

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

MÚZEUMI
SÉTÁK

1992-2019

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

MÚZEUMI
SÉTÁK

1992–2019


TYPOTEX

A könyv megjelenését a könyvkiadói program keretében
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© Földényi F. László, Typotex, Budapest, 2022
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

HUNGART © 2022
© The Willem de Kooning Foundation / HUNGART 2022
© Succession Alberto Giacometti / HUNGART 2022

ISBN 978 963 493 184 3
ISSN 1787-3444
Képfilozófiák

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról és akcióinkról a www.typotex.hu
és a facebook.com/typotexkiado oldalakon értesülhet.

Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Felelős szerkesztő: Pordány Katalin
Tördelés: Szalay Éva
A borítót Giovanni Battista Moroni *Egy szabó arcképe* című
festményének felhasználásával Somogyi Péter készítette.
Készült a Multiszolg Bt. nyomdájában
Felelős vezető: Kajtor Bálint

A látomás a láthatatlan dolgok látása
Jonathan Swift

Megfoghatatlan vagyok az immanenciában
Paul Klee sírfelirata

ELŐSZÓ

A múzeumok termeinek fojtott levegője préselte ki belőlem ezeket a följegyzéseket. Azért kezdtem írni őket, hogy erőszakkal a képekre irányítsam a figyelmemet, amely egyébként gyakran szétszóródott. Nélkülük a falakon függő képek között sokszor úgy éreztem magam, mintha egy kötelező akadályfutáson kellene részt vennem. Emlékszem, a kilencvenes évek legelején külföldön egyszer eljutottam egy híres képtárba, ahova már régóta el szerettem volna látogatni. Előtte azonban boltokban és áruházakban járkáltam. Azután bementem a képtárba, de ott már a második teremben ólmos fáradtság tört rám. Bolyongtam, sőt vánszorogtam a termeken át, a képek között, gépiesen azonosítottam a festményeket a mellettük lévő felirattal, s közben lestem, éppen hol ülhetek le egy padra. Stendhal, amikor 1835. november 24-én elment a Sixtus-kápolnába, még egy távcsövet is szerzett, hogy alaposan megnézhesse a freskókat, de azután „úgy álltam ott..., mint egy birka, *id est* bambán, képzeletem sehogy se akart felszárnyalni”.¹ Így éreztem magam én is. Nem volt nagy különbség aközött a fáradtság között, amely az áruházban folytatott bóklászást, a polcokon turkálást követően tört rám, és amelyet a múzeum váltott ki belőlem. A képtár áruházzá változott át.

Némi vigaszt csupán az nyújtott, hogy láttam, a látogatók közül sokan hasonló cipőben járnak. Látszott rajtuk, hogy számukra is kötelező penzum ez a múzeum, s mihamarabb szeretnének kikerülni a falai közül. De a kijárat még messze volt. Igen, a kijárat: engem is ez foglalkoztatott. És ingerült voltam, hogy most, amikor végre itt lehetek, a leginkább az foglalkoztat, hogyan juthatnék ki minél hamarabb. Úgy éreztem magam, mint akit túszul ejtettek, még ha ez így akkor nem is fogalmazódott meg bennem. De a lényege ez volt: áldozatául estem az elvárásoknak. És igazából ezek a rám nehezedő elvárások merítettek ki annyira. Ám ezek nemcsak kívülről nehezedtek rám, hanem belülről is nyomasztottak. Sajat magammal szemben is voltak elvárásaim, amelyeknek eleget akartam tenni. A szívem mélyén arra vágytam, hogy minél gyorsabban kimenjek a múzeumból; de közben sejtettem, hogy ezzel nem oldok meg semmit.

¹ Réz Pál fordítása.

8 | Volt benne tapasztalatom: korábban is mentem már ki úgy múzeumból, hogy utána még órákig maradt bennem valami rossz érzés.

Ott, abban a bizonyos múzeumban üldögélve ezen töprengtem, s lassan megfogalmazódott bennem – de nem a fogalmak szintjén, hanem valamiféle már-már zsigeri sugallatra –, hogy ha nem akarok tús maradni, akkor nem a múzeummal, hanem saját magammal kell dűlőre jutnom. Önmagammal haragban elhatároztam, hogy erőnek erejével addig fogom nézni azt a festményt, amely előtt véletlenül éppen ültem, amíg föl nem fedezek rajta egy olyan részletet, amely megszólít, és amelyben megpillantok valamit, ami meg tud érinteni. És ami magyarázatot ad arra is, miért tartották érdemesnek ezt a festményt arra, hogy berakják egy múzeumba, és megőrizték az örökkévalóságnak. Ha ott megkérdeznék, akkor annyit tudtam volna válaszolni, hogy ha már egyszer eljutottam ide, ilyen messzire, akkor legalább használjam ki a lehetőséget, és ne utazzak haza üres kézzel. Ehhez persze elég lett volna megvennem a pompás és súlyos múzeumi katalógust (amit egyébként meg is tettem). Valójában azonban nem a kulturális értékeket akartam begyűjteni és azok számát szaporítani, hanem magamat akartam megszólítani, azt a fáradt turistát, aki egyelőre fásultan ült, üveges tekintettel bámulva. Éreztem, hogy az amúgy halott és egyelőre érdektelen festmény csak akkor fog tudni megszólítani, ha én magam is belülről életre kelek.

Nézni kezdtem hát, azután felálltam, hogy közelebb menjek, és a soha nem hallott festő ismeretlen képe fokozatosan életre kelt. Olyannyira, hogy egy idő elteltével már nemcsak az egyes részletek kezdtek megnyílni és megmozdulni, hanem még a festő kezét is látni véltem, amint az ecsetjével hol ezt a festékréteget viszi fel a vászonra, hol amaszt. A vászon a rajta lévő látvánnyal szabályosan lélegezni kezdett, és mintha a belőle áradó oxigént magam is beszívnám, én is egyre elevenebbnek és frissebbnek éreztem magam. A korábbi fáradtság észrevétlenül megszűnt, és úgy léptem tovább a következő festményhez, mintha az előző ott állna a hátam mögött és súgna, hogy most éppen mire figyeljek, melyik részletet kezdjem alaposabban megfigyelni, hogy azután a kép egészét ebből építsem fel magamnak. Így haladtam tovább, egyik képtől a másikig. Az idő gyorsan eltelt, én pedig alaposan kifáradtam. De ez már nem az áruházi fáradtság volt. A képek fárasztottak ki, szabályosan kiszívták az erőmet. Ám ezt egyáltalán nem bántam. Ellenkezőleg: ez a váratlan módszer olyan lelkesítően hatott rám, hogy már menet közben felírtam

egy jegyzetfüzetbe néhány gondolatomat a képekkel kapcsolatban. Az a pár észrevétel, amit rögzítettem, a következő festmény elé lépve már terelte is a figyelmemet egy megadott irányba, sőt abban is segített, hogy egy-egy újabb terembe lépve már messziről dönthessek, melyik festményhez menjek oda, és melyikhez ne. Utólag persze láttam, mennyire önkényes volt a választásom. Egy művészettörténész biztosan számonkért volna rajtam sok olyan jelentős festményt, amely ott lógott abban a múzeumban. Engem azonban akkor mindenekelőtt az foglalkoztatott, hogy ne legyek túszul ejtve, ne legyek bezárva semmiféle elvárásnak a kalodájába. Hogy ne foglalkoztasson se a művészettörténet, se az általános műveltség. És hogy mindez ne felülről nehezedjen rám, mint egy sírboltozat.

Az akkori feljegyzéseim elvesztek. De az eseten felbuzdulva később, ha múzeumba vagy képtárba mentem, igyekeztem mindig vinni magammal egy jegyzetfüzetet. A jegyzeteléssel verekedtem át magam a múzeumi terek hatalmas akadályain, hogy eljussak a képekhez, és valóban lássam is őket. Hol állva írtam, hol ülve, hol egy ablakpárkányon, hol a falnak támaszkodva. Mindig egy fekete Moleskine füzetbe, töltőtollal. (Egy ízben folyt a tinta – pár órával előtte szálltam le a repülőről, s a nyomáskülönbség megtette a hatását: a múzeumi mosdó hirtelen fontosabb lett a világ minden festőjénél.) Az írás segített megbirkóznom a levegővel, a múzeum levegőjével, amely belépéskor rendszerint áthatolhatatlannak tetsző falként vett körül, és a látásomat is akadályozta. Amikor azonban esténként a szálláshelyemen vagy otthon, Budapesten elolvastam a friss jegyzeteimet, amelyekhez időnként utólagos megjegyzéseket is fűztem, többnyire meglepődtem, mennyire nem figyeltem oda, amire pedig oda kellett volna figyelnem, s milyen makacsul leragadtam olyan részleteknél, amelyek látszólag másodlagosak, elhanyagolandók. Igazi meglepetést azonban az okozott, hogy szembesültem azzal, a tetszésnek, az ízlésnek, a képek általi megszólíthatóságnak a mechanizmusa mennyivel rejtélyesebb és bonyolultabb, mint gondoltam. Mintha a lényemnek különböző titkos rekeszei lennének, amelyek élnek a saját életüket, tőlem függetlenül is, hol ezt veszik észre, hol arra figyelnek fel – s nekem szinte nincs is közöm a működésükhöz, s a legnagyobb erőfeszítéssel sem tudok közelebb férkőzni hozzájuk annál, mint amennyire ők engednek. Irányítani őket pedig végképp nehezemre esne. Azon egyszerű ok miatt, hogy igazából nem is tudok róluk. Ők, az Énnek ezek a titkos kis rekeszei és csapdái nyílnak meg időnként, hogy beengedjenek, és azután, ha úgy tartja kedvük,

10 | megint kizárjanak, ők maguk pedig visszahúzódnak valahová. Hogy hová, arról fogalmam sincsen. Sétálok a múzeumokban, nézem a képeket, és ha megszólítanak, akkor valójában az énemnek egy rejtett részét szólítják meg, egy titkos rekeszt nyitnak meg. Jómagam pedig csupán médium vagyok: a kép és a titkos én közötti párbeszéd közege.

