

AZ ÉRTELMEZÉS TEREI

GÉNIUSZOK ÉS REMEKMŰVEK A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

FEHÉR DÁVID

A Szépművészeti Múzeum 2006-ban figyelemre méltó kiállításorozatát indított útjára *Géniuszok és remekművek* címmel. A kurátor feladata a rendszerint egy jelentős külföldi múzeumból származó remekmű kontextualizálása volt a Szépművészeti gyűjteményének segítségével. Így a gyűjtemény bizonyos darabjai a „vendégként” érkező festmény eszmei keretévé váltak a létrehozott tematikus kiállításokon. A sorozat koncepciójából következett, hogy a külföldről kölcsönzött kép különösen nagy hangsúlyt kapott, s a hazai gyűjteményből jól ismert festmények alárendelődtek neki, kevésbé figyeltünk rájuk – kommentárok, adalékok voltak csupán. A kiemelt festményt a kurátor értelmezi, kontextusba illeszti. Az ő olvasatát prezentáló kiállítás ennél fogva az adott kép *installált értelmezéseként* funkcionál. A térbe nyíló interpretáció segítséget nyújt, irányítja a befogadót a mű szemrevételében, ösztönzi a produktív, konstitutív tekintetet.¹ A „keret” úgy láttatja a műalkotást, ahogy korábban sohasem láttuk, s később sem láthatjuk. Minden problémaorientált műinterpretáció más és más, ám közös vonásuk, hogy a műalkotás valamilyen sajátosságára világítanak rá, s a kép vizsgálata során felhalmozott tárgyi tudást visszavezetik ehhez a sajátosságához, a mű *tapasztalatának folyamatához*, s ezáltal a „szemet felnyitó”,² a tárgyi ismereteken túlmutató, revelatív tudást kívánnak átadni.

I

Hogyan felelhet meg ilyen elvárásoknak egy kiállítás? A sorozat legkomplexebb kiállítását, a *Győztesek, legyőzöttek, áldozatok* címűt Tátrai Vilmos rendezte: Caravaggio „kései” Dávid-képét³ helyezte ikonográfiai kontextusba.⁴ A lefejezés motívumát vizsgálja késő reneszánsz és barokk példákon, mintha saját könyvének, a *Festmények párbeszédének*⁵ módszertanát demonstrálná a múzeumi térben. Ez a fontos könyv – azon túl, hogy a (Lyka Károly örökségéhez méltó) színvonalas és élvezetes ismeretterjesztés példaértékű darabja – művészetelméleti, muzeológiai és múzeumpedagógiai kérdéseket is felvet. Tátrai ebben *összehasonlításokkal*, a művészettörténet klasszikus módszerével élve, a Régi Képtár gyűjteményének nem kronologikus feldolgozását adta. Elsősorban a keresztény és a profán ikonográfia bizonyos témaköreit vizsgálta, de célja nem az ikonográfiai analízis, hanem a festmények produktív szemléletére ösztönzés volt. A címben megjelölt *párbeszéd* ennyiben kettős értelmet nyer. Egrész

az egymás mellé helyezett (a véletlen folytán ugyanabba a múzeumba került) festmények „beszélgetésére” hívja fel a figyelmet, másrészt a műélvezet dialogikus természetére is reflektál,⁶ vagyis a feladat nem pusztán a képek beszélgetésének „meghallása”, hanem a belekapcsolódás, a kölcsönös megértés is. Tátrai a művek „*jellemrajzát kívánja átnyújtani*”⁷ – és ennek a célnak rendeli alá az összehasonlítást is. Módszertanilag a kötet negyedik fejezete (*Stílus és minőség*) a legfigyelemreméltóbb, ahol a tartalom, az ikonográfiai séma hasonlóságából kiindulva az esztétikai, kvalitásbeli különbségekre világít rá, amikor szembesíti például Carlo Crivelli remek és Vittorio Crivelli középszerű *Trónoló Madonnáját*, vagy Lucas Cranach és Onorio Marinari *Saloméját*.

Ez utóbbi kettő a lefejezés témaköréhez kapcsolva a Caravaggio-kiállításon is megjelent – kérdés persze, mennyiben járult hozzá a Caravaggio-kép megértéséhez, amelyhez nem sok köze volt. A *Festmények párbeszédében* alkalmazott komparatív interpretációs módszer a kamarakiállításon laza asszociációs láncolattá alakult át, amelynek végén olyan képek szerepeltek, amelyek nemhogy Caravaggióval, de már a lefejezés motívumával sem álltak kapcsolatban (például Lebrun: *XIV. Lajos apoteózis*; Savery: *Táj tehenet marcangoló oroszlánokkal*; Crespi: *Mihály arkangyal legyőzi a lázadó angyalokat*); a kiállítás címéhez anynyiban kötődtek, hogy volt rajtuk győztes, legyőzött és

1 ■ A konstatáló és a konstitutív tekintetről I. Michael Bokemühl írásait: *Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk*. Mäander, Mittenwald, 1981. 22. old.; *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion*. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Urachhaus, Stuttgart, 1985. 174. skk. old.; *Anschauen als Bildkonstitution*. In: Clemens Fruh et al. (Hrsg.): *Kunstgeschichte – Aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Reimer, Berlin, 1989. 63–82. old.

2 ■ Vö. Gottfried Boehm: Was heißt Interpretation? In: Clemens Fruh (Hrsg.): *i. m.* 25. old.

3 ■ Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Dávid Góliát fejével*, 1609–10 k., olaj, vászon, 125 × 101 cm, Galleria Borghese, Róma.

4 ■ A kiállításához I. a katalógust: *Győztesek, legyőzöttek, áldozatok*. Caravaggio: *Dávid, Góliát fejével* (*Géniuszok és remekművek*). Szépművészeti Múzeum, Bp., 2006. október 12. – 2006. november 30. Benne Tátrai Vilmos előszava: *Egy kiállítás borzasztóan szép képei*, 5–9. old.

5 ■ Tátrai Vilmos: *Festmények párbeszéde. Szabálytalan tárlatvezetés a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában*. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2001.

6 ■ „A műalkotás beszélgetésbe von minket...” Vö. Hans Georg Gadamer: *Über das Lesen von Bauten und Bildern*. In: Gottfried Boehm et al. (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. Wilhelm Fink, München, 1985. 103. old.

