

Daniel Arasse

## Egy fekete szem<sup>1</sup>

Amikor először látta meg Bruegel képét, a *Királyok imádását* a londoni Nemzeti Galériában, ráismert arra, amit tudott. Mint mindig. Idővel ez már fárasztó rutinná vált. Semmi nem okozott meglepetést. Annyi képet látott, annyira megtanulta, hogyan kell felismerni, osztályozni, elhelyezni, hogy mindezt már gyorsan, örömtelenül csinálta, mint tudásának narcisztikus igazolását. Minden festőt a maga helyére, mindegyiknek megvan a helye. Egy temetőőr tájékozottsága. Először felfedezte a többé-kevésbé rabelais-i, karneváli stílust, ami a paraszt-festők sajátja. „Vidám Péter” (Paraszt Bruegel), ahogy Van Mander nevezte a XVII. század elején. Mégis, ez alkalommal – a kép előtt állva – úgy érezte, Bruegel határozottan meglepi. Emlékei szerint más vallásos festményein Bruegel kevésbé volt triviális; sőt időnként kozmikus távlatot ért el, mint a *Pál megtérésén* vagy a bécsi *Keresztúton*. De itt... A *Királyok imádása*, az Epifánia, még ha csak egy szép legenda is – de így gondolták-e annak idején? –, mégis csak fontos lelki, vallási esemény minden keresztény számára; nem csak a gazdagság és a hatalom hajt térdet a Megváltó alázatos szegénysége előtt, de összegyűjtve alig egy hónappal a kisdud születése után Mária és Jézus mellett a világ négy sarkából érkezett Bölcseket (vagy királyokat, csillagászokat, mágusokat, mindegy, hogy nevezzük őket) az epifánia az emberisten, Krisztus megtestesülésének általános elismerését jelzi. Felidézte magában, hogy általában milyen (ikonográfiailag elfogadott) pompával ábrázolták a témát. Bruegel nyilvánvalóan és határozottan szembeszállt a hagyománnyal, amikor egy kicsit esetlen, vaskos, falusi jelenetet csinált belőle.

Nincs fényűző kíséret: se teve, se zsiráf, se paripa, még egy igavonó ló sincs, sem a többi alak, akik általában (elfogadottan) a pompás ábrázolás ürügyül szolgálnak; itt csak közönséges arcú katonákat látunk: ugyanaz a katonaság mindenütt és mindig – az, amelyik Heródes parancsára hamarosan megöli az ártatlan csecsemőket (egy sisakos, fegyveres katona nyugtalanító jelenléte, aki éppen merőlegesen hajol a Gyermekek fölé); az a katonaság, amelyik harminc évvel később csúfot űz Jézusból, tövisszuszorúval koronázza (a bal felső sarokban azoknak a lándzsáknak a baljós, veszélyt sejtető árnyékai, amelyek az Olajfák hegyén, az elfogatás után végigkísérik Jézust a Passió stációján). Ami a királyokat illeti, talán csak az öltözékük (hermelin, hasíték a ruhaujjon, csipkegallér) alapján ismerhetők fel. Hiányzik belőlük az a méltóság, amely még elcsigázottan, bajban is megkülönbözteti a fenséges uralkodói személyt. Hosszú, koszos, kopott festésű hajukkal inkább öreg, elnyűtt, fogatlan hippikre emlékeztetnek. Annak látszanak, amik: szenilis öregembereknek. Látva a lehajló alak kínlódó, merev mozdulatát (lumbágó, ízületi gyulladás, isiász?), azt kérdezzük magunktól: térdepelő kollégája, aki még idősebb, hogyan fog fölkelni? Az ízületek fájnak, ropognak. A Mária fölött és mögött álló József

<sup>1</sup> Forrás: Daniel Arasse: *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris, Denoël (Folio Essais), 2000, 59-94.

## Daniel Arasse

se néz ki sokkal jobban. Az arca kevésbé komikus, a statiszta szerepében teszi a fontosat; hatalmas pocakjával, amit kihangsúlyoz az öv görbülete és nagy kalapjával, amelyet gondosan nemi szerve elé helyez, mintha rosszul begombolt sliccét akarná eltakarni. (Mondják-e így flamandul: „hordani a kalapot”?) És aztán ez a szegény jó József hagyja, hogy eltereljék a figyelmét: egy fiatal parasztfiú felé hajol, aki bensőséges mozdulattal teszi a kezét a vállára és a fülébe súg valamit. Mit mond? Soha nem tudjuk meg. Ennek a titoknak József a kizárólagos címzettje. Lehet, hogy valami apróság (olyan típusú, mint az „És mi nem kapunk ajándékot?” vagy „És te mit gondolsz erről?” vagy „Bolvondok ezek a Királyok” stb.) – esetleg egy kétértelmű tréfa, amit a fiú éppen most kezdett mesélni, vagy amit József nem hallott vagy nem értett. Ez a bizalmas suttogás ellenállhatatlanul idézi fel benne nagyanyja szavait, melyeket akkor mondott, amikor a bátyjával sutyorogtak: „Nincsen csendes mise pap nélkül!” Tetszik neki az emlék, végül is nem ostoba a párhuzam: Jézus emberisten teste, amire a Bölcsök, mint ilyenre, ráismernek, az a test, amelyről úrfelmutatáskor a pap meg fog emlékezni a misén – némely *Királyok imádása* kifejezetten úgy van megalkotva, hogy utaljon az eucharisztia témájára. Akárhogy is, Józsefet „Vidám Péter” nem kíméli.

