

Portré és utánzás

Mártinak és Zolinak köszönettel és emlékként a közös Prado sétára.

Lehet, hogy mégiscsak az *esztétika hibája*, hogy a portréval nem foglalkozott, vagy van valami mélyebben rejlő oka annak, hogy mind a századelőn, mind pedig száz évvel később az esztétikai megközelítést ugyanaz a vád éri: nem foglalkozott a portréval, sőt ki akarja zárni a vizsgálatra érdemes művek közül? Julius von Schlosser egy szellemes képzelt beszélgetésében (1906), amit egy művész és egy írástudó folytat egymással, hangzik el a következő mondat: „ám az esztéták számára a portré éppen hogy kétértelműnek és gyanúsnak tűnik fel, és legtöbbször azt tapasztaljuk náluk, hogy teljességgel elfogadható számukra a művészet templomából való kiutasítása.”¹ Egy nemrég megjelent tanulmányában Cynthia Freeland² pedig azt állította, hogy meglepő módon a portrét az esztétika alig vetette alá vizsgálatnak.

Aligha tévedünk, hogy ha azt feltételezzük, az esztétikai megközelítések azért tartózkodtak a portré elemzésétől, mert benne egy olyan *alkalmi művet*, legtöbbször – mint Schlosser dialógusában a művész az egyébként elismert görög ábrázolások kapcsán megjegyezte – történeti alkotás láttak, amely *heroizál és historizál*. Az *alkalmi* jelleg olyan közelséget mutat a létrejöttét meghatározó pillanathoz, hogy nem is engedi megjelenni benne/rajta azt, ami művé teszi. A portré ebben az értelemben önmaga válik az értelmezés akadályává, hiszen valamilyen *heroizáló–historizáló látásmódot* előzetesen felkínál. „Azonban ha a kép vagy szobor műalkotás, akkor nem csupán arról van szó, hogy gyarapítja valami-

1 Schlosser, J. von: Gespräch von der Bildniskunst, in Uó: Präludien, J. Bard Verlag, 1927. 229.

2 Freeland, C.: Portraits in painting and photography, Philosophical Studies, Aug. 2007, Vol. 135. Issue 1, 95–109.

vel az előfeltételezett jelentőséget, hanem a műalkotás önállóan tud megszólalni, s így függetlenedik attól az előzetes tudástól, amely hordozza.”³ Valójában a portré megszületéséhez kapcsolódó előzetes történeti tudás (ez X. képe, amikor ennyi idő volt, mielőtt megírta Y művét, amikor már életének Z fordulata előállt stb.) olyan színben tünteti fel, mintha csak és kizárólag az lenne a feladata, hogy bemutasson egy személyt, és ezt a bemutatást könnyen hozzárendelhezzük azokhoz az életeseményekhez, amelyeknek illusztrálása éppen ez a mű. Ahogy Otto Pächt⁴ szellemesen kifejezte: *éppen azt illetően hiszi mindenki, hogy nincs különbség, ami a leírás tárgyát kell képezze, pedig éppen ezt a mit (Was) nem tudjuk. Hogy az mi, csak a végén tudjuk meg, s ez minden értelmezésemélet alapvető felismerése, ami nem hiszi, hogy a pusztán historizáló szemponton keresztül eljuthat a műalkotás értelméhez. Ennek a történetinek a jelentőségét nyilván nem lehet megkerülni egy portré szemlélésekor, akár szociális funkcióját (J. Tanner), akár társadalmi alkalmazását (M. Warnke) tekintjük a legközvetlenebb történeti meghatározottságnak.*

Croce⁵ egy évvel Schlosser tanulmánya után és rá hivatkozva írta *A portré és hasonlóság* című tanulmányát, amely többek között a következőket emelte ki: a portré nem önmagával azonos és hasonló, mert *minden portré hasonló, végső hasonlóság egy portré és egy soha nem remélt rögzített individualitás között elképzelhetetlen, azzal válik hasonlónak az ábrázolt személy portréja, ha/hogyha egy aspektus és megnyilatkozás tekintetében a portré jól ragadja meg az adott aspektust. A portré történeti mű, ami nem egyszerűen az ábrázolt személyt fordítja le egy belső képbe, és történetivé az által válik, hogy egzisztenciális és logikai ítélet szintjére emelkedik (Croce), és sem fizikai, sem pedig materiális értelemben nem közöl semmit, csak a szellem szférájában. Crocénak elfogadható az az állítása, hogy a személy minden bemutatása megköveteli – elismerjük vagy sem –, hogy róla és ne másról, vagy inkább róla úgy, ahogy ő a legjobban bemutatható, ismert stb., ebben az értelemben lesz az ítélet tárgya; vagyis azt állítom, hogy ő ez, s nem is lehet más, már magában a bemutatásban egyértelművé teszi, hogy mit is állítok a személyről. Ez azonban nem egyszerűen a személy lényege a képen, hanem ahogy a bemutatás által van, adott esetben így van inkább, mint bármilyen egyéb megjelenítésében. Ahogy Manfred Frank⁶ pontosan kifejezte: *pszichikai vagy mentális állapotok az introspekció tárgyaként nem léteznek. S ha tetszik, minden portré legbizonytalanabb eleme ez a valami módon, valami segítségével történő önmagára utalás. S ennyiben, még ha tudjuk is, kinek az arcmásalképe, a bemutatás**

3 Gadamer, H.-G.: Igazság és módszer, ford. Bonyhai G., Gondolat, 1984, 116.

4 Vö. Pächt, O.: Das Ende der Abbildtheorie, in uő: Moethodisches zur kunsthistorischen Praxis, Prestel Verlag, 1995, 124.

5 Croce, B.: Bildnis und Ähnlichkeit, in uő: Kleine Schriften zur Ästhetik Bd. 2. kiad., ford. J. von Schlosser, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1929, 269–270.

6 Vö. Frank, M.: Ist Selbstbewusstsein ein propositionales Wissen?, in uő: Selbstbewusstsein und Selbsterkenntnis Ph. Reclam jun. 1991, 214.

elsőbbsége, mű jellege akkor is megkérdőjelezhetetlen, és az *aspektus* művészi-egzisztenciális ítéletjellege elkerülhetetlen: a műben *ki-állított személyről ítélt a portré*. A szemlélő pedig arról, hogy *ahogy, s ami által ki-állított*, az csak annyi, hogy visszaadja X kinézetét (felismerem!), vagy *állít* róla valamit, amit nem csak belevetítünk a képen bemutatott személybe mint műbe.

