

Bazsányi Sándor

„Minél jelentéktelenebbek a vallásos témákhoz képest...”

Johannes Vermeer *Mérleget tartó nő* című festményének hegelianus megközelíthetősége

Jens Peter Jacobsen, a XIX. századi dán regényíró legismertebb művében teknősbé-kához hasonlítja a filozófusokat, akik élethosszig tartó szűklátókörűsége kárhóztattak, amennyiben saját rendszerük zárt – a valóság sokrétű gazdagságát tőlük elzáró – teknő-páncélként borul rájuk. Jacobsen honfitársa, az ekkor már nem élő Søren Kierkegaard, ha olvashatta volna a hasonlatot, feltehetően a század legnagyobb hatású rendszerfilozófusára, Hegelre gondolt volna, aki például művészetfilozófiai előadásai során szívós teknősbékeként mintegy a hátán cipelte az emberiség művészetének teljes történetét, az ókori keleti szimbolikus építészettől egészen E. T. A. Hoffmann ironikus romantikusságáig. S ne feledjük, hogy a Hegel által oly nagy kedvvel szapult romantikus irónia, egyáltalán az irónia látszatalakzata (*Schein*) volna a legfőbb kihívás a megjelenéselvű (*Erscheinen*) hegeli esztétika számára, amelyben egyébként a művészet egyik alkalmi – a természetel szemben megfogalmazott – definíciója ekként hangzik: „Ezért a szellem által létrehozott látszat a meglévő prózai realitással szemben az eszmeiség csodája; gúny ez, ha tetszik, s irónia a külsőleges természeti létezésen.” (HEGEL 1980 I, 167.)

Kierkegaard óta mindmáig persze sokan és sokféleképpen rákérdeztek Hegel hatalmas ívű filozófiai esztétikájának műkritikai érzékenységére, ütőképességére. Johannes Vermeer *Mérleget tartó nő* (National Gallery of Art, Washington) című festménye kapcsán most én is Hegel művészetfelfogásának tűréshatárát teszem próbára, azaz a hegeli filozófiai rendszer (előtérben a kanonizált *Esz­tétika*, háttérben az *Enciklopédia* és a *Logika*) érzékenységét tesztelem – a műalkotás mint szemléleti és történeti fenomén szempontjából. A tágabb történeti jelenség, a XVII. századi holland zsánerfestészet Hegel szemében egyébként is kitüntetett jelentőségű, amennyiben eleve „tudatában van saját történeti jelenének” (HERTEL 1996, 22). Ráadásul a romantikus művészetkritikusokhoz képest Hegel „nagyon hamar nem csupán a korai német és németalföldi vallásos képekhez fordult, hanem egyszerűen mindenhez, amit a régi festészet területén újra felfedeztek és összegyűjtöttek” (GETHMANN-SIEFERT 1993, 237). Túl a történeti-dokumentatív értéken, a korabeli holland festészet legalább három irányból tűnik igazolhatónak, amennyiben egyaránt hordoz 1. realista-ábrázoláselvű; 2. szimbolikus-kifejezéselvű és 3. szimbolikus-látszatalelvű jelentésrétegeket.

Hegel kanonizált, a tanítvány Heinrich Gustav Hotho által kompilált *Esz­tétikájában* három helyen, ráadásul hangsúlyos konfliktushelyeken bukkan fel a XVII. századi holland zsánerfestészet.¹ Az első részben a természet és a művészeti szép szembeállítására; a második részben a romantikus művészeti forma felbomlásának tár-

¹ Hotho egyébként az 1835-ben megjelent *Esz­tétika* előkészítése közben saját művön is dolgozott, ráadásul éppen a németalföldi festészet történetéről (GETHMANN-SIEFERT 1993, 250).

gyalásakor; és végül a harmadik részben a festészet különböző történeti formáinak elemzése során. Az 1823-as berlini művészetfilozófiai előadás jegyzeteinek közreadója, Annamarie Gethmann-Siefert szerint – aki elsősorban Hotho hatástörténetileg rögzült kompilációjának hegemoniáját próbálja relativizálni – döntenünk kell, miként olvassuk Hegel okfejtéseit: a művészet (mint történeti jelenség) fenomenológiájaként vagy az esztétika (filozófiai) rendszereként (GETHMANN-SIEFERT 2004). Az utóbbi esetben természetesen ott áll a háttérben a hegeli garanciaokmány: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapelvei*. Ám ha az előbbi utat választjuk, akkor csakis az előadások műalkotásokról szóló eszmefuttatásai maradnak. Réges-régi a dilemma. Egyfelől ugyanis meg kell fontolnunk, milyen diskurzust választunk: a filozófiai esztétika vagy a műkritika szintaxisát (és szemantikáját). Másfelől azt is el kell döntenünk, mi lesz a kulcsfogalmunk: a „szépség” vagy a „műalkotás”. Noha a két kérdésirány éppenséggel Hegel esetében rendre keresztezi egymást, és így értelmezhetetlenek is egymás nélkül², én most mégis – vállalva az egyoldalúság kockázatát –, ha csak lehet, az utóbbinál, a filozófiai esztétikát határoló művészetkritikánál maradnék, miközben a művészettudomány és a művészettörténet szempontjait is figyelembe veszem.

