

A holland csoportkép kialakulása

Csoportkép nem keletkezhetett addig, amíg nem alakult ki az egyéni arckép; ez pedig Hollandiában a 15. század végén történt meg. Kezdetben az egyéni arckép nem tart még igényt önálló érvényességre; inkább csak mint a vallásos festészet mellékága honosodik meg. A festő továbbra is vallásos képeket festett, melyek látványa a halhatatlanság és a megváltás megnyugtató bizonyosságát kívánta közvetíteni; de most már hozzáfestette az adományozó kép-mását is, egyéni külső tulajdonságaival együtt, hogy ezzel valamelyest szemé-lyes kapcsolatba hozza a megváltó erővel. Ilyeténképp egyrészt sikerült döntő ponton túllépni a középkori szemléleten, amely a külsőt csupán az egyedül figyelemre méltó lelkiesség létezésének szükséges kifejezőeszközeként tűrte meg, mivel most már újra figyelmet szentelnek az egyéni test esetleges, mulan-dó sajátosságainak. Másfelől viszont éppen a holland művészetben öröklődik át a középkori felfogás annyiban, hogy a portréalakokat igen nyomatékosan csupán mint a lelki funkciók – igaz, egyéni – végrehajtóit jellemzi. Kétségkívül látatja ezt a holland és az olasz portré összehasonlítása; a kérdésre egyébként alább még visszatérünk. Már Jan van Eyck is festett önálló portréalakokat, de még jóval utána, például Memlingnél is többször találkozunk önálló portré-alakokkal imádkozó helyzetben anélkül, hogy – mint a szárnycsalattal össze-kapcsolva – az áhítatnak valamilyen konkrét célja szerepelne. Ily módon biz-tosra vehetjük, hogy a csoportkép is – amennyiben keletkezése még a régebbi, reformáció előtti időkbe esne – a vallásos festészetből születhetett meg.

Már a 15. században ki tudjuk mutatni a csoportkép első csírait, és pedig olyan vallásos képeken, amelyekben nem egy, hanem több adományozónak kellett helyet kapnia. A családi portrét ugyan a bevezetőben említett okokból ki kell rekesztenünk innen; de ha például Memling 1479-es oltárképének szár-

szempontból módszeresen, az eredeti emlékek alapján sorra megvizsgálni. De a hullámdinamizmus fejlődésének itteni áttekintése a római császárkorban annyit már bizonyossá tudott tenni, hogy e legnépszerűbb frízmotívum természet-hűtlenné alakítása a 4. század táján olyannyira előrehaladt, hogy egy önálló fejlődés kiindulópontja lehetett – mihelyt a világbirodalom bekövetkezett po-litikai szétesése a római művészet univerzális egységén is rést ütött.

JEGYZETEK

- 1 Az alsó sávra a szaggatott akantuszinda tárgyalásánál térünk vissza.
- 2 F. Niccolini: *Le case ed monumenti di Pompeii*. Napoli, 1854–1896. I. 2. „Tempio d'Iside”, X. tábla.
- 3 Közli Niccolini, Owen Jones és mások.
- 4 Így például Szillióban és Aszpendoszbán. Lanckoronski-Brezie, G. Niemann and E. Petersen: *Städte Pamphilien und Pisidiens*. Wien, 1890–1892.
- 5 R. Adam: *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*. London, 1764. 37. tábla (felső ábra nyomán).
- 6 Adam: i. m. 30. tábla.
- 7 Adam: i. m. 46. tábla.
- 8 Hasonló kis-ázsiai példát kínál az aszpendoszi nümphaion. Lanckoronski: *Städte Pamphilien und Pisidiens*. I. 100.
- 9 Adam: i. m. 36. l.
- 10 A Diocletianus korabeli építmények akantuszdiszitéin (például a Jupiter-templom ka-puján) többször visszatér az a cikómvásabb jelleg, amit itt a hasított palmetták csésze-levelein figyelhetünk meg. Ugyanazon vonásról lehet szó, mint amely például a nagy-szentmiklósi aranykincs egy részének jellegzetes sajátja.
- 11 J. C. A. Moreau: *Fragments et ornements d'architecture: dessinés à Rome d'après l'antique*. Paris, 1820. 14. tábla. 3. rész.
- 12 Moreau: uo. 5. sz.
- 13 A körülírt palmettának az archaikus kor óta ismert motívuma csakugyan hatással lehe-tett ama eljárás elterjedésére, hogy a virágkehely visszahajló leveleit összekötő indák gyanánt vezessék tovább. A köztes állomás példaként közlöm (8. ábra) egy pompeji stukkó keretdíszét, Niccolini, i. m. II. 2. „Descrizione generale”, 45. tábla, középső ábra nyomán.

nyain a brüggei János-kórházban két kórházat és két főnökasszonyt látunk, ez kétségtelenül rokon már a későbbi csoportképpel annyiban, hogy ezek az emberek vérségi kapcsolatban nem állnak, ám bizonyos földi célok megvalósítására átmenetileg társultak egymással. Viszont továbbra is megmaradt még ama lényeges különbség, hogy ezek az alakok a legcsekélyebb kölcsönös kapcsolat – lett légyen az bár csupán jelképes – híján szerepelnek, ki-ki a maga személyes védőszentje kíséretében, valamint hogy közös tevékenységük az isteni jutalom érdekében, azaz önös okokból folyt, s ennek biztosítását szolgálta a közösen adományozott kép is.

Nem tudjuk viszont megérteni, hogy a holland művészet ilyen lehetőségei mellett miért nem hódították meg maguknak hasonló módon már a 15. században egész testületek a vallásos festészet mezejét. A képrombolók pusztításai és a fennmaradt óholland alkotások szétszórtsága miatt igen nehéz ma egyértelműen ítélnünk ebben a kérdésben. Dr. Gustav Glück, aki évek óta kitüntetett figyelemmel vizsgálja a művészettörténet eme területét, mindaddig csupán egyetlen ide vonatkozó festményt tudott leltárba venni: Geertgen tot Sint Jans (Gerrit van Haarlem) festményét Keresztelő János legendájának három jelenetével, amely a haarlemi Johanna-rend kommandánsának készült, s jelenleg Bécsben, a Kunsthistorisches Museumban őrzik. Keletkezése messze vissza kellene hogy nyúljon a 15. századba, ha hitelt adhatnánk van Mander időmeghatározásainak, aki „eenigh mirakel oft onghemeen historie”*-ként, pontatlanul megnevezve említi a képet; de azóta már többen is joggal jegyezték meg az öltözetek alapján – utoljára Fortunat von Schubert¹ –, hogy a képet aligha festhették 1500 előtt. Mivel másfelől a mester Dürer németalföldi utazása idején már régóta halott volt, így a kérdéses kép mégis legalább két-három évtizeddel korábban született, mint a ma ismert legrégebbi tiszta csoportportrék.

Három átlós, egymás fölötti sávban látni rajta: legfelől a lefejezett Keresztelő János maradványainak sírba helyezését, legalul csoportjainak elhamvasztását Julianus Apostata császár parancsára, középen pedig, amint a johanniták rátalálnak néhány, a megsemmisüléstől megmenekült relikviára, majd azokat ünnepélyes menetben a kolostorba viszik. Bennünket főleg az utóbbi ábrázolás érdekel. A tizenkét férfit számláló csoport három koporsó mögött áll, melyek közül a középsőről leemelték a fedelét: ötükről a köpenyűk bal ol-

* „Valamilyen csoda vagy rendkívüli esemény” (holland).

dalára festett máltai-kereszt adja tudtul, hogy johanniták. Egyikük éppen egy csontot emel ki a nyitott koporsóból, a második féltérdre ereszkedve nyújt át egy másik csontot a harmadiknak, egy további csont pedig már a negyedik kezében van. A többiek többé-kevésbé passzív szereplői a jelenetnek. Ugyanennek az átlós sávnak a meghosszabbításában, jobbra felfelé, egy bokor másik oldalán újabb öt alakot látunk, akikben – mint az mindjárt kiderül – az előbb említett, keresztjük révén megkülönböztetett johannitákat kell felismernünk; a kolostor kapujához vezető emelkedőn állnak, velük szemben pedig éneklő szerzetesek menete közeleg, feszületekkel, lobogókkal és énekeskönyvekkel a kézben.

Alább kitérünk annak vizsgálatára, hogy itt – legalábbis részben – csak-ugyan portréfejekkel van-e dolgunk, de ennek eredményét hadd tekintsük addig is biztosnak; mert most mindenekelőtt azt kell eldöntenünk, hogy mennyiben szabad egyáltalán a csoportkép megnevezést alkalmaznunk az adott képre. Azonban tiszta példája annak már csak azért sem lehet, mert két teljesen eltérő történelmi jelenetből áll össze egy egésszé. De nem felel meg képünk ama feltételnek sem, miszerint időleges, földi és közhasznú célok megvalósítására létrejött testületet kellene ábrázolnia; hisz a johanniták egyesülésükkel – még ama brüggei kórházatyaúnál is sokkal egyoldalúbban – egyedül az örök üdvösség elnyerésére gondolhattak, ezt pedig ki-ki csak önmaga számára nyerhette el, többi társa számára nem. Így ez a csoportkép nem csupán külsőleg, de koncepciója lényegét tekintve is szorosan kapcsolódik még a vallásos festészethez. Legfeljebb annyiban nevezhetjük a képet mégis a csoportkép előfutárának, hogy portréfejek bizonyos számát látjuk rajta egy csoportban. Arról kell tehát most megbizonyosodnunk, hogy Geertgen, aki van Mander elbeszélése szerint szoros közösségben élt a haarlemi kommanda johannitáival, csakugyan élő személyeket örökített-e meg ezen a képen.

A kérdés megválaszolásához mindjárt figyelemre méltó támpontokat nyújt, ha összehasonlítjuk őket a legelső jelenet alakjaival. Utóbbiak fejei viszonylag nagy változatosságot mutatnak valamennyi külső jegyükben: haj- és szakállviseletük, taglejtésük és öltözetük, de még arckifejezésük tekintetében is. Ha sorra szemügyre vesszük őket, mindegyik fejet könnyű megjegyeznünk, hisz mindegyik bír, már az első futólagos ránézésre is, valami egészen jellegzetes vonással szomszédjához képest. Ha ezek után a másik tizenkettőre fordítjuk tekintetünket, legelőbb is látszólagos egyformaságuk tűnik fel: valamennyiük ruhaviselete teljesen vagy legalábbis majdhem azonos, szakállt mindössze egy fejen látni, s típusuk is annyira rokon, amennyire az egy adott népcsoporton

belül elvárható szabály, még taglejtésük sem árul el változatosságot. És mégis, valamennyi fej egytől-egyig annyira egyéni kidolgozást kapott, hogy egyiket sem lehet összetéveszteni a másikkal! Miért terhelte volna magát a mester épp e tizenkét fejnél a megkülönböztetés ilyen nehéz feladatával, ha nem lett volna rá erős indítéka? Az pedig nemigen lehetett más, mint hogy alakjaihoz konkrét, élő személyek szolgáltak példaként.

