

Lieber Erzsébet

Isabella d'Este: Fekete, Vörös, Igen, Nem... Maszk vagy eszménykép?

Isabella d'Este: Black, Red, Yes, No... Mask or Idol?

Az *Isabella d'Estét*, az itáliai reneszánsz egyik legjelentősebb humanista nőalakját, a történelem első női mecénását ábrázoló, *Leonardo da Vinci* készítette krétarajz, illetve a *Francesco Francia*, *Tiziano* és *Rubens* által festett képmások az alany karaktervonásaiban markáns különbségeket mutatnak, noha a műfajok közül elméletileg a portréfestés igényli leginkább a fizikai formai jegyek élethű visszaadását. Eltérő megközelítéseik ugyan nem hazugságok, ám egyik sem igaz teljesen, viszont mindegyik igaz valamennyire. Hogy melyikben mennyi igazság van, és az vajon kinek az igazsága, a modellé, a művészé, a befogadóé, vagy valamenyüjüké együttesen, annak megválaszolása lehetetlen vállalkozásnak tűnik. Lehetséges, hogy ezek a portré változatok az ideál és materializálódott forma, emberi lélek és az azon túllévő dolgok misztériumának kérdéskörét feszegetve, az igazság több lehetséges arcát is megmutatva, együtt visznek közelebb a teljesebb megértéshez.

Ez a tanulmány az ismert Isabella d'Este portrék körüljárásával kísérrel meg adalékokat szolgáltatni a maszk és műalkotás, perszóna és személyiség, megrendelői és festői ideál, személyes ízlés és esztétikai eszménykép kölcsönhatásainak bonyolult kérdésköréhez.

kulcsszavak: Isabella d'Este, maszk, portré, eszménykép, ideál

Artcadia, ú.f. 3 (2), 6–22. (2024)

[DOI: 10.57021/artcadia.6969](https://doi.org/10.57021/artcadia.6969)

jancsikityne.lieber.erszebet@uni-mate.hu

MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ORCID: [0000-0001-6602-7466](https://orcid.org/0000-0001-6602-7466)

Leonardo da Vinci's chalk drawing and *Francesco Francia's*, *Titian's* and *Rubens'* depictions of *Isabella d'Este*, one of the most influential female figures of Italian renaissance humanism, the first female patron of the arts in history, show considerable differences in the characteristics of the subject, although theoretically, portrait painting is the one among all genres that requires lifelike representation of physical traits the most. Although their different approaches are not lies, they are not quite true either. However, each one is true in some sense. It seems to be an impossible task to answer the question, whose truth it is; the truth of the model, the artist, the viewer or all of them combined? It may be possible that through an inquiry into the matters of ideal and materialised form, the human soul and mysteries beyond, these portrait variants together can bring us closer to a more complete understanding, through showing multiple faces of the truth.

This paper wishes to provide some insight on the complex subject of the interplay between mask and work of art, persona and personality, the ideals of the artist and those of the person commissioning the work, personal taste and aesthetic values, through circumnavigating the well-known portraits of Isabella d'Este.

keywords: Isabella d'Este, mask, portrait, idol, ideal

„Viszont van-e emberibb ösztön a színészkedésnél? Miért? Mert mi a színészkedés? Törekvés valami másra, mint ami éppen véletlenül vagyunk, valami másra, valami többre, érezzük, hogy örökké hiányzik valami, egyek vagyunk, pedig ezer lehetőség csírái csiklandozzák belsónket: a nagy akármí, egy állat is, egy virág is, egy isten is, és egy félisten is – nevetséges hiba, hogy mégis *csak egy darab* emberként kell élnünk, egy arccal: mikor sokkal több vagyunk, ezer változat [...]”¹
(Szentkuthy Miklós)

Az *Isabella d'Estét* ábrázoló, *Leonardo da Vinci* által készített és a Louvre-ban őrzött krétarajz,² a *Francesco Francia* által festett arckép, illetve a bécsi Kunsthistorisches Museumban kiállított, *Tiziano* és *Rubens* képmások kapcsán felmerül bennünk a kérdés, hogy ez a négy, ugyanarról a személyről festett portré hogyan mutathat ekkora eltéréseket, hiszen a műfajok közül elméletileg a portréfestés igényli leginkább a karaktervonások és a fizikai formai jegyek közvetlen megfigyelésén alapuló, élethű visszaadását.

De ki is volt Isabella d'Este, és mi köze van a róla készült portréknak a maszk témájához? Nos, nem amiatt a távoli, mondhatni mesterkélt kapcsolódás miatt írunk róla e tematikus szám oldalain, mert a maszkok kezdetben alapvetően vörös, fekete és fehér színnel voltak, és bizonyos kultúrákban a mai napig ezekkel az archaikus árnyalatokkal vannak színezve, és Leonardo is ilyen színű krétákkal rajzolta meg vázlatát,³ vagy mert Isabella két, a bécsi Kunsthistorisches Museumban kiállított portréja az öltözetek színei alapján az *Isabella feketében*⁴ és *Isabella vörösben*⁵ címet viseli. Nem is az olyan, határozatlanabb arcvonású maszkok miatt, amelyeknél – mint Leonardo *Mona Lisa* festménye esetében – a szájszöglet és a szemzugok

nem konkrétan rögzítettek. Kiindulópontja cikkünknek sokkal inkább *Dr. Heather Graham*nek a velencei művész, *Tiziano* által 1536 körül festett *Isabella d'Este* portré (*Isabella feketében*)⁶ elemzésében megfogalmazott néhány állítása, miszerint a kép „hízogó ábrázolás”, „fantázia”, „gondosan felépített képzelgés”, „hazugság, vagy legalábbis féligazság”, amely a hatvanas éveiben járó *Isabellának* nem a „fizikai valóságát”, hanem „ideális énjét tükrözi”. „*Tiziano* látomása csak egy jelenés, egy kitaláció. *Tiziano* portréja inkább maszk, mint tükörkép.”⁷ – véli a szerző arra hivatkozva, hogy az ábrázolt „piruló ifjúság” már régen elmúlt a megrendelő arcáról a kép készítésének idején, cikke összegzésében viszont leszögezi, hogy mindez nem jelenti azt, hogy ez a mű ne lenne „tisztá műalkotás”. Mi a helyzet tehát a maszk és műalkotás, perszóna és személyiség, megrendelői és festői ideál, személyes ízlés és esztétikai eszménykép kölcsönhatásainak bonyolult kérdéskörében?

Isabella d'Este, a rajz és a három festmény alanya az itáliai reneszánsz egyik legjelentősebb humanista nőalakja volt. A nápolyi király unokája, a ferrarai uralkodócsalád gyermeke, *Francesco II Gonzaga* mantovai márkí felesége amellest, hogy klasszikus műveltséggel, kifinomult diplomáciai és politikai érzékeléssel rendelkezett, kora legkiválóbb tudósaival és művészeivel is elmélyült kapcsolatokat ápolt, a *Gonzaga*-család rezidenciája, a *Palazzo Ducale* épületrészeit kulturális találkozóhellyé és múzeummá alakítva pedig műgyűjtőként is működött.⁸ A történelem első női mecénásaként intellektuális és művészetpártoló, valamint kultúr-diplomáciai tevékenységével, illetve a *Gonzaga* gyűjtemény megalapításával Mantovát kulturális központtá alakította, és bekapcsolta az észak-itáliai tartományokon kívül Itália más városállamainak szellemi vérkeringésébe is. Merész és újító öltözködésével, lakberendezési ötleteivel pedig divatot

1 · Szentkuthy Miklós, „Meghatározások és szerepek,” dia.hu, hozzáférés: 2024.12.05., https://reader.dia.hu/document/Szentkuthy_Miklos-Meghatározások_es_szerepek-15721
<https://opac.dia.hu/record/-/record/PIMDIA15721>

2 · Leonardo da Vinci: *Isabella d'Este* portréja, 1499–1500 k., kréta, papír, 61 x 46,5 cm (Musée du Louvre, Párizs) <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020111146>

3 · <https://www.pubhist.com/w22767>

4 · Tiziano Vecellio: *Isabella d'Este* (*Isabella in Black*), 1534–1536 k., olaj, vászon, 102,4 cm x 64,7 cm (Kunsthistorisches Museum, Bécs) <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1940/>

5 · Peter Paul Rubens: *Isabella d'Este* (*Isabella in Red*), 1600–1601 k., olaj, vászon, 101,8 x 81 cm (Kunsthistorisches Museum, Bécs) <https://www.khm.at/objectdb/detail/1606/>

6 · Martina Haja, szerk., *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde* (Wien: Christian Brandstätter Verlag, 1991), Tafel 42.