áldozat – ami azonban a Régi Képtár szinte bármelyik darabjáról elmondható. Így a válogatás önkényessé, a parttalan interpretáció megalapozatlanná, esetlegessé válik; egyaránt jelzi a művészettörténet-írás asszociatív logikájának veszélyeit, s azt, milyen nehéz a gyűjteményéből összeválogatott, koherens kamarakiállításra elegendő anyaggal megtölteni a Szépművészeti Múzeum Dór piramisát.

A kiállítás mégsem volt sikertelen. A centrumba helyezett Caravaggio-képet gondosan elkülönítette, és megadta a befogadónak a teret a mű intenzív befogadásához, a kontemplációhoz. Vele szemben kapott helyet a „Nyitott szájú ifjak mestere” tulajdonított *Dávid* egy madridi magángyűjteményből,⁸ s ez a választás telitalálatnak bizonyult: e kép idealizáló tendenciájával, közhelyes, az esemény nyers brutalitását totálisan kiiktató, már-már idilli kvázielbeszéléssel összevetve tűnt igazán föl Caravaggio Biblia-olvasatának radikalizmusa, naturalizmusának könnyörtelensége. Míg Caravaggio a diadal és a bukás, a szépség és a borzalom ambivalens tapasztalatát hívja elő, a másik naiv pásztorjelenet csupán. Noha a bibliai történetnek ugyanazt a pillanatát ragadják meg, s a beállítás is ugyanaz, az eredmény mégis gyöke-



Michelangelo Merisi da Caravaggio:
Dávid Góliát fejével, 1609-10 k., olaj, vászon,
125×101 cm, Galleria Borghese, Róma

7 ■ Vö. Tátrai: *Festmények párbeszéde*, 5. old.

8 ■ „Nyitott szájú ifjak mestere”: *Dávid Góliát fejével*, 1620 k., olaj, vászon, 68,5 × 52 cm.

9 ■ Itt (a „Nyitott szájú ifjak mestere” alkotásán túl) első-sorban a Dávid-képhez legközelebb elhelyezett, (ikonográfiailag) szorosan Caravaggiohoz kapcsolható képekre érdemes gondolni: a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből Wenceslaus Hollar metszetére és Giorgione *Ónarcképére*, illetve Domenico Campagnola és Guercino rajzaira (pontos adataik a *Győztesek, legyőzöttek, áldozatok* katalógusában).

10 ■ Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 1999. 39–44 old. A könyv első része magyarul *Idézni Caravaggiót* címmel Bottyán Gergő és Farkas Henrik fordításában: *Enigma 30*, VII (2001), 77–89. old.

11 ■ Bal: *i. m.* 42. old.

12 ■ „... a múltat igenis át kell alakítania a jelennek, éppúgy, ahogy a jelen iránytűje a múlt.” T. S. Eliot: *Hagyomány és egyéniség* (1919). Ford. Szentkuthy Miklós. In: T. S. Eliot: *Káosz a rendben: Irodalmi esszék*. Gondolat, Bp., 1981. Az elioti problémafelvetés hasonló szellemű művészettörténeti alkalmazására Geskó Judit is kísérletet tett, vö. Judit Geskó: „...the past should be altered by the present...” The Influence of Michelangelo on 19th-Century French Drawings in the Budapest Collection. In: Zsuzsanna Dobos (ed.): *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*. Museum of Fine Arts, Bp., 1999. II (2) köt., 253–270. old.

resen különböző a scenikai elrendezést, a retorikai teljesítményt és a festői potencialitást tekintve. Szembesítésük azért szolgálhat egy revelatív interpretáció alapjául, mert mindkettő ugyanazt az eseményt ábrázolja. A „Nyitott szájú ifjak mestere” hibásan olvassa a bibliai történetet, és Caravaggio képi szintaxisát is félreérti, csupán felületesen követi. A két kép csakugyan feleselt egymással, közöttük pedig ott állt a befogadó, aki a Caravaggióknak szentelt vörös térben elidőzve, felváltva szemlélte a festményeket – bekapcsolódva a „diskurzusba”.

Ehhez képest mindaz, ami a kiállítóterben még látható volt, üres kommentárnak, tautológiának bizonyult, nem „szólt hozzá” a párbeszédhez, csak felületesen „továbbragozta”. Itt mutatkozott meg leginkább a *Géniuszok és remekművek* sorozat alapproblémája: egy mű (tetszőleges szempontú) interpretációjára ad lehetőséget, arra, hogy elmélyülten tanulmányozzuk, *megtekintsük* a vendégül látott fontos képet. Tátrai létrehozott egy erre alkalmas teret (amolyan kiállítás-ként a kiállításban), de az asszociatív képláncolat esetlegessége csökkentette a tárlat egészének koncentráltóságát. Persze valljuk meg, lehetetlen lett volna a piramist ennyi idevágó képpel megtölteni.

Akkor számomra két lehetőség tűnt kézfekvőnek: vagy a koncentráció jegyében a kiállítás anyagának leszűkítése a Caravaggio-festményhez csakugyan kapcsolódó elemekre (egy kisebb kiállítóterben⁹), vagy pedig egy másik, Tátrai logikájához részben hasonló interpretációs módszer alkalmazása. Mieke Bal híres Caravaggio-könyvében¹⁰ ezt a *Dávidot* Ana Mendieta *Első „silueta”* (*Virágok a testen*) című, 1973-as fotójával szembeveti: mindkettő a művész identitásának kérdésével, illetve ehhez kapcsolódóan a test és a föld viszonyával foglalkozik. Mendiétánál a földre, a porba helyezett, nehézkedő test olyan, mintha halott lenne; Caravaggiónál Dávid koszos keze a halott harcos nehézkedő ónarckép-fejével „kinyúlik” a befogadó terébe. A földdel szorosan összekapcsolódó testet Mendieta a jelenlétet közvetlenül rögzítő fénykép konceptualizmusának kontextusában, Caravaggio a barokk „hiperrealizmusában”¹¹ jeleníti meg. Mieke Bal másfajta párbeszédet teremt (T. S. Eliotnak az idézésről kifejtett gondolatát követve¹²). Nem a régi mű „hat” az újra, hanem az új

kamatoztatja a régi tapasztalatát, egyben radikálisan felülírva annak befogadását is – és kétségbe vonva a művészettörténet genealogikus szemléletét, amely nem számol azzal, hogy a kortárs befogadó csak a kortárs művészetben (vagy tágabban: a kortárs vizuális kultúrán) keresztül képes a régi alkotásokra tekinteni.¹³ Caravaggio képe csak a művész testét tematizáló *body art* kontextusában (mintegy Mendieta „hatására”) válhat test és identitás viszonyának reflexiójává.

