

Egymásba nyíló Bábelek

Bruegel Bécsben

CSANDA MÁTÉ

Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2018. X. 2. – 2019. I. 13.

Mintha már az első teremnek (afféle várakozószoba ez) lenne valami különös jelentése. Az elsötétített térben hatalmas méretű, falra vetített slide-ok közt várunk, míg bebocsátanak a „zárt zónába”. Lassan siklik a tekintetünk, követve a kamera precíz pásztázását: a bábeli torony zezzugos, bonyolult, bolthajtásos belterét látjuk, mellette a tömegbe vesző, keresztfát cipelő Krisztust már-már obszcén mód élesre exponálva: a full HD-ráközelítésekben tarka figurák százai serénykednek. Mintha már itt előlegeződne a kiállítás egyik fő felvetése: a töredezettség,

a fragmentumlét felől közelíteni a beláthatatlanul bonyolult Egészhez. Mäsfelöl mintha azt szemléltetné mindez, hogy 2018-ban technikai, képalkotó és -közvetítő apparátusaink révén kényelmesebben, fogyasztóbarátabb módon, sőt, bizonyos értelemben jobban, pontosabban is látunk (ugyanakkor mégsem, mert mindez inkább a kórboncnok tekintete, digitális protéziseink, virtuális szűrőink és az azok mögött meghúzódó struktúrák optikája). Egy szó, mint száz: a Bruegel-életmű fenn van a neten, ezt jó, ha még belépés előtt tisztázzuk.

Azt, hogy egy grandiózus, superlatívuszokkal teli kiállításról van szó, melynek apropójául az idősebb Pieter Bruegel halálának 450. évfordulója szolgál, Bécsben (meg a világháló virtuális Babelében) közlekedve nem lehet nem tudomásul venni – erre játszik rá a bravúrosan bárgyú *Once in a Lifetime*-szlogen (alcím) is. Minden sajtószöveg igyekszik hangsúlyozni, hogy az itt látható 27 táblakép a biztosan Bruegelnek tulajdonítható festménykorpusz háromnegyede, az ezekkel párbeszédhelyzetbe hozott rajzok és metszetek pedig a művész grafikáinak nagyjából felét teszik ki. Ez tehát az első átfogó igényű, egyfajta teljességre törekvő Bruegel-kiállítás. A bécsi Kunsthistorisches Museum szerepét aligha kell külön taglani: a múzeum birtokában levő 12 festmény tudvalevőleg a világ legnagyobb Bruegel-gyűjteménye. Az első terem többek között épp erre világít rá, érzékeltetve a Habsburgok mint korai Bruegel-gyűjtők pozícióját, az általuk mozgatott hatalmi hálók és szociális mezők, ugyanakkor az első Bruegel-biográfus, Karel van Mander (a *Schilderboek* szerzőjének) szerepét is.

A kiállítás egyik vissza-visszatérő témája: nézés és látás, látás és vakság. Vakság, amely a rengeteg látvány „takarásában” nem ismeri fel az inkább absztrakt, rejtjelezett és/vagy rejtőzködő természetű lényegiséget. Az első teremben *A festő és a műértő* című tollrajz (melyre egyfajta önarcképként is szokás tekinteni) is a látás két módusát metaforizálja: a bozontos szemöldökű, távolba meredő festő melankolikus tekintete és a mögötte bámuló, tárcáját szorongató, horgas orrú, pápaszemű gyűjtő közt aligha lehetne nagyobb a kontraszt. Már itt kiviláglik, hogy van egyfajta kronologikus ív, amely viszont újra meg újra megbomlik, oldalíveket ereszt. Így aztán a korai tájképek közt találjuk a *Hermogénész bukása* című rajzot (öt évvel a művész halála előtt, 1564-ben készült). Bruegel itt mélylélektanászkozik: a címszereplő a mágus, aki saját teremtményei, önnön démonai martalékává válik. Ezen a rajzon is érezzük a nagy (és sok tekintetben megkerülhetetlen) „előd”, Hieronymus Bosch hatását, amely számos képen beszivárog a Bruegel-munkák vizuális szintaxisába. Felsejlik Bruegel fő problémája, amit Hans Sedlmayr híres írásában kifejt. ¹ A tömeg inherens logikája, a kaoszoknak kitett tömeg, az individuum evilági ténykedéseinek tragikus (tragikomikus) volta. Hermogénész teremtményei, a fürtökbe rendeződő, összenövő és szétpottyánó, olykor valósággal darabjaira eső démonok, a torz, csonkolt, kevercs lények sokasága, a varangytestű, hólyagszerű kreatúrák (melyek gyomrában olykor további lények lakoznak) – sok esetben Bosch-reminiscenciák – mind-mind egy bonyolult és alapjaiban véve bolond, egyensúlyából kibillent, önmagát kormányozni nem képes, önnön démoni felhajtóerejét nem ismerő világ szereplői (a bruegeli démonok tarka sokaságát nehéz nem freudi és lacani szemüvegen át szemlélni. Ordas anakronizmus, de hát: *Once in a Lifetime!*).

