

Jancsikity József

*A portré felfogásának azonosságai és különbségei
Rembrandt és Giorgione nyomán
Reflexiók egy bécsi képtárlátogatás kapcsán*



Ha az emberábrázolás, vagy csupán a portré történetén végigtekintünk – mintegy az időben kiterítve –, a különböző perceptuális állapotok és leképezési szintek vetületeként, a mindenkori szenzibilitás függvényében az egyébként változatlan emberi figura folytonosan alakuló metamorfózisának lehetünk tanúi. E vég nélkül variálódó forma bizonyos állapotaiban többkevesebb időre meghatározott stílusjegyeket kristályosító, általánosan követett típusá, esetleg egyéni lelemény teremtette képletté szilárdulhat, s aktuális eszmék eleven burkaként jelenhet meg. A „szép” sokat vitatott fogalmához is valószínűleg az emberi figurával kapcsolatos képzetek tapadnak legszorosabban, s ezen – az antik görögökig visszavezethető – esztétikum mindenkori eszményeinek lebontását, átértékelését vagy kibővítését célzó művészi törekvések is az emberi figura átírásában nyilvánulnak meg legkarakterisztikusabban. A klasszikus görög *kalokagathia* eszményére utalt vissza Schelling is, amikor a szép emberi testet a Szellem érzéki képének nevezte.

A klasszicizáló stílusok, így a(z itáliai) reneszánsz is ezen eszmény hatása alatt bontotta ki formáit, alakította ki képzetét a szépről. A kifinomult formaképzésnek, kecsességnek, eleganciának innen származtatott felfogása eleve igényli a vonal, a formát határoló és azt pontosan definiáló körvonal hangsúlyos szerepét. Ez a sajátosság nem csupán a befoglaló formák esetében érvényesül, hanem ugyanolyan fontossá válik a belrajz, a részformák tiszta megjelenítésénél, a pozitív és negatív formák

voltaképpen egyenrangú esztétikai minősége, megformáltsága terén is. S bár szembeötlő a különbség pl. Botticelli kemény, rajzos kontúrja és Leonardo lágy sfumatoja között – Leonardo óvta is a festőket a túlzott kontúrozástól –, lényegében egyforma határozottsággal különbülnek el náluk figura és háttér, pozitív és negatív forma, illetve a különböző, egymás mellé rendeződő, az egészt építő formaszegmensek. (Épp ebből a sajátosságból adódott még Freud számára is a lehetőség, hogy Leonardo egyik képén¹ – bármennyire véletlenszerű is a formai hasonlóság – a drapéria redőiben egy keselyűt tudjon felfedezni.)

Jellemző azonban, hogy az itáliai reneszánsz szcénán belül is különösen a firenzei művészek számára volt kiemelkedő fontosságú a rajz, akikhez képest a velenceiek – így „a rövid életű, mindig színekben gondolkodó, rejtélyes Giorgione”² is – festőien gondolkodtak. A firenzei iskolázottságú művész számára egy velencei festő formaképzése elnagyoltnak tűnt. Michelangelo dicsérte Tiziano színeit, de a rajzot – akár a többi velencei festő esetében – sajnálatosan gyengének találta.³ (Tizianóra pedig Michelangelo gigantizmusa és félelmissége hatott nyomasztóan, mint ahogy azt Vasari említi.⁴) A velenceiek közül még Tintoretto számára volt legfontosabb a rajz, azonban a toszkánrómai „*delineavit*”-tal (megrajzol, körvonalaz) szemben ő is a velencei „*pinxit*”-et (megfest) hangsúlyozta.⁵ A vonal, körvonal hangsúlyozott szerepe, avagy mellőzése pedig nem egyszerű izlésbeli probléma, hisz a jelentés szempontjára

ból is meghatározó jelentőséggel bír: „... míg a lineáris látás élesen elhatárolja egymástól a formákat, a festői éppen ellenkezőleg, arra a mozgásra utal, amely át- meg átjárja a dolgok egészét. Ott egyenletes, világos vonalak választják el egymástól a formákat, itt a hangsúlytalan formahatárok kedveznek az egységnek.”⁶