Az új alkotások szemléltése a régebbiek interpretációjának termékeny kiindulópontja, ha az értelmezés felismeri és kiaknázza a hasonló problémát másképp artikuláló két mű között keletkező interferenciát. Daniel Arasse is rámutatott arra, hogy megfelelő példák választása esetén az anakronizmus (a jelenkori szemlélő/alkotó és a régebbi kor művésze közötti távolságból adódó feszültség) a művek értését elősegítő, igen produktív körülmény. Itt nem elsősorban a szigorú értelemben vett idézésről, hanem a különféle (akaratlan) hasonlóságokról van szó.¹⁴ Balt sem a szó szoros értelemben vett idézés érdeklő: Caravaggio mai recepcióját tematizáló könyvéből tudatosan hagyta ki Derek Jarman fontos Caravaggio-filmjét, mivel a szándékolatlan megfelelések, az újbarokk jelensége foglalkoztatta. Így például Andres Serrano műveinek bevonása segítheti Caravaggio stílusának értelmezé-

sét, noha Serrano – akit egyes kritikusok egyszerre tartanak a legsokkolóbb és leghagyományosabb kortárs képzőművésznek¹⁵ – sosem idézi Caravaggiót. Mégis talán csak a *Piss Christ*¹⁶ blaszfemikus (mégis tradicionális) radikalizmusa érzékeltetheti igazán a kortárs befogadó számára Caravaggio (az itáliai reneszánszból ismert ikonográfiai sémákat felidéző és felülíró) naturalizmusának provokációját.

Mieke Bal az általa alkalmazott módszert egyaránt elhatárolja az ikonográfiai elemzéstől és a filológiai forráskutatástól. Az intertextualitás bahtyini fogalmára hivatkozva¹⁷ szakít a genealogikus fejlődéssorok felvázolásával és a rögzíthető jelentés ikonográfiai kutatásával is. A mű eszerint az állandó jelentésváltás nyitott, dinamikus folyamatában létezik. Míg az ikonográfia hajlamos a képeket írott szövegekre visszavezethető *jelként* vizsgálni, addig az intertextuális képtudomány a képeket autonóm, nem verbális szintaxis szerint szerveződő „képszovegeknek” tekinti, amelyek *képiségét* sosem hagyja figyelmen kívül, sosem fokozza le őket a jelentést transzparensszen leképző, közvetítő jelekké.

Tátrai ikonográfiai gondolatmenetében is felsejlett a reflexió igénye a Caravaggio-kép sajátosságára,¹⁸ de elveszett a gyakran mechanikusan kiválogatott ikonográfiai analógiák tengerében.¹⁹



A „Nyitottszájú ifjak mestere”: Dávid Góllát fejével, 1620 k., olaj, vászon, 68,5 × 52 cm

13 ■ A hatásfogalom rutinszerű alkalmazásának és a művészettörténet egysíkúan lineáris, genealogikus szemléletének bírálatához Mieke Bal kötetén túl I. Ernst van Alphen: „Reconcentrations”: Bacon Reinventing His Models. In: Wilfrid Seipel et al. (Hrsg.): *Francis Bacon and the Tradition of Art* (katalógus). Kunsthistorisches Museum, Wien–Basel, 2004. 57–69. old.; Michael Baxandall: *Patterns of Intention*. Yale University Press, London, 1985. 58–62. old.; Rényi András: Kortársunk, Rembrandt. Fülep Lajos 1956-os előadásától egy mai kortárs kiállításig. In: uő: *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Kijarat, Bp., 2008. 138–141. old.

14 ■ Daniel Arasse: Lehetünk-e saját korunk művészettörténészei? In: uő: *Festménytörténetek*. Ford. Vári Erzsébet és Vári István. Typotex, Bp., 2007. 270. skk. old.

15 ■ Bal: *i. m.* 56–57. old.

16 ■ Andres Serrano: *Piss Christ*, 1987. cibakrom, Paula Cooper Gallery, New York.

17 ■ Bal: *i. m.* 8. skk. old.

18 ■ Áruklodó a katalógus már idézett előszavának címe (Egy kiállítás borzasztóan szép képei), amelyet az tesz problematikusává, hogy a kiállításon egyedül Caravaggio képe tematizálta zavarba ejtően a szép és a borzalom egyidejűségét, ambivalens dichotómiáját.

19 ■ Komplex feladatot jelenthet a Szépművészeti Múzeum tudományos munkatársainak, hogy a Mieke Bal-i intertextuális logika következményeit levonják, s Tátrai szabálytalan tárlatvezetését ilyen (ám hasonlóan olvasmányos és közérthető) szellemben folytassák, amelyben majd a Modern Gyűjtemény darabjai szerepelnek a „rég művészet” valamilyen szempontból rokon példáival szembesítve, mintegy semmibe véve a modern kori művészeti paradigmaváltás óta (látszólag!) egyre mélyülő szakadékot „rég” és „új” között. Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a Szépművészeti Múzeum Geskó Judit által kezdeményezett, új *kabinetkiállítás-sorozata* (pl. *Sassetta–Jovánovics, Vera Molnar–Cézanne*) a Mieke Bal-i módszerhez hasonlóan, egymástól eltérő korban született műalkotások *intertextuális összeolvasására* tesz kísérletet.

20 ■ A sorozat keretében a következő kiállítás El Greco madriai Szent Jánosát mutatta be, szintén ikonográfiai logikát követve, ám a rendelkezésre álló anyag számára a Dór piramis tere túl nagyknak bizonyult.

21 ■ Rembrandt: *Péter tagadása*, 1660. olaj, vászon, 154 × 169 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (Itsz. A 3137).

22 ■ Jan Miense Molenaar: *Péter tagadása*, 1633. 102 × 139 cm, Szépművészeti Múzeum, Bp. (Itsz. 57.26).

II

A *Géniuszok és remekművek* kiállítássorozat nem ért véget Tátrai roppant inspiratív tárlatával.²⁰ Az Ember Ildikó rendezte Rembrandt-kiállítás is a része volt, amely viszont meglepő koncentrátsággal installált egy dialógust. A következőben ezzel a kiállítással foglalkozom. Fő kérdésem, hogy a válogatásból és az installációból rekonstruálható műinterpretáció mennyiben segíti elő a fókuszban lévő Rembrandt-mű primer tapasztalatára való befogadói reflexiót.