7 · Heather Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black),” *smarthistory*, hozzáférés: 2024.12.05. <https://smarthistory.org/titian-isabella-deste-isabella-in-black/>

8 · Deanna Shemek, „Isabella d'Este,” *oxfordbibliographies*, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0325.xml>

1 · Leonardo da Vinci:
Isabella d'Este portréja, 1499–1500 k.



teremtett. Bővülő filozófiai és művészeti ismeretei, kifogástalan ízlése és innovatív látásmódja alapján nemcsak élvezője, hanem elvárásait és kritikai észrevételeit megfogalmazva bizonyos mértékig alakítója is kívánt lenni a pártfogoltak alkotásainak,⁹ az itáliai reneszánsz esztétikai szemléletének. Élete során több festőt is megbízott portréja elkészítésével, közéleti szerepe, női mivolta és határozott önképe alapján nem annyira külsőjének, aktuális kinézetének pontos megjelenítését, mint társadalmi imázsának, személyes erejének és erényeinek kifejezését várva. Általában nem is ült modellt, viszont elképzeléseinek és korrek-túra-javaslatainak hangot adva befolyásolta vagy irányította a kép alakulását.¹⁰

Isabella ismert ábrázolásai közül elsőként a középkorú Leonardo készített a 25 éves fiatalasszonyról¹¹ egy, a mantovai udvari portrék képformuláinak megfelelő, profil nézetű rajzot,¹² ami „kifejezésre juttatta az udvari körök szigorúan szabályozott társadalmi viselkedésnormáit is.”¹³

„Jóllehet tisztában kellett, hogy legyen Leonardo portréfestő technikájának kifinomult, újító jellegével, Isabella a saját portréjánál mégis ragaszkodott a hagyományos, szinte már archaikus megjelenítési módhoz. Ezt azért is tehette, mert a ragyogóan fenséges kép már az új, a pápák és az uralkodók birodalmi vízióival nyitó évszázad lenyomatait viseli magán, amely tanúja volt a köztársasági eszményekben újjászülető antikvitásnak.”¹⁴

Vagy azért, mert a gyűjteményét gazdagító antik érmék és kámeák szintén profilban ábrázolták modelljeiket. Sőt, néhány évvel korábban *Gian Cristoforo Romano* aranyműves is készített róla egy profil nézetű, ünnepi érmeportrét,¹⁵ amit máig a leghitelesebb Isabella d'Este ábrázolásnak tartanak, és ami Leonardo

9 · Kelly Macquire, „Isabella d'Este,” *worldhistory*, published on 25 June 2021., hozzáférés: 2024.12.05. https://www.worldhistory.org/Isabella_d%27Este/

10 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

11 · Isabella d'Este (1474-1539), Leonardo da Vinci (1452–1519). Az Isabellánál 22 évvel idősebb Leonardo 1499-1500-ban készíti a rajzot, amikor ő 47-48 éves, Isabella pedig 25-26 éves.

12 · Leonardo da Vinci: *Isabella d'Este portréja*, 1499–1500 k., kréta, papír, 61 x 46,5 cm (Musée du Louvre, Párizs) <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020111146>

13 · Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, ford. Kézdy Beatrix (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2002), 61.

14 · Claudio Pescio, szerk., *Leonardo. Művészet és tudomány*, ford. Takács Zoltán (Budapest: Allprint Könyvkiadó, 2005), 68.

15 · Gian Cristoforo Romano: *Isabella d'Este érmeportré*, 1495-98 k., arany változat 1505 k., bronz/arany, 38 mm (Metropolitan Museum of Art, New York és Kunsthistorisches Museum, Bécs) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/195048>

rajzához hasonlóan jó példája az udvari reprezentáció eszköztárának. Az érem egy másolatát Isabella később aranyba öntette, és ékkövekkel díszítette. A kisméretű dombormű előnye a rajz esztétikai és intellektuális értékén túl, hogy bárhova elvihető, sokszorosítva ajándékozható. A dombornyomás nemcsak látható, hanem érintésével taktilis, személyes kapcsolat jön létre a mű és befogadója



2 · Arany medaillon Isabella d'Este arcképével, 1498–1505 k.

között. A színoldali *au naturel* arckép felidézi a modellt, a hát-lapi ábrázolás, Isabella asztrológiai jegyének, a Nyilas nőnemű figurájának és a Győzelem alakjának allegorikus egyesítése pedig „a személyes érdemek által elért, bűnök feletti diadal”¹⁶ gondolatára történő utalással esszenciálissá teszi az úrnő érdemeit és erényeit.

De térjünk most vissza Leonardo krétarajzához, amelynek a széleinél látható apró lyuggatás arra enged következtetni a történészeket, hogy a képet a mester vázlatként használhatta egy fatáblára készítendő, kidolgozottabb portré megfestéséhez, ami azonban soha nem jutott el a mantovai udvarba.¹⁷ A festménynek „belső összeszedettség”¹⁸ kellett volna kifejeznie, így Leonardónak már a szóban forgó előtanulmánynál le kellett mondania a tőle megszokott jellemábrázolások expresszivitásáról és „mindenfajta nyugtalanító mozzanatról; a mintegy életnagyságú portré, ami az arc ábrázolását illeti, a lehető legpontosabb.”¹⁹



2013-ban világszerte nagy port kavart a hír, miszerint egy olasz család magángyűjteményének részeként egy svájci bank trezorjában egy olyan, vászonra festett olajképet találtak, ami Leonardo tanulmányrajza alapján készült, és amit Carlo Pedretti, a Kaliforniai Egyetem művészettörténész professzora akkor minden kétséget kizáróan Leonardo da Vinci festményeként hitelesítette.²⁰

Noha az Arizonai Egyetem kormeghatározási tesztjei szerint a portrét 1460 és 1650 között festették, és ez lehetővé tenné az időbeli egyezést, a művészettörténész szakma többek között arra hivatkozva vitatja a kép hitelességét, hogy Leonardo nem a vászon, hanem a fatábla hordozót részesítette előnyben.²¹ A pro és kontra érvek ellenére a Svájcban előkerült kép festőjének és modelljének kiléte máig vitatott.

Öt évszázada folyik vita arról, hogy da Vinci valóban elkészítette-e az Isabelle d'Este vázlatrajz festmény változatát. A legfrissebb szakmai viták résztvevőinek egy köre azt a nézetet képviseli, hogy Leonardo krétarajza a ma *Mona Lisa*²² címet viselő festmény előtanulmánya lehetett,²³ aminek modelljéül a Leonardo da Vinci műveit komplett formában tartalmazó, 2019-ben megjelent kiadvány *Lisa Gherardini (Gioconda)* mellett Isabellát nevezi meg az egyetlen lehetséges alternatívaként.²⁴ Arra apellálva, hogy az 1501 és 1506 között íródott, mantovai

19 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 61.

20 · Julien Rocha, „Le portrait d'Isabelle d'Este peint par Léonard de Vinci, dont le Louvre possède l'étude préparatoire, aurait été retrouvé,” *lejournaldesarts*, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/le-portrait-disabelle-deste-peint-par-leonard-de-vinci-dont-le-louvre-possede-letude>

21 · Jessica Hartogs, „Previously unknown da Vinci painting discovered in Swiss vault,” *cbsnews*, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.cbsnews.com/news/previously-unknown-da-vinci-painting-discovered-in-swiss-vault/>

22 · Leonardo da Vinci: *Mona Lisa (Portrait de Lisa Gherardini)*, c. 1503-1519., olaj, nyárfatábla, 79,4 x 53,4 cm (Musée du Louvre, Párizs) <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062370>

23 · Francis-Ames Lewis, *Isabella and Leonardo* (New Haven: Yale University Press, 2012), 223–240.

24 · Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci — The Complete Paintings* (Cologne: Taschen Verlag, 2019), 241.

16 · Sally Hickson, „To see ourselves as others see us”: Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia,” *Renaissance Studies* 23, no. 3 (2009): 292–293. www.academia.edu/8392072/To_see_ourselves_as_others_see_us_Giovanni_Francesco_Zaninello_of_Ferrara_and_the_portrait_of_Isabella_d_Este_by_Francesco_Francia

17 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 61–65.

