

BACSO BÉLA

BESZÉDES KÉPEK

*Das Sehen bereits enthielt ein Zurücktreten
von der Andringlichkeit der Umwelt
und verschaffte die Freiheit distanzierter Überblicks.*

HANS JONAS: WERKZEUG, BILD UND GRAB. VOM TRANSANIMALISCHEN IM MENSCHEN

■ A fenti címet két merőben más korból származó kép, illetve képek magyarázatához kívánom alkalmazni. Talán megvilágító lehet egy olyan felvétel *olvasatához*, ami megmutatja, hogy a kép elveszítette támaszát, vagy inkább a kép – legyen az akár fotó – magára visszautalt, és önmaga kell megteremtse *értelmes* olvashatóságának feltételeit.



„A látás az elme olvasatához igazodik.”¹ A művészet barátai az Indiai Művészeti Vásáron, majd számtalan világlapban – magam a FAZ² egy cikkéhez csatoltan – találkoztam ezzel a híres/hírheft képpel, amelyen a kínai művész látható, emlékeztetbe idézendő a halott szíriai kisfiú tragikus történetét, akit apja nem tudott megtartani a kezében, és később a tenger vetette partra tetemét.

*„Hogy milyen álnok a tenger; s mennyire csalfa hatalmú:
Óvják hát magukat és sose bízzák életüket rá,
Még ha csalárdan csalja is őket csendes időben.”³*

Ne gondoljuk rögtön azt, hogy a kínai művész elébe sietett a történéseknek, hogy magát a történések részeként kívánta megörökíteni, csak nézzük a képet, amin egy idősebb távol-keleti emberpéldányt látunk, aki – mint szerencsére tudjuk – nem halott, nem vetette partra a tenger hulláma, hanem sokan kísérték, hogy megörökítsék ezt a jelentősnek vélt akciót. Nem sokkal később már Berlin egy középületének „görög” oszlopait csomagolta be a menekültek semmire sem szolgáló mentőmellényeibe. Ennek a rövid lejáratú akciónak a képei szintén elérhetőek, de néhány turistát leszámítva senki sem észlelte, majd gyorsan el is távolították. Mít

jelent a 19. századi görög oszlopsorra emelőkosárral rámasznizott narancsszínű rongytömeg? Hogy sokan voltak, és tömegesen haltak meg, akiknek mit sem segített a látszat-mentőmellény – vagy hogy effajta rongyok emlékeztethetnek az ember haszonszerző embertelenségére. Az Universität der Künste frissen kinevezett egyetemi tanára, Ai Weiwei kritikával illeti a Nyugatot, s egy beszélgetés során Lüdekingnek egyszerűen kijelent(het)i: művet alkotni olyan, mint gyakorolni a szexet.