Ember Ildikó, úgy tűnik, a *Géniuszok és remekművek* koncepcióhoz megtalálta a legszerencsésebb formát. A helyszín ezúttal nem a Dór piramis, hanem a Dór csarnok, annak is csak akkora kis része, amekkorára Rembrandt egyik kései főműve, az amszterdami Rijksmuseum gyűjteményéből kölcsönzött *Péter tagadása*²¹ megfelelő kontextualizálásához szükség volt.

Az értelmezést termékenyen segítették a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének kiválasztott darabjai, akár csak a közérthető és szakszerű képalírások, a falakon olvasható kommentárok. A kiállítás két térre oszlott: az elsőben tizenhárom, többnyire a passiótörténetet feldolgozó Rembrandt-rézkarckapott helyet,



Rembrandt Harmensz van Rijn: *Péter tagadása*, 1660, olaj, vászon, 154 × 169 cm, Rijksmuseum, Amszterdam

a másodikban pedig Rembrandt festménye mellett a Régi Képtár egyik különleges darabja, Jan Miense Molenaer *Péter tagadását* ábrázoló festménye,²² valamint két, Gerard Seghers nyomán készült, a XVII. századi Hollandiában népszerű metszet,²³ amelyeket a szakirodalom Rembrandt festményének fontos előképeként tart számon.²⁴ A keretező kommentárként elhelyezett művekkel való

összevetésből táru fel Rembrandt Biblia-olvasatának sajtyszerűsége. *Péter tagadása* már az ókeresztény falfestményeken is megjelent,²⁵ de igazán a XVI–XVII. századtól gyakori téma²⁶ a katolikus megújulás kontextusában – elsősorban Caravaggio követőinek körében.²⁷

A kiállítás azonban nem a kép (művészet) történeti helyét kereszte, hanem, ahogy erre Rényi András is rávilágított,²⁸ *narratológiai megközelítést* szorgalmazott. Erre utal a passiótörténet további epizódjait bemutató rézkarckok szerepeltetése és a kiállított érben elhelyezett evangéliumi

szöveg. Az így önkéntelenül is hermeneutának szegődő befogadó maga vetheti össze a szöveget a képekkel. Ennyiben a tematikus (kváziikonografikus) válogatás is más értelmet nyer, mint a Caravaggio-kiállításon, ahol persze nem is lett volna szerencsés narratológiai értelmezéssel kísérletezni, hiszen Caravaggionak és követőinek nem volt erőssége a narráció.²⁹

23 ■ Schelte à Bolswert (Gerard Seghers után): *Péter tagadása*, 381 × 476 mm (rézmetszet); A. de Paullis (Gerard Seghers után): *Péter tagadása*, 245 × 230 mm (rézmetszet).

24 ■ Rembrandt *Péter tagadásának* előképeivel két, máig érvényes megállapításokat tartalmazó tanulmány foglalkozik részletesen: M. D. Henkel: The Denial of St. Peter by Rembrandt. *The Burlington Magazine*, 64 (1934), 373. szám 153–159. old. és J. R. Judson: Pictorial Sources for Rembrandt's Denial of St. Peter. *Oud Holland*, LXXIX (1964), 3. szám, 141–151. old.

25 ■ Pl. a Comodilla-katakombában az i. sz. IV. század közepén. Vö. Inger Helene Johnson: Reflections on The Denial of the Apostle Peter – from the 'Comodilla Master' to Rembrandt. *Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, Skrifter*, No. 8, Universitetsforlaget, Oslo, 1978. 1–30. old. Helyenként kevésbé meggyőző érvelése Rembrandt festményét Jacob Cornelis egy 1521-es fametszetéhez kapcsolja.

26 ■ A téma ikonográfiájához: K. Laske: Verleugnung Petri. In: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie IV*. Herder, Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1972. 8. köt. 438–439. old.

27 ■ Péter tagadásának barokk ábrázolásaihoz I. Anton Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Akadémiai, Bp., 1974. (1956.), I. köt., 339–342. old.; és a caravaggisták Péter tagadása ábrázolásaihoz az ikonográfiai mutatót Nicolson kötetében: Benedict Nicolson: *The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*. Phaidon, Oxford, 1979. 216. old.

28 ■ Rényi András: A tűz körül. Rembrandt: Péter tagadása / Szépművészeti Múzeum, Nincs Lehetetlen, *REVIZOR – az NKA kritikai portálja*, elérhető: http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/1514/rembrandt-peter-tagadasa-szepmuveszeti-muzeum-nincs-lehetetlen/?label_id=64&first=0

29 ■ Ezen a kiállításon az ikonográfia mint a festői kvalitásban mutatkozó különbségekre rávilágítani képes eszköz kaphatott volna nagyobb szerepet, megmutatva, hogy Caravaggionak a történetet is csendéletté konvertáló, könnyörtelen naturalizmusa mennyiben képes a bibliai történettel kongruens tapasztalat előhívására, borzalom és esztétikai gyönyör elegendően inszenálására; nem az elbeszélés, hanem a kimerevített látvány szuggesztivitását állítva szembe a többi Dávid-ábrázolás hamis, álságos, idealizáló stratégiájával. Ez a megoldás Caravaggio képeinek recepcióesztétikai interpretációját előfeltételezte volna.

tekintet Jézus terébe. Ez a nagyon tudatos egymásra vonatkoztatás felbukkan a másik két tagadásjelenet kompozícióján is: itt Péter hasonló testtartása okán válik Jézus *alteregójává*, különös *Doppelgänger*évé – a tömegjelenet izokefáliás sora a balról jobbra haladó tekintet elvezeti Pétertől Jézusig.³⁵

Egészen Rembrandt festményéig kell várnunk a Péter tagadása ábrázolásainak alakulástörténetében, hogy hasonlóan komplex, ellentét és párhuzam (képi) dialektikájára épülő kompozícióval találkozunk. Rembrandt a fent bemutatott ducciói szintaxis értelmében, ám attól teljesen függetlenül gondolja tovább a caravaggisták Péter-tagadása-sémáját.