18 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 61.

udvari levelezésben több olyan szövegrész is felbukkant, miszerint egy megrendelt festményt vártak Leonardótól, illetve hogy Mona Lisa székének a karfája a reneszánsz uralkodók arcképeiről és nem a polgári otthonokból volt ismert,²⁵ vélik úgy, hogy a Louvre nagybecsű kincsét csodálva talán nem *Giocondát*, hanem Isabellát látjuk.²⁶ Az elmúlt évtizedekben a legmodernebb technológiákkal, átvilágításokkal történt vizsgálatok azt erősítették meg, hogy a *Mona Lisa* című arckép vagy annak egy-egy részlete több megkezdett felvételt fed el, köztük egy profil nézetű alakot, vagy valakit, aki annál a változatnál ékes fejdísz és nem egy olyan egyszerű, leheletfinom fátylat visel, mint a számunkra ismert modell. A háttérben ábrázolt természeti környezet is Lombardia hegyeire utal, nem pedig a toscanai tájra.

Akár ezeknek a feltételezéseknek van igazuk, akár – ahogy eddig is gondolták – *Giorgio Vasarinak*, aki a mű keletkezési idejénél ötven évvel, Leonardo halálánál pedig harmincegy évvel később egy firenzei kereskedő feleségeként vélte azonosítani a remekmű modelljét, a kép titokzatosságának oka nem annyira a kép történetét övező bizonytalan körülményekben keresendő, mint inkább Leonardónak a festészetéről és emberábrázolásáról vallott nézeteiben. „A jó festőnek két dolgot kell megfestenie, az embert és elméjét”,²⁷ miközben az elmét, a sajátját, vagy a tanulmányozott egyénét nem egy statikus valaminek, hanem egy állandóan mozgásban lévő, aktív erőnek tartotta. A külsőben kifejezésre jutó belső természet megragadásának követelménye egybeesik a reneszánszban újjáéledő portréművészet akkori elvárásaival is, a fizikai formai jegyek és a belső lényeg együttes megjelenítésének kritériumával.²⁸ A *Mona Lisa* festése közben a mesternek a modell „kibenlétének” fürkészése során, a márkinőség vagy kereskedőnőség maszkja



3 · Leonardo da Vinci:
Mona Lisa, 1503-1519 k.

25 · „Isabella d'Este. La donna del mondo prima,” world4.eu, hozzáférés: 2024.12.05. <https://world4.eu/isabella-deste/>

26 · Macquire, „Isabella d'Este”

27 · Leonardo da Vinci, *A festészetéről. Trattato della pittura*, ford. Gulyás Dénes (Szeged: Lectum Kiadó, 2005), 65.

28 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

mögé lesve úgy kellett az ott megbújó személyiségről nyert benyomásait a saját emberismeretén átszűrni, hogy az így körvonalazódó képet, a megrendelő önképét és ideálját is belesimítsa valahogyan a portré kivitelezéséhez alakuló és alakított elképzeléseibe. Majd az így összeálló kép(let)et a vázlatban rögzített arcvonásokkal és az emlékezetében élő képpel, festészeti koncepciójával, kifejezés-technikai ismereteivel, alkotói hitvallásával és habitusával is összeegyeztetve megjeleníteni a látható mögötti láthatatlant is. A festészetről írt traktátusában hangsúlyozza, hogy a festő feladata feltárni a dolgok és lények belső lényegét, ám ehhez mindenkor az elemző ábrázoláson keresztül, a látottak pontos tanulmányozásán és értelmezésén, elmélkedés útján történő belsővé tételén, átszellemítésén keresztül kell eljutni.²⁹ Szerinte a szem, a „lélek tükre” a legfőbb eszköz, amelynek segítségével „az egyetemes érzékelés gazdagon és nagyszerűen megismerheti a természet számtalan sok művét”,³⁰ köztük az embert. A festő pedig „ami csak a világ egyetemben van, akár essentia szerint, akár presentia szerint, akár az imaginációban: mindazt előbb a szellemében, aztán a kezében is tartja; s ez olyan kiváló képesség, hogy egyidejűleg, egyetlen pillanat alatt, arányos harmóniát teremt: akárcsak maguk a dolgok.”³¹

Tehát számára a portréfestésnek is ez az alapja: a modellel kapcsolatos jelenségek lényegi és formai feltárása az agy, illetve a psziché által, majd ezen elemzések eredményeinek mentális (érzelmi-gondolati-képzelti) újraformálása, amelyből merítve az uralt technikai kivitelezés útján a kéz újra materiális formába önti az ily módon át- és újraszellemített, át- és újralekecsített tartalmakat, de nem öncélúan, hanem a képi harmónia megteremtése céljából. Ennek az eljárásomagnak a működtetésében a tudományos és az isteni egymással karöltve bábás-

kodnak a természet harmóniájához mérhető művészi minőség megteremt(őd)ésénél. „A festő tudományában lakó istenség teszi, hogy a festő szelleme átváltozik az isteni szellem hasonlóságára.”³² Leonardo receptje alapján az idealizálás is csak a teremtő szellem érzékenységből és elmemunkájából születhet, amelyek révén „urává és Istenévé” válhat az eszményi témának. „Ha a festő szépségeket akar látni, olyanokat, amelyek szeretetet ébresztenek benne, valamennyit életre hívhatja”.³³ A művész „a gráciát, ha valaki nem rendelkezik vele természettől fogva, meg tudja szerezni tanulással is, ilyenformán: láss neki, és válogasd ki sok szép arcnak a jó részleteit”.³⁴ A festőnek egyrészt egyetemes mesternek kell lennie, másrészt szellemének folyamatosan változni, idomulni kell a dolgok formáihoz és minőségéhez.³⁵ Az emberéhez is. Másként kell eljárni egy fiatal és egy idős, egy női és egy férfi modell esetében, akiknek más-más a tartása, mozgása, bőrtónusa, arcszíne, az életkorukból, nemükből és társadalmi státuszukból adódó élethelyzete és életfeladata.³⁶ Tudományos elmélyültséggel kutatta és a fentiekhez is viszonyítva írta le a szabályszerűségeket az emberi test és arc arányrendszerében, az anatómiai-szerkezeti adottságokban, a tagok térbeliségében, a mozdulatok összefüggésrendszerében, a figura és a természeti, illetve társadalmi környezet viszonylataiban, a szín- és reflexhatásokban, amikhez a festőnek mindenkor tartania kell magát a kifejezés és jelentés érdekében.

Az emberi figura és portré ábrázolásában kiemelkedő fontosságot tulajdonít az élet nélküli kép élettélivé tételének, „az élőlények lelkiállapotának megfelelő kifejező mozdulat”,³⁷ a testtartás, az érzelmi állapotok legkülönbözőbb árnyalatait tükröző gesztusok és kéztartások, a mimika, illetve a személyes arcvonások megragadása révén. Ezekben az ábrázolt személy karakterén kívül Leonardo szerint annak kora, ereje, méltósága

29 · Leonardo, *A festészetről*, 112.

30 · Leonardo, *A festészetről*, 14.

31 · Leonardo, *A festészetről*, 11.

32 · Leonardo, *A festészetről*, 40.

33 · Leonardo, *A festészetről*, 11.

34 · Leonardo, *A festészetről*, 55.

35 · Leonardo, *A festészetről*, 36.

36 · Leonardo, *A festészetről*, 83–142.

37 · Leonardo, *A festészetről*, 52.



4 · Leonardo da Vinci:
Mona Lisa, részlet, 1503-1519 k.

és bizonyos szándékai is kifejezésre jutnak. Ezek azok a tényezők, amiknek kifejezésére a színész játékát segítő a kosztümtervező és a jó maszkmester is törekszik. A színész az arcára festett, vagy rávitt maszkot nemcsak viseli, hanem a szó szoros értelmében hordja (hordozza), mozgatja, élettel telíti, és az idő folyásába kapcsolja, míg a festményen ábrázolt személy örökre rögzített egy adott térbeli helyzetben és időpillanatban. Leonardo szerint ha a képen „a Figurák nem végeznek eleven mozdulatokat és tagjaikkal nem fejezik ki bensejük gondolatát: kétszeresen halottak; halottak elsősorban azért, mivel a festészet önmagában nem él, hanem az élő dolgokat élet nélkül fejezi ki; ám, ha nem járul hozzá a cselekvés elevevénye, kétszeresen halott marad.”³⁸ Halott, mint a maszkok, ameddig nem ölti magára őket a cselekvő, amíg meg nem elevenednek a „cselekvés elevevénye” révén. A letett maszkok mint élettelen tárgyak, megkövült érzelmek mutatói, míg az önmagukban élet nélküli, de élő dolgok kifejezésére hivatott figuraábrázolásoknak azon túl, hogy elevennek kell látszaniuk, éreztetniük kell, hogy a megjelenített érzelmi állapotok egy élő ember teljes érzelmi és jellemstruktúrájának, egész lényének kivonatai.

