

életművön belül megkülönböztetett jelentőségű — terjedelmi és eszmei lehatároltságának fontos előfeltétele. Ha a ciklus keletkezésének idejében megjelent folyóiratpublikációkat, az együttesből kihagyott néhány szöveget áttekintjük, akkor is úgy találhatjuk, hogy *A verébfélék katedrális* — címéhez méltó módon — olyan, egyszerre ideálisan tágas és emlékezetesen magába zárt (diskurzus) teret hoz létre, melynek fontos komponense a célirányosan megválasztott, magát jól indokló művészettörténeti anyag.

Azért sem kérhetjük számon a szerzőn az ennél kiterjedtebb festészeti tájékozódás lehetőségét, mert Tandoriról régóta tudható, hogy érdeklődése a tizenkilencedik századi modernizmust megelőző művészeti örökség iránt a tiszteletteljes távolságtartás programjában ölt testet. „Azzal próbálok foglalkozni, amivel nekem kell foglalkoznom. Olyan dolgokkal, amelyek erre a foglalkozásra rászorúlnak. Nem nézek reneszánsz festményeket, nem akarok törött szárnyú sasokat megmenteni, nem járok Amerikába... holott tisztelem és kedvelem mind a felsoroltakat.” — mondja Tandori 2001-ben, vagyis évtizedekkel az impresszionista-ciklus megszületése után, de még mindig — és egyre inkább — híven sajátos egzisztencializmusa esztétikai és etikai tanulságaihoz.<sup>6</sup> Annál meglepőbb lehet, hogy a művészettörténeti klasszikummal szemben magát, úgy tűnik, mindig megtartóztató szerző hagyatékában olyan versek kéziratjai maradtak fenn, melyek minden kétséget kizáróan *A verébfélék katedrális*-ában összegzett festményversekkel egy időben keletkeztek, s tárgyukat mégis az impresszionizmus előtti európai festészet választékában találták meg.<sup>7</sup> Miről lehet szó? Vajon kihagyott Tandori figyelme, mikor maga által kidolgozott részletes művészeti programjától és a hozzá kapcsolódó ízlésformától függetlenül a Manet előtti festészet néhány valódi remekműve — az adott életmű és korszak szempontjából is reprezentatív értékkel rendelkező alkotás — számára szavazott bizalmat a költői oeuvre-ben való szerepeltetéssel? A személyes indítókokok lehetetlen bogozásánál talán ehelyütt is többet nyújthat, ha — Tandori költői karakterének két szembevető, de keveset tárgyalt tulajdonsága — a művészi tudatosság és világirodalmi jártasság környékén keressük a szokatlan választást magyarázó okokat.

A joggal idesorolható számos hivatkozás mellett ezúttal csak egyetlen, talán szemléleti és szerkezeti mintát jelentő kapcsolódásra hívnám fel a figyelmet. Az 1970-es években Tandori nemcsak több ízben fordítja,<sup>8</sup> de cikkben értelmezi és a magyar olvasó figyelmébe ajánlja a háború utáni svájci német nyelvű költészet már akkor is jelentős személyiségének számító Beat Brechtbühl *Die Bilder und ich* (A képek meg én)<sup>9</sup> című, a művészettörténet változatos anyagát feldolgozó festményvers-kötetét. Bár fordítóként Tandori mindenkor keresi az adott poétikához való kapcsolódás lehetőségeit, s ezt a folyamatot sok esetben hiánypótló műhelyesszéiben meg is örökíti, a Brechtbühl műveiről szóló írásában<sup>10</sup> talán ennél is többről, személyes érintettségről és a rokon érdeklődésből fakadó szimpátiáról van szó, mikor a különböző festményvers-típusok eljárásairól és ajánlatáról elmélkedik. Brechtbühl „képeletbeli múzeuma” érezhetően bátorítást és mintát kínál a vizualitás irodalmi feldolgozásának megannyi lehetsé-

