

Gosztola Annamária

A flamand barokk életképfestészet tematikai és interpretációs kérdéseinek
összefüggései a holland realista festészet tükrében



Doktori tézisek

2007

Bevezetés

Pigler Andornak, a Szépművészeti Múzeum egykori főigazgatójának a *Katalog der Galerie alter Meister. Museum der Bildenden Künste, Budapest* címmel 1967-ben kiadott munkája a múzeum Régi Képtárának gyűjteményéről a mai napig forgatott, nélkülözhetetlen alapmű. A megjelenés óta eltelt évtizedek szakirodalmának óriási, már-már követhetetlen léptékű gyarapodása és a képtár bővülése új szerzeményekkel szükségessé tette e publikáció „naprakész” kiegészítését. Ennek a törekvésnek a jegyében készültek el a gyűjtemény ún. sommás katalógusai, melyek új meghatározásokat, kutatási eredményeket, bibliográfiai adatokat tartalmaznak, valamennyi műtárgy reprodukciójával kiegészítve. Ezzel a „tűzoltó” munkával párhuzamosan és a nemzetközi tendenciák nyomására az 1990-es évek óta egyre gyakrabban merült fel az igény a gyűjtemény teljeskörű feldolgozását célzó szakkatalógusok iránt. Megjelenés előtt áll a képtár holland és flamand csendéleteinek kiadványa Ember Ildikótól, illetve a holland és flamand portrékat tárgyaló kötet a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie vezetőjétől, Rudi Ekkarttól. Ennek a nagyszabású szakmai vállalkozásnak részeredménye a jelenlegi disszertáció hat fejezete is, tudomány- és gyűjteménytörténeti áttekintéssel, néhány jelentősebb mű kiemelt elemzésével, illetve a Szépművészeti Múzeum XVII-XVIII. századi flamand életképeinek tudományos feldolgozásával.

1. fejezet: *A holland és a flamand zsánerfestészet kutatástörténete az utóbbi évtizedekben*

A disszertáció első fejezete az utóbbi évtizedek holland és flamand zsánerfestészetének kutatástörténetét és szakirodalmát tartalmazza, hiánypótló módon kiegészítve a magyar szakembereknek a tárgyalt témakörben elért tudományos eredményeivel.

A holland zsánerfestészet kutatásának története Eddy de Jongh emblemikus interpretációs módszerének ismertetésével indul, míg a flamand rész a barokk kutatás fellelgyvárának, a Rubenianumnak 1959-es megalakulásától, illetve Francine-Claire Legrand *Les peintres flamands de genre au XVII e siècle* című alapművének 1963-as megjelenésétől kezdődően. Az elmúlt évtizedek jelentős műfaj történeti és tematikus kiállításainak, monográfiáinak és egyéb, e területet érintő fontosabb publikációinak áttekintése után a holland és a flamand zsánerfestészet kutatásának összehasonlítása következik. Jellemző a két

nemzet kutatói között a konstruktív párbeszéd csaknem teljes hiánya, illetve az, hogy a külföldi, elsősorban német művészettörténészek mellett újabban megnőtt az amerikai szakemberek szerepe a tudományág ezen területén.

Magyarországon a flamand barokk kutatása az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja, az egyetemek művészettörténeti tanszéke, illetve – gyűjtési köréből adódóan – a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára és Grafikai Osztálya köré szerveződött. Az, hogy az elmúlt, több mint száz év során mennyi neves, sok esetben nemzetközi tekintélynek örvendő magyar szakember foglalkozott érdemben ennek a korszaknak és iskolának a kutatásával, csak a névsor áttekintésekor válik igazán nyilvánvalóvá. A Szépművészeti Múzeumból Térey Gábor, Pigler Andor, Garas Klára, Czobor Ágnes, Harasztiné Takács Marianna, Gerszi Teréz, Urbach Zsuzsa, Mojzer Miklós, Ember Ildikó és Németh István, az ELTE Művészettörténeti Tanszékéről Kelényi György, a Kutatócsoportból pedig Galavics Géza neve fémjelzi a magyar kutatók aktív, immár tudománytörténeti összefoglalót igénylő tevékenységét. A disszertáció terjedelmi korlátai nem tették lehetővé a Magyarországon folyó flamand barokk festészet kutatásának teljeskörű, bő száz évre visszanyúló áttekintését, így az kizárólag az életképfestészet hazai eredményeire korlátozódik.