A *Mona Lisát* Leonardo sem Mantovába, sem máshová nem juttatta el, a keletkezése évétől (1503-1506 k.) mindenhová magával vitte, és élete végéig dolgozott rajta. A képet nézve sokaknak az az érzése támad, hogy a titokzatos kép befejezetlen. Mintha a festő mindvégig keresett volna valamit. Vagy valakit. Kit vagy mit? A modellnek azt az állapotát, amelyben ábrázolta a legnagyobb elevevényekkel hatja át az élettelen képet, vagy azt, ami leginkább utal igaz lényére, teljes érzelmi struktúrájára és perszónájára egyidejűleg? Vagy – amennyiben Isabelláról lenne szó, akkor – a frontális helyzetű karaktert, ami rajzilag leginkább megfelel a negyedik bekezdés elején említett, profil

nézetű vázlatrajzának? Netán a saját „tudományában lakó istenséget”, amikor alkotás közben „szelleme átváltozik az isteni szellem hasonlatosságára”? Végtelen, örök, szavakkal kifejezhetetlen gondolatok vagy érzések formái megragadhatóságát? A gráciát, vagy egy még magasabb ideál megtestesíthetőségét? Kinek az eszményképét? A magáét, a modellét, vagy azt a látomást, ahogy ezek egymásba projektálódva vizuálisan érzékelhetővé válnak? *Roger Whiting* arról ír, hogy „Egyesek még azt is felvetették, hogy a híres arc egy elmaszkírozott férfi kép-mása”.³⁹ Az androgün szépségesszményt kereshette? Vagy azt az egyetemes minőséget, amiben a felsoroltak a legnagyobb harmóniában egyesülnek? Whiting szerint Leonardót művészként azért foglalkoztatta annyira a portréfestés műfaja, mert „Mindenek felett a modellek arca tükrözi az örök misztériumot: az érzékiség, az emberi lélek és az azon túllévő dolgok együttes misztériumát.”⁴⁰ Annak a természetfölötti valaminek a szellemi erejét és igazságát akarta felfedni, ami érzékileg és pszichológiailag is belekötődött egy arcba, és amit a portré alanya megszemélyesít, mint a szakrális misztériumok szereplője, aki a maszkot magára öltve életre kelt egy archetipikus szellemi lényt? Az egyes arcon igazságán keresztül próbált rátalálni az univerzális teljességre, amiből minden egyes dolog és forma származik?

Mielőtt a szubjektív exegézisek vádja érne minket, hagyatkozzunk a nyilvánvaló tényekre! A *Mona Lisa* lírai elvontsága ellenére meglehetősen élettelinek és reálisnak tűnik. Az egész festményen és a száj- és szemzugokban is alkalmazott fokozatos, elmosódó átmeneteknek, a sfumatonak, illetve az ábrázolt nő szemmagasságában elhelyezett horizontnak köszönhetően a figura összekapcsolódik a mögötte látható, élő tájjal, kifelé pedig a szemléltőt nézi, akinek a tekintetét magára vonva a be-

39 · Roger Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, ford. Mészáros Viktor (Budapest: Képzőművészeti Kiadó Kft, 1993), 52.

40 · Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, 54–55.

fogadót is a kép terébe húzza. Mintha a távolban kanyargó folyó sodrásával együtt ő is mozdulna. Mintha egy mozgássor kulcsfázisainak egymásra vetítését látnánk: a karok, a törzs és a fej más-más irányba csavarodnak, és ez a multiplikáció már az Isabella d'Estéről készült vázlatrajzon is feltűnik. Mintha Mona Lisa mosolya sem lenne fixálva, hanem egy olyan pillanatban lebegne, amelyből az arc a még kellemesebb derű, vagy a még erényesebb komolyság irányába egyaránt elmozdulhat, egy további lehetséges, inherens lelkiállapotot tükrözve. *Zöllner* szerint ez a félmosoly „megfelel a női vonzerő korabeli topozsának: a vidám, de visszafogottan mosolygó arc szépsége az asszony szépsége mellett erényességére is utal. A szépség az erény kifejezése, a szép külső forma az erény díszé”.⁴¹ *Whiting* úgy fogalmaz, hogy „Az arckifejezés szándékosan nem egyértelmű: egy sorozat tonális átvitel eredménye.”⁴² Szerinte Leonardo „Egy mozgó arc megfelelőjét festette meg, amelyben egyetlen határozott, éles forma sincs.”⁴³ Leonardónak a mozgás és időbeliség látszatára és a lelkiállapot pillanatnyi változásaira utaló megoldásai azon túl, hogy életet visznek az önmagában élet nélküli festménybe, cselekvő kifejezést a maszkba, a többi felsorolt elemmel együtt azt a többletet nyújtják, amittől ez a remekmű a reneszánsz portréfestészet követendő mintájává és a portréfestészet archetípusává válhatott.

Tatjana Znamerovszkaja az Ermitázs *Tiziano* katalógusában az itáliai reneszánsz kiemelkedő jelentőségű, Isabella által is patronált alkotóit összehasonlítva úgy véli, hogy Leonardo műveiben a tudományos megközelítés, *Raffaellóéban* a harmónia, az ideális szépség megfogalmazása, *Michelangelóéban* a tökéletességért vívott drámai küzdelem kap különleges hangsúlyt. Tiziano, a velencei festőóriás kapcsán pedig a szabadgondolkodás derűjét emeli ki,⁴⁴ ami szerint annak köszönhető, hogy

Velence szigetvárosa független tudott maradni a többi városállamot sújtó politikai, vallási és gazdasági válságoktól (feudális reakció, ellenreformáció, külföldi invázió).⁴⁵

„Az arisztokratikus jellegű kormányzat ellenére a szabad véleménynyilvánítás továbbra is jelentős vonása volt a velencei életnek, a köztársaság pedig a reneszánsz tradíciók utolsó fellegvárává vált. Mindez a tudományok, a költészet, a zene, a könyvnyomtatás, az építészet és a festészet felvirágzásához vezetett, és meghatározta az érett reneszánsz velencei művészeinek szemléletét.”⁴⁶

Szinte törvényszerű volt a szabadgondolkodó Tiziano és a nyitott szellemű, választékos ízlésű és progresszív szemléletű Isabella egymásra találása. „Pályája első két évtizedében Tiziano az elkövetkező háromszáz esztendőre meghatározta az európai festészet fejlődésének követelményeit. (...) Ugyanakkor az 1530-as években határozottan érzékelhető, hogy Tiziano tudatos erőfeszítéssel igyekszik lépést tartani a kreatív változásokkal.”⁴⁷ Ebben az időszakban Tiziano fő támogatója Isabella és fia, *Federico II Gonzaga* mantovai herceg voltak, akik mindketten megbízták portréik megfestésével. Tiziano lehetett a legalkalmasabb választás a márkinő személyes erejének és erényeinek, valamint társadalmi imázsának adekvát, ugyanakkor pallérozott képi kifejezésén túl önképének és eszményeinek idealizált megjelenítésére úgy a kortársak, mint az utókor számára.

Sylvia Ferino szerint Tiziano az *Isabella feketében* című festményével „hódolatát kívánta kifejezni a fiatal, intelligens és művelt, valamint gyönyörű, elegáns és magabiztos fiatal nemes hölgy rendkívüli személyisége iránt.”⁴⁸ De talán a festmény különös szépségét az adja, hogy itt nem egyszerűen egy fiatal lányt látunk a maga életkori sajátosságaival, mint Francesco

41 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 72.

42 · Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, 52.

43 · Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, 52.

44 · Tatjana Znamerovszkaja, *Az egyetemes festészet mesterei. Tiziano, ford. Somorjay Sélysette* (Budapest: Corvina Kiadó, 1984), 3.

45 · Znamerovszkaja, *Tiziano*, 3.

46 · Znamerovszkaja, *Tiziano*, 3.

47 · Ian G Kennedy, *Tiziano*, ford. Láng Zsuzsa Angéla (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007), 41.

48 · Sylvia Ferino, „Portrait of Isabella d'Este,” in *Titian Prince of Painters*, szerk. Susanna Biadene (München: Prestel Verlag, 1990), 218.

