

# A festmény és az ember felfedezéséről állítólagos eltűnésük után

## Megjegyzések egy kiállításához\*

A bécsi Kunshistorisches Museum *Dürer – Cranach – Holbein* című, az 1500 körüli német arcképfestészetet gondosan körüljáró kiállítása – amely most Münchenben látható – váratlanul egy hirtelen és többszörösen egybejáró felismeréssel lepott meg. Fokozta ezt, hogy a kiállítás katalógusához<sup>1</sup> hozzáolvastam Hans Belting korábbi, *A világ tükré. A festmény feltalálása Németalföldön* című könyvét is.<sup>2</sup> Úgy tűnt, a két felfedezésnek köze lehet egymáshoz, csak nem lehetett pontosan tudni, milyen köze? Pusztán a címekre gondolva az sem volt világos, mit jelentett az „ember felfedezése” a kiállítás szerkesztői, a „festmény feltalálása” pedig Belting számára.

A kiállítás festményeit, rajzait, fametszeteit és rézkarcait nézve – bár jó részüket már láttam itt, ott, többször is – most, ebben az együttesben megdöbbentem, és arra kellett gondolnom, hogy ezeknél élethűbb és érdekesebb, meggyőzőbb és ilyen módon kiválóbb arcképeket nem készítettek később, legfeljebb hasonlóképpen kiválóakat, mint Rembradt. Maga az arcképfestészet a rákövetkező négyszáz éven át megmaradt ebben a paradigmában a 19. század végéig, mondjuk, van Gogh-ig. A 20. században viszont jelentős festők nem is akartak hasonlókat készíteni, sőt, többnyire nem is festettek arcképeket. Úgy éreztem hirtelen, hogy nem a fénykép szorította ki a portréfestészetet, ahogyan azt sokan vélik, hanem a legkiválóbb (számomra a monokróm) fényképportrék másféle hatást váltanak ki, mást közvetítenek. Nyugtalanított, legalábbis izgatott a kérdés, miért van ez így: mi a különbség, miért különbek számomra ezek a festmények a fényképekénél, amelyeket magam is szerettem készíteni? Ez a kérdés egybeesett a kíváncsisággal, mely arra irányult, hogy milyen technikával érték el a kiállított festők az arckifejezések pszichikai mélyrétegeket és rejtélyeket sejtető élethűségét. Kutakodva figyeltem a festményeket, de hiába. Ami végül segített, a fejem volt, nem a szemem.

A kiállítás, azt hiszem, lehatároltsága miatt is tett rám ekkora hatást: csak a németekre koncentrált, nem elegyítette németalföldiekkel és olaszokkal, ezért kontrasztokra adott lehetőséget, ugyanakkor nagyon bőséges és változatos anyagot mutatott be és kommentált: a címet adó három híres festő mellett jó, igen jó és gyengébb német festők nagyszámú munkáinak tömbjével érzékeltette és mutatta be a reneszánsz és manierizmusba hajló német portréművészetet. Annyi sejtethető volt, hogy a „festmény” *németalföldi* feltalálása – ha Beltingnek ez a véleménye helytálló – csak előkészíthette az „ember” *német* felfedezését (ha ez utóbbi ténylegesen a németeknél következett be). A kiállítást persze megszerkeszthették Belting nézeteinek ellenében, hiszen Belting szerint a festmény mint táblakép akkor keletkezett, amikor az arcképek egyéneket jelenítettek meg,

nem reprezentációs szükségleteket szolgáltak. A szerkesztés polemikus jellegére az utalt, hogy Beltingnek erre a könyvére hivatkozás se történt, ahogyan a két rákövetkező és ehhez a témához is kapcsolódó könyvének hozadéka is kimaradt a katalógus tanulmányaiból.

