

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

IPSO FACTO VANITAS

Adalékok egy Willem Claesz Heda festményhez

DLA értekezés

Filp Csaba

Budapest 2010

Témavezető: Dr. habil, DLA Károlyi Zsigmond

Tartalom

Bevezetés

I Hol a helye egy óntányérnak?

I.1 Szakirodalmi referenciák áttekintése

I.2 Willem Claesz Heda rövid életrajza. Heda és Willem Kalf kapcsolata.

I.3 A „Prunkstillleben” leírása. Konyhai tárgyak a holland otthonokban

I.4 A tányér anyaga mint szimbólum

II Ez a citrom nem az a citrom

II.1 A citrom XVII. századi jelentősége és jelentése

II.2 A „realista” citrom

II.3 Festészettechnika és képtelmezés

III Mit tartalmaz a papírtölcsér?

III.1 A bors mint fűszer

III.2 A bors mint jelkép

III.3 A csendélet mint világkép metafora

Összegzés

Függelék:

1. A részletfotó
2. A Prunkstillleben
3. A „Heda-szabály”
4. A Prunkstillleben „jelmondata”
5. Szemelvények Filippo Picinelli: Mundus Symbolicus című munkájából
A bors
Az ón
6. Caravaggio hatás?

Képjegyzék

Bibliográfia

Szakmai önéletrajz

„Jedes gemalte Stilleben ist ipso facto auch eine Vanitas.”
Ernst Gombrich

„Mehökkenünk, és nem értjük, ha az, ami boldog,
hanyaglik és *lehull*.”

Rainer Maria Rilke: Tizedik Duinói Elégia
(Pintér Gábor György és Pintérmé Léderer Vera ford.)

„Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyról
és elgurul, akár a briliáns.

A pompa ez, részvételen, derült,
magába- forduló tökéletesség.”

Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli

„Egy bizonyos van: a világ

Nem előre halad,

Hanem hátulról épül.”

Székely János: A folyó

„Az élettől kaphat-e többet ember,

Mintha a Természet-Isten kitárul?

S ami szilárd, szellemé olvadva leng el,
s a szellem műve megmarad szilárdul.”

Johann Wolfgang von Goethe: Schiller koponyája.
(Vas István ford.)

Adalékok egy Willem Claesz Heda festményhez

Bevezetés

A budapesti Szépművészeti Múzeumban kiállított két Willem Claesz Heda képet csak messziről, a terem közepén állva lehet szemrevételezni. Az egyik a németalföldi csendéleteket bemutató terem bejárati ajtaja felett, a másik a kijáraton több méter magasságban nyert elhelyezést. A kiállítás rendezés jóvoltából a művek közelről sajnos megnézhetetlenek.

A Hamburgi Kunsthalle 2008-ban rendezett egy 500 év csendéleteit bemutató tárlatot, aminek plakátján és A4-es méretű szórólapjain Heda „Prunkstilleben” címen jegyzett képének részlete volt hivatott a látogató közönség figyelmét felhívni a kiállításra.

A beállított tárgyak közti viszonylatokat tanulmányozva, az anyagszerű ábrázolás igényével sok csendéletet festettem egyetemi éveim alatt. A közelmúltban készített „Tescobarokk” sorozatok szintén összefüggésbe hozhatók a klasszikus csendéletfestés hagyományával.

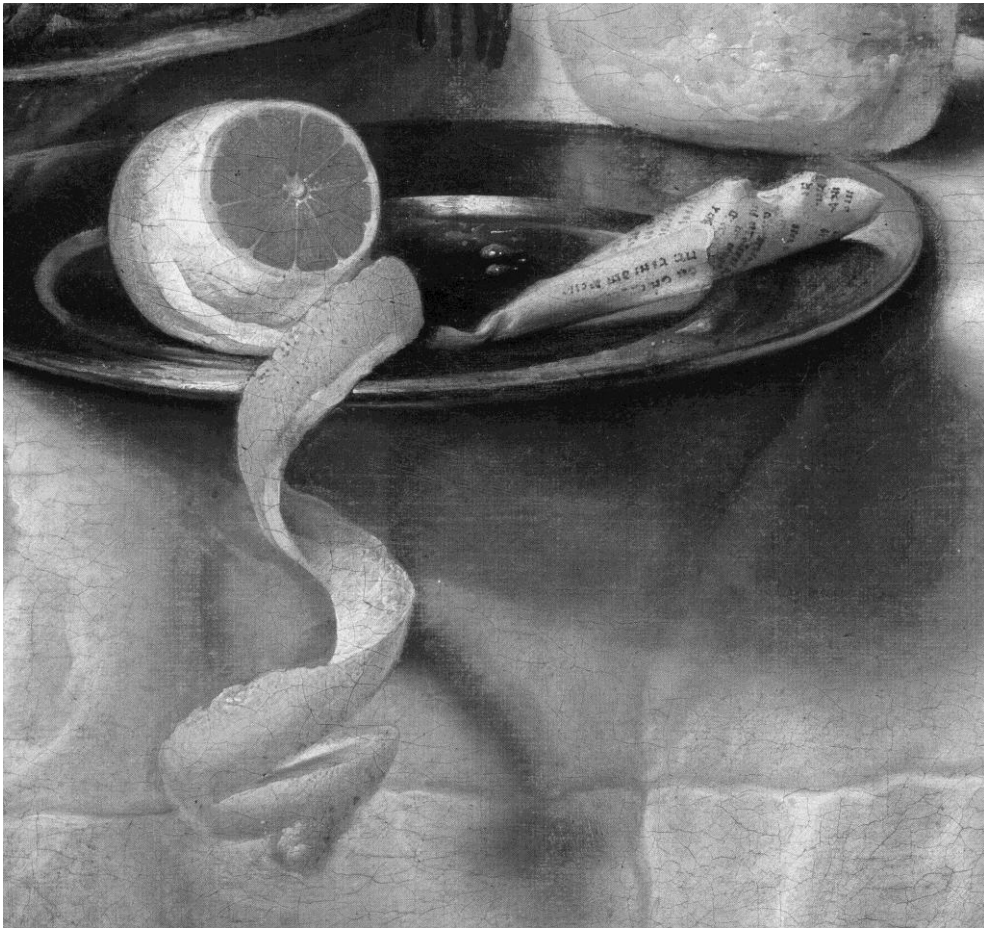
Ennek okán egy a munkáimat jól ismerő, sokat utazó barátomtól kaptam meg a kiállítás szórólapját. Rajta a jó minőségű, nagy felbontású fotó az eredeti képmérethez képest valószínűleg nagyított. E nagyítás miatt jól látható a képhordozó vászon áttűnő textúrája, látszik az ólomfehér festés finom repedéshálója, megfigyelhető minden apró részlet, érzékelhető és rekonstruálható Willem Claesz Heda festésmódja.

Úgy gondoltam DLA értekezésem témájául a *részletfotó* esetleges képkivágásában szereplő tárgyak elemzését választom. A részleten látható egy zsemle, egy porcelántál, és az abban lévő fácán, azonban ezeket jelentősen elmetszi a képszél. Így a damasztal borított asztalt nem számolva a részleten négy tárgy marad: egy óntányér, egy spirális formában levágott héjú citrom, egy papírtölcsér és egy vízcsepp.

A citromhéj sárgáján és a papírtölcsér szövegének vörös színű betűin kívül nincs szín. Egy majdnem „monokróm” részletről fogok írni, miközben arról a korról, amikor a kép készült, már „mindent lehet tudni”, európai és tengerentúli művészettörténészek és kultúrtörténészek sokasága foglalkozott a hollandiai művészet „arany évszázadával”. A XVII. századi holland zsánerképek és csendéletek értelmezéséről jelentős művészettörténeti vita alakult ki a közelmúltban.

Könyveket olvasva, interneten keresve, és egy reprodukciót nézegetve próbálom meg az alább látható képrészletet értelmezni: miért kígyózik a citrom héja? Mit jelent egy csepp víz? Mi van a papírtölcsérben, a fizikai törvényeknek ellentmondva miért nem bucskázik le az asztal peremére helyezett, s az abrosz függőleges síkjára árnyékot vető fémtányér?

Megkísérlem megválaszolni – egy gyakorló festő szempontjából – a kép nézése közben felmerülő kérdéseket, remélve hogy az elmélyült vizsgálat folyamán kiderül egy s más - egy *részlettel* foglalkozva képet kapok az „egésről.”



1. ábra: Képrészlet: Willem Claesz Heda: Prunkstillleben. Kunsthalle, Hamburg 1638

Értekezésem szerkezetéről: a dolgot a tényeknek, és a tények helyet kapott tárgyaknak megfelelően tagolom fejezetekre.

Az első részben, amely a tény virtuális és valós helyzetének sajátos viszonylatával foglalkozik, ismertetem mi található a XVII. századi németalföldi csendéletekkel foglalkozó szakirodalomban Willem Claesz Heda asztal szélére rakott tényrészéről. Megvizsgálom, hogy mennyiben felel meg az alkotói szándéknak a képrészleten látható helyzet. Amennyiben nem véletlen, nem alkotói „hiba” esete forog fenn, akkor hogyan viszonyulhat a Svetlana Alpers könyvében foglaltakhoz? (A könyv fontosabb téziseit fejezet első részében röviden ismertetem.) Igyekszem bizonyítani, hogy a tény, pusztán elhelyezkedésénél fogva a kompozíció egyik hangsúlyos eleme, mint ilyen tehát „többletjelentéssel” bír, és ez a jelentés a *vanitas* szimbolikához köthető. Ehhez ki kell térnem a németalföldi „arany évszázad” hétköznapijaira, a polgári szokások vizsgálatára.

A fejezet második részében a tény helyzetét rendhagyó módon megkísérlem alkímiai jelképként értelmezni.

A második fejezet a *citrommal* foglalkozik. Az általam elért korabeli források alapján igazolni szeretném, hogy az egzotikus déligyümölcsként emlegetett citrom nem feltétlenül egzotikus és déli, hanem talán „hazai termés”. Ezek után sorra veszem a jelképekkel foglalkozó irodalom alapján a citromhoz köthető jelentéseket, és feltételezem, hogy a németalföldi csendéletfestés ezen „toposzához” köthető jelképi értelmezés túlinterepreteált.

A citrom megfestése kapcsán tárgyalom azt, hogy a kép részlete feltételezhetően nem konkrét látvány, vagyis tényleges csendéleti beállítás után, hanem az alkotói programnak és módszernek megfelelően - elgondolás alapján - „fejből” készült.

A harmadik fejezet a *bors* lehetséges jelképi értelmezéseit tárgyalja. Rámutatok, hogy a bors – az általános vélekedésekkel ellentétben - már nem „legendásan” drága. Valószínűsítem, hogy a *papírtölcsér* az egyik első csomagolóanyag ábrázolás. Kínálkozó olvasat: bors és a csomagolóanyag együttes ábrázolása interpretálható-e mint a kereskedelem szimbóluma. Megvizsgálom, hogy a tölcseren szándékoltan olvashatatlanul megjelenített szöveg milyen viszonyban van a csendéleti elem jelképi értelmezésével. A bors a világ első globálisnak nevezhető kereskedelmi hálózatán keresztül juthatott Willem Claesz Heda tényrészére. Ezért megkísérlem – a részleten látható tárgyaktól kissé elszakadva - a csendéletet, mint „világkép metaforát” magyarázni.

I. Hol a helye egy óntányérnak?

„A jelentés a részletekben van” írja Svetlana Alpers¹.

Én alább *egy részlet* jelentését szeretném kideríteni. Azonban előre kell bocsátanom: az általam lefolytatott kutakodás és nem mellesleg gyakorló festőművészként a festészet területén szerzett tapasztalataim nem egyeznek, sőt több ponton ellentétesek a kitűnő művészettörténész szerző könyvében foglaltakkal. Tehát mielőtt rátérnék kutatásom eredményeinek ismertetésére, szükségesnek látom röviden felvázolni mit állít a XVII. századi németalföld művészetéről Svetlana Alpers.

Az „Art of Describing” című könyv 1983-ban jelent meg, és az ikonológiai megközelítések után (ilyen például az *Eddy de Jongh* - féle értelmezés) alapvetően más szempontok² alapján teszi vizsgálat tárgyává a németalföldi festészetet. A szerző meghatározó állásfoglalása, hogy az Alpokon túli, olaszországi „narratív” művészethez képest a holland festészet leíró jellegű, és a „megfigyelésen alapuló” leíró festészet elemzésére nem alkalmas az ikonológiai módszer. A reneszánszot mintájának tekintő interpretációs módszer helyett a holland művészetet a saját helyén és saját idejében „a körülmények figyelembe vételével” kell szemlélni és értelmezni. Ezek a „körülmények” Alpers számára a kortárs tudomány és filozófia, valamint a németalföldön különösen jelentős és fejlett térképészet. Ennek megfelelően külön fejezet foglalkozik a korabeli tudománynak és az „arany évszázad” festészetének, művészetfelfogásának összehasonlításával. Comenius, Francis Bacon, Kepler, és Constantijn Huygens írásait idézve feltételezi, hogy a mikroszkóp, és a különböző lencsével ellátott készülékek által „közvetített kép” jelentősen befolyásolta a németalföldi festők festészetéhez való viszonyát. A mikroszkóp megjelenése „mikroszkópikus ízlést” eredményez, ami a festészetben az apró részletek igényes kidolgozottságában jelentkezik. Véleménye szerint „látható világ feltérképezésének” igénye nemcsak ennek a részletekre figyelő, anyagelvű festészetnek lehet a „háttérben”. A térképészetnek a tájképfestészetre gyakorolt hatását elemezve ugyanerre a következtetésre jut. A meghatározott „nézőpont hiánya”, ami jellemzi a németalföldi tájképfestészetet, vélekedése szerint azt jelenti, hogy nem az egyén személyes nézőpontja, hanem a világ szemlélete a lényeges. Így a látvány „térképszerű” leképezése analógiába állítható az „optikai” nézéssel.

¹ Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Corvina, Budapest, 2000

² A magyar kiadás előszavában foglalt mottójának megfelelően : „painters make paintings, not meanings”

Vélekedése szerint ehhez az „optikai” látáshoz, a látvány tárgyilagos leképezéséhez kapcsolható továbbá a németalföldi festészetben a festett szövegek jelentősége és mennyisége. A könyv utolsó előtti fejezetében ezért a festményen betöltött funkciójuk szerint külön osztályozza a képeken szereplő szövegeket és feliratokat.

Már bevezetőjében megemlíti, hogy nem vizsgálja a németalföldi művészet vallásos hátterét, minthogy ez - állítása szerint - nem segítené a hollandiai művészet értelmezését. Ne feledkezzünk meg róla: túlnyomó részben a keresztény hithez köthetőek azok az esetleges jelképek és jelentések amit az ikonológiai módszer tesz kutatás tárgyává, - Alpers pedig felvállaltan kerüli az ikonológiai interpretáció lehetőségét.

A dolgozatban többször ki fogok térni a könyv *„Hűséges kézzel és állhatatos szemmel”: az ábrázolás mestersége* című fejezetére.

Kutatási módszerem lényegében ugyanaz, mint Svetlana Alpersé; az eredeti képek alapos ismerete nélkül amennyire csak lehetséges én is a „körülmenyeket” szeretném sorra venni. Alpers könyve a korszakkal foglalkozó szakirodalomban alapvető műnek számít, ezért nagyon sokan hivatkoznak rá. A könyv megjelenése óta eltelt közel harminc évben az eltérő képértelmezési módszerek kapcsán kialakult vita nehezen követhető. „A teljesség igénye nélkül”: Norman Bryson, Eric Van Sluijter és Hanekke Grootenboer azok a szerzők akikre a továbbiakban hivatkozni fogok, mert műveikben konkrétan foglalkoztak az „Art of Describing” megjelenése óta a XVII. századi holland csendélettel.

A képrészleten látható, lebillenés határán egyensúlyozó tárgy nem egyedi jelenség. A Budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonában lévő két Heda képen is találunk ilyen jellegzetes, az asztal szélére tolt tárgyokat. Noha a tüzetesebb vizsgálódás, (és dolgozatírás) során kialakulhat az a fixa idea, hogy minden egyes XVII században festett németalföldi csendéleten azt a „hibát” kezdjük el keresni, ami igazolja a feltevésünket. Ha akarjuk, ha nem látnunk kell: a budapesti Heda képeken³ sem találunk mindent „rendben” a tárgyok körül. A hamburgi képnél két évvel későbbi, 1640-ben festett csendéleten a megkezdett sütemény mellett a Heda által több képen is megörökített gyöngyháznyelű kés, hámozott citrom és egy

³ Csendélet sonkával, nautilus kupával és ezüstdekanterrel 105x146,5 cm ltsz: 53.479
Csendélet sonkával, ezüstkancsóval és roemer pohárral 78x80,5 cm ltsz: 1025

citromkarika kap helyet a tányéron, aminek a *Prunkstillleben*⁴ tányérjához hasonlatosan a súlyelosztás miatt le kéne esnie az asztalról, vagy legalábbis a tányér mögött helyet foglaló tál peremének kellene a lebillenésben megakadályoznia. A másik, 1656-ban festett csendéleten az asztal sarkára vetett asztalkendő gyűrődéseinek elhelyezkedő tányér helyzete is bizonytalan, az asztal síkjához képest ferde, és ezáltal se citrom, sem egyéb csendéleti elem nem maradna rajta. A tányér vetett árnyékát, valamint a ránc formáit figyelve, nincs az a benyomásunk – hangozzék ez bármennyire is szubjektívnek – mintha az ón súlyánál fogva az a kendőre nehezedne. Az sem érthető, miért nem csúszik le a gyöngyház berakással díszített nyelű kés a tányérról.

Tehát nem csak az asztal szélére tolt tányér megjelenítése tipikus, hanem több példa is van arra, hogy a képen található csendéleti elemek helyzete ellent mond a fizikai törvényszerűségnek. Ez „hiba” lenne a képeken, pontatlan festői munka a németalföldi csendéletfestés ” leíró realizmusában”? Esetleg pontos, az alkotói szándéknak, a festői ideának minden tekintetben megfelelő ez a *Prunkstillleben* középső harmadában található részlet?

Minden a részletekben rejlik, olvastuk Alpersnél, és képzelem a festőt, ahogy – a művészettörténész szerző elgondolása szerinti kifejezéssel élve – „górcső” alá veszi a korban egyébként szinte minden csendéleten megismételt elemet, a spirálisan kanyarodó citromhéjat, a gyümölcs áttetsző húsát, hogy a gyümölcs viaszos felületének „mikrokozmoszát” a vásznon megjelenítse, miközben az egész beállítás „kibillen a képből”. Más esetben, ha a beállítás ezen része a festés ideje alatt amúgy rendesen az asztal lapján helyezkedett volna el, akkor később miért kerül „beljebb” a megfestés során az asztal széle úgy, hogy túlhalad a tányér súlyvonalán és így a „zuhanni kész” tányér ezenközben az asztal peremén gyűrődő és lelógó abroszra nyújtott, sötét árnyékot vet.

Mit jelenthet mindez? A csendélet nevét és egyúttal műfaji meghatározását is adó „csendben létező dolgokhoz” (*still lebende sache*) köthető általános elképzelésnek mennyire felel meg, vagy mond ellent ez a csendben létező, de ugyanakkor „holtpontra juttatott” vagy azon is túl helyezett csendéleti elem? A korszak festészetének gazdag ikonográfiai elemzései, valamint az ikonográfiai „iskolát” bíráló művészettörténeti tanulmányok sem foglalkoznak részletesen a lezuhanás előtti pillanatban megörökített tányérok problematikájával.

⁴ A „banketje” típusú csendéletek közé sorolható hamburgi Willem Claesz Heda kép holland címe: *Pronk Stillleven*. Az azonosíthatóság okán, valamint nem találván rá pontos magyar kifejezést, a kép címeként és műfaji meghatározásként is a „prunkstillleben” német szó használatára szorítkozom. A továbbiakban ezzel a kifejezéssel utalok elemzésem tárgyára, a hamburgi festményre. (A „prunkstillleben” szóösszetételben a pompát, fényt, nagyszerűséget és ebben az értelemben *stilust* is jelentő „der Prunk” szó után a „Stillleben” műfaji meghatározás áll.)