Nelson Goodman⁷ idézte Picasso többértelmű válaszát azzal kapcsolatban, miszerint Steinről készített portréja nem adja vissza a személyt, nem olyan mint Gertrude Stein. Mire a festő minden portré legfőbb elvét mondta ki: „*No matter; it will*”, s tényleg ma mindenki tudja, ha Picasso képét nézi, így nézett ki G. S. De valóban azt nézzük ezen a képen, hogy miként nézett ki G. S.? Aligha. Azt nézzük, Picasso *hogyan festette meg* Gertrude Stein portréját. Richard Brilliant⁸ megfogalmazásával élve, *egyszer és mindenkorra ez a kép rögzíti, hogy az, akit a képen látunk, az Gertrude Stein*. Stein maga is ebben a képen látta magát viszont – „*for me, it is I*”, mondta. Picasso kijelentése abban az értelemben is igaz, hogy *a portrét látva* már senki nem fogja feltenni a kérdést: így nézett-e ki. Ami nem azt jelenti, hogy Picasso ilyenek látta. Ha a kép az *aspektust* jól választotta meg, akkor nem is fogja feltenni. Brilliant könyve Man Ray Steinről készült fotóját idézte, amely a Picasso kép előtt ülő G. S.-t mutatja, s Brilliant nagyon helyesen úgy látja, „*a Picasso portré úgy tűnik, közelebb áll az eredeti Gertrude Steinhez, mint a korosodó (16 évvel idősebb, a fotó 1922-ben készült) ember a fotón*”. Ebből a szempontból fontos Goodman⁹ meglátása: *bárminemű reprezentáció választás kérdése, és ha a megfelelő korrekt bemutatás azon áll vagy bukik, miként mond el valamit, akkor a realizmus szokás (habit) kérdése*.

A portré kényes helyzete az esztétika szempontjából kétségtelenül abból adódik, hogy a kép X portréja (legtöbbször megjelöli a személyt!), akiről tudunk és tudhatunk bizonyos igaz állításokat, mégsem rendelhetjük hozzá, mivel ebben a pillanatban a mű esztétikai létezését számoljuk fel. Erre joggal mondta Croce, hogy végső soron *minden portré hasonló*, hiszen csaknem mindig egy ember arcát látjuk rajta. Ha viszont olyan kijelentéseket teszünk, hogy minden ilyen ábrázolás, azaz a portrészertű ábrázolás, megfelel egy személynek, akiről tudjuk, ő az, akkor felmerül bennünk, hogy egyáltalán mire való volt a művész alkotói igyekezete. A

7 Vö. Goodman, N.: Languages of Art, Hackett P. C. inc., 1976, 33.

8 Brilliant, R.: Portraiture, Reaktion Books, 1991, 150. A MET honlapján pedig ezt olvashatjuk az 1905–6 körül készült kép kapcsán: „Picasso actually completed the head after a trip to Spain in fall 1906. His reduction of the figure to simple masses and the face to a mask with heavy lidded eyes reflects his recent encounter with African, Roman, and Iberian sculpture and foreshadows his adoption of Cubism. He painted the head, which differs in style from the body and hands, without the sitter, testimony to the fact that it was his personal vision, rather than empirical reality, that guided his work. When someone commented that Stein did not look like her portrait, Picasso replied, She will.” (Kiemelés tőlem – B. B.)

9 Vö. Goodman, i. m.38.

helyzet bizonytalanságát Nelson Goodman igen pontosan megfogalmazta: a portré, mint példa, mint exemplum (ahogy korábban már érintettük) nem esik egybe a denotációval. Ennek felismerése azzal jár Goodman¹⁰ szellemes elemzésében, hogy egy kép, amely Churchillt ábrázolja és a Churchill megjelölés, a név amennyiben egybeesik, képes denotációra, ám a kép, mint exemplifikáció sohasem merítheti ki mindazt, ami Churchillről mondható. Ismert képe London bombázása után mást mutat, mint egy másik röviddel politikai bukása előtti, avagy egy újabb mint az egyik győztes hatalom képviselője „két szövetséges vezető” között. Egy kép sohasem referál teljes körűen arra a személyre, akit bemutat, azaz ennek a személynek, akit az adott név jelöl, sohasem az az értelme és kimeríthető referenciális mezője, hogy *őt így hívják*. Hol győztes, hol vesztes, hol szivart szív – ám tudjuk Churchill maga nem szivar, pedig ilyen nevű szivar létezik.

Kripke¹¹ szellemes megfogalmazását kölcsönvéve: *kire referál a beszélő a Churchill, a Gertrude Stein névvel – hát arra az emberre referál, akire referál*. Ez ugyebár nem túl sokat hoz a konyhára, vagyis a név ebben az értelemben inkább csak egybefogja, *felnyalabolja* azokat a vonatkozásokat, amelyek minden műben az adott név alá foglalt személyről elmondhatók. Az igazi bonyodalom akkor kezdődik, amint Goodman¹² világossá tette, hogy az ilyen névszerinti referencia a képi ábrázolás esetében teljesen értelmetlen, hiszen itt *egy önmagára vonatkozásról van szó; egy olyan szimbólum használatról, ami magát denotálja és exemplifikálja, s önmagánál fogva viszi végbe mind a denotációt, mind az exemplifikációt*.

A korábban érintett szövegben Cynthia Freeland egymásnak feszülő szempontként kezeli a portréről való diskurzusban a *revelatív* és a *kreatív* célt. Míg véleménye szerint az előbbi *pontos-ságot és hűséget* igényel, addig az utóbbi *kifejezés és alkotói szabadság* érvényesülését célozza. A portré elmélete kétségtelenül vagy az előbbi utat választotta, hogy a portretizált személy *pontos és hű* bemutatásának módzatait vizsgálta, vagy az utóbbit – mint-ha ezek elkülöníthetőek lennének –, azaz az alkotó kifejezőeszközeinek *kreativitását* vizsgálta. Ami az adott portrénál megfejtésre vár, az éppen ennek a fent említett magára vonatkozásnak egyidejű *revelatív és kreatív jellege*. Tudjuk ugyanis, hogy a kép, amit Dürer, Tiziano vagy éppen Poussin önmagáról festett, az ő arcképe, de az, hogy magát milyen festői/nem-nyelvi eszközökkel fejezte ki, minden esetben megfejtésre vár. Ray fotóján, éppen a *beállítás* művészi aspektusa folytán, Picasso festménye úgy jelenik meg, mint G. S. lényegi *ki-állítás*a, ami ellenáll az idő uralmának, szinte időfelettien magasítja fel a személyt a képen. Az élőnek esélye nincs arra, hogy ilyen pózban mutatkozzék. De ne feledjük, Ray felvétele is műalkotás, amely egy bizonyos

