



OROSZ ISTVÁN

Mekkora kép!

OROSZ ISTVÁN (1951) Budakeszi

Már jó ideje mérícskéltem a képet, kivetítettem a stúdió falára, tologattam a vonalzót a fölnagyított reprodukción, osztottam és szoroztam. A kisebbik szakasz úgy aránylik a nagyobbhoz... Néhány éve egy egész könyvet írtam a festményről (*A követ és a fáraó*), néhány hónapja pedig egy készülő játékfilm rendezője (Jeles András) kért meg, tartanék fejtágítást a stáb tagjainak arról, amit kiderítettem. Olyan dolgokról beszéltem, amelyekről aligha hallhattak másutt, hisz mondandómmal a hivatalos művészettörténeti kánon ellenében hozakodtam elő. Egykor talán szakmai vitát is szerettem volna provokálni általuk, de vagy túl kevesen vették a fáradságot, hogy végigszálassák a hipotéziseimet, vagy – ne adj' isten – túl meggyőzők voltak ahhoz, hogy érveket sorakoztassanak föl ellenük, szóval leszámítva néhány felszínes és többnyire jóindulatú recenziót, csönd volt a dolog körül.

A szóban forgó festmény Hans Holbein *Követek* című képe. A skandalózus tételek slágvortokban: 1. Az *anamorfikus* koponya (a kép legérdekesebb momentuma) nem is Holbein munkája, hanem későbbi applikáció. 2. A torz koponyát nem úgy kell nézni, ahogy a National Gallery sillabuszai ajánlják, hanem teljesen másképp. 3. A perspektivikus torzítását egy Leonardo-kéziratból tanulta meg a festő, amely kézirat a képen szereplő Jean de Dinteville birtokában volt. 4. A festményen megörökített férfiak nem csupán kollégák voltak (diplomaták), hanem szerelmi vonzalom is összekötötte őket. 5. Asztrológiai üzenet van elrejtve a képben, ami a ráfestett időmérő eszközökön beállított adatok alapján fejthető föl. 6. A festmény jelképeiből nemcsak az angol történelemre, a reformációra



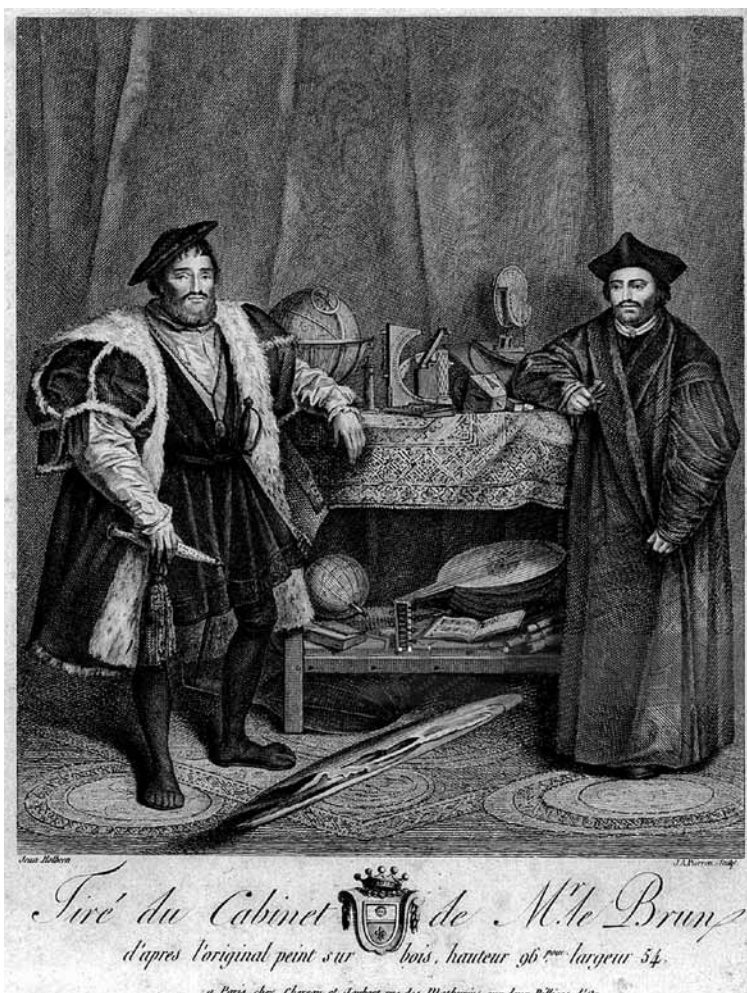
OROSZ ISTVÁN, A National Galleryben

és a földrajzi felfedezések korára vonatkozó utalások hámozhatók ki, hanem a korabeli magyar politika is megjelenik bennük.