I.1 Szakirodalmi referenciák áttekintése

A XVII. század németalföldi csendéletfestészetét összefoglaló művében⁵ Willem Claesz Heda festői munkásságát több korszakra bontó *Ingmar Bergström* az oldalukra dőlt felborult edények következetesnek mondható ábrázolását az „instabilitás” megjelenítésére vonatkozó alkotói szándéknak tulajdonítja. Az általános elemzés után az általam vizsgált hamburgi képet mint „Heda kísérletét az extrovertáltságra” értelmezi. A képet tovább vizsgálva megállapítja, hogy a festő 1635 után a németalföldi társadalom felsőbb osztályának tárgyait festi meg, és sokkal több ilyen tárgyat fest meg, mint korábban. A képeken ezek a drága porcelán edények, ezüsttálak és ónkupák részben egymást takarva, általában három sorban és egymást részben takarva rendezi el az asztal síkján. Említést tesz a festmények kompozíciójának hangsúlyos vertikális vonalairól, amelyeket erősít az 1635 után festett képek álló formátuma is. A hamburgi kép feltehetőleg az első álló formátumú csendélet Heda munkásságában. Amiről Bergström érintőlegesen tesz csak említést: ekkor jelennek meg a képek középső harmadában, a sorokba rendezett tárgyak közül a szemlélőhöz legközelebb esően az ónperemre támaszkodó késsel, osztrigával, hámozott citrommal terhelt, asztal szélére tolt tányérok.

A Kinder Verlag által kiadott *Malerei Lexikon* összefüggést tételez fea a tányérok előtérbe kerülése, és az álló formátumú képek megjelenése között. A szócikk szerint Heda korábbi alkotói periódusa után szintén az 1638-ban festett Prunkstillleben a változtatás első példája.⁶

A csendéletfestésről írott esszéjében⁷ *Norman Bryson* alaposabb elemzését adja Willem Claesz Heda egyik, többek között asztal szélére tolt tányért is ábrázoló képének. Konkrét említést tesz a specifikusan elhelyezett tányérokra, amikor elemzésében egy *Jan Steen* képpel összevetve, azon véleményének ad hangot, miszerint mindkét kép, tehát a csendélet és életkép esetében is a *helyét elvesztő anyag-matéria* van megjelenítve. A szerző szerint a „monokróm”, kiderített, homogén háttér is elidegeníti, „téren kívül helyezi” a különböző tárgyakat.⁸

Tányérról nem, de hasonló jelenségről, az asztal peremén túl tolt gyümölcskosárról *Rényi András* ír „Egy kosár gyümölcstől a gyümölcskosárig”⁹ című írásában, ahol hermeneutikai elemzését adja Caravaggio Villa Ambrosiában látható gyümölcskosarának,

⁵ Ingmar Bergström: *Dutch Still-Life painting in the seventeenth century.*, Hacker Art Books. New York 1983 132.old

⁶ *Kindlers Malerei Lexikon*, Kinder Verlag Zürich 1967 109.old

⁷ Norman Bryson: „*Looking at the overlooked*” *Four essay on still life painting.* 1990, Reaktion Books, London

⁸ Willem Claesz. Heda munkásságában három tájképi háttérrel rendelkező képet ismerünk.

⁹ Rényi András: *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok.* Kijárat Kiadó Budapest 2008

és említést tesz Caravaggio a Londoni National Galleryben látható első „Emmausi vacsora” című képén található gyümölcskosaráról is, ami az asztal szélére tolva „közvetlen leeséssel fenyeget”. Rényi András megállapítása szerint az Villa Ambrosiában látható csendélet kosarának az asztalon, ill. kőlapon túlnyúló íve a személyes térbe hatol. „Kényszerűen azt tapasztalom hogy itt van, velem szemben”- írja.

*Hanneke Grootenboer*¹⁰ könyvének címdalán Willem Claesz Hedának a Rijksmuseumban őrzött csendéletének részlete látható, a lezuhanás határán lévő tányérokkal. A szerzőnek tulajdonképpen nem tárgya és nem módszere az ikonológiai megközelítés a XVII századi holland festészet kapcsán, mégis számos esetben közöl jelképi értelmezéseket az általa közelebbről vizsgált festők művei alapján. Az asztal szélének kompozíciós szerepét több esetben is hangsúlyozza, említést tesz az asztalperemen túlnyúló tányérokra, de a „holtponton túl helyezett” tányér jelentőségét nem tárgyalja.

Mivel a szerző Pieter Claesz és Willem Claesz „banketje” képeit együtt vizsgálja, fontosnak tartom megjegyezni, hogy Pieter Claesz is él az asztalperemen túlnyúló tányérok kompozíciós lehetőségeivel, esetleges „jelképiségével”, azonban egyedül Heda az, aki a leesés határán túlra helyezi az óntányért. A két festő stílusa egyébként meglehetősen közel áll egymáshoz.

Sajnos nem állt módomban Heda monográfiát kezembe venni, tudtom szerint nincsen. Az interneten található képek alapján a következő megfigyelést végeztem: Az 1635 után festett nagyméretű képeken mindig látható két tányér az asztal peremére helyezve, (néhány kép esetében több tányér „csúszik egymásra” de mindig két tányér köríve nyúlik túl az asztal peremén) és ebből az egyik majdnem minden esetben az általam vizsgált képrészleten látható tányérhoz hasonlóan „problematikus”¹¹.

¹⁰ Hanneke Grootenboer *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. University of Chicago Press, 2005 77.old

¹¹ „Nagy” képnek tekintem azt, amelyiknek egyik oldal mérete 80 centiméter fölötti. Ilyenek:

Still Life with Pie, Silver Ewer and Crab 1658 Frans Hals Museum, Haarlem

Breakfast Still Life with Blackberry Pie ?

Still Life. 1651 Collection of Prince of Lichtenstein, Vaduz 99x83

Still Life. 1650 Frans Hals Museum, Haarlem

Prunkstillleben 1638 Kunsthalle, Hamburg 118,4x97,5

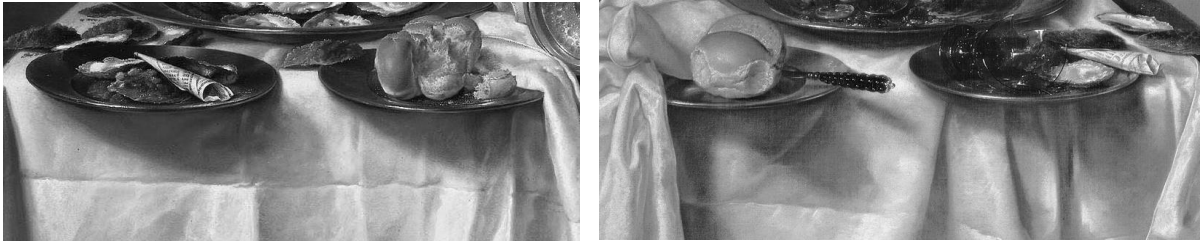
Breakfast of crab 1648 Hermitage, Sankt Petersburg

Ham and Silverware 1649 Puskin Museum, Moskow 97x80,5

Still Life with a Gilt Goblet 1635 Rijksmuseum, Amsterdam

Banquet Piece with Mince Pie 1635 National Gallery of Art

Still Life with a Lobster 1650-9 National Gallery, London 114x103



2. ábra: Példák a majdnem leeső tányérokra.
Still Life with a Gilt Goblet 1635 Rijksmuseum, Amsterdam és
Banquet Piece with Mince Pie 1635 National Gallery of Art, Washington képek részletei
További példákat lásd: függelék: „Heda-szabály”

A kisebb képeken kettő vagy több tányér van, az egyik az asztal alsó képszéllal párhuzamos oldalán, a másik a függőleges képszéllal szöget bezáró, „rövidebb” oldal szélére van tolva, így a két tányér átlósan helyezkedik el az asztal sarkánál. Ebből az észrevételből, az eredeti képek megtekintése után, a festő működésének helyszínén, levéltárakban végzett kutatómunka után sem biztos, hogy konkrét következtetéseket lehetne levonni. Az asztal vagy a tányér eltolódására, elmozdulására magyarázatot adhatna a *camera lucida* használata vagy a „tükrölencsés” vetítés alkalmazása. A vetített technika alkalmazásáról, régi mesterek titkos módszereiről *David Hockney* írt könyvet¹², de a fentiek figyelembe vétele után biztosan állítható, hogy nem egyszeri véletlen eredményezi a részleten látható helyzetet.

Komolyan feltételezhető, hogy Willem Claesz Heda bizonyos kompozíciós szabályok betartásával dolgozott, és feltehetőleg ezeket a munkamódszerére vonatkozó szabályokat saját maga állította.

A Heda-„szabály” kapcsán pedig jogosnak tűnik az a kérdésfelvetés, hogy ez a kép építés problematikájának egyszerűsítése, a képek középső harmadának hangsúlyos megoldása „tetszett” a festőnek, vagy nem kizárható: a tányérok tendenciózus ismétlésének szimbolikus jelentése (is) van.

¹² David Hockney: *Titkos tudás. A régi mesterek technikájának újrafelfedezése*. Officina '96 Kiadó, Budapest, 2003

I.2 Willem Claesz. Heda rövid életrajza. Heda és Willem Kalf

Willem Claesz Heda életéről kevés adat áll rendelkezésünkre, még születésének és halálának pontos időpontját sem ismerjük.

Az 1593-ban vagy 1594-ben született Heda apja, Claes Pieters Haarlem város építésze. A festő első szignált és datált festménye az 1624-es évszámot viseli.¹³ A szokásos tanulóévek után 1631-ben lesz tagja a Haarlemi Szent-Lukács cégnek. 1637-ben lesz (először) a céh vezető tisztségviselője, és fogadhat tanítványokat.

Egyik tanítványa saját fia, *Gerit Willemsz Heda*. 1665 után nem ismerünk Willem Claesz Heda szignóval ellátott műveket. Időskori arcképének, és az arról készült másolatnak is nyoma veszett¹⁴.

A korai műveken megtalálhatóak a különböző tipikus vanitas elemek: óra, törött pohár. 1635 után kezd el a Prunkstilllebenhez hasonló, nagyobb teret ábrázoló képeket festeni, a művek kompozíciója gazdagodik és összetettebb lesz. A korai képeken található vanitas-jelképek mellé ekkor kerülnek a velencei poharak, ezüstkelyhek, drága porcelánok. A vanitasról írott esszéjében *Jan Bialistocki* említést tesz arról, hogy a hagyományos vanitas jelképek a csendéletek elterjedésével kiürülnek, és új, a vanitas gondolathoz köthető tárgyak, csendéleti elemek veszik át a koponyák, buborékok, könyvek szerepét¹⁵. A Heda által festett 1624-es képen még a hagyományos vanitas toposzokat találjuk, amik a tizenegy évvel később készült képről eltűnnek.

Az új elemeket felvonultató vanitas-csendélet típus, a prunkstillleben-nek kialakítása *Willem Kalf* nevéhez köthető. A Kalf és Heda festette prunkstilllebenek között azonban jelentős különbségek mutatkoznak. Kalf inkább a *sötét háttér*ből bontakoztatja ki a luxustárgyakat, és ahogy Norman Bryson írja, szebb tárgyakat fest meg mint amit lát, az általa megjelenített cizellált ezüst szebben cizellált mint az ezüstműves munkája, anyagai szebb színűek, selymei fényesebbek. Heda szikárabban, arisztokratikus távolságtartással közelít a felsőbb osztály tárgyaihoz, a kiderített, „kivilágosodó” háttér előtt megjelenő csendéleti elemek inkább tárgyi mivoltukban válnak érzékelhetővé. Kalf sötétbe vesző tárgyaihoz képest Heda képén végig követhető a tárgyak körvonala. A részleten látható citrom tárgyalása kapcsán az eltérő ábrázolási módszerre még visszatérek.

¹³ Vanitas, Den Haag

¹⁴ A 84 éves mester arcképét Jan de Bray festi meg 1678-ban, ez az utolsó adat életéről.

Az arcképet 1741-ben Cornelis van den Berg másolja le egy rajzban, ennek a munkának is nyoma vész. In: *Kindlers Malerei Lexikon*, Kinder Verlag Zürich 1967

¹⁵ Jan Bialistocki: Régi és új a művészettörténetben. Corvina Kiadó, Budapest 1982 217.old

Willem Kalf katolikus, Willem Claesz Heda pedig református, és az utóbbi festő a legdrágább tárgyak megjelenítésekor is puritán marad.

A „monokróm” képekre jellemző kiderített, *világos tónusú háttér* Willem Claesz Hedanak tulajdonítható újítás a prunkstillleben műfajában.

I.3 A Prunkstillleben leírása. Az óntányér a holland otthonokban

A hamburgi Kunsthalleban látható kép előtérben egy kisasztal lapján egy nagyméretű ezüstitálba helyezett ezüstkancsó foglal helyet, az ezüstedények mellett, a kép bal alsó sarkában, a képet szemlélőhöz legközelebb egy törött üveg pohár látható. A kisasztalon a pohár és edények háttérében egy kékesen fénylő bőrkulacsot találunk. A kép szignatúrája: HEDA 1638, ennek az előtérben lévő asztalnak a peremén található. A képtér középső harmadát kitöltő, nagyobbik asztal bal oldalát barna terítő, jobb oldalát fehér damasztabrosz borítja, az asztal felénk közelebb eső részén, a kép vertikális felezésének közelében kettő tányér lóg túl az asztal peremén. A baloldali tányérra boruló ezüstkehely sötét szája a jobboldali, egy hámozott citrommal, egy fűszert tartalmazó összesodort papírtölcsérrel és egy vízcseppel „rakott” tányérra mutat. A tányérok mögött, az asztal falhoz közelebb eső részén, valószínűleg egy készlethez tartozó porcelánedényeket, arany és ezüst ötvösmunkákat, kupát, sőtartót, üveg poharat találunk. A kép centrumában lévő tálban fácánsült látható, bal felé zsemle, sült hal, jobb felé pedig olíva bogyók, tört és egész dió, osztriga képezik az edényeken és az asztallapon elhelyezett ételek sorát.

Az ételek és edények feltehetőleg a konyhából kerültek az asztalra, de a XVII. századi Hollandiában ennek a konyhának a mai konyhákhoz képest más jelentősége és szerepe volt. A korszakot tárgyaló és a németalföldi társadalom hétköznapi viszonyait bemutató könyvében *Paul Zumthor* a következőket írja: „A módosabb polgári házakban viszont magas rangra emelik a konyhát, és szinte templomnak, múzeumnak tekintik”.¹⁶ Néhány sorral később arról is említést tesz, hogy ezt a csillogó edényekkel berendezett konyhát ételkészítésre nem, vagy csak elvétve használják. A kanalat „sok kispolgár úgy tekinti mintha ékszer vagy ünnepi ajándék volna” és többnyire kézzel esznek (ennek jele az asztalra dobott abrosz), de óntányérból.

¹⁶ Paul Zumthor: *Hollandia hétköznapijai Rembrandt korában* Gondolat, Budapest 1985 54.old

A háztartás összes értéke úgy jelenik meg a festményen, mintha használnák-használták volna őket. A sótartóban só van, a pohárban sör, a tálakban étel, a terítón nincs „rend”.

A korabeli németalföldi háztartás szokásait figyelembe véve rendhagyó ez a rendetlen, kusza, fényűző luxus az asztalon. Edényeket látunk, amiknek nagy részéből általában nem isznak és nem esznek. Ezek szerint sohasem volt reggelik maradéka hullik a damasztra¹⁷, egészen máshoz van terítve, nem étkezéshez, és az is bizonyos, hogy nem a látható világ kíváncsi feltérképezése okán. Olyan tárgyakat látunk, amelyeket mindenki ismert. Olyan jelentéssel, amelyek vélhetően szintén közismertek voltak.

” Az értelem gyakran a tárgyak konvencionális jelentéséből ered, miközben a pompás formát megtartják”¹⁸ – írja Bialistocki, amikor a hagyományos vanitas jelképek „lecserélődéséről” tesz említést. Az asztalon látható edények és ételek egyaránt a luxuskategóriába sorolhatók. A fácánt például mind a mai napig a legfinomabb szárnyashúsként tartják számon, ennek megfelelően ma is ínycsalatnak számít. A hívság és hiábavalóság, vagyis a vanitas gondolatának megjelenítésére és érzékeltetésére a luxustárgyak a legmegfelelőbb dolgok.

A luxus önmagában véve vanitas jelkép.

A képen látható ételekhez visszatérve, a hamburgi képhez viszonyítva szerényebb antwerpeni Heda kép asztalán látható, az egészben lévő és felnyitott, darabokban heverő és morzsákká szétesett ételek Norman Bryson szerint a kereskedelem szerepére utalnak, mely által veszélybe kerül a háztartás – korábbi – morális értékrenden alapuló működése. A luxustárgyakat és gyümölcsöket fesorakoztató csendéletek kapcsán pedig megállapítja, hogy a németalföldi csendéletfestők (Willem Kalf és Jan Davidsz de Heem) által előszeretettel megjelenített gyümölcsök a nemesféműtárgyakhoz hasonlóan a luxuskategóriába sorolhatók, ezért nem lehet azokat más országbeli (Caravaggio csendéletére utal) gyümölcs csendéletekkel azonos módon elemezni.¹⁹

Tehát az eddigi vizsgálatok alapján jó okkal feltételezhető a csendélet moralizáló jelentése.

A kép részleten nem ezüst, hanem óntányér látható, amiknek értékét ma már nem mérhetjük a nemesfémek értékéhez. Abban az időben azonban, amikor az általam vizsgált kép készült, az ónnak egészen specifikus jelentősége és értéke volt. (Az óntányér speciális németalföldi jelentőségére a következő részben visszatérek.)

¹⁷ „Inkább éhen halnak csillogó üstejiktől és edényeiktől körülvéve - írja Sartre abbé - semhogy a legegyszerűbb olyan étel elkészítésére vállalkozzanak, amely megzavarná a háztartás rendjét” Lásd: Zumthor 55. old

¹⁸ Lásd: Bialistocki 217old.

¹⁹ A kereskedelem esetleges jelképeivel a dolgozat borsot tárgyaló bővebben foglalkozom. Lásd: *Four essay on still life painting*. 122. és 124. old

Gyártása technikai újításnak számított, akkori értékének érzékeltetéséhez elmondható, hogy később, megjelenése és elterjedése idején egy ideig például az alumínium is drágább volt mint a nemesfémek. A növekvő kereslet, a divat viszonylag magasban tudja tartani bizonyos termékek árát, a hagyományosan értékesnek tekintett, értéküket őrző anyagból készült termékekhez képest. Tehát több szempont alapján állíthatjuk: az ón bár feltehetőleg olcsóbb volt, azonban egy ezüstedényhez hasonlóan a féltve őrzött²⁰ polgári kincsek közé tartozott.

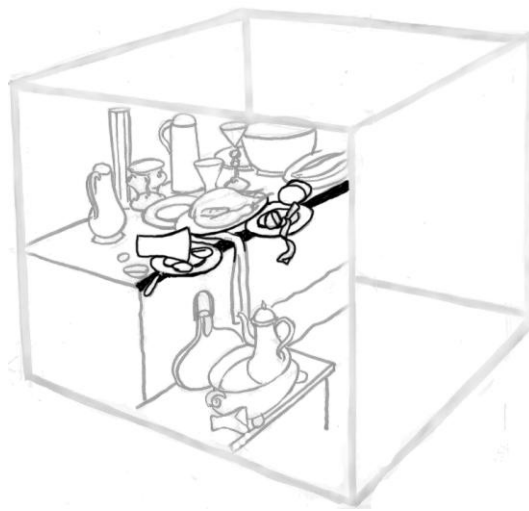
Az asztal szélére tolt, a lebillenés határán lévő tányér a moralizáló képi jelentést kell, hogy erősítse, tehát nem véletlen és nem tekinthető hibának sem. Ennek a még éppen le nem zuhanó tárgynak tehát szimbolikus jelentése van. Nem hagyható figyelmen kívül az, hogy a holland nyelvben létezik olyan metafora, amely kifejezetten az asztal alá eső tárgy hasonlatával él. A mai holland nyelvhasználatban használatos szólás: „Wat we ons voorgesteld hebben is onder de tafel gevallen”, - vagyis: *Amit elképzeltünk az asztal alá esett.* Vajon hogyan, miképpen függ össze e közmondás és az általam tematizált festői megoldás?