10 Vö. uo. 58.

11 Vö. Kripke, S.: Megnevezés és szükségszerűség, ford. Bárány T. Akadémia, 2007, 50.

12 Vö. Goodman, i. m. 59.

módon értelmezi Picasso festményét. Az ő beállítása azt hangsúlyozza a festmény kapcsán, ami feltehetően Picasso szándéka is volt, de kétségtelen, hogy a festői portrét a fotó beállításának köznapi erejével ellensúlyozza vagy hozza feszültségbe. A fotó által egy bizonyos módon értjük a festményt. A festménynek a néző felé megbillent tere az alakot még erőteljesebb karakterrel ruházza fel, még inkább élénk tolja az arc éles, szoborszerű rendületlen nyugalmát. Picasso G. S. alakját olyan erővel ruházta fel, hogy a sarokba futó tér ellenállás nélkül támasztja meg az ábrázolt alakot. A tér mintegy szolgál az alaknak, az alak körül szerveződik meg, és nem képez semmiféle ellenerőt. Helyesen mondta Max Raphael¹³ ragyogó Picasso–Braque feljegyzéseiben: *nem a tér határozza meg a testet, hanem megfordítva, másfelől a test nem egyszerűen egy elem a térben, hanem ellenálló energia, s az egész kép-tér abból képződik, hogy milyen energia-irányok lépnek fel benne, és milyen ellenállást tanúsít a test.* Ezen a képen a mindent uraló, az energiát maga körül összpontosító test szinte elemésztí a teret.

Brilliant¹⁴ Tiziano és Poussin önportréi kapcsán jegyezte meg, hogy a képeken mindkettőnél *hírnevük személyes vonatkozásai és a történeti személy törekénysége egyszerre jelennek meg, akár a testi felépítést és kialakítást, akár a műalkotás kinyilvánított extern jellegét is tekintsük.* Ennek a kettős szempontnak az alkalmazása a portréra teljességgel jogosult – de miként dönthetjük el Poussin rövid idővel egymás után elkészített portréi kapcsán, hogy a monumentumszerű és a vásznak, készülő művek között álló festő önarcképei közül hogyan választunk? Kell-e egyáltalán választanunk, vagy ez lenne már az az esztétikai szempont, amelyet az ábrázolás különbözőségéből kell megértenünk. Azt tudjuk, dokumentálva van, hogy Poussin miként választott és mi alapján döntött, hiszen elárulja Chantelounak, hogy *a jobbat és hasonlóbbat* kapja ő (lehet, hogy csak megnyugtatni akarja vagy félrevezeti?), míg Pointel úr megkapja azt, amit vár, a *monumentumszerű* portrét. A dicsőség és múlandóság emlékműveként elkészült portréra (1649, Berlin STMB) azonban Chantelounak nincs oka féltékenykedni, hiszen a jobb mű (1650, Louvre) hozzá kerül, az tehát, amelyen a festő az életért és alkotásért viselt gond pillanatában, önmaga tünékenységében jeleníti meg magát. A két mű összehasonlító vizsgálatát Louis Marin¹⁵ zseniálisan elvégezte, s ennek centrumában nemcsak a két eltérő *modus (lid* kontra *fríg)* kap kitüntetett helyet, hanem az, hogy valójában a párizsi kép a reprezentáció lehetőségének megrendülése mentén épül fel, mint az ön(re)prezentáció lehetetlen lehetősége, vagy inkább az önmegjelenítés lehetőségfeltételeinek

13 Vö. Raphael, M.: Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque, kiad. H.-J. Heinrichs, Suhrkamp Verlag, 1989, 91–92.

14 Vö. Brilliant, i. m. 149.

15 Vö. Marin, L.: Variációk egy hiányzó portréra – Poussin önarcképek (1649–1650), in uó: A fenséges Poussin, ford. Darida V. és Marsó P. Kijárat, 2009, 149–166.

vizsgálata, míg a berlini kép melankóliára hajló ábrázolása sokkal inkább megfelel az elvárt és elvárható önportretirozásnak. „Amit Poussin a két önarcképpel kínál, az ugyanannak a két különböző módon való megfestése, két variáció a festészet két *modusára*, amelyeket a festő alakja jelenít meg.”¹⁶

Brilliant fent idézett kijelentése felől nézve komoly problémánk keletkezhet, ha meg akarjuk magyarázni ennek a *rendkívüli* portrének a jelentőségét, hiszen aligha mondható el, hogy Tiziano egy pillanatig is azzal lett volna elfoglalva, magának állítson emléket, sokkal inkább jelenik meg itt a festő mint testetlen, szinte testi valóságától megfosztott és átszellemített lény. Tiziano *Önarcképe* (Prado, 1568–71) abból a szempontból is figyelemre méltó, hogy saját személyétől elfordul. Nincs olyan szemkontaktus, amely arra utalna, hogy magát szemlélve készítené az önportrét, így a képet a magától eltávolodottság vagy a teljes *világtalanság uralja*. Hans Tietze monumentális Tiziano monográfiájában úgy fogalmazott: „A tiszta profilbeállítás mint önarckép egyébként nem egészen meggyőző; de a *dematerializált* fej és annak pillantása, ami a túlvilágra tekint, Tiziano, ahogy magát látta és ahogy másokat is rákényszerített, hogy így őrizték meg az utókornak.”¹⁷ Tietzét valószínűleg az zavarta, hogy Tiziano egy korábbi, a portréfestészet kezdetekre emlékeztető formát használt. De miért ne akarnánk megérteni, hogy miért is tette ezt?

Most már akkor két jelentős értelmezőnek kell ellentmondanunk. Nem hiszem, hogy ez a kései mű abban az értelemben foglalkozna a festő dicsőségével, ahogy erre Brilliant utalt (bár tudjuk Tiziano hírhedetten hiú és öntetszelgő volt). Annak sokkal inkább megfelelt volna a be nem fejezett korábbi önarckép (1560 körül, Gemäldegalerie Berlin), amelyen a festő teljes hivatástudattal, ragyogó öltözetben félrefordítja fejét, erőteljesen pozicionálja magát a kép centrumában, a nyugalmat és egyben öntudatot a kettős kéztámasz is segíti, azaz dicsőséggel engedi láttatni magát. A néhány évvel később festett portrén erről már nincs szó, vagy ha igen, csak annyiban, amennyiben elfogadjuk Tietze állítását: ezen a képen magát így *hagyományozza át az utókorra*. Újabb elemzések¹⁸ szerint Tiziano ezen a képen Giuseppe Porta róla készített rajza után dolgozott, s valóban nem evilági gondolatokkal küzd. Ha pedig így van, vajmi kevés köze lehet a képnek ahhoz, Rubensnek miért fog majd olyannyira tetszeni, hogy meg is vásárolja a képet. Ha meggondoljuk, hogy Rubens¹⁹ műve *egyszerre lesz a hagyomány és a test festészete*, akkor ez a port-

16 Uo. 154.

17 Tietze, H.: Tizian, Phaidon Verlag, 1936, 251. (Kiemelés tőlem – B. B.)

18 M. Falomir képleírása, in Der späte Tizian and die Sinnlichkeit der Malerei, kiad. S. Ferino, Pagden katalógus, Kunsthistorisches Museum Wien, 2007. okt. 18. – 2008. jan. 6. KHM kiadás, 2007, 208.

