Portré és szubjektivitás
Gondolatkísérlet Bacsó Béla és Jean-Luc Nancy nyomán

Gálosi Adrienne
PhD, egyetemi docens (PTE BTK)
galosi.adrienne@pte.hu

DOI: https://doi.org/10.54310/Elpis.2025.2.7

A tanulmány Bacsó Béla *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz* című könyvének egyik meghatározó elméleti szálát követve, Jean-Luc Nancy portréelméletéhez kapcsolódva vizsgálja a portré és a szubjektivitás viszonyát. Kiindulópontja a reneszánsz portré, amelyet nem egyszerűen a modern individuum megszületésének képi dokumentumaként értelmez, hanem annak kérdéseként, hogy miként képes a kép egy személyt jelenvalóvá tenni anélkül, hogy azt puszta hasonlóságra, azonosíthatóságra vagy jellemábrázolásra redukálná. A külső és belső, hasonlóság és felidézés közötti történeti feszültség vizsgálata a szakrális kép problémájához vezet: a bizánci képvita és az ikon teológiája olyan képfogalmat őriz, amelyben jelenlét és távollét, hasonlóság és részesedés egymást feltételezi. A tanulmány nem közvetlen történeti folytonosságot tételez a szent kép és az autonóm portré között, hanem e viszonyszerkezet továbbélésének lehetőségét vizsgálja. Nancy nyomán a portré így nem egy már adott, önmagával azonos szubjektum reprezentációjaként, hanem a szubjektivitás eseményeként válik érthetővé: olyan ex-pozícióként, amelyben az én önmagából kilépve, a másiknak és a néző tekintetének kitéve létesít viszonyt önmagával.

Kulcsszavak: mimézis, reprezentáció, methexisz, test-lélek dualizmus, érintés

---

Portrait and Subjectivity. A Thought Experiment after Béla Bacsó and Jean-Luc Nancy

Following one of the central theoretical strands of Béla Bacsó's *Self-Face-Portrait. Aspects of the Portrait* and bringing it into dialogue with Jean-Luc Nancy's theory of portraiture, this essay examines the relation between portraiture and subjectivity. It takes the Renaissance portrait as its point of departure, approaching it not simply as a pictorial document of the emergence of the modern individual, but as a way of asking how an image can make a person present without reducing that person to likeness, identification, or the representation of character. The historical tension between exteriority and interiority, resemblance and evocation leads to the problem of the sacred image. The Byzantine controversy over images and the theology of the icon preserve a conception of the image in which presence and absence, resemblance and participation mutually condition one another. Rather than positing a direct historical continuity between sacred image and autonomous portrait, the essay explores the possible persistence of this relational structure. Following Nancy, the portrait can thus be understood not as the representation of an already constituted, self-identical subject, but as an event of subjectivity: an ex-position in which the self, moving outside itself and exposed to the other and to the viewer's gaze, enters into relation with itself.

Keywords: Mimesis, Representation, Methexis, Body–Soul Dualism, Touch

Emlékező, „beszélgető" írásom tárgya Bacsó Béla kutatási területei közül a portré nagy témájához kapcsolódik. Választásom oka, hogy bár Bacsó írásainak fegyelmezett tudományossága mögül mindig átdereng, néha átüt a személyes egzisztenciális tét, a portré esetében a személyesség nem csupán az értelmező viszonyulásában, hanem magában a tárgyban is jelen van, még ha Bacsó írás- és tárgyalásmódjának „szigorúságán" itt sem lazít. Egyrészt abban az elsődleges értelemben, hogy az arckép témája mindig a személy, másrészt pedig abban a már a portrékép lényegét érintő értelemben, hogy az képes nemcsak egy identitást, hanem a már csak hiányként létező intimitást úgy felidézni, ahogyan az az emlékezet számára nem felidézhető.[1] Írásom nem portré kíván lenni, nem a már eltávozott tudós személyét akarja felidézni, hanem Bacsó Béla eleven gondolataihoz csatlakozva arra keresi a választ, hogyan teszi ezt általában a portré. Írásom a reneszánsz portréművészetéből kiindulva veti fel a műfaj általános esztétikai és filozófiai kérdéseit, e történeti távlatból kapcsolódom Bacsó megállapításához, amely szerint „az egykor volt művészet még képes belejátszani abba, ahogy a művészet számunkra van".[2]

Az *Ön-arc-kép* alcíme – *Szempontok a portréhoz* – eleve jelzi, hogy Bacsó tudatosan nem egyetlen zárt portréelméletet épít fel, hanem különböző történeti alakzatokat, művészettörténeti elemzéseket és filozófiai problémákat kapcsol egymáshoz. E gazdag és sokirányú könyv összefoglalása egy egységes gondolatmenetet követő tanulmányban aligha volna lehetséges, ezért egyik, Bacsó által is kitüntetett elméleti szálát emelem ki. Jean-Luc Nancy *A portré tekintete* című írása magyarul 2010-ben, az *Ön-arc-kép* munkálatainak utolsó szakaszában jelent meg. Bacsó már az egész kötetet megalapozó bevezetésben, az „Előzetes gondolatok"-ban helyet adott neki, és különleges jelentőséget tulajdonított elemzésének. Nancy elemzése szerinte „egyfajta elméleti szerkezet", amelyben „a nagyon is széttartó, egységes szempont mentén nagyon nehezen kezelhető portré-művészetben és rajta túl megjelenő kérdések sora kerül elénk". Így a Nancy felől kibontott gondolatmenet az egyik, általa is kijelölt elméleti irány követése.[3]

A reneszánsz portré – e diadalmas műfaj, a burckhardti felfogásban az individuum kialakulásának és felemelkedésének nagy tanúja – mit mondhat számunkra az egyénről, az individualitásról, a szubjektumról és a portréfestészet tétjéről azok után, hogy Matisse 1905-ben egy zöld sávval szelte ketté felesége arcképét, Picasso pedig 1911-ben azonosíthatatlanságig tördelte galeristája, Kahnweiler arcmását? Bár a reneszánszban látványosan nőtt az egyént bemutató művek száma, és a portré, illetve az életrajz a legnépszerűbb műfajok közé tartozott, sem ez az érdeklődés, sem az individualitás felfogása és bemutatásának módja nem azonos a miénkkel. Ezért is kérdés, hogy Burckhardt nézeteinek megfelelően tekinthetjük-e a reneszánsz korszak egyén iránti érdeklődését a modernitás tükrének. Bacsó e kételyt úgy fogalmazza meg, hogy a portré műfajának felemelkedése

1 Lásd Nancy 2010, 32.
2 Bacsó 2012, 23.
3 Bacsó 2012, 12.

„nem pusztán az individualitás apoteózisa".[4] Ez két dolgot is jelent: történetileg, a reneszánsz vonatkozásában arra utal, hogy a portretírozottnak kevésbé a személye, a maga individualitása, inkább társadalmi pozíciójának reprezentativitása az, ami megmutatandó volt; valamint általában a portréról szólva azt jelenti, hogy a portré valódi tétje nem az egyes ember, hanem általában az ember bemutathatóságában áll.[5] Bacsó könyvében mindkét vonatkozást árnyaltan bontja ki.

