

jal űzött szerelmi varázslásról ír. Szégyentelen asszonyok „*saját állításuk szerint olajjal bekenve ajkukat csóholtak meg bizonyos férfiakat azért, hogy szerelmüket felébresszék. Persze [?] minden kísérletük kudarcra végződött, s tanúja lehettem annak is, amint elnyerték kihágásuk méltó büntetését*”.

Erasmus Francisci von Hohenlohe hatalmas életművében – mint most megtudtam – még egy Magyarország-leírás is található. 1684-es kuriózumgyűjteményében – legalábbis abban az esetben, amelyről mesél – a babona lelepleződik, s kiderül, hogy amit a megrettent gyógyszer-gyülekezet sátáni praktikának tart, hogy az eltemetett idős asszony újra ott fekszik az ágyában, az nem más, mint egy majom mesterkedése, aki befeküdt a halottas ágyba, és magára húzta az elhunyt főkötőjét.

Ioannes Baptista Porta talján polihisztor 1558-as *MAGIA NATURALIS*-ában módszeresen jár el, amikor a boszorkánykenőcs mibenlétét kutatja. Valamiféle narkotikumot föltételez, és az alábbi bölcs megfontolást terjeszti elő: a boszorkányok „*úgy érzik, mintha – hisz erre vágnak leginkább – a hold halovány fényében a levegőben repülnének, lakomákon, zenés multságokban, táncmultságokban vennének részt, és csinos ifjakkal szeretkezniének. Képzeteik és az őket érő benyomásuk ereje olyan hatalmas ilyenkor, hogy agyuknak az a része, amelyet emlékezőnek neveznek, szinte teljesen megtelik efféle képzetekkel, már csak azért is, mert az effajta boszorkányok természetüknél fogva is igencsak hajlamosak a hiszékenységre, ezért a képzelgéseik úgy hatalmukba kerítik őket, hogy szellemük teljesen elváltak, és éjjel-nappal semmi egyében nem jár az eszük*”. És Porta nem áll meg a teóriánál, hanem talál is egy boszorkányt (hiszen a boszorkányhit nem torpant meg a boszorkánynak vélt asszonyok portája előtt – gyakran ők maguk is hittek benne, s mint itt is, terjesztették magukról), aki tanúk jelenlétében kente be magát bódító nedvű kenőccsel, amelytől mély álomba merült, s megébredve csodás repülésről számolt be. Hiába naspángolták el kábult álmában, a kék foltok sem győzték meg. A tudós, aki korábban kész tényként említi, hogy a boszorkányok „*éjjelente a bölcsőben ringó csecsemők vért szokták szívni*”, végül is így summázza kiváló hipotézisét és eredményes – bár brutális – kísérletét: „*De mit is higgyek mind e felől? Ezt majd máskor biztos lesz még módom taglalni...*”

Végül Magyar László András kedvence, Ioannes Wierus (a 37 történetből 9 származik tőle)

megy a legmesszebb. A XVI. századi orvosdoktor, Agrippa von Nettesheim tanítványa (végre egy név, amelyről hallottam!) parádésan ír le egy álterhességet és egy tömeghisztériát (apácák között). Mindkét esetben valakit alaptalanul vádolnak meg boszorkánysággal, s az egyik esetben föltehetően ki is végzik az illetőt. S miután a racionális magyarázatot kielégítően feltárja, most már magát a boszorkányvádat tekinti a Sátán praktikájának. Mert – ahogy Magyar László András magyarázza – „*Wierus elmélete szerint ugyan létezik a Sátán, ám nem testünk és lelkünk, hanem csupán szellemünk és képzeletünk fölött van hatalma. A boszorkányságok zöme tehát a képzelet játéka, a boszorkányság miatt megkínzott és kivégzett tízezreknek pedig inkább orvosi, elmegyógyászati kezelésre van szükségük, nem büntetésre.*”