Nem meglepő, hogy a *Péter tagadása* Caravaggio és követői számára fontos téma lett, hiszen az éjszakai jelenet a mesterséges fényforrással jól illeszkedett Caravaggio éles fényárnyék kontrasztra épülő képi logikájához. Bellori említi Caravaggio egy azóta elveszett *Péter tagadása* festményét,³⁶ amelyről Bartolomeo Manfredi Braunschweigben őrzött műve³⁷ alapján alkotunk némi fogalmat. Manfredi festménye a téma feldolgozásainak azt a vonulatát előlegezi meg, amelyhez a caravaggisták (Valentin de Boulogne, Georges de la Tour, ifj.

David Teniers, Nicolas Tournier, Gerrit van Honthorst³⁸), az antwerpeni Gerard Seghers vagy a kiállításon szereplő haarlemi mester, Jan Miense Molenaar képe is sorolható. Ezekben a szolgálók csoportja kapja a legnagyobb hangsúlyt: a festmény dramatizált kocsmái zsánerkép benyomását kelti. Mielőtt részletesen megvizsgálánk a kiállításon szereplő, idetartozó mű-

veket, érdemes megemlíteni a téma feldolgozásának egy másik, szintén caravaggiói gyökerű vonulatát. Ennek lényegi eleme a drámát a helyszín kontextusából kiemelő, erőteljes közelnézet, a gyakran háromnegyed alakos ábrázolás.³⁹

Léteztek azonban olyan kompozíciók is, amelyek a tagadás jelenetét Jézus kihallgatásával kombinálták,⁴⁰ például a Honthorst mellett a másik jelentős utrechti caravaggista, Hendrick Terbrugghen műve, amelyen az előtérben a számon kérő cseléd, két szolga és Péter látható a tűz körül, a háttérben pedig jobbra (éppúgy, ahogyan majd Rembrandt képén) az elfogott Krisztus.⁴¹ A két képsíkot semmi sem kapcsolja össze. Ehhez hasonló Jan Pynas 1629-es rajzának kompozíciója is, amely Judson meggyőző érvelése szerint – a Seghers után készült metszetek mellett – Rembrandt legfontosabb képi forrása lehetett.⁴² Rembrandt festményének kompozíciója csakugyan közel áll Pynaséhoz: az előteret egy fáklya világítja meg, a cseléd és a bal széken ülő szolga elhelyezése, Péter gesztusa, továbbá a tér berendezése (az előtér képsíkkal párhuzamos, fälszerü eleme, a tér jobb oldali megnyílása a mélység felé) rend-

kívül hasonló. Pynas a két jelenet összekapcsolását a háttér elválasztófalával mellett álló, közvetítő („zsáner”-) figurával oldja meg: a kihallgatás terében áll, de Péterre néz, s így az árulás szemtanúja lesz. A további lehetséges előképek közül egyedül Jacob Cornelis 1521 körülre datált fametszetén jelenik meg Krisztus tekintete a két jelenetet összekapcsoló elemként.⁴³



Jacob Cornelis: *Péter tagadása*, fametszet, 1521 k., 110 × 79 mm

Lingen, 1992. 56. old. Ismert egy másik, kevesebb alakos ábrázolás is: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Péter tagadása*, 1609–1610 k., olaj, vászon, 94 × 125 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

37 ■ Bartolomeo Manfredi: *Péter tagadása*, 1615 k., olaj, vászon, 166 × 232 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig.

38 ■ Gerrit van Honthorst Londonban előbukkant képéről van szó, vö. Bieneck: *i. m.* 60. old. (12. kép).

39 ■ Ilyen például a *Péter tagadása* Gerrit van Honthorsttól (1620–1625) Minneapolisban, és Seghersnek csak A. de Paullis itt kiállított metszete alapján rekonstruálható tagadás-képe.

40 ■ A felsorolásban nem említem, de a rembrandti

kompozícióval rokonítható még Willem Akersloot (Pieter Molijn után) Terbrugghen és Pynas említett kompozícióival egy időben, 1626 körül készült metszete. Molijn a kihallgatás jelenetét a távoli háttérbe számúzi, a tagadás és a kihallgatás terei közé beiktat egy tágas architektonikus teret is. A tűzmotívum itt is jobboldalt jelenik meg, a kártyázó szolgálak azonban a rembrandti kompozíciótól távol eső zsánertradícióhoz kapcsolhatók.

41 ■ Hendrick Terbrugghen: *Péter tagadása*, 1628, olaj, vászon, 132 × 178 cm, The Art Institute of Chicago.

42 ■ Judson: *i. m.* 141–151. old.

43 ■ Johnson: *i. m.* 19. skk. old.

Rembrandt kiindulópontját tehát a Péter tagadása ábrázolások két markáns típusa jelentette (a kocsmai zsáner sokalakos csoportjelenete és a közelnézetre komponált, kevésalakos ábrázolás), illetve az a néhány kompozíció (Terbrugghen, Pynas), amely megpróbálkozott a kettő kombinálásával. Egyrészt a caravaggioi logikának megfelelően közel hozza a jelenetet, másrészt megnyitja a mélység felé, hogy közvetlenül az evangéliumi szöveg intencióinak megfelelően kapcsolhassa össze Krisztus kihallgatásának jelenetével. Evvel radikálisan felülírja előképeit.

Erről győznek meg a kamarakiállításán szereplő előképek is. Vessünk egy pillantást Bolswert (Gerard Seghers Raleighben őrzött képét pontosan követő) rézmetszetére:⁴⁴ a kártyázó asztali társaság Manfredi kompozíciójára emlékeztet, a jobbra (az eredeti festményen balra!) szoruló Péter a cseléddel és

a páncéltatban lévő szolgálóval alkot csoportot, amelyet az asztaltársasággal a kezét Péter baljára helyező közvetítő figura kapcsol össze. Ugyanúgy, mint Rembrandtnál, két fontos fényforrás világítja meg a jelenetet: az egyik a cseléd keze mögött (ez a kép egyetlen motívuma, amely közelebb áll a rembrandti variánshoz, mint Pynas rajzának megfelelő része⁴⁵), a másik az asztalon. Rembrandt ez utóbbi fényforrást (a tüzet, amely körül „összegyűltek melegedni”) a kép terén kívülre, virtuálisan a befogadó terébe helyezi (bevonva őt az eseménybe). Paullis metszete Seghers egy másik variációja után készült:⁴⁶ a Péterhez kapcsolódó csoportot emeli ki, s ennyiben Caravaggio New York-i képének logikájával rokon. A gyertya elhelyezése, a cseléd pozíciója s a tűz motívuma az előtérben Rembrandt képével rokonítaná, de a seghersi narráció radikálisan eltér a rembrandtitól.⁴⁷

