

ÖREGASSZONY HOMOKÓRÁVAL ÉS BIBLIÁVAL ÉSZREVÉTELEK EGY CASPAR DAVID FRIEDRICH RAJZRÓL

PÓLIK JÓZSEF

Egy rajzról fogok beszélni, amelyet Caspar David Friedrich készített 1802-ben. A rajz *Öregasszony homokórával és Bibliával* címen ismert, s valóban: mindhárom elem megtalálható rajta: az imádkozó vagy olvasó, esetleg töprengve maga elé meredő idős nő, a gyűrött, könyvjelzővel és számráffüllel megjelölt, láthatóan sokat forgatott Biblia és az egyszerű homokóra, amelynek felső, kúp alakú edényéből éppen most pereg alá a homok az alsó edénybe. [1. kép]



1. kép

A rajz Greifswaldban készült, ahol a művész született. A keletkezés körülményeiről keveset tudunk. Csak annyi bizonyos, hogy Friedrich, aki 1794-től 1798-ig a koppenhágai, 1798-tól 1802-ig pedig a drezdai akadémia diákja volt, a drezdai tanulmányok befejezésének évében – ekkor 28 éves volt – meglátogatta az apját, aki gyertyaöntéssel és szappanfőzéssel foglalkozott. Friedrich

anyja, Sophie Dorothea Friedrich ekkor már nem élt. 1781-ben halt meg, alig 34 évesen. Ez azért említem, mert a művészettörténész Alfred Lichtwark azt írja egyik levelében, hogy az *Öregasszony* az Adolph Gottlieb Friedrichet, tehát az apát ábrázoló rajz mellett volt elhelyezve Friedrich házában.¹ [2. kép] A páros elhelyezés mellett a formai és tematikai tulajdonságok is arra utalnak, hogy az öregasszony konkrét, létező személy volt, aki a szeretett apához hasonlóan talán fontos szerepet játszott Friedrich életében.



2. kép

Az idős nő kilétével kapcsolatban Lichtwark nem közöl konkrétumot levelében. Csak annyit említ meg, hogy „egy öreg hozzátartozóról” van szó, aki „102 éves” volt, mikor a rajz készült. A hozzátartozó személyazonosságát akkor lehet tisztázni, ha egy másik, négy évvel korábban készült rajzot is megvizsgálunk. Ez Adolph Gottlieb Friedrich *házvezetőnőjét* ábrázolja, aki Dorothea halála után részt vett a Friedrich-gyerekek felnevelésében. [3. kép] A két nő arcvonásai közti hasonlóság nyilvánvaló. Mivel az 1798-ban készült rajz címe *Mutter Heiden*, megállapítható, hogy az 1802-es rajzon is ő szerepel. Az a tény, hogy Friedrich két rajzon is megörökítette Heiden, tehát Pogány mamát,

¹ Vö. Caspar David Friedrich in seiner Zeit (Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier). Verlagsgesellschaft, Weinheim, 1991.

érzelmi kötődésre utal: valószínűleg szerette az ábrázolt személyt, aki pótanya – „édes mostoha” – volt számára, miután hét éves korában elveszítette az édesanyját.



3. kép

Az, aki közelebből is szemügyre veszi a képet – én 1999-ben, a mannheim-i múzeumban megtettem –, a rajz felületén kézírást talál. Ez a kézírás természetesen Friedriché, s a nyitott Biblián található. A bal lapon ez olvasható: „*Wer aber auf den Herren hoffet, der wird Gnade erlangen.*” A jobb lapon pedig ez áll: „*Seelig sind, die da galuben, ob sie gleich nicht sehen.*”² Látható, hogy a szöveg (mindenekelőtt a jobb lapon található mondat) parafrázis, amely János evangéliumára utal: konkrétan a 20. fejezet 29. versére, ahol Jézus a következőt mondja a feltámadás hírében nyolc napig kételkedő Tamás apostolnak: „*Mivel látsz engem, hiszel: boldogok, akik nem látnak és hisznek.*” Ezt a mondatot – Friedrich parafrázisát – életrajzi, illetve művészet-történeti kontextusban is értelmezhetjük.