*

A festészet történeti vizsgálata során Hegel három formát különböztet meg. Az első az úgynevezett déli vagy itáliai, többnyire történeti-allegorikus festészet, s leggyakrabban emlegetett példája Raffaello *Sixtus-Madonnája*, amelyre igaz az általános képlet: „A vallásos tárgyak jellegét úgy határoztuk meg, hogy bennük kifejeződik a lélek szubsztanciális bensősége, a szeretetnek az abszolútumban való magánvalósága.” (HEGEL 1980 III, 47.) Az itáliai reneszánsz festészetében – amely, lévén művészet, a hegeli *Logika* általános sémája szerint legfeljebb az önmagától elidegenedett eszme szemléleti formája: látszása lehet – mégiscsak meggyőzően egyesül a szemlélet (a művészeti mozzanat) és a képzet (a vallási mozzanat), ami a Raffaello-kép esetében konkrétan az érzéki gúlaalakzat és a gyermek Krisztus iránti (anyai) szeretet esztétikailag érvényes együttállását: a keresztény világhoz tartozó romantikus művészeti forma tökélyét jelenti. A reneszánsz festészet így a rákövetkező korok számára „vezérfonalként egy újra aligha elérhető tökéletességet” (GETHMANN-SIEFERT 1993, 218) képvisel.

A második történeti forma az úgynevezett északi vagy németalföldi (és német), elsősorban természetábrázoló festészet, amelynek kapcsán olyan példákra gondolhatunk, mint Jan van Eyck *Rolin kancellár Madonnájának* háttere, vagy Altdorfer és Bruegel tájábrázolásai. Ezekben a képeken a „bensőségnek [...] más tartalma [...] van”, mint a vallásos tárgyú képek esetében, azaz másképpen válik bensővé, szellemivé az önmagától elidegenedett eszme; hiszen „találhat a számára teljességgel külsőben is olyasmit, ami megrezeiteti a kedélyt [a szemléleten át a képzetet], s az objektivitásban mint olyanban felismerhet vonásokat, amelyek rokonságban vannak a szellemivel” (HEGEL 1980 III, 47). Lássuk az indoklást: „[...] először is [az objektum, az anyagi *felől*] ezek a tárgyak már magukban érdekesek, amennyiben a természet szabad elevenisége jelenik meg bennük és összhangba hozza őket a szubjektummal, aki maga is eleven; *másodszor* [a szub-

²Nem véletlenül beszél Dieter Heinrich éppen Hegel kapcsán a filozófiáról és a modern művészetéről, mint egymás kölcsönös értelmezési horizontjairól, azazhogy – a művészet végének hegeli tézisének afirmatív módon újraértelmezve – a modern művészet történeti értékéről, parciálításáról (HEINRICH 1966, 15) vagy a hegeli jövő viszonylagos művészi lehetőségeiről (HEINRICH 1970, 296).

jektum, a szellemi *felől*) az objektívnek különös helyzetei olyan hangulatokat keltenek a kedélyben, amelyek megfelelnek a természet hangulatainak.” (Uo. 47.) E képeknél tehát kettős tartalmi fedezet kínálkozik: egyfelől 1. a realista-ábrázoláselvű mozzanat, amelyet ugyanakkor a korszakkal foglalkozó, emblémakutató művészettörténész Eddy de Jongh feltehetően valamiféle látszólagos realizmusnak (*seeming realism*) nevezne; másfelől 2. a szimbolikus-kifejezéselvű réteg, amelyet az ikonológiai iskola alapítója, Erwin Panofsky bizonyosan egyfajta rejtett szimbolizmusnak (*disguised symbolism*) tekintene – egy olyanfajta szimbólumfogalom (szimbólum 1.) jegyében, ahol az érzékelhető forma az előre, vagyis kulturálisan-nyelviileg biztosított jelentés szolgálatában áll.