De még teljesebbé, nyilvánvalóvá tehetjük bizonyításunkat. Említtettük, hogy a koporsónál álló tizenkét alak közül csak ötükről derül ki a köpenyükön lévő kereszt, valamint egész, egyforma viseletük alapján, hogy johanniták; hogy a többi hétben laikus testvéreket kell-e sejtenuünk, azt a helytörténet búvárai tudnák eldönteni, és rájuk hagynám az ábrázolt esemény közelebbi adatainak a megállapítását is. Az öt alak viszont, mint azt már szintén említettük, jobbra, kissé lejjebb ismét szerepel, s annak ellenére, hogy itt kisebb méretben lettek megfestve, pontosan ugyanazokat a fejeiket ismerni fel, mint baloldalt. A két hosszabbik csoportot az vette magához, aki előbb beszélt; őt a mester félreismerhetlenül tette a szeme alatti táskákkal, hosszú, egyenes orrával és lilaszínű alsoruházatával. A kisebbik, enyhén töredezett csoport továbbra is ugyanannak a barátnak a kezében nyugszik, akit hegyesen előreugró álla és lapos ornyerge különböztet meg a többiektől. Harmadikként következik felül a kiugró pofacsontú barát, aki lent a leghosszabbik relikviát adja tovább egy másiknak; őt is viszontlátjuk a felső csoportban, a bal szélen áll kisebb termetével, széles arcával, hajlott orrával, előreugró ajkával és áhítatos tekintetével. Az ötödiknek a felső csoportban pedig – a két legutóbb említett barát között – így nem felelhet meg más az alsók közül, mint amelyik épp a nyitott koporsó fölé hajol, s feje teljes rövidülésben látszik; igaz ugyan, hogy ez mindenestül portrészerűlen tartás, ám kézenfekvő magyarázattal szolgálhat rá az, hogy a felső fej, ferde és torz szájjal s más aránytalanságaival egészen szokatlan rütságot láttat, így pedig az újlágos vagy netán fel is nagyított ábrázolás még az e tekintetben egyébként kevésbé érzékeny hollandok számára is elviselhetetlen lett volna – az most mindegy, hogy a festő vagy a megrendelők számára.* Az első négy fej esetében viszont egészen biztosak lehetünk a két csoport meg egyezése felől, s nem magyarázhatjuk mással, mint hogy a festő konkrét, élő modelleket

* Leo Balet könyve 95. oldalán – *Der Frühholänder Gertrien Tot sint Janis*, Haag, 1909 – utal arra, hogy az arc rütsága restaurálás következménye, így hát aligha vehető figyelembe a portréjelleg megállapításánál.

hez volt kötve, akikről portrért kellett festenie. Ugyanezt feltételezhetjük továbbá az alsó csoport két „laikus testvéréről”, s közöttük kell talán keresnünk festőnket is; arról azonban már nem ítéltünk ilyen biztonsággal, hogy mennyire igaz ugyanez a menet résztvevőire is. De a mi feladatunk szempontjából itt főleg az alsó csoport tizenkét alakja érdekes.

Ha tehát csakugyan tizenkét egyéni portréval van dolgunk, akkor most az a kérdés, hogy az egységteremtés milyen eszközeivel sikerült magasabb rendű egésszé összefogni a belső, pszichikai koncepciót és a külső, fizikai kompozíciót, az önálló portrék külső szomszédságát csoportportrévá emelni?

Aki – mint a mai művészettörténészek legtöbbször – az olasz művészet alkotásain iskolázta szemét, az úgy vélheti, hogy jelen esetben már a legendászerű téma révén is feltétlen adva van a koncepció belső egysége; a téma egy cselekménybe zárja össze valamennyi szereplőt, egy részüket aktív résztvevőként (cselekvőként), a többieket passzív résztvevőként (nézőként) jellemezve. Mármost: a csoportok megtalálásának aktusa három johannitára esik; a többi kilenc passzívan áll mellettük. Itt mindjárt feltűnik, hogy utóbbiak külsőleg mit sem törődnek a másik három ténykedésével: a kilencből egy sem néz a megtalálókra és becses leletükre; így máris hiányzik a cselekvők és a nézők közötti egység. Ha tovább folytatjuk vizsgálatunkat, ugyanilyen viszonyt találunk az egyes cselekvők, illetve az egyes nézők között, mi több, a cselekvők és cselekvésük tárgya között is, noha ez utóbbi tekintetben valamivel kevésbé feltűnő és szembeötlő az egység hiánya. A johannita, amelyik egy csoportot vesz ki a koporsóból, tekintetét ugyan a koporsóra, de nem a kezében nyugvó leletre irányítja, a mellette térdelő, aki harmadik társuknak nyújt tovább egy éppen megtalált csoportot, ugyan cselekvése irányába néz, de sem egyenesen a leletre, sem az azt átvevőre; emez pedig ugyancsak kétségben hagyja a nézőt figyelmeként, me voltaképpen céljáról. A passzív szereplők ugyan két részre oszlanak, egy kisebb, bal oldali csoportra a cselekvők mögött és egy nagyobbra tőlük jobbra; de e kettéosztás eligazító hatását mindjárt kioltja az, hogy a bal oldali csoport egyik tagja testével egészen a jobb csoport felé fordul. A bal oldalon állók egyike beszél, s a másik kettő talán rá figyel, ám anélkül, hogy erről tekintetével vagy taglejtésével teljesen megerősítené a nézőt. De az is lehetséges, hogy az első csak azért nyújtja ki karját, mert át akarja venni a csoportot az elől állótól; emellett szól az is, hogy ő ugyanaz a johannita, aki a felső csoportban a két hosszabbik csoportot tartja kezében; passzívitása, miként szomszédjác, ezzel a magyarázattal sem látszanék motiváltabbnak. Ugyanilyen merev-mozdulatlanul, háromnegyeddig jobbra vagy balra kifordulva a képből – s ezzel párhuz-

zamos irányba tekintve – állnak a jobb csoport tagjai is az élükön lévőhöz képest, akit valószínűleg ugyancsak beszéd közben láthatunk, mert bal kézzel a megtalálókra mutat. Azaz a passzívák között is két cselekvőt fedezünk fel, ám nem tudni, figyelmük pontosan mire is irányul, mivel nem elég egyértelműen fordulnak a beszélők felé. Illetéknépp arra a meglepő eredményre jutunk, hogy jóllehet a legendászerű cselekmény révén magától adva lett volna az egységes koncepció eszköze, a festő, éppen fordítva, minden lehetőt megtett, hogy a cselekmény ilyen egységét eltüntesse, s az alakokat egymástól és cselekvésük tárgyától kölcsönösen függetlenül ábrázolja.

Ez a jelenség túlnőttül is sajátos és lényegbevágó ahhoz, hogy ne kellene nyomban feltárnunk hatását egész horderejében. Szakítsuk hát meg egy percre a középső portrécsoport vizsgálatát, s nézzük meg, hogyan cselekszik ugyanez a holland mester más olyan esetben, mikor ugyancsak legendászerű cselekményt kellett ábrázolni, ám portrék nélkül; mindjárt kézenfekvő a példa is: az a kép, melyen Keresztelő János csontjainak elégetését láthatjuk Julianus Aposzta által. Ha van téma, amely kötelezően szólított fel az alárendelő kezelésre, akkor ez az volt; a római birodalom legelső parancsurát kellett ábrázolni, és pedig egy bűnös cselekedet felelős előidézője gyanánt. A jelenet belső egysége így módon aránylag messze nagyobb mértékben biztosítva van. A császári szereplő koronájával, jogarával és hermelinköpenyével nem csupán a legelőkelőbb helyet foglalja el a jelenetben, de jobbjaival parancsoló mozdulatot is végez, amit első pillantásra a poroszlóknak adott parancsként értenénk, hogy tudniillik vessék tüzre a csontokat, mozgassák a fújtatót, a hamut pedig szórják a szélbe; s a császár közvetlen közelségében, a tűz körül összegyűlt öt alak közül legalább kettő egyenesen felé fordítja fejét és tekintetét. Alaposabban szemügyre véve a képet azonban felvetődik bennünk a kérdés, hogy a császár miért nem egyenesen, hanem szemét elfordítva tekint a tűzre, kísérőinek egyike miért bámul a semmibe, főleg, hogy másik kísérője és a fújtatót működtető poroszló, akik mindketten elfordulnak a császártól, miért mutatnak eközben bal mutatóujjukkal a tűzre? Így módon, felhívva a császár figyelmét a tűzre, ellene dolgoznak a császári aktus alárendelő hatásának, sőt, egyenesen kioltják azt: a császár aktív parancsúrból passzív résztvevővé válik. Most már észrevesszük, hogy a császár mozdulata sem annyira határozott s nem tekinthető merő akaratnyilvánításnak: legalább annyira belevegyül a rombolás látványát igénylő gyönyör érzés; az arcán kiütőző ádáz elégedettséget pedig ekképp foglalhatnánk szavakba: „Így van rendjén, édessétek csak tovább.” Ikonográfiailag tehát így hangoznánk a jelenet magyarázata: kísérői és a poroszlók megkérdőzik

a császárt, hogy jól végezték-e dolgukat, a császár pedig igennel felel nekik. Ha ebben olyanfajta akaratmegnyilvánulásnak számító cselekményt keresünk, ahogyan az az olasz felfogásnak megfelel, érthetetlen marad a jelenet; sokkal inkább egyfajta politikai kölcsönviszony lépett a helyére, amelyben érzés és figyelem fontosabb szerepet játszik az akaratnál, ezek pedig csak az elmélyültebb vizsgálódás számára tarulnak fel – ahogyan az csak az érzékeknek sajátja.

Mindből adódik, hogy a holland mester alapvetően két célra törekedett ezen a legendaképen: először is szeretne volna a fő cselekményt a mellékeselemények szembeállításával megfosztani minden alárendelő hatástól, másodszor a cselekményt vezérlő, aktív akaratot szerette volna minél inkább a passzív érzés s kivált a semleges, aktív és passzív tartást egyesítő figyelem kifejezésével helyettesíteni. Előbbi az olaszokénak megfelelő szemléletbeli egységet semmisíti meg, megszüntetvén és szétarabolván a cselekmény egységét; utóbbi megteremtí annak pótlékát, s nyilvánvalóan ebben rejlik a sajátosságos holland – mondhatnánk germán – elem a képen. Ezzel viszont újabb lényegbevágó művészettörténeti jelenséghez értünk, amely alaposabb vizsgálatot érdemel.

Akarat, érzés és figyelem – ezek azok a lelki megnyilvánulások, melyek a műalkotás szemléletében kifejezésre lelhetnek. Az akarat tisztán aktív megnyilvánulás; kifejeződését így a cselekvésben találja meg. Bármilyen fajta cselekvésábrázolás önmagában mindjárt akaratmegnyilvánulás ábrázolása is. A cselekvés viszont győztes felülkerekedés az ember ellenfélként érzett környezetén; az akarat így arra tör, hogy a cselekvő egyént elkülönítse környezetétől, alárendeljen neki azt. Legvégletesebben az ókori Kelet művészete alapult szemléletében az akaratra: alakjainak feje teljesen kifejezőtelen, de mert (kivéve a nézővel mindig egyenesen szembeforduló tekintetüket) teljesen átadják magukat cselekvésüknek, a fegyelmezett és erős akarat benyomását keltik. A világ teljesen közömbös volt az ókori keletiek számára; egyedül a diadalmas felülkerekedés tárgyát látták benne, melyhez az akarat segítette hozzá őket. Az indogermánok megjelenése az érzés önállósodását hozta magával az antik művészetben. Szemben az aktív akarral, amely minden külsőt visszazorít és diadalmasan rendel maga alá, a pszichikum megnyilvánulásának eme második fajtája – amelynek ismerete a műalkotáson már a szubjektivitás (belső tapasztalat) nagyobb mértékét feltételezi – egyféle passzív viszonyba lép a világgal. Az egyén úgy érzi, hogy behatás éri akaratát a világ részéről – mégpedig vonzó vagy taszító hatás –, s ennek megfelelő affektussal nyilvánul meg: az öröm vagy a szenvedés (pátosz) érzésével. Az első esetben az akarat kapitulál a világgal előtt, a másodikban harcba bocsátkozik vele.

