

ÚJVÁRI EDIT

Arcképek kavalkádja a Hieronymus Boschnak tulajdonított genti *Keresztvitel* című táblaképen

A tanulmány egy olyan flamand reneszánsz, evangéliumi tematikájú festményre fókuszál, amelynek teljes felületét tizenkilenc arckép tölti ki. A művészettörténeti kutatás Hieronymus Bosch kései műveként datálja a genti Szépművészeti Múzeumban látható Keresztvitel című táblaképet. A mű különlegessége az arcokkal zsúfolt drámai kompozíció, az arcok mimikájában kifejezett jellemvonások vizuális reprezentációja. A tanulmány ikonográfiai, vizuális szemiotikai, képanthropológiai elemzéssel kívánja megvilágítani a kompozíció jelentésrétegeit, kiemelve az arcmások jelentőségét, a jellemábrázolásban és a vallási tartalom közvetítésében játszott szerepüket. A történeti nézőpont pedig a késő középkor nyugati ikonográfiájának egyik specifikumára irányítja a figyelmet, az arckép, a portré megszületésére, az arcvonások jellemábrázoló lehetőségeinek felfedezésére, a fiziognómia alkalmazására.

Kulcsszavak: portré, arccompozíció, Veronika kendője, ikonográfiai típus, fiziognómia

„Mert ahogyan az arc a lélek tükre, akként a szem a lélek lámpása...”
Cicero¹

A művészettörténeti kutatás hagyományosan Hieronymus Bosch kései műveként tartja számon a genti Museum voor Schone Kunstenben látható *Keresztvitel* című táblaképet. A passió tematikájú flamand reneszánsz festmény teljes felületét tizenkilenc arckép tölti ki, különleges hatása a zsúfolt drámai kompozícióban elrendezett arcokban rejlik (1. kép). Vajon egyedi kompozícióról van-e szó, vagy ikonográfiai hagyományba illeszkedik? Milyen tradíciót követ az arcok kifejezőerejét torz arcvonásokkal is hangsúlyozó vizuális megoldás? A tanulmány ikono-

¹ Cic. Or. 60.

gráfiai, vizuális szemiotikai, képanthropológiai elemzéssel kívánja megvilágítani a festmény jelentésrétegeit, kiemelve az arcmások jelentőségét a jellemábrázolásban, valamint a vallási tartalom közvetítésében. A történeti nézőpont pedig a késő középkor nyugati ikonográfiájának egyik specifikumára irányítja a figyelmet, az arckép, a portré megszületésére, az arcvonások jellemábrázoló lehetőségeinek felfedezésére, valamint az antik eredetű fiziognómia korabeli alkalmazására.



1. ábra: Hieronymus Bosch (?), *Keresztvitel*, olaj, táblakép, 76,7 × 83,5 cm, 1510 körül, Gent, Museum voor Schone Kunsten²

Hans Belting antropológiai megközelítésében a képek használatára és a közvetítő közegre helyezi a hangsúlyt, a jelentéseket ezek felől tárja fel. Ezáltal az alkotás, a kép használóinak, a kortárs befogadóknak a médiumhoz való viszonyára koncentrálni, rekonstruálni szándékozik a kép-olvasás,

² <https://www.mskgent.be/en/collection/1902-h>, 2024. 01. 04.

az értelmezés adott korban működő technikáit. A kultúrtörténeti források vizsgálata ebben a módszertanban az ikonológiai kutatáshoz hasonlóan fontos, viszont elsősorban nem az alkotások jelentésére irányul a figyelem, hanem arra a kontextusra, amelyben az alkotás korabeli nézői értelmezték a képeket. A jelentések ebben a történeti kontextusban tárulhatnak fel.³