Mi lehet ma megindító az ismeretlen, többnyire tartózkodó férfi- és női arcokban, ha már sem személyüket nem firtatjuk, sem karakterük nyomait nem kutatjuk arcvonásaikban? Portréképeket nézve ugyan gyakorta érdekes számunkra a történeti azonosítás, a kép referenciális értelmezése, de a jellemrajz olvasása inkább csak kivételes esetekben ösztönöz már. A kortárs portré gyakran a szubjektum szétforgácsolódásának, sőt eltűnésének tanúbizonyságaként értelmezhető, kérdés, hogy miért vetjük még tekintetünket a reneszánsz portréra. A szubjektum milyen felfogását, milyen létét mutatja a reneszánsz portré, mennyiben érvényes ez most, avagy hogyan képes a festészet ennek érvényt adni? Tehát a reneszánsz portréfestészet kapcsán kérdezek rá a portré mibenlétére, de a modern szubjektivitás szempontjából, így a válaszkeresés is szükségszerűen történeti és esztétikai kettős nyomvonalon halad.

A portré és a belső megmutathatósága

A történeti szálon elindulva először is azt kell tudatosítani, hogy egy pontos művészettörténeti érdeklődés számára természetesen megengedhetetlen az ilyen sommás általánosítás, mint *a* reneszánsz portré. Hiszen a reneszánsznak nevezett évszázadok alatt időben és térben is változtak az uralkodó vizuális sémák, melyekkel az adott kultúra egyes rétegeinek szereplőit mintegy megkonstruálta, vizuális nyelvével és normáival mintegy körbeírta, körberajzolta őket, és amelynek keretei között önmagukat elképzelhették és reprezentálhatták, magukat valamely csoport példamutató tagjaiként mutathatták be a nézőknek. Vagyis e műfajra is tökéletesen igaz Jean-Luc Nancy kijelentése, hogy „a művészetben mindig minden többes számban zajlik".[6] Ennek ellenére, vagy éppen e pluralitástól ösztönözve, Bacsó könyvében újra és újra visszatér a kérdés, mi az, ami a sokféle műfajú és funkciójú portrét mégis közös problématérbe vonja.

Bacsó könyvében nem húzza meg olyan határozottan műfaji vizsgálódása határát, ahogyan azt Nancy teszi *A portré tekintete* című írásában, aki „önálló portrénak" csak azt a képet nevezi, amely úgy szerveződik egy alak köré, hogy leválaszt róla minden kül-

4 Bacsó 2012, 52.
5 Lásd Bacsó 2012, 10.
6 Nancy 2010, 8.

sőt, viszonyt, helyet és cselekvést, amelyek mint ismertetőjegyek hordozhatnak jelentést.[7] Az ilyen képeket „címernek" tekinti, amelyek elsősorban nem a személyt, hanem annak funkcióját írják le.[8] Sőt, ennél tovább megy, és kérdésfeltevése számára relevánsnak csak azokat a portrékat tekinti, amelyeken magát az alakot is kifejezés nélküliként láthatja, mert ezzel véli biztosítva, hogy csakis a modell személye lehessen a megjelenítés célja.[9] Bacsó nemcsak azért húzza meg ennél tágabban az általa vizsgált művek körét, mert számos művészettörténeti és társadalmi vonatkozás is érdekli a filozófiai mellett, hanem talán azért is, és ebben egyetértek vele, mert nem pusztán az ikonográfiailag legszűkebben értett önálló portré az, ami egy személy ábrázolását úgy tudja megvalósítani, hogy benne és vele a szubjektivitás maga válik kérdéssé. Még akkor is így van ez, és ebben természetesen igaza van Nancynak, ha az oly sokféle portré sokféle, változó külsődleges jelentéseket *is* hordoz. De még a kódolt reprezentativitást a leginkább megcélzó, vagy Bacsó megközelítésében megfogalmazva, valamilyen „*heroizáló-historizáló látásmódot* előzetesen felkínáló"[10] művek esetében sem csak azonosítható jelkészlet felsorolása a portré, és az ezekkel nem élő, a modellt kifejezéstelenségbe burkoló művek sem szabadulhatnak épp azok tartózkodásának kifejezésétől. Bármilyen típusra is essen megrendelő vagy alkotó választása, nincs megjelenítés, amely ne utalna vissza önmaga intenciójára, körülményeire, a maga reprezentáció voltára.

Már a 15. századi portrékon sem pusztán a modell mimetikus ábrázolása történik: a kép a modell és az alkotó önreprezentációját is reprezentálja. Egyfelől láthatóvá kell tennie a portrékészítés intencióját – azt, hogy a portretírozott mit és milyen közönség előtt kíván önnön képével képviselni –, másfelől az alkotónak e reprezentációhoz való viszonyát, vagyis magát az ábrázolás mikéntjét is. A modell tartása – hogy Bacsó könyvének egyik legtöbbet használt szavát kölcsönözzem – olyan retorikai konstrukció,[11] amely egyszerre őrzi annak az egykori találkozásnak a helyzetét, amelyben modell és alkotó egymás számára jelen volt, és azt a módot, ahogyan ezt a jelenlétet a néző számára megjeleníteni kívánták.

Induljunk ki a Bacsó által is visszatérően vizsgált *ritrarre* és *imitare* igék jelentéskülönbségéből. A *ritrarre* ige – amelyből az olaszt *ritratto*, vagyis portré megnevezés

7 Nancy 2010, 7.

8 Nancy 2010, 11.

9 Jean-Luc Nancy két írást is szentelt a portré problémájának, az egyik a 2000-es *Le regard du portrait*, míg a másik pedig 2014-ben *L'autre portrait* címmel, egy Roveretóben megrendezett kortárs portrékiállítás katalógusesszéjeként jelent meg, eredeti olasz címe *L'altro ritratto*. E cím nemcsak a „másik" portrét jelenti, magyarázza Nancy, hanem a „visszahúzódó, visszavonuló, vissza-vont másikat" is. Míg az első esszé inkább általában a portré szerkezetét, működését, létmódját írja le, az utóbbi a nyugati portréfestészet történetének tekinthető. Nancy állítása, hogy a portréfestészet története hozzáférést biztosít számunkra a szubjektum történetéhez, hiszen „a portré a szubjektum problematikáját a maga teljes konstitutív túlfeszítettségének kiterjedésében és ambivalens feszültségének egészében kifejti". (Nancy 2010, 41.)

10 Bacsó 2012, 128. (Kiemelés az eredetiben.)

11 E terminus általa való értelmezését leginkább a „Portré és utánzás" című fejezetben bontja ki, és lényegének a modell önbemutatását látja. „[A] *tartás az affektusok ellenében képződik,* és sohasem független attól a helyzettől, szituációtól, amiben ezt fel kell öltenie." (Bacsó 2012, 142 – kiemelés az eredetiben.)

származik – eredetileg a modell után történő ábrázolásra, az egyedi vonások hű, naturalisztikus visszaadására utal, míg az *imitare* intellektuálisabb jelentéstartalmat hordoz, és inkább a jellem vagy a lélek idealizált megjelenítését célozza.[12] Már születésekor kettős késztetésnek van a portré kitéve: egyrészt egy bizonyos azonosítható személy arcát, alakját kell ábrázolja, ez az igény tolja a realizmus felé, másrészt a maga teljességében és megragadhatatlanságában kellene a személyt valahogyan megmutatnia, ez pedig az idealizálás felé tereli.[13] A művészettörténészek egyetértenek abban, hogy a portréfestészet fejlődése a látható külső jegyek naturalista rögzítésétől az egyéni jellem idealizáltabb kifejezései felé haladt általában, s ezt az utat járta be a reneszánszban is. Az érett reneszánsz után az ideális helyét a groteszk vagy hátborzongató, mára pedig akár az embertelen foglalta el. A pusztán azonosító funkcióra szorítkozó képmást ma rendszerint nem műalkotásként szemléljük. A Bacsó által e könyvében is visszatérően hivatkozott Gadamer a művészi portré által megteremtett bemutatás helyett leképezésnek nevezi azt a viszonyt, amely mintakép és képmás között létesül, s aminek egyetlen feladata a hasonlítás. A leképezés azonban e funkciójának betöltésével ki is merül, hiszen amint a mintaképet felismerjük, a képmás elveszíti önálló jelentőségét, vagyis a leképezés ebben az értelemben képellenes művelet.[14] Nancy ehhez hasonlóan könyvében „képtelenítésnek" nevezi azt, amikor a portré célja a másolás, amikor a képi azonosság elvész a külső azonosság javára, mert a puszta identitást csak a kép ellenében lehetséges abból kiemelni.[15]