Egyre magabiztosabban kalandozik a tekintete. Csak Mária és a Gyermekek nyerték el a festő jóindulatát. Az bizonyos, hogy itt nem a Mennyek Királynője jelenik meg, hanem egy „teljesen egyszerű fiatal lány” elegánsan elrendezett, szűzies ruhában és Jézus, aki egy kicsit nagynak tűnik ahhoz, hogy három hetes csecsemő legyen (de a festményeken ez gyakori), egyszerre természetes és mesterkéltné pózban: anyja segítségével, aki tartja, kissé michelangelói kontropozíciót vesz fel. (Eszébe jut, valahol azt olvasta, hogy az a mozdulat, amellyel Mária Jézus jobb kezét fogja, Michelangelo *Bruges-i Madonnájától* származik.) A két figura meghitt, nyugalmas csoportot alkot a festmény közepén, Bruegel egy olyan képben fogja össze őket, amelyet Diderot kétségkívül „szellemesnek” minősített volna: úgy tűnik, miközben Mária az öreg Bölcsöt nézve szemérmes mosollyal, jobb kezének egyszerű mozdulatával bemutatja a Fiát, bal kezével ellen tart, vissza akarja fogni a nagy fehér pólyakendő védelmében, a Gyermekek pedig elhúzódnak anyjától – mintha tudná (és természetesen tudja is, hiszen Isten), hogy ez a történet a halálával fog végződni és mintha ehhez nem lenne kedve, legalábbis nem azonnal. De a vég már itt van: a fehér pólyakendő úgy takarja, ahogy a szemfedő borítja majd be, és már most nyilvánvaló, hogy a katonák fegyverei, amelyek a bal felső sarokban az égre meredve lezárják a kompozíciót, előjelzései azoknak, amelyek Jézust, miután az Olajfák hegyén elfogták, végigkísérik a Passiót.

Idáig jutott a merengésben – szemben állva a gyermekkel és az öregemmel; Bruegel alaposan megújította a téma egyik legelkoptatottabb közhelyét. Itt tartott tehát, amikor önmaga számára is váratlanul megpillantotta a kép eddig nem vizsgált részét: elkülönülve a jobb oldalon (a nézőnek jobbról) Gáspár magas, függőleges sziluettjét, a harmadik, néger királyét. A többi alaktól eltérően (kivéve Máriát és Jézust) nem groteszk, nem komikus, nem nevenségesen patetikus, mint Boldizsár vagy Menyhért. Bruegel nem csinált belőle rabelais-i, karneváli királyt. Tekintélyes, fenséges, uralkodóhoz illő. Függőlegességét hangsúlyozó, egyszerű és tökéletes, valószínűleg fordított bőrből készült palástja adja (a festményeken) a királyokra jellemző nyugalmas fennköltségét. Ajándéka is a legkülönlegesebb, a legszebb, a legritkább. A másik ket-

tő voltaképpen elég szokványos edényeket ajándékoz, bármilyen gazdag is a tartalmuk; Gáspár adománya a legfényűzőbb, legaprólékosabb manierista aranyművesség remeke: egy aranyhajó, egy miniatúr karavella, melynek ágyúit oldalt kinyúlnak, tágas belsejében fedélzet és árboc helyett egy ritka tengeri kagyló, aranygolyóval a tetején, kívülről drágakövekkel díszítve, nyílásából pedig egy alak felsőtete bukkan elő, kezében egy másik jókora aranyba foglalt drágakövel (smaragddal?). Különleges és csodálatos ajándék, ékszereket, műtárgyakat, természeti ritkaságokat gyűjtő hercegek, gazdag emberek gyűjteményébe illő. Úti emlék is lehet, talán giccs, egzotikussága jól illik Gáspárhoz, az Afrikából érkezett fekete királyhoz, aki az egyetlen sötét bőrű ebben a sokadalomban. De származhat máshonnan is, az összerakás bonyolult aprólékossága és főleg a kagylóból előbújó alak Jeroen Bosch ötleteire emlékeztetik, különösen a *Gyönyörök kertjére*. Átkozott klasszifikáció, mindent ellaposít.

Azon töpreng, miért ilyen sokára figyelte fel Gáspárra, aki most majd kiszúrja a szemét. A nyugodt, elkülönülő, jobb oldali alak kétségtelenül elhúzódik az eseménytől, a kép nyüzsgésétől. De – jegyzi meg – ugyanakkor magas sziluetdje meghatározó a kompozícióban: önmagában egyensúlyban tartja az együttest, azt a hosszú átlót, amely a bal alsó sarokból indul, s az öreg Bölcs, a Szűzanya és a Gyermekek testén keresztül eléri József elfordított fejét és a jobb felső sarokban eltűnik; köpenyének nagy felülete nyugodt redőivel megfelel Mária és Jézus másik oldali kontrasztos, torlódó tónusok alkotta, élénk halmazának. Hogy ezt eddig nem vette észre, valamennyire azzal is magyarázható, hogy ez a hosszú, bézs színű kabát azt a célt szolgálja, hogy érvényesítse a kompozíció maradék részét, és mint ilyenek nem kell nagyon látványosnak lennie. De van még valami: az, hogy ennyi időre volt szüksége, hogy felfigyeljen Gáspárra – ahogy most végiggondolja –, egész egyszerűen azzal magyarázható, hogy a figura fekete. Érdekes, hogy az ember nem látja rendszeren a sötét bőrűeket a festményen, a színük gyakran valamiféle fekete lyuk az észlelésünkben, elvész a környezetük színeiben. Lényegében ahhoz, hogy egy négyet ábrázoljunk a képen, egy világos háttérrel kell kiemelnünk és Bruegel ezt mellőzte. Jól látjuk a kabátját, szép, piros csizmáját, de ilyesmire nem nagyon figyel az ember, ezek nem kifejező erejűek. Ellenben nem látjuk Gáspár arcát. Teljesen fekete. A fejére csomózott fehér vászon látszik inkább, mint egy egyszerű, elegáns, mértéktartó korona.

Amikor közelebb megy, hogy alaposabban szemügyre vegye a fekete arcot, újabb meglepetés éri. Egy végső. Máriával és a Gyermekekkel együtt Gáspár az egyetlen figura, aki nem tartozik a komikus világhoz, nyugodtan vár a sorára, vonásai szépek, finomak, tekintete csodálkozó, szelíden kérdező. Méltóságteljeségét még szembeszökőbbé teszi, kiemeli, hogy közvetlen mögötte, a kép szélére szorítva Bruegel elhelyezett két igazán mókásan ábrázolt fickót. Az elsőt csaknem profilból (egy vastag szájú, züllött, szinte negroid, de mégis fehér profilt), valami nagy turbánfélével a fején, kimeredő golyószemekkel, a másodikat borostás arca háromnegyedével, homlokába – egészen a szemöldökéig – húzott szürke szövetsapkájával, ostoba vigyorral. A butaság beszédes képe, amelyet bizonyára a vastag lencsés szemüveg sem tesz értelmesebbé.

