



# ENIGMA

Nosztalgiaák | Marno János | Nádas Péter  
Bartók Imre | Rom | Nemes Zoltán Máriaó  
Darida Veronika | Radics Viktória | Hofer  
Mikael Olsson | Vancsó Zoltán | Kiefer

89

# ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: [enigmafolyoirat@t-online.hu](mailto:enigmafolyoirat@t-online.hu)

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: [emholczer@gmail.com](mailto:emholczer@gmail.com)

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az [enigmafolyoirat@t-online.hu](mailto:enigmafolyoirat@t-online.hu) címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

## NOSZTALGIÁK

Szerkesztette: Darida Veronika, Bardoly István, Markója Csilla

**HÍVÓSZÓ – A NOSZTALGIA MINT HONVÁGY**

Johannes Hofer De nostalgia – A honvágyról	5
Petar Bojanić Honvágý és nostalgia – A háborúból való kilépés mint örök visszatérés a háborúba	13
Bartók Imre Vergilius él	24

**MERIDIÁN – ROM ÉS NOSZTALGIA**

Darida Veronika Nosztalgiaromok	26
Anselm Kiefer A művészet túléli a romjait	40
Varga Tünde A képzelőerő hatalma? – Művészet a nyugati világ művészet-fogalmának romjain	57
Nemes Z. Márió Bildung és Züchtung – Megjegyzések Dobai Péter archaikus torzójáról	73
Marno János A hulló tévedhetetlensége	76
Radics Viktória Eredet-delta – Marno Giacomettivel	83
Fischer Gábor A nosztalgia – Adalékok egy fogalom történetéhez	95

**TRÓPUSOK – FOTOGÁFIÁK ÉS NOSZTALGIÁK**

Nádas Péter	123
Kölcsönzött tájak, kölcsönvett tárgyak – A kép tere és a tér képzete Mikael Olsson fotográfiáin	
Marosi Ernő	132
„Elmés funkcionalitás” és „a dolgok pászentosságának elve” – Egy művészettörténész megjegyzései	
Markója Csilla	138
Nosztalgiaromok ornamentikája – Vancsó Zoltán legújabb albuma: A Facebook-évek	
„A képek úgylis megtalálnak” – Markója Csilla kérdezi Vancsó Zoltánt	151

Johannes Hofer

## DE NOSTALGIA – A HONVÁGYRÓL<sup>1</sup>

1688

### I. §.

Az utóbbi időben az orvostudományi tárgyak szinte áttekinthetetlen sokféleségét megismerhetvén nem voltam biztos benne, hogy mely témát válasszam fejtegetéseim tárgyául, illetve hogy – az olvasó egyetértésében bízva – mely tartalmakkal is kellene foglalkoznom, minthogy némely társalgások során, melyekbe (mint ez már általában lenni szokott) komoly beszédek is keveredtek, ismert személyiségektől kaptam bátorítást és tanácsokat. Ezen beszélgetéseket egyfelől ugyan példaértékűnek találtam, másfelől viszont, látván az anyag gazdagságát, el is bizonytalanodtam. A legkülönbözőbb témákból válogathattam, melyek kapcsán a legnagyobb eredményeket taglalhatnám akár részletekbe menő pontossággal. Ettől kezdve tehát behatóan el is gondolkodhattam rajtuk.

Kisvártatva azonban jobb meggyőződéstől vezérelve félretettem ezeket az ilyen-olyan ötleteket és az addigi eredményeket. Józan ítéletem megpróbált ugyan eltántorítani szándékomtól, ami alighanem sikerül is, ha nem lettem volna kezdettől fogva meggyőződve róla, hogy ilyen tárgyú tanulmányaimat pártfogóim, tanárain és barátaim is szívesen fogadják majd.

Tépelődéseim közepette ugyanis bizonyos történetek jutottak el hozzám olyan fiatal emberekről, akik oly mértékben indultak sorvadásnak, hogy – ha időközben nem térhetnek meg szerencsésen hazájukba – láztól és betegségtől legyöngülve idegen földön pusztultak volna el. Nos, ezt a betegséget alapos vizsgálatnak alávetve úgy találtam, hogy valóban érdemes leírniuk és értekezés tárgyává tennünk, annál is inkább, minthogy az effajta kórnak eddig egyetlen orvos sem szentelt kellő figyelmet. Biztosra veszem tehát, hogy éppen nekem való előadástémára leltem; mindazonáltal magam sem vagyok biztos benne – a kegyes olvasó ítéletéről nem is szólva –, hogy tévedésektől mentesen tudom kifejteni mondandómat, legyen az bármily pontos, tiszta és egész is; már csak azért sem, mert kevés igazán hasznos dolgot találni erről a betegségről, melynek irodalma sok ostobaságot és bizony nem kis számú hibát hagyományoz.

Mindezek miatt kérem az olvasó megértő elnézését, egyúttal remélem, előítéletek nélkül olvassa majd egy olyan ifjú ember dolgozatát, aki elsőként vállalkozik e terület behatóbb elemzésére.

---

<sup>1</sup> A szöveg leelőhelye: Johannes Hofer: *Dissertatio Medica De Nostalgia, Oder Heimwehe*. Basel, 1688. A fordításhoz felhasznált német fordítás leelőhelye: Klaus Jürgen Pfannkuche: *Johannes Hofers Dissertation „De Nostalgia”*. Marburg, 1979. 160–173.

## II. §.

Hogy a lehető legérthetőbb legyek mondandómat illetően, legszerencsésebb leelőbb is magát a szót szemügyre vennünk: a helvétek, akik saját nyelvjárásukat beszélik, *das Heim-weh*nek ('honvágy'-nak) nevezték el azt az állapotot, mely abbéli fájdalomk következménye, hogy magunk mögött hagytuk kies szülőföldünket. Olybá tűnik tehát, mintha fájdalmat éreznének és le kellene dőlniük csupán amiatt, hogy nem lélegezhetik az otthoni jó levegőt, vagy azt képzelik, hogy immár soha többé nem élvezhetik annak áldását. Emiatt – s mert bizonyos Galliában tartózkodó helvétek kerültek ilyen lelkiállapotba – érthető, hogy ennél a népnél vert gyökeret a *Maladie du Pays* fogalma. Az orvostudományban mindeddig azért nem létezett külön megnevezése ennek a kórnak, mert – tudomásom szerint – egyetlen orvos sem figyelte meg és írta le pontosan. Magam rendkívül fontosnak tartom, hogy egyáltalán szóba hozzuk végre, egyúttal azt is kötelességemnek tekintem, hogy saját elnevezést is bevezessek rá, hisz ugyanígy járt el számos, bizonyos újdonságait közzétevő elődöm is.

Egyetlen szó sem illik annyira a szóban forgó betegségre, mint a két szóból alkotott görög eredetű *nostalgia*: *nostos* annyit tesz, mint 'hazatérés', az *algos* jelentése pedig 'fájdalom' vagy 'bánat'. A *nostalgia* megnevezés jól tükrözi a hazatérés iránti erős vágyból fakadó szomorú lelkületet. Mindazonáltal egyetértek azzal is, ha valakinek jobban kedvére volnának a *nostomania* vagy *philopatridomania* megnevezések, minthogy ezek még inkább kiemelik a lelkület zavarodottságát.

## III. §.

Minthogy *nostalgia*ról mint olyanról eleddig nem beszéltünk, s az kutatások tárgyát nem képezte, saját elképzeléseim szerint úgy világitánám meg, hogy az nem más, mint valamely betegséget kiváltó képzet tünete (*symptoma imaginationis laesae*).

A *nostalgia a spiritus animales* (kb. 'élő és éltető képzetek' – a ford.) révén jön létre, melyek az agyban található csíkos testek fehér szálain át (*per albos striatorum cerebri corporum tractus*) bizonyos pályákon terjednek szét és az ovális központ (*centrum ovale*) csövecskéin keresztül ismét ugyanoda térnek vissza. A szülőföld iránti vágyakozás sajátos és tartósan fennálló képzete (*idea*) nyugtalanságot támaszt a lélekben. Ezen állapotot a legkülönbözőbb – majd enyhébben, majd pedig erőteljesebben fellépő – tünetek kísérhetik. Leírásomban figyelmem az ebből a sérült képzetből eredő lelkiállapotra irányul, melynek tünetei egészségre ártalmas hatást fejtenek ki; minthogy nem hiszem, hogy megkerülhetnék olyasmit, ami ennyire semmi máshoz sem foghatóan szembeszökő.

Hogy ez a képzet betegséget válthat ki, azért is könnyen belátható, mivel a munkálkodó embereket kevés más tapasztalati dolog (*objecta externa*) izgatja fel jobban, illetve semmi nincs rájuk tartósabb hatással, mint az a vágy, hogy szülőföldjüket viszontlássák. Mert ha a lélek ereje természetes kedélyállapotunkban egyenletes, abból az következik, hogy bármily tárgyi tapasztalás megindítja, megmozgatja és alakítja az eszméket (*ideae*).

Mindebből az következik, hogy mindaz, amit túlságosan ritkán használunk, elsorvad; ha pedig a *spiritus animalis*ok mindegyre csak egyetlen pályán mozognak

az agyban, csupán egyetlen tárgynak (*objectum*) adnak majd lehetőséget rá, hogy a képzeteket alakítsák.

Nemigen vitatnám, ha valaki ragaszkodnék hozzá, hogy mindebben megtalálható valami a melankolikus vagy rögeszmés örületből is, mivel ha a *spiritus animalis*ok hosszú ideig és gyakran foglalkoznak azzal, hogy egyetlenegy eszmét hozzanak létre bensőnkben, úgy aligha lehet másképp, mint hogy a *spiritus*ok – kimerülve, illetve voltaképpeni feladatuktól eltávolodván – megzavarodnak, mozgásuk lomhává válik, és a különböző elképzelések immár csak egyetlen, vagy alig néhány tárgy körül forognak majd.

#### IV. §.

Miután kifejtettem a betegség lényegét, legkézenfekvőbb, hogy most fennforgásának körülményei alapján világítsuk meg. S vajon nem az idevágó példák és történetek a legalkalmasabbak-e erre? Hiszen számuk valóban oly nagy, hogy bárki, aki tisztjeikkel kapcsolatban volt, hallhatott ilyeneket a Galliában tartózkodó helvét csapatokkal kapcsolatban. Nemrégiben pedig egy illető szigorúan bizalmasan mesélte el nekem egy Bernből származó fiatal, tehetséges bázeli diák esetét, akin egy idő után búskomorság vett erőt és végül meg is betegedett: nem túl magas, de krónikus láza volt, kedélyét félelem gyötörte, szívverése felgyorsult, s e tünetei napról-napra súlyosbodtak.

Végül a ház lakói mentették meg a már küszöbön álló haláltól, akik városszerte elmondták baját és imádkoztak érte; ugyanis eljött hozzá a gyógyszerárus, aki orvosi előírásra beöntést adott neki. Ezenkívül, miután szemügyre vette a beteget és felismerte rajta a betegség minden tünetét, azt tanácsolta neki, hogy – hordágyon, mint-hogy ekkor már nagyon gyöngye volt és közel a halálhoz – haladéktalanul térjen vissza szülőföldjére, mert az őt kínzó betegség nem más, mint a *nostalgia*, melyre a hazatérésen kívül egyéb gyógymód nincsen.

Hallván ennek a tervnek minden részletét, szomszédjai késznek mutatkoztak eszerint cselekedni. Erre a már a halál küszöbén álló beteg *spiritusai* szabadabban kezdtek áramolni, ő maga pedig a hozzá intézett kérdésekre mind odaillőbb válaszokat adott és szelleme egyre nagyobb szabadságának adta tanújelét. És alighogy pár ezer lépésre maga mögött hagyta a várost, összes tünete megszűnt, ő maga pedig még azelőtt teljesen meggyógyult, hogy megérkezett volna Bernbe.

Nemrégiben esett meg az is, hogy egy parasztasszony, akinek Bázélben van egy darabka földje, nagy magasságból lezuhanván olyan súlyosan megsérült, hogy néhány napig eszméletlenül feküdt. Majd a gyógyszerészek és kirurgusok gyógykezelése révén lassan ismét eszméletére tért, ekkor viszont erőt vett rajta a *nostalgia*, veszekedett és panaszkodott, kiköpdöste az ételt és a felépüléséhez elengedhetetlenül fontos gyógyszereket. Jajgatva mindegyre csak azt kiáltozta: *Ich will heim, ich will heim!* ('Haza akarok menni, haza akarok menni!'), és a hozzá intézett kérdésekre is ugyanezt válaszolta. Az asszony szülei beleegyeztek, hogy a súlyos beteget hazaviszik, ahol is az mindenféle gyógyszeres kezelés nélkül felépült. Vannak további ismert példák is, melyekről ugyanígy beszámolhatnánk, ha nem volnék biztos benne, hogy a dolog szemléltetéséhez az eddig elmondottak is elégségesek.

## V. §.

Beszámolómból kiderül, hogy a kérdéses kór főleg az otthonuktól távol került fiatalokat és fiatal embereket támadja meg. Egész sor megfigyelésből az is megállapítható, hogy elsősorban olyanokat érint, akiket egyedüli gyermekként neveltek otthon, s akik később a nyilvánosság előtt is fellépnek és gyakran másokkal is összejárnak ugyan, de sem különösebb tekintélyük, sem felszabadult pajtási kapcsolataik nincsenek. Neveltetésük ezen sajátossága miatt van az, hogy - bár kiváló és jóra való emberek - nem tudnak közösséget vállalni másokkal, ha más népek közé küldik őket. Nem tudnak hozzászokni az idegen szokásokhoz és életmódhoz, képtelenek elfeledni az anyatej ízét. Ezenkívül fellépésükben félénkek, és egyetlen örömük, ha az édes hazát gondolatban felidézhetik.

Rosszul viselik az idegen levegőt, és mindezen zavartságuk közepette éjjel-nappal csak hazatérésükre tudnak gondolni. Minthogy azonban ez helyzetükben nem megvalósítható, lassanként a fent leírt lelkiállapotba kerülnek. Egyesek úgy vélik, hogy csak a helvétekre jellemző ez a betegség, közülük is különösen a berniekre és az azokhoz tartozó népekre. Hogy ez nem így van, láthatjuk az egyik, fent ismertetett példából, de egyéb más megfigyelésekből is. Mégsem vitatom, hogy éppen az ehhez a nemzethez tartozók körében gyakoribb, mint másutt. Más európai népeknél híres orvosok gyakorta figyelték meg betegek azon állapotát, melyben azok kizárólag a halál gondolatával foglalkoztak, és vagy folyamatosan súlyos betegségben szenvedtek, vagy pedig egyenesen életük végét várták. Ha ez a tünet valóban jellemzően a helvéteknél jelentkezik, úgy nem tudom, ezt az idegenben hiányolt reggeli leves, esetleg a hazai tej hiánya okozza-e, melyet az elkényelmesedett természet nem képes nélkülözni; vagy pedig az-e az oka, hogy ott az ember híján van az odahaza élvezett szabadságnak - esetleg bármi más dolog.

## VI. §.

Ami a beteg részt illeti, az nyilvánvalóan nem más, mint az, amely a hazája után vágyakozó léleknek alkalmat ad rá, hogy a test mozgási képességét lecsökkentsé. Ha a szellem testi dolgokon kívül semmi mást nem képes elképzelni, és ha az elképzelés által a test felé fordul és a testi tárgy képét szemléli, úgy fontolóra veszem, hogy az agynak azon táján keressük, amelyben a tárgyak ilyen képei a *spiritus animales* bizonyos mozgásai által idéződnek fel. Az agynak ezt a részét egyesek az „ovális központ”-nak nevezik; engedtessek meg nekem, hogy ehhez még hozzáfűzzem: a szóban forgó megbetegedésnél épp ez a legbelsőbb, számtalan olyan idegszálból álló agyterület sérül meg, melyeken a *spiritusok* folyamatosan undulálnak.

## VII. §.

Írjuk le mármost a *nostalgia* okait, melyek kézenfekvőbbek és közvetettek is lehetnek. Egyesével fogom sorra venni és esetleg egymásból levezetni őket. Jómagam legalábbis azt hiszem, hogy a *spiritus animalisok* a középagy rostjain áthaladó folyamatos vibrációt idéznek elő, melyeken - mégpedig impressziók formájában - a szülőföld eszméjének nyomait (*repraesentatio*) hagyják hátra. Úgy vélem, hogy ezek

a nyomok a sok emlékező gondolkodástól és morfondírozástól oly mélyé válnak, hogy a *spiritus animalis*ok maguktól is szakadatlanul ezeket követik, és arra sarkallják a lelket, hogy minden figyelmét a szülőföld gondolatára irányítsa. Ugyanezt figyelhetjük meg az álmok esetében: sokszor itt is olyan dolgok eszméi kerülnek felszínre, melyek mély benyomást tettek ránk, s amelyekkel ébren szembesülünk.

A *spiritus animalis*ok azonban, ha bizonyos utakat csak bizonyos erőfeszítés árán járnak be és azokat kevésbé szélesíthetik ki, könnyen lelnak új utakat a hátrahagyott, elmúlt dolgok kisebb ellenállása révén, mely őket az álom alatt megérintette. Így beidegződött mozgásokat végeznek és folyamatosan régmúlt eszméket irányítanak, ami azonban nem annyira alvás közben igaz rájuk: sokkal inkább úgy áll a dolog, hogy az ébren levő embert az általa gyakorta szemlélt tárgy ragadja meg, de csak addig, míg a *spiritus*ok nem kezdenek újból megszokott mozgásukba. Ugyanis ha a *spiritus*ok – egyetlen tárgyat tekintve – a léleknek a rendelkezésre álló erejét igénybe veszik, és gyakori átfutásukból kifolyólag megszokták, hogy ugyanazon utakon mozogjanak, kitágítják a pórusokat és csövecskéket, melyekben bizonyos tárgyak mozgásban tartják őket és ahol zárt csoportban jelennek meg.

Ott, ahol ez történik, a *spiritus*okat aligha mozdíthatja tovább egyéb más tárgy, és ha meg is kellene mozdítani őket, úgy a lélek, melyet teljességgel kitölt a szülőföld eszméje, csakis efelé irányul, és vagy egyáltalán nem, vagy csak elégtelenül, esetleg csupán mintegy mellékesen ügyel azon mozgásokra, melyeket más tárgyak idéznek elő. Így történik ez általában azok esetében, akik gondterhes gondolataikból elragadtatásba (*in ecstasin*) esnek, és kevésbé észlelik, hogy azokat, akik mellettük állnak, nem is látják, illetve azokat, akik hozzájuk beszélnek, nem hallják. Ha észlelési központjukat külső ingerek érik, úgy a lélek ezen mozgásokra csak kis mértékben figyel, minthogy nem odaillő dolgok kötik le.

### VIII. §.

A közvetett belső – igen sokrétű – okok magában a testben rejlenek. Ezek is a szülőföldre való visszatérés eszméjét sugalmazzák a léleknek. S ez a betegség, mely veszélyes és hosszan tartó, nem más, mint a *nostalgia*.

A legkönnyebben azok esnek bele, akikkel új helyükön rosszul bánnak vagy kényelmes szolgálatot hagytak hátra otthon, és minthogy folyamatosan otthonukra kell gondolniuk és hazavágyának, hatalmába keríti őket ez a kór. Igen fontos okokat vezethetünk le a megváltozott életvitelből is. A levegőváltozás is nagy hatással van a vér és a *spiritus*ok diszpozíciójára, emellett leginkább az idegen szokások és az újszerű életmód, de engedtessek meg, hogy ezekhez más előadódó különbségeket, bonyolult igazságtalanságokat és egyebeket is hozzáfűzzünk. Mert ha a fiatalok apáik szokásai mögé húzódva mereven saját szokásaikat követik, idegen vidékre kerülvén nem képesek megszokni az ottani idegen szokásokat és életvitelt. És bár legtöbbjük megpróbál alkalmazkodni a helyi erkölcsökhöz és ingerekhez, végül képtelennek bizonyulnak rá. Ehelyett még akkor is a kies szülőföld képét idézik fel, ha egyébként csak kisebb gondjuk vagy nézeteltérésük adódik, mígnem abbéli vágyuktól vezérelve, hogy hazatérjenek, a nevezett súlyos

következményekkel járó lelkiállapotba esnek – sőt, ha nem térhetnek haza, minde-  
nestül el is uralkodik rajtuk ez az érzés.

#### IX. §.

A *nostalgia* fenyegetésére utaló jelek szemmel láthatók abból az állapotból, amelybe a fiatalok kerülnek, így például ha gyakran leverten fel-alá járkálnak, ha a számukra idegen szokásoktól vagy bizonyos szórakozásoktól húzódoznak, ha természetüknél fogva hajlamosak a melankóliára, ha tréfákra, kisebb nézeteltérésekre vagy kelle-  
metlenségekre betegséggel reagálnak, ha vágyakoznak, ha csak a hazájuk nyújtotta  
örömöknek képesek örülni és ezeket idegen szokásokkal szemben előnyben része-  
sítik – a sort hosszan folytathatnánk.

Szinte biztosan *nostalgia*ba esnek azok, akik igazságtalanságot szenvednek el, majd pedig valamilyen betegség keríti hatalmába őket, mire bánatukban gondolatban mindegyre az otthoni levegőt lélegzik – minek következtében igen valószí-  
nű, hogy immár maga a szóban forgó betegség is küszöbön áll. A betegség jelent-  
kezésének a következő jelei vannak: mindenekelőtt a szüntelen búskomorság, zavaros  
álmok vagy tartós álmatlanság, a kizárólag a szülőföld körül keringő gondolatok,  
elerőtlenedés, holmi szóbeszédék és az előnytelen környezet okozta borús hangulat,  
félelemérzet, az egyenetlen szívverés, gyakori sóhajtozás, a szellem tompultsága  
(*stupiditas animi*), valamint a kizárólag a szülőföld eszméjére irányuló figyelem.  
Mindezen tünetek különféle betegségeket hoznak magukkal, és vagy megelőzik ma-  
gukat az érzelmeket, vagy pedig azok után lépnek fel. Végül megfigyelhető még a  
huzamosan tartó – illetve időnként alábbhagyó – lázas állapot, mely igen hosszú  
ideig fennállhat, ha nem teljesül a beteg azon vágya, hogy hazájába visszatérhessen.

#### X. §.

Nem különösebben nehéz megmagyaráznunk, hogyan és miként keletkeznek a  
*nostalgia* tünetei; bármennyire is legyen az összefüggésben korábbi betegségekkel, e  
helyt nem időzhetünk el azok okainak feltárásával is. Ellenben annak magyarázatára,  
amit még feladatunk kifejtteni, abból indulunk ki, hogy a *nostalgia* esetében igen erős  
a szülőföldre való visszatérésre irányuló akarat. A beteg minduntalan ezt a tárgyat  
idézi fel, mely végül olyan *spiritus animalis*okat szabadít fel, melyek mozgása tartó-  
san és egyenesen arra irányul, hogy a kérdéses tárgy eszméjét megjelenítse. Ebből  
következik, hogy a *spiritus*ok egyéb más tárgy feltűnésével szemben közömbösen  
viselkednek, és a lélek cselekvései az észlelési központban nem képesek kiváltani a  
fibrillák egy bizonyos rezgését. Ezért a *spiritus*ok az agyban túlságosan is le vannak  
kötve, és nem elégséges mennyiségben, illetve valódi életerő híján áramlanak az  
idegek még soha nem látott csövecskéin át egyéb más részek felé, így nem segíthetik  
azok természetes cselekvéseit.

A beteg érzéki kíváncsi stagnálnak, vagy ha étvágát kielégíti is, úgy az a  
felvett táplálék ellenére is gyomorbántalmakkal jár, mivel a *spiritus animalis*ok  
erejüket veszítették. Az ételeket a beteg kihányja, vagy tökéletlenül oldja fel, és  
emésztése rossz. A rosszul emésztett étel aztán a vérbe kerül, majd sűrűn folyékony

szérumot termel, melyből azonban csak kevés *spiritus* származik, a nyirok pedig tömöttebb lesz. Ha a *spiritus animalis*ok csekély mennyiségben mégis regenerálódnak, az agyban – a folyamatos szellemi erőfeszítés miatt – úgyszólván újra egy csapásra elhasználódnak, lassanként mind szabad akaratból, mind pedig örökletesen bekövetkező mozgásuk megbénul, és a betegen fásultság lesz úrrá. A vér keringése alábbhagy, maga a vér pedig – részecskéinek gyorsan bekövetkező működési elégtelensége miatt – erősebben esik össze, illetve koagulumok keletkeznek benne, a véredények kitágulnak és szorongás lép fel. Mindenekelőtt lassú láz jelentkezik, mely – a tapadós, nyers és savas szérum miatt – a mirigyek elzáródásaiért felelős. Végül a *spiritus*ok elhasználódnak és mozgásuk által elerőtlenednek, minek következtében a beteg még közelebb kerül a halálhoz – s mindezek csupán és kizárólag a képzetek hatására következnek be. Aki ezt nem hiheti, olvasson utána azoknál, akik a képzelet hatásairól írtak: különösen ajánlhatók e célra Henricus ab Heer kiváló megfigyelései.

#### XI. §.

Az elmondottakból könnyen kikövetkeztethető, hogy mi is ezen lelkiállapot prognózisa: ha jól megválasztott gyógymóddal kezelik, gyógyítható e kór; de gyógyíthatatlan és halálos, vagy legalábbis felettebb veszélyes, ha a körülmények nem engedik meg a beteg vágyainak kielégítését. A kísérintünetek gyakran felerősítik a veszélyt, különösen ha hosszan tartó, magas és rosszindulatú láz is fellép. Ha a beteg nem hajlandó vállalkozni a hazaútra, elhúzódó betegségre kell számítani, mely hosszú gyógyszeres kezeléssel gyógyítandó.

#### XII. §.

A kezelés során véleményem szerint két indikációt kell megkülönböztetnünk: tudniillik egyfelől a betegséget kiváltó képzeten (*imaginatio laesa*) kell segítenünk, másfelől pedig a tüneteket is enyhítenünk kell.

A betegséget kiváltó képzetről annyit mondhatunk, hogy ha az még nem súlyosodott el, ha a betegségnek épp csak kezdetén vagy kialakulásának stádiumában vagyunk, ha a beteg még erejénél van, nem lázas, és semmi feltűnő elváltozás nem áll fenn, leginkább úgy érhető el a gyógyulás, ha a megromlott gyomor érdekében a ballasztot a beleken át a testből kihajtjuk. Szinte teljesen mindegy, hogy a beteg fő kezelésére szolgáló gyógyszerként pilulát, szélfűt (*mercurialis*), por formájú orvosságot, avagy gyógyító hatású bort alkalmazunk-e. Ha ezen kívül rosszul is fennáll és a nyálkával teli gyomor ettől szenved, a hányás előidézésére célszerű antimont adnunk. Ha a beteg ezután még mindig vértolulásoknak tűnik, a nagy kari vénát kell megcsapolni.

A nosztalgia kezdeti szakaszában megjelenő és legyöngülésként érzékelhető tünetek megszüntetésére *Confecta Alkermesszel* vagy *Confecta Catechual* elegyített szíverősítő keveréket (*cardiaca mixtura*) kell rendelni, melyet a beteg csigaformájú edényből igyon. Ha a láz tartósan bizonyul, *cardiacával* kevert izzasztószereket kell beadni.

Ha a vér besűrűsödésére fennálló hajlamot nem lehet elég gyorsan megszüntetni, a beteg erre mellkasi szorító érzéssel és szívdobogással reagál. A nyugtalanságot és

folyamatos álmatlanságot vagy belsőleg alkalmazott, altató hatású emulziókkal, vagy külsőleg alkalmazott balzsammal, beléndek kivonattal (*Hyoscyamus niger*) vagy ópiummal kezelhetjük, ekkor egyszer az egész fejet, másszor pedig a halántékot és a koponyát dörzsöljük be.

Ha időszakos láz esete áll fenn, azt gyógyszerekkel kell csillapítani vagy megszüntetni.

Közben, mielőtt a betegnek az idegenben való tartózkodástól megcsappant életereje bizonyos fokig helyreállt és ő maga már alkalmas az útra, időről-időre gondolni kell a szülőföldre való visszatérésre is. A terápia részeként a beteg lehetőleg gyakran időzzön másokkal, hogy képzelete elszakadhasson makacs eszméjétől (*imaginatio*).

Ugyanis ezt és egyéb más dolgokat is azon fő cél érdekében kell elérnünk, hogy ha a hazatérés rögeszméjét (*phantasma*) nem lehet megszüntetni, akkor a beteget a lehető leghamarabb visszajuttassuk otthonába. Még akkor is, ha gyöngye és erőtlen – ez esetben utazókocsin vagy hordágyon, illetve amely alkalmas eszköz ezenkívül épp rendelkezésre áll.

Mostanáig tudniillik a legtöbb esetben az derült ki, hogy egyfelől mindazok, akiket ily módon hazaküldtek, vagy már útközben, vagy pedig közvetlenül hazaérkezésüket követően újfent erőre kaptak; másrészt viszont azok, akiknek nem állt módjukban a hazatérés, lassanként felélték *spiritusukat* és elhaláloztak, megint mások delíriumba estek, és végül még ép eszüket is elvesztették.

Még régebben hallhattam egy párizsi kereskedő beszámolóját: Ennek volt egy helvét szolgája, aki egyik napról a másikra melankolikus és bánatos lett – étvágytalan volt, munkáját kedvetlenül végezte, majd végül nyomatékos kéréssel elbocsátásáért folyamodott alkalmazójához, amit pedig korábban semmiképpen nem kívánt. A kereskedő nyomban beleegyezését is adta, mire a szolgát – akinek gondolatai már jó pár napja e gondja körül forogtak – az örömtől mintha kicserélték volna. És bár végül mégiscsak Párizsban maradt, soha többé nem került újra ilyen lelkiállapotba.

Sára Balázs fordítása

Petar Bojanić

## HONVÁGY ÉS NOSZTALGIA

A HÁBORÚBÓL VALÓ KILÉPÉS MINT ÖRÖK VISSZATÉRÉS A HÁBORÚBA<sup>1</sup>

*Ich will heim, ich will heim.*

1688. június 22-én a Baseli Egyetemen Orvostudományi Karán Johannes Hofer megvédte *Nostalgia oder Heimwehe* című disszertációját. A dolgozat 4. paragrafusában leírja egy súlyos sérülést szenvedett Basel környéki parasztlány agóniáját. Miután lezuhant a magasból, a lány napokon át mozdulatlanul, eszméletlenül fekszik, majd egy rögtönzött ispotályban orvosságokat kap, és sebészeti beavatkozáson esik át; lassan magához tér. Amikor feleszmél és megpillantja maga körül az ismeretlen asszonyokat, akik szünet nélkül gondoskodtak róla, egyszeriben elfogja a nosztalgia (*Nostalgia statim correpta*), mondja Hofer, nem hajlandó ételt venni magához, és minden kérdésre ugyanazt válaszolja: „Haza akarok menni, haza akarok menni”. A szülei engedélyezik, hogy teljesen legyöngülten hazatérjen (*Tandem ergo a parentibus licet maxime imbecillis domum est delata*),<sup>2</sup> otthon, minden orvosság nélkül, hirtelen megjavult az állapota. Hofer még egy esetről beszámol ugyanebben a paragrafusban: egy gazdag családból való fiú Baselbe kerül egyetemre, ahol súlyosan megbetegszik, ám amikor sürgősen hazarendelik, állapota hirtelen megjavul. Hofer a két eset nyomán egy teljesen új, különös betegség megjelenéséről ad hírt, amellyel azt is meg tudja magyarázni, hogy miért betegszenek meg tömegesen a svájci zsoldos katonák.

Mit mondok, amikor azt mondom, hogy „haza akarok menni”?

Kezdő lépésként, avagy még a kezdet előtt, egy valódi nosztalgia-tan (*die Heimweh-Lehre*<sup>3</sup>) preambulmaként, íme két magyarázat vagy indoklás, amely talán megvédi ennek a szövegnek – mely voltaképpen bevezetés a hazatérés, a magunkra találás, az anyához való visszatérés csodálatos szimulációiba – a kereteit. E „tan” címe és alcíme arra utal, hogy a nosztalgia a melankólia rokona, avagy egy fajtája, összefügg a heves hazaszeretettel, a honvággyal,<sup>4</sup> ezért a nosztalgia a háború megszakításának, egyúttal azonban az újabb erőszaknak és az újabb háborúnak a feltétele.

<sup>1</sup> A szöveg lelőhelye: Petar Bojanić: *Sila i oblici rata. Heroj, Mesija, revolucionar, nostalgičar, gusar*. Sremski Karlovci – Novi Sad, 2012. 209–227.

<sup>2</sup> Johannes Hofer: *Dissertatio Medica De Nostalgia, Oder Heimwehe*, Basel, 1688. 8. – Carolyn Kiser Ansprach angol fordítása: *Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, 1688. Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, 2. 1934. 376–391.

<sup>3</sup> Fritz Ernst: *Vom Heimweh*. Zürich, 1949. 57.

<sup>4</sup> „Si cui verò magis arrideat Nostomanias aut Filopatridomanias appellatio, perturbatum animum ob

1. A „nosztalgia” szóval Hofer elsőként nevez meg valamit, amit bizonyára őelőtte is, régtől fogva ismertek, és különböző eseteket felsorolva megpróbálja bebizonyítani egy betegség létezését, mindjárt rámutatván a gyógyító terápiákra is. A svájci orvos erőfeszítése csupán a kezdete a jelenség rekonstruálására tett kísérletek hosszú történetének. Kulcsfontosságú, hogy a „nosztalgia” diagnózisához kutatás vezet el, illetve a pácienssel folytatott „talking cure” (gyakran egészen véletlenül fény derül arra, hogy amikor a terapeuta vagy a páciens kimondják az „otthon”, „gyerekkor”, „szülőföld” szavakat, a páciens „állapota” menten megváltozik, azaz a terápia abból áll, hogy előcsalogatják a páciens múltját, akinek a „visszaemlékezése” azonos a didaktikus formában történő „gyógyítás” folyamatával és idejével). Szintúgy érdekes, hogy a betegséget akkor „fedezik fel”, amikor fönnáll még valamilyen baj (a lány lezuhanása és súlyos sérülése, mentálisan megerőltető tanulmányok idegenben vagy a katonák roppant fizikai erőfeszítése stb.), s ez hátrálásra, regresszióra vagy retardálásra késztet, előhívja a hazatérés vagy a visszatérés vágyát („önmagához”, „haza”, „az övé(i)hez”, az „azelőttbe”, az anyához, a „melegbe”, „befelé”, „a bensőbe”, az „anyaméhbe”...) és általános bizonytalanságot, labilitást idéz elő, a biztos talaj elvesztésével fenyeget. Így aztán a „nosztalgia”, mivel hátráló mozgást, visszakozást követel, fölserkenteti az erőt, az önmagunkkal szembeni erőszakot, sőt a másikkal/másokkal szembeni erőszakot is. Ez a betegség, mely paradox módon egyesíti a katonákat és a lányokat, a bezártakat és a kizártakat, a kivetetteket és bevetetteket, a békéseket és a háborgókat (a „betegséget” Svájcban több nyelv, határ és régió metszéspontjai között figyelték meg), gyakran kibogozhatatlanul összefonódó akadályok létezését előfeltételezi, és magával vonja, hogy valaki másnak kell megoldást vagy feloldást találnia, „elhárítania” az akadályokat vagy „felszabadítania” az utat. Ez a betegség (ma a „betegséget” „érzelemmé” vagy „hangulattá” degradálták) tulajdonképpen egy olyan csendes és passzív ellenállásnak a kifejeződése, mely engedetlenség és vakság formájában nyilvánul meg, avagy mint a tekintély el-nem-fogadása. Ez lehet szülői tekintély, hiszen ők „küldik el a lányukat dolgozni”, utána pedig tőlük függ, hogy a lány hazatérhet-e az idegenből; lehet a haza tekintélye, „az egyének felett rendelkező hatalom, amit az állam vagy pseudo-állam hadserege gyakorol”, engedélyezvén vagy megtagadván a katonaköteles férfi hazatérését. Mint egy magasabb vagy hatalmasabb instanciával vagy egy magasabb erővel szemben tanúsított ellenállás, a nosztalgia „állítólagos” betegséggé válik, melynek funkciója a háború (kötelességek, munka, szolgálat, fegyelem, közösség) elkerülése/megkerülése, miközben ennek az állítólagos betegségnek a terápiái esetleg csak szimulálják, s ezzel voltaképpen igazolják ennek a betegségnek a létezését. Elegendő – bizonygatják különböző kuruzslók Hofertől Freudig –, ha a páciens csupán elgondolja vagy kimondja, hogy haza akar menni, és máris jobban lesz. Úgyszintén elegendő a betegség tettetése vagy szimulálása ahhoz, hogy az autoritás

---

*impeditum in Patriam à qualicunq̄ue causa reditum denotans, per me omnino licebit*. Johannes Hofer  
- idézi: Ernst 1949. i. m. 62

megadja „az engedélyt a hazatéréshez”. Elegendő írni, szakadatlanul írni ahhoz, hogy visszatérjünk és megérkezzünk.

2. Mégis, vajon miért a „haza akarok menni” avagy „magamra akarok találni” (*Ich will heim*) kijelentésekben jut kifejezésre ennek az állítólagos betegségnek („betegségnek”) a konstrukciója vagy a szimptomája? Miért feltételezi a nosztalgia a maga-magunkhoz/mie(i)nkhez forduló beszéd regiszterét, mely szükségképp „belőlünk”, az „énünkéből” szól, az ovidiusi panaszkodást ismétli, mely másoknak lamentál mirólunk, az egyenes vagy az állítólagos, idézőjelek közé tett beszédből fakad, és miért bukkan fel benne a hazatérés vágya? Még egyszer:

„Mit mondok, amikor azt mondom, hogy »haza akarok menni«?”

Szeretném azonnal felhívni a figyelmet a nosztalgia (vagy a nosztalgia-járvány<sup>5</sup>) „paradoxonának” különböző formáira, harcias természetére és meg szeretném magyarázni, hogy milyen kapcsolatban áll a „frikciók” szóval, amit kurziválok, és többes számban használok. Clausewitz volt az első, aki ezt a szót fogalommal „emelte”, és mindig egyes számban használta. Német nyelven a szó nőnemű és súrlódást jelent. Clausewitz számára a nosztalgia (*mal du pays*, ahogy Vladimir Jankélévitch<sup>6</sup> írja) súrlódásokhoz vezető elem, mely zavarólag hat a hadicselekményre, dezertálásra hív fel, megszakítja a háborút és békét hoz. És fordítva: a hazatérés egyúttal visszatérés az új háborúba. A hazatérések történetei Homérosztól, Vergiliustól és Dantétól kezdve magukba foglalnak bizonyos erőszakot is (Odüsszeusz útban hazafelé szakadatlanul ravaszkodott, csalt és gyilkolt; Aeneis az erőszaktól menekült, ám ez nem akadályozta meg abban, hogy hasonlóan cselekedjen), miközben az otthonmaradás, a vidéken, a szülőföldön időzés könnyen átbillent bennünket az oltalom és a biztonság különböző vízióiba, azaz arra készlet, hogy újabb őrt állítsunk a házunk elé, alávéssük magunkat a szuverén és/vagy az úr védelmének.

A nosztalgia „paradoxona” – amikor paradoxont mondok, arra gondolok, hogy a nosztalgia körül mindig ólálkodik valami kényszerítő stratégia (vajon nem sajátja-e ez minden csomó, enigma vagy apória természetének?) – könnyen kimutatható Andrej Tarkovszkijnál.<sup>7</sup> Néhány szempont: filmjének címébe beékeli a „h” betűt (*Nostalghia*), hogy az olasz néző ne olvashassa úgy, mintha az anyanyelvén lenne; a film teljesen „át van áztatva”, szakadatlanul csurog benne a víz (valahol mindig

<sup>5</sup> A görög nyelvben az epidémia szó (*epidemosz*) a görög embernek a hazájához való tartozását, vagyis az odatartozás tudatát jelöli, az ellentéte pedig az apodémia (*a-podemosz*), mely a szülőföldtől való távollét okozta szenvedést írja le.

<sup>6</sup> Vladimir Jankélévitch: *L'irréversible et la nostalgie*. Paris, 1974. 276. Jankélévitch írása a nosztalgiáról a hatodik fejezetben található, 276–313.