A genti *Keresztvitel* attribúciós problémái

A festmény ikonográfiai leírását a történeti és szerzőségi adatokkal kell megalapoznunk. A festmény kétségtelenül a késő középkori flandriai festészeti hagyományokhoz kötődik, és bár a Hieronymus Bosch *œuvre*-jéhez való kapcsolás ikonográfiai tekintetben indokolt, számos, ennek ellentmondó tényező is felhozható. A Boschra vonatkozó történeti források szűkösek, a kutatók az 1450 körüli évekre teszik a születési dátumát. Szülővárosa, 's-Hertogenbosch évkönyveinek bejegyzései rövid adatokkal utalnak a mester festészeti megbízatásaira, majd halálzási évszámaként az 1516-os évet adják meg.⁴ A korabeli források alapján a festőt nagyra becsülték már a kortársai is, epigonok másolták, követték a kompozícióit.⁵ A 16. századi spanyol megrendelésekkel is összefüggésbe hozható az, hogy számos Bosch-művet másoltak Flandriában, vagy a festményeit utánozva alkottak hasonló műveket.⁶ Az ő festészetére jellemző kompozíciós megoldások, ikonográfiai motívumok ezáltal számos ismert és ismeretlen flandriai alkotó festményein nyomon követhetők. A 2010-ben alapított The Bosch Research and Conservation Project⁷ kutatói a genti *Keresztvitel*ről azt állapították meg, hogy Bosch elveszett eredetijét követő alkotásról lehet szó, amely 1530–1540 között keletkezhetett.⁸ Ugyanakkor a festményt őrző genti Museum voor Schone Kunsten hivatalosan továbbra is Bosch alkotásának tekinti, amíg nem bizonyítható egyértelműen más alkotó szerzősége. A múzeum honlap-

³ BELTING (2003).

⁴ <https://jeroenboschplaza.com/about-jheronimus/his-life/?lang=en>, 2025. 07. 09., BUZZATI-CINOTTI (1994).

⁵ WINTERMEIER (1983: 27), GIBSON (1973).

⁶ ILSINK-KOLDEWEIJ (2016: 65).

⁷ <http://boschproject.org/#/>, 2024. 01. 04.

⁸ <https://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/christ-carrying-the-cross-by-bosch-in-the-museum-of-fine-arts-in-ghent>, 2025. 07. 09.

ján a festmény ismertető szövegében a művet 1510 körüli időpontra datálják, így azt Bosch kései alkotókorszakához sorolják.⁹

A *Keresztvitel* elemzése előtt érdemes áttekinteni azokat a Bosch és Bosch-epigon műveket, amelyek hasonló képi elemekkel és relációkkal rendelkeznek. A passió tömegjelenetként való ábrázolása a korabeli nyugati ikonográfiai hagyománynak éppúgy sajátja, mint a minden kétséget kizáróan eredeti Bosch-festményeknek. Ennek a képtémának a Bosch-életműben legkorábbra, az 1480-as évekre datált változata a Bécsben őrzött *Keresztvitel*.¹⁰ Ezen a festményen számos, a genti táblaképre emlékeztető elem megfigyelhető. Krisztust itt is rosszindulatú, kegyetlen férfiak kísérik, akiknek jellemét jól kifejezik az arcvonásaik. Krisztus alakját a kereszt szárai határolják el a tömegtől, amelynek tagjait a kereszt elé és fölé helyezte el a festő. A kereszt hordozásában segítő kyrénéi Simon (Lk 23,26) fehér köpönyeges, öreg férfialak. A felső sáv arcai között a genti képen is felbukkanó, csúcsos, karimás kalapot viselő figura is megjelenik. Szintén a bécsi festményen figyelhető meg a gonosz és a jó lator figurájának sajátos, Krisztus arcához viszonyítottan háromszöget bezáró elhelyezése. A kompozíció alsó sávjának bal oldalán a katonáktól megkínzott gonosz, jobbra pedig a papnak gyónó, térdelő jó lator alakja látható. Ez a háromszögű elhelyezés, valamint a gyónó, sápadt jó lator arca a genti kompozíción is visszaköszön.

A Londoni National Galleryben látható, az 1495–1500 körüli időpontra datált, szintén eredetinek elismert *Töviskoronázás*¹¹ című festményen Bosch öt, a felületet teljesen kitöltő, félalakos, portrészerű figurát ábrázol. A központba helyezett, fehér köpenybe burkolt Jézus szelíd tekintete a nézőkre irányul, míg gyűlöletet sugárzó kínzói két oldalról övezik. Az 1505-re datált, szintén eredetinek elismert madridi, az Escorialban található *Keresztvitel* Bosch számos más festményére is jellemző módon tájképbe illeszti a passiójelenetet. A kereszt alatt görnyedő, nézőkre kitekintő Krisztus előtt haladó férfit, valamint a mögötte, a kereszt száraival határolt mezőben összezsúfolódó tíz férfialakot szintén portrészerű vonásokkal jeleníti meg a festő.

⁹ <https://www.mskgent.be/en/collection/1902-h>, 2025. 07. 09.