A kiállításban közlekedve, az ikonográfiai elemzés-nekifutások biztonságába burkolózva igen könnyű elveszni: túlságosan kézenfekvő Bruegel bonyolult, egyszerre bizarr és mulatságos allegóriáit moralizáló tablókknak, teológiai statementeknek olvasni. Sokszor szinte azonnal adja magát, hogy egy teli torokkal zabáló gömbölyded (vagy hordóba szorult) figurát a falánkság szimbólumának tekintsünk, egy (első látásra, a mából nézve) laszcív táncoló párban pedig a paráznaságot lássuk meg. Hogy ez mennyire félrevezető és rövidre zárt tud lenni, azt legszebben talán Svetlana Alpers fejtette fel eddig² – rámutatva, hogy Bruegel, a városi festő, a humanista, a *pictor doctus*, dramaturg és



ID. PIETER BRUEGEL: *A festő és a műértő*, 1566 körül, tollrajz, 255×215 mm

díszlettervező, amellet, hogy teológiai referenciákhoz is bátran nyúl, mindenekelött az „etnográfus” és „szociológus” szemével, érdeklődésével közelít a paraszti-vidéki élet kulisszáihoz, a megélt mindennapok mintázataihoz. Karnevál az egész világ, szereplői maszkok viselői (sokféle szereplő sokféle maszkkal, többféle arccal, gondoljunk csak a többarcú démonokra vagy az álnomorékokra *A farsang és a böjt harcában*), egymással bonyolult interakciókba lépő, sodródó, szerveződő, darabokra hulló részecskék. Ennek a maskaravilágnak az alakjai egyszerre közülünk valók, és fura mód mégis komikusan idegennek hatnak. Bruegel pedig mindezt, Rabelais-n, Rotterdami Erasmuson megszűrve nemcsak ábrázolni tudja, hanem okos iróniával átítatva egy nagyobb bölcséleti keretbe is helyezi. Azért is könnyű egy-egy interpretációs mederbe belecsúszni, mert a képek többsége egyszerre több regiszterben is

beszéd. Van úgy, hogy egyazon képben több szinten több metaforaréteg szunnyad: egy (vagy több) korabeli flamand szólás vagy közmondás rejtjelezett parafrázisa, teológiai figurációk enigmatikus ábrázolása, irodalomból kölcsönzött toposzok – és akár alig észrevehetően odaszótt (aktuál-) politikai utalások (vallásháborúk, az intézményesség kritikája). Ez a bizzar, bonyolult, tragikus és mégis maskaraszerű többfenekűség olykor egészen téletszerűen is rezonálni látszik egy-egy

a képtérbe rejtett feszületet, amely – ahogy azt René Berger is írja – az egész tekintetdramaturgia egyik legfontosabb irányító-szervező eleme, két hurkolt nyolcas kompozíciós kapcsa.³ A főszerep itt nyilván a természeté, a sok síkon futó, rétegzett tájpoétikaké. Itt válik világossá, hogy miért beszélhetünk Bruegelről mint az európai tájképfestészet egyik első nagy mesteréről. És itt értjük meg igazán Sedlmayr tézisét, miszerint Bruegelnél a táj a káoszhoz kitett, folyton szerveződő, darabjaira bomló, atomizálódó társadalom tökéletes antitézise, egyszersmind létesítő szövete.