De mit keres itt akkor Gáspár, a szép néger király és két ostoba, fehér társa? Nyilvánvalóan ezek ketten nem tartoznak Gáspár királyi kíséretéhez. Ott

## Daniel Arasse

vannak szemmel látható butaságukban, csúnyaságukban, hogy kontrasztot képezzenek az afrikai király nehezen kivehető szépségével. De akkor Gáspár mit csinál itt, és mit gondolhatott Bruegel, amikor ilyen paradox módon helyezte el? Elhagyva a múzeumot továbbra is Gáspáron töpreng.

Utánajár. Megtudja, hogy ez Bruegel második *Királyok imádása* című képe, aláírás, dátum a jobb alsó sarokban: „Bruegel 1564”. Az elsőt Brüsszelben őrzik, és ha tényleg az ő keze munkája, 1555 körüli, a harmadik Winterthurban van és megint csak, ha az ő alkotása, 1567-ben – vagy Tolnay szerint 1564-ben – keltezték. Ezek szerint az egyetlen biztosan Bruegelnek és nem egy tanítványnak vagy a mester rajzát utánozó alkotónak tulajdonítható *Imádás* ez a londoni lenne. Alapvetően eltér a két másiktól, amelyek paradox módon inkább hasonlítanak a festő ismert képeire. Bruegel itt nagyon szorosan összefogta a figurákat, nem engedte határtalanul kibontakozni a teret sem szélességében, sem mélységében, mint a téma másik két változatánál. A kétszer nagyobb brüsszeli festményen látjuk a pajta mellett tömörülő pompás menetet, mialatt más egzotikus jegyekkel együtt ott van a magasban, a háttérben egy oldalnézetből ábrázolt elefánt, pontosan az istállóban álló szamár, és az előtérben félénken térdet hajtó néger király fölött. A négyszer-ötször kisebb winterthuri képen a figurákat nehéz megkülönböztetni: egy flamand városka terén a nagy pelyhekben hulló hótól alig látszik valami. Mindenki be van bugyolálva, az *Imádás* balra, egy kicsit a háttérben zajlik, az előteret a befagyott patakon átívelő híd foglalja el, a jobb oldalon parasztok nyüzsögnek, és egy gyermek csúszkál a jégen. Bizonyos mértékig klasszikus Bruegel-kép. Felismerjük benne „Vidám Péter”-t – vagy, ahogy Max Dvořák nevezte 1921-ben, „a népies Shakespeare”-t.

A londoni változaton semmi ilyesmi. Az összeszűkített kadrázs az esemény fő alakjaira irányítja a figyelmet, monumentálissá tágítja parodizáló ábrázolásukat. (A másik két képen, még a jóval nagyobb brüsszeli is, a figurák túl kicsik ahhoz, hogy igazán komikusan ábrázolják őket.) A londoni festmény ezenkívül az egyetlen állókép a három közül. Az ellenőrzés kész: ez a kevés vertikális Bruegel-képek egyike. Őszintén szólva, az egyetlen – a *Feltámadás* tollal és ecsettel készített kis papír grisaille-ja mellett. Ez a függőleges forma annyira ritka Bruegelnél, hogy felmerült az a feltételezés is, hogy oltárképnek szánták, ami Bruegel esetében mindenképpen szokatlan lenne. Mások szerint itáliai utazása hatását jelezhetné az a választás, ahogy az alakokat méretezte, elrendezte, gondosan csoportosítva, kizárólag általuk megteremtve a kép konstrukcióját. Itt szokták Correggio, Michelangelo, Raffaello, Sebastiano del Piombo stb. nevét idézni. Miért is ne? De meg kell jegyezni, hogy ebben az esetben Bruegel elég sokáig, mintegy tíz évig várt volna, hogy a *Királyok imádását* olasz módra parodizálja. Valószínűleg egy másik londoni változat született kevésbé olasz utazás után, egy horizontális, sokkal kevésbé „olasz” verzió. Hozzáteszi még, hogy Bruegel a pályájában jól látható Gyermekeket a középponthoz közel helyezte, és azon töpreng, hogy mindezek az eltérések nem hozhatók-e összefüggésbe a mű keletkezésének dátumával, 1564-gyel, ami egyben Bruegel első fiának, a később szintén festőnek szánt ifjabb Péternek a születési éve.

Érzi, hogy hamis útra tévedt. Elveszíti a fonalat, amely elvezette azoknak az okoknak a megértéséhez, amelyek miatt Bruegel megkímélte a fekete királyt a többi figurát jellemző komikus ábrázolástól, és meghatározó fontossá-

gúvá tette a festmény kompozíciójában, struktúrájában. Mindaz, amire kutató-sai során rábukkant – hogy ez az *Imádás* Bruegel egyetlen vertikális műve, a képnek tulajdonított kiváltságos, enigmatikus szerep megerősítésének ténye –, pontosan itt van Gáspár királyban. Ide kell mindenképpen visszatérni: mit csinál itt a király? Milyen gondolat vezette a festőt, hogy ilyen tisztelettel vette körül?