Tegyük fel most már közvetlenül azt a megkerülhetetlen kérdést, ami az *Ön-arc-kép* című kötetnek is vezérmotívuma, hogy akkor végtére mit is *mutat* a portré, hiszen ettől függ a neki rendelt funkció is, befogadása is. Igyekszem óvatos lenni a szóhasználattal, hiszen a hozzá rendelt igék nemcsak más-más funkciókat implikálnak, hanem akár más-más képfilozófiához vezetnek minket. Hiszen nem mindegy, hogy a portré ábrázol, bemutat, reprezentál, leképez, felidéz, emlékeztet, megelevenít vagy megörökít, netán rögzít. Hogy mit vagyunk képesek meglátni a portrében, az attól is függ, mire tartjuk képesnek általában a faragott, festett képet, hogy a felsorolt igék közül melyiket tartjuk általában a kép és mintája ontológiai viszonyát kifejezőnek.

12 Nancy felhívja a figyelmet arra a komplex szemantikai hálóra, amelyet a kapcsolódó szavak terítenek szét, s amelyben a portréábrázolás lényeges mozzanatai nyelvileg tetten érhetők. Az olasz nyelv megőrizte a latin *trahere* vagy *traciare* összetételét a hozzáadott *re* előtaggal, amely a karakter, a jellem, jelleg kivonását, a modellből való mintegy kihúzásának műveletét jelöli, hogy aztán ez a vásznon reprodukálható legyen. A „portré" jelentéssel egyidejűleg a *ritratto* ugyanakkor a „visszavonulást" vagy „visszahúzódást" is jelöli, lásd Nancy 2014, 15.) Tehát előhívás és visszahúzódás kettős dinamikája, ami Nancy számára alapvetően meghatározza a portré működését, már a terminus etimológiájában is felfedezhető.

13 E minden portrében meglévő kettős tendenciát Nancy egy adott személy és a mindenkiben saját, ugyanakkor mindenkiben közös én egyidejű megragadásának feszültségeként írja le, lásd Nancy 2014, 51.

14 Gadamer 1984, 109.

15 Nancy 2010, 9. A francia szövegben *détoilement*. Lásd még Nancy 2000,16.

Történetileg annyi mindenesetre bizonyosnak tűnik, hogy a portré mint a megőrzés vágya – lásd a Pliniustól származó anekdotát a festészet és egyben a portré eredetéről –,[16] illetve mint a belső megmutatásának lehetősége – lásd Szókratész kérdéseit Kleitónhoz, a birkózók csodált szobrászához – egyszerre születik a mimézissel.[17] A kérdés mármost az, hogy a kép által bemutatott külső képes-e a belsőt felfedni. És persze az, hogy mi is lenne ez a belső? Hogy az érzelmek kiütköznek az arc vonásain, s azokat több-kevesebb biztonsággal értelmezni is tudjuk a portrén csakúgy, mint a hétköznapi életben, persze magától értetődő volt már az antikvitásban is. Mivel leginkább a minél tökéletesebb illuzionisztikus hűséget értékelték nagyra, így a javuló ábrázolási technikáknak köszönhetően egyre több érzelmet jelenítettek meg az arc vonásaiban. A múló érzelmek bemutatását azonban nem tekintették azonosnak a jellem megjelenítésével. Arisztotelész *Poétikájában* és a *Retorikájában* is elkülönül az *éthosz,* a morális jellem vagy karakter, és a *pathosz,* az érzelem. A *Poétikában* a jellemet (*éthosz*) a tragédia egyik alkotóelemeként tárgyalja, míg a *Retorikában* a jellem és az érzelmek (*pathé*) megkülönböztetése a meggyőzés különböző módjainak elemzésében kap szerepet.[18] A *Politikában* a művészeteknek, s főként a zenének a nevelésben betöltött szerepét vizsgálva úgy látja, hogy bár az erkölcsök, a jellem a különböző hangulatok folytán a testen is megmutatkozhatnak, de csak kis mértékben, az alak kifejezőereje így csak közvetett, és nem is mindenki által érzékelhető.[19] A test bemutatásával meglehet korlátozottan, de mintegy megtestesülve, gesztusai, mozgása által láthatjuk a jellemet. A reneszánsz irodalma persze ismerte e szöveghelyeket és használta is azokat. Alberti *A festészetről* szóló traktátusában beszél a lelkiállapotoknak (*movimenti d'animo*), illetve az érzelmeknek (*affezione*) az ábrázolásáról, elindítva ezzel azt a toposzt, amely aztán egészen a mai művészettörténeti írásokig évszázadokon át egyrészt az érzelmek ábrázolására, másrészt a portré karakter- és jellemfestő képességére utal.[20] Panofskytól R. W. Lee-ig tanulmányok hosszú sora és Bacsó szövege is elemzi,[21] hogy a klasszikus, arisztotelészi és horatiusi poétikák örökségeként a reneszánsz irodalma egészen Vincenzo Dantiig úgy vélte, hogy a mozgásban lévő test gesztusainak közvetítésével mutathatók meg az érzelmek.[22]

16 Butades fazekas lánya volt az, aki idegenbe készülő szerelmese arcának a falra vetülő árnyát először körberajzolta. Ezt használta apja arra, hogy agyaggal kitöltse, portrét formázzon belőle majd kiégesse, lásd *Természetrajz* XXXV. 151.

17 Szókratész Parrhasziosszhoz, a festőhöz, majd Kleitónhoz, a szobrászhoz látogatva fogalmazza meg, hogy bár a lélek természetének se aránya, se színe, se formája, mégsem teljesen láthatatlan, hiszen a test alakjában a lélek rezdülései láthatók, így ábrázolhatók, lásd *Emlékeim Szókratészről* III. 10.

18 *Poétika* 1450a5–12, illetve 1452b10–13, ahol a *pathosz* a tragikus cselekmény szenvedést okozó mozzanatát jelenti. Lásd még *Retorika* 1378a19–23.

19 *Politika* 1340a28–38. Arisztotelész itt kifejezetten megkülönbözteti a jellem közvetlen utánzását a testi megnyilvánulásokon keresztül történő jelzésétől.

20 Alberti 1977, 118–119 (41.§), 122–123 (43.§).

21 Lásd Bacsó 2012, 127–52 („Portré és utánzás" című fejezetet).

22 Bacsó Panofsky *Idea* című könyve kapcsán beszél e fogalmaknak a festészetelméletbe való átkerüléséről, lásd Bacsó 2012, 147–52.