Persze minden viszonylagos: az itáliai reneszánsz valamennyi művésze – így a velenceiek is – „*lineáris*” (Wölfflin) például a rembrandti „*festői*” formával összevetve. Ha pedig úgy nézzük, a firenzeiekhez képest már a velencei Giorgione is egyféle átmenetet képez Rembrandt felé. Azonban Rembrandt „hazai pályán” is különös esetnek számított. Talán az Éjjeli őrjárat volt az első munkája, mely nyilvános, „hivatalos” elmarasztalásban részesült, bizonyos Joachim Sandrart festő-műkritikus által. A kifogások részben hasonlóak, mint Michelangelói a velenceiekkel szemben: „Rembrandt sohasem járt Itáliában vagy másutt, ahol tanulmányozhatta volna az antik műalkotásokat s a művészet elméletét. (...) Emiatt sohasem változtatja meg módszerét, s habozás nélkül szembeszáll az anatómiát és az emberi test arányait taglaló elméletekkel, a perspektívákra és a klasszikus szobrok tanulmányozásának hasznosságára vonatkozó felfogásunkkal. Mást gondol Raffaello rajzművészetéről, valamint az okszerű művészképzésről, szembeszáll az akadémiákkal is, melyek nélkülözhetetlenül fontosak a mi hivatásunk szempontjából – azaz érvelve, hogy csakis, kizárólag, a természet szabályait kell követni, semmiféle más szabály nem számít.”⁷

Érdekes, hogy még a tizenkilencedik század egyik legkiválóbb műkritikusa, Jakob Burckhardt is hasonló ellenvetésekkel él Rembrandt-tal szemben: „nem tud helyes perspektívában rajzolni, emberi testet normálisan ábrázolni, nagy hibákat követ el, gyakran befejezetlen, hiányzik belőle a pontosság, amelyben honfitársai annyira túltesznek rajta.”⁸ További véleményeiből kiderül, hogy a görög-reneszánsz formán iskolázott klasszicizáló ízlés mondatja vele mindezt, ami legárulkodóbban szóhasználatában nyilvánul meg, ugyanis közönségesnek, „csőcselékszerű”-nek találja Rembrandt figuráit. „Már szavainak statisztikája eligazít – írja Fülep Lajos – hiszen akadémiai előadásának 20 lapnyi szövegében nem kevesebb, mint négyszer fordul elő a ‘csőcselékszerű’ jelző, s ha még hozzátesszük a rokon jelentésűeket és e sok rossz ellentétének, a szépségnek és idealitásnak hiányolását, a vádat, hogy Rembrandt ellensége volt Itáliának és mindennek, ami onnan származott (...).”⁹

Georg Simmel is utal az e szellemben megfogalmazódó klasszikus szépségideálra, amikor azt írja, hogy: „A szép forma zártsága, amely felett nyomtalanul múlik el az élet áramlása, szemmel láthatólag kapcsolatban áll azzal, amit a műalkotás tökéletességének nevezünk.”¹⁰ Tény, hogy Rembrandt alakjai mindehhez képest sokkal inkább életszagúak, s adódik ez abból is, hogy szinte „képesek vagyunk követni kezének mozgását, az egyes ecsetvonásokat, azt, ahogyan a mű, minden szubjektivitást meghaladó volta és zártsága ellenére a festő lelki impulzusából, vagy akár megfoghatatlan indítékaiból

bizonyos módon összeáll.”¹¹ Nyilván festőjük számára is közelebb állt egymáshoz festészet és élet, mint a kifinomult, klasszikus kultúrán iskolázott itáliai mesterek esetében.

A Rembrandt rajzaira jellemző forma is mentes a klasszicizáló, így a reneszánszra is jellemző stilizáló alakításmódtól. A vonások nála gesztusszerűbbek, expreszívebbek, spontánabbak, mondhatni megformálatlanabbak. Persze a reneszánsz (vázlat)rajz is megfelelően laza és oldott tud lenni, de itt a vonalak mégis a (művészi) formát keresik, míg Rembrandtnál azok beleoldódnak valamiféle kevésbé kontrollált intuitív lendületbe, melyet mintha a megnyilvánulni akaró élet a maga folytonos áramlásával vezérelne. Mert a kevésbé részletező, esetleg a létrehozó mozdulat gesztusát is őrző (ecset)vonásokkal alakított vonalokból, foltokból épülő forma alkalmas egy közvetlen, még változóban lévő folyamat érzékeltetésére, míg a pontosabb, részletezőbb rajz pillanatszerűséget sugall, mintegy megfagyasztja, kimevívíti az időt, hasonlóan a kis zársebességgel exponált fényképhez.

