

A fantasztikus Dürer

A

„A műkedvelőnek, a szakembernek, a tolmácsolónak szabadságában áll, hogy felfedezze a szimbólumokat, amelyeket a művész tudatosan vagy öntudatlanul belefoglalt művébe” — írta Goethe Boisserée-nek 1818-ban. Hogy mit képes a szakember vagy a műkedvelő felfedezni a művész munkájában, miféle rejtett vagy nyilvánvaló szimbólumokat, az értelmezések milyen lehetőségeit, az nemcsak a művészen és értelmezőjén múlik, hanem a koron is, a történelmi időpontra, amelyben az értelmezés történik.

A művészek, írók, zenészek, egyszerűen az alkotó emberek megfogalmazzák a mondanivalójukat, a szó elhangzik, a kotta, a metszetlap szerterőpül, s a művész eltűnik. „Mondd ki szavadat, és zúzódj össze” mondatja Nietzsche Zarathustrával. Eltűnik a művész, s gyakran eltűnik a mű is. Végleg vagy csak egy időre. Ez azonban nemcsak a mű belső értékein múlik. A mű *ad acta* kerülhet, letűnik a látóhatárról, mert a kornak nincsen szeme hozzá, hogy lássa, nincs füle hozzá, hogy hallja. Így tűnt a homályba évszázadokra egy El Greco, így nem hallották szinte egy évszázadig Bach hangját. Másokat a kor saját ruháiba öltöztet, néha a szó szoros értelmében is, mint a görög tragikusok mitológiai hőseit a barokk, csipkébe és tollakba; vagy a *Nibelungenlied* fordítja előbb görögre, hogy élvezni tudja, mint Hegel tette.

A szellemi érzékenység és affinitás korok szerint változik, és amint változik, úgy szedjük elő a nagy közös kincsestárból az egykor divatjamúlt mestereket és műveket, azokat az értékeket, amelyeket megértünk, azt, aminek a megértésére éppen beértünk.

Századunk Európájában kétszer szabadult el a pokol. A tűz, a vér és vas prófétainak századában, a nemzetközi istápolásban részesített terrorizmus és száz kilométernyi rácsok korában, az emberek magától értetődő természetességgel, érdeklődéssel és ráhangoló képességgel fordulnak Bosch és Brueghel pokolszüleményei felé. A több száz wattos hangszórók, szintetizátorok és más elektromos zenei kinyújtóeszközök hatására Bosch „zenei pokla” is érthetővé válik, sőt még egy kissé oázisként hat.

A cipődoboz jellegű lakóházak közt támolgó, a „neobarakk” stílusképződmények közt élni kényszerült ember nosztalgikusan vágyódik olyasmira, mint a Monsú Desiderio festményein látható csodás mesepaloták. Igaz, hogy borzongatóan titokzatosak, de legalább nem lélektelenek. A geometrikus ridegségből való elvágyódás talán hozzájárult ennek a rejtélyes, kétszáz éve halott embernek a feltámasztásához, aki talán nem is egy személy volt, hanem kettő, esetleg három.

És nem véletlen, hogy a Neue Sachlichkeit, az új tárgyiasság idején nő meg a becsülete Magnasco hallucináns barlangjeleneteinek és operadiszlet jellegű, ideges, impresszionisztikus esetkezelésű tájképeinek.

A pszichoanalízis, a mélylélektan többek között az alváskutatás, az álmok szerepének és jelentőségének felismerését és elismerését hozta. Nálunk ezt erőteljesen domborította ki az 1978-ban Marosvásárhelyen megrendezett nemzetközi alváskutatási kongresszus. A figyelem ismét ráirányult egy Füssli, egy Blake, valamint a német romantikus festők munkásságára. Kutatják az álom és a tudattalan működésének szerepét az alkotási folyamatban. Ilyen vonatkozásban rendkívül érdekes egy, az európai művészet történetét tekintve igen korai megnyilatkozás. Érdekes és értékes, mert egészen magas rangú művészi személyiségről van szó, aki művészetének tudósa, és művészetelméleti, valamint művészettechnikai, sőt hadmérnöki műveknek a szerzője is egyben. Nem Leonardo da Vinciről van szó, hanem Dürerről, az ifjabb kortársról és rokonlélekről. Aláhúztuk az „artifex doctus” (ad vocem: poeta doctus), a tudós művész jellegét, és megint aláhúzzuk, hogy Dürer a szerzője az *Utmutatásnak*, amelyben a körzővel és vonalzóval való mérést tanítja, és azt, hogy milyen elsőrendű fontossága van a méréseknek és a matematikának a képzőművészetben. Ez szilárd meggyőződése, azonban emellett megállapítja: „Nehéz a jó festés művészetéhez eljutni... Mert felülről való Sugallatoktól kell jönnie.” Ezek „a felülről való sugallatok” azonban néha kerülő úton, a mélyből, a lélek titkos tárnáiból, az álomélet fel nem térképezett homályos tájairól származnak.

