

REMBRANDT BUDAPESTEN

PAPP SÁRA ÍRISZ

Rembrandt és a holland arany évszázad festészete

Szerk. Ember Ildikó, Koruhely Nikoletta,
Tátrai Júlia, Vécsey Marcell

Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2014.

607 oldal

A Szépművészeti Múzeum *Rembrandt és a holland arany évszázad* címmel bemutatott kiállítása komoly diplomáciai és kultúraközvetítő szerepet vállalt: a Régi Képtár 40 festményén túl 138 európai vagy észak-amerikai gyűjteményből kölcsönzött művet állított ki.¹ A képek többsége még sohasem volt látható Magyarországon, ám a bemutatott anyag nemzetközi téren is kiemelkedő, azokban a 2014–2015 fordulójára körüli hónapokban a budapestihez fogható, Rembrandt köré szerveződő időszakos kiállítást Európában csak Londonban lehetett megtekinteni.²

A művészettörténeti közhelyek újraértelmezése kulcskérdése lehetett volna mind a katalógusnak, mind pedig a kiállításnak, ugyanis a kollektív gazdagsága, politikai és interkulturális kontextusai olyan, a múzeum korábbi történeti tárlatain is alkalmazott eljárásokat vagy a nyugat-európai és angolszász országok muzeológiai gyakorlatából ismert interpretációs kereteket igényelnek, amelyek dialógust kezdeményeznek a befogadói horizont és a műtárgyakban rögzített vizuális tapasztalat között.³ A magyar művelődésben betöltött szerepe ismeretében a Szépművészeti Múzeum joggal felróható, hogy a kiállításnak sem a kommunikációs-marketing kampánya, sem a katalógusa nem jelezte, illetve fejtette ki, milyen kultúra-értelmezési mintákat kíván ösztönözni a műtárgyak

1 ■ *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete*. Szépművészeti Múzeum, 2014. október 31. – 2015. február 15. (<http://m.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/rembrandt-es-holland-arany-evszazad-festeszete-1425>)

2 ■ Rembrandt: The Late Works. *National Gallery*. <http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/rembrandt-the-late-works>. A londoni kiállítás a Rijksmuseumba is átkerült: <https://www.rijksmuseum.nl/en/late-rembrandt>

3 ■ Az új muzeológiáról: Margaret A. Lindauer: After the Critiques. In: Breda Trofanenko (ed.): *Beyond Pedagogy: Reconsidering the Public Purpose of Museums*. Sense Publishers, Rotterdam, 2014. vagy: Susan A. Crane: Memory, Distortion and History in the Museum. In: Bettina Messias Carbonel (ed.): *Museum studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell, Oxford, 2012.

4 ■ Baán László: Köszöntő In: *Rembrandt és a holland arany*, 16. old.

teátrális bemutatásával. Ehelyett megkérdőjelezhetetlen magyarázóelvként tüntették fel a történeti nézőpontot. Ember Ildikó, a kiállítás kurátora és Baán László, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója a kulturális nyilvánosság számára kiadott közleményeikben a Rembrandt-oeuvre magyarországi megtekinthetőségét, a szerzői portréként interpretált életműnek a művészettörténeti tradícióra gyakorolt hatását és a Régi Képtár állandó anyagának jelentőségét emelte ki:

„A gyűjtemény kiemelkedő darabjait tágabb kontextusba helyezve felhívják a figyelmet saját anyagának gazdagságára [...] Rembrandt géniusza mély befolyással volt jeles tanítványok és követők egész sorára, s ezzel egyidejűleg festők sokasága virágoztatta fel a holland városok képi kultúráját.”⁴

A kiállítás önértelmezése szerint a történeti beágyazottság és a rembrandti hagyományteremtés kettősége nyomán létrejövő monografikus struktúra így nem csupán a Rembrandt-életművet világítja meg, hanem az aranykor képkultúrájának művelődéstörténeti helyét is érthetővé teszi. Noha az elmúlt években megrendezett, egy-egy európai festészettörténeti periódust bemutató tárlatokon is törekedtek a műtárgyak kronologikus elrendezésére, a budapesti Rembrandt-kiállítás képei hét tematikus szekción keresztül (történelmi háttér, portréfestészet, bőség, vallás, Rembrandt és köre, városi élet és Vermeer, tájképfestészet) olyan narratívát bontottak ki, amely az Egyesült Tartományoknak az európai politikától eltérő fejlődését nem másodlagos kontextusként kezeli, hanem a festményeket és korabeli tárgyakat metonimikusan lineáris történetbe rendezve a köztársaság társadalmi, kulturális és gazdasági felemelkedését kívánta elbeszélni.

Már a kiállítás legelején az elrendezés úgy vezeti a néző tekintetét a meghatározó politikátörténeti eseményektől, személyek vizuális reprezentációitól az allegorikus festményeken át az aranykor társadalmi életét megjelenítő képmásokig, ahogyan Johan Huizinga *Hollandia szellemi ismérve (Nederland's geestesmerk [1935])* című esszéjében látjuk megelevenedni a heroikus önértelmezési modellektől mentes, demokratikus polgári nemzetkaraktert. Huizinga szerint a holland népet átható *nemzeti szellem*, azaz a köztársaság lakosaihoz kötődő értékrend, formaérzék és gazdagság a politikai függetlenség nyomán jött létre, és minden

művészeti ág, közöttük a festészet is a nemzet lenyomata: a képzőművészet fellendülése a holland nép sikereivel hozható kapcsolatba, és a korabeli festmények is a nemzeti érzéseket, valamint a holland és flamand nép közötti különbségeket dokumentálják.⁵

Huizinga későbbi, *Hollandia kultúrája a 17. században* (*Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw* [1941]) című műve a *Holland szellemtörténet* érvrendszeréhez hasonlóan a holland anyagi kultúra létmódját a politikailag szuverén állam értékrendjéből vezette le. Míg Európa más államaiban a „pompa és méltóság, teatralitás gesztusok, szigorú szabályok és zárt gondolatrendszer” határozta meg a művészet fejlődését, addig a holland festmények a nemzeti szellem képmását festik: tájképeket és portrékat, emblematisz csendéleteket és allegorikus témájú festményeket. A megrendelők, vevők a köztársaság tehetős polgárai. Az arcképeken, az életörömöt árasztó zsánerképeken, a tengeri csatákat megjelenítő festményeken „egy egész nép szólalt meg”, ami alól csupán Vermeernek a valóságból kimutató fantáziavilága és a kora eszmetörténeti felfogásával ellentmondásos viszonyban álló Rembrandt jelentett kivételt.⁶