© The Lobkowicz Collections, Prága

ID. PIETER BRUEGEL: *Szénagyűjtés*, 1565, tölgyfa, 114×158 cm

The Lobkowicz Collections, Prága

jelenet forgatagában. Például a diabolikus módon, zsebszerűen megnyíló földrétegek motívumaiban: a pokol szájában mulatozó emberek (és egyéb lények) nem sejtik, hogy épp abban a pillanatban nyeli el őket a föld (*Dulle Griet, A halál diadala*). Az az érzésünk, hogy a kiállítás vezérfonala ezekkel a sejtésekkel-alapvetésekkel is dolgozik, valami ilyesmire próbálja a látogatók figyelmét ráirányítani.

A második terem fénypontja az *Évszakok*-sorozat. Az eredetileg hat táblaképből álló ciklusból itt most négy festmény látható, mintegy 350 év után ismét egy helyen. A *Szénagyűjtés* című darab előtt (Prága, Národní Galerie) a bravúros kompozíció látens nyelvtanát próbáljuk felfejteni: azt, ahogy tekintetünk vezetve van, hogy elliptikusan meandereznek egyre távolabb, a kékes fátýolokba vesző horizont felé. Ismét megcsodáljuk

A harmadik terembe lépve válik igazán tapinthatóvá a kiállítás koncepciójának vezérfonala. A szekció kulcsműve a *Krisztus a keresztfával* című festmény. A kép rendhagyó módon nem a falon függ, hanem egy, a falsíkhöz képest merőleges üvegvitrinbe illesztve. Nicolaes Jonghelinck számára készült, ugyanannak a kereskedőnek, aki az *Évszakok* első tulajdonosa is volt. Nem tudunk szabadulni a képzettől, hogy festmény, így, fonákját is mutatva, kilencven fokkal kifordítva, mintha önmagában egy nagy útjelzőtábla lenne – sőt, ezen belül is, kép a képben módjára, a „Wimmelbild” kellős közepén, a figurák százai közt szinte elvesző Krisztus, pontosabban a keresztfá, melynek súlya alatt térdre rogy a Megváltó, a szó legszorosabb ételmében Babel felé mutat.⁴ Ugyanúgy (!) terel és irányít a hömpölygő tömegben, mint a *Szénagyűjtés* kis feszülete. Az innen továbbvezető egyetlen ajtó fölött ugyanis ott lóg a *Bábeli torony* molinóra nyomtatott reprodukciója, egy nyíllal nyomtatékosítva.

Egy 16. századi tájat látunk keresztrel (és szélmalommal!): Krisztus szenvedéstörténete kortársi foglatatban. A két latrot egy-egy gyóntatópap kíséri a Golgota felé. Krisztus körül emberek, flamand polgárok, parasztok, cselédek, katonák, felnőttek és gyerekek százai sűrűnek-forognak, végzik a dolgukat, úzik az ipart, vagy sietnek hazafelé. Szinte senki sem vesz tudomást róla, hogy mi megy itt végbe. Alighanem hárman vannak csak, akik átérzik, mi történik valójában: Mária, Mária

melyeken az üdvözültek – a kárhozatra ítélt, démonokkal viaskodó bűnösökkel ellentétben – unalmas típusfigurák), hanem az erények ábrázolásai is. Az *Okosság* itt előrelátás és megfontoltság: húsdarabokat pácoló és füstölő embereket látunk, a több tucat figura közt még a kutya is a fa odvába piszkít. De legalább ennyire érdekes a bűnök lajstroma. A Kevélység előterében az önnön végbélnyílását tükörben néző, varangyszerű höllyaglány a mellette álló, tükörben „szelfiző” úrihölgy romlott lelkének kivetülő árnyképe (a képben kirajzolódó metonimikus színezetű kapcsokat látva ez az olvasat nyilvánvaló).