Foglalkoztatott a kép mérete is. A mostani írásban csak ezzel, az első mondatban már említett méricskéléssel kívánok foglalkozni, illetve a mért eredményekből szeretnék tanulságokat levonni. Mint a könyvben is utaltam rá, „kiszámított” képről van szó, ami, ha figyelembe vesszük, hogy a koncepció kidolgozásában VIII. Henrik csillagásza és Holbein honfitársa, a matematikus Nicolaus Kratzer is részt vett, ráadásul egy csomó mérőeszköz is szerepel a képen, szinte magától értetődő. Az is elkerülhetetlen volt, hogy a korszak képeivel kapcsolatban gyakorta emlegetett, olykor túlmisztifikált búvászó, az aranymetszés is előkerüljön. Na, persze tudtam, hogy ha elég meggyőző pre-koncepció felállítása után eléggé ügyesen „hálózunk be” egy képet, és azon elég eltökélten kutakodunk, akkor szinte bármely festményről bebizonyítható valami „isten arány” jelenléte. Esetünkben a vízszintes és a függőleges tengely nagyjából a klasszikus aranymetszésnek megfelelő arányban osztja meg a teret, vagyis a tengelyeken mért rövidebb szakasz úgy aránylik a hosszabbhoz, mint ahogyan a hosszabb aránylik az egészhez, s így ez a precízen kimódolt aszimmetria finom harmóniát kölcsönöz a képnek, egyúttal diszkréten érzékeltetve – a megrendelő Dinteville felé tolva el a hangsúlyokat –, hogy a két „egyenrangú” szereplő közül mégis ki a fontosabb. Épp javában méricskéltem, amikor váratlan segítség érkezett. Egykori tanítványom, Katyi Ádám valahol Európa nyugati felén csavarogva valami eldugott boltban egy aranymetsző kalibrátorra bukkant, egy olyan háromkarú, körzőszerű alkalmatosságra, amellyel remekül kiváltható az időrabló számolgatás. Eszébe jutott egykori egyetemi munkálkodásunk, és elküldte a masinát. Na, persze az Ádám szerkezetével ellenőrzött adatok is csupán közelítik az arany-arányt. Nem véletlenül írtam az imént, hogy *nagyjából a divina proportione* szabályainak megfelelő a kép szerkezete. Vajon miért csak nagyjából? Nem szerkesztette volna meg pontosan a képet Holbein? Elrontott volna valamit? Lehet egy roppant egyszerű magyarázat is arra, hogy miért térnek el a mért adatok az elvárhatóktól. A *Követek* mérete megváltozhatott az idők során. A kép oldalai közül egy keveset lefűrészelték, hogy passzoljon valami keretbe, talán hogy elférjen egy kandalló fölött, esetleg azért, hogy egy szűk lépcsőfordulón keresztül tudják tuszkolni valami költözködés során. Barbár dolog, belegendolni is rossz, de ha arra a sok jó szándékúnak vélt, átigazításnak nevezett mészárlásra gondolunk, amely a festészettörténet kísérőjelensége volt a hosszadalmas századok során, nincs okunk nagyon meglepődni. Egy érdekes kísérletbe azonban belevághatunk. Ha valóban így történt, ha tényleg csonkolt képpel állunk szemben, akkor talán az is megállapítható, hogy mekkora szeleteket nyestek le a képből. Azt kellene csak föltételeznünk, hogy Holbein németes precizitással szerkesztett, hogy a festmény aranymetszetes kiosztásában nincs hiba. Nem is lenne túl nehéz a kép „belsejében” megtalálni arányokból a kép eredeti méretére, a csonkolás mértékére következtetni. Most, hogy már „bogár van a fülünkben”, egyre több olyan furcsa részletre találunk rá, amelyet nem is indokolhat más, csak a megváltozott méret. Ott van a jobb oldali alak, Geoges de Selve lába alatt a padló oválisa, amelynek a jobb oldala hiányzik. Ez még nem lenne tragédia, a belső ellipszis viszont olyan, mintha belebokszoltak volna, hogy ne lógjon ki belőle semmi. Azt a szégyenletesen deformált ívet ott biztosan nem Holbein húzta. Talán valaki, aki „rendbe akarta hozni” az átigazított kép elbillent részleteit. Sok átfestés, alakítás, restaurálás hagyott nyomot a képen, s nem is mindről tudható pontosan, mikor esett meg. Amikor a festmény a 19. század végén a National Gallery gyűjteményébe került, a bal oldalán a függöny mögül kikandikáló kis korpusz például nem is látszott, egyszerűen le volt mázolva. Vajon mindig ennyire marginális lett volna? Ha a korpusz a kép egyik fő motívuma, márpedig az, hiszen a festmény közepének „tudományos csendéletei” is nagypéntek napját és Krisztus halála pillanatát sulykolják, szóval ha az épp ötszáz éves kereszthalál a vezérmotívum, nem kell-e legalább a keret árnyékából elővillannia? De bizony kell, és gyanítható, hogy a szélesebb képen hangsúlyosabb is volt.