Egy festményt nézve két rejtély beszélget egymással: a festmény, amely falra akasztott tárgyként, festékkel befedett és keretbe helyezett vászonként olyan idegen, megszólíthatatlan tárgy, mint egy távoli bolygó, valamint a titkos énem, az ösztönszerkezetemnek abban a néhány percben sajátosan összeállt, felfejthetetlen hálója. Ez is olyan, mintha egy távoli bolygóként keringene bennem. S ha ennek a két bolygónak a pályája érintkezik egymással, akkor egyfajta bolygóközi rövidzárlat keletkezik. Később, miután e „zárlat” eleven, húsbavágó hatása megszűnt, csak annyira emlékszem, hogy mennyire tetszett ez vagy az a kép, milyen élvezetet okozott a látványa. E szavak azonban nagyon lehatárolják azt, amiről valójában szó van. Vagyis a csodát. Ahogyan a filozófia eredete a csodálkozás volt, hogy azután ez szaktudománnyá csontosodjon, úgy a festmények és szobrok is eredendően a csodálkozás felkeltésére szolgáltak, s csak ezt követően váltak a művészettörténet vagy az esztétika tárgyaiává. A csodálkozás azonban több a pusztá álmélgodásnál. A belsőnek a végtelessége nyílik meg ilyenkor, ami éppolyan vonzó tud lenni, mint amilyen riasztó is. És a csoda addig csoda, amíg nincsen rá magyarázat. Az elme persze fáradhatatlan, mindenre keres magyarázatot. És rendszerint talál is. Ám ennek a csoda elvesztése lesz az ára. A filozófiából szakfilozófia lesz, a művészet csodálatából művészettörténet. Amit jó száz évvel ezelőtt Max Weber „a világ varázstalanításának” nevezett, azt egy évszázaddal előtte az angol költő John Keats Newton kapcsán így írta le:

*Nem száll-e a varázs,
ha hozzáér hideg gondolkodás?
Roppant szivárvány volt egyszer az égen:
szövetét tudjuk – számon tartja régen
a mindennapi dolgok lajstroma.
Angyal-szárnyat lenyír a filozófia,
rejtélyt szabályba tör, s szellem-lakott
 eget kifoszt...*

John Keats: *Lamia*²

² Nemes Nagy Ágnes fordítása.

És időben még korábbra visszalépve Diderot az, aki „botcsinálta” kritikusként az 1760-as években szintén átengedte magát a csodálkozásnak és a varázsnak anélkül, hogy ettől a minőségérzéke és észrevételeinek kritikai éle egy csöppnyit is csorbult volna. Ellenkezőleg. Úgy őrizte meg a józan esztét, hogy közben nem áldozta fel ennek kedvéért a varázst és a csodát. A Louvre-ban évente megrendezett Szalonok kiállításairól tíz éven keresztül rendszeresen beszámolókat közölt, s beköszöntőjében ezt írta: „Együtt sodródtam a lézengők tömegével a Szalonban, hozzájuk hasonlóan én is csak futó, szórakozott pillantást vettem művészeink alkotásaira; egyetlen szóval tűzre vettem volna értékes műveket vagy mennybe dicsértem volna közepeseket, s dicséret vagy elutasítás közben nem kerestem érveket rajongásomhoz vagy csömörömhöz... Kitártam lelkem a hatások előtt, engedtem, hogy belém hatoljanak. Összegyűjtöttem az öregemberek ítéleteit, a gyermekek gondolatait, az írástudók ítéletét, a kifinomultak véleményeit, a közönséges emberek nézeteit.” Diderot igyekezett eltekinteni mindenfajta előzetes ítélettől, hittől, mások által elfogadott véleményről, általánosnak tartott igazságtól, és úgy gondolta, hogy véletlenszerűen áll meg egy-egy festmény előtt. Ám a Szalonokról írott feljegyzéseit olvasva látni, hogy lépéseit egyáltalán nem a véletlen irányította. Teremről teremre haladva nem a tudás, hanem a hatás érdekelte. Nem a festészet törvényeit tartotta szem előtt (noha erről szóló kézikönyvek bőségesen állhattak volna rendelkezésére), hanem kizárólag azt, hogy meg tudja-e szólítani őt egy festmény, vagy nem. A kép hatásának előfeltétele ugyanis a párbeszéd: csak az a kép tud hatni rá, amelynek a terébe ő maga is be tud lépni. Vagyis annál tökéletesebbnek látja a képet, minél jobban kiteljesedik a saját belsője is – hogy azután a kettő együtt fölkelte a végtelenség érzetét. Ekkor születik meg az, amit az ember hajlamos „szépnek” nevezni. Ennek keresése pedig egyáltalán nem a véletlenül múlik.

„Önmagunknak az elvesztése, a magunkról való megfélelkezés a tiszta és önzetlen élvezet legmagasabb szintje, amit számunkra a szép biztosít.” Georges Bataille is írhatta volna ezt, vagy akár Antonin Artaud. De nem: pár évvel Diderot Szalonbeli följegyzéseit követően egy német író, Karl Philipp Moritz írta *Az önmagában beteljesült fogalmáról* című esszéjében (1785). Azt lehetne hozzáfűzni, hogy önmagunknak az elvesztése ebben az esetben önmagunk megtalálásához is elvezet – a szép kerülő útján. Az ember ilyenkor ahhoz a belső középpontjához kezd közeledni, amelyről korábban nem nagyon volt tudomása, és amely most, az én elvesztése során

12 | kezd egyáltalán fölsejteni. Olyan ez, mint a szerelem pillanata – s nem véletlenül használom ezt a hasonlatot, hiszen Diderot több képleírása is igazi szerelmes levél benyomását kelti. S közben örül a festménynek, örül a saját élvezetének, de a leginkább annak örül, hogy végre működésben látja azokat a titkos indítékokat és rugókat, amelyek létezéséről addig sejtelme sem volt. Amikor először olvastam a feljegyzéseit, sok évvel azt követően, hogy elkezdtem a múzeumokban jegyzeteket készíteni, úgy éreztem, mintha egy nekem szóló palackpostára leltem volna rá. S mondhatják a Szalonbeli beszámolóit mégoly „romantikusnak”, „korszerűtlennek”, művészettörténetileg „túlhaladottnak”, az eleven párbeszéd örömét, amelyben részesítettek, semmilyen józan érv nem tudta bennem megrontani.

MÚZEUMI SÉTÁK, 1992–2019

1992. szeptember 11., péntek, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

A régi bútorokat figyelve feltűnt a tökéletes kézműves munka: a több mint három és fél évszázados hatalmas szekrény, akárcsak az asztalok, székek, tálalók, szilárdabb és masszívabb bármely ma készült bútornál. Hibátlanul összeszerelt darab – olyan, mint egy Mercedes, melynek tökéletessége e szekrény felől nézve magától értetődő. Ám a Mercedes az autók közül csupán a legtartósabb, de egyáltalán nem a legszebb. Ezek a bútorok is, bár masszívak, alapvetően mégis barátságatlanok – sötétek, tolakodóak, nyomasztóak, szinte kiszorítják az embert a teremből (vagy tulajdonosát a lakásából). Tökéletesség, a teljesség rovására. A szépség könnyedsége hiányzik belőlük – ormótlanságuk hiába időtálló, sőt időtlen, a szabadság érzésétől fosztják meg azt, aki használja őket. De nem is igen lehet használni őket; ők „használják” tulajdonosaikat. Rájuk telepsznek, befészkelik magukat a lelkükbe, és kiszorítják onnan az érzéki élvezetet, a humort, a kényelem szeretetét. E bútorok között nem lehet lustálkodni. Német bútorok. ■ Veit Stoss fiának (Waldemar?) egy csillára, amit sárkány formájúra mintáztott. Két sárkányt ábrázoló szobrot és két valódi szarvasagancsot szerkesztett egybe. Az eredmény gyönyörű absztrakt mű, szebb bármely Calder-szobornál. Ha meggyújtották

a gyertyákat, olyan lehetett, mint egy idegen égitestről iderepült tárgy. Még így, múzeumi kiszolgáltatottságában is maradt benne valami fenséges és földöntúli. Mint ahogyan a szépség eleve nem e világi. Ahol valami

felülmúlja önmagát és túllép saját határain, ott bukkan elő a szépség – teljességélményt kínál, de ennek ára a szép tárgy (arc) megfoghatatlansága. Hiába tapogatja a szem azt, amit szépnek lát; bármely részletbe feledkezzen bele, egyik sem ad magyarázatot az egész szépségére. Látni mindent, minden részletet, minden összetevőt, csak éppen azt nem, ami pedig a legnyilvánvalóbb és a leginkább látható: magát a szépséget. A szépség jelenlétének a csillapíthatatlanság érzése a legfőbb bizonyítéka; minél

Keresem Waldemart, de hiába. Veit Stoss fiai közül csak egy Johannt találok, egy Stanislawot, meg egy Andreast, aki lelkész volt, s apját, mielőtt azt váltóhamisításért tüzes vassal megbélyegezték volna, a karmelitáknál rejtegette.

- 14 | mohóbban falja szemével az ember, annál kiéhezettebb lesz. Látható és tapintható ez a csillár is, és mégis, valami láthatatlan és tapinthatatlan burkolja be. Az érzéki anyag magába roskad, és szabadon engedi a benne sűrűsödő anyagtalant. Saját határait megsértve a tárgy (vagy egy szép arc) szinte megsemmisül, és teret enged a benne lappangó absztrakciónak. A szépség: destrukció, amely a transzcendencia előtt nyit utat. De az út nem „fölfele” vezet, nem „lefele”, nem is „befele”. Sehová sem vezet. Közben az ember mégis szédítő sebességgel száguld valamerre. Tökéletes, tiszta, felszabadító anarchia; a lelket önnön kiürülésével szembesíti – de rettegés helyett a halálszenvedélyt szabadítja fel benne.

1992. szeptember 14., hétfő, Deventer Egy 1633-ban épült ház belső falán emléktábla sorolja fel a ház eddigi tulajdonosait. A család neve: Jordains; mind a mai napig ők lakják a házat. Évekkel ezelőtt, 1986. április 19-én, egy szombat délelőtt Amszterdamban az egyik csatorna mentén lévő ház első emeleti ablakában megpillantottam két angyalszerű kislányt, amint hálóingben könyököltek a párkányra. A kapuban megnéztem a nevet; három lánynév is szerepelt a csengő mellett: Emma, Sophie és Josephine Blok. Akkor is olyan benyomásom volt, mint most, Deventerben: egy ház szerkezete, aránya titkos összhangban van a benne élők harmonikus, időtlen (vagy: tartós) világával. Irigység, amiért itt a múlt ennyire könnyedén, szinte légiesen tud testet ölteni egy épület formájában; nálunk, odahaza az ekkora hagyomány inkább teher, kín, amit a legszívesebben lerázna az ember, de mindhiába. A kövek, ahelyett, hogy átlelkesülnének, sivatagot képeznek.