Radnóti Sándor

A PORTRÉ DICSÉRETE

Bacsó Béla: *Ön-arc-kép.*

Szempontok a portréhoz

Kijárat, 2012. 298 oldal, 2500 Ft

Ha igaza van Johann Georg Sulzernak (1720–1779), az első nagy német nyelvű esztétikai enciklopédia szerzőjének, aki a látást gyönyörködtető összes tárgy közül az embert tartotta a legérdekesebbnek, akkor Bacsó Béla új könyvét, amely az emberi arc és alak megjelenítésének legalapvetőbb képzőművészeti műfajával, a portréval és annak filozófiai értelmezéseivel vet számot, már emiatt is különösen izgalmasnak lehet tekinteni. Sulzer neve azért is merülhet fel elsőként Bacsó új könyvével kapcsolatban, mert ő maga is hangsúlyos helyen, a kötet nyitóoldalán hivatkozik a XVIII. századi gondolkodó művére, jellegzetes felütést adva ezzel a tanulmányait bevezető „*előzetes gondolatoknak*”.

Nem mintha az ÖN-ARC-KÉP bármilyen vonatkozásban enciklopédikusnak volna nevezhető, hiszen ennek többek között maga az alcím mond ellent, amikor szisztematikusan áttekintés helyett *szempontokat* ígér a portréhoz. Mégis annak, ami Bacsó írásainál már-már evidenciának számít, vagyis hogy tárgyát széles látószögű, teljes-

ségre törekvő háttérismeretre támaszkodva mutatja be, karakteres summázatát adják már az első oldalak. Az itt olvasható hosszú Sulzer-citátum rávilágít annak a szellemi kötődésnek a természetére is, amely Bacsó gondolkodását a német, illetve az antik kultúrához kapcsolja. Mert még ha a filozófiai vizsgálódások apropóját ezúttal képek szolgáltatják is, az elméleti gondolkodók szövegei éppoly nyomatékkl rajzolják ki azt a horizontot, amely felől Bacsó a portré műfajához közelít, mint maguk a műalkotások. Ezek a filozófiai/esztétikai szövegek, Bacsó írásmódjára és gondolkodói habitusára jellemző módon, szinte labirintusként fonódnak írásainak gondolatmenete köré. Ha pedig az olvasó figyelme az idézetlabirintus valamilyen mellékösvényen elkalandozik, előfordulhat, hogy eltéved, vagy az az érzése támad, hogy a megidézett textusok annyira elrejtik a követni kívánt gondolatokat, hogy már nem is találja a feljüket vezető *vörös fonalat*. Mégis mindegyik tanulmány végén leszűrődik az a tapasztalat, hogy nem érdemes feladni Bacsó írásaiban a (ki)útkeresést, mert ahova legvégül kilyukadunk, onnan valóban egészen különleges rálátás kínálkozik nemcsak a portréra, hanem annak modelljére, az emberre is.

Apró újdonság Bacsó korábbi kötetéhez képest, hogy az ÖN-ARC-KÉP-ben feltűnő átmenetek nélkül, alig észrevehető illesztésekkel rendeződnek el a tanulmányok egyetlen téma köré. A könyvnek egységes, jól lekerekített, előre- és visszautalásokkal tagolt íve van, bár a különböző írások kérdésvetése olykor igen heterogén. Van, hogy a kép csak finoman meghúzódik egy filozófiai kérdés hátterében, mint abban az exkurzusban, amely akarat és döntés összefüggéseit vizsgálja a Prodikosznak tulajdonított, HERKULES A VÁLASZÚTON-ként ismert antik példázatban. (Az eredetileg előadásnak készült szöveg a tavalyi megjelent A SZÉPSÉG AKARATA. KÉP ÉS FILOZÓFIA című négyeszerzős kötetben is szerepel.) Panofskynak a témáról szóló tanulmánya nyomán két képről (Raffaello A LOVAG ÁLMA és Annibale Carracci HERCULES VÁLASZTÁSA című képeiről) esik hosszabban szó, amelyeknek portréjellege egyáltalán nem kézenfekvő. Bacsó nem is ebbe az irányba tereli az értelmezést, inkább annak a karaktervonásnak az ábrázolhatóságát vizsgálja a festményeken, amely a döntésmechanizmusban érhető tetten. Mint mondja, a választás aktusában az ember lényege mutatko-

