ikonográfiai értelmet is generál. Ha a kereszthez forduló százados mondata („Bizony, Isten fia volt ez”, Mt. 27, 54) *rámutatás* az istenfiúként fölmért Jézusra, akkor a vele párhuzamos, ám Máriára tekintő asszonyhoz is egy ellentétes értelmű *rámutatás* rendelődik: az, amellyel Jézus – anyjához fordulva – önmagára mint egy szerencsétlen anya nyomorult gyermekére mutat rá: „Asszony, *íme*, a te fiad!” (Jn. 19, 26) Tudvalévő, hogy ez a mondat szorosan kapcsolódik ahhoz a következőhöz, amelyet Jézus – ezúttal anyjára mutatva – Jánoshoz intéz: „*Íme*, a te anyád” (Jn. 19, 27): ezzel bízva őt arra a tanítványra, „akit szeretett”. S csakugyan, az evangélium szerint „ettől az órától fogva otthonába fogadta őt az a tanítvány”. Jézus Máriával és Jánossal való kommunikációja a kereszt lábánál tehát a családi-emberi kötelékek *evilági* dimenziójában marad. Ez ad értelmet a párhuzamnak a főköttös asszony és a százados között. Az előbbi olyan *magánemberi* rezonőrként viselkedik, aki megérti Jézus a keresztről hallatott emberi szavait, a két „*íme*” értelmét: egyfelől látja a szenvedőt, másfelől – együttérző fájdalommal – mégis az anya felé fordul. Mintegy János alteregójaként kommunikatív közvetít a jézusi mondatok eltérő tárgyai és eltérő címzettjei között – de nincs köze a százados kegyelmi tapasztalatához. Mert a százados mondatának deixise („ez”) nem az evilági szolidaritás, a szeretet, a gondoskodás kommunikatív kölcsönösségén belül értelmeződik, hanem epifánián – a kinyilatkoztatás feltétlenségén – alapul. A katona árnyékolása a fényforrás felé fordulás mozzanatát, tehát a közvetlen istentapasztalatot nyomatékosítja: *hozzá képest* a megrendült asszony, mit sem érzékelvén abból, hogy őt is éri a mennyei világosság, a szenvedők fájdalmas-reménytelen párbeszédébe merül. Hiába van „megvilágítva”, nem a rámutató fénnel, hanem a centurio relatív árnyaltságával kerül kontrasztív viszonyba. Ha a katona deixise a fény gesztusára adott viszontválasz, az asszonyénak egyszerűen nincs köze ehhez – s így felvillanás és viszontválasz időbeli egymásutánja és képi egyidejűsége paradoxonához sem.

Rembrandt vizuális intervenciója – a konfigurációk ikonikus ellenpontozásainak szervezettsége – a Golgotán történetek hagyományos ikonográfiájának chiasztikus újrastrukturálásához vezet tehát: arra hív, hogy – konzekvensen végigkövetve a konfigurációk, ikonikus hasonítások, motívusok és vizuális kontrasztok szemléletes

játékait – vegyük észre *Jézus a kereszten való jelenlétének alteráló modalitásait*. Azzal, hogy nézőként realizáljuk ezeket az egymást föltételező, egymástól mégis elkülönülő szemléltői pozíciókat, vagyis hogy *ugyanazt* a konfigurációt (például Jézusét vagy a századosét) hol az egyik, hol a másik tárgy kontrasztív kontextusában vesszük tekintetbe, a különbség kilép a kép latenciájából és mélyebb, mégis *kizárólag a kép által* generált tapasztalattá válik. Olyan tudás ez, amelyet – mivel a nézői tekintet megosztásán, ugyanannak a láthatónak folytonos újrakeretezésén, újrakontextualizálásán, újralátásán alapul – semmiféle ikonográfiai sematika nem képes kódolni – és mégis megfelel az Emberfia a lutheri *theologia crucis* gondolatában szabatosan, nyelvileg is explikált tragikus kettősségének.⁷⁶

⁷⁶ Egy ilyen *ikonikus* olvasásmód módot kínál arra is, hogy a „katolikus” és a „protestáns” értelmezési tradíciók ellentmondását is feloldjuk. Az, hogy a Golgotán történt események mennyiben tekinthetők Isten nyilvános megmutatkozásának, illetve mennyiben zajlanak a kegyelem személyes szférájában, divergens értelmezésekre adott alkalmat. Vö. erről Rényi 1990/1992. i. m. 96. skk.