2. fejezet: *Flamand barokk életképek szerzeményezése a Szépművészeti Múzeumban*

A flamand barokk életképek szerzeményezésének számbavétele során – a lehetséges megközelítések közül – a legizgalmasabbnak a gyűjtők, illetve a megszerzés módja szerinti csoportosítás ígérkezett, amelyet sikerült néhány újabb gyűjteménytörténeti érdekességgel kiegészíteni. Jan Siberechts *A gázló* (ltsz.: 1226) című művének megvételével kapcsolatban például Pigler Andor katalógusa (Pigler, 1967, 640.) mindössze annyit említ, hogy „*Erworben vom Kunsthändler N. Steinmayer, Köln, 1896.*” Korabeli, nemrégiben felbukkant levelekből azonban nemcsak a festmény 1895. októberi megvásárlásának körülményei követhetők nyomon, hanem bepillantást engednek Pulszky Károly vásárlási szokásaiba, és bizonyítékai legendás minőségérzőkének is. Siberechts az 1890-es években még szakmai körökben is alig ismert festő volt. Felfedezésében, tehetségének értékelésében Pulszky

meghatározó szerepet játszott, és a Régi Képtár, valamint az életmű egyik legszínvonalasabb darabjának a beszerzésében is kizárólag övé az érdem.

Ugyancsak érdekes gyűjteménytörténeti adalékul szolgálnak Petrovics Elek főigazgatónak azok az 1920-21-ben írt levelei, amelyekből kiderül, hogy Pick Móric, budapesti műkereskedő az Ernst Múzeum aukcióján a céllal vásárolt meg egy August Querfurt meghatározással árverésre bocsátott képet, hogy azt majd a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozza. A monogram sikeres feloldását követően a kép már közvetlenül az átadás után az antwerpeni Pieter van Bloemen neve alatt került beletárolásra, így az nem az osztrák, hanem a flamand anyag gyarapodását eredményezte.

A fejezetet záró függelék a Szépművészeti Múzeumban őrzött flamand barokk életképek gyűjtők szerint csoportosított, adatokkal és hivatkozásokkal ellátott listáját tartalmazza.

3. fejezet: *A Szépművészeti Múzeum jelentősebb paraszti életképeinek ikonográfiai vizsgálata*

A XVII. századi németalföldi festészet értelmezési problémái kapcsán már Bob Haak felhívta a figyelmet – megítélésünk szerint teljes joggal – a realizmus, a szimbolizmus és a moralizálás tényleges arányának felismerésében rejlő nehézségekre. Véleményünk szerint – egyetértve Jan Baptist Bedaux elméletével – ha egy jelenetnek van mögöttes tartalma, akkor annak azonnal nyilvánvalóvá kell válnia a néző számára. Ezt a tartalmat jellemzően olyan szimbólumok hordozzák, amelyek nem tartoznak szorosan az adott jelenethez. Ilyen például ifj. David Teniers *Borbélyorvos műhelyében* című művén a leláncolt bagoly, vagy a páciens feje fölé helyezett üveggömb (dissz. kat. sz.: 17.). Természetesen azok a motívumok is közvetíthetnek didaktikus, moralizáló tartalmat, amelyek látszólag szerves részei a kompozíciónak. Kiváló példája ennek a dohányzók felbukkanása különböző családi, társasági jeleneteken. Az emberiség e gyarló szokását azonban hiába ítélik el a korabeli irodalmi művek, emblémák és metszetfeliratok, nem jelenthetjük ki ex cathedra, hogy a kép festőjének is hasonló véleménye lett volna a témáról.