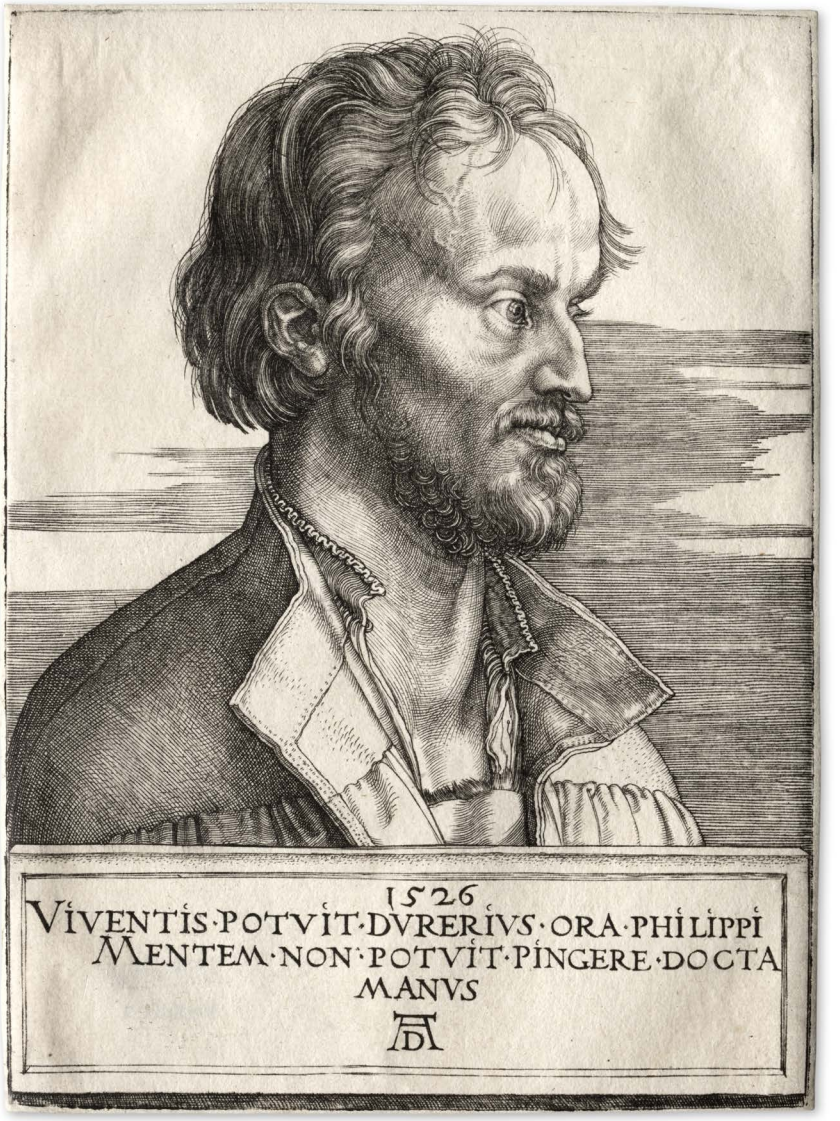
Az arcon, az alakon átsuhanó érzelmek gesztusokban és a vonásokban való megmutathatósága ellenére mindig kérdés maradt, hogy a jellem hogyan válhat plasztikussá, hogyan „domborodhat ki" az arcképen. A humanista portrék esetében sokszor a képet kísérő epigramma éppen azt mondja el, mily fogyatékos is a kép, ha a lélek, a szellem megjelenítése a cél. Több Dürer portré is él ezzel a fogással.[23] Itáliai portrékon ritkábban jelenik meg ilyen nyíltan a test és a lélek képe közti antagonizmus, leghíresebb példája Ghirlandaio *Giovanna degli Albizzi Tornabuoni portréja*, amelyen a festő az alak hátterében egy *cartellinó*t helyez el egy Martialis epigramma egy variációjával: „Művészet, ha megmutatni tudnád a jellemet és a szellemet! Nem lenne a földön annál szebb festmény."[24] Azt ellensúlyozandó, hogy a lélek megmutatásának a festészet csak fogyatékos eszköze, szokásos volt a modell mozdulatlan vonásait a lélekre utaló szimbólumokkal, attribútumokkal kiegészíteni, ezek külső jelekkel utaltak általában a lélek jelenlétére a képen.

Az a lehetőség, hogy érzelmeket gesztusok és a mozgás ábrázolása által mutasson meg a festő, egyre inkább tanulmányokban vagy valamilyen narratíva szolgálatában álló képeken jelent meg.[25] Innen nagyon is érthető Nancy azon szándéka, hogy ne olyan portrékat vizsgáljon, melyek hangsúlya egy adott érzelem megmutatása, netán felerősítése, hiszen számára a portré lényege nem egy személy adott állapotának és főleg nem múló

23 Lásd Bacsó 2012, 84–85. A két legfontosabb példa: *Rotterdami Erasmus portréja* (1526, rézmetszet, 249x193mm, National Gallery of Art, Washington), a felirat görög szövege: ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ (írásai mutatják meg az igazi/jobb képmását); valamint *Philip Melanchthon* (1526, rézmetszet, 177x127mm, MET), a felirat szövege: Viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus (Dürer képes volt az élő Philippus arcát megrajzolni, de szellemét még a mesteri kéz sem tudta megfesteni).

24 Domenico Ghirlandaio: *Giovanna degli Albizzi Tornabuoni portréja* (1486/88, tempera, fa, 77x49 cm, Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény, Madrid). A latin szöveg: Ars utinam mores animmque effingere posses pulchrior in terris nulla tabula foret.

25 A reneszánszból véve a példát, Leonardo híres groteszkfej-rajzai az akkor népszerű *facetie*, azaz szatirikus mesék irodalmi műfajának voltak rajzi megfelelői. Köztük talán leghíresebb az *Öt groteszk fej* című (1494, toll, tus, 261x206 mm, Windsor Royal Library, 12495r). A fiziognómia az egész középkorban jelen volt, s mivel Pszeudo-Arisztotelész-i eredetet is tudhatott magának, ezért a 15. század idején igen népszerű volt a testnedv- és a temperamentumelméletek, valamint az asztrológia összekapcsolására alapozva az emberi külsőben a belső közvetlen megjelenését látni. Megfigyelhető tehát, hogy két látszólag ellentmondásban lévő elv is hatott a 15. és 16. századi portréfestészetre. Bacsó R. Brilliant *Portraiture* című művével vitázva azt írja, hogy a későbbi fiziognómiai elgondolás „merőben más", mint a pszeudo-arisztoteliánus tradíció. Lásd Bacsó, 2012, 86. Én inkább úgy fogalmaznék, hogy egy hosszú hagyomány, nevezetesen a test és lélek „olvasható" kapcsolatának belső átalakulásáról van szó. E hagyománynak alapvetése, hogy a test külső jegyeiből következtetni lehet a lélekre. A 15. és 16. században a fiziognómia éppen akkor erősödik, amikor a lélek már interiorizálódik, rejtettebb lesz, már nem magától értetődően „olvasható". Abban igaza van Bacsónak, hogy a 18. századi fiziognómia – lásd J. C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* – „merőben más", amennyiben már nem típusokat, hanem az individuumot akarja leírni, s nem természetfilozófiai, hanem morálpszichológiai megközelítésben. A reneszánsz idején, ahogy látjuk, a lélek közvetlen megmutathatósága már problematikus. A narratív festészeti jelenetek, illetve az úgynevezett karaktertanulmányok már ismert történetek ismert szereplőinek ismert jellemét mutatták be, ezeken az affektus a cselekvés és a történet részeként válhatott láthatóvá és értelmezhetővé. Az önálló portrék rendszerint tartózkodtak a nyilvánvaló, erőteljes érzelmek ábrázolásától, és inkább a személy szituációtól független, stabil identitásának rögzítésére törekedtek.