© KHM-Museumsverband

ID. PIETER BRUEGEL: *Paraszttánc*, 1568 körül, tölgyfa, 113,5×164 cm
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Magdolna és János. És éppen ez a különös mód gótikus színezetű, Rogier van der Weyden modorát idéző repousoir-hármas fordít háttal a gomolygó embertömegnek. Hasonló metaforika hatja át a *Háromkirályok imádása* című festményt is. A lényeg itt alighanem a jelenlét, a látva látás, a feltárulkozás, a megismerés és félreismerés, a hitetlenségből fakadó rövidlátás, sőt vakság (a pusztá látvány mint a lényegiség eltakarása!) szimbólumhálója. A festmény kapcsán minderről a legszebben eddig Daniel Arasse írt.⁵

A Babel(ek) felé szó szerint a *Bűnök és Erények* allegóriáin keresztül vezet az út. A grafikákat szemlélve feltűnhet, hogy – ellenben a legtöbb előddel és oly sok kortárssal – Bruegelnél nemcsak a gyarlóság és a deviancia alakzatai tudnak szövvényes képi izgalmakat kínálni (gondoljunk csak a sok *Utolsó ítéletre*,

A 17. számú kabinet a kiállítás kulminációs pontja. Itt találkozik egymással a két *Bábéli torony*, a Kunsthistorisches Museum „sajátja” (1563) és Rotterdamban őrzött párja (1563 után?), mintegy 400 év után először.⁶ Két hatalmas (és soha meg nem épülő) társadalmi építmény, mely önnön magát falja fel, ahol nem az individuum a szerveződés és a „fejlődés” letéteményese, hanem a bonyolult, absztrakt tömegmozgások, a vak társadalmi dinamikák. A túlnövekedés és az öngerjesztő növekedés Bruegel, a társadalomtudós érdeklődésével 2018-ban is libabőrözhetően aktuális (a dramaturgiai csomóponton talán szabad egy picit bombasztikusnak lennünk). Okos, érzékeny párosításnak tűnik a Babel-allegóriákkal párbeszédhelyzetbe hozott két további (keletkezésük idejét tekintve is közeli) festmény szomszédsága. Az egyik a *Nápolyi kikötő* című kép (Róma, Galleria Doria Pamphilj, 1563 körül), egy, a közelmúltig vitatott hitelességű Bruegel-darab, amely mintha a társadalomba ágyazottság felől világítana



ID. PIETER BRUEGEL: *Krisztus a keresztfával*, 1564, tölgyfa, 124×170 cm

Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

meg a Bábeleket (a világ egymással sűrűn, de láthatatlanul összehuzalozott gócpontokból áll, így válik Antwerpen „másikává” Nápoly, a 16. században a kontinens második legnagyobb városa, ahol Bruegel maga is járt). A *Saul öngyilkossága* (1562, KHM, Bécs) ugyanakkor a tornyok inkább biblikus színezetű, morális maximákkal átszőtt árnyékának tűnik – az önhietség, a hübrisz tragikus metaforájának.

A kabinetet elhagyva jóleső kontraszt fogad. Szinte hihetetlen, de a hosszúkás galériában egyetlen apró festmény látható, a *Majmok* (1562) című enigmatikus képecske. Ha idáig figyelmesen jártuk végig a kiállítást, nemcsak az tűnhet fel, hogy számos bonyolult kompozíció szereplőjeként bukkannak fel majmok (a Dulle Griet vörösesen izzó infernális forgatagában szinte ugyanúgy kandikál felénk egy köralakú várablakból két majmocska, mint ezen a képen). Érezzük, hogy az imént látott bábeli metaforák fényében a háttérben kirajzolódó kikötő (Antwerpen) is jelentésekkel teli, mint ahogy a majompár (egzotikus, távoli gyarmatokról ideszállított,

rabláncra vert árucikkek) sem csupán egy ártatlan „zsánerkép” motívumai. A majom Bruegelnél – ahogy Sedlmayr fogalmaz – emberkarikatúra, ugyanakkor – amire a kísérfűzet is ráirányítja a figyelmünket – majmoló-mímelő lény, valahol a mimézis mesterének, a képzőművésznek a rokona.

A következő kabinet Bruegel festészetének virtuozitását, technikai aspektusát tematizálja. Ez az egyetlen tér, amelyben az idősebb Bruegel mellett a festő közvetlen környezete (műhelye, illetve a fiatalabb Pieter Brueghel négy festménye) is megjelenik. A fiatalabb Brueghel mesterségbeli tudásában, ha nincs is messze, de nem éri el a dinasztia apafigurájának virtuozitását (elég, ha a *Téli táj madárcajával* című festményt nézzük és a hó által tükrözött koraesti fényt, amit csak az idősebb Bruegel tud visszaadni).

