

Rényi András

A misztérium tárgyilagossága

A „nagy” Lázár feltámasztása: adalékok a fiatal Rembrandt képi narrációjának kérdéséhez¹

Rembrandt *Lázár feltámasztását* ábrázoló, általában 1632-re datált, saját kezűleg szignált, nagyméretű (366×258 mm-es), reprezentatív rézkarcát (B. 73, 1. kép) a szakirodalomban egyöntetűen a két ifjú leideni művészbarát, Jan Lievens és Rembrandt „kreatív versengésének”² keretében szokás tárgyalni. Őt, ugyanazt a témát feldolgozó, egymásnak feleselő munkáról – mindkettőjük egy-egy saját festményéről, egy-egy ezek alapján készült saját rézkarcáról, illetve Rembrandt egy utóbb sírbatétel-vázlattá átdolgozott vöröskréta-rajzáról – van szó, amelyek egymásutánjáról azonban legfeljebb többé-kevésbé megalapozott sejtéseink lehetnek.³ Az nagyjából elfogadottnak tűnik, hogy Lievens festménye lehetett a szekvencia kiindulópontja és a B. 73 a záróakkord: mindenesetre valamennyi közül az utóbbi tűnik a technikai szempontból legigényesebb, saját kerettel körülvett és narratológiailag is legkomplexebb megoldásnak.

Utóbbin azt értem, hogy ez a munka nem pusztán a Lázár-ikonográfia hagyományában rögzített-kódolt értelem hordozója, illetve azok egy újabb variációja, hanem – azzal, *ahogy* a Betániában történetet képileg elbeszéli – új *értelmet* is képes



1. kép. Rembrandt van Rijn: Lázár feltámasztása, rézkarc, 36,6×25,8 cm, 1632 k., B. 73

- ¹ Részlet egy hosszabb, Rembrandt elbeszélőművészetével, illetve annak tudománytörténeti aspektusaival foglalkozó tanulmányból.
- ² Erik Hinterding nevezi így a rézkarcoló Rembrandtnak szentelt londoni kiállítás katalógusában: *Rembrandt the Printmaker*. Exhibition catalogue. Ed. Erik HINTERDING–Ger LUIJTEN–Martin ROYALTON-KISCH. London, The British Museum Press, 2000. 118.
- ³ A kérdést részletesen tárgyalja Herwig GURATZSCH: Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. *Oud Holland*, 89. 1973. 243–265: 251; továbbá *A Corpus of Rembrandt Paintings*. I. 1625–1631. Ed. J. BRUYN et. al., Stichting Foundation Rembrandt Research Project: Springer, Dordrecht, 1982. A30, 301ff. Vö. Christopher WHITE: *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*. 2nd Edition. New Haven–London, Yale University Press, 1999. 28; továbbá *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Ed. Clifford S. ACKLEY. Boston, Museum of Fine Arts, Boston–Graphic Society New York, 1980. No. 82., 131; és Gary SCHWARTZ: *Rembrandt. His Life, his Paintings*. 1st ed. New York, Penguin Books, 1985; 2nd ed. London, Penguin Books, 1991. 85–87.

generálni belőle.⁴ Ez azonban *ikonikus* értelem, amely csak a szemlélés során és „a kép szemléletiségére” reflektálva jön létre, tehát annak konkrét performatív gyakorlata nélkül el sem gondolható⁵ – mindazonáltal nyelvileg megragadható és tudományosan reflektálható is. Az alábbiakban Rembrandt szóban forgó művének erre a teljesítményére kérdezek rá, és mindezekelőtt a „nagy” *Lázár feltámasztása* diegetikus struktúráját⁶ mint az ikonikus értelem forrását vizsgálom.

A reflexek dramaturgiája

Lievens és Rembrandt – bár homlokegyenest ellentétes módon értelmezik a János evangéliumának 11. fejezetében elbeszélte eseményeket – egyaránt szakítanak közös mesterük, Pieter Lastman italianizáló előadásmódjával. Mindketten az esemény *dramatizálásában* érdekeltek: ezért mellőznek epizodikus ikonográfiai részleteket (például a holttest bűzlésének vagy a feltámadott gyolcsaitól való megfosztásának motívumait),⁷ és szakítanak Lastmannak az epikus olvasást ösztönző fekvő formátumával is. Ez a tendencia a B. 73-on kulminál, amelynek álló formátuma és félköríves lezárása minden korábbinál koncentráltabb elbeszélést tesz lehetővé.