Tovább olvas, s hamarosan megtudja, hogy a fekete királyban tulajdonképpen nincsen semmi rendkívüli. Ellenkezőleg, figurája közhelyes, banális, a téma kötelező tartozéka évtizedek óta. Az elsőt valószínűleg Rogier van der Weyden festette 1460 körül. Már régóta szerepeltek a Királyok imáadásában néger kísérők vagy fegyverhordozók. Rabszolgaszerepben ábrázolták őket. De az első néger király megjelenésére 1460-ig kellett várni. Meglepődik, amikor megtudja ennek az újításnak az okát. A fekete emberhez (a négerhez) a keresztény festészetben hagyományosan negatív, ördögi értelmezés tartozott, rabszolgát, hóhért jelenített meg. A bölcs király tekintélyes rangjára való előléptetés ezért olyan meglepő, sőt megbotránkoztató. Ez az 1460-as nemesi rangra emelés nem valami hirtelen magatartásváltozás volt, nem is annak tudomásulvétele, hogy az epifánia valójában a Föld minden népét érinti. (Ezt már régóta tudták, és a teológusok számára akkor sem volt kétséges, hogy a harmadik király néger, amikor ezzel a festményeken még nem találkoztak.) Mindez azzal magyarázható, amit ma a kereszténység geopolitikai helyzetének neveznénk: 1456-ban a törökök elfoglalták Konstantinápolyt és elvágták az utat Jeruzsálem felé északon; ahhoz, hogy eljuthassanak a világ (szellemi és akkori földrajzi) központjába, meg kellett kerülni az akadályt dél felől. Akkor találkoznak Egyiptom déli részén a keresztény királyság régi mítoszáinak afrikai újjáéledésével, egy mérhetetlenül gazdag, négerrek lakta birodalommal, amelyet egy titokzatos ember, János pap kormányoz. 1459-1460-ban egy csalónak sikerül János pap követének kiadnia magát, bebocsátást nyer II. Pius pápához, a milánói herceghez és a francia királyhoz Bourges-ban. A pap létezését dokumentumok bizonyítják, lefestették egy sátor alatt, udvara körében. A déli irányban remélt út vezetett 1500 körül az első belső-afrikai felfedezésekhez. A végeredmény János pap birodalmának megtalálása lesz: 1494-ben, hét évi utazás után II. János portugál király követe rábukkan az Etióp Birodalomra és az egész századon átívelő katonai, diplomáciai és kereskedelmi kapcsolatokat létesít. De a festmény nem várta be a történelmet, mintha egy fekete Gáspár jelenlétével előre megmutatná, hogy Afrika keresztény, és egy kvázi messiás eljövételére várva hihetünk abban, hogy ez az újra felfedezett, az eredetekhez közelebb álló kereszténység enyhíthetné az európai kereszténység gyengeségeit, ellentmondásait és kudarcait. Mindenesetre a fekete Bölcs ötlete szenzációs siker. Az afrikai Gáspár gyorsan megsokszorozódik, alig tíz év alatt eljut Itáliába: az első fekete olasz király Mantegnáé, a mantovai márki feleségének magánkápolnája számára festett *Imádáson*. (Mantovában nagyon kedvelték a négereket; bohócokat; néhány jól tartott, szép fekete luxus-rabszolga birtoklása az előkelőség, a finomság jelének számított. Mantegna – még mindig ő – fest egyébként egy szép, nevető néger szolgálólányt is a híres Camera degli Sposi mennyezetére; megtalálták a márkiné türelmetlen leveleit, melyekben sürgeti, hogy találjanak neki Velencében egy kislányt, „a lehető legfeketebbet”.) A XVI. század elejétől Gáspár, a fekete király szinte kötelező részévé válik az *Imádások* fényűző tartozékainak – főleg Flandriában,



## Daniel Arasse

ahol az 1520-as években, a nem túl szerencsésen „antwerpeni manieristáknak” nevezett késő gótikus festők számára elhagyhatatlan, ismétlődő kellék.

Annyit nézegeti a megszámlálhatatlan mennyiségű képet és a különböző variációkat, hogy észrevesz három rendszeresen visszatérő motívumot, amelyek, úgy látja, a fekete Gáspár ábrázolásában a három alkotóelemet jelentik, bármilyen is a kép általános elrendezése (vertikális, horizontális, triptichon stb.). Először is fényűző öltözete, ez természetesen Menyhétre és Boldizsárra is jellemző, de Gáspár esetében a pompás királyi ruha különösen feltűnő; a csillogás a figura egzotikus jellegéből következik, ettől erősödik fel, és a legkülönlegesebb formák, anyagok és színek kitalálását teszi lehetővé, időnként olyan túlzó módon, hogy a néger bölcs ábrázolásának (anakronisztikus) divatkép jellege lesz. A következő, hogy Gáspár a legfiatalabb. Egy ideje már a Bölcsékhez három életkort kötöttek; a királyok nyilvánvalóan jól neveltek, udvariasak voltak, a legidősebb ment lefelől, a legfiatalabb volt az utolsó. Ez a diplomáciai és udvariassági szabály fennmarad, még nyilvánvalóbbá válik Gáspár új bőrszínével. Mert a harmadik elem rendszerint visszajára fordítja a Bölcsék elfogadott ábrázolását; az esetek túlnyomó többségében Gáspár hiába teljes jogú király, hiába egy a három közül, félrehúzódik, néha kevésbé, máskor egészen: hol a triptichon egyik szárnyán különül el, hol egy pillér, egy oszlop, egy fa választja el a főcsoporttól, hol éppen futva vagy lovon érkeznek, miközben a másik kettő már adja át ajándékait. Elég, ha Gáspár közelebb van Máriához, máris különös erő árad a jelenetből – ezen a ponton gyorsan általánossá vált az a szokás, hogy a fekete király félreállítva látható, mintha ez a distancia a titokzatos, messzi Afrika távolságán túl egy kis maradék óvatosságot jelezne az újonnan jött bőrszínével kapcsolatban, egy kis ellenállást, hogy simán beengedjék a nagyok udvarába. A három elem (a ruházat feltűnő pompája, a fiatalság és az eltávolítás) Richard Trexler véleményét látszik megerősíteni, amely szerint a harmadik király az „egzotikus pólust” alkotná a Bölcsék „névleges” trilógiájának „dualista” ábrázolásában.

Annyi bizonyos – ez most tisztázódott –, hogy pompás öltözékű, szép, fiatal, fekete királyával Bruegel nem talál ki semmi újat; sőt a legelterjedtebb formulát használja. De ettől a kép nem kevésbé értékes. Ha valóban a hagyományt alkalmazza is, nagyon sajátos módon artikulálja, mert Bruegelnél Gáspár az egyetlen nem karikatúra-figura. Nincs olyan módszer, amellyel kívülről végleges értelmezést adhatnánk egy egyedi alkotásnak. A festő újításának terpe a festmény.