A katalógus bevezető tanulmányában – címe: *A láthatatlant láthatóvá tenni. A német portré 1500 körül* – Karl Schütz a portrék három jellegzetességét nevezi meg: hasonlóság, elelenség és karakter, illetve a személy lényének jellege („Wesensart”); és csak az utolsó kettőről mondja, hogy azt kell festeni, amit nem lehet.<sup>3</sup> Schütz úgy véli, hogy a németalföldi festészet „nagy előnye és meghatározó jellegzetessége a részletek pontos felszín-realizmusa, a dolgok külső jelenségének igazságához hű megjelenítése volt. (...) Az első egészen portréhoz hasonlatos képek („Bildnisse”) a 15. század első évtizedeiben ténylegesen Németalföldön jöttek létre.” Az elelenség azonban a legnagyobb képi hasonlatosság mellett is hiányzott belőlük; Jan van Eyck képei („Bildnisse”) „egy csendélet-világba helyeznek minket”.<sup>4</sup> Belting viszont éppen van Eyckkel kapcsolatban írta, hogy „a portré behozza az élő archoz való távolságot azzal, hogy pillant”, „az arc közvetlenül ránk néz”.<sup>5</sup> Ezt a helytálló megállapítást, helyességét bárki megtapasztalhatja, megerősíti az a körülmény, hogy a festményről az arc nemcsak ránk néz, hanem gyakran szemével követi azt, aki, miközben ránéz, változtatja a helyét. Az ilyen személyes pillantás, illetve annak illúziója nemcsak elelenséget kölcsönöz az arcképnek – úgy, hogy az semmiképpen nem mondható csendéletnek –, hanem pszichikai dimenziót is ad neki.

Ez ellentmond Schütz véleményének, hogy a németalföldi arcképfestők csak a külső hasonlóságot tökéletesítették a 15. században, a harmadik összetevőt, a lefestett személy lényének egyedi jellegét viszont talán csak a század végi és a 16. eleji német festők tudták éreztetni. Ha erről el is térhetnek a vélemények, egy dolog biztos szerintem: erre nem volt szükség. Ezt egy példával bizonyíthatom.

Jan van Eyck mellett Rogier von der Weyden volt a németalföldi festészet megalapítója a 15. század első évtizedeiben. Az ő önarcképének szőttesmásvolatát vitte felgöngyölve magával Cusanus, amikor a tegernsee-i apátságba látogatott, vele jelezte és illusztrálta az Istenember viszony általános jellegét.<sup>6</sup> A szerzetséket az arcképpel szemben félkörben állította fel, és azok (az új technikának köszönhetően) egy megtapasztalhatták, hogy Rogier (képe)

1 *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500.* Szerk.: Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger und Karl Schütz. Hirmer Verlag, München, 2011

2 *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden.* München, 1994)

\* *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500.* Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2011. május 31 – szeptember 4; *Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München,* 2011. szeptember 16 – 2012. január 15.

3 I.m. p. 14.

4 I.m. p. 15.

5 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bild-Wissenschaft.* München, 2001, p. 125.

6 Felhasznált forrás: Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance.* Leipzig-Wien, 1927 (Reprint: Darmstadt, 1963)

mindegyiküknek külön-külön, ugyanegy időben a szemébe nézett. Cusanus a példázatot megtette azzal, hogy két szerzetest egymással szembe sétáltatott el Rogier (arcképe) előtt, és az egymással ellentétes irányban mozgásukban is egyidejűleg külön-külön szemmel követte őket. Cusanus azt kívánta illusztrálni, hogy Isten mindenkinek külön-külön a szemébe néz, ha azok az övébe, vagyis egyszerre sok embernek jöhet létre személyes kapcsolata Istennel; Isten egyénenként képes az embereket külön-külön szemmel tartani, illetve segítségükre lenni. Ember erre nem lehet képes (Foucault emlékeztet: Bentley Panoptikájában sem), nem tud egyszerre többfelé és több ember szemébe nézni. (Ez mintegy megfelelt Cusanus példázatának, hogy Isten olyan gömb, amelyiknek körfogata mindenütt van, középpontja pedig sehol. Sehol, hiszen Isten nemcsak láthatatlan, de nem is lehet egy ilyen abszurd körfogatú gömbben egyetlen adott helyen. Ott van, ahol valaki rá néz, ugyanis az egymásra nézésben.)<sup>7</sup>

Nyilvánvaló, hogy Cusanus nem kívánt ezzel a példázattal az egyének (in-dividuumok) egyéniségeinek más-más lényegi jellegére, karakterére utalni, csak arra, hogy minden egyes ember éppúgy egyetlen, mint Isten, és egyéniségétől, karakterétől függetlenül léphet kapcsolatba vele. Ez az emberi létállapot felelt meg a deventeri *devotio moderna* szellemiségének, a németalföldinek és humanistának, amit a Köln melletti Kuesből származó (és a német misztikában is járatos) Nicholas Cusanus jól ismert. Azt is mondhatjuk, hogy az 1415-ben megégett Husz más időkben élt még, mint a száz évvel később protestáló és egy volt apácával házasságra lépő Luther.