A záró rész lényegében a „paraszt Bruegel”-lel próbál végleg leszámolni, de legalábbis árnyalni ezt a jól ismert (javarészt Van Mandertől hagyományozódott) sztereotípiát. Először itt láthatjuk egymás mellett a *Méhészek* című rejtélyes, számos interpretációt megélt tollrajzot, valamint a *Madártolvaj* című festményt (a madártolvaj alakja, egy korabeli flamand szólás képi parafrázisa, a

Méhészek háttérben is feltűnik). A két főszereplő a *Parasztlakodalm* (1567) és a *Paraszttánc* (1568) – az állítás tulajdonképpen az, hogy a konvencionális értelemben vett zsánerképfestészet születésénél járunk.

Ha elég alaposan figyelünk, felfedezzük, hogy a *Parasztlakodalm* háttérben, a szalmafalra illesztett szalmakéve⁷ alig észrevehetően „vissza-köszön” a *Paraszttánc* jobb alsó felében. Két keresztbe tett szalmaszál hever a földön perspektivikus rövidülésben, mintha csak egy képzeletbeli négyzetlapos kőpadló töredéke lenne – nyilván szerkezetileg szükséges, hogy stabilizálja a táncoló (jómódú) parasztember alatt a talajt. A keresztbe tett szalmaszálak híján a fél kompozíció buta mód a levegőben lógna. Ilyen és ehhez hasonló nüanszok és megoldások ezrével fedezhetők fel a kiállításon.

A kiállítás egyik (ha nem a) legnagyobb tétje éppen az, hogy ez utolsó terembe érve – még mielőtt a kijáratot keresve a múzeumi bolt árukínálatának bábeli sűrűjébe vetnénk magunkat – mennyiben látjuk az ismert „zsánerképek” felszíni rétegei mögött a „társadalomtudós” érdeklődésű, a legobskúrusabb babonákban is általánosabb érvényű mintázatokat meglátó, szatirizáló hajlamú, egyszerre humanista és a humanizmus fonákját, korlátait és vakfoltjait kegyetlenül, ugyanakkor finoman rejtjelezve láttató, már-már shakespeare-i igényességgel⁸ dolgozó Bruegel keserű humorát és (pufogtasunk még egyszer, utoljára:) intellektusának háborzongató aktualitását.

Jegyzetek

- 1 Hans Sedlmayr: Die »Macchia« Bruegels, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. http://www.kunstgeschichtete-ejournal.net/77/1/Sedlmayr_Macchia_Bruegel.pdf
- 2 Svetlana Alpers: Bruegel's Festive Peasants, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6. évf., 3–4. (1972–1973), 163–176.



© The National Gallery, London, 2018

ID. PIETER BRUEGEL: *Háromkirályok imádása*, 1564, tölgyfa, 112,1×83,9 cm
National Gallery, London

- 3 René Berger: *A festészet felfedezése*, Budapest 1977, 2. kötet, 67.
- 4 A kép csupasz hátoldala a maga tárgyi mivoltában az egyik oldalsó kabinban válik fontossá. Itt tablókat szemléltetik, hogy Bruegel a Baltikumból importált tölgyfára festett (a kiállítást megelőző kutatási projektek egyik konkrét hozadéka). Ami elsősorban kissé didaktikus és toldalékszerű kuratori gesztusnak tűnik, a következő nekifutásra már releváns többletként mutatja magát: meger ugyanis egy lábjegyzetet, hogy a kép nem anyagtalan absztrakció, hanem produktum is, egy (gyarmattartó) kereskedelmi hatalom terében létrejött kommoditás, és ennek kontextusában bizony a rendszerint takarásban maradó materiális-ökonómiai „háterszágot” is fel kell villantani.
- 5 Daniel Arasse: *Take a Closer Look*, Princeton, New Jersey 2005, 39.
- 6 A sejtésre, hogy a sok „csúcsmű” közt a központi darab mégis a két Babel-ábrázolás (a katalógus egyes szövegelvein túl), a kiállítás plakátjai, a leírásokat tartalmazó kísérőfüzet borítója is rájátszani látszik.
- 7 Amely egzakttal pontossággal tükrözi a korabeli szokásokat, és amelynek szimbolikájával hatalmas szakirodalom foglalkozik, lásd Alpers, i. m., 14. sz. lj.
- 8 Alpers, i. m., 174–176.