Kiviláglik e különbség, ha e metszeteket (s közvetve Seghers festményeit) „összeolvassuk” Jan Miense Molenaer budapesti képével.⁴⁸ A tizenkét alakos kompozíciót a kártyázó szolgák zsánerjelenete uralja. Balra egy robosztus alak buzogánnyal, mellette egy törpe (Molenaer képein visszatérő figura) mintha épp a lánghoz lépne. Előtte egy macska néz ki a képből. A buzogányos előrenyújtja kezét, mozdulata a tekintetet a kártyázó embertömegben szinte elvesző, ősz szakállú

Péterre irányítja. A cseléd keze Péter vállán. Pétert épp megragadja az egyik bajszos szolga, menekülne, előtte az ajtó, kint (a bibliai történetől eltérve: világos tájban) egy pónán kukorékol a kakas. Molenaer célja nem a történet dramatizálása, a jelenet feszültségének koncentrálása, hanem beillesztése a kocsmai zsánerbe. Erre utal a történet szempontjából szükségtelen, leíró kellékek sokasága és a tér „dekoncentrációja” is.⁴⁹ A



Schelte à Bolswert (Gerard Seghers után): *Péter tagadása*, rézmetszet, 381 × 476 mm

szobát megnyitja, de a nyílások (a Péter előtti ajtót leszámítva) sohasem telítődnek narratív-szcenikai értelemmel (amilyenről például Duccio kapcsán beszélhettünk). Baloldalt a hátsó lépcső tán a kihallgatás teréhez vezet (ám erről bizonyosságot nem nyerhetünk), a kártyázók mögötti fal nyílásán egy bámszokdó figura tekint ki, mindenféle narratív értelem nélkül, a holland zsáner konvencióit követve. Molenaer csökkenti a dráma intenzitását; nem *Péter árulását* festi meg

zsáneralakokkal, hanem egy zsánerjelenetet, amelyet morális tartalommal gazdagít Péter árulásának motívuma. Ahogyan Susan Kuretsky hangsúlyozza: „A bibliai tárgyat olyannyira a mindennapi élet nyelvére fordítja, hogy egyesek számára a tárgy felismerése meglepetésként hathat.”⁵⁰

44 ■ A Seghers-kép és a Bolswert-metszet adataihoz Bieneck: *i. m.* 140–141. old. (A12, A12a).

45 ■ Ez már Honthorst minneapolis-i képén is megjelenik! (Továbbá Rembrandt berlini *A gazdag bolond [Pénzváltó]* című korai festményén is [olaj, fa, 32 × 42cm, 1627, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin], de hasonló fényviszonyok jellemzik a *Péter tagadása*-képpel nagyjából egy időben festett *Claudius Civilis* is [1661–1662, olaj, vászon, 196 × 309 cm, Nationalmuseum, Stockholm].)

46 ■ Ezzel rokonítható egy másik háromalakos, Seghersnek tulajdonított festmény is a műkereskedelemben (http://www.internationalauctioneers.com/int/lot_detail.asp?LotID=163&AuclD=6063)

47 ■ A metszeteket és a rembrandti kompozíciót részletesebben vizsgálja máig érvényes cikkében: Henkel: *i. m.*, különösen: 154. old.

48 ■ Jan Miense Molenaer: *Péter tagadása*, 1633, olaj, vászon, 102 × 139 cm, Szépművészeti Múzeum, Bp. (ltsz. 57.26). A budapesti kép informatív ismertetője irodalmi áttekintéssel, Molenaer eddigi legkomolyabb feldolgozásában: Dennis P. Weller: *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*. (Katalógus 14.) North Carolina Museum of Art (Raleigh, North Carolina) – Hudson Hills Press, New York – Manchester – Vermont, 2002. 106–110. old.

Molenaer (s kevésbé radikálisan Seghers) Péter történetét feloldja a kocsmai zsánerben, már-már a komikushoz közelítő kontextusba helyezi. Képeiknek az evangéliumi szöveg retorikai logikájához és elbeszélői stratégiájához kevés a közük. Erich Auerbach mutatott rá Péter tagadásának Márknál olvasható változatát elemezve, hogy az evangéliumi szövegek újdonsága a kortárs antik szerzőkkel – például Petroniusszal vagy Tacitusszal – szemben az, hogy az alsó népréteget bemutató jelensek is, amelyek hagyományosan komikusak voltak, tragikus mélységgel telítődhetnek. „A legmélyebb problematikusabb és tragikum hatja át a helyszínében és cselekvő személyeiben egyaránt teljesen realista jelenetet – vegyük különösképp tekintetbe a személyek alacsony társadalmi rangját”, „effélét az antik kor legfőljebb bohózatnak vagy komédiának gondolt volna el”.⁵¹ A legtöbb zsánerábrázolás, a legradikálisabban Molenaeré, visszahelyezi a történetet a bohózat, a komikum kontextusába, ahol a morális tartalom szinte csak ürügy. Rembrandt célja viszont Péter személyes tragédiájának ábrázolása, azé a tapasztalaté, amelyet



A. de Paullis (Gerard Seghers után): *Péter tagadása*, rézmetszet, 245 × 230 mm

49 ■ Molenaer ezt a teret más képein is alkalmazza, például az ugyanebben az évben készült toledói *Vanitas* allegórián. Vö. Weller: *i. m.* 108. old., 2. jegyz.; ill. cat. 12.

50 ■ Idézi Weller: *i. m.* 107. old.

51 ■ Erich Auerbach: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter, Gondolat, Bp., 1985. 42–43. old.

52 ■ Auerbach: *i. m.* 43–44. old.

53 ■ Rényi (*i. m.*) is erre az összefüggésre helyezi a legnagyobb hangsúlyt.

54 ■ Vö. Jan Białostocki: *Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt*. Bemerkungen zu neueren ikonographischen Studien über Rembrandt. In: Otto von Simson – Jan Kelch (Hrsg.): *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Gebr. Mann, Berlin, 1973. 137–150. old. – Ide tartozik a Lucretia-képek, a Saul-képek, a szentpétervári Hámán-kép vagy a *Tékozló fiú hazatérése* mellett a Saskiával ünneplő Rembrandtot tékozló fiúként ábrázoló drezdai önarckép, a müncheni *Levétel a keresztről*-be belekomponált önarckép is. Ez utóbbi rézkarc változata (*Levétel a keresztről*, 1633, rézkarc, 53 × 41 cm) a kiállításon is szerepelt.

