Rényi András

AZ EVIDENCIA CSAPDÁI

AZ ÖNMAGÁT KERETEZŐ KÉP ÉS A FESTÉSZET „TELEOLÓGIÁJA" REMBRANDT EGY KÉSEI ÖNARCKÉPÉN

Ezt a dolgozatot születésnapja alkalmából kiváló tanáromnak, utóbb kedves kollégámnak, Marosi Ernőnek ajánlom, akinek nem csekély szerepe volt tudományos érdeklődésem és pályám alakulásában. A szó szoros értelmében életre szóló élménnyé vált a számomra, amikor 1972-ben, süldő bölcsészként az ELTE akkor még Pesti Barnabás utcainak nevezett épületében hallgatni kezdtem egy, ha jól emlékszem, Bevezetés a művészettörténetbe *címmel meghirdetett előkészítő óráját. Talán ha húszan lehettünk az akkor „kabinetnek" nevezett helyiségben olyanok, akik a művészettörténet szakkal kacérkodtunk. Élénken emlékszem a valahogy kortalan, nyúlánk fiatalemberre, amint a katedra előtt fel-alá járkálva beszél, s a kezében tartott hosszú pálcával időnként a padlóra üt, így adván jelt a vetítőhöz rendelt segéderőnek a diaváltásra. Alig értettünk valamit abból, amit mondott. Nemcsak furcsán éneklő deklamációja miatt: gyakran fűzött szavai közé, úgyszólván csak magának, halk, afféle zárójeles pontosításokat, mintha csak az igazságnak tartozna velük, nem nekünk. De azért is, mert szinte követhetetlen volt a megannyi latin, olasz, német, francia idézet, ismeretlenek a szakkifejezések (etimológiájukat rendre több nyelven is kedvvel sorolta), és beláthatatlan a részletek sokasága, amelyet a vetített képek tucatjain kellett volna rövid utalásaiból fölismernünk. Marosi Ernőt nem annak a pedagógusfajta tanárembernek ismertem meg, aki* kedvet *akart volna csinálni a szakmájához. Nem: a kíváncsiságot és elkötelezettséget előfeltételnek, a tanulást viszont próbatételnek tekintette. Akkoriban is ritka és értékes jutalom volt tőle a dicsérő szó – sokakat sikerült is eltérítenie a pusztán a művészetet kedvelő laikus érdeklődők közül, akiket Gerevich nyomán gúnyosan csak* széplelkű belvárosi orvosleánykáknak *titulált. Mellette nem volt könnyű később sem megmaradni a pályán – nem sokat tett azért, hogy roppant tudásának* nyomasztó *súlya alól mentesítse kollégáit, tanítványait.*

És mégis, legfontosabb diákkori élményeim közé tartozik az a bizonyos kurzus, amelyen egyetlen képről, Giotto Noli me tangere *című művéről értekezett egy teljes féléven át. El voltam bűvölve, hogyan lehet egyetlen alkotásról ennyi ideig beszélni. Mindenről volt szó: a megbízó Scrovegniről, a dominikánusokról, a Capella dell'Arena építéstörténetéről, a ciklus ikonológiai programjáról, ikonográfiáról, bibliai narrációról, stílusról, kompozícióról és még ki tudja, mi mindenről. Marosi célja világos volt: nemcsak azt akarta demonstrálni, hogy milyen hihetetlenül komplex dolog egy-egy műtárgy, hányféle szempontból problematizálhatja, hányféle módszerrel közelítheti, vizsgálhatja és értékelheti ugyanazt a művet a művészettörténész,*

hanem azt is, hogy mindig tudnia kell, hogy épp milyen aspektusból, milyen perspektívába állítva beszél tárgyáról, bármi legyen is az. Lényegét húsz évvel később így foglalta össze a Kép és hasonmás *bevezetőjében:* „a művészettörténeti értelmezés voltaképp nem »fejlődik« [..]. Egyiktől sem lehet megtagadni a totalitást: az időrendben korábbi értelmezés tökéletességének elismerése nem áll ellentmondásban a későbbi teljességével. Értékmérőjük egyedül a konkrét művekkel adekvát jellegük és metodikai következetességük lehet.”[1] *Számomra ez a közelítés csakugyan példaértékűvé vált: azóta is csak ezzel próbálkozom. Legyen ez az írás bizonyság arra, hogy jó iskolába jártam és megtanultam a leckét. De legalábbis arra, hogy: – Tanár Úr, én készültem!*

Az idős Rembrandtnak a London melletti Kenwood House-ban, az Iveagh Bequest gyűjteményében őrzött lenyűgöző önarcképe[2] amelynek keletkezését ma leginkább 1665 utánra teszi a kutatás, mindössze harmadik, (s egyben utolsó) olyan munkája, amelyen közvetlenül festőként, kezében palettával, ecseteivel és festőbotjával jeleníti meg magát. E tekintetben csak a Louvre 1660-ból való, eszköztelenségében is megrendítő önportréja[3] – továbbá a híres kölni, úgynevezett *Nevető önarckép* (1662–1663) előzi meg, amelyen a magát a halálba kacagó legendás antik festő, Zeuxisz szerepében látjuk viszont, kvázi-műtermi körülmények között.[4] Nem tudjuk, mi lehet az oka, hogy noha korábban is számos önarcképe szolgálta hivatásának és társadalmi rangjának reprezentációját, *a festés munkája* csak idős korában válik explicite is témájává. Mindenesetre erős a kísértés, hogy ezt a különös ikonográfiai fejleményt valahogy összefüggésbe hozzuk e kései önreflexív művek páratlan festői komplexitásával is – az alább következő dolgozatban a kenwoodi kép kapcsán magam is e csábításnak szeretnék engedni.

A kísértést ugyanis maguk a művek támasztják. Ha meg akarunk felelni nekik, nem is indulhatunk ki másból, mint a festmények közvetlen vizuális adottságaiból, nézőként szerezhető elemi tapasztalatainkból. Ha például az alább tárgyalandó Kenwood-House-beli kép elé lépünk, egy dologgal bizonyosan nem tudunk *nem* szembesülni: a figura („Rembrandt”) roppant elevenségével. Egyetérthetünk az önarcképek egyik legutóbbi monográfusa, H. Perry Chapman tömör jellemzésével: „Szembenézetű, háromnegyedes alakja ellenállhatatlanul közvetlen jelenlétet teremt.

1 Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, 1995. 21.

2 Rembrandt: *Önarckép két körrel.* Olaj, vászon, 114,3 x 94 cm. London, Kenwood House, The Iveagh Bequest, ltsz. 57. *A corpus of Rembrandt paintings. IV. The self-portraits.* Ed. by Ernst van de Wetering, with contrib. by Karin Groen. The Hague, 2005. IV. 23.; Br. 52. [továbbiakban: *Corpus*]

3 Rembrandt: *Önarckép festőállvánnyal*. Olaj, vászon, 110,9 x 90,6 cm. Párizs, Louvre, ltsz. 1747. *Corpus*, IV. 19.; Br. 53.

4 Rembrandt: *Önarckép Zeuxiszként.* Olaj, vászon, 110,9 x 90,6 cm. Párizs, Louvre, ltsz. 1747. *Corpus*, IV. 19.; Br. 53. – ikonográfiájáról ld. Albert Blankert: Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty. *Album Amicorum J. G. Van de Gelder*. Red. Josua Bruyn. The Hague, 1973. 32–39.

**Rembrandt: Önarckép két körrel;
1665 után; olaj, vászon; 114,3 x 94 cm;
London, Kenwood House.**

Szembefordulva áll a nézővel, karjait úgy tartja, hogy eleve is masszív alakja még szélesebbnek tűnik. Az arc magabiztos kezelése, az ecset hegyes végével megkarcolt vastag impasto építménye figyelmünket közvetlenül a tekintetre fókuszálja."[5] A sze-

[5] H. Perry Chapman: *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*. New Jersey, 1990.

Rembrandt: Önarckép festőállvánnyal; 1660; olaj, vászon; 110,9 x 90,6 cm; Párizs, Louvre.

mélyes közvetlenség, a jelenlét evidenciája minden kései Rembrandt-portré első és legerőteljesebb nézői tapasztalata: a sokat megélt férfiú robosztus lénye és mélyre ható tekintete olyan szuggesztivitással bír, amihez képest minden egyéb részlet – az öltözék, a szerszámok, a körök a háttérben, de a festés módja, a színek, a megvilágítás vagy a kompozíció kérdései is – úgyszólván mellékes körülménnyé válik, érdektelen esetlegességként hat. Olyan erős ez az effektus, hogy a kései Rembrandt önarcképeiről szóló diskurzust hosszú évtizedeken át szinte kizárólag a centrumban álló lírai Én vallomásosságának makacs képzete határozta meg. Másként fogalmazva: a képnek az a sugallata, hogy a festő hangtalanul ugyan, de *beszél*. Nem kevés kísérlet történt arra, hogy igyekezzenek mintegy „ki is hallani” a képből, amit éppen mond: *nyelvi* alakra hozni azt a szubjektív önvallomást, amelynek – a *kép* szemlélése közben – épp „szem- és fültanúi” vagyunk.

Amilyen naiv és megmosolyogtató ez az elképzelés, annyira elháríthatatlan is – és tudjuk, a gondolat már Rembrandt kortársaitól sem volt teljesen idegen.[6] Végül is nincs portré, amely ne modell és néző közös „beszédhelyzetének”, kölcsönös jelenvalóságuknak valamilyen előzetes horizontjába illeszkedne, amely ne meghatározott befogadói attitűdök, történetileg kialakult értelmezési rutinok közösségére építene. Ma már sok mindent tudunk például a portrék „retoricitásáról”, a velük kapcsolatos igények és normák természetéről és alakulásáról a XVII. századi Hollandiában. Azt persze nem hiszem, hogy a művészettörténésznek bizonyos történeti kompetenciák birtokában a *fordító* klasszikus hermeneutikai szituációját kellene elfoglalnia: hogy nézőként az volna a dolga, hogy másokénál pontosabban értse és szabatosabb nyelvi alakra hozza például Rembrandt kenwoodi „üzenetét”. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy a kép kommunikativitásának problémáját nem intézhetjük el azzal, hogy művészettörténészként nincs dolgunk költői fantazmagóriákkal. A beszélő kép kihívása ma éppoly nyilvánvaló, mint korábban bármikor – elsőre ezt kell tehát kérdőre vonnunk.

6 E kérdést részletesen tárgyaltam *Az ékesszóló kép. Adalékok Rembrandt prédikátor-portréinak retorikájához* című tanulmányomban. In: Rényi András: *Az értelmezés tébolya*. Budapest, 2008. 74–88.

A VALLOMÁSOSSÁG BŰVKÖRÉBEN

> *„Emlékszel-e? akkor... Az is te voltál. Ez is te voltál. Ez is, az is te vagy. Hát lehet az igazság, hogy valaki ilyen emberarcú, öreg kutya legyen? Rongy. Még a kezed is reszket. Nem is a kezed, aki volt, nem ismerek rá!"*[7]

Nem tudjuk, hogy a kiváló magyar író, Bródy Sándor melyik öregkori Rembrandt-önarckép kapcsán vetette papírra a mottóban idézett sorokat. Alighanem mindegy is: végtére az önképe előtt dünnyögő öregember lírai vallomása az *„ez is, az is te vagy"* életigazságára, arra az elemi tapasztalatra fut ki, hogy a megfestett arcban valahogy az élet egésze őrződik és mutatkozik meg a néző előtt. A novella egy élmény költői összegzése, amelynek során a festő a stafeláj előtt szembetalálja magát önmagával – ha az *élmény* fogalmával az életfolyamatnak azt az eseményszerűen elkülönülő szakaszát nevezzük meg, amely – Gadamer szerint – „már nem pusztán futó, tovaáramló valami a tudatélet folyamatában", hanem intencionált értelemegész, „maradandó jelentéstartalom, amellyel a tapasztalat rendelkezik annak számára, akinek része volt az élményben".[8] Bródy Rembrandtja saját képét szemlélve-átélve voltaképp emlékezik – az önarckép úgy funkcionál a számára, mint az önéletírás irodalmi műfaja, amelynek kitüntető sajátja épp az, hogy bár művekben objektiválódik, mégsem oldódik fel abban, ami közvetíthető belőle: „nem szakad ki az életmozgás egészéből, amelybe beolvad és állandóan tovább kíséri azt". Bródy fikciójában így tűnik el a mű az esztétikai megélés tárgyaként – és lesz e tökéletes transzparenciában „az élet szimbolikus reprezentációjának beteljesülésévé."