Az első esetben arról van szó, hogy a képre írt szöveg Friedrich személyes véleményét tolmácsolja Heiden mamáról: összefoglalja, hogy milyen embernek ismerte meg őt az évek alatt. Eszerint Heiden mama keresztény, istenfélő

² Helmut Börsch-Supan – Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen.* Prestol Verlag, München, 1975. 261.

ember volt, aki a Tamás-jelenet szellemében élte az életét. A hit dolgaiban nem látni, tapasztalni, „érteni” vágyott, hanem mindig és mindenekelőtt: hinni. Elfogadni és szeretni. Úgy, mint a hitetlen tanítvány, aki a döntő pillanatban felülkerekedett szkepszisén. De a képre írt szöveg arra is utalhat, hogy Heiden mama látása 102 éves korában már nem volt tökéletes. Ebben az esetben a képre írt szöveg vigasztaló üzenet volt, amely azt adta a modell értésére, hogy a lényeges dolgok megismerésében – s mi lenne lényegesebb istennél – a látás vajmi keveset segít.

Amennyiben művészettörténeti szempontból kívánjuk értelmezni a képre írt szöveget – annak kapcsolatát a három meghatározó képi elemmel, tehát az öregasszonnyal, a Bibliával és a homokórával –, akkor Erwin Panofsky módszerét tanácsos követni, amelyet narratív képek tudományos elemzésére alkalmazott.

Az elemzés első (belépő) szintje a preikonográfiai leírás, vagyis a művészi motívumok világának feltárása. Ehhez három dolog szükséges: tárgy-, kifejezés- és eseményleírás. A tárgyleírás már megtörtént. Azonosítottuk a képi elemeket, sőt arra is felhívtam a figyelmet, hogy Friedrich olyan szöveget írt a rajzra, amely kapcsolatba hozható legalább két képi elemmel, tudniillik a Bibliával és az öregasszonnyal.

A kifejezésleírás az érzelmi állapot megértésére fókuszál. Azt vizsgálja, hogy mit fejez ki az idős asszony arcjátéka, testtartása: milyen hangulatban van, milyen érzelmek, indulatok, vágyak vagy kényszerek hatása alatt áll. Mint látható: az idős asszony arca nem fejez ki semmilyen egyértelmű érzelmet, például örömet, haragot, csodálkozást vagy kétségbeesést. Egy nyugodt, fegyelmezett embert látunk a képen, aki egy időre megszakított minden kontaktust a külvilággal. A kontaktushányra két dolog utal: a résnyire nyitott szempár, amely a homokórát nézi, és a két kéz, amelynek ujjai szorosan egymásba fonódnak a Biblia fölött és a homokóra előtt.

A tárgy- és a kifejezésleírás nem okoz nehézséget. Az eseményleírás viszont annál inkább. Ez azt vizsgálja, hogy mi *történik* a képen, milyen interakcióban voltak, vannak és – amennyiben ez a képi elemek pozíciójából kikövetkeztethető – később milyen interakcióban lesznek egymással a kép élő és élettelen (emberi, állati, isteni, tárgyi) elemei, jelen esetben a homokóra, a Biblia és az öregasszony. Például felmerül a kérdés: miért áll a homokóra a Biblián, és nem az asztalon? Miért nem csukta be és tolta félre a könyvet az idős nő, mielőtt maga elé állította a homokórát? Ennek valamilyen praktikus oka van? Vagy a homokóra jelenléte a Tamás jelenetre utal, annak sajátos, friedrichi értelmezésével van összefüggésben?

A könyv nyitott, ráadásul írás is olvasható a lapjain. Ez arra utal, hogy az öregasszony olvasott *korábban*. Most viszont valami egészen mást csinál: úgy

tűnik, hogy összefont kézzel *imádkozik*, miközben egy homokórát *néz*. Milyen kapcsolat van e két „esemény” között, figyelembe véve, hogy a képre írt mondatok elárulják: mit olvasott az öregasszony korábban? Szeretném hangsúlyozni, hogy Friedrich számárfület rajzolt annak a lapnak a szélére, ahol ki van nyitva a könyv. Ez, meglátásom szerint, arra utal (Friedrich azt akarja mondani), hogy Heiden mama egyik kedvenc bibliai története a Tamás-epizód volt, amelyet gyakran újraolvasott. De: ha a Tamás-epizód arról szól, hogy szoros, mondhatni, drámai kapcsolatban van hit és kétely között, akkor hogyan kapcsolódik ehhez az *elfogyó* idő problémája, amelyre a homokóra utal? Erre a kérdésre nem tudunk választ adni a stílusismeretet segítségül hívó preikonográfiai elemzés szintjén: tovább kell lépünk az ikonográfiai vizsgálat területére.