¹⁰ https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/1early/12carry.html, 2025. 07. 09.

¹¹ https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/5panels/18mocked.html, 2025. 07. 09.

A Madridhoz közeli El Escorialban (Monasterio de San Lorenzo) őrzött *Krisztus töviskoronázása*¹² című tondó a Bosch elveszett eredeti alkotását követő hét, ismert másolat legkiemelkedőbb minőségű példája (a számos másolat a festmény rendkívüli népszerűségét bizonyítja). Az arany háttérű tondó középpontjába helyezett, a nézőre kitekintő Krisztust jobbról három, őt kínzó, gonosz és ostoba tekintetű férfi figura, míg balról két szemlélődő alak veszi körbe. A körkompozíciót övező sötét, *grisaille* technikával festett jelenetek az angyalok és ördögök küzdelmét ábrázolják, Bosch jellegzetes Pokol-ikonográfiáját idéző, zoomorf alakokkal. A *Krisztus töviskoronázása* két további táblaképpel kiegészített változatát, egy ismeretlen flamand mester *Passió-triptichonját*,¹³ amely Valenciában (Museo de Bellas Artes de Valencia) látható, szintén Bosch követője alkotásaként tartja számon a művészettörténeti kutatás. A festmény feltehetően 1530–1540 között készült, a Krisztus töviskoronázását megjelenítő fő oltárképet (amely minden elemében hűen követi az El Escorial-beli Bosch-másolatot), a bal szárnyon az elfogatás, a jobb szárnyon pedig az ostromlás jelenete övezi. Mindhárom festményen a középpontban ábrázolt, nemes arcvonású Krisztust gonosz, eltorzult arcú alakok veszik körül. Az amszterdami Rijksmuseumban is található egy Bosch-követőnek tulajdonítható, 1530 körüli *Krisztus elfogatása*-festmény,¹⁴ amely a valenciai triptichon azonos témájú táblájának az átkomponálása.

Arckép a 16. századi Németalföldön

A fentebb említett néhány példa is bizonyítja, hogy a passiójelenet jellemrajzokként való feldolgozása a 16. századi flamand festészetben azonos ikonográfiai hagyományt követett, megörökítve a korabeli vallásfelfogást. Ennek kapcsán a jó és a gonosz végletes ellentétpárként való szembeállítását, a misztériumjátékok, húsvéti passiójátékok gonosz karaktereket hangsúlyozó maszkjainak hatását mint fontos kultúrtörténeti és ikonográfiai információt is ki kell emelnünk. A középkori vallási ünnepek drámajátékaihoz hasonlóan a vallási képtémák ugyancsak mediális

¹² https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/5panels/12thorns.html, 2025. 07. 09.

¹³ <https://jeroenboschplaza.com/navolger/christ-crowned-with-thorns-triptych-passion-triptych/?lang=en>, 2025. 07. 08.

¹⁴ <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3113/catalogue-entry>, 2025. 07. 09.

kontaktust teremtettek a szent eseménnyel. A források szerint Bosch a városa Miasszonyunk Testvérületének aktív tagjaként a helyi misztériumjátékokhoz, körmenetekhez jelmezeket, kellékeket is tervezett.¹⁵ Ez más korabeli alkotókra is jellemző volt, ami jelzi a középkori dráma és az ikonográfiai hagyomány szerves kapcsolatát, kölcsönhatását.¹⁶

A genti *Keresztvitel* az említett, eredetiként elismert és a Boscht követő, passió-tematikájú festményekhez számos ponton kapcsolódik, ugyanakkor különbségként említhető, hogy azoknál még erőteljesebben koncentrálnak az arcokra és az azokon kifejeződő jellemvonásokra. Sem a háttér, sem a figurák teste nem látható, a zsúfolt kompozíciót teljesen betölti a tizenkilenc arckép. Ezen a ponton fontos hangsúlyozni, hogy az arc megfestésének jelentősége, a portré műfaja a késő középkori nyugati kultúra meghatározó újítása volt.