²⁰ Borsos Béla megállapítása: „Régebben a védekezés egyetlen módjának az óntárgyak nedvességtől és hidegtől való gondos- és valljuk meg hosszú időn át szinte kivihetetlen – megóvásában látták" Az írás az ónnak mint fémnek a károsodásával, az ónpestisnek nevezett jelenséggel foglalkozik, különös módon egybevág (a németalföldi éghajlatra kell gondolunk) a „múzeumnak hasznát konyha” elképzeléssel. In: Művészettörténeti Értesítő? Borsos Béla: A műtárgyak állapota és értéke 171.o

I.4 A tányér anyaga mint szimbólum

Miért van mindig „középen” az óntányér?

A Heda festette képeket nézve, az óntányér vagy az óntányérok tulajdonképpen nincsenek a pontosan a kép centrumában, nem az asztal síkjának és nem a kép átlóinak metszéspontjában találjuk azokat, hanem a „Prunkstillleben” képzeletbeli három dimenziós terének: a két asztal és a hátsó fal által meghatározott tér kubusának oldalsó lapjait csaknem középen „átdöfő”, vízszintes tengelyén fekszenek.



3. ábra: A Prunkstillleben „képzeletbeli” tere.

Ez a képzeletbeli tengely egybe esik a nagyobbik asztal peremével. Ezen a peremen túlnyúló tányér miatt a *teret* lehet érzékelni, ami a vetett árnyék irányában megjelenik *alul*, és elhelyezkedik a tányér *felett*, ugyanakkor külön tér tárul fel a zsúfolt asztalon a tányér *mögött*, és kijelöli a teret *elől* is, a képet szemlélő irányába. Egy hétköznapi módon az asztalra helyezett, annak valamely részén teljes terjedelmével helyet foglaló tányér esetében ez tér-érzékeltetés és tér-érzet nem alakulna ki.

A tányér „szétválasztja”, tagolja a teret és így a *formát*, az *anyagot* és a *név* jelentését egyszerre, egy háromdimenziós tér „közepén” kell értelmeznünk.

A képeket nézve azonban megállapítható, hogy a tucat számra megjelenített, jellemzően balról jövő fényben jobbra hajló árnyékot vető tányérok, ismétlődő ellipsziseikkel és a parabolához hasonlítható formájú sötét árnyékaikkal, fontos kompozíciós elemek. A

„képszerűsítésre”, a különböző méretű és tónusú foltok egymáshoz való viszonyára gondolva megállapítható, hogy a (kerek, lapos) tányértól eltérő formájú tárgyak esetében legalábbis problematikus lenne a festői felületeknek azt a kiegyensúlyozott viszonyát elérni, ami a Prunkstillleben kompozícióját jellemzi.

Mi az oka annak, hogy kivétel nélkül ön a figyelem fókuszában elhelyezkedő tányér anyaga – sohasem fa, porcelán, arany, ezüst? Willem Claesz Heda nem keres alkalmat festői kvalitásainak „megcsillogtatására” az asztal szélére helyezett tárgyak variálásával, a szürke ónon kívül nem jelenít meg semmi más anyagból készült tányért az asztal szélén, a képek középső harmadában, kvázi „középen”. A luxustárgyakat felsorakoztató asztalon erre nyilván lett volna lehetősége. Az ablaktáblák négyszögeinek tükröződését, a csendéleti tárgyak egymásra fényt vető felületeit előszeretettel ábrázoló festő számára izgalmas feladat lehetett volna egy leesés határán lévő finom művű, vékonyfalú üvegtárgy megfestése is, fénylő felületével és vetett árnyékával az abroszon, nem beszélve arról, hogy egy másik, nemesfémű vagy porcelánból készült tányér, amennyiben az asztal szélére van tolva, „hogyan közvetlen leeséssel fenyegetsen” sokkal egyértelműbb, „erősebb” jelentéssel bírhatott volna egy szimbolikus beállítás és egy moralizáló csendélet esetében.

A nyolcvan évig tartó németalföldi szabadságharc tulajdonképpen kezdetekor, 1564-ben a későbbi kormányzó Orániai Vilmos herceg egy kérelmező iratában²¹ önmagát „koldusként” (geuzen) határozza meg. A szöveg szerint az arisztokrácia viselhetne díszes ruhát, és ehetne másból, de amíg a spanyol elnyomás tart addig közösséget vállalva a néppel ugyanúgy fognak öltözni és olyan egyszerű ételeket fognak enni olyan egyszerű edényből (az óntányérról konkrét említés esik) mint a koldusoknak nevezett ellenállók. A szöveg szerint tehát a nemesség és az ellenállók összefogásának, a „nemzeti” ellenállásnak *jelképei* a dísztelen köpeny és az óntányér.

Okkal feltételezhető, hogy az 1564-es szöveg és a *banketje* képek óntányérjai között összefüggés van, és ezért nem lehet más, nemesebb fémből, drágább anyagból készült tányérokat találni a németalföldi csendéleteken.

A gyakori megjelenítés ellenére a gyümölcsöt tartó tányér anyaga, az ön többnyire hiányzik a mai keresztény és nem keresztény szimbólumtárak szócikkei közül. Nem meglepő, mert ellentétben a többi féművel (úgy mint: vas, ezüst, réz, ólom, arany) – az önhoz nem köthető bibliai esemény.

²¹ Marczin István szociológus, egyetemi tanár szóbeli közlése. Az irat a történetírásban az „*Adelskompromiss von Breda*” néven ismert. A szöveg elérhető a www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/WVO weboldalon.

Ennek ellenére az enciklopédia író *Filippo Picinelli Mundus Symbolicus*²² című könyvében (a fémeket szinte megszemélyesítve annak tulajdonságairól) a következőket írja:

AZ ÖTVÖZÖTTEKET SZÉTVÁLASZTJA, A VELE ÖTVÖZÖTTEKET MEGÓVJA A TŰZTŐL, A SZÉTVÁLASZTOTTAKAT ÖSSZEKÖTI, FORRÓN MÉG A KEMÉNYET IS TÖRI. A BRONZ MÉRGÉT MEGSZELIDÍTI, MEGHAJLÍTVA CSIKOROG, MEGADJA A TÜKÖRNEK, HOGY VISSZAADJA A FORMÁT”.

Picinelli szerint az ón latin neve: Stannum, Stagnum a görög ἀποχωρίζω-ból eredeztethetően elkülönítést jelent.²³ Az enciklopédia szócikkében a specifikus tulajdonságok ilyen alapos ismertetése feltételezi a fémművesség gyakorlása során szerzett szakmai tapasztalatokat. Tehát nemcsak a biblikus elemekhez hasonlítanak a hétköznapi fizikai világból vett tárgyakat, hanem „fordítva” is képeznek jelképeket: a valós fizikai tulajdonságokat veszik alapul, azokat felruházzák szimbolikus jelentéssel és így módon utalnak bibliai eseményre vagy keresztény erényekre.

A techné diktálta tapasztalat tesz szert jelképes jelentésre. Amikor a név gyakorlatilag azonos egy tulajdonsággal, és az a tulajdonság nemcsak valós, fizikai illetve kémiai tulajdonsága a fémnek, hanem egyúttal szimbolikus is, akkor az „elkülönítés”, „szétválasztás” nevet viselő fémből készült tárgy értelmezésekor ezt figyelembe kell vennünk.

A biblia nem említi a szürke, tompa fényű ónt, viszont igencsak sűrűn szerepel alkímista szövegekben. Az alkímiában gyakran használták a titok elfedésére a különböző fémeknek megfeleltetett bolygóneveket.

Amennyiben az ónnak a Jupiter bolygóval azonos jelét vizsgáljuk, megállapítható hogy a jel két részből áll. *Carl G. Liungman* szimbólumtára²⁴ szerint a körív a lélek, a személyesség szimbóluma, amit az anyag keresztje támaszt és emel.

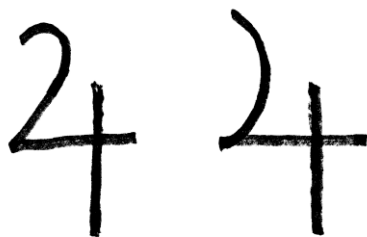
²² Filippo Picinelli könyvéről a *Katolikus Lexikon* enciklopédia címszavánál a többek között a következőket olvashatjuk: „a középkor után enciklopédiának számított Cesare Ripa: *Ikonológia* (1591) J. A. Commenius: *Orbis Pictus* (1685) és Filippo Picinelli: *Mundus Symbolicus* (1720) című könyve. Picinelli könyvére vonatkozó évszám kapcsán a lexikon téved, a könyv első kiadása 1635-1640 körül jelent meg, és számos későbbi kiadás ismert: Milánó 1653, 1687, Köln 1694, az Országos Széchényi Könyvtár tulajdonában pedig egy Velencében 1670-ben kiadott olasz nyelvű példány található.

A fordítás az interneten fellelt latin nyelvű példány szövege alapján készült. A könyvet lásd: <http://www.archive.org/search.php?query=Mundus%20symbolicus%20AND%20mediatype%3Atexts>
A könyv nem igazi *emblemata*. További kutatás tárgya lenne, de ha a könyv az 1600-as évek második felétől olyan elterjedt volt, mint az *Ikonológia*, akkor feltételezhető hogy széles körben, - így a festők által is ismert volt. Az ón és a bors szócikkének teljes fordítását a függelékben közlöm.

²³ A Picinelli által hivatkozott Szent Izidor *Etymologiae* című műve egyébként az első jelentős enciklopédia, amelyben keverednek az antik és a kora keresztény korhoz köthető elemek. 20 könyvből álló művében ugyanúgy az egész világot szándékozik feldolgozni, mint Picinelli.

Szent Izidor művét lásd: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Isidore/home.html>

²⁴ Carl G. Liungman: *Dictionary of Symbols*. 1991 ABC-CLIO INC.

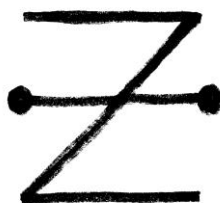


4. ábra: Az ón az alkímiában is használt, a Jupiter bolygóval azonos jelének variánsai

Témába vágó az a minden bizonnyal érdekes egybeesés, hogy a naprendszer legnagyobb bolygójaként a Jupiter is *középen* helyezkedik el a Nap és a tőle legtávolabb eső –immáron kisbolygónak nyilvánított - Plutó között. Jupiter mint főisten biztosítja a hierarchát, az intézményességet és az intézményesített hitet, ezáltal az egyén szellemi és vagyoni értelemben vett fejlődését, és a szabályok megteremtésével az egyént képessé teszi önmaga tökéletes uralására²⁵. A rendet és bőséget biztosító istennek megfeleltetett fémkorong Willem Claesz Heda képen élelmiszert tálal. Konzervek anyagaként az ón mind a mai napig „óvja a romlástól” az ételeket. Azonban véleményem szerint egy Jupiterhez köthető „bolygószimbolikának” nehezen feleltethető meg a Heda festette csendéleti elem.

Vizsgálva a hermetikus és alkímista irodalmat, sokkal megalapozottabbnak tűnhet egy a specifikusan ónhoz köthető szimbolika. Ehhez meg kell vizsgálni milyen szerepet tölt be az alkímiai szövegekben mint jelkép, és hogyan használják mint valós fizikai anyagot:

Egy másik, szintén az ónhoz köthető jel, amelyet az *elektrum* (arany és ezüst meghatározott arányú keveréke) jelölésére is használták az előző jelhez (lélek és anyag) hasonlóan két különböző szférát különít el és jelöl, ahogy Picinelli is írja: az „ötvözötteket szétválasztja”.



5. ábra: Az ón másik alkímiai jele

²⁵ A Jupiter jelképekről lásd: Jean Chevalier and Alain Gheerbrandt: *Dictionary of Symbols*. Penguin Books, valamint: *Szimbólumok Lexikona*. Larousse. Paris 2006

Hasonlóan értelmezhetjük a Heda képen az asztal lapján túlnyúló edényt, amely helyzetével tereket különít el és jelez: egyik félkör alatt a fényes damaszt, a másik félkör alatt a mélység, egyik mögött a zsúfolt asztal, másik előtt az üres, letisztult tér, amely legalábbis határos a képet néző aktuális terével.

Az alkímiai ismeretek egyfajta összegzését adó *Musaeum Hermeticum*²⁶ című könyv *Tractatus Aurus de Lapide Philosophorum* című fejezetébe beleolvasva, a következő dolgokat tudjuk meg az ón kapcsán:

A mercurius vivum – quicksilver, Quicklebendige, Quecksilber – az egyik alapvető alkímiai elem, illetve minőség nem azonos a higanyal. Az alkimista szövegekben – így a *Musaeum Hermeticum* szövegében is – egy megnevezett anyag nem minden esetben jelenti magát az anyagot²⁷. Így a szövegekben szereplő *stannum* sem feltétlenül azonos a fizikai ónnal, de ezzel együtt úgy tűnik, az ónnak jelentős szerep jut azoknak a *közvetítő* (intermediate) fémeknek – ásványoknak – a sorában, amikből a *mercurius vivumot* kell az alkimistának létrehozni. A feltehetőleg ónt is tartalmazó mercurius vivum tehát különböző fémeknek és anyagoknak a szubsztanciája. A mercurius vivum létrehozásához szükséges első alkímiai lépés, a „putrefactio”, a fémek és anyagok tényleges összeolvadása – összeolvasztása tulajdonképpen az addigi anyagi minőségük megsemmisülését jelenti, és ezért a műveletet az alkimista szövegekben a halállal állítják párhuzamba. Az alkímiai halál után a szellemi és lényegi Sulphur hozzáadásával keletkezik, „születik újjá” az immár élő fém. Ezért a név: mercurius vivum, argentum vivum.

A Minerális Testtel rendelkező és nem tökéletes Fémek sorában szerepel *Franciscus Mercurius van Helmont* 153 alkímiai aforizmája²⁸ között (31,33,34). Az aforizmak szövege szerint a tökéletlen Fém „könnyedén veszi fel” a Sulphurt. A folyamat véghezviteléhez a – feltételezhetően ezúttal a valós fémet jelentő – higany tökéletlen kicsapódása (párolgása) miatt *kifejezetten ón tartalmú keveréket ír elő*.(47). Az 56. aforizma szövege szerint tökéletlenül

²⁶ Lukas Jennis: *Musaeum Hermeticum*. Frankfurt, 1625

Latinul elérhető: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=b19884941

²⁷ Az alkímiai szövegek értelmezése kapcsán: „Például ugyanazt az anyagot hol egy mitikus figura, hol pedig egy elvont fogalom jelöli. Hol antropomorf alakban jelenik meg, hol egy állat, hol egy növény formájában, hol valódi ásványként, (...) hol önmagát jelenti, hol egy filozofikus értelmű absztrakt idea jelképe” (.....) „az egyik jel által jelölt tartalom a másik jel tartalmának oda-vissza forgatható metaforája” In: Farkas Attila Márton: *Az alkímia eredete és misztériuma*. Balassi Kiadó, Budapest 89.old

²⁸ F. M. van Helmont szövege megtalálható: <http://www.alchemywebsite.com/153aphor.html>

Az idézett aforizmak:

Aph. 31. Which are commonly reckoned fix, viz. Gold, Silver, Tin, Lead, Copper, and Iron.

Aph. 32. Of these, two are perfect; viz. Gold and Silver.

Aph. 33. The other four are imperfect.

Aph. 34. Of which, two are soft; viz. Tin and Lead.

Aph. 47. The first of which is, that the imperfect Metals easily admit Sulphur by not Mercury; except so far as they differ but little from it, by reason of their imperfect Coagulation; of which sort are Tin and Lead.

válva ki az előbbi keverékből az ón különös fehér fényel világít, némiképp megolvadt állapotában a legfényesebbként van definiálva fémek között.

Az ón alkímiai jelentősége tehát abban áll, hogy *közvetít* két különböző, a „putrefactio” előtti és az azutáni minőség között.

Közismert tény, hogy a higany arannyal érintkezve szobahőmérsékleten amalgámot képez. Hasonló tulajdonságokkal rendelkezik az ólom és az ón is, csak ezeket a fémeket melegíteni kell, hogy „magukba oldják” a nemesfémeket. A középkorban ezzel az eljárással „színítették” a bányákból felszínre hozott nemesfém tartalmú ásványokat, hogy szennyeződésmentes, tiszta nemesfémeket kapjanak. Aforizmájában erre az eljárásra tér ki van Helmont is. Tehát az ón oldatba viszi az aranyat, és oxidációs eljárással ebből a keverékből nyerhető ki a színarany. A többi fémhez képest ez a tulajdonság a „közvetítő”: erre csak a higany, az ólom és az ón alkalmas. Az ónon keresztül tisztul a tökéletes Fém. A második, általánosan fémhez köthető „közvetítő-átvivő” jelleg, hogy ehhez hő kell, vagyis a szilárd halmazállapotból folyékony halmazállapotúvá kell válnia, hogy a purifikáció után az anyag ismét megszilárduljon. Az ón szobahőmérsékleten nem folyik el, mint a higany és nem mérgező, mint az ólom és a higany, tehát egy étkező asztalra tehető.

Az ón a transzmutáció folyamatában középen helyezkedik el a halott minőség és az élő fém között.

Az óntányérnak, mint a közvetítő Fémből készült edénynek tehát - a fenti logika szerint - *középen kell lennie*, illetve lennie kell középen is.

Az alkímista szövegekben gyakran említik a nem hétköznapi, láthatatlan oldás-oldódás jelképeként a vizet.²⁹ A mercurius vivum egyik metaforája a tehát a látható, tiszta víz.

Anélkül, hogy a bölcsek kövének létrehozásának folyamatát megpróbálnánk végigkövetni, engedjük meg azt a logikai, és alkímiai szempontból is igazolt következtetést a Musaeum Hermeticum szövege alapján levonni, hogy a „szétválasztás” után, a transzmutációk folyamatában meg kell jelennie az oldódást-olvadást biztosító „tűz” ellentétének, a víznek is³⁰.

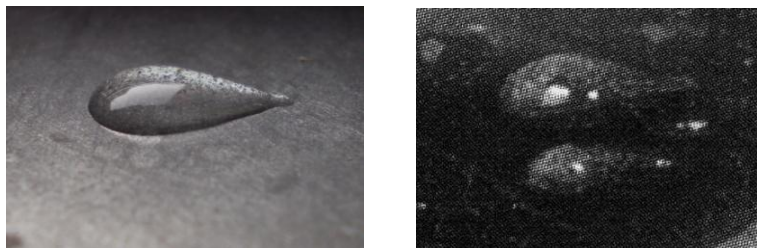
Ily módon jelenhet meg egy soha nem volt lakoma kincsekkel terített asztalán a lakomához, vagy látványreggelihez fölöslegesen kevés, a fémről hamar elpárolgó, de megfestve egy köztes lét felületén „örökre” tisztán maradó *vízcsépp*. Különös alakú, felületi feszültségének

²⁹ "The first preparation and foundation of this Art, is the solution [i.e., reduction] of the body into water, i.e., into quicksilver, and this they call the solution" a szövegrész magyar fordítása: „E (alkímiai) Művészet előfeltétele és fő alapja a test *vízzé* oldása (reductio) ami a mercurius vivum-á alakítás,(..)”az idézet szöveg részlet a Musaeum Hermeticumból. Lásd: <http://www.alchemywebsite.com/goldtrct.html>

³⁰ Az alkímiai rendszer duális oppozíciókra épít. In: Hoppál, Jankovics, Nagy, Szemadám: *Jelképtár*. Helikon Kiadó, Budapest 1990

eltúlzása egyedül a barokk stílus jellegzetes torzításaihoz mérhető, szabálytalan gyöngyhöz hasonlatos.