<sup>7</sup> „Az orosz honvágyról szerettem volna filmet csinálni – arról a különleges lelkiállapotról, ami megszállja az oroszokat, amikor távol vannak a szülőföldjüktől. Azt szerettem volna, ha a film arról szól, hogy milyen sorsformáló kapcsolat fűzi az oroszokat nemzeti gyökereikhez, múltjukhoz, kultúrájukhoz, szülőföldjükhöz, családjukhoz és barátaikhoz”. Andrei Tarkovsky: *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*. London, 1989. 202.

összegyűlik, elfolyik és visszafolyik); Andrej dialógusai olaszul folynak, belső monológiai viszont oroszul. A film tizenötödik és tizenhetedik perce között Andrej erősködik, hogy a költészetet, akárcsak a zenét, lehetetlen lefordítani, azaz hogy senkinek (ez esetben az olasz nőnek) fogalma sincs Oroszországról. Amikor a tolmácsnője, Eugenia azzal kívánja tompítani e szavak életét, hogy Tarkovszkij orosz költő fordítója egy neves olasz költő, és a fordítás elengedhetetlen ahhoz, hogy az emberek megismerjék egymást, Andrej először cinikusan kijelenti, hogy mi, „szegény” oroszok nem vagyunk képesek megérteni Dantét, Petrarcat és Machiavellit, majd elárulja, hogy ő hogyan képzei egymás megismerését, megadja a közösségi élet maximalista receptjét:

„Meg kell semmisíteni a határokat (*distruggere le frontiere*), meg kell szüntetni az államhatárokat (*dello stato*).”

Vajon rögtön el kell-e felejteni az idézett mondatot („határok”, többes számban, az „állam” egyes számban; a „megsemmisítés” meglepően goromba szó), azzal, hogy szeszélyes és semmivel sincs alátámasztva? Hogyan lehet összefűzni és fönttartani a két állítást – hogy van bennem valami (például valami „orosz”) ami teljesen a „sajátom” és mások semmit sem érhetnek belőle, valamint hogy él egy követelmény, mely szerint a határoknak és az államoknak el kell tűnniük? Lenne-e közös nyelvünk, vajon akkor is együtt lennénk-e, ha nem volna állam (egyes számban)? És vajon akkor eltűnne-e az egyéni emlékezet, s vele a honvágy is? Avagy a honvágyat, pont fordítva, a visszatérés akadályoztatása kelti fel (például megszöktem, és nincsenek papírjaim, hogy újra visszatérjek)? Vajon ahhoz, hogy megérkezem, útközben minden akadályt meg kell semmisítenem? A filmbeli dialógus zavarát azzal lehetne feloldani, ha áttekintenénk a nosztalgiaőről és a honvágyról szóló diskurzusok konstruálásának történetét. Homérosztól és Rousseau-tól Jaspersig és Heideggerig vagy Freudig talán világosan elkülöníthető néhány olyan pillanat, amely meghatározza a nosztalgia alakzatát. Íme néhány:

a) A *nostalgia* (miként az allergia, a homeopátia stb.) kitalált görög szó, egy nagy etimológiai konstrukció (a *das Heim-weh* szintén újabb német szó), melyet Hofer alakít ki a 17. század végén írt disszertációjában, szembeállítva a *Maladie du Pays* francia színtagmával. Hofer, és nem csak Hofer, az Alpokban él, az olasz, a német és a francia nyelv közepette, a disszertációját latinul írja és görögül „konstruálja” meg a betegséget: a *nostos* annyi mint *Reditum in Patriam* (az 1779-es német fordításban *Rückkehr ins Vaterland*), míg az *algios* latinul *dolorem aut tristitiam* (*Schmerz oder Betrübniß*) vagyis a *weh* a *das Heim-weh*<sup>8</sup> szóban. A

<sup>8</sup> Ernst 1949. i. m. 62–63. A nosztalgia és a német *Heimweh* szó legprecízebb etimológiai feldolgozása Klaus Brunnert művében található: *Nostalgie in der Geschichte der Medizin*. Düsseldorf, 1984. 29–43. A bevezetésben Brunnert elmondja, hogy Hofer előtt még két nyom utal arra, hogy a nosztalgia betegséggént vagy beteges jelenséggént ismerték föl: a harmincéves háborúban, a spanyol hadseregben

„haza”, a „hazatérés” és a „fájdalom” a nosztalgia, illetve a honvágy három első és alapvető összetevője.

b) A nosztalgia először betegség, majd érzelem,<sup>9</sup> később Jaspers számára lelki-állapot vagy hangulat (*Heimatwehverstimmung*), végül pedig nyelvi vagy diszkurzív termék (*Diskurs-Produkt*).<sup>10</sup> A nosztalgia először a hazára vagy a szülőföldre vonatkozik és honvágyat jelent (a *Pothopatridalgia* és *Filopatridomania* Zwinger és Hofer<sup>11</sup> szóalkotásai), hamarosan pedig a hazatérés utáni sóvárgást jelöli (*Ich will heim*; „Haza akarok menni”), a szülők, a szeretteink, a gyermekkor stb. utáni vágyakozást. Végül Freud prenatális szeparációról beszél... Az, hogy a női nemi szervben (*das weibliche Organ*) van valami *unheimlich*, a „neurotikusok” számára kitarja az őshaza (*alte Heimat*) kapuját; oda akar eljutni az egész emberi nem. *Liebe ist Heimweh*,<sup>12</sup> idézi Freud ugyanebben a részben a tudattalan természetét megfejtő közmondást, ami az *Unheimlich*-hal<sup>13</sup> való találkozás természetére is rávilágít.

c) Ebben a betegségben először azok a svájciak szenvednek, akik Franciaországban vagy más hadseregben szolgálnak (háborúznak). Később, egészen a 19. század végéig (Jaspers disszertációja a nosztalgia kutatásának utolsó nagy szisztematikus kísérlete, mely a jelenséget a bűncselekmény és az erőszak kontextusában vizsgálja)<sup>14</sup> olyan kislányok a példának felhozott páciensek, akiket a szülők inter-

---

1634-1644 között hat katonáról megállapították, hogy *el mal de corazón*-ban vagy *estar roto*-ban szenvednek, a *Heimweh* szót pedig Ludwig Pfyffer von Altshofen használja először 1569-ben.

<sup>9</sup> Rudolf Bernet: *Heimweh und Nostalgie. Utopie. Heimat.* Hrsg. von Martin Heinze, Dirk Quadflieg, Martin Bührig. Berlin, 2006. 87.

<sup>10</sup> Simon Bunke: *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit.* Freiburg - Berlin - Wien, 2009.

<sup>11</sup> Hofer, a *De Hydrope uteri* (A magzatvíz) című dolgozat szerzője a *filia*, *patria* és a *mania* szavakból alkotja meg az új szóösszetételt, Zwinger pedig 1710-ben más címmel nyomtatja újra Hofer disszertációját: *De Pothopatridalgia, vom Heimwehe, és a nostalgia* szót szisztematikusán a *pothopatridalgia*ra (*potos*, *patris*, *algos*) cseréli. *Nostalgia. Storia di un sentimento.* A cura di Antonio Prete. Milano, 1992. 60.

<sup>12</sup> Sigmund Freud: *L'Inquietante étrangeté et autres textes = Das Unheimliche und andere Texte.* Trad. de l'allemand par Fernand Combon. Paris, 2001. 112-113.

<sup>13</sup> Freud e lefordíthatatlan szó schellingi magyarázatát részesíti előnyben: „ezzel a szóval azt nevezük meg, aminek titokban, rejtettségben (*im Verborgenen*) kellett volna maradnia [...] de mégis felbukkant (*hervorgetreten*)”. Freud 2001. i. m. 46-47. Ld. még: Jean-Christophe Goddard: Schelling ou Fichte. L'être comme angoisse au l'être comme bonheur. *Le Bonheur.* Sous la direction Alexander Schnell. Paris, 2006. 37-55.

<sup>14</sup> Karl Jaspers: *Heimweh und Verbrechen.* Diss. Med. (1909) - közölve: Uő.: *Gesammelte Schriften zur Psychopathologie.* Berlin - Göttingen - Heidelberg, 1963. 1-84. Disszertációjában Jaspers húsz súlyos bűncselekményt elemez, amelyek alapvetően abból fakadtak, hogy az illető véget akart vetni száműzetésének és ki akarta kényszeríteni a hazatérést a szülői házba.

nátusban helyeztek el, szolgálni küldték őket, vagy nevelőnőnek adták idegen házakhoz. Ezek a lányok képesek megőlni a rájuk bízott gyereket vagy felgyújtani a házat, ahol szolgálnak, pusztán azért, hogy végre hazaküldjék őket.

d) A zene vagy különböző hazafias dalok nagy nosztalgiajáványokat indítanak el a katonák közt, mint erről a katonaoorvosok és a tábornokok tanúskodnak. Jean-Baptiste Du Bos 1719-ben arról számol be, hogy alig három hónap alatt több mint hatezer ember halt meg egy városban. Rousseau 1763. január 20-án a Charles-François-Frédéricnek írt levelében említést tesz a *ranz-des-vaches* dalról és a *Hemvének* nevezett betegségről, amit előidéz.<sup>15</sup> Voltak hercegek és parancsnokok, akik halálra ítélték azokat, akik ezt a dalt énekelték.

e) „A nosztalgia a melankólia egy formája, amit az a rossz közérzet (*ennui*) hív elő, amikor olyan idegenekkel kell együtt lennünk, akit nem kedvelnek bennünket”, írja Albrecht von Haller 1777-ben a *Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers*-ben. „Azt hiszem, felfedeztem, hogy a nosztalgia egyik oka Svájc politikai berendezésében rejlik. Ide kevés idegen érkezik és szinte senkinek sem sikerül letelepednie, mert az itt-tartózkodási jog (*le droit d’y vivre*) a származáshoz és a vérhez kötődik. [...] az ugyanabból a helységből való családok (az Alpokban) egymás közt házasodnak, szinte egyáltalán nincs vérkeveredés”.<sup>16</sup> A nosztalgia és a melankólia magától értetődő, de alaposan soha ki nem fejtett kapcsolatát általában egy „harmadik” elemmel szokták magyarázni, amely a melankóliára és a nosztalgiára egyaránt jellemző: „gyász a szeretett személy vagy valamely absztrakció – mint amilyen a haza, a szabadság – elvesztése miatt” (Freud)<sup>17</sup>, „tárgyvesztés” (Agamben),<sup>18</sup> „valami másnak a tudata, a távolság tudata (*conscience d’un ailleurs*), a most és az elmúlt, a múlt és a jövő közötti kontraszt tudata” (Jankélévitch),<sup>19</sup> hipochondria és hisztéria („a fiatal emberek hisztérikus állapotának leggyakoribb tünetei a melankólia és a nosztalgia”).<sup>20</sup>

f) Az egyetlen orvosság erre a betegségre a hazatérés a szülőföldre. A 18-19. századból származó különböző esetek arra utalnak, hogy már a hazatérés gondolata

<sup>15</sup> Jean-Jacques Rousseau – Lettre à Charles-François-Frédéric de Montmorency-Luxembourg, maréchal-duc de Luxembourg. *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. XV. Ed. by Ralph Alexander Leigh. Oxfordshire, 1972. 52.: no 2440.

<sup>16</sup> „Láttam néhányszor ezt a nyavalyát, és meglehetősen bizonyossággal beszélhetek róla. Ezt a melankóliát az a szörnyű vágy okozza, hogy az ember ismét lássa a szüleit”. Ernst 1949. i. m. 116–117.

<sup>17</sup> Sigmund Freud: Gyász és melankólia *Sigmund Freud művei*. VI. *Ösztönök és ösztönsorsok*. *Metapszichológiai írások*. Budapest, 1997. 129–143. (Berényi Gábor fordítása).

<sup>18</sup> Giorgio Agamben: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino, 2006. 1. és 2. fejezet.

<sup>19</sup> Jankélévitch 1974. i. m. 280–281.

<sup>20</sup> Egy orvosi jelentésről van szó, mely az annapolisi Tengerészeti Akadémia első éves növendékeinek állapotáról számol be. Ld.: Bunke 2009. i. m. 240.

(vagy a hazaindulás) is elég ahhoz, hogy javuljon a páciens hangulata vagy hogy meggyógyuljon.<sup>21</sup>

g) A nosztalgia története az „esetek” és a beszámolók, valamint a vallomások története. Az *Antropológia* 30 §-ban Kant elmondja, hogy egy tapasztalt tábornok mesélt neki a svájciak nosztalgiájáról. Amikor aztán visszatérnek a jobbára szegény szülőföldjükre, ott mégsem lelik fel soha gyermekkoruk idejét.

h) A nosztalgia tiszta fikció (*Nostalgie feinte* – *nostalgia simulata*<sup>22</sup>), ahogy Meyserey, illetve de Sauvages állítják 1763-ban, vagy később Starobinski; csupán tünete egy egész más betegség főnnállásának. A nosztalgiát a férfiak azért szimulálják, hogy elkerüljék a katonai szolgálatot, és „fertőző”, mert a nyelven (diskurzusokon, vitákon, elbeszéléseken, szavakon) keresztül terjed.<sup>23</sup>

A két utóbbi példát, melyek a nosztalgia alakzatának hosszú történetét konstruálják, az összes többi előtt kell elgondolni, de mindig mind a kettőt egyszerre, azok után, hogy Andrej (Tarkovszkij) kimondja: „Senki sem ért meg (bennünket)”, illetve: „Meg kell semmisíteni a határokat.” A nosztalgikus protokollokban van valami művi és patetikus, valami „képmutató”. És mégsem elegendő, ha a nosztalgiát a képzelőerő teljesítményeként egyszerűen áttesszük az irodalomba vagy a pusztá fantazmák mezejére. Kant megkísérelte megszabadítani a nosztalgiát a térbeli dimenziójától, gazdaságilag definiálni és a szegényeknek tulajdonítani, teljesen eltávolítva a hazától (a hazatérés a szülőföldre halálba visz – *Qui Patriam quarit, Mortem invenit*<sup>24</sup>, ellenben a haza az, ahol jó lenni [*patria ubi bene*]; Kant ily módon szembezáll a tizenkilencedik századi eszmével a

<sup>21</sup> „Nem volt nehéz felfedezni a kétségbeesés okát. Felfedezni, mondom, mert az ebben szenvedő betegekben szinte lehetetlen volt kicsikarni a beismerést, egyikük sem akarta bevallani, hogy mit élt át. Úgyszólván szégyelltek beszélni a fájdalomról, amit éreztek, noha leleplezte őket az öröm, ami akkor villant fel a szemükben, amikor felmerült a megígért eltávozás”. Denis Guerbois katonai sebész jelentéséből, aki a nosztalgiáról szóló első francia nyelvű disszertáció szerzője, amit 1803-ban védett meg Párizsban. Idézi: André Bolzinger: *Il y a deux cents ans, première thèse parisienne sur la nostalgie. L'évolution psychiatrique*, 68. 2003. 101.

<sup>22</sup> Bunke 2009. i. m. 116–117. François Boissier de Sauvage háromféle nosztalgiát különböztet meg: az egyszerűt (*simple*), ami a katonák közt gyakori és háttérbe lehet szorítani, ha a katonákat folyton szórakoztatják és beszélnek hozzájuk, vagy ha néha megkapják azt, amit kérnek; az összetettet (*compliquée*), amit nem gyógyít semmi orvosság, de ha a katonák valóban dezertálnak vagy hazamennek, kigyógyulnak belőle; és a hamisat (*feinte*), amit a szolgálat elkerülése végett szimulálnak a katonák, vagy képzelik be maguknak. Ernst 1949. i. m. 96–100.

<sup>23</sup> Starobinski két híres szövege próbálja felmutatni a nosztalgia fiktív struktúráját. Jean Starobinski: *The Idea of Nostalgia. Diogenes*, 14. 1966. 81–103. és Uő.: *Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée. Cliniques méditerranéennes*, 2003, 1. no 67. 191–202.

<sup>24</sup> A nosztalgia mostanáig olvasható legrészletesebb elemzésében Simon Bunke értelmezi Bernardino Ramacini 1700-ból származó, erre vonatkozó álláspontját. Ld.: Bunke 2009. i. m. 89–135.

szorgalmas, pénzéhes európai polgárról, aki más kontinensen dolgozik és alig várja, hogy hazatérjen a szülőföldjére),<sup>25</sup> ám ez a kísérlet fatálisan degradálódott Martin Heideggernél és különböző tanítványainál, valamint azáltal, hogy a hermeneutika oly nagy hatással volt a régi szövegek újraolvasására. Nem csak arról van szó, hogy Heidegger mindent a rejtett nosztalgiára redukált (*verborgene Heimweh*), vagy arról, hogy a *Heimweht* ismét szigorúan a *Heimathoz* kötötte (a földhöz, az otthonhoz vagy a gyökerekhez), hanem arról, ahogy hangsúlyozta a „közelség” és a „önmagasság” jelentőségét, és hisztérikusan ismételte Humboldt soha nem dekonstruált eszméjét a nyelv (*Sprache*) és a haza (*Heimat*) szétválaszthatatlanságáról. Úgy látom, hogy Humboldt híres mondása az 1827-ben Charlottéhez írt levélből: „*Die wahre Heimath ist eigentlich die Sprache*”,<sup>26</sup> melyet százszor variáltak és ismételtek Hannah Arendtől Derridáig vagy Gadamerig, nagyon szépen folytatódik abban a beszédben, amit Heidegger a szülővárosa, Messkirch 700. évfordulóján mondott: „*Unsere Sprache nennt den Zug zur Heimat das Heimweh*”.<sup>27</sup> A nyelv erejében, a *mi* nyelvünk erejében, hogy a „honvágy” szóval a *mi* legsajátabb vonzalmunkat jelölje (a *Zug* rántás, hirtelen, erős, váratlan rántás), észre kell vennünk azt a szenvedélyt, amellyel Andrej egyszerre zár ki más nyelveket és védelmezi a saját benső orosz nyelvét. Ez ugyanaz az erő, mint amelyek a határok megsemmisítésére hív fel.

Szeretnék amellet érvelni és nem tágítani attól, hogy Heideggernek ez a „visszatérése” az Alpokból az Alpokba, a Schwarzwaldba (a „Heimkunft” című versben, amelyet Heidegger részletesen elemez, Hölderlin, a magántanár, 1801-ben Svájcban tér vissza a szülőföldjére), mindig implikálja a haza jelképeit, majd az uniformisait is, azaz hogy a nosztalgia megújítja a rossz közérzetet és a háborús bizonytalanságot. Ezenkívül az az érzésem, hogy Heideggernek a *Heimatról* szóló beszédében előforduló néhány fontos fordulata továbbra is a nosztalgia regiszterében marad, és erőszakot termel vagy erőszakot von magával. Ugyanis Heidegger vagy Andrej a nyelv lefordíthatatlanságát és a „privát nyelvet”, az ápolit dialektust és a szólásmondások erejét (tehát a szülőföldet) forszírozzák, ami összhangban van a másik „megismételhetlenségéről” szóló különféle elméletekkel, azaz az idegen elméletével Lyotard-nál, Lévinasnál vagy Deleuze-nél. Amikor Deleuze rámutat arra, hogy a saját nyelvében egyetlen író sem érzi magát otthon, hogy az író számára minden nyelv, az anyanyelve is, teljesen idegen, akkor paradox módon megismétli Heidegger és Andrej álláspontját is, miszerint van bennünk valami, ami kizárólag a „miénk” (lefordíthatatlan, megismételhetetlen, oszthatatlan, amit mások nem értenek, nem kommunikálható és leképezhetetlen).

<sup>25</sup> Philippe Pinel: *Encyclopédie Méthodique. Médecine*. Paris, 1821. – Ld.: *Nostalgia. Storia di un sentimento*. A cura di Antonio Prete. Milano, 1992. 70.

<sup>26</sup> Wilhelm von Humboldt – Brief an Charlotte vom 21. August 1827. *Briefe vom Humboldt an eine Freundin*. I. Leipzig, 1847. 322.

<sup>27</sup> Martin Heidegger: 700 Jahre Messkirch. *Martin Heidegger Gesamtausgabe 16. Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges 1910–1976*. Hrsg. von Hermann Heidegger. Frankfurt am Main, 2000. 578.

Idegennek lenni vagy másíknak lenni – ez implikálja a szülőföld meglétét (például Izraelét Lévinasnál, vagy egy saját imaginárius territórium létezését, mely kívül esik az állam területén) – még akkor is, ha kijelentjük, hogy az otthon ideje örökre a múlté (Adorno, *Minima Moralia*, 1944. § 18). Akárcsak a „Senki sem ért engem (bennünket)” (ez az állítás implikálja a „haza akarok menni” mondatot is), levezethetetlen különbséget és idegeneket állít elő, pontosabban amiként az idegen szükségképp idegeneket teremt maga körül, úgy a „meg kell semmisíteni a határokat” (ami szintén magában foglalhatja a „haza akarok menni” mondatot, röviden, hogy „semmi se akadályozzon a hazatérésben”) azt implikálja, hogy a világnak egy nagy otthonnak kell lennie, nekünk pedig mindig magunk közt kell lennünk, otthonosan. A filozófusok és a tanult emberek (az úgynevezett értelmiségiek) feladata – ez mindig utasítás és megelőlegezett végkövetkeztetés –, hogy otthonná tegyék a világot, mivel „a filozófia tulajdonképpen nosztalgia, sóvárgás, hogy mindenütt otthon legyünk” (*Die Philosophie ist eigentlich Heimweh, ein Trieb, überall zu Hause zu sein.*) (Heidegger elemzi Novalisnak ezt a mondását a § 2-ben, az 1929/1930. évi téli szemeszter kezdetén.)<sup>28</sup>

Az az érzésem, hogy ha a filozófia a jövőben meg akarna és meg tudna szabadulni az ilyen monstruózus konstrukcióktól – hogy ismét az otthonok között és az utcán találjon rá saját terére –, akkor nem elég csupán követni és újraaktualizálni Kant kijózanító nézeteit a valódi filozofálásról, mely megvéd bennünket az ész betegségeitől, a más világok utáni sóvárgástól (*Sehnsucht*), akárcsak a nosztalgiától (*Heimweh*).<sup>29</sup> Az is szükséges, hogy a filozófia intézménye szakadatlanul fölfedezze és beismerje explicit és implicit felelősségét a történelem során megesett háborúk és a különféle formákban gyakorolt erőszak iránt.

Miért van tehát szükségem Clausewitz „súrlódására” (*Friktion*) ahhoz, hogy leírjam a nosztalgia működését? A *Friktion* szót Clausewitz a jövődő feleségéhez írt levelében használja (1806. szeptember 29.). Ebben a porosz hadseregben előállt parancsnoklási problémákról beszél, ami az egyik vezérkari főnököt, Scharnhorstot sújtotta, akit Clausewitz mint a letehetségesebbet kiemel a többiek közül. A vezérkari főnök, mondja Clausewitz, teljesen lebénult és passzívvá vált a más vagy másmilyen vélemények frikciója miatt. Scharnhorst nem tud ellenállni a frikciónak,

<sup>28</sup> Martin Heidegger *Gesamtausgabe* 29/30. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt–Endlichkeit–Einsamkeit.* (Wintersemester 1929/30). Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main, 1983. 7–10. § 2b: „Das Heimweh als die Grundstimmung des Philosophierens und die Frage nach Welt, Endlichkeit, Vereinzelung”. Novalis e „mondásának” értelmezéseit és transzformációit mindenképp követni kellene Lukácsnál, *A regény elméletében*, valamint Adornónál és Horkheimernél *A felvilágosodás dialektikájában*.

<sup>29</sup> „Der Kritik der reinen Vernunft ist ein Präservativ für eine Krankheit der Vernunft, welche ihren Keim in unserer Natur hat. Sie (diese Krankheit; Erdmann kiegészítése) ist das Gegenteil von der Neigung, die uns an unser Vaterland fesselt (Heimweh). Eine Sehnsucht, uns ausser unserm Kreise zu verlieren und andere Welten zu beziehen”. Az 5073. jegyzet 1776–1778 között keletkezett. *Kants gesammelte Schriften. XVIII. Kants handschriftlicher Nachlass* 3, 5. Berlin, 1928. 80.

melyet a vezérkarban vagy a kabinetjében a különféle tanácsosai „sugároznak”, nem képes döntést hozni és elindítani „a háború gépezetét”. Ez a példa arra indítja Clausewitzet, hogy elképzelje azt a grandiózus hadvezért, aki az akaraterével le tudná győzni mindazt, ami ellenáll neki, ami pedig nem más, mint a különféle elemek sokaságának súrlódása. Tehát mindazt, ami lefékezi a háború „mozgását”, minden olyan akadályt és problémát, ami zavarja a hadi hatékonyságot, zavarja, paradox helyzetbe kergeti a parancsnokot, félbeszakítja a háborút, hogy aztán valószínűleg elhozza a békét is. A háborúról szóló könyvének „A súrlódás a háborúban” (*Friktion im Kriege*) című hetedik fejezetében ezt írja Clausewitz:

„A súrlódás az az egyedüli fogalom, mely általában véve meglehetősen megfelel annak, ami a valódi háborút a papíron levőtől megkülönböztetheti (*was den wirklichen Krieg von dem auf dem Papier unterscheidet*). A katonai gépezet (*militärische Maschine*), a hadsereg és mindaz, ami ahhoz tartozik, alapjában véve igen egyszerű s azért úgy látszik, mintha könnyen lehetne kezelni. De meg kell fontolnunk, hogy annak egyetlen egy része sincs egy darabból készítve, hogy minden rész egyes egységekből (*Individuen*) áll, melyek mindegyike minden irányban megtartja saját súrlódását.”<sup>30</sup>

Úgy látszik, ha valamiképpen meg akarjuk szakítani vagy lehetetlenné tenni a háborút, akkor, ellentétben Clausewitzcel, ámbár neki köszönhetőn, minél inkább bonyolítanunk kell a dolgokat, játékba vagy színre vinni, felszínre hozni újabb meg újabb elemeket. Úgyszintén megkülönböztetett figyelmet kellene szentelnünk annak, amit Clausewitz „papíron levő háborúnak” nevez.

A nosztalgia mindenképp az egyik legfontosabb frikció, ami megzavarja és ideiglenesen szünetelteti a támadó háborút, és ezzel megnyitja a teret a védekezés számára. A katonák az otthonukról álmodoznak, és képzeljük el őket, amint lassan visszatérnek a szülőhazájukba, haza. De vajon a saját otthon, a saját ház megléte nem implikálja-e a készséget, hogy megvédjék – hogy megvédjék a tulajdon és az otthon eszméjét, biztosítsák és kitapossák a hazavezető utat és ezen az úton megsemmisítsék az akadályokat s a határokat, hogy (együtt, közösen) megvédjék „az otthon princípiumát” a kevésbé nosztalgikus támadóktól? A saját otthon megléte, azaz a látens, „papíron levő nosztalgia” mindig egy olyan otthon meglétét is implikálja, ami már megszűnt otthonnak lenni, egy olyan otthonét, ahol szakadatlanul zajlik az eszmék, a nemek, az elődök és az utódok, a nemzedékek konfliktusa (*stasis*)... melynek nevében lehetetlen háborúzni, és amiért nem lehet harcolni. Ez az oka annak, hogy Clausewitz kifejezése, „a papíron levő háború” paradox módon, mint a tiszta háború fantáziája és fikciója – mint fikció – leállíthatja a háborút, és előhívhatja, bevezetheti a békét. Nem hiszem azonban, hogy meg lehet akadályozni a háborút azzal, ha a háborút idealizáljuk, szakadatlanul konstruáljuk és tervezzük, vagy ha folyton a háborúról írunk. „A papíron levő

<sup>30</sup> Clausewitz Károly: *A háborúról*. Ford. Hazai Samu. Budapest, 1917. 79.

háborúnak” elsősorban azt kell megidéznie, hogy a nosztalgia s a honvágy eredete a melankóliában rejlik és az értelmiségiek (a tanult emberek) nyomorúságában (*mysery of schollars*),<sup>31</sup> valamint hogy eltéphetetlen kapcsolat fűzi össze a hazavágyó katonákat meg a uralkodást, a háborúhoz és a gyilkoláshoz való jogot igazoló szakembereket.

*Radics Viktória fordítása*

---

<sup>31</sup> „Love of Learning, or Overmuch Study. With a Digression of the Misery of Schollers, and Why the Muses Are Melancholy”. (1621) Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*. New York, 1927. 259–261.

Bartók Imre

## VERGILIUS ÉL

akit a szó morajlása lehengetelt és magába foglalt, a szóval együtt lebegett, mindazonáltal minél jobban beburkolta a szó, és minél jobban benyomult ő az áradó zengésbe, s átjárta az őt, annál elérhetlenebb és nagyobb, annál súlyosabb és elszállóbbs lett a szó, lebegő tenger, lebegő tűz, tenger-súlyos és tenger-könnyű, de továbbra is szó, nem tudta rögzíteni, nem volt szabad rögzítenie, megragadhatatlanul kimondhatatlan volt számára, mert túl volt a nyelven, de valamiképpen mégsem volt túl a nyelven egészen, sem az időn, sem az ágy támláján, amelyre most egy más, idegen könyék és alkar hajolt, egy kar, amelyen nem fodrozódott göröngyökben a háj, mint az ápolóinál, de amelyet nem is szabdalt a háború sugárszele, nem vájták rá a harcedzetség titkosírását azoknak a pengéknek a szegélyei, amelyekkel Augustus, talán csak idejét múlta, olykor-olykor kipróbálta erejét, hogy aztán, bárhogyan végződött is a küzdelem, képzelt és valós ellenfelei egyként a disznók gödrében végezzék, a gödörben, amely egyúttal minden élő sorsa, de nem az én sorsom, hiszen a várt süllyedés helyett, hiába odakint a jácint és a kén félreismerhetetlen illata, és mindaz, amit e kettő keveredése hoz magával, mindez nem az én utam többé, ami bennem ereszkedik, idegen szerkezet lehet csupán, egy hólyag, sátor, egy nyírfaliget lehelete, egy tétova hajnal valahol, gombák álmától átszött bükkök és fenyvesek között, a délelőtt nyirkos odvaiban, egy kiöntött folyó medrében, mely olyan, mint az asszonyoké, úgy tágul és bővül, tele idegen gyász könnyeivel, és amin keresztülmentem, a harctalan béke és az izzó harc patásujjú lábnyomain miféle utakon jártam, hány ablakokon hajoltam ki, hogy nézzem népem ajkán a napfényt és saját szavaim páráját, lépteik zátonyát a sivatagban, ormótlan dűnék között és védtelen oázisok kendőárnyékában, józsuafák és cserzett kaktuszok másodégesének lomha tűzviharában, amit délen láttam, ahol égett a bőr és minden tekintet bölcsen és lassan, mert tudja, hogy övé a végső dicsőség, vajon daloltam-e ezekről a tájakról, vagy megfedekeztem róluk egészen szelíd kikötőm szüntelen zsongásának hajnaltól lassú, vörhenyes delejében, mint ahogy elfeledkezünk mind, akik arra hajlamosak vagyunk, a közelgő halálról, csipkeborítású asztaláról és ágyáról, a föld bánatos akvarelljéről, melynek elnagyolt vonalait vemhes, páncélborítású bogarak húzzák csupas� hátunk szövetére, éppúgy feledkezünk meg a szemüregbe fészkelő madarak felrakott szoknyájáról, ha az egykori kősvatagban talál a vég, nem látjuk már, hogy burukkol, csöppnyi gallyat rágcsálva, miként az égre hányt térképek és Kalliópé rút magánya és Didó és vele Aphrodité árnyékának négy üvegfal közé zárt kékeszöld jajsikolya, egy álom vége, egy álom kezdete, habok, hullámok, egyetlen vitorlás, amely közeleg, de nem vonja fel a zászlót, mintha engem is ilyen hajón hoztak volna, zászló nélkül, a zászló félárbocon, a zászló sehol, lobogó zászló, halottat hozunk, a nemzet halottját, álljatok félre, eriggyetek a kikötőből, aki itt fekszik,

gyolcsok és páfrány és medvebőr alatt, ő a ti atyátok és megváltótok, aki itt jön, felemelkedve a gyolcs szorításából a páfrány éteréből és a medvebőr nehéz és fojtogató leheletéből, egyenesen értetek jön, hogy más korokba és jövődőkbe kormányozzon benneteket, akik mit sem akartok tudni más korokról és jövődőkről, és mert a kép, melynek keretei között Jerikó épül, valami másról is árulkodik, idegen csillagok formáiról és közeli bolygók felderítetlen hegységeiről, szurdokokról, melyek között isten talán elsuttogja utolsó szavait, kék mint a szavanna, levegőtlen mint egy akvárium, por és hamu borítja a nyugalom háromszáz évenként beálló évszakában, különben csak az örök forgatag és törmelék és irtózatosságtól kőhóvihara kijáratlan utak medrében és meg nem valósult körmenetek gránitklastromáiban, megannyi távoli mélyvörös szurdok mint a homokkő, mint a jelzáloghitelre vásárolt külvárosi ingatlanok palatábláinak színe, úgy húzódik hétszáz mérföldön át a magányos délelőttök levegőtlen Kaukázusa, és hanyatlik alá aztán a porba és ballisztikájának magnetikus sorsába, kavargva egy illékony napvíz és ködös, hideg, űrbéli kényelem jelzőoszlopai, tárnái és cölöprengetegei felé, mert ez Brundisium, ahogy bevontatták halódó testemet, melynek hajlatait, nem érzem, csak tudom, és ez a tudás hitnél bizonyosabb, érzetnél kevesebb, nádolajjal és frissen nyakazott csirkék vérével borogatták, a testet, melyet a part legkeményebb elsőszülött fájának bogyóival tápláltak, csak semmi nehézkedés, egyetlen falat hús sem jár a haldoklónak, semmi, a kecskéből és birkából, mely ott óbégat házaik geometriai határszorosán, pettyes, durva bundájával éppúgy szenvedve a nappalt, mint azok, akik odabent terpesztenek a lúdtollal bélelt heverők árnyékos hűvösében, életszerű szobrok ájtatos tekintetétől kísérve, nimfák szavától és a közelgő osztrakizmus üdén csörömpölő derűjének várható sorsfordulatától eltelve, ahogy pihennek, pihentek, ti szolgálai a lustaságnak és a fáradt, korsóban is csúszni erőtlen vörösbornak, akik számára Bakkhosz a közelgő hétvége futárja csupán, nem maga a hétvége, amelynek más nevet tartogattok, csakhogy a béke múlandó, és a nyugalom tetvek lakomája.

Darida Veronika

## NOSZTALGIAROMOK<sup>1</sup>

### A TÖREDÉK ESZTÉTIKÁJA

A nosztalgia mindig összekapcsolódott a töredékesség gondolatával, mivel a múltból csak kontextusukból kiszakadt, jelentésük vesztett fragmentumok őrizhetők meg. Ennek talán legszebb megfogalmazása Benjamin nagyesszéje *A német szomorújáték eredetéről*, ez a humanista kultúrát búcsúztató szöveg, melynek utolsó fejezetében páratlan elemzését találjuk a melankóliának. Napjainkra persze már teljesen más értelemmel bírnak a romok, mint barokk (allegorikus) megjelenésükben, de ugyanez az eltávolodás igaz a klasszikus vagy romantikus romokra is, amelyekkel Poussin, Claude Lorrain, Caspar David Friedrich vagy Turner képein találkozhatunk. Ezekon még feltűnik egy másik kor, egy boldogabb múlt („Et in Arcadia ego”) nyoma vagy üzenete, kapcsolatot teremtenek egy romjaiban megőrzött tradícióval, vagy magányos kívülállásukban is értéket képviselnek.

A 20. és 21. század azonban (néhány korszerűtlen szellem, vagy számos szellemtelen giccsimádó kivételével) már nem lát semmilyen nemességet a romokban. Ahogy ezt Adorno, de akár Andreas Huyssen vagy Lisa Saltzmann írásai az Auschwitz utáni művészet kapcsán tárgyalják,<sup>2</sup> a romok ettől kezdve más értelmet nyernek, és Benjamin *A történelem fogalmáról* szövegét és annak feledhetetlen Klee-elemzését idézve, már a történelem angyalának elborzadó tekintetével nézünk ezekre az apokaliptikus képekre, legyenek azok akár lebombázott városok, akár a földdel egyenlővé tett, nyomtalanul eltüntetett haláltáborok, vagy akár a modernitás szomorú romjai, amilyenek az elhagyott gyárak, a lepusztult ipari negyedek, a használaton kívüli vasútvonalak.

Mégis, bizonyos romábrázolásokra épp ekkor irányul kiemelt figyelem. Gondoljunk Piranesi vagy Goya sötét képeire, melyek egy illogikus, kaotikus világképet közvetítenek felénk a klasszikus kor (az észbe vetett hit) végső üzeneteként, és melyek közül most csak az előbbi börtöneit (carceri)<sup>3</sup> elemezzük. A táborok (legyen szó akár a lágerekről, akár a Gulágról) tapasztalata, de akár a századik második felétől kezdve a filozófia kitüntetett érdeklődése a felügyelet szervei és a biopolitika kérdései iránt (Hannah Arendt, Foucault és Agamben műveiben), látszólag indokolják, hogy Piranesi képei aktualitást nyerjenek. Habár hozzá kell tennünk, hogy

<sup>1</sup> A szöveg első változatának megjelenése: Darida Veronika: *A nosztalgia művészete/a művészet nosztalgiája*. Budapest, 2015. 183-199.

<sup>2</sup> Andreas Huyssen: *Twilight Memories*, New York, 1995.; Lisa Saltzmann: *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*. New York, 1999.

<sup>3</sup> Két első kiadása: *Invenzioni Capric di Carceri all'acquaforte* (1745) és *Carceri d'invenzine di G. Battista Piranesi* (1760-61).

ezek az ábrázolások sohasem voltak aktuálisak, mivel semmilyen tekintetben nem kapcsolódtak a valós börtönábrázolásokhoz (mintáikat legfeljebb az antik római építészetből merítették). Továbbá Piranesi rézmetszetei nem köthetők sem a koncentrációs táborok, sem az ellenőrzés és megfigyelés társadalmainak gyakorlatához. Egyetlen ideológia sem élhetett vissza velük, nem sajátíthatta ki őket. Ezek az elképzelt börtönök semmilyen létező kategóriába be nem illeszthető, osztályozhatatlan, enigmatikus művek. Mindennek ellenére a 20. századi képzőművészetre tett hatásuk felmérhetetlen: kezdve Giorgio de Chirico metafizikus festményeitől a futuristákon és a szürrealistákon át, egészen Roberto Matta, Frank Stella, Richard Serra vagy akár Anselm Kiefer munkásságáig.<sup>4</sup>

### A KÉPZELET BÖRTÖNEI

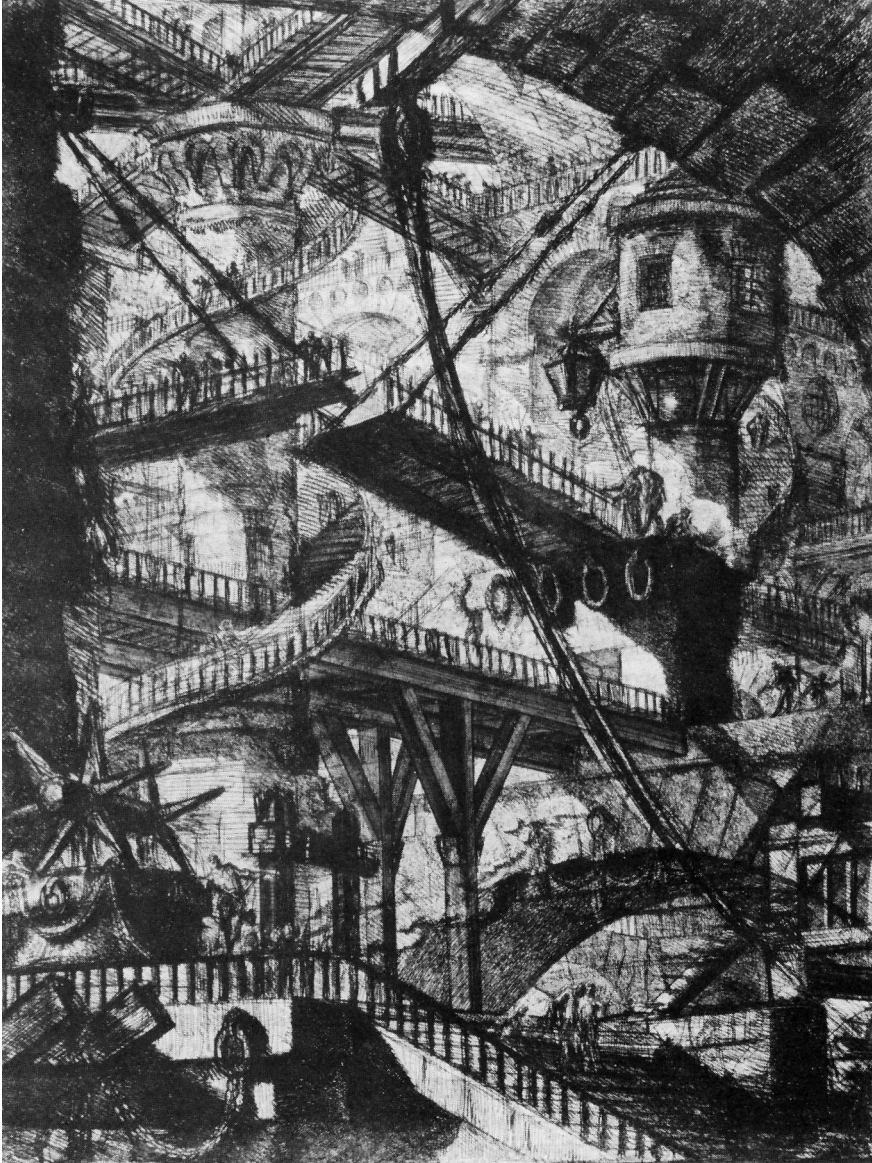
Piranesi egész életútját a meghatározhatatlanság és a nyugtalanság jellemezte: egyszerre volt építész, díszlettervező, tájképfestő, korabeli designer, megszállott gyűjtő és fáradhatatlan utazó. A származása szerint velencei művész élete első korszakát a Serenissimán éli le, itt folytat elég eklektikus (építészeti, történeti, archeológiai, festészeti, színházi) tanulmányokat, itt érik az első döntő benyomások, mint Giambattista Tiepolo groteszk festészete vagy Ferdinando Galli Bibiena színházi tervei, melyek hatása korai börtönrajzain is látszik. Érett művészete azonban mégsem itt, hanem majd Rómában bontakozik ki, ahol a negyvenes évek elejétől kezdve egyre gyakrabban és hosszasabban tartózkodik, míg 1745 után (ez a Börtön-capricciók első kiadásának az éve, mikor az alkotó még csak 25 éves) már nem tér vissza többé a szülővárosába. A velenceiek ezért, érthető módon, árulónak tartják.