Albrecht Dürer: *Philip Melanchthon portréja*
rézmetszet, 17,7 x 12,7 cm, 1526, MET



Domenico Ghirlandaio: *Giovanna degli Albizzi Tornabuoni portréja*
vegyes technika, fatábla, 77 × 49 cm, 1489–1490, Thyssen-Bornemisza Múzeum

érzelmeinek ábrázolása, hanem „a szubjektivitás vagy az önmaga-lét mint olyan létrehozása".[26] Ezért az önálló portré nem utalhat áttételesen sem semmilyen jelenetszerűre, mivel „a portré nem mesél, hanem megállít mindenfajta beszédet, elbeszélést, hogy szinte kizárólagos kapcsolatot tartson fenn önmagával".[27]

Láthatjuk tehát, hogy akkor lesz igazán bonyolult a kérdés, ha test és szellem *éles* dualisztikus szembenállását tételezzük. Ekkor a portré önmaga paradoxonának körbeírása lesz, és ahhoz a kérdéshez vezet, hogy hogyan képes a tárgyi, az anyagi kép, egy másik test megjelenítésével egy egészen más ontológiai státuszú entitást, a szellemet, a lelket megjeleníteni. Hogy képes-e ezt a szakadékot a portré, a festett vagy faragott kép áthidalni, arról történetileg változó nézeteket vallottak, és persze a két szélsőség között mozgott az inga. A lélek, a spirituális „jelenlét" közvetítőjeként és akadályaként is tekintettek rá, és az ezeknek megfelelő ikonodulia és ikonoklazmus álláspontjai egyben radikálisan eltérő képhasználatokat is jelentettek.

A szent képe: hasonlóság és részesedés

A gondolatmenet következő, teológiai kiterjesztése nem kívánja a portré egész történetét valamiféle szakrális eredetmagyarázat alá rendelni. Az efféle redukció Bacsó gondolkodásától idegen volna, annál kevésbé idegen tőle azonban annak kérdése, hogy az autonóm művészet és a modern szubjektum portréjában milyen korábbi, szakrális képfogalmak és viszonyszerkezetek őrződnek meg. Az „Előzetes gondolatok"-ban maga Bacsó írja, hogy „az autonóm szubjektivitásra és a tiszta evilágiságra korlátozott portréelmélet mintha az utóbbi időben megrendülne", és ezzel összefüggésben rögzíti, hogy a portré fogalmát újabban „a szakrális, a vallásiba ágyazott ábrázolás korára is" kiterjesztik.[28] Gadamer felől nézve még határozottabban fogalmaz, amikor azt állítja, hogy „a szakrális nyomai mindvégig megőrződnek", majd azt a mondatot idézi, amely szerint: „A teljes profanitás abszurd fogalom. […] S végül minden műalkotásban van valami, ami ellenáll a profanizálásnak."[29] A bizánci képvitához való visszatérés ezért nem Bacsó gondolatmenetének teologizáló átírása, hanem annak a kérdésnek a történeti kiélezése, amelyet ő maga is nyitva tartott: miként marad jelen a szakrális képtapasztalat szerkezete a szekuláris, autonóm portréban?

26 Nancy 2010, 19.
27 Nancy 2014, 36.
28 Bacsó, 2012, 19.
29 Bacsó, 2012, 23. E gondolatmenethez további adalék az „Előzetes gondolatok"-ban idézett Adorno-mondat: „A művészet teológiai öröksége a kinyilatkoztatás szekularizációja, minden egyes műnek ideálja és korlátja." (Adorno 1970, 162; idézi Bacsó 2012, 22.) Az idézet azt erősíti meg, hogy a szakrális dimenzió Bacsó számára nem külsődleges történeti maradvány, hanem a modern művészet önértelmezésében tovább ható, bár átalakult örökség.

Nem véletlenül használom tehát a 8–9. századi bizánci képvita terminusait. Szemben az ikonoklaszta álláspontttal, ami azért akarta az ikont lerombolni, mert az átlépte szent és a profán határát, mégpedig illegitim módon, mondhatni „alulról", végül az ikonodul vagy ikonofil álláspont került elfogadásra e több mint egy évszázadig (730-tól 843-ig) tartó vitában. Itt dőlt el a nyugati kultúra számára, hogy az egyetlen, érzékekkel nem, csak az értelem által közelíthető és hit által felfogható Isten ábrázolható, ember alkotta, anyagi műben megmutatható. A keresztény gondolkodásban a szent képi jelenvalóvá tételének lehetősége szükségszerűen együtt járt azzal az igénnyel is, hogy az ember lényegi valósága, vagyis szelleme, lelke valamiképpen szintén megmutatható legyen. E lehetőség teológiai megalapozását, mint ismeretes, az inkarnáció tana tette lehetővé. Ám Jézus kettős természetének dogmája sem könnyítette a vitát, hiszen a hiteles, vagyis prototípusával azonos lényegű kép elvárása könnyen többféle eretnekségbe csúszhatott. A művészet szempontjából ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy ha a kép, az ikon prototípusával közös lényegű, akkor nincs sajátos létezése, vagyis nem kép, ám ha van saját ikontermészete, akkor szigorú értelemben nem lehet prototípusának képe. A képek védelmének történetében két eltérő hangsúly rajzolódott ki. Az egyik didaktikus és emlékeztető funkciót tulajdonított nekik, a másik ennél erősebb ontológiai és kultikus szerepet, vagyis kegyelemközvetítő jelenlétet. Ha a teológiai tartalomtól igyekszünk eltekinteni, akkor azt mondhatjuk, hogy az első álláspont a hasonlóságra apellál és ennek rögzítésével teljesíti is feladatát, míg a második *fel- vagy megidéz* és *jelenvalóvá tesz.* A reprezentáció így felfogott lehetőségét részben az adja, hogy Isten az embert a maga képére teremtette, majd a teremtett ember ősbűne okozta bukása után Jézus inkarnációja megszentelte a teljes anyagi világot, s ezzel az ember arcát az isteni hordozójává tette. Későbbi terminológiával úgy mondanánk, hogy az ikonkép szimbóluma annak, amit megjelenít, vagyis egyszerre távolságba helyez és ugyanakkor sajátos erővel e távollévőt *jelenlévővé teszi*. Tehát míg a képmásiság és az inkarnáció tanai megadják a *lehetőségét,* hogy a kép saját természetén túlit is jelenvalóvá tegyen – a szent írás sem csak papír és tinta, mondja Damaszkénosz –,[30] addig továbbra is kérdés, hogy hogyan történik meg mindez. Vagyis mi a re-prezentáció *mozgatója*, mi vonja a képmás alatt, mögött rejtőzőt a jelenlétbe, mi az a sajátos erő, ami jelenlétet tud adni a távollevőnek? Erre leginkább neoplatonista válaszok születtek.[31] A *methexisz* (részesedés) lesz az, ami szavatolja, hogy a partikuláris az univerzálisról ne legyen teljesen leválasztva. Ám ha tovább gondoljuk, még ez sem nyújt kielégítő magyarázatot a kép, a képmás sajátos státuszára. Hiszen az inkarnáció révén az anyagi világ egészének megszentelődése válik lehetővé, a *methexisz* működése alapján pedig a világ olyan egyetemes szimbolikus rendként olvasható, amelyben minden teremtmény az istenire utal, és valamiképpen

30 Damaszkuszi János érvelése pontosabban abból az irányból közelít, hogy az anyag is megszentelődött, hiszen üdvösségünk eszköze lett, lásd Damaszkuszi János 2004, 58.