Így A festészetről tervezett könyvének egy előszó-vázlatában a következő önmegfigyelést jegyzi fel: „O, milyen gyakran láttam nagy művészetet álmomban, amelyhez hasonló ébrenlétemben nem fordult elő. Mert ahogy felébredek, elvész az emlékezetemből.”

Elvész, de nem mindig. Bizonyosan vannak művei, melyeknek kiindulópontja egy álom lehetett, és vannak, amelyek nyilvánvalóan Dürer intenzív áloméletének kivetülései (pl. Az álom, A kétségbeesett), és van egy, amelyhez maga az álmodó művész fűzött önmagára és egész korára nézve reveláló jellegű kommentárt.

Az álom (rézmetszet, 1497–1498) az ókori „pogány” szépség és mitológia s a keresztény morál szimultán fellépését és összeütközését jeleníti meg. Nincs kizárva, hogy a szép metszet indítékát reális mozzanat szolgáltatta, amennyiben egy álomlátást — akár a művészt volt, akár másé — valóságnak vesszünk. Ruhátlan gyönyörű nőalak — talán maga Venus — jelenik meg a kályha mellett szundikáló élemedett férfi előtt, karja igéző-igerő mozdulattal nyúl feléje. Egy kis szárnyas Ámor gólyalábakat próbálgat... A háttérből azonban denevérszárnyas pokolszülemény tűnik elő, és a férfi fülébe nem suttog, hanem fúj, egy fújtatóval. Lehet, hogy ez az inspirálás alvilági változata. Mindenesetre az inspiráció — engedni a csábításnak — csak rossz lehet, hiszen a pokol küldöttétől származik.

Sokkal intenzívebb és viharosabb belső harcról számol be egy teljesen nyilvánvalóan személyes elménytől ihletett acélmetszet, körülbelül 1516-ból. Kísérleti jellegű munka: a rézkarc és a fametszet már régen európai hírvő mestere új technikát próbált ki, az acélmetszetet. Ez a körülmény nemcsak a kezét teszi szabaddabbá, hanem a fogalmazásmódját is. Nincs tekintettel benne sem a kompozíció „szabályaira”, sem az annyira szeretett és híven követett perspektívára. Az alakok zsúfoltak, nincs helyük a térben, mégis jelen vannak. És megjelenik egy fej — test nélkül. Nincs logika a műben, illetve ami van: az álom logikája. A térdelő főalak — egy ágyékkötőtől eltekintve — meztelen. A haját tépi. A háta mögött bizonytalan tartású, ugyancsak ruhátlan férfi áll, kezében súlyos önkupával, mellette aggastyánfej, sűrű ráncok szántotta, vadul keserű kifejezésű arccal. Jobbra mély álomba merült, üres arcú meztelen nő. Telt idomú, buján feszülő teste álmában is kihívó.

Es teljesen oda nem illően, egy ingbe-zubbonyba öltözött, szakállas férfi felsőteste. Mert az alsótetének nincs is helye ezen a metszeten, amelyet pedig korának egyik első rajzolója készített. Egyes kutatók szerint a férfi Dürer testvérének arcvonásait viseli. Ez megint a mű személyes vonatkozását húzza alá, amint az alvó nő és az egész kompozíció onirikus forrásra utal.

A kétségbeesetten vergődő, haját tépő figura az álmodó szorongásait, félelmeit, bűntudatát fejezi ki nagy erővel. S ha az álmodó azonos a művésszel, ami valószínű, akkor ennek a metszetnek irodalomban is ritka önvallomás jellege van.