A görögök mármost az érzést egyedül a pátosz alakjában emancipálták – nyilván amiatt, mert csak ily módon juthatott kifejezésre az érzés mellett a továbbra is egyeduralmú, öncélú akarat (tragikus nagyság). De ismerte az ókor már a harmadik fajtát is – a figyelmet –, melyben az objektum már csakis a szubjektum révén válhat egyáltalán érthetővé; s főleg Rómában, a korai császárkor idején bizonyos – igaz, szűk – határok között meg is tette szemlélete alapjává. Ennek során az egyén megnyílik a külvilágnak, de nem azért, hogy maga alá gyűrje, vagy, hogy örömben egyesüljön vele, vagy szenvedéssel húzódjon vissza tőle, hanem az iránta táplált tiszta, önzetlen érdeklődéssel fogva. A figyelem passzív, mert engedi, hogy a külvilág dolgai hassanak rá, és nem igyekszik legyűrni őket; ugyanakkor aktív is, mert megkeresi a dolgokat, anélkül, hogy öncélú örömeinek szolgálatába akarná állítani őket. Ha az akarat szemlélete arra irányult, hogy az egyént a külvilágtól, annak leggyőzésével önzően elszigetelje, az érzése pedig arra, hogy nem kevésbé öncélú érzéki örömben egyesüljön vele avagy eltaszítsa magától – amihez végső soron továbbra is a merőben öncélú érdek elkülönülés, kielégülés utáni törekvése kötődött –, úgy a figyelem szemlélete arra irányul, hogy a külvilág dolgait készségesen befogadja s szellemileg asszimilálja, önzetlenül feloldódik a külvilágban. Míg az akarat szemléletében a külvilág csak mint objektum teteleződött az egyénnel szemben, az érzésében pedig csupán az objektum egy része alakult át szubjektív elemmé, addig a figyelem szemlélete tökéletesen szubjektivista, az egyén arra törekszik, hogy az egész külvilágot maradéktalanul befogadja szubjektív tudatába. Ilyen szemlélet legtisztább formájában nem volt ugyan lehetséges egy olyan világnézet keretén belül, amely – mint a görög – abból az elképzelésből indult ki, hogy a teremtés alapja az egyéni lét, s az egész világ önálló szervezetekre esik szét, melyek legvégül szükségszerűen öncélú, elkülönülő cselekvésben állhatnak csak szemben egymással. A római császárkor művészetében a figyelem ezért az ember újkeletű, a külvilág, s főleg a többi ember iránti érdeklődésének egy bizonyos fajta kifejezésére szorítkozik,² anélkül azonban, hogy az alárendelő akarat szemlélete s a külvilággal szembeni alapvető objektivizmus elveszítették volna uralmukat. Az emberközponitú szemlélet ezt csak azon az úton érthette el, ha a környezet iránti érdeklődést felszabadította a szubjektum önkénye alól, s mint objektív törvényt egy emberfölötti akarat ellenőrzése alá helyezte. Ez vált valóra a keresztény szemléletben, s legalább a hellenisztikus kor óta világosan efelé tartott az egész fejlődés. Kitérítő jegye ennek az emberi, elkülönülő-öncélú, egyéni és az azzal szembeható isteni akarat közötti dualizmus, amely az embert objektív erőként kenyyszeríti a külvilág

figyelembe vételére. A középkori képzőművészetben ez a dualizmus kivált az alakoknak az 5. századtól (Wiener Genesis) kimutatható, jellegzetes kiképzésében találta meg megfelelő kifejezését – a testek majdnem vagy teljesen szembe fordulnak a nézővel, szemüket viszont oldalra, abba az irányba fordítják, ahol a cselekmény mellekszereplői találhatók. Némelyik középkori alak esetében ez még fokozódik azzal, hogy az egyes testrészek mozgása is ellentmondásosnak, szinte kifecamodottnak látszik, amit modern szemmel esetlenségnek szokás magyarázni, elvétve így egy bizonyos statisztikai akarást. Ha emlékeztünkbe idézzük, hogy a klasszikus ókor kivétel nélkül ugyanilyen iránnyal ábrázolta a szemet, s ha figyelembe vesszük, hogy a középkor viszont mit fáradozott éppen azért, hogy a két irány között feltétlen kettéválást fejezzen ki, akkor végképp fel kell ismernünk: az (emberi) művészetakarat két alapvetően különböző tendenciájával állunk szemben.

A fejlődésnek ebben a pillanatában új indogermán népcsoportok léptek be a történelembe, melyek mindaddig sokkal vegyítetlenebbül őrizték meg ősi szemléletüket, mint a görögök és rómaiak; legtisztább és ugyanakkor legegyszerűbb, fejlődésre legkevésbé képes kifejezésre ez az indiaiak „ta tvam ászi”-jában jutott. Az antikvitás mediterrán népeinek ókeresztény szemlélete az új bevándorlók számára a fentebbi, törvényszerű szabállyal rokon elvet nyújtott, s így eleinte, legalábbis külsőleg, szorosan nyomába léptek; de várható volt, hogy a fejlődés során valami mást csinálnak belőle, s a figyelmet nem egy objektív törvény erejének következményeként jelenítik meg, hanem az egyes ember szubjektív szükségletének folyamánaként. A szemléletbeli különbség románok és germánok között (akik közül a félmán lombardok és franciák, keveredésük és fejlődésük foka szerint közvetítő, s gyakorta épp ezáltal termékeny szerepet játszanak) már a középkorban, legkésőbb a 10. században egész világosan kiütözött; a döntő szétválás viszont – már amennyire az a közös keresztény szemléleten belül lehetséges volt – akkor következett be, mikor a 15. századtól kezdve az antropocentrikus szemlélet minden elemében ingadozni kezdett, s így szabaddá vált az út a szubjektum önállósodása előtt, mely az ókeresztény szemléletben csakis az objektív szabály révén volt lehetséges. Második következményként megszünt ama dualizmus, és helyreállt az egység az elkülönítő egyéni akarat és az összecapcsoló figyelem között. Jól jellemzi viszont a két oldal művészetét s megvilágítja az egész későbbi fejlődést az a különböző mód, ahogyan ez a folyamat északon, illetve délen végbement.

Az olaszok az egész quattrocento folyamán annak megoldásán fáradoztak, hogy miként ábrázolhatják az egyes alakok valamennyi testrészét egyetlen

akaratí impulzus végrehajtójaként, illetve egy jelenet valamennyi alakját egyetlen cselekmény résztvevőiként. Ha például csak a jobb kezét kellett mozgásban ábrázolni, a többi testrésznek akkor is mindig azt a helyzetet kellett felvennie, amely szubjektív tapasztalatunk szerint ezzel a mozgással leginkább párosulhat. Elérni ezt a célt ugyan csak a 16. század elején sikerült, ám azt az olaszok már száz évvel korábban világosan látták maguk előtt. Látszólag újra az akarat, a cselekmény és az alárendelés uralkodnak a szemléletben, mint egykoron az ókorban: a 16. századi olaszok nem is tévedtek nagyon, amikor visszatekintve az eltelt idoszakra, az antik művészet rinascimentójának nevezték azt. Egy valami járult csupán ehhez: a szubjektív szemlélet, amelynek fő jele az alak lelki kapcsolata környezetével. Az antik alakok sohasem veszítették el teljesen objektív jellegüket, melynek révén kapcsolódásban láthatjuk ugyan őket egyik vagy másik szomszédjukkal, egész csoportjukkal azonban semmiképp. Minél több alakot veszünk szemügyre az antik képen, annál rejtélyesebbé válik lelki magatartásuk: akaratról, érzelemtől avagy figyelemről tanúskodik-e. A reneszánsz alakok nagyon is tudatában vannak annak, hogy az adott képen belül abszolút kölcsönviszonyban állnak egymással. Más szóval: a művész most már odaképzeli a képet szemlélő szubjektumot, aki a kép külön-külön objektív alakjait egy egészévé egyesítve kívánja látni, s emiatt kerülni kell mindent, ami ennek az egységnek a benyomását zavarná. Ezért váltják ki a nézőben sokkal erőteljesebben az alakok, az érzés és kíváncsi figyelem lelki összekötő szerepének benyomását az olasz reneszánsz alkotások, mint az ókori műalkotásai. Ez az, ami új és ókoriattalan; a cselekvéssel leginkább rokon akarat egyenrangú kezelése az érzéssel és a figyelemmel – ami oly döntő mértékben határozta meg az olasz reneszánsz jellegét – mégis újra hídát ver a reneszánsz kori olaszok és az ókori művészet örökösei lettek. Az olasz reneszánsz alakjai több ugyan valódi és egyenes örökösei lettek. Az olasz reneszánsz alakjai több patoszmentes érzést és több figyelmet áruznak el bármely antik alaknál. Ám az én méltósága nem engedheti meg magának ugyanezt; ebben az irányban ugyanis áthághatatlan határt szabott a nagyság, az akarat erővel elkülönítő kifejezése iránti törekvés, amely a déli léleknek kiolthatatlanul veleszületett sajátja.

Azt viszont, hogy miben állott a 15. század északi szemlélete, Geertgen haarlami képe nyomán tárhattuk fel a magunk számára eddig; s e benyomásunkat tovább erősíti, ha egy futó pillantást vetünk az égetési jelenet passzív résztvevőire is. A császár mögött tekintélyes kíséret tolong, ám egyikük sem néz a császár vagy a tűz felé, miként egymást sem illetik pillantásukkal. Nem

kapcsolódnak tehát a központi cselekményhez, miként részcsoporthoz osztva sem rendelődnek alá valamelyik alaknak és cselekvésének. Sejtteni lehet a megelégedést, amellyel a mester ezeket az alakokat a képen elhelyezte; őket, szemben a két másik, korábban említett személlyel nem kellett közvetlenül összekapcsolnia a császárral. Láthatjuk, mint igyekezett a holland festő megmaradni a középkori szemléletnél, hisz az számára egyben a nemzeti, szinte veleszületett elem is volt, míg a délszlakiak egyetlen vállrándítással képesek voltak letárazni, amit kívülről rájuk kényszerített törvénynek éreztek. Elég a festmény mellé helyezniünk bármelyik korabeli olasz képet, hogy felismerjük a végtelen mély különbséget: amott az alakok részcsoporthoz rendelődnek alá, e részcsoporthoz pedig a központi cselekményhez igazodnak;³ emitt egyáltalán semmiféle külső összefüggés a cselekvés és a résztvevők között: a lehető legteljesebb mellérendelés. Amit fentebb, a tizenkét barát portrécsoporthoz hasonlóan a portré stílusztikái követelményeinek tudni be, azzal itt most egy legendajelenetben találkozzunk (emiatt még persze a fejeiket nagyon is festhették élő modell után). Tehát a korai holland festészet általános elve volt, hogy kerülni az alárendelést és mellérendelést válassza el egymástól külön a mozdulatok legfőbbje, csak mert nem hatja őket át, mint az olaszoknál, egyetlen akaratí impulzus! Még a középkori dualizmus egyik fő ismertetőjegyét: a fej és a tekintet irányának szétválasztását sem sikerült teljesen és maradéktalanul felszámolni, amint azt épp Julianus főalakján láthatjuk; s úgy látszik, hogy e tekintetben az egykori olasz művészet messze megelőzte a hollandot. De ami egyfelől gyengéje volt az utóbbinak, ugyanaz volt az erőssége is. Azzal ugyan, hogy tudatosan visszafordította az akarat kifejezését, nem jutott el az alárendelés egységéhez, eljutott viszont a pszichikai kifejezés sokkalta mélyebb szubjektívításához. Hasonlítsuk csak össze a fejeiket ismét olasz mesterek, például Chirlandaio fejével,* s láthatjuk, mint társak utóbbiak – még ha csak passzív nézőkként is – tetszőlegesen és hódításra sóváran a világ elé létezünk szépségét, míg e haarlamiak szeme sokkal inkább befelé fordul, s mintegy tükörben gyűjti össze a külvilágot. Arcuk több ízben is (balra és a hátulról látható szerezsen alatt) szinte álmodozó kifejezést kapott a tekintet leleményes

* Chirlandaio portré- és csoportfestészetének és előzményeinek teljes elemzését adja Aby Warburg: *Bildhiskunst und florantisches Bürgerium*, Leipzig, 1901. Magyar fordítás in *Aby Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi Kiadó, Budapest, 1995.

megosztása (a tekintetek szétfutó iránya) révén, s kifejezés csakugyan arról kívánja meggyőzni a nézőt, hogy e szereplők nem valamilyen meghatározott dologra összpontosítanak – hisz akkor szemük egy irányba kellene hogy álljon. Nagyságnak semmi nyoma ezeken a fejeken, még a császárné sem; ezzel szemben arcukon a legmélyebb figyelem, a belső figyelem és avval együtt a külvilág iránti nyitottság fejeződik ki – egyszóval mindaz, amit kedélynek nevezünk. Gonosztevőkhöz persze nem illett ilyen kifejezés, s az ő jellemzésükre drasztikus külső eszközökhöz kellett folyamodnia a mesternek; ebből adódik a karikírozott ábrázolás: az állatian széles száj és guvadt tekintet éppen annál a kettőnél, akire a császári parancsok végrehajtásának felügyeletét bízták. A figyelem, minden pszichikai megnyilvánulás között a legszubjektívebb, itt még nem individuális, konkrét célpont révén meghatározott, hanem általános figyelem. Céljai egyelőre mindhárom irányba szétszóródnak; az alakok tekintetének iránya ugyanis kimódoltan váltakozik, így a kísértet egyik alakjánál sem állapítható meg figyelmének valamilyen határozott célja. Eredménye ennek egyfajta elfogultatlan nézés, amit semmi sem köt le különösebben. A figyelem bármilyen rögzítését a képen belül nyilvánvalóan cselekvésnek, akarati megnyilvánulásnak, a tiszta figyelem gyengülésének érezte volna a mester. Igaz, emiatt az alakok olyannyira szétszórtnak látszanak, ahogyan az az objektivista ókorban teljesen elképzelhetetlen lett volna, s érthetetlen maradt volna a reneszánsz kori olaszok számára is. Az északi szemlélőnek viszont tökéletesen megfelelt; ő ugyanis sokkal inkább és sokkal egyoldalúbban volt kész arra, hogy a képen szereplő megannyi, objektíve egymással össze nem függő alakot saját magában, a szemlélő alanyban egységgé fogja össze, éppen úgy, ahogyan a képen ábrázolt „figyelmes” alakok tették. Már ez a kép is jól mutatja, hogy olyan művészet volt itt kialakulóban, amelytől a további fejlődés folyamán döntő, minden ókori és olasz állomást messze maga mögött hagyó lépésre lehetett számítani a szubjektívizmus felé.