19 Rubens Tiziano tisztelete és festészetének rejtett előképként való használata pontos leírást nyert Bernard Aikema KHM katalógus szövegében: Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa, i. m. 87. skk.

ré rossz választás lenne, Rubensként más képet választottunk volna. De mégis van valami, amit éppen Rubens elismerése felől érdemes fontolóra venni, és ez a test létezésének „zárójelbe tétel” vagy inkább átvitt értelmű ábrázolása, a *testen keresztül vagy inkább a testetlenítésen keresztül történő kifejezés*. Richard Wollheim könyve egy érdekes fejezetében arról beszélt, hogy Tiziano kései portréin a *test metaforikus* ábrázolása történik, azaz nem azt, hanem valami más mutat be. Ez pedig, ha jól értjük a képet, akkor mindannak a műveit jellemező szenvedélyteli és eksztatikus ábrázolásnak az ellenpontjaként, emlékeként tűnik elénk. Ahogy Wollheim²⁰ fogalmazta, a test nem egyszerűen metaforikus módon bemutatott, hanem ennek célja, hogy az ember testi létezésének *próteuszi jellegét állandó átmenetét és időbeliségét hangsúlyozza*. „Both the fragility and the exorbitance of the body are stressed.” Ha tehát a test esendősege és egyidejűleg rendkívülisége/nagysága is jelen van a testi bemutatásban, ha a hangsúly erre esik, akkor joggal gondoljuk, amikor saját magát *portretírozta*, a testi létezés bemutatásával is számot vetett. A művész, aki művéért szenvedett, miként a szatír, amely versenyre hívta ki Apollónt. Ha eme ugyancsak ebből a korszakból származó Marszüasz kép felől nézzük a portrét, akkor ott az istenekkel vetekedő kínok közepette tanulja meg, hogy az isteni rend erejével szemben a kihívás milyen véget ér. A portrén Tiziano már nem vetekszik, hanem *visszapillant*.

Vasari²¹ feltehetően ezt a portrét látva mondta, hogy a kép *szép és természetes* (molto bello e naturale). Aligha tévedünk, ha ezen azt kell értenünk, nincs benne semmi mesterkélt – ez az *ember ilyen*. Szépsége és természetessége éppen az, hogy magát úgy mutatja be a képen, amilyen, s itt nem csak az arc vonásainak öregkori megnyúlását, az izmok elernyedését, az arc szikárságát, vagy éppen színeződéseit nem takarja el, hanem az elemzők által figyelmen kívül hagyott kéztartást is érdemes tekintetbe venni, ahogy szinte kapaszkodik az ecsetbe, s görcsösen tartja az ujjai között. Ez a görcsös igyekezet, a készenlét a festésre és a pillantás messzeségbe vesző jellege olyan rejtett feszültséget hordoz a képen és képben, amit jó, ha észreveszünk. Akár úgy is láthatjuk és értelmezhetjük, hogy még *festek, kezemben tartom az ecsetet, de már mást, nem a közelit látom*. A szinte akvarell könnyedségű festés persze adódhat abból – ahogy ezt a nem túl jóindulatú feljegyzések említik –, hogy a kor előrehaladtával már nem volt képes, csak *foltokat, pacákat* ejteni a képen.²²

Miguel Falomir,²³ aki a kései korszak portréiról írt a KHM katalógusába, úgy fogalmazott, hogy az öregkori portré *csodála-*

20 Vö. Wollheim, R.: *Painting as an Art*. Princeton U. P., 1990, 316. skk.

21 Vö. Vasari, G.: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Z., Magyar Helikon, 1973, 681.

22 Vö. Checa, F.: *Der späte Stil Tizians*, in *Der späte Tizian and die Sinnlichkeit der Malerei*, i. m. 61. skk.

23 Vö. Falomir, i. m. 160.

tos alkotás, ami a pontosság és könnyedség eredményeképp állt elő. Ahogy azt a megjegyzést is fontos figyelembe vennünk, miként erre már Tietze is utalt, hogy az önarcképen profilból ábrázolja magát a festő. Ebben a korszakban azonban már igen ritka a profilból történő ábrázolás. S ehhez gondoljuk még hozzá, hogy a mű festésekor önmagát nem látja/láthatta, azaz megjelenése nem várt, hiszen nem a saját szemével látja, hanem tükrökre vagy éppen egy már kész rajzra kellett hagyatkoznia. Az önarckép mint önmaga *kiállítása*, egy képpé tett képzelt önmaga, amit nem az önvizsgálat közvetlen eszközeivel ér el, fontos a mű megértéséhez. Ez nem a szembesülés műve, hanem önmaga emlékezete, emlékképe. *Az önmagam képe, anélkül, hogy látnám vagy láthatnám magam*, a kép értelméhez fontos adalékkal szolgál. Ami láthatóvá válik, azt magam nem vagyok képes látni – ebben az értelemben nem is a látás folytán megjelenő kép. Az ember *belső rajzolata*, amit a külső nem tud közvetlenül visszaadni, egyfajta *diseño interno*, ahogy erre még a későbbiekben visszatérünk.

Tehát annak, hogy Tiziano ezt a beállítást választotta, kétségkívül van jelentősége. Nem csak azt kell figyelembe venni, hogy elfordul, kitér a pillantás elől, hanem azt is, hogy arcát a tűnő elevenség lenyomatává teszi, azaz mint Tietze írta, *anyagtalanítja*. De ha jól megnézzük a képet, itt nem is teljes profilról van szó, hanem egy egészen csekély mértékig rálátunk a másik oldalra is, vagyis látjuk a két szem irányultságát, pillantásának a távolit fürkésző direkt tárgyvesztését. Miközben testi valójában az ember a jelen pillanathoz kötött, a múltó idő által állandóan visszahagyja testi létezését, s ebben a *magán-túl-létben* és *elmerültségben* egészen a lelki megsemmisülésig semmi sem zavarhatja. A test a jelen idő figyelmeztető, fegyelmező és fenyegető erejével rendelkezik, miként a kézben tartott ecset is ahhoz a jelenhez köt, amit már festőként kevésbé képes uralni úgy, mint egykor. Az *emlékezés* azonban a dicső és jó élet emlékével telíti a testileg megrendült embert: „a lélek öröme és fájdalma jóval nagyobb, mint a testé. Mert a test csak a jelenbelit, és azt, ami jelen van, képes érzékelni, a lélek azonban a múltbelit és jövőbelit is.”²⁴ A lélek a test ellenerejeként uralja a képet. A testet alig engedi kitűnni a fekete ruha ölelő biztonságából; „a fekete nagyon jól illik a társadalmi pozícióhoz és tartáshoz stb.”²⁵