gével elmélyülten foglalkozó költő számára, hiszen a svájci alkotó módszereivel mindig annak a szofisztikált figyelemnek változatos megnyilvánulására támaszkodik, mely a szemlélő és a kép világának találkozásaként, vagyis kölcsönös relációként képezi meg a szemlélet eseményét. Brechtbühl versvallomásai nem semlegesítik ugyan a művészeti anyag történetiségéből fakadó követeléseket, de mindenkor képviselik a megfogalmazás szinkron körülményeit, a szemlélet letagadhatatlan szubjektivitását — akárcsak Tandori egyszerre nagy távlatokat befogó és akkurátusan hétköznapi vers-tekintete. Rembrandt két világhíres alkotása, amelyek nemcsak kétségtelenül régebbiek, mint a Tandori ismert „költői közgyűjteményében” található, kivétel nélkül modern műtárgyak, de megtestesít(het)ik a klasszikum fogalmát, és létrehív(hat)ják a kortárs befogadó ettől való szorongását, tartózkodását is, ehelyütt, a nagyszerű pozicionálás révén közvetlen, eleven műélményben részesítik és meglephetik a — képekkel sokadszorra, de mindenképpen újra találkozó — olvasót. A most megjelent két „új” Tandori-vers, a *Dr. Tulp anatómiája* és a *Zsidó menyasszony* című Rembrandt-képek „illusztrációi”, többek, mint kiegészítések és toldások a művek már ismert csoportjához, a művészi marandóság szavak által ábrázolt világához. Az 1970-es évek második felében kibontakozó versprogram ezidáig lappangó darabjai, a verébfélék másik — Tandori egy korábbi művének terminológiájával élve: félbemaradásra váró<sup>11</sup> — katedrálisaként olyan vállalkozás ígérteit rejthette/megrejtette magában, mely nemcsak a műemlékekre vonatkozó utólagos jóindulat, de a megismerésre méltó érték nevében is számot tarthat jövőbeni figyelmünkre.

<sup>5</sup> Werner HOFMANN: *A modern művészet alapjai*, fordította: TANDORI Dezső, Corvina Kiadó, Budapest, 1974; LUKÁCS György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika / A regény elmélete*, fordította: TANDORI Dezső, Magvető Kiadó, Budapest, 1975; HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*, fordította: TANDORI Dezső, Magvető Kiadó, Budapest, 1978.

<sup>6</sup> *Szíves elzárkózás (Pál Melinda beszélget Tandori Dezsővel)*, Magyar Narancs, 2001. február 15. A cikk online változata elérhető: [https://magyarnarancs.hu/konyv/szives\\_elzarkozas\\_tandori\\_dezso\\_iro\\_kolto\\_mufordito-63684](https://magyarnarancs.hu/konyv/szives_elzarkozas_tandori_dezso_iro_kolto_mufordito-63684) (utolsó megtekintés: 2022. 09. 17.).

<sup>7</sup> Egy versváltozatokat és véglegesített műveket tartalmazó dosszié borítóján Tandori kézírásával a következő ciklusterv (?) olvasható: „1–2.: Rembrandt; 3.: Rubens; 4.: Ingres; 5–7.: Manet; 8.: Renoir; 9.: Degas; 10–11.: Gauguin; 12.: Manet; 13–14.: Zurbarán – ? Monet-k”. A többféle bizonytalanságról is árulkodó beosztás által felölelt anyag jól láthatóan különbözik az ismert festményvers-ciklustól. A festők nevével megjelölt versművek egy része ismert, publikált darab, más részük — valószínűleg különféle okokból — nem jelent meg a költő életében. Tandori munkamódszere alapján feltehetjük, hogy a tételek mindegyike elkészült, megírt változatra utal. A hagyatékban lelhető kéziratok azonosítása és a ciklus rekonstrukciója a következő időszak (egyik) fontos kutatási feladata.