A reformáció felé közelgő, majd a lutheri hitvallásnak elkötelezett festők alkotta festmények, rajzok és metszetek mutathattak és éreztethettek egy-egy embert belső egyediségében, lényének arcához kapcsolódó különlegessége szerint is. Olyannak, amilyenek szavakkal *meghatározni*, vagy pusztán névvel – címkével, nominalistán – jelezni nem is lehet. Dürer követte a lutheri hitvallást, Cranach viszont nála még határozottabban, ugyanis műhelyével és a benne dolgozó festőkkel a lutheránus propaganda szolgálatában állt.

Erasmus írta Dürerről: „Mi mindent fest, azt is, amit nem lehet festeni (...), az érzékelteteket, mindenféle érzést, végül az ember egész lelkét, ahogyan az a test alakjában („Bildung”) nyilatkozik meg („sich offenbart”; az „Offenbarung” magyarul „kinyilatkoztatást” jelent), sőt majdnem magát a hangot is”.<sup>8</sup> Dürer viszont különb-



ALBRECHT DÜRER  
Elisbeth Tucher portréja, 1499, olaj, fa, 29,1 x 23,3 cm  
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

séget tett lélek és szellem között, amikor azt írta Melanchtonról készített portréjára: „Az élő Fülöp arcvonásait Dürer le tudta festeni, elméjét/szellemét (*mentem*) a tudós kéz már nem.”<sup>9</sup>

Az ilyen máskor is olvasható megkülönböztetés – mint Belting figyelmeztet rá – nemcsak a láthatóra és a láthatatlanra vonatkozik, hiszen arra Erasmus is utal. Az evangélikusok számára viszont fontos lett jelezni a reformáció propaganda-hadjáratában, hogy különbség van a katolikus szentképek és az evangélikus arcképek között, a szellemet nem is lehetséges képpé, bálványá tenni. Szokás volt ugyanis Luther sokszorosított képét úgy csókolgatni, mint a szentképeket, ettől pedig a képek protestáns alkotói nemcsak el akarták határolni magukat, jelezni is akarták a (sokszorosított) képek – fametszet- vagy rézkarc-lenyomatok – tulajdonosainak, hogy ne csábuljanak tévedésbe. A hit szerint egyedül az írás volt szellemi, a kép nem, hiszen az ótestamentumi képtilalom együtt járt az írás engedélyével, a szavak értésével és követésük követelményével. A katolikus humanisták is, mint Erasmus, úgy hitték, írásaik jelezték halhatatlanságukat. Ugyanakkor az arcképek a halottra, nemcsak a távollévőre a földi-testi és

<sup>7</sup> Ez megfelel annak, legalább is hasonlít ahhoz, amit Földényi F. László „a látás látásának” mond. Lásd: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*, Kalligram, 2010 (Első fejezet)

<sup>8</sup> Dürer – Cranach – Holbein, p. 25.

<sup>9</sup> I.m., p. 14.



ifj. LUCAS CRANACH  
Dániai Anna szász választófejedelem, 1565 után  
olaj, vászon, 215 x 104 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Bécs

úgy emberi lényekre és lények számára voltak érzékletes emlékeztetők.