A szín az 1629-es *Júdás visszaviszi az ezüstököt* megoldásához hasonlóan amorf, architektonikus értelemben strukturálatlan, de mélységében erősen tagolt tér – kialakításánál Rembrandtot, úgy tűnik, egyedül dramaturgiai szempontok vezették. A sír nyílását hátulról szabálytalan letörésű, homorú sziklafal övezi: mögötte jobbra a meghatározatlan szabadba látni, a nyitott fülke előterét viszont súlyos, zavaros elrendezésű függönyök burkolják körül – mintha a négy nappal korábbi temetés alkalmi dekorációi volnának, a rájuk aggatott díszkard, íj és tegez mindenesetre Lázár egykori katona mivoltára utalnak. A sötét árnyékba boruló közvetlen előtér mélységét a bal sarokban egy átlós irányban heverő fagerenda, illetve a sírkő faragott lapjának enyhe rövidülése jelzi. A jobb oldalon Lázár egyik nővére, Márta sziluettje zárja a látóteret – az átdolgozott 8. állapotban⁸ már úgy, hogy korábban inkább hátrahőkölő figurája most előre, a sír felé hajlik, viszont hátával a kerethez tapadva erőteljesebb *repoussoir*ként blokkolja a kilátást jobbra, és tereli a tekintetet a közép felé.

Amit spontán módon, első pillantásra észlelünk a jelenetben, az Lázár kendővel takart feje és fehér gyolcsokba burkolt felsőteste, amint épp kibukkan a sírból: ez jórészt a képtér közepén látható – az árnyékos szélek, illetve középpütt Jézus alakjának sötétjével keretezett –, markáns fénycentrumnak köszönhető. A még félig vak, elnyílt szájú, aszott testű félholt arcát Rembrandt nagy műgonddal dolgozza ki, azaz teszi hozzáférhetővé. Lázár a relatíve alacsony

⁴ Peter KRÜGER: Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. In: *Narratívák*. 1. Képelemzés. Vál., szerk. THOMKA Beáta. Budapest, Kijárat, 1998. 95.

⁵ Uo., 99.

⁶ A *diegézis* kifejezés az irodalomtudományból került a művészettörténészek, illetve a vizuálisbeszélés-kutatók szótárába: a legelsőként a narratológus-irodalmár Mieke Bal igyekezett hidat verni a diszciplínák közé. Vö. Mieke BAL: On looking and reading: Word and image, visual poetics and comparative arts. *Semiotica*, 76. 1989. 3–4. 283–320; továbbá Wolfgang KEMP: Narrative. In: *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. NELSON–Richard SCHIFF. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1996. 62–74.

⁷ Herwig GURATZSCH: *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie*. I–II. Kortrijk, Van Ghemert Publishing Co., 1980. I. S. 141ff.

⁸ Az elkülöníthető állapotnyomatok számáról nincs teljes egyetértés a szakirodalomban: Erik HINTERDING (*Rembrandt the Printmaker*. 2000, i. m. 122) csak öt, WHITE és BOON (Christopher WHITE–Karel G. BOON: *Rembrandt's Etchings. An illustrated and critical catalogue*. I–II. Amsterdam–London–New York, Van Gendt, A. Schram Publ., 1969. No. 73) hét, Gary SCHWARTZ (*The Complete Etchings of Rembrandt. Reproduced in Original Size. Rembrandt van Rijn*. Ed. Gary SCHWARTZ, New York, Dover Publications Inc., 1994, B 73) tíz állapottal számol.

horizont magasságában, középütt bukkan elő: ő alkotja a voltaképpen drámai-kompozicionális középpontot. Valamennyi szereplő köréje gyűlik, és – egyetlen, a szélre vont tanítvány kivételével – mind közvetlenül órá reagálnak. Márta említett térstrukturáló saroksziluettje mellett, szembenézetben hajlik egészen közel a sír fölé a másik nővér, Mária, jobb kezét ijedt mozdulattal széttárja, baljában kendőt tart; mögötte átlós irányban a tér mélye felé fordulva egy (az utolsó fázisban turbánt is kapott) férfialak magasodik, jobbját a sír fölé, balját a tér mélye felé fordítva. Rembrandt leginkább a változatos irányú és megvilágítású kezek heves gesztikulációival és éles fény–árnyék kontrasztokkal érzékelteti a csoport roppant zaklatottságát, akik mögött további három kisebb férfialak figyel az eseményt. Jézus központi alakjától balra a tanítványok ötfős csoportja reagál riadtan: egyikük – a hozzánk legközelebb eső, kopasz férfiú – mindkét markát maga elé nyújtja, a másik kettő előrehajolva figyel: a leginkább figyelemreméltó a legfelső tanítvány, akinek összekulcsolt kezeit, elforduló tartását és döbbszent arckifejezését Rembrandt saját 1629-es *Júdás-képe*nek elhíresült, és az 1630-as évek elején már metszetszólamotokon is terjesztett főalakjáról kölcsönözte.