Az ikonográfia azt vizsgálja, hogy az elemzés első szintjén azonosított „természetes jelentések” és azok kombinációi milyen „témákkal” és „fogalmakkal” kapcsolathatók össze annak érdekében, hogy feltáruljon a műben rögzített „történet”, „szimbólum”, esetleg „allegória”. Ez a vizsgálat egyrészt irodalmi forrásokat vesz igénybe, másrészt típustörténeti ismeretekre támaszkodik. Az elsőre én is példát szolgáltattam az előbb, hiszen az öregasszonyt részben Lichtwark levelével azonosítottuk, a képre írt mondatok kapcsán pedig eljuttottunk János evangéliumának Tamás-epizódjához. Igaz, hogy ezek a források a preikonográfiai elemzés szintjén kerültek szóba, de Panofsky módszerét, úgy vélem, rugalmasan lehet használni. Típustörténeti vizsgálatról azonban eddig nem volt szó. Ez annak meghatározására törekszik, hogy a vizsgált műalkotás – egy adott történelmi korszakban – milyen *tárgy* vagy *esemény* ábrázolásával fejez ki egy bizonyos „témát” vagy „fogalmat”, például a feltámadás témáját vagy a kételkedés fogalmát, ahogy ez Caravaggio 1600-ban készült *Hitetlen Tamás* című festményén látható (egy ábrázolásba sűrítve).

Jelen esetben egy olyan műről van szó, amely a hit fogalmát (a hitvallás témáját) a *Biblia-olvasás* eseményével fejezi ki, illetve olyan tárgyakkal, amelyek szükségesek az olvasáshoz, mint a könyv, vagy esetleg a homokóra, amely meghatározza az olvasásra fordítható időt mennyiségét. Nevezzük ezt a képtípust *hittanúsító-ábrázolásnak*. A típuson belül két altípust különböztetek meg attól függően, hogy nők vagy férfiak olvassák a Bibliát, vagy imádkoznak, miután letették a könyvet. Friedrich rajza a *hittanúsító nő-ábrázolások* csoportjába tartozik. Ugyanúgy, mint az a kép, amelyet a holland Gerrard Dou 1640 táján festett Rembrandt anyjáról. [4. kép]



4. kép

Azért említem a Rembrandt első tanítványai közé tartozó Dou-t, mert az ominózus kép a drezdai képtárba került, ahol Friedrich is találkozhatott vele. A két kompozíció közti hasonlóság szembeötlő. Dou festményéről hiányzik ugyan az asztal és a homokóra, a szék háttámlája azonban homályosan felismerhető a háttérben. A résnyire nyitott szem, a felsőtest pozíciója, a ruházat jellege, a gyűrött Biblia, a kompozíciót keretező medalionforma mind arra utal, hogy Friedrich ihletett merített Dou festményéből, amikor lerajzolta Heiden mamát. Különbség viszont, hogy az idős nő nem töpreng vagy imádkozik, hanem egyértelműen olvas, ráadásul hangosan olvas, mintha valaki, aki nem látható a képen, hallgatná őt. Azt, hogy Bibliát tart a kezében, Dou a különös kéztartással jelzi. A mutatóujjak élére támasztott, két hüvelyujjal megfogott könyv pozíciója nem stabil. Viszont kezeskedik arról, hogy Rembrandt anyja tényleg Bibliát olvas.

Dou hittanúsító férfi-ábrázolásokat is festett. Ezt azért említem, mert *A remete* című festményen, amely 1670-ben készült, egy homokóra is látható a Biblia mellett. [5. kép] Érdeemes megfigyelni, hogy a romos kápolnában térdelő magányos remete ugyanúgy a nyitott Biblián kulcsolja össze a kezét, mint Heiden mama. A homokóra egy emberi koponyára támasztott feszület mellett áll, amely az első ember, Ádám halálára utal, akinek egy nyelve alá helyezett paradicsomi magból nőtt ki az a fa, amelyre Jézus Krisztust később rászögezték.



5. kép

Ha vetünk egy pillantást Fra Angelico 1437 és 1446 között festett *Keresztre feszített Krisztus Szűz Máriával és Szent Domonkossal* című freskójára, megállapítható, hogy Dou másképp utal Ádám halálának történetére, mint Angelico. [6. kép] Angeliconál még felismerhető a történet néhány konkrét, empirikus motívuma – a kereszt alatti üreg például Ádám *sírba tételének* eseményét idézi fel. Dounál a kereszt koponyára *helyezése* már csak szimbolikusán értelmezhető. Ugyanúgy, mint a remete körül látható többi tárgy: például a lámpás, a kosár, a korsó. Vagy éppen a homokóra.