zik meg, hiszen akaratának kinyilvánításakor csakis mint önmaga lehet jelen. (72.) Ha valami, akkor talán egyedül az álom képes őt megszabadítani az állandó választási kényszertől, ahogy ez a Raffaello-képen remekül látszik. Világos, hogy Bacsó a képeknek döntően etikai olvasatát adja, ami jellegzetes vonása szövegeinek. Olyankor is, amikor például az álom már az irracionálisnak szabad utat engedő állapotként is megjeleníthetővé válik a képen, és ezáltal az ember tudattalan pillanataiban is az önmagával való szembesülésre kényszerül. Erre Bacsó egy későbbi korszak álomábrázolásával kapcsolatban Goya LOS CAPRICHOS sorozatának 43. darabjánál tér ki.

De mit is akar a portré mint műfaj megmutatni? Mit képes modelljéből, az emberből jelenvalóvá tenni? Ehhez hasonló kérdések állnak a tanulmányok középpontjában, és mivel „*az ember önmaga számára mindig is kérdés*” (81.), a portré nyilván állandóan időszerű dilemmákkal szembesíti a vele foglalkozót. Bacsó mindezekelőtt különbséget tesz „*a portré előtti portré*” korszakaként emlegetett antik és az önreflexióval jellemzett modern portréábrázolás között. A kettőt elválasztó lényeges különbséget abban látja, hogy míg az előbbi az arcot egynemű karakterként állítja ki, addig a modern képzőművészetben az individuum differenciált megjelenítésére törekszik a festő, hogy az ábrázolás lehetőleg ne csak „*a látható testet*”, de „*a láthatatlan lelket*” is jelenvalóvá tegye. (88.) Bacsó érzékeli, hogy a két, lényegileg eltérő korszak közötti határ pontos meghatározásával adós marad, és azt is, hogy az antik portréábrázolás felől ez az ellentét mindenképpen finomításra szorul. Erre tesz kísérletet a Menandrosz DÜSZKOLOSZ-ÁRÓL SZÓLÓ KARAKTER ÉS SZÖVEG című tanulmányban, amelynek középpontjában nem is egy képen, hanem egy szövegben megjelenített portré áll, noha érintőlegesen szóba kerül benne az antik portréfestéset is.

A görög szobrok római másolatainak egyénített vonásait látva Bacsó ugyanis felfigyel az újkomédia karakterábrázolásának ambivalens jellegére. Meglátása szerint a színpadon használt maszknak Menandrosz komédiájában átértékelődik a szerepe: az emberkerülő Knémón figurája nem azonosítható egyetlen jellem sematikus álcával, hiszen a maszk mögött már a „*rejtőzködő ember*” vonásai is felfedezhetők a színpadon, vagyis a korabeli művészi gyakor-

latnak megfelelően a főhős egyéni vonásokkal is bír. Bár ennek a tendenciának a nyomai feltehetően Menandrosznál korábban, már az új komédia számára is mintául szolgáló euripidészi drámákban felfedezhetők, mindenképpen tanulságos lehet az antik színpadon zajló változásokat a portré műfajának alakulástörténetével párhuzamba állítani. A maszk képlékeny nyé válása amiatt játszhat szerepet a portréval kapcsolatban, amit Bacsó a *PORTRÉ ÉS TEST* című tanulmányban találóan úgy fogalmaz meg, hogy „amennyiben a portré nem veszi tekintetbe azt, hogy az ember testi mivoltában állandóan változik, eleve kudarcra van ítélve”. (158.)