A mellérendelő figyelem, amelyet oly szembeötlőnek találtunk a várt alarendelő cselekvés helyén a johanniták portrécsoportjánál, ekképp alapelvként őrződött meg a Keresztelő János csontjainak elégetését ábrázoló legendajeleneten is.⁴ Marmost semmiképp sem lehet kétséges, hogy ez a szemlélet különösen kedvező volt a portré számára, hisz a lehető legteljesebben igyekezett kiemelni a vonásokat, a cselekvést pedig minél inkább kerülni akarta; csakhogy ugyan alapeleme ez már Jan van Eyck és követői holland portréfestészetének az egész 15. század folyamán. Ezek az egyéni portrék kivétel nélkül kedélyről beszélnek nagyság helyett. A fő hangsúly mindig egyoldalúan a szeme-

ken fekszik, melyek eleven és kíváncsian, de semmiképp sem sóváran néznek a világra; az ókor sohasem ruházta volna fel őket, mint a lélek tükrét, túlsúllyal az arc többi részéhez képest, az olasz reneszánsz pedig részint még az ókor nyomdokain haladt annyiban, hogy az egész fejet és egyes részeit még az bályoszerű, tapintható vonalakkal fogta össze s önálló egységekként állította a néző elé: és a szem mellett, erőteljesebben szubjektivista művészetnek megfelelően, külön hangsúllyal tüntette ki a tekintetet is. Hasonlítsunk össze mármost egy ilyen 15. századi olasz portréfejet – mondjuk, hogy egy fölöttébb jellegzetes példát válasszunk, Francesco Gonzaga bíboros Mantegna által festett képét a mantovai Camera degli Sposiból, átható tekintetével, szinte meglepő szemével és ajkával s ebből adódó közvetlen hatással a nézőre, aki a képből áradó érzéki benyomás miatt teljesen megfedkezük magáról, a szemlélő szubjektumról – a mi johannitáinkkal, akik szerényen, mégis tele belső élettel tekintenek erre vagy arra, tekintetükkel éppannyira fordulva befelé, mint a külvilág felé; anyagi, háromdimenziós szemüket szinte észre sem vesszük, s belső lényegüket és jelentőségüket csak akkor tudjuk kellőképp méltatni, ha szemlélő alanyként el tudunk mélyedni a kép világában, s van elég időnk rá, hogy magunkat újraleljük benne. Nos, ezek után már nem tudjuk félreismerni e holland portréfestészet legbenső jellegét. Ugyanebbe az irányba hat néhány másodlagos, a legkorábbi egyéni portrékon feltűnően gyakran visszatérő jelenség is: nevezetesen a kezeknek – a cselekvés legnemesebb szerveinek – felmutatása, ám nyilvánvalóan ama célból csupán, hogy ellentétben a belső, a pillantás révén megnyilvánuló étellel, nyugalomban ábrázoltassák őket – ezért feküsznek tényleg egy párkányon, simulnak össze imához, azaz szubjektív áhítathoz, vagy tartanak fel végül gyűrűt, szegfűt avagy más hasonló, nyilvánvalóan jelképes tárgyat, s válnak ekképpen ugyancsak a szubjektíve ható figyelem eszközeivé; a cselekvés pedig, amelyhez készülnének, úgymond féluton abbamarad, mivel a másik, akinek a tárgyat mutatják, hiányzik a képről.

Az egyéni portré még bele tudott illeszkedni az olasz szemléletbe, hisz egyetlen alak ábrázolása nem követeli meg feltétlenül a cselekményt. A csoportkép viszont már teljességgel összeférhetetlen volt vele; mert mihelyt több alak került egymás mellé a képen, egységre kellett fogni őket az alárendelés segítségével. A későbbi, tiszta holland műfajnak megfelelő csoportportré nem is létezett Olaszországban soha. Ami hasonló egy adott, szűk területen (Velencében) létrejött, azt nem tekinthetjük többnek előzménynél, mint azt e fejezet végén még látni fogjuk.

Ez magyarázza azt is, miért egyedül Hollandiában volt lehetséges a csoportkép, s tegyük mindjárt hozzá: itt is a latin behatástól akkor még szinte teljesen érintetlenül maradt részekben. A holland festészet messzemenő cselekvésnélküliséget akart a legendafestészetben is; még inkább örömmel kellett hát fogadnia egy olyan műfajt, amely eleve nemcsak hogy nem feltételezte a cselekményt, de egyenesen kerülnie kellett azt, mivel bármilyen cselekvés egyrészt némiképp torzíthat az arcvonásokra, másrészt pedig – és ez a fő ok – elvonja a néző figyelmét magáról az ábrázoltról, gyengítve a portréserű hatást. Nem lehetett másképp: a csoportképnek a hollandok legnépszerűbb, jellegzetesen nemzeti műfajává kellett válnia, mivel az emberi alakok kapcsolatosan egyetlen más műfaj sem elégíthette ki ily teljesen a hollandok sajátos művészetakarát. Geertgen idejében ugyan a csoportkép még a vallásos legendafestészethez kötődött; de nem volt már messze az az idő, amikor a hollandok teljesen megváltak az utóbbitól, s mindenestül a világi (ímmáron nem egyházi) testületek csoportképével váltották fel azt.

Ezzel tehát tisztáztuk az azonosságot a johannita-portrécsoport és a hamvasztási jelenet alapkonceptiója között; de amellet nem szabad szem elől tévesztenünk a kettő közötti különbséget sem. Míg a császár kíséretének alakjai különféle irányba fordulnak, s némelyikük profiljával, mi több (igaz, csak az egy szerecsen) hátával fordul a néző felé, addig a johanniták – az egyetlen már említett kivételt, a koporsóba tekintő alakot leszámítva – háromnegyed profillal jobbra vagy balra fordulnak, és pillantásuk is ezt az irányt követi. Mindez kettőségkívül azért történt így, hogy az ábrázoltak arcvonásait a lehető legteljesebben és legvilágosabban mutassák be a nézőnek, ami a legendafestészetben nem volt szükséges. A külső portréserűség viszont objektív, az alakoknak a megfigyelő szubjektumtól független tulajdonsága, amelyre már az ókor is szüntelen törekedett, s amelyet a középkor ellenben, mivel a testet mulandó szubjektívumnak tekintette az egyedül objektív lelki tartalomhoz képest, alapvetően elhanyagolt. Itt megint csak a testnek a 15. századtól kezdődő újraobjektíválódása jut kifejezésre, de ez most már nem a testi jelenségeket kívánja objektívnak tekinteni antik módra, hanem jóval inkább a testek szubjektív szemléletében látta meg az objektív elemet. Szubjektív tapasztalatunknak mármost inkább a fejek szabad, kötetlen elfordulása felel meg, ahogyan Julianus kíséreténél látjuk, míg a johanniták egyoldalú tartása szabályt, objektív törvényt sugall, s az úgynevezett „beállított” képekhez hasonlóan hat. A csoportkép ebből adódóan arra volt hivatott, hogy az objektív szabályt s ezzel a tartós, állandó és egészséges fejlődés lehetőségét biztosítsa a holland festészet

számára, melynek egyre szubjektívebb alapszemlélete hamarosan szélsőséges önkényességhez vezetett volna.

Most pedig vegyük szemügyre a második elemet, melynek a műalkotás hatását köszönheti: a kompozíciót (a legtagabb értelemben: a formát és a színt). A kérdés így hangzik: milyen eszközök teremtik meg Geertgen képen az alakok fizikai, érzékelhető jelenlétének egységét? Mi készítet bennünket arra, hogy egyfelől a johanniták csoportját, másfelől az elégetési jelenetet – túl a szereplő alakok pszichikai jellemzésén, melyet már mint szemléletet tárgyaltunk – pusztán a képlátvány alapján zárt egységként fogjuk fel? Kivált az olasz alkotásokon iskolázott művészettörténészek ezúttal sem valami többlet, hanem valaminek a hiánya tűnik fel első pillantásra: itt is hiányzik az alárendelés. A Geertgen-kép valószínű keletkezésének idején az alárendelés Itáliában már szigorú, piramidális kompozícióvá fejlődött. Ennek alapeleme az átló, vagyis a síkban összekötő vonal; a mi képünkön viszont épp ez vagy teljesen hiányzik, vagy ahol – mint a poroszlóknál – elkerülhetetlen volt, ott a lehető legkevésbé feltűnően kezelte a festő. Az alakok java része, még a néhány cselekvőt is beleértve, szigorúan vertikális tartást követel, s így összekapcsoló átlók híján megannyi különvált, egymás mellé sorolt függőleges tengely módjára áll egymás mellett. Az összekötő elemet, amely mégis egységként láttatja őket, megint csak a szemlélő szubjektumban lelni meg: a felfogásban figyelem volt a neve, a kompozícióban ez a tér.

A művészettörténet a háromdimenziós tér kétféle megjelenési formáját különbözteti meg: a tömegszerűt, amely a testekhez kötődik és a testek közötti szabad teret. Az olyan művészet, mint az ókori, amely az alakot öltött dolgokat tekintette az objektív létezőnek, sohasem juthatott el a szabad tér ábrázolásához. Csak a római császárkorban megszülető keresztény művészet tette egyenjogúvá a köztes teret, de ő is csak igen sekély, a síkhoz még nagyon közel álló mélységben két-két alak között, s nem végtelen szabad térként. Ez a fizikai híd egyik alaktól a másikig jellemző módon ugyanakkor teremtdőött meg, mikor ember és ember között megteremtődött a pszichikai, melyet keresztény módon értelmezett figyelemnek neveztünk. Miként visszatérni látjuk itt a dualizmust is: a középkori alak a síkba vetítve jelenik meg, ily módon nem tölti ki a teret, mégis a szabad térben állónak képzelik. Hiányzik a kettő egysége a szemlélő szubjektum előtt. Ez utóbbi önállósodásával azonban, a 15. századtól a figyelemhez hasonlóan a tér is a képzőművészet fontos témájává válik, s az olasz és az északi művészetet itt újfent szétválni látjuk. Az első az egyes dolgok (alakok) tömegszerű térbeli megjelenésének ábrázolására törekszik, ahogyan

azt szubjektív tapasztalatunk látja: emiatt nála a vonalperspektíva kifejlődése, mely a formákhoz kötődik, valamint a szimmetrikus háromszög-kompozíció, mely a dolgokat a síkban meggyőzően világos, objektív és természetesen egészé fogja össze. Az északi művészet a van Eyck testvérek óta főleg az alakok között található köztes térnek az ábrázolására törekszik, már amennyire az persze – a szín révén – az alakokon megragadható: ezért fejlődik itt ki a légperspektíva, a táj, másfelől viszont ezért ragaszkodnak a függőleges tagoláshoz a piramidális egybefogás helyett, így kívánván megelőzni a síkbani összetartozás túl erős hatását. Az olaszok szabályszerű, ritmikus vonalakkal kerekítik le alakjaikat, hogy zárt egységekként láttassák őket, ám ezek az egységek – mint minden szimmetria – mindig a síkban hatnak; a holland alakok körvonalai ezzel szemben szögletesek és egyenetlenek, nem hatnak a szabályszerűség erejével, s így szabadabban, fesztelenebbül látjuk mozogni őket a térben.