Alapkérdés továbbá, hogy a holland realista festészetre kidolgozott emblematis interpetációs módszer hogyan használható fel a flamand festmények ikonográfiai értelmezésénél? A gyakorlat azt mutatja, hogy a flamand életképfestészet kutatói – különösen

az ún. *Low Life* képek elemzésénél, következetesen alkalmazzák a holland ikonológiai iskola eredményeit, anélkül, hogy ennek helytállóságát eddig bárki megkérdőjelezte volna. A holland és a flamand életképfestészetben a közös gyökerek, a nyelvi, képi, irodalmi tradíciók továbbélése, valamint a művészeti életben a kettéválás után is fennálló kölcsönösség miatt – ebben a műfajban – valóban nehézségek nélkül alkalmazható ez az eljárás.

A disszertációnak ebben a fejezetében kerül sor a Szépművészeti Múzeum jelentősebb flamand paraszti életképeinek teljeskörű ikonográfiai elemzésére az Eddy de Jongh-féle emblematikus interpretációs módszer gyakorlati alkalmazásával, szem előtt tartva Jan Baptist Bedaux fent említett álláspontját. Itt egyetlen kép vizsgálatával próbálunk ízelítőt nyújtani a módszer nyújtotta lehetőségekről.

Adriaen Brouwer *Dohányzók* című festményén (címlap) mögöttes tartalomra, didaktikus, vagy moralizáló szándékra nem utal egyetlen motívum sem. Kérdés azonban, hogy elegendő-e kizárólag a látottakból kiindulni, vagy a mű megítélésekor hagyjuk-e magunkat befolyásolni a korai biográfusok, úgymint Cornelis de Bie, Joachim Sandrart, Isaac Bullaert, vagy akár Arnold Houbraken által, kiknek írásaiból Brouwer személyét illetően egy meglehetősen csapodár, bohém lélek körvonalazódik, aki örömét lelte a kocsmái élet, a duhajkodás, az italozás és a dohányzás önpusztító rejtelmeiben? Rudolf és Margot Wittkower hívták fel a figyelmet arra a már az ókorban "mélyen meggyökeresedett" álláspontra, mely szerint „egy ember jelleme és műveinek jellege kölcsönösen összefügg”, majd így folytatják: „Kétségtelenül vannak olyan esetek a történelemben, amikor egy művész természete és munkássága szemlátomást összhangban van. Azzal lehet érvelni, hogy Raffaello és Rubens, Frans Hals, **Brouwer** és Caravaggio jelleme következetesen és elvéthetetlenül megszólal műveikben.” Joggal hivatkozik Konrad Renger is De Bie Brouwerre vonatkozó megjegyzésére: *"En soo hy was in't werck, soo droegh hy hem in't leven"*, vagy ahogy Houbraken megfogalmazza: *„Potsig was zyn penceelkonst, potsig zyn leven. Zoo de man was, was zyn werk.”*

Brouwer forrásokból ismert jellemrajza tehát az egyik olyan tényező, amely befolyásolhatja a kép megítélését, míg a másik maga a téma. A mester esetleges szándékától függetlenül a néző tudatában a dohányhoz – foglalkozástól, társadalmi rangtól, világszemlélettől és képzettségtől függően – számos asszociáció és tartalmi párhuzam kapcsolódhatott. Míg a korabeli orvosok és tudósok a dohány gyógyító, vagy éppen káros hatásáról polemizáltak, addig egy tréfás népmese alapján sokan úgy gondolták, hogy az az ördög ajándékként került az emberiség birtokába.

Brouwer idejében a füst a Biblia vonatkozó passzusa – *Fumus gloria mundi* – révén már ismert *Vanitas*-szimbólum volt (Zsoltárok 102, 4.). Ez a jelentéstartalom – amint azt korabeli emblémák, irodalmi művek, metszettelíratok és a dohányzás különböző kellékeire vésett szövegek (pl. *Vita est fumus*) bizonyítják – áttevődött a dohányfüstre is. Pregnáns példája ennek a holland Hendrick Bary (1632–1707) rézmetszetének felirata: *„Terwijl ik ijvrig rook Verinis, kleijn gesneen,/ Denk ik vast bij mij self; Soo vliegt de Weerelt heen.”* („Amíg én szorgosan szívom apróra vágott dohányomat / Arra gondolok / Így múlik el az élet”), vagy Scriverius 1628-ban írt *Saturnalia* című műve, amelyet Samuel Ampzing fordított latinról hollandra és jelentetett meg 1630-ban Haarlemben. Címlapján egy koponya látható, tetején szárnyas homokórával, szájában pipával, és a következő szöveggel: *„Haec vitae imago. Fumus, atque herbae vapos / Humana cuncta: et, verbo ut absolvam, nihil”* („Az élet jelképe a füst, és minden emberi dolog csupán annyi, mint egy növény lélegzete. Egyetlen szóval: semmi.”).