A képmás, az élő személy reprezentánsa, az arisztokrácia körében egyfajta jogi jelleggel is rendelkezett mint a genealogikus sorozat eleme, vagy fejedelmi ajándék. A polgárok esetében viszont a vallásos adományozási jogban, donátorportréként vagy a halotti liturgia őskultuszában kapott szerepet. A portrékon az arc az egész testet képviseli, amely „a festett leképezés által a testről levált maszk.”¹⁷ Különösen a flamand portréfestészet járt élen a személyiség megragadásában, elsősorban a pillantás aktivitása révén, amely Belting szavaival a „festett antropológia” példája. Mindez a 15. század elejétől kezdődően, már a van Eyck fivérek munkásságában megvalósult. A „fiziognomikus portré” a belső élet, az individuális élet kifejezője, amely Belting szerint szemiotikai és ikonikus értelemben egyaránt az újkori szubjektum jelentőségét reprezentálta.¹⁸

Krisztus és Veronika arca

A hasonló ikonográfiai hagyományhoz tartozó, Bosch-hoz vagy követőikhez köthető passió-festményektől eltérően a genti *Keresztvitel* fontos eleme a festmény bal alsó sarkában látható ikonográfiai téma, Veronika kendője. Egy 1510 körül készített flamand oltárrészlet, az *Út a Kálváriára*

¹⁵ WINTERMEIER (1983: 7).

¹⁶ ÚJVÁRI (2023: 305).

¹⁷ BELTING (2003: 143), BELTING (2018: 213–215).

¹⁸ BELTING (2003: 144–151).

Szent Veronikával faszoborcsoport (2. ábra) a genti táblaképhez hasonlóan a kompozíció bal sarkában jeleníti meg Veronikát a kendővel, a figurák elrendezését a kereszt osztja hármass csoportokba, a keresztcsúcs találkozásánál, az egész mű középpontjában pedig Krisztus arca látható. Tehát nemcsak a festményeken, hanem a húsvéti passiójátékok dramatikus hatásához még szorosabban kapcsolódó szoborcsoportokon is visszaköszön a genti táblakép ikonográfiai témája, Veronika alakjával együtt.



2. ábra: Ismeretlen flamand szobrász, *Út a Kálváriára Szent Veronikával*, Festett, aranyozott faszoborcsoport, 49,5 x 26,4 x 20 cm, Brüsszel, 1510 körül, New York, Metropolitan Museum of Art¹⁹

A Veronika kendője-téma nemcsak a passiójelenetek részeként, hanem önálló képtémaként is gyakori volt a késő középkori nyugati festészetben. A kezében a Krisztus-arcot ábrázoló kendőt tartó nőalak tölti ki például a teljes kompozíciót az internacionális gótika kiemelkedő kölni

¹⁹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463693>, 2024. 01. 04.

képviselője, a Veronika Mestere *Veronika kendője* című táblaképen is (München, Alte Pinakotek), amely 1400 körül keletkezett.²⁰ Ezt az ikonográfiai hagyományt érdemes alaposabban is áttekinteni, hiszen szorosan kapcsolódik az arckép keresztény művészetben betöltött jelentőségéhez. A Krisztus arclenyomatát tartalmazó kendő legendája és ikonográfiai hagyománya bizánci eredetű. Az *akheiropoiétosz* ('nem emberkéz alkotta') ikonhagyomány, szoros összefüggésben az ikonteológia érveivel, a csodás módon keletkezett Krisztus-portrét az 1. század első felében uralkodó edessai királyhoz, Abgárhoz köti. A 6. századtól ismert bizánci legenda szerint a *mandylion* ('kendő') ikontípus prototípusát képező szövetdarabra maga Krisztus nyomta rá az arcmását, mikor arcmosást követően beletörölközött, majd elküldte a kendőt az észak-szíriai Edessába, ahol a csodatévő kép más meggyógyította a királyt. A *mandylion* teológiai jelentőségét Belting a következőképpen hangsúlyozza: „Az »igazi képmáson« Jézus emberi szemmel látható földi arcvonásai, azaz látható jelenléte és Isten nem látható valósága szétválaszthatatlanul összefonódtak.”²¹ Az Abgár-legenda nyomán tehát egy eredeti ereklyeképet, azaz archetipikus Krisztus-portrét feltételeztek, amelyet „igazi képmás”-ként ismertek el és másoltak az ortodox ikontradícióban.²² A *mandylion* a 10. századtól Konstantinápolyban őrizték, majd a bizánci főváros 1204-es kifosztásakor Nyugatra került és ott nyoma veszett.