A köztes tér önállósodását és a síkban összefogó átlók egyidejű kerülését szemlélteti megint csak a Geertgen-kép két tárgyalt jelenete; de az azonoságon belül a kompozícióban is hasonló különbségeket lehet felfedezni, mint a koncepció esetében. A johaniták, a valamilyen cselekvést végzőket leszámítva, sorokban álltak fel egymás mögé, egymástól egyetlen kissé balra álltór ugyanlül vízszintes záróvonal határolja őket, melyet középtől kissé balra álltór ugyanegy kimagasló fej; ez jóllehet enyhíti a sorok szinte architektónikusan szigorú rendjét, ám a piramidális egybefogás alárendelő hatását azért semmiképp sem érheti el. A portrécsoporton mindenképp nyilvánvaló valamennyi ragaszkodás a szabályszerű, bizonyos mértékig objektív kompozícióhoz, s ezt nyilván ugyanúgy a nyugodt portréhatás szándéka indokolja, mint a koncepció előbb megállapított mérsékletességét a fejek elfordításának terén.

Az égetési jelenet viszont már semmiféle nyomát sem áruja el a síkban ható szimmetriának: még az egyenletes sorba rendezés formájában sem. Itt is különbséget kell tennünk cselekmény és kísérők között. A cselekmény egészen hat a modern szemléletre, de nem a sorba rendezés, nem is a háromszög-kompozíció révén, hanem a középponti tárgy köré való csoportosítás segítségével, melyhez valamennyi alak igazodik. Alárendelés tehát ez is; de e hatás hordozója véletlenül sem a császár, hanem valami emberen kívüli, elemi: a tűz. E körül egy sarkával felénk fordított négyszöget írhatunk le, melynek csúcsait a hátsó poroszlok, a császár kísérője a földre omló köpenyben, a kő az előtérben a kutya és a térdelő poroszló kinyújtott lába között, valamint ugyanennél a poroszlónál a lapát vége adja ki. A szerkesztési elvet, amellyel itt találkozunk, később, a 17. század folyamán a legnagyobb mesterek alkal-

mázták, Rembrandt az élen; csupán hogy itt még a ténylegesen is központi tárgy az, ami köré a cselekmény rendeződik, míg később egy gödör vagy egy ág jelzi mindössze a fölötté lévő teret, amely köré Rembrandt koldusai vagy Adrian van Ostade zenészei és táncosai gyűlnek.⁵

A császár kísérte viszont, amely természetesen nélkülözi a síkbeli, szimmetrikus vonalakkal létrehozott összefogottságot, olyan tércentrumot sem kapott, amely a maga módján mégis objektív, a képen meglévő egységrementő eszköz lett volna. A szemlélő szubjektum azt látja, hogyan következnek az alakok egymás után a mélyülés szerint, s ez, mivel minden térészlelés szubjektív, az egység benyomását kelti benne. A modern elvárást persze nem eléghet ki ez a térszubsjektívizmus; Geertgen korában azonban nem csupán az előtér alakjainak megfelelő felnagyítása jelentett hatalmas előrelépést, de a világos és sötét értékek szembeállítás is, amellyel hátracsúszató hatást lehetett elérni. A sötét szercsenfej elválása a világos sziklától, s az ahhoz társuló kísérlet, mely a határsávokat szeretné egymásba olvasztani, már a későbbi fényárnyék festészetet sejteti meg, s még inkább érvényes ez – hogy mellesleg ezt is megemlítsük – a sötét kolostorkapura jobbra fent, amelynek csapórácsa sötétben hasít bele a mögötte lévő, napsütötte udvar világosába.

Nos, éppen e kísérlet kompozíciótlan voltán láthatjuk, hogy a térkompozíciót illetően – nem másképp, mint ahogy azt a koncepció egységrementő eszközről, a figyelemről megállapítottuk – először még objektív hatású fékre volt szüksége a hollandok végtelen szubsjektív hajlamának, ha nem akart természetlen önkényességé fajulni. E szabályozóeszköz alkalmazását viszont megtaláltuk már a johaniták portrécsoportján, s amit a koncepcióról már megmutattunk, ugyanazt elmondhatjuk a kompozícióról is, hogy tudniillik fejlődésére a holland csoportkép ugyan objektívista, s ezért késleltető, konzervatív, egészében mégis kedvező, normalizáló befolyással volt.

Az egyházi festészet mindenfajta összefüggéseitől megválva első ízben az úgynevezett jeruzsálemi zárandokok portréin jelenik meg a csoportkép. Miként a johanitáknál, itt is egyfajta vallásos egyesülésről van szó, amelynek tagjait pusztán az egyénenkénti örök üdvösség célja terelte össze, s ennek biztos elnyerése érdekében tették meg a zárandokukat a Szent Sírhoz, amiért a „Szent Szív vándorai”-nak is nevezték magukat. Jelvényük egy arany kereszt volt, amelyet piros szalaggal akasztottak a nyakukba, valamint a kezükben tartott pálmaág. Miután az egyesülés célja továbbra sem közhasznú és nem is földi volt, hanem merőben személyes és transzcendens, ezért képmásukat is csupán a csoportkép előfokának nevezhetjük; s noha a vallásos legendafestészet

puszta mellékágából immár önálló műfajjá lett, felfogásában azért, mint azt mindjárt megmutatjuk, továbbra is megmaradt még valamennyi az elbeszélő, a portréval ellenkező jellegből.

Napjainkig öt ilyen képmás vált ismertté:⁷ egy a haarlemi múzeum tulajdonában van, a többi Utrechtben, a Centraal Museumban található. Az első Jan van Scorel alkotása, aki 1520-ban maga is felkereste a Szent Sír, amiről van Mander így tanúskodik a festő életrajzában: „...s mikor hazájába visszatért, olajfestményen ábrázolta magát több jeruzsálemi zarándokkal. Ez egy hosszú-kás kép, amelyet még Haarlemben őriznek a jakobiták kolostorában, a Prinsenhofban.”⁸ De egy kivétellel az utrechti képeket is Jan van Scorelnek tulajdonítják, éspedig főleg annak okán, mert egyikükön, akárcsak a haarlemi képen, maga a festő, Jan van Scorel látható, s így nem volna kézenfekvő, hogy ezáltal más festette a képet, mint a Sír-testvérek festészeti művelő társa. Mivel pedig a többi utrechti kép közül kettő szorosan kapcsolódik az imént említetthez, ezekről is úgy véljük, hogy csak Jan van Scorel festhette őket, míg a negyediket és utolsót manapság rendszerint Anthonis Mornak tulajdonítják.⁹

A haarlemi képen tizenkét fél alakos jeruzsálemi vándor látható fedetlen fővel, amint párosával vonulnak balra, a festményt lezáró, felül félköríves keretbe foglalt Szent Sír-templom képe felé. A képet egy inas tartja, akinek feje előbukkan a keret mögül és a zarándokok felé tekint, így erősítve meg még jobban azok egyoldalú mozgásirányát; az inasból még a két kéz ujjhegyeit látani, melyekkel a képet (alul-felül) közrefogja és rögzíti is a térben.

A zarándokok kézbe fogott, vállnak vetett palmaágai messze fejtük fölé nyúlnak, s visszahajló végük maga is hozzájárul az irány kiemeléséhez. Háttérül falrészletet festett a mester: az alakok fejének felső vonalában táblás faburkolat látható, melynek kazettáiban az alattuk elvonuló zarándokok címere és jel-szava került megörökítésre. Alul, csípőmagasságban az alakokat egy vízszintes korlát mellvédje zárja le. A korlátra szögezett cédulák felirataiból tudjuk meg az egyes zarándokok nevét. A Scorel nevét őrző cédula sarka visszahajlik, jobbról a harmadik alak tartozik hozzá; őbenne maradt ránk tehát Scorel hiteles önarcképe.

⁷ Jeruzsálemi zarándokok további portréit tette közzé Sterck: *Portretgroep van Amsterdamse Ridders van Jerusalem uit 1519. Oud Holland*, 37. évf., illetve J. Six: *Nog eens: Cornelis Buys, Jan van Hout en Jacob Cornelisz. Oud Holland*, 43. évf., 1926, 144., aki az utrechti Centraal Museum 1519-es, négy jeruzsálemi zarándokot ábrázoló képét Jacob Cornelisznek tulajdonítja, és 1525 utánra datálja.

A kép koncepciójának az egységét a menet, azaz: valamilyen cselekvés adja meg, s ez a Szent Sír felé tartók egységes haladási irányában fejeződik ki. Egyetlenegy eseménynek az ábrázolását látjuk, melynek jelentősége a kultuszból ered, s ennyiben a felfogás továbbra is legenda jellegű, mint Geertgennél. De mivel a Szent Sír csak in efigie lett megörökítve, az ábrázolás jelképes, s ennyiben már, mint később még látni fogjuk, a legrégebb tiszta csoportportré rokona. És jöllehet a cselekmény egyetlen és határozott irányt szabott az alakoknak, a fejek elfordulása mégis sokkal változatosabb, mint a johanniták csoport-jájé Geertgennél. Korántsem követi valamennyi fej a menet irányát, hanem részben kifelé, a nézőhöz fordulnak, sőt egyikük hátrafelé; a szemek iránya viszont mindig a fejhez igazodik. Így egyszerre sikerült az egyes alakok mozgásában olyan változatosságot és egységet elérni, amely megszüntet mindenfajta dualizmust, és már önmagában árulkodik az ltáliát megjárt festőről. Justí kissé túl szigorúan ítélte meg e portréalakokat, mikor minden életszerűséget hiánynyolt belőlük; elfordulásukat túl egysíkúnak nevezte, s talán csakugyan azok, ha az utrechti képeket helyezzük melléjük, ám ha Geertgen johannita-képmásai felől közelítünk, szembeszökő a szubjektív felfogás terén tett haladás. Ha az egyes fejeiket sorra összehasonlítjuk a mellettük lévővel, hamarosan meggyőződhetünk, hogy azok is, nem csupán külső jegyeikben, de tartásukat és lelki jellemzésüket illetően is messzemenően egyenlítettek. De a legfontosabb, hogy a tekintetükből beszélő érzelmi kifejezésnek mit sem ártott a nagyobb mozgalmasság. Igaz: amit egy olasz mester festett volna bele ezekbe az arcokba, az teljességgel hiányzik; mert nem a saját szépség tartalmatlan mutogatása, nem is túlfűtött áhítat, nem akarat és nem érzés beszél ezekből a tekintetekből, hanem a lélek benső fegyelme és komolysága, amely azért a külvilág felé is nyitott, magyaráni: a figyelem. Legkevésebbé bensőségeseknek azok hatnak, akik egyenesen a nézőre tekintenek, s ezért túl sokat mutatnak szemükből – így a negyedik, a hetedik és a kilencedik tagja a sornak; egyedül saját pillantását sikerült a mesternek a közvetlen kapcsolat élénkségével és bensőséggel egyaránt megtöltenie. Furcsa módon visszafogott viszont a kezek ábrázolása: csak öt alakot láthatjuk. Hármójuk a maga palmaágát tartja. Egy áhítatosan imára kulcsolja kezét; a legelső, indianarcú zarándok maga elé nyújtja bal kezét, mint akit ámulatba ejt valami: csak a szent sirra gondolhatunk, ő lép elé elsőnek, s kíváncsisággal telik el láttán. Végül a negyedik alak azok közül, akik a néző felé tekintenek a menetben, széttárt ujjakkal tartja maga előtt bal kezét, mintha előre, a menet irányába akarna mutatni, a néző figyelmét erre terelendő, de az egész mozdulat óvatos jelzés csupán, ráadásul a kezét csak félig láthatjuk.

inkább nézhetjük büszknek, mint fél alaknak, s már nemcsak bal vállal fordulnak felénk, hanem szinte en face, egész mellkassal, mi több, egyikük-másikuk a korlát párkányára teszi kezét, félreérthetetlenül hirdetve mozdulatlanágát. Az alakok kétharmada továbbá többé-kevésbé függőlegesen a képsíkra, a néző felé tekint ki, s csak egyharmad veti pillantását – a kép közepe táján – balra, maga elé; tiszta profilfejjel – a haarlemi képen kettő szerepelt ilyen – itt egyáltalán nem találkoznak.