Nem gördül odébb, nem terül szét, a tompán fénylő felületen tükröződve megkettőződik. Ahogy az ón „MEGADJA A TÜKÖRNEK, HOGY VISSZAADJA A FORMÁT” Picinelli leírása szerint, úgy „nyújtja” a vízcsepp az ónnak, hogy „megadja a tükröt”.



6. ábra Fotó egy csepp önfelületen lévő vízről és Heda tükröződő vízcseppe

„A művészet nem egyszerűen utánozza a természetet, nem is a képzelet játéka, inkább az a techné vagyis mesterség, amelynek segítségével képesek vagyunk a természet értelmét kicsikarni.”³¹

Az alkímia, amelynek módszereiről a fentiekben érintőlegesen szó esett, az arany előállítása mellett, pontosabban az *Arany* előállításával együtt, a transzmutációk sorozatával szoros összefüggésben ugyanazt a célkitűzést vallja magának, (jelesül a Természet titkának kutatását) mint amilyen szándékot a fenti idézetben Svetlana Alpers tulajdonít a lencsék által szerzett ismereteket alkalmazó németalföldi leíró festészetnek.

Érdekes megjegyezni, hogy az alkímista magát művészetet szeretőnek, művésznek³² definiálja, a különböző szövegekben az alkímiát magát pedig „királyi művészetnek” nevezik. Ily módon az alkímista a nagy Mű létrehozását, (akár a festőművészek) a „Művészet” eszközeinek alkalmazásával tartja megvalósíthatónak. A forma, anyag és név térben való együttes értelmeződése kapcsán kijelölt alkímiai horizont ezek szerint fogalmilag nem esik messze egy idealisztikus festői programtól sem, és gyakorlatilag a világot leírni, feltérképezni, megfejteni, a világ titkát kikutatni, kicsikarni és azt *megjeleníteni* szándékozó törekvések sorában jelentős, a korszak tudományos kutatásával nagyjából együtt haladó mozgalomnak

³¹ Svetlana Alpers írja ezt Bacon művészetszemlélete kapcsán. Lásd: Alpers 127.old

³² A *Musæum Hermeticum* teljes címének részletében olvasható a „művész tanítványoknak” szóló ajánlás: „Musæum Hermeticum, omnes sopho-spagyricæ artis discipulos fidelissime erudiens, quo pacto summa illa veraque Medicina” Lásd továbbá a 29-es lábjegyzet szövegét.

számított. A mai tudomány által túlhaladottnak tekintett, annak alapelveinek nem megfelelő - részben az egyiptomi hagyományra, a katolikus hitre, és részben a kabbalisztikus hagyományra - építő alkímiai rendszer koherens és a maga korában nemzetközi rendszer volt. Azt, hogy a XVII. században még egy nevezőn lehetett említeni a későbbi természettudományt az alkímia művészetével, az a közismert tény bizonyítja leginkább, hogy számos természettudományos felfedezés alkímistákhoz köthető.³³ Tehát Hollandia „arany évszázadában” nem számíthatott ritka jelenségnek különféle alkímiai könyvek megjelenetése és olvasása. Hogy más példát ne említsünk, az egyik legjelentősebb misztikus, a paracelsusi princípiumokat (sal, mercurius, sulphur) értelmező *Jacob Böhme* műveit egy holland kereskedő, *Abraham Willemszoon van Beyerland* fordítja le és terjeszti az 1630 évektől, (tehát képünk megfestésének idejében !) holland nyelven³⁴. A „világ titkának kicsikarásán fáradozó” művészek a toleranciájáról méltán híres németalföldön találkozhattak az alkímiával, ismerhettek alkímistákat³⁵, mint ahogy az Alpers által gyakran idézett *Francis Bacon* is írt alkímiai tárgyú szövegeket. Az aranycsinálás álmát kergető alkímistákat bírálva említést tesz egy emberről, „And here wee call to Minde that we know a Dutch-man(!) that had wrought himself into the Beelefe of a great Person, by undertaking that he could make Gold”³⁶. Tehát közismertnek és mindennapinak volt mondható az alkímiai törekvés a Nagy Mű megvalósítására, a holland művészhez nemcsak a lencse, a mikroszkóp, keleti szőnyeg és egzotikum jutott el: az arany, az ón³⁷, az *Élő Fém* alkímista ideája szintén elérhető tudásanyag volt, befolyásolhatta a festők gondolkodását is.

³³ A 153 Alkímiai Aforizmát író Franciscus Mercurius van Helmont (1614-1699) fia Johannes Baptista van Helmontnak, (1579-1644) aki alkímiai kísérleteket is végzett. Nevéhez kötődik a szén-dioxid leírása, amit *Geist*-nak nevezett. Ezért hívják a gázt *gáz*-nak.

³⁴ Lásd: www.ritmanlibrary.nl/c/pub/av/av_32.html

³⁵ Baruch Spinoza igazolt egy transzmutációt. In: Kurt Seligman: *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*. Gondolat, Budapest 1987 114.old.

³⁶ „És itt idézzük Elménkbe, hogy ismerünk egy Holland embert, aki kimunkálta magát a Nagy Személyben való Hitében, vezetésével Aranyat tud csinálni.” A szöveg Francis Bacon *Sylva Sylvarum, or a Naturall Historie in ten Centuries* című művéből származik. A mű egyik része az 1627-ben Londonban kiadott, befejezetlen *Instauratio Magna*-nak. Lásd: www.alchemywebsite.com/bacongld.html

³⁷ Az olvadással, a halmazállapotot váltó-váltott önnal való találkozás általános jelenségnek számított, nem csak azért mert a céhek egy székházban működtek. Zumthor könyve szerint az önöntő mesterek házhoz jártak, úgy gyűjtötték be a sérült edényeket. Mivel az ón meglehetősen puha, (az edény ötvözetének 85-99% állt ónból) könnyen sérül, hajlik, törik. A javítás az önöntő mesterek esetében egy új, a sérülthöz nagyban hasonlító edény készítését jelentette. Az ón kb. 250 Celsius fokon olvad, míg a nemesfémek 900 Celsius fok felett, tehát könnyedén újra öntötték a tárgyat, nem kellett belőle fáradságos munkával újra lemezt csinálni, és abból domborítani ki az edényt, mint a komolyan sérült nemesfémekből készített tárgyak esetében. Az önöntők egy-két napon belül a „visszahozták” a saját jelükkel ellátott új edényt. Gyakorlatilag ez az egyik első” recycling” eljárás.

II. Ez a citrom nem az a citrom

Az „aranykorban” festett csendéleteknek, így a Heda festette kép részletének is egyik fő eleme a spirális formában tekeredő héjú, felvágott citrom. A prunkstillleben részletének esetlegesen bővebb vagy árnyaltabb jelentéstartalmának további vizsgálatához szükséges a tényéren helyet kapó citromot mint gyümölcsöt is, és mint jelképet is megvizsgálni.

Abraham Munting holland botanikus 1672-ben Amszterdamban kiadott könyvében³⁸ két különböző citromfajtáról ír, a limoenboom-ról (*malus limonie*) és a citroenboom-ról (*malus citria*).

A *citroenboom* valószínűleg a *citrus medica* (cedrát, vagy cedrátcitrom). Úgy tűnik ennek a keresztezése egy másik citromfajjal, a *citrum aurantium*mal (pomeranc, keserűnarancs) eredményezi a *limoenboomot*, az általunk ismert citromot. *Hendrik Munting*, a könyvet író Abraham apja alapította hollandiai botanikus kert, a „Groningeni Paradicsom” a maga korában Európa szerte híres volt, 1658-tól pedig a botanikuskönyv író fiú vette át a város erődítései mögött helyet kapó kert vezetését. A németalföldi botanikus kertek alapítása egybeesik az orangerie-nek, azaz a citrusfákkal telepített kerteknek egész Nyugat-Európában történő elterjedésével. A fákat azonban a mediterrán területeken sem közvetlen a földre ültették, hanem különböző edényekbe, hogy mozgathatóak legyenek. Már *Plinius* is cserépbe ültetett citromfákat említ *Naturalis Historie* című művében. Az ily módon ültetett fákkal ékesített kert a XVI-XVII. századi főnemesi kastélyok egyik fő reprezentációs eleme. A németalföldi éghajlati viszonyok mellett még cserépben is problematikus a mediterrán éghajlathoz szokott növények termesztése, így ezekhez a kertekhez és növényekhez köthető az első üvegházak kialakulása³⁹. A féltett növények hidegtől való megóvására szolgáló specifikus építményeket Európában először a hollandok kezdték igazán nagy méretű üvegtáblákkal borítani, és Európa más országaitól eltérően nem nyílt tűzzel, hanem központi fűtéssel fűteni. Az ilyen üvegházakkal rendelkező kertek létrehozása és fenntartása természetesen főúri luxus volt. Talán érdemes mindehhez hozzáfűzni, hogy ez idő tájt Németalföldön az uralkodó ház tagjait az Orániai- Nassau Ház adta, amely ház címerének alsó vágásában háromfelé ágazó citrus található.

³⁸ A könyv pontos címe: *Waare oeffening der Planten*. A citrom a könyv elején, a /cap 2 fol 6 fejezet alatt található meg. A könyvet lásd: [/caliban.mpiz-koeln.mpg.de/munting1/high/IMG_4051.html](http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/munting1/high/IMG_4051.html)

³⁹ A kertek történetének egyik „kiemelkedő” szakasza az 1620 táján kezdődő, és 1637-ig tartó tulipánőrület, ami a fejezet tárgyalta gyümölcsöz, a citromhoz csak annyiban kapcsolódik, hogy a kertekben egy vírusfertőzés miatt létrejött növényvariáns „nemesítésének” és termesztésének kísérlete zajlik.

Mi az oka annak, hogy többnyire nem elégszenek meg azzal, hogy egy az egyben fessék meg a sárga, rücskös héjú gyümölcsöt? Miért csak a citrom van ily módon hámozva, és a másik citrusféle, a narancs nincs, holott nyilván ismerik, és - ahogy azt fentebb jeleztem - bizonyos keretek között termesztik is? Ma nem úgy nézünk egy citromra mint 1638-ban Heda a tárgyalt kép megfestése idején. Például nem jut eszünkbe körbe - körbe vágni a gyümölcs héját, hogy a levágott részen csak kevés gyümölcshús maradjon, aztán a gerezdekre osztott, nedves, félig áttetsző húsú gyümölcsöt magunk elé helyezni, mondjuk egy reggeli közben oly módon, ahogy egy 350 évvel ezelőtt készült „banketje” kép azt ma a nézővel láttatja. Nehéz kitalálni: a megfestésen kívül mi másra lehet használni az ily módon előkészített, hámozott citromot. A hollandul „sineappel”-nek, kínai almának nevezett narancs, ami ugyanúgy alkalmas lenne a „többszörös felület”, bemutatására, az egzotikum és luxus „megjelenítésére” a csendéleteken lényegesen kevesebbszer van ábrázolva mint a citrom. A spirálisan tekeredő héj egyértelműen a citromhoz köthető, és nem a narancshoz.

A fentiek alapján megállapítható, hogy a XVII. századi Hollandiában a citromot nem nagymennyiségben, de termesztették⁴⁰. A citromfa divatos volt, és bizonyára kitüntetett figyelemben részesült, „ünnepelt” növénynek számíthatott⁴¹.

Milyen citromot látunk tehát a XVII.- században készült németalföldi csendéleteken?

Holland üvegházban termelt citromot, vagy tényleg valamelyik kikötőből az asztalra került déli csemegét? Az 500 év csendéleteit bemutató kiállítás katalógusában⁴² *Jan van den Hecke* 1652-ben készített csendéletét elemezve *Corinna König* megállapítja, hogy a képen szereplő citromnak, mely friss citromfa ággal és virággal együtt szerepel a képen, egy németalföldi orangerie-ből kell származnia. Ennek ellenére az említett katalóguson belül többször is egzotikus gyümölcsként határozzák meg a citromot, mint a korszak csendéleteivel foglalkozó könyvek általában. De akár holland, akár egzotikus gyümölcsöt látunk az óntányéron: a hétköznapi holland étrendben nem szerepel gyümölcs. Zumthor könyvében hosszasan olvashatunk a nemzeti eledelnek nevezhető ételről, a hutsepot-ról, továbbá a halról, sajtról, kenyérről, de hogy a holland hétköznapiokban gyümölcsöt fogyasztottak volna, arról nem esik szó.

⁴⁰ A nem őshonos gyümölcsök termesztéséről írja Zumthor: „Mindenkinek szívügye, hogy saját termésű gyümölcse legyen. () Sok műkedvelő kertész fából készült melegházakban sárga és őszibarackfát próbál nevelni, () a növények szeretete a természet megfigyelésének belső hajlamával párosul. Kézikönyvek és tudós tanulmányok egész halmaza áll a kerttulajdonosok rendelkezésére, mint például Jan van der Meurstól az *Arboretum Sacrum*, amelynek három kötete 1643-ban jelent meg.” (61. old)

⁴¹ „Vegyük a citromot, az egyik tárgyat amit a hollandok szívesen néznek.” Alpers 113.old

⁴² *Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben aus fünf Jahrhunderten*. Herausgegeben von Martina Sitt und Hubertus Gaßner. Himmer Verlag, München 182.old

II.1 A citrom XVII. századi jelentősége és jelentése

A fogyasztásra kevésbé alkalmas, és a németalföldi képeken ritkábban ábrázolt *citrus medica* képezte és képezi ma is az alapanyagát különféle édességeknek, likőröknek, parfümöknek, továbbá a citromsavat is ebből a gyümölcsből nyerik ki. A limoenboom gyümölcse csemege, ételt és italt lehet vele fűszerezni. A Heda festette csendéletrészleten látható citromfélék hasznosítása a korban tehát elég sokrétű.

A „citrom” szócikk gyakran szerepel a különböző jelkép és szimbólumtárakban.

A „hasonlóságon alapuló metafora” kategóriájában a nehezen romló, sokáig elálló, eltartható citrom könnyen lehet a kitartás, a hűség, az állhatatosság jelképe. Talán a citrom sokoldalú használatának köszönhető az is, hogy a különböző kézikönyvekben elég sok, egymástól különböző jelentést tulajdonítanak neki. Számos ilyen könyvbe beleolvastva azonban a jelképi meghatározások azt az érzetet keltik, mintha a citrom mindegyik képen mást-mást jelentene. A teljesség igénye nélkül közlök néhány, a citromról írt jelképi meghatározást: „Feltehetőleg szimbolizálja az ember földi jelenlétét, a szellem keresését az anyagi burokból történő szabaduláshoz.”⁴³ A citrom jelképezheti: „az istenséget, a hitet, az egyházat és Krisztust magát, a jótékonyság elvét, és Istent mint jótévőt”.⁴⁴

Egy másik szerző szűz Mária attribútumaként említi, de véleménye szerint jelképezheti Jézus tövisszorosóját is, valamint a megváltást, és hűséget a szeretetben⁴⁵.

Egy harmadik szerző szimbólum lexikonjában a következőket közli a citrom szócikke alatt: Mivel télen virágzik és hamar hozza gyümölcsét, virágzik és zöldell, a citrom jelképezheti az életerőt, az örök életet, és éppenséggel magát az életet is⁴⁶. Ugyanez a szerző (*Carstien Luyckx* 1660-ban készített festményét hozva példaként) a *félbevágott* citromot a barokk csendéleteken mint vanitas-szimbólumot definiálja, azaz a hiábavalóságnak, a szépség és minden földi dolog mulandóságának jelképeként tárgyalja.

Egy magyar szimbólumtárban örökzöld növény terméseként a termékenység és élet jelképeként van meghatározva.⁴⁷ Az egzotikus, de savanyú gyümölcs, az édes gyümölcsök és finom ételek mellé téve „megkérdőjelezi az élvezeteket”⁴⁸, így megint vanitas motívum. Végül, de nem utolsósorban Plinius munkájához köthető az a több helyen is olvasható

⁴³ : Silvia Malaguzzi írja egy Heda festményen látható spirálisan göndörödő héjú citromról. *Der Gedeckte Tisch. Esskultur in der Kunst* Parthas Verlag 2007 174.old

⁴⁴ Lásd Malaguzzi 247.old

⁴⁵ Lucia Impelluso: *Nature and its Symbols*. Getty Publications, Los Angeles, 2004 137.old

⁴⁶ Hildegard Kretschmer: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Philipp Reclam jun, Stuttgart 468. és 469.old

⁴⁷ Szimbólumtár. Szerkesztette Pál József és Újvári Edit. Balassi Kiadó Budapest 1997 90.old

⁴⁸ Spiegel Geheimne Wünsche Hirmer Verlag München Dorothee Gerkens írása 84.old

vélekedés, hogy a citrom gyakori ábrázolása annak is köszönhető, hogy a citrom megvéd a mérgektől.

A fent közölt jelképi meghatározások sokfélesége legalábbis zavarba ejtő. Tegyük fel, hogy a citromot jelképként, tehát valaminek a metaforájaként értelmezzük. A szillogizmuson alapuló *metaforát*, ami a korban felettebb elterjedt – és a fenti szimbólumtárakban hivatkozásként, forrásműként használt - korabeli szimbólumtárak, és emblémakönyvek logikai alapját adja, *Emanuele Tesauro* az *Arisztotelészi Messzelátó*⁴⁹ című művében *szellemes* műfajnak nevezi, és nyolc különböző fajtáját különbözteti meg. Művében példákat is állít a *különböző típusú hasonlatokra*. (A „hasonlósági” metaforát pedig további tizenegy, „nem tudós és nem rejtett” metaforára bontja.) Ebből az derül ki, hogy egy dologra alkalmazott metaforák létrehozásának sajátos logikai alapjai vannak, és az egyéni szempontok alapján még továbbiak lehetnek. A jelképiség létrehozásakor ezt a hasonlóságon alapuló „szellemes” metaforát kontextusba kell helyezni, hogy alkalmas legyen arra hogy „absztrakt gondolatot, eszmét *vizuális* és verbális formában konkrétan”⁵⁰ a befogadó, néző vagy olvasó számára megjelenítsen.

Nyilvánvaló, ez a képi kontextus határozza meg egy-egy tárgy, jelen esetben a citrom jelentését, de a fentebb olvasható kategorikus meghatározások a különböző képek elemzésekor véleményem szerint túlzóak, az ikonografikus módszer karikatúrái.

Esszéjében Norman Bryson is kitér arra, hogy nem lehet - esetünkben az olasz vagy spanyol csendéleteken látható citromokhoz köthető jelentéseket a németalföldi csendéletek elemzésekor alkalmazni.

„A figyelmes szem csemegéjeként” a látvány gazdagságáért megfestett, a héjat, gyümölcshúst ábrázoló, így a „többszörös felület” megmutatásának igényével festett csendéleti motívumként Svetlana Alpers is említést tesz a holland csendéletek citromábrázolásairól.⁵¹ Szerény véleményem szerint ennek ellentmond gyümölcsök ábrázolásának rendkívül nagy száma. A citromot olyan sokan és olyan sokszor festették meg, hogy az már nem lehet a szem számára „csemege”.

A fentiek alapján a citromnak vagy általános, vagy egy-egy kép elemzése esetén konkrétabb, de teoretikus meghatározását lehet csak megadni.

Az óntányér helyzete kapcsán már említést tettem holland nyelvben létező kifejezésről, így érdemes említést tenni a gyümölcs mint metafora kapcsán használatos "vrucht és vruchtbaarheid" kifejezésekről. A magyar nyelvben a gyümölcs főnévből is képezünk a

⁴⁹ Emanuele Tesauro írását lásd: *A barokk*. Fordította, szerkesztette Bán Imre. Gondolat Kiadó, Budapest, 1963

⁵⁰ Szimbólumtár. Pál József: Előszó 16.old

⁵¹ Alpers 113.old.

holland szópárhoz hasonlóan szópárt, azaz gyümölcs-gyümölcsöző, a holland nyelvben képzett szó fordítása azonban inkább a „termékenység” szavával egyezik. *Corinna König*⁵² szerint az orangeriekben termesztett gyümölcs a gazdagságot és jólétet demonstrálja. Amennyiben a citromot németalföldön termesztett gyümölcsnek fogadjuk el, úgy biztos helyet foglalhat az általam tárgyalt Heda képen látható luxustárgyak sorában. Az eddigi vizsgálódásaink alapján a Prunkstillleben kis részlete akár nemzeti színezetet is ölthet: jelképezheti a spanyol elnyomás alól felszabadult németalföld szabad céheit és iparát(óntányér), valamint a holland kormányzat alatt véghezvitt fejlesztés és munka eredményeként (a spanyoloktól visszavett és a tengertől elhódított földeken) az éghajlat dacára termesztett déli és egzotikus gyümölcsökkel a mezőgazdaságot⁵³ (citrom).