Újrakezdi tehát a kép vizsgálatát. Ezúttal közelebről. És meglát egy olyan részletet, amelyet eddig nem vett észre: a fekete király tekintetét. Bruegel bámulatos, rendkívüli eszköztakarékossággal festette meg. A szemek tágra nyíltak, figyelmesek, de – fekete a feketén – alig látszanak. Csak három apró, világos vonás jelzi a szemeket: egy pici fehér körív a bal szemgolyónál és két kicsi fénypont egészen közel a nem látható pupillához, ezek jelzik a jelenetre figyelő tekintetet, arra, ami látszik, ami pontosan ennek a tekintetnek nyílik meg. Ez a figyelem annál is inkább feltűnő, mert a Gáspárhoz legközelebb álló két másik figura felerősíti: az oldalnézetben látszó pirospozsgás alaknak bár szemei kiguvadnak, riadt tekintetével nem néz semmilyen konkrét pontra a képen (pupillájának kicsi, világos foltja szinte kialszik); ami a vaksit illeti, ostoba arca és hatalmas szemüvege nyilvánvalóvá teszi, hogy nem lát semmit (pozíciója mégis kínálja a kérdést, mit láthatna). A Gáspár tekintetének – finom, de

látható – elkülönítésére irányuló szándék még nyilvánvalóbb a másik két királlyal összehasonlítva. Az első, a még álló Menyhért, kétségtelenül szenved, szemei csipásak, jobb szemhéja félig lecsukódik, táskás bal szeme nem úgy néz ki, mint amivel látni lehet, mindenestre egyetlen fénypont sincs rajta, hogy élettellel töltsen ezt a tekintetet. Az idősebb Boldizsár pedig biztosan rövidlátó. Csak tágra nyitott, sőt kimeresztett jobb szeme, felvont szemöldöke lát-szik; egészen közelről, kitaróan bámulja, szinte érinti Jézus testét. (Megértjük, miért húzódik el a kisdéd.)

Az az érzése támad, hogy Bruegelnél ez a tekintet-motívum áll a téma kidolgozásának középpontjában. Nincs ebben semmi különös, hiszen végső soron erről szól az Epifánia: a bölcsek nagy utat tettek meg, hogy jól *megnéz-hessék* ezt az újszülöttet, akiről már tudták, hogy az emberiség megmentője lesz, a megtestesült Isten. De miért vannak Gáspárt kivéve rosszul látókként ábrázolva? És egyébként is mit néz Boldizsár? Mit akar annyira meglátni?

A figurák pozíciója alapján csak a kis Jézus nemi szervéről lehet szó. Boldizsár ősz, öreg feje éppen szemben van a Gyermekek széttárt combjaival, nemi szervének magasságában, vonalában. Eszébe jut Leo Steinberg nemrég megjelent könyve *Jézus szexualitásáról*. Utánanéztünk. Valóban a 89-90. oldalon Steinberg Bruegelnek ezt az *Imádását* hozza fel példaként, ő is úgy véli, az öreg király Jézus nemi szervét bámulja. (Elképzelhető, hogy Mária csak azért fogja meg fia jobb kezét, hogy ne engedje azt eltakarni, hogy jobban láthassa az öreg király; mintha Mária jobb keze ilyesmit közölné: „Íme, nézze meg jól!”) A gondolat ma abszurdnak tűnhet, rögeszmének és zagyvaságnak. De Steinberg tudományos bizonyítása nem hagy kétséget. Szövegekre és képekre támaszkodva igazolja, hogy a reneszánsz korban szinte kultusza volt Jézus nemzőszervének, hogy az *ostentatio genitalia* számos festmény középpontjában szerepelt – és hogy csak a vallási szokások és a XIX. századi prudéria (amikor nem retusálták a festményeket, freskókat, hogy elmosódjon a megbotráncóztató testrészt) tett vakká bennünket ezzel kapcsolatban. A kultusz bizonyos esetekben talán a babonából kiindulva ment át a Jézus nemi szerve iránti hódolatba (a férfitermékenység, a védelem stb. kérése). De volt teológiai megerősítése is. Amikor Isten emberré lett, mondják a teológusok, olyan testet öltött, „amelynek megvolt minden tagja”, „hiánytalan volt minden részében, mely az embert alkotja”, vagyis természetesen volt nemi szerve is. A körülmetélés ebben az összefüggésben meghatározó fontosságú: ez az első alkalom, amikor a megtestesült Isten vérét hullajtja az emberekért, „drága vérét”, és ezzel – ahogy ezt egy prédikátor megfogalmazta IV. Szixtus pápa előtt – „megtestesülése hitelesen megmutatkozott”. Steinberg könnyedén kimutatja, hogy az egyház a körülmetélést ünnepeelve január elsején azt a napot szenteli meg, amely „egyszerre nyitja meg számunkra a Paradicsomba vezető utat és az esztendőt.” Semmi furcsa nincs tehát abban, hogy az öreg Bölcs a nemi szerv megtekintésével kíván megbizonyosodni arról, hogy Isten „humanizációja” (ahogy Steinberg fogalmaz) megtörtént. A képek egyébként kizárnak minden kétséget, különösen Ghirlandaio művei, ahol a Szűzanya Boldizsár inkvizítor tekintete előtt szétnyitja a csecsemő combjait, felemeli róla a vékony leplet, vagy Botticellié, ahol a király már nem is térdepel, hanem négykézlábra áll, hogy közelebbről lássa „azt”. Steinbergnek igaza van, ezt teszi Bruegel Boldizsárja is. De mit is lát valójában ez a Boldizsár? Nem csak a rövidlátásról vagy a szürkehályogról van itt szó. Az a probléma, hogy mi, a festmény szemlélői,

## Daniel Arasse

nem tudunk erről semmit, nem látunk belőle semmit, számunkra nincs itt látnivaló. Jézus nemi szervét – ennek az Imádásnak a központi motívumát – tudatosan elrejtették a tekintetünk előtt. Nem egy lepellel vagy szövetdarabbal, amely beborítaná. Elmésebben, Bruegel Jézus testének mozdulatával tüntette el szemünk előtt: a comb és a bal térd alkot ellenzőt köztünk és a szent tagocská közt. Steinberg úgy véli, elképzelhető, hogy ez egy utólagos átfestés egy képromboló cenzúra bizonyága, melynek pusztításai egyébként ismertek. Kevésbé valószínű, mert őszintén szólva, Ghirlandaionál vagy Botticellinél sem látható jobban Jézus nemi szerve. Persze nem minden esetben van ez így: Pontormónál jobban látszik, Mantegnánál még jobban, Marco Pinónál tökéletesen, hogy csak a Steinberg által idézett példánál maradjunk. De mondhatnánk azt is, hogy bizonyos festők ezt a reveláló látványt az öreg Bölcsnek tartogatják, az idős arc és az egészen fiatal test közelségéből egy intim, csendes, a csoda szemlélésére alkalmas zónát teremtenek, melynek nyugalmit, intenzitását felerősíti a környezet nyugtalansága.