A cselekmény egységtերemtő eszköze így jószerével egészen kiszorult, mégpedig nyilván a portrészertő hatás kedvéért. Kérdésünk tehát: mint alapszik akkor a koncepció egysége? A feleletet csakis a kezek tevékenykedése adhatja meg, melyek ezúttal mind láthatók. Olyan tüntetően fogják át a szereplők kezükkel a pálmáikat, hogy nem kerülheti el szemünket: ezt a mozzanatot szeretnék láttatni a nézővel; vagyis a sírvándorok – akiknek kétharmada felénk is tekint – a pálmágra, szövetségük jelképére akarják felhívni a figyelmet. Azt láthatjuk tehát, hogy itt is, miként már a haarlemi képen, csak még erőteljesebben, a szimbolizmus lépett az elbeszélő cselekmény helyére. Egy valaki látszik csak kivételnek: a sor második tagja, aki összekulcsolt kézzel imádkozik; ám ha a néző felé forduló fejét hasonlítjuk össze a haarlemi kép imádkozó alakjával (aki szintén a második), s aki az áhítat célpontja, a Szent Sír felé fordul – nos, akkor rájövünk, hogy ez az imádkozás is szimbolikus jelentésű, s a szövetség közös céljainak egyikére szeretné felhívni a néző figyelmét.

Hasonló különbségeket állapíthatunk meg a haarlemi festményhez képest, ha a kompozíciót vesszük szemügyre. Az alakok ugyan még függőleges tengelyek, átlók nem kötik össze őket, s elfordulásaik is, mint láttuk, inkább egyoldalúak lettek a korábbi festményhez képest, úgyhogy már-már arra gondolhatnánk: visszatérésről van szó Geertgen szintjéhez, ha a néző felé fordulás túlsúlya és a szemlélő szubjektum (pontosabban szubjektumok) abban kifejeződő elismerése nem árulkodna a szubjektívizmus lényeges többletéről. De emellett jóval élesebb és szinte meglepő nyomatékot kaptak a vízszintesek is; az alakok szinte közbepréslődni látszanak nemcsak alul, ahol könyöküknél vágja el őket a kép széle, hanem kivált felül, ahol a fejek teteje egyszerűen le lett csapva. Csakis az lehetett ezzel a festő célja, hogy az alakok ne magasba törjenek, mint korábban, hanem sokkal inkább a háttérből kiválva „nyomuljanak” a néző elé; emiatt kerültek a kezek is túlnagyítva és harsányan megformázva az előtérbe, a néző szeme elé, s végül ezért kaptak a fejek sokkal inkább reliefjellegű, mint addig valaha is a holland művészetben – noha, mint azt még látni fogjuk, épp a legutolsó tekintetben Scorelnél még egy fokkal továbbment a fejlődés, s viszonylag

Mármost: ha a koncepció alapja kétségtelenül egy bizonyos cselekvés, s ebben nemcsak hárman vesznek részt, de mind a tizenketten, ez Geertgen johanitáihoz képest valamelyest eltávolodást jelent a cselekménnyel szembeni holand idegenkedéstől; de miután mind a tizenkét alak egyformán ugyanabban a szerepben lép fel, s egyikük sem tör fölényre a többivel szemben, ily módon sikerült elkerülni az olasz alárendelést és megőrizni a mellérendelést, amely az ábrázoltak mindegyikét egyformán és csonkítatlanul engedi érvényesülni. Van ugyan két fiatalabb és két idősebb a zárandokok között, s a ruházatból is lehet némileg következtetni a rangsorra; ám a cselekmény szempontjából egyenlőek, nem tudunk különbséget tenni parancsnokok vagy alattvalók között. Új és jelentős továbbá az az igyekezet, amely a cselekmény helyett jelképet szeretne a koncepció egységtերemtő eszközévé megtenni.

A kompozíció lényegében megegyezik Geertgen johanita-képének kompozíciójával, mindössze majdhogynem építészeti szigorúsággal uralja a festményt, s nagyrészt ez indíthatta Justit a kép negatív megítélésére. Tizenkét függőleges tengely feszül előttünk két vízszintes között; a mintaszertő szabályossággal elosztott címerek és a párhuzamos páлмаhegyek csak tovább fokozták az objektív törvényszerűség benyomását. Talán úgy érezte a mester, hogy az egyik elem nagyobb mozgalmasságát a másik annál merevebb szigorával kell ellensúlyozni. A fejek nem túlzottan reliefszerűek, a hatások lényegesen szerényebb kiemelést kaptak az elsőknél, de ennyi takarás is elég a térbeli viszonyok teljes tisztázásához. Az alakok összezsúfoltak, s ez valamelyest eltakarja a modern szem elől a levegő hiányát; mivel egyáltalán nincs hely levegőnek, azt se vesszük észre, hogy a mester nem tudott vagy helyesebben nem akart levegőt festeni. E menetelő sorok, közöttük egy-egy visszapiillantó alakkal, legközelebb a római császárkor elejének áldozati meneteiben lelik meg párhuzamukat, amilyen például az Ara pacis Augustae volt; emezzel még néhány más vonásban is rokon a kialakuló holland művészet, mely a figyelemnek továbbra is inkább általános, semmint egyénített és lokalizált kifejezést adott.

Az utrechti képek közül a legkorábbi azon tizenkét zárandókot ábrázoló lehet, akik 1520 és 1524 között tették meg utazásukat; ez nemcsak az iménti adatok miatt valószínű, de a fejek stíláriis kezelése miatt is, melyről alább még szó lesz.

E kép koncepciója lényegében azonos a haarlemi csoportképével: pálmavívó fél alakok kettős sora, akik valamennyien egy irányba fordulnak; ám metetről ezúttal már alig beszélhetünk. Nemcsak a cél hiányzik: a sírtemplom in effigie, de mindenekeelőtt a mozgást is kerülte a festő. Magukat az alakokat is

még a szóban forgó kép áll valamennyi utrechti közül a legközelebb a haarle-mihez. E háttérből előre irányuló mozgást végezettel kíséri egy síkbeli mozgás is az átlók révén, ám ezek az átlók nem a fő tárgyakhoz – az alakokhoz – kapcsolódnak, hanem másodlagos elemek – hol erre, hol arra ívelő pálmák – hozzák létre őket. Mind a két újítás – az erősebb relief és az átlók bevezetése – az olasz művészet, közelebbről Michelangelo hatásáról árulkodik.

Ha ezek után fölteszük a kérdést, hogy a portrészerűség nyert-e valamit ezekkel az újításokkal, kettős választ kell adnunk: igen is, meg nem is. Mindenképpen nyert az alakok sikeres elválasztásával, ami a cselekvés kiiktatásának köszönhető és teljesen kizár bármiféle alárendelést a közös tevékenységnek; nyert továbbá az erőteljesebb testszerűség, mozgalmasság és élelenség folytán. Viszont a holland portréművészet voltaképpen céljától – a hangulat ábrázolásától – Scorel festészete e tekintetben még jobban eltávolodott, mint ahogyan az már a haarlemi képen is történt, a néző felé forduló fejek révén. A tapintatható, testszerű elem most már túlnyúl is előtérbe nyomul, s a szemek is olyan kézzelfoghatóan ütköznek ki, hogy egyik-másik fej esetében jószerevével teljesen elvész emögött a lelki-szellemi, a szemlélődő tartalom, a figyelem.

És ahogyan a koncepcióban kárt szenvedett a jellegzetesen holland figyelem, ugyanúgy kárt szenvedett a kompozícióban a jellegzetesen holland tér-ábrázolás. A fejek és kezek előbukkanása a háttérből ugyan érzékeltetni tudja a teret, ám egyedül az alakok tömeghatása révén, míg az alakok között lévő tér most kevésbé tudatosulhat a nézőben, mint a haarlemi kép láttán. Nyilván ezzel függ össze az is, hogy a takarás most már nem volt elegendő a hátsó fejek kellő arányú mélyebbre helyezéséhez az elülsőkhöz képest, s ezért látszik úgy, mintha mind egy síkban foglalnának helyet.

Nem vitás: Jan van Scorel a romanizmusnak, a manierizmusnak volt üttörője Hollandiában. Megérezte, hogy a holland művészetnek legelőbb is az alakok objektívabbá tétele, az akarat és a háromdimenziós tömegszerűség ábrázolása terén kell behoznia az olaszokkal szembeni lemaradását, mielőtt legsajátabb feladatának – a figyelem és a köztes tér ábrázolásának – a folytatására gondolhatna.

A Jan van Scorelnek tulajdonított és a Szent Sír-zarándokok portréit ábrázoló utrechti képek közül a második tizenkét utazó alakját örökítette meg, akik 1463 és 1525 között tették meg vándorútjukat. Legelőbb egy évvel már így is túl vagyunk az előbbi képnél megnevezett dátumon; s noha most jóval korábbi időpontok is számításba jöhetnek, már maga a kép is elárulja továbbfejlesztett koncepciójával és kompozíciójával, hogy csak az iménti után keletkezett.

Ezúttal is tizenkét alakot látunk tehát, közöttük Scorelt. Egyik-másik fej azt a benyomást kelti, mintha utólagos kiegészítés volna;* de a mester ezúttal nem sorba állítva helyezte egymás mellé az alakokat, hanem először az első sor öt alakját festette meg, majd utána illesztette mögéjük a többi. Egészen nyilvánvaló a hatás is: az első és a hátsó sorok újra erőteljesebben elválnak egymástól, miként változatosabb lett az alakok testtartása is – dacára a függőleges tengely megőrzésének. Miután kivételesen előre vettük a kompozícióbeli fejlődés taglalását, hadd fűzzük hozzá mindjárt, ami még erről mondható. Aligha kerül el bárki figyelmét némelyik fej és kéz erőteljesebb reliefjellege (elég szemügyre vennünk a három legelső alakot). A pálmák által kirajzolódó átlókban viszont a paralelizmus és az ellenpontosítás bizonyos törekvését vélem felfedezni, amely az olasz mintát követve arra irányul, hogy az alakokat a síkban összekapcsolja egymással; ám másodlagos szereplőkként mégiscsak túl erőteljen ahhoz, hogy ezt a hatást feltétlen kiválthassák, amely egyébként nem is felel meg még igazán a holland művészetnek fejlődése ekkori fokán.

Haladást látunk ugyanakkor a koncepció terén annyiban, hogy most már a túlnyomó többség – a tizenkét fejből tíz – a néző felé fordul. A maradék kettő ugyanabba a ferde irányba néz, jobbra; egyikük (az utolsó előtti balról) kisebb méretei miatt teljesen háttérbe szorul, a másik pedig (jobbról a harmadik) bal kezével pillantását követi, s hüvelyk- és mutatóujját egymáshoz illesztve olyan mozdulatot tesz, mint aki valakinek a szavait kíséri figyelemmel, ám tagjelzésének célpontját hiába keressük a képen; mert a két előtte álló alak nem árulkodik semmiféle reakcióról, hanem nyíltan a nézőt méregeti tekintetével. Az egyoldalúan megsejtetett kölcsönviszonyt tehát a közösség érzékeltetésének jellepes eszközeként értelmezhetjük csupán. Imádkozó tartást ezúttal ketten öltöttek; élénk tekintettel néznek ránk, s ezzel minden kétséget kizáróan bizonyítják áhítatuk szimbolikus voltát.

A harmadik képen kilenc alak látható; újuk 1525 és 1535 közé esett. Ez a kép, legalábbis részben, már nem Scorel kezétől származik, mivel a női alakot más festhette, mint a többi. Feltűnő továbbá az ugyancsak széles ecsetvezetés, amely mindenekelőtt a jobbról harmadik, terebélyesen az előtérbe helyezett alaknak kölcsönöz rendkívül erőteljes reliefjellegét; a pap vonásaiba ve-

* Amint H. Schneider az 1929-es londoni holland kiállítás katalógusában megállapítja, balról a második fej – valószínűleg 1667-ben – Isaac Willaerts, balról a hatodik pedig – 1899–1902-ben – Hausen professor restaurálásai nyomán kapta meg mostani alakját.

gyűlő rártartásig látán akár olasz szemléletre is gondolhatunk. Nem kerülhet el a figyelmünket balról a második alak sem, aki nemcsak hogy egyenesen szembenéz velünk, de bal kezével egyben valami kő alakú tárgyat is nyújt a néző felé. Ennyire közvetlen kapcsolat a képen ábrázoltak és a néző között a holland művészetben már a 15. század folyamán is előfordult, az egyedi portré műfajában. Az olasz festészetben a legendaképek terén vált fokozatosan elterjedté a quattrocento végétől, míg aztán Correggio (például Szent Geminiano alakján, valamint a Madonnát és Szent Sebestyént ábrázoló drezdai képen) – Scorel csoportképeivel körülbelül egy időben – a szubjektív hatás fő eszközeinek tette meg. Meghonosítása a holland csoportképfestészetben igen jól összeférne Scorel-lel is, hisz a haarlemi képen, mint láttuk, mindjárt több alaknál is alkalmazta, s a két korábbi utrecht-i képen aztán mindinkább érvényesítette ennek előfeltételét – azaz a fejek néző felé fordítását, ami elvételével előfordul már Jan van Eycknél is, de a 15. század folyamán mindvégig kivétel marad, és Geertgen johannita-portréján is hiába keresnénk.