II.2 A „realista” citrom

A németalföldi csendéletek festői kvalitása és módszere kapcsán az interpretációk - ilyen Alpersé is - egyfajta realizmust emlegetnek. A művészettörténész *Eddy de Jongh* által bevezetett és sokak által vitatott „látszatrealizmus” kifejezést az alábbiak tekintetében pontosnak találom. Nem a valóságú ábrázolás mögötti jelképes tartalom miatt, hanem a különböző németalföldi festők „realizmusa” közötti különbség okán.

Az általam vizsgált részlet festésmódja felidézi ugyan a szigorúan vett naturát, de jobban megfigyelve a felület eléggé absztrahált egy „igazán realista” festmény felületképzéséhez képest. Heda meglehetősen szikáran festi meg a képet, így a citromot is, a spirálisan levágott citromhéj végén található „csücsök” megfestése kelti fel a gyanút, hogy ez a gyümölcháj még sincs olyan alapos módon ábrázolva, amint azt lencsék képe alapján készül, vagy csak egyszerűen a részletekbe menő rajzok alapján gondolná az ember. A citromhéj csücskét csak kettő, egymás mellé rakott felfénylő sárga folt jeleníti meg, az olajfesték is csak éppen annyira vastag, hogy egy „picit” traktálni lehessen. A kortárs Willem Kalf citromai esetében, érezni a lédús déligyümölcs tömegét, és a héj, hús, az anyagminőségek közötti érzékletes különbséget. Másképpen: „Kalf citromai” nem csak a kutató „tekintet csemegéi”, hanem az

⁵² In: *Spiegel geheimer Wünsche. Stillleben aus fünf Jahrhunderten*.182.old

⁵³ A holland mezőgazdaság és üvegházi növény termesztés kapcsán megjegyzem: E dolgozat írása idején 2010 nyarán, Magyarországon, hollandiai üvegházakban termesztett import paradicsomot árulnak a Velencei Tó mentén.

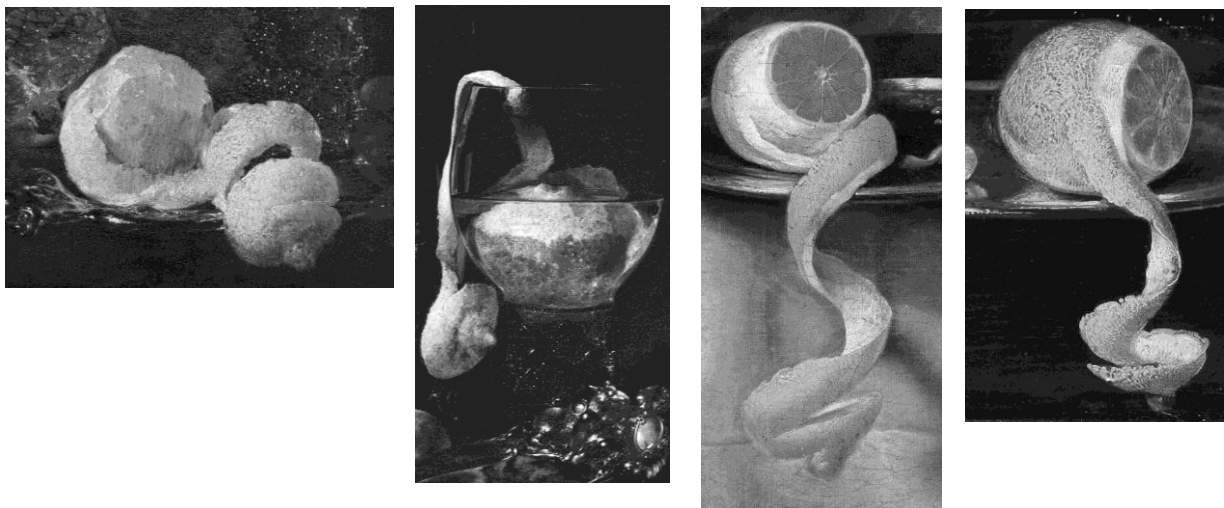
által festett citromokat nézve szinte érezni a savanykás ízüket szájunkban. Ehhez a festői minőséghez képest a részleten megjelenített citrom: száraz, ízetlen.

A vizsgált részleten látható citrom „csücskétől” feljebb emelve a tekintetünket, mintha a legöndörödő citromhéj se lenne valahogy a helyén, nehezen hihető az ív, amit a gyümölcs alól kikanyarodó és aztán a tányér pereménél lebukó héj szalagja rajzol. Törésnek kellene lennie a héj által takart részen a héj és a gyümölcs teste között.

A kísérletképpen reprodukált csendéletrészlet beállítása közben azt tapasztaltam, hogy amennyiben a citromhéjnak át kell érnie az óntányér meglehetősen széles peremét, több - a képrészleten látható szélességű - héj „tekerhető” vissza a gyümölcsre, mint amennyi ráfér.

A citrom (mint ahogyan az előzőekben meg láttuk) ábrázolásának gyakorisága oly mértékű, hogy a németalföldi csendéletek nélkülözhetetlen elemének mondható. Feltételezhető, hogy a meglehetősen nagy számban megfestett citrom miatt, egy-egy komplexebb beállításnál - ilyen a Prunkstillleben is - nincs szükség konkrét, kézzelfogható modellként a citromra. Bizonyos dolgokat egy festő fejből fest.

Festők sokaságától, *Gian Paolo Lomazzotól Ad Reinhardtig* olvashatunk arról, hogy a megfestendő kép „*már megvalósult az ideában*” (Lomazzo). Ha ismerjük a formát, és tudunk festeni, nincs szükség az ábrázoláshoz a tárgy aktuális, materiális jelenlétére.



7. ábra: Willem Kalf és Willem Claesz Heda által festett citromok.
Balról jobbra haladva: Willem Kalf, a kép a Boymans Museum tulajdona
Willem Kalf, Szépművészeti Múzeum, Budapest
Willem Claesz Heda, Kunsthalle Hamburg és Rijksmuseum Amsterdam

Feltételezem, hogy Willem Kalf citromaihoz képest a Heda festette citrom azért is tűnik kissé sematikusnak, mert nem egy tényleges citrom képe.

Kalf „játszik” a citrommal, a csendéletek elemeként más-más kontextusban jelennek meg és amennyire csak lehet a látványt „gazdagítva”, amíg Heda az ugyanolyan módon hámozott, ugyanolyan helyzetben lévő citromot „ismételi”.

Heda festészetében toposznak tekinthetők az asztal szélére helyezett tányérok is, ahogyan arról a „*Hol a helye egy óntányérnak?*” fejezetben már említést tettem. Azt gondolom, az óntányér sem az az elem, amit egy Heda kvalitású festő – itt a mesterségbeli tudásra gondolok – minden egyes esetben beállítás gyanánt az asztal szélére kényszerül rakni, ráadásul rögtön kettőt egymás mellé.

Valószínűsíthető, hogy „sokszorosít”: tányérról tányérra, pontosabban képről képre haladva ismétli a fontosnak tartott kompozíciós elemet. Ehhez nem kell a tárgy, elég az előző kép mint „minta” is. Ezt az elképzelést támasztja alá a citrom problematikus hosszúságú héjának problematikus árnyéka. Nem tekintem teljes mértékben bizonyítottnak, de alapos a gyanú, hogy a vetett árnyék is „fejből van festve”⁵⁴.



8. ábra: A hungarocell reprodukció és a „Prunkstillleben” részlete.

Tovább vizsgálva Heda festményrészletét felfigyelhetünk a zsemle által vetett árnyéokra, ami - noha a zsemle rálóg a tányér szélére - nem fut be a tányér pereme alá, pontosan a tányér

⁵⁴ Nekem legalábbis nem sikerült elérnem, hogy a citrom árnyéka oly módon „fusson be” a héj alá, ahogyan az a Heda festette kép részletén látható. A kísérletnél a tányér vetett árnyékának formáját vettem alapul.

peremét elérve végződik. Az árnyék megfestésének módja, (amit részletesen a következő részben tárgyalok) , a citrom anyagszerűsége, az árnyékok formája és elhelyezése alapján valószínűsítem, hogy a „Prunkstillleben” kis részletét a festő szakmai tudására és vizuális memóriájára hagyatkozva modell nélkül készítette el.

II.3 Festészettechnika és képértelmezés

A részlet jó minőségű reprodukcióján látszik, hogy „előbb volt az árnyék” aztán a citrom, sőt előbb volt az árnyék a damasztterítónél is, tudniillik a héj van, és a terítő van utólag, vastagabban festve. A kép felületét vizsgálva látható, hogy a vastagabban festett területeken a festék anyagában az évszázadok alatt finom repedések keletkeztek, ami a vékonyan festett árnyékos részokről nem mondható el.

Az árnyék nem a tárgy ábrázolása után került a felületre, nem a forma, az anyag, és a „fény” megfestése után lett megjelenítve, a damasztabrosz esetében nem az ólomfehér fedőfestésre van „ráhúzva”, hanem ki van hagyva a helye. A vászon szövése, és minimális változtatásokkal a színes aláfestés, az „imprimitúra” látszik, ha az árnyéokra nézünk. Az alapozás utáni textúra és azon a vékony festékréteg eredményezi azt a felületet, amit mi árnyékként érzékelünk. Az optikai látás elvének pedig ellentmond, hogy egy látvány, (ami jelen esetben egy csendélet beállítás) szemrevételezését az árnyékos területek, a vetett árnyék „körülhatárolásával” kezdjük. A kép pedig az árnyékot jelentő halványan színezett alaprétegből „bomlik ki”. Erre, a szakirodalom szerint Willem Claesz Heda alkotói gyakorlatában szürkés-okker színű alaprétegre kerül fel a fedőfestés, a színek közötti kontraszt miatt pedig minden esetben hagyott nyom „térbe”kerül. Ezért van a dolgozat elején a Székely János mottó: *a kép hátulról épül előre*, és hátulról még hátrébb, ha a halvány aláfestésen sötétítünk. A XVII. századi holland csendéleteken a festményfelületek meghatározott részein ez az aláfestés szinte minden esetben érzékelhető. Véleményem szerint ez a festői módszer számos megközelítéssel nem egyeztethető össze. Ahhoz hogy valami *de facto* leíró legyen, nem alkalmas a szürke, halvány okker, vagy zöldes aláfestés, háttér. A puszta megfigyelésre a fehér alapra készülő vonalas rajz alkalmas. A rajz plasztikus, a legapróbb részleteket is érzékeltetni lehet, de síkban marad. Bármennyire is érzékelhető például a Heda képeken a tárgyak térbeli felépítettsége, és figyelhetők meg apró részletek, a színes alapra húzott vonal rögtön térbe ugrik, és ettől a térbeli játéktól lesz a kép

„élményszerű” (Wöllflin). A XVI. századtól kezdve ebben a hátulról épülő térben mozog munka közben minden festő.

Emiatt a sajátos „tér építés” miatt következik be a festészetben az ami katartikus, hogy a festő bármennyire is ragaszkodik adott esetben a látványhoz: mindig „túlmeleg” a megfigyelésen⁵⁵.

A perspektíva, pontosabban a perspektivikus látás és a „realista” ábrázolás közti viszonyt tárgyalja kitűnő munkájában *Hanneke Grootenboer*⁵⁶. Megállapítja, hogy a perspektíva nem valós, a festményeken keltett perspektivikus hatás nem feleltethető meg a valódi perspektívának. Egy „jól megfestett” tárgy az, ami felkelti a figyelmet, és a perspektíva az, ami befelé viszi a tekintetet. Erről a működésről tesz említést Rényi András is: a „hamis” perspektíva megjelenítése, az illúzió keltés miatt egy festőnek a „torzítás szabályai fölötti szuverén uralma szükséges.”⁵⁷ A festő tehát „torzít”. A „torzítás” szabályait pedig nagymértékben a szín, a pigmentek, a festmény alapjának a tulajdonságai határozzák meg.

A néző „nem néz a festmény feltáruló mélységeibe”, a kép terének mélységét – Heda esetében különösen - a különböző síkokba rendezett tárgyak jelzik, a mélységgel nem a tér, hanem „a behatárolt tárgyak szembesítenek”⁵⁸ Az elkészült kép szemrevételezésekor tehát nem hátulról kifelé, hanem a fordítva, a kép „anyagszerű” felületein és részletein elidőzve, a tárgyak konkrét formáit értelmezve befele halad a tekintet. A festő eléri célját.

De egy festmény értelmezéséhez nélkülözhetetlen, hogy „lelássunk” a „színes” alapig.

⁵⁵ A metaforán alapuló gondolatiság és a festészet viszonya kapcsán fontosnak tartom megjegyezni: német és olasz nyelvterületen tradicionális festészettechnikára vonatkozó és a mai napig használt terminus: az *inkarnat*, illetve *incarnatio*. A színes alapra először a kontúrt, illetve az alak árnyékos részét festik fel. Az inkarnat a „testszín” felvitelét jelenti. Az anyagszerű festészet alapvető módszeréről van szó, az inkarnathoz kapcsolható fogalmiság - úgy tűnik - nem játszott szerepet a magyarországi művészetben. Ennek a „térbeli megvalósulásnak” ami a barokk festészetre jellemző, és ennek az „átlényegülésnek” kellett, hogy legyen metafizikai értelmezése. Ilyen pl. *Otto van Veen: Physicae Theologicae Conclusiones* könyve, amit 1621-ben adtak ki, van Veen tudta nélkül. A könyvet alkímista és okkult vonatkozásai miatt betiltották, és 1623-ban együtt égették Jan Baptist van Helmont munkájával. Otto van Veen (1556-1629) holland festő, négy éven keresztül tanítványa volt Rubens. Szerzője a *Quinti Horatii Flacci emblemata* (1607) *Amorum emblemata* (1608) *Amoris divini emblemata* (1615) című emblémakönyveknek. A témáról bővebben lásd: *Tine Meganck* írását a *Rubens: A Genius at work* című könyvben. Szerző: Joost Vander Auwera, Lannoo International 2008

⁵⁶ Hanekke Grootenboer: *The Rhetoric of perspective: Realism and Illusionism in the Seventeenth- Century Dutch Still-Life Painting*. University of Chicago Press, 2005

⁵⁷ A lebillenés határán lévő tényér véleményem szerint szintén a festő szuverenitásának jele. Nem véletlenül, hanem *valamiért* „torzít”. Rényi András írását lásd: www.renyiandras.hu/index.php/tanulmanyok/rembrandt/a-tekozlo-fiu-hazaterese

⁵⁸ Hanekke Grootenboer: *The Rhetoric of perspective: Realism and Illusionism in the Seventeenth- Century Dutch Still-Life Painting*. University of Chicago Press, 2005 45.old

III A bors és a papírtölcsér

A feltehetőleg Kelet-Indiából importált fűszert egy összesodort papírtölcsér rejti. Több Heda képen megtaláljuk ezt a leginkább általa megjelenített csendéleti elemet, és az életműben találunk olyan képet is, amelyiken a tölcsérből a ráncos, fekete szemekből álló fűszer ki is ömlik. Ilyen például a Wintherthur-ban őrzött, 1637-ben készült csendélet. A papír azonban azon a képen is megtartja a tölcsér formát, és mindig feliratos, valamint mindig többszínű, azaz találunk rajta fekete és vörös festékekkel nyomtatott betűket. A festményeken feltehetőleg valamilyen kalendáriumból kitépett lapot látunk, a kiemelt napokat, illetve a napokhoz köthető ünnepeket szedhették a vörös színnel. A szöveg azonban nem olvasható.

Másként fogalmazva: felirat van, szavak nincsenek. Az egész művet nézve „kutató szemmel” nyilván erőltetett lenne, ha egy ilyen – a képen szereplő, de a dolgozatban nem tárgyalt tárgyak tömegét, értékét, a képben és az életben betöltött „súlyát” tekintve –mellékes, és lényegtelen „felületen”, egy darabka papíron a szavak elkülönülnének, olvashatóvá válna a szöveg. A képen új fókuszpont jelentkezne, az olvasás általi értelmezés középpontja, de Heda ennek a lehetőségét kizárja. Igazán nagy felbontású digitális fotók hiányában, és az eredeti képek tanulmányozása nélkül nem tudom biztosan, a többi képen látható papírtölcsér szövege is csak imitálva van, és ugyanúgy értelmezhetetlen az ugyanakkor felismerhető, nyomtatott szöveg.

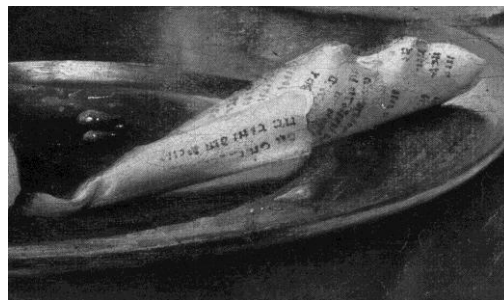
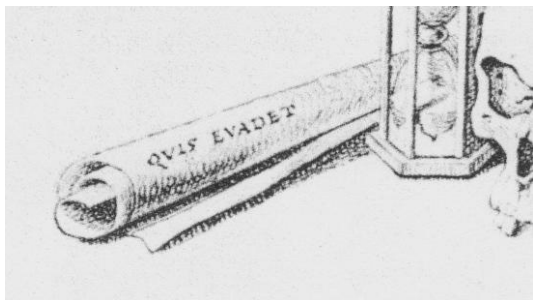
Könyvében Alpers is foglalkozik a „szavak látványával”, de nála ezután kettőspont következik, miszerint a szavak látványa azonos a szöveg látványával. Az általam vizsgált esetben a szöveg látványa nem esik szét betűkké és szavakká: lényege az, hogy olvashatatlan. Ezáltal a kép ikonikus jellege erősödik⁵⁹.

A papírtölcsér formával analógiának tekinthető az Igmár Bergström könyvben reprodukált *David Bailly* rajz, ahol tipikus vanitas jelképek mellé egy papírtekerceset is rajzolt a művész. A papírtekercesen a következő felirat olvasható: *Quis Evadet*⁶⁰. A formai hasonlóságon túl a két papírtölcsért-hengert megjelenítő mű keletkezésük idejét tekintve sem esik messze egymástól, a Bailly rajz 1624 július 24.-én született, a Heda kép 1638-ra datált.

⁵⁹ Alpers 205. oldal. „A szavak látványa: szövegek a holland művészetben”

A Prunkstilllebenen egyébként találunk olvasható feliratot. A nagy porcelántál oldalán, a körbefutó mintával ismétlődve a következő felirat olvasható: SAPIENTIA NIHIL NOVUS. Az ikonikus jelleget ez a felirat sem „gyengíti”. A képrészletet a függelékben közlöm.

⁶⁰ A felirat magyarul a „*Ki menekül meg*” formulának felel meg.



9. ábra David Bailly rajzának részlete, mellette a „Prunkstilllebenen”látható papírtölcsér

Mind a két papíron a keresztény hithez köthető szöveget, illetve feliratot találunk, hiszen a kalendárium csak keresztény kalendárium lehet. Az irattekercs egyébként egyaránt lehet attribútuma a prófétáknak, így a könyvvel párhuzamba állítva az ószövetséget szimbolizálhatja⁶¹ de az evangélistákat is ábrázolták papírtekercsekkel⁶². A Heda festette képen a papír nem attribútum. Az írás hordozója, a könyv illetve a papírlap sok vanitas-csendéleten szerepel. A papír gyakori ábrázolásának oka feltételezhetően a korszakra tehető felismerés, hogy a művészet, a festett kép és az írás sem képes ellent állni a mulandóságnak. A papírlap vanitas motívumnak tekinthető.