Tiziano az *érzéki elem festője* nem elfordul a testitől, hanem egy új viszonyban mutatja be és *állítja ki magát* mint testet. Cicero²⁶ szép elgondolása felől nézve: *impedit enim consilium voluptas, rationi inimica est, mentis, ut ita dicam, praestringit oculos nec habet ullum cum virtute commercium*. A gyönyör gátolja az ember megfontolásra való képességét, ellenséges az ésszel szemben, elvakít

24 Epikur: Ethik, in uő: Von der Überwindung der Furcht, kiad., ford. O. Gigon, dtv, 1983, 151.

25 M. Raphael, i. m. 42.

26 M. T. Cicero: De senectute, kétnyelvű kiadás ford. H. Merklin Ph. Reclam jun. 2008, 62.

ja a szellemet, és így aligha egyeztethető össze az erénnyel. Cicero és a sztoa azonban nem a testi létezés ellensége, hanem annak a mértéknek a meggondolását igyekszik megfontolás tárgyává tenni, hogy az ember miként kerülheti el, hogy a testi létezés törekenységének áldozatává váljon, és a test megtörését a szellem és lélek korrektív erejével módosítsa. Szinte szó szerint tér vissza Epikurosz gondolata Cicero²⁷ szövegének a végén: *a lélek oly fürge a múltra való emlékezés és a jövő előrelátásában, hogy képességei és ismeretei miatt, s számos lelemény bizonyítja ezt, ezek a sajátosságok lehetetlenné teszik, hogy a lélek halandó legyen, a lélek ugyanis állandóan mozgásban van és nem ismeri a mozgás kezdetét, mivel magát mozgatja*. Ha pedig így van, ez az állandó készenlét a lélek mozgását elevebbé teszi, még akkor is, ha az arcon alig látható valami. A test tartózkodó. A lélek rendületlen, kezdet nélküli mozgásban-léte a képen olyan pillanatban bemutatott, amikor a lélek csaknem teljességgel *túllép azon, ami testi, de ennek a testnek az emlékezeteként is ki-állított*. A kései korszak képi ábrázolásának irányultságát jellemezve fogalmazta meg Hetzer²⁸ a következő állítást: *a portretírozandó számára soha nem valami tárgy, ami érdek-lődésre tarthat számot, ami szemben áll vele, amit könyörtelen pillantással figyelne meg, nem, teljességgel eltölti az ember mint grandiózus jelenség, ám a festő szeme ösztönösen kiszimatolja és elemeire szedi az embert mint testi-szellemi lényegiséget*. Ahogy számos ragyogó megfigyelése között azt is érdemes kiemelni, hogy a Tiziano által használt színek nem különböznek a *szakrális és profán* témák ábrázolása esetében, nem állítja be az alakjait egyfajta *szcénikus* jelenetbe; amit az emberen megmutat, azt nem másból, mint *az alak tartásából* bontja ki. „Egy ember természete testi tartásán (Haltung) mutatkozik meg. A pillantásban »jelen« (anwesend) lenni éppen arra az excentrikus magatartásra vonatkozik, mint ahogy a világhoz való szóba foglalható pozícióban valami szellemi mutatkozik meg.”²⁹ Ahogy az ember *jelen van a tartásban, éppúgy árulkodik a pillantás és tartás az esetleges távol-létről*. Ha a tartás felől bemutatott alak helyes, akkor mondhatjuk, hogy így és nem másként áll előttünk személye, nincs mit hozzátenni. Hetzer itt is pontos megjegyzéssel élt, nevezetesen, hogy azért válik a *tartás* az alak ábrázolásának centrumává, mert „az embert annál sokkal grandiózusabbnak érzi, hogy a dekorativitás és kompozíció összefüggésébe helyezze”.³⁰ Nem azzal jellemez, hogy az embert körülveszi olyan *parergonális* elemekkel, amelyek a figura vonatkozásait mintegy kívülről adnák vagy erősítenék meg, miként arra sem törekszik, hogy egy mindent magyarázó kompozícióba illessze azt, ami aztán felmenti/-tené attól, hogy szembenézzen az ember kérdéses létezésével.

27 Vö. uo. 100–101.

28 Vö. Th. Hetzer: Tizians Bildnisse I. (1945), in uő: Tizian, kiad. G. Berthold, Urachhaus Verlag, 1992, 434–435.

29 H. Lipps: Die menschliche Natur (1941), Klostermann, 1977, 26.

30 Hetzer, i. m. 439.

Tiziano tehát az embernek próbál *alakot adni* (*eine Gestalt geben* – Hetzer), ám ezt olyan felismeréseken keresztül teszi, hogy az ember arca egy mindig változó felület. Olyan energetizáló felület, amely állandóan azzal fenyegeti az embert, hogy kiveti a normalitás és ráció köréből. Az ember megjelenése a *tartás* folytán válik egyértelművé, ám mint korábban igyekeztem bizonyítani, a *tartás az affektusok ellenében képződik*, és sohasem független attól a helyzettől, szituációtól, amiben ezt fel kell öltenie. Az affektus nem pusztán a külső érintettségre adott pusztán *reakció*, hanem egy olyan belső megindítottság eredménye, ami a saját *élet felett* is ítélt. Az, hogy az affektussal mennyire óvatosan kell bánnia a művésznek, világosan kifejeződik Arisztotelész pontos megfigyelésében: „Az irtóztató ugyanis különbözik a szánalomra méltótól; sőt kizárja a szánalmat, s olykor éppen az ellenkező érzelmet váltja ki. Mert nem érzünk szánalmat, ha a borzalom közel van hozzánk. Szánakozunk azokon is, akik hasonlóak hozzánk életkorban, jellemben, tehetségben, méltóságban és származásban, mert ezek esetében érezzük, hogy ugyanazon bajok fenyegetnek bennünket. Ebben az összefüggésben is el kell fogadni, hogy az indít szánalomra, ha másokkal történik meg az, amitől magunkat féltjük.”³¹ Röviden az ábrázolás nem tekinthet el attól, hogy mi az, ami irtózáttal tölt el, vagy éppen együttérzésre sarkall.

Nincs *tartás* nélküli portré, még ha a modern festészetben találunk is olyan példákat, ahol éppen ennek hiányát mutatja meg a festő. Schielétől Baconig a portré majd a *tartás* mögött megbúvó destruktív erők színrevitele lesz. Amivel Tiziano küzd, és amit megkísérel a képekben kifejezni – *das Gewaltige*³² –, valami olyan elementáris, grandiózus nagyság, ami az emberben és az ember által állandóan meg is jelenik, még eldöntetlenül azt illetően, hogy őt a jó vagy a rossz irányába fordítja. Hetzer maga is utalt arra, hogy a kezdeti portrék inkább a szépség jegyében születtek, míg a kései műben egyértelműen a *tartás* felől képzti Tiziano a festményt.