A kép megváltozott méretein medítálva az a legkézenfekvőbb, ha régi reprodukciókat próbálunk találni, olyanokat, amelyek a csonkolás előtt készültek. A neves francia műkereskedő, Jean-Baptiste-Pierre Le Brun 1787-ben vásárolta meg a *Követeket*, és hamarosan megbízott egy Jean Antoine Piérron nevű rézmetszőt a kép grafikai reprodukálásával. Magunk között szólva Piérron eléggé ügyetlen metszetet csinált, mégsem kerülhető meg, mert tudomásunk szerint ez a festmény első, máig megmaradt másolata; korábbiak nem maradtak fenn, noha, mint látni fogjuk, az azért gyanítható, hogy legalább még egynek kellett lennie. A metszetre azért volt szükség, hogy Le Brun beilleszthesse azt a készülő nagy albumba, gyűjteményének flamand, holland és német festőket

bemutató reprezentatív katalógusába (*Galerie des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands*). Az albumban 168 festő szerepelt, Jean Holbéen (sic!) mellett volt kép a van Eyck testvérektől, Düertől, Frans Halstól, van Dycktól, Hoogstratentól, sőt Rubenstől és Rembrandt-tól is. Tényleg grandiózus vállalkozás volt, addigél aligha készült festménygyűjteményből ennyire igényes könyv. A reprodukciók elkészítésére 54 metsző kapott komissiót.



Az, hogy a metszeten szereplő festménynek mások az arányai, azonnal észrevehető. Alul és kétoldalt egy kicsivel, fönt pedig jóval nagyobb, mint a mai kép, amelyet Londonban, a National Galleryben látunk. Hogy alul nagyobb, annak örülök, mert így a koponyába legalább nem hasít bele a keret, a két szélt is szívesen elfogadom, különösen a bal oldali növekmény jönne jól a kis feszület miatt (noha a metszeten egyáltalán nincs rajta), a fönti hatalmas ürességgel azonban nem tudok mit kezdeni. Olyannyira átrendezi a festmény arányait, hogy inkább nekifutok újra.