Mégis akad itt egy ellentmondás, hiszen a portré műfajának régre visszanyúló, antik gyökerei vannak (előzményként az *imago clipeata*, a pajzsokon megjelenő képmások vannak megemlítve a könyvben), Bacsó szavaiból viszont úgy tűnik, hogy nemcsak az esztétikai irodalomban számít a portré mostohagyereknek, hanem mintha a modern művészet is egyre inkább eltávolodott volna tőle, vagy mintha már nem látna benne igazi kihívást. Manet portréinak elemzésével, akit Bacsó Cézanne mellett az utolsó nagy portréfestőnek tekint (259.), lezárul a könyv. Igaz, az egyik fontos tanulmányban szóba kerül Picasso Gertrude Steinről készült portréja, illetve Man Ray Steint ábrázoló fotója, egy másik alkalommal pedig Michael Triegel, kortárs német festő XVI. Benedekről készült képe van fenntartásokkal megemlítve. Mégis, művészettörténeti szempontból – legalábbis a könyv ezt sugallja – a portréfestészet Manet-val egy csapásra véget ért, ami akár túlzásnak is tűnhetne, ha Bacsó nem elsősorban filozófiai és művészetelméleti problémát látna a portréban, hanem művészettörténeti monográfiát írna róla. Annyi mindenesetre kiderül, hogy a portré iránti mérsékelt figyelmet a műfaj látszólagos alkalmi jellegével hozza összefüggésbe, vagyis azzal, hogy legtöbbször olyan „történeti alkotást” látnak benne, amely „heroizál és historizál”, és így hamar aktualitását vesztheti. (128.)

Pedig Bacsó tanulmányainak némely gondolata épp az ilyen prekonceptiókról rántja le a leplet. A már említett nagyszerű tanulmányban, a *PORTRÉ ÉS UTÁNZÁS*-ban Picasso Gertrude Steinképeről szólva megkülönbözteti azt, amikor a portré *ki-állítja* modelljét, és amikor *állít* róla valamit. Benedetto Croce-re hivatkozva azt írja,

hogy egy személy bemutatásának ugyan alapvető követelménye, hogy „*róla és ne másról*” szölgön, „*ez azonban nem egyszerűen a személy lényege a képen, hanem ahogy a bemutatás által van.*” (129., kiemelés az eredetiben.) A portré több, mint *demonstráció* („*pillanatszerű bemutatás*”), a portré *reprezentáció* („*a személy jelentőségében való megragadása*”), amelynek értéke a festőn múlik: ő választja meg ugyanis az *aspektu*t, amelyből modelljéről elmond valamit. A Gertrude Steinről készült képet és a Man Ray-fotót összevetve valóban jogosnak tűnik az a megállapítása, hogy az amerikai író inkább önmaga a Picasso-portrén, mint a tizenhat évvel későbbi fényképen.

A tanulmány legfontosabb passzusának, a kései Tiziano-önarcképről szóló elemzésnek is a demonstráció és a reprezentáció összefüggése a kiindulópontja. Ez a kép, amelyhez Bacsó a legkülönbözőbb témákkal kapcsolatban mint alapvető viszonyítási ponthoz tér vissza, láthatóan mély nyomokat hagy gondolkodásában. Mindig a személyes érintettség hangján szól róla, például ilyen szavakkal: ez az önarckép azt mutatja be, hogy „*én Tiziano vagyok ez, miként vagyok az idő közepette, az vagyok-e aki magát kivételes festői képességekkel így és másként is be tudja mutatni, vagyok-e még aki voltam, megörökítem magam szinte ennek az ennek a távollétében*”. (246., kurzív az eredetiben; a kötetben szereplő központosítást érintetlenül hagytam.) Bacsó képértelmezései nemcsak érzékenyek és szellemesek, hanem ilyenkor mindennél inkább kivehetővé válnak gondolatmenetén apróbb összefüggései: megállapításai finoman árnyaltak, ugyanakkor lényegre törőek és nem utolsósorban jól követhetők. A profilból festett Tiziano-arcképpel kapcsolatban a *PORTRÉ ÉS UTÁNZÁS*-ban kiemeli még, hogy a testtartás és az önmagától elforduló arc vonásainak hű megfestésében nem annyira az emlékműállítás gesztusa érződik a legintenzívebben, ahogy ez mások értelmezéseiből kitűnik, hanem a finom lelki mozgások tükrözésének igénye. A képen Tiziano átszellemült arca, ahogy Bacsó mondja, még mintha a jelenlevőre tekintene, de valójában már az azon túlit látja; idegenné lesz, eltávolodik önmagától és mindattól a pillanatnyitól, ami körülveszi. Ez a megállapítás monója a Tiziano-képről való diskurzusba a Manet-portrékat is, hiszen velük kapcsolatban is hasonlóan, a „*léte-*