A papírtölcsérnek azonban egy egészen más, a konvencionális tárgyiságából eredetű jelképisége is lehet, tudniillik hogy csomagolás. Norman Bryson is ír arról, hogy a csendéletek bizonyos részletei lehetnek a kereskedelem szimbolikus megjelenítései. Egyre több olyanfajta árú, és egyre nagyobb mennyiségű olyan árú jelenik meg a XVII. századi Hollandia városaiban, amik csak kereskedőkön, csak meghatározott kereskedelmi láncon keresztül vásárolhatók meg. Hosszabb idejű tárolásra a papírtölcsérbe csomagolás alkalmatlan. A patikus, a szatócs, a boltos csomagol így: összesodort tölcserbe önti a mérlegen pontosan kimért árút. A „kiskereskedelmi” csomagolásnak feltehetőleg ez az egyik első ábrázolása. Ily módon a papírtölcsért és a tartalmát, vagyis a csomagolást és a becsomagolt árút valóban lehet a (XVII. század Európájában leghaladóbb háttérrel rendelkező, nem melleleg rendkívül nagy profitot elérő németalföldi) kereskedelem jelképeként értelmezni.

Ahogy azt már az óntányérral foglalkozó részben említettem, bizonyos vélekedések szerint a XVII. századra a hagyományos vanitas motívumok hordozta jelentések elkezdnek

⁶¹ Szimbólumtár. Szerkesztette Pál József és Újvári Edit. Balassi Kiadó Budapest 1997 279.old

⁶² Kretschmer 73.old

kiüresedni⁶³. Ezért kereshet és alkalmazhat új motívumokat a képének többletjelentést adni szándékozó festő. Könyvében *N. R. A. Vroom* is említést tesz arról, hogy az arany évszázad festőinek szükséges volt *egyéni szimbolikus jelrendszer* kialakítására törekedniük, mivel a vizsgált időszakban németalföldön legkevesebb 500 csendéletfestő működött, és a festői kvalitáson túl ez biztosította azt, hogy munkáikat meg lehessen különböztetni más festők munkáitól.⁶⁴ Esetünkben feltehető, hogy Heda a papírtölcsért és a borsot új kontextusba helyezi, ami a „kiüresedett” jelentéshez képest „telítettebb” jelképiséget eredményez. Valószínűleg a Hedaéhoz hasonló törekvéseknek köszönhető, hogy a bors jellemzően a XVII – XVIII. század közti időszakhoz köthető csendéleti elem és jelkép, és csak a hollandiai-flandriai- német csendéleteken jelenik meg, és általában osztrigával együtt ábrázolva.

III.1 A bors mint fűszer

A bors kapcsán írja Zumthor: A muskát - vagy szerecsendió nagybani ára fontonként két és fél forint, a borsé fél forint, de az árakhoz hozzá kell számolni az általában nagyon magas adókat, és a kiskereskedő –patikus- hasznát.⁶⁵

Ebből az derül ki, hogy az egykor legendásan drágán – aranyáron - mért bors kezd elveszteni értékét. A bors egykori drágaságával együtt közismert tény, hogy a század közepére a Holland Köztársaság kis híján monopolizálta a távol keleti fűszer kereskedelmet, a XVII. század évtizedeiben Európa fűszerellátása – átvéve azt a portugáloktól - a holland kereskedők kezében volt.

A szemes bors a tányéron helyet foglaló citromhoz hasonlóan hosszú ideig eláll, őrzi aromáit. Ezért jól szállítható, és tárolása sem körülményes. Az ókor óta ismert bors fő tulajdonsága azonban az, hogy karakteres, erős ízű fűszer⁶⁶, de ennek ellenére jól kombinálható más fűszerekkel. Talán a felsorolt tulajdonságoknak is köszönhető, hogy kifejezetten magas árát az időszámításunk előtti V. századtól a XVII. századig őrizni tudta. Onnantól kezdve a

⁶³. *Vanitas ábrázolások*, Ivan Gaskell: Virágzás és enyészet. In: Lippincott, Kristen: *Az idő története* Perfekt, Budapest, 2002

⁶⁴ N. R. A. Vroom: *A modest message as intimated by the painters of the monochrome banquetje*. 21.old

⁶⁵ Mindez N. W. Posthumus könyvében (*Nederlandse prijsgeschiedenis*, Leiden 1943) található táblázatokból derül ki.

⁶⁶ A kereskedelemben ma aromazáró csomagolásban kapható, gyengébb színvonalú éttermek és menzák asztalán álló, előre őrölt bors ízének nem sok köze van ahhoz az ízhez, amiért korábban aranyárat fizettek. A frissen őrölt bors még nem rendelkezik azzal a kifejezetten és kellemetlenül csípős, szúrós ízzel, ami az őrlés után közvetlenül el nem fogyasztott fűszerben viszonylag hamar megjelenik, mivel a levegő nedvességtartalmának köszönhetően cersav képződik az őrleményben.

nagyarányú behozatalnak köszönhetően, mint az *Posthumus* táblázatából is látszik, a fűszerek közül a borsnak lefele indul az ára, és kezd általános, az egyszerűbb emberek számára is elérhető fűszerré válni.

III.2 A bors mint jelkép

„A bors, míg örlik, bántja az őt megörölt; amiért is mottóként többen mondták: BÁNTJA AZ ŐRLŐT.” Így kezdődik a bors szimbolikus értelmezése Filippo Picinelli könyvében, mely műre az ón értelmezésekor már hivatkoztam. „A bors felirata: ŐRÖLVE MÉG ERŐSEBB” továbbá „A mozsárban tört bors felirata: MEGTÖRVE UJJONG”⁶⁷. Amint azt a szócikk különböző bekezdései is igazolják, a bors jelképiségéhez szorosan hozzátartozik az örölt és szemes bors közötti, alapvetőnek tekinthető különbség. Ezek szerint a bors - jelkép is abba a csoportba helyezhető, ahol metaforán alapuló jelölő-jelölt viszonylatot képezve a tulajdonságokat megpróbálják a keresztény tanításokkal párhuzamba állítani. Az egyik szimbólumtárban a bors Picinelli-re való hivatkozással mint a „harag” és „bosszúvágy” jelképe van definiálva.⁶⁸

A szem elől rejtett bors, és a Prunkstilllebenen az általam nem vizsgált másik tányéron, az osztrigák mögött elszórt szemcsékben heverő só kapcsán egy másik művészettörténész, Dorothee Gerkens csekély mennyiségű, drága fűszerről tesz említést, ami egy mértéktartó háztartásról tanúskodik, szemben az 1650 utáni képeken megjelenített „tobzódással”. Számára nem meglepő az az összefüggés, hogy a bors a citrom mellett, a só pedig az osztriga mögött helyezkedik el, mert - mint írja – az egzotikus, de savanyú citrom így a fogyasztás megkérdőjelezhetőségének szimbóluma, az osztriga pedig a bujaságé és a pazarlása. A két tányér körüli tárgyak jelképiségét fejtegetve pedig megállapítja, hogy azok (kenyér, hal, bor valamint a só) mind a keresztény hit kontextusába tartoznak.⁶⁹ Nem vitatható, hogy lehet ilyen értelmezése is az 1638-ban készített festménynek.

⁶⁷ Filippo Picinelli: *Mundus Symbolicus*.

⁶⁸ Silvia Malaguzzi könyvéről van szó. (lásd 39. lábjegyzet) „Filippo Picinelli zufolge symbolisiert der Pfeffer den Groll (...)” (276.old) Picinelli könyvére hivatkozva nem lehet kategorikusan definiálni, főleg nem ilyen értelmezésben. Ez a meghatározás a bors-jelkép félreértelmezését jelenti. A szerző művészettörténész, a könyv inkább népszerűsítő, mintsem tudományos munka. A *Mundus Symbolicus* „bors” (piper) szócikkének magyar fordítása a függelékben olvasható.

⁶⁹ Spiegel Geheimer Wünsche, Raritäten-das Spiel mit dem Seltenen 84.old

Azonban mint ahogy azt az előző részben jeleztem, feltételezhető, hogy az a citrom nem is annyira egzotikus, ebben a részben pedig talán arra derült fény, hogy a bors már nem annyira drága. Ugyanakkor az „élet sava-borsa” kifejezésként mind a mai napig érzékelhető korábbi többletjelentése.

Az eddigi vizsgálat alapján a borsot rejtő papírtölcsért, a citromot és zuhanni kész ónedényt teljesen megalapozottan lehet vanitas jelképnek tekinteni.

Új szempontot vet fel *Johan Huizinga*: a gyűjtő, aki a festményeket a művészekről megvásárolta „ azt tartotta fontosabbnak, hogy minden egyes műfajból legyen képe (...) legyenek parasztjeleneteket ábrázoló képei, tájképei, tengeri képei, allegorikus festményei és persze portréi.”⁷⁰ Egyértelműnek látszik, hogy a romantika korát megelőzve tulajdonképpen egyfajta nemzeti festészetről lehet beszélni. (Orániai Vilmos iratának szerepét e vonatkozásban már említettem.) Ugyan a tehetősebbek vásárolnak külföldi, mitologikus témájú képeket a gyűjteményeikbe, de a portré holland személyek portréja, a táj a polderes, sík holland vidék képe, a tengeri tájkép egyértelműen a holland hadiflotta háborúhoz köthető, és a parasztjelenetek is a németalföldi kocsmák és szobák tereibe engedni bepillantani a képet szemlélőt. Huizinga könyve a második világháború előtt jelent meg. Az azóta eltelt időben a korszakkal foglalkozó szakirodalom a XVII. századi holland festészet „nemzeti” aspektusának tárgyalását kerülni látszik. Huizinga mellett *Taine* 1888-as írásában lehet a Holland festészet nemzeti jellegéről olvasni: „ A festészet megszületik, megerősödik, s tökéletesül itt s a fizikai környezet, mely körülveszi, valamint a *nemzeti szellem*, melyen alapul nyújtják és utalják neki tárgyait, típusait, színezését.”⁷¹ Azt gondolom, a mondat helytálló, ha a körülmények figyelembevételével kell értelmeznünk egy művet, akkor a Taine által említett körülményeket nem lehet nem figyelembe vennünk. Így a citrom tematika tárgyalása során az előzőekben már „nemzeti színezetűnek” nyilvánított csendéletrészlet értelmezése a következőképpen is alakulhat:

Az asztal szélén, kivívott szabadságával, gyarmataival, szabad céheivel, kertjeivel és kereskedelmével, az ezeknek köszönhető általános polgári jóléttel maga az ország áll, a vízcseppel együtt „Hollandia tányérja” van holtpontra helyezve a *Prunkstillleben* vanitas - csendélet középterében.

⁷⁰ Johan Huizinga: *Hollandia kultúrája a tizenhetedik században*. Osiris Budapest 2001 93.old

⁷¹ Hippolit Adolf Taine: *Az eszmény a művészetben. A németalföldi művészet bölcselete* (1888) Budapest, Franklin Társulat 1905 55.old. Kiemelés tőlem.

III.3 A csendélet mint világkép metafora

Amennyiben (a bevezetőben említett módszert követve) egy adott korszakban és helyen készült képek értelmezésekor elsősorban a kor, a mű születésének körülményeit kell elsődlegesen figyelembe vennünk, az előzőekben tárgyaltak alapján nem zárható ki a festészet bizonyos mértékű nemzeti aspektusa. A nemzetről alkotott elképzeléshez pedig hozzátartozik a korabeli kereskedelem által biztosított gazdasági fejlődés, a holland érdekek következetes érvényesítése a külföldi piacokon, és nemkülönben a kereskedelmi jogok megszerzése terén. A bors az egyetlen olyan dolog a tányéron, ami biztos, hogy a tengerentúlról kerül Hollandiába. De nem csak a bors, ahogy arról már említés esett; majdnem az összes délkelet Ázsiából származó fűszer holland kereskedőkön keresztül jut egész Európába. A Holland Köztársaság idejében jön létre a világ első *globális* kereskedelmi vállalkozása, a Holland Kelet indiai Társaság. Jellemző példa, hogy az angol-holland háború a kereskedelmi jogok miatt tört ki. A nagyarányú kereskedelem kapcsán bekövetkező statisztikai változások közismertek. Alább a feltételezett nemzeti jellegből következtethető általános „világképet” kísérlem meg összevetni a korszak csendéleteivel.

Ehhez kissé túl kell mennem a festményrészleten.

A németalföldet körülvevő európai államok, kereskedelmi partnerek és ellenfelek abszolutista államok, az abszolutizmus pedig hierarchikusan szerveződő intézmény. A hierarchia átlátható, vagyis minden egyes polgár tisztában van a társadalomban betöltött helyével, szerepével. Az abszolutizmus társadalmilag és térben is centrum-periféria viszonylatban valósul meg. Hollandia: köztársaság, vagyis az országban ugyan nincs a szó szoros értelmében vett abszolutista uralkodó, de van uralkodó ház, amelynek tagját, Orániai Vilmost németalföld felszabadítójaként tisztelik. Ilyen társadalmi közegben élt és dolgozott Willem Claesz Heda.

A prunkstilllebenen látható másik tányérra egy ónpohár borul. A tányérra, asztalra boruló kelyhek, kupák, poharak szintén tipikusnak mondható elemei a XVII. század csendéleteinek. Az edényeket figyelve szinte kényszerítve vagyunk arra, hogy sötét belsejükbe tekintsünk. Másrészt pedig - amikor a talpukat mutatják a nézőnek - a tárgyak pontos térbeli formáját, alját, belsejét, „felépítettségét” vagyunk kénytelenek tudomásul venni. Tehát nem csak a forma világos, (Heda esetén különösen „tisztá”, egyértelmű) hanem a struktúra is áttekinthető, „nyitott”. Erről a jelenségről Svetlana Alpers is ír, a „többszörös felület megmutatásának”

nevezi és létrejöttét a „mikroszkopikus ízlésnek”, az „ellenőrző szem” próba-játékának tulajdonítja.⁷²

Véleményem szerint a tárgyak felépítettségének érzékeltetése párhuzamba állítható a gyümölcsök ábrázolási módjával is. A szőlőszemek azért ilyen áttetszőek, a dió azért van gyakran feltörve, a barackba „beletépve”, a citrom azért van így meghámozva, az osztriga felnyitva, hogy betekinthessünk belsejükbe is. Mintha azt volnának hivatva jelezni, hogy mindennek van közepe. „A vászon a világ makettje” írja Alpers⁷³. De nem csak a szemmel látható világ makettje lehet, hanem a tudatban lévő, az „ismert”, gondolatban felépített „világkép” makettje is.

Könyvében a művészet és tudomány együtt haladásáról tesz említést N. R. A. Vroom is. A hasas ónkupákat a poharakhoz és a konkrét gömbökhöz hasonlóan mint „optikai gömböt” értelmezi, mert szinte minden esetben tükröznek valamit – leggyakrabban a négyosztatu, keretes ablakot.⁷⁴ A hasas korsónak, kerekded pohárnak és fémgömbnek mint szimbólumnak előzménye és analógiája az egyik tipikus vanitas jelkép, a buborék - gömb: a *homo bulla*.

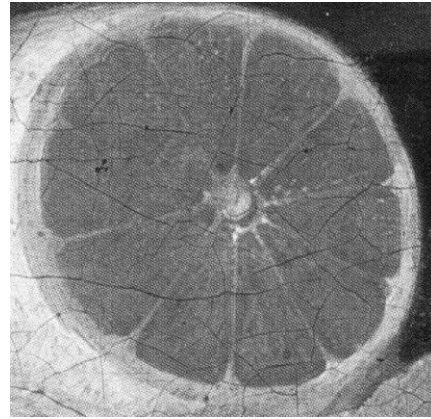
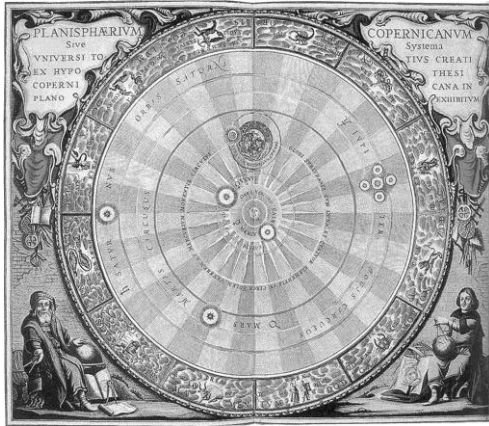
A XVII. században dolgozó holland festő (a globális kereskedelmi hálózat okán is) nyilván tisztában volt azzal a ténnyel, hogy a föld gömbölyű. De ha a korabeli univerzum ábrázolásokat nézzük, a heliocentrikus világkép modellje is centrummal rendelkező gömbforma, ahol az ekliptikán a zodiákus csillagképek sora jelzi „héjként” a kozmosz határát. Ebből az következik, hogy minden gömbformához közelítő formájú gyümölcs - centrummal (maggal) a közepén *formailag* - hasonlatos a kozmosz elképzelésének ábrájához.

Evidens: a makrokozmoszról alkotott elképzelés meghatározza a festő viszonyát a látható világhoz, így a csendélet különböző tárgyaihoz is, amiket megfest. Nem az a lényeges körülmény, hogy fejből festi meg vagy látvány után a citromot, hanem az, hogy ezt azzal a már elképzelhetetlen és nem modellezhető tudattal teszi, hogy az egész kozmosz végtelen sugarú *gömb*. A gömb közepén a Nap van, a gömbön kívül nincs semmi, a gömb: *egész*. Maga az Univerzum.

⁷² Alpers 113.old

⁷³ A németalföldi mentalitás világ-otthon polaritásáról említést tesz Simon Schama is. Lásd: *The Embarrassment of Riches*. Chapter six. *Housewives and Hussies: Homeliness and Worldliness*. 389.old

⁷⁴ N. R. A. Vroom: *A modest message as intimated by the painters of the monochrome banquetje* 103.old



10. ábra Korabeli kozmosz ábrázolás és a citrom

A kozmoszábrázolás Andreas Cellarius: *Harmonica Macrocosmica* könyvéből (1660 Amsterdam) származik.

A heliocentrikus kopernikuszi világgéppel különben egyeztethető a hermetikus alkímista bolygó- szimbolika is, ahol az anyag a legalsó szinten elhelyezkedő ólom (a fémnek megfeleltetett bolygó a naptól legtávolabb eső Saturnus) minőségéből legmagasabb fokú arany (Nap) minőségűvé alakul.

Tehát e világgép egységes; a kereskedelem *globális*; az abszolutisztikus berendezkedés *áttekinthető*, ismert, - és egy személy helyzetét tekintve *be -*, illetve *körülhatárolt*. Ez lehet az oka annak, miért van a felborult pohár a néző felé fordítva, miért fordítja talpát felénk a tál, és látunk be a héjon át a gyümölcs húsába. Mindez azt hivatott jelezni: milyen tágas és teljes, „kerek” a világ.⁷⁵

⁷⁵ *André Felibien*, (1619-1695) XIV. Lajos francia király udvari történésze, aki a 17.század végének jelentős műkritikusaként a következőket írja az Akadémia 1667-es összejöveteléről szóló feljegyzéseinek előszavában:

Aki tájképeket fest fölötté áll annak aki csak gyümölcsöt, virágot és kagylót fest.

Nagyobb elismerést érdemel az, aki élő állatokat fest, mint az, aki csak halott és mozdulatlan dolgokat. És mivel az ember Isten legökéletesebb alkotása a földön, az a festő a legkiválóbb, aki Istent utánozza azáltal, hogy embereket fest.

Felibien azzal, hogy a csendéletet mint műfajt kategorizálja, egyrészt a barokk világgép hierarchikus elgondolását tükrözi, azaz a műfajok nem lehetnek egyenrangúak.