Egyre több művészettudós számára vált azonban világossá, hogy „míg az ikonológiai módszer eredetileg a műalkotás mélyebb rétegeinek felfedezésére szolgált, mára a szövegek uralomra jutottak, és elvonták a figyelmet magáról a művészetről, amely a kulturális és történeti összefüggések egyre növekvő terhe alatt végül eltűnt a látókörből” (BEDAUX 1990, 12). Persze a szimbolikus, azaz ikonográfiai-ikonológiai jelentésrétegek képközpontú (tehát nem feltétlenül a horatiusi *ut pictura poesis* elvnek megfelelő) mozgósíthatósága során alapvető különbség van a Panofsky által vizsgált korai németalföldi festészet és a de Jongh által szemügyre vett XVII. századi holland festészet között, természetesen az előbbi javára, amelyben az ábrázolt valóság, vagyis a képen látható tárgyak és helyzetek *már eleve* szimbolikus érvénnyel bírnak.³ (S tekintsünk most el attól a tágabb módszertani problémától, amely tulajdonképpen inkább arányérzék, mondhatni hermeneutikai ökonómia kérdése, hogy vajon mi volna az elsősorban esz-közértékű ikonológiai szempont tényleges helyi értéke egy konkrét képi világ értelmezése során [DITTMANN 1979].) Hegelnél viszont egyelőre egységesnek tűnik a megközelítés módszere: a „látszólagos realizmus”, vagyis a műalkotás az érzéki *felől*, nem egyéb, mint „rejtett szimbolizmus”, vagyis a műalkotás a szellemi *felől*. A realizmus és a szimbolizmus tehát ugyanazon – ironikus szerkezetű – érem két oldala.

Nos, éppen ez a kétoldalú érem, a szellemfilozófia értelmezési valutája tűnik hirtelen érvénytelennek, amikor Hegel a festészet harmadik fontos történeti formájáról, a XVII. századi holland életképekről beszél, például ekképpen: „A bensőségnek egy *harmadik* fajtája [...] részint tájszerű elevenségükből kiszakadt, teljesen jelentéktelen objektumokban, részint az emberi életnek olyan jeleneteiben fordul elő, amelyek szemünkben nemcsak teljesen esetlegesnek, hanem egyenesen alantásnak és közönségesnek tűnhetnek fel.” (HEGEL 1980 III, 48.) Ez esetben tehát nincs világos viszony az 1. realista-ábrázoláselvű és a 2. szimbolikus-kifejezéselvű oldalak között, mivel a realista mozzanat pusztán realizmussá válik (vagy éppen hogy technikailag tökéletes volna a valóságábrázolás látszatjellege?); valamint a szimbolikus mozzanat nincs jelen (vagy csupán tökéletesen sikerült a szimbólum álcázása?). Nincs képviselő, nincs hierarchia, nincs kettős látás. A „látszólagos realizmus” nem a „rejtett szimbolizmus” innenső oldala, hanem önmaga. Önmagát képviseli. Következésképpen: „Minél jelentéktelenebbek a vallásos témákhoz képest azok a tárgyak, amelyeket a festészet tartalmul vesz ezen a fokon, annál inkább éppen maga a művészi alkotótevékenység itt az érdekesség egyik fő eleme s tartozik maga is a tartalomhoz [...]” (uo. 52) – mondhatni a *l'art pour l'art* megelőlegezett esztétikájának jegyében.

³ Ahogyan azt Jan Baptist Bedaux bizonyítja Jan van Eyck Arnolfini-portréja kapcsán, és persze Panofsky híres értelmezésével vitatkozva: „A »rejtett szimbolizmus« fogalma által sarkallt zseniális értelmezés a létét azoknak a gazdag szimbolikus tartalmaknak köszönheti, amelyeket éppenséggel a házassági szertartás foglal elve magában, és nem egy Jan van Eyck által kitalált allegorikus program.” (BEDAUX 1990, 53.)

A „nemcsak teljesen esetleges, hanem egyenesen alantas és közönséges” jelene-
teket ábrázoló életképek filozofikus felmentéséhez elégtelennek bizonyul az előző két
(ábrázolás- és kifejezéselvű) igazoláspont, ámde kerül egy harmadik: [A művé-
szet] meg tudja rögzíteni az olyan tárgyakat, amelyek a valóságban nem maradnak
meg annyi ideig, hogy magukban figyelemre szoktuk volna méltatni őket. [...] a művé-
szetnek a valóság feletti diadala [...], hogy rögzíteni képes a legröpkébb jelenséget
is. [...] a pillanatnyinak ez a *maradandóvátétele* [...] a koncentrált pillanatnyi eleven-
sége [...] e helyzetek *látszatának mágiája* változó, pillanatnyi színezetükben.” (uo. 51.
– kiemelések: B. S.) S itt már nem tartalmi fedezetről van szó, tehát nem 1. a realista
valóságábrázolás vagy 2. a szimbolikus jelentés aranyfedezetéről, hanem egy kifeje-
zetten nem-tartalmi mozzanatról, a műalkotás 3. látszatjellegéről, egyfajta radikális
szimbólumteremtésről (szimbólum 2.), amelyben nem is annyira érzéki jelentéskép-
viseletről (szimbólum 1.), hanem érzéki jelentésképződésről, „látszatomágia”-szerű
„maradandóvátételről”⁴ beszélhetünk. Sommásan: „Nem a tartalom és realitása akar
bennünket elbájosítani, hanem a tárgyra vonatkozóan teljesen érdektelen látszat.” (HE-
GEL 1980 II, 172.)