1992. szeptember 17., csütörtök, Párizs, Sainte-Chapelle A felső kápolna mennyezeti szerkezete éppúgy egy absztrakt minta benyomását kelti, mint Veit Stoss fiának nürnbergi csillára. A mennyezet (az égbe vezető kapu?) szépsége itt is a mindent átható transzcendenciából fakad. Isten egyetlen megjelenítési módja ezúttal az absztrakció – a formák lebontása egy új, nem realista (világi) építkezés kedvéért. Az istenábrázolásra vonatkozó tilalom problémája – a világon túli visszacsempészhető-e a világba úgy, hogy közben megőrzi „kép-telenségét”? Igen. De ennek az az ára, hogy az ember ne ragaszkodjon görcsösen ahhoz, amit ebbe a kápolnába belépve hinni szeretne. Hogy ne mindenáron azt keresse, amit a hagyományos vallás (vagy még inkább: egyház) kínálni szokott. Elegendő negyven percet

Isten dicsőségét volt hivatott hirdetni, nem annyira Istent idézi meg, mint inkább az utána való vágyódás szomjúságát kelti föl. Ez az épület kilépteti magából a lelket – elragadtatottá teszi –, szembesíti mindazzal, amivel nem azonos, a hiány érzését

ülteti el benne, de közben nem ad rá módot, hogy azt mondhassa: ez a hiány az Isten. Minél pompásabb, lenyűgözőbb, minél érzékibb hatása van egy gótikus templomnak, annál kétségesebb, valóban Isten dicsőségére emelték-e. Mintha a szépsége nem annyira Isten jelenlétét hirdetné, mint inkább a hiánya okozta vágyódást. Az ég

és a föld megvalósult paradicsomi egysége, amit a gótika kapcsán emlegetni szokás, nem romantikus vágyalom csupán (vö. Novalis *A kereszténység vagy Európa* című esszéjét)? Vajon nem ugyanazok a kétségek gyötörték a középkoriakat is, mint az utódjaikat? A Sainte-Chapelle arányaiból, színéből, belső teréből mindenesetre inkább lehet a megszállott önszugesztióra következtetni, semmint a magától értetődő hitre. Mert a hiányba, ami a kápolna szépsége nyomán feltárul, a szó szoros értelmében alábukik a lélek, s mindent elveszítve (mindenről lemondva) kizárólag önmagát élvezi. Kilép ugyan önmagából, de közben nem az isteni felé indul el. Egyedül saját semmisségével szembesül, ami ez esetben a telítettség érzésétől sem idegen. Ez lenne a szépség: az önmagán túlcserélő semmi? És ez lenne az isteni? Olyasmi, aminek a megsejtése elválaszthatatlan az isteni tagadásától?

Alkotható-e kép a képtelenről? Vagy, Wittgenstein szóhasználatával: egy kép ábrázolhatja-e saját leképezési módját? Elvileg nem. És mégis: e „képtelenséget” gyakorolja minden jelentős mű. Pontosabban: akkor érzem jelentősnek a művet, ha érzékelem benne ezt a képtelenséget – azt, ahogyan csúfot űz a józan ész elvárásaiból, ahogyan folyamatosan aláaknázza saját magát, és annak ellenére eleven és hatékony, hogy elvben nem lenne szabad léteznie.

„Önmagán túllépve nem Istent találta meg, aki a bűnt tiltja, hanem egy olyan lényt, aki nem ismeri a tiltást. Önmagamból kilépve olyan lényre bukkanok, aki nevetésre készlet, mert nincs feje, amely rettegéssel töltene el, mert egy személyben bűn és ártatlanság. Baljában tört, jobbában égő szívet tart, egyetlen kitörésben egyesíti a születést és a halált. Nem ember. De nem is isten. Nem én vagyok, mert több nálam: gyomra a labirintus, amelyben eltévedt, velem együtt, és amelyben szörnyetegként találok rá magamra.” Georges Bataille 1936-ban, az *Acéphale* nevű titkos szervezet programtervezetében. (1997. augusztus 14.)

16 | 1992. szeptember 18., péntek, Párizs, Louvre, Az egyiptomi szfinx Hátulról nézve nem egyéb egy lélegzetelállítóan szép, szimmetrikusan megmunkált kődarabnál. Nem látni a fejét, a testét, s ettől egy absztrakt szobor lesz. A szimmetriát a felcsapott fark valamelyest enyhíti – de az összehatás éppen ettől a megzavart szimmetriától lesz félelmetes is. „Fearful symmetry” – írja Blake a tigrisről. Minden szimmetriában ott lappang valami könyörtelenség. És ez csak fokozódik, ha valamilyen apró mozzanat meg akarja bontani. Mint itt a félrekapott fark. Blake *Tigrise*: nemcsak az állatnak, hanem magának a versnek a szimmetriája is félelmetes. Az első és utolsó versszak szerint megismétlődik, egyetlen apró eltéréssel: az első versszak „could”-ja az utolsóban „dared”-re változik. Apró elcsúszás – olyan, mint a portréfestészetben az utolsó ecsetvonással a pupillára helyezett fehér pötty, amitől váratlanul élni kezd az arc. Az élet könyörtelen,

„Születésünk csak álom s feledés:
létünk csillaga, lelkünk, mely velünk kél,
messziről ered, és
véget nem mivelünk ér”

– írja Blake kortársa, Wordsworth, majd hozzáfűzi:

„az Élet ezt adja kíséretül;
mintha nem volna tán más
dolga, mint az utánzás.”

Óda: A halhatatlanság sejtelve a kora gyermekkor emlékeiből (Ferencz Győző fordítása)

mindig ugyanazt nyújtja (ez a szimmetria), és közben mégis egyfolytában „előre” halad, és felmorzsol maga körül mindent. Ugyanaz ismétlődik, az egyik élet a másikat másolja, a halál a születést, miközben az ember mindent elkövet, hogy ne kelljen szembesülnie ezzel a szimmetriával. ■ Jean-Antoine Watteau: *Gilles* A háttér jelentősége. Mintha ott dőlné el minden – s az előtérben álló figura azért tekintene olyan görcsösen előre, a néző felé, hogy ne kelljen szembesülnie azzal, ami mögötte van. Lélekben azonban nagyon is látja azt, amit testi szemével nem érzékel. Egy irreálisan nagy méretű állatfej, egy apró kígyó a fűben, baloldalt egy kelle-

metlenül vigyorgó arc. Jobbról három figura; az egyik sapkája mintha lobogó fehér tűz lenne (Caravaggio firenzei *Medúzájára* hasonlít; az is így néz: rettenet árad belőle, noha neki magának kellene elrettentenie azt, aki megpillantja). A háttérben lévő figurák pillantása egyetlen pontra szegeződik. Eszelősen nézik azt, amit a néző nem lát. Valószínűleg azt figyelik, ami Gilles-t félelemmel tölti el. Gilles a nézőre tekint, a háttér figurái arra, ami Gilles mögött van. Ennek közönye és azok feszült figyelme között olyasmi teremt kapcsolatot, amit Watteau eltitkol. Már-már hitchcocki jelenet. A festménynek épp a centruma láthatatlan, miközben „festőileg”

tökéletes a kép. Watteau mintha eleve azért festette volna meg, hogy érzékeltesse a nem láthatót, festőileg rámutasson arra, hogy van valami, ami eleve megfesthetetlen. E megfesthetetlen azonban nem olyasmi, amit éppen eltitkolnak, hanem mintha mindennek az alapanyaga lenne. Végző soron a jelenet egészéből árad, s nem ebből az eltitkolt pontból. Kérdéses ugyanis, hogy térben elhelyezhető-e bármi is Gilles mögött. Ha valamilyen számítógépprogrammal behatolnánk a kép virtuális terébe, és megkerülnénk Gilles-t, bizonyára nem találnánk ott semmit. És mégis, minden ott van és ott dől el – abban a néző számára nem látható pontban. Gilles egy személyben statisztája és főszereplője ennek a láthatatlannak. Megtestesíti azt, és közben el is szenved (Krisztus-párhuzam).

■ Az egész jelenet Füssli két generációval későbbi *Rémálmára* is emlékeztet, de itt még minden sokkal halkabb, visszafogottabb. Gilles arca kellemetlenül dermedt. Mintha korábban sokáig sírt volna, s egyelőre még nem tudná elrendezni az arcvonásait. A háttérből előbukkanó szamár szeme is az ő szeme – de még a sírás állapotában. (Gilles-en kívül egyedül ez a szamár néz felénk.) ■ Perugino: *Apollón és Marsziasz* A szatír: egy skinhead, mezítelenre vetkőzve. 20. század végi arc. ■ Bronzino: *Egy szobrász* Az átszellemült alak úgy tart a kezében egy apró méretű szobrot, mintha eleven galamb lenne. A kő életre kel; de nem attól, hogy a szobrász formába faragta, hanem a szobrászból sugárzó szellem miatt. Az ő átszellemültségétől elevenedik meg a kő, nem a vésőtől és a kalapácstól. Legalábbis ezen a festményen. Ez a szellem hirtelen elevenné teszi az egész festményt is; most, ebben



Jean-Antoine
Watteau: *Gilles*
(1719)

Burckhardt figyelt fel arra, hogy az olaszok számára olyan magától értetődő volt a világ, hogy képeik figuráival ma is bármikor, bárhol találkozhatunk.