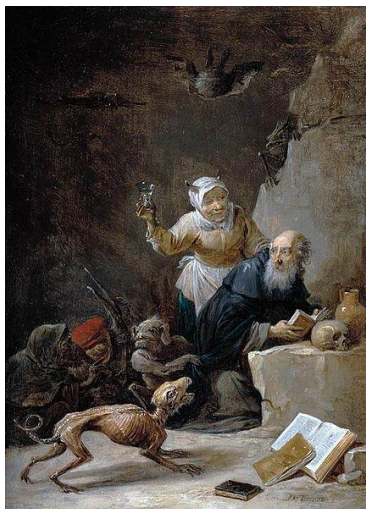
6. kép

Lehetséges, hogy Friedrich rajzán látható homokóra is szimbolikus tárgy? Ha igen, akkor Heiden mama portréja a plasztikus-perspektivikus *realizmus*, illetve az allegóriáig tágítható *szimbolizmus*, tehát a reneszánszsal kezdődő *modern* és a középkorra jellemző *premodern* esztétikai látásmód keveréke. Ha ez a helyzet, akkor a Bibliára helyezett homokóra egyszerre *tárgy* és *jelkép* – tárgy a modern realizmus, és jelkép a premodern szimbolizmus nézőpontjából. Utóbbi esetben a következő kérdéssel találjuk magunkat szemben. Mit *helyettesít* a homokóra mint „mimetikus”, tehát a nem megmutatható realitást „látszattal” pótló „reprezentáció” a rajzon?

A válasz közismert. A homokóra *vanitas* jelkép, az emberi élet mulandóságának, elkerülhetetlen végességének, morális és szellemi hiábavalóságnak szimbóluma. Ez a válasz helyes, de nem kielégítő. Nem ad ugyanis magyarázatot a könyv és a homokóra *viszonyára*, mint ahogy arra sem, hogy az öregasszony miért *nézi* a homokórát, illetve miért *fogja körül* a testével? A konkrét válasz érdekében vizsgáljuk meg a remete-ábrázolások egyik *individualizált* altípusát, amely *Szent Antal megkísértését* ábrázolja. Ez a képtípus (az Arany legendából ismert Antal-történetből kiindulva) a test „démonizált” vágyaival, ösztöneivel, a materiális lét fiziológiai, például szexuális megpróbáltatásaival és lehetséges mentális zavaraihoz hozza összefüggésbe a Biblia-olvasás, illetve az imádkozás (harmónia-teremtő) *kényszerét*. David Teniers 1610-ben festett képén Szent Antal ugyanúgy a Biblia előtt térdel, mint Dou festményén a névtelen remete: nem a feszületre szegezi a tekintetét, hanem a könyvre, miközben a figyelmét különös, ördögi sokadalom igyekszik magára vonni. [7. kép]



7. kép



8. kép

Az egyik démon egy vigyorgó, szarvat viselő fehérnép, aki Teniers egy másik, néhány évvel később festett típusvariációján a hátra pillantó, tehát imádságában sikeresen megzavart Antal mögött áll és a kezében csillanó poharat tart, amely a harag és a pusztítás szimbóluma a kép kontextusában. [8. kép]

A most vizsgált képek alapján megállapítható, hogy a Heiden mamát megörökítő rajz összefüggésbe hozható a hittanúsító nő-, de a remete-, azon belül pedig a *Szent Antal megkísértése*-ábrázolásokkal is. Utóbbiaktól abban tér el, hogy egy női „remetét” ábrázol. Az öregasszony „remete”-jellege nem tolatkodó, mert a portré tárgyi és környezeti minimalizmusa miatt a homokóra hétköznapi tárgynak látszik, amely egy dolgos asszony időbeosztását szolgálja. A tárgy szimbolikus jelentése csak az ikonográfiai vizsgálattal tárul fel, mint látható. Ez arra is példát mutat, hogy miképpen lép termékeny kapcsolatba egymással a *remeteség* és a *nőiség* motívuma a vallásos tematikájú képzőművészetben. A motívumösszefonódás a *Bűnbánó Mária Magdolna*-ábrázolásokon figyelhető meg. Ez a képtípus új – pszichológiai – jelentésréteggel gazdagítja a rajzot s átvezet minket a *Hitetlen Tamás-ábrázolásokhoz* is. Magdolna, mint a képtípus neve is jelzi, bűntudatot, bűnbánatot érző személy. Két okból is. Egyrészt azért, mert a Jézussal való találkozása előtt bűnös életet élt (Lukács szerint Jézus „hét ördögöt” űzött ki a nőből); másrészt azért, mert Jézus mennybemenetele után nem volt képes maradéktalanul szublimálni Krisztus iránti *érzéki* rajongását. Erről a *második* bűnről nem az apokrif hagyomány szövegei beszélnek, amelyek betekintést nyújtanak Magdolna „legendájába”, hanem mindenekelőtt a képzőművészeti alkotások, amelyek kiélezik a feszültséget a történet vallási-szellemi, illetve erotikus-testi dimenziója között.