A keletkezés, a cselekvés és a mozgás a lét alkotórészei – amint azt Georg Simmel hangsúlyozza Rembrandt-tanulmányában –, s ez egybevág azzal a Hérakleitosztól eredő¹², s Hegel által is képviselt gondolattal, hogy a létezés változást implikál, azaz a lét egy a keletkezésessel – míg Parmenidész, Platón és a skolasztikus „realisták” által képviselt felfogás szerint a lét maradandó, időtlen és változatlan szubsztancia.¹³ Előbbi lehetne Rembrandt, utóbbi Giorgione filozófiája.

Bár az ember számára – fizikailag – csak a mindenkori jelen létezik, a „többi” csak így-úgy feldolgozott képzet, holmi (értelmi) konstrukció, magát a valóságot, az életet múlt időben ismerjük; a múlt jelenünkig ható folyamaként. Ha Rembrandt, a festő szellemét ez a képzet uralta, s ezen – akár tudattalan – érzet objektivációjának vágya munkált benne, nagyon is érthető a pillanat befagyasztásától való tartózkodása. Utóbbi szemlélet sokkal inkább állhatott közel az itáliai reneszánsz mesteréhez, hisz ott a teljesség ígézetében művészet és tudomány határai elmosódtak, olyannyira, hogy a legkövetkezetesebben tudományos valóság szemlélet éppen a festészet területén valósult meg, miként azt Arnold Gehlen is kifejti a reneszánsz világvélelet kapcsolatban: „A megfigyelés és a mérés pontossága és előítéletmentessége, a megismerés menetének végiggondolása, majd az átgondolt tapasztalatoknak a valóság modelljét adó gyakorlatba való átvitele: ez a tapasztalati tudomány ideáltípusa. Még napjainkban is inkább csak követelmény, mint eredmény az ilyen értelemben vett teljes, ismeretelméletet is magába foglaló tudomány, még a fizikában is.”¹⁴

A reneszánsz formaalakítás kidolgozott részletekben építkező, analitikus mivolta teljes mértékben egybevág ezzel a gondolkodásmóddal. A német Dürer híres nyula vagy gyepészletei analitikus aprólékosságukban már közelítenek egy tankönyvillusztráció tudományos precizitásához (is). Dürer – Rembrandttal ellentétben – a rézkarcot is mellőzte, mert túl esetlegesnek találta, főként a nehezen kontrollálható mara-

tási folyamat miatt; helyette a nagy türelmet és aprólékos munkát igénylő, de direkter rézmetszetet kedvelte. Ugyanakkor Rembrandtnál a rézkarc technikájának kultiválása azonos tőről fakad a szélesebb, gyakran gesztuszerű ecsetkezelés kedvelésével. A grafikai technikák között ez jól megfelel a wölfflini értelemben vett festői mentalitásnak, hisz itt lehetséges a spontán, lazább vonalvezetést, ugyanakkor differenciált tónusképzést lehetővé tevő alakítás, illetve a spontán gesztusokat is megengedő könnyed eszközkezelés a nagyobb precizitást igénylő metszéstechikákkal szemben.

Dürerhez az itáliaiak közül bizonyos szempontból Leonardo áll a legközelebb, akinél a korábban említett módon elválaszthatatlan egységként működött a művész és a tudós, s ennek megfelelően tudományos szempontból is tökéletes anatómiai rajzai festményekhez készített tanulmányrajzaival azonos szemléleti forrásból erednek.

Leonardo valószínűleg Giorgionéra is hatott, talán ez érződik utóbbi sfumatos megoldásaiban. Giorgione persze eleve álmodozóbb, líraibb alkat, aki „csupán” festészetet művel, a szín és fény segítségével old meg minden őt érdeklő problémát; nem annyira analitikusan, inkább valamiféle transzcendens lelkülettel közelítve a „szépség” felé. Efféle átszellemültség tükröződik önarcképein is.