A bizánci „igazi képmás” kultusza a latin kereszténységben a kereszties hadjáratok korában, a 13. századtól kezdődően önálló, részben módosult legenda és ikonográfiai hagyomány alapján terjedt el.²³ A 13–16. század között a római Szent Péter-bazilika Mária-kápolnájában őrizték azt a – hagyomány szerint – Krisztus arclenyomatát őrző kendőt, amely 1527-ben, Róma kifosztásakor veszett el. Az arc és az arcnymolat fizikai kapcsolatát alapul véve, szintén a *vera icona* ('igaz képmás') tiszteletével összefüggésben teremtették meg a Veronika kendője-legendát, a jámbor, Krisztus arcát kendőjével megtörlő asszony történetét. A Krisztus voná-

²⁰ TOMAN (2000: 28–29).

²¹ BELTING (2000: 217).

²² BELTING (2000: 217).

²³ A Veronika-képekéről szóló 12–14. századi források közlését ld. BELTING (2000: 577–580).

sait megőrző kendőnek a Kálváriára vezető úthoz kötődő keletkezését a Veronika-legenda ugyancsak az 1. századra, Tiberius császár korára vezet vissza, többféle késő ókori és középkori legendát ötvözve.²⁴ A Krisztus-arcot ábrázoló kendő, majd pedig a képereklyét tartó Veronika alakja a 14. századtól vált képtémává a nyugati művészetben.²⁵ A nyugati festészeti hagyomány jellegzetessége, hogy a kultusztárgyat, a Krisztus arcát frontálisan ábrázoló kendőereklyét narratív elemekkel gazdagítva jeleníti meg, többféle ikonográfiai témát megteremtve. Akár önállóan, akár a Kálvária-jelenetek résztvevőjeként látható Veronika, a kendőereklye eredeti tulajdonosának arca a szomorú együttérzés, a részvét érzelmeit közvetíti. S. Nagy Katalin a késő középkori németalföldi festészet Veronika-arckifejezéseiről a következőket állapítja meg: „oly érzékeny módon hordozzák arcvonásaikban, tekintetükben a szomorúság minden jegyét, mimikai jelét, hogy ha csak ezeket a festményeket tanulmányozzuk figyelmesen, félreérthetetlenül megismerjük mindazt, ami és ahogy egy szomorú emberi arcból leolvasható.”²⁶

A genti *Keresztvitelen* is lehajtott fejjel, lefelé tekintve látjuk Veronika szelíd, sápadt profilját, amint a néző felé mutatja fel a kendőt, a tágra nyílt szemmel a nézőre tekintő, frontális Krisztus-arc mással. Krisztus arca ezen a táblaképen is a *mandylion*-ikontípus nyugati változatának tekinthető, a jellegzetes, kanonizált arcképelemek ennek megfelelően realista vonásokkal, portrészzerű jegyekkel módosulnak. A genti táblakép kendőképen Krisztus homlokát nem övezi a töviskorona, ezáltal a hagyományos ikonográfiához²⁷ kapcsolható, hiszen nem az *imago pietatis*

²⁴ A legkorábbi legendaelem Eusebios *Egyháztörténetének* egy részlete lehet, amely ismertet egy, a kaisareai Philippiiben álló, köztéri kutat díszítő bronz szoborcsoportot, amely eredetileg Hadrianus császárt és egy előtte hódoló nőalakot – vélhetően provincia-allegóriát – ábrázolt, de amelyet a 4. században már a vérfolyásos (a középkori legendákban már Berenikének/Veronikának nevezett) asszony és az őt meggyógyító Jézus kettősére vonatkoztatták, vö. CHADWICK (1999: 261–262).

²⁵ SEIBERT (1986: 317).

²⁶ S. NAGY (2013: 28).

²⁷ A középkori római zarándoklatok fő attrakciójának számító képereklye hagyományos római ikonográfiájának példája: Ugo di Carpi: *Oltárkép Veronikával Péter és Pál között* (1525, Róma, Vatikán). A szenvedéstörténetet hangsúlyozó töviskoronás Krisztus-arc példája: Albrecht Dürer *Kiss passió* című fametszete 1510-ből, Szent Veronika,

tis-ikonográfia, a fájdalmakra, sebekre való koncentráció a festmény domináns eleme, hanem a jószág és a gonoszság oppozíciója.