zés szünetéről” beszél. Az (ön)arckép Manet-nál is mint önmagától idegen arc jelenik meg, amelyben egy „többlet” tárul fel: az idegenségben a „ráismerés, a más-lét tetten érésének lehetőségeként mutatkozik meg”. (269.) Ezekre a pontokra tűnik fel igazán, hogy Bacsó a portréfestészet tétjét nem a látható személy ismertként való visszaadásában látja, hanem abban, ahogy „megalkotja az eddig még nem ismert, mint önmagát, aki ő”. (268.)

Tiziano önarcképén az idegenség azonban nemcsak az arcon, hanem a test teljes eltakarásában is tetten érhető. A zárt fekete ruha ugyanis teljesen zárójelbe tesz mindent, ami az érzékek által megragadható volna. Portré és test viszonyát Bacsó több irányból is körüljárja: egyrészt a Tiziano-képpel kapcsolatban a sztoicizmus felől, Cicero etikai műveivel állítva párhuzamba a képet (ez a filozófiai irányzat szinte végig vezérmotívumként van jelen a könyvben). Másrészt a PORTRÉ ÉS TEST című tanulmányban Hegelre és Diderot-ra hivatkozva hangsúlyozza, hogy a test sokrétűségének életszerű visszaadása a portréfestészet egyik legnagyobb kihívása. A testet ugyanis úgy kell jelenvalóvá tenni a képen, mintha valóban eleven hús volna – írja Hegel nyomán, használva az „*Inkarnat*” fogalmát is, amellyel a művészetnek azt a képességét írja körül, amellyel az anyagot keletkezésében tudja bemutatni a festő. (158.) Az „*Inkarnat*” legplasztikusabb példája ugyanakkor nem a tanulmányban elemzett Van Loo-féle Diderot-portré, amely az arc vonásainak sematikus megjelenítése miatt inkább negatív példaként érdemel figyelmet, hanem a szenvedély képi ábrázolását tematizáló A HALÁLBA INDULÓ KÉPE című tanulmányban elemzett Rubens-mű Seneca haláláról.

Az újsztoicizmussal rokonszenvező Rubens a halálra ítélt filozófus képét helyezi a középpontba, aki etikai elveivel összhangban végül önként és félelem nélkül választja a halált, mint a jól élt élet zárókövét. Martin Warnke Rubens-monográfiáját idézve Bacsó arról beszél, hogy a szabadsághoz az önkény közepette is *szenvedélyesen* ragaszkodó ember szabad döntése van itt megjelenítve. (177.) Hosszan elemzi a képen Seneca fokozatosan csendbe vesző hangját (melyet az arc vonásokról és a mestere beszédét szorgosan jegyzetelő tanítvány gesztusairól olvas le), a haláltapasztatatot tükröző, mégis nyugodt