Rembrandt azonban mit sem törődött ezzel a szépségfelfogással; ő efféle mérlegelés mellőzésével, a legnagyobb természetességgel festette az embert, magát az ember-séget, mely tökéletesen közömbös a különféle szép-

ségideálok iránt. Hangsúlyozottan természetnek nevezhető ez a viszony, mely jól megmutatkozik olyan munkák mellett, mint pl. Ghirlandaio festménye, a Nagyapa az unokájával. Itt egy csúnya, bibircsókos orrú öregember és kisunokája szeretetteljes kapcsolata a téma, ahol éppen e visszataszító rútság ellenére létező bensőséges viszony megjelenítésével a festő tudatosan reflektál magára a csúnyságra is. Rembrandtnak talán egyetlen „szép” figurája sincs – ő sem volt szép, ez önarcképeiből kiderül, mint ahogy az is, hogy önmagát ugyanolyan elfogulatlan természetességgel tudta festeni, mint bármelyik modelljét. Ehhez képest Giorgione festménye, Der Knabe mit Pfeil – a haj, a tekintet, az ajkak, a fej- és kéztartás, az Ámor-nyila attribútum szerepeltetése – egyféle szépségideál megtestesítésének is tekinthető. Ezzel szemben a Vecchia (Alte Frau) interpretálható a szépség mulandóságát tárgyaló vanitas-ábrázolásként. Ő is, mintegy formai párhuzamként az előzővel, valamit tart a kezében, de a szerelem nyila helyett egy cédulát, melynek szövege („col tempo”) az idő – ezzel együtt a szépség – múlására utal.

De arról van-e itt szó, hogy Rembrandt nem törődött a szépséggel, vagy inkább arról, hogy egészen másképp gondolkodott róla? Talán épp neki volt több sejtése a valódi szépségről. Ezzel kapcsolatban Hamvas Bélát idézném: „Amitől a nő a legjobban fél: öregnek és csúnyának lenni. Ha szép lenne, sohasem lehetne sem csúnya, sem öreg. A szépség nem jelleg, amit el lehet veszíteni; a szépség nem tulajdonság, hanem Istenhez való hasonlóság.

Amit el lehet veszíteni és amit a nő el is veszít, az a bűbáj. Ezért lesz rút és vén. – A szépség nem valami, ami merő külsőség.”¹⁵

E jellegzetes művészi-szakmai problémával sok művész, köztük a „titáni” Michelangelo is küszködött. Neki, az itáliai reneszánsz polgárának eminens fontosságú volt a(z érzéki) szépség megjelenítése, de pontosan tudta, hogy ez nagyon könnyen külsődleges érték marad, mely hamar elcsábít a lényegiről. A szép iránti vágy és a bensőjét feszítő, konfliktusokkal teli szenvedély közötti tusakodás eredményezi a jellegzetes michelangelói figurák intenzitását, amit Szalay Lajos egy beszélgetésében úgy jellemez, hogy Michelangelónál a szépséget tönkreteszi az erő.¹⁶ (Szépség és erő viszonya egyébként külön elemzést érdemelne, annyi azonban megjegyezhető, hogy a szépelgés és erőtlenség határozottan korrelálnak egymással.)

Giorgionénál – nem utolsósorban itáliai iskolázottsága következtében – nagyobb jelentőséggel bírt a stílus kérdése is, mely előre meghatároz bizonyos formai jellemzőket, eleve egyféle ideális, tehát véglegesnek tekintett állapot felé törekszik. (Épp ez a klasszicisztikus alapállás vezet minden időben fokról fokra a manierizmus felé.) Simmel úgy fogalmaz, hogy a pusztá stílus, mely mégiscsak egy általános formálólolv, oly módon irányítja az ábrázolást, hogy a konkrét portréban, mintegy az ábrázolt személy tulajdonságaként folyik abba bele.¹⁷ Mindez egy tiszta, lezárt hatást eredményez, hangsúlyozottan a művészet tárgyává teszi a megjelenítettet.

Milan Kundera vélhetően inkább a rembrandti eljárással szimpatizál, amikor a zenei kompozíció kapcsán Beethovenre hivatkozva fejtegeti, hogy a kompozíciót nem szabad eleve adott kész öntőformának tekinteni, melyet csupán megtölteni kell a művészi invencióval; sokkal inkább kell magának a kompozíciónak invencióvá válnia, mely a szerző egész eredetiségének hiteles hordozója.¹⁸ Rembrandt (portré)művészetében, emberábrázolásában minden külsőségről lemondott, mégpedig öregedése és művészetének elmélyülése során egyre inkább. S bár több képén megnyilvánul a pusztá anyagábrázolás és érzéki színkezelés fölött érzett öröme, a lelki tartalmak, a „benső” intenzív jelenléte mindig fölébe kerekedik a pusztá artistikumnak.