A genti Keresztvitel struktúrája és térviszonyai

A zsúfolt kompozícióra átlós szerkezet és különleges látószög jellemző. A végletesen ellentétes jellemeket tükröző arcok forgatagában, a központba illesztve, a keresztény ikonográfiai tradícióban kanonizált szelíd, lehajtott fejű, csukott szemű, félprofilban ábrázolt Jézus-arc látható, amelynek frontális változata a kép bal alsó sarkában, a „Veronika-kendőn” ismétlődik. Jézus, Veronika és az igaz képmás arcmásaival oppozícióban, a kompozíciót megtöltő arcok az emberi gonoszságot, bűnököt, kegyetlenséget testesítik meg, a sötét háttérből kiemelkedő groteszk sorozatuk nyomasztóan uralja a művet.

A táblakép bal alsó sarkából induló átlós tengelyen a kendőn ábrázolt Krisztus, valamint Veronika, a központban a keresztet cipelő, töviskoronás Krisztus, a jobb felső sarokban pedig a jó lator sápadt arca látható az őt gyóntató, groteszk szerzetesfigurával. Az ellentétes, bal felső sarokból indított tengely még határozottabb átló, ezt a keresztfa sávja jelöli ki, amelyet felül a fölfelé tekintő kyrénéi Simon tart, középen Jézus, a jobb alsó sarokban pedig a visszaforduló, nyakán átvetett kötéllal ábrázolt gonosz lator vicsorgó profilja zárja a tengelyt. Ezt az átlós sávot az is kiemeli, hogy az egyben a sötét háttérből kiemelkedő arcokat megvilágító fényforrás iránya is. Az éles kontraszthatás tovább fokozza a passió-jelenet drámaiságát.

Az arcokra történő koncentráció érdekében sajátos látószöveget alkalmaz a festő, ezáltal tudja megragadni a passió kiragadott epizódjának drámáját. Az alkotó ebben is Bosch-t követi, ugyanis az ő módszere a horizont magasra helyezése, mintha a festő magaslatról nézné a látványt. Több síkon, vertikális elrendezésben mutatja be a cselekményt, ugyanakkor az egyes alakokat oly módon ábrázolja, mintha a festővel azonos szemmagasságban lennének.²⁸ Ezáltal olyan hatása van a jele-

Szent Péter és Pál alakjával. Ez utóbbi ikonográfiai típus a meggyötört arc és a homloksebek hangsúlyozásával a *Vir dolorum* ('Fájdalmak férjje') képtípusokhoz áll közel, ld. BELTING (2009: 178–180), SEIBERT (1986: 90).

²⁸ WINTERMEIER (1983: 22).

netnek, mintha a tömeget fentről, míg az egyes arcokat pedig oldalnézetből látnánk. Így a festő egyszerre érzékelteti a tömeg nyomasztó zsúfoltságát, ugyanakkor az arcok többsége nem kerül takarásba, a főbb figurák vizuális karaktere maradéktalanul érvényesül.

Arc-oppozíciók, fiziognómiai jellemrajzok a genti *Keresztvitelen*

A táblaképen dominálnak a viszolyogtató arcok a szelíd, szomorú Veronika és Krisztus arcával szemben. A különböző pozíciókban megfestett arcok változatos fiziognómiai jegyekkel rendelkeznek, hiszen ez a hagyomány az ókori Közel-Kelet és antikvitás örökségeként jelen volt az európai kultúrában, különösen a kora újkorban.²⁹ A visszataszító, gonosz jellemre utaló arckifejezés megjelenítése, a jellemábrázolásra való törekvés a korszak groteszk arcképeinek sajátja. Patrizia Magli az arc „kopernikuszi fordulatának” nevezi azon 16. századi művészetelméleti írásokat, amelyek meghatározták az emberi alak és arc tökéletes arányait, majd az ezektől eltérő arányú, torz formákhoz negatív erkölcsi kategóriákat társítottak.³⁰ Dürer és Leonardo da Vinci is alkotott ilyen témájú, a korszak fiziognómiai gondolkodását befolyásoló műveket, rajzszorozatokat. Példaként említhető Leonardo da Vinci *Öt groteszk fej* című tanulmányrajza, amely 1494 körül készült.³¹

A 15–16. század fiziognómiai érdeklődését, az arcvonásokban kifejeződő jellemrajz tanát fejtí ki Giovan Battista Della Porta *Az ember fiziognómiájáról* című, 1598-ban megjelent kötete, amely összegzi az antik kultúrából átörökített hagyományt. Az újkor a fiziognómia reneszánsza.³² Tanulságos összevetni a genti *Keresztvitel* gonosz figuráinak arcvonásait Della Porta leírásaival. A „vadállatian gonosz emberek” jellemző jegyeiként az alábbi arcvonásokat adja meg: széles ajkak, vaskos orr, vöröses arcbőr, karikás és kidülledő szem, sóvárgó tekintet, felhúzott szemöldök.³³ Az arcátlan természetre a kidülledő szem mellett a vaskos,

²⁹ VÍGH (2006: 11).