Arra a gondolatra jut, hogy ugyanez történik Bruegelnél is. Ez első látásra hihető. A Boldizsár számára tartogatott látvány éppen abban a pillanatban ábrázolódik, mielőtt egyetemessé válna, egyelőre még titok – mintha ez a látnivaló annak a nagy ferde vonalnak a közepén helyezkedne el, amelyet Szent Józsefnek a fiú felé hajló feje zár le, afele a fiú felé, aki meg az ő fülébe súg titkot. Arra gondol, hogy ez a rejtélyes közlés, melynek ebben a pillanatban József a tudója, csak arra szolgál, hogy megmutassa nekünk a kép másik misztériumát, amelyet nem látunk: az isteni megtestesülés misztériumát itt előttünk, pontosan a festmény közepén. A hipotézis magával ragadja; kell, hogy legyen benne valami. Mégis elégedetlen, mert miközben így megfogalmazta, megfélekedett arról, amit már korábban észrevett: Bruegel humoráról, amely itt a két öreg királyból jelentéktelen figurát csinál. Ebben az összefüggésben (amely egyáltalán nem érvényes Ghirlandaio vagy Botticelli műveire) nyeri el azt a sajátos jelentését Jézus számunkra láthatatlan nemi szerve, amit a festő ki akart fejezni vele, és szintén csak ebben a kontextusban magyarázható a különálló, szép, fekete, élénk szemű, fényes tekintetű Gáspár különleges státusza.

De figyelmesebben megvizsgálva azt kell megállapítania, hogy Gáspár sem lát semmit, vagy inkább nem látja azt, amit Boldizsár öreg szeme mohón igyekszik kivenni. Minthogy a királyoktól oldalt helyezkedik el, a reveláció középpontjától a legtávolabb, a Gyermek combja bizonyára előle is, mint előttünk, eltakarja az isteni szervet, különösen, mert nyilvánvalóan nem is arra néz: elfordul onnan, inkább Boldizsár felé mozdul. Bizonyos tekintetben Gáspárt olyannak látja a képen, mint egy relét, tekintetünk irányítóját: hozzánk képest 90°-kal elforgatott tekintete csaknem párhuzamos a kép síkjával, az a szerepe – sokkal inkább mint két rút, vaksi társának –, amit a klasszikus festők a peremfiguráknak (Louis Marin szellemes elnevezése) szántak, akiknek nem az volt a feladatuk, hogy megmutassák, mit kell látni, hanem, hogy sugallják: hogyan nézzük azt, ami a szemünk elé tárul. Ezzel a fontos funkcióval magyarázható meg a legkielégítőbben, hogy miért juttat Bruegel Gáspárnak a kompozíció peremén ilyen meghatározó szerepet: felhasználva a téma általánosan elfogadott elrendezését, úgy alakítja, hogy Gáspár magas sziluettje önmagában kiegyensúlyozza a kompozíció együttesét, szembeállítva a néger király higgadt ellensúlyát – egy nyugalmas közegben – azzal az izgatott feszültség-



gel, amelyet a másik oldalról a torlódó figurák tömege áraszt. Ez nemcsak formai, hanem legalább annyira spirituális funkció is. Mert ebben a történetben, a Bölcsek imadásában, az Ige szexualizált megtestesülésének láthatóvá tételében és látomásában, a látás kérdésében egyedül csak a fekete királynak és nekünk kell, hogy jó szemünk legyen, sőt az kell, hogy ne lássuk azt, ami feltehetőleg bizonyítja, hogy Isten emberré vált, a keresztény hit alapvető misztériuma beteljesedett.

Az, hogy a képen észrevette Gáspár tekintetében a néző tekintetének rejlését, úgy érzi, továbbgondolásra érdemes. Ez a megközelítés nem azt sugallja titkon, hogy ne higgyünk az Inkarnáció „egész testre, minden emberi testreszre” vonatkozó megtörténtében. Inkább azt, hogy nincs szükség arra, hogy *de visu* lássuk ezt a testrészt, hogy „érintsük a szemünkkel” ahhoz, hogy a Megtestesülés valóságát elfogadjuk. Szép paradoxon: a kép azt bizonyítja, hogy a hitnek nincs szüksége képi, kézzelfogható bizonyítékokra. De a paradoxon egyenesen az Evangéliumból ered. Ahogy Jézus mondta Tamásnak, akinek ahhoz, hogy higgyen, látnia és tapintania kellett a sebeket: „Mivelhogy láttál engem, hittél; boldogok, akik nem látnak és hisznek.” Gáspár boldog, mert bár jó a szeme, nincs szüksége a hitéhez a látásra, inkább Boldizsár józan eszét kérdőjelezi meg, aki térdre ereszkedik, hogy közelebből bámulhassa a Gyermekek nemi szervét. Boldogok vagyunk mi is, ha nincs szükségünk a hit misztériumainak kézzelfogható bizonyítékaira.

Szeretne többet megtudni a festő vallási felfogásáról, de a szakértők véleménye, őszintén szólva, eléggé megosztott. Tudja például, hogy Antwerpenben, az 1550-es évek végén Bruegel egy művelt értelmiségi társaságot látogat, amelyhez olyan híres híres szabadgondolkodók tartoztak, mint a nyomdász Plantin és a geográfus Ortelius, vallási tekintetben elég toleránsak; 1562-ben, amikor Németalföldön vallásháború dúl, Plantin önkéntes száműzetésbe megy Párizsba, hogy elkerülje szabadelvűségének veszélyes következményeit. Bruegel a Nicolaes-szekttával is kapcsolatban volt, a *schola caritatisszal*, ahol Biblia-tanulmányozással foglalkoztak. De az is tény, hogy a szigorú Granvella kardinális, aki Brüsszélből kormányozta Németalföldet, gyűjti Bruegel műveit, valamint, hogy a festő 1563-ban elhagyva Antwerpent Brüsszélbe költözik. Ez nem azt jelenti, hogy festményei olyan nagyon „katolikusok” lennének. Egyébként a nagy tudású Tolnay Károly határozottan állította, hogy Bruegel személyes kapcsolatban volt Coornhert vésnőssel, a teista humanizmus közismert képviselőjével, aki – egyéni, irányzatos meggyőződésén túl – egy mindenki számára közös, általános igazságot keresett és hirdetett. Bruegel libertinizmusának bizonygatása egy kissé elhamarkodott dolog lenne (inkább „Erasmus-követőnek” mondhatnánk), de tény, hogy ez nem abszurd feltevés: külső dokumentumok ugyanis nem segítenek abban, hogy megállapítsuk e képek eszmeiségét, amelyekről Bruegel barátja, Ortelius – kijelentéséért viselje ő a felelősséget – azt mondta, „mindig több bennük az eszme, mint a festészet”.