Aminthogy megrendült és megrendítő — ezáltal teljesen hiteles — vallomás az, amit Dürer 1525-ben mindjárt két kifejezőeszközzel, írásban és képből, mint álombeszámolót hagyott az utókorra, annak álom- és művészetkutatóira.

Waetzold írja nagy Dürer-monográfiájában, hogy az 1525-ös évre többen is új vízözönt jósoltak. Ezek a jóslatok olyan határozott formát öltöttek, és a korabeli hit a Jegyekben olyan mély volt, hogy előrelátóbb emberek már gondoskodtak maguknak magasabb emeleteken levő lakásokról. A kormányzat magas hegyekre költöztetését is számításba vették. Ilyen körülmények idézhették elő Dürer rém-álmát, amelyet leírt, és meg is festett, hogy nagyobb nyomatékot adjon ennek a „darab Apokalipszis”-nek, ahogyan Wölfflin nevezte. Számunkra pedig ezek a tények arra világítanak rá, hogy Dürer gondolatvilágában milyen jelentőséggel bírtak az álmok.

„Az 1525-ös évben Pünkösöd után, szerda és Pünkösödnapp között (június 7–8.) éjszaka álombeli látomásom volt, hogy nagy vizek hulltak az égből. És ez csak mintegy 4 mérföldnyire tölem érte a Földet nagyon nagy kegyetlenséggel, zajjal és süstörgéssel, és elöntötte az egész országot. Ezenközben olyan erősen megijedtem, hogy felébredtem, előbb hogyszem a többi vizek is lezúdultak volna. És a vizek nagyon nagyok voltak. Némelyek messzebb, mások meg közelebb estek, és olyan messze magasból, mintha lassan hulltak volna. De hogy az első víz, ami hamarosan földet ért, oly gyorsasággal, széllal és zajgással jöve, olyannyira megijedtem, hogy felébredtem, egész testemben reszkettem, és sokáig nem tértem magamhoz. De amint reggel felkeltem, ide felfestettem, úgy, ahogy láttam. Isten fordítson mindent jóra, Albrecht Dürer.”

Az aláírt kézirat fölött, ugyanazon a papíron egy ecsetrajz látható. Enyhén hullámzó, sík táj, elszórt fákkal, vízparton épületesoportok (falvak) körvonalai tűnnek fel. A magasból sötétebb és világosabb foltok ereszkednek lefelé: a vizek közelebbi és távolabbi tömege. A horizontvonal fölött van a legsötétebb, óriási víz-

tömeget jelző, fentről lefelé vonuló, majd hullámokban szétterülő folt: atomrobbanásra emlékeztető forma — csak éppen megfordítva.

Háromszáz évvel később, egy másik német festő, „a táj tragédiájának felfedezője”, Kaspar David Friedrich, a német romantika hangnemében írja: „A művészet egyetlen igazi forrása szívünk, egy tiszta és ártatlan lélek nyelvezete. Az a kép, amely nem onnan fakad, nem lehet más, mint hiábavaló büvészkedés. Minden hiteles alkotás szent pillanatban fogant, s áldott percben született...” És tovább megy egy lépéssel: „...belső impulzus váltja ki, *gyakran a művész tudta nélkül.*” Az álom, a tudattalan határvidékén bolyong Friedrich, azokon a tájakon, amelyeket száz évvel később a szürrealisták igyekeznek majd meghódítani. „Hunyid le testi szemedet, hogy képedet előbb a lélek szemével lássad. Azután hozd napvilágra, *amit éjszakában láttál.*...” „A festőnek nemcsak azt kell festenie, ami a szeme előtt van, hanem azt is, amit önmagában lát. Ha önmagában nem lát semmit, akkor mondjon le annak a megfestéséről is, amit kívül lát. Különbön képei azokhoz a spanyolfalakhoz lesznek hasonlatosak, amelyek mögött nem pillanthatsz meg mást, mint beteget vagy halottat.”

Dürer gyakran *tette* azt, amit késői szellemi-művészeti leszármazottai és örökösei mint programot *megfogalmaztak*. Szelleme televődött a reneszánsz tudományával, az antik szépségideállal, megvilágosodó korának humanizmusával. Lelke azonban továbbhordozta a középkor démonokkal, ördögökkel és megtestestült hallállal benépesített képzeletvilágát, amelyet hazájának atmoszférája még mindig továbbbsarjasztott. Dürer életében jelenik meg Strassburgban a hírhedt *Malleus maleficarum* (Boszorkányok Pörölye) című „gyakorlati kézikönyv” a boszorkányok felkutatására, és ugyancsak az ő napjaiban vágja Luther a tintatartóját az ördöghöz, úgyhogy máig látszik nyoma a wartburgi kamra falán!