³⁰ MAGLI (2006: 304–308).

³¹ Windsor, Royal Library,

https://arthive.com/leonardodavinci/works/308196~Five_grotesque_heads, 2025. 09. 30.

³² ECO (2004), VÍGH (2006), BELTING (2018: 111–113),

<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00037/eco.htm>, 2025. 09. 30.

³³ DELLA PORTA (2006: 163–230).

horgas orr, míg az elvetemült gazemberekre a keskeny ajkak, dülledt szemek jellemzők.³⁴ A rossz természetet és a szamárszerű ostobaságot a vastag ajkak és dülledt szemek jelölik, az álnok ember arca pedig betegesen sovány, ajka keskeny, szeme pedig kicsi, ragyogó, mélyen ülő. Della Porta a könyörtelen ember vonásait a következőképpen taglalja:

Halántéka homorú. Szemöldöke összenőtt és sűrű. Szája nagyon nagy. Fogai hosszúak, élesek, ritkásak, erősek. Szeme beesett, kicsi vagy nagy, megrendülten fénylik, hasonlatosan a haragra hajlamos emberekéhez. Szemhéjuk kitárt, vagy felfelé mozgó, sápadt vagy könnyörgően leereszkedő, lehetséges még, hogy szemei puffedten vibrálva körbe forognak, vagy ragyogók, kicsik, beesettek.³⁵

A genti festmény Krisztust övező arcai a gonoszság fiziognómiai példatáraként állnak előttünk, megtestesítve mindazokat a negatív emberi tulajdonságokat, amelyeket a korban az Isten ellen forduló embereknek tulajdonítottak. Megemlítendő a Veronika mögött balról felbukkanó, részben takarásban, részben a kép (feltehetőleg utólagosan levágott) bal sávja miatt töredékesen látható, frontálisan ábrázolt női arc, amelyet komor vonásai, hunyorgó szeme, sötét bőre miatt inkább a negatív szereplők közé sorolnak.

A kegyetlen és gonosz tulajdonságok hangsúlyozásán túl a genti *Keresztvitel* visszataszító arcképeinek ikonográfiájából a késő középkor antijudaizmusára is következtethetünk. A korabeli nézeteknek megfelelően a Krisztust övező férfiarckok a zsidók gonoszságának, a prófétákat és a Messiást elutasító megátalkodottságának keresztény vádjait reprezentálják. A festmény kapcsán Gábor György kiemeli, hogy „Krisztus feje alatt, mintegy annak ellenpontjaként egy különösen ijesztő, görbe orrú, sötét fizimiska látható, kiguvadt szemekkel: mintha maga a Sátán vigyorogna.”³⁶ Az európai keresztényektől eltérő, idegen, torz vonások zsidókra vonatkoztatása és sztereotip általánosítása valójában a gonoszság karaktereit kapcsolta össze velük, ami áthagyományozódott a későbbi évszázadok antiszemita karikatúráira is.

³⁴ DELLA PORTA (2006: 78).

³⁵ DELLA PORTA (2006: 221).

³⁶ GÁBOR (2000: 249).

Összegzésként kiemelhető, hogy a genti táblakép tizenkilenc arcának kifejező ereje szuggesztív erővel közvetíti mindazt, amit a 15–16. század nyugati keresztény világában a Krisztus megtestesítette jóság és az ellene szegülő emberi gonoszság között feszülő drámáról gondoltak. A passió üzenetének évenkénti felidézését, átélését ezen a táblaképen az emberi arc jellemábrázoló erejébe vetett hit és annak kiemelkedő színvonalú vizuális reprezentációja fokozza. Bosch festészetét éppen ezen vonások miatt értékelte nagyra már korai méltatója, José de Sigüenza is 1605-ben: „megvan a bátorsága ahhoz, hogy az embereket olyanoknak fesse, amilyenek belső mivoltukban.”³⁷ Bár a genti *Keresztvitel* legújabb szakmai elemzése kizárják Bosch szerzőségét, a festmény jelentőségét a Bosch-életmű legkiemelkedőbb alkotásainak szintjéhez mérhetőként ítélik meg. Ezzel egyetérthetünk, hangsúlyozva az antik eredetű fiziognómia mesteri alkalmazását.