Piranesi első börtönábrázolásai még nagyon színpadszerűek, inkább díszlettervekre emlékeztetnek. Azonban megtévesztő ez a képzeletbeli színtér, hiszen Piranesi rézkarcain nincs voltaképpeni színpad, vagy ha úgy tetszik, több szimultán színpadot is felfedezhetünk rajtuk. Ezért ezek a víziók csak az imaginárius színházak számára jelenthetnek mintát. Nem véletlen, hogy nagyobb hatást majd a 20. század elején az olyan utópisztikus színházi alkotókra tesznek, amilyen Edward Gordon Craig (különösen a *Paravánokon* látszik a nyoma), de említhetnénk Adolphe Appia vagy Friedrich Kiesler nevét is.<sup>5</sup>

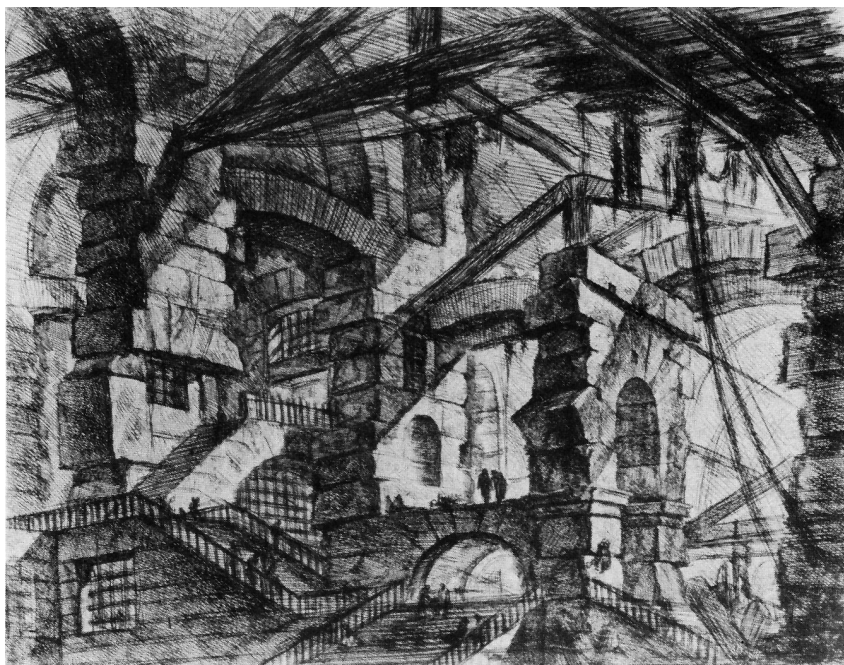
Ugyanakkor a kezdetben groteszk és fantasztikus vonásokat mutató metszetek az évek során fontos átalakuláson mennek keresztül. Az 1761-es, kibővített kiadásukban már érzékelhetően sokkal grandiózusabbak lesznek a méretek. Ezek a börtönök már nem groteszkek, inkább fenségesek. Ennyiben pontosan együtt haladnak a korszellemmel, hiszen Burke *Értekezés a fenségesről* könyve 1757-ben jelent meg. Abban

<sup>4</sup> Ahogy ezt Norman Rosenthal egy tanulmánya kimutatja: Giambattista Piranesi e le ricorrenti prigioni dell'arte. *Le arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer.* A cura di Giovanni Pavanello. Venezia, 2010. 115–123.

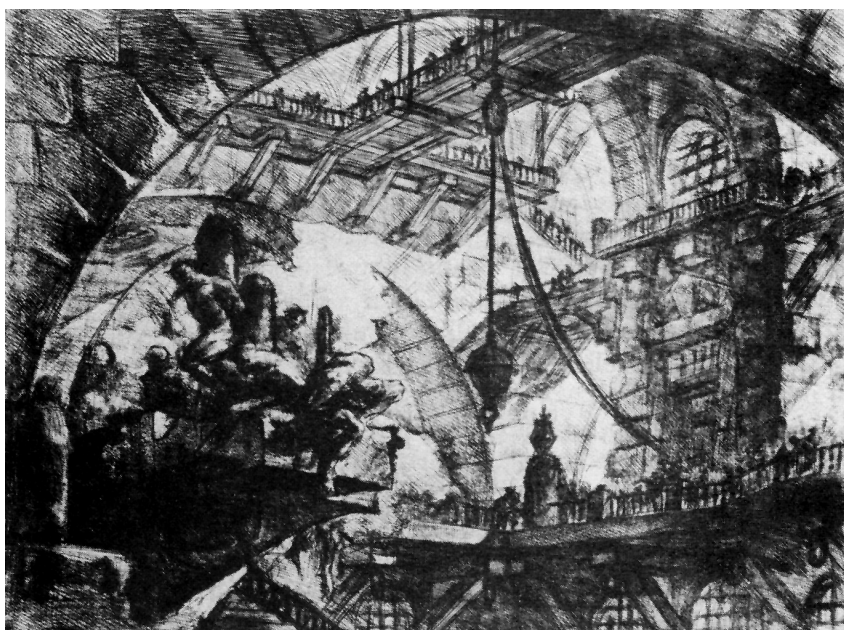
<sup>5</sup> Ld.: Darida Veronika: *Színház-utópiák.* Budapest, 2010.



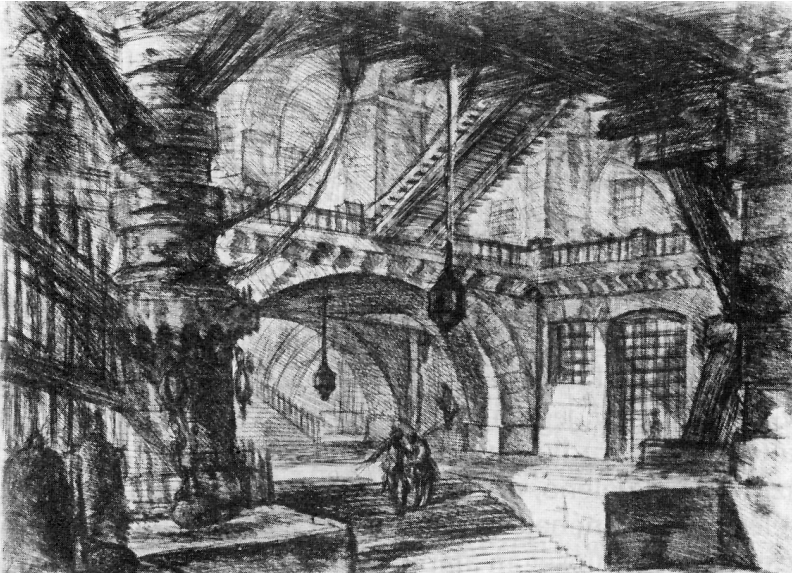
Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók), VII. 1761.



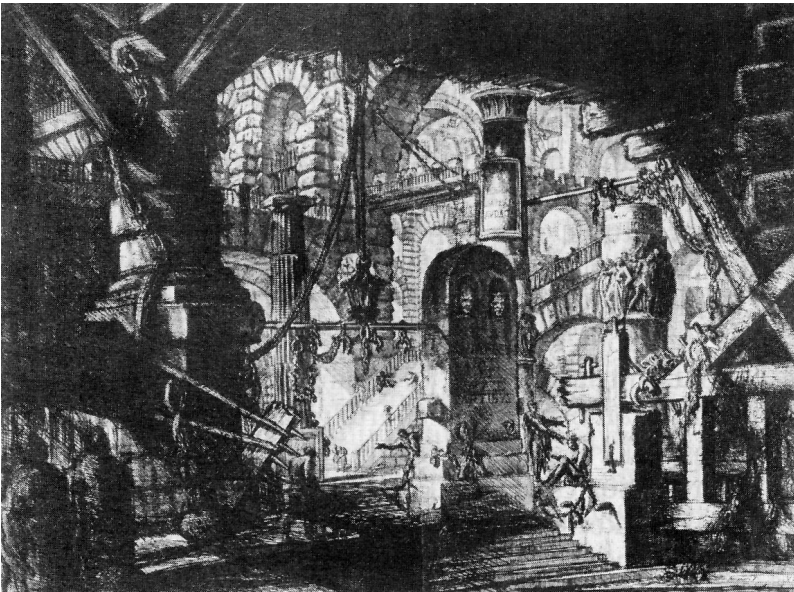
Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók), XIV., 1761.



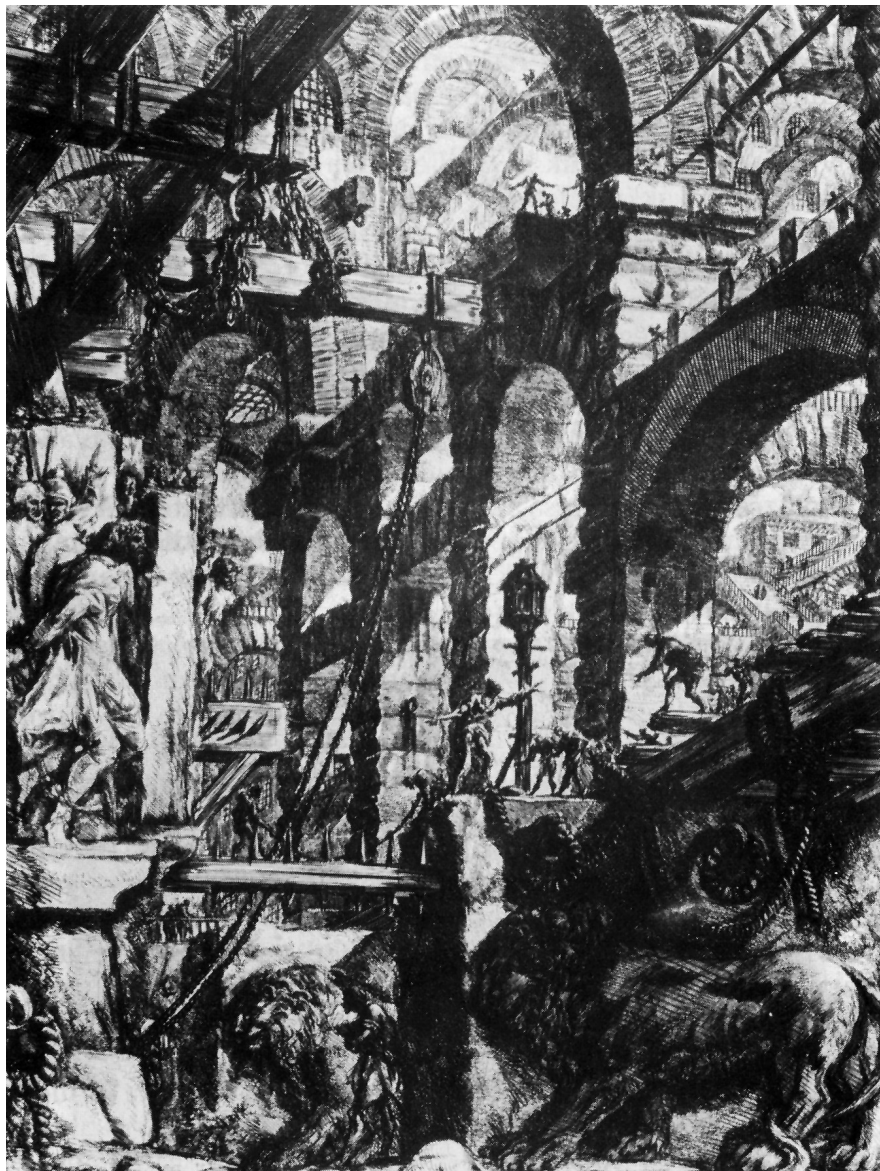
Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók), X., 1761.



Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók) XVI., 1761.



Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók) XVI., 1761.  
(második kiadás)



Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók), V., 1761.

viszont már a felvilágosodás hanyatlásának biztos jelére ismerhetünk, hogy a (képzőművészeti vagy inkább építészeti?) fenséges egyik legsikerültebb művészi reprezentációja a börtön.

Habár kiterjesztve a hamleti metaforát, vajon nem állíthatjuk, hogy nem pusztán Dánia börtön, hanem az egész világ is az? Avagy a „theatrum mundi” mintájára nem beszélhetnénk carceri mundiról? Azonban továbbra is megválaszolhatatlan probléma marad az, hogy vajon ezek a börtönök valóban egy univerzális világállapotot képeznek le, vagy pusztán az alkotó sötét világgképét? Marguerite Yourcenar egy elemzésében azt állítja,<sup>6</sup> hogy hasonló tapasztalat jelenik meg bennük, mint pár évtizeddel később Goya *Fekete festményein*, ebben a kivételes magánszínházban (a „süket ember házában”), ahol a festő saját képzeletének fantomjait festette meg. Tévedés lenne azonban Piranesi metszeteit bármilyen fizikai vagy mentális betegséghez kötni,<sup>7</sup> mint ahogy – De Quincey elhíresült állításának ellentmondva<sup>8</sup> – az ópium tudatmódosító szerepe sem fedezhető fel rajtuk. A művész tudatos belső kontroll alatt tartott imaginációval ábrázolta azt a megváltozott világfelfogást, mely szerint az univerzum eredendően irracionális és kaotikus, és ez nem pusztán egy bomlott elme benyomása.

Visszatérve a börtönök kérdéséhez, Piranesi rézkarcai kapcsán gyakran emlegetik, szintén későbbi analógiaként, a sade-i víziókat (aki jól ismerte a börtönöket, hiszen életének első felét ezekbe zárva élte le). Azonban Silling vára sokkal zártabb világ, mint Piranesi börtönei. Ezek ugyanis, szemben a tényleges börtönök apró celláival (gondoljunk a velencei Dózse-palota börtönrészlegére, ahol Casanova is raboskodott), minden irányban megnyílnak, állandó expanzióban vannak. Végtelenségig táguló, fantasztikus terek – Mario Praz joggal hasonlította őket Borges képzeletének tereihez<sup>9</sup> –, melyek semmilyen terv segítségével nem írhatók le. Legalább ennyire figyelemre méltó és egyben megdöbbentő az, hogy semmilyen központtal sem rendelkeznek. Mi sem állhatna távolabb a Bentham-féle börtönök panopticon világától, amelyet Foucault a *Felügyelet és büntetés*ben pontosan elemzett, nem csak a börtönök, de az elzárás más terei: kórházak, elmeegógyintézetek, kaszárnnyák kapcsán. Piranesi börtönei viszont nem centralizáltak és nem centralizálhatók, nem érvényesül bennük semmilyen perspektíva: sem az isteni, sem az emberi hatalom tekintete számára nem láthatók át. Tele vannak rejtett, homályos zónákkal. Ha nem is nevezhetők a szabadság világának, de az ész rabságától felszabadított, az álmok logikája szerint felépülő világot alkotnak.

Ezekre a börtönmetszetekre nézve a tekintet eltéved: mindig van egy lépcső, egy híd, egy emelvény, ami kimozdítja, eltéríti, más irányba tereli. Ezekben a börtönök-

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar: *La menta nera di Piranesi*. Ticino, 2016.

<sup>7</sup> Habár Kardos Sándor *Hórusz pillantása* című tanulmányában megemlíti egy anekdotát, mely szerint Piranesi fiatalon maláriában szenvedett, ennek tudható be a rézkarok látomásossága. *Liget*, 28, 2015, 3. 78.

<sup>8</sup> Thomas de Quincey: *Egy angol ópiumevő vallomásai*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1983. 143.

<sup>9</sup> Mario Praz: *Vita di Piranesi*. In: Giovan Battista Piranesi: *Le carceri*. Milano, 2011. 5–22.

ben továbbá megszámlálhatatlanul sok a „passzázs”. Minden tér egy másik tér felé nyílik, mely egy további tér felé vezet, mely olyan ismerősnek tűnik... Minden ismétlődik, de az ismétlődésnek nincs semmilyen logikája vagy felismerhető szerkezete, ebből adódik a terek szokatlan és leírhatatlan ritmusa.

Ha Piranesi börtöneit nemcsak képzeletbeli börtönöknek, hanem a képzelet börtöneinek nevezzük, akkor hozzá kell tennünk, hogy ez a képzelőerő szabad működése számára szinte semmilyen korlátozást sem jelent. A végtelen felé megnyíló terek szabad játéka figyelhető meg bennük, melyek (szemben a kanti zseni alkotásaival) semmilyen szabályt nem alkotnak. Sehova nem vezető utak hálózák be őket, miközben maguk is mintha körkörös romok lennének. Piranesi anakronisztikus alkotásai voltaképp börtönlabirintusok.

De vajon romok ezek? Andreas Huyssen egy a romokról írt tanulmányában,<sup>10</sup> a „natura morta” analógiájára „architettura morta” néven aposztrofálja Piranesi börtöneit. Valóban, ezek csendéletszerű, hallgatag terek; habár nem teljesen „halottak”, csak különös és idegen módon elevenek. Sziklák és növények televényei tűnnek fel az épített környezetben, mintha a természet helyenként már megkezdte volna az ember által kisajátított (majd befejezetlen épületeivel hátrahagyott) terek visszafoglalását. Az élővilág furcsa és szórványos tenyészeté figyelhető meg a monumentális romokon, melyek maguk is mintha barlangokat és sziklajáratokat formáznának. Továbbá ezek nem (vagy legalábbis nem minden esetben) ember nélküli tájak; de hozzá kell tennünk, hogy az emberalakok ábrázolásában sincs semmi következetesség. Hol egészen apró, hol gigantikus alakok tűnnek fel a romok között és egyedül ők utalnak a börtön és a pokol párhuzamára, mert közülük néhányan Dante lázadó, nagy bűnöseire emlékeztetnek. Ezeknek a névtelen és beazonosíthatatlan szereplőknek a képbe börtönzöttsége (akár a pokolbeli büntetés időtartalma) örökkévaló.

Henri Focillon egy tanulmánya képzeletbeli városokhoz hasonlítja Piranesi börtöneit.<sup>11</sup> Fogadjuk el ezt a meghatározást, kiegészítve azzal, hogy ezek a labirintusvárosok sokkal inkább antiutópiáknak, sötét disztópiáknak tekinthetők, melyek lakói nem lehetnek mások, csak fantomok.

## AZ ESZTÉTIKA LEROMBOLÁSA

Piranesi börtönmetszeteit vizsgálva nem tudjuk megőrizni a kívülállás, a biztos távolságtartás pozícióját. Vonzanak a képek, csábítást érzünk arra, hogy behatoljunk ezekbe a kísértetvárosokba, felfedezzük sötét tereiket, ezért esetükben az esztétikai ítéletalkotás igencsak nehéz, majdhogynem lehetetlen.

De vajon nem épp az jellemez minden igazi műalkotást, hogy velük szemben az addigi kategóriáink érvénytelennek, használhatatlannak bizonyulnak? A valódi mű, melyet eleven tapasztalatként élünk át, vajon nem akadályoz meg szükségszerűen minden semleges (általános, szükségszerű, érdek nélküli stb.) esztétikai

<sup>10</sup> Andreas Huyssen: Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 2006. no. 23. 6–21.

<sup>11</sup> Henri Focillon: L'invenzione le carceri. In: Giovan Battista Piranesi: *Le carceri*. Milano, 2011. 30.

ítéletet? Agamben első könyve, a *L'uomo senza contenuto*<sup>12</sup> központi kérdése az esztétika ezen alproblémája lesz. Kritikája szerint a művészet napjainkra rég elvesztette eredeti felforgató hatását, amely miatt egyes filozófusok (mint Plátón, Szent Ágoston, Rousseau) bizonyos ágaitól kiváltképp óvták a társadalmat és az erényes embereket. Az esztétikai ítélet embere azonban már, főképp Kant nyomán, pontosan megtanulta, hogyan tartson biztos távolságot a művekkel szemben, hogy ne essék a művek csapdájába. Az érdek nélküli tetszés ugyanakkor, ahogy ezt Nietzsche *A morál genealógiájában* leírta, érdektelenséghez is vezetett. A modern művek a nézőre nézve nem, legfeljebb az alkotóra bizonyulhatnak veszélyesnek (ahogy ezt a megtébolyodott művészek, mint Hölderlin vagy Artaud példája érzékelteti). Agamben vizsgálódásai arra irányulnak, hogyan lehetséges (lehetséges-e egyáltalán) újra visszatálatni a műalkotás eredeti értelméhez, visszaadva a mű valódi – elbizonytalanító és felforgató – hatását. Erre a szerző csak egyetlen megoldást lát: az esztétika destrukcióját.

Minket azonban most nem a könyv azon történeti részei foglalkoztatnak, melyek elénk tárják a modern esztétika születésével és alapkategóriáinak kialakulásával párhuzamosan a művészet érdektelenné válását és önmegsemmisítésének folyamatát; hanem sokkal inkább az utolsó fejezet, mely „A melankólia angyala” címet viseli, és amelyben a romok egy új elképzelése fogalmazódik meg. Eszerint (ahogy ezt már Benjamin is tudta) az idézetek is romok. Az idézést Agamben egy radikális gesztusként értelmezi: a kontextusból kiragadás, az elidegenítés mozzanataként. Csak az így létrejött, töredékes, aurájuktól megfosztott művek számíthatnak autentikusnak.

A modernitás alaptapasztalata a töredékesség: vagyis a tradíció végleges megszakadása, átadhatatlansága. Nagyon érdekes ugyanakkor, hogy Agamben a gyűjtőben (aki szintén ugyanezzel a mozdulattal él: kiragad egy tárgyat kontextusából, megfosztja használati értékétől) egyfajta melankolikus forradalmárt lát.

A könyvfejezet címében feltűnő melankolikus angyal, aki beazonosíthatóan Dürer *Melancolia I* metszetének angyala, Agamben szerint nem más, mint a művészet angyala, aki romok között, használati értéküktől megfosztott tárgyak (mérleg, homokóra, poliéder) felett mereng. Ezt a nehézkes mozzanatával a föld felé hajló alakot mozdulatlanság és apátia jellemzi, mintha kívül lenne minden időn, semmi nem kapcsolná a múlt és az őt körülvevő kultúra romjaihoz. Ennyiben úgy tűnik, hogy épp az ellentéte a Benjamin által leírt történelem angyalának, aki borzadva hátrál a romtörmeléként feltornyosuló múlttal szemben. Agamben elemzése azonban rámutat, hogy a történelem és a művészet angyala egymástól elválaszthatatlan, így az sem dönthető el, hogy melyikük a címbe szereplő melankolikus angyal.

Az utolsó ítélet – ahogy Agamben Kafka fragmentumát idézi – csak a mi időfogalmunk szerint tűnik végső, még eljövendő pillanatnak, voltaképp rögtönítélet (statárium), amely már mindig is megesett. Így Benjamin angyalával, akit a Paradicsom által támasztott vihar ragad a jövő felé, mintha inkább Kafka angyala állna

<sup>12</sup> Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*. Macerata, 1970.

szemben, aki nem a Paradicsom felé, hanem abból kifelé tart.<sup>13</sup> Nem mintha az irányok itt bármit jelentenének, vagy ne lennének megfordíthatók, hiszen voltaképp csak az örök mozdulatlanysággal – a katasztrófával – szembeni hátrító reakciókra emlékeztetnek.

A katasztrófa ugyanakkor – ahogy ezt Kafka és Benjamin egyaránt tudja – nem csak elkerülhetetlen, de állandó és örök, a valódi művészet pedig ennek a kifejezése. A művészetben mindig van valami romboló elem. Kiterjesztve Kafka hasonlatát, nem csupán az irodalom, de minden művészet a határ ostromlása.<sup>14</sup> Mint minden ostrom, ez is szükségszerűen pusztulással jár, és romokat teremt.

## A MŰVÉSZET ROMJAI

Az 1945-ben született Anselm Kiefer egész munkásságát meghatározza egy meg nem élt múltra való emlékezés. Ahogy Klee anygala, aki csak a történelem romjainak (sír)halmát látja, Kiefer alapélménye is ez. Bombák között nő fel, ezért ezeket „gyermekkora sziréneinek” nevezi. Szintén a korai gyermekkorhoz kötődik a romok iránti faszcinációja:

„A romok állandóan ott voltak, de soha nem éreztem ezeket a romokat negatívnak, hanem az átmenet, a fordulat, a változás állapotát láttam bennük. A kövekkel, amiket a nagyvárosokban az úgynevezett »romnők« – a fogalom ma már szinte mitológiai – tisztítottak meg, én házakat építettem. Ezek a romok mindig valami új építésének lettek a kiindulópontjai.”<sup>15</sup>

Kiefer művészetének középpontjában a történelem vizsgálata és a náci múlt megértési kísérlete áll. Korai munkáiban a nyílt szembenézés jeleként, mintegy átveszi és újraalkotja a náci mítosz (melynek forrása egyfajta összgermán mitológia) számos elemét. Néhány képének már címe is igazolja ezt (*Parsifal*, *Hermann csatája*, *Hősi szimbólumok*, *Németország spirituális hősei*, *Martin Heidegger*), mint ahogy egyik fontos témája a náci építészet (Heimatschutzkeite). Ez utóbbi imitációjaként említhetnénk a *Lépcsők* vagy az *Interieur* című képeit, melyek kihaltsága, üressége (hasonlóan Piranesi néhány börtönéhez) monumentális melankóliát áraszt. Továbbá, és leginkább talán ezzel a gesztusával provokál, a német „büntudat” egy nagyon sajátos megjelenítését választja akkor, amikor nem távolítja vagy idegeníti el magától a megtörtént eseményeket, épp ellenkezőleg, a „démonival” (vagy a radikális rosszal) való azonosulás szerepkörét is magára veszi. Ezt mutatja a Genet-nek ajánlott fotósorozata (*Für Genet*, 1969), melynek képein ő maga jelenik meg, jellegzetes náci pozitúrákat és gesztusokat (így pl. a náci karlengetést) imitálva.

<sup>13</sup> Franz Kafka: *Nyolc októberfüzet*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 2000. 45.

<sup>14</sup> Franz Kafka: *Naplók, levelek*. Vál. és ford. Györfly Miklós. Budapest, 1981. 709.

<sup>15</sup> Az ember gonosz. A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget. *Balkon*, 2005, 6. szám. ([http://www.balkon.hu/archiv/balkon05\\_06/06demutz.html](http://www.balkon.hu/archiv/balkon05_06/06demutz.html))

Jegyezzük meg, hogy nem kis kockázatot vállalt ezzel, hiszen ezen önreprezentációk nyomán többen őt is nácinak titulálták. Jellegzetes művészsors az is, hogy szülőhazája sokáig nem tud mit kezdeni mára már vitathatatlanul egyik legnagyobb alkotójával, és Kiefer szabadon választott száműzetése (a kilencvenes évektől Franciaországban él), valamint műveinek amerikai és franciaországi pozitív recepciója segíti majd elő németországi elfogadását. Ahogy ebből adódóan az is szinte sorsszerűnek tűnik, hogy a Kieferről szóló legértőbb monográfiát egy francia művészettörténész, Daniel Arasse írta meg.<sup>16</sup> Ebben a pályafutás indító kulcsmozgataként szerepel az 1980-as velencei biennálé, ahol a német pavilon Kiefer és Baselitz koncepciója nyomán készült, és ahol Kiefertől a már idézett művek is szerepeltek. Arasse elemzése azonban túl tud lépni a kiállítás körüli botrányon (mely elsősorban emlékezetpolitikai és nem művészeti kérdéseket vetett fel), megmutatva, hogy már Kiefer első művei is anakronisztikusak, egyetlen konkrét korhoz sem köthetők, így kezdetől fogva egyfajta egyetemesség jellemezte őket. Bizonyos motívumok és témák azonban folyton ismétlődnek, átváltozva visszatérnek, ezért az életmű tárgyalásakor nem annyira a kronologikus sorrendet, mint inkább a belső kapcsolódásokat kell figyelembe vennünk. Arasse monográfiája azt a célt tűzi ki maga elé, hogy bevezet minket a Kiefer-művek labirintusába, néhány állandó problematika vezérfonalán haladva, amilyenek: az emlékezés, a gyász, a melankólia, az áttétel, a metamorfózis vagy az újjászületés. Kiefer műveit olyan „gyázmunkáknak” nevezi, melyekben nem csupán a német, de az egész európai kultúra feletti gyász is megmutatkozik. A gyász motívuma áthatja a későbbi műveket is: elég itt Kiefer elrejtett, elásott vagy eltemetett képeire gondolnunk, melyek egyik jellegzetes példája a *20 év magány* (1993), ahol az egymásra rétegzett képek eltakarják, láthatatlanná teszik egymást. Ez a különös képinstalláció könyvlapokként egymásra hulló romhalmazzá változtatja a képeket. Érdemes itt hangsúlyoznunk Kiefer mély kötődését a könyvekhez: ő maga is számos könyvtárgyat készít (már a *Für Genet* is egy akvarellel és női hajtincsekkel gazdagított fényképalbum volt, mely azt is mutatja, hogy a könyv tárgya és anyaga bármi lehet), műveihez az inspirációt pedig gyakran az irodalomból (így Celan és Ingeborg Bachmann költészetéből) nyeri. A könyvrombolás, a könyvégetés műveiben felbukkanó motívuma pedig a barbárság korát, a kultúra végállapotát jelzi.

A gyász azonban, amint ezt Freudtól tudjuk, nem patológikus, hanem normális folyamat, mely egy pontosan meghatározható tárgyvesztéshez kapcsolódik, így egy bizonyos idő múltán magától véget ér. Kiefer alkotásait ezért, ahogy ezt Arasse is hangsúlyozza, sokkal inkább a tudattalan tárgyvesztéshez kötődő melankólia jellemzi.<sup>17</sup> Elég csak olyan képcímeket idéznünk, mint a *Szaturusz kora* (1988), a *Fekete epe* (1989) vagy a *Melancholia* több változata (1988, 1989, 1991), melyeken direkt utalásként Dürer *Melancholia I* képére megjelenik a poliéder (időnként lángoló,

<sup>16</sup> Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*. Paris, 2001.

<sup>17</sup> Erről ld.: Földényi F. László nagyszerű tanulmányát: Anselm Kiefer melankóliája. *Jelenkor*, 58. 2015. 447-456.

lángot rejtő) formája; és melyek azt sugallják, hogy a Kiefer műveiben ábrázolt idő voltaképp mindig „Szaturnuszidő”.

Habár az állandóság (a melankólia mozdulatlansága) végig megfigyelhető az életműben, mégis vannak benne fordulatok. A legjelentősebb a 90-es évek közepéhez kötődik, amikor Kiefer (93 és 96 között) három évre szinte eltűnik a köztudatból. Szokás ezt az „identitásválság” idejének is nevezni (a művész ekkor sokat utazik, egyre behatóbban érdeklik a nem nyugati kultúrák és gondolkodásmódok, valamint a misztika és az alkímia), de láthatunk benne egy szükséges szünetet, az átmenet és az átváltozás termékeny fázisát. Kiefer időt hagy magának, hogy még inkább elszakadjon a német történelemtől, és ezáltal még univerzálisabbá válhasson művészete. Nagy visszatérése az 1996-ban megrendezett párizsi kiállítás (az Yvon Lambert galériában), melynek címe egy Corneille-idézet: „Cette obscure clarté qui tombe les étoiles”.<sup>18</sup> Ez már egy új kutatási irányt jelez: Kiefert többé nem az emberi történelem (mely, mint Kafkától vagy Benjamtól tudjuk, amúgy is értelmetlen), hanem a természet története foglalkoztatja, vagy még pontosabban: a kozmosz kutatása. Benjamin nyomán, „a kozmikus tapasztalat elvesztéséről” beszél, és az ez iránti nosztalgia mutatkozik meg a galaxist, így például a növényvilág és a csillagrendszerek összefüggéseit ábrázoló alkotásain (ilyen például a 2000-ben festett *Androméda*). Arasse könyve is hangsúlyozza, hogy Kiefer egyik fő motívuma (*leitmotif*): a csillag. Ennek a témának a leggazdagabb továbbgondolását és variációját nyújtotta, valódi összművészeti alkotásként (*Gesamtkunstwerk*) a „Csillaghullás” (*Sternefall, Chute d'étoile*) kiállítás, melyet 2007-ben, a párizsi Grand Palais-ban rendeztek meg. Ennek különböző forrásokra visszanyúló installációi, hatalmas tablói és labirintusszerű terei mögött végigvonul az a gondolat, amit Maurice Blanchot kifejezésével „törékeny zuhanásnak” nevezhetnénk.

Ezt a zuhanást egyaránt mutatják a hullócsillagok, meteoritok, galaxisok, sziklák, növények, emberek – ahogy ez ugyanebben az évben, a Louvre-ban kiállított *Athnor* című festményen, a csillaghullás alatt, a földön heverő testen is látszott. Milyen volt ez a test? Mozdulatlan, mint a kő. Benjamin Dürer *Melancolia I* képét elemezve,<sup>19</sup> külön hangsúlyozza a kő melankóliáját, mely a nehézkedés jele. Ugyanakkor a kő a természet által visszahódított emberi mű utolsó nyoma is lehet, a par excellence rom. A csillaghullás alá kitett, kővé meredő emberi test mutatja itt a végső konstellációt.

Ennek a gigantikus festménynek az első előzményét egyébként már egy 1971-es, egészen kisméretű akvarellen felfedezhetjük, melynek címe *Fekvő ember egy ággal*. Itt a földön heverő, nyilvánvalóan halott figura (a Figuren vagy Schmaltes értelmében, olyan akár egy bábu vagy egy rongycsomó<sup>20</sup>) felsértett és vérző mellkasából egy

<sup>18</sup> Corneille: *Cid*, IV. felv. 3. jelenet. (Nemes Nagy Ágnes fordításában: „A kétes csillagok fényén felénk sodródva”).

<sup>19</sup> Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. – Uő.: *Angelus novus*. Budapest, 1980. 346. (Rajnai László fordítása).

<sup>20</sup> „A németek azt mondták, hogy a holttestekről szólva, csak azt mondhatjuk, hogy Figuren, vagyis hogy bábuk, meg azt, hogy Schmaltes, vagyis hogy rongyok.” Claude Lanzmann: *Soah*. Ford. Ádám Péter. Budapest, 1999. 19.

száraz ág nő ki. Ennek a tragikus ábrázolásnak a szerkezete visszatér majd, több mint húsz évvel később, Kiefer bibliai tárgyú festményein (*Jakob álma*, 1995) vagy ekkor festett csillagképein (*Sternbild*, 1996). Az *Athanor* mindemellett Kiefer kései munkásságának egyfajta összegzését, essenciáját is adja. Habár távolról felismerhető még benne a történelmi vonatkozás (a csillagok - *Sternenlager* - alatt fekvő, meztelen alak), de ez már sokkal inkább kozmikus kép, melyből kiolvasható Kiefer érdeklődése az alkímia és a misztika iránt („athanor”: az alkimisták kemencéje, melyben minden kő megolvad, így a bölcsök kövévé alakulhat át), valamint a jóga hatása is nyilvánvaló (Athanor a shavasani relaxációs pózban fekszik). Ez a földön heverő test mintha az ébrenlét és az álom, vagy inkább az élet és a halál határán helyezkedne el, átengedve magát az elemekkel és az éggel (Kiefer visszatérő, fontos témája az égpalota, *Himmelpalace*) való eggyé válás vágyának. A gyakran emberi alakban ábrázolt Athanorban (az emberi test lehet a bölcsesség kövének, a *lapis philosophorum*nak, tartálya és olvasztótégelye) az alkotó portréjára is ráismerhetünk. Még pontosabban, Athanor nem más, mint Kiefer öntestképe. Ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy Kiefer önreprezentációi mindig megmaradnak személytelenek, ezért az értelmezés szempontjából nincs jelentősége,<sup>21</sup> hogy a természet hatásainak kitett emberi test az alkotó teste, éppúgy lehetne a mi testünk is. Főleg, mivel Kiefer műveinek egyik legfontosabb törekvése, hogy érzékileg hasson a nézőjére.

Arasse könyvének lényeges meglátása, hogy Kiefer festményeiben az emlékezet színházának egy új formáját fedezi fel.<sup>22</sup> Ez a művészet tudatosan számot vet azzal, hogy az emlékezet terekhez kötődik, ezért a legkivételesebb és legszokatlanabb terek megteremtésével (ilyen a barjaci műterem alatt kiépített alagutak rendszere) ösztönzi a nézőt az emlékezésre. Továbbá szinte minden kieferi műben megjelenik valamilyen teatralitás. A színházi alkotófolyamatokban is jártas művész (aki az egyik legnagyobb német rendező, Klaus-Michael Grüber munkatársa volt<sup>23</sup>) saját munkásságában végül eljut a mozdulatlanság színházáig. Az *Athanor* mintha egy szomorújáték záróképe lenne, ahol a hős nem hal meg, hanem mintegy élet és halál között lebegve, belehallgat a Föld és az Ég dialógusába. Ez már nem emberi, hanem kozmikus világszínház.

A földön heverő alakra úgy hullik a csillagpor, mintha mindent lassan beborító, tiszta és fehér hamu lenne. Mert ahogy Kiefer vallja: „A hamu valami csodálatos közeg, a hamu az utolsó közeg. A hamu után egvelőre nem következik több deformáció.”<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Ennek az alkotás folyamatában van jelentősége, hiszen ahogy Kiefer több interjújában is hangsúlyozza, művészként csak a saját testén keresztül képes a megjelenítésre.

<sup>22</sup> *Festménytörténetek* c. könyvében Arasse visszaemlékszik arra, hogy Kiefer az ő elemzése előtt nem ismerte Yates fontos könyvét, ő ismertette meg vele. Ez azért sem véletlen, mert a francia kiadásnak (Frances Yates: *L'Art de la mémoire*. Paris, 1975.) Arasse volt a fordítója.

<sup>23</sup> A 2003-ban, a Burgtheaterben bemutatott *Oidipusz*-előadásban Oidipusz sorsa egy csillagképpel kapcsolódott össze (vagyis Oidipusznak a csillagok irányításával kellett keresnie az útját).

<sup>24</sup> Az ember gonosz. A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget. *Balkon*, 2005, 6. szám ([http://www.balkon.hu/archiv/balkon05\\_06/06demutz.html](http://www.balkon.hu/archiv/balkon05_06/06demutz.html))

Az eltemetés gesztusa Kiefer szerint a művek megmentésének végső lehetősége (csak az születhet újra, ami meghalt). De vajon minden esetben túlélheti a művészet saját romjait?