Ezzel lezárult a csoportképek köre, melyek teljes, illetve közelítőleges bizonyossággal Jan van Scorelnek tulajdoníthatók, s most már csak időrendjük tisztázása maradt hátra. Pontos dátum ugyan egyikre sem került; ám a záródokumentak alapján föltehetjük, hogy az először tárgyalt kép az utrechtiek közül 1524, a második 1525, a harmadik pedig 1535 után keletkezett. A haarlemi kép viszont aligha festődött 1525-nél korábban, mivel a mester csak ekkor érkezett Haarlembe – az Utrechtben kitört belső zavargások elől menekülve; de miután legkésőbb 1528-ban újra visszatért Utrechtbe, a haarlemi kép keletkezését a húszas évek második felére, vagy kevésbé későbbre kell tennünk.* Ennek példája buzdíthatta az utrecht-i Szent Sír-testvéreket utánzásra; először a legfiatalabb zárandokok, az 1520 és 1524 közötti évekből festették meg magukat, majd őket követően négy idősebb nemzedék. Miután pedig még ezek a portrék is a húszas évek alatt keletkezettek, meglepő a különbség közöttük és a haarlemi kép között. Emögött magyarázatként az itáliai utazást sejt-hetnénk, ha nem volna ellene, hogy Scorel maga is zárandokként szerepel a képen, így pedig már maga mögött tudhatta az utazást, amikor a képet festette. Mindenképp tartozik még a művészettörténet a sürgető feladattal, hogy az északi Hollandia eme úttörő romanistájának fejlődését megvilágítsa, elemezve

* Hoogewerff: *Jan van Scorel* (Haag, 1923) című műve szerint az utrecht-i jeruzsálemi zárandokok első és második sorozata korábbi a haarlemi jeruzsálemi zárandokokénál.

és összehasonlítva összes többi fennmaradt festményét is. Mert csak akkor ítéltetjük majd meg teljes bizonyossággal, mennyire szerzője Scorel az utrecht-i csoportképeknek – jóllehet ez már ma igen valószínűnek látszik –, bármennyire bizonyos is, hogy e festmények mindenképp haarlemi munkásságának indítatásából származnak.

Míg egyik oldalról tehát mindenestül hollandként mutatkozott meg előttünk Scorel portréművészete, addig másfelől a nemzeti iránytól eltérni láttuk az itáliai felé. A Scorel előtt lebegő cél figyelem és nagyság, önkítáruklkozás és elzárkózás egyesítése volt. Scorelnél – aki az óholland stíluson sohasem tudott igazán túljutni – tökéletesebb fokon érte el ezt az eredményt tanítványa, Anthonis Mor, akinek feltehetően joggal* tulajdonítják az utrecht-i csoportképek közül az utolsó, öt sírtestvért ábrázolót 1541-ből. Nyilvánvalóan a mester ifjúkori alkotása; de már itt is világosan meg nyilvánulnak azok a jegyek, melyek műveit később jellemezték. Noha az alakok majd mind más és más irányba tekintenek, egyikük pillantása sem találkozik egyenesen a néző szemével, s ekképp ismét elmarad a szubjektív kapcsolat. Maguk az alakok is mintha megint hátrébb szorultak volna; alul igazi fél alakokként, felül fejfedőjükkel egyetemben lettek megfestve. Testi megjelenésük zárttságában e fejek felül-műjájá Scorel valamennyi alakját; hiányzik viszont belőlük utóbbiak érzelmi gazdagsága. Kifelé zárt, teljes személyiségeknek illik tekintenünk őket, imponálni akarnak nekünk, s ezt bizonyítja a válaszkészség módja is, ahogyan ujjuk a pálmáigat és a keresztet fogja. Ehhez az olaszos törekvéshez hozzávégyül viszont, kivált a két ifjúnál, az a tűnődő, északias kifejezés, melyet Mor később ugyan elhanyagolt a nagyság ábrázolásának kedvéért, de anélkül, hogy akár az utóbbiban is bármikor csak a külső hatást kereste volna.

Az utrecht-i iskola ezzel olyan útra tért, amely a flamanddal szinte párhuzamosan haladt: Mor portréfestészetének problémáját később Rubens vetette fel újra, s talált rá aztán újlagosan és egész más eszközökkel megoldást. A holland nemzeti portréfestészetnek Utrechtől immár nem volt mit várnia. Mihelyt a vallásos elem eltűnt belőle, az utrecht-i mesterek minden érdeklődése megszűnt iránta, s a néhány lövésztabló, amelyet Moreelse a 17. században festett, késői és magányos, még magyarázatra szoruló kivétel csupán. De más holland vá-

* A képet Morónak tulajdonítja H. Hymans is: *Antonio Moro*, 1910, 16., valamint Hoogewerff *Scorel*-könyvében. Mornak egy 1544-es, jeruzsálemi zárandokokat ábrázoló képét Berlinben őrzik.

rosok szintén képtelennek bizonyultak a tiszta csoportportré kifejlesztésére, amint a romanizmus bevonult műtermekbe. Kiváltképp így volt ez Haarlemben, az északholland városok akkor legjelentősebbikében. Egyetlen városnak sikerült csupán eleinte megőriznie viszonylag teljes nemzeti önállóságát: a la-gunák városának az Amstel partján. Amszterdamé, a valódi csoportportré megteremtésének érdeme is, és ő volt az, aki a legkorábbi, a vallási háborúkat megelőző időben a holland művészek közül azt egyedül ápolta.

Korábban már kifejtettük, hogy az olasz festészet sohasem juthatott el a valódi csoportportréig, mivel a cselekvés, vagyis az akarat s az ezzel öncélúan összefonódó érzelmi festészet volt, így pedig nem fordulhatott mélyebb megértéssel a csoportképfestészet felé – az önzetlen figyelem – felé. Van azonban az olasz festészetnek legalább egy olyan területe – a velencei –, amely lát-szólag kivételt képez ez alól az általános szabály alól. A 16. századi velencei festészetet már Jakob Burckhardt egzisztencia-festészetnek nevezte, s állította így mindenekelőtt a firenzeiek cselekvés- és érzelmfestészetével szöges ellentétbe. Ez valamelyest csakugyan megteremtette a csoportportré kifejlődésének alapját, s most azt kell megvizsgálnunk, mennyire valósult meg a csoportkép Velencében ténylegesen is.

Annyi megszorítást máris kell tennünk, hogy az egzisztencia-festészet nem feltétlenül jelent egyet a hangulatifestészettel, valódi csoportportré pedig csakis az utóbbitól alakulhat ki. A velencei festészetet az érzelem, vagyis a belső mozgalmasság kiiktatása jellemzi. Főleg ez magyarázza ama külső nyugalalmat az „egzisztenciá”-nak, amelyet mi, modernnek gyakran hajlamosak vagyunk éppolyan hangulattalainak látni, mint a valóban önzetlen figyelmet – de amelyek gyökere igazában az elkülönítő akarat latin törekvése. A velencei alakok nyugalma sokkal inkább rokon a keleti közönyösséggel, mint az északiak érzelmi mélységével. Egy olyan művészt – igaz – mégis adott Velence a világnak, aki, úgy látszott, valamennyire képes lesz az egzisztencia-festészetet hangulatifestészté szellemíteni át: Giorgionét. Ám e mester olyan fiatalon halt meg, hogy az itt tárgyalt szempontból semmi érdemlegeset nem hagyott hátra, s az a honfitársainál amúgy sem talált volna mélyebb megértésre. Rangutódja a velencei festészet élén, Tiziano pedig az érzelmet nyomban ama barokk – s nekünk mára hamisnak tetsző – látszatkonfliktusba állította az akaratral, amelynek révén a velencei festészet aztán csatlakozhatott az itáliai barokk egyetemes művészetéhez.

Az kézenfekvő, hogy az egzisztencia-festészet csakis elősegíthette az egyedi portré kialakulását, amint ezt számtalan mű – mindenekelőtt Tiziano és Tin-

toretto alkotásai – bizonyítja. Nem találni viszont egyetlen olyan fejet közöttük, amelyet északi értelemben érdelemgazdagnak nevezhetnénk, s még ama kevés esetben is, ahol a festő igyekezett elmélyíteni a lelki jellemzést, inkább a hangulat ellentéte születik meg valamilyen elkülönítő mozzanattal – nekünk éles kontraszttnak tűnő – hozzávegýtése révén.⁸ A velencei portréfejek nem kívánják ugyan leigázni a nézőt, de büszkén hirdetik önhatalmuk fölényét vele szemben. Ma gyakran keverik össze – tévesen – az egyéniséget az önzéssel; az akkori velenceiek szemléletében a két fogalom csakugyan egybeesett.

A hangulattművészet vitathatatlan csírája, de nem több volt tehát az, amit a 16. századi Velence festészetében megfigyelhetünk. Dacára Giorgone oeuvre-jének, ahhoz sem volt elég erős, hogy igazi zsánerfestészté fejlődhesen, elégséges volt viszont ahhoz, hogy legalább a csoportképfestészet előfokáig eljusson. A 16. század második felének Velencéjében találkozunk a valódi csoportportré egy fajtájával, s az abban rejlő párhuzam a holland viszonyokkal tovább figyelemre méltó kifejezésre is lett, hiszen az Adria-parti kereskedőközösség társadalmi rendje maga is létrehozta a polgári testületeket. De a szövetségek – az úgynevezett scuolák – nem valamely közös, az egész polgárság javát szolgáló tevékenység jegyében születtek, hanem egyházi jellegűek voltak, akár a johanniták és jeruzsálemi zárandokok Haarlemben és Utrechtben. Egyesülésük fő hajtóereje nem annyira a közös célnak való alárendelés volt – amelynek megvalósításából az egyén esetleg semmit sem profitált –, mint inkább az örök üdvösség megszerzése – amelyet bizonyos mértékig ki-ki magának tartott fenn. Mint már említettük, ezen a fokon nem jutottak túl Hollandia déli, a latin hatás iránt továbbra is nyitott részén sem. Ahogyan a 17. század flamand lövészegyletei – a hollandoktól eltérően – megőrzik félig egyházi szervezeteiket, s a földi ügyek intézését az Atyaistenre és a legfelső hatalomra bízák, ugyanúgy mondhatjuk el ezt a velencei scuolák confratellióiról: kizárólag lelki üdvük érdekében keresik mások szövetségét, e lelki üdv pedig a legszigorúbban magánügy.

A velencei csoportportréról, amely főleg Jacopo és Domenico Tintoretto műhelyéből fejlődött ki, ily módon eleve azt várhatjuk, hogy szemléletében nemigen juthatott tovább annál a foknál, amit például Jan van Scorel jeruzsálemi zárandokai képviselnek. Epizódja csupán a művészettörténetnek, s bennünket, miután az északi csoportképpel szeretnénk megismerkedni, nem készítet közelebbi tárgyalására. Egy példa erejéig hadd világlítsuk meg mégis röviden a velencei csoportportré jellegét, csupán hogy vizsgálódásunk tulajdonképeni tárgyát egy tőle eltérővel összehasonlítva, jobban kidomboríthassuk. Például

szolgálhat két kép, mindkettő tizennyolc confratellóval (egykor a bécsi Képzőművészeti Akadémián, Kat. Nr. 2. és 3.; 1918 óta Velencében): mint Ludwig a velencei királyi állami levéltárban megállapította (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXII, Heft 6, XV. 53. sz.), eredetileg a Madonna dell'Orto melletti Scuola dei Mercanti tulajdonában voltak, s feltehetően Domenico Tintoretto művei, jöllehet a fejek elsőrendű kidolgozottsága miatt egészen a legutóbbi időig – elhamarkodottan – Jacopo Tintoretto alkotásának tartották őket. A velencei csoportképfestészet legvégő, legtokéletesebb állomását szemlélteti számunkra e két mű; előzményeik olyan képek voltak, mint például a San Marco három prokurátorának ábrázolása a Madonnára előtti, vagyis Memling kórházfőnökeinek és -főnöknőjainak ábrázolása a példái. Eközben csak az a feltűnő, hogy délen ennnyivel később jutottak el ehhez az állomáshoz, mint északon. Itt még az ábrázoltak szorosan összekapcsolódnak a kegyképpel, ám a festmény már a szentek kísérlete nélkül jeleníti meg őket; mégis rögtön világos, hogy önmagukban ezek a képek nem állják meg teljesen a helyüket. Két szárnyról lehetett inkább szó, s közöttük gyanítható a kegykép. Nem mintha közvetlen adattal bírnánk egykori meglétéről; ám ha soha nem létezett volna, akkor is kezdettől fogva az lehetett a vezérgondolat, hogy a néző majd úgys kiegészíti a kétoldali kegyelet tárgyát.