Másrészt tetten érhető két különböző berendezkedésű államnak a festőművészet területére vonatkoztatott hatalmi reprezentációja. Nehéz is lenne elképzelni, hogy a Napkirály monokróm, vagy sötét háttérű, szerény kis csendéletekkel reprezentálta volna hatalmát, *vanitas* képekkel a francia királyi udvar fényét. A csendéletfestésnek nem is Franciaország a központja, hanem Hollandia, amely ország államformája *Felibien* értekezésének idejében már köztársaság. Amennyiben a csendéletet továbbra is a korabeli hierarchikusan berendezett világ metaforájaként értelmezzük, megállapítható, hogy Hollandiában a hatalmi felépítettség valójában már nem egy abszolút uralkodó vagy udvar köré rendeződik, hanem merkantilista alapon, és művészete amennyiben reprezentál, már nem a királyi hatalmat, hanem a (majdnem teljes egészében megszerzett távol-keleti kereskedelmi) monopólium gazdasági erejét reprezentálja. A hollandiai gazdagság rejtett. Nem reprezentál sem az épületeken, sem a szobrokban. Sem a divatban. Az egyik műfaj, ahol a gazdagság megjelenik: a képek. *Felibien* műve kiadva 1668-ban. Lásd Alain Merot: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et le sculpture au XVII siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux- Arts. 1996. 50-51.o.

Összegzés

Fény nélkül nincs pompa. A részlet értelmezésekor nem tértem ki a kép „fényére”, az „árnyékot” elemeztem. A fényről szinte kötelező említést tenni, ha egy festményről beszélünk, és különösképpen igaz ez a németalföldi csendéletek esetében, amennyiben a *tükröződés* gyakori megjelenítésére gondolunk. A részleten *egy* tükröződés van, a vízcsepp irracionális tükröződése. A fizikai törvényeknek ellentmond a vízcsepp tükörképe, még tükrön vagy tükörfényesre csiszolt felületen sem láthatunk ilyen mértékű tükröződést, nemhogy a szürke, tompa fényű ónon. A „nem reális” tükörkép fénye jelentést „visz” a festményre. A csepp alatt látható tükröződés *visszfény*, az élet múltó világosságának vetülete az örökidejű élettelenre. Két különböző minőség közti vetület, *nem valódi reflexió*.

A részletfotó elemzése során számos alkalommal esett szó a XVII. századi holland hétköznapiokról és ünnepekről. Egy „vetület” vizsgálata maradt hátra: milyen elképzeléssel bírt a végzetről, hogyan viszonyult a halálhoz a XVII. század közepén élt németalföldi ember. A vanitas-eszme megjelenése előtt a művészet a haláltánc műfajában dolgozta fel a könnyörtelenül bekövetkező vég, a halál gondolatát. A reneszánsz időszakában bekövetkező társadalmi változások, - a polgárosodás - a közösségből kiváló személyt eredményezik. Ez az *individuum* megjelenését jelenti. Ezzel párhuzamosan a halálról alkotott kép is változáson megy át. Amíg a haláltánc ábrázolásokon jellemzően több, az élőket „sírba táncoltató halálalak” látható, addig az individuumot, a „független” polgárt már az a halál viszi el, aki egyedül jár. A halál *magányos*, ami annyit jelent, hogy paradox módon meg lett személyesítve. Nem ember, mert nincs arca, csak feje van, vagyis „személy”. Ezért alapvető jelkép (a csontváz nélküli) koponya.

A XVII. századra az egyén már magára maradt, asztalán a koponyával - szembe néz *saját* halálával. A mulandóság ábrázolásával, akár a koponyára gondolunk, akár egy gyümölcs csendéletre, az egyén (a holland festő, polgár, megrendelő) elsősorban az *ismeretlent*: saját halálát esztétizálja.

A „hollandok különösen a *vanitas*-csendéletet kedvelték” írja Bialistocki, és véleménye szerint az olaszországi, valamint a spanyol csendéletekhez képest „művészetükben nagyobb mértékben a természet és a világ mulandóságát fejezik ki”. A világ mulandóságát leginkább a gyönyörű, pompás, fényes világ anyagszerű megjelenítésével, egy prunskstillleben műfajú festménnyel tehetjük érzékelhetővé.

Az élet és halál közti különbséget kiegyenlítendő, a „pompa”, az *esztétikus, fényes külsőség* szinte minden kultúrában és társadalmi berendezkedésben szorosan kapcsolható az elmúlás gondolatához⁷⁶.

A Willem Claesz Heda festette tányéron látható tárgyak közül a *legjelentéktelenebb* elem a vízcsepp. Ennek tükröződő fénye is átveszi az elmúláshoz köthető *pompa* megjelenítésének szerepét.

Nem jellemző, hogy egy emberekből álló közösség „hiú” vagy „hiábavaló”, „hazug” lenne. Ezek a vanitas-eszme emberre vonatkozatható meghatározásai.⁷⁷ A vanitas, tehát a hiúság és hiábavalóság gondolata csak az egyén kontextusában érvényes.

A vanitas gondolat vonatkozatható az egész világ mulandóságára, de csakis az egyén szemszögéből.⁷⁸ Azaz: ET IN ARCADIA EGO.

A vanitas eszme ezen a ponton ér össze alkímiai tanokkal, abban az értelemben, hogy az alkímia sem szól másról, mint az individuum tökéletes megvalósításáról. Amikor az alkímiáról beszéltem nem az aranycsinálásra helyeztem a hangsúlyt. (Természetesen van ilyen aspektusa is.) Az alkímia bonyolult filozófiai rendszer, amelyben csak az arra hivatott *egyén* lelheti meg a bölcsek követ. Az alkímiai rendszer egyik fázisában, a *putrefactio* során az alkimista *képletesen* és *valójában* elpusztítja, megrohasztja önmagát, hogy aztán esszenciális anyagi minőségben szülessen újjá. (Ezért a transzmutáció folyamatának allegorikus ábrázolásainál gyakran láthatunk koporsóba, szarkofágba fektetett alkimistát.)

Az alkímiai rendszer szerint a bölcsek köve mindent gyógyít, és a halottat képes életre kelteni. Aki a követ birtokolja megelőzi a halált, és megszünteti a vanitást, mert felszámolja saját létének hiábavalóságát.

⁷⁶ A halál esztétikumhoz nem csak a fénylő luxustárgyakat, ingyencégeket, pompázatos gyümölcsöket felsorakoztató csendéletek kapcsolódnak, hanem maga a temetés is.

A németalföldi „arany évszázad” társalmában a temetés ad lehetőséget „minél nagyobb pompa kifejtésére”. Zumthor könyvében foglaltak szerint a halálhoz kapcsolható ünneplés gyakorta olyan irritálóan fényűző volt, hogy hatóságoknak *luxusadóval* kellett sújtani a bizonyos mértéket túlhaladó temetéseket. Lásd: Zumthor 171.old

A társadalom halálhoz való viszonyáról lásd N.R.A. Vroom könyvének összefoglalását. A kérdésről bővebben pedig: Werner Fuchs: *Todesbilder in der moderner Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973

⁷⁷ A vanitas kifejezés forrása a biblia: „VANITAS VANITATUM. OMNIA VANITAS” A mondat, és a vonatkozó rész fordítása a Károli Gáspár féle bibliából: *Felette nagy hiábavalóság, azt mondja a prédikátor; felette nagy hiábavalóság! Minden hiábavalóság!* (A Prédikátor Salamon Könyve 1:2) A vanitas-hoz több analóg értelmezés köthető.

A vanitas jelentései: semmiség, hiúság, hiábavalóság, hazugság, semmiség, üres látszat.

⁷⁸ Amint a földet nem tekintették a világegyetem középpontjának, ” az embert sem tekintették többé a teremtés értelmének” az univerzum képe még a teljesség képe: tökéletes formájú, egész gömb, de az ember a teljességnek ” kicsiny, jelentéktelen eleme lett”. Lásd: Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, Gondolat 1980 363.old

Nem tudom sem megerősíteni, sem cáfolni azt, hogy Willem Claesz Heda alkimista lett volna, bármennyire jól magyarázná ez 1665 utáni hallgatását. Az életrajzírók a festő 1665 utáni éveiről csak annyit jegyeznek meg, hogy a művész jó anyagi körülmények között élt. Bizonyos, hogy független alkotó volt, önálló festészeti program alapján festette képeit, és amennyiben igaz, hogy jó anyagi körülmények között élt, akkor független, szabad polgárként fejezte be életét.

A független alkotó beépítheti és mindig be is építi művészetébe saját korának jelenségeit, ideáit. Ilyen ideán alapul az automatikus nézést lekövető festés, ami a mikroszkóphoz köthető, és ilyen jelenség az alkímia is.

Véleményem szerint Heda a vizsgált részleten „az elmében már megvalósult” idea alapján, saját vizuális tapasztalataira támaszkodva „fejből” dolgozott. Amennyiben nem a látványt festette, nem is az jelentette a „szem” vagy az „elme” számára a szenzációt. Mivel (feltehetően) nem volt igény a beállításra, a valós tárgyakra, a „szenzációnak” azoknak a pusztá ábrázolásán túlmutató dolognak kell lennie. Ez pedig nem lehet más, csak a „többletjelentés”. *Ez a jelentés pedig az egyén hiábavalóságához, a vanitashoz kötődik.*

A képen ábrázolt helyzet verifikálásakor bizonyítást nyert, hogy a tányér leesik, amennyiben azt ma megkíséreljük egy asztal szélén a rajta lévő citrommal beállítani.

Bizonyítottnak vélem, hogy ez az enigmatikus helyzet nem véletlen, esetleges: Willem Claesz Heda egyértelmű sugalmazása az ambivalencia.

A billegő bizonytalanság van egy asztallapon *megörökítve*. Annak, aki azt állítja e mögött nincs „többletjelentés” téved, nincs igaza.

Ha leesik a tányér azért nincs, ha a helyén marad azért.

Egyetértve *Ernst Gombrich* gondolatával - „*Jedes gemalte Stilleben ist ipso facto auch eine Vanitas.*”⁷⁹ – zárom dolgozatomban.

⁷⁹ "A tények következtében minden egyes csendélet festmény *vanitas* is."

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom édesapámnak, Filp Andrásnak a hardware támogatásért, Molnár Mihálynak a „Prunkstillleben” részletért, Darvas Mátyásnak a latin fordításokért, Molnár Mártának a kutakodásomban, valamint Hajmássy Anikónak a holland fordításban nyújtott segítségéért, Kondor Józsefnek a scannelésekért, és nem utolsósorban témavezetőmnek, Károlyi Zsigmondnak támogatásáért, hasznos tanácsaiért.

Függelék:

A részletfotó

A „Prunkstillleben”

A Heda-„szabály”

A Prunkstillleben jelmondata

Részletek Filippo Picinelli *Mundus Symbolicus* című művéből :

A bors

Az ón

Caravaggio hatás?



11. ábra: A részletfotó



12. ábra: Willem Claesz Heda: *Prunkstillleben*. 1638 Hamburg, Kunsthalle

A „Heda – szabály”

Az alább közölt festményrészletek Willem Claesz Heda képeinek részletei. A képeken kettő tányért látunk az asztal szélénél, egyiket a másiktól némi távolságra helyezve. Minden képen túlnyúlnak a peremen, mint egy mérleg előrebillenő serpenyőjei. Az ismételt előfordulás nyilvánvaló bizonyítéka annak, hogy következetes festői programról kell beszélnünk. A szokatlan helyzetben lévő tányéroknak indokolt szimbolikus jelentőséget tulajdonítani, de ennek egyértelmű bizonyítása lehetetlen.



13. ábra: Részlet. *Prunkstilleben*. Hamburg, Kunsthalle



14. ábra: Részlet. *Still Life with a Lobster*. London, National Gallery



15. ábra: *Still Life*. Részlet. Frans Hals Museum, Haarlem



16. ábra: *Breakfast of a Crab*. Részlet. Ermitázs, Szentpétervár



17. ábra: *Still Life*. Részlet. Saint Etienne, Musée d'art Moderne



18. ábra: *Csendélet sonkával, nautilus kupával és ezüstdekanterrel*. Részlet. Budapest, Szépművészeti Múzeum

A Prunkstillleben „jelmondata”



19. ábra: A Prunkstillleben részlete

Az óntányér mögött az asztalon egy sült apróhallal teli öblös tál látható. A tál oldalát díszítő, körbefutó ornamentika között, felületükön hatfejű „sárkányt” hordozó címerpajzsokat találunk. A pajzsok két oldalán legördülő szalagokon a következő felirat olvasható: SAPIENTI NIHIL NOVUS.

A szöveg fordítása: „a bölcsesség semmi új”, megfeleltethető a magyar köznyelvben is használatos „nincs új a nap alatt” szólásnak. Érdekes lenne a hatfejű lény ikonográfiai hátterének kutatása, de a dolgozat keretein belül erre nem nyílik mód. További kérdést vet fel, az, hogy az európai porcelángyártás kezdete 1709-re tehető, tehát a Prunkstillleben elkészülte után hetven évvel későbbre. Tudott, hogy addig Kínában gyártották-gyártatták a porcelánokat. Vajon a németalföldi polgárnak tényleg volt a festményen látható tálra igénye, készítettek-e drága, aranyozott, luxuskategóriájú *emblemata* szervizkészleteket porcelánból?

Egyedi megrendelés lehetett?

Különös elképzelni, hogy (már a XVII. században) Kínában készítették a hagyományos „európai stílusú” és keresztény hitre alapuló, „moralizáló” *edényeket*.

Nem zárható ki az sem, hogy Willem Claesz Heda invenciójával van dolgunk, és egyszerűen ugyanazzal a színnel odafest a körbefutó minták közé, az edény oldalára egy számára fontos, a valóságban nem a tál oldalára festett minták között elhelyezkedő, esetleg egy embléma-könyvben látott motívumot. Az edény oldalának palástját arányosan osztva a címerpajzsot az ornamentika közé „helyezve” a feliratokkal együtt „négyyszer” *megismétli*.

Részletek Filippo Picinelli MUNDUS SYMBOLICUS című művéből:

39. fejezet: A bors

385. A bors, míg őrlik, bántja az őt megőrlőt; amiért is mottóként⁸⁰ többen⁸¹ mondták: BÁNTJA AZ ŐRLŐT. Ebből könnyen meg fogod érteni, hogy a heves és türelmetlen természetű ember aligha provokálható anélkül, hogy a sértést viszonzná⁸²; Ovidius tanúsága szerint: *...a vakmerőkkel szemben nem biztonságos a vakmerőség.*

Bölcsen figyelmeztet a nagy Ágoston: *Ügyelni kell, nehogy a bosszúvágytól elveszítsük türelmünket, amit többre kell tartani, mint bármit, amit ellenségünk (akár akaratunk ellenére is) elvehet tőlünk.*

386. A bors felirata: ŐRÖLVE MÉG ERŐSEBB. Bizony a Szentegyházat és az igaz embert minél nagyobb vészek tépázzák, annál messzebb terjed kiválóságuk illata. Petrus Cellensis⁸³: *A fűszerek illata a mozsártörő ÜTÉSEITŐL TERJED, az Egyház a gonoszok elnyomása által növekszik; az igaz emberek erénye is ellenlábasaik zaklatásai által borul virágba és hoz gyümölcsöt.* Villeneuve-i Szent Tamás pedig így ír: *Ha a szent Jóbot nem sújtották volna megpróbáltatásai, nem csillant volna elő a bensejében rejlő erény.* Így a bors és a mustár magja is: ha nem törik és őrlik meg, rejtve marad, hogy mekkora erő és hő van benne. Teljesen ugyanezzel a hasonlattal élve igyekszik meggyőzni minden keresztényt Szent Paulinus, hogy az eretnekek nyelvétől és üldözésétől megpróbálva még lángolóbban mutatkozik meg hitük és szeretetük ereje. *Tartsd észben, hogy ha megőrlik, annál jobban csíp, és még inkább kiadja erejét a mustármag. E dologban tehát mintegy természetünknek tartozunk megfelelni, hogy ellenséges beszédek között hányódva hitre gyűljünk, és éppen azokat, akik minket mint mustármagot összetörni igyekeznek, megperzseljük.*

387. A különböző fűszerek mozsárban, törővel összezúzva az előzőhöz nagyon is hasonló felirattal bírnak: ÖSZETÖRVE ANNÁL INKÁBB. A nemes lélek, minél keserűbb csapások és gyalázatok sújtják, annál édesebben ontja erényei illatát; Damiani szent Péter írja: *Hiszen*

⁸⁰ A nagybetűs feliratokat a *lemma* (szócikk; versike), *subscriptio* (aláírás, felirat) és *epigraphe* (felirat) kifejezésekkel hozza a szöveg. Nem világos a szócikkekből (és a bevezető egy részének átolvasása után sem), hogy ezeknek mi volt a szerepe (csak mottó vagy tényleges feliratok valahol).

⁸¹ A szövegben: „nonnen o” = nonnemo

⁸² *provocari*, pass. inf. inst.

⁸³ Celle-i Péter (Pierre de Celle), 1115-1183, chartres-i püspök, bencés szerzetes, lelki író.

az ép fűszerek is illatoznak, de nem annyira, mint a megtörtek⁸⁴: a sűrű ütésektől öröltek ugyanis távolabbi helyekre is eljutnak illathozó áradással: így az ERÉNYEK is békében is ILLATOZNAK, de SZORONGATTATÁSBAN MÉG ERŐSEBBEN.

388. A mozsárban tört bors felirata: MEGTÖRVE UJJONG⁸⁵. Azokra illik ez a címke, akik arcukat bajok és gyalázatok között is változatlanul és vidáman őrzik meg. Bizony az apostolok is örvendezve távoztak a tanács színe elől, mert méltónak bizonyultak arra, hogy Jézus nevéért gyalázatot szenvedjenek⁸⁶. Azoknak sajátja még ez a jellemvonás, akik ellenségeik által igaztalanul gyötörve és elnyomva azokat pusztán nemes lelkükkel győzik le. Szent Pelusziai Izidor⁸⁷ szerint: *Az apostolok, bár korbáccsal verték őket, felülmúlták korbácsolóikat: és bár kínozták és sanyargatták őket, legyőzték kínozóikat; bár meghaltak, megfutamították az életben maradókat.*

Az ón

Az „ón” szó eredete Szent Izidor szerint a görögből vezethető le, és elkülönítést jelent; ennek oka az a sajátossága, hogy más összeötvözött fémeket szétválaszt. Innen a mondás: a KEVEREDETTEKET avagy ÖTVÖZÖTTEKET SZÉTVÁLASZTJA. E legsajátabb jellemzőjét a rosszindulatú és bajkeverő⁸⁸ emberben érheted tetten. E vétek élharcosának bizonyult Saulus, aki *Isten Egyházát*, azaz a hívek közösségét és nyáját üldözte. És valóban, ahogy Novarinus Alajos atya mondja, *súlyos bűn, amikor nemcsak egyes emberek ellen irányul a harag, hanem egész közösséget, társaságot és nyáját próbál valaki szétszórni és felforgatni.* Ugyanígy a bölcs előljáró, az ón módjára, a bűnös alárendeltek⁸⁹ kizárja a jók társaságából, és e célból fenyegetéseket, büntetéseket, kiközösítéseket és – ahogy a helyzet vagy a szükség hozza – más ellenszereket alkalmaz.

Szent Jeromos ezt⁹⁰ a Krisztus-ikont kommentálva így fogalmaz: *Ahogy az ón a keveredett és egymás közt a tűz által paráznságra lépett fémeket szétválasztja, úgy az Úr is, az igaz bíró⁹¹ is szétválasztja a jócselekedetek aranyától és ezüstjétől a bűnök rezét és ólmát, hogy a tiszta*

⁸⁴ „canfractae” = confractae

⁸⁵ Az *exultat* élettelen alany (mint itt a bors) esetében jelentheti még: „elemében van”, „erősen árad”, de a következő lelki párhuzam miatt a fenti megismerés tünnt a leginkább ideillőnek.

⁸⁶ ApCsel 5,41

⁸⁷ Isidorus Pelusiota, 5. sz.-i egyházatya.

⁸⁸ szó szerint „viszályt szerző”

⁸⁹ „subdites” = subditos

⁹⁰ A margón lévő „Ítélező Krisztus” kifejezésre utal; ez az ún. „Maiestas Domini”-ikontípus.