Álomélet és ősi emlékezők fonódnak össze Dürer napjaiban és éjszakáiban is, és ezt a sűrű hálót nem mindig világítja át a tudomány és egy tisztultabb világ-nézet harmonikus, reneszánsz félköríveken keresztül sütő fénye.

Így jelennek meg a réz- és fametszetek síkjain tudósok és lovagok mellett az Ördög és Halál *effigi*ei, explicitebb nyomai, mint a wartburgi meszelt falon. Meg fognak még jelenni ezek a szörnyek, mikor eljön az idejük, Goya behunyott szemei előtt, „mikor az értelem alszik”, az inkvizíció utolsó autodaféi és a francia megszállás idején, amint hogy megjelennek majd egy további század múltán, a náci-cizmus előrevetített árnyékában, a német expresszionisták vészrain — s velük együtt ellángolnak Hitler máglyáin.

A Dürer metszettelapjain testet öltött Ellenségeket azonban temperálja az a tény, hogy formaadójuk, a kor egyik legnagyobb szelleme, az akkori tudományos eredmények ismerője és egyben mélységesen vallásos ember, törekszik az erkölcsi normák betartására. A pontosság megszállotta művész teljes részletességgel rajzolja meg a fantáziaszülemény szárnyait és karmait, csápjait és szarvait. Mert az ördög reális tényezőnek tűnik sokak szemében. Mindenüvé befészkelte magát, bajt, széthúzást, háborúságot okoz: építi-terjeszti birodalmát. Senki sem tudja, vajon szomszédja, hozzátartozója nem adta-e el magát neki, nem rosszat sugalló, vagy álnok besúgó. Rettetés nyomasztja az embereket álmukban és ébren: vannak, akik önmagukat jelentik fel. Az inkvizítorok pedig, néha könnyekkel a szemükben vonatják kínpadra az emberek testét, hogy lelküket megmentésék.

A szellemileg „kettős állampolgárságú” Dürer a román kor egyik kedvenc motívumát reneszánsz formákba öltözteti egy nagy képrámájának fafaragványán: az egyik oldalon angyalok vezette üdvözültek vonulnak a menny irányába, a másikon ördögök vonszolják a kárhóztakat a pokol kapuja felé. Körülöttük pedig gyönyörűen harmonizált reneszánsz díszítőelemek...

A Gonosz megsokszorozza önmagát. Így azután jelen van *A négy ruhátlan nő* (rézmetszet, 1497) mögött, a lángok között, mert a hölgyek nyilván valami boszorkánysággal foglalkoznak. Egy szörnyeteg magát Ádámot készül megdöfni, mialatt Krisztus a pokol tornácán jár (rézmetszet, 1512). Csak Mihály arkangyal bír vele, és ledöfi a szétfolyó, megragadhatatlan testű, sárkányformát öltött Gonoszt (fametszet, 1498). De, úgy látszik, nem pusztította el végleg, mert alakot változtatva megjelenik ismét Goya metszetein és Picasso *Guernicá*ján. Dürer pedig ugyanúgy elrejti az arcát a látomások elől, mint majd Goya. A halál is sokféle hiposztázisban jelenik meg. Gyakran hasonlít az ördögre, minden rossz szimbólumára. De már nem győz mindig, mint a régebbi haláltáncokban. Van aki küzd vele, és van aki figyelembe sem veszi, rá sem hederít, mint a Lovag a híres lapon.

Mint az Apokalipszis négy lovasának egyike, már-már demokratikusan tapos el császárt, papot és parasztot. Mégis a császár van legközelebb a pokolhoz, őt érik legelőbb a Halál lovának patái, s már nyeli is el a pokolszörny tátott szája. De hát az Apokalipszis-sorozat nem egy arisztokrata vagy nagypolgár részére készült, ha-

nem mint egy Biblia Pauperum, szegények Bibliája, a nép részére — s vásárokon árulta Dürer anyja és felesége. A Négy Lovas pedig különösen népszerű lett mint röplap: magasrendűen művészi, ugyanakkor egyszerű és érthető nyelvezete mindenki számára megközelíthető volt.