Rembrandt mármint szokatlan precizitással dolgozza ki a közös ok (Lázár a tekintet fókuszálásának dramatizálására leginkább alkalmas, *pontszerű* objektumként való felbukkanása) és az individuálisan különböző, térben egyenetlenül szétszórt okozatok (a fiziognómiákon és a testnyelvben kifejeződő, változatos reakciók) diegetikus téri összefüggéseit. Világosan látszik, hogy egyetlen cél vezérli: a *döbbszent* közvetlenségének minél átütőbb megragadása, ami a reakciók tranzitivitásának (tárgyfüggőségének) feszességén áll vagy bukik.⁹ Izgatottság, csodálkozás, újjongás és rémület megannyi *automatikus* emberi reakció, ami a kiváltó eseménytől való közvetlen függést fejezi ki: nincs egyetlen szemtanú sem, aki ne egyedül és *kényszeresen* azzal a magában mozdulatlan Lázárhoz kapcsolódna, aki viszont semmit sem viszonz az általa afficiált és minden irányból rá irányuló figyelemből. Rembrandt kerül minden olyan, általában patetizáló gesztusformulát, amelynek deixise nincs szigorúan, lekövethető tárgykapcsolatként motiválva. A csodás pillanat eksztatikus fölfokozottságának benyomását a befogadói tekintet számára „akció” és „reakció”, kiváltó ok és reflexmozgás e szorosan és kölcsönösen összetartozóként, tehát *egyidejűként* való észlelése állítja elő: mintha minden egyes jelenlévő, ugyanarra a pontra reagálván, ugyanazzal a föltétlenséggel is válna a nagy közös élmény, a *hic et nunc* részesévé.

Egyetlen kivétel van ez alól: maga Jézus. „A belső egység Lázáron nyugszik, felé fordul minden tekintet és érzelmi rezdülés; emellett azonban a cselekvő Krisztus a főalak, akivel a képen ugyan senki nem törődik, a szemlélő számára mégis ő adja meg az egész jelenet kulcsát”¹⁰ – írja Riegl nem véletlenül a *Das holländische Gruppenporträt*-ban, ahol elemzése kapcsán már részletesen tárgyalta, hogy Rembrandt miként differenciál a *Tulp-anatómia* hallgatói között

⁹ Az indulati reakciók e tárgyilagos megragadását korábban a korai Rembrandt narrációjának alapvető lényegjegyeként elemeztem, vö. RÉNYI András: Az elfojtott pátoz formulái. *Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika. Enigma*, 12. 2005. 46. 77–135: 121. skk.

¹⁰ Alois RIEGL: *Das holländische Gruppenporträt*. I–II. Hrsg. von Karl M. SWOBODA, Wien, 1931, 203. Újabb kiadása: *Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Hrsg. von Artur ROSENAUER. I. Abteilung: Alois Riegl, Bd. 3, Wien, WUV-Universitätsverlag, 1997. 267; Alois RIEGL: A holland csoportkép kialakulása. Rembrandt csoportképfestészete. In: Uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Vál. BEKE László, ford. ADAMIK Lajos. Budapest, Balassi, 1998. 141–211: 193. Riegl szerint a belső egység létrehozásának leghatékonyabb eszköze, ha „objektív cselekvéseket azok okaival együtt”, egyetlen szubjektív keretben hoz a néző tudomására – a rézkarc hitelessége tehát azon múlik, hogy Rembrandtnak sikerül-e Jézust a cselekmény *immans* okaként, a belső egység elemeként fölmutatni. S mivel ezt az okot Rembrandt az imént megmutatott dramaturgiai ellenpontozás révén a néző tudomására is hozza, anélkül valósul meg a jelenet teljes immanenciája, hogy Rembrandtnak a nézővel való koordináció kedvéért a képből kipillantó – s ezért a csodatétel spontán és totális hatását lerontó – figurákat kellene alkalmaznia. Lényegében ezt nevezi Michael Fried *abszorpció*nak: a cselekménynek a képen belüli totális motíváltóságát, ami a szemlélőben egy, a nézőről tudomást nem vevő, magáért való világ képzetét kelti. Vö. Michael FRIED: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago–London, University of Chicago Press, 1980.

„tér- és időbeli pszichikai kapcsolataik” természete és intenzitása szerint: miként tesz világos különbséget az „élénk külső mozdulatokban, a fej és a felsőtest előrehajlásában kifejeződő” *indulat*-vezérelt, illetve a rezenéstelen nyugalommal *figyelő* résztvevők között. Egy-egy figura higgadtabb vagy indulatosabb viselkedését (expresszív testmozgásainak természetét) Rembrandtnál az aktuális történéshez fűződő, *tárgyszerű* tér-idő-viszonya határozza meg: eszerint „a gondolkodás magas fokán álló, fölényes szellemi nagyság” *távolságot* tart a konkrét tárgytól, s ezért *kiterjedt időt* biztosít magának annak vizsgálatához, míg az e szuverenitással nem bíró embert megigézik, maguk alá gyűrik a dolgok, emiatt pillanatnyi érzelmi-testi reakcióin nem képes úrrá lenni.¹¹ Ahogy Tulp képi rendeltetése, hogy tudásával lenyűgözze „a többieket, de főleg a nézőt”, úgy – *mutatis mutandis* – Jézus is azért lesz a jelenet kulcsa, mert ő az, aki dramaturgiai értelemben mindent *szubordinál*: mind Lázárt, akire deixise közvetlenül irányul, mind – rajta keresztül – a többi szemtanút, akik épp e pillanatban válnak teljesen függővé az általa tárgyként mozgatótt Lázártól. *Ad analogiam*: ahogy Tulp doktor hallgatóinak figyelmét bemutatójának tárgyán keresztül képes mozgósítani, s ekképp változtatja őket tudáson alapuló saját tekintélye attribútumaivá, úgy Jézus is az élővé tett Lázár közvetítésével képes hitbéli fordulatot kiváltani a zsidókból. Ahogy Riegl elemzése szerint hallgatói sem közvetlenül Tulpban magában, hanem – eltérő intenzitással – demonstrációja tárgyában involválódnak, úgy a Lázár-lapon sem figyel senki közvetlenül Jézusra, aki ki is vonja magát a drámai történésből. Csak közvetve dominálja a jelenet „belső egységét”: mert minél kevésbé vonja *közvetlenül* magára az érdeklődést, annál eredményesebben képes manipulálni a többiek figyelmét.