A *logika tudományában* Hegel, a szellem szemléleti formáját tárgyalva, szembeállítja
egymással a puszta látszatot (*bloße Erscheinung* vagy *Schein*) és az eszme látszását
(*Erscheinen*). Kérdés, az *Esztétikában* használt metafora, a „látszatomágia” melyik
alaptípushoz áll közelebb. Ha az utóbbihoz, akkor ezek a képek egy történeti eszmének,
a holland „nemzeti állapotnak”, az önerőből kiküzdött polgári jólétnek, az „élet vasárnap-
jának” objektív humorral átitatott ábrázolásai (megfelelően a Max Weber által [WEBER
1982] hivatáselvűnek nevezett, evilági protestáns vallásosság gyakorlatias eszméjé-
nek). Ám ha az előbbi irány mellett döntünk, és radikálisan értjük a „látszatomágia”
kategóriát, akkor rögvést segítségünkre siethet egy rokonmetafora, a „színmagia”:
„A színhatásnak ez a varázslata főként csak ott lép fel, ahol a tárgyak szubsztancialitása
és szellemisége eltűnt, s a szellemiség most a színezés felfogásába és kezelésébe
vonul be. [...] a fénynek magában *objektum nélküli játéka* jön létre [...] s oly finomak-
ká, oly illanókká, oly lélekszerűekké válnak, hogy *kezdenek átmenni a zene területére.*”
(HEGEL 1980 II, 62–63. – kiemelések: B. S.) A „színmagiában” válik igazán hangsúlyos-
sá az esztétikai értéket gyümölcsöző feszültség, miszerint „míg a holland festészetben
az ábrázolás látszólag elmerül az anyagban, valójában elsősorban, ha nem is tudato-
san, az ábrázolás aktusában magában merül el” (HERTEL 1996, 23).

A „közönséges” vagy „alantas” téma esztétikailag érvényes ábrázolásának, vagyis
magának az ábrázolás aktusának másik fontos formája Hegelnél a humor, a „kibékítő
komikum”, vagy más szóval: a „világ humoros megvetése”. De visszatérve a „színma-
giához”, a metaforát Hegel Diderot festészetről szóló fejtegetéseinek (*Essais sur la
peinture*, 1765/95) Goethe-féle kivonatolt fordításából kölcsönözte. Diderot viszont
a kifejezést a művész-értekező Johann Georg Wille jóvoltából Christian Ludwig
Hagedorn traktátusából (*Betrachtungen über die Malherey*, 1762) vette – és hono-
sította meg a francia műkritikai beszédben, ahol is a „színmagia” elsősorban a kép

⁴Eric J. Sluijter szerint – aki XVII. századi holland festészeti poétikák fényében tartja aránytalannak az ikonológiai,
azon belül emblémakutató iskola térhódítását – a korabeli festői és befogadói szokások és elvárások tükrében
világos, hogy a festőművészet „célja, hogy gyönyörködtessen és szórakoztasson, hogy azt ábrázolja, amit az
emberek látni szeretnének, és végül hogy rögzítse a tűnő fizikai szépséget, s így megszüntesse az időt”. A ter-
mészetet (vagy a hétköznapi valóságot) utánozó festészet „csábítja és megcsalja a szemet, feltartóztatja a földi
tűnékenységet, és ezáltal mintegy legyőzi a természetet”. (SLUIJTER 1997, 80, 85.) Hegel szavaival „a művé-
szetnek a múlandóság feletti diadala ez”. (HEGEL 1980 III, 173.)

nézőjére gyakorolt érzéki hatást jelöli (HERTEL 1996, 23–25). Ezen a ponton megfontolandó lehet a Hegel-kutató átfogó meglátása a festészetéről: „Az *Esz­tétikában* általánosan érvényesített követelés, miszerint a szépség csakis az isteni tartalommal mint »ideállal« együtt lehet csak érvényes, itt [a holland életképek esetében] nem teljesül, hanem helyettesítődik a szépség megítélésének kantiánus követelményével.” (GETHMANN-SIEFERT 1993, 243.) Sőt, a berlini művészetfilozófiai előadások hallgatói jegyzeteiből kitűnik, hogy a már-nem-szép művészetek korában keletkezett holland festmények azért nevezhetők mégiscsak szépnek, mert „kihasználják a szubjektív módon képezett világot megjeleníteni engedő festészet lehetőségeit”, a „puszta látszat mint olyan” „végtelen gazdagságát” (GETHMANN-SIEFERT 1993, 251–252).⁵ Ráadásul a befogadói élvezet rehabilitálásával együtt jár a művészet kulturális és történeti értékének megismerése (uo. 262). Ez a kulturális-történeti érték hiányzik Hegel korának életképfestőinél, az úgynevezett düsseldorfi iskola képviselőinél, akiknél tehát sem a „színmágia”, sem az objektív humor, s így a szépség semmiféle mozzanata nincs jelen (HERTEL 1996; GETHMANN-SIEFERT 1993).