Az alkotó a Collège de France-ban, 2010-ben tartott előadásán Novalis *Heinrich von Ofterdingen*jéből idézi a fiatalon meghalt bányász történetét, aki a föld alá temetve épp olyan szép maradt, mint a halála pillanatában. Ahogy viszont a felszínre hozták a testét, az felbomlott, hamuvá porladt. Ez mintha teljes ellentéte lenne Athanor a csillagos ég alatt fekvő, ragyogó testének. Melyik példázta inkább a műalkotás sorsát? Nem tudhatjuk. Művészi gyakorlatában Kiefer gyakran elássa, föld alá temeti saját műveit, majd ezekre kis harangokat helyez, melyek segítségével jelezhetik nekünk, ha újra a napvilágra kell kerülniük. Nem tehetünk mást, mint hogy várunk.

Anselm Kiefer

## A MŰVÉSZET TŰLÉLI A ROMJAIT<sup>1</sup>

Tisztelt Igazgató Úr, Kedves Kollégák, Hölgyeim és Uraim!

A Collège de France meghívott egy szobrászt, annak reményében, legalábbis így gondolom, hogy a művészetről fog Önöknek beszélni, hogy megtanítsa Önöknek, mi is a művészet, amelynek feltárja a saját elgondolása szerinti eredetét. Én viszont azt állítom, hogy a művészetnek nincs definíciója. A meghatározás minden kísérlete már a kijelentés szintjén megtörik, ahogy a művészet is szüntelenül a saját megszűnése és újjászületése között ingadozik. Soha nincs ott, ahol várnánk, ahol megragadni szeretnénk, mintha János evangéliumának szavait idézve azt mondaná: „a hol én vagyok, ti nem jöhettek oda” (Jn 8.21).

Tehát bármiféle esztétikai elmélet kifejtése helyett, a saját művészi gyakorlatomat fogom felidézni, bevezetve Önöket abba a világba, amely immár több mint 40 éve a munkámból jött létre és amely táplálja azt. A saját műveimen kívül azonban másokét is vizsgáljuk majd, modern és kortárs művészek, költők és filozófusok alkotásait.

Az Önök meghívása, valamint a Collège de France jelmondata („Docet omnia”) által inspirálva, mely minden dolog oktatását hirdeti, így „az önmagát formáló tudását” is, amely pontosan az én gyakorlatomat jellemzi -, úgy döntöttem, hogy néhány művet is létrehozok majd erre az alkalomra. De fogjuk rövide! A legkülönbözőbb területekre fogunk behatolni, mint az irodalom, az asztrofizika, a misztika, az evolúcióelmélet, az alkimia, a biológia stb; mivel semmi sem esik túl a művészet hatáskörén.

Hiszen mégiscsak művész lennék. Festő és szobrász, ezért az előadások során műalkotásokról, festményekről és versekről fogok beszélni.

Csak a művészetben hiszek, nélküle elvesznék. Egyedül a versek bírnak valósággal.

Meg fogják érteni, hogy számomra nemcsak azért lehetetlen versek és festmények nélkül élni, mert máshoz nem értek, hanem már-már ontológiai okok miatt is: nem hiszek ugyanis a valóság létezésében, habár azt elismerem, hogy a maguk módján a műalkotások is csak illúziók.

A következő előadásoknak nagyon személyes jellegük lesz. Nem lesz bennük szó tudományos érvelésről, és gyakran nem leszek képes a forrásaim pontos idézésére sem. Némelyik ezek közül szóról szóra megragadt az emlékezetemben, míg mások olyan átalakuláson mentek keresztül, hogy már elfedik saját eredetüket. Abból a tényből, hogy hozzászólásomat „személyesnek” titulálom, máris láthatják, hogy van benne valami közölhetetlen. Egyre gyakrabban jutok ugyanis arra a következtetésre, hogy a „személyesség” vagy az „alkotó” - leginkább a 19. században használt - fogalma már nem létezik többé.

---

<sup>1</sup> Anselm Kiefer: *L'art survivra à ses ruines*. Paris, Collège de France / Fayard, 2011.

\* \* \*

Diákként nagy élvezettel hallgattam a Szépművészeti Akadémia heves vitáit, melyek leleplezték az egymásra tett hatásokat. De nincs ebben semmi meglepő, az eszmék keringenek, a levegőben vannak. A felfedezések mindig is szimultán módon zajlottak, a világegyetem eltérő helyein, anélkül, hogy a feltalálók tudtak volna egymásról.

Több mint nyolcezer tudós dolgozik a genfi CERN-ben, és közülük sokan a Nagy Robbanást követő másodperctörédeket kutatják, hogy ezáltal pontosíthassák az ismereteinket arról a pillanatról, melynek során minden létrejött az Univerzum történetében: az anyag, az antianyag, a természeti állandók, stb. Ez a terület természetesen a művészeket is foglalkoztatja, különösen azokat, akik a kezdet fogalmát vizsgálják. De vajon ezen tudósok közül melyik a leginkább élen járó, a felfedező, az alkotó? Egyáltalán, egy valóságos személyről, egy alanyról, vagy sokkal inkább egy ezen a téren működő, kollektív értelemről beszélhetünk?

Mindazonáltal azt is el kell ismernünk, hogy a tudománytörténetnek is megvannak a maga illusztris alakjai, akik önállóan jutottak nagy felfedezésekre. Galilei elérte, hogy a csillagászat résztudománnyá vált, és így önkorlátozása által forradalmasította a tudományt, amely csak specializáció révén haladhat előre. De ugyanezen korlátozás okán, a világ koncepciója egyre szűkösebbé és redukáltabbá vált. A tudomány területén, ahogy ezt pontosan tudjuk, az eredmények mindig ideiglenesek, mivel a tudományok folyamatosan és fokozatosan fejlődnek.

Másrésről viszont, a fejlődő művészetnek, amely nélkülöz minden specializációt, szintén megvannak a maga „evolúciós szintjei”: ilyen volt pl. a reneszánsz perspektíva felfedezése. Mindez nem jelenti, hogy ne lenne lehetséges, a művészi alkotófolyamat során, visszatérni egy korábbi szintre. Vajon napjainkban nem találkozhatunk számos perspektíva nélküli képpel? Ezek mintha a lascaux-i barlangrajzok fejlődési szintjéhez tartoznának. Miközben nyilvánvaló az is, hogy a paleolitikus „művészei” nagyon mások voltak, mint kortársaink. Ezért az, amit a szó szigorú értelmében haladásnak nevezünk, nem szükségszerűen jelentkezik a művészet területén.

Ez egyben azt jelenti, hogy a művészet célulyszerű: az anyag és a szellem tökéletes egységén alapul, még a látszólag legkezdetlegesebb testet öltésében is.

Az a nézet, hogy valaha a Föld, és nem pedig a Nap volt a világegyetem központja, érvényét veszítette a kopernikuszi fordulat után. Ugyanezek a belátások viszont nem igazak a művészetre. Valójában egyetlen 20. századik mű sem állíthatja, hogy előrébb tart egy 15. századi alkotásnál.

\* \* \*

A következő kurzusok során azokról az ismeretekről fogok beszélni, melyeket művészi pályafutásom során szereztem: érzéseimről, küzdelmeimről, győzelmeimről és veréseimről. Lehetséges, hogy összehasonlítom majd műtermemet a CERN-nel, azzal a hellyel, ahol a kezdet, az eredet felfedezésére irányuló kutatások zajlanak.

Példákat hozok majd, amelyek művészi alkotófolyamatot és a világról alkotott reflexiómat illusztrálják.

Eközben a haladás jelentését is vizsgálat alá vonjuk. Például: kell-e a fejlődés egy olyan napjára várunk, amely lehetővé teszi számunkra, hogy *a posteriori* értelmet adjunk a tudományos haladásnak, méghozzá oly módon, hogy egy csapásra ki tudjuk jelölni egy kép megvalósításához vezető út különböző szakaszait, a művész által követett célhoz igazodva?

Ha a Collège de France azt várja a meghívott előadójától, hogy arról beszéljen, ami még a megalkotás fázisában van - *in statu nascendi* -, akkor itt és most egy kép festésébe kellene fognom, vagy Önök elé kellene állítanom egyet, hogy együtt várhassuk meg, míg az évek során átalakul. Ez lehetetlen!

Ugyanakkor egy kép nem csak hosszú évtizedek vagy eljövendő századok során alakul át, megváltozhat egészen rövid időtartam alatt is. Így amikor reggelente a műtermembe lépek, gyakran meglepődöm az éjszakai folyamatokon, azon, hogy milyen változás történt a képen. A kép szüntelenül fejlődik, úgy is mondhatnám, napról napra.

\* \* \*

Mégsem azért vagyok itt önökkel, hogy egy képet fessek. Lehet ugyan, hogy ezt várták, és sokáig fontolgattam is, hogy ezt teszem, mert mindaz, amit ennek kapcsán mondhatok, már mintha megtörténtté tenné ezt a folyamatot, és ezzel azt kockáztatom, hogy ismétlésbe kell bocsátkoznom. Tapasztalatból tudom, hogy egy még el sem kezdett munkáról való beszéd azt jelenti, hogy már a múlthoz soroljuk, már bele sem kezdünk; vagyis a szavak között elveszik.

Vajon mit foglal magában a művészetről való beszéd? Hogyan magyarázhatjuk a művészetet, hogy érthetjük meg azt, amit kifejez? Hogyan találhatjuk ki azt, hogy mit akar mondani a művész és mik a motivációi?

A legtöbb kiállítási katalógus művekre vonatkozó szövegeket tartalmaz. Ennél mi sem természetesebb. Amint egy kiállítást megnyitnak, a műkritikusok, akiknek ez a feladatuk, beszélnek róla. Franciaországban régi tradíció kapcsolja össze a művészeket és az írókat, a művészet és az értelem közötti szimbiózis jeleként. Gondoljunk Sartre Wolsról szóló írásaira, Michel Leiris Baconról szóló szövegeire vagy arra a barátságra, mely egész életében Massonhoz fűzte. Továbbá ott vannak még Maurice Merleau-Ponty Cézanne művészetére kapcsán írt megállapításai, ezek az írások mind újabb igazolását adják a bemutatott művészeknek.

Létezik tehát egy valódi igény, mely arra irányul, hogy a művészetről beszéljen, hogy megpróbálja megismerni és körülírni azt, a beszéd által kijelölve a határait, így némiképp megdermesztve vagy inkább megbékítve; ám ekkor újra az elkerülhetetlen apóriához jutunk. Legyünk óvatosak! Hiszen ha kijelölünk egy helyet a művészet számára, olyan tér gyanánt, amelyből kiindulva a saját kritériumai szerint működhet, máris azt kockáztatjuk, hogy elszegényítjük, védtelenné tesszük - azt kockáztatjuk tehát, hogy körbehatárolva, megbékítve, már nem viselkedik a saját természete sze-

rint, nem okoz több kárt, habár a művészetnek szubverzívnek kell lennie. A művészet szükségszerűen ártalmas.

Továbbá egy másik ellentmondás is szükséges a létezéséhez. Egyrészt a művészetnek el kell szakadnia az „élettől”, vagyis mindattól, ami nem Művészet; másrészt viszont szüntelenül át kell lépnie a határait, hogy így orvul levadászhassa minden ellenfelét: legyen az a giccs, a tömegkultúra vagy a műkereskedelem. Mindig átváltozva, egy formátlan, többnyire visszataszító tehertől sújtva tér vissza: de ez a teher teszi lehetővé számára a megújulást, hogy a segítségével folyékonyvá váljék; mintha a művészet annak az univerzális oldószer, az alkimisták számára oly kedves *alkahest* birtokában lenne, melyet azok hiába kerestek.

Napjainkban ugyanakkor az lehet az érzésünk, hogy miután rajtaütött a razzia, a művészet már nem képes zsákmánya átváltoztatására, így saját csapdájába esik. Valóban ez lenne helyzet, vagy megbújva a mélyben, túlél még a művészet? A lehető legközelebről kell megvizsgálunk ezt a jelenséget, hogy kinyerhessük a konkoly közül a magot. De mi van akkor, ha a magot a konkolytól elválasztó szél az erejét veszítette? Akkor nekünk kell beindítanunk a szélmalmodokat, azt kiáltva: „A Művészet halott – Éljen a Művészet!”

\* \* \*

Személy szerint engem mindig zavar az, ha a művészetről kell beszélnem. Valójában már bőven kifejtettem mindazt, amiről ezeken az előadásokon szó lesz, csak nem élő hangon tettem. A műtermi munkámban fejeztem ki magam. Ezért, ahogy korábban már jeleztem, az önisméltés kockázata fenyeget, amikor azt idézem fel, ami már megtörtént, az ecsetvonások nyomán már leülepedett, majd az idő múlásával a „felszín alá” került; és amit most a beszéd segítségével a napvilágra kell tárn.

Novalis a *Heinrich von Ofterdingen*ben egy bányász történetét meséli el, aki esküvője napján leereszkedik egy bánya legmélyére. Ott meghal és a mélység magába zárja. Testét, egy véletlen folytán, harminc év múlva felfedezik. Az idő nem hagyott rajta semmilyen nyomot, épp olyan szép és fiatal, mint a halála napján. Felhozzák tehát a felszínre, ám amint a napfényre kerül, szétporlik és hamuvá válik. Teste a bánya mélyén töltött idő alatt érintetlen maradt, még szebbé is vált, mint halála napján. És talán az is marad, ha nem hozzák a felszínre. Ezt a metaforát továbbgondolva, attól tartok, hogy a művészetben megvalósuló szépség elhamvad, ha a beszéd szintjére jut.

Mit tehetnénk még ehhez hozzá? „Alkoss, művész! Ne beszélj!” Ez a gyakran idézett, unalomig ismételt goethei kijelentés, ugyanakkor egy figyelmeztetést is rejt, ha nem a goethei művészetkoncepció nyomán vizsgáljuk. Abban az időben a művészet fogalma korlátozottabb, kevésbé összetett volt, mint napjainkban. Különös módon még maga Goethe sem volt képes arra, hogy észrevegye a Caspar David Friedrich képeiben megjelenő fenségességet. Miután jóindulatával kitüntette Friedrichet, megbántotta őt: mivel elfordult a művészetétől, mely túl romantikusnak tűnt számára, és arra kérte a festőt, hogy a felhőket „tudományos osztályozásuk”

szerint fesse meg. A sértett Friedrich joggal tiltakozott ez ellen, azt hangoztatva, hogy műve ekkor egy „tudományos pedantéria” áldozatául esne.

Mindazonáltal arról a szintén figyelmet érdemlő követelményről (imperatívuszról) sem feledkezhetünk meg, mely szembeállítja az alkotás folyamatát a nyelvi folyamattal. Elkülöníteni a beszédhez kapcsolódó jelenségeket mindattól, amit a tisztán plasztikus területnek tulajdonítunk, *a priori* módon nem olyan egyszerű.

Ami engem illet, mindig ingadoztam a festés és az írás vágya között. Így saját tapasztalatból mondhatom, hogy ezen tevékenységek közül egyszerre csak egyet végezhetünk teljes megalégedéssel. Természetesen ismerünk olyan költőket, akik festettek is. Példaként Victor Hugót hozhatnám, akinek az egyik szeminárium alkalmával tüzetesen megvizsgáljuk majd a *Végzetem* című képét.

De bármilyen érdekesek legyenek is ezek a képek, nem érnek el egy bizonyos, a képzőművészetben megkövetelt színvonalat. Többnyire egy kissé ez alatt maradnak.

Lehetséges, hogy ezek a művek abból a sok művész által táplált, természetes vágyból fakadnak, hogy más ágakban is kipróbálják magukat, hogy így elszökhesenek egy kis időre a saját művészetük követelményei elől.

Ami engem illet, velem is előfordult már, hogy érsek akartam lenni, nő vagy pápa. Azért, hogy kielégítsem ezt a kívánságomat, beszereztem egy makulátlanul fehér pápai öltözetet és érsekit is, egy római szabónál... Ez az álom még a mostani előadás előkészítése közben is a fejemben járt. Mintegy a tárgytól való eltérítés gyanánt, akár egy látomás, villámként cikázott a szemem előtt.

Ebben a mozzanatban Roland Barthes alakját is felfedezni véltem, aki ugyanezen a helyen, arról a regényről tartott előadást, amelyet meg akart írni. Barthes tehát egy jövőbeli műről, egy olyan szövegről beszélt, mely számára ekkor még „el-jövendő” volt. Viszont ekkor rájöttem, hogy mindez nem a gondolatmenetemhez, hanem az éber álomhoz kapcsolódott.

Ne mosolyogjanak ezen, meglehet, hogy a találkozásaink során megosztott reflexiók végére érve felhagyok a festéssel, hogy kizárólag az írásnak szenteljem magam. Ki tudja?

Ez a Collège de France meghívása nyomán születő álom minden bizonnyal paradox, mert ami bejelentette, abban a pillanatban már el is törölte azt. Hiszen mivel nyilvánosan beszélek róla, megelőlegezése lehetetlenné teszi a megvalósítását.

De hogyan is kapcsolhatnánk, hogyan is merhetném hozzákapcsolni ezeket a meg sem írt szavakat Roland Barthes szavaihoz? Tűnjék bármily rettenetesnek, de az az igazság, hogy mindig a lehetetlenről álmodoztam. Milyen különös érzés elképzelni, ahogy Önök előtt azokról a dolgokról beszélek, melyeket létrehoztam vagy létre akartam hozni! Úgy érzem, mintha megnyílna a talaj a lábam alatt.

\*\*\*

Ahogy már utaltam rá, amiről ma beszélek, vagyis amiről még a megvalósítása előtt beszélek, abban a pillanatban eltűnik, amint szóvá teszem. Ugyanakkor meg-esik, hogy vágyat érezünk valami eltörlésére.



Anselm Kiefer: Kiefer érsek, 2002.

Fotográfia.

© Atelier Anselm Kiefer



Anselm Kiefer: Jean Genet-nek, 1969.

Fotográfia, 47,5 × 35 cm.

© Atelier Anselm Kiefer

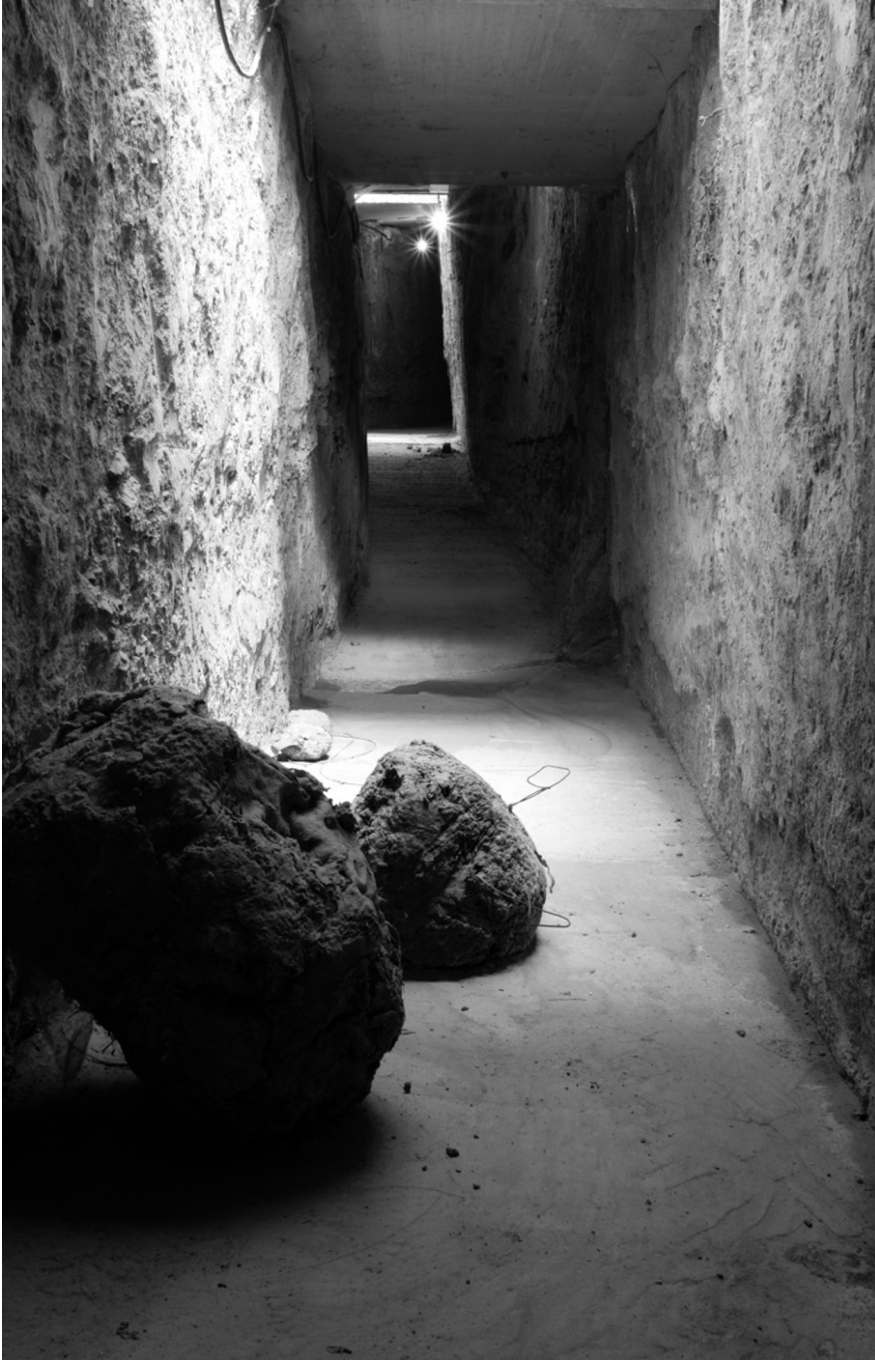
Barjacban, az általam emelt ötvenkét épületet egy földalatti és légies csatornahálózáttal kötöttem össze, melynek az volt a koncepciója, hogy gondolatban megsemmisítem őket, és egy virtuálisan üres teret alkossak. A képen látható csatornák és hidak, melyeket ebben a dél-franciaországi műteremben hoztam létre – és melyekhez visszatérünk majd az utolsó előadás során – csak azért alkottak az épületek közötti földalatti és légies kapcsolatokat, hogy még jobban elérjék őket, ahogy egy férgék által szétrágott levélből is csak az érzet marad meg.

\* \* \*

Mégse gondolják azt, hogy Barjac létrehozásakor magával ragadott az üresség koncepciója, *das leeren Raumes, des Noch Nicht* („az üres tér, a nincs többé”), ez az Ernst Bloch számára oly kedves gondolat. Ezek az épületek nem egy eszme illusztrációját alkották; épp fordítva történt, megvalósításuk *a posteriori* fedte fel számomra koncepciójukat.

Ez a gondolat számos kortárs gyakorlattal szemben áll. Napjainkban a legtöbb művész nem a „teremtő” aktusból indul ki, hanem megfordítja ezt a folyamatot. Adorno, Benjamin vagy Lukács elméleteire támaszkodnak, melyeket útmutatásként használnak saját művészi alkotásaikhoz.

A kasseli Documenta X és XI, Catherine David és Okwui Enwezor kurátorsága alatt, az ok és az okozat ezen furcsa megfordítását illusztrálta. Tudniillik a Documenta



Anselm Kiefer barjaci múterme. 2007. Fotográfia, © Atelier Anselm Kiefer



Anselm Kiefer barjaci műterme. 2007. Fotográfia, © Atelier Anselm Kiefer

X katalógusa nem volt szigorú értelemben vett kiállítási katalógusnak tekinthető. Másrészt viszont összekapcsolódott egy 800 oldalas könyvvel, melynek címe *Das Buch zur Documenta X* („A Documenta X Könyve”) volt. A Documenta XI ebben öt egymást követő peronként jelent meg, melyek közül az ötödik és egyben az utolsó maga volt a kiállítás.

De vajon a műnek nem kellene megelőznie a beszédet, az esztétikai reflexiót vagy az elméletalkotást? Az eredeti műnek, tárgy formájában, nem kellene a teória előtt állnia?

Nem! Legalábbis nem mindig. Hiszen egy gyors történeti áttekintés is azt igazolja, hogy ez nem volt mindig igaz. A középkorban például a képek szerepe abban állt, hogy tájékoztassák a népet bizonyos paradox tényekről vagy körülményekről, absztrakt fogalmakról – amilyen a Szentháromság dogmája vagy Mária szüzessége volt – vagyis egy egyszerű és érthető, mindenki számára elérhető információt kellett szolgáltatniuk. A Documenta X ennyiben a középkori felfogáshoz kapcsolódik: előbb meg kell magyarázni egy mű homályos vonatkozásait, mielőtt megmutatnánk azt.

A művészet viszont, az én értelmezésemben, szemben áll a Documenta X által képviselt fogalmával. A művészet nem az értelem által létrehozott eszmék illusztrációja, hanem önmagában hordozza a teológia paradox és uralomra törő eszméit.

Mivel már a középkornál járunk, lépünk még hátrébb az időben, és kihasználva a művészet fejlődésének fogalmát, lépünk előre vagy vissza, kedvünk szerint. A tudományokkal ellentétben, melyek már elért eredményeiket integrálják, hogy aztán azokra támaszkodva fejlődjenek tovább, a művészet nem halad előre. Bármely pillanatban képesek vagyunk visszafordítani fejlődésének, ennek a

végtelen fonalnak a spirálját, mivel – szemben Ariadne egyirányú fonalával – a művészet két irányba tart.

Vajon a kubizmus, mely az esztétikai érték fogalmát az afrikai művészetből merítette, és amely ezáltal egy másik idő és kultúra formális nyelvéhez tért vissza, valódi fejlődést képvisel? Miközben arról sem feledkezhetünk meg, hogy a kubizmusban a kolonializmus termékét is láthatjuk, a mondializáció korai állapotának vészjósló jelét. Tegyük hozzá, hogy a kubizmus egy olyan koncepciót is kérdőre vont, melynek kifejlett változata a 19. századi „teremtő zseni” gondolata, és amelyet erősen kritizáltak a korai Egyházatyák, felismerve benne annak a lehetőségét, hogy az ember az Alkotó, vagyis az Isten, helyére léphet a művészi alkotás során.

Végül, ha hátrébb lépünk az időben, eljutunk Praxitelész knidoszi Aphrodité szobrához.

\* \* \*

Alexandriai Kelemen ellenérzését fejezte ki a szoborból áradó erotika kapcsán, melyet az is igazolt, hogy egy fiatalember, a szobor tökéletességétől megtévesztve, olyannyira beleszeretett, hogy feleségül akarta venni. Alexandriai Kelemen ennek alapján kiátkozza a voyeurizmust. A művészetnek ugyanis lehetővé kell tennie azt, hogy túllássunk a dolgokon: a látható csupán a láthatatlan, az isteni emanáció szolgálatában állhat.

Alexandriai Kelemen úgy vélte, hogy a pogány szobrok szépsége az ördögtől való, ezért elítélte a mimézist is, amely az eredeti és a másolat közötti határ eltörülésére törekedett. De ennek a határnak egy egyszerű tekintetaktus általi lerombolása a művészet és az élet közötti viszony megfordítását feltételezi: egyfajta kettős *salto mortalét*, a néző halálugrását.

Hasonló eszméktől vezérelve, nemrég néhány értelmező a Gioconda eredeti modelljének felkutatásába fogott, hogy valamilyen módon előrangassák a „valódi” Mona Lisát. De mit nyernénk ezzel? Semmit! Vagy vajon nem minket, Önöket és engem, aktív nézőket illet a felelősség a műbe zárt élet megelevenedéséért, melyet a mi tekintetünk hoz létre?

Proust a *Guermantes-ek körében* a mű és Erősz közötti különös kapcsolatot így írja le: „Rachelra már rázárult az álomvilág aranykapuja, mielőtt Saint-Loup látta volna kijönni a színházból, úgyhogy a szeplők és a pattanások nem sokat számítottak. De azért nem tetszettek Saint-Loup-nak, mert nem lévén egyedül, nem volt oly hatékony az álma, mint a színházban. Viszont Rachel, bár nem láthatta Saint-Loup-t, tovább is úgy irányította Saint-Loup minden cselekedetét, mint azok a csillagok, amelyek vonzásukkal kormányoznak, még akkor is, ha szemmel nem láthatók. Úgyhogy Saint-Loup-nak a vágya a finom vonású színésznő iránt, akinek a vonásai nem voltak már jelen Robert emlékezetében, azt eredményezte, hogy egy véletlenül ott talált régi pajtása segítségével a szeplők és pattanások nélkül való személynek mutatkozott be, mert ugyanaz volt, s később majd csak kiigazodik és megtudja végre, melyik volt a kettő közül valójában a színésznő. Rachel sietett,

ezúttal még egy szót sem szólt Saint-Loup-hoz, s Robert csak néhány nap múlva tudott vele szót érteni, s elérte, hogy a kedvéért Rachel otthagya a kollégáit. Robert máris szerette.”<sup>2</sup>

*Az eltűnt idő nyomában* ezen passzusa már régóta foglalkoztat, pontosabban az a hatás, mely Saint-Loup-t abban a pillanatban éri, amikor beleszeret Rachelbe, habár a nő már nem ugyanaz, mint aki a színpadról elbűvölte. Az a tény, hogy a valódi Rachelben már nem található meg a színpadon csodált Rachel, egy természetes illúzióvesztésként is felfogható. A csalódott férfinak el kellene fordulnia a valódi Rachel-től. Vajon még mindig a színházi Rachel iránti vágy az, ami elrejtje előle a valódi Rachel megjelenésének tökéletlenségeit, miközben arra ösztönzi, hogy tovább szeresse a színésznőt a valódi nőben? Mindeközben Saint-Loup már nem is emlékszik arra a színpadi alakra, aki kiváltotta a vágyát. Későbbi cselekedeteinek indítéka innentől egy nem tudatos emlékképből fakad, Saint Loup pedig fenntartja magának azt a jogot, hogy *a posteriori* döntse el, hogy a két személy közül melyik a valódi Rachel. Mindez a káprázat műve lenne? Melyik a modell, melyik a műalkotás?

Saint-Loup, magától értődően, jól érzi magát ebben az ingadozásban, a két létező, a két forma közötti jövés-menésben. Szerelme egy olyan időrétegből táplálkozik, mely már nincs többé jelen a tudatban, de amely mégis jelenlevő marad számára. Rachel jelensége, mely egyetlen tér-időben sem található, nem megérhető, mint ahogy legkisebb fizikai tulajdonságai sem értelmezhetők.

Ez a folyamat a művészi munkát is jellemzi, mely maga is két világ, két időréteg közötti ingadozásban bontakozik ki. Gyakran megtörténik, hogy a művészt megragad egy vulgáris anyag, amely, tudattalan módon, a használata által, máris egy másik szintre kerül – ez az időszakos fejlődés „a magában való” művészet koncepciójában is megtalálható.

\* \* \*

Szívből kívánom, hogy az Önökkel itt, a Collège de France-ban, közösen átélt vállalkozás egy új munka kezdetét jelentse, mintegy megelőlegezve azokat az utakat, melyek megnyílnak majd előttem, és amelyeket meg kell majd ragadnom. Rilke ezt a vágyat egyik utolsó versében, a *Sétában*, így festette le:

Alig vágtam a napsütötte hegynek,  
tekintetem már ott járt fön, elől.  
Mít meg nem foghatunk, ekképp ragad meg,  
jelenségekkel telve, messziről –

ekképp tesz, még ha el sem érzük, azzá,  
amik vagyunk, ha sejtünk lehet;

<sup>2</sup> Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. III. Guermantes-ék.* Ford. Gyergyai Albert. Budapest, 1983. 205.

egy jel lobog, jelünket viszonozná...  
 Mi nem érzünk mást, csak ellenszelet.<sup>3</sup>

A haladás érdekében egy kampót kell előre vetnünk, de ez többnyire nem oda rögzül, ahova szeretnénk. Így a semmibe vetjük ki. Néha a semmi válaszol, és akkor belekapaszkodunk, anélkül, hogy tudnánk, hova vezet vagy meddig tart. Nem ismerjük azt, amibe kapaszkodunk, de szorosan tartjuk, nehogy az üresség magába rántsón.

Különböző módon fejezzük ki magunkat. Habár a szavaknak és a szavak kombinációjának szinte végtelen variációja áll a rendelkezésünkre, mégis megesik, hogy néhány szó is elég ahhoz, hogy velünk szemben álló beszélgetőtársunk megértse azt, amit mondani akarunk. Én ezt a rendező Klaus Michael Grüberrel kapcsolatban tapasztaltam, akivel számos színházi darab és opera kapcsán dolgoztunk együtt, szinte szavak nélkül. Néhány szó többnyire elég ahhoz, hogy a dolgok a helyükre kerülhessenek. Egyetlen szó, vagy csak egy hang, semmi több.

Az értelem végtelen módon van jelen a jelben. A héber nyelvben például a betű szent: mindig értelemmel bír, még a véletlen, látszólag abszurd alakzatokban is. Jelentése váratlanul feltárulhat, a betűk értelmes fogalmakká állhatnak össze, még ha a megértésük évszázadokat várat is magára.

Amikor egy képen dolgozva már nem tudom, hogy hol járok vagy merre tartok, vagyis amikor leblokkolok, az írógéphez megyek és írok „valamit”. Ekkor az írás megmentő erővel bír: megóv és visszavezet a lényegi dolgokhoz.

Egy kép születése összetett folyamat, és a kedélyállapotom szüntelenül változik a kidolgozás során.

Először „fizikai” állapotok egész sorozatán kell áthaladnom: szinte bezárva érzem magam a kép anyagába, ahol egygé válok minden létezővel. Mindez a homályban veszi kezdetét, egyfajta sürgetésként, izgatottságként. Ekkor még nem tudom, mindez mit jelent, de cselekvésre ösztönöz. Benne vagyok tehát az anyagban, a színben, a homokban, az agyagban, a pillanat vakságában, minden távolságot eltörölve. Mindez a lehető legközelebből működik, a fejet szinte a színbe merítve, miközben ez a formátlan „valami” bizonyul, paradoxon módon, a legpontosabbnak.

Majd hátrébb lépek és próbálom meglátni, kivenni azt, ami akkor már ott van, előttem; majd azt vizsgálom, hogyan dolgozhatnék tovább azzal, ami már kész van. Már létrehoztam egy velem szemben állót, amivel megmérkőzhetek. Ráhagyatkozhatom valamire, ami már ott van, kívül, előttem. A kép már ott van, én pedig még itt, a képben.

Ezt az állapotot azonnali kétségbeesés követi, egy hiányérzet. Ez hiány nem abból fakad, amit látnom kellett volna, vagy amit le kellett volna lepleznem. Ez a hiány semmilyen forma segítségével sem tölthető be. Nem tudok másként szabadulni tőle, mint más dolgokra hagyatkozva, melyek ugyanilyen bizonytalanok: legyenek akár történetiek, figuratívak vagy más természetűek. A kép a világot tárgyaként kezeli, így konkretizálja magát.

<sup>3</sup> Séta. Tandori Dezső fordítása. *Rainer Maria Rilke versei*. Vál. Szabó Ede. Budapest, 1983. 372.

Amikor a kép maga is tárggyá válik, kiteszem a szabad levegőre: a szélbe és az esőbe. A nem megváltó természetre bízom, hogy ő segítsen befejezni.

Azonban nem csak a természet segíthet. A nyelv is képes erre. Ekkor a szavak segítségével azt a fényt akarom újraéleszteni, mely még az anyám hasában gyúlt a fejemben.

Egy haszid legenda szerint minden megfogant gyermeknek az anyja hasában egy fényesség gyúl a fejében. Ez segíti a gyermeket a Tóra szó szerinti megtanulásában. Amikor elérkezik a világra jövetel pillanata, egy angyal jelenik meg és a születésre kész csecsemő szájára üt, hogy elfelejtse mindazt, amit megtanult. Ez azt jelenti, hogy születésünk előtt egy határtalan tudás birtokosai vagyunk, vagyis akkor, amikor még az égi szférákhoz tartozunk. De az angyal fricskája miatt minden gyermek már úgy érkezik a világra, mint egy üres boríték, melyet újra fel kell tölteni. Valójában az ember bele is örülne, ha már a kezdet pillanatában mindent tudna a világ folyásáról.

Néha olyan érzésem van, mintha én lennék a haszid mese gyermeke. Miután valaha mindent tudtam, felejtésre kényszerültem, majd arra, hogy mindent újratanuljak. Talán emiatt is beszélek magamhoz, amikor egy új képen dolgozom. Lehetséges, hogy a tudás és a felejtés körforgása egy végtelen beszédhez vezet.

Amiről tehát az előadások során beszélni fogunk, még megragadhatatlanabb, mint egy hal a saját természeti közegében, a vízben. Egy hal, mely kicsúszik a kezeink közül. Ugyanígy, a farkánál megragadott kígyó mintájára – amely hiába próbálja tekeregve kiszabadítani magát – a művészet jellemvonásait is lehetetlen a szavak által megismerni. Amint azt gondolnánk, hogy helyes meghatározásra leltünk, az angyal a szánkra csap, és mindent elfelejtünk.

El tudjuk vajon helyezni a művészetet? Hol található? A múzeumban? Vajon művészet mindaz, amit ezekben megőriznek és kiállítanak? Vagy amit a művész hoz létre, az a művészet? De ki dönti el, hogy ez vagy az a személy művésznek számít-e? Mi a helyzet az iparosmunkákkal? Gondoljunk a középkori szobrokra, melyeket ma műalkotásoknak tartunk, habár nem művészek hozták létre őket, mivel ez a fogalom még nem is létezett elkészítésük idején. A céhekbe tömörült mesteremberek jóval alacsonyabb szinten álltak a társadalmi ranglétrán, mint a teológusok vagy a filozófusok. Melyik pillanattól kezdve vált művészetté az, amit létrehoztak? És mi miatt?

Habár lehetetlen a művészet meghatározása, mert állandóan elszökik a megértés elől, egy dolog biztos: egy hozzám hasonló ember képtelen a művészet nélkül élni. Könnyűnek tűnik ezt állítani, mégis, egy pusztá frázisnál sokkal többről van szó. Esetemben a teljes függőségről. A művészet számomra *sine qua non* feltétel. Legyen bár a legnagyobb illúziók megtestesítője, számomra egyszerre jelenti a szabadságot és az alávetettséget. Bárhova is megyek, bármit is csinállok, mindig a művészet irányítása alatt teszem.

Nem mi műveljük a művészetet, hanem a művészet tart életben minket: ő támogat, szórakoztat, sokkol, nyugtat és békít meg.

A „művészet nélkül semmit sem érsz” maximája más tekintetben is megmutatkozik. A művészet döntése az is, ha a másokhoz való kapcsolatainkban fogyatékos-

nak mutatkozunk. Minden definíció alól kibújva, a művészet a benne való hitre hajt minket, de vigyázzunk:

Az elveszettek érintésére,  
Akiket nem bírt el a hit,  
Fölríadnak a folyóbeli dobok.<sup>4</sup>

Ez első hallásra ellentmond az iméntieknek, mivel Ingeborg Bachmann csodálatos költeményében épp a hit hiánya provokálja ki dobpergést: a művészetért és a zenéért. Ugyanakkor itt egy paradoxonra bukkanhatunk. Hiszen a művészetben való feltétlen hitnek szüntelenül csalódnia kell: bár nem hagyták el, mégis elveszett.

Végző soron a művész az abszurd óceánjában hoz létre jelentéseket. A legrútább, a legjelentéktelenebb dolgok ragyogóvá változtatásával teszi ezt.

Képes vagyok arra, hogy megkülönböztessenek egy műalkotást egy iparosmunkától vagy egy dizájn tárgytól, apodiktikus módon, *ex cathedra*. De vajon meg tudom ezt magyarázni vagy értetni? Nem, mivel mindig az egyes személy dönt arról, hogy valami műalkotás-e vagy sem. Sokak számára az öltözködési mód is a művészetéhez tartozik, éppúgy akár egy kép, egy akció, egy installáció, és ezt ellentmondást nem tűrő hangon közlik másokkal. Mivel a társadalom számára csak a hangsúlyos kijelentés jelent autoritást. Ezen a téren nem létezik semmilyen uralkodó doktrína, semmilyen egyetemesen igazolt vélemény. Eldöntöm és kijelentem, hogy számomra mi tartozik a művészethez, és kijelentésem máris megcáfolható. Történjék bármi is!

Az elkövetkezendő kurzusok során mi például annak az igazolására törekszünk, hogy valami felé haladunk. Különbséget teszünk a művészet és az élet között, pontosabban megmutatjuk azt, hogyan tér el a művészet az élettől. Végül megpróbáljuk szétválasztani a magot a konkolytól, elkülöníteni a valós és a hamis profétákat.