Hátulnézet és *profil perdu*: a szemtanúság retorikája

Az alulnézetű beállítás¹² bizonyos értelemben a karc implicit nézőjét is a csoda *önkéntelen* szemtanújának szerepébe helyezi: a képzelt horizont nem véletlenül esik egybe a sír fölé hajló nővérelével. Extradiegetikus pozíciónk így a Jézus mögött, tőle balra kuporgó tanítványával lesz azonos. A kép rafinált játékának kiindulópontja – mindebből következően – az a fentiekkel analóg, reflexszerű látásaktus, amelyben tekintetünk voltaképpen tárgyához képest a csodatévő Jézust is csak perifériálisan – mintegy a körülállók egyikeként – tapasztaljuk. Ludwig Münz szerint a nővérek és a zsidók ábrázolása pszichológiailag azért hiteles, mert „nincs idejük a voltaképpen csodatévőre: ügyet se vetnek rá”. Jézus félárnyékba került óriás alakjáról „mintha elfeledkeztek volna, mintha ő is, akárcsak a néző, Lázár köreihez tartozna”.¹³ Ez – *mutatis mutandis* – a befogadóra is igaz: míg Rembrandt súlyt helyez arra, hogy Lázár magára vonja intenzív figyelmünket, addig a Jézussal való spontán-empatikus azonosulásunkat kifejezetten gátolja. Mindent megtesz annak érdekében, hogy úgy ismerjük fel Jézus jelenlétének paradox mivoltát, hogy az ne zavarja meg a csoda *saját* idejét, miközben mégis képes távlatot kölcsönözni a pillanatnak. Rembrandt ezúttal is a barokk képretorika leghatásosabb eszközeivel operál – egyrészt a *per definitionem* a látómező perifériájához tartozó *repoussoirok* segítségével a befogadói tekintet olyan reflexmozgásait provokálja, amelyek a szemtanú-jelenlét spontán illúzióját állítják elő; másrészt az illúzió színpadi *keretezésével* meg is kettőzi a látás aktusát, rámutat a reaktív tekintet irányí-

¹¹ RIEGL 1998. i. m. 176 skk.

¹² GURATZSCH 1973. i. m. igen informatív és számos jellemző példát hoz, de elemzéseiben az alulnézet retorikai funkciói nem kapnak kellő hangsúlyt.

¹³ LudwIG MÜNZ: *Rembrandts Kunst und Goethes Sehen*. Leipzig, Verlag H. Keller, 1934. 11–12.

tottságára, sőt manipulálhatóságára.¹⁴ Megismerő ereje abban áll, hogy mind a reflexet, mind a reflexiót képes előállítani, és összeolvasásuk kikényszerítésével az ikonikus differencia tudatosításához járul hozzá.

Röviden: a B. 73-at az teszi kivételesen eredeti művé, hogy Rembrandt a legfőbb aktort a színpadi előtér olyan félig-meddig leárnyékolt kulisszájává teszi, amely az általa valamelyest takart események megvilágított mélységi terébe, mintegy maga mögé invitálja a tekintetet. Jézust olyan staffázként állítja színre, amelynek hatásossága épp relatív észrevétlenségén alapul – azon, hogy a spontán figyelmet önkéntelenül a másik főszereplőre fókuszálja. A színpadi kellék jellegét erősíti az is, ahogy hosszú köntösének gazdag redővetése a sírt keretező díszletfüggönyök absztrakt fodrozódásait ismétli meg. Azzal, hogy Jézus Lázárt szólító balja takarásban marad, jobbját pedig a könyökcsúcs szembenézete rövidíti meg, a más szögből nézve látványos mozdulat olvashatósága, illetve az azt deiktikus tárgyával összekötő képi *akciótér*¹⁵ optikailag minimalisra szűkül. A mozdulat látható tartományának e drasztikus korlátozása és az elfordított profil folytán áll elő az oszlopszerű, statikus benyomás, amelyet a megvilágítás is nyomatékosít.