Ha visszapillantunk Tiziano önarcképére, akkor itt az arc úgy jelenik meg, mint a személy maszkja, amely mögött, amin túl azonban a lélek intenzív munkája zajlik, egyfajta lelki szembenézés azzal, ami volt, és ami még előtte áll. S bár a test megtört, mégis láthatóvá válik a *tartás*, ami Seneca³³ fordulataival élve nem más, mint a végső kérdésre adott nem kitérő válasz: *Quid est boni viri? Praebere se fato. Tartást ölteni azzal, hogy a sorsnak engedjük át magunkat.*

31 Arisztotelész: Rétorika (1386a22), ford. Adamik T., Gondolat, 1982, 113–114.

32 Hetzer, i. m. 452.

33 L. A. Seneca: De providentia, kétnyelvű kiadás, ford. G. Krüger Ph. Reclam jun. 2005, 59.

A Tiziano korabeli traktátusok egyikében igen érdekesen merül fel az utánzás és portré, a portré illetve a dolog visszaadásának lehetőségére irányuló kérdés. Vincenzo Danti³⁴ Tiziano kései korszakával egyidőben keletkezett művében (1567) megkülönböztette a dolog természet után történő másolását, portretírozását (*ritrarre*) és bemutatását (*imitare*), és a köztük levő döntő különbséget az arisztotelészi felismeréssel (1451b) azonosította. Nevezetesen, hogy míg az előbbi *történetíráshoz* hasonlóan az egyes igaz rögzítésén fáradozik, addig az utóbbi, miként a *költészet*, olyan általános megragadását tűzi ki célul, ami jóllehet nem történt meg, ám megtörténhetett volna. Magát az *utánzást* az előbbi esertében olyannak tekintti, ugyancsak az Arisztotelész utánzás-elmélet tagolása alapján (1460b), hogy a dolgot, az ábrázolandó személyt *olyannak mutatja, amilyenek, vagy amilyenek voltak, míg a bemutatás más módon jár el, vagy azt mutatja be, hogy miként vélekednek róla, vagy amilyenek látszik, vagy pedig azt tekinti kiindulásnak, hogy milyennek kell lenniük*. Ám ahogy a szöveg egyértelműsíti, *tökéletes, teljes ábrázolást akkor érhet el a festő, ha a bemutatás eljárását (modo dell' imitazione) választja, vagyis míg a ritrarre alkalmas arra, hogy olyan közelséget teremtsen, a dolgot közel hozza, ami azonban a képzelőerőt, illetve fantáziát megköti, addig az imitare megnyitja annak terét, mintha a bemutatott mozgásban lenne, valamiféle történéis közepette kiváltja a szemlélőben a megfelelő érzést*. Ez persze azt is jelenti, hogy az olyan utánzásnál, ahol az elme nem áll feladat előtt, szinte emlékezetből alkot a művész, és nagy pontosságot érhet el, mégsem jön létre tökéletes mű. Preimesberger a szöveget értelmező kísérő megjegyzései között említi, hogy a portrét illetően ennek a különbségtételnek súlyos következményei voltak, mivel a *ritrarre* összekapcsolódott a portréművészettel, és alacsonyabb lett elfogadottsága.

Rensselaer W. Lee³⁵ klasszikus tanulmányában visszanyúlt Alberti és Leonardo festészeti traktátusaira, és az emberi érzelmek kifejezése kapcsán rögzítette, hogy ezt végső soron a test mozgása váltja ki. Alberti a *Della Pittura*³⁶ második részében említi, hogy a *történet akkor indítja meg a lelket, amikor a képen megfestett emberek láthatóan kinyilvánítják saját érzelmeiket, a látott eseményben megjelenő alakok által bennünk kiváltott érzés úgy válik megismeréssé bennünk, ha a test mozgásából ismerjük fel a*

34 Vö. V. Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – „imitare“ statt „ritrarre“, in kiad. R. Preimesberger és mások: Porträt, Reimer Verlag, 1999, 273. skk., a korareneszánsz karakter, kifejezés és érzelem megjelenítéséhez vö. M. Barasch: Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello' St. George a Renaissance Text on Expression in Art, Journal of History of Ideas Vol. 36. No. 3. Jul.-Sept. 1975, főként, ahol a karakter és affektus kérdését tárgyalja 416–417. („What the artist portrays in depicting costume is, then, nothing but the traces left in our physical nature by the emotions we experience in the course of our lives.” 420.)

35 R. W. Lee: Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, The Art Bulletin Vol. 22. No. 4. Dec. 1940, 201–202.

36 Vö. L. B. Alberti: A festészetről (II. 41.) ford. Hajnóczy G., Balassi, 1997, 119.

lélekállapotot. A test helyesen ábrázolt mozgása megindítja a lelket. Leonardo a figura és mozgás viszonyáról fogalmazta meg: „A testtartás a figurális festészet első és legnemesebb része, mert hiába van jól megfestve a figura, ha szerencsétlenül választottad meg a testtartását; sőt még a legszebb és legelevenebb alak is értéktelenné válik, ha a mozgása nem illik ahhoz, amit csinálnia kell [...] a figura mozgása azonban csak a teremtő szellem nagy érzékenységből születhet, a második rangos rész a plasztikus hatás.”³⁷ A bemutatás szerinti összerendezettség, az arc és tartás lehető legmegfelelőbb illeszkedése egyszerre hozza a *prepon* mint illeszkedő és helyzetnek megfelelő jelentését. Avagy ahogy már Cicero³⁸ intette a szónokot a görögök felismerésére: *a kifejezőeszközök, szavak megfelelő eszközökkel való összekapcsolása kiemeli és ragyogóvá teszi a mondandót, ahogy a görögök a beszéd során alkalmazott gesztusokat (szkémata) sémának nevezték, ami nem pusztán díszítőelem, hanem a gondolat stílussal történő előadását jelentette*. A gesztusok kézzel zajló hangsúlyossá tétele, az alak kifejező voltának a kéz által történő megerősítése vagy gyengítése és módosítása a kézmozdulatok egy sajátos szótárát regiszterét mutatta a reneszánsz festészetben, miként ezt Baxandall rögzítette könyvében: „Nincsen szótárunk a reneszánsz kézmozdulatok nyelvéhez, s noha bizonyos források magyarázzák a gesztusok jelentését, ezeket fenntartással kell fogadnunk. Hipotetikusán hasznosabb lehet, ha a festményeken következetesen visszatérő kézmozdulatokat értelmezzük. Leonardo két forráshoz irányította a kézmozdulatokra vadászó festőket – a szónokokhoz és a süketnémákhoz.”³⁹ Az alak megalkotása, ami a megfelelő és értelmezhető gesztusok alkalmazását jelentette, nem hagyhatta figyelmen kívül, hogy ezek a figurák egymás közt, egymáshoz való viszonyukban⁴⁰ képzik a kép értelemvonatkozásait, ezért a festő arra kell törekedjen, hogy úgy helyezze el alakjait, hogy *kiütökközék* ennek a *néma, de beszédes viszony*nak a jelentése. Ez volt a Masaccioval⁴¹ kezdődő *rilievo*, egy olyan *reliefhatás*, ami a való-

37 Leonardo da Vinci: A festészetéről (403.) ford. Gulyás D., Lectum, 2005, 112.

38 Cicero, M. T.: Orator (25./83) ford. H. Merklin Ph. Reclam jun. 2004, 77., ehhez a kifejezésben rejlő lehetőségek pontos kifejtését adta Alberti és Leonardo kapcsán M. Baxandall: Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet, ford. Falvay M., Corvina, 1986, 66. skk.