Az elmúlt évtizedek muzeológiai szakirodalma nyíltan elhatárolódott Huizinga aranykor-interpretációjától. Például Bruyn az amsterdami Rijksmuseum 1994-es katalógusába írt kísérőtanulmánya⁷ szerint ez az anakronisztikus fogalomhasználaton alapuló múltrepció nem használható művelődéstörténeti kérdések ismertetésére. A politikátörténet és a képi kultúra közvetett kapcsolatában létrejövő konstellációt a XIX. századi romantikus történelemfilozófiától megörökölt kultúraértelmezési módszerekkel vizsgáló Huizinga nem vette figyelembe az Egyesült Tartományok közösségi identitásának összetettségét, a teológiai toposzok, népszerű olvasmányok,⁸ etikai és jogfilozófiai rendszerek,⁹ tudásszervezési struktúrák,¹⁰ vallási kisebbségek,¹¹ nemzetközi kapcsolatok, az infrastruktúra,¹² a közösségi terek¹³ és oktatási intézmények¹⁴ szövevényes hálóját, s mindezt egy leegyszerűsített közösségfelfogás fényében értelmezte. Így sem az itáliai példák, a holland festészet történetében megfigyelhető recepcióját, sem

az újkori műkereskedelemnek a flamand festészetel való rokonítását nem tudta megmagyarázni (ez utóbbi szempont a budapesti kiállítás katalógusában is szerepel).¹⁵

Más művészettörténészek befogadói szemszögből kifogásolták a holland vizuális kultúra huizingai megközelítését. Martha Hollander arra figyelmeztet, hogy nemcsak a bibliai történeteket feldolgozó festmények,¹⁶ hanem a zsánerképek többosztatú térszerkezetébe is beleíródtak az emblémák, az allegorikus kegyképek és az oltárok reprezentációs modelljei, azaz az egymást kommentáló, ironizáló vagy ellentétező képi síkok a katolikus ikonográfiai hagyomány jelszerződési alakzatának közvetítésével alkottak meg egy-egy témát vagy narratívát.¹⁷ Mivel az arany évszázad festészetének realista olvasatai¹⁸ kiiktatják a képnézés folyamatából a tekintet működését, a látvány és befogadója közötti kommunikációs teret, ezzel Hollander szerint, a képi illúzióhoz, avagy a képi értelemhez való viszonyulást is ellehetetlenítik.

Svetlana Alpers felfogása Hollanderéhez hasonló: az általános múzeumi látástapasztalatot vizsgáló esszéjében saját kutatási területét, az aranykor festészetét hozza fel a monografikus szemléletű kiállítások ellenpéldájának. A világ felszínének leírására törekvő holland festészet nem értelmezhető az itáliai művészetre kidolgozott értelmezői nyelven, hiszen az itáliai képalkotói minta egy szöveghagyomány birtokában olvasható képi világot feltételez, míg a holland festményekre jellemző deskriptív figyelem az elbeszél cselekmény megjelenítésének rovására érvényesül.¹⁹ A holland festészet leíró jellegénél fogva ellenáll a nagy narratívába rendezésnek, Alpers éppen ezért azt javasolja, hogy kiállítás helyezéséig egymás mellé a képeket és a hasonló reprezentációs modelleket követő nyomtatványokat.²⁰

A budapesti kiállításon is sikerült egyes tematikus képcsoportokban felmutatni a művészettörténeti vagy kultúrtörténeti mikrokontextusokat. A kiállítás ügyesen utalt például a portrék és csoportképek hasonló emberábrázolási mintáira, a csendéletfestészetet bemutató részlegben pedig együtt állították ki a képmásokat a korabeli tárgyi kultúrával. Vizont

5 ■ Johan Huizinga: *Hollandia szelleme* ism. Ford. Gera Judit. In: *Huizinga, a rejtőzködő*. Balassi, Bp., 1999. 92–127. old. A természetfilozófia összefüggésében elemzi: Karel Van Berkel: *Citaten uit het boek der natuur*. Bert Bakker, Amsterdam, 1998. 17. old.

6 ■ Johan Huizinga: *Hollandia kultúrája a tizenhetedik században*. Osiris, Bp., 1998. 14–15., 21., 42., 71–73, 91–99. old.

7 ■ J. Bruyn: *A Turning Point in the History of Dutch Art. In: Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580–1620*. Eds. Ger Luijten, Ariane Van Suchtelen, Reiner Baarsen, Wouter Kloek, Marijn Schapelhoutman. Rijksmuseum, Amsterdam, 1994. 113. old.

8 ■ Eric Jorink: *Het 'Boeck der Natuere' Nederlandse geleerden en de wonderen van Godsschepping 1575–1715*. Primavera Pers, Leiden, 2006.

9 ■ L. *Disguised and Overt Spinozism Around 1700: Papers Presented at the International Colloquium, held at Rotterdam, 5–8 October, 1994*. Eds. Wiep Van Bunge, Wim Klever. Brill, Leiden, 1995.

10 ■ Saelan Tweary: *Cabinet-en-abyeme. Virtue, Knowledge, and Allegory in 17th-century Antwerp Kunstammer Paintings*.

https://www.academia.edu/5715497/Cabinet-en-abyeme_Virtue_Knowledge_and_Allegory_in_17th-century_Antwerp_Kunstammer_Paintings.

11 ■ Katolikus művelődéstörténet: Marit Monteiro: *Paragons of Piety: Spiritual Virgins and their Private Devotion in the Northern Netherlands during the Seventeenth Century*. In: *Gebetsliteratur der Frühen Neuzeit als Hausrömmigkeit*. Eds. Ferdinand Van Ingen, Cornelia Niekus Moore. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden, 2001. 93–112. old.

12 ■ Dániel Margócsy: *Commercial Visions. Science, Trade, and Visual Culture in the Dutch Golden Age*. University of Chicago Press, Chicago, 2014. 8–9. old.

13 ■ *Uo.* 126. old.

14 ■ Van Berkel: *Citaten uit het boek der natuur*, 17. old.

15 ■ J. Bruyn: *A Turning Point in the History of Dutch Art. In: Dawn of the Golden Age*, 122. old.; Tátrai Júlia: *Rembrandt és kora – magyar szemmel*. A 17. századi németalföldi művészet jelenléte, hatása és gyűjtése Magyarországon, 103. old.