<sup>8</sup> Beat BRECHTBÜHL: *A „Képek meg én” sorozatból (Pablo Picasso: A tragédia (1903); Giorgione: A falusi hangverseny [1500 körül])*, fordította: TANDORI Dezső, Nagyvilág, 1971/3, 337–339. [Az utóbbi vers fordítását tartalmazza: *Koncert — Versék a zenéről*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1975, 14–16.]; Beat BRECHTBÜHL: *Jan Vermeer van Delft: A geográfus*, fordította: TANDORI Dezső, Kritika, 1977/7, 18.; Beat BRECHTBÜHL: *Carl Spitzweg: A tollas rendbontó*, fordította: TANDORI Dezső = TANDORI Dezső: *Lombos ágak szívverése — Versek madanokról és fákról — Műfordítások*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1983, 242–244.

<sup>9</sup> Beat BRECHTBÜHL: *Die Bilder und ich*, Diogenes Verlag, Zürich, 1968.

<sup>10</sup> TANDORI Dezső: *Képek költői közgyűjteménye*, Kritika 1977/7, 18–19.

<sup>11</sup> TANDORI Dezső: *A félbemaradásra váró katedrális* = Uő: *A mennyezet és a padló*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1976, 93–107.

RÉNYI András

# Művészettörténeti megjegyzések

## Tandori Dezső két Rembrandt-versének tárgyaihoz

A *Tulp doktor anatómiai leckéje* remekmű, egy mindössze huszonhat éves fiatal festő bejelentkezése a világhírré. A megbízást a monumentális csoportképre a fiatal Rembrandt hetekkel azután kapta meg, hogy 1631 késő őszen átlépte a nyüzsgő kereskedelmi központ, Amszterdam küszöbét. A festő Leidenben született, és festőtársával/barátjával, Jan Lievenssel ott is alapította első festőműhelyét 1628-ban: a két tehetséges ifjú híre gyorsan terjedt Hollandia-szerte, és fölfigyeltek rájuk nemcsak ismert humanisták és politikai befolyással rendelkező műértők, de képereskedők is. Rembrandt szempontjából a legfontosabb kapcsolatot a képpiachoz Hendrick van Uylenburgh jelentette, aki a világvárossá váló Amszterdam rohamos tempóban gazdagodó polgári elitjét szolgálta ki. Nyilván az ő ösztönzésére költözött át a festő és telepedett le itt — hogy aztán lényegében soha többé ne hagyja el a várost. Rembrandt ügyes menedzserén keresztül már az első évben több megbízást kapott, mint azt megelőzően összesen — többnyire portrékra, amelyeket — a megrendelői igényekhez alkalmazkodva és a műfaji szabályokat fegyelmezetten betartva — magas színvonalon teljesített is. Rembrandt 1633-ban eljegyezte, majd feleségül vette üzlettársa unokahúgát, Saskia van Uylenburgh-ot, önállósodott, és maga is részévé vált az amszterdami *high society*nek.

Tulajdonképpen csodaszámba ment, hogy karrierje kezdetén Rembrandt rögtön egy sokalakos csoportportréra — a korabeli műfaji hierarchia csúcán elhelyezkedő reprezentatív képtípusra — kapott megbízást. A műfaj a tizenhatodik század közepén született meg, de virágkorát épp a tizenhetedik században élte, amikor a városi polgárok céhes-szakmai közösségei, fegyveres önvédelmi egyletei, illetve különböző jótékonyági intézmények, árvaházak irányító testületei rendre lefestették magukat, hogy képüket a céhtermek és intézményi helyiségek nyilvános tereiben helyeztessék el. A költségeket a tagok egyenként fizették, de a képek a közösség tulajdonába kerültek. Mivel a *boardok* tagjai rendszeresen cserélődtek, a műfaj folyamatos munkát adott a festőknek.