Az *Arany legendából* tudjuk³, hogy Magdolna Jézus mennybemenetele után hittérítő, egyházszervező tevékenységet folytatott, majd megszakított minden kapcsolatot a külvilággal, még a tanítványokkal is, és „szigorú remeteségbe vonult és egy angyalok keze által néki készített helyen”, hogy „harminc éven keresztül, senkitől sem ismerten” az „égi dolgok” szemlélésére fordítsa figyelmét.

Az időre hívnám fel a figyelmet. Arra, hogy Magdolna harminc évet töltött a pusztában úgy, hogy már akkor is középkorú nő volt, amikor remeteségét egyáltalán elkezdte. Ehhez képest a képzőművészeti alkotásokon, például Gerard Seghers 1630-ban festett képén azt látjuk, hogy Magdolna szép és fiatal. [9. kép] A kivételt jelentő Donatello-szoborhoz képes, amely egy megöre-

³ Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. Helikon Kiadó, Budapest, 1990. 150-155. Ford. Madas Edit.

gedett és megcsúnyult, aszketikus Magdolnát ábrázol [10. kép], Segers Magdolnája körülbelül annyi idős, mint amikor Jézussal találkozott. Mégis: a kép narratívája egyértelműen arra utal, hogy nem a test gyönyöreiben „elmerült” „bűnös leány”, hanem a bűneitől megtisztult szent fekszik a barlang előtt, kezében feszülettel. Egy szép szent, akin nem fogott az idő.



9. kép



10. kép

A szépség és a szentség együttes reprezentációjából fakad a kép (minden Bűnbánó Magdolna-ábrázolás) kétértelműsége: vallási tartalom mögé rejtett erotikája. A festők az „ördögöktől” megtisztult (a történet szerint lelkileg és konkrétan is „elragadtatott”, „testi táplálékot” nem fogyasztó) testet ábrázolják, amely azonban még magán hordja saját múltját: valamikori bűnösségének fizikai jelét, sőt jelrendszerét: a haj, a szem, a száj, a mellek, a csípő stb. arra a személyre emlékeztetik a nézőt, aki Magdolna a megtérés előtt volt. Ellentét van tehát az érzéki test és az érzékfeletti után vágyakozó szellem (annak „fizikai” reprezentációja: úgymint nézési irány, tekintet, zárt testtartás) között.

A *Szent Antal megkísértése* és a *Bűnbánó Magdolna*-ábrázolások abban hasonlítanak egymáshoz, hogy a test „démonizált” vágyaival való szakadatlan küzdelemként ábrázolják a „szent” életet. A szentség nem állapot, hanem harc, amelyet Antal szörnyekkel vív, Magdolna pedig „bűnös” gondolatokkal. Utóbbira a korbács utal Seghers festményén, amelyre vér tapad. Magdolna felváltva használja a könyvet, a feszületet és a korbácsot – utóbbit azért, mert a feszületre pillanatra nem a faragott szobrot látja, hanem „egyidejű tanítványként” az istenembert: azt a hús-vér személyt, akiről személyes emlékek sokaságát őrzi. Ezek az emlékek (például hogy „az Úr lábánál ülve hallgatta annak szavait” vagy „megkente fejét”) most már halványak és távoliak, de mégiscsak Magdolna emlékei. Seghers Magdolnája tehát a *történeti* Jézussal kapcsolatos – írásban vagy szóban pontosan nem közvetíthető – emlékeire gondol, amikor a feszületre néz. És talán olyan emlékekre is, amelyek elkerülhetetlenné teszik számára a korbács használatát, amennyiben „szent”, tehát a test vágyaitól megtisztult életet kíván élni remeteségében.

Magdolna a feszületet nézi, Heiden mama a homokórát – de vajon miért? Vajon lehetséges, hogy Heiden mama számára a homokóra ugyanolyan *démoni tárgy*, mint Szent Antal számára a csillogó pohár, amelyet egy szarvat viselő öregasszony tart a kezében? Vagy mint Magdolna számára a feszület, amelyről bűnös gondolatai támadnak? Ha igen, akkor a homokóra egy olyan „dolgot” jelképez, amely megnehezíti, hogy az idős nő vallásos életet éljen, elhatárolva magát a székszis lehetőségétől.