Francia szintén Bécsben látható, vélhetően a fiatal Isabellát ábrázoló művén,⁴⁹ hanem az, hogy Tizianónak sikerült az alany ábrázolásába belegyúrnia az általa ismert, addigra tapasztalt uralkodó nő leginkább tisztelt személyiségjegyeit, és ezeket visszavetíteni egy negyven évvel korábbi, fiktív karakterképbe. A fiatalos, mégis felülmúlhatatlanul méltóságteljes megjelenésű, elbűvölő arcban kifejezésre jut Isabella tartása, kecses büszkesége, tekintetének nyíltsága, komolysága, okossága, bölcsesége; annak a belső lénynek tündöklő sugárzása és ereje, aminek, vagy akinek csirája már ott élt a kiemelkedő nemesi nevelésben részesülő gyermeklányból nővé cseperedő ifjú hölgyben. Ám a Mona Lisával összevetve, mintha Tiziano a modell arisztokratizmusához és érettségéhez illő, komoly hangulat cseppjeit is belevegyítené ebbe az elegybe. Az emberélet drámájának ismeretét, de nem a tehetetlenség keserűségét. Az asszony magánéleti nehézségei, több gyermeke elvesztése miatt érzett, soha nem gyógyuló fájdalom és a feleség marcangoló féltékenységének kínjai feletti önuralmát, a társadalmi viszonyok és történelmi krízisek közepette folytatott küzdelmeiben hol erőt próbáló, de soha nem konfrontatív szembenézést, hol az elfogadhatatlan higgadt elfogadását.

Tiziano magától a 60 éves Isabellától kapta a megbízást fiatalkori énjének idealizált megfestésére.⁵⁰ Az idősödő hölgy számára *Mantegna* azért nem jöhetett szóba, mert úgy tartotta, ő nem tudja jól meghamisítani a természetet, azaz nem tud jól idealizálni.⁵¹ Tizianónak sem ült modellt, hanem egy olyan festményt küldött alapul, illetve kölcsönzött neki két évre, amit 25 évvel korábban egy még korábbi, Lorenzo Costa által készített képmásáról és a saját, valamint humanista ügynökei és barátai szóbeli utasításai alapján festett neki a bolognai festő, ötvös és éremművész, Francesco Francia. Azaz Tiziano ragyogó szépsé-

49 · Francesco Francia: Női képmás (véltetően Isabella d'Este), c. 1511. Olaj, fatábla, 44 x 35 cm. Bécs https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Francia_attributed_-_likely_Isabella_d%27Este.jpg

50 · Amikor 1534-36-ban Tiziano megfesti Isabella portróját, akkor Isabella 60-62 éves, Tiziano pedig 46-48 éves. (Tiziano 14 évvel fiatalabb Isabellánál)



gú ifjú hölgyet ábrázoló portréja Isabella fiataalkori ábrázolása alapján készült másolatnak a másolata lenne, amennyiben Francia⁵² és Tiziano nem tették volna hozzá a képeikhez a saját elképzeléseiket, ideáljaikat, szakértelmüket és kézjegyüket, valamint ha a márkiné művészeti ízlése, éleslátása, eszményképei és elvárásai nem változtak volna az idő múlásával. Egyikőjük sem másolt, hiszen megbízásaik sem szolgai utánezatok, hanem egyéni változatok elkészítésére szóltak. *Ian G Kennedy* írja, hogy Tizianót

„Soha nem kérte senki, hogy bármiféle hasonlóságot jelenítsen meg az új portrén, hanem inkább arra kérték, hogy egyfajta hízelgő felelevenítést valósítsa meg a hölgy korábbi énjének. Az eleganciájáról híres asszony egy saját tervezésű turbánt visel. Bárhol is legyen ennek a hasonlóságnak a határa, Tizianónak sikerült modelljét olyan határozott egyéniséggel felruházni, ami egyszerismind felidézi széleskörű képességeit és fejedelmi modorát is.”⁵³

A kapott mintákat mindkét festő a maga szubjektív módján látta és értelmezte, más lehetett a nexusuk Isabellához, más-hogy ismerték őt, más-más történetek jutottak el róla hozzájuk, és másként ítélték meg rangját és személyiségét. Eltérő viszonyulásukban akár életkori különbségeik is szerepet játszhattak: Francia 27 évvel volt idősebb, Tiziano pedig 14 évvel fiatalabb Isabellánál.⁵⁴ Mivel az általuk festett képek markánsan különböznek egymástól, jogunk van azt feltételezni, hogy mindkettő eltér valamelyest Isabella valaha volt külsőjétől és lényétől is. A Tiziano által készített portréről Isabella maga is úgy nyilatkozott, hogy az „annyira tetszetős típusú”, hogy kételkedik abban, hogy az ábrázolt életkorban neki része lett volna „abban a szépségben, amit a kép reprezentál.”⁵⁵ Nem azt mondja tehát,

hogy ő nem így nézett ki, hanem azt, hogy ő talán fiatalon sem részesült a képben ábrázolthoz fogható mértékben a Szépségből. Talán a képhez fogható mértékben nem, de valamennyire igen, és ez elég hízelgő volt számára ahhoz, hogy magáénak fogadja el a Tiziano megközelítése szerinti portrét. Felmerül a kérdés, hogy a karakter valóságossága vagy igazsága szempontjából a létrejött variációk közül vajon melyik ítéhető a legértényesebbnek? Vajon a láncolat alapjául szolgáló, mára eltűnt, legelső portré etalonnak tekinthető-e? Érdekes, de kideríthetetlen kérdés, hogy a mindenkori, mára megsemmisült vagy beazonosíthatatlan mintapéldányok mennyiben befolyásolhatták az azokat alapul használó művészeket; az ezek alapján készült művek közül melyik milyen mértékben tartható másolatnak, képileg utal-e valamelyik egy-egy korábbi változatra, vagy vélhető-e netán azok valamiféle parafrázisának?

De mi készíthette Isabellát arra, hogy újabb és újabb portrékat festessen magáról, akár már meglévő művek újabb változataiként még hitelesebb, még magasabb művészi nívót képviselő formában? Mi hiányzott a meglévőkből? Milyen eszményeket kergetett? *Sally Hickson* Francesco Francia és Tiziano portréinak keletkezési körülményeit taglaló cikkében a márkinő jellemét, stílusát is közvetíteni képes „al naturale”, vagy a személyes én kivetített eszményeit idealizálva megjelenítő ábrázolókat elváró igényein túl gyakorlatias, a társadalmi identitás megteremtését és megerősítését célzó szándékaira, személyes önreprezentációs és önreklámozó programjára is rámutat.⁵⁶ Isabella korában a portrék gyakran valamilyen politikai vagy kulturális stratégia részeként, diplomáciai fizetőeszközként vagy ajándékként is szolgáltak. Hickson írásában a társadalmi interakció egy olyan vizuális-verbális formáját is tárgyalja, amikor bizonyos udvari játékok célja az volt, hogy egy-egy ajándékba

51 · Lorenzo Bonoldi, *Isabella d'Este: La Signora del Rinascimento* (Rimini: Guaraldi, 2015), 11.

52 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

53 · Kennedy, *Tiziano*, 50.

54 · Isabella d'Este (1474-1539), Francesco Francia, született Francesco Raibolini (1447 – 1517), Tiziano Vecellio (1488-1576)

55 · Ferino, „Portrait of Isabella d'Este” 218. (Az eredeti, angol nyelvű szöveg: „The portrait by Tizian's hand is of so pleasing a type that we doubt that at the age that he represents we were ever of the beauty it contains”)

56 · Hickson, „To see ourselves,” 288–310.

kapott portré bemutatására meghívott, illusztris társaság tagjaiban felidéződjön az ábrázolt személy képmása, megvalósuljon elméjükben a portré animációja; szóbeli reflexióik kontextusában megelevenedjen a portré, megtörténjen a portré alanyának (fiktív) jelenléte.⁵⁷ Mintha az arckép egy olyan maszk lenne, amit modelljének megidézésével a vendégek keltenének életre a prezentációnak és a befogadásnak, a látásnak és a verbalizációnak ebben a kölcsönhatásokra épülő, összetett folyamatában.