A főszereplő Jézus fölléptetése *szemtanú-repousoir*ként (tehát egy többnyire epifánia-jelenetekben a néző számára önkéntelen viselkedésmintaként szolgáló periferikus figuraként) egészen originális ötlet, amennyiben ez a voltaképp a jelenet *keretezésére* szolgáló, a nézőt terelő képretorikai alakzat kiválóan alkalmas mind a képi idő, mind az azt realizáló tekintet megosztására.¹⁶ Végül is a térhatású *repousoir* befogadásesztetikai szempontból időbeli effektus, amennyiben elsősorban mintegy felgyorsítja, „egzaltálja” a mögéje fókuszált odapillantást. Rembrandt ezt megint nem önkényesen, valamiféle hatásos frázisként veti be, hanem szigorúan funkcionálisan alkalmazza: ezért kölcsönözhet képi narrációja az elbeszélésnek eddig nem látott, új értelmeket.

A nagy *Lázár-lap* legmerészebb szemtanú újítása kétségkívül Jézus hátulnézete és elrejtett profilja, ami – s ezt szeretném a továbbiakban bizonyítani – itt narratív funk-



2. kép. Rembrandt van Rijn: Lázár feltámasztása, olaj, fa, 96,2x81,5 cm, 1630 k., Los Angeles County Museum of Art

¹⁴ Miközben az újkori nyugati festészeti tradíció alapvetően a deiktikus referencia kiiktatásán, ahogy Norman Bryson mondja, „a szemlélő testének mint a kép helyének” eliminálásán alapul (Norman BRYSON: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven, Yale University Press, 1983. 89), a fiatal Rembrandt rendre azt provokálja, hogy nézőként tudatosítsuk testies helyünket és pozíciónkat a látottakkal szemben.

¹⁵ Max IMDAHL kifejezése, vö. Giotto. *Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München, Fink, 1988. Magyarul: Uő: *Giotto. Arenafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Budapest, Kijárat, 2003. 61.

¹⁶ A szemtanú arcjátéka nem explikálódik számomra – ahogy a sajátomat sem látom, amikor egy csapásra szeppent tanúja leszek egy váratlan eseménynek.

ciót, sőt úgyszólván ikonografikus értelmet nyer.¹⁷ A rézkarc közvetlen előzményének számító, valamivel korábbi (ma Los Angelesben őrzött) festmény-változaton (2. kép) Rembrandt mind a képsíkkal párhuzamos sír-architektúra, mind a frontális nézetű, egész alakos csodatévő motívumát Lievenstől (3. kép) veszi át. A sír peremén álló Jézus magasra húzott szemöldökkel, tágra nyílt szemekkel, nyitott szájjal kíséri feltartott jobb karjának teatrális, Lázárt szólító gesztusát. Míg Lievens a nyugalmas Jézust körülvevő misztikus fényre, Rembrandt már itt is a színpadi jelenlétre – a testtartás, a gesztikuláció és az arckifejezések kommunikatív összjátékára – építi a csoda elbeszélését. A feltámasztást úgyszólván a delejező tekintet közvetlen ereje maga hajtja végre: ezt a fél testtel már kiemelkedett Lázár reszketeg pillantással igyekszik viszonzni. Mintha Rembrandt a két arc, a két testtartás, a két kifejezés intenzitásának különbségeiben a két főszereplő személyes viszonyának *aszimmetrikus, mégis kölcsönös* mivoltát szeretné érzékeltetni.¹⁸ A festmény röntgenvizsgálata szerint Lázár eredetileg közelebb helyezkedett el a középtengelyhez, és kevesebb is látszott belőle¹⁹ (a bal oldalról figyelő Mária, Márta és a három idős zsidó még most is mintha erre a pontra fixálódnának²⁰) – meglehet, Rembrandt azért módosított, hogy a Jézus és Lázár egymással való kommunikációjához képileg szükséges akcióteret biztosítsa számukra. A megoldás nemcsak művészileg vezet legalábbis kétes eredményre, de teológiaiilag is zavarba ejtő: a frontnézet Jézusból valamiféle bizarr varázslót csinál, az isteni csoda látványosan bemutatott bűvészműtávjára emlékeztet.

Ezért nagyon figyelemreméltó, hogy a rézkarcon Rembrandt nemcsak visszatér a nyeresebb alárendeléshez, de radikálisan ki is iktat minden kölcsönösséget. Ösztönös dramaturgiai érzéke süghatta neki, hogy ameddig a történetek *fantasztikuma* van a középpontban, addig Jézus és Lázár között épp pszichológiai értelemben nincs és nem is lehetséges semmiféle kommunikáció. A döntő újítás épp Jézus hátulnézeti pozíciója, amely színházi értelemben hozzáférhetlenné teszi őt a színen. Az omnipotens istenség jelenléte a csoda pillanatában hatásosabban érvényesül, ha megmutatkozása semmilyen közvetlen pszichológiai hitelesítésre nem támaszkodik.