A dohányzás interpretálásának ez a módja érhető tetten azokon a metszeten is, amelyek Brouwer részben már elveszett munkái után készültek. Jonas Snyderhoef (1613k.–1686) egyik művén például a bagoly és a kialudt gyertya tradicionális motívuma a dohányosok mellett nem hagy kétséget a szemlélőben a mondanivalót illetően, vagy Jan de Visscher (1636 k.–1692 után) *„Idem omnes simul ardor agit”* („Mindenkit ugyanaz a tűz hajt.”) felirattal értelmezett munkája sem. Az utólagos szöveges kiegészítések azonban Brouwer műveinek ikonográfiai elemzéséhez nem szolgálnak támpontul, így ma már gyakorlatilag lehetetlen megválaszolni, vajon a mester szándékozott-e *Vanitas*-gondolatot közvetíteni ezekkel a képekkel. Ha erre a budapesti festmény nem is ad választ, az azonban valószínű, hogy Brouwer tudatosan törekedett a dohány élvezetével együttjáró testi reakciók különböző fázisainak szemléletes dokumentálására. Itt az egyik férfi éppen parázsló fadarabbal gyűjtja meg hosszúszerű cseréppipáját, hogy – korabeli szóhasználattal élve – igyon egy pipa füstöt, míg társa az ún. „száraz részegség” állapotában már kábultan, ernyedtestel dől hátra székén.

Több olyan sorozat, illetve sorozattöredék ismert Brouwertől, amelyen a dohányosok a *Szaglás* vagy az *Izlelés* jelképeként jelennek meg. Nem zárható ki ebben az esetben sem, hogy a dohányfüst a *Szaglásra*, az italos korsó az *Ízlelésre*, az izzó fa pedig a *Tapintásra* utal, míg egy esetleges párdarabon a *Látás* és a *Hallás* együttes ábrázolása feltételezhető.

Brouwer különböző flamand és holland irodalmi társaságok tagjaként (1626-tól Haarlemben a *De Wijngaertranken* elnevezésű amatőr irodalmi társaság, 1634-től

Antwerpenben a *De Violieren* szónokegyet tagja) bizonyosan ismerte korának azokat a népszerű kiadványait – mint például Roemer Visscher (1547–1620) 1614-ben Amszterdamban megjelent emblémáskönyvét, a *Sinnepoppent*, vagy Jacob Cats (1577–1660) 1627-ben kiadott moralizáló tankölteményét, a *Proteust* – amelyekben a szerzők elítélik a dohányzást. Kezébe kerülhetett Gerbrand Adriaensoon Bredero (1585–1618) 1613-ban megjelent, élesen realista népi bohózata, a *Klucht van de Molenaer* (Bohózat a molnárról) is, amely a dohány destruktív, családromboló hatására hívta fel az arra fogékony kortársak figyelmét. Ebben a kontextusban Brouwer budapesti képén a társasághoz csatlakozó fiúcska figyelmeztethet a káros élvezet veszélyeire és a felnőttek példamutatásának hiányára.