Jean Antoine Piérren metszetének mérete: 244 × 196 mm. A festmény, ahogy ma ismerjük, gyakorlatilag négyzetes: 207 × 209,5 cm. A rézmetszet alapján elképzelt nagyobb képet, feltéve, hogy belőle lett a mostani festmény kihalás, 243 × 211,5 cm-re saccolom, ennek azonban ellentmond a metszet alatti felirat: *D'après l'original peint sur bois hauteur 96 pouce largeur 54*, vagyis egy 96 hüvelyk magas és 54 hüvelyk széles fatábla alapján készült. Nyilvánvalóan hibás az adat, mert a 96:54-es arány sokkal magasabb képet feltételez, mint az, amelyet a metszeten látunk. Nem könnyíti meg a helyzetet, hogy a Le Brun által használt mértékegység, a *pouce*, azaz a hüvelyk mérete nem pontosan ismert. Különösen hangzik, de így van. Ha a vízszintes méretként megadott 54 hüvelyket összevetem a 209,5 centiméterrel, vagyis a National Gallleryben lemérhető szélességgel, akkor 3,8 centire jönne ki egy hüvelyk, ami jóval nagyobb annál, mint amit általában hüvelykként ismerünk. Semmi baj, tehetné föl a kezét az éber olvasó, a Le Brun albumában reprodukált festmények legalább fele ma is fellelhető, nem kell mást tenni, csak összevetni a katalógus méreteit

a múzeumokban lógó képek méreteivel, és kiderül, milyen mértékegységgel dolgozott a szerkesztő. Köszönöm, az ötlet remek, az eredmény viszont kiábrándító. Ahány kép, annyiféle *pouce*: 2,1 és 3,2 cm között szóródnak a Le Brun-album hüvelykjei. Kezdek egyetérteni azokkal, akik szerint a nagy francia forradalom legfőbb érdeme a méretek megrendszabályozása volt. Az *ancien régime* több ezer mértékegységét elviselhetetlennek tartva a Nemzetgyűlés 1795-ben rendelte el a méter nevű mértékegység használatát, Le Brun nagy műve, a *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* pedig 1792 és 1796 között jelent meg, vagyis a gyönyörű album egyúttal a régi káosz méretvilág hatyúdala volt. Nem állítanám, hogy e tanulmány írásának legélvezetesebb szakaszát akkor éltem meg, amikor a metszetek hüvelykekben és lábakban megadott méreteit összehasonlítottam a múzeumok SI-rendszerben számolt adataival, valamire azonban mégis jó volt, arra, hogy megkövethessem Piérren mestert, az illusztrátort. Nem, nem tartom továbbra sem remekműnek a *Követekről* készült metszetét, de azt el kell ismerni, hogy az albumban ez az egyetlen helyes állású reprodukció. A többi mind, egytől egyig tükörfordított. A jobb és a bal oldal fölcserélődése ugyan logikusan következik a technikából, a rézlemezre karcolt kép ugyanis a papírra történő nyomtatás során megfordul, na de egy reprodukálással foglalkozó szakférfiúnak mégiscsak illene túljárnia a technika eszén. Szóval: le a kalappal Jean Antoine Piérren előtt! Persze eltöprenghetünk azon, hogy vajon a többi lemezén (mert akad még néhány metszete az albumban) miért nem használta a *Követek* „visszafordítás” technikáját. Csak egyetlen magyarázat képzelhető el: Piérren nem az eredeti kép, hanem egy korábbi metszet alapján dolgozott. Kellott lennie egy másik metszetnek – ami természetesen fordított állású volt –, és ezt a másikat másolta át a mi Piérren-nk helyes állásúvá. Ha így történt, az talán indokolná, miért látjuk olyan gyámoltalanul elrajzoltnak a kép alakjait, és miért sikerültek oly ügyetlenre a polcokon megjelenő tárgyak. Hm.