De ne gondoljuk, hogy a művész egyszerűen csak magának állít emlékművet, vagy – mint H. Dabashi, a Columbia Egyetem iráni/összehasonlító irodalom professzora állította – hogy a nyugati művészet és annak reprezentációs technikái csődöt mondtak – „Art cannot be made to consume the terror of reality.”⁴ De hát mi lenne oly iszonytató ezen a képen, hacsak nem az, hogy egy idős férfi tehetetlenül fekszik a tenger partján, és közel-távol nem látszik a segítség?! Csak nem történt vele valami? Honnan kell tudnunk, hogy a „globális művész” (Dabashi) itt „elhasalt”, vagy inkább elbukott a művészet világában? Ha Lucretius műve művészet, s persze az is, éppígy szól a tragédiáról, arról, hogy az ember, ez a törekeny létező, ha az őt meghaladó erővel találkozik, élete tragikus fordulatot vesz. Nem, ezen a képen nem a Nyugat művészete szenvedett hajótörést, hanem az a művész, aki annak a gyermeknek a helyén és pózában fekszik, ahová és ahogy a tenger kivetette. Egykor Kracauer⁵ úgy fogalmazott, hogy a kortársi ember hisz a fotográfiának, hogy magát a filmdívát látja a magazin címlapján; a diva szerencsére él, és a címlap betölti feladatát, testi valóságára emlékezteti a nézőt. Ez a kép nem utal a tragikus eseményre, hanem a globális művészt teszi láthatóvá testi valójában, aki elfoglalta a halott gyermek helyét, azaz a kép nem utal arra, akire emlékeztetni kíván, hanem a művész teszi láthatóvá meglehetősen kifejező pozícióban. Amit megmutat, az nem az, amit ki akar fejezni, hanem egyedül és kizárólag önmagára, a képen látható alakra utal vissza, aki éppen az ismert kínai művész, ez teszi oly viszolyogatóan nevetségessé. Mégis meg kell érteni, hogy a művészek mindig is, Aiszkhülosztól (*Perzsák*), Géricault-tól (*Medúza tutajja*) Delacroix-ig számtalan alkalommal olyan történeti eseményekhez kapcsolódtak, amelyek bemutatása az esemény tragikumát kívánta megidézni – de vajon itt a korábbi értelemben vett történeti művel van dolgunk, vagy sokkal inkább azzal, amit *képpropagandának* nevezhetünk? De ki és mi ellen irányul ez a propaganda, mire hívja fel a figyelmet? Vagy a művészet számos darabjától ugyancsak alig elválasztható morális/politikai ítélezésről és leleplezésről van szó? S bár értsünk egyet azzal, amit maga a kép nem fejez ki, csak a hozzá fűzött kommentár igyekszik pótolni, a kép egy egyszerű tragikus eseményt használ propagandacélra, s mint kép mászt mond.

Francis Haskell a 19. századi történeti képek kapcsán pontosan fogalmazta meg: „Egy középszerű kép akkor is középszerű marad, ha mégoly sokféle történeti magyarázatot találunk ki a számára.”⁶ Nem a szokásos, már Arisztotelész óta ismert felismerést kérem számon, hogy a történeti esemény igazsága és a műben megtörténő igazság nem fed(het)i egymást, hanem azt, hogy a művész magát „állítja ki”. Jóval bonyolultabb egy olyan sorozat megítélése, mint Botero Abu Graib-fotókat használó festményei, aminek tárgya egy olyan politikai és morális kisíklás, aminek megítélését illetően nem lehet kérdés, mégis felmerül az emberben, hogy vajon az alkotó mit tett hozzá ahhoz, amit a kikerült fotók már megmutattak és igazságában lelepleztek – talán itt is a művész magára mutató gesztusa az, ami a festett/megismételt jeleneteket oly visszatetszővé teszi.

Max Raphael⁷ alapvető írásában tette kritika tárgyává Picasso *Guernica* festményét, megállapítva, hogy a hatékony politikai propaganda és mű között törés van, mégpedig azért, mert az alkotó, engedve az emóciók kifejező és egészet nem alkotó csábításának, ezzel maga teremtette meg a műben azt a bomlasztó és rút elemet, ami csak ismétlése a történeti eseménynek. Raphael helyes ítélete szerint a mű

nem volt képes érzés és jelentés között megteremteni azt az összefüggést, ami a képet megnyitja az értelem szabad ítélkezése előtt. Picasso a közlésigény és alkotóerő köztes terébe zuhanva nem teremtett összhangot energia, tér és idő között, azaz alkotása a mű önfelszámolása. Másfelől a tragikus és jó ideig példátlan történeti eseményt az energiakisülés pusztá mozzanatává tette, s ezzel magát az explóziót mint az értelem teljes megszűntét állította a középpontba. A műalkotás meg kell értesse azt, ami lehetővé vált, azon keresztül, ami sohasem kerül fedésbe azal, ami ténylegesen megtörtént. A propagandamű idővel mindig önleleplező.