Brouwer személyénél keresve sem lehetne kiválóbb példát találni a XVII. századi holland és flamand zsánerfestészet kapcsolatára és kölcsönhatására, akár a fentiekben említett, feltételezett műveltségét, akár életútját tekintve. Hozzávetőleg tíz évig tanult és élt Hollandiában, elsősorban Haarlemben és Amszterdamban. 1627-ben Pieter Nootmans költő, a *De Wijngaertranken* (Szőlőinda) társulat igazgatója, neki, mint a „világhírű haarlemi festőnek” dedikálta egyik tragédiáját, nem egy kortársa pedig *Haarlemensisként*, azaz a haarlemi születésüként emlegette. Kapcsolatban állt kora neves portretistájával, a flamand származású, de ugyancsak Haarlemben dolgozó Frans Halsszal. Mindketten egyidőben voltak tagjai a *De Wijngaertranken* társaságnak. Brouwer baráti köréhez tartozott továbbá Jan Cossiers (1600–1671), a több műfajban járatos mester és Jan Davidsz. de Heem (1606-1683/84), a Leidenben, majd Antwerpenben élő csendéletfestő. Mindhármuk oeuvre-jében találunk olyan festményeket, amelyek nemcsak közeli barátságuknak bizonyítékai, hanem a dohány iránti rajongásuknak is. Jacob Campo Weyermann holland festő és művészettörténész 1729-ben megjelent írása hitelesíti, hogy Brouwernek a Metropolitan Museumban őrzött *The Smokers* című, szignált munkáján, amelyen a szereplők meglehetősen harsányan adják át magukat a dohányzás szenvedélyének, Brouwer Jan Davidsz. De Heemmel és Jan Cossiersszel együtt látható.

Brouwer művei félreérhetetlenül tükrözik személyiségének kettősségét, egyszerre volt kora művelt, Rubens és Rembrandt által nagyrabecsült polgára és barátaival tivornyázó, duhaj egyéniség. Wilhelm Bode találó szavaival: *„...ein Philosoph in der Narrenkappe...”*

4. fejezet: *Adalékok az antwerpeni és a rotterdami festőiskola történetéhez*

Arra, hogy Herman Saftleven (Rotterdam 1609–1685 Utrecht) és bátyja, Cornelis Saftleven (Gorkum 1607–1681 Rotterdam) ismeretségben állt ifj. David Teniersszel, már Houbraken is utalt *De Grootte Schouburghjában*. A két rotterdami mester 1632–34 közötti antwerpeni tartózkodása és műveik atmoszférája tartós hatást gyakorolt a náluk alig fiatalabb Teniersre. Inspirációjukra fogalmazódott meg a flamand mesterben a csendéleti motívumok megfestésének általa évtizedeken keresztül alkalmazott módja. Klinge-Gross kutatásai (1976) óta ismert, hogy együttműködésük közösen festett műveket is eredményezett.

Úgy gondoljuk, hogy a Szépművészeti Múzeum flamand barokk emlékanyagának egyik darabja, az egykor Mattheus Helmont oeuvre-jébe utalt *Parasztudvar idős asszonnyal és macskával*, a rotterdami és az antwerpeni festőiskola kapcsolatának egy újabb bizonyítéka (dissz. kat. sz.: 8.). A környezet, néhány motívum és a festésmód egyaránt teniersi reminiscenciákat őriz, a csendélet, annak hangsúlya, összetétele, elrendezése és társítása életképpel pedig az 1630-as évek első felében, Rotterdamban működő mesterek, közülük is elsősorban Herman és Cornelis Saftleven hatásáról árulkodik. Ebben az esetben ifj. David Teniers szerzősége kizárható ugyan, bizonyos azonban, hogy a kép festője Teniers környezetében élt, művén pedig a flamand nagymester közvetlen és a rotterdami iskola közvetett hatása mutatható ki. Különlegessége abban rejlik, hogy a két festőiskola kölcsönhatásának ez a „másodvonala” a flamand emlékanyagban ismeretlen. Raritás a téma is: a házi kedvencével bibelődő nő, vagy gyermek, adott esetben gyermeke haját ápoló anya – a *Gondoskodás*, a *Tisztaság* jelképeként – főként Hollandiában terjedt el a XVII. század második negyedében, flamand területen nem volt népszerű. A kép e tekintetben is informatív módon egészíti ki az eddigi kutatási eredményeket.