Belátom, nem lett egyszerűbb a helyzet. Sőt bonyolódott! Eddig csak Piérren mestert kellett kérdőre vonni, mi a fenének rajzolt oly nagy függönyfalat a két követ fölé, és miért írogatott ostoba számokat a metszet alatti sávba, most viszont egy teljesen ismeretlen grafikus felelősségét kell firtatnunk. Nyilván ennek az ismeretlennek a képéről jön a figurák fölötti aránytalan függőzuhatag, és valószínűleg a számokat is ő üzentte: 96 × 54 hüvelyk. Ez a méret annyira abszurd, hogy nem is lenne értelme tovább foglalkozni vele, azért nem dobhatjuk mégsem félre, mert ugyanez az elképesztő adat szerepelt már egy korábbi dokumentumban is. XVI. Lajos örökös nélkül meghalt bankárja, Nicolas Beaujon hagyatéki listáján (ott, ahol egyébként először tétetik említés a halálfejről) ez olvasható: *egy táblakép, amely körülbelül négy és fél láb magas és majdnem nyolc láb széles*. Tekintsünk most el a nyilvánvaló tévedéstől, hogy tudniillik felcserélték a szélességet a magassággal, a hüvelykben, illetve a lábban megadott méret majdnem pontosan megegyezik. Márpedig ha két különböző mértékegységben, hüvelykben és lábban is ekkora festményként mutatják be a *Követeket*, akkor élnünk kell a gyanúperrel, hogy nem egyszerű elírásról van szó. Bármily nehéz is rászánni magunkat, meg kell vizsgálni a „magaskép verziót”. Némileg egyszerűsíti a helyzetet, hogy Le Brun albumában, illetve a kép szereplőit először azonosító Mary Hervey által egy párizsi antikváriumban megtalált képcédulán is életnagyságú figurákról volt szó. Ahhoz, hogy a két követet életnagyságúnak ítélje valaki, elegendő egyetlen pillantás, ahhoz nincs szükség semmiféle mérésre, vagyis nyugodtan kezelhetjük tényként, hogy a dokumentumokban említett képek alakjai ugyanakkorák, mint a National Galleryben látható férfiak. Ott, a négyes teremben, Jean és Georges társaságában, többé-kevésbé egyforma magasnak szoktuk látni egymást. Csináltatok egy fénymásolatot, pontosan akkorát, mint az eredeti: igen, nagyjából egyformák vagyunk: én és a két francia. Na, persze nem azért nyomtattam ki a képet, hogy egy arisztokratához és egy püspökhöz méregessem magam, inkább felszögezem őket a hálósobánkhoz vezető lépcső falára, hogy naponta próbálgathassam azt a bizonyos lépcsős nézőpontot. (Nem állok most neki fejtegetni, többször leírtam, hogy a National Galleryben ajánlott „jobbrol felülről” nézőponttal szemben balról alulról lehet legélvezhetőbb koponya-képet kapni, vagyis akkor, ha egy lépcsősor tetején lóg a kép.) Működik is szépen, úgy, ahogy elképzelttem, habár egy kastély elegánsabb lépcsősorára nyilván tekintélyt parancsolóbban nézne alá a halálfej, mint a budakeszi hálósoba feljáróján. Tizennégy fok, nem sok, ha készakarva lassítom a lépteimet, akkor is legföljebb tíz-tizenkét másodperc. Ott, a palotában hosszabban, akár fél percig is szemezhetett a halálfejjel, aki fölfelé ment. Egy kastélylépcsőn nem menni, haladni, menetelni, sőt vonulni kell. Fél percen át egyetlen formára koncentrálni, az nagyon nagy idő, szinte ráég a retinára a látvány. Pszichofizikai tény, hogy ha hosszan nézünk valamit, vagyis erős inger éri a szemet,

az idegsejt elfárad, csökken az érzékenysége. Szemünket elvéve a nézett tárgyról, vagyis az úgynevezett regenerálódási szakaszban a szomszédos sejtek, amelyeket nem ért inger, aktívabbá válnak, amit az agy úgy dolgoz fel, mintha ez utóbbiakhoz most érkezne meg az ingerüzenet. Utóképek hívják a jelenséget, és akkor működik igazán jól, ha a szuggesztív nézés után egy homogén felületen pihenhet meg a szem. Mondjuk, egy függönyön? A függöny jelképes volta, elrejtő titokzatossága miatt különösen megfelel arra, hogy előderengjen mögüle a koponya, ráadásul, mivel lépcsőzve érte a szemet az elsődleges koponyaélmény, az utóképekben is ennek a lüktető szakaszosságnak a megjelenésére lehet számítani. Így már érthető, miért festett akkora üres zöld függönyt a kép szereplői fölé Holbein, és talán az is, miért vágták le később. Két és fél évszázad alatt egyszerűen elfelejtették, hogy a ferde szögéből megnézett halálfejen – az *anamorfózison* – kívül egy másik optikai truváj is tartozott a képhez. Nem is volt nehéz elfelejteni, elég volt hozzá, hogy az egyik örökös ne mesélje tovább a másiknak, hogy a jó elhelyezés mellett fontos az erős megvilágítás, a koncentrált nézés, meg persze az, hogy a lépcsőzésbe és nézésbe egyaránt elfáradó néző a függöny unalmas ürességén, megnyugtató zöldjén pihentesse meg a szemét. Borzasztóan aránytalan ez a kép, mondta az új tulajdonos, mőszi Le Brun, itt kérem elfűrészelni. Később, miután a Piérron-metszet is elkészült, még vagy harminc centivel megrövidítette a festményt. Akkor már talán az motoszkált a fejében, hogy a kisebb képet könnyebb lesz kivinni az országból. Talán csempészni.