Háború, Éhség, Dögvész és Halál — ezt hozza majd a Négy Lovas, mikor az idők beteljesednek. És annak a napja nincs is messze. Küszöbön az 1500-as év, szép kerek évszám, és a Világvége, amely az Ezredik évről elhalasztódott, nyilván most fog bekövetkezni. Így hát a fiatal Dürer megalkotja az Apokalipszis fametszet-sorozatát (1498), amivel egy csapásra egész Németföldön, sőt az Alpokon túl is híressé válik. Az egyik lapon az Arkangyal legyőzi a Sátánt. A harc a levegőégben folyik, lent a mélyben, a Földön harmonikus, békés táj. Ezért a békéért érdemes küzdeni — de, úgy látszik, a győzelem nem volt teljes, mert a valóságban mégis bekövetkezett az éhség, a dögvész, a halál és a háború is: a vallásháborúk sorozata és a Szent Bertalan-éj a XVI. században, a harmincéves háború a következőben, a hétéves háború és így tovább napjainkig. Nem ért véget a félelem sem a világ végétől. Mert napjainkban Dino Buzzatiól Richard Oelzéig nemcsak művészek és nemcsak műalkotások fogalmazzák meg ezeket a szorongásaikat, hanem felelős politikusok is kimondják nyilvánosan. Nyilván nemcsak az ismét félelmetesen kerek 2000. év közeledte, hanem ennél nyomósabb körülmények is táplálják ezt a szorongást: Victor Hugo egyik profetikus erejű rajzán rémületes óriásgombát látunk. Az atomgomba árnyékában nemcsak politikusok és művészek érezhetik közel magukhoz Dürer apokaliptikus fametszeit.

A kiaszott, lötyögős bőrű csontember, akiről húscsapatok lógnak — a halál szimbóluma —, feltűnik Dürer lapjain már néhány évvel az *Apokalipszis* megjelenése előtt, s végigkíséri egész művészi munkásságát. Megjelenik a Halál egyik legkorábbi (1495) rézmetszetén: éppen egy fiatal nő szoknyáját tépi. Majd mint a Négy apokaliptikus lovas egyike tapossa a népet, rangra, nemre és nemzetiségre való tekintet nélkül. Később (1503) saját koponyás ciméretét tartva, fölötté egy Dürer tulajdonában levő sisakkal, egy előkelő dáma fülébe sügdös. Nem mint szimbólum, hanem mint cselekedet sokszorososan jelenik meg a halál. *A tízezrek mártíromsága Sapor perzsa király alatt* című képére (fametszet, 1500., olaj, 1508) önmagát is odafestette a művész: ott bolyong a szörnyűségek közt, s gyermekkori barátja, Pirckheimer tanácsúr és humanista mint volt hadi ember sakszerűen magyaráz neki. Változatos, szinte hihetetlen halálnevetek látunk, úgymint: lefejezés karddal, ugyanaz bárdal, keresztrefeszítés, agyonveretés pőröllyel, mellbeszúrás karddal, ugyanaz lóról lándzsával, megkövezés, letaszítás magas szikláról, halálra vesszőzés, megfojtás... Ezt a változatos, de nem különösebben termelékeny technológiát sikerült a XX. századnak alapjaiban továbbfejleszteni. Hiába ijeszti a Lovagot a halál a homokórával, hogy ideje lejár (rézmetszet, 1514), hiába segít neki az ördög is. Nem tudják az úttjáról letéríteni. Csak előre néz, megy a maga útján. Vasba öltözött, és kardja van: biztos benne, hogy eljut a távol-magasban levő kastélyba: nem úgy, mint a szegény Földmérő...

Egy másik metszeten nincsen szimbólum, de ott van a tett: Káin, az első embertől született ember agyonüti — taglóval! — a testvérét. Ezzel kezdetét veszi a Történelem.