Judith Butler fontos megfigyelést tett Susan Sontag utolsó könyve kapcsán, nevezetesen, hogy a fotók haragot váltanak ki, felháborítják az embert, mégsem szabnak irányt egy politikai aktivitásnak, az érzés tehát paralizál – helyesen mondja Butler, nem a fotó törli el a megértés lehetőségét, hanem az, hogy olykor a felháborodáson túl nem marad semmi, azaz megmarad a tovaillanó pillanat bűvkörében. Sontag⁸ erős, de igaz megállapítása, hogy az együttérzés nem tartós élmű. Mégis joggal emelte ki Butler: „A veszélyeztetettség része a szenvedésnek, ám része van abban is, ami belőle megszólít minket, az affektus formálásában, ami az interpretáció radikális aktusában az alávetés ellenében lép fel.”⁹ Miként minden mű, a fotó is akkor vált ki felháborodást, ha megérteti azt, ami a jelenet – akár tragikus eseményt bemutató jelenet – tárgya.

A regresszió a primitív állapotba¹⁰ mindenkor fennáll az emberek közti viszonyok között, mégis a kérdés az, hogy az iszonytató cselekményeket, amelyeket oly gyakran követ el az ember embertársai ellenében, miként lehet ábrázolni. Christian Meier¹¹ szellemesen, némileg Nietzsche és Warburg szellemében fogalmazta meg, hogy ami a görögök után maradt, az meglehetősen egyoldalú kép; a humanista toll számos átírásában nem maradt fenn egy helyes kép. Az ember ugyanis nemcsak az, ami, hanem az is, amit ideálként tételez. Ennek a tragikus különbségnek azonban éppen a művészet lesz a legfőbb megjelenítője. A morális intézés üres gesztus a művészetben, ha a művész nem találja meg a formát, ami képes önmaga kimondani és kihordani az igazságot – ha csak állásfoglalásra készíttet, aligha lép túl a középszerűségeken. Ha megnézünk egy olyan történeti eseményt bemutató képet és annak változatait, mint Manet-nak *A Maximilian halála* kapcsán készült végső változatát, akkor azt látjuk, hogy a festő fokról fokra érte el a képen és a képből magából elének lépő művészi igazságot, ami nem fedti teljességgel a korabeli újságok (*Harper's Weekly* 1867. augusztus 10.) által bemutatott tényigazságot.¹² A kép kifejező szerkezete a végső változatban egyértelművé vált, és annak a drámának a kifejezője, hogy az uralkodó miért került a kivégzőosztag elé, s főként a kép háttérében látható nézők előtt miként vesztette életét. A művészet azt mondja el, hogy miért, míg a felvétel/illusztráció csak azt mutatja meg, hogy mi történt.

Beszédes képek, amennyiben valami egészen mást mondanak el, mint ami az alkotó szándékában állt, ha és amennyiben a mű – Ai Weiwei fotója kiállításra is került – önmaga kell nyilvánvalóvá tegye saját igazságát. A kép beszédesége egyszerre jelenti azt, hogy mást mond, és azt is, hogy olyasmint mond, amit alkotója inkább elhallgatott volna. Ezért mondta hihetetlen világossággal Gadamer,¹³ hogy valami a kép által előjön, hogy a képpel találkozással tapasztalatot szerzünk, azaz megértjük azt, ami csak és kizárólag általa kerül elének, mint így igaz. A beszédes kép, amit Ai Weiwei magáról készített, semmit sem árul el arról, amit, tegyük fel, mondani kívánt, s annál többet arról, amit nem. A beszédes kép önleleplező, és másként szól hozzánk – ennyiben is nyilvánvalóvá válik a művészet elementáris hatalma, hiszen a hamis „beszédet” önmagán destruálja.