A ma ismert festmény tehát valaha nagyobb volt. Hogy a meglepő föltételezést ne alternatíva nélkül kelljen elfogadni, vessünk föl egy másik lehetőséget is. A festmény két példányban létezett, a metszetről megismert magasabb változat azonban elveszett. A dolgot már egy Elias Dexter nevű nyomtatványkereskedő is fölvetette, sőt valamikor a 19. század végén meg is írta (Elias Dexter: *Holbein's „Ambassadors” Identified, and other Interesting Matters Relating to the Picture Lately Added to the National Gallery*, London, 1890), de elmélete senkit sem hozott lázba. Pedig a duplumot a személyek száma is indokolná: Jean de Dinteville készített egy másolatot barátja, Georges de Selve számára. Ha így volt, akkor mindkét változatnak Le Brun tulajdonába kellett kerülnie, az egyikről metszetet csináltatott, a másikat pedig eladta Londonba. Az is elképzelhető azonban, talán valószínűbb is, hogy a másolatot nem Dinteville készítette, hanem egy későbbi tulajdonos, mondjuk, épp a két és fél évszázaddal későbbi vevő: Le Brun. Hogy a hipotézis hihetőbb legyen, ismerkedjünk meg vele. Nemcsak műkereskedő volt, hanem restaurátor, sőt festőművész, nagybátyja a Napkirály ünnepelt festője, Charles Le Brun, felesége pedig az elbűvölő és férjénél sokkal tehetségesebb Elisabeth Vigée, Marie Antoinette hivatalos portréfestője, de a mesterei sem akárhány: Deshayes, Boucher és Fragonard. Műkereskedőként apja üzletét folytatta és szinte tökélyre vitte. Főleg az északi országok festményeivel kereskedett, hatalmas jövedelemre tett szert, de a pénz mellett fontosnak tartotta művészeinek megismertetését, művészettörténeti beágyazását, a korszakok és a stílusáramlatok dokumentálását. A nevéhez fűződik olyan elfelejtett alkotók felfedezése, mint például Jean vander Meer, azaz Jan Vermeer. Vásárlói természetesen az arisztokráciából kerültek ki. Vajon elképzelhető-e róla, hogy másolatot készített (esetleg készít) a *Követekről*, amelyet aztán eredeti Holbeinként forgalmaz? A válaszhoz talán közelebb segíthet a kópia készítésének ideje. Emlékszünk ugyebár, hogy Le Brun 1787-ben vásárolta meg a festményt, és 1793-ban jelentette meg a nagy képes katalógus negyedik reprodukciójaként a róla készült metszetet. A két időpont között a francia forradalom tombolt. A terror része volt a spontán, majd egyre szervezettebb képrombolás. A Nemzetgyűlés törvénybe iktatta az *ancien régime*-re emlékeztető jelképek, szobrok, festmények, címerek megsemmisítését, kiszórták a templomok királlysírait, ledöntötték az előkelőségek emlékműveit, lefejezték a királyszobrokat (az igazi királlyal együtt), és fölhasogatták az arisztokraták és egyházi főemberek képeit. Vandálok törtek be a Le Brun-házba is, és kifosztották azt. A festő feleség kislányukkal, Julie-vel együtt Itáliába szökött, a műkereskedőt pedig (Jacques-Louis David barátsága és hirtelen támadt jakobinus szimpátiái dacára) bebörtönözték. Hogy megmeneküljön, és hogy megmentse gyűjteményét, hivatalos folyamodványban kérte, válasszák el a dezertőrré nyilvánított Elisabeth Vigée-től. Megengedem, nem túl elegáns dolog, tudjuk be annak, hogy tényleg életveszélyben volt. És abban voltak a képek is. De legalábbis egy. A Le Brun-gyűjtemény rengeteg tájképe, csendélete, mitológiai és zsánerjelenete közt szerencsére nem volt sok a veszélyes kép, azonnal megsemmisítendőnek pedig csupán egyetlen minősült, ami nem volt más, mint éppen a *Követek*, a királyi főember és az egyházi főméltóság életnagyságú portréja. Mintha csak az elpusztítandó két társadalmi rend megszemélyesítői lennének. Vajon eljutott-e Le Brunhoz a hír, hogy Lavour