55 ■ Rembrandt: *Péter tagadása*, tollrajz, papír, 180 × 255 mm, École des Beaux-Arts, Paris.

56 ■ Rembrandt: *Péter tagadása*, Biblioteca Nacional Madrid (vö. Judson: *i. m.*, fig. 8.)

Auerbach így összegez: „És mert csak felemásan, eleven kétkedve, félénken és titokban vállalkozott Jézus követésére, mélyebbre zuhan bármelyikőjüknél, akik legalább nem kerültek olyan helyzetbe, hogy Jézust nyíltan megtagadják; mert mélyebben, de mégsem eléggé mélyen hitt, megtörtént vele a legrosszabb, ami átszellemült hívővel megtörténhetik; a pusztá életért reszketett. És teljesen hihető, hogy az inga újból

kilengett e szörnyű tapasztalat folytán, amelyet önmagáról szerzett – ezúttal azonban a másik irányba: kétségbeesetten és kétségbeesítő kudarca miatt érzett szégyenében született meg az a víziós képessége, amelynek döntő szerepe volt a kereszténység kialakulásában; csak e tapasztalatot megélve nyílik meg Péter számára Krisztus megjelenésének és passiójának értelme.”⁵²

Rembrandt Péter és Jézus személyes, egymással összekapcsolódó tragédiája foglalkoztatja.⁵³ A *Péter tagadása* a Rembrandt-életműben gyakran visszatérő *bűnöző hős* alakjához kapcsolódik.⁵⁴ Ez az evangélium által is tematizált viszony kezdetektől fogva foglalkoztatta Rembrandtot: már az 1655-ös párizsi tanulmányrajzon⁵⁵ is olyan

kompozícióval kísérletezett, ahol Péter tere és Jézus tere egymással párhuzamos. Ezután festette meg a pynasi kompozíciót adaptálva, a két teret értelmező összekapcsoló madridi rajz⁵⁶ letisztult változatát.

Mit is látunk Rembrandt festményén? A kompozíció a barnák különféle árnyalataiból épül fel. Az előtérben a háromnegyed alakos figurák a befogadó közvetlen közelébe kerülnek. Egy kopaszodó férfi, feltehetően a főpap egyik szolgája kulacsot emel a szájához. A páncélzatán, a térdén heverő sisakján, a kulacs fémfelületén megcsillan a tűz lángja, amelynél szolgák melegednek. A férfi mögött egy másik sisakos férfi maga elé néz, arca alig látszik. A kopaszodó férfi mögött a fiatal cseléd lány, bal kezében gyertya, jobbajával óvja a lángot. A fénye a szakállas Péter köpenyére vetül, aki bizonytalanul tekint vissza a lányra, jobb kezével a melléhez kap. Noha bal kezét tanácsatosan a semmibe lendíti, az mégis irányzott mutató gestussá válik. A tűz által gyengén megvilágított kéz

arra a függőleges vonalra kerül, amelyen a háttérből visszaforduló, magatehetetlen, megkötözött Jézus áll, aki visszanéz. Tekintete Péter felé irányul, de mintha a befogadót is érintené. A háttér meghatározatlan térben további katonák és Kajafás szolgái, akik elvitetik az elítéltet.

Rembrandt a felismerés pillanatát ábrázolja, a tagadás kényszerűségét, Péter elbizonytalanodását, azt a pillanatot, amely az evangéliumi szövegben egyszerre analepsis és prolepsis – visszahajlás és előreahajlás, az egykori figyelmeztetés felidézése és a megbánás előrevetítése. Ezt a kettősséget pedig (az érett Rembrandt ekkori, inkább közelnézetre komponált és a térviszonyokat elhomályosító festményeitől szokatlan módon) a tér artikulálja. Az erős, kikerülhetetlen (caravaggiói) közelnézet „itt és mostját” (melynek közvetlenségét a kép viszonylag nagy mérete is nyomtatékosítja) a műltra s egyben a következményekre figyelmeztető, háttérbe szorult Krisztus-figura értelmezi, vagyis a

színpad tere artikulálja a gyorsan lezajló eseménysor időtapasztalatát. A tekintet mélységbe hatoló mozgását erősíti a kompozíciónak a bal alsó sarokból kiinduló, diagonális szerkezeti vonala is.

Mégsem mondhatjuk, hogy Rembrandt narratív értelmű mélységteret festene. A festmény őrzi a pynasi előkép reliefszerűségét.⁵⁷ Rembrandt nem foglalkoztatja a mélység illúziója, a képen alig hagy betöltetlen felületet – ebben a kontextusban a háttér csoportja is már-már helykitöltő funkcióval rendelkezik. Ez rokonítja a rembrandti festményt az igazi „öskép” – Caravaggio: *Péter tagadása*, s még inkább a Júdás árulását bemutató *Krisztus elfogása* – logikájával. Ez utóbbi volt Rembrandt képének párdarabja az amszterdami *Rembrandt – Caravaggio* kiállításon,⁵⁸ amely a hagyományos kronologikus sorrendet felborítva, az összehasonlítás, a szembesítés módszerével értelmezte a rembrandti és a caravaggiói festészet logikáját.⁵⁹ A kompozícióban részben Dürert követő Caravaggio kivonta az elfogatás jelenetét a térből, s teljesen kitöltötte a képfelületet. Rembrandt stratégiája más: megnyitja a mélyteret, ami a tér színpadszerűségét fokozza, de ezt felülírja a kompozíció erős reliefhatása. Tere nem rekonstruál-

ható, nem határozható meg pontosan, csak sejthető, érezhető. A péteri árulás (ingamozgásszerű, szédítő) tapasztalatát ez a festői trükk performálja. A reliefhatás miatt az egyik pillanatban Jézus közvetlenül Péter mellé rendelődik, a másikban visszahúzódik a mélységbe. Rembrandt szerkesztetlen kváziterét *szín-tér*nek nevezhetjük. A barna és vörös különféle árnyalatai mintha megnyílnának, és egy másfajta térélményt keltenek. A festmény centruma *üres*, a scenikai értelemben vett jelenet mintha centripetálisan körülötte mozogna. Ám a centrum üressége, Péter leplének sárgái Rembrandt felszabadult, zaklatott ecsetmozgását, a *kép testét*, a sorsszerű árulás örvényszerű tapasztalatát reuelálják. E mozgásba jövő üres centrum tapasztalata arra emlékeztet, amiről Merleau-Ponty ír: „Meglehetősen gondban lennék, ha meg kellene mondanom, hogy *hol* van a kép, amit nézek. Mert nem úgy nézem, ahogy egy tárgyat nézünk, nem nézem mereven a helyét, hanem tekintetem úgy bolyong rajta, mint a Lét fénykoszorújában.