Újra visszatér tehát a képhez. Ezúttal egy kicsit távolabbról szemléli. Mert közléről nézve észrevette ugyan az iróniát, melynek az öreg királyok a kárvalottjai, de elhanyagolt, csak mellékesen említett egy kétszeresen fontos tény: a festmény „olaszosságát” (különösen a másik két változattal összehasonlítva) és azt, hogy az itáliai utazásnak ez a rendkívüli reflexiója mintegy tíz évvel a festő visszatérése után jelenik meg. Ehhez jön még az a paradoxon, hogy a

festő Gáspár kivételével csúfot űz az inspiráló modellekből. Új ötlete támad. Ha Bruegel 1564-ben idézi fel Itáliát – méghozzá nem is akárhogyan! –, akkor ennek aktualitása kell, hogy legyen. Mialatt Németalföldön a protestáns kritika 1566-ban gazdasági, társadalmi okokkal magyarázott képromboló hadjáratot folytat, a tridenti zsinat 1563-ban azzal zárul, hogy újra megerősíti a képek, ereklyék kultuszának legitimitását. A hagyományos helyzet polemikus újrafelvetésében az a legtalálób, hogy a képek és a relikviák egymás mellé kerüljenek. Az ellenreformáció bíborosai nem tudták ennél világosabban jelezni a protestáns tézisek elutasítását, főleg a kálvinista tanokét – hiszen Kálvin (aki 1564-ben, a kép keletkezésének évében halt meg) 1543-ban jelentette meg „Nagyon fontos figyelmeztetéseit”, amelyek javaslatot tesznek a kereszténység története során összegyűjtött és szétosztott összes ereklye leltározására. Az eredmény katasztrofális lett volna, vagy inkább tanulságos, hiszen összeszámolhattak volna többek közt néhány tucat szöveget a keresztfából. Kálvin szövege kegyetlen iróniával fordul szembe a „római” gyakorlat bátorította babonákkal, amelyek közül legalább két példát említhetünk – a franciaországi Charroux apátságát és a római Saint-Jean-de-Latranét. Ahogy Kálvin hangsúlyozza, „biztos, hogy valaha csak egy volt belőle (ti. Jézus fitymájából), de íme, a hamisság mindenütt megnyilvánul”. Egyébként már a XIII. században Jacopo da Voragine dominikánus kissé szkeptikusnak mutatkozott a szent fityma valódiságával kapcsolatban („Ha mindez igaz, valljuk be, csodálatra méltó.”) Mégis egy évvel azelőtt, hogy Bruegel megfesti a *Királyok imádását* – ahol Jézus nemi szerve központi szerepet kap, ahogy azt (nem) láttuk –, a tridenti zsinat újra határozottan megerősíti a képek és az ereklyék kultuszának jogosságát. Mindezek felidézése indítja arra, hogy idetartozónak érezze a valósi vitát, a festmény (késői) olaszosságát és ennek az olaszosságnak az isteni nemi szerv (nem)láthatóságához kapcsolódó paródiáját. Még egyszer: boldogok, akik nem látnak és hisznek, akiknek nem kellene ereklyék a hithez. Bruegel állásfoglalása még hatásosabb lenne, ha ez a festmény, amely az egyetlen hívőknek szánt *Imádása*, oltárkép lenne.

Mégis marad egy kérdés: Bruegel a képen miért a fekete királynak szánta azt a szerepet, hogy vezesse tekintetünket? Első válaszként arra gondol, hogy Bruegel a fekete király hagyományos helyét – a kicsit elkülönülő, félreálló, az ábrázolás szélén elhelyezkedő stb. pozíciót – minden mellékgondolat nélkül alkalmazza. A válasz magától értetődőnek, sőt helyénvalónak tűnik – miért is ne? –, vagy legalábbis valószínűnek. De kicsit sekélyes, és főként banálissá teszi a festő újítását – ami soha nem lehet jó megoldás, amikor egy Bruegelhez hasonló karakteres (képzőművész vagy szellemi) alkotóval van dolgunk.

A fekete király szerepének fontossága összhangban áll például azzal a teológusok által elfogadott eszmével, hogy az Epifánia általános érvényű kinyilatkoztatás, amely „a Föld minden népéhez” szól. Ebben az összefüggésben a három Bölcs, mint Noé egész Földet benépesítő három fiának a leszármazottja jelenik meg, és a fekete király logikusan Khámnak, a rossz fiúnak az utódja: amikor Noé részegen, félig meztelenül elaludt, ő akarta megmutatni testvéreinek (Sémnek és Jáfetnek) apjuk nemi szervét, hogy csúfot űzzön belőle, és őt ítélte felébredve Noé arra, hogy testvéreit szolgálja. Tetszik neki az ötlet: Bruegel Gáspárból, annak az embernek a távoli leszármazottjából, aki kineveti az egész emberiség apjának nemző szervét, alkotta volna meg azt a királyt, aki nem akarja megnézni Isten fiának nemét... Nem képtelen feltevés,

csak egy kicsit elhamarkodott, mert azt is tudja, hogy ha a sötét bőr a Khámot sújtó átok egyik következményének tekinthető, nem biztos, hogy ezt a XVI. században állapították meg. (Meglévő módon, amikor a harmadik bölcset fekete lett, Khám az ábrázolások többségén fehér maradt.) Másfelé kell tehát kutakodnia. Újra János pap és az afrikai keresztény királyság presztízse felől próbál közelíteni. Ha úgy is gondoljuk, hogy Afrikán keresztül mentek Jeruzsálembe, János pap fokozatosan elvesztette mitikus auráját, ahogy Etiópiával, Kongóval kiszélesedtek, rendszeressé váltak a kapcsolatok, és ahogy egyre inkább az arany és az amerikai vadak kerültek az érdeklődés középpontjába. Azzá kellett válnia, aminek a vitathatatlan történelmi tény szerint látszik: a fekete király figurája már hosszú ideje túl általános ahhoz, hogy egy külön földrajzi helyet jelképezzen. Köznapivá lett, nem volt többé különös jelentősége; be kellett érni azzal, hogy olcsó módon felidézi a keresztény kinyilatkoztatás egyetemességét.