katedrálisában Georges de Selve püspök sírját összetörték és hamvait szerteszórták a forradalmárok? A gyűjtő persze a friss információk nélkül is tudta mit kell tennie. Belátom, merész a föltételezés, de talán épp azért készült el a másolat, hogy kielégítse vele a képrombolók dühét, miközben az eredetit Le Brun kimentheti az országból. Egyébként az, hogy a Le Brun-műhelyben duplumok készültek, nem volt szokatlan, a festőtanoncok a mesterfogásokat kópiák készítésével gyakorolták be. Élisabeth Vigée Rubens-, Rembrandt- és Van Dyck-portrékat reprodukált, és talán férjének kedveskedve Tiziano izgalmas aktját, a *Danaét* is újrafestette. Másolat, utánzat, netán hamisítvány? A cselekmény megítélése sokat módosult az idők során, és mai ítéletünket is befolyásolhatják a fokozatosan kiderülő háttér-információk. Ha esetünkben a festmény megmentése volt a cél, akkor az eszköz szentesítve van-e? Hajlok rá, hogy igen. Hogy a *Követeknek* pontosan mikor sikerült „disszidálniuk”, az nem tudható, csak az, hogy az angol díler, Mr. Buchanan 1808-ban már tovább is adja a festményt Jacob Pleydell-Bouverie-nek, Radnor második earljének, ahonnan aztán már jól dokumentált a National Gallery négyes terme felé vezető út.

A detektívtörténeteken iskolázott olvasó persze nyomban kapcsolatot keres az iménti két megállapítás között, hogy tudniillik a Le Brun-album egyetlen „veszélyesnek” minősülő darabja és egyetlen „helyes állású” metszete azonos volt, és hogy ez nem volt más, mint éppen a mi képünk. A megoldás elég kézenfekvő, a tulajdonos annyira féltette a festményt, hogy Pierron mesternek sem engedte meg, hogy rézlemezével és karcólótűivel elébe üljön, inkább egy korábbi nyomatot tett elé, azt másolja le. Így lett a megfordított kép megfordítottja újra azonos állású az eredetivel. A metsző nyilván nem tudhatta, hol rejtőzik a két üldözött *grandseigneur*, Jean de Dinteville és Georges de Selve – és higgyük azt, hogy neki is jobb volt így.



Jean-Baptiste Pierre Le Brun

Abban, hogy a *Követek* túlélte a forradalmat, Jean-Baptiste Pierre Le Brun szerepe elvitathatatlan. Keresek róla egy festményt, hogy személyesen is megismerhessem, hogy lemásolhassam: párókás, cilinderes önarcképe egy mai műkereskedelmi központban, a botrányairól elhíresült párizsi Wildenstein Intézetben lóg. 1795-ben festette, akkortájt, amikor a *Követek* „megmentésével” bajlódott. Negyvenhét éves. Jobbjával a gyűjteményét bemutató nagy albumra támaszkodik (arra, amelyben a *Követekről* készült metszet van), bal kezében paletta és ecset. Furcsa, kétértelmű mosoly, egymástól távoli, apró, ravaszokás szemek. Vajon mit láttak meg a festményben? A *memento mori* üzenetét, a megmentésre méltó remekművet, vagy csak a jövedelmező befektetést és a komoly pénzeket? Bármit láttak, a festmény történetének mészjő Le Brun is része. Miután elkelt a Londonba menekített kép, már csak öt évet élt.