16 ■ Martha Hollander: *An Entrance for the Eyes: Space*

a művek közötti ikonográfiai vagy reprezentációelméleti kapcsolatok gyakran kifejtetlenek maradtak. Például a gyarmatosítást ábrázoló térképet és az Országos Széchényi Könyvtártól kölcsönkapott, gyönyörű földgömböket, az utolsó két blokkban szereplő Aelbert Cuyp-tájképeket vagy a városokat ábrázoló festményeket nem egymás mellett állították ki, pedig mindkét vizuális médiumban ugyanaz a világleírás mód fedezhető fel.²¹ A polgárháború idején fellendülő kartográfia nem csupán a tengerek feletti uralom megszerzésének (navigáció, kereskedelmi útvonalak) és az Európától idegen területekről szóló tudás összegyűjtésének volt az előfeltétele: a holland atlaszokban és földgömbökön rögzített látvány a valóság ikonikus leképezésének általános tapasztalatóról is tanúskodhat. Éppen ezért izgalmas a térképek megjelenése is a holland festészetben, erre a kiállításon is láthattunk példákat. Igaz, Johannes Vermeer *Asztrológus* és *Geográfus* című festményeit egy széles átjáró választotta el egymástól, noha a két festmény közötti ikonográfiai és tematikus kapcsolatot a katalógus is értelmezi.²²

A nemzetközi szakirodalom alapján nehezen érthető, miért kapaszkodtak a kiállítás rendezői egy XIX. századi taxonómiai elveket követő nagy elbeszélésbe, amely iránt a kortárs tekintet bizalmatlan.²³ Kiket szerettek volna megszólítani? A Németalföld történetében járatos látogatóknak ugyanis nem lett volna szükséges a kiállítás elején részletesen ismertetni a holland történelmet. Viszont mivel a laikus szemlélődő a saját szemmel látás élményéért, a tárgyak egységiségébe vetett hit miatt keresi fel a mono-

grafikus kiállításokat, az ő szempontjából sem indokolt a ferasztóan hosszú történelmi bemutatás. A Szépművészeti Múzeum korábbi időszakos kiállításai, például a *Caravaggiótól Canalettóig* meg sem próbálkozott a történelmi háttér ilyen részletes felvázolásával, és így is sikerült termékeny kapcsolatrendszert kialakítania a bibliai történeteket feldolgozó narratív festmények, motívumok és a settecento térrepresentációs mintái között. A nyelvi átfordíthatóságnak ellenálló aranyko-

ri festészet²⁴ is képes lett volna az adatoló háttérismeretek hatalmas mennyisége nélkül is megidézni a csodálatot, és vallani leképezés és vizuális kultúra kapcsolatáról.

A MŰVÉSZET ÉS A PIAC

A kiállított anyag mennyisége miatt a nézők a kialakított rend követése helyett a múzeumi kóborlás közben, a képmásokat kontemplálva tapasztaltak meg valamit egy kor ízléskultúrájából.²⁵ Ahogy a Rijksmuseum XVII. századi holland anyagának kurátora, Pieter Roelofs fogalmazott: az arany évszázadban „mintha lett volna egy »minden háztartásba festményt« jelszó, ez szinte hozzátartozott a mindennapi élethez, legalábbis egy bizonyos életszínvonal felett. És amikor az ilyen kiállításon végignézzük a szinte tömegtermelésben készült műveket, látjuk, hogy ez mégis maga az első osztály.”²⁶

Bár a budapesti kiállítás saját narratívájának összefüggésében találékonyan utalt arra, hogy a képhasználat és festménybirtoklás szinte minden társadalmi csoport önmegmutatásában megfigyelhető, a kiállítás nem próbálta meg ütköztetni a régiség *tetszészfogalmát* a múzeumi látástapasztalattal.²⁷ A holland ízlésfoga-



Rembrandt: Koldus, 1629 körül

and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art. University of California Press, Berkeley, 2002. 7–10. old.

17 ■ Uo. 4–5. old.

18 ■ Realizmus huizingai kontextusban: Willem Otterspeer: Leven en Werk. In: *De hand van Huizinga*. Ed. Willem Otterspeer. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009. 17. old. De Hollander szerint ez az ikonográfiai hagyományba is átöröklődött: Hollander: *An Entrance for the Eyes*, 4–5. old.

19 ■ Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XII. században*. Ford. Várady Szabolcs, Corvina, Bp., 2000. 16–17. old.

20 ■ Svetlana Alpers: The Museum as a Way of Seeing. In: *Exhibiting Cultures*. Eds. Ivan Karp, Steven D. Lavine. Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1991. 28. old.

21 ■ Vermeer képeinek tágabb természetfilozófiai kontextusáról I. Van Berkel: *Citaten uit het boek der natuur*, 111–117. old.

22 ■ A kérdésnek nagy szakirodalma van. Például: Margócsy: *Commercial Visions*.

23 ■ Bővebben: Claude Lévi-Strauss: *Structural Anthropology* 1. Basic Books, New York, 1963. 375. old.

24 ■ Alpers: *Hű képet alkotni*, 20–22. old.

25 ■ A szakirodalomban az ízlés problémája szervesen összefügg Karel van Mander művészetelméleti munkáinak interpretációival. Például: Anna Tummers: The Painter versus the Connoisseur? The Best Judge of Pictures in Seventeenth-Century Theory and Practice. In: *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*. Eds. Anna Tummers, Koenraad Jonckheere. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008. Vagy: Leopoldine Prosperetti: *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625)*. Ashgate Publishing Limited, Burlington, 2009. 29–47. old. A premodern ízlésfilozófia egy lehetséges értelmezése: Harold J. Cook: *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, Yale, 2008. 15–16. old.

26 ■ Fay Miklós: Rembrandt jelen van. *Artmagazin*, 2014. 9. szám, 12. old.

27 ■ Harold J. Cook: *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, Yale, 2008. 414. old.

lom néhány értelmezési lehetőségét végiggondolva ez a kiállítás is jobban megérthető.

Számos szerző egyetért abban, hogy a tetszésnek a köztársaságban elterjedt teológiai, morális és retorikai jelentésváltozatai összefüggenek a festményeknek és metszeteknek az áruforgalomban betöltött szerepével. Alkotói²⁸ és történetírói²⁹ feljegyzések alapján úgy látszik, hogy míg a XVII. századi Európa más tájain a festők patrónusi igényeket elégítettek ki, és részt vettek az udvar vagy az egyház közösségi reprezentációjának kialakításában, addig Észak-Németalföldön – a helytartók, politikusok és gazdag polgárok által működtetett mecénatúrái hálózat és festőcsoportosulások mellett³⁰ – a régi mesterek és kortársak munkái egy piaci kultúra részét alkották,³¹ amelyben néhány módosabb festő, mint például Rembrandt, egyszerre volt gazdasági szereplő és *liefhebber*, azaz gyűjtő.³²

A kapitalista környezet tehát olyan antropológiai modellként értelmezhető, amely *képekben* határozta meg a társadalmi interakciókat, valamint az ön- és világértés alakzatait, bár a rendelkezésre álló források sematikus nyelvisége³³ és az egykorú művészetelméleti szövegeknek az itáliai művészetelmélet retorikai hagyományával való rokonsága miatt³⁴ nehéz általános³⁵ képet alkotni az arany évszázad virágzó művészetpiaca által előfeltételezett képváltozói és műértelmezői gyakorlatról.