A nagyigényű feladatnak azonban csak kevesen tudtak megfelelni. A polgárok egyre kevésbé csak azt várták el, hogy maguk élethűen és méltósággal jelenjenek meg — egyre nagyobb súlyt helyeztek arra is, hogy minőségi festők színvonalas művein tündölkölhessenek. Ezért a korai csoportképek bélyegalbumhoz

hasonló merev elrendezését mindinkább az eleven, eseményszerű megformálás igénye váltotta fel. Rembrandtnak komoly előnyt jelentett, hogy Leidenben elsősorban drámai történetek komponálásával foglalkozott: ezek tanulságai valamennyi csoportportréján — az *Anatómiai leckétől* (1632) az *Éjjeli őrjáraton* (1642) és a töredékben maradt *Deyman-anatómián* (1656) át *A posztóscéh előljáróig* (*Staalmeesters*, 1662) — nyomot hagyott.

Közülük az első és talán leghatásosabb munka tehát a dr. Nicolaes Tulp anatómiai bemutatójának alkalmából 1632-ben készült, 169,5 × 216,5 cm-es, saját kezűleg datált és szignált festmény, amely ma a hágai Mauritshuis gyűjteményének ékesége. Rögtön drámai hatást kelt, hogy a csoportképnek van főszereplője, és vannak világosan neki alárendelt mellékszereplői: ők az amszterdami sebészek céhének tagjai, amelynek dr. Tulp volt többször is megválasztott vezető tudósa, *praelectora*. Az előadó — szemben hallgatóival — mélyfekete kabátban és széles karimájú, fekete kalapban, trónusszerű karszékében ülve magyaráz: mögötte kagylózáródású falfülke nyílik, amelyet a középkori ikonográfia az isteni bölcsesség képviselőinek tartott fenn.

Ez a szakrális célzás nem lehet véletlen: a nyilvános boncolás ugyanis, amely a csoportkép megrendeléséhez a közvetlen alkalmat szolgáltatva, s amelyet Tulp doktor 1632. január 31-én végzett el egy aznap kivégzett leideni bűnözőn, Aris Kidt-en, elsősorban nem a tudósoknak szólt: a szertartásos esemény sor inkább az erények, a tudás és a hit letéteményeseinek a bűnök és a halál fölötti diadalát, az égi és földi igazságszolgáltatás ügyét, a világ hívságát és az isteni teremtés dicsőségét, továbbá az örök élet ígérteit volt hivatva hirdetni a jámbor városi polgárok előtt. Hogy a Tandori-vers utolsó két sorának az élőket érintő *memento morija* összefügg-e ezzel a hagyománnyal, azt nem tisztem eldönteni. Az efféle bemutatók mindenesetre olyan népi látványosságok voltak, amelyek szokványos helyszíneit — az úgynevezett *theatrum anatomicumok*at — inkább istenfélő példázatokkal, vallásétköltségekkel és moralizáló szimbólumokkal dekorálták. Tulp személyétől nem állt távol az effajta protestáns meggyőződés — nem is véletlenül volt 1622-től a városi tanács tagja, számtalanszor választották meg előljárónak, és négyszer is Amszterdam polgármesterének. A közérdekű vallási-politikai rituálé hirdeteménye nyilván az ő kívánságának megfelelően került Rembrandt képének háttérfalára.

Mégis félreértenénk a dolgot, ha a festményt e nyilvános látványosság ábrázolásának tekintenénk. Ellenkezőleg. Már csak azért sem lehet szó erről, mert a rituális boncolásokat rendre a holttest mellkasának, illetve gyomrának felvágásával kezdték. Tulp viszont, aki előszeretettel nevezte magát a száz évvel korábban élt híres brüsszeli anatómusról „Amszterdam Vesaliusának”, éppúgy az alkar feltárásával van elfoglalva, mint Vesalius híres albuma, a *De humanis corporis fabrica* nyitó portréján. Tulp épp a holttest bal karját boncolja fel, hogy a jobb kezében tartott csipesszel az ujjakat mozgató inakat mutassa meg közönségének: bal kezének szubtilis magyarázó mozdulatát ezért több interpretátor is az ujjak mozgatásának élő demonstrációjaként magyarázza. Régóta elfogadott értelmezése az ábrázolt jelenetnek, hogy Tulp épp összehasonlítást tesz az alkar föltárt fizikai valósága, az élő működés és a műtőasztal végében föltámasztott anatómiai atlasz (Adriaen van der Spieghel öt évvel korábban publikált szakkönyvének) megfelelő ábrája között. Egy ilyen prezentációnak persze csak olyanok jelenlétében van értelme, akik kompetensek is annak megértésében: ezért Rembrandt festményét hangsúlyosan *tudományos* bemutatónaként, egy szakmai közösség önreprezentációjaként kell értelmeznünk.