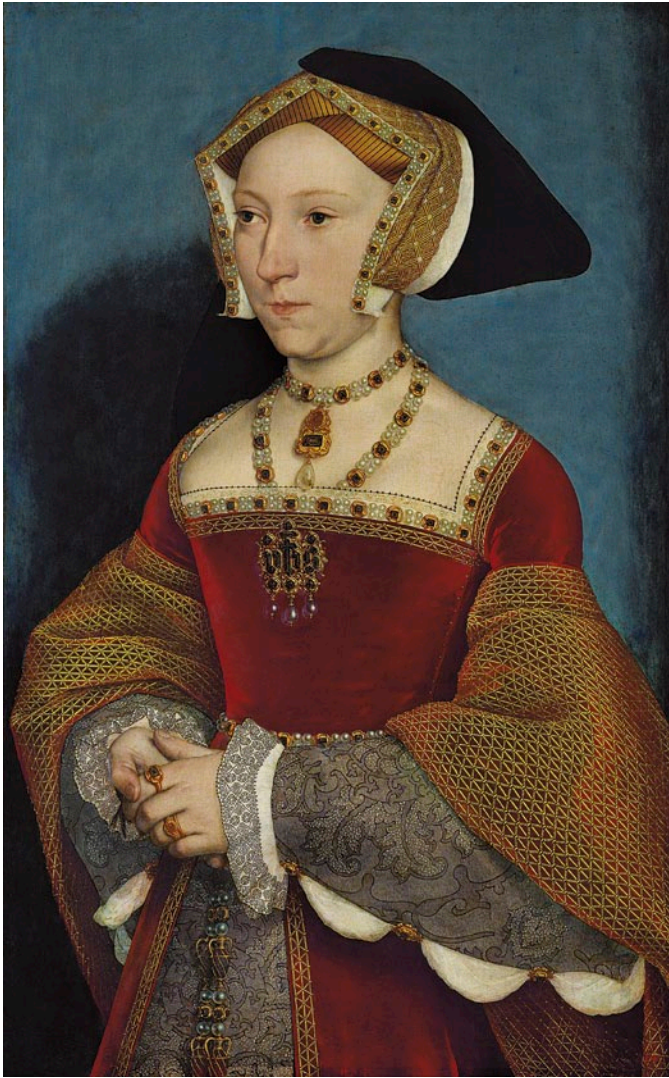
A lélek volt halhatatlan, az *anima*, de a szellem, a *spiritus (sanctus)* erejéből. A magyar „lélek” szó nem különbözteti meg a kettőt – ezt jelzi a ma is használatos „szentlélek” kifejezés arra, ami *spiritus sanctus* –, olyasmire, olyan különbségre vonatkozik a láthatatlanon belül, ami csak fogalmilag meghatározható. És problematikus, hiszen például a Dürer is használta szó nem *spiritus* volt, hanem *mens*, amit Descartes is az *aminától* megkülönböztetve használt: ész is jelentett, elmét is. (A mai angolban is más a „Holy Spirit”, mint a „mind”, a 18. században is más volt, amikor nemcsak a deisták „Universal Mind” kifejezéssel aposztrofálták Istent.)

Ezzel a bonyodalommal csak azt szeretném jelezni, hogy ha Schütznek nincs igaza, ha már a németalföldi festők festeni tudták az eleveniséget is, akkor nem olyan könnyű érezni, látni a láthatóvá tett láthatatlanban, hogy az *élő* Fülöp arcvonásaiban a *tudós* kéz meg tudta-e festeni Melanchton *szellemiségét*, illetve *elméjének* képpé nem tehető erejét is.

A „tudós kéz” kifejezés és problematikája viszont átvezet ahhoz a felismerésemhez, amire a kiállítás juttatott el, egy baráti és mégis szakmai beszélgetés emlékezetembe villanása révén. Ugyanis a magát festőnek tartó szobrász Megyik János mondta nekem, hogy a festőnél *a kéz gondolkodik*. Ez a beugró emlék felrázott, amikor azt kutattam a festményeken, hogy mivel is érték el megalkotóik az arckifejezések bonyolult hatását.

Istent egyén szemével nem láthatta, egy egyént egy másik viszont igen, az a másik is, aki saját képét nézte egy festményben, rajzban, metszetben, karcban, mintha tükörbe nézett volna. Tükörben azonban sohasem láthatta magát úgy, olyan jellegzetesen, mint egy festményen. És akkor egy fényképen sem, hiszen azt a fény rajzolta, nem a tudó kéz.