Dürer életét végigkíséri a halál motívuma. Miután a maga valóságában is találkozott vele, a motívumot továbbviszi a reneszánsztól a szürrealizmusig Holbein, majd korunkban Edvard Munch, Felicien Rops s honfitársaink, Victor Brauner és Miklóssy Gábor. De nemcsak egyetlen motívum köti össze téren és korokon át az északi reneszánsz legnagyobb német festőjét a szürrealizmussal, az egykor volt nagyváradi pap unokaöccsét itteni és más festőkkel. Hatása már a maga korában messzire terjedt. Híre és művei eljutottak az Alpokon túl, Itáliába és a Kárpátokig Erdélybe. Itáliában utánozzák, itt másolják (például a Kolozsvári Művészeti Múzeumban őrzött, Székelyszomborból származó szárnyasoltár mestere). A *Mária élete* sorozat egyik metszete mint a perspektíva iskolapéldája szerepel Jean Pélerin (Viator) 1509-ben nyomtatott perspektíva-kézikönyvében. Jóval fiatalabb kortársa, Giorgio Vasari írja, hogy (még 1522 előtt) „számos metszetet hoztak Firenzébe Németországból, melyeket sok finomsággal készített Alberto Duro [sic!], a kiváló német festő és ritka réz- és fametsző... [és amelyekben] megvolt mindaz a tökély és a metszethez kiválósága, mely valaha is lehetséges, ami a szépséget, a ruházat és a kompozíció változatosságát illeti. [...] Firenze művészei egyhangúlag és egyetértésben dicsérték ezeket a metszeteket és Alberto [Dürer] kiválóságát.”

A következő évszázadban Spanyolországban Pacheco, Velázquez mestere női modell helyett Dürer rajzait ajánlja. A XVIII. században Lanzi *Az olasz festészet történetében* megállapítja, hogy Pontormo harmadik modorában valóságosan utá-

nozza Alberto Durót, s hogy egyes kompozícióit szolgálja kimásolta „Alberto“ metszeteiből.

A múlt század első felének romantikus költőjét, Gérard de Nerval, aki „tisztá és világos mondatokban fejezte ki homályos érzéseit“ erősen foglalkoztatta Dürer *Melencoliája*. Alfred Rethel 1848-ban készült *Haláltánc* fametszetsorozatán a Mors Imperator egyenes utóda Dürer halállovasának. A XX. század elején a német expresszionizmus egyik első megnyilatkozása a pszichologikus és szimbolikus kifejezéshez ragaszkodó Brücke-csoport volt. Ennek szellemi irányítója s egyik leg-egyénibb alkotó egyénisége Kirchner. Jellemző, hogy fiatalkorában mi hat a legjobban erre a festőre: 1898-ban Nürnbergbe utazik, ahol Dürer művei bűvölik el, különösen grafikáinak fantasztikus szimbolizmusa.

Különböző korok emberei, különböző áramlatok művészei találták meg a rokon kapcsolatot Dürerrel. Volt mondanivalója a manieristák, romantikusok és expresszionisták, kubisták és szürrealisták számára. Az emberalakokat geometrikus alapformákra bontó rajzaival egy évszázaddal előzte meg Bracellit és négygel a kubistákat.

Korunkhoz elsősorban talán rejtelmes metszetével, azzal a munkájával szól, amely gazdagságával, felszínes rátekintésre egyszerűnek tűnő, de lényegében alig nyomon követhetően összetett és mély mondanivalójával, évszázadok óta máig, kitűnő elméket foglalkoztat: ez az 1514-ben készített rézmetszet, a *Melencolia I*.

Századunk egyik fő művészeti irányzata, a szürrealizmus felől nézve, éppen ezzel rokonítható, mert a szürrealizmus egyik tétele a „véletlenül“ egymás mellé került tárgyakkal való operálás. A lautréamont-i tétel alapján „a szépség egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a műtőasztalon“. Itt pedig együtt látható kutya és kalapács, olvasztótégely és malomkő, létra és angyalszárny, gyalu és homokóra, mérleg és szivárvány, mágikus négyzet, könyv, üstökös és léleklarang... Jelenlétük és elhelyezésük véletlenszerű. Valójában semmi sincs a véletlenre bízva, mindegyik tárgynak, külön-külön többé-kevésbé meghatározott szimbolikája van, elhelyezésük szöfgokokra pontosan van megkomponálva. Állítólag a pontosság a fantasztikum egyik törvénye. Részleteiben realista mű, szándékában szimbolikus; kompozíciójában hat — ma! — szürrealistának.