A sebészeket amúgy név szerint is ismerjük: a képen a 17–18. század fordulóján apró számokkal jelölték meg a férfiakat, neveiket pedig a középpont kifelé tekintő, a nézőt szuggeraló Hartman Hartmansz kezében tartott sebészi rajzra írták rá ecsettel. (A restaurátorok mára eltávolították a számozott névsort, és újra jól látszik az alkar rajzolt ábrája.) Jacob de Witt például izgatottan egészen közel hajol a demonstrált testrészhöz, míg Adriaen Slabraen inkább hátradőlve, kimért nyugalommal szemléli. Jakob Bok ugyanezt teszi, de enyhe előrehajlása kissé odaadóbb részvételt sejtet, míg Mathis Kalkoen szinte megigézve Tulp baljának ujjaira emeli tekintetét. Ketten a résztvevők közül — a csoportozat csúcán Frans van Loenen, a bal szélén pedig Jakob Koolvelt — szinte bizonyosan utólag kerültek a képre.

Ez a minden szereplőt jellemző odaadó *koncentráció* — *nota bene*, Tandori versének másik kulcsmomentuma! — Tulp doktor tudós tekintélyének igazi attribútuma: ahogy hallgatói odaadóan elmerülnek abban, amit mond és csinál, és észre sem veszik, hogy Tulp elsősorban nem is nekik, az *itt és most* jelenlévő doktoroknak beszél. Nem: fókuszátlan tekintetét magasabb szférák felé fordítja, az időben-térben végtelenhez fordul. Rembrandt bravúrosan érzékelteti, hogy az áhitat a felmutatott szakértelem univerzalitásának, és nem a konkrét személynek jár ki: bárki erőltette is be utóbb Jakob Koolveltet a bal szélre — az egyetlen, aki nem a bemutató tárgyaira figyel, hanem tekintetét közvetlenül Tulp doktorra magára függeszti —, az nem értette meg Rembrandt e hivatásrendi csoportportréjának mélyen *polgári*, azaz modern gondolatát.

Rembrandt kései remekművéről, a különféle kutatók által 1662 és 1666 közötti évekre datált, úgynevezett *Zsidó menyasszony*-ról voltaképp sem azt nem tudjuk teljes bizonyossággal, hogy

zsidókhöz volna köze, sem azt, hogy valamilyen eljegyzéshez kapcsolódna. Az elnevezés valamikor a 19. század elején keletkezhetett — ne feledjük, az állandó címek használata csak a nyilvános múzeumok megszületésével és a művek tudományos lajstromozásának modern szokásával vált általánossá. Megrendelőjéről, keletkezésének közelebbi körülményeiről semmit nem tudni, pedig — 121 × 166,5 cm-es mai méretével és nagyjából életnagyságú figuráival — reprezentatív munkának számít: és kevésbé valószínű, hogy a folyamatos anyagi rászorultságban élő festő ekkora és ilyen költséges feladatba előzetes megbízás vagy ígéret nélkül belefogott volna. Annál kevésbé, minthogy — a vászon és a vakráma anyagvizsgálata szerint — a mű eredetileg szélesebb és magasabb lehetett: ha hihetünk az egyetlen fennmaradt, a teljes kompozíciót felvázoló (ma 1662-re datált) előkészítő tollrajznak, akkor Rembrandtnak kezdetben egy legalább 160 × 200 cm-es, azaz szinte monumentális méretű vásznon kellett dolgoznia.