5-6. fejezet: *A Szépművészeti Múzeum XVII. és XVIII. századi flamand életképei*

Az 5. fejezet 37 XVII. századi flamand zsánerkép tudományos feldolgozásának ad keretet, hat tematikai csoportra bontva (*paraszti életképek, munkaábrázolások, kis- és nagypolgári életképek, tájképbe és városi látképbe illesztett életképek, katonai jelenetek, zsánerportrék*), míg a 6. fejezet a XVIII. századi emlékanyag nyolc képét tartalmazza,

alfabetikus rendben. A korábbi kutatási eredményekhez viszonyítva csaknem valamennyi tétel tartalmaz újdonságot, ikonográfiai, attribúciós, vagy egyéb (datálás, ábrázoltak azonosítása, replikák, másolatok, analógiák sorának bővítése, születési év meghatározása, stb.) adalékot.

Ikonográfiai szempontból eddig mindössze ifj. David Teniers két művével (dissz. kat. sz.: 7. és 17.), és Vrancx *Lakoma itáliai palota udvarán* (dissz. kat. sz.: 30.) kompozíciójával foglalkozott érdemben a szakma. Teniers *Borbélyorvos* című művének eddigi elemzéseit a festmény egy olyan motívumának vizsgálatával egészítettük ki, amely eddig elkerülte a kutatók figyelmét (dissz. kat. sz. 17.). A nézőnek talán fel sem tűnik, vagy ha feltűnik is, nem tulajdonít különösebb jelentőséget annak, hogy a felcser szőrmeszegélyes kucsmát visel. A túlinterpertálás csapdájába eshetünk ugyan, de a mester teljes életművét áttekintve szinte bizonyos, hogy ennek a motívumnak az ő esetében jelzésértékű szerepe volt. Teniers előszeretettel ábrázolt mindenféle sapkát, kalapot, így néhány műve címének meghatározásához is ez szolgált támpontul a XIX. században (*A piros sapka, A fehér sapka, A zöld sapka*). A mester képeit végignézve szembetűnő azonban, hogy a szőrmeszegélyes kucsmák szinte kivétel nélkül ostoba fajankók, részegek, áltudós orvosok, asztrológusok és alkímisták fejéke. Joggal feltételezhetjük, hogy Teniersnél ez a ruhadarab pejoratív megkülönböztetésül szolgált. Ebből az aspektusból tanulságos összevetni Brouwernek a müncheni Alte Pinakothekában őrzött *Borbélyorvosával*, amely bizonyítottan hatott korai műveire, így erre is. Itt az áldoktor mélyen fejébe húzott sapkájával próbálja sunyi tekintetét, alattomos szándékát palástolni, de a festő bravúros jellemábrázolásának köszönhetően még így is eredménytelenül. Úgy gondoljuk, Brouwer ezzel a hétköznapi fejéssel „modernizálta” azokat a csörgőkkel díszített, képzőművészetből, irodalomból, színdarabokból egyaránt jól ismert bolondsipkákat (v.ö. pl. Sebastiaen Brant 1494-ben megjelent *Narrenschiff* című művével), amelyeknek viselője különböző emberi gyarlóságokkal szembesítette az olvasót, vagy a nézőt. Teniers esetében ez a sapka egyszerű dekoratív elemmé szelídült, így mögöttes jelentését a fentiek alapján csak feltételezhetjük. Jogosan jegyzi meg Konrad Renger, hogy Brouwer didaktikus tartalommal telített egyszerű képi motívumai még olyan kiváló követők munkáin is veszítenek erejükből, mint Teniers: *“sie bereits von seinen unmittelbaren Nachfolgern missverstanden und verwässert wird.”*

A szakirodalom mindezideig nem hozta összefüggésbe Teniers e képét Brouwernek azzal az aacheni múzeumban őrzött, kevésbé ismert szignált művével, amely közvetlen előképül szolgálhatott a budapesti képhez: a térdeplő felcser, a páciens elhelyezése, a

háttérben ügycödő inas, a mennyezetről lelógatott üveggömb, a hatalmas, elnyűtt lábbeli és a hanyagul felakasztott sapka egyaránt igen hasonló megfogalmazásban látható.