A továbbiakban egy jóval korábbi alkotó alkalmi művével foglalkozom. Nem feledhető, hogy az európai képtörténetben ezt a korszakot nevezik – talán éppen Warburg nyomán – a képpropaganda korának. A kép- és hitviták kora ez, amely-

ben kép és szó értelemkövetítő jellegéről, valamint egyiknek a másik viszonylatában való elsőbbségéről is folyik a vita. Warburg a Luther kori képpropaganda kapcsán alkotta meg zseniális szófordulatát, a *Schlagbildert*, amelyek – hasonlóan a *Schlagworthoz* – olyan plakatív és emblemikus ábrázolásokat jelentenek, amelyek mozgósító hatásúak voltak, s ezzel egyidejűleg olyan meggyőző erővel bírtak, hogy a kép szinte közvetlenül volt képes kiváltani a hatást. „A napisajtó szolgálataiba állította [ti. Luther – B. B.] a jövő-dő-jelentő égi-földi természeti csodáktól való félelmet, melyben osztozott egész Európa. Miután a mozgatható betűkkel történő nyomtatás segítségével a tudós gondolat megkezdte aviatikus pályafutását, most a képnyomtatás művészete révén a képi eszme (*die bildliche Vorstellung*) is – melynek nyelve ráadásul nemzetközileg érthető volt – szárnyakat kapott, s ettől fogva nyugtalanító, baljós vihardarak ide-oda száguldoztak észak és dél között, az egyes felek pedig igyekeztek kozmológiai szenzáció (úgy mondhatnánk) »Schlagbild«-jeit ügyük szolgálatába állítani.”¹⁴ Nemcsak azt jelentette ez, hogy döntően más terjeszthetősége jött létre a „meggyőződéseknek”, hanem egyben azt is, hogy a képek hatalma éppen annak ellenére növekedett, hogy a korszak a képrombolás történeteként őrződött meg. Warnke¹⁵ és Bredekamp korszakelemző írásaikban megmutatták, hogy itt kétélű folyamatról volt szó, egyfelől a képek hatalma, objektív érvénye valóban megszűnt, másfelől megnyílt egy növekvő játéktér a polgári képkultúrának. A képek mind tágabb terrénumát foglalták el a kulturális önreprezentációnak, legyen szó témáról, stílusról vagy akár az antik minták affektusnövelő követéséről. Bredekamp a következőképpen foglalta össze ennek a kétélű folyamatnak a hatását: „Aszketikus elv és autonóm módon tételezett művészet kizárják egymást: egyik felbomlása megteremti a másik megszületésének feltételeit.”¹⁶ Ezek a nyomtatható és sokszorosítható, mozgósító és intő képek legalább annyira uralták a korabeli hitvitákat, mint amennyire a reformáció korának *idolumellenessége* belejátszott abba, hogy egészen más jellegű képpolitika és képalkotás került előtérbe. Belting később szellemesen foglalta össze ennek az ellentmondásnak a sajátosságát: „Az idolkok a mások képei, az ikonok a saját képeink. Ha a képek túlzott hatalomra tettek szert az emberek fölött, egyesek nyilvános megrongálással és kicsúfolással akarták bizonyítani e hatalom fogyatékoságát [...]. A képek tehetetlenségének bizonyítása mindazok ellen irányult, akik eddig hittek a hatalmukban, és olyanok kezdeményezték, akik most felettük óhajtottak hatalmat nyerni.”¹⁷

Az ifjú Hans Holbein margináliáival, amelyeket Erasmusnak *A balgaság dicsérete* című írásához készített 1515-ben, valójában egy olyan vita kellős közepén találta magát, amit maga a szöveg is közvetített. Kérdezhetik, hogy miért fordulok ezekhez a rajzokhoz, s mennyiben kapcsolódik az eddig elmondottakhoz. Előlegezve a később kifejtendőket, itt is látunk portrét, amit Holbein rajzolt Erasmusról.