A szobrászat nem pusztán „fizikai-optikai” kapcsolat a világgal. Paul Klee

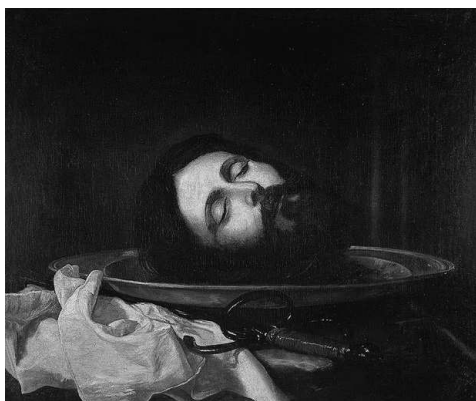
18 | a pillanatban, e szavak írása közben Bronzino itt áll mellettem. Lát-hatatlanul. De nem annyira, hogy ne lássam, ahogyan készül belefesteni a már kész festménybe. ■ Joachim Wtewael: *Perszeusz és Androméda* (17. század eleje) A sárkány embereket fal fel; az előtérben csontvázak és gyönyörű kagylók. A háttérben holland házikók; az égből Perszeusz száll alá lóháton. A mitológia és a köznapi élet olyan természetesen simul egybe, mint majd Böcklinnél – mégis ügyefogyottabban, allegóriát sejtető verejtékkal. ■ Rembrandt: *Gondolkodó tudós* Hasonló tér- és fényszerkezet, mint majd Goya börtönbelsőket és barlangokat ábrázoló festményein. A kívülről bevetülő fény és a benti szürkés-barnás-vöröses sötétség ellentéte a kegyelemnek és a bűnnek az ellentétét is idézi. Vagy csak sejteti. De nem mondja ki, nem akarja mindenáron erre terelni a néző figyelmét, mint például később Caspar David Friedrich teszi. Minél nyilvánvalóbb a szándék, annál elkedvetlenítőbb a hatás. Rembrandt (és Goya) inkább csak a látómező „peremén” érinti ezt a kérdést, amitől persze az egész ellentét jóval feszültebb: nem tudni, pontosan mik is szegülnek szembe egymással. Csak a fény és csak a sötétség, hiszen nem látni „mögéjük”. És mégis: egyáltalán nem a fény és a sötétség küzd egymással. „Égbe tornyosuló szakadék” – írta valaki (talán valamelyik korai gnosztikus szerző?). Ilyesmit akart érzékeltetni Rembrandt is ezen a fiatalkori képén. A lentben a fent szűrődik át, a fent pedig a lentnek az élményét kelti anélkül, hogy ettől fölcserélhetők lennének – a fent mégiscsak megmarad fentinek, a lent meg lentinek. Ami kettőjük egyidejűségéért átélhető, az legfeljebb a szakadék élménye. Pontosabban a szakadékba való alászedülésé. A sötétség és a fény ellentéte emiatt nyithat utat a fölszabadító anarchizmus élménye előtt. Csak szédület van; a lélek föl-le száguld, mindvégig úgy érzi, hogy rátalált önmagára, közben mégis állandóan kivetkőzik magából. Rembrandt festményén a kép központi motívuma egy gerincoszlopra emlékeztető csigalépcső; ezen is az ember, ha járkalni kezd rajta, mindig ugyanott van és mégis állandóan másutt. ■ Greuze: *Atyai átok és Az apa halála és a hazatérő fiú* A szemekkel és gesztusokkal igyekszik mindent kifejezni; a szavakba önthető irodalmi történet érezhetően legalább annyira izgatja,

Nem, Fragonard mégiscsak összehasonlíthatatlanul jobb festő. Nála még a legjelentéktelenebbnek tetsző ciráda is súlyos, anélkül hogy elvesztené könnyedségét.

mint a festészet. Kicsit színpadias, és ettől őszintétlen is. Pedig festőként akár Fragonard-ral is fölvehetné a versenyt, ha nem ragaszkodna ilyen látványosan az elmondható, vagyis a nem tisztán a festészet révén

érzékelhető látható dolgok közléséhez. Ezzel éppúgy megrontja az élvezetet, mint a fölemelt mutatóujjal nyomatékositott erkölcsi tanulság. A *látható* és a *láthatatlan* problémáját ő is megérezte (ennek zsigeri megsejtése nélkül nemigen születhet jó festészet), de képtelen volt megbirkózni vele. Bár abszolút érzéki festő, furcsa módon mégis épp az érzékiségben nem bízik. Mintha a tömény érzékiséget kevésnek érezné (vagy talán fél tőle?), s ezért valami mással (is) próbálkozik. Isten és a vallás azonban túl nagy falat; marad hát a köznapi történet, ami így előadva sem nem különösebben érzéki (inkább unalmas), sem arra nem alkalmas, hogy a szakralitás élményét fölébressze (aminek persze egyáltalán nem kell egyházi mellékjelenéssel rendelkeznie – végül is Fragonard látszólag ártatlan hintajelenetei is mélyen „szakrálisak”, azaz tisztán festőiek). A köznapi jelenetekhez vonzódása önmagában is sokat elárul arról, hogy miként viszonyult a transzcendencia kérdéséhez. Hasonló problémába gabalyodott Goya vagy Friedrich is. Ők is bizalmatlanok minden „láthatatlannal” szemben; mégis, az érzékiséget olyan töményen élik át (és érzékeltetik), hogy a képek minden mozzanatából a láthatatlan szivárog át. Egy festményen az érzéki a voltaképpeni transzcendens. (S nem érzéki-e minden, amit transzcendensnek vélünk? A neoplatonizmus és a kereszténység minden állítása ellenére?) ■ Marie-Guillemine Benoist: *Egy néger nő* (1800) Ragyogó a sötét és a világos kontrasztja – egyetlen nagy lendülettel megfestett tökéletes kép. ■ François Gérard: *Ámor és Psyche* Tudnának-e szeretkezni? Vajon nem épp az erotika kiiktatása miatt olyan átkozottul kifinomult ez az egyébként erotikusnak szánt kép? Szokott-e menstruálni ez a Psyche? A világ egyik fele mulatságosan kívül rekedt ezen a festményen. De ettől olyan törekeny és finom is. ■ Giovanni Francesco da Rimini (1420–1470): *Bari Szent Miklós adománya* A színek merev kontrasztja és a kontúrok szögletessége miatt messziről olyan benyomást keltett, mint egy Mondrian-festmény. Vagy Mondrian olyan, mint egy lecsupaszodott középkori szentkép? ■ Goya rokonai: Bernard Martorell (katalán, meghalt 1452-ben): *Részletek Szent György legendájából* Egy kalodába zárt férfi lefejezése. Ez a holttest csak és kizárólag hulla. Goya húsfestményeit előlegzi. Murillo megkötözött Krisztusa éppúgy koromfekete háttér előtt áll, mint Goya *Az olajfák hegyén* című képének Krisztusa. Előtte egy kutya hever anélkül, hogy Krisztus figyelemre méltatná. Ettől még rettenetesebb a jelenet – és szenttelenebb a kép. Kozmikus kietlenség, amelyben az ember állattá redukálódik, az állat meg olyan, mint egy kődarab. Murillo egyébként az olajfák hegyi jelenetet is megfestette; a háttér ezúttal is fekete. A kép feltűnően emlékeztet Goyára; talán némileg oldottabb és ezért reménykeltőbb.

20 | 1993. szeptember 4., szombat, Madrid, Academia Bellas Artes de San Fernando, Jusepe de Ribera: *Keresztelő Szent János levágott feje* Árad belőle a hidegség, és mégis lenyűgözően szép. Érezni Ribera szadisztikus élvezetét, amellyel a levágott fejet megfestette. De közben olyannyira átélte a lefejezettség állapotát (vagy inkább a lefejezés előtti utolsó pillanatot?), hogy ez a lappangó mazochizmusára is enged következtetni. Emiatt akár spirituális



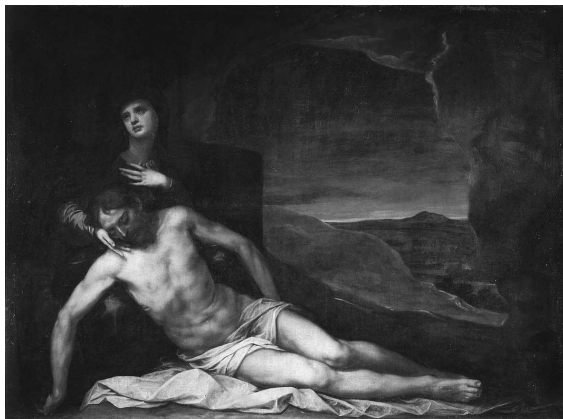
Jusepe de Ribera:
*Keresztelő Szent János
levágott feje* (1644)

levágott fejben ismerni rá Ribera önarcképére, hanem ebben a kompozíciós megoldásban is, amely rendkívül személyes vallomásnak látszik – miközben persze mindvégig egy igen egyszerű festői megoldásról van szó.

■ Zurbarán: *Agnus Dei* A bárány bundája hihetetlenül puha érzést kelt; a kép szinte vonzza az ujjaimat, hogy megsimogassam. A bárány hátsó része árnyékban van; azzal, ahogyan a fény lassan egybeolvad a sötéttséggel s a kontúr elvész, a bársonyos hatás még jobban fokozódik. Érdekes, hogy ez az állat, amely a szenvedést hivatott jelképezni, egyáltalán nem a szenvedésre irányítja a figyelmet. Inkább a simogatásra, a puhaságra, a meghittségre. Plüss Krisztus? ■ Pompeo Batoni két érdektelen portréja az egyik falon. A közvetlen közelükben egy tűzoltószekrény üvege. Az első pillanatban azt hittem, ez is egy műtárgy, és odaléptem. Egy *objet trouvé*. Mindenesetre érdekesebb volt, mint Batoni két képe. Ha a múzeumi teremnek ezt a sarkát átvinnék a közeli Reina Sofía Múzeumba, akár installációként is kiállíthatnák. ■ Goya: *Flagellánsok menete* Az egyik félmeztelen férfi a néző felé tekint; a feje be van tekerve gézzel, amitől a figura kísérteties lesz: csak a száj- és szemürege sötétlik a fehérben. Rudolf Schwarzkogler bécsi akcionista tekeri be magát ugyanígy gézzel. Érdekes, hogy Goya az emelvényre helyezett Mária-szobornak sem festett arcot. Ami az arca helyén