31 Mind Damaszkénosz Ioannész, mind Theodorosz Sztuditész érvelése jelentős mértékben Dionüsziosz Areopagitész és Nagy Szent Baszileiosz írásaira támaszkodik.

jelenvalóvá is teszi azt, ahogyan Szent Ferenc számára a mező virágai is Isten jelenlétéről tanúskodnak. Csakhogy ha minden teremtmény részesedik az isteniben, és ezáltal annak jelenlétét közvetítheti, akkor továbbra is magyarázatra szorul, hogy mi különbözteti meg a képmást a teremtett világ többi részétől, mi teszi lehetővé, hogy ne csupán utaljon arra, akit ábrázol, hanem sajátos módon jelenvalóvá is tegye. A kép és a képmás e sajátos viszonyának megragadása olyan nehézséget jelent, amelynek megoldása során például Theodorosz Sztuditész ugyanazon két terminus körül „toporog", mint Bacsó Béla és Jean-Luc Nancy: *hasonlóság* és *felidézés*. „Igazság a hasonlóságban, eredeti minta a képmásban, egyik a másikban" – írja Sztuditész.[32] Az anyag hasonlóságot ölt magára és valóságos kapcsolatba kerül prototípusával, hogy azt felidézze. Az ikonfestészetben tehát, az antik görög szobrászattal ellentétben, nem a művész ügyességén múlik a belső láthatóvá tétele, és szó sincs másoló élethűségről sem, a lélek mégis hozzátartozik az ikonhoz, mégpedig egy sajátos, tételezett hasonlóságon alapuló *methexisz* révén.

A képvita során sokszor használják a Lukács evangélistától vett képet, hogy a szentek lelke „beárnyékolja, illetve árnyékként vetül" képeikre.[33] *A portré tekintete* zárórészében Nancy ugyanahhoz a metaforához folyamodik, mint a régi képvita ikonodul szereplői. Ő úgy fogalmaz, hogy a portré által magára a portréra vetett *árnyék* az, ami a szubjektum struktúráját kibontja. A kép ugyanis egyszerre hozza elő és tartja takarásban azt, akit megjelenít. A modell alakja a festés gesztusa által kilép a láthatóságba, fénybe kerül, ám e képi jelenlétben mintegy saját árnyékát is önmagára veti, ezért sohasem adja át magát maradéktalanul a tekintetnek. Ez az árnyék, vagy ahogy mondja, „fekete bensőség" elrejti azt a valamit, ami ugyanakkor csak előhozottságában, mondhatni napvilágnál képes árnyékot vetni.[34] Az árnyék, amely nem maga a test, de tőle nem is független, jelenlétet jelez, de forrásával nem azonos – ez pontosan a *methexisz* logikája. Ontológiai kapcsolódást jelent azonosulás nélkül. Tehát valami, vagyis egy alak ki- és előre-vonódik a festés gesztusa által, fénybe helyeződik, majd árnyékával eltakarja azt, ami rejtve se látható, se tudható nem lett volna, így a vetett árnyék sötétjében, vagy inkább a takarás homályának az *aktivitásában* mégis érzékelhetővé válik. A portré ebben a kettős mozgásban teszi érzékelhetővé a szubjektivitás szerkezetét: az alak előlép a láthatóságba, miközben saját képi megjelenése árnyékot vet arra, ami benne nem tehető maradéktalanul jelenvalóvá.

32 Sztuditész 1988, 201.

33 A kifejezést leginkább Lukács 1:35-ből kölcsönözik, ahol az angyali üdvözlet leírását így fogalmazza az evangelista: „Magasságos ereje árnyékoz be / Magasságbeli ereje borít be árnyékával". A képek védelmében lásd Damaszkuszi János *I. Apológia* 16.: „[…] fogadd el az Egyház hagyományát követve a képmásoknak kijáró hódolatot, melyek Istent és Isten barátait ábrázolják, s megszentelődnek a név által, valamint azáltal, hogy emiatt az isteni Lélek kegyelme árnyékolja be őket." (Damaszkénosz 2004, 57–58.) Az „árnyékolni / beárnyékolni" kifejezés általában teofánikus metafora mind az Ó- mind az Újszövetségben is, általában az isteni jelenlét közvetített módját írja le.

34 Nancy 2010, 41.

Nem olvasnám hiánytalanul egymásra a két árnyékmetaforát: nem ugyanarról beszélnek, bár mindkettő az érintkezés – Nancy egyik alapterminusával az érintés – viszonyszerkezetét teszi láthatóvá. Mindkét esetben, tehát a szent képéről gondolkodva és Nancy portré fogalmának esetében is a külső és belső közti dichotómia egy-egy megoldásáról van szó, s mindkét esetben a kép nem egyszerűen a külsőt jelenti, hanem a kettő közti érintkező, érintő felületet. Bacsó pedig ezt úgy fogalmazza, hogy „a képmás a hasonlóság-elv szerint annak kísérlete, hogy valakit *in praesentia* mutasson be, míg a portré lényege *in absentia*, vagyis a bemutatott személy, modell távol van".[35] Bacsónál tehát a felidézés nem a jelenlét egyszerű helyreállítása, hanem annak a viszonynak a megnyitása, amelyet éppen a modell távolléte tesz lehetővé. Vagyis az autonóm portré és a szent képe is egy határon helyezkedik el. A szent kép az érintkezés révén a távollétet kegyelmi jelenlétté alakítja, Nancynál viszont éppen a hiányként adott jelenlét, ez a határlét alkotja a portré sajátos létmódját.

Önmagához hasonlítani: a portré mint ex-pozíció

A hasonlóság kritériuma is mindkét esetben igen különös jelentést kap. A szent képe, ha valamire egyáltalán, akkor csak önmagára hasonlít, nem a modellhűség értelmében: igazságát és hitelességét nem önmagából, hanem a prototípushoz fűződő viszonyából nyeri. Éppen ezért Nancy szigorú értelmében nem tekinthető autonóm portrénak. Az önálló portré esetében ezzel szemben az önmagához való hasonulás válik kérdéssé, itt sem az élethűség értelmében. Emlékszünk a portrék iránt semmi érdeklődést nem mutató Michelangelóról fennmaradt anekdotára: mikor a Medici fivérek a San Lorenzo sekrestyéjébe készült szobrainak modell utáni hűségét hiányolták, csak annyit válaszolt, hogy ezer év múlva ez már senkit nem fog érdekelni. És persze igaza volt, hiszen a portré ereje, hogy felidézni képes, függetlenedhet a hasonlóságtól. Mi akkor mégis ez az önmagával nem azonos hasonlóság, ami vagy kívülről töltődik fel, mint a szent képe esetében, vagy az autonóm portré esetében önmagától eloldva, ám mégis mint azonosság, igazság jelenik meg?