Mindenesetre a lievensi frontnézet feladása, az alacsony horizontú *szemtanú*-pozíció felvétele és Jézus hátulnézetű *repousoirja* merőben új diegetikus struktúrát teremt. A nézőtől lényegében megtagadatik a csodatétel alanya és tárgya közötti viszonyok szabatos áttekintése; a *dramatis personae*-val való empatikus azonosulás „természetes” befogadói rutinja Jézus esetében csődöt mond. Míg az emberi világ eleven reakciói nagyon is érthetőek, Jézus jelenlétének motivációi homályban maradnak, és ez több mint talányossá teszi a figurát.

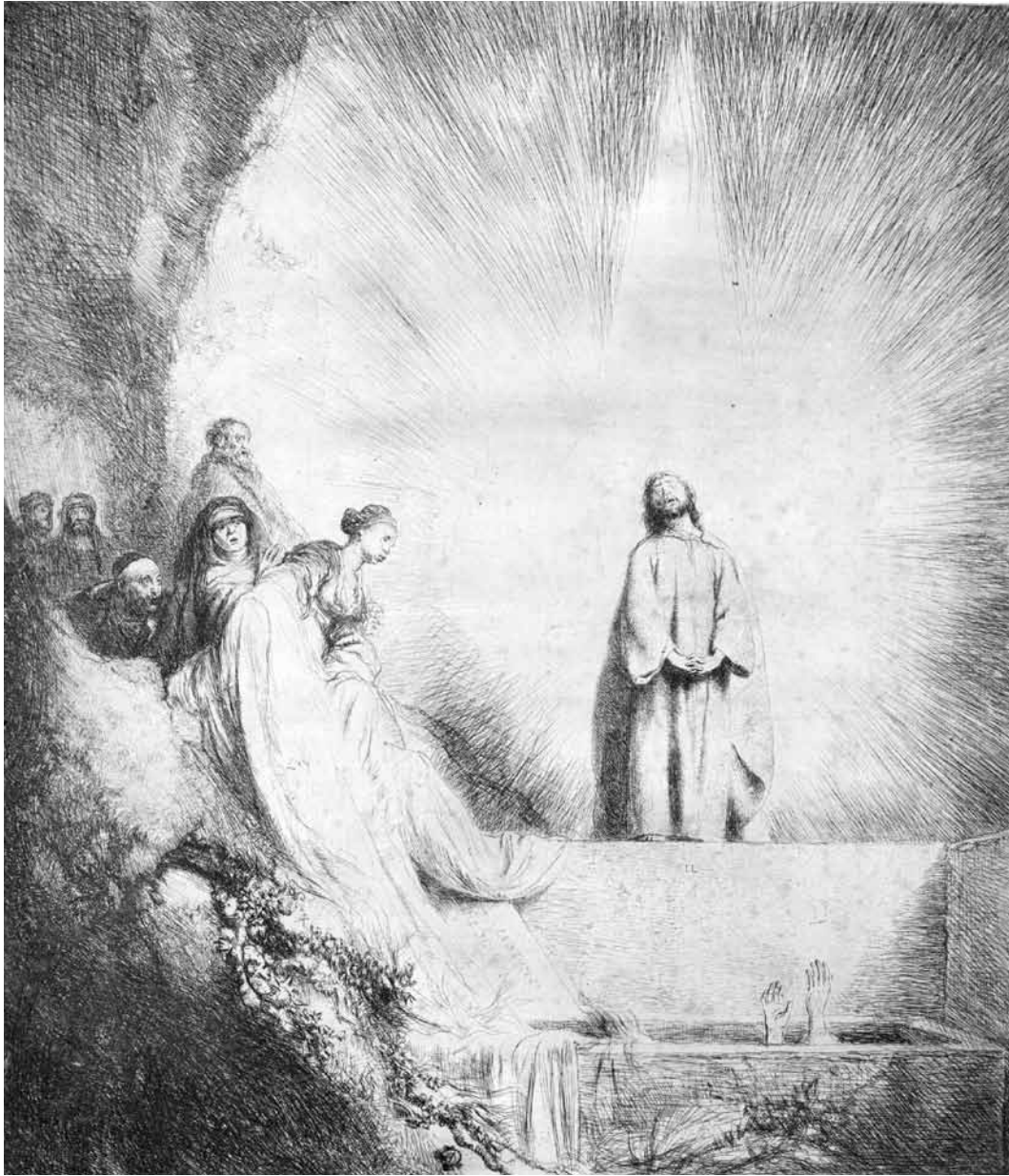
Annál is inkább, mert a *Lázár*-lapon az ifjú Rembrandt – az affektus-expressziók precíz, „tárgyilagos” alkalmazására figyelve – egyenesen kielezi az ellentmondást a hívek „másként-tenni-nem-tudó” indulati spontaneitása és Jézus fölényes gesztikulációjának indulatmentes kiszámítottsága között. A tanítványok, a nővérek és a körülálló zsidók abszorptív elmerüléséhez, a Lázár felbukkanásától való függés *tranzitivitásához* képest föltűnő Jézus jelenvalóságának *intranzitív* teatralitása: mind nyugalmas kontrapozítja, a csípőre tett kéztől úgyszólván nyegle tartása; mind az, ahogy, miközben fél kézzel intézi a csodát, hanyagul lepillant a sírba. Mint aki *ott van* a sírnál, még sincs *jelen* a dráma sűrűjében: miközben irányítja az akciót, mindjárt kontrollálja is annak eredményét. Mégis: miközben hatalmasra növesztve a színpad közepén ágál, hátulné-