van, olyan, mint egy festő palettája – mint Goya palettája, amely ugyan-
 ebben a teremben, éppen ezzel a festménnyel szemben van kiállítva. Mária
 arca: üres lap. A flagelláns arca: tovább nem írható lap. Az arc hiánya és
 túltelítettsége. A flagellánsok egyébként úgy takarják le a fejüket, mint a
 bécsi akcionisták 1968-as hírhedt egyetemi happeningjének egyik részt-
 vevője, aki mazochistaként verette magát a közönség előtt, de nem akarta
 fölfedni kilétét, mivel közismert személy volt – de nem művész! Goyánál
 is ilyesmi látható – olyan világba ágyazva, amelyben még viszonylag eleven
 a hit. Mégis, annak ellenére, hogy nyilvánvaló az elszántság (a megkorbá-
 csoltatás vállalása láthatóan a belső eltökéltség jele, amely elválaszthatat-
 lan a hittől, bármire irányuljon is ez), a rejtőzködés itt, ezen a festményen
 teátrálisan hat, amitől a hit is repedezni kezd. Határátlépés, úgy, hogy
 közben ne kelljen végérvényesen elhagyni a határ innenső felét. Ettől
 némileg zavarossá válik a flagellánsok helyzete – de nem a kép; a festmény
 ugyanis mindenekelőtt ezt a zavart érzékelteti, nagyon is meggyőzően.
 Goyát eleve az ilyen tisztázatlan helyzetek vonzották. Nem az abnormális
 vagy a deviáns iránt érzett vonzalmat, amit a művészettörténészek meg-
 pszichológusok előszeretettel emlegetnek és tulajdonítanak neki, hanem
 az izgatta, ami eldönthetetlen és tisztázatlan, és ami egyértelmű jelzőkkel
 sem illethető. Éppúgy árulkodó órá, mint egész korára nézve. ■ Goya:
A szardínia temetése A táncosoknak itt is álarc fedi az arcát. Egyedül a nagy
 zászlóra festett fejnek van arca – ám ez egy idiótáéra emlékeztet. Goya itt
 is szereti egyszerre „túlfesteni” és „alulfesteni” a képet. Mintha nem lenne
 pontosan fókuszálható középpontja a festménynek. Optikai játék: ha közel
 lépek, akkor bizonyos részek kezdenek elmosódni; ha hátrébb lépek, akkor
 más részek homályosodnak el. Nincsen ideális távolság; mintha a festmény
 saját nézői helyzetemet rendítené meg. Kissé impresszionisztikus a festmény
 – de közben semmi köze az impresszionizmushoz. ■ *A Bikaviadal a falu-
 ban* című festményen például a háttér elmosódottan van megfestve, de ha
 az élesen megfestett középponti jelenetet figyelem (amikor a lovas ledöfni
 készül a bikát), akkor kiderül, hogy az is elmosódott, csak éppen másként.
 És közben a középpontot éppúgy látom, mint a háttérrel, miközben persze
 egyiket sem látom pontosan. Ilyen a *Tirana*-portré is: ott az arc van
 pontosan és élesen ábrázolva, a ruha pedig a lehető legpazarabb festőiséggel
 van megfestve, de úgy, hogy közben magáról a ruháról semmilyen részletet
 nem tudok meg (nem tudnám megmondani, milyen anyagból készült,
 milyen a mintázata stb. Zurbarán, aki számára a ruhaanyag megfestése

Felesége elmondása szerint Friedrich műtermének ajtaja többnyire nyitva volt, s akár beszélgetni is lehetett vele festés közben; ám ha az eget kezdte festeni, akkor bezárkózott, s nem volt szabad zavarni őt.



Alonso Cano: *Pietà*
(17. század)

kezével fogja annak fejét; a balt úgy tartja a melléhez, mint aki viszolyog a férfi testétől, és nem akarja megérinteni. Mint majd Böcklin képein, ahol a férfiak és nők lélekben szintén végtelenül távol kerülnek egymástól, miközben fizikailag együtt vannak. S mindehhez ráadásként a festmény háttéré Segantini képeinek háttérét előlegezi! ■ José Ginés (1768–1823) faszobrai a betlehemi csecsemők legyilkolásáról. Teljes naturalizmus, pszichologizáló ábrázolás (egy férfi épp egy követ hajít el dühödt arckifejezéssel, miközben egy nő döbbenetesen mereszti nagyra a szemét – érdekes módon éppen ők a legkevésbé hatásosak, sőt, a pszichologizáló túlzás csökkenti az összehatást). Az egészben mégis van valami megragadó; talán attól, hogy a figurák többsége vízszintesen hever. A kompozíciónak e furcsasága teszi hatásossá ezeket a szobrokat; különösen azt, amelyik három egymásra hajigált gyereket ábrázol. Az elrendezésük megdöbbentőbb, mint az, hogy véresek s hogy az egyiknek hiányzik a feje, s a helyére vértócsa van festve. Ha sokáig nézem őket, akkor egy idő után már nem gyerekeknek látom őket; miként egy szó sokszor elismételve elveszti jelentését és értelmetlen

volna ki a diplomát – ráadásul itt, ebben az egykori akadémiaépületben!). A látás és a nem látás fonódik egybe – s vele együtt a tudás és a nem tudás, a jelenlét és a jelenlét hiánya, a pontos tény-szerűség és a tanácstalanság. ■ Alonso Cano: *Pietà* Kifejezetten modernnek hat ez a 17. századi festmény; mintha egy 19. század végi szimbolista kép lenne. Mindkét figura magába mélyed, magukba süppednek, s nem vesznek tudomást egymásról. Nem Máriát és Krisztust látom, nem is egy anyát és a fiát, hanem egy férfit és egy nőt, akik idegennek érzik egymást, noha egymásra vannak utalva. Krisztus Mária ölében fekszik, jobb karja furcsán kicsavarodva. Máriának a súlyos testet két kézzel kellene tartania, de csak a jobb

hangsorrá válik, ez a szoborcsoport is hosszas nézés után megszűnik figuratívnak lenni, s absztrakt faszerkezetű alakul át. Ennek is tökéletes, noha nem kellene feltétlenül így lenni, mint ahogyan az értelmüket veszített szavaknak sem mindegyike szép hangzású. Lehetséges, hogy egy figuratív mű igazi próbája az, ha a szem akkor is kielégül, ha nonfiguratív szerkezetű alakítja át? Ilyenkor semmire nem „használható” a mű; sem arra, hogy elmeséljen valamit, sem arra, hogy megerősítsen vagy igazoljon különféle nem művészi (történelmi, ideológiai, ízlésbeli stb.) elvárásokat. Ekkor egyes egyedül a szem beszélget vele, de rajta keresztül az egész test is. (S történelmi stb. igazsága is csak annak van, amit a test jóváhagy.)

■ Zurbarán öt festménye ferences szerzetesekről, melyeket egy sevillai kolostor részére készített. Így, együtt van bennük valami komikus. Mint mindenben, ami komolyságban gyökerezik, majd pedig megsokszorozódik. Az eszme, a hit ilyenkor renddé szelídül. Ami egyébként tökéletesen *egyéni*, s ezért mindenfajta rendre nézve magában hordja az anarchia lehetőségét, ilyenkor alárendelődik valami tőle merőben idegen eszmének.

Van, akit persze ez elégít ki. És van, aminek ez az alárendelődés, arctalanává válás a létfeltétele. Például az egyháznak. Vagy a műkereskedeleme- nek. Vagy a múzeumnak. A szerzete- *rend*, a szerzetesek katonai *rendbe* állítása, a *sorrend*, s végül az öt fest- mény múzeumi *elrendezése* másfélé tereli a gondolatot, mind a szerzete- sekkel, mind pedig a festészet *rendel-* tetésével kapcsolatban. ■ Cornelis de Beer (17. század): *Szent Sebestyén és Szent Irén* Egy pompás leplekbe bur- kolódzó nő egy meztelen, halott férfi fölött. A kelmék sem tudják eltakar- ni azt a leplezetlen érzéki élvezetet, amellyel a nő a férfi kitarulkozó testét készül megérinteni. Egy női voyeur,

aki élvezzi, hogy a másik teste ki van szolgáltatva az ő egyszemélyes, kizá- rólagos, bezárkózó és önmagába süppedő élvezkedésének. S ráadásul mintha a férfi is csak színlelné a halált: ahogyan hátrahanyatlik a feje,

Az egyház mint múzeum. Az egyik úgy viszonyul az ere- dendően szubverzív, tagadásokból építkező vallásossághoz, mint a másik a megszelídíthetetlennek vélt remekműhöz. A szellem gyarmatosítása.



Cornelis de Beer: *Szent Sebestyén és Szent Irén* (17. század második fele)

24 | az inkább az önkívületig fokozódó orgazmus jele. A testéből kiálló két nyílvevő: a lélek nyilai. Persze kellően merevek is. ■ Rubens: *Zsuzsanna és a vének* Egy érett nő, aki láthatóan élvezi, hogy két ereje teljében lévő férfi meglepte. A két öregből olyan erő és férfiaság árad, hogy Zsuzsanna helyében én is megadnám magam nekik.

A *Fekvő figura* felől nézve Jovánovics reliefsjei: halotti leplek? Nem abban az értelemben, hogy a halál tematizálódik bennük, hanem hogy a folytonos transzformációnak köszönhetik létezésüket: a figuratív szobor lefekszik, átadja magát a gravitációnak, s ezzel ki is vonja magát annak hatalma alól. A halott már nincsen kiszolgáltatva neki, amitől a gravitáció elveszti erejét. A halott (a fekvő szobor) azután a gravitáció „túlpártján” támad életre, ott, ahol az már nem úr fölötte, s új életre születik – *reliefként*, súlytalan, szinte lebegő kőként. A reliefsök tömörségükben is áttetszőek: az élet (a nehézkedés), a halál (a beteljesült gravitáció) és az újjászületés (a hatalmát veszített gravitáció) folytonosan egymásba játszik rajtuk. Ettől halotti leplek – a halál mint élet tetszik át rajtuk, az élet meg állandóan önmaga ellentétébe fordul át.

majd Jovánovics halotti szobraiban reprodukálja magát – újrateremtődik bennük, de nem életre, hanem halálra kel –, élete örökös halál.

1993. szeptember 7., kedd, Madrid, Lázaro Galdiano Múzeum A szebbnél szebb pompás tárgyakkal telezsúfolt magánpalotában a végtelenül gondosan, mániákusan precízen megfaragott, fekete keretekbe foglalt németalföldi festmények rideg, betolakodott tárgyak benyomását keltik – annak ellenére, hogy a palota jórészt mégiscsak nekik köszönhette (és köszönheti ma is) gazdagságát. Az északi tekintetek, a hideg pillantások, a merev testtartások, az erotikus vonzerőt teljesen nélkülöző nők és férfiak látványa kellemetlenül hat ebben a környezetben, ahol a szemet egyébként minden az érzéki élvezetek felé tereli. Igaz, ezek a festmények is érzéki alkotások; mégis érezhetően hadilábon állnak az érzékiséggel. Mintha azért festették

1993. szeptember 4., szombat, Madrid, Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico Egy hellenista szobor: alvó Eron (Elde, Alicante). Egy fekvő gyermek, Ginés délelőtt látott szoborcsoportjára emlékeztet. A fekvő testtartás ezúttal is idegenségérzetet kelt. A szobor, amelynek természeténél fogva eredendően fölfelé kellene mutatnia, ezúttal nem áll ellent a nehézkedésnek, nem védekezik, hanem átadja magát a gravitációnak, az őt belülről meghódító nehézkedésnek. A lélek itt valóban kiszökött a kőből. Álom, halál, élvezet: ilyenkor lefekszik a szobor. Jovánovics György *Fekvő figurája* a hatvanas évek végén: éppolyan halálos atmoszférája van, mint ennek a másfél évezreddel korábbi szobornak. Ez a hellenista fekvő szobor ahelyett, hogy felébredne, Ginés,

volna őket, hogy alkotójuk a gyanakvásának adjon hangot (látványt). Az egyensúly hiánya. Saját magukkal nincsenek kibékülve ezek a képek. Nem mintha a festők nem élvezték volna az érzékiséget; de valamiféle belső tiltás olyannyira beleette magát a lelkükbe, az ösztöneikbe, a pórusaikba, hogy képtelenek voltak megszabadulni tőle. Itt, spanyol környezetben úgy hatnak ezek a képek, mintha minden restaurálás ellenére belülről rágná őket a szű. Vagy mintha savanyú almába harapva festették volna őket. Az északi festők délre elvágódása (Sehnsucht nach Italien): a lappangó neurózisból való kigyógyulás utáni titkos (és reménytelen) vágyakozás.