De lehet, hogy az 1935-ös rendszerezett *Esz­tétikában* mégsem annyira a „színmágia” „puszta látszata” által keltett élvezetről, mint inkább a műalkotás szemléleti formája által képviselt eszméről van szó. Lehet, hogy a hegeli *Esz­tétika* egyik kritikus pontján a fenomenológiai érzékenységet legyőzi a rendszerkényszer. Hiszen a már-már zeneivé váló „színmágia” metaforája, ha nem a kulturális-történeti értéket közvetítő befogadói élvezet felszabadítását értjük rajta, akkor sem válik az okfejtés puszta ékítőményévé, hanem annak meghatározó, jelentésszerű mozzanata lesz. Amennyiben általa kapcsolható be az „esetleges”, sőt „közönséges” témákat tárgyazó zsánerfestészet az *Esz­tétika* spekulatív mozgásirányába, célul tűzött fokozatiságába; ahol is a művészet, a szemlélettől a tudásig vezető úton, előbb-utóbb fel kell, hogy számolódjon – vagy a vallásban, vagy a filozófiában. Hiszen a romantikus művészetek korában van lehetősége a szellemnek arra, hogy visszataláljon önnön bensőségességébe: „A hegeli sorrend: építészet – szobrászat – festészet (zene és költészet) úgy épül fel, hogy közben az érzéki elem fokozatosan felszámolódik.” (BIEMEL 1959, 179.) Nézzük tehát most is az érzékiséget felszámoló fokozatokat: a festészet (szobrászathoz képest) absztrakt térbelisége a „színmágia” révén „kezd átmenni a zene területére”, amely, lévén immár nem a szemlélet, hanem az érzés közege, átvezethet a következő fokozathoz, a részben képzetszerű költészethez, amely viszont így a vallás képzetbeli közegével lesz rokon; de az is lehet, hogy a költészet részben fogalmi volta immár egyenesen a filozófia előképe.

A „színmágia” hegeli metaforájával tehát a XVII. századi holland zsánerfestészet mint szemléleti forma, és vele együtt a modern művészet mint szellemi forma rákerülhet arra a királyi útra, amely előbb-utóbb a szellem legmagasabb önismereti fokához, a fogalmi filozófiához (azon belül a művészetfilozófiához) vezet. De még mielőtt útra kelnének, sőt ahelyett, hogy egyáltalán útra kelnének, ahelyett tehát, hogy a művészetfilozófia királyi útjára lépnének, időzzünk el a „színmágia” Hegel által ugyan nem említett, ámde számunkra talán legkiemelkedőbbnek tűnő mesterének, Johannes Vermeernek egyik elgondolkodtató képénél, a *Mérleget tartó nőnél*.

⁵Mely „végtelen gazdagságról”, ha már szóba került „a szépség megítélésének kantiánus követelménye”, éppenséggel eszünkbe juthat a kanti esztétikai eszme szimbolikus szerkezete, „amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen fogalom sem lehet adekvát”. (KANT 1997, 240.)

*

A képen egy elegánsan öltözött, feltehetően várandós hölgyet látunk, amint gyöngyökkel és érmékkel borított asztalánál állva kétkarú mérleget tart a kezében. A baloldalon tükör és ablak, a háttérben, részben takarásban, egy Utolsó Ítélet-festmény található. Jellegzetes Vermeer-szobabelsőt látunk tehát, ráadásul egyetlen személlyel, legfeljebb a szimbolikus utalások és áthallások tűnnek erősebbnek a szokottnál. De maradjunk még egyelőre – igazodva a hegeli hármas szemponthoz – a festmény 1. realista-ábrázoláselvű rétegénél. Ez esetben a zsánerkép sajátos változatával állunk szemben, amely látványosan más, mint mondjuk Pieter de Hoch anekdotikus képi világa (akinek egyébként szintén ismert egy hasonló témájú műve). Max J. Friedländer általánosságban így látja a Vermeer-képek realista összetevőit, szembeállítva a korabeli zsánerképek élőképyszerű anekdotizmusával: „A megfestett figurák – szemben az élőképek valóságos figuráival – nem hívják elő a kérdést, hogy vajon miért nem mozognak.” (idézi HERTEL 1996, 45.) Sőt, Franzsepp Würtenberger szerint (idézi HERTEL 1996, 49) Vermeer művészete nem csupán az anekdotikus mozzanatok kiszorításáról, hanem az ábrázolt személyek és tárgyak strukturális egalizálásáról árulkodik, amelyben per se nem csekély szerep jut a „színmágiának”.