¹⁷ Korábban kimutattam, hogy a *profile perdu*-t Rembrandt a narráció szempontjából mindig szigorúan funkcionálisan alkalmazza, vö. RÉNYI 2005. i. m. 126. sk. Guratzsch idéz példákat arra, hogy Rembrandt – egyébként Lastman és Pynas korábbi szokását követve – más szögből is megfestette ugyanazt a jelenetet, emiatt többször kerülnek főszereplői profilba: a leglátványosabb példa talán az 1631-es hágai *Simeon*-kép (Br. 543) Hanna prófétanője. GURATZSCH 1973. i. m. 254. No. 17.

¹⁸ Münz is hivatkozik arra, hogy Lievensnél egyáltalán nincs ilyen közvetlen dramaturgiai kapcsolat: Jézus égnek emeli tekintetét, tehát az Atyához fordul – a még a sírban lévő Lázárból pedig nem is látszik több, mint égnek meredő két karja.

¹⁹ *Corpus* 1982. i. m. I. A30, 296–300.

²⁰ Gary Schwartz megfigyelése: vö. SCHWARTZ 1991. i. m. 84.



3. kép. Jan Lievens: Lázár feltámasztása, rézkarc, 35,9×31,1 cm, 1631 k.

zete és pózoló testbeszéde *dramaturgialag* súlytalanná, pszichológiai hitelesség tekintetében üressé, empaticusan átélhetetlenné teszi.²¹ Extradiegetikus nézőpontból épp ezt a hozzáférhetetlenségét tapasztalja a néző az emberi lehetőségek fölé magasodó istenfiú személytelen omnipotenciájaként.

²¹ Az 1642-es ún. „kis” Lázár-lap (B. 72) épp e tekintetben hoz majd fordulatot.

A csoda inszcenálása

A hátulnézet és a *profil perdu* diegetikus motívumában két elem kapcsolódik össze: a néző ottléteinek evidenciája és Jézus motivációjának elrejtettsége. Az első képretorikai-befogadásesztétikai funkciójáról beszéltünk már, a második azonban – épp a motívum példa nélkülisége miatt – az ikonográfiai szövegreferencia újraértelmezését is megköveteli. Meggyőződésem szerint a nagy *Lázár feltámasztása* radikálisan eredeti diegetikus rendszere ugyanis az evangéliumi szöveg (Jn 11) egy olyan szekuláris-dramaturgiai olvasatán alapszik, amely – különösen az 1642-es kis Lázár-lap (B. 72) összetettségének fényében – kétségkívül reduktív, ám koherens és érvényes értelmezésnek tekinthető. Rembrandt a maga tisztán *színházi* észjárásával az elbeszélés egy olyan dimenzióját tárta fel, amely mindaddig – a csoda vallási üzenetének és teológiai reflexióinak fényében – észrevétlen maradt.