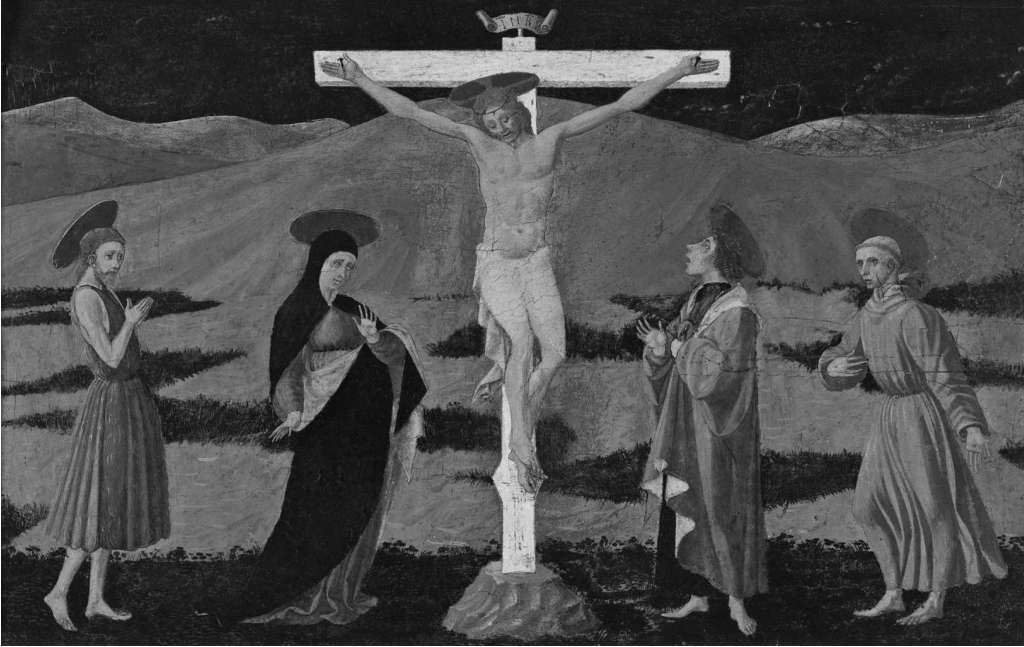
És közben nagyszerű kivételek és ellenpéldák: Joos van Cleve női portréja, melyen a haj oly bársonyosan érintkezik a homlok felső ívével, hogy bármelyik itáliai festő megirigyelhetné. Mennyivel gyengébb hozzá képest egy alig kisebb méretű Dürer-kép (*Mária a gyermekkel*). Bernard van Orley (Örley-kör! – ma este is találkozó van Pesten, az Astoriában, gondolok az otthoni barátokra) lenyűgözően érzéki férfiportréja. Bosch *Keresztelő Szent Jánosa*, amely aránylag egyszerűbb, letisztultabb és áttekinthetőbb, mint a Pradóban lévő festmények, s a hatása is más: nem annyira a gondolatokat hozza izgalomba, inkább érzékileg ragad meg.

Az Osuña-festmények társaságában több mint húsz Goya-festmény egyetlen szobába bezúfolva. Több portré, illetve egész alakos kép esetében feltűnő, milyen aránytalanul festette meg a testeket. Az egyik Osuña-képen pedig a bakkecske bal mellső nyújtott lába sikeredett indokolatlanul hosszúra. Mégis, olyan erő sugárzik belőlük, amely mindezt megbocsáthatóvá teszi. Ha nem lenne ez az erő, dilettáns festményekről lenne szó. A mérleg nyelve most, délelőtt számomra mégis a gyengeség felé billen. Lehet, hogy holnap másként látnám őket? Különös, hogy ami itt (és számos más Goya-képen is) gyengének hat, az később, a *Szaturday*-képen meg a *Quinta del Sordo* többi „fekete festményén” erénnyé válik. Ott a „gyengeség” (a rossz rajz, az aránytalan test) egy új, negatív erő forrása: Goya szemmel láthatóan már annyira nem volt semmire sem tekintettel, hogy ez képessé tette a szabályok nagyvonalú, szuverén áthágására. Ettől is olyan megrázó és szomorú azoknak a képeknek a „gyengesége”; itt, most, a Lázaro Galdiano-palotában inkább csak bosszantó.

1993. szeptember 8., szerda, Madrid, Thyssen-Bornemisza Múzeum A 15–16. századi német festményeket nézve feltűnő, hogy az egyébként többnyire kifejezéstelen arcok akkor elevenednek meg és öltenek emberi jelleget,

26 | ha dühössé válnak. A düh és a harag az egyetlen hiteles érzelem; amikor a festőknek örömet, bánatot, meghatottságot vagy részvétet kellene érzékelteniük, akkor az arcok álarcokká változnak. Ilyenkor nem meggyőzőek, hanem élettelenek. Épp akkor veszt el emberi jellegét az arc, amikor meg kellene nyílnia mások felé, amikor „párbeszédet” kellene kezdeményeznie más arcokkal és tekintetekkel – közöttük az enyémmel is. A harag, a düh magába zárkózást eredményez, még ha külső oka is van. Vagy lehet, hogy csak keresi a külső okot az ember, s igazából magára haragszik? Ezek az arcok mindenesetre elzárkóznak, nem lehet őket megközelíteni, szinte követelik, hogy kerüljem őket. A berlini buszsofőrök jutnak eszembe erről a haragról – különösen, ha idősebb férfiakról van szó. Meg a berlini öregasszonyok, akik, ha nem tetszik nekik valami, fémes csillogású szemüvegkereteik védősánca mögül úgy sziszegnek, ahogyan az itteni portrék asszonyai is sziszegnének, ha életre kelnének. A német portrék pillantásai célirányosak, s az arcok ennek megfelelően összeszedettek. Nem engedik, hogy bármi eltérítse a figyelmüket. Elrendező, és ettől parancsoló, vagy akár zsarnoki tekintetek. Aki így néz a világra, az már tudja, hogy miként fogja azt el- és átrendezni. Az olasz portrék pillantása jóval kötetlenebb; a tekintetek kevésbé célirányosak, nem ennyire meghatározott irányúak. (Ami persze nem jelenti azt, hogy ne rendelkeznének erős karakterrel.) Emiatt lebegőbbek is a tekintetek, s olyan benyomást keltenek, mintha semmi nem lenne képes őket lebilincselni. Ettől hatnak olyan szuverénnek. Az olaszok fölülemelkednek a világon, és úgy igázzák le azt; a németek viszont foglyai annak, amit mindenáron meg szeretnének hódítani. ■ Valamivel arrébb, a 17. századi holland virágcsendéleteket nézve nem tudtam megszabadulni attól a késztetéstől, hogy ne portrékként nézzem őket. Nem úgy persze, mintha a virágok, szirmok és levelek egy emberi arcot formálnának (mint Arcimboldo képein), hanem hogy a virágcsokrok az intenzív figyelem sűrítvényei. Ezek a csokrok szintén a külső világot „figyelik”, mint a német portrék arcképei, ugyanakkor a belső figyelem megnyilvánulásai is, mint az olaszoknál. Az olaszok erőteljes esztétikai világlátása és a németek célirányos, instrumentális látásmódja egyesül ezekben a virágcsokrokban. ■ Tegnap nagyon megtetszett egy Joos van Cleve-portré. Itt is van egy tőle; de ez mennyire halott a közelében függő Antonello da Messina-portréhoz képest. Igaz, vele a többi olasz portré sem vetekszik – még Ghirlandaio sem, akit az elvont szerkezet, a letisztult és áttekinthető struktúra láthatóan jobban izgat, mint az élethűség. Vagy számára éppen ez az egyszerű

áttekinthetőség jelentette az életet? De mintha nem tudná azt, amit Messina: | 27
hogy miután megfestette a képet, váratlanul hozzáadjon valamit, amitől
az hirtelen élni kezd. Messina képén még a „természetellenesen” éles
vonalak is rendkívül természetesek; másoknál ez inkább zavaró szokott
lenni. ■ Paolo Uccello: *Krisztus a kereszten* Szébbnél szebb színek, szinte
kéjgelés az esztétikumban. A figurák testtartása és arckifejezése csak
fokozza ezt: mintha színházasdit játszanának.



Olyan az egész jelenet, mint valami rossz tréfa, s az előadás is inkább
műkedvelő dilettánsok játékának látszik. Kicsit olyanok, mint amilyenek
az osztálytársaimmal voltunk iskoláskorunkban, amikor az iskolai torna-
teremben ácsolt színpadon előadtuk a *Hófehérkét*: játszottunk, s közben
le-leintegettünk a nézőtérben ülő osztálytársainknak vagy szüleinknek.
Ezen a képen egyik figura sem tud igazán azonosulni a szerepével, még
Krisztus sem. De különös módon valahogyan éppen ettől emberi, nagyon
is emberi a festmény. S ha már keresztre feszítésről van szó, akkor a képet
nem annyira a keresztre feszítés történeteként látom és nézem, hanem
inkább annak kifejezésekként, hogy a világon minden pusztá színjáték
– beleértve a halált és a kereszttörténetét is. És hát akkor a kultúra is merő

Paolo Uccello:
Krisztus a kereszten
(1460)