Jan Miense Molenaer: *Péter tagadása*, 1633, 102 × 139 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Inkább a kép szerint vagy a képpel látok, mint őt látom.”⁶⁰

57 ■ Pynas képével kapcsolatban erre hívja fel a figyelmet Judson is (i. m. 144. old.)

58 ■ *Rembrandt – Caravaggio*. Kiállítás. Rijksmuseum Amsterdam – Van Gogh Museum, Amsterdam, 2006. február 24. – június 18.

59 ■ L. az összehasonlítást: Duncan Bull (ed.): *Rembrandt – Caravaggio*. Katalógus. Van Gogh Museum – Rijksmuseum, Amsterdam. Belsler, Stuttgart, 2006. 82–84. old.

60 ■ Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. Ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijárat, Bp., 2002. 57. old.

61 ■ Herbert von Einem: Rembrandt und Homer. In: uő: *Stil und Überlieferung. Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes*. Schwann, Düsseldorf, 1971. 205. old.; idézi: Dockemühl: *Rembrandt*, 12. old.

62 ■ Günter Wohlfart: Das Schweigen des Bildes. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, 2006* (1994). 170. skk. old.

63 ■ A kiállítás további erénye, hogy nem kellett külön jegyet váltani rá, hanem az állandó kiállításba integrálódik. (Ahhoz hasonlóan, ahogyan például a Rijksmuseum látja vendégül a képeket; amikor ott jártam, az állandó kiállítás terében volt látható Tiziano *Jacopo Strada*-portréja a bécsi Kunsthistorisches Museum-ból.)

64 ■ Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. L'Harmattan, Bp., 2007. 257. old.

Rembrandt képe így válik az evangéliumi szöveg megvilágító erejű (szoros) olvasatává, a két jelenet között zaklatottan váltakozó mozgás pedig a megrettenés szédületének és az árulás tragikus mélységének hiteles ábrázolásává. Erre az összefüggésre világíthat rá abszolút ellenpontként Jan Miense Molenaer vaskosan komikus festménye, egyben arra is, mi a különbség egy közepszerű illusztráció és a szöveg lényegére világító remekmű között.

Ember Ildikó a kép szemlélésének terét rendezte be, amely indirekt módon orientálta a befogadót. A szűk merítésű, kevés képet bemutató kiállítás nem engedte elkalandozni a digitális kultúra gyorsan váltakozó képeihez szokott tekintetet, hanem arra készítette, hogy vegye minél inkább birtokba a látványt, s váljon a műalkotás produktív szemlélőjévé, az „alkotó játszótársává” (Herbert von Einem)⁶¹, a képfolyamat kiteljesítőjévé.

A kiállítás a fókuszba helyezett kép szemlélésére szólít, látni tanít, a kiállított kép képi potencialítására kérdez, a befogadót a *docta ignorantia* „tudósan tudatlan és tudatlanul tudós”⁶² állapotába helyezi, a nem tudás tudásának megtapasztalására szólít. A Dór csarnokban felépített, érzékeny vörös terek szinte a kép elé sodornak. Mielőtt a festmény elé lépünk, tekintetünket a rézkarcokon gyakorolhatjuk, amelyek médiumuk törvényeinek megfelelően másképp „működnek”, de lényegi stratégiájuk hasonló: képi eseményként teszik jelenvalóvá a pontosan olvasott történet által közvetített emberi tapasztalatot; közelhajlásra és elidőzésre való, pontosan kell olvasni őket, akár a bibliai szöveget. A kiállítás remek alkalom a szöveg és a képek „olvasására”, Péter dilemmájának újragondolására és átélésére – a kép által.

Ember Ildikó rendezése a Caravaggio-kiállításéhoz hasonló logikát követ, ám pontosabban fókuszál, ami a képek mennyiségének korlátozásából adódik. Pontosán annyi kép, és pontosan azok vannak kiállítva, amelyek Rembrandt festményének értelmezéséhez szükségesek;⁶³ a kamaratárlat ily módon kiválóan installált interpretáció. Egyedül a kézzelfogható dokumentum, nevezetesen a katalógus hiányzik – pedig épp ez a tárlat győz meg arról, hogy a kis kiállítás is

kiállítás, nem is akármilyen. Rembrandt képének ki járt volna a katalógus, ahogy eddig a sorozat többi kiállításának kijárt. Ember Ildikó a kiválasztott festmény monografikus feldolgozását, interpretációját nyújtja a kiállítással. Nagy öröm végre Rembrandt egyik főművét látni Budapesten, s még nagyobb öröm lenne e fontos mű első monografikus igényű feldolgozását kataló

gusban látni a Szépművészeti Múzeum kiadványai között. Hiszen bármily érthetők és informatívak is a képek mellett, a falon olvasható magyarázó szövegek, az előkészített interpretációt, a művek összeolvasását csak egy igényesen szerkesztett kis kiadvány teljesíthette volna ki, s őrizhette volna meg az utókor számára.

Rembrandt az egyik első olyan festő, aki a láthatatlanságot a kép részévé tette, melynek felülete helyenként a *látható láthatatlanság*-ra van komponálva. A láthatatlanság látására eszmélés előfeltétele, ha a néző hosszasan elidőzik a kép előtt. A kevesebb kép néha több, miként néha a láthatatlanság is gazdagabb látványt nyújt a korlátlan láthatóságnál.

Ahogy Merleau-Ponty fogalmaz: „A láthatatlan *ott* van, csak nem tárgy, hanem ontikus maszk nélküli, tiszta transzcendencia. És maguk a »láthatók« is végső soron a hiány láthatatlan csomópontjai köré összpontosulnak.”⁶⁴ □



Rembrandt Harmensz van Rijn: *Péter tagadása*, tollrajz, papír, 180 × 255 mm, École des Beaux-Arts, Paris