Erasmus, miként Dürer későbbi portréján, elmélyül a szövegben, vagy akár úgy is mondhatjuk, távol a képek démoni/erős hatalmától, látszólag a szöveg elsőbbségét hirdeti. A rajz magába merülten mutatja az alkotót, aki itt ugyan nem a balgaságot dicséri, hanem a világtól elvonultan a szövegbe merülve ír. Belting egy pontos megfogalmazásban viszi tovább Warburg- és a Warnke-iskola gondolatát: „A humanisták portréi olyan literátorok reklámanyagai, akiknek meg kellett találniuk olvasóikat. Koronázatlan fejedelmük Rotterdami Erasmus, aki a keresztényeknek szánt útmutatójában a képmásokat és ereklyéket a külső, avagy a testi emberhez utalta, miközben a szöveget a belső ember médiumaként magasztalta.”¹⁸ Ugyanakkor ezeknek a margináliáknak – miként magának a szövegnek – az ereje abban áll, hogy a szöveget kísérik és teszik a kép/rajz folytán adott ponton kifejezőbbé, ám mindvégig a képi rendszer logikáját¹⁹ őrzik. Panofsky egy kései előadásában már utalt arra, hogy valójában Erasmus kevésbé bízott a képi ábrázolásban, vagy inkább fogalmazzunk úgy, a kép hatalmát olyannak tekintette, mint ami a hívő embert, a nézőt elragadja az Írás értelmétől. „A balga és egyszerű emberek ugyanis a szobrokat és képeket imádják az istenek helyett, és velünk is az történik, hogy kitúr a helytartónk. Én úgy fogom fel a dolgot, hogy ahány ember van, annyi szobrom van felállítva. Mert ugye, akarva, nem akarva, az én képmásomat hordják.”²⁰ Ez a szöveghely persze Erasmus műve felől nézve kettős értelmű, egyfelől valóban, mint Panofsky is nyilvánvalóvá teszi, a ténylegesen sérülékeny elem a képi ábrázolásban maga az idea, tehát nem annyira az anyagba öntött/formált képmás, hanem maga az Isten („what is venerable in an image is not the material effigy but the idea it represents, not the *signa* but the *divi ipsi*”). Abban is igaza van, hogy Erasmus nem állt a képrombolás mellé („Erasmus was not an iconoclast”), ám számára veszélyesnek tűnt az a mindinkább eluralkodó képimádat, ami babonás odaadással fordult a megjelenő képi felé, mintsem meg- és belátta volna, hogy maga a kép nem az Isten. És éppen ez fejeződik ki a Balgaság boldog, az egész képimádatot ironikusan meghaladó felismerésében, nevezetesen, hogy ő maga nem szorul arra, hogy képmását imádják, hiszen az ember magán viseli, arcán hordozza annak mását, ami nem ő, hanem valami, amit így képes megjeleníteni. A balga az önistenülő ember példánya. A balga önimádata nem más, mint ennek a képkultusznak a megjelenése az emberek között, aminek során mindenki önmagán más és más alakját ölti fel a Balgaságnak. Ha és amennyiben az ember képes lenne önnön istenített képétől megszabadulni, akkor képes lenne – miként Panofsky írta – megszabadulni azoktól a képimádó praktikáktól is, amelyekkel egyszerre adja bizonyosságát önszeretetének és annak, hogy nem érti azt, hogy mi előtt térdepel („The veneration of the saints, he thought, should always stop short of such idolatrous practices as genuflection, the kissing of hands...”).

Itt ismételtelen megláthatunk egy rejtett összefüggést, a korábbi példa és Holbein–Erasmus műve között, nevezetesen, hogy a kínai művész magát helyezi előtérbe, s ennyiben saját képi gesztusa hatását véli alkalmasnak arra, hogy a távol levő a maga igazságában nyilvánuljon meg, holott – mint mondtuk – csak egy furcsa pózban hason fekvő, elhízott embert látunk, aki valami miatt a tenger partján fekszik. Ennyiben igazi témánk a képhez való emberi viszony, nem is egyszerűen az istenképmások és a néző/hívő viszonya, kép vagy kultusz, hiszen ez koronként olyannyira változó, hogy egységes képet adni róla igen nehéz; ezért fogalmazott úgy Hans Belting későbbi írásaiban,²¹ hogy éppoly joggal írhatta volna korábbi könyve (*Bild und Kult*) bevezetőjének címéül – a teológusok hatalma és a képek tehetetlensége.