Harold J. Cook *Matters of Exchange* című monográfiája szerint az okok éppen a képek társadalmi használatában keresendők. Cook amellet érvel, hogy az arany évszázadban az ízlés egyet jelentett a gazdagsággal, ezért nem lehet a holland festészet kapcsán önálló, más vizuális reprezentációkról leválasztott beszédmódot elkülöníteni. Festészet és anyagi kultúra összekötöttségét Karel Van Mander művészetelméletének példáján szemlélteti, aki könyvében (*Het Schilder-Boeck*) megkülönböztette a látástapasztalat után keletkezett képeket (*naer 't leven*) az elme belső képeitől (*uyt de gheest*).³⁶ Cook szerint a külső kép elsősorban értéktárgyak szemlélésével vagy birtoklásával kapcsolatos tudást takar. Am a XVII. századi festészetéről szóló „műértői” feljegyzéseket,³⁷ festőéletrajzokat, művészetelméleti írásokat,³⁸ oktatástörténeti vagy képanropológiai³⁹ szempontokat figyelembe véve még akkor is feltételeznünk kell egy önálló képzőművészeti diskurzus meglétét, ha a köztársaság korában szoros kapcsolat volt a képértelmezés és a leképezés általános elmélete között. Továbbá az is szembetűnő, hogy Cook ahelyett, hogy a XVII. századi látásfilozófiai írásokkal próbálta volna megragad-

ni kép és látástapasztalat egymás mellé rendeltségét, a feltevést egy olyan szövegre támaszkodva fejti ki, amely maga is a művészettörténet-írás nyelvi hagyományának foglya.

Ennek ellenére mind a tárgyakhoz, mind a képekhez kötött értékeknek már a korai műkereskedelmi gyakorlatban is voltak olyan kritériumai, mint az egység, azonban a *különlegesség* aranykori interpretációi nem illenek a modern műgyűjtés fogalmi rendszerébe. Svetlana Alpers, Eddy de Jongh és Erns van



Frans Francken Jr.: Sebastiaan Leerse, a felesége és a műgyűjteménye

Wetering egyaránt azt emeli ki, hogy a XVII. században megkülönböztették az *eredetit* (*principael*) a *másolattól* (*kopie*), viszont a tanítványok által festett részeket tartalmazó munkákat is eredetinek tekintették.⁴⁰ Emiatt művészettörténészek egy csoportja szerencsésebbnek tartja a kiemelkedő mesterek nevével fémjelzett képeket egy-egy műhely közös alkotásaként értelmezni.⁴¹ Ezt a felfogást a Szépművészeti Múzeum kiállítása és

a katalógus is alkalmazta, például a Rembrandt és Jan Lievens közötti viszony bemutatásában, valamint Rembrandt kétes eredetű képeinek (*Példázat a kincsrejtőről, Józsefet álmában figyelmezteti az angyal, hogy meneküljön Egyiptomba*) magyarázatában (342., 352. old). A budapesti kiállítás rendezői azonban még az *egyszerűs* alkotói portré megingását figyelembe véve sem mondtak le a szerzőközpontú megközelítésről: a kiállítás címében Rembrandt nevét olvashatjuk, a katalógus borítóján Rembrandt portréját látjuk. (A címlapon és a gerincen a festő neve mellett a korszak-

28 ■ Eric Jan Sluiter: Determining Value on the Art Market in the Golden Age: An introduction. In: *Art Market and Connoisseurship*, 10. old.

29 ■ Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Thames and Hudson Ltd., London, 1988. 94. old.

30 ■ *Uo.* 89–95. old.

31 ■ *Uo.* 106–119. old

32 ■ Rembrandt többek között Dürer-képeket vásárolt fel. Bővebben: Alpers: *Rembrandt's Enterprise*, 103. old. Anne Goldgar: *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*. University of Chicago Press, Chicago, 2008. 70. old.

33 ■ Margócsy: *Commercial Visions*, 8., 17–18. old.

34 ■ Alpers: *Hú képet alkotni*, 27. old.

35 ■ Vita: *uo.* 255–261. old. vagy: Eddy de Jongh: Painted Words in Dutch Art of the Seventeenth Century. In: *History of Concepts: Comparative Perspectives*. Eds. Iain Hampsher-Monk, Karin Tilmans, Frank Van Vree. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1998.

36 ■ A mű életrajzokat közlő része megjelent magyarul: *Hírnevű németalföldi és német festők élete*. Helikon, Bp., 1987.

37 ■ Alpers: *Hú képet alkotni*.

38 ■ Hollander: *An Entrance for the Eyes*, 7–47. old.

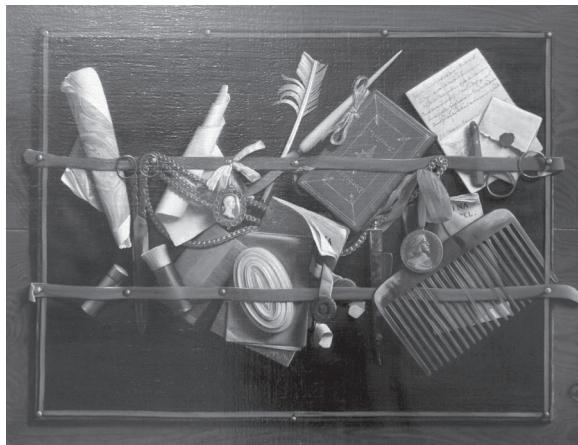
39 ■ Alpers: *Rembrandt's Enterprise*, 90. old.

40 ■ Anna Tummers: 'By His Hand': The Paradox of

megjelölést alig lehet kibetűzni.) A kiállítás kompozíciója egyszerre képlettel, emeli ki és interpretálja egy történelmi kor betetőzéseként a Rembrandt-életművet, miközben a kiállítótérben elhelyezett 177 tárgy közül csupán 20 származik az ő műhelyéből.