Aligha véletlen, hogy az így fölfogott – Gadamer által „élményművészetként" aposztrofált – nagy művészet talán leghatásosabb bölcseleti konceptualizálása is Rembrandthoz, és különösképpen az ő önarcképeihez kapcsolódik: Georg Simmel magisztrális *Rembrandt*jára gondolok. 1916-ban írt „művészetfilozófiai kísérletében"[9] Simmel az *önarcképet* általában a portré-, illetve az emberábrázolás prototípusaként tárgyalja, amennyiben e speciális esetben „az eleven modell külső valósága és a művész belülről diktált valósága egységet alkot a tudatban". Nincs tér itt Simmel portréesztétikájának részletes tárgyalására, amelyet a *Rembrandt*-esszén kívül számos tanulmányban fejtett ki. Elegendő arra utalnom, hogy Simmel az arckép forma-problémáját az emberábrázolás olyan „logikai köreként" jellemzi, amiben „a lelket a testből, a testet viszont a lélekből kell megértenünk".[10] Szerinte a nagy portré-

[7] Bródy Sándor: *Rembrandt szemben önarcképével*. In: Bródy Sándor: *Rembrandt. Egy arckép fényben és aranyban*. Budapest, 1973. 140.

[8] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, 1984. 67.

[9] Georg Simmel: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, 1988.

[10] Uo., 22–25.

művészet, így Rembrandté mindenekelőtt totalitásélmény: nemcsak a képen megmutatkozó *individuum* önmagával való egységének tapasztalata, de „a megformáló észlelés egységét is kifejezi”. Nem meglepő, hogy Simmel milyen jelentőséget tulajdonít a szemnek, illetve a pillantásnak, mint külső és belső, test és lélek, én és külvilág legfőbb közvetítőjének – mint a Másik ama pontszerű közepének, amelyre nézőként is leginkább fókuszálunk. Míg „a kisebb formátumú életet élők pillantása pontosan arra a dologra irányul, amelyet éppen néznek”, addig Rembrandtnál „a tekintet mindig egyetlen pontra rögzül, egyúttal azonban még lát valamit, ami nem rögzíthető”: a tekintet maga is valami „helyileg és fogalmilag meghatározatlan”, ami „egyáltalán *nem utal* valamire, *csak jelen van*”. Figyelemre méltó, hogy a rembrandti „mélység” e titkát Simmel is a tekintet különös *beszédességeként* írja körül: „hogy a szem *beszél*, az tulajdonképpen annyit jelent, hogy többet mond, mint amennyi elmondható.” A rembrandti pillantás „túl közvetlenül ered a lélek homályos és kimondhatatlan rétegeiből” ahhoz, hogy akár csak többértelműnek is nevezhetnénk: benne közvetlenül maga az individuális *élet* mint olyan nyilvánítja ki magát. Beszédként nem egyszerűen sokértelmű: egyenesen értelmezhetetlen.[11]

Nem tekinthetjük véletlennek tehát, hogy amiként az író Bródy, úgy a filozófus Simmel sem tárgyal (legfeljebb itt-ott megemlít) konkrét Rembrandt-képeket. Bár minden művet „zárt, önmagában álló képződménynek” tekint, sorozatukban ugyanazon „*egy* élet vibrálását” konstatálja: „*ahogy minden képben megragadott pillanatba beáramlik az egész élet, ugyanúgy áramol tovább a következő képig: a képek feloldódnak a szakadatlan életben, amelyben alig jeleznek állomásokat – az élet sohasem* létezik, *mindig* lesz”.[12] Simmel épp az egyedi, zárt mű esztétikai totalitásának nevében utasítja el a képek biográfiai vagy stílustörténeti *összeolvasásának* bevett művészettörténeti gyakorlatát – így kimondatlanul a Rembrandt-monográfus Carl Neumannét is, aki utóbb, 1922-ben viszont épp azt vetette Simmel szemére, hogy normatív és történetietlen, amikor minden genealógiát és alkalmi kontextust mellőzve a kései stílust abszolutizálja az „igazi” rembrandti szellem megvalósulásaként.

A művészettörténészek csakugyan nem tehetnek úgy, mint az író vagy a filozófus: nekik mégiscsak a művek történeti egymásutánjával kell megbirkózniuk. A legkézenfekvőbb és leggyakoribb megoldás, hogy az egyes műveket a többivel összeolvasva mintegy a festő élettörténetének, valamiféle „lelki-szellemi fejlődésének” keretébe ágyazzák. Van valami ellenállhatatlanul vonzó ebben a lehetőségben: a Rembrandt-önarcképek pontos datálása, sorba rendezése és az életrajz ismert tényeivel való megfeleltetése kétségkívül a *saját élet* valamiféle folyamatos elbeszélésének, önreflexív kommentárjának kiolvashatóságával kecsegtet.

Az egyik legtanulságosabb kísérlet e téren Wilhelm Pinderé, aki *Rembrandts Selbstbildnisse* című monográfiája (1943) bevezetésében szintén a „látható alakban megformált teljes önéletrajz”[13] bevett fordulatát alkalmazza az önarcképek *corpusá-*

11 Uo., 97–99.

12 Uo., 19.

13 Wilhelm Pinder: *Rembrandts Selbstbildnisse*. Königstein im Taunus, [1943.] 3. A toposz már Neumann-

ra. Pinder valójában a dilthey-i indíttatású pszichológiai-szellemtudományi megértéstan szellemében jár el: a formafejlődés pontos megragadása és az „életösszefüggések" rekonstrukciója arra szolgál a számára, hogy ezekből úgymond a személyiség lényegét [sein *Wesen*] olvassa ki. Feladatát tehát nem a művek, mint inkább a bennük vagy általuk megnyilatkozó *szerző* megértésében látja.[14] Így ő sem tud szabadulni a portrék beszédességének kényszeres metaforikájától.

A kenwoodi kép kapcsán például így fogalmaz: „[a művész-lét maga] *beszél ezen az egészen összehasonlíthatatlan képen is, egy olyan vásznon, amely még a Louvre-beli kései műnél is valamivel magasabb és szélesebb* [...] *Ez is kimondott művészarckép, de egész más a csengése, mert egész más viszonyban van a halállal. Olyan, mintha Rembrandt csendben és lassan a szemünk láttára húzódna vissza a tér mélyébe. Nincs keserves önvizsgálat, inkább ünnepélyes megigazulás lép fel a mulandósággal szemben. Nemcsak az az erő van itt, amelynek meglétét még elszántan ki kell használnia, hisz itt az idő: inkább olyan, amely már eltűnőben van, amely kezd visszahúzódni a csöndbe. Nem elszánt és »na még egyszer« megragadott evilág, inkább a túlvilág megemelése, amelyben a mester hívőként bizonyos. A festőállvány a vászonnal, amely a párizsi kép »dolog-közeliségéhez« tartozik, itt hiányzik. A paletta itt van, de a jobb kezet, amely az ecsetet vezette, nem látni – világa távolodik a dolgoktól. Sötét a kép alja, de oldalt és fölfelé, a fej magasságában már világos tér nyílik meg* [breitet sich heller Raum]. *Ezért szélesebb. A Louvre képét a nagy alkotó kiegyenesedett teste határozza meg, ezért ott a keretezés maga is függőleges. A Kenwood-kép Rembrandtja ellenben leroskadt, már más elembe vágyik* [will eingehen in ein neues Element]. *Rembrandt persze – akár a mai festők – jót derülne, ha valaki ezt az értelmezést merné elébe tárni. Hisz ez természetesen csak későbbi nézőknek juthat eszébe és az ilyesmi éppúgy ki van téve az elutasításnak, mint az elfogadásnak. A festő számára, amikor a maga legsajátabbját kell kimondania, idegen a nyelv beszéde: nem tudja elbeszélni azt, aminek kimondása ecsetjét némán vezeti. Mi azonban megkíséreljük, hogy nyelvét gondolva faggassuk* [denkend seine Sprache zu befragen]. *Ez a nyelv a pusztán látható formáé. Valamivel nagyobb szélesség vagy magasság olyasmit is kimondhat, amit a festő szavakban még csak hallani sem szeretne. Nem mondhat egyszerűen 'túl'-t, de úgy kiszélesítheti az alak körüli teret, hogy az egészen elmerüljön benne: így mondja ki a belemerülést, a megérkezést. Úgy vezetheti a fényt, hogy az alakszerű önmagán túl terjedjen, s akkor kimondta, hogy 'túl', kimondta, hogy 'odaát'. Az 1660-as Louvre-beli képen, ha megkockáztathatjuk ezt a fogalmazást, még azt mondja:* 'itt'-*e másikon viszont már* 'odaát'-*ot mond.*"[15]

nál is megjelenik, aki a rembrandti portréfolyamot egyenesen a legnagyobb írók – Szent Ágoston, Rousseau, Goethe – önéletírásaival véli összehasonlíthatónak. Vö. Carl von Neumann: *Rembrandt*. 4. Aufl. München, 1924. II.: 538.

[14] Vö. Wilhelm Dilthey: *A hermeneutika születése*. In: Wilhelm Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, 1974. 493.

[15] Pinder 1943. i. m. 97–98.

A leginkább figyelemre méltónak e szövegben azt a bizarrnak tűnő *fordítói* igyekezetet látom, hogy az értelmező a konkrét mű bizonyos *képi* kvalitásait (itt konkrétan alak és háttér méretarányait) – e művelet buktatóinak tudatában – közvetlenül *nyelvi* üzenetté fordítsa át. Pinder „hermeneutikája” azonban csak látszólag a képé. Bár hangsúlyozza nyelv és kép lényegi idegenségét, nem foglalkozik azzal, hogy miként állítja elő a kép a maga értelmeit. Regisztrálja például az alsó sötét sáv fokozatos átmenetét a szélesebb és világos felsőbe, az alak fokozatos kontúrvesztését, bevonódását a kép mélyébe stb. – de ezeket nem a megjelenítés az adott képen belül saját értelmet generáló folyamataiként követi végig, hanem mindjárt egy másik – a párizsi – kép analóg minőségeivel veti-olvassa össze. Ahogy az önéletrajzban is fejezetről fejezetre más történik, de végig *ugyanaz* a hang szól, az a benyomásunk keletkezik, hogy Rembrandt is egyetlen folyamatban, úgyszólván *egymásra* festi az önarcképeket: az egyik a másiktól kapja értelmét és csak együttesen teremtenek olyan világot, amit „gondolva lehet faggatni”. Ez vezeti az értelmezőt a végső konklúzióhoz: „a két ellentétes kép – megint egyszer – egymást kiegészítő párt alkot: fausti ellenpontozás.”[16] Végső soron a képet magát Pinder is, akárcsak Simmel, egyfajta transzparens fóliának vagy ablaknak tekinti, amelyen *keresztülnéz*, hogy a Másik jelenléte – a művészi géniusz irracionális kegyelméből – közvetlen élményvalóságává legyen.

IKONOLÓGIAI OLVASATOK: A JELENTÉSESSÉG BŰVÖLETÉBEN

Nincs tehát mit csodálkozni azon, hogy a szigorúbb tárgyszerűségre törekvő újabb keletű művészettörténet-írás meglehetős távolságtartással viseltetik az ilyesfajta lírizáló és spekulatív értelmezésekkel szemben. A barokk korszak mai kutatóira is érvényes a szkepszis, amit Marosi Ernő így fogalmazott meg a középkor szakértőivel kapcsolatban: immár kevésbé izgatja őket, hogy „képesek-e kontaktusba kerülni a művekkel”, mint hogy „hihetnek-e benyomásaiknak”, hogy „történetileg hiteles és torzítatlan-e az, amit belőlük kivenni vélnek.”[17]

Nemcsak általában vitatják az esztétikai *élményre* orientált diskurzus szaktudományi relevanciáját – arra is rámutatnak, hogy maga az „önarckép” kifejezés is a XIX. század művészetfelfogását tükröző kategória, amely olyan modern igényeket támaszt az ide sorolható munkákkal szemben, amelyeknek azok – saját világuk keretei között – bizonyosan nem felelhettek meg. A *„contrefeitsel van Rembrandt door hem sellfs gedaen”* vagy a *„het portrait van Rembrandt door hem zelf geschildert”* típusú egykorú fogalmazásokból épp a pszichológiai személyességnek az a emfázisa hiányzik, amely a Simmel- és Pinder-típusú értelmezések középpontjában áll: mert a XVII. században még élesen megkülönböztették az arcmás objektumát a mesterkéztől, amely elkészítette. A Rembrandt-műhelyben nem is volt ritka, hogy tanítványok festették meg a mester kelendőnek számító arcképeit saját stílusában, amelyet aztán – afféle márkavédjegyként – ő maga szignált.