Brouwer és Teniers mellett a flamand életképfestészet harmadik nagyjának, David III. Ryckaertnak az életművét – amely egyébként Bernadette Van Haute alapos, bár a budapesti képek esetében számos téves adatot közlő monográfiájából körvonalazódik – sikerült néhány újabb adalékkal bővíteni. Új meghatározást kapott például a mester egyik műve, *A Babkirály ünnepe* (dissz. kat. sz.: 6.), illetve az 1640-es években festett alkímista-képeinek ikonográfiai elemzésével – remélhetőleg – sikerült bizonyítani, hogy Ryckaert ugyanolyan szemléletváltáson esett át, mint Brouwer és Teniers: eltávolodott a jelképekkel kifejezett kritikai megközelítéstől, és lojálisabb lett a korábban általa elítélt tevékenységgel szemben (dissz. kat. sz.: 15. és 16.)

Véleményünk szerint Robert van den Hoecke *Tábori jelenetét* kiemelkedő kvalitása, rendkívüli mérete és egyedi ikonográfiája a flamand tábori festészet műfajának főművei közé emeli (dissz. kat. sz. 32.). A kártya- és egyéb szerencsejáték okozta viszály ugyan már a XV. század óta klasszikus téma volt, ábrázolásának itt látható módja azonban – a tudatosan csendéletté komponált tárgyakkal és élelmiszerekkel, a katonák fölé magasodó hatalmas, látszólag csak a sátrat tartó fakeresztel és a háttér sáncrendszerével – nem. Az átlós kompozíció alapján feltételezhető, hogy a festménynek egykor párdarabja is volt, vagy esetleg egy temperamentumokat ábrázoló sorozathoz tartozott, amelyben a katonák – lobbanékony természetük miatt – a kolerikus vérmérséklet megtestesítői lehettek.

Ikonográfiai „csemegéül” szolgál az az új attribúcióval jelentkező, *Asszony pohárral* című kép is, feltételezhetően Pieter Borselaertól, amelyen a tollas kalap, a felemelt pohár és a dohányzás kellékei – a modell kora és konszolidált megjelenése ellenére – egyaránt arra utalnak, hogy a hölgy *Luxuria*, vagyis a bujaság allegorikus alakja lehet (dissz. kat. sz. 34.). Beállítás és a kompozíció felépítése alapján bizonyos, hogy ennek a festménynek is lehetett párdarabja, esetleg a háziasszonyi erények, vagy a jámbor életvitel példájával. Felmerült részünkről annak a lehetősége is, hogy a pendant egy magasztosabb jelentést hordozó tárgyakkal körülvevett arisztokrata hölgy volt.

A gyűjtemény két képe is meg lett fosztva az egykori Mattheus van Helmont attribúciótól. Az egyik a fent említett *Parasztudvar idős asszonnyal és macskával* című kép (dissz. kat. sz.: 8.), a másik pedig egy húsboltot ábrázoló kompozíció, amelyen távolról még érződnek az olasz, főként Bartolomeo Passerotti nyomán kialakult hagyományok, viszont – szignatúrája ellenére – nem utalható egyértelműen a mester oeuvre-jébe (dissz. kat. sz.: 14.).

Sikerült Joos van Craesbeeck születési évét pontosítani. A szakirodalom korábban ezt a dátumot 1605 és 1608 közé helyezte, a mester monográfusa, Karolien de Clippel pedig 1605-06-ra (2006). Nyomára bukkantunk azonban egy olyan adatnak, amelynek alapján ez az időpont bizonyosan 1608: a bremai Kunsthalle háborús veszteségei között nyílvántartanak ugyanis Craesbeecktől egy *Önarcképet*, hátoldalán "Aet. 39 Jos. van Craesbeck se ipse pinxit 1647" felirattal (Gyűjt. kat. Bréma 1998, 30.). A pékmesterből Adriaen Brouwer hatására festővé avanszált Craesbeeck életműve meglehetősen egyenetlen. Legkvalitásosabb és ikonográfiailag legösszetettebb alkotásai közé tartozik az a kocsmai verekedést ábrázoló alkotása, amely az 1880-as évekig a budapesti Ráth gyűjteményt gazdagította, most azonban az antwerpeni Koninklijk Museum voor Schone Kunste képtárát. A Szépművészeti Múzeum két gyengébb színvonalú festményét őrzi. A *Hölgy borospohárral, férfiak társaságában* oeuvre-jének tipikus darabja (dissz. kat. sz.: 19.), és ellentétben a Pigler által adott *Vidám társaság* címmel a szereplők hangulata meglehetősen melankólikus, a festmény valódi témája pedig a katona- vagy zsoldosszerelem.