Rembrandtnál megfigyelhető a festékanyagra való odafigyelés, a festett felületek érzéki szépségének felfedezése, mely azonban nem öncélú örömködés. Épp ellenkezőleg: az én értelmezésem szerint az érzékeltes minőségek okozta öröm mindig azon élmény következménye, mikor valamely kikíváncozó gondolatunk, érzetünk egy alkalmas „felületre” lel, abba beleköltözni kíván, s a további alakítást diktálja. E felfedezés, e rátalálás fényében történő továbbalakítás során éled meg a pusztá anyag, s lekesülnek át addig rideg, dekoratív minőségei. Ekkor teljesedik ki, s nyeri el értelmét az úgynevezett érzékletesség. Ez a jellegzetes artistikum szövi egységbe a rembrandti kompozíciót is. Nála egyértelműen egy általános összhatás érdekében formálódnak a részletek, jellemzően foltszerűen, éppen annyi, amennyi feltétlenül szükséges a kifejezendő szándék egyértelmű

megjelenítéséhez. Intuíció vagy ihlet és forma, illetve technika – a spontán és a megmunkált – dichotómiája jöhetett volna létre Rembrandtnál, ha valamilyen oknál fogva munkáit részletzegénynek látja, vagy az ilyen irányú kritikát elfogadva – kortársai, megrendelői szemére vetették, hogy portréi nem hasonlítanak eléggé, ill. elnagyoltak – a hiányzó részletek („vizuális adatok”) mesteremberi precizitással való kitöltésére törekszik. Ezzel kapcsolatban Frommtól is idekíváncozik egy gondolat, melynek talán a tárgyalt kétféle alkotói attitűdhöz¹⁹, a forma, a részletek kezeléséhez is köze lehet: „A létezés módjának legfőbb célja a *mélyebb tudás*, a birtoklás egzisztenciális formájának pedig a *több tudás*.”²⁰ Tehát a létezés a mélyebb felé törekszik, míg a birtoklás a több felé. Nem ez az attitűd nyilvánul meg Rembrandt művészetében, amikor a (leltárszerűen feldolgozott) részletek sorolása, szaporítása helyett valami lapidárisan egyszerű gesztussal magába a folyton alakuló életfolyamba igyekszik belefűzni – mintegy annak részévé téve – félhomályból előderengő, környezetükkel szinte egyneműen kezelt figuráit? Giorgione Rembrandtnál jobban tudatosította volt az egészzet építő (számára fontos) részletek meglétét, s inkább látta jellemző részletek egységeként a jelenséget. Nyilván ebből adódik, hogy nála a részletek letisztultabbak, pontosabban definiáltak, kidolgozottabbak.

Fontos tudni azonban, hogy az összevetések során felmerülő hasonlóságok és különbözőségek viszonylagosak, mindig az értelmező aktuális szempontrendszerének függvényei. Egyrészt felfoghatunk két entitást egymás ellentéteiként,

másfelől egyetlen minőségen belül pusztán fokozati eltérésként. Az európai elméleti gondolkodás, mely az értelem-, illetve jelentéskeresés során előszeretettel alkalmaz ún. tükörkonstrukciókat, a hagyományos művészi érzékenység vagy ízlés egyik pólusaként gyakran szerepelteti a klasszicista, klasszicisztikus fogalmát, mely ellenpárjaként hol a romantikus (Gombrich²¹), hol a manierista (A. Gehlen²²), hol a barokk (H. Focillon²³), hol az expresszív (R. Arnheim²⁴) minőségeket szerepelteti. Tény, hogy e megközelítés Rembrandt és Giorgione (portré)művészetének összevetésénél is – túl a már említett wölfflini lineáris-festői ellentétpárján – értelmezési keretekkel szolgál, amennyiben Giorgione a klasszicista, míg Rembrandt a mindenkori másik pólus képviselője²⁵.