Források

- DELLA PORTA 2006 Tekulics J. (ford.), G. B. DELLA PORTA: *Az ember fiziognómiájáról* (1598), in: Vigh É. (szerk.), „Természeted az arcodon”. A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig, II. Szöveggyűjtemény (Ikonológia és Műértelmezés 11), Szeged, 2006, 163–230.
- Kárpáty Cs. (ford.), *M. T. Cicero: A szónok*, in: Havas László (vál., utószó), Marcus Tullius Cicero válogatott művei, Budapest, 1987, 203–286.

Felhasznált irodalom

- BELTING 2000 H. BELTING, *Kép és kultusz*, Budapest, 2000.
- BELTING 2003 H. BELTING, *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*, Budapest, 2003.
- BELTING 2009 H. BELTING, *Faces. Az arc története*, Budapest, 2009.
- BELTING 2018 H. BELTING, *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*, Budapest, 2018.
- BUZZATI-CINOTTI 1994 D. BUZZATI – M. CINOTTI, *Bosch festői életműve* (A művészet klaszszikusai), Budapest, 1994.
- CHADWICK 1999 H. CHADWICK, *A korai egyház*, Budapest, 1999.
- ECO 2004 U. ECO, *Az arc nyelvezete*, *Lettre*, 53 (2004), <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00037/eco.htm>, 2025. 07. 06.
- GÁBOR 2000 GÁBOR Gy., „Mint az utcákon bolyongó vakok”. A zsidó alakja az érett középkor keresztény gondolkodásában, in: Gábor Gy., *A szentély és a*

³⁷ Idézi: WINTERMEIER (1983: 28).

- vadak (Az emlékezés technikái). Zsidó vallástörténeti tanulmányok, Budapest, 2000, 246–294.
- GIBSON 1973 W. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, London, 1973.
- ILSINK–KOLDEWEIJ 2016 M. ILSINK – J. KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch – Visions of Genius*, Brussels – 's-Hertogenbosch, 2016.
- MAGLI 2006 P. MAGLI, *Ember és állat között. Az ábrázolási módszerek szimbolikájának hatékonysága*, in: Vigh É. (szerk.), „Természeted az arcodon”. A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig, II. Szöveggyűjtemény (Ikonológia és Műértelmezés 11), Szeged, 2006, 303–320.
- S. NAGY 2013 S. NAGY K., *Képzőművészet és kommunikáció*, Budapest, 2013.
- SEIBERT 1986 J. SEIBERT, *A keresztény művészet lexikona*, Budapest, 1986.
- TOMAN 2000 R. TOMAN, *Gótikus stílus*, Budapest, 2000.
- ÚJVÁRI 2023 ÚJVÁRI E., *Stage Design and Image Subject Matter: Intericonicity in the Intermedial Relationship of Medieval Theatre and Fine Arts Transfer*, in: K. Kroó – K. Juracsek – M. Ojamaa (eds), *Intersemiotics & Cultural Transfer*, Tartu – Budapest, 2023, 305–316.
- VÍGH 2006 VÍGH É. (szerk.), „Természeted az arcodon”. A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig, II. Szöveggyűjtemény (Ikonológia és Műértelmezés 11), Szeged, 2006.
- WINTERMEIER 1983 W. WINTERMEIER, *Hieronymus Bosch fantasztikus életműve*, Budapest, 1983.

A cavalcade of portraits on the Ghent painting *Carrying of the Cross* attributed to Hieronymus Bosch

The paper focuses on a Flemish Renaissance painting with an evangelical theme, the entire surface of which is covered with nineteen portraits. Art historical research dates the Carrying of the Cross painting on display in the Museum of Fine Arts in Ghent as a late work by Hieronymus Bosch. The work's distinctive feature is its dramatic composition, crowded with faces, and the visual representation of the features emphasised in their facial expressions. The paper aims to shed light on the layers of meaning of the composition through iconographic, visual semiotic and image anthropological analysis, highlighting the significance of the facial depictions, their role in character representation and in conveying religious content. The historical perspective draws attention to a particular feature of late medieval and Renaissance iconography, the birth of the portrait, and the exploration of the potential of facial features in character portrayal, the use of physiognomy.

Keywords: portrait, facial oppositions, Veronica's Veil iconographic type, physiognomy