⁹¹ Szó szerint: igazoló, vizsgáló

arany és ezüst maradjon meg. Végül hozzáfűzi ehhez az Evangélium⁹² e szavait: *Szórólapátja már a kezében van. Kitakarítja szérűjét, a búzát csűrrebe gyűjti, a pelyvát pedig olthatatlan tűzbe vetve elégeti.*

88. A vörösréz és a vas, bármilyen erős és kemény fémek is, a tűzben teljesen elégnék, hacsak ónnal keverve valami rejtélyes erőre szert nem tesznek és így a mohó lángok hatalmával szemben ellenállók nem lesznek. Szent Izidor a fentebbi részhez érve⁹³ így ír az ónról: *Megvédi a fémeket a tűztől.* Ha nem csalódom, ehhez illő jellemzést fűztem: A VELE ÖTVÖZÖTTEKET MEGÓVJA A TŰZTŐL.⁹⁴ Így az igaz, tiszta és ártatlan emberrel való gyakori érintkezés ellenszerként szolgál szomszédainak, nehogy vágyaik lángolása eleméssze őket.

Igen bölcsen ír Seneca: *Ki kell választani egy derék embert és mindig szem előtt tartani, hogy így (mintha ő látna minket) éljünk, és mindent úgy tegyünk, mintha ő figyelne. A vétkek nagy részét nem követnék el, ha a vétkezni készülő mellett tanú állna...stb.*

Egyébként ezt a megóvó hatást mind közül leginkább Isten jelenlététől remélhetjük leginkább. Halld magát Istent, a leghitelesebb tanút Izajás szájával beszélni⁹⁵: *Ha tűzön kell átmenned, nem égsz meg, és a láng nem perzsel meg. Mert én, az Úr vagyok, a te Istened, Izrael Szentje, a Megváltód.* Jelen dologhoz kiválóan fűzi hozzá Cornelius a Lapide⁹⁶: *Isten a megpróbáltatás tüzeiben mint ónt vegyíti hozzá magát híveihez, hogy a tűz meg ne eméssze, csak megtisztítsa őket.*

89. Az ón jóvoltából a szétoldott dolgok egyesülnek, hogy így magáénak mondhassa e feliratot: A SZÉTVÁLASZTOTTAKAT ÖSSZEKÖTI. Az okos ember eszménye ez, aki megtanulta, hogy mások viszálykodó szándékait saját készségességével megnyerje magának és az óhajtott békére vezesse őket. E dicséretre nagyon is méltónak bizonyult Sziénai Szent Katalin, aki *azon velenceiek megbékítésére, akik szakítottak az Egyházzal, XI. Gergely pápához utazott Avignonba.* Tőle semmivel sem marad el Szent Erzsébet, Portugália királynője, aki e világra még épp csak megszületve *nagyapjának és apjának veszedelmes viszálykodásait egyességre fordította,* hogy ily – nagyon is megérdemelt – néven dicsérjék: *királyok és királyságok boldog békéltetője.* Hiszen, mint Szent Gergely tanítja, *amint semmi sincs, mi az Istennek becsesebb lenne a szeretet erényénél, úgy semmi se kívánatosabb az ördögnek, mint a szeretet kihunyta.*

⁹² Mt 3,12

⁹³ A „superiore numero adductus” kifejezés szó szerinti jelentése: „a főttebbi számhoz/sorhoz vezetettve/érve”; mivel nem tudom, mire utal a „szám” (talán a szentírási részre?), nem értem a kifejezést sem.

⁹⁴ A következő mondatok talmát az „A jó társaság” felirat foglalja össze a margón.

⁹⁵ Iz 43,2-3 (kihagyva: *Ha tengereken kelsz át, veled leszek; (...)és ha folyókon, nem borítanak el)*

⁹⁶ 1567-1673, jezsuita teológus, a Szentírás szinte minden könyvéhez írt kommentárokat.

90. *Bármely test, bármilyen kemény és erős legyen is, megreped a bugyogó, folyékony óntól.* Petrus Berchorius⁹⁷ tana: *Az olvasztott és bugyogó ón minden testet eltör, amihez hozzáöntik, még ha tömör és kemény is az.* Hozzáadod majd a feliratot: FORRÓN MÉG A KEMÉNYET IS TÖRI. Így a vágy gyalázatos lángjai még a legerősebb hősöket is megtörik. Gyászos tanúbizonyossággal szolgálhatnak neked e dologról Sámson, Dávid, Héraklész, Akhilleusz, Nagy Sándor és mások, akik nagy erejűek voltak ugyan, de vágyaiknak kiszolgáltatottak. Valerius Maximus mondja el a karthágóiakról: *A campaniai fényűzés igen nagy hasznára vált államunknak*⁹⁸; *behálózva ugyanis csábításaival a harcban legyőzhetetlen Hannibált, kiszolgáltatta a római hadseregnek, hogy legyőzhesse.* És kicsivel később: *Mi ocsmányabb tehát e hibáknál, mi károsabb ezeknél, melyek felőrlik az erényt, elerőtlenítik a győzelmeket, az elbágyadt dicsőséget gyalázatba fordítják és egyszerre győzik le a testi és lelkierőt?*

81. Tapasztalatra támaszkodva írja az ónról Szent Izidor, hogy rézedényt⁹⁹ bevonva vele a mérgező ízeket, melyeket az a fém eresztani szokott az emberek vesztére, elnyomja. E szavakkal fejt ki ezt: *A bronzedényt bevonó ón megszelidíti a rézrozsa mérgeét.* Ezért így jellemeztem¹⁰⁰: A BRONZ MÉRGÉT MEGSZELIDÍTI. Így az ékesszólás is képes a katonák akármilyen gyilkos dühét visszaszorítani. Bizony Attila, a hunok királya is, *akinek vért és háromszoros vaspáncél volt szíve körül*¹⁰¹, mikor végső pusztulással fenyegette a rómaiakat, a véghezó mérget szívéből, ajkairól és kezéből (miközben a katonák nagyon is tomboltak) mindenestül kiadta¹⁰², I. Szent Leó ékesszólásától teljesen lenyugodott és rendezett módon kivonult Itáliából. Ezért még ma is¹⁰³ nyilvános dícsérteként éneklí az Egyház a pápák és lateráni szerzeteskanonokok gyöngyszemeiből: *Akinek isteni ékesszólása meggyőzte Attilát, hogy visszavonuljon.* És újra: *A Várost megtámadó Gensericust az ékesszólás ugyanezen erejével és szentségének hírével meggyőzte, hogy tartózkodjon a gyújtogatástól, szentségtöréstől és öldökléstől.* Az ón nevérol gondolj még az istenfélelemre, mely ha előnti az ember szívét, könnyen lerázza a bűnök minden mérgeét. Aranyszájú Szent János szerint: *Egyedül az istenfélelem az, mely egyenessé teszi az elmét, megfutamítja a bűnöket, megőrzi az ártatlanságot és lehetőséget ad minden jóra.*

92. Az ón, ha hajlítják, keménysége miatt ellenáll és – mintha nem bírná a fájdalmat – magas hangon csikorog. Carducius erről fogalmazta ezt a feliratot: MEGHAJLÍTVÁ CSIKOROG.

⁹⁷ Pierre Bersuire, teológus, +1362

⁹⁸ Ti. Rómának

⁹⁹ Az „aes” jelenthet általában fémét, konkrétan rezet illetve ötvözeteket is, elsősorban bronzot.

¹⁰⁰ Szó szerint: „aláírtam”

¹⁰¹ Idézet Horatiustól (Ódák I. 3, 9 sq.)

¹⁰² Szó szerint „kihányta”; a mondat kicsit kuszának hat, de a fordítás szó szerinti.

¹⁰³ „etiamnum” = etiamnunc

Így a gazember, a bűnös és a makacs: senki hatására nem akar javulni vagy a jobbik rész felé hajlani. Hiszen ahogy a nagy Ágoston mondja: *Terhes az orvos a dühöngő örültnék és az apa a fegyelmezetlen gyerekek; ezt megkötni, azt elverni, de mindkettőt szeretni.* Az emberi söpredék közt előkelő helyre számíthatod a héberek népét¹⁰⁴, akit miután Mózes visszatartott a gyilkosságtól, acsargó szavakra fakadt: *Ki tett téged főnökünké és bíránkká, talán engem is meg akarsz ölni stb.*¹⁰⁵ Jerobeám, miután meghallotta az Úr prófétájának kiáltásait, melyet egy bizonyos oltár¹⁰⁶ ellenzése váltott ki, mihelyt kinyújtotta ellene szentségtörő jobbját, hogy börtönbe hurcoltassa, megparancsolta kísérőinek: *Fogjátok el őt!* Sára szolgálólánya valami hiba miatt úrnőjétől leszidva vipera módjára támadt rá és ilyen istentelen szavakban tört ki¹⁰⁷: *Ne is lássunk tőled már soha se fiút, se lányt, te, férjeid gyilkosa!* Heródes, mikor hallotta, hogy Szent János kárhoztatja súlyos gaztetteit, majdtól¹⁰⁸ feldühítve megparancsolta, hogy verjék bilincsbe, kevéssel utána pedig hogy fejezzék le. Végül pedig a zsidók a feddhetetlen Szent István¹⁰⁹ szemrehányása miatt mintegy ön-emberré válva *csikorgatták a fogukat ellene.*

93. Az üveg, ha hátoldalát ónfüsttel opálosítják, képes lesz bármely dolog képét tükrözni. Ezért¹¹⁰ írja Carducius az ónhoz: MEGADJA A TÜKÖRNEK, HOGY VISSZAADJA A FORMÁT. A jó vezető alárendeltjeinek szóló oktatása ónként szolgál: ennek jóvoltából bármely felettes a tükör természetét ölti magára, és minden erényt, melyet a népnek követnie kéne, a tanítás és a jó példa ragyogó sugaraival áraszt magából másokra. Továbbá, ha a világi műveltség olcsó ónját a Szentírás drága kristályával egyesítik, kapaszkodót nyújt az emberi értelemnek, hogy ennek titkait könnyebben felfogja. Szent Gergely pápa a világi műveltségről szólva mondta, hogy a Szentírás értelmezői ehhez kell hogy folyamodjanak, *hogy ezek (a világi tudományok) utasítása által az isteni beszéd mélyrehatóbban megérthető legyen.* Hiszen *miközben világi tudományt tanulunk, lelkiekben gazdagodunk.*

(A fordítás Darvas Mátyás munkája.)

¹⁰⁴ A zavaros megfogalmazású mondat („nép”) vsz. az alább idézett helyen előforduló _egy_ zsidóra utal, akit Mózes honfitársával való verekedésen ért.

¹⁰⁵ ... ahogy megölted az egyiptomit? (Kiv 2,14)

¹⁰⁶ A bételi oltár. (1Kir 13)

¹⁰⁷ Tób 3.9

¹⁰⁸ *aestro* – a szót nem találtam; ha sajtóhiba, akkor nem jöttem rá, miből torzult.

¹⁰⁹ Ti. az első vértanú István

¹¹⁰ „Und” = Unde

Caravaggio hatás?

Amint arról már a művészettörténeti szakirodalomra való hivatkozás során említés esett: kitűnő tanulmányában Rényi András ír (a Heda tányérjához hasonló módon,) az asztal szélére helyezett gyümölcskosárról, ami Caravaggio *Emmausi vacsora* című londoni képén látható.

A Caravaggio kép keletkezésének idejét nem ismerjük pontosan, csak annyi bizonyos, hogy 1601-ben a kép vételárát *Ciriaco Mattei* kifizette. Tény, e festmény hamarabb készült mint az 1638-ban festett hamburgi Heda kép. Nem tudjuk, Heda járt-e Rómában, ahol Caravaggio a képet festette, illetve láthatta-e a Caravaggio képet?

Az alábbi példa minden bizonnyal nem több mint érdekes egybeesés, és szükségtelen kölcsönhatásokat feltételezni ott, ahol nincs – mégis több mint figyelemreméltó, ha egymástól távol eső dolgok között megfelelést, izomorfiát fedezhetünk fel.

A két kép között nem csak a gyümölcskosár és az óntányér helyzete *azonos*, hanem *ugyanaz* a szárnyas: sült fácán van feltálalva *ugyanolyan* ovális edényben. Ezenkívül úgy a kosárhoz, mint a tányérhez viszonyítva a sültet tartó edényt elhelyezkedését tekintve meglepő: tökéletes egyezést tapasztalunk.

Elképzeltető, hogy valamilyen módon mégiscsak a Caravaggio kép az asztal szélére tolt tányérok megjelenítésének ikonográfiai előzménye? A szakirodalom szerint a hamburgi Heda kép az *első* álló formátumú, ezzel párhuzamosan a tányérok az asztal szélén „túllógva” ábrázoló festmény. A „Heda- szabályt” csak az „Emmausi vacsora” és a „Prunkstillleben” után készült képek esetében lehet feltételezni.



20. ábra: A Prunksillleben és Caravaggio *Emmausi vacsora* című festményének részlete

Képjegyzék:

Az 1, 6, 7, 8, 9, 10, 19, 20 szövegközi ábrákon a Prunkstillleben kinagyított részletei láthatók. A 3, valamint a „Heda szabálynál” a13, 14, 15, 16, 17, 18 ábrákon Willem Claesz Heda festményeinek részletei láthatók:

Still Life with a Gilt Goblet 1635 Rijksmuseum, Amsterdam

Banquet Piece with Mince Pie 1635 National Gallery of Art, Washington

Prunkstillleben.Hamburg, Kunsthalle

Still Life with a Lobster. London,National Gallery

Still Life. Frans Hals Museum, Haarlem

Breakfast of a Crab. Ermitázs,Szentpétervár

Still Life. Saint Etienne,Musée d’art Moderne

Csendélet sonkával, nautilus kupával és ezüstdekanterrel. Budapest, Szépművészeti Múzeum

A 7. ábra:

Willem Kalf: *Still Life*, a kép a Boymans Museum tulajdona

Willem Kalf: *Csendélet poharral és ezüsttállal* Szépművészeti Múzeum, Budapest

Willem Claesz Heda, ? Rijksmuseum Amsterdam

9.ábra: David Bailly: *Vanitas*. Federzeichnung in: Album Amicorum Cornelis de Montigny de Clarges, 1624. rajzának részlete.

10. ábra: Kozmoszábrázolás Andreas Cellarius: *Harmonica Macrocosmica* könyvéből 1660 Amsterdam

20. ábra: Caravaggio: *Emmausi vacsora* National Gallery, London képének részlete

A 3, 4, 5 ábrák saját rajzaim, a 6, 8 ábrák saját fotóim felhasználásával készültek

Bibliográfia:

A barokk. Fordította, szerkesztette Bán Imre. Gondolat Kiadó, Budapest, 1963

Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni.* Holland művészet a XVII. században. Corvina, Budapest, 2000

Bedaux, Jan Baptist: *The Reality of Symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800,*

Bergström, Ingmar: *Dutch Still-Life painting in the seventeenth century.* Hacker Art Books, New York, 1983

Bialistocki, Jan: *Régi és új a művészettörténetben.* Corvina Kiadó, Budapest, 1982

Bryson, Norman: *Looking at the overlooked. Four essay on still life painting.* Reaktion Books, London, 1990

Chevalier, Jean and Gheerbrandt, Alain: *Dictionary of Symbols.* Penguin Books,

Farkas Attila Márton: *Az alkímia eredete és misztériuma.* Balassi Kiadó, Budapest.

Fuchs, Werner: *Todesbilder in der moderner Gesellschaft.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973

Gombrich, Ernst H: *Das Stilleben in der europäischen Kunst. Zur Ästhetik und Geschichte einer Kunstgattung,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978

Grootenboer, Hanneke: *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting.* University of Chicago Press, 2005

Hauser, Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1969

Hockney, David: *Titkos tudás. A régi mesterek technikájának újrafelfedezése.* Officina '96 Kiadó, Budapest, 2003

Huizinga, Johann: *Hollandia kultúrája a tizenhetedik században.* Osiris Kiadó, Budapest, 2001

Impelluso, Lucia: *Nature and Its Symbols.* Getty Publications, Los Angeles, 2006

Jennis, Lukas: *Musaeum Hermeticum,* Frankfurt, 1625 Online:

Kindlers Malerei Lexikon, Kinder Verlag Zürich 1967

Kretschmer, Hildegard: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst.* Philipp Reclam jun, Stuttgart

Lippincott, Kristen: *Az idő története* (ford. Árvay Alicia). Perfekt, Budapest, 2002

- Malaguzzi, Silvia: *Der Gedeckte Tisch. Esskultur in der Kunst*. Parthas Verlag, Berlin, 2007
- Picinelli, Filippo: *Mundus Symbolicus*. Online:
<http://www.archive.org/search.php?query=Mundus%20symbolicus%20AND%20mediatype%3Atexts>
- Rényi András: *Az értelmezés tébolya*. Hermeneutikai tanulmányok. Kijárat Kiadó, Budapest, 2008
- Roob, Alexander: *Alchemy and Mysticism*. Taschen, 2006
- Schama, Simon: *The Embarrassment of Riches*. Alfred A. Knopf, New York 1987
- Seligman, Kurt: *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*. Gondolat, Budapest 1987
- Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben aus fünf Jahrhunderten*. Herausgegeben von Martina Sitt und Hubertus Gaßner. Himmer Verlag, München
- Szimbólumok Lexikona*. Larousse. Paris 2006
- Szimbólumtár*. Szerkesztette Pál József és Újvári Edit. Balassi Kiadó, Budapest 1997
- Taine, Hippolit Adolf: *Az eszmény a művészetben*. Harrach József ford. Franklin Társulat, Budapest, 1905
- The Dictionary of Art*. Edited by Jane Turner. Groves Dictioners Inc, NYC, 1996
- Vroom, N. R. A.: *A modest message as intimated by the painters of the monochrome banquetje*. H. B. Wilson DMK-CO, 1999.
- Zumthor, Paul: *Hollandia hétköznapijai Rembrandt korában*. Gondolat, Budapest, 1985

Szakmai önéletrajz

Filp Csaba

Budapesten született 1973. március 27.

Iskolák:

1991-1993 6.sz. Ipari Szakmunkásképző Intézet - Ötvös szakmunkásvizsga

1995-2000 Magyar Képzőművészeti Egyetem - Festő diploma

Díjak:

A Fővárosi Önkormányzat ösztöndíja, München, 2001

Derkovits Gyula ösztöndíj, 2001-2003

Válogatott Egyéni Kiállítások:

Tescobarokk

2010 Symbol Art Galery, Budapest

Három szoba

2006 Szinyei Szalon, Budapest

Autumnal

2003 Antenna Hungária Rt, Budapest

Zátisi

2003 Magyar Kultúrális Központ, Prága

Delicacy

2003 Karton Galéria

Genius Loci

2002 Multicont Rt.

Cuisine II

2002 Meander Galéria

Válogatott csoportos kiállítások:

Félidő

2010 Pepper Art Projects kiállítása, Budapest

Caffart Egyesület kiállítása

2010 Magyar Kultúrális Központ, Prága

Érték Művészet Mecenatúra
2008 KOGART Ház, Budapest

Hirtelen
2007 Dorottya Galéria, Budapest

Gemine Muse projekt
2005 A Bizánci Kultúra Múzeuma, Thessaloniki

Egy Hetes
2004 Műcsarnok, Budapest

Derkovits ösztöndíjasok kiállítása
2003 Kelet-Szlovákiai Múzeum, Kassa

Derkovits ösztöndíjasok kiállítása
2001 Magyar Kultúrális Intézet, Moszkva

Primavera
2001 Arcus Galéria, Vác

Dialógus - festészet az ezredfordulón
2001 Műcsarnok

Baumax díjazottak kiállítása
2000 Baumax székház, Budapest
Collegium Hungaricum, Bécs

Natura Nuda-Natura Morta
1999 Óbudai Társaskör Galéria
Kondor Attilával

Still-life
1997 Velencei biennálé - Velencefürdő
Hegedűs 2 Lászlóval, Kondor Attilával, Várnai Gyulával

Atelier la granita
Az Élesdi Művésztelep zárókiállításai
1997, 1998, 1999, 2000 Élesd, Románia