\* \* \*

Figyelembe kell vennünk azt is, hogy egy műalkotás szétrombolhat egy másikat. Hogy erről meggyőződünk, gondoljunk a festészeti stílusokra: ahogy az akadémikus festészetet követte az impresszionizmus, melynek uralmát az absztrakció törte meg stb. Minden aktuális művészeti irányzat abból az ösztönzésből születik, hogy lázadjon az uralkodó esztétika ellen. Általános szabály és egyfajta természetes immunitás eredménye, hogy a művészet szüntelenül önmaga ellen fordul. Úgy tűnik, hogy csak saját tagadásaként létezhet. Saját önpusztításának alávetve, ez a „rosszra törő akarat”, paradox módon a jó szolgálatában áll.

De vajon elképzelhető, hogy a művészet önmaga elleni támadása elér az erőszak egy olyan fokára, melyen már nem tud túllépni, és így mindörökre eltűnik?

A művészet szüntelenül két radikálisan különböző erőszaknak van alávetve, amelyek, minden sajátos vonásuk ellenére is, egy ponton összekapcsolódnak.

---

<sup>4</sup> A *hidak*, Adamik Lajos fordítása. Ingeborg Bachmann: *A kimért idő*. Pécs, 2007. 56.

A művészetet az a „házi” erőszak, mely a művészet belső erőszaka, és amely autoimmun reakciója révén egyfajta ellenreakciót vált ki, a létezése határait sodorja. Mindez pusztító módon jelent meg a futuristáknál, elsősorban Ballánál vagy Severininél, akik mindent fel akartak számolni, és eljutottak a múzeumok egyetemes szétrombolásának deklarált szándékáig. Ez valós veszélyt jelent a jövő számára. Mivel az ikonoklaszta aktus, mely kezdetben avantgárd, vagyis forradalmi volt, később öncélúvá vált, pusztá reklámfogássá.

Egy kis ideje már egy másfajta erőszak is megfigyelhető. Ez a divat és a design világa felől jön, melyek egyaránt élőködnek a művészetben, saját stratégiájukhoz használják, és így elszegényítik és vulgarizálják.

\* \* \*

Valami olyasmit szeretnénk alkotni, amely egyszerre kezdet és vég. El szeretnénk jutni ehhez a csomópontozhoz, ahonnan minden felfelé tör, és ahol a legnehezebb a megmaradás. Vagy éppenséggel lehetetlen, mert elkerülhetetlen a bukás, az eltűnés; történjék ez akár a dicsfényben, akár a semmiben.

Akár a levegőbe dobott labda, melyet egy szökőkút vízsugara újra és újra felvet, szüntelenül Mózesről Áronig és Árontól Mózesig sodródunk.

Mivel azonban, ahogy már láttuk, az önpusztítás mindig is a művészet legbensőségesebb és legfenségesebb célja volt, ezért ez akár a hiúság jeleként is felfogható. Mert bármekkora legyen a támadás ereje, és bármilyen határhelyzetbe kerüljön, a művészet túléli a romjait.

De hogyan ismerhetjük fel azt, ami „megmenekült a bukástól”? Hogyan tekinthetünk Duchamp piszoárjára műalkotásként a hétköznapi tárgyak tömegében?

Egy analógia talán a segítségünkre lehet. Gondolkozzunk el az Olbers paradoxonon, amely szerint valóságosan lehetetlen meglátni a csillagokat, mivel nagy számuk és fényük homogén eloszlása miatt csak a sötét ég alján levő, gyenge fényű csillagok kivehetők. Ennek ellenére, látjuk a csillagok ragyogását, osztályoztuk és megneveztük őket, szimbólumokat társítottunk hozzájuk, és kiemeltük némelyikük egyediségét, melyek nagy megrázkódtatásokat jeleznek, ahogy ezt a Betlehemi csillag tette.

Vajon nem ugyanez történik a művészet univerzumában is? Ha azt mondjuk, hogy minden művészet, az vajon nem csak egy optikai csalódás, mely a tárgyakat előbb egy homogén egységben láttatja velünk, hogy aztán egyedi jelentést tulajdonítson nekik?

Egy kép megvalósítása során mindig akad egy pillanat, amikor úgy érezzük, hogy nem ér semmit. A kép kialakulóban van, felfüggesztett létezésben, elvesztette határozott formáját, hogy a befejezettség állapotából a szinte semmi felé tartson. A vászon és a színek ott vannak... és mégis, már átlépett egy határt. Már levált az őt körülvevő tárgyak homogén háttéréről.

De az is megtörténik, hogy ezt a megállapítást csak a következő napon teszem, a műterembe lépve. Ekkor be kell látnom, hogy rossz úton járok, hogy korlátba ütközött a tervem. Nem minimalizálhatjuk a csapdákat a kép megvalósítása során, még

akkor sem, ha veszélyes figyelmet fordítani rájuk; de ha félünk, akkor semmi sem megy tovább.

Semmi nem egyszerű. Egy munka kezdetben érdektelennek tűnhet, még mielőtt észrevennénk, kis idő múlva, hogy mégis van benne valami.

Vagy az is megeshet, hogy miután „kijavítottuk” a SEMMINEK véltet, miután dolgoztunk rajta, azt kell mondanunk: „Bárcsak a korábbi állapotában hagytam volna!”. Heidegger szerint ez a SEMMI nem fogható fel a létező ellentétéként. Épp ellenkezőleg, kezdettől fogva az önmagában való lényeghez tartozik. Heidegger a Semmit a létezőben egyfajta folyamatként helyezi el. A *Nichten des Nichts*-ről („a Semmi semmitéséről”) beszél. De milyen kapcsolatba hozható ez a képpel?

Az is megtörténik, hogy túllépjük a határt, kissé többet teszünk, és a kép máris elhibázottá válik. Miben áll a kép ittlétének pillanata? El kell hagynia a művészet területét azért, hogy a semmi felé zuhanjon? Számúznunk kell tehát. Gyakran képeimet, hosszú évekre, egy konténer sötétségébe zárom.

Vajon mit csinálnak a bezárt képek ez idő alatt, egészen addig a pillanatig, amíg újra emlékezni kezdek rájuk, amíg jelt adnak nekem, egy olyan eszmét sugallva, mely új életre keltheti és elhelyezheti őket egy készülő műben? Újra napfényre állítom őket, rögvest megvalósítva a bennük rejtőző lehetőségeket. De vajon mi történt a visszavonulás ideje alatt? Semmi? Bizonyára nem, hiszen erőt gyűjtöttek ahhoz, hogy magukra vonják a figyelmet. Miután kiszabadítottam a vásznat a sötétségből, újrafestem, és ezalatt kerül sor egy másik állapotba való átlépésre, mely gyakran erősen különbözik az eredetitől.

Egy kép megvalósítása állandó ingázás a semmi és a valami között. Az egyik állapotból a másikba való szakadatlan átmenet. Ez a folyamat semmilyen szabályt nem követ, irányíthatatlan, akár a szívfibrilláció, és akár ez utóbbi, akár halálos is lehet. Ez a vibráció aztán megszűnik, annak érdekében, hogy a műtermet elhagyó kép a világban keringhessen, és így többé már ne lehessen újraalkotni.

Gyakran megesik, hogy a múzeumokban is eltűnnek a képek, nem kerülnek elő a raktárakból, ahol álomba merülnek. Csak évszázadok múltán fedezzük fel őket. Érdemes feltenni a kérdést, hogy vajon egyszerűen csak elrejtőztek a sötétben, miközben mindvégig megőrizték a művészi erejüket, vagy műalkotási státuszuk csupán a nézői befogadás függvénye? Én az első javaslat mellett döntenék. Ez ugyanis arról biztosít, hogy egy mű állandó marad, még akkor is, ha a kontextusa megváltozik időközben.

De térjünk vissza a létrehozás folyamatához. Amikor ítéletet alkotok egyik vagy másik képemről, amikor azt állítom, hogy nem ér semmit, ebbe a mozzanatba belelátom annak a lehetőségét is, hogy valamivé még válhat. Tény az, hogy egy mű megvalósítása mindig egy pozitív kockázatot rejt. Egy olyan semmit, amit figyelembe kell vennünk.

Ezt a módszert alkalmazom akkor, amikor a fekete festékekkel fedem le a képet, a földre rakom, szürke és koszos vízzel locsolom, visszaadom a természetnek, kiteszem a szabad levegő és a viharok hatásának. Tehát rosszul bánok a képpel, a semmire bízom, tudatosan és kegyetlenül Orkus, a „bánat és az üresség” istene felé űzöm. Így



Anselm Kiefer: Hús év magány, 1971-91.  
Vegyes technika, 380 × 490 × 405 cm, Kunstmuseum Wolsburg, ltsz.:1994/8  
© Atelier Anselm Kiefer © Kunstmuseum Wolsburg  
© Fotó: Helge Mundt

önmagára marad, jó szellemei elhagyják, olyan lesz, akár egy próféta, aki nem képes az isteni szót különválasztani a világ haragjától. Mint Jeromos, Ézsaiás, Attar...

Néha a föld alá temetem a képeket. Elásom őket, majd egy harangot helyezek el fölöttük, melynek segítségével megmutatkozhatnak, jelezhetik jelenlétüket.

Egy ilyen szerkezetet a bécsi Saint-Marx temetőben is használtak, ahol néhány lakos ehhez hasonló mechanikus eszközt helyezett el jövődóbeli sírjára, még a XIX. század első felében. A tetszhaláltól, a kómától való rettegés uralkodott ekkoriban, ezért számos bécsi polgár rengeteget költött arra, hogy elkerülje ezt a gyászos véget, vagy hogy megszüntesse az ettől való szorongást. A koporsókat huzalok kötötték össze a temetőőr fülkéjével. Amikor a tetszhalott feléledt, a sírhoz tartozó harang megszólalt az ő szobájában, aki máris a segítségére siethetett.

Ahogy a Saint-Marx őre, én is a harang hangját várom, hogy kiszabadítsam képeimet a kóma állapotából.

Megtörtént az is, hogy a kómában levő képeimet feltornyoztam.

Néhány ezek közül még most is a wolfsburgi múzeumban van. Magukra hagyva, egymásra fektettem őket, ahogy ezen a fotón is láthatják. Egyetlen képet sem lehet kiemelni a halomból, hogy önálló élete legyen, vagy hogy a falra akasszák. Ez az elhagyott képek tömegéből komponált mű. Habár anyagszerűen jelen vannak, festett felületük rejtve marad; valamennyien magányosak, mivel lehetetlen, hogy bármely nézőhöz közvetlenül szólhassanak. Továbbá, mivel múzeumban vannak, a képek nem kongathatják meg a harangjaikat. A múzeumban „a játék véget ér”.

*Darida Veronika fordítása*

Varga Tünde

## A KÉPZELŐERŐ HATALMA?

MŰVÉSZET A NYUGATI VILÁG MŰVÉSZET-FOGALMÁNAK ROMJAIN

*„A kezedbe helyezem ezeket a korszerűtlen esszétet. Ha úgy döntesz, foglalkozol velük, légy fair. Ne bánj velük rosszul, kérlek. Olvasd türelemmel, vagy tedd őket félre, ha felbosszantanak. Nem céloim megtéríteni a világot.”<sup>1</sup>*

Gayatri Chakravorty Spivak

Jelen tanulmány azt vizsgálja, milyen jelentése és jelentősége lehet a művészetnek ma a kortárs globális művészeti világban. Milyen örökölt fogalmi keretek határozzák meg, ezek hogyan változnak, vagy éppen élnek tovább egy olyan kulturális szcénában, amelyet ugyan még mindig a nyugat dominál, de amely kénytelen szembenézni azzal a plurális értékhalóval, amely a nyugati kultúrán kívüli művészek tevékenysége nyomán állt elő, és amely következtében átalakulóban vannak a művészet és kultúra keretei.<sup>2</sup> Kérdés, hogy milyen szerepet hivatott betölteni a művészet a kultúrában vagy a társadalomban, illetve hogy ezeket a szerepeket milyen történeti, kulturális, társadalmi, politikai vagy materiális tényezők formálják.

Mivel nem gondolom, hogy a kérdésekre egyértelmű választ lehetne adni, kiindulásként olyan felvetésekkel foglalkozom, amelyek rávilágítanak a fogalmi keretek változásának problémájára. Az okok között megtalálhatók az egyre szaporodó számú biennálék, triennálék, művészeti fesztiválok hatása és kritikája, illetve a kritikai hagyomány szerepének átalakulása. Ezek a kérdések szorosan kapcsolódnak a társadalmi nyilvánosság és a részvétel alapú művészet helyzetének vizsgálatához, művészeti, valamint intézménykritikai vonatkozásban egyaránt. A kérdésfelvetések természetesen nem újak, már az 1990-es évektől markánsan megjelentek a művészet intézményeiben is – abban az időszakban, mely nem csak a bipoláris világrend bukását, hanem a hálózati társadalom jelen formájának kezdetét is jelzi. Tanulmányom olyan kérdéseket vizsgál a kortárs művészeti diskurzus kultúrátudományi háttéréből, melyek a kultúra, a művészet és a kritika kortárs szerepére irányulnak.

<sup>1</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: *Other Asias*. Oxford, 2008. 13.

<sup>2</sup> A kultúrátudományok megközelítése terén Tony Bennett munkái mérvadóak, különös tekintettel a legutóbbi könyvére: Tony Bennett: *Making Culture, Changing Society*. New York – London, 2013., illetve ennek előtanulmányára: Tony Bennett: *Making culture, changing society: the perspective of „culture studies”*. *Cultural Studies*, 21. 2007. 610–629.

## A MŰVÉSZET ÉS A KULTÚRA FOGALMÁNAK ÚJRAÉRTELMEZÉSE

A művészet fogalmának és kultúrában betöltött szerepének feléledő vizsgálata összetett, több oldalról érkező problémafelvetés: nem csak a kortárs művészeti szcéna diszkurzív terének megváltozása sürgeti, mely számára a művészet nyugati fogalma túl szűknek bizonyul ahhoz, hogy a jelenlegi gyakorlatának sokféleségét és léptékét magába foglalja. Egybeesik egy akadémikus-intézményi kerettel is, tudniillik az elmúlt néhány évben az antikvitás szakterületének művészettörténeti és klasszikafilológusai folytattak vitát arról, vajon újra kell-e vizsgálni Kristellernek, a modern művészeti rendszer kialakulását elemző, szinte dogmatikus tisztelettel övezett téziseit, és ha igen, akkor mit jelent mindez a művészettörténetre, valamint abból adódóan a művészet kortárs fogalmára nézve. A vita olyan akadémikus periodikák hasábjain bontakozott ki, mint a *Cultural Sociology*, *The British Journal of Aesthetics*, vagy az *Arethusa*, mely utóbbi 2010-ben egy egész tematikus számot szentelt a kérdésnek.<sup>3</sup> James I. Porter szerint, aki 2009-es tanulmányával lényegében kiprovokálta a vitát, a legfőbb probléma maga az esztétikai autonómia modernista elgondolása.<sup>4</sup> A választanulmányt író, az antikvitást kutató művészettörténetek Porter kérdésfelvetésére reagálva a nyugati esztétika szókincsével, annak művészet-fogalmával, az esztétikai autonómia és a művész-zseni kérdésével kapcsolatban adtak, a vitát közelről sem lezáró válaszokat saját tudományterületük szempontjából.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> A vitához ld.: Michael Squire: The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity. *Arethusa*, 43, 2010, 2. 133–163.; James I. Porter: Why Art has Never been Autonomous. *Arethusa*, 43, 2010, 2. 165–180.; Jeremy Tanner: Aesthetics and Art History Writing in Comparative Historical Perspective. *Arethusa*, 43, 2010, 2. 267–288. A vita egy másik vonalához ld.: Porter tanulmánya és Kivy válasza. James I. Porter: Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered. *The British Journal of Aesthetics*, 49. 2009. 1–24.; Peter Kivy: What Really Happened in the Eighteenth-century. The Modern System Re-examined Again. *The British Journal of Aesthetics*, 52. 2012. 61–74. A szociológiai megközelítésekhez ld.: Jeremy Tanner: Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art. *Cultural Sociology*, 4. 2010. 230–256. Újabban például: Stephen Davies: Defining Art and Art Worlds. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73. 2015. 375–383. Dominic Aciver Lopes: Aesthetic Experts, Guides to Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73. 2015. 235–246. Magyar nyelven a kérdésről: György Péter: Univerzalizmus, kritikai historizmus – a múzeumi paradigma metamorfózisa. – Uő.: *Múzeum. A tanuló-ház. Múzeumelméleti tanulmányok*. Budapest, 2013. 14–55. – különös tekintettel: 23.

<sup>4</sup> Porter 2009. i. m. 13.

<sup>5</sup> Az *Arethusa* tematikus számhoz írt bevezetésében Michael Squire azt a kérdést teszi fel, hogy „vajon a klasszikus antikvitás képeiről milyen mértékben beszélhetünk úgy, mint művészettörténetről a készítés, szemlélés, vagy írás tekintetében? Indokolt-e az ókori művészetről mint »művészetről« beszélni? És amennyiben a »művészet« modern rendszere anakronisztikus, milyen nyelvet kellene használni ahhoz, hogy elemezzük azt a minőséget és tapasztalatot, amelyet ezeknek az ókori görög vagy római képeknek – vagy más médiumoknak – történeti perspektívájába helyezett szemléléséhez társítunk?» Squire 2010. i. m. 133.

Bár a kérdésvetések nem újak – a művészet fogalmának, illetve a művész-zseni szerepének problémája gyakran kerül elő különböző elméleti megközelítésekből –, a szövegek érdekessége azon túl, hogy a jelen művészeti beszédmód változásait figyelembe véve folytatnak fűtött hangvételű vitát erről a nem éppen kurrensnek tűnő kérdésről, az is, hogy megpróbálnak egy olyan keretet kialakítani, amely lehetővé teszi a nyugati művészet-fogalom újraértékelését. Történeti és társadalmi vizsgálataik ezúttal az antikvitás felől teszik kérdéssé, vajon a művészet fogalma felfogható-e „történeti állandóként (historical invariant)”.<sup>6</sup> A vita egyik lényegi pontja, ahogy Jeremy Tanner rámutat: „Ha a klasszikus múlt viszonyában a művészet és az esztétika fogalma anakronisztikus, hogyan is azonosíthatjuk mi, a klasszikus művészet történései, a »művészettörténeti vizsgálat« érvényes tárgyaiként azt (legyen akár materiális, akár szöveges), ami fennmaradt a múltból, és milyen szempontból (ha nem az esztétikai vonásai alapján) tekinthetők a művészettörténeti diskurzus érvényes (proper) tárgyainak?»<sup>7</sup>

Tanner úgy látja, Porter állításai azt jelentik, hogy az „esztétikai autonómia egyfajta »illúzió« amelyet a 1790–1951 közötti kantianus akadémikus összefoglalók tettek lehetővé”, és ezt nem találja túl meggyőzőnek. Szerinte a művészet autonómiája azt jelenti, hogy a „művészet mint az önmagában álló érték szférája nincs alárendelve a morális és vallási szabályozásnak”. Ez azonban még csak részben jelenti az autonómiáját, ugyanis mint megjegyzi, a „szépművészet annak a jogi és intézményi keret létrejöttének van alárendelve, amely ezt az autonómiát garantálja”.<sup>8</sup> A kortárs művészet kontextusában pedig pontosan ez az az intézményi keret, ami a vizsgálat tárgya, egyik lényegi belátása pedig, ahogy azt Tanner is kifejti történeti elemzésében, hogy „a művészet autonómiája (bármennyire is vitatott a fogalom

<sup>6</sup> A vitához kapcsolódóan Peter Kivy azt emeli ki, hogy „a műalkotásokat »meghatározhatjuk« olyan alkotásokként, melyek pusztán »esztétikai« minőségekkel bírnak, morális, vallási, filozófiai vagy bármely más tartalmuk pedig, mint műalkotásoknak, lényegtelen. Vagy meghatározhatjuk, mint emberi műveket (artefact), amelyek lényegben az »esztétikai érdeknélküliség« attitűdjét hivatottak elősegíteni (facilitate) és az »esztétikai tapasztalatot« lehetővé tenni, a morális, vallási, filozófiai vagy bármely más tartalmuk pedig lényegtelen és mint műalkotásoknak irreleváns is. Ez autonómiát jelent abban az értelemben, hogy bármilyen propozíciós vagy reprezentációs tartalomtól függetlenek, mint műalkotások. De önmagában ennyi még nem lenne elegendő jellemzésükhöz. Mivel a természet, csakúgy, mint a nem művészeti tárgyak (artefacts), (rokonságukból adódóan) rendelkeznek esztétikai minőséggel, fenntarthatják az »esztétikai érdeknélküliség attitűdjét« és létrehozhatnak »esztétikai tapasztalatot«”. Kivy 2012. i. m. 70.

<sup>7</sup> Tanner 2010. i. m. 267. A probléma nem pusztán az, hogy hogyan illesszék a klasszikus művészetet művészettörténeti keretbe, ha a terminológiai készlet anakronisztikus. Michael Squire szerint nagyobb probléma, hogy: „ha mint kultúrtörténészek túl nagy szakadékot tételezünk az ókori és a modern világ között, nem lesz majd a kettő közötti átjárás elképzelhető, sőt, ami ennél is rosszabb, ahogy Porter is figyelmeztet, végül azon kapjuk magunkat, hogy tagadjuk az alapvető emberi meghatározottság (sentience) folytonosságát, amely a múlt és a jelen közötti történeti szakadékot áthidalhatna”. Squire 2010. i. m. 154.

<sup>8</sup> Tanner 2010. i. m. 281–282.

meghatározása) társadalmilag konstruált realitás, valós társadalmi meghatározottságokkal. A 18. századtól ezek az intézményi változások, ahogy azt Porter is mondja, központi jelentőséggel bírnak a klasszikus művészet szakértői számára, mivel ez jelenti azt a kontextust, amely a klasszikus művészettörténet mint diszciplína előfeltevéseit, fogalmi eszköztárát, és értelmezői gyakorlatát kialakította és formálta.<sup>9</sup> Ez az intézményi kontextus keretezi a művészettörténet diszciplínáját, klasszikust és kortársat egyaránt, vagyis Tanner szerint a „szépművészet fogalma, csakúgy, mint az esztétikai autonómia normája központi szerepet tölthettek be a modern művészeti világ intézményrendszerének létrehozásában”.<sup>10</sup>

Michael Squire szerint „nem véletlen, hogy Kristeller történeti vizsgálata<sup>11</sup> éppen akkor győzedelmeskedik, amikor oly sok »művészettörténeti« tanszék változik át »vizuális tanulmányok« tanszékké”.<sup>12</sup> Úgy látja, „hozzávetőlegesen csak az elmúlt huszonöt évben néztek komolyabban szembe a szociológusok, illetve a kultúrtörténészek Kristeller téziseinek valódi tétjével”.<sup>13</sup> A jelen helyzet feloldására pedig egy bizonyos ellenmozgást lát a művészettörténet területén: azt állítja, hogy „míg a késő huszadik század az »ideológia-kritika« új módozatai iránti erősödő igény szemtanúja volt, a kora huszonegyedik században lassú, de stabil érdeklődés mutatkozik azok iránt az esztétikai keretek iránt, melyeket csupán egy évtizede száműzött” a művészettörténet.<sup>14</sup> Így, Squire szerint, a jelen krízis „felhívás az esztétika újrafelfedezésére”, ennek tükrében pedig felvázol egy várható konfliktushelyzetet: „A művészet történeti esetlegességével és az *esztétika szélesebb körű szerepével* kapcsolatos felvetések hevesebb vitákat mutatnak a humán tudományok jövőbeni kutatásaira vonatkozóan –, mely kénytelen lesz folyamatosan közvetíteni egyfelől a strukturalizmus univerzalista és esszencialista elbeszélései, másfelől a történeti relativizmus között, mely utóbbi jelenleg is dominálja az akadémikus beszédmódot.”<sup>15</sup>

Jeremy Tanner, Squire-től némileg eltérő módon, de szintén a vizuális kultúra előtérbe kerülése felől fogalmazza meg a művészet és az esztétika fogalmi kérdésének problémáját: Tanner szerint hiba lenne a „művészet fogalmát” behelyettesíteni valami olyan, „látszólag objektívebb és kevésbé értékítélet alapú kerettel, mint például a vizuális kultúra”.<sup>16</sup> Úgy véli, a vizuális kultúra túlságosan is inkluzív, tudniillik „sok olyan, a vizuális kultúrához tartozó jelenség van, ami nem számít művészetnek,

<sup>9</sup> Uo., 283.

<sup>10</sup> Uo., 212. Tony Bennett ugyanerre a kapcsolatra hívja fel a figyelmet az autonómia és az intézményrendszer között, azonban szerinte az intézményrendszer és az infrastruktúra az, amely nyomán aztán a művészeti autonómia, mint fogalmi elgondolás előáll. Bennett 2013. i. m.

<sup>11</sup> Paul Oskar Kristeller: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 12. 1951. 496–527. és 13. 1952. 17–46.

<sup>12</sup> Squire 2010. i. m. 141.

<sup>13</sup> Uo., 139.

<sup>14</sup> Uo., 141

<sup>15</sup> Uo., 142. (kiemelés tőlem).

<sup>16</sup> Tanner 2010. i. m. 269.

mivel a művészet bizonyos tekintetben nagyon is eltérően működik, mint a vizuális kultúra”.<sup>17</sup> Tanner ugyanakkor meglehetősen kritikus a művészet szűken értett fogalmával kapcsolatban is, annak ellenére, hogy nem veszi figyelembe a kortárs művészet tendenciáit és annak egy lényegesen elfogadóbb keret kialakítására való igényét. Mint írja: „a művészet szerepe, ahogy a fogalmat ma értjük meglehetősen specializálódott elgondolás: egy olyan finom differenciákkal működő társadalmi rendszer kifejezés kultúráját reprezentálja, amely a művészetet saját jogon értékkel bírónak tekinti, legmegbecsültebb formái pedig a művészet intézményeinek keretein belüli fogyasztásra, és nem olyan intézmények számára készülnek – legyenek azok akár társadalmi, akár vallási intézmények –, melyek elsődleges funkciója nem expresszív-esztétikai.”<sup>18</sup>

A művészet fogalmához, illetve esztétikai dimenziójához kapcsolódó vizsgálat azonban, ahogy azt Squire is megjegyzi, nem választható le a kultúra fogalmának felülvizsgálatáról. Ezt tűzte ki célul például a kultúratudományok (kritikai kultúrakutatás) programja, mely már az 1960-as évektől a kultúra tanulmányozását és fogalmát a társadalmi, materiális, gazdasági, kultúrpolitikai szempontokra, valamint a hétköznapi élet gyakorlatára is kiterjesztette.<sup>19</sup> Raymond Williams első között helyezett hangsúlyt a kultúratudományok vizsgálati körének bővítésére: Williams a hagyományos, „ideális” elgondolással szemben – miszerint a kultúra „bizonyos abszolút vagy egyetemes értékek vonatkozásában az emberi tökéletesség állapota vagy folyamata” –, a kultúrát hétköznapi (ordinary) tekinti.<sup>20</sup> Tony Bennett hasonló elgondolást fogalmaz meg ötven év elteltével, de azt már nem csak a nyugati kultúrára vonatkoztatja: mint írja, „nem kérdés, hogy a kultúra minden társadalom létrejöttének eleme. Értelmetlen azt állítani, hogy vannak társadalmak, melyek kultúra nélküliek, amennyiben kultúra alatt a szimbolikus birodalmát értjük (realm of the symbolic)”. A kérdés az, milyen szűken kezeljük a kultúra fogalmát, és legfőképpen, mi következik ebből a fogalmi meghatározottságból. Mint Bennett megjegyzi, „az a felvetés, miszerint vannak társadalmak, melyek kultúra nélküliek – a fogalom magasabb intellektuális teljesítmény, vagy kulturális/(művészeti) forma értelmében – a koloniális hatalomgyakorlás egyik eszköze volt”.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Uo., 269.

<sup>18</sup> Uo., 270.

<sup>19</sup> Ebből a szempontból Raymond Williams, Stuart Hall, vagy Tony Bennett munkái jelentősek, ezek a szerzők a művészet társadalmi és kulturális szerepét egyaránt vizsgálják. Raymond Williams: *Culture and Society*. London. 1958.; Stuart Hall: *The Question of Cultural Identity. Modernity and Its Futures*. Eds. by Stuart Hall, David Held, Anthony McGrew. Cambridge, Mass, 1992. 274-316.; Stuart Hall: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London. 1997.

<sup>20</sup> Raymond Williams: *The Analysis of Culture. Cultural Theory and Popular Culture*. Ed by John Storey. 2. rev. ed. Georgia, 1998. 48-56. – itt: 48.; Raymond Williams: *Culture is Ordinary [1958] – Uó.: Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism*. London, 1989. 3-14.

<sup>21</sup> Bennett 2013. i. m. 14. Bennett olyan 19. századi szerzőkkel is foglalkozik, mint például Walter Bagehot, aki a munkásosztályról mint kultúra nélküli osztályról értekezett. Bennett azt állítja, hogy a

Az etnográfiai és antropológiai vizsgálatok a törzsi kultúrák tárgyainak más perspektívába helyezésével és azok művészeti tárgyként való elismerésével ugyancsak megingatták a nyugati művészettörténet alapvetéseit. Ez a felismerés ugyanakkor a művészeti tárgy fogalmának egyértelmű meghatározhatóságára is rákérdez.<sup>22</sup> Alfred Gell szerint „a vágy, hogy más kultúrák tárgyait esztétikai módon szemléljük, többet árul el a saját ideológiánkról és a műtárgyakat övező kvázi-vallásos, áhítatos tiszteletről, arról, hogy esztétikai talizmánokat látunk bennük, mint a másik, a vizsgálat tárgyát jelentő kultúráról”.<sup>23</sup> Gell ugyanakkor arra is rámutat, hogy a problémafelvetés maga ellentmondásos: hogyan határozhatunk meg, vagy keretezhetünk a 18. század utáni esztétika fogalmait szerint művészetként valamit, ami nem művészeti céllal készült.<sup>24</sup> Mint az jól ismert, a problémát Gell többek között a műtárgy/kézműves tárgy (art/artifact) sok problémát felvető megkülönböztetésén keresztül elemezi.<sup>25</sup> Vagyis, a kérdés feloldására ezek a munkák ugyan kategorizálhatók kézműves-, vagy népművészeti tárgyként, ez azonban a művészet egyetemességének kérdését ingatja meg, előnyben részesítve a nyugati szép-, vagy magas művészet fogalmát. Művészeti újraértékelésük ugyancsak lényeges kategorizációs problémákat vetett fel, éppen olyanokat, melyeket a fent idézett művészettörténészek említenek, azaz szükséges-e egy tárgy művészeti-esztétikai értékének elismeréséhez a művészeti cél, vagy szándék, illetve milyen kritériumok mentén határozható meg az érték, amennyiben egyáltalán meghatározható.

Ebben a gondolatmenetben a gender és a posztkolonialista tudományok kérdésfelvetései egyaránt lényeges szerepet töltek be: megkérdőjelezték és bírálták a művészet hagyományos, nyugati értékrendszerének egyetemességét. Ezeket a kérdéseket különböző szempontból vizsgálták olyan nagyhatású szerzők, mint például David Freedberg, James Clifford, Clifford Geertz, Stephen Greenblatt, Alain Sinfield, Judith Halberstam, Donald Preziosi, stb., aktualitásuk azonban úgy gondolom, nem csökken.<sup>26</sup> A kortárs művészeti szcena szempontjából a gender-, posztkolonialis,

19. századi liberális kormányzás kialakításának ideológiai szempontjaiban a nők, a gyerekek, az alsóbb kasztokhoz tartozó indiaiak és a primitívek ugyanolyanként mutatkoznak, mivel híján vannak az önkormányzathoz szükséges reflektált én-építés képességének.” Tony Bennett: *Culture, Power, Knowledge: between Foucault and Bourdieu. Cultural Analysis and Bourdieu's Legacy*. Eds. by Elizabeth de Silva, Alain Warde. London - New York, 2010. 109.

<sup>22</sup> A kérdés vizsgálata többek között James Clifford, Clifford Geertz, vagy Alfred Gell nevéhez kapcsolható.

<sup>23</sup> Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, 1998. 1-11., ld. még: Squire 2010. i. m. 141.

<sup>24</sup> Vö.: Kivy 2012. i. m. 72.

<sup>25</sup> A kérdéstről lásd például: György Péter: A nem működő gépezet - Kortárs posztkolonializmus és múzeumok. *Árgus*, 2008, 1. 126-147.

<sup>26</sup> Friedberg szerint „a művészetről folytatott kifinomult beszédük valójában csak megkerüli a problémát. Védelmet keresünk, amikor formális minőségekről beszélünk, vagy amikor szigorúan historizáljuk a művet, mert félünk szembenézni a válaszainkkal - vagy legalábbis jelentős részükkel.

etnográfiai, antropológiai és kultúratudományi vizsgálatok továbbra is lényeges szerepet töltenek be: egyfelől rámutatnak a művészeti világ egyenlőtlenségeire, például azokra az értékekre, amelyek még mindig hátrányos helyzetet jelentenek a nyugati világrenden kívülről érkező, vagy azon kívül alkotó művészek számára, másfelől olyan projekteket képviselnek, amelyek új értékrendet, politikai és társadalmi változásokat is megcélzó szempontrendszerrel képesek a művészet ernyője alá vonni.<sup>27</sup>

Az ehhez szükséges esztétikai keretek kitágításának, illetve rugalmasabb felfogásának igénye az elmúlt két évtizedben egyre hangsúlyosabban jelenik meg, már nem csak a progresszív, kis kiállításokon, hanem a nagy költségvetésű, elismert biennálékban, múzeumokban, sőt komolyabb művészeti vásárokon is.<sup>28</sup> A bemutatott művek, vagy projektek egyre több kihívást jelentenek a művészet egyetemességével kapcsolatban, és egyre sürgetőbbnek tűnik a kérdés, hogy milyen mértékben tágítható a művészet fogalma mielőtt az, példának okáért, teljesen feloldódna a hétköznapi gyakorlatban.<sup>29</sup> A kérdés azért is lényeges, mert, mint ahogy azt Elkins is állítja, művészet és nem művészet, illetve a „magas”- és „alacsony” művészet megkülönböztetését még mindig fenntartják azok a gyakorlatok (is), melyek éppen az ilyen jellegű megkülönböztetést tagadják, vagy éppen szeretnék felszámolni. Mint írja: „A nemzetközi kortárs művészet [...] szinte mindig a »magas«, vagy »szépművészetek« szintjét szeretné elérni: a művészek és galériáik a nemzeti és nemzetközi szinten elismert, a szépművészetet bemutató prominens kiállítóterekbe (venue) akarnak bekerülni. [...] A

---

David Friedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, 1989. 430.; Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973.; James Clifford: *The predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass, 1988.; Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, CA, 1989.; Stephen Greenblatt – Catherine Gallagher: *Practicing New Historicism*. Chicago, 2001.; Alain Sinfield: *Gay and After. Gender, Culture and Consumption*. London, 1998.; Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, 2005.; Donald Preziosi – Claire Farago: *Art is not What you Think it is*. Oxford, 2012.

<sup>27</sup> Ld. például: Griselda Pollock: *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London – New York, 1999.; Jean Fisher: *The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in The Age of Multiculturalism. Theory in Contemporary Art Since 1985*. Eds. by Zoya Kocur, Simon Leung. Oxford, 2008. 233–242., vagy a kortárs művészetet átfogóbb kontextusba helyező tanulmánykötet: *Globalization and Contemporary Art*. Ed. by Jonathan Harris. Oxford, 2011., és *Return to the Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*. Ed. T. J Demos. Berlin, 2013.

<sup>28</sup> Nyilvánvaló, hogy az önelégítes művészeti érték elgondolása nem nyújt megfelelő keretet a globális művészeti kérdésekhez, sem a művészeti gyakorlat, sem a szocio-politikai problémák szempontjából. Ugyanakkor azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy a vásárok és a biennálék egy része a kereskedelmi szempontokat előtérbe helyezve is kénytelen nyitni más értékrendek felé, amivel sokszor csupán a piaci fenntarthatóságot erősítik meg. Vö.: Olav Velthuis: *The Contemporary Art Market between Stasis and Flux. Contemporary Art and its Commercial Markets*. Eds. by Olav Velthuis, Maria Lind. Berlin, 2012. 17–52.

<sup>29</sup> A kérdéstről újabban: David Joselit: *After Art*. Princeton, 2013.

nemzetközi kortárs művészet ma is erősen kötődik ahhoz a hagyományos művészet-történethez, amely a művészetet nemzetekhez és régiókhoz kapcsolódva mutatja be.<sup>30</sup> Elkins szerint ennél azonban lényegesen markánsabb problémát vet fel az, hogy „a művészettörténet jelenlegi gyakorlata *akadályt jelent* a művészet olyan történetének elbeszélésével szemben, mely az egész világra kiterjeszthetőként gondolható el”. Radikálisabban fogalmazva „a művészettörténet nem képes diagnosztizálni saját nyugati kötődését anélkül, hogy hajlandó lenne elfogadni más perspektívákat és ezzel elfogadni *saját feloldódását*”.<sup>31</sup> Silvia Kolbowski a politikai művészet lehetőségeire reflektálva jut hasonló következtetésre: úgy véli, a „művészet és a politikai akció elválasztására” adott válaszreakció a művészet „meg nem határozásának (non-definition)” irányába történő váltást generál.<sup>32</sup>

### A KÉPZELŐERŐ ÉS AZ ESZTÉTIKA ÚJ MEGKÖZELÍTÉSI LEHETŐSÉGEI

A problémával foglalkozó szerzők egy része ugyanakkor ismét az esztétikára és a képzelőerőre helyezi a hangsúlyt, annak érdekében, hogy az eltérő alkotó tevékenységek elismerésére egy lényegesen befogadóbb közös nevezőt találjon. A kortárs képzőművészet elemzésénél többek között Vered Maimon, Nato Thompson, vagy Claire Bishop is a művészet esztétikai dimenziója felé fordul, és ezzel az esztétika újraértelmezésének szükségességét emelik ki a művészet értelmezési kereteinek újraírásához. Míg az esztétika kérdése az antikvitással foglalkozó kutatók számára az esztétikai autonómia és nyugati intézményrendszer kölcsönösségének problémáját vetette fel, az esztétika kérdése itt inkább a mű imaginárius dimenziójának veszteségét, valamint részben a formai-esztétikai értékelés hiányának kérdését jelenti.

A kortárs képzőművészetben a kérdés abból is fakad, hogy az, hogy a mű „esztétikai” (formai vagy imaginárius) dimenziója kollektív teremtő aktus eredményként (tudniillik a részvétel során) áll elő, nem csak befogadói aktusként, hanem szó szerinti értelemben is értendő. A részvétellel megélt tapasztalat ezért a résztvevőkben – akik egyben a néző-befogadók is – eltérő, ugyanakkor felfokozott (érzelmi és kognitív) válaszokat is kiválthat.<sup>33</sup> Silvia Kolbowski is ennek a problémának az

<sup>30</sup> James Elkins: *Why Art History is Global. Globalization and Contemporary Art*. Ed. by. Jonathan Harris. Oxford, 2011. 375-386

<sup>31</sup> Uo., 379. (kiemelés tőlem).

<sup>32</sup> Kolbowski 2012. i. m. 76.

<sup>33</sup> Ez a tény azonban a befolyásolás kérdését is felveti: tudniillik, ha a résztvevők nincsenek birtokában azoknak a tudásoknak, hogy teljes jogú résztvevőként lépjenek a mű által megnyitott nyilvános tér vitahelyzetébe, akkor milyen garanciák vannak a manipuláció előli kiterés lehetőségére? Ilyen például szolgálnak azok a munkák, ahol a városi regenerációhoz kapcsolódó részvételalapú projektek beruházói érdekekből jönnek létre. Egy kritikai példa lehet erre Renzo Martens *Episode III: Enjoy poverty* című filmje, mely számos morális és gyakorlati kérdést vet fel. Példának okáért, hogy mennyiben tekinthetők egyes közösségek valóban résztvevőknek, milyen mértékben zsákmányolja ki a résztvevőket a művészt, és a művészeti világ, ki birtokolja a munkákat/képeket, akikről készül, vagy, aki készíti, és hogy mennyi-

ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet: mint írja, ugyan „nem zárna ki az érzelmi bevonódást” a részvételen alapuló művészet szférájából, azonban „a kollektív befogadás nem garantált pusztán a nyomok hányingerkeltő differenciálhatatlanságát eredményező fizikai közelséggel”. Úgy véli, ehelyett „a kritikai befogadás/nézőszerep (spectatorship) kizárólagos feltétele az elemző és értékelő pozíció”.<sup>34</sup>

Bishop számára az esztétika kérdését érintő probléma az, hogy a széles közönségeléssel rendelkező projektek nem korrelálnak a minőség hagyományos (pl. greenbergiánus) kritériumaival, azaz a kifinomult komplexitással és a formai játékkal, amely a tanult, „ideális befogadó” számára készült. A korai szovjet művészet áttekintésével mutat rá a társadalmilag elkötelezett művészet ellentmondásaira abból a szempontból, amit „művészeti értéknek” hívhatnánk, nevesen, „hogyan feszültség van a minőség és a mennyiség, a művészeti és a társadalmi célok között”. Ahogy azt a szovjet példa is mutatja a kollektív kompozíció elve ugyan „ideológiailag kívánatos, de művészetileg kiforratlan volt”.<sup>35</sup> Bishop szerint probléma, hogy a művészet nem nyert sokat a részvétellel: a mű sablonos lehet, az interakció előre megtervezett, és az eredmény nem túl érdekes sem a nézők, sem a résztvevők számára, az esztétikai minőség pedig elsikkad azzal, hogy alárendelődik az etikai vagy a politikai céloknak.