János ugyanis az elbeszélést arra az ellentmondásra építi, hogy Jézus már az első pillanattól fogva pontosan tudja, milyen csodatettre készül, míg környezete – beleértve legközelebbi tanítványait is – ebből mit sem sejt, és ő nem is siet tisztázni a helyzetet. Amikor a Jordánon túl tudomást szerez barátja betegségéről, és megkapja Lázár nővéreinek üzenetét a ki nem mondott felszólítással, látogatná meg őket Betániában, Jézus először egy látszólag a veszélyt lekicsinylő, dodonai megjegyzést tesz tanítványai előtt („ez a betegség nem okozza halálát, hanem Isten dicsőségére lesz”), és két napig nem mozdul. Majd egyszeriben sürgőssé válik neki az út: „barátom, Lázár elaludt, elmegyek és fölébresztem.” A tanítványok *nem értik* se Jézus homályos fogalmazását, se rapszodikusnak tűnő viselkedését, és óvják őt az útra kelés veszélyeitől. Jézus csak ezután leplezi le előttük késlekedése értelmét. A Lázár nővéreivel való találkozásban is szándékának rejtetése és a nővérek gyanútlanágának ellentmondása az uralkodó motívum: a Jézus elé siető Márta nyilvánvaló – és emberi szempontból tökéletesen motivált – szemrehányására Jézus egyenes választ ad ugyan („Feltámad testvéred!”), ezt azonban az aszszony jószerevével csupán vigasztalásként, a távoli végítéletre való homályos célzásként értheti – és akként is érti. („Tudom, hogy feltámad, majd az utolsó napon.”) Jézus továbbra sem világosítja fel, és megelégszik egy teológiai fontos, ám a közvetlen beszédhelyzetben üres elvontságnak tűnő szentenciával: „Én vagyok a feltámadás és az élet. Aki hisz bennem, még ha meghal is, élni fog.” Máriával, a másik nővérrel – immár bent a faluban – még egyszer elhangzik ugyanez a párbeszéd. Nem is véletlen, hogy amikor aztán Jézus megrendül és könnyekre fakad, a jelen lévő sokaság vélekedése megoszlik a történetek értelmezésében: némelyek Jézus őszinte érzelmeinek spontán kifejeződését látják ebben („Hogy szerette!”), míg másokat a dolog inkább számonkérésre készítet („ha a vaknak vissza tudta adni a szeme világát, azt nem tudta volna megakadályozni, hogy ne haljon meg?”). Mindenki a maga egészen e világi módján értelmezi tehát Jézus jelenlétét: ezért is figyelmeztetik a tetem szagára, amikor – immár a sírnál – váratlanul a sírkő elhengerítését kéri. János elbeszéléstechnikája láthatólag mindent arra helyez ki, hogy Jézus cselekedete, a bekövetkező csodás esemény a résztvevők szemében – vagyis a *mindennapiság* horizontja előtt – minél váratlanabbnak, minél meglepőbbnek mutakozzon. Az események csúcspontján Jézus – eddigi alakoskodását indokló – néma (!) fohásza is ezt az olvasatot sugallja: „Atyám, hálát adok néked, hogy meghallgattál... *csak a körültem álló nép miatt mondtam, hogy higgyék, Te küldtél engem.*” Ezt követően hangzik el Jézus harsány (!) kiáltása, és történik meg, amire senki se számíthatott. Nem kétséges, hogy Lázár feltámasztása Jézus legnagyobb hatású földi csodatette volt, propagandisztikus erejéről pedig az evangélium külön is megemlékezik: „a zsidók közül, akik fölkeresték Máriát, sokan látták, amit Jézus végbevitt és hittek benne” (Jn 11,45). Noha az elbeszélés során János számos, differenciált érzelemnyilvánításról számol be, a csoda kiváltotta elementáris döbbenetet már nem szükséges részleteznie.

A szövegnek ez a dimenziója tehát a szándékok és cselekvések *nyilvánossága* mentén osztja meg a jelenlévők világát – Jézust eszerint közvetlenül nem annyira a Lázár iránti felebaráti szeretet, mint inkább a demonstráció célirányos szándéka motiválja: Isten hatalmának megmutatása a körülállók döbbenetének kiváltása, hitük megerősítése érdekében. Olyan manipulatív, mondhatni, hatalmi szándék ez, amelyet a kölcsönösség posztulátumán alapuló szeretetvallás alapítója nyilvánosan aligha képviselhet – s amelyért néma imájában szabadkoznia is kell mennyei atyja előtt. Hogy mennyire ambivalens itt Jézus *nyilvánosság előtti* szereplése, azt maga az evangélista többször is jelzi – nem mulasztja el például szóba hozni, hogy még hívei között is (!) akadtak olyanok, akik megkérdőjelezték könnyhullatásának hitelességét. Az ábrázolásnak így nem egyszerűen a Lázár felé irányuló jézusi felebaráti szeretet kiáradását, hanem a gyanútlanok csapdába ejtésének, a csodatétel *megrendezésének* tényét, és e tény disszimulációját is meg kell jelenítenie.

Rembrandt fent körülírt „színpadi rendezői”²² megoldása ennél fogva nemcsak a csoda eseményébe való spontán és teljes belefeledkezésre nyújt képretorikai ösztönzéseket a nézőnek, hanem egy második, *késleltetett szemtanúságra* is, amely erre a *hic et nuncra* mint tervszerűen előállított, előzményeit és következményeit tekintve egyaránt *uralt* eseményre lát rá. Jézus tartása és mozdulata azért teátrális, mert – szemben a többivel – ő ezúttal csakugyan *szerepet* játszik, méghozzá egyszerre kettőt: a tényleges cselekvőt és a rendező-megfigyelőt is. Rembrandt zseniális dramaturgiai húzása – a főszereplő és a statiszta szerepösszevonása – azt eredményezi, hogy reflektált „szemtanúként” Jézus maga adja elő saját cselekvő jelenlétét mint elidegenült, nyilvános szerepjátékot. Ezt a komplexitást pedig semmi egyéb nem állítja elő, mint egyrészt a kielezett dramaturgiai kontraszt a tanúk abszorptív reakciói és Jézus teátrális pózolása között, másrészt a néző extradiegetikus bevonása a *keretjátékba*, amely a határokat – külső és belső cselekvés, nyilvános és nem nyilvános viselkedés különbségeit – performálhatóvá, lejátszhatóvá és átélhetővé is teszi számára.

²² Kurt BAUCH: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1960. 194.