„*Wat de gek ervoor geeft*”.⁴² a Szépművészeti Múzeum az utóbbi években alkalmazott, a nemzetközi trendekhez jól illeszkedő kommunikációs-marketing kampányai nagymesterek jól csengő nevével adnak el tematikus kiállításokat. Rembrandt egy olyan nemzetközi *brand*, amelyre mindenki kíváncsi, ezért nagyon sok ember kizárólag miatta látogatott el a kiállításra, de mire odaért a *Rembrandt és fényköre* tematikához, több mint száz művet nézett végig, és némi csalódással vette tudomásul, hogy a kiállítás arányaihoz képest kevés a Rembrandt műhelyével kapcsolatba hozható kép. A csalódást tovább fokozhatta, hogy Rembrandt sok tekintetben kilóg a kortársai közül,⁴³ művésze nem magyarázható a holland festészet leíró modelljével, viszont a tanítványok munkái kontinuu- sak a korábban bemutatott képi világgal, ezért a biográfiai adatokon túl kevés kapcsolatot lehet felfedezni Rembrandt és némely tanítványa munkái között.⁴⁴

Rembrandt és a nála nevelkedett festők közötti alárendeltségi viszonyok sem egyértelműek: például Samuel van Hoogstraten *trompe-l'oeil* képei (394., 396. old.) csupán Rembrandt egyik tehetséges tanítványának munkáiként vannak feltüntetve, miközben ezek a képek teljesen kizökkentik a festmények szem-



Samuel van Hoogstraeten *trompe l'oeil* festménye, 1666–68

lélőjét a perspektivikus ábrázoláson alapuló illúzió képolvasási stratégiáiból azzal,⁴⁵ hogy egymással felcserélhető viszonyba helyezik a látványt és a képzetalkotást.⁴⁶

További kérdésként merülhet fel, hogy miért tűntették fel másodlagosnak Vermeer képeit Rembrandt szerzői portréjához képest. Bár a kiállításon csupán három festményt állítottak ki Vermeertől (akinek összesen 35-öt tulajdonítanak), mindhárom – *Az asztronómus*, *A geográfus* és *A katolikus hit allegóriája* – a főművei közé tartozik, ezért több figyelmet igényeltek volna, mint amennyit a kiállítás narratívája kibontakozni hagyott. A múzeumi látástapasztalat nem igazolta a monografikus szemléletmód létjogosultságát. Épp ellenkezőleg, olyan reflektálatlan mintázatokat eredményezett, amelyek a kiállítás saját narratívájára nézve is kockázatokat rejtettek magukban.

LEÍRT VILÁGOK

Az esetlegesen vagy szándékosan egymás mellé rendezett művek kérdéseket vetnek fel az olajfestmények, tárgyak és nyomtatványok korabeli társadalmi használatáról. Hogyan közeledhetünk a németalföldi képekben megtestesülő világértési módokhoz, például a külső (*naer 't leven*) és a belső képek (*uyt de gheest*) kettősségéhez, ha a kiállítás narratívája dekontextualizálja festészet és képhasználat egymásra hatását? Milyen képolvasási modellekre engedtek mégis következtetni a kiállítás mikrostrukturái? Az alábbiakban két példán vizsgálom a holland festésztörténet lehetséges interpretációit. Bár a felvetéseimben a múzeumi kompozíció és a képekbe íródott nézési javaslatok reprezentáció-elméleti összefüggéseit vizsgálom, figyelembe veszem azt is, hogyan illeszkednek a kisebb egységek a narratívába.

A GAZDAGSÁG REPREZENTÁCIÓI

A gazdagság és mértékletesség? című szekcióban megtekinthető, a didaktikus-emblematikus hagyományt idéző festmények, enteriőrök, portrék és csendéletek egymás mellettisége morális üzenetet hordozó allegóriaként interpretálja Bosschaert tulipános csendéletét (220. old.). A holland festészetnek ez az intellektualizáló olvasásméleti hagyománya⁴⁷ feltételezi, hogy a képi jelek elvont fogalmakra referálnak, tehát a csendéletek szemlélése során a néző az emberi élet mulékonyságával párhuzamba állított efermer virágban az élet tűnékenységére vonatkozó morá-

Seventeenth-Century Connoisseurships. In: *Art Market and Connoisseurship*, 36. old.

41 ■ Alpers: *Rembrandt's Enterprise*. De Roefoelsnál is: Fáy: Rembrandt jelen van, 13. old.

42 ■ A kortárs holland műgyűjtési és képauciósi gyakorlatban gyakran használt szólásmondás. Magyar fordításban: „Ami a hülyének is megéri.”

43 ■ L. Alpers: *Hű képet alkotni*, 244–275. old. Természetesen Alpersszel nem mindenki ért egyet, viszont éppen Rembrandt kontextusában jelenik meg a retorikatörténeti értelmezés: Thijs Weststeijn: *Rembrandt and Rhetoric. The Concepts of affectus, enargeia and ornatus in Samuel van Hoogstraten's Judgement of His Master*. In: *Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*. University of Amsterdam, Amsterdam, 2005. 111. old.

44 ■ További problémakörei az eredetiségnek: Tummers: 'By His Hand', 46. old.

45 ■ Matthias Kampmann: *Das Verhältnis von Wirklichkeit zu Bildwirklichkeit in den Trompe l'oeil-Stilleben von Samuel van Hoogstraten*. <https://www.academia.edu/8719221>

46 ■ Hanneke Grootenboer: *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. University of Chicago Press, Chicago, 2006. 48. old.

47 ■ Bartha-Kovács Katalin: *A csend alakzatai a festészetben*. L'Harmattan, Bp., 2010. 53. old.

lis üzenetekre ismer rá.⁴⁸ Anne Goldgar a tulipánok aranykori művelődéstörténetben betöltött szerepét vizsgáló *Tulipmania. Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age* című monográfiájában a virágok és kagylók forgalmi értékének jegyzékei, a növényeket ábrázoló nyomatok és festmények, az ekfrázisok, a természetábrázolás társadalmi használatáról fennmaradt történetek és szakirodalmi viták bemutatása után azt a konklúziót vonja le, hogy az észak-németalföldi csendéleteknek csak egy kisebb része illeszkedik a vanitas-tradíció retorikai hagyományához.⁴⁹ Ahogyan a kiállítás is érzékeltette, Bosschaert, Van der Ast, Koets, Claesz, De Ring, Van Beijeren vagy Kalf növényábrázolásai inkább kulturális maszkként (Hans Belting), azaz érzéki mivoltukban felfogott testek leképezéseként értelmezhetők, amelyeket a tulajdonos saját gazdagságának megmutatására használ.⁵⁰ Az arcokhoz hasonló „külső képként” felfogható képmásoknak a mintái maguk is képek, ugyanis a nyomtatványok és festmények egy része a holland Wunderkammerek látványvilágát hozza újra létre,⁵¹ illetve eleve valamely Wunderkammer számára készült.⁵²

Némely festmény más, a művészettörténetben nem kanonizált alkotások összefüggésében létezett: például Rachel Ruysch csendélete itt egy kiállítóterbe került apja, Frederik Ruysch, Európa-szerte híres orvos és népszerű preparátor embriószobraival.⁵³

Ezek a kiragadott példák is érzékeltetik, milyen különbségek választják el a kora újkori természetképet a maitól. A XVII. századi tekintet még a *natura* és *cultura* elhatárolásában is bizonytalan: például a csendéleteken szereplő edényeket, a gyarmatokról származó szobrokat a korabeli természetfilozófia hermeneutikai olvasatuk alapján *naturaliaként*, azaz természeti tárgyként fogták fel, míg a kagylókra gyakran mint *artificialiára*, azaz emberi kéz alkotta tárgyakra utaltak.⁵⁴ Noha a kagylóhéjak vagy a kókuszdiók serleggé kiegészített formájukban elvesztik természeti vonatkozásukat, a kora újkori néző tekintete nem tudott elvonatkoztatni a tárgy anyagától, így a nautilus-kelyhek a *cultura* és a *natura* határán álló jelenségek maradtak.