De azt is észreveszi, hogy pontosan ez az, ami Bruegelnél nem történik meg. Távolról sem, hiszen ezen a festményen minden azt a célt szolgálja, hogy a fekete királynak rendkívüli helyzete legyen. Úgy tűnik, Bruegel lényegében a figura régi értelmezését akarta visszahozni, más szóval, újra időszerrűvé tenni azt a tekintélyt, amelyet egy fél évszázaddal korábban tulajdonítottak neki. Itáliai vonatkozásként felfedez Bruegelnél valamit Jeroen Bosch szellemiségéből. Nem valami bizonytalan párhuzamról van szó. Bosch már 1500 körül kivételesen méltóságteljes külsővel ábrázolta a fekete királyt *Imádásán*, amelyet ma a Pradóban őriznek, de 1568-ig Brüsszel környékén volt megtalálható. A bal oldalon félrehúzódozó, a három bölcset közül egyetlenként nem térdelő fekete mágus (olyan öltözékben, amelynek színe Bruegelnél visszatér), arca Mária és az oldalsó szentek arcának magasságában, olyan ritka, az elegáns egzotizmustól nagyon távoli méltóságot sugároz, amely lassanként jellemzővé válik ábrázolásában. Bőrszínével fényesen igazolja a keresztény kinyilatkoztatás lelki egyetemességét. Az igaz, hogy Bruegel első *Imádása*, a brüsszeli, a pajta ábrázolásával, a felülről nézett tágas tájjal inkább emlékeztet Boschra, mint a londoni „olaszos” változat. De amennyivel visszafogottabb a Boschra való utalás ezen az utóbbi változaton, annyival személyesebb, mondhatnánk bizalmasabb is. Bruegel itt tényleg nem éri be annyival, hogy felidézi az öltözék színét; egyértelműen kifejezi tiszteletét, rábízva fekete királyára egy olyan ajándékot, amely pompásan emlékeztet Bosch művészi ötleteire, egy olyan ajándékot, amely sokkal inkább Bosch módjára készült, mint annak saját alkotásai. És még egy kétségtelenül fontos részlet: a fenséges sziluett alatt írja alá a képet, ahogy több mint fél évszázaddal korábban Bosch is tette. Így a flamand festészet fejlődésén túl és egy itáliai kompozíció leple alatt, Bruegel egy olyan ihletforráshoz tér vissza, ahol a fekete király, a király tekintete a legmagasabb lelkeség hordozója és a keresztény hit általános megszólító erejét – a kor kifejezésével: a humanizmus egyetemességét – tanúsítja. Ahogy Jean Devisse hangsúlyozza (hacsak nem Michel Mollat az), Bruegel *Imádása* „bizonyítja több ezer másikkal szemben, amelyeken a fokozatosan meghamisított Afrika jelenik meg, hogy volt egy másik út is, egy olyan lehetőség talán, amelyet a Nyugat nem tudott megragadni.” Ez volt hajdan, a többi előtt. Főleg az előtt, hogy a rabszolgaság és a négerkereskedelem kialakulásának köszönhetően, a gyakorlat igazolásaként, kifejlődött a rasszista ideológia és beszédmód. 1564-ben ehhez az egyetemesség-koncepcióhoz tér visz-

## Daniel Arasse

sza Bruegel. Nem véletlen, hogy 1562-1563-ban rémisztő képén, *A Halál diadalán* odatett a fehérek közé négyet abba a hálóba, amelyet két csontváz húz maga után, és hogy az összes figura közül ez a néger az egyetlen – milyen albertiánus figyelmeztető –, aki ránk néz, kétségbeesetten megszólít bennünket. A londoni *Imádáson* a többi figura karneváli ábrázolása egyszerre jelzi, hogy a századelő optimizmusa többé nem helyénvaló, és hogy a várakozások és bizonyosságok összeomlásában a fekete király humanizmusa Bruegel számára eltávolodási lehetőség Európa és a katolikus Róma romlott, anyagi-as gyakorlatától.

Ez az értelmezés kielégíti, különösen, mert segít helyére tenni az utolsó figurát, akivel eddig nem tudott mit kezdeni és aki, most úgy látja, igazolja a műre vonatkozó egyéni meglátásait. Egészen a kép bal szélén, egy másik „szélső alak”, aki a fekete király fenséges figurájának finom ellenpontja. Egy meglett férfi, egyetlen civil a királyok és a katonák közt, teljesen feketébe öltözve, akinek csak szakállas, kissé jobb vállára hajló arca látható. Tekintete nem a Szűz és a gyermek csoportja felé fordul, még kevésbé igyekszik meglátni azt, ami az öreg Boldizsárt nyugtalanítja; inkább a fekete Gáspár felé néz, a kép síkjával párhuzamosan, a másik oldalról. De, ha ezt a vonást a szakértők nem is emelték ki (Bruegel visszafogottságának a jele?), ez az arc különösen hasonlít azokra, amelyeket néha a festő önarcképeiként szokunk emlegetni, főként a *Parasztlakodalom* utolsó vendégének arcára, aki a jobb szélén ül, egészen az asztal végén.

Természetesen nem hagyja, hogy a hasonlóságok megtévesszék. Tisztában van azzal, hogy soha nem fogjuk biztosan tudni, kire hasonlíthat valójában Bruegel portréja. De egy tény kétségtelen: a fekete királlyal, a Szűzzel és a gyermekkel együtt ez a szakállas arc mentesül az alól a komikus ábrázolás alól, amely az összes többi figurát érinti. Ennek ismeretében már nem fontos, hogy – a szó szigorú értelmében – önarckép-e vagy sem. Ez az alak, hasonlóan azokhoz, akiket Mantegna csempészett oda művei szélére: egyfajta jelképes aláírás. A festő figurája az alkotáson, a saját mű bizonyosága. Tekintete Gáspár kicsit csodálkozó, öreg fehér kollégája viselkedését zavart elképedéssel figyelő tekintetéhez irányít bennünket. Mintha Szent Tamás nyomán látni kellene ahhoz, hogy higgyünk, és csak azt kellene elhinni, amit látunk. A festészet magasztos eszméje.

*Béri Etelka fordítása*