tartását, valamint a főalak és a körülötte szcenikusan elrendezett szereplők egymásra gyakorolt vizuális és dramaturgiai hatását. Érdekes viszont, hogy a középpontban lévő haldokló test rendkívül látványos, aprólékos megformálására Bacsó nem tér ki részletesen. A távolba tekintő, szürkés arcot ellenpontoszó, mesterialien megformált test a szinte lüktetni látszó, kidagadó erek kékesvöröses árnyalataival, a véres víznek a testen tükröződő fényével nemcsak a PORTRÉ ÉS TEST-ben mondottakat idézik vissza, hanem az érzéket felfüggesztő, kései Tiziano-önarcképet is. Még ha egyetértünk is Bacsóval abban, hogy Seneca arcán a szenvedély az utolsó pillanatig az értelem uralma alatt áll, minden vizuális jel arra mutat, hogy az erős, a halálnak csak lassan engedő test, függetlenül az akarattól, szenved. A szenvedés pedig szenvedélyt ébreszthet a nézőben. A képen megfigyelhető ambivalenciának, amelynek következtében a barokk esztétika a sztoikus etika fölé kerekedik, mintha Bacsó nem tulajdonított volna nagyobb jelentőséget, ahogy a befogadó nézőpontja is inkább háttérbe szorult volna ebben az elemzésben.

A Rubens-festménnyel kapcsolatban azonban megjelenik egy új szempont: a kép szcenikus felépítése mint probléma, amely egyébként részben már a Herkules választását ábrázoló műveknél bekerült a portréval kapcsolatos vizsgálódás tárgyai közé. Központi szerepe azonban a Hogarth-esszében lesz, amelyben egyrészt visszaidéződik a komikus maszkok és a portréábrázolás összefüggéseire rákérdező Menandrosz-tanulmány, másrészt előrevetítődik a torzság és az örület újszerű ábrázolásmódjával kísérletező Goya-festményekről szóló írás. A képi narráció és a szcenikus megjelenítés egészen sajátos módjai vagy a tragikussal is érintkező komikumnak és groteszknek azok a formái, amelyek például A SZAJHA ÚTJA ÉS A KÉJENC ÚTJA című sorozatokban előfordulnak, nemcsak önmagukban érdekesek Bacsó számára, hanem abból a szempontból is, ahogy Hogarth mindezekre festőként reflektál, és ahogy művészetének eszenciáját értelmezi. Önarcképe, melyen magát a komédia műzsjának festése közben jeleníti meg, önmagára és alkotásmódjára egyszerre mutat vissza. Bacsót pedig éppen ez, az alkotásmód révén a láthatón túl megmutatkozó reflexió érdeklő leginkább.

Ezért sem meglepő, hogy könyve vége felé Goya műveinek értelmezéséig is eljut, aki „nem idealizál, magát is kiteszi [...] az élve boncoló pillantásnak”. (216., kurzíválva az eredetiben.) Goya képeivel kapcsolatban arról beszél, hogy az ész százada egyszersmind láthatóvá teszi az ész patológiáját is, és hogy azokat az ellentmondásokat, amelyekkel szemben „az ismeretelmélet és a társadalomfilozófia kudarcot vall, az esztétikai szféra hordja ki”. (210.) Goyával radikális fordulat következik be a portréfestészetben és általában az ember ábrázolásában: már nemcsak arról van szó, hogy a portrék szereplői a semmibe tekintenek, mint Tiziano önarcképén, hanem Goya alakjai közvetlenül a „semmi előtt állnak”, ahol „animális létük” minden útvesztője feltárul. (211.) Ráció és morál helyett a művészetben az irracionális veszi át az uralmat, ahogy erre a Los CAPRICHOS sorozat remek elemzésében és különösen annak 43. darabjánál (az ész által szült szörnyekről álmodó festő alakjánál) Bacsó nagyon szemléletesen rámutat.