A mai néző tekintetét is lenyűgözi a németalföldi festményeken megjelenő gazdagság, a csendéletek mellett kiállított kókuszdió-serleg vagy nautilus-kehely. A kiállítás meggyőzően hangsúlyozta az egzotikumokhoz kötött gazdasági értéket, amely a bolti kirakatokban, magángyűjteményekben, közösségi terekben trompe-l'œilként⁵⁵ tárult a néző szeme elé, viszont nem tudatosította eléggé a csendéleteknek a kiállításon bemutatott Kunstkammerekkel (544–545. old.), valamint az utolsó blokkban szereplő állat- és növényképmásokkal (518. old.) való szorosabb kapcsolatát.

ARCOK BRAZÍLIÁBÓL ÉS NÉMETALFÖLDRŐL – AZ ÚJ TÁRSADALOM ÉPÍTŐI

A koloniális múltat bemutató képsorok mintegy színekdochéi a monografikus szerkezetnek. Mivel a politika-

történeti szekció a köztársaság újabb sikereit kívánta elősorolni, a gyarmatokról készített képek a spanyol gályák feletti győzelem és a köztársaság gazdag polgárainak képmásai között kaptak helyet. A budapesti kiállítás tehát egyáltalán nem reflektált az aranykor gazdasági felemelkedésével összefonódott reprezentációs mintákra,⁵⁶ amelyek pedig jól megragadhatók a gyarmatokat ábrázoló festmények emberszemléletében és az ismeretterjesztés különböző médiumainak reprezentációs hagyományában (térképek, földgömbök stb.).

Bár a kora újkorban még nem volt jelen a XIX. századi francia vagy angol gyarmatbirodalom-építő gazdasági törekvések által kialakított emberkép, már megingott az emberiség monogenezisének teológiai tétele,⁵⁷ ami azután a XVIII. század végére elvezetett a rasszok közötti alárendeltségi viszonyok megszilárdításához.⁵⁸ A nyomtatványok és festmények gyakran ábrázolnak civilizációs prototípusokat. Egyes értelmezők, például Mary Louise Pratt szerint⁵⁹ a dél-amerikai bennszülöttekről készített portrékra ugyanazok az olvasásméleti modellek alkalmazhatók, mint a Viktória-kor etnográfiai fényképeire. Míg az aranykor gazdag polgárai *arcokat* kapnak a festményen, amely egyszerre láttatja és rejti el az „énként” felfogott embert, addig a Wunderkammerek vagy a közösségi terek számára készített etnográfiai portrék sohasem denotálnak szubjektumokat (Brienen),⁶⁰ hanem csupán faji és civilizációs *típusokat*⁶¹ jelenítenek meg. Az etnográfiai festmények és nyomtatványok egykori népszerűsége mögött az európai civilizációs minta elterjesztésének, Hollandia gazdasági és politikai nagyhatalommá válásának megjelenítése áll.⁶² Például a budapesti kiállításon a *II. Vilmos helytartósága alatt uralkodó béke allegóriája* (166. old.) mellé akasztott *A gyarmati hatalom allegóriája* című képen (168. old.) egy allegorikus nőalak uralkodói jogarral kormányozza a trónszéke előtt térdeplő sötét bőrű szolgáit. Az óslakosok (a XVII. századi művelődéstörténeti toposzok alapján) Afrikából származó *naturaliával*⁶³ hódol-

48 ■ Anne Goldgar: *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*. University of Chicago Press, Chicago, 2008. 91–92. old.

49 ■ *Uo.* 100–108. old.

50 ■ A képként felfogott testek antropológiai kontextusáról bővebben: Hans Belting: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Fink, München, 2001. 89. old.

51 ■ Eric Jorink: *Het 'Boeck der Natuer' Nederlandse geleerden en de wonderen van Godsschepping 1575–1715*. Primavera Pers, Leiden, 2006. 267. old.

52 ■ Eric de Jongh: For Profit and Ornament: The Function and the Meaning of Dutch Garden Art in the Period of William and Mary. In: *The Dutch Garden in the Seventeenth Century, Volume 12*. Ed. John Dixon Hunt. Dumbarton Oaks, Washington D. C., 1990, 33. old.

53 ■ Margócsy: *Commercial Visions*, 119. old.

54 ■ E. Bruce Robertson: Curiosity Cabinets, Museums and Universities. In: *Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*. Ed. Colleen J. Sheehy. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006. 49. old.

55 ■ Margócsy: *Commercial Visions*, 111. old.

56 ■ Cook: *Matters of Exchange*, 2. old.

57 ■ Rebecca Parker Brienen: *Vision of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Dutch Brasil*. Amsterdam University

nak a köztársaság előtt. Az uralomgyakorlás része a bennszülöttek testének festészeti leírása is. Míg az uralkodónőnek és a körülötte álló hölgyeknek tisztán lehet látni az arcát, az alávetett bennszülöttek takarásban marad. Egy-egy figurának a hátát és a sötét körvonalait látni, valamint egy frontálisan ábrázolt bennszülött asszonyt, aki a jogart követi a tekintetével. A rózsaszín ruhát viselő uralkodóval átellenben ábrázolt nő melle fedetlen, ami ezen *embertípus* civilizálatlanságát hangsúlyozta.⁶⁴ A bennszülött-ábrázolásokat több értelmező is térképszerűnek tartja, ugyanis az európai szem számára idegen testek, szemiotikai rendszerek képi leírása vagy a gyarmatokat ábrázoló festmények térszerkezete a holland kartográfia világ-leíró modelljeit idézi.⁶⁵ Utóbbi példája *A Szent Kozma és Damján templom és a ferences kolostor a braziliai Igaracuába* című festmény (176. old.), melyen a holland tájfestészet hagyományait idéző térstruktúrában arctalan figurák állnak egy európai típusú templom előtt. Úgy vélem viszont, hogy a budapesti kiállításon a gyarmati múltat megjelenítő festmények és a kiállított tárgyak úgy hoztak létre egymás között kapcsolatokat, hogy azok be sem kerültek a kurátori koncepció látóterébe.

Press, Amsterdam, 2006. 87. old.

58 ■ Linneus a *Systema Naturae* c. munkájában elkülönítette a homo sapienstől a homo monstrosust, *uo.* 88. old.

59 ■ Szemben a humanisztikus törekvéseket mutató úti beszámolókkal, lásd például: Siegfried Huigen: *Knowledge and Colonialism: Eighteenth-Century Travellers in South Africa*. Brill, Leiden, 2009.