Heiden mama hinni akar. Nem úgy, mint a szkeptikus Tamás, hanem úgy, mint János, akinek nem volt szüksége empirikus bizonyítékra az afirmációhoz. Erre Heiden mamának sincs szüksége a rajzra írt mondatok szerint. Viszont ahhoz, hogy az idős nő sikeres hitpróbát tegyen, hogy Magdolnához vagy Szent Antalhoz hasonlóan eljusson „az égi dolgok szemléléséhez”, nem elég a pusztá elhatározás, mivel a hitpróbát „démonok” zavarhatják meg, akik az ábrázolások szerint megkínózhatják, akár el is pusztíthatják az „emelkedni” vágyót. Ezek a démonok az Antal-ábrázolásokon eltorzult, agresszíven viselkedő élőlények voltak, a Magdolna-ábrázolásokon pedig olyan rejtett gondolatok és

fantáziák, amelyektől a korbács szabadította meg a remetét. A démonok harmadik csoportját tárgyak alkotják.

Démoni tárgyakat látunk azon az 1430 táján készült képen is, amelyet egy ismeretlen osztrák vagy magyar művész festett. Az *Evagationes spiritus*, tehát *A lélek tévelygései* című festményen egy ülő nő látható, aki tükröt tart a kezében. [11. kép]



11. kép

A tükörbe néző nőt különböző tárgyak veszik körül: két hordó, ékszereket tartalmazó ládikó, ruhák. Egy felkantározott ló is áll a képen, lovasára várva. A kép érdekessége, hogy a tárgyakhoz és az élőlényekhez, tehát a nőhöz és a lóhoz is piros vonal vezet. A vonal kívülről, jobb oldalról lép be a kép terébe, aztán szétágazik. A nőnek nincs kitüntetett pozíciója. Hozzá is vonal vezet, ő is csak egy a megjelölt dolgok rendjében. Az a személy, aki a vörös vonallal megjelölt tárgyakra és élőlényekre gondol – amelyek között megoszlik, csapongva szétszóródik a figyelem –, nem látható a képen. Egy kommentár szerint „itt a moralizáló irodalomnak inkább fametszeteken, könyvillusztrációkon szokásos, táblaképeken ritka megfelelőjét szemlélhetjük: az imádkozás közben oda nem figyelő ember példáját állítja eléink nevelő célzattal, aki az áhítat pillanataiban is csak piperézkedő nőn, ruhákon, lovon, házon boroshordókon jártatja az esztét. Nyilván a tábla párján volt látható maga a szórakozott

imádkozó, őrőle indultak ki a gondolatainak pályáját láthatóvá tevő, a különböző földi javakhoz elvezető vonalak.”⁴

A szórakozott imádkozó minden bizonnyal egy férfi. De miért ne lehetne esetleg egy nő? Játsszunk el ezzel a gondolattal, és helyezzük egymás mellé Heiden mama portréját meg az *Evagationes spiritust*. Ha a két képet összekötjük egy piros vonallal képzeletben, azt az eredményt kapjuk, hogy Heiden mama *önmagára* gondol, arra a *fiatal* nőre, aki régen volt. A homokóra harmonikusan illeszkedik a kontextusba. Mérőeszköz, de egyúttal annak az időnek a jelképe is, amelyet Heiden mama megélt, átélt, megtapasztalva, hogy mit jelent megöregedni, kislányból érett nővé, majd öregasszonnyá válni. Van olyan képtípus, amely ezt a folyamatot ábrázolja? Amely az emberi életidőt a maga *egészében*, tehát a születéstől a halálig tárja elénk? Igen, van. Az életkor-ábrázolásokra gondolok, például Hans Baldung Grien *A nő három életkora* című festményére, amely 1510-ben készült. [12. kép]



12. kép

Fiatalasszony, öregasszony, tükör, homokóra – Grien képen találkozunk és közvetlen gondolati egységet alkotnak azok az alakok és tárgyak, amelyeket képzeletben összekapcsoltam az előbb: egymás mellé helyezve Heiden mama portréját és az ismeretlen középkori művész talányos festményét.

⁴ Cséfalvay Pál: *Keresztény múzeum Esztergom*. Corvina Kiadó, Budapest, 1993.