16 Uo.

17 Marosi Ernő: A középkori művészet nyelvi funkciója. *Művészet*, 25, 1984, 8. 8.

Nem véletlen, hogy a Kenwood-képre vonatkozó újabb irodalom igen takarékosan bánik a portré alanyának jelenvalóságát és a megjelenítés személyességét illető kommentárokkal, és nemigen merészkedik annál tovább, mint amit korábban Chapmantől idéztem. Viszont az utóbbi néhány évtizedben, az ikonológia és jelentéskutatás előtérbe kerülésével a kutatók figyelme jól láthatóan egy Neumann-nál, Weisbachnál, Pindernél még sehogysem, vagy csak marginálisan kezelt kérdés: a kép hátterében látszó, ellentétes irányban ívelődő nagyméretű félkörök mibenléte és jelentése felé fordult. A rejtélyes motívumok jelenlétére többféle magyarázat született.[18] Ezeket három csoportra lehetne osztani.

Az elsőt naturálisnak nevezném: ide sorolhatjuk Werner Weisbachét, aki egyszerűen a környezethez tartozó alkalmi műtermi kelléket látott bennük[19], vagy Henri van de Waalét, aki szerint a körök egy falra akasztott világtérkép hemiszféráit jelölik.[20] ilyenekkel nem ritkán találkozni egykorú portrék és *atelier*-festmények hátterében is.[21] E tekintetben Kurt Bauch is szolgált további példákkal.[22] Legutóbb H. Perry Chapman karolta fel a gondolatot[23], kiegészítve azzal, hogy a glóbusz-motívum a festői hivatás jeleivel összeolvasva további szimbolikus jelentésekre is szert tehet: részben *vanitas*ként, a világiasságra és a dolgok mulandóságra való figyelmeztetésként érthető, de a festő világhírének szétterjedésére utaló célzásként pozitív értelmet is nyerhet. E magyarázatok legfőbb gyengéje, hogy az állítólagos térképrajzok, miközben a háttérfelület szabatosan eldolgozottnak, „befejezettnek" tűnik, minden kartográfiai részletet nélkülöznek: ilyesmire pedig nincs példa egyetlen analóg ábrázoláson sem.

Az értelmezők egy másik csoportját az jellemzi, hogy a köröket tisztán szimbolikus jeleknek tekintik. Henriette L. T. de Beaufort például a dantei Paradicsom 33. énekétől Jakob Böhme vizionárius misztikáján és a perzsa mangolán keresztül a *Faust*ként elhíresült Rembrandt-rézkarc (B. 270.) koncentrikus köreiig mindenre hivatkozik, ami csak e motívumok általa favorizált okkult vagy kabbalisztikus értelmezését támogathatná.[24] Masszívabb művészettörténeti megalapozást adott föltételezésének Jan Gerrit van de Gelder, aki a portré geometrizáló karakterét Rembrandt Arisztotelész iránti tiszteletének kifejezéseként értelmezte, a körökben a *rotae Aristotelis* problémájára, illetve az Első Mozgató tökéletességére való célzást

18 Összefoglalóan ld. Jeanne Chenault-Porter: Rembrandt and His Circles. More About the late Self Portrait in Kenwood House. *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth Century Dutch Painting*. Ed. by Roland E. Fleischer, Susan Scott Munshower. University Park, Pa., 1988. 189. A kutatás mai állásának összefoglalásához ld. *Corpus*, IV. XXXIV. IV 26., 565-568.

19 Werner Weisbach: *Rembrandt*. Berlin, 1926. 536.

20 Henri Van de Waal: „Rembrandt 1956". *Museum. Tijdschrift voor filologie en geschiedenis,* 61. 1956. 199.

21 Jan Miense Molenaer: *A művész műterme*. 1631. Olaj, vászon, 86 x 127 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

22 Kurt Bauch: *Rembrandt. Gemälde*. Berlin, 1966. 17., és 331. jegyzet.

23 Chapman 1990. i. m. 99.

24 Henriette L. T. de Beaufort: *Rembrandt*. Haarlem, 1957. 112–113.

látott.[25] Végül ide sorolnám J. A. Emmens megoldási javaslatát is, aki *Rembrandt en de regels van de kunst* című (amúgy a Rembrandt-ikonológia egyik kulcsművének számító) munkájában Ripa *Iconologiá*jának 1624-es padovai kiadását hívja segítségül. Szerinte a bal oldali kör a ripai *Teoria* emblémájának, míg a jobb oldali a *Prattica*nak felel meg: mindkettő egy-egy körzővel fölszerelt nőalakot mutat. Míg az elméleti tudást a homlokra erősített és az ég felé mutató, addig a gyakorlati kivitelezést a kézben tartott és földre irányított eszköz jelöli: a körök eszerint az allegorikus körzők nyomaira utalnának. Rembrandt, sugallja Emmens, azzal, hogy a maga alakját a két ideális nyom közé pozícionálja, művészi *ingenium*át a szellemi (*ars*) és kézműves (*usus*) tudás közötti közvetítésként jeleníti meg.[26] John F. Moffit 1984-ben ezt az ikonológiai olvasatot egészítette ki – egyebek mellett – Vasari Giotto-ról szóló egyik anekdotájával, amely átvezet bennünket az értelmezések harmadik csoportjához.[27]

Ezek a két félkör jelenlétét valamiképp a festés vagy rajzolás *munkájára* illetve a művész *teljesítményére* vonatkoztatják: szorosabb összefüggést keresnek tehát a festői hivatás reprezentációja és a háttérmotívumok között. Az áttörést e tekintetben B. P. J. Broos 1971-ben a *Simiolus*ban publikált tanulmánya[28] jelentette, amely közvetlenül nem is a tárgyalt önarcképpel, hanem Rembrandt nagyjából egykorú, a kortárs kalligráfust, Lieven van Coppenolt ábrázoló rézkarc-portréival foglalkozik. A „Kis Coppenol”-nak nevezett első lap (B. 282.) első két állapotán a megbízó íróasztalánál ülve, munka közben jelenik meg, amint talán unokája figyelmétől kísérve szabad kézzel épp hibátlan kört rajzol az üres lapra.

Broos precízen igazolja, hogy a korszak betűrajzolói, mindenekelőtt a nagyszerű Jan van de Velde milyen hangsúlyt fektettek technikai virtuozitásuk tökéletesítésére és reprezentálására, továbbá részletesen idéz a nagy elméletírói tekintélynek számító Karel van Mandertől, aki a Festészet testvéreként méltatta, illetve Apellészhez és Dürerhez mérte a *schrijfkonst* legjobb művelőit. Broos így hozza szóba szóba a Vasari által elbeszélt legendát egy további klasszikusról, Giottóról, illetve az ő bravúros ügyességgel megrajzolt és a pápának elküldött O-járól[29], amely Karel van Mandernek is köszönhetően a XVII. század elejétől a Németalföld művészei és műértői körében egyaránt közhelyszerű ismertségnek örvendett.[30] Szerinte Rembrandt

25 Jan Gerrit van de Gelder: Rembrandt en de zeventiende eeuw. *De Gids*, 119. 1956. 408–409. A föltételezés többek között azért sem meggyőző, mert Arisztotelész a *Mechanikáb*an koncentrikus kerekek egymáson való elmozdulásáról beszél. Vö. John F. Moffitt: ‘Piú tondo che l’O di Giotto’. Giotto, Vasari and Rembrandt’s Kenwood House ‘Self Portrait’. *Paragone*, 35. 1984. no. 407. 63. és 67. 2. jegyzet.

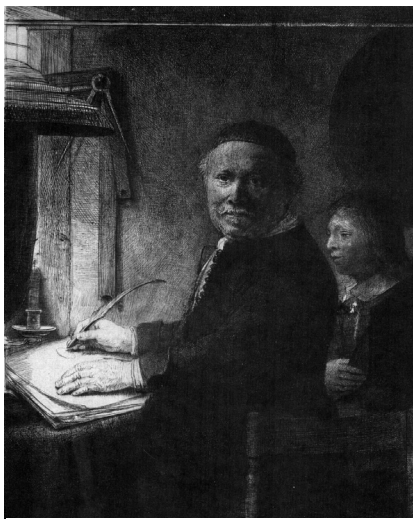
26 Jan Ameling Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst.* Utrecht, 1968. 174–175. Broos és Moffit is utalnak arra, hogy Emmens föltételezése azért is téves, mert Ripa ábráiban nem rajzolásról, hanem mérésről van szó.

27 Moffit 1984. i. m. 63–70.

28 Ben P. J. Broos: The ‘O’ of Rembrandt. *Simiolus*, 4. 1971. 150–185.

29 Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, 1973. 84.

a Kenwood-kép körei esetében is a giottói kreatív géniuszra utal: a motívum itt saját művészi normáinak mitikus-történeti legitimációjaként szolgál. „[Rembrandt] klasszicista kortársaival szögesen ellentétes pozíciót foglalt el: egy úgynevezett 'befejezetlen' képen az örökkévalóság és a tökéletesség szimbolikus referenciái közepette mutatja meg önmagát.«[31] Ennek fényében interpretálja Broos úgy a festményt, mint „egyikét azon ritka eseteknek, amikor Rembrandt közvetlenül nyilatkozik »a Művészet szabályairól«". Lényegében ehhez az értelmezéshez csatlakozott a festés munkájáról írt friss monográfiájában Ernst van de Wetering is.[32]



Rembrandt: Lieven Willemsz van Coppenol (az ún. „De kleine Coppenol"); 1656–1660; rézkarc; 256 x 186 mm; Amsterdam, Rijksmuseum.

Giotto O-jának legendája mármost a művészeti irodalom egyik jól ismert toposza: Ernst Kris és Otto Kurz alapművük, a *Die Legende vom Künstler* IV. fejezetében már 1934-ben a művészi virtuozitásról szóló talán legfontosabb antik elbeszélés, Apellész és Protogenész Pliniusnál olvasható rhódoszi versengésének[33] újkori variánsaként idézik fel.

A két történetet 1971-ben egy Broost korrigáló rövid jegyzetében Hessel Miedema tárgyalta újra együtt, aki vitatta a Broos-féle hipotézis alappremisszáját, ti. hogy a korszakban a kalligráfia művészetét egyenrangúnak tekintették volna a festőkével.[34]

---

30 Carel van Mander: *Het Schilder-Boeck. Het Leven van de Doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse Schilders*. Haerlem, 1604. III. fol. 96b. *http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0051.htm.*

31 Broos 1971. i. m. 182.

32 Ernst van de Wetering: *Rembrandt. The Painter at Work*. Amsterdam, 1997. 87.

33 C. Plinii Secundi: *Naturalis historia XXXIII–XXXVII. Természetrajz (XXXIII–XXXVII). Az ásványokról és a művészetekről*. Ford. Darab Ágnes, Gesztelyi Tamás. Budapest, 2001. 182–185.: XXXV. 81–83. Kris és Kurz így foglalják össze a történetet: „Egy Pliniustól származó hagyomány szerint Apellész Prótogenész rhódoszi házába érkezik és a mester távollétében rendkívül finom vonalat rajzol a festőtáblára. Azt mintegy látogatásának jeleként hagyja ott, anélkül, hogy bemutatkozott volna. Prótogenész felismeri Apellész kezét, de erre a vékony vonalra egy még vékonyabbat fest és elrejtőzik, amikor Apellész ismét megjelenik, hogy szemtanúja legyen annak, ahogy Apellész elismeri vereségét. Ő azonban e másodikra egy még olyanabb harmadikat húz. Ebben a történetben a művészek versengését [...] a művész absztrakt teljesítményéhez kapcsolják". Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien, 1934. 98–99.