60 ■ Brienens szóhasználatából származik a szubjektum.

61 ■ Brienens: *Vision of Savage Paradise*, 91. old.

62 ■ Edwin van Meerkerk: *Colonial Objects and the Display of Power. The Curious Case of the Cabinet of William V. and the Dutch Indie Companies*. In: *The Dutch Trading Companies as Knowledge Network*. Eds. Siegfried Huigen, Jan L. De Jong, Elmer Kolfin. Brill, Leiden, 2010. 431. old.

63 ■ Thijs Weststeyn: *Cultural Reflection on Porcelain in the 17th century*. https://www.academia.edu/8979201/Cultural_Reflections_on_Porcelain_in_the_Seventeenth-Century_Netherlands

64 ■ Brienens: *Vision of Savage Paradise*.

65 ■ Alessandro Ricci: *The Art of Cartographical Representation Comparing Cartography and Art in the Dutch Golden Age*, https://www.academia.edu/6743139/The_art_of_Geographical_Representation._Comparing_Cartography_and_Art_in_the_Dutch_Golden_Age

A KATALÓGUS

A Szépművészeti Múzeum korábbi festészettörténeti kiállításairól ismert gyakorlatnak megfelelően a kiállítás szervezői magyar és külföldi kutatók szövegeit tartalmazó katalógust jelentettek meg, amely egyszerre emlékezik meg a kiállítási eseményről, és próbál



Johannes Vermeer: A katolikus hit allegóriája, 1670–72

áttekintést adni a kiállítás történeti és tematikus narratívájában körvonalazódó festészetelméleti és művelődéstörténeti kérdésekről. E kettősségnek megfelelően két, egymással párbeszédben álló szerkezeti egységből épül fel: a könyv első felében öt bevezető tanulmány kontextualizálja a Budapesten látható anyagot, a kötet további része pedig hét tematikus-kronologikus szekcióba csoportosítja a múzeumban kiállított festményeket és korabeli tárgyakat: *Történelmi háttér, Arcok az aranykorból – az új társadalom építői, Gazdagság és mértékletesség?, A protestantizmus hatása a vallásos festészetre, Rembrandt és „fényköre”, Városok és polgárok, A holland táj ezer arca, Iparművészeti tárgyak és térképek.*

A tanulmányok témaválasztásukat és nyelvi regisz-

terüket tekintve igen változatosak, de minden szöveg a hét tematikus egység valamelyikéhez kapcsolódik: Bitskey István történeti áttekintést ad az arany évszázadról, Gary Schwartz és Rényi András a kiállítás tetőpontjaként értelmezett Rembrandt-életmű történetileg változó olvasatait mutatja be, Eddy de Jong Schwartzhoz és Rényihez hasonlóan értelmezéstörténeti kérdésekben foglal állást, Tátrai Júlia pedig a magyar kultúrában vizsgálja a holland művészet jelenlétét a *Wunderkammer*-hagyománytól a modern műgyűjtői gyakorlatig. Mivel a magyar kutatók szövegeiket tudatosan a katalógushoz készítették, mindannyian kapcsolódni próbálnak a kiállításhoz vagy a magyar kultúra horizontjához. Gary Schwartztól és Eddy de Jongh-tól viszont korábbi tanulmányt fordítottak le a kötet számára.

Bitskey István *Németalföld és Magyarország a kora újkorban* című nyitó írása az újkori Európa politikai folyamatainak, valamint szellemi és vallási mozgalmai kapcsolatrendszerének kontextusában vizsgálja az Egyesült Tartományok és Magyarország közötti kölcsönhatásokat. A közös szellemi tőkét Erasmus

eszméinek közép-európai terjedésére vezet vissza (*humanitas erasmiana*), majd a magyar és németalföldi történelmi események bemutatásán keresztül beszél a diplomáciai kapcsolatok, a közös vallási tradíció, illetve Hollandia kulturális értékeinek az újkori magyar értelmiség körében elterjedt tiszteletéről. Ezt követően ismerteti a magyar diákok németalföldi peregrinációjának történetét, továbbá a XVII. századi magyar értelmiség, többek között Tolnai Dali János, Medgyesi Pál, Apáczai Csere János, Tótfalusi Kis Miklós és Bethlen Miklós politikafilozófiai, tudományos vagy kulturális mintakövetési kísérleteit. A tanulmány erénye, hogy a kulturális különbségekre, az újkori identitáshalakzatokra, a két nép közötti diplomáciai kapcsolatok dinamikájára és a fejlődési utak közötti különbségekre figyelemmel mutatja be ezt a magyar és holland kultúra számára is termékeny művelődéstörténeti korszakot.

Gary Schwartz Rembrandt modern és újkori recepciótörténetét feldolgozva közelíti meg a „Rembrandt iránti, téren és időn átívelő szeretet” (56. old.) okait. A XIX. századi francia polgári politikafilozófia és a holland nemzetfogalom kialakulásával összefüggésben megalkotott művészportré hatását vizsgálja a XIX–XX. századi holland és pángermán közösségi identitáshalakzatokra. Az életmű eltérő allegorikus olvasatait szembesíti a Rembrandt iránt a XIX. századi médiumtörténeti változások nyomán fellendülő művészetelméleti, látásfilozófiai és műgyűjtői érdeklődéssel. Az egykorú vallástörténeti, filológiai és művészetelméleti érvek vizsgálatából azt a tanulságot vonja le, hogy Rembrandtot festményei retorizáltsága emelte a történetiséget átívelő „zsenivé”. Bár Schwartz számot vet az egyszemélyes alkotói portré koncepciójának megingásával, és reflektáltan értelmezi a „rembrandti” jelző közkinccsé válását, a recepciótörténeti példákat nem kezeli eltérő értelmezéstörténeti kontextusokban: például Franciscus Junius művészetelmélete, Rembrandttól származó feljegyzések és XX. századi bibliailusztrációk alapján von párhuzamot Szent Pál és Rembrandt hitközvetítő szerepe között. Érvélese ettől önkényessé és történetietlenné válik.

Rényi András *A festett színpadtól a színre vitt festményig* című tanulmánya Rembrandt Budapesten bemutatott korai festményeinek elbeszélői stratégiáját vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a tér- és térpozíciók finomhangolása a képeken a szemlélőt bevonja a képi elbeszélésben implikált értelmezői pozíciókba, és ezzel a befogadóban tudatosítja saját nézése folyamatát. Izgalmas képelemzése rámutatnak a deiktikus térkezelés eszközeire, például arra, miként képes a festő a képi logika kiaknázásával láttatni a nem tudást, a nézőpontok kollízióját, a test fizikai érinthe-telenségét, a tragikus rádőbbenés térhez és időhöz kötöttségét, az érzelmeket.