Ha most már Erasmus művét és Holbein margináliáit nézzük, akkor éppen ennek a változó egyensúlynak vagyunk a tanúi, hiszen okkal-joggal emelte ki Erasmus, hogy a képekhez és közvetve Istenhez való viszonyában éppúgy kinyilvánítja az ember balgaságát; ennyiben azt kell megértenünk, mit jelent az Írás, s

mennyiben torzult éppen a semmire sem vezető és semmi mellett el nem köteleződő Írás-kultúra az *idolumok* mögé bújtatott hatalomgyakorlás közepette. Mi módon áll az ember a döntő történeti változások közepette azelőtt, hogy magával szembenézzen? Ezért is hangsúlyozta Eric Voegelin²² Erasmusról szóló írásában, hogy *a ritornar al principio* mozgatja írásait és gondolati kísérleteit, vagyis az, hogy az eredeti gondolatot megtisztítsa azoktól az elfedő rétegektől, amelyek éppen a hit és értelem közti mozgást gátolják. Ugyanakkor Voegelin mintha kevésbé érzékelné ennek a reneszánsz gondolkodónak a kényes és egyben veszélyes helyzetét, aki számára nemcsak a babona emberei jelentettek veszélyt, hanem a hit megújítója is.

A *balgaság dicsérete* egy pontján a Szerencse/Fortuna jelenik meg, és ez, valamint a kortárs, hasonló tematikájú ábrázolás felkeltette Warburg²³ érdeklődését is, és a *Mnémoszüné Atlasz* 48. tábláján rögzítette Holbein Fortuna-ábrázolását. A képegyüttes összefoglaló megnevezése a magát megszabadító ember konfliktus-szimbóluma, vagyis Warburg eme utolsó nagy vállalkozása a Szerencse forgandóságát úgy értelmezi, mint amiben egyszerre van jelen a megjósolhatatlan jövő és a méltatlanok szerencséje. Egyben, ami ennél is fontosabb, hogy az ember mi módon kerül konfliktusba életmeghatározó elemekkel, milyen nehéz az életét meghatározó tisztázhatatlan elemek között meglelni a helyes döntéshez vezető utat, s válik végül gondolkodóként azzá, amivé egyáltalán lehet. A gondolkodó ember döntéshozó lény, aki számára érzelem és értelem, test és lélek nem lehet elválasztott, még ha azt kell is látnia, hogy Fortuna kegyeltjei mit sem nyújtanak azért, hogy a Szerencse rájuk mosolyogjon. *Indignum Fortuna fovet* (Publilius Syrus) – Fortuna méltatlant kegyel²⁴ Ez valóban Erasmusnak, a bölcsnek a válaszához van közel: „Egyszóval, aki csak egy kicsit is kellemesen akar élni, az mindenekelőtt kizárja a bölcslet társaságából, és inkább elvisel bárminemű barmot. Nézz csak körül! Főpapok és fejedelmek, bírák és tisztviselők, barátok és ellenségek, nagyok és kicsinyek között minden készpénzen vehető. Nos, amiként ezt megveti a bölcs, ugyanolyan fürgén hagyják őt ott valamennyien.”²⁵

A gondolkodó nem Isten szolgálja, nem fejedelmek udvaronca, hanem az, aki látja a balgaság mindenütt-jelenválóságát, és egyben résen van, már amennyire az ember képes rá, hogy ne legyen saját kizárólagos, vélt igazságainak foglya, azaz önmaga bolondja. A bolond beszéd egyszerre a konfliktus kerülésének lehetősége,

az ember önmegnyugtatasának kieszelése, kitérés a helyzettel való számvetés elől. A bolond nyugalma a bizonyítéka annak, hogy az igaz gondolat csak zavarja az emberek közti zavartalan létezést.