Belting érvelése a *festmény* felfedezéséről két körülményen alapul. Az egyik vallási: a középkorban a szentek és Krisztus képei voltak falra vagy oltárra festve, vagyis rögzítve, míg az, ami Belting szerint *festmény* („das Gemälde”), az táblakép volt, helyezni lehetett és küldeni, és egy élő és szemlélt személy arcképének készült. A másik körülmény világi volt: a középkori arckép egy embert nemesi-feudális rangja vagy a genealógiában elfoglalt helye szerint *képviselte*, az előbbi szerepben címeren és címerpajzson, és a németalföldi festők címereket is festettek, sőt „címerfestőnek” mondták magukat, azok céhébe tartoztak. Az *arckép* tehát akkor lett *festmény*, amikor egy bizonyos egyéné lett. Lehetett feudális úr vagy akár királyé, de Németalföldön a 15. század elejétől kezdve lehetett polgáré is. Lényeges, hogy mindkét esetben egyaránt egy bizonyos egyént ábrázolt. VIII. Henrik angol



ifj. HANS HOLBEIN  
Jane Seymour portréja, 1537, olaj, vászon, 65,4 × 40,7 cm  
Kunsthistorisches Museum, Bécs

király például Holbeint, udvari festőjét azzal bízta meg, hogy arcképével utazzon a lehetséges királynőnek kiszemelt hercegkisasszonyokhoz és azok arcképeivel térjen vissza. Számára az egyéni külső fontos volt. Kantorowitznak a király két testéről szóló híres megkülönböztetésére utalva: Henrik a saját természeti testének, nem parlamenti testének („the King in Parliament”) a képével Holbeint lánynezőbe is küldte, nemcsak királynőnezőbe.

Mindezzel legalább egy kérdésre akarok utalni azok közül, amelyek a portrék létrejöttével, jellegével és funkciójával kapcsolatban merülnek fel. Jelezni szeretném persze azt is, hogy a bécsi kiállítás címében található „az ember felfedezése” kifejezés azért hasonlít Beltingnél „a festmény feltalálásához”, mert „az ember” egyént jelent, egy bizonyos embert, a „festmény” pedig egy bizonyos ember bárhova, de ablaként a falra helyezhető képét. Olyan képet, amelyik egyszerre köti össze és választja egymástól el a kintet és a bentet. Ez a kint és bent nemcsak a szoba vagy a ház falára, hanem a képre tekintő



id. (?) LUCAS CRANACH  
Szakálltalan férfi portréja, 1500 körül, olaj, fa, 46 × 33 cm  
Hessische Hausstiftung, Kronberg

és a képen látható emberre is vonatkozik, arra, ami egy emberen kívül és belül van és jelentkezik. Ez utóbbi kívül és belül a portréknál attól függ, hogy mi az, ami az emberen belül számára látható és mások számára láthatatlan, ami csak érezhető és gondolható, vagyis ami egy bizonyos ember lényének jellegére vonatkozik.

Megyik János azt is mondta nekem a már említett, „a kéz gondolkodik” kitéttel kapcsolatban, hogy ő festőként mindig többre tartotta kézzel készített vázlatait a fényképekénél, bár igen sokat fényképezett is. A szem és a kéz, magyarázta, szelektíven lát, és erre a kamera képtelen. Vagyis a rajz válogatással készül, bizonyos részleteket kiemel, másokat kihagy, és ezt végül is ténylegesen a kéz teszi. Egy másik alkalommal és más összefüggésben pedig azt mondta, hogy ő, amikor egy festményre néz, azt látja, amire emlékezik. Bizarrnak tűnhet, hogy valaki nem azt látja, amit néz, hanem azt, amire emlékszik, és minden bizonnyal nem mindenki mondaná ezt. Holott mindenki ezt teszi, aki egy festményt szemlél, illetve kontemplál. Egyfelől ugyanis az ún. munkamemóriából tizedmásodperccel később jut tovább az információ, ezért, amit „az első pillantásra” látok, már nem akkor látom; és bármelyik részleten akad is meg a szem, az egész festmény viszonylatában lát. (Van, aki néz és nem lát semmit, „nem vesz észre” valamit. Egy festő feltehetően olyat is lát, amit-amiket egy nem-festő nem, sőt egy bizonyos festő is mást-máshogyan lát, mint egy másik festő. És ha egy diagnosztizáló orvos olyasmit is láthat, amit más nem, szimptomából a bajt, egy festőről is elmondható, hogy nem szimptomát lát a kezével, hanem azt, aminek valami a szimptomája. Az a valami jut az eszébe, illetve a kezébe, nem a szimptóma. Ez a csírájában Megyik Jánostól nyert két információ metabolizálódott bennem