A festmény 2. szimbolikus-kifejezéselvű rétegében elsősorban a kép és a képen ábrázolt kép közötti viszony természete a kérdés, amely általánosságban megfeleltethető a *comparatio* vagy *exemplum contrarium ex minore ad maius* retorikai viszonyalakzatának. A retorikaelméletből kölcsönzött fogalom, az *exemplum* egyrészt a beszéd belső dísz (ornatus), másrészt valamely ügy tárgyalásának külső bizonyítéka (*probatio*) – mint amilyen külső-belső elem egy kép esetében a „kép a képben”, amely Vermeernél mindig „nyitott viszonyt”, többféleképpen értelmezhető helyzetet jelöl (WEBER 1998, 300–303). És ezzel az eszközzel Vermeer általában azt kívánja elérni, hogy művének nézője tudatosítsa magában a képen látható képhez azt a viszonyt, amelyet magával a képpel öntudatlanul eleve kialakít (GASKELL 1998, 230). Az általános szerkezeten belül különböző értelmezési lehetőségek nyílnak. Jelen esetben a „kép a képben” Krisztusának felemelt két karja a képen ábrázolt nő kezében tartott mérleg lefelé futó két ágának fordított tükröképe. Ráadásul a háttérképen mérleget és kardot tartó Mihály arkangyalt éppen az előtérben mérleget tartó nő takarja el, mondhatni strukturálisan és szimbolikusan helyettesíti – háttal az Utolsó Ítélet elkárhozottainak, szemben az üdvözültekkel. De nézzük a többszörösen is párhuzamos szerkezet lehetséges magyarázatait.

Tekinthetjük a festményt egyfajta a) vanitas-jelképnek, amelyben a gyöngysor, a néhány pénzérme, a tükör, és elsősorban a mérleget tartó nő szembeállítható az Utolsó Ítélet bűnösöket megítélő Krisztusával, a profán világi tevékenység a szakrálissal (RUDOLPH 1938, 409; idézi: HEDQUIST 2001, 122). De beszélhetünk arról is, hogy b) a képen látható nő méhének magzata lehetőségként egyaránt magában hordja az ítélkező Krisztus jobbján és balján elhelyezkedők, az üdvözültek és a kárhozottak evilági – ámde túlvilági szempontok szerint megítélendő – útját (SALOMON 1983, 218; idézi: HEDQUIST 2001, 122). (Mely értelmezés illeszkedik a feltehetően házasságkötésekor katolizált Vermeer kálvinista determinációtannal szembeni állásfoglalásához.) Ezen az úton továbbhaladva beszélhetünk valamiféle óvatos c) Szűz Mária-párhuzamról is, miszerint a gyöngy és a tükör a szeplőtelen Szűzre utalna (WHELOCK 1995, 99), nem is beszélve a megszületendő gyermek és az ítélkező Krisztus közötti narratív egymásrautaltságról. Van olyan értelmező, aki egyenesen polgári szobabelsőbe rende-

zett Angyali Üdvözletről beszél, hiszen az ablakon betörő fény a nő domború hasára esik, aki ráadásul a hagyományosan Szűz Máriához tartozó kék színű köpenyt viseli (SALOMON 1983, 217; idézi: HEDQUIST 2001, 122). Sőt, ebben az összefüggésben, a kép alkotója is párhuzamba állítható a Máriát megfestő Szent Lukáccsal (VERGARA 2001, 56–63). Egy következő értelmezés szerint elsősorban d) a kép enyészpontjára helyezett mérleget tartó kézen, illetve az egyensúlyban álló mérlegen van a hangsúly, amely – a nővel szemközt elhelyezkedő tükörrel együtt – felfogható a jezsuita önvizsgálat allegóriájaként (WHEELOK 1995, 99). Nézzünk két ide vonatkozó idézetet, először a rendalapító Loyolai Szent Ignácótól: „A gyakorlatok vezetője tehát ne forduljon, ne hajoljon sem egyik, sem másik oldal felé, hanem középen maradjon, mint a mérleg nyelve, hogy a Teremtő a teremtménnyel és a teremtmény az ő Teremtőjével és Urával közvetlen kapcsolatban tevékenykedjék.” (LOYOLAI 1986, 39.; idézi: WHEELOK 1995, 100.) Majd a holland Augustinus van Teylingen 1630-as lelkigyakorlatos könyvéből, amelyben még világosabb a párhuzam a napi rendszeres önvizsgálat és a végső megítéltetés között: „És vizsgálj meg lelkiismeretedet, mintha még ma este meg kellene halnod, és meg kellene jelened Isten ítélőszéke előtt.” (WHEELOK 1995, 99.) Nem is beszélve a tükör és a Szentírás egészen Szent Ágostonig (*Speculum de Scriptura Sacra*) visszavezethető párhuzamának lelkiismereti hagyományáról (BRADLEY 1954; idézi: BADEUX 1990, 35).