Tehetős megrendelők létét tovább valószínűsíti, hogy a két főszereplő portrészertő vonásokkal rendelkezik — akkor is, ha színpompás, arannyal átszótt kelméik, csillogó ékszereik, megjelenésük fényűző pompája semmiben nem emlékeztet Rembrandt tipikus vásárlóinak, a korabeli Amszterdam jómódú polgárainak józanul mértéktartó viseletére. A kor kedvelt műfaja volt ugyanis az úgynevezett *portrait historié*, a megrendelő személyének valamely választott mitológiai, bibliai, történelmi vagy irodalmi szerepben, illetve a hozzá tartozó fantáziakosztümben való felléptetése a festmény színpadára. Mivel a jól ismert történetek hőseihez többnyire meghatározott erkölcsi értékképzetek tapadtak, a megrendelők előszeretettel választottak maguknak olyan szerepjátékokat, amelyek megfeleltek nyilvánosan sugallani szándékozott ambícióiknak és énképüknek. A narratívák eredeti vallásos vagy emberi tartalmai értelemserűen háttérbe szorultak a személyhez kötődő allegorikus — moralizáló vagy politikai — üzenetekhez képest, amelyeket a festők többnyire emblémák, szimbólumok és feliratok didaktikus használatával oldottak meg.

Ilyesminek azonban a *Zsidó menyasszonyon* nincs nyoma. A fedetlen fejű fiatal nő és a talán valamivel idősebb, kalapot viselő férfi oly megejtő, lírai közvetlenséggel fonódnak egymásba, oly természetességgel azonosulnak szerepeikkel, és adják át magukat a jelenet poétikus atmoszférájának, hogy mit sem tapasztalunk a *portrait historié* a portretált személy és az erőltetett szerepkliés idegenségéből fakadó, sokszor groteszk jellegéből. Talán épp alakjaik megnyerő és varázslatos hitelessége miatt a két szerelmes kiléte mindig is izgatta a *Zsidó menyasszony* laikus csodálóit — de nem szűnt meg foglalkoztatni a művészettörténészeket sem. A kép elbűvölő intimitása és személyessége magától értődő megoldásként kínálta a feltételezést, hogy Rembrandt esetleg saját fiát, az 1641-ben született Titust festette volna meg, amint — afféle jegyességi ajándékként — épp egy aranyláncot akaszt ifjú menyasszonya, Magdalena van Loo nyakába. (Történetük amúgy szomorú véget ért: Titus a leányt végül 1668-ban vette feleségül,

de még ugyanazon évben áldozatul esett a városban pusztító búbópestisjárványnak. Magdalena 1669-ben még megszülte lányukat, Titiát, de azt az évet — akárcsak Rembrandt, a nagyapa — ő sem élte túl.) Az arcvonások bizonyos rokonsága ellenére — Titusról Rembrandt több portrét is festett — a kutatás nem talált érdemi bizonyítékot a *Zsidó menyasszony* családi hátterére. Fölmerült még, hogy a szerelmes jelenet egy Amszterdamban letelepedett portugál zsidó költő, Daniel Levi Miguel de Barrios és felesége kosztümös arcképe lenne, de megbízóként szóba került egy jómódú gyűjtő, Bartholomaeus Vaillant is, aki mellett az szólt, hogy a családi kép az ő leszármazottaitól került 1825-ben egy londoni gyűjtőhöz, majd több lépcsőben mai helyére, az amszterdami Rijksmuseumba.

De nemcsak a portretált személyek kiléte maradt kétségek forrása: az általuk eljátszandó történet meghatározása sem volt épp egyszerű feladat, minthogy Rembrandt — időskori stílusára fölöttebb jellemző módon — ezúttal is elhagy minden ikonografikus konvenciót, külső azonosító motívumot, és szinte mindent a tekintetek és a kezek játékára, illetve a színek és fények varázslatos illuminációjára bíz. Az ótestamentumi történetek és a korabeli színdarabok számos szerelmespárja szóba került már, míg 1923-ban meg nem találták azt a bizonyos előkészítő rajzot, amelyen az önfeledten ölelkező pár baloldalt elöl, egy balusztrádos kerti teraszon jelenik meg, miközben jobbra felül egy kíváncsi férfi egy emeletes építmény takarásából épp meglesli őket. A rajz ikonográfiáját Christian Tümpel 1969-ben azonosította a bibliai Izsák és Rebekka ábrázolásaként.