39 Baxandall, i. m. 70.

40 R. W. Lee így fogalmazott: „For if human beings in action are, as Aristotle said, the theme of painting, it follows that the movements of the body that express the affections and passions of the soul are the spirit and the life of art and the goal to which the whole science of paintings trends.” (Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, i. m. 217. Kiemelés tőlem – B. B.)

41 Vö. Landino, C.: Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri, in kiad. U. Pfisterer: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance Ph. Reclam jun. 2002. 246. Az Alberti nyomán megfogalmazott ítélet Landinonál így hangzik: „Masaccio kiemelkedő volt a természet utánzásában (optimo imitatore), az egésztest érintő rendkívüli reliefhatással (gran rilievo universale), éppígy az elrendezésben (componitore) és dísztelenül egyszerű (puro senza ornato), mert kizárólag az igaz és az alakok reliefhatása utánzásának szentelte magát.”

ság képi megkonstruálását vonta maga után. A relief hatás vagy *plasztikus hatás* (Leonardo) egyszerre helyezte térbe, plasztikusan megjelenítve a figurát, másfelől olyan értelemhordozó viszonylatba az alakot, hogy – Baxandall⁴² olvasatában – az eredeti *prominentia* értelmében, a lehető legegységelműbben tűnjön ki ez a vonatkozás, *kiütközzék és kidomborodjék az, amire a festő gondolt*.

R. W. Lee fent említett írása Panofsky felfogásának elkötelezettje: neki mondott köszönetet a szöveg megírásában nyújtott segítségért és lényegében ott folytatja, ahol Panofsky az *Idea* könyv megírását abbahagyta. Ennek volt nagyhatású olvasata, hogy a reneszánsz képelmélet Arisztotelész és Horatius poétikáinak a folytatója. Mindebben közös elvnek tekinthető, hogy az *érzelem a mozgásban, akcióban mutatkozó test, és annak gesztusai által közvetített*. Így értelmezte Panofsky Danti traktatátusát, maga is állást foglalva a *ritrarre* és *imitare* különbsége kapcsán. A hangsúlyok csak a század második felében változnak – Panofsky nem véletlenül használja már a manierista megjelölést –, meghozza éppen azáltal, hogy az egyszerű természetutánzás „gyanúba keveredik”, tehát a művésznek egyfajta ítélőképességgel kell rendet teremtenie abban, *amit bemutat és ahogy bemutatja*. A különbségtétel kapcsán Panofsky⁴³ megjegyezte: a *ritrarre* a valóságot úgy adja vissza, ahogy látja, míg az *imitare* úgy, amilyennek látni kellene. Ez azzal a lényegi felismeréssel jár, hogy a festői mű nem egyszerűen szabályoknak engedelmeskedik, és ezek alkalmazásával *utánozza* a természetet, amit úgy érhet csak el, hogy a tárgynak megfelelő jót, legfőbb jót célozza és valósítja meg. Panofsky Dantit idézte: ez lesz az a *grazia*, ami a *láthatatlan-testit* oly módon rendezi össze, hogy általa és benne *formát kap az idea, a benne rejtekező művészi szándék formát ölt, mégpedig úgy, hogy annak kifejezése, nem külsődleges utánzó eszközökkel valósul meg*. Panofskynak⁴⁴ igaza van, amikor úgy fogalmazott: *egyszer és*

42 Vö. Baxandall, i. m. 129.

43 Vö. Panofsky, E.: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, V. Spiess Verlag, 1993, 44.

44 Vö. Panofsky, i. m. uo. Ennek a változásnak a kifejtését Cassirer fontos könyvében bontotta ki, amelyet Warburgnak ajánlott: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, kiad. F. Plaga és C. Rosenkranz Ges. Werke Bd. 14. Meiner Verlag, 2002, 196–197. A könyvnek ezen a helyén hasonló felismerést olvashatunk: „Dem Drang zur Versenkung in ihre All-Einheit (ti. a természetébe – B. B.) tritt jetzt der entgegengesetzte Trieb: der Drang zur Besonderung, zur Spezifikation, gegenüber. Weder die Kunst noch die Mathematik kann das Subjekt in das Objekt eingehen und dieses in jenes aufgehen lassen: Denn nur durch die Festhaltung der Distanz zwischen beiden wird, wie der ästhetische Bildraum, so auch der logisch-mathematische Denkraum möglich.” Lásd még Wolfgang Kemp Panofsky korai művét továbbgondoló tanulmányát: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607.*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* Bd. 19. 1974, 233. ssk. Újabb érdekes elemzését adja Danti szövegének, valamint a *disegno* fogalom átalakulásának és az Arisztotelész hatás tragikus festői narrációban való érvényesülésének Tizianónál: Th. Puttfarcken: *Titian & Tragic Painting, Aristotle's Poetics and the Rise of the modern Artist*, Yale U. P., 2005, 53–55.

*mindenkorra vége van a szubjektum és objektum közti kiegyensúlyozott viszonyoknak, visszavonhatatlan törés állt elő, a művészi szellem a 16. század második felére a valósággal szemben elkezd egyszerre uralmi, ugyanakkor bizonytalan módon viselkedni. Ez a kettősség kifejeződik a disegno új felfogásában, vagyis a szellem folytán kialakított ötlet/idea (conchetto) a szemléletileg adott szemlélése folytán kell megszülessék. A mi szempontunkból leginkább figyelemre méltó megjegyzése így hangzik: „Maga a portré, ami már nevében tisztán nyelvileg egy közvetlen utánzási viszonyulást juttat kifejezésre (ritratto–ritrarre), alkalomadtán egy az értelem által koncipiált és általános érvényű idea e forma mentén bomlik ki.”⁴⁵ Igen, ez az a mélység, „Abgrund”, ami – mint Panofsky megfogalmazta – a szellem világa, az alkotó szellem és az érzéki valóság között tátong, ami a művészet elmélet mélyrétegeiben nyílik meg, s amit spekulatív úton próbál meg betemetni. Olyan zseniálisan lehetetlen ötlettel például, mint a *disegno interno* (Federico Zuccari), amely a végső soron egy láthatatlan rajzolatként teremt meg a művet, ám nem szünteti meg azt a kérdést, hogy a bemutatás milyen eszközöket kell alkalmazzon ennek *külsődleges megjelenítéséhez* (disegno esterno). A szép, ahogy Panofsky⁴⁶ pontosan fogalmazta, *nem azáltal jön létre, hogy a számtalan szétszórt elemet megpróbálja összerendezni és szintézisbe hozni, hanem egy a valóságban nem fellelhető eidosz intellektuális szemléletén keresztül, ami a megjelenőn mint eidolon-on tűnik át.**