„Az önmagához való kötődés a bolondság első jele, ugyanis az ember önmagához való ragaszkodása folytán fogadja el igazságként a tévedést, valóságként a hazugságot, szépségként és igazságosságként az erőszakot és a rütságot [...]. Ebben az önmaga iránti képzeletbeli odaadásban az ember mintegy délibábként hozza létre saját bolondságát. A bolondság jelképe ettől fogva az a tükör lesz, amelyben semmi más valós nem látható, csupán a benne önmagát szemlélő személy öntelt álma. A bolondság nem annyira az igazsághoz és a világhoz kapcsolódik, mint inkább az emberhez és



ahhoz az igazsághoz, amelyet az ember önmagáról felfogni képes²⁶ – írta Foucault Erasmust olvasva.

Amikor tehát Warburg felismerte, hogy az ember élete külső erők játéka szerint zajlik, akkor azt is kimondta, hogy az erre adott válasz nem lehet a kizárólagos/saját igazság hangoztatása, az igazság a kép igazságaként az önimádat feletti győzelem. A bolondság rajzai, miként Erasmus műve, visszajáról mutatják meg azt, ami igaz – ennyiben Saxl kifejezésével élve a görög ironia első mestermunkái rajzban, amelyek a szöveg viszonylatában képesek valamit erősebbé tenni vagy éppen kísérni a szöveget, valamit olyan torz alakban elélni állítani, hogy lelepleződjék a rajzban látszólag eltakart igazság. „...the fool symbolises the desire to know oneself. In this Holbein was truly Erasmian. Writing about the *Encomium* in 1515, Erasmus said: »et sum ipse mihi ostensus in speculo.«²⁷