ifj. HANS HOLBEIN  
Charles de Solier, Sieur de Morette, 1534/35 körül, olaj, fa, 92,5×75,5 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, © ARTOTHEK

a Dürer – Cranach – Holbein kiállításon, miközben kutakodva néztem, hogy miféle tulajdonságok együttese látszik egy-egy festett vagy rajzolt arcon, és hogyan éri el a festő, hogy azt lássam, érezzem, gondoljam, amit látok, érzek és gondolkok. Ennek során és a kiállított vázlatok, rajzok figyelembevételével arra kellett gondolnom, hogy a festő a lefestett személyt szinte biztos nem egy ülésben festette, nem úgy, hogy közben a modellt nézte. Rajzot, vázlatot készített, a festményt annak felhasználásával készítette később, emlékezetből. Emlékezetében viszont nem az volt, amit egyetlen szögből, beállításból, arckifejezésből látott, hanem többből, esetleg sokból. Akkor is egyébként, ha helyben fejezte be a festményt, hiszen azt az embert több szögből, több arckifejezéssel, különféle dolgok mondását kísérő arcmozdulatokból látta. Vagyis (tudattalanul) sűrített, nem egyetlen arckifejezést festett, hanem egy személyt, azt is, amit ő tudott róla, és azt is, amit a keze.

Csakis halott ember esetében mozdulatlan az arc, festhető le, ha hűen, egyetlen, mert végső arcvonásokkal – már nem arckifejezéssel –, és erre is volt példa, ezért az összehasonlításra is mód a kiállítás festményei között. A halottas ágyon fekvő emberrel készített arcképek bizony élettelennek tüntek, és nemcsak azért, mert le volt hunyva a szemük. „A szem a lélek tükré”, mondjuk, de tudhatjuk, hogy egy ember szeme sohasem elszigetelten néz és látszik, hanem az arc környezetében, ezért ami tükörben látható, nemcsak egyetlen arckifejezéstől, hanem arckifejezések együttesétől is függ. (A „lélek” szó „a lélek tükré” kifejezésben ugyanaz, mint ebben: „lelki szemeimmel látom”, ami angolul „the mind’s eye”, az *elme szeme*, németül „mit geistigen Augen”, *szellemi szemekkel*,

vagyis abban a tükörben nem, vagy nemcsak az elevenség látszik, hanem a lény lényege, jellegének milyensége is *éreződik*.)

A festő tehát mindig emlékezetből fest, és az olyan kiváló festők, mint Dürer, Cranach, Holbein – és persze nemcsak ők – úgy sűrítenek, amikor vázlatból és emlékezetből készítenek portrét, arcképet, ahogyan senki más. Emlékezetükben úgy dolgozódnak össze többszörös „nézetei” – a látottak, az érzettek és a gondoltak – és úgy jutnak „tudó kezük” mozdulataiba, ahogyan senki máséban, sőt a sajátjukban is más-másként, más-más alkalommal, az idők során. Dürernek csak két önarckép-festménye volt látható a kiállításon, ő nem is festett annyit, mint mondjuk Rembrandt, és mindkettőn őt lehetett látni, érezni, gondolni – megélni –, más-másféleképpen. Egy fényképész az egyes képeknél csak a beállításokat és a fényt váltogathatja meg, a fény rajzolta arcvonásokat már nem, a készülő képet is csak a sötétkamrában alakíthatja emlékezeté és a megkívánt hatás segédelmével. Sötétkamrában manipulálni csak egy már meglévő negatívot lehet. (A Galton-féle, egymásra montírozott negatívokból készített típuskép nem ad, nem adhat olyan arcképet, ami olyan lehetne, „mint a fénykép”.) Ezért gondoltam a kiállítás termeit járva, hogy jelentős festők nem, vagy nemcsak a fénykép miatt hagytak fel „fényképszerű” arcképek festésével a 20. században.