34 Hessel Miedema: The O's of Broos. *Simiolus,* 5. 1971. 185–186.

Utal ugyan arra, hogy a rhódoszi festőverseny legendáját Mander is átvette Apellész-életrajzába, viszont – Krishez és Kurzhoz hasonlóan – ő sem hozza összefüggésbe a Kenwood-portréval. Idézi viszont a kitűnő holland ikonológus, Henri van de Waal 1967-ben publikált hosszú tanulmányát[35], amelyet Apellész és Protogenész versenyének, pontosabban a Plinius által említett *linea summae tenuitatis* újkori értelmezéstörténetének szentelt, s amelyben mellékesen szó esik a Giotto-legenda Vasari-féle elbeszéléséről is. Van de Waal kutatásának homlokterében az a kérdés áll, hogy miként is kell elképzelnünk a nagy méretű festményt, amelyet elpusztulásáig Caesar palotájában őriztek és amelynek „*felülete semmi mást nem tartalmazott, mint alig észrevehető vonalakat* [lineas visum effugientes]*: sokak kiváló műveihez képest szinte teljesen üres volt*” de „*éppen ezért elbűvölő és minden műnél híresebb*” is. Nagyszámú szöveges említés elemzése után Van de Waal arra a következtetésre jut, hogy egy mindössze három absztrakt vonalból álló, „téma nélküli” festmény aligha kerülhetett volna díszhelyre a klasszicista elmélet, és általában a XV–XVIII. századi művészetértők *musée imaginaire*-jében. Ezzel magyarázza, hogy a „modern” utókor leginkább azt találgatta, hogy *mit ábrázolhatott* a legendás kép, amelyen a festők felváltva dolgoztak. Van de Waal kimutatja, hogy ki-ki leginkább a maga korának értékpreferenciái és érdeklődése szerint képzelte el a művet: így Ghiberti 1450 körül perspektivikus szerkesztővonalakat, az akadémikus hajlandóságú Van Mander 1603-ban klasszikus kontúrokat, míg például Perrault 1688-ban a festőies árnyalás finom vonaljátékát fantáziálta a híres vászonra. Van de Waal a nyugati művészettudat „vakfoltjának” nevezi, hogy az egészen a legmodernebb időkig – beleértve Apollinaire kubista szellemű olvasatát[36] is – képtelen volt elfogadni, hogy a történet a valódi antik felfogásnak megfelelően nem többről, mint a puszta kézügyesség és a kézműves precizitás diadaláról szól.[37] Ernst H. Gombrich *Apellész hagyatéka* című pompás tanulmányában sem tud ellenállni a kísértésnek, hogy a *linea summae tenuitatis* Van de Waal által fölsorolt harminc értelmezéséhez még egyet maga is hozzátegyen – szerinte Apellés a legfinomabb arányok megtalálásán alapuló csúcsfényeffektus kiváltásával nyerte meg a festők versenyét.[38]

Az eddigi legkomplexebb, a fentieket összegző interpretációt Gary Schwartznak köszönhetjük, aki 1985-ös monográfiája rövid fejezetében elsőként – s amennyire követni tudom a szakirodalom alakulását, eddig egyedüliként – keresett szisztematikus kapcsolatot a pliniusi és a Vasari-féle történet, illetve a kenwoodi kép megoldása között. Érvelésének lényege: mivel az Apellészről szóló antik történet nyitva

35 Henri van de Waal: „The linea summae tenuitatis of Apelles. Pliny’s Phrase and its Interpreters”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12. 1967. 5–32.

36 Guillaume Apollinaire: *A kubista festők. Esztétikai elmélkedések.* Ford. Keszthelyi Rezső. Budapest, 1974. 54–55.

37 Van de Waal 1967. i. m. 12.

38 Vö. Ernst H. Gombrich: *The Heritage of Apelles.* In: Ernst H. Gombrich: *The Heritage of Apelles – Studies in the Art of the Renaissance.* London, 1976. 15–18. – magyarul: *Apellés hagyatéka.* Ford. Mészáros F. István. *Café Bábel*, no. 25. 1997. 67–69.

hagyja a kérdést, hogy *miféle* vonalak lehettek azon a bizonyos vásznon, a Giotto-történet viszont egyértelműen szabályos (bár egyetlen, de teljes) körről beszél, Rembrandt megoldása a két félkörrel összekombinálja a két elbeszélés motívumait. „A művész Apellészként áll egy nagy vászon előtt a maga körével és riválisa válaszával, amely szintúgy félkörívet formáz, és épp azon van, hogy egy hasonlóan finom harmadikat rajzoljon a kettő közé. Rembrandt előadásában a harmadik kört a másik kettővel azonos átmérőjűnek kell elképzelnünk – merthogy középpontja éppen ezek közé kell hogy essék."[39] Ezzel a korszakban egyébként közhelynek számító, Apellészként való önazonosítással Rembrandt csak Jeremias de Decker 1667-ben poszthumusz kiadott költeményét előlegezi meg.[40]

Schwartznak van még egy jó érve Rembrandt szerepjátéka mellett: Hoogstratent idézi, aki Apellészt egyenesen a *chiaroscuro* mestereként ábrázolja, minthogy a villámot kezében tartó Nagy Sándort nem művészi gyengeségből ábrázolta sötét kézzel és fejjel, hanem hogy a vakító fény erejét érzékeltesse. A dolgok akkori állása és az uralkodó ízlés körülményei között Rembrandtnak nagyon is szüksége lehetett efféle tekintélyes történelmi szövetségesekre: az 1660-as években kezdett ugyanis azzá a fura alakká válni, akit hatvan évvel később Houbraken így jellemzett: „hogy egyetlen gyöngyszem csillogását előhívja, [Rembrandt] képes lett volna a szép Kleopátrát is sűrű barna lakkfestékkel [*taan*] elfedni."[41] Schwartz szerint ez lehet az oka a Kenwood-portré szokatlan áttekinthetőségének is: Rembrandt voltaképp kritikusainak üzen, hogy tud ő olyan tisztán és világosan is dolgozni, amiben nem találhatnak semmi kivetnivalót.[42]

AZ ÖNÁLLÓSULT MOTÍVUM

A Kenwood-portré a fentiekben összefoglalt művészettörténeti értelmezéseit, úgy tűnik, módszertanilag az fűzi össze egymással, hogy a kérdéses félköröket hajlamosak egyszerű *motívumként* kezelni, mintegy képi összefüggéseiktől független jelentéshordozóként vizsgálni. Ezért is kevéssé meggyőzőek a tisztán formális, stilisztikai természetű magyarázatok. Függetlenül attól, hogy az akadémikus alkotói kompe-

39 Gary Schwartz: *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderejen: een nieuwe biografie met alle beschickbare schilderjen in kleur aufgebeeld.* Maarssen, 1984. – angolul: *Rembrandt. His life, his paintings.* New York, 1985. 2nd ed. London, 1991. 349–354.

40 Vö. angol fordításban: *An Expression of Gratitude to the Excellent and Widely Renowned Rembrandt van Rijn*. Közli: *The Rembrandt Documents.* Ed. by Walter L. Strauss and Marion van der Meulen. New York, 1979. 172–173. Továbbá Emmens 1968. i. m. 205. – vö. Chenault-Porter 1988. i. m.

41 A magyar fordítás: „egyetlen gyöngyszem kedvéért, amely minden figyelmét lekötötte, Kleopátra egész alakját elnagyolta" kissé pontatlan: „om eene enkele parel kragt te doen hebben, een schoone Kleopatra zou hebben overtaant". Arnold Houbraken: *De groote schowburg. Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Amsterdam, 1718–1720. 259. A szöveghely pontos értelmezéséhez vö. Van de Wetering 1997. i. m. 167–168.

42 Schwartz 1991. i. m. 354.

tenciák („*teoria*”, „*prattica*”, „*ars*”, „*usus*”), a szellemi és technikai tehetség („*ingenium*”, „*virtuoso*”) a könnyedség („*facilità*”) stb. erényeiként, esetleg klasszikus elődökre („*Apellész*”, „*Giotto*”) való célzásként értelmezik-e, a köröket rendre a Rembrandt alkotói identitását definiáló értékek és fogalmak tisztán szimbolikus jelölőiként kezelik. A formaviszonylatok ignorálása leginkább az olyan magyarázatok esetében különös, amelyek a motívumok jelentését épp a festői-képalkotói gyakorlatra és annak reflexiójára vezetik vissza.

Jól mutatja ezt annak a kérdésnek a feltűnő marginalizálása a szakirodalomban, hogy *hol* is helyezkednek el – pontosabban: milyen hordozón mutatkoznak meg – a kérdéses körívek. A falitérkép-teória hívei természetesen a műterem falára vagy arra erősített felületre gondolnak, de a legtöbb leírás megelégszik a „háttérre” való elvont utalással. A Plinius és Vasari legendái alapján értelmezőket annyira a motívumok szimbolikus jelentése foglalkoztatja, hogy többnyire teljesen figyelmen kívül hagyják a problémát. Pedig más oldalról, elemi ikonográfiai kérdésként is fölmerülhetett volna, hogy hol van a festmény, amin a festő dolgozik? A Kenwood-portréra pillantva legalábbis különös, hogy míg a félköröket „azonnal” látjuk, a készülő mű holléte a képen egyáltalán *nem evidens.* Évtizedeken át nem akadt kommentátor, aki föltette volna a kérdést: ha egyszer Rembrandt egy ilyen reprezentatív önarcképen valamennyi festőszerszámával felszerelkezve jelenik meg, miért nem látni azonnal, hogy hova helyezte az *atelier*-képek e nélkülözhetetlen alkotóelemét, ami másik két idetartozó művén nem is hiányzik?

A Kenwood-portré 1949-es megtisztításakor a jobb felső sarokban előkerült egy hosszúkás, hegyesszögű háromszög alakú mező, amelynek átlóját keskeny, képkeretre emlékeztető szegélyszerű képződmény alkotja. A rézsútos vonal csaknem középmagasságban metszi a képsík szélét. Az egyszerű műtermi fakeret festett profilja alapján nem egyértelmű, hogy az átló melyik oldalát kell a táblának néznünk, illetve hogy annak színét vagy visszáját látjuk-e. A jobb felső sarokból legyező alakban széles, halvány szürkésbarna ecsetnyomok futnak szét, mintha a rosszul kifeszített vászon gyűrődéseit jelölnék – azt a benyomást keltve, mintha a vászon a figura mögött, a nézővel szemközt helyezkedne el és szinte a kép teljes hátterét elfoglalná. A keskeny képszél enyhén rézsútos fekvéséből arra következtetethetünk, hogy a világosra alapozott tábla hátrafelé kissé meg van döntve. Ennek némiképp ellentmond, hogy a munkadarabot nem szokás keretezettként ábrázolni (bár, mint Poussin még említendő 1650-es Louvre-beli önarcképén látjuk, nem is elképzelhetetlen). Ebben az esetben a jobb oldali félkörív vonalának a vászonra festett ecsetvonásként követnie kellene a gyűrt felület enyhe hullámzását, ilyesmit azonban nem látunk.

Mégsem tűnik meggyőzőnek a londoni *Rembrandt by Himself*-kiállítás katalógusa[43], majd a Rembrandt Research Project (RRP) önarcképkötete szerzőinek[44], illetve Chapman egy újabb, speciálisan a műteremképekkel foglalkozó tanulmá-

43 Vö. *Rembrandt by Himself.* Exhibition catalogue. Ed. by Christopher White, Quentin Buvelot. London,1999. 200. no. 83.