Hetzer összegző elemzésében kimondta a kulcsmozzanatot, nevezetesen, hogy Tiziano⁴⁷ portréin nem pusztán *valakinek az utánzásáról* (Abbild) *van szó, hanem az alakok a képben birtokolják saját életüket, vagy ahogy Gottfried Boehm⁴⁸ idézte Hetzer egy másik megfogalmazását: a portré képpé válik* (Bildnis wird Bild). Ez a képpé vált portré olyan fordulatot eredményez a képfelfogásban, hogy az *önportré alkalmassá válik arra, hogy a művész így nyerjen magáról tapasztalatot, ebben az értelemben kapcsolja számos elemző az autobiográfiához. S ezt azzal is fokozza, hogy – a saját magáról készült portré – szinte közegtelené teszi alakjait, vagyis egy esetleges vagy éppen teljesen semleges térbe állítja. Így növeli azt az intenzitást és feszültséget, amit az alaknak ez a „közegtelen” különállá-*

45 Panofsky, i. m. 45. R.W. Leenél a görög szép újraértelmezése a következőképpen jelenik meg: „that ideal beauty, the image of which one sees reflected in the mirror of his own mind, has its source in God rather than in nature.” Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, i. m. 207. Jó ha nem feledjük, hogy ennek az esztétikai olvasatnak a kezdete Ernst Cassirer Eidos und Eidolon című előadására megy vissza: „Aber noch einmal, und in seiner ganzen Schärfe, stellt sich der Widerstreit zwischen der Welt der reinen Formen und der Welt der bloßen Bilder, der Widerstreit zwischen eidos und eidolon vor uns hin, wenn wir ihn, statt im Gebiet der Natur, im Gebiet der Kunst betrachten.” (Cassirer, E.: Vorträge 1922–1923 I. Teil Teubner Verlag, 1924, 13.)

46 Vö. Panofsky, i. m. 53.

47 Vö. Hetzer, i. m. 431.

48 Vö. Boehm, G.: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, Prestel Verlag, 1985, 160.

sa jelent. Boehm⁴⁹ említi a Tiziano portrék *eleventségének* (*vivacità*) kifejezése kapcsán ezt a sajátos egyénítő, benső eleveniséget előidéző *tonoszt*, ami a megjelenő alak egészét uraló feszültség. Úgy is mondhatnánk, *ahogy az alak megjelenik a maga teljes kinézetében*, ami a helyzet és személy diszpozíciója nyomán megkülönbözteti őt egyediségében.

Plinius⁵⁰ a fény és az árnyék közötti fokozatot jelölte a *tónus* fogalommal, J. J. Pollitt⁵¹ fogalommagyarázatában pedig megmutatta előtörténetének változásait, ami után mondhatjuk: a *tonosz* fokozati, belső feszültségről és kiterjedésről tanúbizonyosságot tevő elem. Arisztotelésznél a *Rétorikában* (1403b) vagy a *fiziognómiában* úgy találkozunk ezzel a problémával, hogy kérdéssé válik, *mi módon adjunk elő valamit* (keltsünk fel érzelmeket, tegyük világossá a jellemet vagy hozzunk kellő bizonyítékot). Azaz mindig kérdés, hogy az adott helyzetben mi vezet célra, mi használ az embernek, röviden mi megengedett, hogy *ne feszítsük túl a húrt*. A sztoában egyfajta feszültséget jelent, amely magának az anyagnak a sajátja. Ha, mint Boehm joggal állította, Tiziano alakjainak *tónusa* meghatározó, akkor portréján a *ki-állított* személy, mint *én-magam* olyan affektusmentességet mutat, amelyet nem csak az arc nyugalma, a szem látszólagos világvesztettsége, hanem a tér és az alak közötti tónusváltás alig érzékelhető jellege is megteremt. Boehm⁵² elemzésében egy fontos fogalmat alkalmaz Tiziano portréira. Ez a *distancia* teremtés képessége, a közel és távol eldönthetetlen játéktere, amely nyilvánvalóan abból adódik, hogy az ábrázolt személy itt önmaga olyannyira nemtranszparens módon megjelenített, olyannyira kérdés saját léte, hogy az önmagához megnyíló viszonyban egy felmérhetetlen és *grandiózus* teret nyit, amelyet azonban egyszerre lehet úgy is szemlélni, mint a térbe-vesztettség ábrázolását. Tiziano portréján a tér és a test viszonylatában itt az válik fontossá, hogy maga a test is és a tér, valamint egymásra vonatkozásuk *privatív módon* bemutatott – s ez a megfosztottság eredményezi a bemutatott figura méltóságát.

Ennek kifejezése, a hozzá méltó invenció a portréfestészetben fokról fokra alakult ki, míg eljutott arra a pontra, hogy a bemutatott alak végső soron önmagára mutat vissza, amit a jelentős festők más és más eszközzel értek el. Hans Belting új könyvében helyesen írta: „egy sajátos megfontolást igényel az, hogy a portré nem pusztán *leképez* (abbilden), hanem *birtokol* egy testet: és ez éppen a festmény. Az *egyetlen* test, az *egyedüli* portré és az *egy*

49 Vö. uo. 197.

50 „Végül is ez a művészet változatossá lett, mert feltalálta a fényt és az árnyéket, a színek közötti különbség felerősítését egymás mellé helyezésükkel. Később ehhez járult még a csillogás, ami más, mint a fény. Ez utóbbi és az árnyék közötti fokozatokat nevezik tónusnak, a színek keverékét és átmeneteit pedig árnyalásnak.” (Plinius: Természetráaj [XXXV. 29.] 167.)

51 Vö. Pollitt, J. J.: The ancient view of greek art, Yale U. P., 1974, 270–271.

52 Vö. Boehm, i. m. 205., 244.

festmény kölcsönösen megerősítik és igazolják egymást létezés-módjaikban. Mindegyik a maga módján egy meggyőző egységet képez, amit a személy szemléletes szimbólumaként érthetünk meg.”⁵³ A portré annak kísérlete, hogy miként uralható időlegetesen és keríthető ideiglenesen birtokba az uralhatatlan testi létezésbe vetett emberi élet a műben.

53 Belting, H.: Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, Beck Verlag, 2010, 56.