■ JEGYZETEK

1. E. Wind: *Művészet és anarchia*. Corvina, Bp., 1990. 60.
2. J. Voss: *Künstler Ai Weiwei: Ich bin Aylan Kurdi*. FAZ 2016. február 3.
3. Titus Lucretius Carus: *A természetről*. Magvető, Bp., 1957. II. 557–559.
4. *A portrait of the artist as a dead boy*. Al Jazeera 2016. február 4.
5. Vö. S. Kracauer: *Die Photographie* (1927). In: Uó: *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. 29.
6. F. Haskell: *Ausarbeitung der Vergangenheit in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Uó: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*. DuMont Verlag, Köln, 1990. 143; valamint W. Hardtwig: *Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell*. In: *Geschichte und Gesellschaft*. Jahrg. 24. H. 2. 1998. ápr.–jún. 305. skk.
7. Vö. M. Raphael: *Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Picasso: Guernica*. In: Uó: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* K. Binder Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989. 231. skk.
8. Vö. S. Sontag: *A szenvedés képei*. Európa, Bp., 2004. 106. A kínzás és a szenvedés ábrázolásának merőben más szintjét jelenti, amikor már nem a szentek szenvedéstörténetét látjuk a képeken, hanem *anonim* cselekvők kínoznak valakit, ám nem tudjuk, miért. A szentek története érthető volt az Írás és a Szentek életét bemutató szóbeli és képi hagyomány alapján, az anonim erő és a névtelen emberek közti küzdelem egészen más megértést kívánt. A címző egyszerre utal Goya *Te conforma?* kínzással kicsikart vallomástétel képére és Botero Abu Ghraib-festményére. Lásd a *kínzás* címszót M. Scholz-Hänsel: „*Folter*”. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Beck Verlag, München, 2011. 339. skk.
9. J. Butler: *Über Lebensbedingungen*. In: Uó: *Krieg und Affekt*. Diaphanes Verlag, Zürich–Berlin, 2009. 50.
10. Vö. H. Ritter: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*. Beck Verlag, München, 2004. 56. skk.
11. Vö. Ch. Meier: *Politik und Anmut*. Corso bei Siedler Verlag, Berlin, 1985. 86.
12. Vö. O. Bätschmann: *Edouard Manet: Der Tod des Maximilian*. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1993.
13. Vö. H.-G. Gadamer: *Szó és kép – „így igaz – így létező”*. In: Uó: *A szép aktualitása*. Twins kiadó 1994. 248.
14. A. Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Helikon, Bp., 1986. 32.
15. Vö. M. Warnke: *Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Widertäufer in Münster*. In: *Die Zerstörung des Kunstwerkes*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1988. 65. skk. („A képprombolást megelőzi egy teóriaképzés, miként az egyidejű manierista képprodukciónál is. A reflektált képtermeles ennek problémává tételét vonja maga után és magában hordozza megszüntének előfeltételeit.”)
16. H. Bredekamp: *Autonomie und Askese*. In: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. 93.
17. H. Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz, Bp., 2009. 255.
18. Uo. 238.
19. Vö. G. von Gravenitz: *Das Ich am Rande. zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe*. Konstanzer Uni.-reden 172. 1989. 12.
20. Erasmus: *A balgaság dicsérete*. XLVII Európa, Bp., 1987. 130; E. Panofsky: *Erasmus and the Visual Arts*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1969. Vol. 32. 207. skk.
21. Vö. H. Belting: *Macht und Ohnmacht der Bilder*. Historische Zeitschrift Beihefte. New Series. Vol. 33. Reformatorische Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte 2002.
22. Vö. E. Voegelin: *Die Ordnung der Vernunft: Erasmus von Rotterdam*. Occasional Papers Eric Voegelin Archiv Ludwig Maximilian Uni. München 2006. („Das Motiv für diese Veröffentlichungen [N.T. fordítás 1516-ban – B.B.] war der Versuch, das Christentum durch die Rückkehr zu den Ursprüngen (a ritornar al principio) zu erneuern. Die praktisch verloren gegangene Vertrautheit mit dem Inhalt des Neuen Testaments sollte wiederhergestellt werden; von den scholastischen Formulierungen der christlichen Lehre sollte der Aufruf zu philologisch verlässlichen ursprünglichen Schriften führen.”)

23. Vö. A. Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Akademie Verlag 2003. 88. A Warburg-körhöz tartozó Alfred Doren foglalta össze a középkori és a reneszánsz Fortuna-ábrázolások belső módosulásait, filozófiai, irodalmi és ábrázolástörténeti változásait. A. Doren: *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg I. Teil 1922-23*. Springer Fachmedien 1924; újabban a képzelőerő erejéről, amely bolondság és ész, pátoz és ethosz közötti térbe vetett: G. Didi-Huberman: *Warburg's Haunted House*. In: *Common Knowledge* 2012. Vol. 18. Issue 1. („Should we not read the history of art, first of all, as a history of forms? Warburg's atlas did not neglect this point of view and indeed can be regarded as a collection of diagrams for visually sorting the world, its in?nite variability and formal invention...”)
24. A Fortuna-toposz, a kegy és adomány topográfiájához lásd J. Starobinski: *Gute Gaben, schlimme Gaben. Die Ambivalenz sozialer Gesten*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1994. 40. skk.
25. Erasmus: *A balgaság dicsérete*. LXI. 167.
26. M. Foucault: *A bolondság története*. Atlantisz, Bp., 2004. 40–41.
27. F. Saxl: *Holbein's Illustrations to the „Praise of Folly” by Erasmus*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 1943. Vol. 83. No. 488. 276; Holbein újabb értelmezéséhez lásd O. Bätschmann: *Hans Holbein*. C. J. Beck Verlag, München, 2010.