A főalakot, a gondolataiba merült „saszárnyas angyalt“ emblémák és szimbólumok környezik, mindent átfogó változatosságban. A fantasztikum, a rejtelmes légtér az egybeötvözésből születik, mint egyfajta, a rendezés által produkált érték-többlet. „A fiktív képnek megvan a maga saját igazsága“, mondotta Giordano Bruno. Vegyük sorra a fiktív egészen néhány nem fiktív részletét: a malomkő nyílása hasonló a chartres-i székesegyház kőpadlóján kirakott labirintus központjához, az „Égi Jeruzsálem“-hez. Ide a hívők a térdükön értek el, miután végigcsúsztak a labirintus tekervényein. Ez még mindig rövidebb út volt a valódi — tengeri hajózással megtöltött — zárandoklatnál. A létra a szellemi élet magasbátörésének régi szimbóluma; a mérleg „mely inog, ha nincs megterhelve“, nem szorul magyarázatra; a Dürer számtalan művén szereplő homokóra az idő múlására, a halálra emlékeztet; a kis harang, a kép atmoszféráját tekintve, és azt, hogy a homokóra mellett van, valószínűleg léleklarang; a poliéder a geometria tudományára utal; megjegyzendő, hogy két teljes egészben látható lapja egyikének csúcsa felfelé, a másik lefelé mutat, mint a Dávid-csillagé. Ezek utalások lehetnek az ég—föld, világosság—sötétség, pozitívum—negatívum ellentétpárookra. A kutya (ha fekete, a föld alatti kincsek őrzője) az ördögtől és haláltól meg nem rettenő Lovag hűséges kísérője. Jegyezzük meg, hogy a Dürer korában élt Faustnak Mefisztó kutya képében jelenik meg. Az alkimista olvasztótégely a tűz fölött a bölcsek kövét, az örök ifjúság elixírjét, az ólmot arannyá változtató csodaszert keresők fő eszköze. (A tűznek pontosan 40 hétig kell alatta égnie, mert ennyi idő kell az emberi magzat kifejlődéséhez is.) A tégely, alatta a tűzzel — természetesen nem véletlenül — a víz és a föld közötti vonalon van elhelyezve, föllette pedig a levegőt is jelképező „sárkány“. Tehát jelen van a négy alapelem, a Hideg, a Meleg, a Száraz és a Nedves, amiből a négy vérmérséklet ered: a kolerikus, szangvinikus, flegmatikus és melankolikus. A levegőben repülő állat pedig (sokáig — felületesen — denevérnek nézték; van aki, nem alaptalanul, tekintetével gyilkoló baziliszkusznak véli) egy „Melencolia I“ feliratú szalagot tart. Feltehető, hogy a római egyes arra vonatkozik, hogy Dürer a négy temperamentumot ábrázoló sorozatot tervezett, aminek ez lett volna az első lapja. A szivárvány a kapcsolat jelképezi ég és föld, istenek és emberek közt, a biblia szerint pedig Isten megbékülésének és kegyelmének jele az özvívz után. Vannak továbbá kéziszerszámok, tudományos és mérőeszközök és — szembetűnően fontos helyen, az Angra! feje fölött — a matematikatudományt és számmágiát összekapcsoló, bűvös számnégyzet, benne a mű keletkezésének rejtett dátumával. Az Angyal szárnya erre mutat. A Dürer-féle 16 számjegyes „bűvös négyeszőg“ számos

sajátossága régóta ismert, például hogy függőlegesen minden oszlop, vízszintesen minden sor, sőt az átlók és sarokszámok összege is mindig 34.

E sorok írása közben, alaposabban tanulmányozva Dürer csodálatos lapját s rajta az oly nagy gonddal szerkesztett négyszöget, lassanként, lépésről lépésre kiderült, hogy a geometrikus formaváltozatok alapján szabályos módon, *az ismerteken kívül*, még több mint két tucat — összesen 34! — lehetőség van az összeadásra, pontosan annyi, mint az összeadások mindenkori összege!

A számok tudományával kapcsolatos az asztronómia és az ebben a korban nem kevésbé fontos asztrológia is. Az *üstökös*nek jelentősége van mind a két síkon. Itt a békét jelképező szivárvány és a baljóslatú szárnyas lény között van elhelyezve. Altalában nagy bajok beköszöntétől félték, ha megjelent az égen, főként háborút jelzett. Az 1514-es év meghozta Magyarországon, Dürer apjának hazájában Dózsa György parasztháborúját. Ugyanebben az évben a mainzi érsek a Fuggerekre bízta a bűnbocsátó cédulák árusítását; három év múlva Luther kiszégezi tétéleit, és megkezdődik a reformáció.