Belting mondja az itt már Cassirer nyomán említett Cusanusszal és a festmény németalföldi felfedezésével kapcsolatban: „*Speculum*, a tükör fogalma készítette a *speculatio* szójátékra, ami belső tekintésre (‘Schau’) utal. Az ember arra lett felszólítva, hogy »lelkének tükrében« azt képezze le, amit aztán a festett kép ábrázolt.”<sup>10</sup> Ez hasonlít arra, mégis más, mint az ókori Pli-nius követelménye, hogy a portré a lélek képét (*animorum imagines*) ábrázolja.<sup>11</sup> És bizonyára változott abban a transzformációban, legalábbis modulációban, ami a németalföldi *devotio moderna*, az olasz *renascimento* és a német *reformatio* során keletkezett és a reneszánsznak és a manieristának nevezett festmények keletkezésének közege volt, és a 19. század végéig példás maradt.

Egybejártású hirtelen, sokkhatású felismeréseim egyike az volt, mondtam az elején, hogy a kiállításon látott arcképek legjobbjai olyan tökéletesek voltak, hogy azokat nem is lehetett túlszárnyalni. Másik felismerésem az, hogy radikális változás akkor következett be, amikor a jelentős festők nem is akarták elérni a tökélyt, mást akartak. Mást, mert más „láttak” egy-egy emberben és az emberben, emlékeztük ezért is sűrített, kezük ezért is gondolko-

<sup>10</sup> Lásd: *Bild-Anthropologie: Spiegel der Welt*, p. 154.

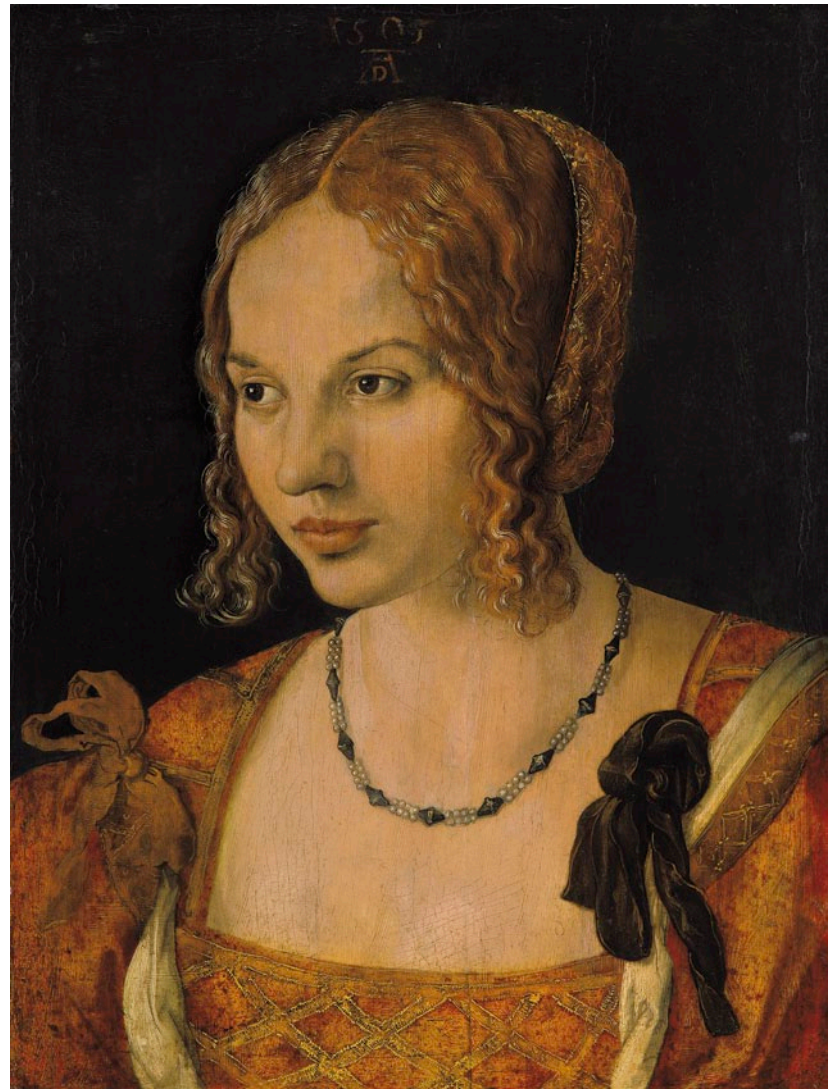
<sup>11</sup> *Dürer – Cranach – Holbein*, p. 14.