Az egymással versengő ikonográfiai-ikonológiai jelentések rövid lajstromozása után nézzük immár a kép saját vizuális értelmét, 3. szimbolikus-látszatelvű jelentésmozzanatát, amely strukturálisan megfelel az egyensúly vagy harmónia tematikus jelenlétének. A Panofsky-féle képi hermeneutikát továbbgondoló Max Imdahl ezen a ponton – az „újrafelismerő látással” szembeállított „látó látás” jegyében – egyfajta ikonikus jelentésről beszélne: „Létezik azonban egy ikonikus képértelem is. Ennek tartalma egy olyan szemlélet, amely magában foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint a csak képileg szemléltethető reflexióját egyaránt.” (IMDAHL 1997, 260.) A mérleget figyelmesen tartó nő és a kompozíciót elrendező festő párhuzama tagadhatatlan, következőképpen az ábrázolt figura gesztusa és az ábrázolás módja sem választható el egymástól; mely egymásrautaltságot már egyébként is megelőlegezte a rejtett Szűz Mária – Szent Lukács motívum. (A festő és az ábrázolt női figura rejtett és részleges azonoságának szép példája a *Csipkeverőnő* című festmény, amelyen a szemből ábrázolt, munkájába merült nőt a fény a szokásostól eltérően a kép jobb oldaláról világítja meg, azaz neki bal oldalról, vagyis onnan, ahonnan az összes többi képen azok festőjét.) (ALPERS 1997, 67.)

A kép enyészpontjára helyezett mérlegserpenyőben ráadásul nem gyöngyöt vagy pénzermét láthatunk, ahogyan korábban feltételezték (a közelmúlt radiografikus vizsgálatai e feltételezést cáfolták). A serpenyő: üres (WHEELOK 1995, 98). Benne csak az ablakon betörő fény *látszik* (amely tehát így nem csupán a várandós nő hasára esik); *úgy tűnik, mintha* valamely anyagszerű dolgot, tárgyat (gyöngyöt vagy pénzermét) látnánk a serpenyőben, ámde valójában – Hegel már idézett szavaival – „a fénynek magának objektum nélküli játéka jön létre”. Vermeer a serpenyőben nem ábrázol, hanem megjeleníti az ábrázolás közegét: a fényt, a színt; ami nem volna egyéb, mint: a „látászat mágiája”, a festészet (akár tárgy nélküli) „színmágiája”.⁶ De immár a hegeli szel-

⁶ Hasonló szerepet tölt be például *A festészet allegóriájában* a festő kezének nem rajzosan ábrázolt, már-már „buborékszerű” látványa. (GOWING 1952, 23.; idézi: ARASSE 1998, 349.) Vagy eszünkbe juthat *A hit allegóriája* című kései Vermeer-képen ábrázolt üveggömb, amely ugyanakkor nem ábrázol, nem tükröz semmi tárgyszerű dolgot, csupán színes foltokat, mondhatni magát a festészet közegét, tárgy nélküli „színmágiáját”.

lemfilozófia védőhálója nélküli, radikálisan – éppenséggel a Szellem Filozófusa által ostromozott schlegeli értelemben – ironikus szerkezetű mágia: látvány, amely nem képvisel önmagán kívül semmit; látszat, amely mögött nincs semmiféle eszme. Leszámítva a festőművészet *saját* eszméjét, valamint a festőművész – részben Szent Lukács figurájára utaló – öntertelmezését. (Ami lehet, hogy egyúttal a Vermeer-kép, s tágabban az általa képviselt holland „színmágia” történeti-kulturális értéke, mondhatni részleges és viszonylagos szépségmozzanata.)

Mindez persze nem zárja ki, hogy ha történetesen Hegel ismerte volna a delfti Szent Lukács festőcéh egykori előjárójának, Johannes Vermeernek *Mérleget tartó nő* című képét, azt ne az értelmezéstörténetben Szent Lukáccsal oly gyakran rokonított Raffaello *Sixtus-Madonnájának* „szubsztanciális bensősége” jegyében magyarázta volna, elismerve persze egyúttal a festmény *saját* történeti-kulturális értékét. Hogy a „látszat mágijában”, a „színmágijában” ne a vallásos szeretet szimbólumának, az eszme érzéki látszásának történetileg érvényes határesetét üdvözölte volna. Ami természetesen az ironikus szerkezetű festmény egyik lehetséges értelme.