44 Vö. *Corpus*, IV. 26., 564-565.

nyában kifejtett véleménye[45], miszerint a munkatárgyat a jobb oldalon – a párizsi képpel analóg módon, ahol vékony, élesen világított szegély jelzi a fatábla szélét – *hátulról* látjuk. Ebben az esetben a Kenwood-képen a nagyméretű vásznat rézsút, a festő felé döntve kellene elképzelnünk, a karikáknak pedig nem marad más, mint hogy a falra rajzolódjanak – lássuk be, mindkettő több mint valószerűtlen. A *Corpus* IV. kötetének szerzője a festmény legkülönösebb vonásának a szokatlanul világos és gondosan eldolgozott hátteret látja – mégsem gondol arra, ami pedig a leginkább kézenfekvő volna: hogy Rembrandt a hátteret csaknem teljes egészében a *még üres* festővászonnal tölti ki, hogy önmagát közvetlenül a munkatárgy előtt, annak háttal állva jelenítse meg. Egyedül az a Gary Schwartz látja így, aki – láttuk – nemcsak a körök *jelentésén* meditál, hanem a *rajzolásukon* is: ő azt is fölveti, hogy miként kellene a festőversenyhez való rembrandti „hozzászólásnak" részleteiben is kinéznie.

KITÉRŐ: A KERETES ÖNARCKÉP POUSSINNÉL ÉS VELÁZQUEZNÉL, AVAGY AZ ÖNMAGÁRA RÁMUTATÓ KÉP

A festett keret motívuma nem új Rembrandtnál – emlékeztethetünk az 1648-as koppenhágai *Emmaus*-képre[46] vagy a nevezetes kasseli *Szent család*ra. Ezeknél azonban a festett kerethez festett függöny is tartozik, ami a mű-tárgy megmutatásának, festményként való feltárulásának intézményi szempontját nyomatékosítja.[47] Az arcképet körülvevő vagy vele asszociált keret szintén régtől jól ismert képretorikai trópus – és különösen a képek megismerő értékét: ontológiai státusát és reflexív teljesítményét firtató XVII. században változatos formációkban fordul elő[48] – ehelyt elég csak a legismertebbekre, Poussin Fréart de Chantelounak szánt párizsi önarcképére (1650) vagy Velázquez magisztrális *Las Meninas*ára (1657–1658) gondolnunk. Legutóbb Wolfgang Kemp értelmezte a *parergon*nak ezeket az önarcképes tematizációit a festők újfajta – a művek jövőbeni bemutatására, esztétikai továbbélésére vonatkozó – kritikai reflexiójaként. „Amint a keretek megjelennek az *ergon*ban, a művekben, arra hívják fel a figyelmet, hogy a mű nem teljes és nem önálló, hogy ezt a teljességet és önállóságot csak látszólag igényelheti [...], ha a mű számára konstitutív (tehát a nyugati művészetben a túléléshez föltétlenül szükséges) feladat, hogy világosan elhatárolja azt, ami benne és ami rajta kívüle van, akkor azok a kísérőelemek, amelyek ezt a külsőt (a gyűjteményt, a műterem környezetét)

45 H. Perry Chapman: The Imagined Studios of Vermeer and Rembrandt. *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Ed. by Michael Cole, Mary Pardo. Chapel Hill, 2005. 126.

46 Vö. A reveláció retorikája című tanulmányommal, *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 139–147.

47 Vö. Wolfgang Kemp kismonográfiájával: *Rembrandt. Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*. Frankfurt am Main, 1986. Átfogóbb összefüggésben utalhatunk az *Enigma* Rámapanoráma-összeállítására (no. 18–19. 1998–1999).

48 Vö. Victor Ieronim Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei.* München, 1998. 235–257.

bevonják a képen belülre, ama központi nehézségekre utalnak majd, amelyekkel az újkori műnek kell megküzdenie, amikor önmaga megalapozása és a problematikus külvilághoz való alkalmazkodás közötti kiutat, saját jövőjét keresi.”[49] Kemp úgy elemzi Poussin és Velázquez munkáit, mint amelyek a művek majdani sikerességének *intézményi* feltételeit, a bemutatás és szemlélés alkalmas módjait és normáit tematizálják: mégpedig azzal, hogy annak az aktuálisan *távol* lévő nézőnek a „helyét” – státusát, szemlélésmódját, értelmét – is belekomponálják a képekbe, aki *majdan* a festmény elé lépve, mintegy a maga jelenében fogja kiegészíteni, beteljesíteni a művet. Rembrandt Kenwood House-beli munkája ebben az értelemben biztosan nem „klasszikus” mű: aligha implikál a mű „kritikai önbeteljesítésére”, illetve történelmi sorsára irányuló olyasféle reflexiókat, amelyeket Kemp nyomán a festészet rembrandti „teleológiájának” nevezhetnénk. Mégsem mondhatjuk, hogy nem vesz tudomást az említett formaproblémáról – inkább arról van szó, hogy az önmagát megjelenítő/önmagára rámutató kép paradoxonát más befogadásesztétikai stratégiát követve állítja elő. Nem a „klasszikus” művészet értőjének kritikai elméjére, intellektuális belátására apellál: nem úgy igyekszik megoldani a feladatot, hogy bizonyos elemeket manifeszt módon *megmutat,* míg másokat – nem kevésbé manifeszt módon – *hiányzó*ként jelöl meg. A látható és láthatatlan dialektikáját inkább a néző *figyelmével*, a látás automatizmusaival játszva hozza mozgásba. Megelőlegezve elemzésem végkövetkeztetését, Rembrandt az ikonikus differencia minimalizálásával olyasfajta „kép a képben”-megoldást dolgoz ki, amit Genette bizonyára *metaleptikus beágyazásnak* nevezne, amennyiben a valós kép láthatósága itt szinte „egybeesik” azzal, amit ábrázoltként megidéz.[50] Rembrandt a tekintet megosztására játszik tehát, arra, hogy az kétféle, egymásra rétegződő láthatóság kölcsönös realizálására váljon képessé. Az értelmezés fő kérdése ennélfogva így szól: miképpen vezet rá a kép e „kettős látásra” és mi e tapasztalat hozadéka a művészi megismerés szempontjából?

A HÁTTÉR FENOMENOLÓGIÁJA

Minthogy itt látástapasztalatok konceptualizálásáról van szó, a továbbiakban a Kenwood-képet nézőként, az *aisthesis létmódjában* igyekszem megragadni. Célom voltaképp a kép fent említett „játékának” konkretizálása, Gottfried Boehm kifejezésével élve az *ikonikus differencia*[51] konkrét potencialitásának feltárása, mely egyedül a mű *szemlélésének* proaktív folyamatában realizálódhat. Imdahl „látó látásnak”

[49] Wolfgang Kemp: Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Hrsg. von Thierry Greub. Berlin, 2001. 240.

[50] Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, 2006.

[51] Gottfried Boehm: Die Widerkehr der Bilder. *Was ist ein Bild?* Hrsg. von Gottfried Boehm. München, 1955. 29–36.; Axel Müller: *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*. München, 1997.

(*sehendes Sehen)* nevezte azt a munkát, amelynek során nem pusztán naivan tudomásul vesszük a képben mintegy közvetlenül, egy csapásra hozzáférhetővé tett láthatóságokat, hanem olyan összefüggések után kutatunk, amelyet a kép előállít ugyan, mégsem tesz azonnal evidenssé. Feltárásról és megismerésről, nem önkényeskedésről van tehát szó: ezért kritikusan rá kell kérdeznünk látásunk és értelemadásunk automatizmusaira és mindenekelőtt figyelnünk kell a képre: követni annak a nézői aktivitást orientáló sajátos instrukcióit és ösztönzéseit. E *megismerő munka* során Gadamer föltevéséhez tartom magam, aki szerint befogadói szubjektumként nem személyes ízlésünk diktátumát kell követnünk, hanem a mű kínálta „játékba" kell bekapcsolódnunk, és mint jó játékosnak az adott szabályokat elfogadva/követve kell tevékeny résztvevővé válnunk. A játék tétje a megismerés: hogy a kép „eseményeibe" való belebonyolódás során új tapasztalatok, új – történeti – tudás birtokába kerülhetünk. A *meglátásra törekvő* látás munkájához ezért elengedhetetlen mindannak az empirikus tárgyi-történeti ismeretnek a mobilizálása, amelyet e művel, illetve műcsoporttal kapcsolatban a Rembrandt-kutatás mindeddig föltárt, illetve kritikailag feldolgozott. A „régiség", „a historizált hangulati tényezők" Marosi Ernő által joggal leküzdendőnek tartott esztétikuma így át kell hogy adja magát a performativitás esztétikumának: jó játékosként anélkül emelhetjük át a művet „az interpretátor saját jelen idejébe", vagyis anélkül láthatjuk be „aktualitását", hogy „a történeti objektivitás elvének" sérelmet kellene szenvednie.[52]

Olvasatom abból a fenomenológiai alapelvből indul ki, hogy minden látástapasztalat kiindulópontja valami olyasmi, ami *szembetűnő* – ami megragadja a figyelmet, s ami további aktivitásra ösztönzi azt, aki meglátta.[53] A kép ebben az értelemben óhatatlanul a láttatás, a figyelem felkeltésének és irányításának színtere – a festő ahhoz ért, hogy képének bizonyos elemeit határozottan észrevétesse, másokat inkább észrevétlenné tegyen. Ez az ökonómia minden képre érvényes, de csak kevés műben tudatosul úgy, mint *épp ez a játék*.

Innen nézve mindjárt világos, hogy a Kenwood-kép említett olvasatai miért tendáltak rendre két irányba: mind a megjelenő személyiség pszichológiai szuggesztivitása, mind a „körök" talánya azért váltott ki különleges érdeklődést, mert nagyon is *szembeszökőek*. Ugyanakkor a munkatárgy hollétét azért nem tematizálja a kutatás, mert jelenvalósága nem olyan tolakodó, hogy kikényszerítse ezt a figyelmet. Az írókat és a filozófusokat a személyiség jelenléte, az ikonológusokat inkább a szimbólum jelentése érdekli: ezért voltaképp *egyikük se látja* a vásznat, amely a szemükben mintegy belevész a jelentés nélküli háttér szürkezónájába.

Pedig a körök látványa kétségkívül tolakodó. Különnemű minőségeket észlelünk ugyanis: a „festett" figura egészen más típusú odanézést igényel, mint a „rajzolt" körök. Az előbbire vonatkozóan Ernst van de Wetering, a Corpus IV. kötetének

---

52 Ld. erről Marosi Ernő fontos fejtegetését *Kép és hasonmás.* i. m. 21. – Marosi a művészettörténeti értelmezés módszertani sokrétűségét bizonyára nem ok nélkül demonstrálja épp egy Rembrandt-mű, a New York-i *Lengyel lovas* példáján.

53 Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit.* Frankfurt, 2004. 220.

tanulmányszerzője Ernst H. Gombrich nevezetes művészetpszichológiai kategóriáját, a *beholder's share*-t[54] hívja segítségül a *Művészet és illúzió*ból, hogy pl. a sapka vagy a festőszerszámok türelmetlenül odavetett, vázlatos nyomait igazolja vele. Gombrich szerint az ilyen formák eleve a nézőre várnak, őt provokálják, hogy képzeletével mintegy maga egészítse ki, amit a festő céltudatosan elrendezett festői foltokként elébe tár. A XVII. században már sok mindent tudtak a vizuális belevetítésnek erről a gyakorlatáról, és Van de Wetering idézi is a Rembrandt-tanítvány Samuel van Hoogstratent, aki 1678-ban megjelent *Inleyding tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst* című traktátusában egyebek mellett olyan festői és rajzi formákról (közöttük „kör alakú, négyzetes, háromszög-formájú, hosszúkás vagy dőlt” alakzatokról) tudósít, amelyek a hunyorgó és a távoli, tehát a részletekre nem figyelő látás torzításait imitálják.[55] Van de Wetering ezeket a passzusokat közvetlenül a kenwoodi portréra (elsősorban a festőszerszámok, illetve az alsó testkontúrok kvázi-geometrikus formuláira) vonatkozóan is „nagyon relevánsnak” ítéli. Idéz azonban egy másik Hoogstraten-szakaszt is, amely a fej, illetve az arc képi megoldásának másféle technikájára vet fényt: ebben arról esik szó, hogy ha egy felület észrevehetően szemcsés, akkor azt szemünk hajlamos túl közelinek észlelni. A *kenlijkheyt*-nek (a felületi anyagminőségek fölismerhetőségének) a percepcióban játszott szerepéről Hoogstraten alighanem mesterétől magától hallhatott. Van de Wetering szerint Rembrandt ezt az effektust alkalmazta a kenwoodi képmás arcának megvilágított részein is, ahol a „számtalan finom rovátka és karcolás, egy kemény ecset finom nyomai”[56] az öregedő bőr szabálytalan gyűrődéseinek és pórusainak érzékeltetésére szolgálnak. Ő ebben kevésbé a kései korszakra általánosan jellemző stílusjegyet, mint inkább a specifikus mimetikus célnak megfelelő alkalmi eszközhasználatot lát: idéz egy (amúgy autenticitását tekintve a szakirodalomban vitatott) példát, amikor az idős Rembrandt a fiatal női modell feszes-ruganyos bőrének érzékeltetésére egészen finom festésmódot alkalmaz.[57]

Van de Wetering azonban nem vizsgálja érdemben a fej, illetve az arc közel-, továbbá a kezek és a szerszámok távolnézetre való komponálásának egymáshoz való viszonyát. A kép nyilvánvalóan olyan nézőre számít, aki hajlandó belépni az általa kínált játékba: kész mintegy kísérleti úton meghatározni azt az ideális pontot a képpel szemközt, ahonnan nézve a figura hirtelen eleven plaszticitásában mutatkozik meg előtte. Ehhez voltaképp a kép legerőteljesebben definiált pontját – a markáns feketével jelölt jobb szemet – kellene fixíroznia, hogy az folyamatosan retinájának

54 A magyar kiadás „a néző szerepének” fordítja az angol kifejezést, ám ebben valahogy elvész a szerep konstitutív mivoltának hangsúlya. Vö. Ernst H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája.* Ford. Szabó Árpád. Budapest, 1972. 171–186.