LEONHARD BECK  
Fiatl kalapos férfi portréja, 1512/13 körül, kréta, akvarell,  
24,7 × 16,8 cm, University College London, London  
© UCL Art Collections, University College London

dott másként. Ezt a mást Nietzschevel hoznám kapcsolatba, mint azzal, aki az *ember* és az *azonosság* két egymástól eltérő, mégis egymással asszociált hagyományos fogalmát elvetette, legalábbis kérdésessé tette.

A *deus absconditus* Kierkegaard után nála követte a *homo absconditus*, és egyúttal az „Isten halálához” illeszkedő „ember halála” gondolata, és az „emberen-túli” lényé. (Kierkegaardnál ez a kettő még azzal a gondolattal és hittel jelentkezett, hogy Krisztusban – az Isten-Emberben – úgy kell hinni, mint amikor még inkognitóban járta az utcákat, vagyis nem volt hatalmas intézmény mögötte, ami révén királynak lehetett tudni és látni.) Ezzel együtt járt az arisztotelészi azonosság elvnek (A=A) és az alany-tárgy viszonyának, vele a szubjektum azonosságának, ezért létének kétségbevonása. A kétség egy egyelőre leküzdhetetlen nosztalgiáé. Néztem például Luther arcképeit a kiállításon: más-mások voltak, mégis Lutheré, egy maga-magával azonos emberé és hitforrásé („Erős várunk nekünk az Isten”). Luther is lehet



ALBRECHT DÜRER  
Fiatl velencei nő portréja, 1505, olaj, fa, 32,5 × 24,5 cm  
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Bécs

más-más (más-másféleképp értelmezhető), mégis volt egy bizonyos és ma is van egy *volt-egy-bizonyos*. Csak az id-entitás, az entitás *aszága* kérdéses. Az egyén azonossága, ahogy a kiállítás festményein, vázletein, rézkarcain megtapasztható volt, olyasmi, ami számomra egyszerre tagadhatatlan és kétséges. Projektív nosztalgia. Nem nosztalgikus projekció, éppen az ellenkezője: maga a nosztalgia fakad projekcióból.

Az állatkertbe helyezett vadállatok mintájára múzeumba tessékelt-börtönzött festmények, rajzok miatt is. Ma már csakis így nézhetek, láthatok eleven orosz-lánokat, gorillákat, hiszen az afrikai nemzeti parkok is hatalmas állatkertek: a bennlakókat emberi segítséggel kell életben tartani. Csak így láthattam, szemlélhettem Dürer festményét is az apjáról. Ezek az 1500 körül készült tökéletes arcképek ma, már egy ideje nem készíthetők, de ma, már egy ideje nem tudunk és nem tudok rólok lemondani. Egy megidézett múlt, amelyik nem paradicsom, amelyből kiűztem, hiszen sohasem éltem benne. Ez lenne „a művészet”: „les vrais paradis sont des paradis perdus” (Proust)? Nem, számomra nem. Mindenkit és mindent így készítek, élek meg, emlékezetből, csak nem festem kint, ezért állandóan változhat bent, ahova csak magam nézhetek be, egy olyan ablakon, amelyik mintha egy megállíthatatlan adású televízió képernyője lenne. Ami egyedül biztos, az a keret, míg azon a bécsi kiállításon az is biztos volt, ami a képkereteken belül volt látható.

Végezetül, paradox lezárásként: olyan krétarajzokat is lehetett látni a kiállításon, amilyeneket 19. század végi impresszionista festők is rajzolhattak volna. Bámulatos volt.