A szent képe, úgy gondolom, misztérium; s amikor az isteni kivonul a képből, a korábban a szent jelenlétéhez kötött erő mintha magában a mimézisben sűrűsödne össze, és az *autosz*, az önmagához való viszony marad meg az emberi alak önmagához való hasonlóságának rejtélyeként.[36] Mit értsünk ezen? Az önmagához való hasonlóság természetesen viszony, önmagához való viszony, s ahogy ezt Nancy hangsúlyozza, mint ilyen önmaga megkülönböztetésével, leválasztásával jár. Nem véletlen, hogy a szubjektivitás ilyen ön-megkülönböztető magából való kilépése csak a modernitásban válik nyilvánvalóvá, hiszen addig az arc mélyében meghúzódó másság az emberihez hasonuló isteni

35 Bacsó 2012, 16. (Kiemelés az eredetiben.)
36 Nancy 2010, 19, 30.

másság volt.[37] Most az önreláció válik istenszerűvé, amennyiben *ez* az ábrázolhatatlan az ábrázoltban. *Ez* most az én rejtett magja, ez az önmagához való hasonulás, ami feltételként megelőzi az én minden konkrét kivetülését, relációját, kifejezését, ábrázolását, a „távollévő-szubjektum" (*l'absence-sujet*) visszatérése önmagába.[38] És ez a portré tárgya, ez az *abszolút* szubjektum (*le sujet absolu*), ahogy egy ponton Nancy hívja: „elválasztva mindentől, ami nem ő, visszavonva mindenfajta külsődlegességből".[39] Immár ábrázolhatatlanná és elérhetetlenné, istenivé, a szubjektivitás örök alteritásában az önmagához visszatérő, hasonuló ön-teremtés válik.

A szent képének van egyrészt felidéző, emlékeztető jellege, leginkább egy korábbi cselekedetre való emlékezés általi visszahívás. Azonban jelenléte mégis folytonos, érintkezése által ezért nem *re*-prezentál, hanem aktualizál; mondhatni a folyamatnak nincs idődimenziója, vagyis az egy folytonosság, így a térben (síkban) történik meg az *elő-hívás*. S ez a hívás az, ami a szent képéhez elidegeníthetetlenül hozzátartozik. Kettős hívás ez: a szent rejtett, de folytonos jelenlétével hívja a nézőt, hogy aztán az ő tekintete – és persze hite – hívja elő a közvetlen itt-be a szent által az istenit. Nem véletlenül fordul elő oly sokszor a művészetekben a hívőre letekintő, pillantását viszonzó szent kép toposza. Az ikonfestő mintegy magára kell öltse a szentséget, amit közvetíteni kíván, s úgy kell festenie, mintha saját portréját készítené, hogy valódi közvetítő lehessen. Ebben az értelemben Leonardo mondása – hogy minden festő önmagát festi – az ikonfestőre is érvényes: a festő kilép önmagából, hogy közben éppen e kilépés révén kerüljön vissza önmagához.

Hívást lát Nancy is a portrében, s ahogy értem, ehhez köti annak önhasonlóságát: hogy tudniillik a portré azt a folyamatot idézi fel, amelyben a szubjektum önmagát hívja vissza önmagához. Itt inkább *vissza*-hívásról, s nem *elő*-hívásról van szó. Vagyis mintha az önálló portré esetében éppen az időbeli dimenzió lenne a fontosabb, hiszen a szubjektum ezen mozgása, kimozdulása és visszatérése bár a kép felületén történik, mégsem lokális, hanem mint mozgás, idői.[40]

Mondom ezt annak ellenére, hogy Nancy számára a szubjektumszerkezet megfelel a portré szerkezetének, amennyiben mindkettő ex-pozíció: a szub-jektivitás „önmaga-alá-vetett-léte, önmagán belül, következésképpen önmagán kívül, önmaga mögött vagy előtt léte".[41] „A portré a kiállítás művé tétele, vagyis a *mi* kiállítottságunké, saját

37 Nancy szövegében úgy fogalmaz, hogy a szubjektum történetében az önmagától való eltávolodás és elmélyülés volt az, amit „szentnek" neveztek, e távolság létrejötte volt szükséges a szubjektum önmagával való érintkezéshez, s amennyiben e távolság minden portré feltétele, így minden portré „szent". Lásd Nancy 2010, 30.

38 Nancy 2010, 29; Nancy 2000, 56.

39 Nancy 2010, 7; Nancy 2000, 12.

40 Jeffrey S. Librett Nancy portré szövegeinek angol nyelvű kiadásához írt előszavában hangsúlyozza, hogy a térbeli és időbeli dimenziók közötti feszültséget Nancy a portré lényegének tekinti, és ezzel megbontja a lessingi sémát, lásd Librett 2018, 4.

41 Nancy, 2010, 9.

önmagunk-előtt-létének – és csak ezen keresztül önmagunkban-létének – kiállítottsága."[42] A portré a hátteréről a felszínére nyílik rá, önmaga elé megy, kívülre lép, vagyis ebben az ex-pozícióban mozgásban van, ez a ki-állítottság valaminek közeledtét és távolodtát teszi lehetővé, tehát nincs neki rendelhető rögzített helye. Az én azonossága nem egy képben külsővé tehető alak, ám mégis ennek az alaknak a képe magában hordozza annak a nem-alaknak a visszatérését, amely én önazonos. A portré, az arc, a szubjektum, ebben az önmagán kívüliben, mondanám, követeli, *hívja vissza* azt a másságot, amit se elhelyezni, se rögzíteni nem lehet, de ami mégis azonosságának, önvalóságának minimuma. Ez a vissza-hívás az, amit fentebb önteremtésnek neveztem. Ezért mondja Nancy, hogy a szubjektivitás a portréba van írva, ugyanakkor mint az önhasonlóság lehetősége a portré tehát bele van írva a szubjektumba.

Lehetőséget mondok, s éppen ezt látom a reneszánsz portré vonzásának. Hogy ott ez a lehetőség a szubjektum számára még eldöntetlen: visszahúzódó, előrevetülő mássá válásában, Benjamin szavával burkában, e burok mint *szépség* számára lényegi. Vagyis leleplezhetetlen szépségében önmaga igaz lényegénél van:[43] mikro-reveláció. Talán tényleg minden reneszánsz portré Isten lehetetlen portréjával játszik el a maga módján, Isten visszavonulásának és vonzásának ábrázolásával. E kétirányú vektor húzóerejének kitéve tart ki a reneszánsz portré egy rögzíthetetlen és múló önazonosság ígérete mellett.

A modernitás beköszöntét a portré történetében Nancy – számos művészettörténészhez hasonlóan – Rembrandthoz köti. Ekkor az én alteritása explicitté válik: az isteni kivonulásával már az emberi sem magától értetődő. A reprezentáció innentől nem egyszerűen egy távollévő dolog jelenlétének helyreállítása; maga a távollét, a hiány válik jelenvalóvá. Egyszerűen fogalmazva: az eltűnés jelenik meg. Jobban kifeszítve a problémát pedig úgy lehetne megfogalmazni, hogy ha a szubjektum már nem Istenben látja önmagát, se fordítva, akkor önmaga meg-megújuló felidéző vissza-hívásában kell látnia magát, vagy különben láthatatlanná válik. Az, hogy a korábbi dicsőséges idegenség befogadására már nem alapozható az alak bemutatása, Nancy számára persze azt jelenti, hogy egy még titokzatosabb, még kifürkészhetetlenebb titok hordozója lesz, amelyet makacsul követel mint alteritása elismerését.[44]