55 Vö. Ernst van de Wetering: Rembrandt's Self-Portraits: Problems of Authenticity and Function. *Corpus*, IV. 305.

56 *Corpus*, IV. 26., 565.

57 A koppenhágai Statens Museum for Kunst 1656-ra datált, *Nő szegfűvel* című képéről (Br. 398.) van szó, amelyen az arc felületét kétségtelenül rendkívül finom ecsetmunka jellemzi.

látógödrében, a legélesebben érzékelő pontjában maradjon – és közben addig változtatni a képsíktól való távolságát, amíg a figura hirtelen „össze nem áll" a szemben. Így a kétféle *rouw*-festésmód különbségét, az arc és az alsó képfél eltérő megmunkálását az indokolná, hogy Rembrandt tudatosan a *foveális* és a *periferikus* látás különbségére épít. A festőszerszámokból épp annyit látunk, amennyit ő láthatott belőlük, miközben szemeivel szigorúan saját bal szemére meredt a tükörben. Mintha a képnek nem minden pontjára kellene azonos intenzitású, célzott figyelmet fordítani: mintha a kép a szem által befogott teljes vizuális mezőt reprezentálná.

Akárhogy is van, a helyes fókusztávolság megtalálása a nézőtől fokozott műélvezői tudatosságot követel – és óhatatlanul az optikai kép „varázsa" és az ecsetkezelés technikai precíziója közötti valamilyen összefüggés fölismeréséhez kell, hogy vezessen. Gombrich számos történeti dokumentummal igazolja, hogy a XVII. században a hozzáértők műélvezetének részévé vált „az ecset mágiájának" vizsgálata, amit csak a fókusztávolságok szisztematikus változtatásával lehet tesztelni.[58]

Illuzórikus látvány és célirányos technika váltógazdálkodásának e voltaképp egyszerű fölismerése, az elemi képdialektika realizálása nélkül azonban a mű bonyolultabb játékai sem hozhatók mozgásba. Így az sem, amely a figura önmagában illetve a háttér-alappal való együttlátásából adódik. Vegyük észre például, hogy a szokatlanul világos háttér a kép alsó harmadában fokozatosan besötétül, a test kontúrjai a könyökök vonalától lefelé egészen elmosódnak, és végül egészen beletűnnek a sötét alapba. A kép felső részein a figuratív láthatóságok (a felsőtest, a fej, a sapka, és a körök különösen) még nagyon markánsan elkülönülnek mind egymástól, mind hordozó alapjuktól. Amit a kutatás általában a Kenwood-kép hátterének „szokatlan világosságaként" aposztrofál, az a képdialektika kategóriái szerint „figura" és „alap" differenciájának olyasféle kiélezéseként is leírható, amely ezeket *kölcsönösen a saját identitás nyomatékos látszatával* ruházza fel. A háttér szinte osztatlan síkját és a fejet nem véletlenül tekintik a kép leginkább „befejezett" részeinek – ezek ugyanis egymáshoz képest, mintegy egymás ellenében vannak „kidolgozva". A fej plasztikus-festői sűrűsége, nyomgazdagsága és fakturális teltsége csak a háttér nem kevésbé sűrű, ám finoman eldolgozott síkeffektusával együtt, vele kontrasztban állítja elő a figura jelenvalóságát. Mindez gyönyörűen mutatkozik meg például a fehéren világító sapka pazar, szinte tapinthatóan fölgyűrődő anyagszerűsége és a háttér absztrakt egyenletes semlegességének ütközésekor. Lefelé haladva viszont mindkettő fokozatosan és egyenletesen veszít masszív átlátszatlanságából. Nemcsak a kontúrok oldódnak el, de a felületek is fellazulnak. Figura és alap képi kontaminációja előbb – például a palettán – következetlen kontúrozáshoz, kölcsönös átlátszáshoz, a dolgok és felületek egymásba tűnéséhez, végül tökéletes megkülönböztethetetlenségükhöz vezet. Ez utóbbiról az elrejtett balkéz egymásra torlódó festékfoltjainak tárgyi olvashatatlansága, vagy a jobb alsó sarok immár totális sötétje árulkodik. Minden kép *conditio sine qua non*-ja, „figura" és „alap" elemi kontrasztja, amely legfelül még

[58] Gombrich 1972. i. m. 184.

geometrikus vonalak és fehér alap képletszerű, grafikus tisztaságában mutatkozott meg, itt végképp kivehetetlenné válik. A folyamatot persze az ellenkező irányból is olvashatjuk: a test a háttértől való fokozatos elkülönüléseként, plasztikus kibontakozásaként, amelynek eredményeképp a szuggerált fókuszpont, a fej magasságában már térben is egészen elemelkedni látszik a mögötte megdöntött, fokozatosan önazonos dologgá „szilárduló” munkatárgytól. A látható motívumok tehát nem egyszerűen azok, amik: „*ez* itt a figura, *az* ott a vászon” – inkább a kép folyamatában, egymást feltételező láthatóságaik ikonikus kontrasztjaiban (figura és alap, tér és sík, kontúr és tónus stb. kölcsönös játékában) válnak önazonossá, illetve veszítik el önmagukat.

A NYOMOK NYOMÁBAN

Az ecsetet mozgató kéz szerepe a szóban forgó festményen közvetlenül is tematizálódik. A kép röntgenvizsgálatának tanúsága szerint Rembrandt átfestette a tükör előtt készült első állapotot, amelyen ecsetet tartó jobbját még az oldalt elhelyezkedő munkatárgyhoz emelte[59] – szerszámokat egybefogó bal kezét, mint utaltam rá, elmosódó festéknyomok kavalkádjával helyettesítette.[60] A Rembrandt és a műhelymunka problémájáról írott fontos monográfiájában Svetlana Alpers úgy véli, a festő munkaeszközeinek ilyetén összeállításával Rembrandt saját kezét mint szerszámot jelöli meg: nyers modora nem az ecsetmozgás expresszivitására, inkább a test olyan konstrukciójára irányul („a kéz lehet paletta, festőpálca vagy ecset is”), amely metonimikusan „egy bizonyos kézműködést” mutat meg.[61] Alpers ezt a kézműködést *tapintó* jellegűként írja le, és számos példa elemzésével úgy jellemzi, mint egy „elvetélt szobrász” munkamódszerét, aki rendre „valami reliefszerűt és tömöret” csinál a festményből. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy mennyire nem vesz tudomást sem a körökről, sem a vászonról – nemcsak attól tartózkodik, hogy a körök jelentésével kapcsolatos vitákban állást foglaljon, de attól is, hogy ezek megformálásában egy másfajta „kézműködés” nyomait ismerje fel.

Pedig Rembrandt – láttuk – sokféle regiszteren játszik. A monokróm körök esetében például éppen azon van, hogy a szimpla „rajz” látványában elrejtse ecsetjének valós nyomait. Mintha *fijnschilder* volna, ezeknél annak a dialektikus képtapasztalatnak az elfojtásán munkálkodik, amelyet a figura vagy a szerszámok esetében oly erőteljesen hoz a néző tudomására. Míg az utóbbinál egyenesen provokálja a kéznyomra irányuló specifikus figyelmet, addig a háttér grafikus képlete fölöslegessé teszi a *beholder's share* fókuszváltásait. Miért is kellene közelebbről – mintegy az

59 Így kerülte el, hogy a festményen balkezesnek látszódjon. A röntgenfelvételt ld. *Corpus,* IV. 26, fig. 2., 563., kiértékelése: 565.

60 Vö. pl. Simon Schama: *Rembrandts Augen*. Berlin, 2000. 670.

61 Svetlana Alpers: *Rembrandts' Enterprise. The Studio and the Market*. London, 1988. Az idézett fejezet (*The Master's Touch*) magyarul is megjelent az *Enigma* folyóirat általam szerkesztett Rembrandt-számában: A mester érintése. Ford. Kardkovács Réka. *Enigma*, no. 14–15. 1998. 55.

ördöngős technika mágiájaként – tanulmányoznunk egy szimpla, szabályos vonalat?

Nemrég Harry Berger Jr. tett javaslatot a képfelület plasztikai kvalitásainak *textúraként*, vagyis értelmes jelekként való összeolvasására – meglepő, hogy a kenwoodi képről szólva Alpershez hasonlóan ő sem realizálja a nyilvánvaló (bár nem szembetűnő!) különbséget a *rouw* figurát illetve a *fijn* hátteret alkotó többféle „érintés" között[62]. Holott ezen a festői hivatás méltóságát reprezentáló monumentális önarcképen a festő nyilvánvalóan arra is igényt tarthat, hogy a néző az ő személyes kézjegyét *mint olyat* különböztesse meg ama másiktól, amelyet ő festett ugyan, de amely – épp duktus-mivoltában – hangsúlyozottan elkülönül ettől a „saját"-tól. Ez is arra int tehát, hogy a köröket immár ne izoláltan, hanem az ábrázolt vászonnal mint hordozóval, illetve a figurával mint plasztikusan elkülönülővel együtt vegyük szemügyre. Csak akkor tudunk *értelmet* is adni a köröknek, ha azokat hajlandóak leszünk képi kontextusukban – tehát ikonikus differenciáik konkrét rendszerében – *szemlélni*.

Láttuk, hogy a Plinius- és a Vasari-féle festőlegendák értelmezői is Apellész/Protogenész, illetve Giotto kéznyomainak tartották a rembrandti köröket – csakhogy zseniális festőkezek *szimbólumait*, és nem *a festői jelenlét indexeit* látták meg bennük. Holott a két elbeszélést valójában épp ez utóbbi mozzanat kapcsolja össze egymással és Rembrandt festményével. A mű üzenetének pontosabb értelmezése érdekében érdemes tehát ebből a szempontból is újra- illetve összeolvasni őket.

A két elbeszélés három olyan közös mozzanatára utalnék, amelyet a kenwoodi önarckép szemlélésében is érdemes érvényesítenünk. Az egyik a festők által ejtett vonások *absztraktsága;* a másik, hogy kéznyomaik a művészek *személyazonosítását* szolgálják; végül pedig, hogy mindkét történetben kulcsszerep jut egy-egy olyan laikus mellékszereplőnek, aki hangsúlyosan *nem kompetens* a művészet kérdéseiben.