Míg az együttműködésen alapuló, társadalmilag, vagy politikailag elkötelezett művészet inkább a társadalmi, illetve politikai kérdésekre, valamint az új tudáscsere folyamatok lehetőségeire és a részvételalapú nem-diszciplináris tudáslétrehozásra fókuszál, addig példának okáért Gayatri Chakravorty Spivak a társadalmi képzelőerő elismerését hangsúlyozza. Szerinte az új esztétika a képzelőerő és a művészet imaginárius dimenziójának újraértelmezését és új megközelítését jelentené.<sup>36</sup> Spivak az imaginárius rehabilitációját sürgeti egy olyan lehetőség „empisztemológiai váltás érdekében, mely újraszervezné a vágyakat”.<sup>37</sup> A Spivak által felvázolt probléma a kortárs művészeti diskurzus felvetéseihez hasonló igényt fogalmaz meg, eltérése azonban elsősorban abból adódik, hogy Spivak nem tartja a néző-értelmező szerepét passzívnak. Arra mutat rá, hogy az értelmező-elemző kritika szerepe elengedhetetlen, mivel az szorosan kapcsolódik az oktatáshoz és ennél fogva az intézményrendszerhez is, ebből adódóan

---

ben rabolja ki a munkákkal/képeikkel is „kereskedő” művészeti világ azoknak a nyomorát, akiknek már semmijük sincs. A film arra az anomáliára is rámutat, hogy akik nem ismerik a finom kódjait és nyelvezetét ezeknek a projekteknek, vajon értői, vagy inkább kizsákmányoltjai, kiszolgáltatottjai ezeknek a munkáknak, melyek nem feltétlenül segíti őket a saját cselekvőképességük elnyerésében. T. J. Demos 2013. i. m. 97-124.

<sup>34</sup> Kolbowski 2012. i. m. 81.

<sup>35</sup> Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of Spectatorship*. London, 2012. 63.

<sup>36</sup> Lásd Gayatri Chakravorty Spivak: *Other Asias*. Oxford, 2008. újabban: Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Mass., 2012.

<sup>37</sup> Kiemelés tőlem. Spivak 2012. i. m. 2. Spivak nem véletlenül fókuszál az irodalmira, elsősorban az értelmezés aktív volta érdekli, és nem a szó szerint értett részvétel.

pedig intézményi szinten képes változást generálni.<sup>38</sup> Ez az az aspektus, amelynél a tudástermelés szempontjából a „kirekesztett másik” a látótérbe kerül.<sup>39</sup> Spivak meglátása szerint „az emberi gondolkodásban bekövetkezett váltás az intézményi változást is segíti” és episztémé váltást hozhat – olyan cserefolyamat, mely mindkét irányban kölcsönös közlekedést tételez fel.<sup>40</sup> Ugyan, ahogy azt Spivak is megjegyzi, a képzelőerő erős 18. századi, illetve kantianus rezonanciával bír, mégis a terminus olyan területet jelöl, „ahol a nem kézzelfogható (absent) dolgok elgondolhatóságának teljes szabadsága van”.<sup>41</sup> Ezért számára a humántudományok tanításának értelme az, hogy „felkészítsék a képzelőerőt a vágyak újraszervezésére”.<sup>42</sup> Bár fenntartja, hogy nincs semmilyen garancia arra, hogy a humántudományok tanításának eredményeként előáll a fantáziadús (imaginative) gondolkodás, azonban szerinte remélni lehet, hogy az „aktív és robosztus képzelet nem lesz nem képes arra, hogy olyan lehetőségeket segítsen, melyek nem feltétlenül vannak jelen a domináns kultúrában, legyenek azok akár radikálisok, akár konzervatívok.”<sup>43</sup> Ez akkor áll elő, ha a tanítás nem a készségek pusztá specializálódás kedvéért való tanítása, amely sokszor „kirekesztő és lekorlátozó” és nem tesz mást, minthogy „azzal a végtelenségig ismételt meggyőződéssel áltatja magát, hogy a tudás lényege a tudásról való tudás”.<sup>44</sup> Spivak nem a tudás leegyszerűsítésen keresztül történő elérhetővé tételét, hanem a képzelet felszabadító erejét emeli ki. Az imaginárius hatása ebben az értelemben akár a tanár szándéka ellenére is megtörténik.

Talán nem véletlen egybecsengés, hogy Okwui Enwezor a 2013-as Velencei Biennáléről írt kritikájában szintén a képzelőerő szerepét hangsúlyozza.<sup>45</sup> Enwezor két

<sup>38</sup> A kérdéssel korábban már foglalkozott, például: *Outside the Teaching Machine*, vagy az *Other Asias*, illetve újabban az *An Aesthetic Education in the Age of Globalization* című könyveiben.

<sup>39</sup> Spivak téziseit Vanessa Andreotti a liberális és posztkoloniális oktatás megközelítésmódjainak különbségein mutatja be. Andreotti összegzése szerint a kettő közti különbség lényeges: a liberális oktatás nyeresége (benefit) a problémákkal kapcsolatos tudatosság és motiváció arra, hogy segítsünk másokon, míg a problematikus pontja a saját magunk fontossága és a kulturális felsőbbrendűség érzése (self-importance), saját igazunk tudata és a privilégiumok visszaigazolása. A hátránya, hogy azok, akik nem érzik magukat megszólítva, azokban büntudatot, belső konfliktusokat és cselekvésképtelenség érzetét, vagy a kritikai részvétel hiányát generálja, ahelyett, hogy részvételre hívna, vagy a cselekvőképesség érzetét adná (empowerment).

<sup>40</sup> Spivak 2008. 3.

<sup>41</sup> Uo., 34. Azt gondolom, Spivak erősen épít a költészet 19. századból örökölt műfaji elsőbbségére.

<sup>42</sup> Uo., 34.

<sup>43</sup> Uo., 4.

<sup>44</sup> Uo., 8. Ellenszere azonban nem az „ignoráns spekulációhoz” fordulás, amely a gondolkodást segítő a pusztá általánosságokból adódóan próbál „kapcsolatot teremteni ad hoc kutatások összeeskábásával”. Mint megjegyzi: „munkásságom sokkal inkább a szakértői értékítéletek megértését helyezi előtérbe, semmint a diszciplináris módszerek minimalista meghatározáson alapuló tagadását, mely utóbbi saját módszerét az elfogadható tudáshoz való hozzáféréssel azonosítja”. Uo., 9.

<sup>45</sup> Okwui Enwezor: *The Predicament of Culture*. *Artforum*, September 2013. 326–329.

Jerome Rothenberg által szerkesztett kötetre hivatkozva hívja fel a figyelmet arra, hogy azok a látók költők és költeményeik, melyeket a kötetek egybegyűjtenek, példaként szolgálnak arra, hogyan lehet a földrajzi, vagy kulturális hagyomány korlátai nélkül „újráképezni a valóságot”.<sup>46</sup>

#### A KRITIKA SZEREPE?

A művészetről írás problémáját mutatja, hogy (elsősorban az akadémikus, szöveg-alapú, a mű formai elemeire, vagy művészeti minőségeire és referenciáira koncentrálló) művészetkritika – vagyis a művésztörténet egyik kanonizáló alapja – is komoly válságban van.<sup>47</sup> Hal Foster szerint éppen ezért fontos újragondolni a kritika szerepét: úgy véli nem csak az intézmények jelentősége, vagy a művészeti gyakorlat társadalmi céljai, hanem a hagyományos művészetkritika legitimitása is megkérdőjeleződött az utóbbi években.<sup>48</sup> Bár kifejezetten kritikus a kritikát tekintve abban a szövegében, mely két prominens szerző – Bruno Latour és Jacques Rancière – kritikai megközelítésmódját veszi górcső alá, maga is előáll a kritika kortárs szerepére vonatkozó meglátással. Foster metsző iróniája és szókimondása nem meglepő, ugyanakkor csakúgy, mint Latour, megpróbálja megmenteni a kritikát, rámutatva annak alapvetően téves, mégis elengedhetetlen szerepére. Foster Walter Benjaminra utalva állítja, hogy az elkülönült nézőpont, amely a kritikus privilegizált távolságtartásának garanciáját biztosítaná, soha sem volt hihető realitás, soha nem létezett csak mint elveszett vágy –, ha valamilyen, akkor a romantikus gondolkodóké.<sup>49</sup>

Csakhogy ez a felső nézőpont (prospect view), amelyet a 18–19. századi tudósok álmodtak, vagy a tanult elit magának vindikált, és igényt támasztott arra, hogy a „vulgáris tömeget” (Raymond Williams szóhasználatában a „csőcseléket”) formálhassa, már jó ideje kritika tárgya. Nem pusztán abból a szempontból, hogy vajon felfogható-e független, ideológiától mentes álláspontként, hanem az is probléma, hogy vajon kiterjeszhető-e, rákényszeríthető-e mindenkire a „civilizálás absztrakt

<sup>46</sup> Uo., 327. A két kötet címe: *Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americas*. Barrytown, 1972. és *Technicians of the Sacred. A range of Poetry from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*. Oakland, Calif, 1968.

<sup>47</sup> Stephen Wright: *Towards an extraterritorial reciprocity*. 2008. <http://northeastwestsouth.net/node/66>. A kérdésről ld.: Olav Velthuis, aki a 2000-es évek utáni művészeti értékképzés folyamataiban a kritikus/művésztíró szerepét elhanyagolhatónak tekinti, helyére a galériás/dealer lépett. Olav Velthuis 2012. i. m.

<sup>48</sup> Hall Foster: Post-Critical. *October*, 2012, Winter, no. 139, 3-8 ; Bruno Latour: Why has critique run out of steam. *Critical Inquiry*, 2004, Winter, 225-248. Ld. még: JJ Charlesworth: Criticism versus Critique. *Art Monthly*, 2011, May, no. 346. 7-10.

<sup>49</sup> A kritikus szerepe politikai kérdés volt már a 19. században is, legalábbis az olyan szerzők szövegeinek tézisei, mint például Matthew Arnold, John Ruskin, a 20. században Clement Greenberg erről tanúskodnak – akkor is, ha a privilegizált távolságtartás reménye hamar elpárolgott, ahogy Benjamin erről számot ad, korábban, mint hogy Greenberg írásait publikálta volna.

fogalmának” nevében.<sup>50</sup> Alapvető tévessége már a 18. században nyilvánvaló volt.<sup>51</sup> Ez a nézőpont, mely a megváltás szükségességét hirdeti, Tony Bennett szerint is olyan nézőpont, mely saját magát semlegesnek és elfogulatlannak tekinti.<sup>52</sup> Mint ahogy azt már Jeremy Bentham is megjegyzi, tévessége eleve kódolva van kanonizáló tevékenységében: elkerülhetetlenül szűkíti a választási lehetőségeket és megerősít egy igazságigényre számot tartó, vezető diszkurzív stratégiát.<sup>53</sup>

Foster ettől némileg eltérő szempontból mutatja be azokat a téveszméket és csapdákat, melyek a kritikus hasonlóan „fensőbbnek” vélt nézőpontjából adódnak. Mindazonáltal látszólag mégis valamilyen válaszjavaslatot próbál adni arra a kérdésre, hogy mi is lehet a kritika szerepe, vagy milyen szerepe maradt az értelmiségnek a „poszt-kritika” korában. Mint keserűen megjegyzi, azért is sürgető a kérdés, mivel „egy olyan művészeti világban, melyet a teljes közöny jellemez, a kritika idejétmúltsága meglehetősen evidens”, részben azért is, mert „a legtöbb szereplője (agent) jobban függ a nagyvállalati szponzorációtól, mint valaha”.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Bennett 2007. i. m. 10.

<sup>51</sup> „Azok, akik kritikusként hívják magukat, »a közlés megtisztításának ürügyén« inkább csökkentik a boldogság fokát, kisebb-nagyobb mértékben megfosztva az emberiséget az örömforrásától. A kritikuskok azzal, hogy néhány művet alapvetően alacsonyabbrendűnek titulálnak és eltávolítják a figyelem központjából, hatékonyan szűkítik a fogyasztók választási lehetőségeit. Az elegancia és ízlés eme szerény bírái az emberiség jótéteményeseinek tekintik magukat, míg valójában csak az öröm elrontói – olyan okvetetlenkedő vendéglátók, akik tettetett kifinomultságukkal elveszik vendégeik étvágyát.” Jeremy Bentham [1843], idézi Craufurd Goodwin: *Art and Culture in the History of Economic Thought. Handbook of the Economics of Art and Culture*. I. Eds. by Victor Ginsburgh, David Throsby. Amsterdam, 2006. 44.

<sup>52</sup> A tömeg, vagy a csöcselék (munkásosztály) Raymond Williams szerint fenyegetést jelentett a tanult kultúrára nézve. Stallybrass és White a problémát már Dryden szövegeiben is felfedezni vélik, míg Tony Bennett Wordsworth *Prelude*-jében mutat példákat. Legtöbb esetben ezek a forrásszövegek a városi tömegekkel kapcsolatos értekezések. Vö.: Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. New York, 1995.

<sup>53</sup> Vö.: Bennett 1995. Fontos megjegyezni, hogy legutóbbi könyvében, illetve ennek 2007-ben publikált előtanulmányában Tony Bennett a kulturális nevelés gondolatát a *Bildung* fogalma felől közelíti meg, mely, mint írja nem „csupán a gondolkodás önreflexív gyakorlata”. A *Bildung* „a burzsoázia önrendelkezésre irányuló programjának hálózatából áll elő, az adminisztratív káder réteg létrehozásán keresztül egészen azokig a mozgalmakig, melyek a kultúrát a munkásosztályra is ki akarták terjeszteni, és amelyek a kolonializáló rezsimnek civilizáló programját is életre keltik”. Sőt, Bennett szerint a kulturális mező szerepet játszik abban, hogy „az önkormányzás bizonyos formáinak képessége egyenlőtlenül oszlik el a népesség bizonyos metszetében,” ezért meg kell értenünk, hogy a liberális ideológiában az önrendelkezés képességének lényege a hatalom újraelosztásához kapcsolódik. Mint írja, „az önrendelkezés/önkormányzás képessége az, ami minősíti azokat, akik (úgy vélik) rendelkeznek vele, és ezért képesek kormányozni azokat, akiről úgy ítélik meg, hogy híján vannak ennek a képességnek”. Bennett 2013. i. m. 10.

<sup>54</sup> Foster 2012. i. m. 3. – vö.: Dean Kenning – Margareta Kern: *Art and Politics. Art Monthly*, 2013. Szeptember, no. 369. 1–4.

Foster szellemesen felsorol néhány okot, amiért a kritika „kifulladt”, vagy ami okot ad a kritikával szembeni gyanakvásra. Ilyenek többek között az „ítélőerő tagadása”, az „autoritás elutasítása” és a „távolságtartással kapcsolatos kétely”. Mindhárom szorosan kapcsolódik egymáshoz és meghatározza a kortárs kritikai gondolkodást, mint megjegyzi, még Rancière műveit is, aki, úgy tűnik Foster vesszőparipája az akadémikus *hübris* tekintetében. Foster azt emeli ki, hogy az autoriter fensőbbrendűség még ma is a kritikusok téveszméje, akik annak az „ideológiai patrónusnak” (Walter Benjamin) a szerepében tetszelegnek, aki úgy véli, joga van „mások nevében beszélni”, aki rejteni próbálja a „hatalom iránti vágyát”, és aki vak is, mivel beszédmódja „saját igazságigényével kapcsolatban reflektálatlan”.<sup>55</sup> Foster Latour „ideológiai patrónusra” vonatkozó meglátásaiból indul ki: nevesen abból az állításából, miszerint a kritikus a felvilágosult tudás nevében olyan pozíciót igényel magának, melyből képes „demisztifikálni a naiv emberek fetisiztikus hitét”, de valójában végső soron csak „saját demisztifikáló tevékenységét fetisizálja”. A mások érdekében cselekvő ideológiai patrónus nincs jobb helyzetben, mint embertársai, éppen ellenkezőleg, tudományos munkássága nem más, mint narcisztikus önimádat, azon pozícióból eredően, melyből az igazságról prédikálhat.<sup>56</sup>

Az argumentáció kortárs művészeti gyakorlatra szűkítésének érdekében Foster Rancière szövegeihez fordul, és próbál rámutatni Rancière kritikai művészetre vonatkozó elméletének ellentmondásosságára,<sup>57</sup> mivel, mint írja, a kritikai művészet saját tárgyának visszaigazolása, a kapitalista termelés *modus operandi*ja, azaz „a dolgok jelekké alakítása”.<sup>58</sup> Bár némileg *l'art pour l'art* kritikai gyakorlatnak tűnik Foster Latourt és Rancière-t kritizáló gondolatvezetése, mely során azzal vádolja őket, hogy csupán saját gyakorlatuk demisztifikálásának demisztifikálását fetisizálják, mindazonáltal nem érdektelen, hogy mindezt az akadémikus vakság egy esetének tartja. Foster metsző szarkazmussal jegyzi meg, hogy Rancière az „érzékkelhető felosztása”-fogalma nem több mint az új „csodaszer”, a „művészeti világ új ópiuma”, mely tulajdonképpen semmi újat nem hoz, és semmilyen módon sem kínál megváltást, többek közt a fent említett jelekké transzformálás tekintetében sem.

Ugyanakkor Foster szerint ezek az ellentmondások nem indokolják azt, hogy teljességgel elvessük a kritika szerepét. Érdekes egybecsengés, hogy mind Foster, mind Spivak – bár más-más módon –, de próbálja menteni azt, ami a közönnyel és bizalmatlansággal szemben még megmaradt a kritikai ész szerepéből. Spivak kevésbé illúzióvesztett, és mint láttuk, az irodalomoktatás számára tartja fent ezt a lehetőséget, míg Foster kevésbé optimista az ilyen programok sikerével kapcsolatban. Foster egyetlen okot tud felhozni csupán: nem lehet teljesen feladni a cinikus ész

<sup>55</sup> Foster 2012 i. m. 3.

<sup>56</sup> Vö.: Hal Foster: *The Artist as Ethnographer*. – Uő.: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the Century*. Cambridge, Mass, 1996. 171–204.

<sup>57</sup> Jacques Rancière: *Problems and Transformation of Critical Art*. – Uő.: *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge, Mass, 2009. 46–47.

<sup>58</sup> Uo., 46–47.

nevében. Indokért pedig egyfelől a korábban már kritizált Latourhoz fordul, aki szerint a kritikus „olyan arénára tesz javaslatot, amelyben a résztvevők összegyűlhetnek”.<sup>59</sup> Másfelől azt a kérdést, hogy ha a kritika érvénytelen, miért is kellene folytatni, azzal válaszolja meg, hogy a kritikus nem hagyhatja a dolgok jelen állását – ami egyébiránt az 1920-as évekre emlékezteti – szó nélkül, még akkor sem, ha annak nincs sok hatása. Mint írja, „az ember néha azért lesz kritikus vagy művészet-történész, amiért művész vagy építész is – a status quo-val való elégedetlenség és az alternatívák iránti vágy okán. Kritika nélkül nincsenek alternatívák.”<sup>60</sup>

Foster számára a *kritika maga beavatkozás*, mivel az „beavatkozik abba, ami adott, fordít rajta és áthelyezi”. Fordít, azaz módosítja a rögzült fogalmakat, mint például a művészet fogalmát. Vagyis a probléma bizonyos művészeti gyakorlatok ellentmondásosságából adódik és nem magából a kritikából. Foster szövegében a „kritika” azonban egy ponton „kritikai művészetként” jelenik meg, ami aztán váratlanul „társadalmilag elkötelezett művészetre” (*social practice art*) módosul. Ez utóbbi pedig a szöveg kontextusából adódóan oximoronként áll elő: „Ahelyett, hogy a két terminust egyben tartaná, az ilyen kategóriák felfedik, hogy nem kategorizálhatók sem a társadalmi hatékonyság, sem a művészeti találmányosság kritériumai mentén; az egyik alibiként szolgál a másikhoz, amit komolyabb vizsgálat alatt, egyik oldalról társadalmisága, másik oldalról esztétizálása miatt vetnek el – és ezzel az igényelt összeegyeztethetőség szerte is foszlik.”<sup>61</sup> Bár Foster alapvetően elveti Rancière kritikai művészetéhez kapcsolódó meglátásait, arra hivatkozva, hogy mindez pusztán „vágyalom (wishful thinking)”, Rancière kritikai művészet szerepét érintő elgondolásának logikáját érdemes lekövetni, mivel az a fenti problémák alapvetéseit más szempontból veszi szemügyre.<sup>62</sup>

Rancière azt emeli ki, hogy elsősorban a kritikai művészet szerepváltozása lényeges, pontosabban a modernizmus utáni új legitimizációs formák, melyeket elősegít.<sup>63</sup> Rancière elismeri, hogy a kritikai művészet valós kritikára való képtelensége azért is van, mivel az a „világ azon körforgásának része, melyben az értelmezői jelek többletéből adódóan a dolgok jelle alakítása megkettőződik, és emiatt a dolgok elvesztik az ellenállásra való képességüket”.<sup>64</sup> Mindazonáltal ez nem akadályozza

<sup>59</sup> Foster 2012. i. m. 6.; Latour 2004. i. m. 246.

<sup>60</sup> Hal Foster: *The Art-Architecture Complex*. London – New York, 2011. xiii.

<sup>61</sup> Uo., 8.

<sup>62</sup> Rancière elméletének lényegesen alaposabb kritikáját nyújtja Tony Bennett, aki Rancière-t többek között a mások nevében beszélő „filozófus király” felvett szerepével vádolja, illetve Latourra hivatkozva állítja, hogy Rancière elgondolásait azért nehéz kritika alá vonni, mert semmilyen konzisztens, vagy tényekre alapozott állítást nem tesz. Bennett 2013. i. m.

<sup>63</sup> Mint azt Foster is hangsúlyozza, „a kizsákmányoltak ritkán kíváncsiak kizsákmányolásuk törvényszerűségeinek magyarázatára”, azonban a probléma nem abból adódik, hogy a kizsákmányoltak nem értik ezeket a törvényszerűségeket, hanem „annak a meggyőződésnek a hiányából, hogy képesek ezeket a viszonyokat megváltoztatni” Rancière 2009. i. m. 45.

<sup>64</sup> Uo., 45.

abban, hogy kifejtse, mit is ért kritikai művészet alatt és milyen kortárs lehetőségeket tulajdonít neki. Számára a probléma abból áll elő, hogy a kritikai művészetnek „közvetítő szerepet kell betöltenie abban a feszültségben, amely a művészetet az »élet« irányába tolja”, és amely „elválasztja az esztétikai érzékelést (sensoriality) más érzéki tapasztalatoktól”, így a művészet és nem művészet, az érthető és az érthetetlen, a vágy és az álmok hatalma között. Máshogy fogalmazva, nem a művészet és a politika, hanem két „esztétikai logika között”. Rancière szerint ez a kortárs szcénában egy új típusú politikai művészetet tesz lehetővé: a „politikai harmadikat”, amely olyan „politikára alapozott, mely a művészeti világ és a nem művészet közötti cserefolyamatok játékan alapul”. Úgy véli, míg korábban a kritikai művészet meghatározó kritériuma a heterogén elemek sokkhatása volt, mely polémikusságát is adta, és amely még mindig „automatikus” gyakorlat a „művek, installációk, vagy kiállítások tekintetében”<sup>65</sup>, ma ennek a folytonossága csak a kollázs formában figyelhető meg, mivel „a kollázs az a forma, amely kapcsolatot tár fel két teljesen idegen világ között”.<sup>66</sup>

Rancière elemzésében a „politikai »harmadik« metamorfózis”, azaz a „művészeti és a nem művészeti világ közötti cserék és behelyettesítések” kérdése lényegi jelentőségű, melyet a kortárs képzőművészeti kiállítások történetében bekövetkezett négy váltás tipológiája alapján lehet feltárni. Rancière rendszerében ezek a váltások mindig együtt járnak az „érzéki adottságok (sensory givens) konfigurációjával”, vagy az „érzékelhető felosztásával” (melyre Foster szarkasztikus „csodaszer” megjegyzése vonatkozik). A kiállítások és művek új formáival bekövetkező váltásokat a demisztifikáció folyamatoként írja le: ez a négy váltás a „játék, a raktár, a találkozás, és a misztérium”.<sup>67</sup>

Rancière a történeti váltás felvázolásában olyan modern és posztmodern hívószavakat vesz számába, mint a brikollázs, a szimbolizmus, a jelentés eldönthetlensége, vagy felfüggesztése, és a világ egykori értelmének elvesztése miatt érzett melankólia. A hosszas elemzést követően azonban ezeket a fogalmakat végül figyelmen kívül hagyja, mivel, mint írja a kortárs művészet szerepe, annak érdekében, hogy átvegye a politikai cselekvés helyét, a „beavatkozás”. Így a kritikai művészet végül politikai művészetként áll elő, és mint olyan megjósolhatatlan hatással és következményekkel, ugyanakkor a beavatkozás akarásával (will to intervene) jár. Ezért, ahogy egyébiránt Foster is megjegyzi, Rancière olyan művészet érdekében argumentál, amely „túllép a pusztá tudatosság szintjén”, vagy azon „az igényen, hogy a passzív nézőt aktiválja”.<sup>68</sup> Ez az, amiért a transzformáció nem jár együtt a nézőséggel és nem áll elő a megértés során, hanem a politikai aktivizmus értelmében vett cselekvésre is szükség van. A művészek szó szerint vett aktorok, projektjük, pedig egyszerre művészeti és politikai, mely politikai-forradalmi formát ölthet. Az *intervenció*, melyet Foster és Spivak is a

<sup>65</sup> Uo., 45–47., 51–52.

<sup>66</sup> Uo., 47.

<sup>67</sup> Uo., 53.

<sup>68</sup> Foster 2012. i. m. 6.

kritika szerepének tart, Rancière-nél közvetlen beavatkozássá válik.<sup>69</sup> Rancière szavaival: „Jelen helyzetünk paradoxona abból adódik, hogy ez a művészet, bár politikáját tekintve bizonytalan, a politika valós értelemben vett hiánya miatt egyre erősebb a késztetése, hogy beavatkozzon. Úgy tűnik, mintha a mai konszenzusos időszak, annak szűkülő nyilvános terével, és a politikai találegonyság felszámolásával, az azt behelyettesítő szerepet nyújtja a művészek és mini-demonstrációik számára, a nyomok és tárgyak összegyűjtésével, az interakcióik *dispositifs-jával*, az *in situ*, vagy más jellegű provokációikkal.”<sup>70</sup> Mindazonáltal Rancière nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon ez a művészet képes lesz-e „újraalakítani a politikai tereket”. Gondolatmenetét azzal zárja, hogy nyitott kérdés, vajon a művészet beavatkozáson alapuló szerepe helyettesítheti-e a „politikai funkciót” azzal, hogy új nyilvános arénát/teret nyit meg (ez az a szerep, amit Latour a kritikának vindikál), vagy hogy csupán a „politikai terek” paródiáját nyújtja-e. Ezzel szemben például Okwui Enwezor lényegesen egyértelműbben fogalmaz a politikai művészet szerepével kapcsolatban. Azt állítja, hogy a „kortárs művészet egyik központi elve, mely egyértelműen politikai álláspontot a foganatosít, a bio-politikával való elkötelezett foglalkozása”.<sup>71</sup>

A szöveg terminológiai homályosságát nem teszi tisztábbá az, hogy Rancière a foucault-i *dispositif* fogalmát használja, azonban rámutat egy lényeges problémára<sup>72</sup>: arra, hogy a művészet egyediségének és autonómiájának elgondolása, mely a politikai erejének alapja is, egy olyan filozófiai hagyomány nyomán áll elő, mely elrejti ezeknek a fogalmaknak az intézményi, materiális, vagy diszkurzív meghatározottságát.<sup>73</sup> Nehéz lenne eldönteni, hogy a művészet autonómiájára vonatkozó 19. századi elgondolásokat elveti-e a kortárs kritika, vagy csak a maga képe formálja. Ami bizonyos, hogy míg Rancière a szó szerint vett beavatkozást tartja a művészet valós formájának, Spivak és Foster egy lényegesen intellektuálisabb megközelítést igényel: Spivak szerint a reflektált és elérhetővé tett tudás hozhat változást, amelyet mindig csak aktív módon lehet elérni, bármilyen formát is ölt, míg Foster szerint mindig az adott helyzeten kell „fordítani” – Enwezor szavaival „újraképzelné a valóságot”, és ez a kritikával kezdődik.<sup>74</sup> Ez azonban elsősorban nem a nyugati művészet történetén alapuló, valamint rugalmas és a művészet szerepét szem előtt tartó művészetfogalmat, illetve egy nem rögzülő-rögzíthető „kánon”-felfogást igényel.

<sup>69</sup> A gondolatmenet során csakúgy, mint Fosternél a „kritikai művészet” „társadalmi gyakorlaton alapuló művészetté” válik, Rancière-nél a „kritikai művészet” „politikai művészet” lesz.

<sup>70</sup> Rancière 2009. i. m. 60.

<sup>71</sup> Okwui Enwezor: Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of „Truth” in Contemporary Art. *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. Eds. by Maria Lind, Hito Steyerl. Berlin, 2009. 62–103.

<sup>72</sup> Michel Foucault, „The Confession of the Flesh” (1977) <http://foucaultblog.wordpress.com/2007/04/01/what-is-the-dispositif/>

<sup>73</sup> Vö.: Martha Woodmansee – Mark Osteen: *The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London – New York, 1999.

<sup>74</sup> Foster 2012. i. m. 7.

Nemes Z. Máriaó

## BILDUNG ÉS ZÜCHTUNG

### MEGJEGYZÉSEK DOBAI PÉTER ARCHAİKUS TORZÓJÁRÓL<sup>1</sup>

Az archaikus újra eljövételéről fantáziálunk, vagyis eltaszítunk valamit, hogy eredetet építsünk belőle, melyet aztán vissza akarunk kapni, hogy legyen jövőnk. Vagy-vagy és sem-sem. A modernitás időtudata egyszerre infantilis és vámpírikus: egy halott gyermek temporalitása, aki még azelőtt lett halhatatlan, hogy felnőtt volna, és most arról fantáziál, hogy egyszer majd meg tud halni. Megkísértett az emberré válás álma, de egyszerre mindig csak egy részletemet, szervemet és töredékeket tudom humanizálni. A kezem például túl gyakran tűnik széndarabnak, illetve ragadványszervnek, nem tehetek róla, geológiai homályból menekülő állatok keresnek halott gyermeket.

Az *Archaikus torzó*ban egy olyan fiatalembert látunk, aki aktívan, intenzíven részt vesz tulajdon személyisége, gondolkodása, erkölcsi bátorsága, magatartása kialakításában, akárcsak testének »anatómiai« egzaktsággal megtervezett és végrehajtott esztétikai és erőnléti kiépítésben, miközben egyaránt azon van, hogy megőrizze mind szellemi horizontjának, mind közvetlen személyének szabadságát egy álarcos diktatúrában, ahol maga a félelem ölt kollektív álarcot. Dobai Péter főhőse testét egészen az ideálra építette, s éppen csak annyit vett az anyagból hozzá, amennyi szükséges volt, hogy szándékát megvalósítsa és láthatóvá tegye. Termete az emberiség fölé emelkedik, kiállása az őt betöltő nagyságról tanúskodik. Örök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszetősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiasságát, és játszik szelíd gyengédséggel a testrészek büszke építményén. Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérel meg, hogy égi természet teremtője légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsed el; mert itt nincs semmi, ami halandó, sem pedig olyan, mit az emberi szűkösség megkövetel.

Csak a sírás, meg a könnyek, hiszen nem vagyok költő, csak sírok, ahogy a szemétből kimenekített játékmackókat ölelgeti az óriás. Ő is sír, egyetlen zokogó szentimentalizmus vagyunk a 18. század végén. Bár egy szobor nem tud könnyezni. Ami nem ember, de sír, az csupán egy szörny. Miként tudnám leírni, mit éreztem e katasztrófa láttán; vagy mint jellemezhetném a nyomorultat, akit oly végtelen fáradtsággal és gonddal sikerült életre hívnom? Végtagjai arányosak voltak, s arca, amit választottam számára, szép. Szép! Uramisten! Sárga bőréen szinte áttetszett az izmok és artériák működése. Haja fényes fekete volt, vállára omló. Foga gyöngyfehér.

<sup>1</sup> A szövegben jelöletlen idézetek olvashatók a következő szerzőktől: Jacques Derrida, Dobai Péter, Georges Didi-Huberman, Mary Shelley, Johann Joachim Winckelmann, Peter Sloterdijk.

De e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vizenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült. Nem! Nincs halandó ember, aki elviselte volna annak az arcnak az iszonyúságát. Egy életre keltett múmia nem lehet oly ocsmány, mint az a nyomorult. Jól megnéztem, mikor még nem volt készen. Már akkor is csúf volt, de mikor az izmai és ízületei már mozdulni tudtak, olyanná vált, hogy az még Dante képzeletében sem létezhetne. Keblem tisztelettel tágul és emelkedik, miként azoké, akikét a jóslat szelleme dagasztja, és úgy érzem, Déloszra és a lükai ligetekbe ragadtattam, oly helyekre, melyeket Apollón jelenlétével megtisztelt, mert a szobrom – miként Pügmalion szépsége – megelevenedni és megmozdulni látszik.

Démoni tetem a testetlen szépség birodalmában elindul szerencsét próbálni, de az emberi szűkösség csupán álarcos diktatúrát termel. A test diktatúrája, a libidó diktatúrája, az anti-libidó diktatúrája. A potens tetem megértésére a „polgári démonológia” vállalkozik, vagyis pszichológiai kérdésként marad ránk a Felvilágosodás? Amitől meggyógyulhatunk, vagy amibe belebetegedhetünk? Neurotikus állatként kívánom a Szépséget, ami emberré tehetne, de vágyam csak vágyásra jó. Fenekedő tetemként vétem el Apollónt. Amíg csak korlátaink révén nyilvánulunk meg (vagyis elfogadott modor, norma, elvárás stb. szerint), addig csak jelképesen létezünk, de amikor már korlátainkon túl, azok ellenére is megnyilvánulunk, akkor már vállalnunk kell annak minden következményét, hogy másképp élünk, mint ahogy azt a különböző életnormák, kedélynívók szabályozzák és szavatolják. Vállalnunk kell a következményeket, mivel azzal, hogy másképp élünk, akkor is, ha ez a különböző neurózisok botrányain, a megnyilvánulás botrányain át vezet: új történelmet írunk, a képzelőerő, az akarat, a bátorság és a méltóság jegyében.

A szellem alapozza meg a történelmet, s a küldetés az ember számára jövő marad, egy eljövendő eljövetele vagy egy eljövendő eljövés – ezt gondolja Hölderlin, de vajon miért sír a démoni tetem a gyár udvarán? Felkészülés, kiképzés, páncélosítás. Egyáltalán, minden, amit a születéstől a fejlődés teljességéig a test kiképzéséhez és megőrzéséhez, az alak kidolgozásához és ékességéhez a természet és művészet révén elsajátítottak és megtanultak, a régi görögök szép természetének előnyére munkálkodott és használtatott fel; testük kiváló szépsége alkalmat adhat rá, hogy a legnagyobb valószínűséggel helyezzük a mienké elé. De hová tart az embertermelés, hová építi magát, és miből, a hérosz? Az archaikus valójában egy prenatalis trauma, ami megsebzett, mielőtt megszülettem volna? Lehet, hogy ez a világra jövetel kondíciója? Csak akkor válhat a kezdet pátosza igazi szenvedéllyé, ha az életforma zátonyra futott, ha a mérgezett hagyomány valamely konkrét tudat számára elviselhetlenné válik, ha megjelenik az akarat az ördögi körből való kitörésre és a meghitt romboló nemzeti tradícióból való kiszakadásra.

Az archaikus visszatérése a trauma ismétlődése, amikor a kezdet pátosza nem a születés, hanem az abortusz radikalitását hirdeti. Íme az Új Ember! A Szocialista Ember! Az Embert meghaladó Ember! A Proletár-Humanista-Titanizmus! Az archaikus abortusza termeli a démoni tetemet, hiszen ha kiűzzük a szellemet a

Felvilágosodásból, akkor csak az emberré-válni-akaró Vágygép marad, ami szüntelen üldözi az Utolsó Embert, hogy elpusztítsa önnön eszményi tervezetét. Jöjj most, ó, tűz! Jetzt komme, Feuer!

Az abortusz radikalitása Szörnyeket teremt. A hérosz önmagát Szörnyként siratja, mert nem lehet már se az egyik, se a másik - ez a torzó kétértelmősége. A félreszületés maradványt hoz létre, de miközben a maradvány Vágygépként áhítja az Egészet, perversálja és szétszórja saját eredetét. Nem születés: átváltozás. Nem születés, mert nincs újrakezdés, nincs tiszta lap, a szellem története abszolút küret. Archaikus eljövele helyett *anakronisztikus* állapot, ami olyankor keletkezik, amikor nincs történet. Nem azért jön létre, hogy a történet helyébe lépjen, hanem épp azért, hogy az megszülethessen egy olyan ponton, amit eddig figyelmen kívül hagyunk.

Az Egykor volt összetalálkozik a Mosttal, hogy egy dialektikus kép jöjjön létre, amelyben a múlt és jelen kizökkentik egymást, átalakulnak egymásba, kritizálják egymást. Az egymással össze nem illő idők dialektikus konfigurációját Walter Benjamin „együttállásnak” nevezi. De ennek az együttállásnak a feszültségét nem bírja ki a test, befelé robban, önmaga utópiájába hátrál vissza. A síró monstrum dialektikus képe egy dialektikus torture porn, ahol a Titán önmagát kasztrálja. Pátosz-töredék, pátosz-rom, pátosz-fekália. A leghosszabb út befelé vezet, de a befelé-úrhajózásban hol a pilóta? Az utópikus test sírógörcei az ideológia automatizmusai. A dórok halottak, az akhájok halottak, Kun Béla halott, a Nagy Pán oda lett. A romok úrhajók, melyek nem visszafelé utaznak, hanem egy ismeretlen holdra, ahol nincs sírás, mert nincs arc, csak egy végtelen, üres szemgolyó.

Marno János

# A HÜLLŐ TÉVEDHETETLENSÉGE

## A ZENE HALÁLTUSÁJA

Október, délután hat óra körül,  
s a levegő éppen még meleg, a nő  
pedig már fázós – ám most, a kora  
nyári hűvösségben a nád s a sás  
hegyén a meg-megülő madárrajból  
rajzolódnak ki az éjszakára el-  
némuló kottafejek; nyugósodni  
kezd a gyerek, éhes, vagy azért, mert már  
összevissza ette magát, s untatja  
meg nyugtalanítja a teltségérzet;  
okádná ki, mielőtt visszaülnek  
az autóba, melyet az anyja vezet.  
A férfi fullad, nézi csak a lombok  
húsán szunnyadó szelet, a bolondot.

## MERÜLŐ LABIRINTUS

A nő tekintete mélyről ismerős,  
mélyebbről, mint ameddig merülhetek;  
szemhéjam, megmondtam, lezárva, csak  
forgolódják a szemgolyóm odabent.  
Ujjbegyem a járomcsontját éri,  
mire egymásnak esik két őseember,  
dorongokkal, melyek csapást mérni  
hivatottak a fejre vagy a törzsre,  
erre vagy amarra, épp a dorong  
fejétől függően. A füle oly  
parányi, finom, hogy beleférne  
a füleembe, illeszkedve halló-  
járatomhoz, melynek sehol sincs vége,  
vagy ha mégis, az már egyikünké se.