Ha Isabella individuális indíttatásait vizsgáljuk, akkor nyilvánvalónak látszik, hogy ki akarta vonni magát az elmúlás hatalmából, egy olyan képet hátrahagyva, ami mindenkit, aki majdan ránéz, egy valaha volt személy időből kiragadott, örök érvényű lényére emlékezteti. Mint a halotti maszkok, amik a különböző kultúrákban más-más értelemben, de mindig az ellibbenő életerő valamiféle megragadására, fogvatartására hivatottak. Vagy a mágikus maszkok, amik a rituálék ismétlésekor újra és újra feltámasztják ugyanazt a tartalmat, aminek a szimbólumai, gyakran emberfeletti erőhöz juttatva viselőiket. Mintha a művészi portréknak is lenne egy olyan – kívánt vagy kéretlen – misztikus funkciójuk vagy hatalmuk, amik révén az alanyukról és alkotójukról, valamint az ő eszményeiről beléjük kódolt üzenetek amellet, hogy a képek szemlélődiben megidéződnek, úgy az ábrázoltra, mint a mű készítőjére is vissza tudnának hatni, a kép pedig ezeknek, a benne rögzült hatásoknak a médiumává válna. Nyilván szerette volna azt is, hogy portréja a belső lényén kívül társadalmi státuszát és jellemének egyéb vonásait is megmutassa, mint a görög-római színház karaktermaszkjai. Csakhogy ez utóbbiak egyértelmű és rögzített vizuális formában fejeznek ki egy-egy konkrét karaktert vagy karakterjegyeknek bizonyos tartományát. Az élő ember maga és jellege viszont nem rendelkeznek ilyen egyértelmű határokkal.

Ahogy változnak az egyén körül a magánéleti, társadalmi, kulturális körülmények és az ezekből fakadó elvárások, individuális, szociális és etikai normák és ideálok, ő is folyamatosan alakul, fejlődik. Mint ahogyan az önmagáról, testéről, szexuális vonzerejéről és belső tulajdonságairól, szellemi és egyéb képességeiről, tudásáról kialakított mentális képe, önismerete, reflektív és eszményi énképe, önkritikája, én- és öntudata is változik. Ráadásul a gondolkodás és tudat kapui az én rugalmas határainál még tágasabbra nyílnak; a lélek a tér és idő korlátjaitól megszabadulva kalandozhat akár az elíziumi rónák végtelenjén, akár az árnyékvilág feneketlen mélységeinek örvényeibe merülve, és áthozhat onnan, magába olvaszthat végtelen, időtlen, megfoghatatlan tartalmakat.

Azt, hogy az ember milyen, ezt az állandóan változó és rendkívül összetett valamit önmagában egyetlen kép sem képes megjeleníteni. A személyiségstruktúra teljességét pedig több portré együttesen sem. És mégis, vagy éppen ennek ellenére újra és újra várunk valamit a mindig más, mindig újabb ábrázolásainktól, ahogyan Isabella d'Este a róla készült festményeket, *Roland Barthes* pedig a fotóit nézegetve vártak. E tekintetben nincs talán lényeges különbség a festmény és a fotó médiuma között. Barthes így ír erről:

„ráállok erre a társadalmi játékra, pózoló tudatosan, és azt akarom, hogy ezt mindenki tudja; ennek a pótüzenetnek azonban semmit sem szabad módosítania önmagam becses lényegén, azon, ami én vagyok minden képmáson túl (az igazat megvallva ez a kör négyesítés). Mindent egybevetve azt szeretném, hogy az én változó, ezernyi különböző fénykép közt lebegő képem helyzettől, kortól függetlenül mindig egybeessék az én (ahogy mondani szokás) mély »énemmel«.

57 · Hickson, „To see ourselves,” 293–294., 298–305.

De éppen az ellenkezőjét kell mondani: az én »énem« soha nem esik egybe az én képemmel; a kép otromba, változtathatatlan, konok (a társadalom éppen ezért támaszkodik rá), az »énem« pedig finom, árnyalt, összetett, illékony, nem nyugszik szabott határain belül”.⁵⁸

Ki is volt, és milyen volt Isabella? Ismerte ömagát? Mit látott magából? Vagy mit akart, és mit nem volt képes látni magából? Milyen volt az emberismerete? Kinek és mit engedett látni magából? Ki, mit látott belőle? Ki, mit akart, vagy tudott látni belőle? Aki megfestette, ismerte őt? Mit várt a megjelenítésétől? És mit várt az alkotó a műtől? Ahogy mindenkinek, úgy Isabellának is hozzá tartozhatott ahhoz, ahogy megélte önmagát, a saját elgondolásain túl az is, amit abból érzékelt, ahogyan mások látták őt – a szülei, tanítói, szerelmei, férje, gyermekei, alattvalói, barátai, szellemi partnerei –, mint ahogyan az is, ahogy szerette volna, hogy lássák és ismerjék őt. Imázsának építésében fontos szerepet játszott az önképével és értékrendjével összhangban lévő öltözködési stílusa, divatújításai, lakosztályainak berendezése, antik tárgyai és kora legjelentősebb alkotóitól való műgyűjteménye; minden dolog és tárgy, amiket magára öltött, amikkel körülvette magát, és mindenki, akikkel kapcsolatokat ápolt. És igen, a róla készült portrék is imázsát erősítették: bizonyos, aktuális életkorából és műveltségének elmélyüléséből fakadó, preferált értékeket és ideálokat felmutatva, más tulajdonságokat és titkos ábrándokat pedig elfedve. Tiziano tökéletes választás lehetett egy ilyen portré és imázs-kép elkészítésére. A portré festője és alanya is hitt a tökéletesség és szépség azonosságának antik eszményében és az *emberi természet* azon lehetőségében, aminek bázisán az önmagán is munkálkodó, cselekvő ember az *eidoszt* az emberi törekvések legmagasabb szintjén képviselni és maradéktalanul megva-

lósítani képes. Az eszményi forma egyikőjük számára sem azt jelentette, hogy annak meg kell egyeznie valaki vagy valami pillanatnyi, síkra vetített másával, sokkal inkább azt, hogy a kitűzött szépségesezmény materiális és időbeli megtestesülése az azt létrehozó, időtlen formai, alakító elv által minél autentikusabban és érzékletesebben megvalósuljon. Mindketten tudták és élték, amiről *Pilinszky János* így ír:

„A felületen az ember köznapi életét mindenkor környételesen meghatározza az idő három – múlt, jelen és jövő – lát-szatra összebékíthetetlen fázisa. A felületen igen. De nem a mélyben. Ott, a mélyben mindig is tudta az emberiség, hogy tér és idő mechanikus határait képes elmosni a minőség, a jószág, a szépség és igazság ereje. Elég, ha a nagy drámákra vagy a nagy zeneművekre gondolunk, melyek titokzatos módon attól nagyok, hogy többek közt alkalmat adnak arra is, hogy a jövőre emlékezzünk és a múlttra várakozzunk. A minőség ideje időtlen.”⁵⁹

Rubens is másolatot festett, de nem a Bécsben őrzött fekete-ruhás Tiziano portré, hanem Tizianónak egy másik, Isabellát ábrázoló festménye alapján.⁶⁰ Hogy ez az előkép milyen lehetett, nem tudhatjuk, mert nyoma veszett,⁶¹ vagy legalábbis egyetlen, Isabella korában festett Tiziano portréval sem tudják azonosítani. Az bizonyos, hogy Rubens halála után műveinek leltárában két olyan másolat tételét találták, amiket két különböző, Isabella d'Estét ábrázoló Tiziano portréről készített.⁶² Ezek közül csak az *Izabella vörösben*⁶³ című művét tudták azonosítani, ami az ötvenes éveiben járó asszonyt ábrázolja, és ami később a bécsi Kunsthistorisches Museumba került. Míg Leonardo és Tiziano Isabella kortársai voltak, Rubens már csak elődjei festményeiből, hallomásból és azokból az emlékekből ismerhette őt,⁶⁴

59 · Pilinszky János, *Esszék, cikkek* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019), 672–673.

60 · Tiziano egy elveszett portrét is festett az 56–58 éves, érett Isabelláról a festő 42–44 éves korában. Pontos dátum ismeretlen, feltételezhetően akár 1524-től lehet a keletkezés. Akkor Isabella 50 éves, Tiziano pedig 36 éves volt. Rubens mindkét portrét lemásolta, de csak az érett Isabelláról készült másolat maradt fenn. Ezt 1600–1605 körül festette, 23–28 éves korában. A pontos dátum tisztázatlan.

61 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

62 · Jean Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert* (Antwerpen: De Sikkel Verlag, 1932), 59. (56. és 57. tétel)

63 · Haja szerk., *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Tafel 395.

64 · Tiziano Vecellio (1488–1576), Isabella d'Este (1474–1539), Peter Paul Rubens (1577–1640). Rubens 103 évvel fiatalabb Isabellánál, Rubens születésekor Isabella 38 éve halott.