Induljunk ki a Plinius meséjében szereplő öregasszonyból, aki Protogenész házában mintegy szemtanúja a festők vetélkedésének: ő az, aki rákérdez az ismeretlen vendég személyazonosságára, és erre a kérdésre válaszol Apellész azzal, hogy nem a nevét adja meg az asszonynak, inkább ecsetjével absztrakt kéznyomot (*linea ex colore* [...] *summae tenuitatis*) hagy a készülő festményen. Ugyanígy tesz Protogenész is: mondhatni szakmájuk nyelvén, de az öregasszony „feje felett" üzengetnek egymásnak. Mintha kifejezetten azért kerülgetnék egymást, hogy olyan játékot játszhassanak el az öregasszony *előtt*, amibe ő nincs beavatva. Csak akkor találkoznak személyesen is, amikor – amúgy is csak egymás közt eldönthető – versengésüket már befejezték. A dolog nyilvánvalóan a *kompetensek* és az *inkompetensek* közötti különbségtételre illetve annak demonstrációjára fut ki. Azért is döntenek azután a nevezetes közös kép megőrzése mellett, hogy megőrizzék mindenki, „de különösen a művészek csodálatára" (*omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo*). A *locus classicus*hoz fűzött kommentárjában Van Mander is azt emeli ki, hogy „*mindenki, aki ért a festészethez, nagyon is oda volt a képért*".

62 Harry Berger: *Fictions of the Pose. Rembrandt Against the Italian Renaissance.* Stanford, CA., 2000. 497. skk.

Mármost Plinius egyéb hasonló történeteiben is megfigyelhető, hogy a szakmai konkurenciaharcok rendre *a nyilvánosság színe előtt* zajlanak, a laikus közönség pedig mindig felsül, amikor maga próbál ítélkezni. A végső ítéletet mindig a bennfentesek hozzák meg. Az antik történetek pontos értelmezéséhez azt is látnunk kell, hogy a versengés motívuma az utókori olvasatokban bizony elhomályosította a művészek kölcsönös megbecsülésének mozzanatát, amely még Van Mander kommentárjában is komoly hangsúlyt kapott – gondoljunk például arra az esetre, amikor Apellész merő szakmai szolidaritásból fölvásárolja Protogenész képeit, hogy – a maga nevének ismertségét kihasználva – felverje az árukat.[63] A hozzáértők közös manipulációja olyanok – itt épp a tudatlan rhódosziak – ellen irányul, akik felületesen, a hírnév alapján ítélnek, de nem tudnak különbséget tenni két vonal között: nem értenek a festészethez.

Nagyon hasonló a helyzet Vasari elbeszélésében is. Giotto O-ja itt is absztrakt jel, amely a festőt mint a rajzolás géniuszát azonosítja. Olvassuk el a történetet Mander átírásában (végtére is szinte bizonyos, hogy Rembrandt ebben a formában ismerte): *„Giotto szellemes ember volt: vett egy darab papírt, és mintegy mozdulatlan karját körzőként oldalához szorítva keze forgatásával egy olyan tökéletes kört rajzolt, hogy csuda volt nézni. Aztán odaadta a követnek azzal, hogy itt van a rajz, amit kért. De ez azt hitte, hogy bolondnak nézik és azt válaszolta: nem kaphatok másik rajzot, csak ezt? »Ez több mint elég« – mondta Giotto. – »A többi rajzzal együtt ezt is mutassa meg a pápának és látni fogja, hogy meg lesz-e elégedve.« A követ csalódottan távozott. Amikor aztán a rajz a többi képpel együtt a pápa színe elé került, és elmondták neki, hogy Giotto körző nélkül, merev karral miként rajzolta meg, a pápa és sok hozzáértő udvaronca megértették, hogy Giotto felülmúlta kora valamennyi művészét.”* A szöveg értelmezői között – különös módon – senkinek sem tűnt fel a konfliktus, amely a festő és a követ között támad, holott Van Mander a passzus címében [*Giotto treckt een rondt, in platse van teyckenen*] külön ki is hangsúlyozza: a pápa laikus küldötte ugyanis nem éri be ilyen kevéssel és másik rajzot – nyilván valami „kidolgozott”, „élethű” képet – vinne magával. Azért kell csalódottan távoznia, mert Giotto (akárcsak Apellész és Protogenész) egy olyan elvont jelre bízza tehetségének képviseletét, amelyet csupán hozzáértők [*verstandighe*] tudnak értelmezni. A követ nem érti, hogy az igazi művészet nem a végeredményből (a mű keltette illúzióból), hanem a megcsinálás folyamatának nyomaiból ismerszik meg. Aki ezt tudja, annak – minthogy tud olvasni a technika elvont nyelvén – a puszta kéznyom is bőven elég [*meer als genoech*]. Giotto tudja tehát, hogy a valóban kompetenseknek másféle bizonyságot kell adnia tudásáról, mint amivel a laikusokat bűvöli el. Ez a történet sem csupán „a technika öncéllá válásáról”[64] szól tehát, hanem a művészi tudás kommunikálhatóságáról és nyilvánosságáról is.

Ezért jut a követnek, akárcsak az öregasszonynak Pliniusnál, kulcsszerep a történetben. Egyiküknek sincs egyéb dolga, mint arról tanúskodni, hogy a festők szemé-

63 Plinius 2001. i. m. 184–185.: XXXV. 88.

64 Kris–Kurz 1934. i. m. 98.

lyesen húzták meg csodálatos vonalaikat – vagyis hogy azok csakugyan velük azonosíthatóak. Szemtanúk, akiknek azért hihetünk, mert egyrészt *ott voltak* a műtárgy születésénél, másrészt elfogulatlanok: nem ítélkeznek, mert nem művészetként tekintenek rá. Hiteles szemtanúk, noha nem nézők. Ők lehetnének a képek eredetiségét kizárólag a sajátkezűség *önkéntelen* nyomaiban igazolva látó modern pozitivizmus[65] eszményi koronatanúi. Hiszen nem ugyanígy tesz-e az a szcientista kutató, aki a képnyomokat merő pozitivitásként kezeli, azt föltételezvén, hogy rajtuk keresztül a műhöz egykori létrejöttének tiszta jelenidejűségében férhet hozzá? Nem naivitás-e azt föltételeznie, hogy az attribúció, datálás illetve az „eredeti" restaurátori helyreállításának munkáját annál precízebben végezheti el, minél inkább a mű*tárgy* fizikai fakticitására koncentrál és minél kevésbé zavarja tekintetét a *kép* sajátos működése? Lelke mélyén nem az öregasszony vagy a pápai követ egyszerű evidenciájára vágyik-e, amelyben sem ízlése, sem érdekei, sem előítéletei nem zavarják abban, hogy tudományos objektivitással kimondhassa: „*ez egy valódi Rembrandt*"?

Mindebből legalább két dolog következik. Egyrészt: érteni a festészethez azt jelenti, hogy eleve tudjuk: minden kép implicit követelést szegez velünk szembe, amelynek nézőként meg kell tudnunk felelni. Apellész *feladatot* küld Protogenésznek, akárcsak Giotto a pápának: azt nevezetesen, hogy figyelje meg a kéznyom kvalitásait, mozgósítsa tudását, hasonlítsa össze másokkal, vegye tekintetbe, hogy miként készült stb., hogy végül éppen azt értse meg a képen, amit ő üzen: „*én voltam, aki ezt festette*". És persze választ is vár: a nyomhagyásnak tétje van, amennyiben sikerét a másiknak vissza is kell igazolnia. Mindkét történet folyamatos üzengetések története, amelyben a képekhez való hozzáértés *játékos készségként* jelenik meg – és mindkettő e társas játék, a kölcsönös megértés sikeréről is szól: a rhódoszi kikötőben végül egyetértésben találkoznak a festők és Giotto is megkapja IX. Benedektől a római megbízást.

A hozzáértőnek továbbá azt is tudnia kell, hogy a mű *időben* létezik: hogy rátekintve a képre olyan üzenetet kell megértenie, amely szükségképpen a múltból szól hozzá. Másként fogalmazva: a képet nem azonosíthatja hatásának pillanatnyi közvetlenségével. A laikus és a kompetens néző közti különbséget úgy is leírhatjuk, hogy míg az előbbi a képet hasonlóságként (a peirce-i értelemben vett *ikonikus* jelként) érti meg, addig az utóbbi ugyanazt egyszersmind festői eljárások utólag leolvasandó nyomaiként (tehát *index*ként) is kell, hogy kezelje. A hasonlóság fokát a naiv néző is úgyszólván természetesen, azonnal képes megítélni – a képmást ugyanis spontán módon *egyidejűként* kezeli azzal, amit ábrázol. Az indexikus jel hatásának kulcsa viszont, mint Rosalind Krauss joggal mutat rá, az *idő*: a látvány

65 Az 1969-ben elindult, szcientista szemléletű Rembrandt Research Project (RRP) prekoncepciója azon a pozitivista elképzelésen alapult, hogy „a szerzőség fizikai adottságok összessége". A program történetét kritikus szemmel tárgyalja Gary Schwartz: Rembrandt Research After the Age of Connaisseurship. *Annals of Scholarship. An International Quarterly in the Humanities and Social Sciences,* 10, 1993, 3–4. 313–335. – magyarul: Rembrandt-kutatás a műértés korszaka után. Ford. Buga Emőke. *Enigma*, no. 14–15. 1998. 61–79.

prezenciájának elválasztása a jelöltétől.[66] A naiv néző, amikor élethűségét csodálja, a képet tiszta *jelenidejűségként* észleli – ez azonban csapda, ami még a leginkább hozzáértőt is állandóan fenyegeti. Ilyen csapdába esik Plinius egy másik történetének festője: a nagynevű Zeuxisz, aki közismerten azért veszti el versengését Parrhasziosszal szemben, mert noha szőlőfürtjeivel fényesen igazolja, hogy nagyon is tud festeni, a győzelem vágyától fűtve túl *türelmetlenül* közelít [*tumens flagitaret*] Parrhasziosz festett függönyéhez, hogy félrevonja. Reakciójának *automatizmusa* itt a lényeg, amely végső soron nem különbözik a madarakétól, akik az ő élethűen megfestett szőlőszemeit kezdik csipegetni a vakolatról. Parrhasziosz nem azzal nyeri meg kettejük vetélkedését, hogy önmagában véve tökéletesebb illúziót képes előállítani, hanem azzal, hogy eleve tisztában van a kép e játékos természetével. Festett függönye nem is több, mint intellektuális tréfa, a *parergon* megkerülhetetlenségének szellemes tudatosítása, amely a naiv Zeuxiszt a kép örök játékára, egyszersmind nézői feladatára, a *kritikus megkülönböztetésre* figyelmezteti. Arra tanítja meg, hogy a közvetlenség vakká tesz a kép tényleges teljesítményével szemben – hogy minden kép megköveteli a maga idejét.

KERETJÁTÉK ÉS PERFORMANCIA: AZ EVIDENCIA FÜGGÖNYE ÉS FÉLRETOLÁSA

Ha tehát a fentiek alapján hitelt adunk Gary Schwartz föltételezésének, aki szerint Rembrandt a Kenwood House-beli önarcképen modern Giotto/Apellészként lép fel, amint épp beszáll a festőgéniuszok világtörténelmi vetélkedésébe, végezetül föltehető volna az a kérdés is: mégis miféle kézjellel szeretné benyújtani a maga igényét a győztes státusára? Schwartz – láttuk – nem is rest válaszolni: szerinte Rembrandt „épp azon van, hogy egy hasonlóan finom harmadik kört rajzoljon a kettő közé [...], amelyet a másik kettővel azonos átmérőjűnek kell elképzelnünk – merthogy középpontja éppen ezek közé kell hogy essék.” Nos, meglehet. Schwartznak mindenesetre nincs egyéb „bizonyítéka” erre, mint a szemlélet vizuális evidenciája: a szimmetrikus formák szabályossága és a harmadik kör helyének geometriai kiszerkeszthetősége. De vajon nem az *atelier*-portré tüneményes életszerűségének esik áldozatul ő is, amikor csak egyértelműen azonosítható ábraként tudja elképzelni a győztes kézjegyét? Nem a tiszta jelenidejűség bűvöletének enged-e, amikor Rembrandt keze nyomát *még nem* láthatóként képzeli oda a félkész vászonra? Nem a normál látásrutin szerint ítél-e, amikor csak az egyből láthatót tekinti evidensnek, amelynek – minthogy *egyelőre* hiányzik – még üres helyére is rámutathat?