## CSAPDA

*St. Auby Tamásnak*

Hivatalos becslések szerint az emberiség háromnegyede gonosz. Németországban 83%-a. Az egynegyed része tehát, ami Németországban 8%-kal kevesebb, komoly fenyegetettségben gyakorolja az emberségességet, és nem is igazán ép lelkiismerettel, hiszen maga az emberségesség fogalma nagyjából a gonoszság párlatát tartalmazhatja csak, kivált amikor ez a párlat egy lélegző szájából csapódik le a vidéket végigmustráló ablaküvegen. Ó! – oszlatja el ilyenkor betűző ujjával az utas a homályt –, mit fűzhetnék hozzá én ilyen pokoli csapdához a saját nevemben!

## A HÜLLŐ TÉVEDHETETLENSÉGE

Álmomban hulló lehettem, kezdettem mindent előlről, kúszás egy kertben, füve és fái régről ismerősnek tűntek, és a férfiak! karjukon karcsú ujjakkal s csuklóval, selyem csipkekesztyűvel, mely lehet fehér, halvány rózsaszín, halványabb a hűvös hajnalnál, vagy tejszínsárga, mint némely szőke haj. S a kert végében, odalent, egy csepp tó, és a tóban egy tolószéknyi szűk sziget, a szigeten Kertész Imre beszél, magában, s a körégyültekhez. Vagy mégsem biztos, hogy egészen ő az. Talán rosszul látom az álmat. Még nem látom be, hogy nem őt látom – a kísérteties hasonlóság miatt; várnom kell hát, míg félig ráébredek,

hogy mindenfelé kísértetek járnak.  
Ideje a pop szakmában jártasságra  
lelnem, mert ez az alak kalimpálva  
a levegőbe vonít, felső ajkát  
ráhúzva az ínyre, hogy mindkét lapát  
metszője mintha harapni készülne.  
Ez a látszat. Mely kizárja, hogy Kertész  
Imre lenne, vagy az ő stílusához  
egy másik, közeledő szerző. A haj-  
viselet viszont hajszálra ugyanaz!  
Őrjítő megegyezés a kopasz  
homlok és fejtető után a tarkóra  
ránövesztett agyalapi hajzat  
formája és viselete között.  
A dal a fáradtságnek s a hűségnek  
iparkodik szárnyakat kölcsönözni,  
teljes odaadással. Ami ellent-  
mondást rejt magában, ezt mindannyian  
érezik, a hatás mégis elsöprő és  
leírhatatlan. Szorulni látszik a  
közönség gyűrűje a tavacska  
körül, és tágulni egyidejűleg,  
ami nekem mint egyetlen hullónek  
a jelenésben a pusztulást is  
jelentheti, úgy, hogy megfojtom magam.  
A Kertész fejű popsztár teste össze-  
törpül a dal előrehaladtával,  
míg a feje többszörösére dagad.  
Mellkasom egy óriási üres seb.  
Amilyen a hajnal most a kertben,  
és az égaján is feltűnni látszik  
a vörös törpe óriás az alvadtvéres  
fejével.

## GONDOLKODOM, TEHÁT NEM VAGY

Tökkelővel etetem magam, Uram.  
Az ukrán nyomort bemutató filmet  
végül mégsem találtam elég meg-  
rendítőnek, kivétel a ragyás képű  
ételhordó bringás férfi a szeretet-  
szolgálattól, ő megülte - s még most is

üli – a gyomromat és általa  
a szívemet, ám a nyomorszint úgy  
(szóismétlés!) általában nem hatott  
rám (szóismétlés még egy!) egyáltalán,  
Uram. Érzéketlenné tettek talán  
(érdekes, itt nem mondanám, hogy szót  
ismételtek) a körülmények. Melyek  
lesújtóak s elgondolkodtatóak.  
Most hát tanakodom, Uram, kókadozó  
fővel, azt gondolom, tehát inkább nem vagy,  
mint vagy.

## A TÖKVELŐ

Hajnali kettőre járt, mikor megkordult  
a gyomrom. A valóságban, azt mondják  
a szakemberek, nem onnan, hanem  
mélyebbről jön, a vastagbél felszálló  
ágából a morgolódás. Trehány szó-  
használat, valahol itt belül tudom,  
mégsem teszek semmit ellene. Megyek  
a tar fejem után, és feltúrom  
a hűtőszekrényt a tökvelő után.  
Ezúttal hát duplán forгатom a nyelvem  
elhanyagoltan. Csakhogy valóban a  
hűtőben matatva pont a vakondra  
gondoltam, Uram, mint gyökérezetetre,  
s egyszersmind mint ellenlábасodra,  
ki tekintetét inkább a földbe fúrja,  
semhogy fölemelné terád. A velőről  
meg mit mondjak még? Kenyérre kenhettem  
kevés üggyel-bajjal, és faltam, faltam  
azon hidegében.

## ABROSZ

Én sem vagyok valójában, Uram,  
vagyis egy húron pendülünk, nemde,  
a *nem*-et és a *de*-t összecsirizezve.  
Egy barátomnak írtam erről az éjjel,  
nem egészen tiszta lelkiismerettel,

lévén beteg ő is, mint magam, s mint te,  
 ha a húrokat itt szürke hurokra  
 szűkítem. Tudom, Uram, nem vagy híve  
 a kerekítéseknek, a kerékeknek,  
 mely kátyút kátyúra váj az elménkbe,  
 holott nincs is éppen hova mennék  
 az esetek többségében. Ennének  
 velőt idehaza, biotoját rá-  
 ütve - ha volnának ily nyersanyagaink;  
 de hűtőnk üres. És jobb is így, lévén  
 az áram kikapcsolva, bármi degesz  
 csak ránk romolna, élemedett árny-  
 foltokra, melyeket semmi vegyszer nem  
 szed ki az abroszból. Velünk együtt kell  
 a végén neki is az asztalról lekopnia.

## ÁTKELLEMESÜLÉS

*I'm pickin' up good vibrations...*  
 (Beach Boys)

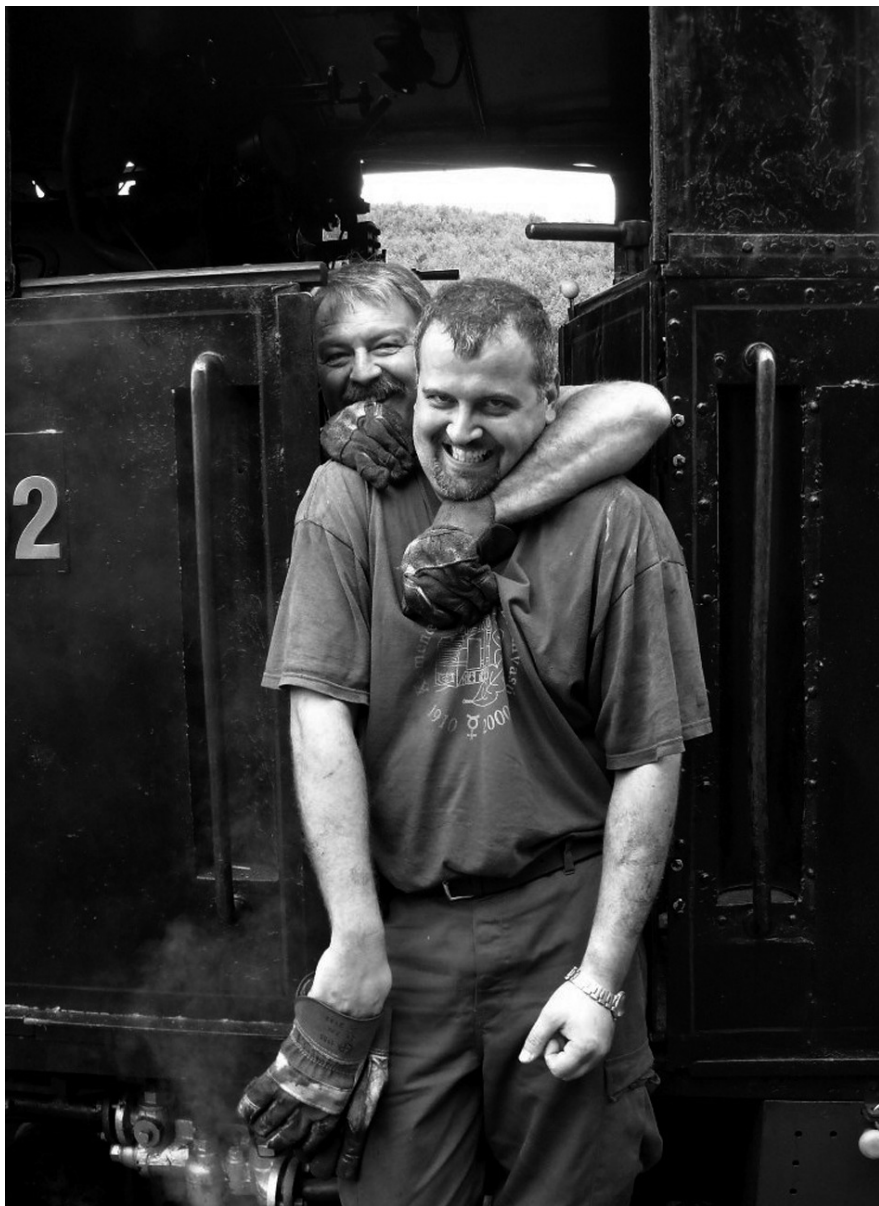
Ki élelmesnek gondolja magát, és  
 büszke rá, mert erényei közül  
 ezt tartja a legtöbbre, ki kórosan  
 élhetetlennek, és fékezhetetlenül  
 kérked is vele. Síkk volt náluk, sikongja,  
 a koplalás. Felkopott, mutatja, az álluk.  
 És a házuk közben átjáróház,  
 a falu többszáz lábának a számára,  
 s az álmai, manapság, százlábúakkal  
 tele. Az élelmes szemében ez semmit  
 nem jelent. Ahány láb, annyi szokás -  
 vethetné oda. Nevetve. Néhányan mi is  
 vele nevetnénk. De beleborzongunk  
 a gondolatba, hogy a lábunk között száz-  
 lábúak rohangászhatnak. Mintha fény-  
 sebességgel tűnnének fel s az árnyukéval  
 tüstént tova. Ilyenkor tükön ülve  
 mondja ki-ki a magáét a továbbiakban,  
 senki sem figyel igazán oda,  
 a büszke valami rágcsálnivalót  
 enne, a kérkedőnek hirtelen kiszárad



V. Markója Csilla: Olvasó. A *Nosztalgia* sorozatból, 2009.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



VI. Markója Csilla: Vonatlesők. A *Nosztalgia* sorozatból, 2011.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



VII. Markója Csilla: Nostalgiasvasutasok. A *Nostalgia* sorozatból, 2009.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



VIII. Markója Csilla: Jön a völgyön át. A *Harangvölgy* sorozatból, 2013.

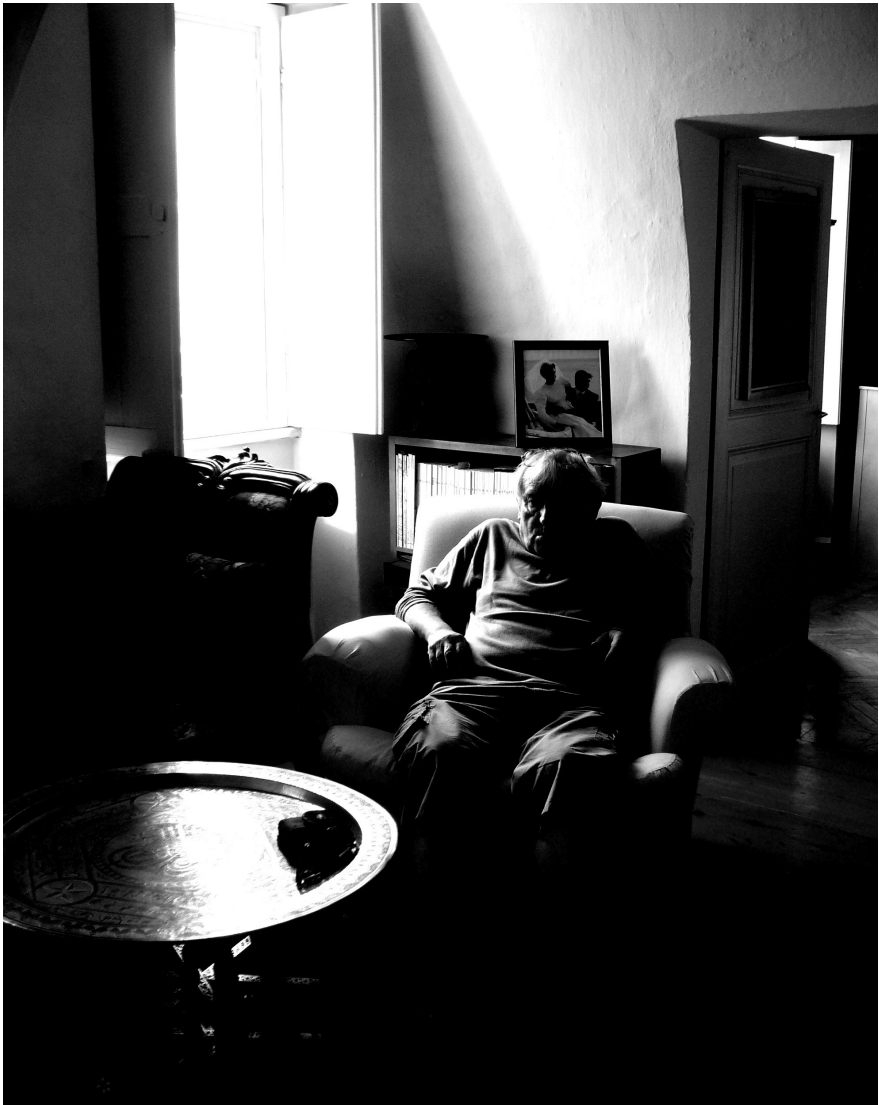
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



IX. Markója Csilla: A Harangvölgy felé. A *Harangvölgy* sorozatból, 2014.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



X. Markója Csilla: Fényképész a Harangvölgyben. A *Harangvölgy* sorozatból, 2012.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



XI. Markója Csilla: Törődött. A *Nosztalgia* sorozatból, 2014.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



**XII. Markója Csilla: Puszta erdő. A *Puszt*a sorozatból, 2011.**

**© Markója Csilla © HUNGART, 2016.**



XIII. Markója Csilla: Puszta minta. A *Puszta* sorozatból, 2011.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



XIV. Markója Csilla: Beeső fényben. A *Nosztalgia* sorozatból, 2011.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



XV. Markója Csilla: Romvárosban. A *Nosztalgia* sorozatból, 2014.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.



XVI. Markója Csilla: Elmosódó érzelm. A *Nosztalgia* sorozatból, 2015.  
© Markója Csilla © HUNGART, 2016.

a szája. De ne szaladjunk mindjárt ennyivel előbbre. Várákunk titokban türelemmel magunkban, míg a borzongás alább nem hagy, vagy csak úgy magától átkelletesül. Mint egy borzalmas (rég) sláger hatvan év alatt.

## KEZDHETEK MINDENT ELŐLRŐL

Idén a Nap túl hevesen süttött,  
szénné égték a muskátlijaim.

## MONDJA

Igen, jó volt a nyár, köszönöm, jó rövid, nem húzódtott túl soká, jól elrepült. Voltak persze húzóssabb napok is, meggyulladt rajtam a ruha, lyukat égetett a Nap a blúzomba, minden macskát feketének láttam az aszfalton, a vérében kinyúlva, s hamuszürkének otthon az enyémet majdnem minden este. És most meséljen Maga. Maguk is beáztak az éjjel, és elment az áram, és megszakadt minden kapcsolatuk a világgal? Vagy Maguk nem is élnek olyan mélyen? Csak az égette sötétben kellett ez egyszer reggelig kibírniuk?

## PRIVÁT PREMIER

Jó, hogy kérdezte. Mert jobban belegondolva, most már biztosan mondhatom: el vagyok ájulva tőle. Maga is el fog ájulni, ha látja. Mintha egy lyukas garason keresztül kémelné a teret, mely lehet szűkös utcácska, lehet öblösebb templomtér vagy modern közösségi park, nem fogja könnyen megítélni,

és épp ez az izgalmas benne. Hangokat,  
különféle zajokat hall majd a vizslatás  
közben, mintha magát vizsgálnák  
abban a steril mágneses csőben,  
ahol Schrödinger macskája, mint az enyém is,  
egyszer csak felszívódna. Maga és én  
csak azért nem, mert ahhoz mi végig  
el vagyunk ájulva. Nem vagyunk magunknál,  
és valljuk be, ennél jobb az életben ritkán  
esik meg a súlyos vagy legalábbis  
nem habkönnyű betegekkel, amilyen például Maga,  
vagy a Maga szemében én is lehetek.  
Legyünk egyenesek. Magát nem vonzza  
a mozi. Én viszont boldogan beleveszek  
az üres nézőtérbe, mert bátran mondhatom  
üresnek azt a termet, ahol rajtam kívül, és  
több székkal és széksorral távolabb tőlem,  
talán még ötven vagy hetven ültek. Ültem  
ott tehát elhagyott vadvirágszál gyanánt,  
mely ha bármilyen szándékkal közelítenek hozzá,  
bogáncsot ereszt, és úgy kapaszkodik meg  
a férfi nadrágszárán. A férfi felőlem  
lehet nő is, átmenet a kettő között, tök  
mindegy nekem, engem egy gyerekkel, vagy több  
gyerekkel akár, nem lehet megetetni.  
Kirándulnak a gyerekek! Ránduljanak csak,  
és csörömpölgjenek alumínium  
edényeikkel a tisztáson, ahol Maga is meg-  
fordult néhányszor gyerekkorában. Lehunyom  
a szememet és ott látom Magát nyolc-tíz  
évesen, szandálban, rövidnadrágban. Tetszik  
nekem. Gondolom, én is tetszenék  
Mágának csukott szemmel. Pokoli zajban. Ahogy  
intek, hogy jöjjön utánam, tartson velem  
az üres nézőtéren, és főleg ne féljen, ne  
féljen tőlem, sem attól, hogy megőrülhet.  
Előbb ájul el ismét, megígérhetem.

Radics Viktória

## EREDET-DELTA

MARNO GIACOMETTIVEL

Miért érdekel bennünket annyira egy mű eredete? Hiszen az egész irodalom- és művészettörténet e körül forog, de a műalkotás immanenciáját és autonómiáját hirdető tudomány sem ússza meg szárazon a kérdést, ha pedig igen, akkor „száraznak” érezzük, mintha valami lényegeset mellőzne és megkerülné a válaszok keresését. Közben nem kevésbé csal meg bennünket a történeti válasz kínálat sem, a biografizmus, a historizmus, a pszichohistória, a pszichoanalitikus megközelítéstől pedig sokaknak égnék áll a haja.

Mégis mit akarunk és hová igyekeznénk, amikor a mű eredetét firtatjuk és kutatjuk? A történet (életrajz, korrajz) az életvilág esetlegességeiben és sorsesejnyeiben vagy következetesnek tételezett folyamataiban, az elmélet pedig a poétikai és tematikai raktárállományában, a stilisztikai, retorikai eszköztárban s a formakészletben (ezt nevezték régen korszellemnek), a strukturális innovációkban keresi a választ. Az érdekel bennünket, hogy honnét serkent, mit szakított át és hol, mit újított meg a mű.

A teljességérzet dacára miért fakad bennünk hiányérzet egy-egy jó mű élveztén, mintha valaminek utána kéne erednünk? Bizonyára azért, mert a jó mű sűrű és egyúttal levegős matéria, melynek a tömörségében hajszálerék nyílnak, és rajtuk keresztül életnedv (netán életkedv) szivárog – a szerző életéből, de a befogadóéból is, fokozván tudásszomjunkt. „Nem marad hátra a gyönyörből semmi / a gyötrelmen kívül, amit a gyönyör / elfojtott közben könyörtelenül”, írja Marno János *A gyönyör magva* című versében, majd – ha műélvezetre vesszük a gyönyört – a befogadást (az egyesülést) követő „reflexeinket” (reflexióinkat) agyaggalamb-lövészethez hasonlítja. Hasonlat válik újabb hasonlattá, az eredendőségeknek lóttek.

„A szöveg öröme” könnyen átmegy az elgondolkodó olvasó gyötrelmébe, hiszen ő a könyvtárgyon vagy a képkereten, a múzeumon kívül is meg kívánja találni a mű helyét, ahonnan jön és ahová tart, és kutatja szemcsés anyagát, amiből áll, és utána szeretne járni annak is, amiből ered. Sehogy sem elégedhet meg a tudós „autonomisták” tézisével, hogy szavakból, festékből, vonalból, agyagból áll a mű, nem másból, és minden ennek az anyagnak a megformálásáról és elrendezéséről szól. Ez igaz, de... miért, mi okból? *Nincsen líra √ nélkül*, ahogy azt Marno (rég) válogatott verseinek címe mondja, a hiányjelbe (gyök/ét/jelbe) pedig a „féreg”, valamint saját interpretációja szerint, a „szív” is bepaszítható. A lelkifurdalás tehát, a kétely, a bűn, és a vitalitás, az agresszió metaforái. A címadó vers ars poetica, magáról a versírásról beszél, és így fejeződik be: „összes / hajlamos / emlékem nekemront egyszer- / csak; a régi fekély hegén bont / ágyat egypár hív féreg”. A

férgek násza a régi sebben vagy a sebsírban fel is hív valamire, sürget valamit: a verset író és olvasó feldolgozást.

A múlt (a hagyomány), emlékek, emlékfoszlányok és régi vétkek hát azok – a jelenen túli világ, az anyagon túli transzcendens elem –, amik a versben és a versből föltámadnak, avagy az emlékrömpök azok, amelyek benne fölépülnek. Egy régebbi *Romversében* (tulajdonképpen majd' minden verse az: romépítmény) Marno azt írja, hogy a versalanyt „súlyos, egyszeri kérdések gyötrik, / amelyekre sehonnan nem kapni választ, / csak öli magát az ember velük”, mígnem a vers végére egy főkérdés marad: „a vers csak azért-e, / mert a válasz, míg él, ott romlik benne.” Romokban áll, tovább rombolódik, tán züllik, keseredik is, fogságot szenved benne – pedig a műalkotást épnék, sőt szépnek szoktuk tartani, amibe bizonyára nem csak a konstrukció, hanem egyúttal a rom(bo)(lás) szépsége és fertelme, kérdőjeles értelme is befér, de közben ez a kétes minőség szabadulásért kiált; ezért érződik a lírában mindig valami nyílt vagy látens aposztrófia. A *Nincsen lírában* a költő, miközben a gépet veri, önmagát „egy másik elmére teszi föl”, idegenség, „Unheimlichkeit” (ez Istennek, a mysterium tremendumnak is a szinonimája) lesz úrrá rajta, és ez „az a kíváncsi izgalom”, ami a „tenger √” elembe búvárolni csal. Ez az elem egyszerre üres és telített: „kövéren, puhán / hullámszik együtt a sok néma szótag”.

Legújabb, *Hideghullám* című kötetében Marno *Versszigetelés* címmel ellátva egy különleges, már-már irodalmon túli szövegformációval ajándékoz meg bennünket, mely válasszal kecsgetet. „Az a kérdés, hogy mi a válasz” – ismétlődik meg többször is a hiányérzetet okozó, fokozó kiazmus (avagy tautológia, pleonazmus) ebben a műben. Írt tehát a költő egy szokásos, összehúzott tizennégy soros verset (aszketikus Marno-sonettet, a címe *Tányérégő*), melyhez – szószaporítás gyanánt? – hozzászolgált egy nem rövid prózaalakzatot is, ami a vers eredetét, forrásvidékét tárja föl, motivikus verselemzés és egyúttal önéletrajzi kutakodás gyanánt, nem minden poétikai érdekltség, önanalitikus késztetés nélkül. Mint aki a vers mint sziget „tenger √”-ét satírozza föl. A két rész, a két (mű)nem és a (mű)fajok közti összefüggés rendkívül szoros, és miután elolvastuk ezt az oly szépen összeforró kétféltékés művet, már nem is tudjuk megállapítani, hogy a vers + próza megállnának-e a lábukon egymás nélkül, mert már nem feledhetjük az előbbiről azt, amit az utóbbi árul el róla, és az utóbbiról sem azt, amiben az előbbi több és kevesebb. Dacára az elemző értelmezésnek, a rejtély nem csökkent, hanem növekedett! A prózai fertály nem közönséges versmagyarázat – ha ugyan van olyan versért(elve)zés, mely „megfejt” és nem dob fel újabb kérdéseket, melynek az egész szövegteste nem nyüzsgő kérdezés „a régi fekély hegén” –, mivel új motívumok is fölfutnak benne, amelyek túlszárnyalják a verset; a próza logikája nem hurkolódik rá a szonetre, ellenkezőleg, pók gyanánt, további szálakat bocsát útjaira. (A pók Marno kedvenc metaforája, lásd pl. az *Asmodea* című, értekező prózából vett idézetekkel körbevett verset a *Nárcisz készül* című kötetben, melyben a pók „viszi már / hálóját a tenger fölé”). A végén pedig új témába („idegen formába”) kezd, ami nem is kapcsolódik a versmotívumokhoz, hanem a szó szoros és átvitt értelmében is ablakot nyit. Ez a téma is egy nagy kérdés: maga a kezdés: hogy mit lehet kezdeni magunkkal,

művünkkel („nincs kezdete a kezemnek, eredete”... – a *Kezünk idegen formákba kezd* esszéi ezen tanakodnak).

Marnónál olykor előfordult már, hogy rövid prózai kommentárt (lábjegyzetet) fűzött valamelyik verséhez, az említett *Asmodeát* angolból fordított biológiai idézetekkel fejelte meg – azonban ilyen terjedelemben és ilyen biografikusan még sose tette. Pedig más versei is enigmatikusak, elliptikusak, java részük legalább ennyi életanyagot görget magával, mint ez. Miért pont most? Miért pont ennek a versnek „bontott ágyat”? Csorbítja-e a (kimondhatatlanság) hatalmát azzal, hogy „megfejt”, avagy ellenkezőleg, inkább kifejti egyes motívumait és növeli vitalitását azáltal, hogy magyarázattal látja el a részleteit? Kibontja a motivikus gombolyagot, vagy fölgöngyölíti? Vajon pont ez a vers annyira érintette volna érzelmileg magát a szerzőt – még mielőtt olvasójával találkozott volna a szonett –, hogy muszáj volt a prózával letörölni a könnyecppet (amiről egyébként szó van a versben is, a prózában is – egyetlen sorstalan könnyecpepről)? Vagy intellektuálisan csigázta föl önmagát a költő? Meglepve a saját versétől? „Tudományos” szándékkal végezte volna a boncolást? Vagy kísérletezni támadt kedve? Vagy a múltba süllyedés – ami maga a verstörténés – olyan érdekes volt, hogy nem lehetett 14 sor után abbahagyni? A vers megírását követő sóhaj lenne a próza? Hiszen sóhajjal kezdődik: „Hol van az a...” Vagy valami lezárhatatlanság dolgozott a költőben? Ami az újra/kezdést, a szabadkezdéséget is akadályozza? A prózai (gyakorlati) kérdések hatalma nagyobb volt, mint a versben csöndesen „romló” válaszáé, ami újabb kérdéseket vet fel? Marnónál mindenesetre egzisztenciális kíváncsi az alkotás, a verselés folyamatossága, hogy az egyik vers magától hívja, akarja a másikat; ezúttal kútfúrásra, vagy mondjuk úgy, aláásásra volt szükség. Ennek a fél évszázados költészetnek van parancserejű belső logikája, ami szerteágazó formai változatosságához vezetett, és amit érdekes lesz kikutatni.

A művészetét hasonló belső következetességgel építő/romboló Alberto Giacomettinnek is van egy híres, szobornak nehezen nevezhető (hiszen minden szobra antiszobor), 1932 őszére datálható alkotása, a *Palota hajnali 4-kor* (*Le Palais à 4 heures du matin*), melyhez hozzátartozik egy magyarázat, aminek már a címe is anti-magyarázat: „*Csak áttételesen tudok a szobraimról beszélni*”. 1933-ban íródott, nem sokkal a mű elkészülte után, és a *Minotaure* című párizsi szürrealista folyóiratban jelent meg a *Palotáról* készült fényképpel együtt. A címet Giacometti ki is fejti: lényegében azt mondja, hogy képtelen a műveit racionalizálni, mivel nem tudatosan hozza létre őket, és nem szokta megkérdezni magától, hogy mit jelentenek, mert ha az eszének enged, akkor a mű szétporlad. (Azaz ő maga semmisítette meg őket, rengetegszer.) Ezúttal kivételesen mégis utánaered a mű eredetének – egy évet sem kell hátrálnia –, de képekben beszél a szoborról, képes beszéddel és egy álomkép leírásával fejtegeti-bontogatja, közben néhány motívumot „lefordít” és elmondja, hogy konkrétan milyen élethelyzetből eredtek vagy kit ábrázolnak, más motívumokról viszont „semmit nem tud mondani”. Pont azt csinálja, amit Marno. Mindkét prózaszöveg hasonlóképp nyitottan ér véget, szinte eltépvé: Marno arról beszél a végén, hogy önkezevel nem tud mit kezdeni (a kéz és a kezdés nem csak fonetikai hasonlatosságára játszva rá), azaz féli a jövőt, Giacometti pedig arról, hogy

a mű centrumában elhelyezkedő tárgyról: „semmit nem tudok mondani, önmagamát látom benne”, és ezzel visszaköt a próza elejéhez: „csak remélhetem, hogy részben el tudom mondani...”.

A versnek az a címe, hogy *Tányéregő*, a vers + prózának viszont külön címe van: *Versszigetelés*. Furcsa, hiszen éppen nem a szonett izolálása történik a prózával, hanem, ellenkezőleg, a kiterjesztése, a bekapcsolása az életbe-sorsba, úgy is mondhatnánk, hogy a sziget köré a tenger odasatírozása. A tenger alkotja a szigetet, és a szigetről látni a tengert. Innen nézve minden vers, ámbár műegész, sziget a tengerben, *isola*, rész az egészben, jobban mondva formás rész a formátlan, hisz határtalan végtelenben, amitől mégis egész-ség érzetünk támad. Ha az „izolálás” értelmét keressük, akkor talán a vers megvédésére gondolhatunk, és valóban, a hosszú magyarázat megvédi a rövid verset, érvel mellette. A „versszigetelés” így kétértelmű: különválasztja a verset, ám össze is köti a jelenbéli és az elmúlt és a jövőendő étellel, csak épp a jövővel nem tud mit kezdeni, nem bírja megkezdeni.

De ilyen fogalom, hogy „versszigetelés” nincs, a kifejezés is, és a művelet is egyszeri. Noha Marno mindegyik versével el lehetne végezni ezt, amit a *Tányéregő*val csinált, mégis csak ezzel az egyetleneggyel esett meg ilyen operáció (gondoljunk a „súlyos, egyszeri kérdésekre” a *Romvers*ből, amiben az az érdekes, hogy minden „örök kérdés” végül is egyszeri, amennyiben valóban megeshet a kérdezés), talán mutatványként, vagy mint egyetlen példa, talán ajándék a fölcsigázott olvasónak. És ugyanakkor olyan, akár egy esszé, mely *e* vers és *a* vers eredetét firtatja.

## TÁNYÉREGŐ

Legalább a cím maradjon a régi.  
A húsz évvel ezelőtti. Mikor  
egypár hétre letettem a cigit,  
nem szívtam bele, hagytam elhamvadni,  
s élvezni, hogy a combom napról napra  
kéjesebben sajog. Namost. A tányér  
szélére felragasztva a légyapapír,  
s vénségemre könnybe lábad a szemem,  
ha meglátok rajta agonizálni  
egy legyet. Megindulok, és otthon  
termek a romos konyhaasztalnál,  
s azon mesterkedek, hogy az apám  
nyakán tátongó lyukba valahogy  
beleillesszek egy főtt csirkenyakat.

Ez a „szonett” rímtelen, és az a kérdés is fölmerül, hogy mi különbözteti meg a verset a prózától a tördelésen kívül. Ez esetben mindkét műfajt ugyanaz a szerző

írta ugyanarról a témáról, és a versben is vannak prózai mondatok, akárcsak a prózában líraiak, sőt. A próza helyenként líraibb, mint a vers! A logika különbözteti meg elsősorban a kettőt: a versé másmilyen, nem lehetséges úgy követni a józan és az elkalandozó eszünkkel, mint a prózáét; a vers következetessége, mely érezhetően fönntartja, más típusú, meredekebb, bakugrásosabb, érthetlenebb, a végső „csirkenyak” pedig egy olyan szürreális momentum, amire nehéz magyarázatot találni, viszont ha képekben gondolkodunk, látjuk a csirkenyakat a tányér (!) levesben, és az emlékezésből megtudjuk, hogy az apa nyaka oly sovány, mint egy csirkenyak. Ha pedig jelentésekkel játszunk, akkor az apa mint áldozat analóg a csirkével mint áldozattal. A gyerek szemében az apa nyakán tátongó luk reparálásra szorul, be kell tömni, helyreállítani a rendet – a családot. A kép kétségkívül szürreális, de a versmotívumok vizuális és szemantikai koherenciája mégis szoros. A versben tizennégy sor, mindössze ötven másodperc „alatt” süllyedünk ötven évet, a prózában azonban nem ilyen zuhanás történik, hosszabbak a futamok, láthatók a kanyarok. A vers időszűrítmény, téridőgörbület, különvalóság – valóban *isola*. Ahonnan ki lehet hajózni, talán ezt kísérli meg a próza-rész, és minden értelmezés. De vajon hazaérünk-e?

Ha a vers sziget, akkor a vers címében szereplő „tányérégő” olyan, mint a Nap. A vers első sora, mely a legjelenebb jelenből szól, meg kívánja őrizni, maradásra bírni ezt a pozíciót, talán vissza is forgatná az időt. Ahogy a nap a földlakókra, úgy süt itt a tányérégő a családi konyhaasztalra. Felrémlik egy festmény, Van Gogh *Krumplievőkje* (1885), ahol a petróleumlámpának, melynek szintén van tányérja, hasonló központi helyzete van a konyhaasztal fölött, és nekem még egy rőt festmény beugrik azonnal, Giovanni Giacometti *Lámpája* (1912), mely meleg, komplementer színekkel telített polgári környezetbe viszi azt, ami Van Goghnál paraszti, és színeiben is ínséges; itt a családtagok nem esznek, hanem olvasnak és rajzolnak, kézimunkáznak; fényűznek. A tányér mint az élelem és mint a fény alakzata mindhármuknál dominál.

Giacomettiéknál Svájcban a család primér jelentőségű volt, megtartó, biztos elem, melynek az anya, Annetta volt a tengelyhatalma és a festő apa, Giovanni a művészeti vezetője. Dús ágyás, mely három művészt adott a világnak: elsősorban a legidősebb fiút, Albertót, de a bátyját segítő, a szobrait bronzba öntő és kispasztikákat barkácsoló Diegót, meg Brunót, a modernista építész, aki 105 esztendőtt élte meg. Egyik fiúnak sem született azonban utóda – a Giacometti családnak ez a leggazdagabb ága elsorvadt. A stampai szülőház a pajtából lett műteremmel mindhárom fiúnak elvesztegethetetlen otthona maradt a *Mamma* haláláig, 1964-ig (93 éves volt); Alberto Giacometti halálos ágyát a nem messzi, churi kórházban a két fivére, a sógornője, a felesége és a szerelme vették körbe. A feleség és a szerető kivételével végül mind otthon, a borgonovói kis evangélikus temetőben nyugszanak, együtt van az egész család.

A család Marno költészetében is alapvető jelentőségű, csak hogy ez egy kezdettől beroskadt alap. Az apa, az anya, a nővér és az ikerhúg számtalan versében föltűnnek – szerencsétlenségek hordozóiként. Az apa az ávo koncepció

perben elítélt rabja volt, és a börtönkórházban gégeirtáson esett át, amint az a versben is fölmerül, ahol ott a „tátongó lyuk” a nyakán (a „tányérégő” fényelnyelő kontrapunktjaként), ami talán nem is lenne érthető, ha a próza pontosan el nem magyarázná, hogy mi történt. Ha szabad ragozni, az egész családot kitelepítették Tiszanánára, az apát börtönbe csukták és megcsonkították, később Piliscsabán telepedhettek meg az Egyenlőség utcai Egészségházban – mely a Marno-versek nem ritka motívuma –, de az egészség elkerülte a házat: a nővér fiatalon meghalt rákban, a hűg ciklusbeteg volt, és szintén nem érte meg az öregkort, ahogy itt a prózában is megemlíttetik, „hét éve fulladt meg egy elmegyógyintézetben, ahová heveny tüdőgyulladással küldte be őt mentővel a körzeti orvos”. Tévedésből halt meg. Akárcsak az ikrekkel terhes nővér. A prózában a halálok prózaiak vannak felsorolva, számjegyek a mellékjeleik: „apám tizenegy évvel élte túl a nővéremet, az anyámat kettővel, a húgom...” A szerző a túlélő számjegyekre támaszkodó, ügyefogyottan racionalizáló tanácsalanságával beszél: mindannyiunk mentális újrjével, amivel a halálra reagálunk.

Giacometti *Palotája*, mely 63 x 71 x 40 cm-s, hurkapálcikákból készült, olyan, mint mikor egy gyerek lerajzolja a kacsalábon forgó kastélyt. A magyarázó prózában „gyufaszálakról” van szó, amiből – így az önértelmező – egy nővel, akit szeretett, fél éven át kivilágos kivirradtig építtették a soha el nem készülő várakat. Nem lehet tudni azonban, hogy itt képes beszédről van-e szó – légvár építéséről – vagy valódi játékos barkácsolásról. A nőről való beszéd erotikus fűtöttsége – „aki számomra maga volt az élet, melynek minden pillanatát gyönyörtelivé tette számomra” – türelemjáték helyett inkább az előbbi jelentést támasztja alá. Az elkészült, asztalnyi mű – mely annak a szerelmi játéknak a fölnagyított, rögzített és maradandó hasonlata lenne – rendkívül levegős, törekeny és moccanthatatlan. Úgy tűnik, egy lehelettől is összeomolhat, mégis időálló, stabil. Arctalan alakzatok láthatók benne, fából és üvegből, dróttal a pálcikákhoz erősítve: a legdominánsabb, legnagyobb tárgy középpütt egy homorú fa-falosz, fehérre festett deszkához támasztva meg egy félkör-szelettel aládúcolva, mintegy fölfeszítve, melyben egy kugli gurulása van épp leállítva. Ebben a kompozícióban ez, hurkapálcikák között, picit feszületre is emlékeztethet, annál is inkább, mivel jobbról és balról két figura nézi: az egyik, a „falosztól” jobbra, hosszúruhás nőt formáz, s olyan, mint a sakkban a királynő, a másik pedig hústalan gerincoszlopot. Az utóbbi pálcikaketrebe van zárva, az előbbi pedig három fehér, színpadli kulissza vagy függöny benyomását keltő lemez előtt áll. Az előbbi szabad, az utóbbi rab. Főnt a magasban, a légvár félkész vagy beomlott tornya mellett, a gerincoszlop fölött egy röpkülő csontvázmadár látható, holt, preparált szentlélek gyanánt. A toronynak nincs tornya, nincs teteje, és drót fogja össze. A „falosz” és benne a golyó (szembogár) is majdnem lezuhannak, mintha a figurák egyensúlya, az egyensúly feszültsége tartaná fenn őket. A „faloszt” középen egy vízszintes, lebegő üvegpalló érinti, majdhogynem kettémetszi; ez a felfüggesztett üveglap azonban olyan, mint egy megközelíthetetlen, se eleje-se vége út, függőhíd a szakadék fölött, melyre nem lehet föllépní. Az egész konstrukció megközelíthetetlen, olyan, mint a kőszínház.