58 · Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 15–16.

amik Isabellához kapcsolódtak Mantovában, ahol udvari festőként dolgozott. Az ambiciózus Rubens 1603-ban érkezett a Németalföldről Olaszországba.⁶⁵ Velencei tartózkodása után, ahol számos Tiziano másolatot készített, *Vincenzo Gonzaga* mantovai herceg udvarába hívta, és festői munkáján kívül a dédnagyanyja, Isabella d'Este által alapított, azóta is bővülő gyűjtemény és archívum kezelésével, valamint az udvari ünnepségek rendezésével bízta meg.⁶⁶ Miközben üzleti érzékkel is párosuló, kiváló szervezőképességének és diplomáciai ügyességének köszönhetően eleinte a herceg kíséretjeként, majd Mantova önálló nagykövetségként beutazta Itáliát, újabb és újabb másolatokat festett, és hamarosan önálló megbízásokat is kapott. A Rómában készített *Tintoretto*- és *Veronese*-másolatok már „nem közönséges másolatok voltak, mivel erőteljes eredetiségének jegyeit is magukon viselték”.⁶⁷ De mi motiválhatta Rubenst, hogy ő is megfesse a maga Isabella portréját, Tiziano festményének sajátosan rá jellemző változatát azon a nyilvánvaló tényen túl, hogy ez is egy lehetőség volt számára, hogy az általa az igazi festészet megteremtésének atyjaként csodált mester egy további művét tanulmányozhassa? Mi volt az ő eszménye?

Az jól látszik, hogy Rubens vörösruhás portréja Isabellára a nőre koncentrált, a festőnek azt a barokkosan burjánzó, rózsaszín húsú nőideálját megtestesítve, aki testessége ellenére is, vagy éppen telt idomainak, a nyitott dekoltázsban feltáruló érzéki meztelenségnek, bőre gyöngyfényű ragyogásának köszönhetően életteli és csábító. Mintha Rubens azt az eleven és önazonos embert kereste volna a mantovai palota falain lógó, vagy máshonnan ismert Isabella képmások maszkjai mögött, aki ennek a nőnek minden eddigi ábrázolásából hiányzott. Olyasvalakit, akik között családja németországi száműzetése idején a Siegen nevű kisvárosban, majd apja halála után elszegényedett édesanyjával a flamand világba visszatérve, később

65 · Gilles Néret, *Peter Paul Rubens 1577-1640 - A festészet Homérosza*, ford. Melis Pálma (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2005), 23. Egyes források 1600-at említenek. Lásd: Hermann Bauer, Andreas Prater, *Barokk*, ford. Béresi Csilla (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007), 74.

66 · Néret, *Rubens*, 23.

67 · Néret, *Rubens*, 23.



az udvari szolgálók között munkát vállalva szocializálódott; olyan hús-vér nő, amelyenket férfivá érve és azóta is gyakran megkívánt. Ám ez a bíbor bársonyba öltöztetett, kipárnázott női test mégsem annyira szertelenséget, bujaságot vagy dagályosságot sugároz, mint inkább egy olyan asszony jelenvalóságát, akiről elhisszük, hogy él, érez, vágyai és érzelmei vannak, amiken uralkodik. A jó művész – mondják – részben magát is belefesti a képeibe. Gilles Néret így jellemzi Rubenst: „Egészségből és életeréből szinte túl sok jutott neki; művészetében mindezt felhasználva, szemmel láthatólag minden erőfeszítés nélkül uralkodik a természetben, s így az embert – és még inkább a nőt – a maga dominanciájában ábrázolja.”⁶⁸ Rubens nem volt híve az idealizálásnak,⁶⁹ került az udvari, történelmi vagy vallási témák ábrázolásában elvárt, esetleges ikonográfiai normákat, megrendelői sémákat vagy hamis pátoszt.

„Nem habozott szabadjára engedni bujaságát még az olyan formális kompozíciókban sem, mint a Medici Mária sorozat, amelyet a francia IV. Henrik felesége számára rendeltek. A helyett, hogy a tőle elvárt, méltósággteljes ábrázolásmódot alkalmazta volna, elég vakmerő volt ahhoz, hogy kihívóan a kép előterébe helyezze a gömbölyded, kéjvágyó najádokat. [...] Ezekben a testekben egészen nyilvánvalóan laknak: ők Rubens saját ízlésének, erőteljes individualizmusának és érzékenységének kifejezői.”⁷⁰

Isabella szelleme belengte a mantovai palotát, mindenhol érezni lehetett, ahol Rubens megfordult. Áradt a studiolo, a grotta és a többi szoba falainak festményeiből, a terítékekből, a lakberendezési tárgyakból, a hangszereiből, a könyveiből, és abból a 12 000, Isabella kézírásával írt levélből⁷¹ is, amelyekbe beleolvasott az archívumot kezelve. Az udvar népe legendákat

mesélt a dédnagymama politikai sikereiről, a hercegség vezetésében tanúsított maximalizmusáról és emberségéről, de szeszélyeiről is. A fiatal festő úgy érezhette, hogy a Palazzo Ducalében – ha nem is csontvázak hullanak ki a szekrényekből, de – ezeknek a történeteknek és emlékeknek az életszerűségéhez képest maszkszerű képmások néznek le a falakról, amikből hiányzik a vitalitásnak az a szikrája, ami számára a való életet jelentette. Azzal, hogy megfestette a maga Isabella változatát, azt, ahogy a festőelődök által sugallt személyiségjegyek a saját képzeletében megelevenedő képpel keveredtek, úgy vélhette, hogy magát az embert is beköltöztette a képbe. Az ő Isabella portréját szemlélve is felsejlik az érzéletes életerő, a túláradó testiség mögött a gazdag és uralkodó asszony belső ereje; az az elszántság és határozottság, ami sokoldalú tehetségének érvényre juttatásában mindvégig hajtotta, és amit a több nyelven beszélő, elméjét folyamatosan művelő, művészeti ismereteit mindvégig bővítő Rubens őszintén csodálhatott. A festő unokaöccse Rubens életét azzal a hasonlattal jellemzi, hogy az „egy hosszú menetelés a tudás felé”.⁷² Akárcsak uralkodói származású és nembéli ellenpárjái, Isabellái. Amennyiben „Rubens 17. századi tevékenységei anakronizmusukhoz nem kevésbé méltó szakkifejezéssel élve leírhatók így is: Rubens a multimédia globalizáló előharcosa volt”,⁷³ úgy Isabella többek között a női kurátorok és divattervezők prototípusa. Fizikai szempontból talán hitelesebb Rubens képe, mert – mint ismeretes – Isabella nehezen békélt meg külsejének életkor okozta változásaival, küzdött a kilóival, ugyanakkor ezzel az ábrázolással soha nem tudott volna azonosulni. Ha azonban a személyiség másik oldalára koncentrálnunk, a mindig valami többre, egyre jobbra, szebbre és tökéletesebbre törekvőre, akkor Tiziano „fekete ruhás”, koncentrált hölgye lett légyen bármennyire is idealizált, mégis igazabbnak tűnik.

68 · Néret, *Rubens*, 7.

69 · Néret, *Rubens*, 11.

70 · Néret, *Rubens*, 8–13.

71 · Macquire, „Isabella d'Este”

72 · Néret, *Rubens*, 16.

73 · Néret, *Rubens*, 16.