Hasonlóan Scorel jeruzsálemi zárándokaihoz, a velencei gyülekezetek portréi is arra a szemléletre alapulnak tehát, hogy a gyülekezeteket közös és közös természetű cselekvésük fűzi egybe. Mindössze az olaszok számára ez az egybefűződés jóval erősebb, parancsolóbb és egyöntetűbb: a szereplők szabályos sorokban térdelnek egymás mögött, s valamennyiük feje ugyanabba az irányba fordul. Mi több: a bal szárnyon valamennyi tekintet egyformán a nézőre irányul, míg a jobb szárnyon mintegy egyenesen előre néz a fejük. Az elnökök a legelőkelőbb helyen térdelnek, s ezenfelül még hermélinszegélyes, vörös bársonytálárjuk is elárulja őket. Hollandiában jó ideig tartott, mire a tisztek a céh többi tagjához képest ilyen domináns helyre kerültek.

Míg tehát a szereplők egységes térdelése és imádkozása belső egységgel (a kegyeletteljesítés aktusával) ruhazza fel az alakcsoportot, addig másfelől nem hiányzik a szemlélő alannyal való külső egység sem. A bal oldalon valamennyi fej a néző felé tekint, méghozzá a pillantások irányának annyira jelentéktelen elteréseivel, mint egyetlen régebbi holland mesternél sem, úgyhogy már-már az a benyomásunk, mintha csakugyan egyetlen nézőt képzelt volna el a festő. A jobb szárnyon viszont, amint említettük, megoszlik a tekintetek iránya. Kétségtelen mármost, hogy a mi modern felfogásunk szempontjából itt feloldha-

atlan ellentét feszül a külső és a belső egység között: a néző felé kitekintőket nem kötheti le egyszerre mindenesztül áhítatunk is, amely a belső egység alapja, s fordítva, az áhítatba menekültek nem kapcsolódhatnak össze a nézővel szemezve külső egységbe. Mindenesztül barokk konfliktus ez, mely az olaszokat nemcsak hogy nem zavarta, de jóval inkább megfelelt jellegzetes művészet-akarásnak, emiatt aztán soha nem is igyekeztek feloldani ezt az ellentétet. A hollandoknál viszont éppen a belső és külső egység harmonikus összekapcsolásának keresésében találjuk majd meg egész csoportképfestészetünk legbenső problémáját.

A kompozícióról csak annyit mondanánk el itt, amennyi a bizonyításhoz szükséges, hogy tudniillik az alakok közötti szabad tér velenceieknek tulajdonított önállósítását (amivel a tájábrázolásban elért érdemeik összefüggnek) hasonló megszorításokkal kell tekintenünk, mint – korábbi küzdelmek után – a hangulatszerű figyelem nem kevésbé nekik betudott emancipációját. Úgy fogalmazhatnánk: a velenceiek nem önmagáért kíséreltek a köztes tér ábrázolásával, mint az északiak, hanem az az által körülvevő alakok fenségességét növelendő.

A confratellók alakjai mindkét oldalon zárt, négyzetű tömeget képeznek, amely sarkával előreugrik, s a Tintoretóra igen jellemző átlós alapvonalak határozzák. A hangsúly így a tér kitöltésére esik, a köztes tér viszont erősen visszaszorul a látványban. Mert bár sokkal szabadabban és szellősebben lebegi körül az alakok tömegeit, mint a korabeli holland csoportportrékon, a modern néző számára azonban mégis túl bizonytalan marad, hogyan is találhattak helyet ezek az alakok egymás mellett és mögött, és semmilyen eszköz nem hívja fel különösebben a néző figyelmét a levegőre, amelynek kivált a háttérben, a fal felé kellene áramlania.

Hollandia déli, továbbra is katolikus részén sem tudott a csoportképfestészet soha túljutni az előzmény fokán. Az ábrázoltak még a 17. században is – Hermann Riegel ismertette meg bennünket egy sor idevágó példával (*Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte* I., 142. sk.: flamand lövésztablóról, 150. sk.: flamand céhmestertablóról) – rendszertörténetet azonban jobban érdekeltek a 16. század ilyen jellegű műemlékei, melyek közül több is – dr. Fortunat von Schubert-Soldern szíves közlése szerint – Brüggeben található. Így Pieter Pourbus triptichonja 1559-ből, a St. Saviour-székesegyházban, melynek külső szárnyán a Légméltóságosabb Oltáriszentség Testvéri Szövetségének 15 tagja látható, amint Szent Gergelynek segítkezik a misénél; egyikük

sem fordul tekintetével a néző felé. Tintoretto tárgyalt velencei műveinek legkövetlenebb rokona viszont ama két csoportkép a Confrerie du Saint Sangban, amelyek az 1902-es brüggei kiállítás összkatalógusában a 365-ös és 366-os számon, az egyik Pourbus alkotásaiként szerepelnek;* ezen ugyanis a portrécsoportok elváltak a kegyképtől, a testvériség tagjai összekulcsolt kézzel imádkoznak, de pillantásuk ugyanakkor kifelé, a nézőnek szól.

JEGYZETEK

1 *Ein Vortragsbild des XV. Jahrhunderts*, in *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*, új sorozat I., 103.**

2 A figyelem ilyen sajátos, intímabb fajtájának a hangsúlyozása az, amiben például az *Ara pacis Augustae* (Augustus bekeöltára) áldozati menetei a klasszikus művészet pánathéni meneteitől különböznek, mely utóbbiakon főleg csak a cselekmény ábrázolását látjuk, s a pszichikum ebben teljesen beleolvadna – különös, hogy ezt a körülmenyt eddig semmilyen szempontból nem méltatták kellőképp figyelemre. Így a római császárkor volt az is, amely a szemet, a figyelem legnemesebb kifejezőeszközét eladdig ismeretlen kidolgozottsággal ruházta fel, úttörő módon minden későbbi kor, s kivált alapvetően a keresztény művészet számára. A római császárkorban először merre megtenni a művészet, hogy a tekintet irányát a fej irányától eltérően ábrázolja, s ezzel az elsőnek (azaz a mögöttes rejlő figyelemnek) önálló jelentőséget kölcsönözön az akarat mellett (amely a többi testrész vezérleje).

3 Cselekmény és alárendelés térhódítása legvilágosabban a *Santa Conversazione* történetében követhető nyomon; délen itt tudott a legértékesebben és legszívósabban fennmaradni a középkori szemlélet.

4 A temetési jeleneten is mindenestül érzélemmel alakul át a cselekvés. Jól jellemzi ezt a Krisztus-típust követő alak, aki kinyújtott jobbának mutatóujjával a szarkofágra mutat, mintha most akarná csak felhívni rá a tetemvivők figyelmét. Ugyanezt az eszközt – vagyis, azt az ábrázolást, mely a cselekményt kimondott szavak (például egy parancs) közvetlen következményének láttatja, s így bizonyos mértékig pszichikai okra vezeti vissza – később gyakran alkalmazta Rembrandt is; legismertebb példája ennek az *Ejjeli orjálat*, a Geertgen festményével legrokonabb pedig a Frigyes Henrik orániai herceg tulajdonából származó müncheni képek együttese, melyre alább még visszatérünk.

5 Ezzel kapcsolatosan hadd utaljunk még a leghátsó, a csontokat a tűzbe szóró poroszló felénk lehajtott feinek különös rövidülésére. Szerencsés megoldásnak találhatta a meseter, mert még kétszer megismételte: a már említett johannitánál, amelyik a kopsorsóba

* A két csoportképet az idősebbik Pieter Pourbus festette 1556-ban (vö. Fierens-Gevaert: *La Peinture à Bruges*, Bruxelles, 1922, 53. illetve 78. tábla).

** Max Friedländer: *Geertgen van Haerlem und Hieronymus Bosch*, Berlin, 1927, 20.

néz, valamint a Keresztelő János tetemét kopsorsóba helyezők egyikénél. Minden perspektíva – ami mindig is csak vonalperspektíva – önmagában képes sejtetni a térhatást pusztán az alakon, s az olaszok emiatt kedvelték és fejlesztették ki annyira. A hollandoknak viszont kezdetben szintén emiatt volt meg minden okuk arra, hogy kerüljék, s így tett Geertgen is, ezzel az egy kivétellel. Ez viszont felveti a kérdést: mit kívánt valóján kifejezni vele. Meglátásom szerint azért kedvelhette meg ezt a motívumot, mert belső életet tud kifejezni anélkül, hogy a szemeket is látnánk, márpedig a többi alaknál a szerepekben összpontosul a figyelem kifejezése. A kíséret alakjai közül is egyedül a szecsent ábrázolta a festő oldalirányba mozgó fejjel és gesztikuláló ujjakkal, s ő az egyetlen, aki hátulról mutatja felénk a fejét. A későbbi holland művészet szereti lehajlva ábrázolni a figyelő fejet, hogy ne csak a szemek érzéki látványát, de a tekintet hatását is mellőzhesse, s így a belső életet mintegy a szemüveg feletti ármányból sejtse meg – amivel már a modern szubjektívizmushoz került jelentősen közelebb.

6 Hymans Mander *Schilderboek*ének francia kiadásában (*Le livre de peintres de C. v. Mander*) a 311. lapon, a 4. jegyzetet, a fenti adatot „Johanniter-Commendé”-re javítja, s a kép a múzeumi katalógus szerint csakugyan innen került a haarlemi múzeumba. – Magyar fordítása: Karel von Mander: *Hímezes németalföldi és német festők élete*. Budapest, Helikon, 1987. 88. Fordította Szondi Béla.

7 Karl Justi ítélt így az utrechti képek szerzőjéről, aki első és alapvető leírásukat adta Jan van Scorelről írott tanulmányában a *Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen* II. kötetében, 193. skk. Mivel magam csak fényképfelvételekről ismerem az utrechti képeket, annál is kevésbé kívánnám kétely tárgyává tenni Scorel szerzőségét, hisz ugyancsak zarba jönnék, ha más mestert kellene megneveznünk helyette e képek alkotójaként, melyek világosan árulkodnak mind a portréfestő alapos tudásáról, mind arról, hogy megjárhatta Itáliát. Mégis feltétlen megemlíteném, hogy Scorelnek az utrechti képen látható címere (az ötödik fejjel) rokon ugyan, de nem azonos azzal, amely a bizonyos mester által festett haarlemi képen kiseri (jobbrol a harmadik fejjel), így pedig felmerülhetne a gyanú, hogy az utrechti kép festője nem ismerte pontosan Scorel címerét, vagyis mégsem Scorel volt, hanem valaki más. A két alak arcvonásai ez idő szerint nem hasonlíthatók össze ugyanígy, mivel épp Scorel fejt az utrechti képen erősen átfestet, s a fényképen így egészen homályosan látszik. E vonatkozásban is kénytelen vagyok azonban annyit megjegyezni, hogy ennél az átfestettnél sokkal több rokonságot mutat számomra a haarlemi kép hiteles Scorel-fejével az utrechti képek ama feje, amelyik a Scorelnek tartott előtt (vagyis attól jobbra) tekint ki a nézőre. Fel kell tehát tennem a kérdést, hogy vajon az utrechti képre nem utólag került-e fel a címér és a feliratok, avagy nem újították-e fel őket később mindenestül – a jelenleg folyó tisztítás erre bizonyosan egyértelmű választ ad majd.*

8 Jellegzetes példa erre talán Doetsch londoni aukciójának képe, az *Egy úr portréja* lehetne, amelyet Berenson (*Italienische Kunst*, Leipzig, 1902, 114. skk., uo. ábra is) Giorgione után készült másolatnak tulajdonított.

* Riegl kételyeit a tisztítás sem erősítette meg, az utrechti képeket ma is Scorel alkotásainak tekintik. Hoogenwerff: *Jan van Scorel* (Haag, 1923) című művében az 5., 6. és 12. számon tünteti fel őket *œuvre-katalógusában*.