Craesbeeck másik budapesti műve, a *Szabadban dohányzó és ivó társaság* a múzeum sommás katalógusába még Craesbeeck utánzójának műveként került be, de a festmény alaposabb vizsgálata során láthatóvá vált szignatúra tanúsága szerint ez az ügyetlenül, bár flott festőiséggel kivitelezett mű is a mester oeuvre-jébe utalható (dissz. kat. sz.: 3.).

Sor került annak a jelenleg David III. Ryckaert oeuvre-jébe felvett, *Éneklő férfit* ábrázoló képnek a restaurátori vizsgálatára is, amely korábban attribúciós vélemények és ellenvélemények sorát váltotta ki (dissz. kat. sz.: 37.). Felfedezésre került a hátoldal közepén egy, a tábla markáns erezte miatt szabad szemmel nehezen észrevehető, lilomot, vagy íriszt mintázó, beégetett forma, amely – a XVII. századi műhelygyakorlatnak megfelelően – a fatáblakészítő mester jele. Azonosítása még várat magára, az azonban bizonyos, hogy a tábla XVII. századi, az ábrázolt egyes részleteinek megfestése pedig Ryckaert sajátkezűségét feltételezi. Érdekességképpen említésre méltó, hogy ez a kép a XIX. század elején J. M. von Birkenstock bécsi gyűjteményében volt, ott, ahol a Ráth gyűjteményből származó, fent említett Craesbeeck-mű is.

A feltételezhetően Anthoni Victoryns által festett, *A gyermek tisztába tétele (A Szaglás)* című kompozíció egy félreértelmezett variánsánál, amelyre nemrégiben sikerült rábukkannunk, keresve sem lehetne kiválóbb példát találni Lyckle de Vries ún. „ikonográfiai erózió”-elméletére (dissz. kat. sz.: 13.). A festményen a pelenkázandó gyermeket egy vekni kenyér váltja fel, amelyet a családnya éppen felszel. A környezetében lévők azonban – az

egykori ikonográfiai összefüggések devalválódásaként – mitsem változtatnak viselkedésükön, a kellemetlen illat miatt továbbra is befogják az orrukat. Az egymással össze nem függő cselekvések kompilálása zavaros, ikonográfiailag értelmetlen és értelmezhetetlen művet eredményezett.

Már a XVIII. századi emléanyaghoz köthető az a *Muzsikáló társaság Herkules szobrával* című festmény, amelynek újonnan meghatározott mestere Victor Honoré Janssens (Brüsszel 1658 – 1736 Brüsszel) (dissz. kat. sz.: 43.). A kép 1956-ban *1700 körül működő németalföldi mester* műveként került beletárolásra a Szépművészeti Múzeumba, majd ezzel a meghatározással vette fel a Régi Képtár katalógusába Pigler Andor is. A szereplők csoportosítása, a három főalak reliefszerű „felfűzése”, a kecses tartás, a finomkodó mozdulatok és a negédes arcok egyértelműen Victor Honoré Janssens, egy kevésbé ismert brüsszeli mester oeuvre-jében jelölik ki a mű helyét. Legközelebbi analógiája, a *Tájkép Messalina esküvőjével*, a koppenhágai Statens Museum for Kunst-ban található.

A disszertáció kitér az egyes művek holland párhuzamaira, illetve adott esetben a korabeli holland irodalomnak a flamand mesterekre gyakorolt hatására.

A disszertációt bibliográfia és 120 fekete-fehér reprodukció egészíti ki, valamint „Függelék” a második fejezet, illetve néhány katalógustétel (dissz. kat. sz.: 13, 17, 28, 29) után.