Ezt követően a DELACROIX SZABADSÁG című festményének szentelt tanulmányban többek között a politikai tárgy képi megjelenítésének lehetőségeivel foglalkozik. Heine egyik franciaországi beszámolójának gondolatmenetét követve teszi fel a kérdést: „ábrázolható-e az általában vett történeti esemény a festményen, nem válik-e automatikusan olyan propagandaművé, ami csak felmutatja a művész kiállítását az esemény mellett vagy éppen ellene”. (236., kiemelés az eredetiben.) Bacsó álláspontját ebben a kérdésben nehéz pontosan rekonstruálni. Mindenesetre Delacroix művét két másik barikádképpel (Meissonier RUE DE LA MORTELLERIE 1848. JÚNIUS és Manet BARIKÁD című képével) veti össze, és megállapítja, hogy a politikai allegóriához képest a másik két festményen a szabadság minden perszónifikáció nélkül, emberek tetteként, mint hiány mutatkozik meg. (239.) Többször hangsúlyozza ugyanakkor, hogy a politikai művészet hitelessége nem kapcsolható automatikusan sem a tárgy allegorikus, sem a politikailag hiteles, dokumentarista ábrázoláshoz.

A PORTRÉ A TÖMEGBEN felvet egy másik fontos kérdést is, amely arra irányul, hogyan lehet ráláttni az egyén valódi arcvonásaira akkor, amikor társadalmi szerepvállalás közben jeleníti meg őt a festő. Bacsó véleménye itt egyértelmű: ahogyan az ember csak mások között válhat

szabaddá (241.), úgy önmagát is csak mások révén ismerheti meg igazán. Találónan fogalmaz, amikor azt írja, „a portré aporiája, hogy magunkat nem látjuk kívülről, s mindaz, aki vagyok, mások, a másik viszonylatában nyeri el igazságát”. (94., kiemelés az eredetiben.) Valójában ehhez a gondolathoz tér vissza a Derrida könyvét (MÉMOIRES D'AVEUGLE. L'AUTO-PORTRAIT ET AUTRES RUINES) tárgyaló ÖN-ARC-KÉP című tanulmány is. Derridához hasonlóan Bacsó is úgy látja, a festő bizonyos értelemben vakká válik, amikor önmagát festi. Képes lehet-e egyáltalán látni önmagát, vagy „nem éppen önmaga annak legfőbb akadálya, hogy lássa magát, és láthatóvá váljon mások számára?” (247.) Hangsúlyozza azonban, hogy miközben a magával való szembesülés vakká teszi a festőt, „belső látása” kielesedik, így a portré nemcsak elrejtí modelltjét, hanem egyszersmind láthatóvá is tesz rajta valami olyasmit, amit csakis a mű képes megmutatni. Akárcsak az önéletrajzban, amelyet Bacsó többször állít párhuzamba az önarcképpel, a művész magáról nyer tapasztalatot az (ön)ábrázolás során. Ezért tűnik lenyűgözőnek az is, ahogy a képértelmezések során az apró gesztusoknak, például egy sajátos kéztartásnak figyelmet szentel. Hiszen kéz és szem finom összjátéka a festői munka lényege, így az egyik legfontosabb önértelmező mozzanata a képnek, amikor a festő megörökíti saját mozdulatát.

Bacsó Béla új könyve egyszerre több és más, mint egy periférikus műfaj monográfiája; az ÖN-ARC-KÉP nemcsak a művészi ábrázolás legérdekesebb modelljéről, az emberről és az emberi arc műalkotássá komponálhatóságáról szól, hanem arra is példát mutat, hogyan lehet filozófiai kontextust teremtve a műveken látható felszín mögé tekinteni, ahonnan az ember egészen másnak tűnik föl, mégis a műalkotásban önmagára ismer. Az ilyen tapasztalatok miatt nézi el az olvasó azt is, hogy a könyv következtetései csak nehezen és töredezetten tárnak fel. És bár nem mindig áll össze egységes egésze az, amit a portréről Bacsó meg akar mutatni, mégis, az ÖN-ARC-KÉP heterogén darabkái finoman hangolódnak egymáshoz. És nem utolsósorban a kötet egyetlen tárgyra fókuszáló, átgondolt kompozíciója is azt mutatja, hogy a szerző az új könyvvel pályájának egy valóban jelentős állomásához érkezett.

László Emese