IRODALOM

- ALPERS, Svetlana 1997. *Picturing Dutch Culture*. Ed. by Wayne Franits. Cambridge: Cambridge UP.
- ARASSE, Daniel 1998. *Vermeer's Private Allegories*. In Vermeer Studies. Ivan Gaskell – Michiel Jonker (ed.): New Haven, London: National Gallery of Art Washington D.C., Yale University Press.
- BEDAUX, Jan Baptist 1992. *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art*. University of Washington.
- BIEMEL, Walter 1959. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Köln: Kölner-Universitäts-Verlag.
- BRADLEY, Ritamary 1954. Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature. *Speculum* 29, 100–115.
- DE JONGH, Eddy 1997. Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. In *Looking at Seventeenth-Century Dutch Painting: Realism Reconsidered*. Ed. by Wayne Franits. Cambridge.
- DITTMAN, Lorenz 1979. Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie. In Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Ikongraphie und Ikonomie: Theorie – Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont Verlag.
- FRANITS, Wayne, E. (ed.) 1997. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art; Realism Reconsidered*. Cambridge/New York: Cambridge UP.
- FRANITS, Wayne, E. (ed.) 2001. *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge – New York.
- FRIEDLÄNDER, Max J. 1947. *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Den Haag: AAM Stols.
- GADAMER, Hans-Georg (Hrsg.) 1974. Hegeltage Stuttgart 1970, *Hegel-Studien*, Beiheft 11, 1970. Bonn.
- GASKELL, Ivan – JANKER, Michiel (ed.) 1998. *Vermeer Studies*. Washington: National Gallery of Art.
- GASKELL, Ivan 1998. Vermeer and the Limits of Interpretation. In: GASKELL, Ivan – JANKER, Michiel (ed.) *Vermeer Studies*. Washington: National Gallery of Art.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie 1993. Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. In *Hegel-Studien* 28, 1993.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie 2004. Esztétika avagy a művészet filozófiája. In Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Budapest: Atlantisz.
- GOWING, Lawrence 1952. *Vermeer*. London.
- HEDQUIST, Valerie 2001. *Religion in the Art and Life of Vermeer*. In Franits, Wayne E. (ed.): *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge – New York.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 1971. *A jogfilozófia alapvonalai*. Ford.: Szemere Samu. Budapest: Akadémiai.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 1977. *Előadások a filozófia történetéről* I–III. Ford.: Szemere Samu. Budapest: Akadémiai.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 1980. *Eszttikái előadások* I–III. Ford.: Szemere Samu, Zoltai Dénes. Budapest: Akadémiai.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 2004. *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford.: Zoltai Dénes. Budapest: Atlantisz.
- HEINRICH, Dieter 1966. Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel). In W. Iser (Hrsg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma*. München.
- HEINRICH, Dieter 1974. Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. In Hans-Georg Gadamer (Hrsg.): *Hegeltage Stuttgart 1970, Hegel-Studien*, Beiheft 11, Bonn.
- Hertel, Christiane 1996. Vermeer. Reception and Interpretation. Cambridge.
- Imdahl, Max 1997. Ikonika. Képek és szemlélésük. Ford.: Hegyessy Mária. In Kép, fenomén, valóság. Szerk.: Bacsó Béla. Budapest: Kijarat Kiadó.
- ISER, Wolfgang (Hrsg.) 1966. *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*. München: Fink.
- KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.) 1979. *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*. Köln: DuMont.
- LOYOLAI, Szent Ignác 1986. *Lelkigyakorlatos Könyve*. Ford.: Hitter József S. J. és mások. Budapest: Szent István Társulat.
- PANOFSKY, Erwin 1934. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. *The Burlington Magazine* 64, 117–127.
- RUDOLPH, Hermann 1938. Vanitas. Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In *Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig.
- SALOMON, Nanette 1983. Vermeer and the Balance of Destiny. In A. M. Logan (ed.): *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Bgemann on His Sixtieth Birthday*. Doornspijk, 216–221.
- SLUIJTER, Eric J. 1997. Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Painting of this Period. In *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*. Ed. by Wayne Franits. Cambridge, 78–87.
- VERGARA, Lisa 2001. Perspectives on Women in the Art of Vermeer. In Wayne E. Franits (ed.): *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge – New York.
- WEBER, Gregor J. M. 1998. Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture: A New Approach. In *Vermeer Studies. Studies in the History of Art*. Eds. by Ivan Gaskell – Michiel Jonker. National Gallery of Art Washington D. C. New Haven – London: Yale UP.
- WEBER, Max 1982. *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Ford.: Józsa Péter, Lissauer Zoltán, Somlai Péter. Budapest: Gondolat.
- WHEELLOCK, Jr., Arthur K. 1995. *Vermeer and the Art of Painting*. New Haven – London: Yale UP.
- WÜRTENBERGER, Franzsepp 1937. *Das holländische Gesellschaftsbild*. Schramberg im Schwarzwald.



Johannes Vermeer: Mérleget tartó nő
c. 1662-1665, oil on canvas, 16 3/4 x 15 in. (42.5 x 38 cm.)
The National Gallery of Art, Washington D.C., Widener Collection
http://www.essentialvermeer.com/catalogue/woman_holding_a_balance.html