A történet Mózes első könyvének (Genezis) 26. fejezetéből ismert: Izsák és szép felesége, Rebekka az éhínség elől Gerárba, Abímelek filiszteus király fennhatósága alá menekülnek. Az Úr sugallatára ott is maradnak, mert túlélésük Izrael nagy néppé válásának feltétele. „Amikor annak a helynek a lakosai a felesége iránt kérdezősködtek, azt mondta, hogy a húga. Félt azt

mondani, hogy a felesége, hogy meg ne öljék annak a helynek a lakói Rebeka miatt, mert szép arcú volt. Amikor már jó ideje ott lakott, történt, hogy Abímelek, a filiszteusok királya kitekintett az ablakon, és meglátta Izsákot, amint a feleségével, Rebekával nevetgált. Ekkor hívatta Abímelek Izsákot, és ezt mondta: Mégiscsak a feleséged ő! Hogy mondhattad, hogy a húgod?!” A jóindulatú Abímelek megrója ugyan Izsákot, amiért bűnbe keverte volna népét, de ezután garantálja a pár biztonságát.

De a *Zsidó menyasszony* mai állapotán nincs nyoma a lekelődés motívumának. Talán azért, mert utóbb Abímeleket is kivágták a képből, talán azért, mert Rembrandt nem tartotta szükségesnek ezt az anekdotikus részletet. Végül is ez a történet nem hazugságról és leleplezésről, inkább az intimitás természetéről árulkodik. Az előkészítő rajzon Rebekka Izsák ölében ül: eleven „nevetgélésük” egyértelműen szeretkezésnek jelenik meg, amelyen Abímelek épp rajtakapja őket. A kész festményen az explicit testi szerelmet az egymás elől kiterő tekintetek és a szemérmes érintések szubtilis némajátéka helyettesíti. A *Zsidó menyasszony* inkább portré, mint história.

Végül egy művészettörténeti kommentár ahhoz, amit Tandori „hosszabban nézve” vesz észre: a különös megkettőződésről, amely bár nem egy „más valóra” utal, mégis megkérdőjelezi az *itt és most* naiv-utópikus osztatlanságát. A kép fő motívuma, az erotikus érintés, amellyel a széles férfitenyér a leány keblét, ő viszont a baljával a férfi kézfejét simítja magához, metonimikusan tekintetünkkel azonosul, amellyel magunk is gyöngéden letapogatjuk a kézfejek vagy a homlok hamvas bőrét, az áttört brokátozat, a leheletfinom ingnyak hímzéseit. Ám eközben, a vásznot pásztázva, a torlódo festék átlátszatlan pikkelyeibe, vagy épp simára kent foltjaiba, az ecset hirtelen-esetleges cuppantásainak, a festőkés kaparásainak nyomaiba, a csúcshényeket imitáló fehér pigmentfoltok nyers materialitásába ütközünk. Mintha a két szerelmes gyöngéd gesztusai nemcsak egymást, de a képet magát is megérintenék: s mintha ezzel az önzetlen, intim szerelem utópiája, az emberi világ és érzéki gyönyörűsége is a sűrű, vak anyag káoszába hullana. De csak addig, amíg újra ki nem emelkedik belőle, hogy ismét teljes fényében pompázzon — és aztán újra szertefoszoljon. Ez a körforgás a *Zsidó menyasszony* szakadatlan játéka: a néző pedig, ha fölismeri az érintés vizuális metonímiájának szerepét, örökre foglya marad az örvénylő varázsnak.