Az eddigiek alapján úgy gondolom: mélyebb belátásokhoz vezet, ha valamiféle jövőbeni „harmadik kör” helyett *önmaga arcmását* tekintjük Rembrandt versengő kéznyomának. Vajon nem azzal nevez-e be a festők versengésébe, hogy azt teszi, amit a mitikus elődök is: hogy egyfelől kéznyomával azonosítja magát, másfelől ezeket a

[66] Rosalind Krauss: Notes on the Index. Part 2. [1977] In: Rosalind Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1985. 210–219.

nyomokat, mint Plinius szó szerint mondja, a látás elől elszökővé [*visum effugientes*][67] teszi és a címzett feladatául adja, hogy azokat lássa meg és *mint értelmeset* ismerje föl? Hogy a pigmentek, ecsetnyomok és faktúrák ördögi ügyességgel elrendezett *absztrakt* nyomhalmazában a *„rembrandti"* kezet azonosítsa? Nem ez az értelme annak, hogy két „idegen" nyom evidenciái[68] közé illeszti a sajátját, mint ami egyszerre evidens is, meg nem is?

Nem azt a kihívást intézi-e a kép a nézőhöz, hogy legyen képes felfüggeszteni a pillantás automatizmusait, mintegy elodázni a tekintetet: hogy amit/akit közvetlenül lát, azt ne készen talált, önazonos adottságként kezelje? Hogy a képet mint az identitások játékát ismerje fel?

Fölismerni a játékot annyit tesz, mint lejátszani: időt adni neki, hogy megtörténhessen. Mint jó játékosnak, követnünk kell a kép bújócskáit: nem mindjárt felülni annak, amivel nyíltan hivalkodik, viszont kutatni azt, amit az evidencia függönye mögé rejt. Másként fogalmazva: *performatívumnak* tekinteni, amely végig-játszásra vár, s ehhez tőlünk, nézőktől odaadó figyelmet, kritikus értelmet, mérlegelést és reflexiót követel. Röviden: a kép azt igényli, hogy úgy nézzük, mint amiben meg akarunk *látni*, meg akarunk *tapasztalni* valamit.

Vegyük szemügyre például a vékony léckeret alig kivehető rézsútos vonalát. Láttuk, hogy még a szakirodalomban is milyen értelmezési inkonzisztenciákhoz vezetett, hogy mibenlétét nem akarták, nem tudták, illetve nem lehetett egyértelműsíteni. Korábban futólag jeleztem már, hogy a festett keret motívuma nem először bukkan fel Rembrandtnál – igaz, ezúttal egészen más módon. A kasseli *Szent család*on (1646) vagy a koppenhágai *Emmaus*-képen (1648) a motívum – kiegészülve a függönnyel – még *ergon* és *parergon* világos megkülönböztetését célozza: annak tudatosítását, hogy a kép egyrészt *meg*mutat egy „világot", másrészt *rá*mutat egy „festményre". Rembrandt kétféle nézői szereputasítást épít be e képekbe, ám ezek között nyílt ellentmondás van: nem lehet a néző egyszerre és egyidejűleg az *ergon*ban feltáruló isteni kinyilatkoztatás hitigazságra szomjazó szemtanúja és a *parergon*nal megjelölt szekuláris műtárgy kifinomult ízlésű műértője is. A széles keretek és patetikusan félrevont függönyök itt azért olyan hangsúlyosak, hogy megkerülhetetlenné tegyék a küszöb észlelését és reflexióját: úgyszólván ráerőszakolják magukat a tekintetre, amely amúgy rutinszerűen ignorál mindent, amit a kép világán kívüliként észlel. Parergonális szerkezetével a kép mintegy színre viszi önmagát – ám a színjáték mindaddig nem létezik, ameddig a néző e szerepeket föl nem ismeri, el nem játssza és nem tudatosítja a konfliktust, ami a beléjük kódolt identitások között feszül. Mindenesetre úgy tűnik, hogy ezek a művek a kép státusát és a befogadói jelenlét minőségét, vagyis *a festészet mint társas, nyilvános intézmény* működésének épp

67 Plinius 2001. i. m. 184–185.: XXXV. 83.

68 Ez lehetne talán egy lehetséges feloldása annak a C. H. A. Broos által fölvetett ötletnek, hogy lehet valami összefüggés a rembrandti stílus „befejezetlensége" és a körök mint a tökéletesség szimbólumai között. Talán a kép általam javasolt *performatív* olvasata fölöslegessé is teszi a meglehetősen terméketlen vitát a befejezettség kérdése körül. Vö. Broos 1971. i. m. 182–183. és 51. jegyzet.

azokat a keretfeltételeit tematizálják, amelyekkel korábban idézett „keretes” önarcképein Poussin és Velázquez is foglalkozik.

Annál különösebb tehát, ha Rembrandt – itt tárgyalt és nem kevésbé reprezentatív igényekkel fellépő önarcképén – éppenséggel a festett keret *elrejtésével* kezd játszani. A képszél alig észlelhető pereme itt nem nyílt-reflektált módon megkettőzi a képsíkot, inkább rejtélyesen *megosztja* egyöntetűségét. Egészen finom arányokról van szó. Rembrandt megtehetné, hogy – mint például Poussin – a fiktív üres vásznat úgy helyezi el saját figurája mögött, hogy szélei körül nagyobb rálátás nyíljon a háttérre, például a műterem hátsó falára. Ebben az esetben a szabatosan körülhatárolt munkatárgy, mint megannyi *atelier*-képen, világosan azonosíthatóvá válna: nem szorulna értelmezésre. Ő azonban egyrészt extrém méretűvé növeli a vásznat, másrészt annyira közel hozza a képsíkhoz, hogy azok csaknem takarásba kerülnek egymással.[69] Azzal, hogy a képmező perifériájára szorítja a keretet, úgy különíti el a világos vásznat a sötét műteremsaroktól (azt a két entitást tehát, amit vékony vonala elválaszt egymástól), hogy ikonikus kontrasztjukat a minimálisra csökkenti. Az egyikből „túl sok”, a másikból „túl kevés” látszik ahhoz, hogy mindkettőnek „evidens” identitást tudna kölcsönözni. A hangsúlytalan perem ezért nem a közel hozott tárgy és a mögöttes tér mélységi kontrasztját hívja elő: inkább a *valós* vászon széléhez igazodik és ahhoz képest evokálja a megdöntött tárgy térbeliségét. Noha ez a különbség is csak minimális kontraszthatással jár, lévén mindkét perem (és a vékony rés közöttük) marginális marad, valahogy mégis nyugtalanító kételyt ébreszt a kép fikciójának és valóságának megkülönböztethetőségét illetően. „*Mais où est donc le tableau?*” – kérdezhetnénk a *Las Meninas* előtt lelkendező Théophile Gautier-vel[70] – bár ezúttal nem a festői tünemény evidenciájának, mint inkább a zavar és tanácstalanság tapasztalatának kifejezéseként. Rembrandtnak egy ilyen látszólag tökéletesen jelentéktelen – bár nagyon precízen pozicionált – motívum is elegendő, hogy krízisbe sodorja konvenciók vezérelte, a dolgokat mindenáron azonosítani-megnevezni igyekvő tekintetünket.

A *keret identitásával* való játék azonban nem ártatlan dolog. Van benne valami szubverzív, amennyiben szinte észrevétlenül épp azokat az intézményes jeleket, kódokat, kollektív bizonyosságokat kérdőjelezi meg, amelyeken – mint utaltam rá – személyes reprezentációja, a mű továbbélésével kapcsolatos igényei, illetve a festészet, mint társas-nyilvános intézmény jövője és küldetése alapul. Amit Rembrandt praktikái a leginkább aláaknáznak, az a szemlélő státusa, akiben a parergonálisan nyitott

69 A Kenwood House-ban őrzött kép azóta elvégzett tüzetes anyagvizsgálata alapján föltételezhető, hogy a vásznat körbevágták. Vö. *Corpus*, IV. 26. 564. – de a jobb oldalon így is csak néhány centiméterrel lehetett szélesebb, mint a mai állapot. A „vászon a vásznon” effektus tehát valamelyest fölismerhetőbb lehetett, mint ma, de azonosságuk szuggesztiója a kor szokásaihoz képest így is szokatlanul erőteljes kellett hogy legyen.

70 Vö. Victor Ieronim Stoichita: Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Hrsg. von Thierry Greub. Berlin, 2001. 211.

műnek – a festészet poussini vagy velázquezi „klasszikus" teleológiája értelmében – be kellene teljesednie, s amelyet idézett kasseli és koppenhágai művein, láttuk, még maga is igyekezett pontosan definiálni. A kenwoodi portré „keretjátékának" a néző helyére és látni-valóira vonatkozó többértelmű instrukciói ahelyett, hogy helyreállítanák, inkább kikezdik „a mű" integritását[71].

Nem épp a tünékeny képkeret-e hát Rembrandt saját *linea summa tenuitatis*a? Megmutatás és rámutatás pengeéles, bár rejtőzködő megkülönböztetése, amely a festő személyes jelenlétét úgyszólván észrevétlenül teszi *a kép idézőjelébe* és akként örökíti tovább az utókorra? Nem ez az örökre nyitva hagyott idézőjel a festészet rembrandti teleológiájának foglalata? Amelynek *észre*-vétele nélkül könnyen elvétjük a rejtőzködő különbséget a képbe kódolt kétféle beszéd között? Mert a jelenlét bűvöletében, az evidencia csábításainak engedve hajlamosak vagyunk csupán az „*én festek itt*" vallomásos hangját hallani ki belőle, s nem figyelni a múltból ránk maradt nyomok kísérteties üresség*ére*: a *hiány* jeleire, amelyek történeti üzenetét csak a festmény labirintusában bolyongva betűzhetjük ki úgy-ahogy: „*én voltam, aki ezt festette*".

---

[71] Akár a festészet e rembrandti, „nem-klasszikus" teleológiájának igazolásaként vehetjük számításba Magritte 1933-ban készült, híres *La condition humaine*-jét, amely szintén a képnek a képbe való metaleptikus beágyazásával és a belső keret tűnékenységével operál. (vö. Axel Müller: *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*. München, 1997. 150–217.) Természetesen nem valamiféle hatástörténeti összefüggésről van szó. Mégis, mindkettő ugyanannak a táblaképfestészetről, illetve az autonómmá (modernné) lett festészet mibenlétéről szóló újkori egyetemes európai diskurzusnak a része. Végül is Magritte ennek alapmetaforáját, az Alberti-féle *finestra aperta*t tematizálja – oly módon, hogy az ablakba állított festmény képe tökéletes fedésbe kerül a fával, illetve kerttel, amelyre az ablak nyílik s amelyet leképez. A kép voltaképp egy logikai paradoxont: „valóság" és „képmás" lényegazonosságát állítja, ami Albertinél a festészet legmagasabb rendű utópiája is egyben, és azt mint a valós, illetve a belefoglalt kép – pusztán egy vékony oldalszegély által megszakított – optikai kontinuitását állítja elénk. A szobabelsőt ábrázoló „valós" és az ablak síkjába állított „fiktív" képnek közös a látósugara, noha képsíkjaik nincsenek fedésben egymással. Magritte kiélezi és a nyílt paradoxonig fokozza tehát az ikonikus differencia már Rembrandtnál is megmutatkozó szubverzív hatalmát. Mindamellett a *La condition humaine* inkább képbe foglalt meta-festészeti filozoféma, mint *festői* mű: megértése egyáltalán nem igényli a szemnek a képek ikonikus sűrűségét föltárni-realizálni hivatott aktivitását. Festői szempontból kifejezeten neutrális nyelve egyetlen célt szolgál: hogy megteremtse a tárgyi világ tiszta jelenidejűségének és kontinuus értelemösszefüggésének azt a magától értődő szövetét, amit intellektuális gegje hatásosan föl tud szakítani. Provokatív abszurdja éppenséggel abban a nyíltságban és közvetlenségben áll, hogy vitathatatlanul egyértelműként állítja a mélységesen kétértelműt. Olyan tökéletesen személytelen és mozdulatlan tekintetet implikál, amely nemcsak nem igényli, de egyenesen kizárja, hogy a néző személyes jelenlétével hozza mozgásba. Magritte képe olyan kép, amin voltaképp *nincs már mit nézni*.