Eddig a pontig rendes hegeliánus gondolat ez, a szubjektivitás önmaga ellentmondásait, saját kívülre helyeződését, elidegenedését képes visszavenni és önmagában megtartani. De Nancy ennél tovább megy: a portré „megnyílik és kiárad egy tekintetben, amely már nem szubsztancia, hanem nyitottság, amely már nem önmagához való visszatérés".[45] Vagyis Nancy szubjektuma a külsődlegesség e nyitottságban relacionalitást foglal magába, a szubjektum „érintésbe" kerül világával. Ezzel önmeghatározása

42 Nancy, 2010, 19. (Kiemelés az eredetiben.)
43 Lásd Benjamin 1980, 182.
44 Lásd Nancy 2014, 80.
45 Nancy 2010, 40.

mint önmagába való dialektikus visszatérés felfüggesztődik. Ami helyére lép, az pedig az érintés által megnyíló viszony, a kapcsolat a nézővel. Külsővé válása innentől nem elidegenedettsége, hanem szubsztanciája. A portré ex-pozíciója nem a festő konstrukciója, nem is a modell puszta önkifejezése, hanem művész, modell és néző közti lezárulatlan történés, közeledés és távolodás, egyensúlyozás egy keskeny határsávon. Végső soron vissza is kanyarodhatunk a mimézis általi hasonlóság problémájához. Nancy számára is az a mimézis alapvető és legelső kérdése, hogy hogyan szolgálhat *igaz* tudással. Számára is a részvétel, sőt, ahogy maga mondja, a *methexisz* a mimetikus kapcsolat lényegi eleme, de ez nem egy felülről lefelé, hierarchikusan kiáradó részesedést jelent, nem merül ki a külső formák reprodukálásában, hanem az utánzott alak mozgásában, szenvedélyében való belső, affektív részvételt is feltételezi, vagyis kölcsönös érintkezés.[46] A művészi imitáció tétje az, hogy a mimetikus viszony miként nyitja meg magát a szubjektivitást. A mimézis nem puszta reprodukció: az alkotó nem maradhat a külső forma másolásánál, hanem ki kell tennie magát tárgyának, belsőleg is részt kell vennie benne. A *methexisz* kitettség és kölcsönösség, amelyben a szubjektum nem önmagába zárt egységként, hanem a másiknak való nyitottságban létezik. A mimézis viszonyulásban létet jelent, vagyis egy olyan szubjektum fogalmat tesz láthatóvá, amelyik nem autonóm, nem oldható fel önmaga jelenlétében, hanem önmagánál létében kitett, érintkező és érintő, „szinguláris plurális" lét.[47] Visszatértünk tehát a kiinduláshoz, hogy a külső-belső dichotómia a portrében csakúgy mint a szubjektivitásban határon létként jelenik meg. És nemcsak a portré van e határhelyzetben, hanem a nézőt is ide vonzza: a festmény nézőjeként se kívül, se belül nem vagyunk, az az igény, hogy a láthatatlant vagy a képen túl, vagy a képen belül vagy kívül lássuk, értelmét veszti – *minden* ott van a festményben, „közvetlenül a küszöbön", ahol vele együtt mi nézők is létezünk.[48]

A lét és nemlét küszöbén megjelenő szubjektum portréja szükségképpen a halálhoz is kötődik, innen ered a fölötte lebegő melankólia. A portré valakire emlékeztet, aki nincs jelen, s ha az alak a mai néző számára távoli és ismeretlen, mint a reneszánsz portrék modelljei, akkor a távollévő jelenének csendjében a határon, a küszöbön álló érintéseként magát a halált idézi fel. Nem szünteti meg a hiányt, hanem képi tartást ad neki. Talán éppen ezért képes az egykor volt művészet továbbra is belejátszani abba, ahogyan a művészet számunkra van.

46 Nancy – Lawtoo 2021, 148–149.

47 Nancy egyik alapkategóriája a létezés ontológiai pluralitását állítja, számára a létezés radikális pluralitást és relacionalitást foglal magában, a szubjektum önmaga alteritását és önmeghatározását másokkal való kapcsolatában, támaszkodva Heidegger *Mitsein* fogalmára, és egyben túl is lépve azon. Lásd Nancy 1996b. Többek között e fogalomnak a reprezentációhoz és a portréhoz való kapcsolódásáról is lásd Heikkilä 2007.

48 Nancy 1996a, 59.

Bibliográfia

Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Alberti, Leon Battista. 1997. *A festészetről – Della Pittura.* Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi Kiadó.

Arisztotelész. 1997. *Poétika.* Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett.

Arisztotelész. 1994. *Politika.* Ford. Szabó Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó.

Arisztotelész.1999. *Rétorika.* Ford. Adamik Tamás. Budapest: Telosz Kiadó.

Bacsó Béla. 2012. *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz.* Budapest: Kijárat Kiadó.

Barasch, Moshe. 1975. „Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George a Renaissance Text on Expression in Art." *Journal of the History of Ideas* 36/3: 413–430. DOI: https://doi.org/10.2307/2708654

Benjamin, Walter. 1980. „Goethe: »Vonzások és választások«." Ford. Tandori Dezső. In *Angelus Novus,* 97–190. Budapest: Helikon.

Berger, Harry Jr. 1994. „Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture." *Representations* 46: 87–120. DOI: https://doi.org/10.2307/2928780

Damaszkuszi Szent János. 2004. „Apológia I." Ford. Bugár M. István. In *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban II.,* szerk. Bugár M. István, 44–79. Budapest: Kairosz Kiadó.

Diogenész Laertiosz. 2005. *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei I.* Ford. Rokay Zoltán. Budapest: Jel Kiadó.

Gadamer, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer.* Ford. Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó.

Heikkilä, Martta. 2007. *At the Limits of Presentation. Coming-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy*. Frankfurt am Main: Lang.

Idősebb Plinius. 2001. *Természetrajz (XXXIII-XXXVII.) – Az ásványokról és a művészetekről.* Ford. Gesztelyi Tamás. Budapest: Enciklopédia Kiadó.

Librett, Jeffrey S. 2018. Introduction. *Portrait,* Jean-Luc Nancy, 1–10. Ford. Clift, Sarah –Sparks, Simon. New York: Fordham University Press.

Meer, Julia. 2020. „Between Blindness and Touching. Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy on the Self-Portrait." *Labyrinth* 22/2: 60–73. DOI: https://doi.org/10.25180/lj.v22i2.240

Nancy, Jean-Luc. 1996a. *The Muses*. Ford. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press.

Nancy, Jean-Luc. 1996b. *Être singulier pluriel.* Paris: Galilée.

Nancy, Jean-Luc. 2000. *Le Regard du portrait.* Paris: Éditions Galilée.

Nancy, Jean-Luc. 2010. *A portré tekintete*. Ford. Seregi Tamás. Budapest: Műcsarnok.

Nancy, Jean-Luc. 2014. *L'Autre Portrait.* Paris: Éditions Galilée.

Nancy, Jean-Luc – Nidesh Lawtoo. 2021. „Mimesis: Concept singulier-pluriel, entretien avec Jean-Luc Nancy." *L'Esprit Créateur* 61/2: 147–66. DOI: https://doi.org/10.1353/esp.2021.0015

Sztuditész, Theodorosz. 1988. „Levél atyjához, Platónhoz a szentképek tiszteletéről.” In *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez,* szerk. Redl Károly, 200–204. Budapest: Gondolat Kiadó.

Xenophón. 1986. *Emlékeim Szókratészról.* Ford. Németh György. Budapest: Európa Kiadó.

Zöllner, Frank. 2005. „The »Motions of the Mind« in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture.” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68/1: 23–40.