Különös, meghatározhatatlan világítása van a metszetnek, aminthogy rejtélyes az egész hangulata. A századok alatt sokféle értelmezése volt, egyik sem végleges. A részleteket lehet magyarázni, az értelmezés a kortól függ. „A fantáziának megvannak a maga törvényei — mondotta Goethe Eckermann-nak 1827-ben —, melyekhez az értelem nem tud hozzáférni, és nem is kell hozzáférnie. Ha a fantázia által nem keletkeznének dolgok, melyek az értelem számára örökre problematikusak maradnak, a fantázia egyáltalán nem sokat érne...”

Sok mindenen gondolkodhat a szárnyas nőalak. Valószínűleg fausti módon összefoglalja, mit tanult az égi és földi, szellemi és gyakorlati tudományokból, és fáradtan, kételkedve leméri a — csekély — eredményeket. Bölcsebb nem lett, de felülkerekedett alaptermészete: a melankólia...

A *mai* ember tündöské a mesterségek és tudományok értékéről és értelméről különös háttérrel kap a gázkamrák, a neutronbomba, az interplanetáris űrhajók és a planetáris méretű mindenfajta szennyeződés korában, a *Védekező tudomány* és a *Summa technologiae* címet viselő könyvek idején. Melankolikus ez a meditáció, olyan jellegű, amilyenek egy szárnyatlan géniusz megfogalmazta nem sok híján ötszáz évvel ezelőtt, vallásháborúk és civilizációk közötti háborúk korában, Dózsa és Mohács, Luther, Cortez és a parasztháborúk korában.

Az utóbbiakhoz való viszonyát ironikus ambivalenciával, hozzá méltó eszközökkel fejezi ki.

Dürer megtervezi a német parasztháborúnak a győztes nemesség által emelendő emlékművét. Fantasztikus terv, bár Dürer a gondos rajzon kívül megadja az emlékmű pontos leírását és méreteit is. Végeredményben ő az *Útmutatás a körzővel és vonalzóval való méréshez* című könyv szerzője, a fenti eszközök művészek által való használatának szakírója, s a különös javaslat éppen ebben a szakkönyvben lát napvilágot, anno 1525. (A fantáziáról és az ihletről is ír egyébként, de hát annak az elsajátítása körülényesebb, és szerinte is „felülről kell jönnie.”) Fantasztikus terv, többek között azért, mert azt javasolja — a legkomolyabb hangvétellel —, hogy az emlékmű tetejére ne a győztes, hanem a legyőzött szobrát állítsák. Egy paraszt szobrát a töviskoszorús Krisztus — Dürer egy régebbi fametszetén látható — testtartásában, a *hátába* döfött keresztmarkolatú karddal! Alatta a *passió*, a Krisztus kínszenvedésének eszközeire emlékeztető elrendezésben, paraszti kéziszerszámokkal. Az árulást világágá kukorékoló kakas sem hiányzik. Lejjebb gazdasági eszközök, a talapat körül pedig nem oroszlanok vagy sasok állnak őrt, hanem búsfajú ökrök és birkák hevernek.

A tárgyak véletlenszerű egymás mellé helyezése miatt I. Bialistocki szürrealistának találja ezt a természetesen sohasem kivitelezett emlékműtervet és irracionális jellegűnek, mert a konstrukciója nem elég stabil. Észreveszi a tervrajzban és a magyarázó szövegben rejlő iróniát is. Mi kavargott a művész lelkében, csak sejtethjük.

Ezeröttszázhuszonhétben Frundsberg landsknechtjei kifosztják Rómát, és vérbefojtják a római reneszánszot. Egy év múlva Dürer lehunja sokat látott szemét. Tíz évvel később Michelangelo megfesti a *Végítéletet*. Az Apokalipszis és a *Végítélet* közt meghalt a középkor, és kialakult az új Európa.

Készült ez az írás 450 évvel a Mester halála után, annak a napnak a fordulóján, melyen posztumusz művét, az *Aránytant* Jeronimus Formschneyder mester Nürnbergben kinyomtatta: október utolsó napján, Anno 1528.