Eddy de Jongh *„ahol a kimondottnál fontosabb a kimondatlan” – A 17. századi holland ikonológiai megközelítésről* című írása a holland festészet itáliai

retorikai hagyománya és reprezentációelméleti megközelítése közötti feszültséget vázolja fel. A tanulmány szerepeltetését a kötetben nem tartom szerencsés választásnak, mert a szerzőnek nem sikerült kiegyensúlyozottan bemutatni a címben jelzett művészettörténeti vitát. Nagyon határozottan védi az ikonológiát, ezért dialógus helyett dichotóm viszonyba kerülnek egymással az ikonológia és a reprezentációelméletek (illetve ez utóbbiak egy tudatosan leegyszerűsített értelmezése). Tudománytörténeti szempontból terhelte fogalmak (forma és tartalom, absztrakt stílusfogalom stb.) provokatív szembeállításával egyszerre ad hangot saját bizonytalanságának és egy önellentmondásokkal terhes elutasító magatartásnak:

„Meglehet, olykor kissé naivan állítottam be a dolgot, jóllehet másfelől az is igaz lehet, hogy azok a komplex gondolati konstrukciók, amelyeket néhány kutató javasolt, túl szofisztikáltak vagy szemléletükben idegenek a legtöbb 17. századi alkotás egyszerűségéhez képest, még akkor is, ha a nem-materiális töltet többletét hordozzák magukban.” (93. old.)

Ezt a szembeállítást azért is érdemes lenne átgondolni, mert az elmúlt évek nemzetközi szakirodalmában egyre többen vannak, akik e két szempontrendszer nem tekintik egymást kizáró ellentétnek.⁶⁶ A kötet ismeretterjesztő jellege miatt célszerűbb lett volna olyan szöveget megjelentetni, amely vagy kizárólag az ikonológia, vagy kizárólag a reprezentációelmélet mellett érvel, esetleg ikonológiai szempontokat is integráló reprezentációelméleti megközelítést mutat be. Így az olvasó figyelmét – az ikonológia állítólagos párbeszéd-képtelensége helyett – inkább a kép-olvasási lehetőségekre irányíthatta volna.

Tátrai Júlia fontos, korábban mégis kevés figyelemben részesülő kulturális folyamatokra hívja fel az olvasó figyelmét. Mivel a XIX. század előtt a magyar gyűjtői gyakorlatban nem különböztették meg a németalföldi műveket származási helyük alapján, ő is együtt vizsgálja a köztársaságból és Spanyol-Németalföldről származó tárgyakat. A kronológikus áttekintés részletesen kitér a nemzetközi piacra készült metszetek használatának történetére, a Wunderkammer-hagyományra, a főurak (Nádasdy Ferenc, Esterházy Pál, Lipót Vilmos, Viczay Miklós, Samuel von Brukenthal) képvásárlói gyakorlatára, németalföldi metszők, festők, nyomdászok és tudósok nagyrészt e főúri udvarokhoz kötődő magyarországi jelenlétére, valamint a holland festményeket és metszeteket imitáló XVII. századi magyar alkotókra (Bogdány Jakab, Mányoki Ádám, Stranover Tóbiás). Ezt követően tér rá az Esterházy-gyűjtemény sorsára, továbbá a XIX–XX. századi magyar műgyűjtés történetére.

A kísérő tanulmányok után szereplő hét egység a kiállítás struktúráját képezi le. A tárlat kurátora, Ember Ildikó hat egység elé írt az időszakos

gyűjtemény rendezőelvét idéző, didaktikus bevezető szövegeket. A kiállítástól eltérően ebben a tematikus és történeti jegyeket mutató koncepcióban az egyszerűbb, történeti kontextusok érdekes adalékokkal szolgálnak a németalföldi művelődéstörténetről, a képértelmezési kísérletek viszont nem tudják meghaladni a holland festészet retorikai indíttatású, didaktikus-moralizáló értelmezői hagyományát még a tájfestészettel kapcsolatban sem. Pedig e képcsoport ellenállására a nyelvi átfordítással szemben már a XIX. századi ekfráziszok is felfigyeltek:

„A tehén a bőség, a produktivitás jelképévé vált, alakját emblémás könyvekben a föld, a tavasz, a jólét és az önmérséklés fogalmával kapcsolták össze, de általános értelemben magát az országot, Hollandiát reprezentálta. Így kell tekintenünk tehát Paulus Potter pásztorjeleneteire, s még inkább Aelbert Cuyp pompás tehénábrázolására.” (486. old.)

A katalógus szerkezete szempontjából (minden kép mellé készült egy rövid szöveg, továbbá a tanulmányok is hozzátesznek a festmények értelmezéséhez) nem biztos, hogy az egyes fejezeteket bevezető szövegeknek feladata lett volna a művészetelméleti elemzés, egy tematikus áttekintés is elegendő lett volna.

A kurátori kommentárokból megfogalmazott esetlegességekkel szemben jó döntésnek tartom, hogy a katalógizált művek mellé nemzetközi és magyar kutatók szövegei kerültek, így az eltérő nézőpontú elemzések olyan komplex szövegteret hoznak létre, amelyben akár egymásnak ellentmondó szempontok is hangot kaphatnak. Ugyanakkor a katalógus használati módjából következően ezeket a szövegeket nem lineáris befogadásra szánták, hanem az olvasó az egyes képelemzések közül szemezgetve ismer meg valamit egy művelődéstörténeti korszak festészetéből.

Az időszakosan megrendezett, monografikus szemléletű kiállítások kurátorai – az állandó kiállítások rendezőivel szemben – nehéz beszédhelyzetben vannak. Miközben a művészetközvetítő intézmények a társadalom minél több csoportját szeretnék bevonni a képtárak látogatásába, korántsem egyértelmű, honnan érdemes közelítenie a láttatáshoz a művészettörténet retorikai hagyományával csupán áttételes és összetett kapcsolatokat mutató festésztörténeti hagyomány bemutatásának, hogy egyidejűleg legyen képes felkelteni a laikus nézők figyelmét, és dialógusképes maradjon a művészettörténeti vagy művelődéstörténeti kontextusokkal.

Noha a reprezentációelméleti szempontok reflexiójának időnkénti hiánya némiképp felborította a budapesti kiállítás és katalógus *saját* történeti és tematikus jegyeket mutató kompozícióját, a tárlat narratív

struktúrájában érzékelhető törések és esetlegességek, valamint a kommunikációs-marketing kampány hibái ellenére is sikerült olyan látásmódot közvetíteni az aranykori festésztörténetről, amely fontos szerepet tölthet be a köztudat formálásában, és viszonyítási pontként szolgálhat a XVII. századi holland művelődéstörténet közép-európai recepciójában. □

66 ■ Hollander: *An Entrance for the Eyes*, 4–5. old.