28 | játék. S vajon van-e játékmestere, aki az egészet irányítja? Uccello képének tanúsága szerint nincs – az egyedüli abszolútum, amibe kapaszkodhatok, a színek buja esztétikuma. A legtünékenyebb lenne a legmaradandóbb, a legmegfoghatatlanabb a legszilárdabb? ■ Gentile Bellini: *Angyali üdvözlés* A festmény bal oldalán egy rettenetesen bonyolult épületszerkezet; olyan, mint egy elvont konstrukció, amelyen át, mint egy résen keresztül, a természet egy darabja látszik. A kettő ellentétén ilyen intenzíven Friedrich töpreng majd, meg Giorgio de Chirico, akinek terei hasonló szellemben fogantak, mint ezen a Bellini-képen, s akit nemcsak a geometria iránti vonzalma miatt látok Bellini-utódnak, hanem e kép alapján ítélve, a színhasználata miatt is. ■ Dürer: *Jézus a doktorok között* Jézus egy fiatal fiú és lány között áll, s ráadásul a neme sem dönthető el egyértelműen. A két keze, valamint egy öregember két keze különösen szövevényes hálót alkot: a húsz ujj ágasbogas szerkezetet képez, amely az öregség és a fiatalság, a férfiúság és nőiség összefonódását is érzékelteti (meg a blake-i ártatlanságát és a tapasztalatát). És közben az egész egy öncélúan szép absztrakt szerkezet is, mint Bellini képén az épület. De nem „mellékesen” absztrakt, hanem eredendően az: mint később Caspar David Friedrich kopasz téli tölgyfakoronáinak a szerkezete, a bonyolult struktúra itt is arra szolgál, hogy mint egy létrán, ki lehessen mászni rajta a világból. Az öregembernek ráadásul már kevés van hátra az életből, így hát az ujjak szerkezetére bízta magát (mint egy védőhálóra, amely a lezuhanástól óvja), s aszott kezével Jézus ujjbegyeit érintve már előre élvezzi az öröklétet is. De közben az érintést is élvezzi; egy vén pedofilra is emlékeztet. ■ Német női portrék: hideg tekintetű középkorú nők. Egyikkel sem lennék együtt szívesen. Nemcsak ők görcsösek, hanem másokat is görcsössé tesznek. A német görcs mint „természetes” állapot? Megint a berlini öregasszonyok jutnak eszembe: nincs egy őszinte, természetes gesztusuk. Ilyen töretlen lenne a hagyomány? ■ Lélegzetelállítóan szép Zurbarán-kép (*Szent Cecília*). Tiziano *Szent Jeromosa*: alighanem önarckép (85 évesen festette, 1575-ben). És Caravaggio *Alexandriai Szent Katalinja*: kezében tör, lábánál nádszál (?), a mellette lévő kerékből éles pengék merednek ki – mártíromságának jelképei. Mégis, mindettől maga a nő válik metszően élessé: gyönyörű szép, mégis megközelíthetetlen. Szinte féltő, hogy akihez odafordul, azt meg is sebzi –

A szentség erotikus gyökerei tárulnak fel Caravaggio festményén. Ettől olyan pengeszerűen éles minden, miközben vonzó és vágyat is ébreszt. Szent szadomazochizmus, mint majd Bataille-nál – az ő Madame Edwardáját képzelem ilyennek.

a szépség egy fokon túl fájdalmat okoz, s az ember inkább kerülni igyekszik. Ez a Katalin egy mártír, aki másokat is magával ragad a fájdalomba – a szépség mártírjaivá teszi azokat, akik csodálni merik. Mint mindig, Caravaggiót itt is az erotika titka izgatja – ezúttal egy szentkép ürügyén. ■ John Frederick Peto (1854–1907) 1905-ben festett egy illuzionista képet. Egy festmény hátulját ábrázolja, rátűzött fotóval, firkával, a keret is befestve, címe:

Tom's River – mert ez van belekarcolva (meg egy Dávid-csillag). ■ Egy és ugyanazon teremben három Goya-kép és Friedrich *Húsvét reggel* című festménye. Ez utóbbinál az, ahogyan a hajnali szürkületben két nagy csupasz bokor közé állít néhány embert, önmagában is rendkívül merész festői gesztus, és jelentős szemre vall. De az, hogy a ködbe burkolódzó napot pontosan a fejük fölé helyezi, egyenesen a kép felső közepébe, páratlan bátorság jele. Ez már nem szimbólum, jelkép stb., hanem kockázatos kísérlet, meddig feszíthető egy kompozíció. E nélkül a véglelesség nélkül csupán jó kép lenne, így viszont zseniális. A legnagyobb-

Nem az első ebben a műfajban: 1670–75 között Cornelius Norbertus Gijsbrechts – a korban divatos témaként – festett egy *trompe-l'oeil*-t (Koppenhága, Állami Képtár), amely egy festmény hátulját ábrázolja, a piros rajzszőggel rátűzött lel-tári cédulával együtt – előlegezve többek között Magritte-ot (*Ceci n'est pas une pipe*), Jasper Johnst vagy Ad Reinhardtot (a művészet az művészet az művészet...). A festmény mindenekelőtt önmagát ábrázolja, hogy ily módon, szakrális (kultikus) tárgyként alapozhassa meg önnön teológiáját. És közben le is rombolja magát – hisz a *trompe-l'oeil* végső célja egy olyan tökéletes illúzió megteremtése, amely a képet *mint képet* nem engedi észrevenni. A festés, amint szándéka ellenére a protestáns képrombolás szolgálatában áll! A végső cél tehát a szakralitás megőrzése (amire egyébként a képrombolók is törekedtek) – ezúttal a szakralitás megsértésének (képteremtés) a kerülő útján.

gátlástalanságával rendelkezik; a kockázat iránti vonzalommal, amely semminek nem óhajt megfelelni. ■ Az egyik falon Waldmüller, Gärtner, Tischbein táj- és városképei; velük szemben Delacroix-, Goya- és Géricault-festmények. Úgy néznek farkasszemet egymással, mintha egy terroristatámadás venné kezdetét a múzeumban. ■ Emil Nolde *Őszi este* című képe kísértetiesen emlékeztet Friedrich Drezdában látható *Nagy árterület* című festményére. Schiele folyóparti várost ábrázoló képe pedig Gentile Bellini festményének szerkezetét ismétli: itt is az elvont rend iránti érzék uralkodik. A hálószerű struktúra mintha arra szolgálna, hogy föl lehessen fogni vele azt, ami láthatatlan és megfesthetetlen. És ez a szerkezet láthatóvá is teszi a láthatatlant: nem látok ugyan semmi egyebet, csak vonalakat, de ezek rendkívül finom és érzéki szerkezete a misztérium jelenlétét sugallja. Festői teológia.

30 | 1993. szeptember 9., csütörtök, Madrid, San Francisco el Grande-székesegyház
Nehezen találok rá, eltévedek. Renoválják, az egész épület felállványozva, tilos bemenni. Belopakodom egy nyitva felejtett kis ajtón, és odabent Goya egyik festményét keresem. Az egyik oldalsó szárnyban a félhomályban meg is találom – ha egyáltalán ez az a kép. A lent álló alakok testtartása mindenesetre Goyára jellemző (hogy mi van feljebb, a félhomályban nem látom): enyhén megcsavarodott testtel néznek a magasba, s ettől természetellenesnek hatnak. Van valami a testtartásukban, ami azt sugallja, hogy közel állnak ahhoz, hogy elveszítsék magukat; már nincsenek tekintettel a gravitációra, és arra sem, hogy ha ilyen kitekeredett tartásban néznek fölfelé, akkor ezzel ki is szolgáltatják magukat. Ezeknek a figuráknak nincs veszélyérzetük. Közben mégis úgy „koordinálják” a testüket, hogy ösztönösen védik magukat a külvilágtól. Némileg az állatokra is hasonlítanak hát – noha a macska azért jobban gyakorolja ezt az önvédelmet. Goya figurái egyidejűleg törekszenek az animális szint felé, meg arra, hogy fölműlják emberi mivoltukat. Ugyanazzal a gesztussal igyekeznek a mélybe zuhanni és a magasba fölrepülni. A mélységet és a magasságot akarják egybekapcsolni – sikertelenül. S közben a „normális átlagot” is eltévesztik. Ezért inkább csökkent képességű embereknek látom őket: lárváknak, féldiótáknak, ki nem bomlott lényeknek, akiket félig-meddig kiszorítottak az életből – nem tudni, hová.

Ugyanaznap délután: Toledo, S. Tome, El Greco: Orgaz gróf temetése Az arcok, a leplek, a fátylak, a kéztartások, a tekintetek, s magának a halott grófnak a testtartása: mindez olyan finoman van megfestve, s olyan mértékű tapintatról tanúskodik, hogy az embernek szinte kedve támad, hogy halottként maga is főszereplője legyen egy ilyen szertartásnak. A halálfélelem elosztását szolgálja ez a festmény. De talán épp ez a mindenre kiterjedő tapintat, halk visszafogottság az oka annak, hogy a képet észrevétlenül, pókhálószerűen mégis beborítja a halálfélelem. Sokkal inkább, mintha borzalmakat ábrázolna. Az ember is, miközben szenved, tapintatból inkább azt mondja, jól van. Éppen ez a legjobb értelemben vett, összeszedettségéről tanúskodó tartás és tapintat jelzi, micsoda szenvedélyek vannak belefojtva ebbe a festménybe. Udvarias kép, a szó legnemesebb értelmében: a mindenkit egyformán érintő sors tudomásulvétele teszi ilyen figyelmessé mások iránt El Grecót. Vajon mások hogyan viselik el ugyanazt, amit mindenkinek végig kell csinálni, kivétel nélkül?

Mint amikor egy némafilmet kockákra szabdalnak, ezeket egy zsákban alaposan összerázzák, s végül darabonként bekeretezik és falra akasztják – vagy albumokban közzéteszik – őket. Így hatnak René Magritte fényképei, melyeket méltatlanul ritkán reprodukálnak vagy állítanak ki. Éppoly aránytalanul vannak háttérbe szorítva, amilyen aránytalanul helyezik előtérbe a festményeket, gyakran már a giccs irányába terelgetve őket. Pedig a kiállított fotók azt bizonyítják, hogy Magritte jelentős fotóművész is volt. Felvételei persze kevésbé hatásosak, mint a festmények, kevésbé hegyezi ki őket egyetlen, patronszerűen működő ötletre. Ám ez előnyükre is szolgál. Az irracionalitás sok fotón örvényszerűvé válik, s furcsa módon gyakran annak ellenére fölfedezhető rajtuk a művészi gazdagság és kimeríthetetlen kreativitás, hogy nyilvánvalóan alkalmi felvételekről, „amatőr” munkákról van szó.

Egyetlen némafilm – legalábbis, ha egyszerre nézem végig valamennyi fényképét. Pedig a többtucatnyi felvétel nem egy időben készült: a legkorábbiak a húszas évek derekáról valók, az utolsók pedig az ötvenes évek közepéről. S ráadásul egységes történetet sem lehet kikerekíteni belőlük. Hiába próbálkozom azzal, hogy akár több irányból is keressek egy szavakban is összegeezhető epikus szálát, bárhonnán indulok el, a negyedik-ötödik felvételnél mindig elakadok. Ennek ellenére nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy egy filmet látok. Egy olyan filmet, amely majdnem három évtizeden át készült (anélkül, hogy megnyugtatóan befejeződött volna), de nincsen története, ráadásul nem is mozog.