Hamvas művében is fontos szerepet kap ez a probléma. Nézete szerint „Jung, Klages, Sorokin, Keyserling, Bergson, Frobenius és az egész modern tudományos gondolkodás azt a hibát követi el, hogy amikor a valóságot egyetlen alakban meglátja, ehhez az alakhoz racionális módszerrel tükörképet szerkeszt és azt hiszi, hogy ez a tükörkép az eredetinek valóságos kiegészítője.”²⁶

Mondhatnánk azt is, hogy Giorgione formailag világosan tagolt építkezése egybecsengett a művészet világába is egyre inkább beáramló „fogalomrealizmussal”; meglehet, ő inkább a „megfelelő helyen és időben” működött²⁷, mint Rembrandt, aki – mintegy eltévedt lélekként – ismert módon csak kevésé volt képes környezete anyagias és haszonelvű egzisztenciális kihívásainak, gyakorlati követelményeinek eleget

tenni úgy tragédiáktól sem mentes (magán) életében, mint festészetében. Nyilván efféle tapasztalatok is erjesztették alkotói énjét, s alakították munkái minőségét. Hisz – mint ahogy azt Herbert Read is írja – „A szenvedés nemcsak arra való, hogy az életfelfogást a pesszimizmus sötétségével színezzé, hanem az erővel teljes és mély élet kelléke is: a mélyen megrendítő szenvedés szükséges az életnek belül való megragadásához, a felsőbbrendű szellemi élethez, a lélek bensőségének fokozásához. Az élet csak az ellenállásokkal való küzdelemben fejtheti ki teljes tartalmát.”²⁸ (S mivel az élet hallgat, Rembrandt, az élet tanúságtevője valószínűleg tanárként sem volt képes „valódi” tudását közvetíteni, annyira belső, fogalmilag definiál(hat)atlan, „néma” tudás volt az övé; érzetek, intuíció, mely addig működik meggyőzően és hitelesen, míg a tudat által nem reflektáltan, spon-tán módon hat. A többi már csak steril kézmű, gyakran ennyi marad a tanítványnak, s persze a lehetőség, hogy magától ellessen titkokat.)

Végezetül, ha egybeeséseket keresünk, megemlíthető Rembrandtnál némi itáliai befolyás (Rembrandt mesterei is rendelkeztek itáliai tapasztalatokkal, pl. Lastman ismerte és alkalmazta Caravaggio technikáját; Rembrandt nyilván a tőlük tanultakat fejlesztette tovább, de nála már belső fényről beszélünk, melyet a dolgok, ill. személyek mintegy önmagukból bocsátanak ki, ellentétben a caravaggioi reflektorszerű háttással²⁹); Giorgionénál holland tanulságok (pl. lazúrozó olajtechnika), a rajz relatív csökkent szerepe (lágyak a kontúrok, sfumatos hatás)

a színhez képest. S mindeneke előtt a velenceiek között „Giorgione az, aki elsőként ragadja meg portréin az ábrázolt személyiséget a maga teljességében, valamennyi belső vonásában; (...) Arcmásai nem csak a lefestett személy pillanatnyi lelkiállapotát tükrözik, hanem a modell egész személyiségét megjeleníti a festő, s életnek egyetlen pillanatába sűrítve múltját és jövőjét is szinte sejteti.”³⁰

E jellemzés mindennél jobban mutatja a közöttük lévő hasonlóságot, hisz ezek a sorok akár Rembrandtról is íródhattak volna.

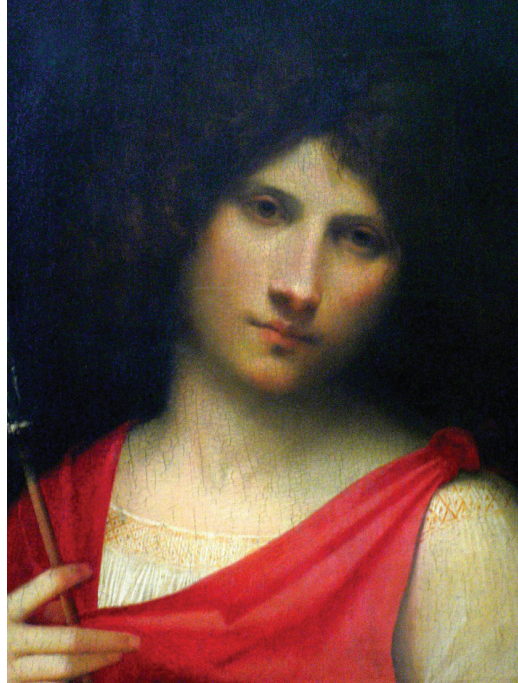
Jegyzetek:

- ¹ Szent Anna harmadmagával (Párizs, Louvre)
- ² S. Nagy Katalin (2001): Önarcképek. Palatinus Kiadó, Budapest. 113.
- ³ A szigorú, fegyelemhez szokott idős mesternek tett szett Tiziano koloritja és stílusa, csak azt sajnálta, hogy Velencében a festők nem tanultak meg jól rajzolni.” In Aradi Nóra (1993, szerk.): Az érett reneszánsz. Corvina Kiadó, Budapest. 105.
- ⁴ In Giuseppe de Logu és Mario Abis (1975): A velencei festészet fénykora. Corvina Kiadó, Budapest. 14.
- ⁵ uo. 22.
- ⁶ Heinrich Wölfflin (2001): Művészettörténeti alapfogalmak. Magyar Könyvklub, Budapest. 46.
- ⁷ In Halász Zoltán (1968): A szenvedély arca. Corvina Kiadó, Budapest. 139.
- ⁸ uo. 139-140.
- ⁹ uo. 140.
- ¹⁰ Georg Simmel (1986): Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet. Corvina Kiadó, Budapest. 85.
- ¹¹ uo. 85.
- ¹² Igazából már Imhotep (Hermész Triszmegisztosz) kijelentette, hogy minden mozog, minden változik.

- ¹³ Erich Fromm (1994): *Birtokolni vagy létezni?* Akadémiai Kiadó, Budapest. 34-35.
- ¹⁴ Arnold Gehlen (1987): *Kor-képek.* Gondolat Kiadó, Budapest. 48.
- ¹⁵ Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I.* Medio Kiadó, Szentendre. 207.
- ¹⁶ Bakonyi Péter (1987): Szalay Lajos. *Végtelen a tenyérben.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest. 76.
- ¹⁷ Georg Simmel (1986): Rembrandt. *Művészetfilozófiai kísérlet.* Corvina Kiadó, Budapest. 20-21.
- ¹⁸ Milan Kundera (1996): *Elárult testamentumok.* Európa Könyvkiadó, Budapest. 160.
- ¹⁹ Gondolok itt a rembrandti intuitív-globális, ill. a Giorgione által is követett, reneszánsz szellemű, a tudományos megismerés módszerével konvergens analitikus szemléletre. Azonban mindez nyomban ártértékelődik, mondjuk egy Giorgione-Leonardo viszonyra kivetítve.
- ²⁰ Erich Fromm (1994): *Birtokolni vagy létezni?* Akadémiai Kiadó, Budapest. 49.
- ²¹ E.H. Gombrich (1978): *A művészet története.* Gondolat, Budapest.
- ²² Arnold Gehlen (1987): *Kor-képek.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- ²³ Henry Focillon (1982): *A formák élete. A nyugati művészet.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- ²⁴ Rudolf Arnheim (1979): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- ²⁵ Természetesen itt csak formai megfelelésekről van szó, nem a szigorúan vett művészettörténeti kategóriákról.
- ²⁶ Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I.* Medio Kiadó, Szentendre. 161.
- ²⁷ Ugyanakkor mi a helyzet titokzatos „romanticizmusával”, mely olyan munkákban nyilvánul meg, mint A vihar? Igaz, hogy a hatás inkább a motívumok különös „konstellációjából” adódik, bár nála a színezés módja is különlegesnek tekinthető.
- ²⁸ Herbert Read (1968): *A modern szobrászat.* Corvina Kiadó, Budapest.
- ²⁹ E rembrandti sajátosság, a „belső fény” érdekes egybeesést mutat Hamvas Béla egy mondatával: „A szépség az egész lényen uralkodó hatalmas tűz és fény.”(Scientia sacra I. 207.) Mintha épp ezt fogalmazná meg képeiben Rembrandt a festő eszközeivel. Ezzel a gondolattal visszautalnék a korábban tárgyalt szépség-felfogás kérdésére is.
- ³⁰ Aradi Nóra (1993, szerk.): *Az érett reneszánsz.* Corvina Kiadó, Budapest. 116.



1. Rembrandt: Önarckép



2. Giorgione: Fiú nyíllal



3. Caravaggio: Dávid



4. Ghirlandaio: Öregember



5. Giorgione: Idős nő