Francia, Leonardo, Tiziano és Rubens eltérő megközelítései ugyan nem hazugságok, ugyanakkor egyik sem igaz teljesen. Talán viszont mindegyik igaz valamennyire. Hogy melyikben mennyi igazság van, és az vajon kinek az igazsága, a modellé, a művészé, a befogadóé, vagy valamennyiüké, annak megállapítása ugyanolyan lehetetlen vállalkozásnak tűnik, mint a Thészeusz hajójának paradoxonában megfogalmazott kérdés megválaszolása. Lehetséges, hogy az elkészült portrévázlatok az említett paradoxonhoz hasonlóan az önazonosság, a többszörös identitás, az identitás időbeliségének, idea és materializálódott forma, valamint a liminális állapotok kérdéskörének feszegetésével, az igazságkép megkérdőjelezésével, korábbi ítéletek és előítéletek fixációinak feloldásával és korrigálásával az igazság egyéb lehetséges arcait is felvillantva, együtt visznek közelebb a változatokban feltáruló igazság még szélesebb spektrumához, vagy a permanens változás igazságához és így a teljesebb megértéshez. Leonardo mindenkor az érzékelhető forma már-már tudományos elemzésével kereste az azt létrehozó alakító elvet, a látható láthatatlan igazságát, lényegi aspektusainak megragadhatóságát, ezért vélhetően az ő Isabella d'Estéről készített, sallangmentes tanulmányrajza ábrázolja a legpontosabban a nő külső karaktervonásait. Tiziano a láthatatlan ideához keresett minél érzékletesebb formát, a legszélesebb skálán használva a színek ragyogó erejét és az anyagok pompájának érzéki minőségeit. Rubens pedig a reneszánsz portré barokkos változatával „visszaadta a szemnek a testet”.⁷⁴

Tulajdonítsunk bár több-kevesebb hitelt egyik, vagy másik ábrázolásnak, Sally Hickson szavaival: „minden igaz portré végül megtalálja eredetét és jelentését.”⁷⁵

A maszk mint levetett tárgy önmagában élettelen, jelképes igazságát a legjobb színészek, a *no* színház vagy a rituálék szereplői tudják megjeleníteni, az ő játékok jóvoltából válunk ké-

pessé megérezni vagy megérteni valamit ezekből a tartalmakból. A művészi portrénak viszont önmagában kell életre kelnie, először a festő jóvoltából, másodszor a befogadás aktusával, a művet néző befogadó lelkében megelevenedve. Paradox módon úgy kell léteznie, hogy látásunk megszabaduljon a valamit (magát a képtárgyat) és valakit (az ábrázolt vizuális megjelenését) nézés korlátaiktól, hogy teljes valónkkal beléphessünk a téma mögöttes világába úgy, hogy az lényünknek is a részévé, bensőnkben szó szerint át-éltté váljon. *Földényi F. László* így írja le ezt az élményt: „Látom őket – egyébre sincs módom, mint-hogy lássak és nézzek –, és mégis: mintha a festő azért kényszerítene arra, hogy lássak, hogy ily módon a láthatatlant kezdjem sejteni, sőt látni.”⁷⁶

Az alany minden élettörténeti mozzanatának és azok személyiségjegyekben, illetve arckifejezésekben történő megjelenítésének, azaz az aktuális belső lény kifejezésének vágya nem csak a festőket vonzotta. *Oscar Wilde* egyetlen megjelent, életfilozófiai és pszichológiai kérdéseket, a művészet és élet közötti kölcsönhatás problematikáját is feszegető, *Dorian Gray arcképe*⁷⁷ című, szimbolikus regényében a főhős, a róla az ideális szépség megjelenítésének eszményét kergető festő, *Basil Hallward* által készített portré láttán, önmaga csodálatától eltelve azt kívánja, hogy fiatal szépségét egész életére megőrizhesse, és helyette képmása öregedjen meg. Az író a fiatalember arcára olvasztja annak harmonikus, ártatlan báj sugárzó vonásait, amiknek álarca mögé rejtőzve Dorian elkövetkező élete során a felelősségvállalás terhe alól kibújva, az újabb és újabb élvezeteket szabadon hajhászva elkövethet mindenféle aljasságot és bűnt, amit csak elképzelni képes. Hedonista életmódjának és gonoszságának hatásaitól nem ő, csupán arcképe torzul. *Wilde* történetében a szó szoros értelmében megtörténik az, ami a portréfestészet deklarált célkitűzése: a portré élővé lesz, és hí-

74 · Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” in *Művészet az ezredvégén. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újirakezdéséről*, szerk. Pernecky Géza (Budapest: Kézirat, 1999), Lásd még: Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” ford. Pernecky Géza, in *A művészet vége?* Európai füzetek, első szám, szerk. Pernecky Géza, (Budapest, 1999), 67–82. 188.

75 · Hickson, „To see ourselves,” 306.

76 · Földényi F. László, *A testet öltött festmény* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998), 30.

77 · Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*, ford. (Deutsch) Christine Hoepfener (Berlin: Aufbau Verlag, 1984)



Bibliográfia

- Barthes, Roland. *Világoskamra*. Fordította Ferch Magda. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- Bauer, Hermann, Prater, Andreas. *Barokk*. Fordította Béresi Csilla. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007.
- Bonoldi, Lorenzo. *Isabella d'Este: La Signora del Rinascimento*. Rimini: Guaraldi, 2015.
- Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről.” In *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*. szerk. Pernecky Géza, 183–192. Budapest: Kézirat, 1999.
- Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről,” Fordította Pernecky Géza. In: *A művészet vége? Európai füzetek, első szám*, szerk. Pernecky Géza, 67–82. Budapest: 1999.
- Denucé, Jean. *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert*. Antwerpen: De Sikkell Verlag, 1932.
- Ferino, Sylvia. „Portrait of Isabella d'Este.” In *Titian Prince of Painters*. szerk. Biadene, Susanna, 218–219. München: Prestel Verlag, 1990.
- Földényi F. László. *A testet öltött festmény*. Pécs: jelenkor Kiadó, 1998.
- Graham, Heather. „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black).” Smarthistory, hozzáférés: 2024.12.05. <https://smarthistory.org/titian-isabella-deste-isabella-in-black/>
- Gowing, Lawrence. *Paintings in the Louvre*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1987.
- Haja, Martina, szerk. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 1991.
- Hartogs, Jessica. „Previously unknown da Vinci painting discovered in Swiss vault.” Cbsnews, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.cbsnews.com/news/previously-unknown-da-vinci-painting-discovered-in-swiss-vault/>
- Hickson, Sally. „To see ourselves as others see us': Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia.” *Renaissance Studies* 23, no. 3 (2009): 288–310. DOI: [10.1111/j.1477-4658.2009.00565.x](https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2009.00565.x) Academia.edu, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.academia.edu/8392072/To-see-ourselves-as-others-see-us-Giovanni-Francesco-Zaninello-of-Ferrara-and-the-portrait-of-Isabella-d-Este-by-Francesco-Francia>
- Holberton, Paul, szerk. *Titian*. London: National Gallery Company, 2003.
- „Isabella d'Este,” Brooklynmuseum, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.brooklynmuseum.org/easca/dinner-party/place-settings/isabella-d-este>
- „Isabella d'Este. La donna del mondo prima.” World4.eu, hozzáférés: 2024.12.05. <https://world4.eu/isabella-deste/>
- Kennedy, Ian G. *Tiziano*. Fordította Láng Zsuzsa Angéla. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007.
- Leonardo da Vinci. *A festészetről Trattato della pittura*. Fordította Gulyás Dénes. Szeged: Lectum Kiadó, 2005.
- Lewis, Francis-Ames. *Isabella and Leonardo*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Macquire, Kelly. „Isabella d'Este.” Worldhistory, published on 25 June 2021., hozzáférés: 2024.12.05. https://www.worldhistory.org/Isabella_d%27Este/
- Néret, Gilles. *Peter Paul Rubens 1577-1640. A festészet Homérosza*. Fordította Melis Pálma. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2005.
- Pedrocco, Filippo. *Tiziano*. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2000.
- Pescio, Claudio szerk. *Leonardo. Művészet és tudomány*. Fordította Takács Zoltán. Budapest: Allprint Könyvkiadó, 2005.
- Pilinszky János. *Esszék, cikkek*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019.
- Rocha, Julien. „Le portrait d'Isabelle d'Este peint par Léonard de Vinci, dont le Louvre possède l'étude préparatoire, aurait été retrouvé.” Lejournaldesarts, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/le-portrait-disabelle-deste-peint-par-leonard-de-vinci-dont-le-louvre-possede-letude>
- Shemek, Deanna. „Isabella d'Este.” Oxfordbibliographies, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0325.xml>
- Szentkuthy Miklós. „Meghatározások és szerepek.” Dia.hu, hozzáférés: 2024.12.05. https://reader.dia.hu/document/Szentkuthy_Miklos-Meghatározások_es_szerepek-15721
- Whiting, Roger. *Leonardo a reneszánsz ember*. Fordította Mészáros Viktor. Budapest: Képzőművészeti Kiadó Kft, 1993.
- Wilde, Oscar. *Das Bildnis des Dorian Gray*. Fordította (Deutsch) Christine Hoepfener. Berlin: Aufbau Verlag, 1984.
- Znamerovszkaja, Tatjana. *Az egyetemes festészet mesterei Tiziano*. Fordította Somorjay Sélysette. Budapest: Corvina Kiadó, 1984.
- Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Fordította Kézdy Beatrix. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2002.
- Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci — The Complete Paintings*. Köln: Taschen Verlag, 2019.