Amit látok, az tehát, bár bennem mindenekelőtt egy film benyomását kelti, egy kivételével annak semmilyen feltételét sem teljesíti. Ez az egy kivétel: a látvány. Első megtekintésre „élethű” fényképeket látni, amelyeken Magritte titokzatos arccal leskelődő vagy önfeledten hancúrozó férfiakat és vidáman kacérkodó vagy lehetetlen pózokba merevedő nőket örökített meg. A látvány fogalma azonban pontosításra szorul. Mert fényképekről van ugyan szó, de ezek folyamatosan meg is sértik a fotóművészet szabályait. A másik nagy szürrealistának, Man Raynek a műveivel összehasonlítva például feltűnő, mennyire nem „művésziek” ezek a képek. Ellesett pillanatok a hétköznapiakból. Meghökkenítően sok bennük a véletlenszerű elem. Látni, hogy Magritte egy csomó esetleges részletet egyáltalán nem is próbált kiszűrni. Ráadásul nem egy közülük technikai szempontból is kívánivalót hagy maga után. Ettől pedig tényleg olyanok, mint egy film kockái. Hiszen ezeknek sem az a rendeltetésük, hogy önmagukban nézzük őket.

32 | De akkor mik ezek a felvételek? Az egyes képek önmagukon túlra utalnak, és egy soha le nem forgatott film kockáinak a benyomását keltik. Az az „egész” viszont, amelynek részeivé szeretnének válni, sehogyan sem akar összeállni – e filmet talán meg sem lehetne rendezni. Magritte felvételei többet sugallnak, mint amire a fotóművészet igényt tarthat, de ahhoz mégsem elegendőek, hogy jó lelkiismerettel filmnek nevezhessük őket. Egy álló filmről van hát szó, amely éppen abból meríti sajátos erejét, hogy a hagyományos értelemben vett filmnek, illetve fényképészetnek a szabályait egyaránt megsérti. Áthágja mindkét műfaj határait.

Ami áll, az nem lehet film, ami viszont film, annak mozognia kell. „Álló film”: képtelenség, ellentmondás, önmagát hazudtoló állítás. A 20. századnak azonban volt egy olyan irányzata, amely egyebek mellett e képtelenséget is „képeessé” tette. Nemcsak úgy, hogy lehetségessé varázsolta a lehetetlent, hanem hogy képekbe öntötte azt, amire állítólag nincsenek képek. Ez volt a dada. A legelső dadaista filmek, Hans Richter és Viking Eggeling alkotásai 1920-ból (Átlós szimfónia, *Ritmus 21*) „absztrakt” filmek voltak. A láthatatlant tették láthatóvá, a körülmények, helyzetek, tárgyak fogságából kiszabadított tiszta teret és időt. A kezdeti sikeren felbuzdulva ennek fordítottjával is megpróbálkoztak: az idő és tér fogságából kiszabadított helyzetek, tárgyak és jelenetek rögzítésével. Richter *Délelőtti szellem* című filmje (1927–1928) például olyan egyszerre figurális („realista”), mégis kísértetiesen elvont felvételek sorozatából áll, amilyenek Magritte fényképei (és festményei); s ugyanez mondható el a legismertebb dadaista filmről, René Clair *Entr'acte*-járól is (1924), amely már a szürrealista film (*Andalúziai kutya, Aranykor*) közvetlen előzményeként is nézhető.

Magritte fényképeit a dadaista (és szürrealista) *film* szelleme élteti. Ettől olyan végtelenül felszabadultak és mulatságosak, annak ellenére, hogy ott lappang bennük valami szorongató és kísérteties is. Minden keveredik rajtuk. A *Szép utazás* című felvétel egy férfit ábrázol, amint békésen szunyókál a gondosan összehajtogatott felöltőjén – egy vasúti sínen. Az *árnyék és árnyéka* című képen egy férfi áll egy nő mögött, félig eltakarva. Azonosak is, meg nem is. A kép attól erotikus, hogy a szituáció éppen az erotikát (a két nem különbségéből adódó feszültséget) igyekszik kiküszöbölni. *Napfogyatkozás*: férfiak egy csoportja álmélkoldva bámul az égre, s észre sem veszik, hogy közben egy földön fekvő nő egy másik nő szoknyája alá kukucskál. *Utolsó ítélet*: embereket látni,

falnak fordulva. Mintha a saját kivégzésükre várnának – de olyan *nagyon*, hogy ettől komikusak is. *Az utolsó ítéleten túl*: ugyanezek a figurák, vidáman felsorakozva. Attól vidámak, hogy feltámadtak az előbbi kép sugallta kivégzésből? Vagy azért támadhattak fel, mert eleve ilyen vidámak voltak? *Filozófia a budoárban*: egy férfi egy nő szoknyája alatt kotorász. Sade márki helyett azonban inkább a biedermeier jut eszembe. De emellett Magritte két kortársa is: a két testvér, Balthus és Pierre Klossowski. És láthatóak persze jellegzetes magritte-i témák is. *A teletalpúak*: tengerparton mezítláb álló férfiak, amint cipőikkel eltakarják arcukat. *Felejtésárus kofa*: egy nő, feje fölött a jól ismert pipával. *Földönkívüliek*: vidám maszkokba öltözött férfiak és nők – költők és kispolgárok kevérekei, s ennyiben valóban nem e világi lények. És végül *Az óriás*: egy férfi, akinek a fejét sakktábla takarja el. Hommage à Duchamp, aki Man Ray mellett az *Entr'acte* című filmben ugyancsak szerepelt? Tisztelgés a duchamp-i szenvtelenség és a világ jelenségei iránti tökéletes közönye előtt? S akkor fölmerül persze Andy Warhol neve is, akinek filmjeiből ugyanaz a humorral elegyített hideg közöny árad, mint Magritte fotóiból.

Minden egyes felvétel egy történet kellős közepébe vezeti a nézőt. Érezni, hogy egyfolytában valami tréfáról van szó; de mert a tréfának hiányzik az eleje, ráadásul nincs csattanója sem, az egészben van valami kísérteties. Ezenkívül nemcsak az egyes képeket nézve érezhető, hogy egy történetbe kerültünk, amely azonban soha nem fogja teljesíteni az epikus történetekkel szembeni elvárásokat, hanem a képek *együtt* is olyan mesét és összefüggést sugallnak, amely soha nem lesz megfejthető. Nyilvánvaló, hogy a sok látványtöredék valami nagy Egészre utal; de az is éppily világos, hogy ép ésszel ez soha nem lesz rekonstruálható.

Ilyen *volt* a dada. Grammatikailag múlt időben, de nem egyszerű, hanem a jelenben is ható múltban. Present perfect, mondja az angol. *Voltvan* dada. Hiszen a Történet megfejthetetlensége és a látszólag egybetartozó dolgok mélyén is ott dúló összefüggéstelenség, ahelyett, hogy elmúlt volna, most, az ezredfordulón érik be, s hozza meg termését. Talán emiatt hatnak Magritte fényképei olyan üdének és elevennek, mint a friss gyümölcsök. A képek látszólagos összefüggéstelensége mögött dúló káosz táplálja és élteti őket. Ettől olyan súlyosak, minden könnyedségükkel együtt. Ez varázsol belőlük filmet is, amelynek e kiállításon nemcsak nézője lehetek, hanem az albumokat lapozva, gépésze is.

34 | 1994. március 27., vasárnap, Berlin, Neue Nationalgalerie Rebecca Horn kiállítása, ötvenedik születésnapja alkalmából. Megannyi, lélektől átfűtött gépszerkezet – romantikus automaták. Élettelen tárgyak, amelyekből mégis árad az életvágy – alattomos csúszómászók, fémhüllők. Mozdulatlanak tettetik magukat, azután váratlanul elkezdenek összevissza tekeredni. Szobrok, amelyek meg akarnak elevenedni; installációk, amelyek organikus, mindent beburjánzó növények módjára kívánnak lélegezni. Halott terek, amelyek, mint egy élőlény, időnként megmozdulnak, s egy időre a látogatóra csapdaként zárulnak rá. Fémből, fából, műanyagból vagy éppen madártollból készültek, mégis olyan benyomást keltenek, mintha eleven húsból lennének, amelyet véretek gazdag hálója tart életben. *Vér-szőkökút*: ez a kiállítás legnagyobb méretű művének a címe. Ólomcsövek tömege hálózza be a padlót, a közük elhelyezett tölcészekben vörös folyadék remeg. Amint a falra erősített tartály mögötti pumpa működésbe lép, a vér mindenütt felbuzog. Kísértetiesen élettelen alkotás, de amikor megelevenedik, még kísértetiesebb hatást kelt.

Rebecca Horn ezúttal lemondott a performance műfajáról. Hajdani előadásait, melyeknek a hatvanas évek végétől hírnevét köszönheti, csak videófelvételeken látni. A hatalmas kiállítás mégis olyan, mint egy nagy, személytelen performance. Igaz, ezúttal hiányzik az organikus anyag, az eleven test. Mégis minden mozog, működik, él. Mintha egy ismeretlen földrész soha nem ismert állatai népesítenék be a csarnokokat. Életüket a paravánok mögé rejtett kapcsolótábláknak, precíziós műszereknek, komputereknek, motoroknak köszönhetik – ezeknek legfeljebb halk zümmögését hallani. A művésznő kettős lepel mögé rejtőzött. Sem őt nem látjuk, sem az általa tervezett műszereket, csupán a megelevenedett szobrokat, amelyek hol ijesztő, szorongató hatást keltenek (mint a Frankenstein által megteremtett démon), hol pedig vonzóak és elbűvölőek (mint Olympia, az automatalány Hoffmann elbeszélésében, *A homokemberben*). A Démonhoz és Olympiához hasonlóan Rebecca Horn alkotásai is egy mélyen romantikusnak nevezhető vágy szülöttei. A szobrászat klasszikus

„Azzal, hogy a közönségesnek mélyebb értelmet adok, a megszokottat titokzatossá teszem, az ismerőst az ismeretlen méltóságával látom el, a végesnek pedig végtelen látszatot nyújtok, romantizálom is.” Novalis

hagyományával szakítva a művésznő célja ezúttal kevésbé egy tárgy plasztikus megformálása volt, mint inkább az élettelen anyag megelevenítése, a szerves és a szervetlen lét egyesítése, az elvont és a konkrét tér párosítása.