A tényérégő a versben fémből van, és a „romos konyhaasztalra” világít, mint a prózából megtudjuk, még a Van Goghénál is szegényesebb vacsorára: olaj, kenyér, fokhagyma (és a hiányzó csirkenyak). Piliscsabán Marnóék szegények voltak, ezt más versekből is tudjuk, a húsétel vasárnapra szorítkozott. A tényérégőről lelógó ragacos légyapír a falusi háztartások jellemző kelléke, mely a műben – a kép és a vers középpontjában lógva – bonyolult szinekdochés és szinesztéziás metaforává változik, Möbius-szalaggá, melynek az egyik oldala vers, a másik próza. Légytetemek százai tapadnak rá, melyek közt egy „kiválasztott” légy is van, az, amelyiknek helye sincs elpusztulni – és itt Celan *Halálfügájára* kell gondolnunk, ahol a felhőkben jut csak hely a meggyilkoltaknak –, és így az agóniája még jobban elhúzódik, ő még tovább zúg és verdes. A halál csüngő futószalagja a tízéves gyerek érzékelésében, alulnézetéből, a szemünkbe lóg; a veszélyesen bemozduló, megtekeredő légyapír vertikuma a műben szemet szúr, és épp hogy nem válik allegóriává, hiszen a jelentéktelen légyagónia kis léptékű képecskéje, és csak gyermeki borzongás hozza közelebb a prózai részben, amit a hatvanvalahány éves lírai én, aki egyértelműen az önmagát magyarázó szerző, feltűnő alapossággal részletez, önironikus interakciót teremtve a reménytelen légy és a saját szobabicikliző mivolta, meg a gyermeki és az idős kori megrendülés között.

Giacometti azt írja, hogy a sakkfigurában utólag az anyját fedezte fel. Az életrajzát és némely fényképeket ismerve ez logikus: Annetta Giacometti volt a legfontosabb figura az életében, akihez mindig visszajárt a bohéméletéből, Párizsból, és akivel sűrűn levelezett, akitől annak élete végéig törődést, gondoskodást, megértést kapott – mindenben, kivéve a nőügyeit, jobban mondván a prostituáltaktól és a félvilági nőktől való, több mint szexuális, az egész egzisztenciáját permanens izgalomban tartó függőségét. Utolsó nagy szerelme, a sokszor megfestett és modellált Caroline szintén prostituált és az alvilágban jártas lány volt. Az anyjától azonban a földrajzi távolság dacára sosem távolodott el. Annetta Giacometti, a „la mamma a Stampa”, nem mitikus anyafigura volt, hanem nagyon is hús-vér, erényes, melegszívű, határozott asszony, régimódi családanya, aki kezében tartja a háztartást és az övéi életét, és akire mindig lehetett számítani. Ugyanannyira függött tőle Alberto (aki csak két évvel élte túl), mint a montparnasse-i utcanőktől, a „Sphinx” bordély prostituáltjaitól és a kékharisnyáktól, akikhez bonyolult szenvedély kötötte, például a modelljei is voltak és drámákat élt meg velük, mint azzal a Denise-szel, akivel a kacsalábon forgó kastélyt építették. A halálos ágya mellett ott állt a haragvó (és a hagyatékot később kisajátító) feleségével, az anyjával egy hang híján azonos nevű Annette-tel civódva, sőt megverekedve ez a Caroline is. A dráma, amit a kalicka-színház megjelenít, a magtalan, utódnemzésre egy kamaszkori mumpsz szövődményeként képtelen Alberto Giacometti életének egyik alapfeszültsége volt. A mater familias-t és a céda nőket, akikért rajongott, nem lehetett összebékíteni.

A *Palota* nem színes, fából van, üvegből, csak fehér szín látszik rajta, egy kis piros a „fallosznál” csupán a mű rajzos vázlatán látható. Az életrajzi részletek szükség-telenül színezik ki a képet. Könnyen meglehet, hogy el is rontják. Nem is teljesen megbízhatók, természetesen. Talán jobb volna elszigetelni a műalkotást az ilyesféle

adatoktól és legendáktól. Mit számít az, ha innen-onnan tudjuk, hogy a Marnónál említett otthon Piliscsabán volt az Egészségházban, az Egyenlőség utcában, hogy a Giacometti-„mamma” Stampában, Svájc déli, olasz részén élt és halt, hogy Stampa egy kicsiny falu az Alpok szakadékában, ahova a hegyhát és a cikkcakkos hegyormok ősztől tél végéig nem engedik be a napsugarakat, így ott olyan szürkesség honol, mint Alberto mindegyik festményén, vagy a *Palotához* magyarázatként hozzáfűzött, mélyszürke szerelmi víziójában, miszerint „a nappalok és az éjszakák színe nem különbözött, mintha minden éppen hajnalhasadás előtt történt volna; ez idő alatt nem is láttam a napot”. Tudnunk kell-e az egy időben vészesen elizaposodott, kis híján elapadt, madárlakta Garancsi-tóról ahhoz, hogy jobban lássuk a marnói „apák elapadását, amint (...) rendre hanyatt dőlnek, s belesüppednek szürke iszapjukba, amellyel összeszikkadnak és kocka- vagy téglalapformákra töredeznek”? Az „apák elapadása” nyelvi esemény itt, mely épp a nyelvből nyit egy piciny rést a csak absztraktnak vagy szürreálisan vizionálható negyedik dimenzióra. Ezek az iszapformációk meg a dombok, a tó több Marno-versben is jelen van, akárcsak a stampai sziklaszínek és -rűcskők, a sudár hegyi fenyők – figuráinak természeti másai – Giacomettinél.

A kíváncsi (vagyis vágyódó) műélvező az ellentétét végzi a művész munkájának, aki sűrít, tömörít, redukál, eltávolít, formába önt, jelekkel dolgozik, miközben a befogadó kioldozni, cseppfolyósítani, részekre bontani, kiterjeszteni, föloldozni, konkretizálni és általánosítani óhajt, mintha ki akarná engesztelni az élet és a mű közti szükségyszerű távolságot. A befogadó az, aki a kezével (s „egy másik, idegen kézzel”) nem tud mit kezdeni (mint Marno a saját befogodójaként), aki nem találja a helyét semmilyen térképen, pedig a műben mintha minden a helyén volna: a légvár nem dől össze, a csontvázak a levegőben lebegnek moccanatlanul, a könnycsepp nem cseppen ki és nem szárad fel, a légy nem pottyán le az asztalra.

Alberto Giacometti nem volt nosztalgikus, azaz a nosztalgiáját „megoldotta”, Párizsból, ahol művészetet élt „a múzsa nyilvános helyein”, ahogy Marno nevezi a kávéházakat, rendszeresen hazajárt a kicsike és vad Stampába az anyjához, és szülőföldjének téli szürkéit, sziklaszíneit, a kövek faktúráját, az ott szinte középkori körülmények közt élő emberek érdességét a műveibe emelte. És Marno sem nosztalgikus, mert számára a gyerekkori valóság torokszorító, talán még fullasztó is, és amikor képzeletben, versírás közben a „csontvázmadarak” szárnyán hazalátogat, akkor képes a szorongást és a (halottakkal, a múlttal való) találkozás fájdalmas örömet összegyűrti. Giacometti az otthonnal való szakítás, a hazaváltás, Marno pedig a szakadás (szívszakadás) előestéjét mintázta meg – a haláلهlőttessel dolgoztak mindketten, hiszen a szobrász számára a nő, akiből csak váz maradt, „maga volt az élet”, a költő pedig a döglégy, illetve az őszi csemetelégység pusztulásában az antropológiai dögrovát-létet pillantja meg – az egyik a szerelem ellobbanásának, a másik pedig a halálfélelem fellobbanásának percét regisztrálja.

Aki nosztalgikus, az a műélvező. Ő keresi a mű értelmét és firtatja az eredetét, mint aki nem elégszik meg a műélvezet vigaszával, hiszen az elfojtott gyötrelem visszatér. A gyönyörbe játszó gyötrelem is Möbius-szalaggá tekeredik – és valóban, a

Möbius-szalagot ellenállásként, szigetelőanyagként használják az áramkörökben. A „versszigetelés” többek között talán versvédelem, olyan „tekerceslés”, mely rávilágít a versáramokra, és bekapcsolja az olvasót.

Giacometti műmagyarázata is bizonyítja, mintha ez egyszer a kompozíció pontosságát kívánta volna ellenőrizni és felmutatni a szobrász, akinek egyébként ez az egyik utolsó szürrealista műve, a Bretonékkal való szakítás ekkor már küszöbön áll. Eztán majd, a megújulás hosszú és gyötrelmes folyamatán talpalva keresztül, a pontosság egészen más, szemtől szembeni útjait keresi, mintha az az üreges „falosz” a golyóval szemmé változott volna át. Marno pedig a „kézvesztés” szorongásával majdhogynem az utolsó versét írja – mint mindig –, a régi *memento mori* szellemében, mely arra int bennünket, hogy mindegyik óra a végóránk lehet, s azzal a tudomással, hogy a verset mindig újra muszáj kezdeni. A versírás megszakadásának réme vált a gyerekkori légyapapír-szakadás rémének másává.

A halál szele mindkét műbe a nő, illetve a nők hiánya felől érkezik: Giacomettinál az anyafigurát és a csontvázmadarat egy intenzív, láthatatlan átló köti össze az anya fején és a fallikus szemén keresztül, Marno pedig a prózarészben mondja el, hogy az apával való vacsorázás nemcsak a csüngő légyapapír miatt sikeredett kissé kínosra, hanem azért is, mert nem voltak otthon, magukra hagyták őket a nők – az anya és a nővérek –, és a két férfi így, magára hagyatva, egymástól idegenkedve ropogtatta a fokhagymás pirítóst. A versből magából ezt az érzést és férfitörténetet nem tudnánk kiolvasni, a női nem hiánya ott néma, mintha ez lenne a legkimondhatatlanabb: a magányos férfiak árvasága: „Maradjon mondjuk apriori (= megválaszolatlan, mert megválaszolhatatlan) talány a hímneműség magányának az értelme”. Marno sosem patetikus, így itt is elcsapja a pátoszt azzal, hogy a légy magányához hasonlítja ezt a kettős magányt, izoláltságot; az értelmetlen – itt „mindjárt” halálos – légyélethez. A versben az apa nyakán megnyitott fekete lyukat és a zuhanóféllben lévő ikaroszi legyet köti össze egy veszélyes átló. De a vers első felében is található egy rés(z), egy elvarratlan szál, amit azonban a költő a magyarázatban sem akar megmagyarázni, annyit mond csupán, hogy az a személy, a szerető, akiről itt szó van, kívül esik írása „spirituális birtokán”, és kiszámíthatjuk (ebben a versben számolunk), hogy ez a fontos epizód a lírai én negyvenéves korában esett meg, húsz évvel a vers megírása előtt. A rövid vers egynevedét foglalja el a titkos epizód, súlya van, és a költő mégannyira sem beszél róla, mint Giacometti arról a gyufaszálás barkácsolásról. Az a nő, akiről itt szó van, elveszett.

A „letenni a cigarettát” egy az egyben szerepel a versben, mint aki leteszi a hamutartóba a cigit és látja hamuvá válni, a hamuoszlopot lepottyanni, de ugyanakkor áttételesen is, hiszen a vers szerint ez a megvonás indította meg a test, a combok revitalizálódását. Csak a prózából derül ki, hogy a lemondás (vagy fogadalom) egy nő miatt vagy végett történt, de hogy ez a bűjtött történet fönixmadár- vagy „csontvázmadár”-dramaturgiájú-e, az a kérdés hamvába hal. A cigaretta ugyanakkor a láncdohányos anyára is emlékeztet, aki annyi Marno-versben megjelenik – néha virágok közt, mint Annetta Giacometti a férje képein –, és itt a prózában is cigarettázik. A rejtélyes epizód arra az eredeti „Tányérégő”-versre utal,

amit nem ismerünk, mely elhamvadt, elveszett, vagy átírta, megújította a költő. Sem az eredeti verset, sem annak eredetét – mely egy szerelemben gyökeredzik – nem fogjuk megismerni. Talán a családi konyháról szólt, a gyerekkorról, de lehet, hogy még távolabbra elment az akkori – ismeretlen – versíró. Van Marnónak egy *Eredet-töredék* című verse, melyben a szeretett nő arcának lehunyt szemmel való simogatása, tapogatása közben ébrednek a szeretőben víziók, melyek végül elvesznek a végtelenben: „A füle oly / parányi, finom, hogy beleférne a / fülembe, illeszkedve / hallójáratomhoz, melynek sehol / sincs vége, vagy ha mégis, az már / egyikünké sem”. A fülvját vonalai dupla spirálissá változnak, ami ennek a költészetnek egyik mikro- és makrokozmoszikus vonzatú ösképe.

Giacometti is láncdohányos volt, és lehet, hogy az emlék szürkéje egy dohányfüstös szobát takar, s a „palota” arra (abban) épült. A nő utcanő volt – a magyarázatban le van írva, hogy az utcán „adta el” a párizsi művésznek a gerincét –, és az egyéjszakás kalandból kerekedett a vallomás szerint hat hónap. James Lord, a precíz biográfus szerint ez az egyetlen olyan nő Giacometti életében, akiről édeskeveset tudni, csupán a keresztnévét, és hogy sokkal hosszabb ideig tartott a szerelmi háromszög-kalandjuk, mely a művész egyik nagy válságára, a szürrealizmussal való szakítás előestéjére esett. Ebben az időben írta a szobrász a legérdekesebb, ödipális színezetű erotikus prózai töredékeit, amelyekben gyerekkori emlékek, álmok és víziók keveregnek. Vallomása szerint ezek leggyakrabban akkor merültek fel benne, *miután* megcsinált egy-egy műtárgyat, és utólag fedezett fel bennük, eltelve, elváltoztatva, „olyan képeket, benyomásokat és tényeket”, amelyek hatottak rá, de olyan formákat is, amelyeket nem tud megmagyarázni. A műalkotás mindkét művész számára olyan tárgy, mely hozzásegíti őket a saját életük megértéséhez is – médium tehát, emlékek, akár nagyon régi vizuális és hangélmények, sőt ízlelési és tapintási élmények, színesztéziák előhívója. Giacometti egészen a születése pillanatáig repül vissza a *Palota* által: a prózája végén élete legelső látványára, egy vízszintes résen bevilágító napsütötte sávra emlékszik vissza. A szonettben pedig pontosan elválík a hatvanadik, a negyvenedik és a tizedik életév, ahova a vers visszanyúlik, és aztán a prózarészben is, már tudatosan emlékezve, több mint fél évszázadban köröz a költő, hiszen az apja életébe is lemegy, a börtönbe, sőt a vattatőfülkébe.

Giacomettit is, meg Marnót is elvont, hermetikus művésznek szokták tekinteni, pedig Marno költészetében a szociális, a földrajzi és a történelmi szemcsék szinte mindenütt jelen vannak, Giacometti pedig a fordulata után többnyire a családtagjait mintázta meg és festette, mert sosem érezte úgy, hogy a szeretteit megismerte és művésziileg megragadta volna, ezért nem tudott véget vetni a festésnek, agyagozásnak. Makacsul a legismerősebbek váltak nála újra meg újra ismeretlenné. Marno számos versében a halott szerettei után ered, vagy mintha azok őutána az *Unheimlich* (idegenszerű) terében. A halál és az eredet érintkeznek, hiszen a halál nemcsak előttünk áll.

A *Hideghullám* című kötetben több döglégy röpköd; amit hajdanán a halál angyalának képeiben vizionáltak, talán ilyenformán, egészen biologikusan maradt ránk. Az e vershez tartozó prózában különös figyelem illeti ezt a legyet, mely a

gyerekperspektívából – és tudjuk, hogy a gyerek képes kinagyítva látni az apróságokat – vést hoz, valóban az apokalipszis hírnöke. A légy és a halál Giacomettinél is találkoznak egy ponton, méghozzá a párizsi lakásadó gazdája tetemének a tátott szájában: „egy légy közeledett a száj fekete hasítékához, s eltűnt benne”, írja egyik prózájában. Marno erre a részletre reagál *Átalakulatok* című versében, amit többek között épp a *Palota* ihletett: „lelkem / légyóshajtással röppen / ki belőle, hogy azután döglégyként / másszon vissza a fekete részbe, / lepetézni a halott nyelv alatt.” Ezek a peték itt szemantikai mozgolódásokat hívnak életre.

Az apa feje a *Versszigetelés* prózai részében sosemvolt részletességgel rajzolódik ki, az orra, a szája, a sovány nyaka, pont úgy, mintha egy későbbi bronz Giacometti-fej lenne. A gégeirtás folytán ebben az arctervezésben történt meg az „elszigetelés”, és alakultak át az alapvető funkciók, mint a lélegzés, az evés, azaz az ízlelés, a beszéd. Marno János nyelvvel folytatott experimentumainak, még kikutatlan horderejű leleményeinek, egyáltalán költő-mivoltának az eredete bizonyára javában ebben a fejmentszetben, torkolatban keresendő. Giacometti a halálfejjel való ifjonti szembesüléseikor élte át művészete sorsfordító pillanatait, ami később élő fejek megformálására bírta. Marnónál a hang fakadt az atya nemlétező hangszálaiból és ki tudja milyen kérdéseiből. Lacan tollára való kérdés, hogy mit kérdezett az apánk.

Giacometti 1932-ben készült bronz-kisplasztikája, az *Átvágott torkú nő*, melybe agyonnyomott rovart és széttört gégét éppúgy beleláthatunk, mint legyilkolt nőt, a *Palota* csontvázainak előzménye. Egy évvel későbbi, *Tegnap, futóhomok* című prózájában,<sup>1</sup> mely a *Le Surréalisme au service la la révolution* utolsó számának utolsó oldalán jelent meg, le is írta gyerekkori gyilkos altató álmait, melyek egy idősebb, fekete ruhás, és egy fiatalabb, fehér ruhás nő megerőszkolásába torkollnak. Amit a pszichoanalízis „hasításnak” nevez, az itt szemléletesen jelen van a gyerek-lélek tükrében. A jó anya és a rossz anya (rossz nő) laknak a „szürke kastélyban”, melyet felgyújt, és ez változik át szépséges, légies csodapalotává, melyet *Kiégett fű* című töredékében (1933) említ, és az ürességben vél látni, „az egész életet egy csodálatos golyóban, mely beburkol bennünket”, és amiben mi a szemgolyóra ismerünk.

A „főtt csirkenyak” Marno verséből, ami be akar illeszteni az apja sebébe, szintén a gyermeki fantázia és a felnőtt kéz terméke, mintha ilyen sután meg akarnák reparálni azt, ami gyógyíthatatlan. Azonban fallikus képzetet is előhívhat, ahogy azt a szem teszi a *Szeptember 1.* című versben: „Szemhéjam, mely szemgolyóm / előbőre, felgyűrődik, majd ráomlik a / képre...”, mintha függöny ereszkedne le a színjátékra. Ezenkívül Marnónál a hajdani angyal-ikonográfia a versekben különféle szárnyasok alakzataiban pislan föl. A *Versszigetelés*ben szerepel egy poétikai eszmefuttatás vagy inkább közbeeső asszociációlobbanás is. Eszerint a versszavak, szóösszetételek olyan szerteszórt magok, melyeket gondolkodóba/kétségbe/teherbe esett – a verset épp író – költő ránt össze szemémákká, a költői önreflexió szerint kétségbe-estében, zuhantában, ha nem az lobban ki fölötte ejtőernyő gyanánt. Maradjunk meg azonban a költői önértelmezés képes magyarázatánál. A szerteszórodott jegyzetek,

<sup>1</sup> Magyarul ld. az *Enigma* Giacometti-számában (2014. no. 78.) Bereczki Péter Levente fordításában.

az összefűzhetetlenség, értelmetlenség, az elveszett jelentés érzése kétségbeesést vált ki, és felmerül a kérdés, hogy a vers nem ennek objektuma-e, „ami [a vers!] hol lezuhanni látszik, hol levitálni ringva, mintha víztömeg tartaná fenn a szavait, a héjuknál fogva?” Mi az tehát, ami fönntartja a verset, vagy egy ilyen rezge Palotát? Giacometti is vízre asszociál az említett *Kiégett fűben*, „a csodálatosság láthatatlan fehér fonalára”, mely patakként zsuborog az „eleven, értékes” kavicsokon, „élményeket, álmokat” csorgatva.

Nem nehéz ebben a képben a Stampa környéki csodálatos patakokra, zuhata-  
gokra, vízesésekre, illetve az előbbiben Marno ki nem száradt, élő pilisi Garancsi-  
tavára asszociálni, a kisfiút látni, akit Giacometti említ a *Fűben*, amint „új ruhában  
szalad egy mezőn, egy olyan térben, ahol az idő elfelejtette az órákat”, vagy akit  
Marno említ *Lakoma* című versében, amint a „varázsbotjával” cikázik az idilli tónál;  
egy metafizikai fehér fonal azonban, vagy nem is egy, hanem sok, az élettörténetek  
kavicsain – és iszapidomain – keresztül vajon hova visz? A kérdés visszhangzik.

És még mindig nem tágíthatunk az ízelt csirkenyaktól, akárha döglött angyal  
ízektől, a gerinccsigolyáktól és a csontvázmadár picit porcaitól, sem a „megporco-  
sodott szegélyű, sötét lyuktól”, az alakíthatónak tetsző csontstruktúráktól, folyton-  
folyvást az illesztékekről – Marno most azt mondaná, hogy a húsról – gondolkodva.  
Idézzük fel az ide kívánczoló versrészletet (*Egy példány*):

A hús pedig rózsaszín, akárha szem-  
háj fonákja, egy alkonyi égbolté,  
melynek még éppen világít az alja,  
az égő rózsaszínt kékes hártáival  
bevonva.

A világ, a szem (a világ a szemben, a világban a szem) és a szem lehunyása, ami  
itt a megszelídített halál, csak elvágja kutakodásunkat, ami minek vagy kinek az  
elfutó nyomába eredt?

Fischer Gábor

## A NOSZTALGIA

ADALÉKOK EGY FOGALOM TÖRTÉNETÉHEZ<sup>1</sup>

## BEVEZETŐ

Már az antik időkben megindult a folyamat, amelyben a képjelenségeket a közvetlen tapasztalati valóság mellett – és gyakran helyette – tették meg a nyelvi értelmezés és leírás tárgyává. Ennek az lehetett az egyik oka, hogy a helyhez kötött képeket nem mindenkinek volt módja megismerni. Az *ekfrázisz* szövege mintegy a tulajdonképpeni képjelenség helyett, szavakkal elmondta, mi látható a képen. A hétköznapi valóság helyét elfoglaló képjelenségek érzéki közvetlenségükkel és sajátos formai jellemzőikkel gyakran érdekesebbnek bizonyultak az írástudók számára a mindennapok életbeli tapasztalatainál. A képjelenség ugyanis tágabb értelemben ebben az időben kezdett el a tapasztalati valóságról alkotott világgal szemben alternatív világgént működni.

A nyelv univerzális jelrendszervoltának köszönhetően, minthogy a képi megjelenítésnél kevésbé kiszolgáltatott az időnek és a térnek, már korábban az irányítása alá vonta képjelenségeket azáltal, hogy jelentésüket, tartalmukat kívülről meghatározta. A képek a világukat, illetve azon képességüket, hogy alternatív világgént működhetnek, a hozzájuk illesztett tartalomnak és jelentéseknek köszönhetik.

Ahogy mind „életszerűbbé”, az optikai érzékeléshez közelebbivé váltak a képjelenségek, lehetőség nyílt arra, hogy segítségükkel helyettesítsék az élet bizonyos jelenségeit, dolgait, eseményeit. A képleírások vetekedtek a távoli népek és korok etnográfiai leírásaival és a történetiként bemutatott, mitizált, kiszínezett, s ezért ellenőrizhetetlen múlt elbeszéléseivel. Amit az idő távolsága lerombolt, a kép érzéki jelenségként helyreállította és újra élményszerűvé tette. A nyelvileg generált értelem pedig éppen úgy tartalommal töltötte fel a képjelenségeket, ahogyan tette ezt a valóság minden más jelenségével és eseményével.

De csak az írás alkalmazásával vált lehetővé, hogy a nyelv, kimozdulva a metafizika kötöttségéből, végtelen és egymásba kapaszkodó, egymáshoz illeszkedő és egybekapcsolódó elbeszélésekbe fogjon, s ennek hatására, azaz a nyelv segítségével a kultúra egésze is robbanásszerű tágulásba kezdjen. Ahogyan az életben a fonás és a szövés eredményeként létrejövő textil védelmet nyújtó felületként, elfedésként és elleplezésként, ugyanakkor feltárásként és megmutatásként elégítette ki az emberi igényeket, a szavak és a beszéd szintjén hasonló folyamatok mentek végbe, amikor görögöldön a retorika és a többi nyelvi-írási forma kialakult és hatni kezdett.

---

<sup>1</sup> Ez a szöveg egy nagyobb és részletesebb tanulmány előzetese. Az egyes fejezetek a jövőben megjelenő teljes verzióban részletesebb kifejtésre kerülnek.

Hamarosan az egyes szövegek már egymásra is reflektálva, egymást továbbgondolva, a beszéd fonálát eltérő irányokba hajlítva és ezer irányba továbbszöve egy végeláthatatlan és befejezhetetlen nyelvi hálót hoztak létre.

Minden, amit csak a nyelv képes volt megragadni, helyet kapott ebben a hatalmas, korokon és kultúrákon is átívelő sokszereplős kommunikációban. Ám a nyelvileg generált értelem számára mégis akadtak az életben olyan területek, amelyeket csak megkésve foglalt el. Ezek közé tartozik az emberi psziché, amelynek az antik időkben még nem tulajdonítottak kiemelt jelentőséget és amelyet csak ritkán ismeretek el önálló képi megjelenítésre és kifejezésre érdemes jelenségként.

A *nosztalgia* fogalma, bár görög eredetű szónak tűnik, valójában újkori nyelvi képződmény, amelyet mesterségesen alkottak meg. A modern kor hajnalán, mintegy búcsúzásképpen a korábbi koroktól, a görög *nostos* (hazatérés) és *algos, algeo* (fájdalom) szavak összetételéből keletkezett. A görögök számára az otthon és a haza fogalmai nem voltak teljesen ismeretlenek. Használták az *epidemos* kifejezést, amely a hazához tartozást, illetve az *apodemos* kifejezést, amely a szülőföldről való távollétet jelentette. De az egyik legjelentősebb irodalmi alkotásukból az is kiderül, hogy jól ismerték azt az érzést is, amelyet a mi korunk a „nosztalgia” szóval jelöl.

Habár a nosztalgiát a későbbi korokban gyakran betegségnek tartották és még a *melankóliával* is összefüggésbe hozták, mi nem járjuk végig azon utakat, amelyeket a nosztalgia számára e korok az interpretációikkal kijelöltek. Leszűkítjük e szó jelentését arra, amit ma számunkra e szó jelent, s azt is csak az élet egy körülhatárolt területén, előbb az irodalomban, majd a vizuális érzékelésre tett hatását feltárva, a képalkotásokban követjük nyomon, egészen korunk technikailag generált audiovizuális alkotásaiig. Nem foglalkozunk sem a filozófiai, sem a pszichológiai interpretációival, például Freuddal, vagy éppen Heidegger nézeteivel, aki a görög poliszok szabad polgárai gondolkodásának csodálója- és követőjének tartotta magát, mégis velük ellentétben, a XX. század elején már letűnőben lévő hagyományos német paraszti világ iránt érzett nosztalgiát. Azt azonban meg kell említenünk, hogy a filozófusok egy részére általában véve is jellemző a múltidézés. Hans-Georg Gadamer hermeneutikája maga a múlt iránti nosztalgia filozófiai elmélete, és a magukat posztmodernnek nevező XX. század végi filozófusok között is jelentős számban akadnak erősen konzervatív, a múltra nosztalgiával tekintő gondolkodók. Ennek ellenére igyekszünk megmaradni azon az úton, amelyet egy nyelvi képződmény, a nosztalgia fogalma jelölt ki számunkra, de amely jelenségként előbb az antik irodalomban terjedt el, majd évszázadokkal később a képek világába beszivároghva áthatotta a képjelenségeket is. A közegeváltás azonban nem jelent törést gondolatmenetünkben, minthogy végső soron, ha rejtetten is, de a képek értelmezésében is a nyelvileg generált értelem működik. Mi csak követjük az útját egy olyan területre, amelyet a világ más területeihez hasonlóan a nyelvi artikuláció meghódított. Az a nyelvben megszületett tartalom ugyanis, amit a nosztalgia fogalma kifejez, nem vizuális eredetű, ezért lehetett a képek világában való megjelenése ilyen viszonylag késői. A képjelenségekben is a nyelvi értelem lép a megértés előterébe, hiszen a vizuális megjelenítő és metakommunikatív potenciálok hamar véget érnek. Ez teszi

lehetővé, hogy az erre a szerepre alkalmasnak tűnő képalkotásokat bizonyos érzelmek „hordozójaként”, jelenbeállítójaként, „kifejezéseként” vagy éppen kiváltójaként értelmezhesük. A régóta tartó vita, hogy a kép esetében minek van elsősége az esztétikai ítéletben, az érzéki formának vagy a tartalomnak, mai szemmel nézve értelmetlen, hiszen mindkettő, illetve a kettő szimbiozisa dönti el a képjelenség jelentőségét. Kulturális szint, állapot és szituáció kérdése, hogy a képjelenségben melyik alkotóelemnek van elsősége vagy nagyobb jelentősége.<sup>2</sup>

A nosztalgia fogalmán keresztül azt is szeretnénk feltárni, hogy a nyelvileg generált és artikulált értelem miként volt képes a képi jelenbeállítás vizuális tapasztalatát átformálni, társadalmi, vallási, illetve filozófiai s egyéb tartalommal feltölteni. Tette ezt a nyelv oly módon, hogy az érzéki formákat sajátos kontextusba állítva tovább értelmezte, s a képalkotások érzéki látványát olyan irányba módosította, amelynek hatására benne érzelmekre is rámerhetünk, s ennek nyomán magunk is átélünk érzelmeket.

Tisztában vagyunk azzal, hogy amit a nosztalgia fogalmával kifejezünk, egy pszichés állapotra vonatkozik. E szó tartalma azok számára, akik ezt az érzelmi állapotot nem éltek át, mégis inkább nyelvileg, fogalomként, egy szituációban fellépő létállapotként, vagy éppen irodalmi szövegekből ismert. Ahogy az olvasó előrehalad e szöveg olvasásában, rá kell jönnie, hogy elbeszélésünkben mégsem egyszerűen az emberi lélek egy adott szituációra reflektáló állapotának a történeti bemutatásával találkozunk. Írásunk nem kíséri végig a nosztalgia nyelvi tartalmának változó történetét, mivel nem elsősorban ezt követjük nyomon, hanem e tartalmak vizuális formába fordítását, képi alakulását. A magunk számára kijelölt területen belül eleinte mégis kénytelenek vagyunk ezen érzés nyelvi genezisére, vagyis az irodalomtörténeti változásaiban visszaolvasható őstörténetére vetnünk egy pillantást. Ezek után fokozatosan áttérünk e fogalom képi, majd végül az audiovizuális, azaz mozgóképes megjelenési formáinak értelmezésére. Azt szeretnénk megmutatni, hogy annak ellenére, hogy miközben az elmúlt évezredekben a nyelvi értelem fokozatosan felülkerekedett az érzéki tapasztalaton, eközben a képjelenségeket is új szintre tudta emelni, s elősegítette, hogy a képjelenségek komplex világokként a hétköznapi látásaktus alkalmával érzékelhetővé váló látványhoz közelálló jelenségként jelenhessenek meg.

Azért választottuk ezt a megoldást, mert a nyelvi kifejezés és a képi jelenbeállítás együttműködésének köszönhetően érzelmeink, érzéseink egyre gyakrabban kerülnek audiovizuális formában elélnk. Ennek a következménye, hogy a képjelenségeken

---

<sup>2</sup> Ismerünk és a későbbiekben elemeznünk is fogunk olyan képalkotásokat, amelyeknek a nyelvi tartalma a jelentősebb. Más esetekben a vizuális megoldás újszerűsége válik dominánssá a képjelenség értékelésekor. Ugyanakkor az európai kultúrkör történetében megfigyelhető egy tendencia, amely szerint körülbelül időszámításunk kezdetétől egészen a XIX. középig-végéig a nyelvi értelem és tudás elsősége az érzéki megismeréssel és tapasztalattal szemben vitathatatlan volt. Majd ezt követően, a XX. századtól kezdődően a audiovizuális technikai kulturális eszközök megjelenésével az érzékelésre vagyis a képi megjelenítésre nagyobb hangsúlyt fektető kulturális irányzat vette át a vezető szerepet. Ez a változás a nyelvi és a vizuális megismerés viszonyában hozott lényeges átrendeződést.

bemutatott ideák és példák közvetítésével is megismerjük a társadalmilag elfogadott, de általunk még át nem élt érzéseket, azaz immár nemcsak „belsőleg”, élethelyzetünkben adottként, illetve megéltként tapasztalhatjuk meg őket, s nem is csak az élet egy tipikus jelenségeként, hanem meghatározott emberi szituációk érzelmi mintaképeiként is. Ebből azt a következtetést kell levonnunk, hogy érzelmeink, amelyekről azt gondoljuk, legbensőbb énünkől ösztönösen, akaratlanul és őszintén törnek fel, valójában részben maguk is tanultak és társadalmilag determináltak, s amikor ezek az érzések kifejezésre kerülnek, egy rejtett társadalmi elvárásnak teszünk eleget.

A teljesség érdekében azonban azt is meg kell jegyeznünk, hogy elterjedt vélekedés szerint alapérzéseinket az állati létből hoztuk magunkkal. Egy jelentős részük azonban kizárólag társadalmi hatásra formálódik meg, s okát is a társadalmi létben kell keresnünk. Aligha beszélhetünk tehát egy állat nosztalgikus érzéseiről. Az állatkertek lakói nagyon is idegenül érzik magukat bezárt, tulajdonképpeni életterüktől idegen környezetükben, s bár nem tudnak róla, vágyanak a szabadságra. Ezért a szabadságuktól megfosztott állatok éppen úgy belepusztulhatnak abba, hogy kiszakították őket természetes közegükből, életközösségükből, *ökoszisztémájukból*, miként az emberek is belehalhatnak, ha elszakítják őket családjuktól, szülőföldjüktől. Az állatok esetében azonban nem másról van szó, mint arról, hogy testi felépítésük egy meghatározott környezethez való alkalmazkodásnak köszönhetően olyan, amilyen. Az ember esetében némileg más a helyzet, mivel sokkal nagyobb a biológiai képlékenysége, s ezért jobb az idegen környezethez való alkalmazkodóképessége az állatokénál. Ám amit gyermekkorban megismertünk és megtanultunk, minden további ismeretünknek és tudásunknak az alapját képezi, s erről nehéz lemondani. Traumát okozhat, ha távol kerülünk attól az egzisztenciánk számára alapot és egyben háttérter nyújtó közegtől, létformától, amely lehetővé tette, hogy az életben megvessük a lábunkat, identitásra tegyünk szert, életmintákat tanuljunk meg és tegyünk magunkévá, öntudatosakká váljunk és biztonságban érezzük magunkat bármely ismeretlen szituációban és a világ korábban nem tapasztalt jelenségével szemben.

Érzelmeink különböző pszichés és fizikai állapotokra utalnak, amelyekről nem mondhatunk le. Érzelemmentes létezésre csak a primitív élőlények és a gépek képesek. Egyes érzéseinket vizuálisan, metakommunikatív módon is ki tudjuk fejezni, ilyen a harag, a düh, a szeretet, a derű stb. Az emberi kifejezés és kultúra meghatározott módon formalizált, mégpedig annak érdekében, hogy a társadalmi lét képes legyen az érzelmi állapotokat felismerni, átadni a közösség többi tagjának, és azért is, hogy kordában tarthassa, azaz a megfelelő mederbe terelhesse azokat, amelyek veszélyesek lehetnek a közösségre nézve.<sup>3</sup> Akadnak érzések, amelyeknek a vizuális bemutatására vagy érzékeltetésére képtelenek vagyunk. A *testkép*, amelyet

<sup>3</sup> A szexuális vágy által kiváltott érzelmek állandósult problematikája annak társadalmi korlátozásából eredeztethető. Azok a nem akaratlagos belső késztetések, amelyeket a hétköznapi kommunikációkban ösztönöknök hívunk, gyakran fakadnak abból, hogy szembekerülnek az ember biológiai adottságai és lehetőségei a társadalom által alkalmazott szabályokkal, ami belső pszichés érzelmek feloldhatatlan feszültségéhez vezet.

más kontextusban *testjátékként* is emlegetünk, s a metakommunikáció legjelentősebb formája, olyan korokban keletkezett, amelyekben az érzelmek és az azokat kikényszerítő társadalmi szituációs lehetőségek még egyfelől differenciálatlanok voltak, másfelől e kifejeletlenség következtében nyelviileg sem volt még mód megnevezni őket. Ebben az időben az ember elsősorban érzéki tapasztalatok útján szerzett tudomást a közössége egy másik tagjának az érzelmi állapotáról. De ameddig ezek az érzelmi állapotok a változó, nem egyértelmű körülmények miatt nem nyertek a közösség által elismerést, nem voltak észlelhetők és nem lehetett őket megfelelően kommunikálni sem. A nyelvi artikuláció számára még egyes egymáshoz közeli, ma már jól megkülönböztetett érzések gyakran bizonytalanoknak látszottak, ezért más érzésekkel összekeverhetők és kifejezhetetlenek voltak. A társadalom bonyolultabbá válásával azonban elindult az érzések és a nyelvi kifejezés tekintetében egyaránt egy differenciálódási folyamat és ezzel párhuzamosan megjelentek az olyan érzelmek is, amelyek kizárólag meghatározott társadalmi környezetben és szituációban működhetnek. A csak nyelviileg kifejezhető és kommunikálható, társadalmilag életre hívott érzések körébe tartozik a nosztalgia is.<sup>4</sup>

Talán meglepő, de a ki nem mutatható és megfelelő irányba kitörni nem tudó érzések nagyobbbrészt társadalmi eredetűek és éppen az összetett emberi viszonyokból fakadó szituációk következményei. Az érzések jelentős része közeli kapcsolatban áll bizonyos viselkedési normákkal vagy éppen azok közösségi tiltásával. Ilyen például a szexualitásra vonatkozó tabu, amely olyan feszültségek eredője lehet, amelyet egyes egyének ma sem képesek megfelelően kontrollálni. A biológiai adottságaink és a társadalmi feltételek közötti feszültségek nem megfelelő levezetését vagy feloldását a társadalom bünteti. Egyes érzelmi állapotok pedig egyenesen konkrét viselkedésekhez köthetők. Akad olyan viselkedési mód, amelynek van neve, de nincs pontos leírása, illetve az, hogy milyen érzelmi állapothoz köthető. Ha valakiről úgy véljük, hogy álszent, képmutató, sunyi, becsvágyó, akkor az általa rejtegetett társadalmi viselkedési formát fedjük fel. Az ilyen és hasonló „jellembeli gyengeségek” azonban nem határozhatók meg kizárólag külsőleges jegyekkel, miként érzelmi állapotokhoz sem köthetők. De azt sem tudjuk, hogy az ilyen tulajdonságokkal jellemzett egyed pszichéjének hátterében miféle vágyak, érzések és érzelmek állnak, vagy éppen azok elnyomása, esetleg az egyed önmagával és másokkal szembeni elvárásai váltották ki az adott viselkedést, s hogy valójában mit is élt át, miként „élte meg” saját társadalmiságát, a közösség által értelmezett létadottságát. Az érzelmi indíttatású viselke-

---

<sup>4</sup> Belátható, hogy amikor az emberi nem kirajzott Afrikából s elterjedt az egész földön, a nosztalgianak nem volt helye sem az érzelmekben, sem a gondolkodásban. A letelepedés és a föld intenzív birtokba vétele és kihasználása tette a földet szülőfölddé. A nosztalgia, amely valamihez/valakihez való kötődést jelent, illetve egy elszakíthatatlan érzelmi viszonyt fejez ki, általában komplex életmódokra és életformákra vonatkozik. Habár a nosztalgiai szívesen kötjük egy területhez (haza, szülőföld stb.), valójában nem maga a terület a vágy tárgya, hanem mindaz, amit e terület jelent a nosztalgiai érző személy számára. A nosztalgia fogalmának a térhez kötése a XIX. századi nacionalizmusnak köszönhető, amikor a nosztalgia romantikus életérzésként a nyugati kultúrában elterjedt.

dések ugyanúgy nem fednek le minden lehetséges kifejezésre kerülő viselkedési formát, ahogyan az egyes érzelmek sem különböztethetők meg külsődleges jegyeik alapján minden esetben egymástól.<sup>5</sup> Nincs minden érzésnek egyetlen, adekvát társadalmi szinten jól meghatározható kivetülése, azaz nem felel meg neki egyetlen konkrét viselkedési mód.<sup>6</sup> Az érzelmeknek ez a rejtekezése és ugyanakkor sokféle formában való kivetülése talán úgy keletkezik, hogy a metakommunikációs jelek és jelzések sokaságában nem minden esetben igazodunk el, s nincs lehetőségünk arra, hogy minden szituációt tematizáljunk és nyelvileg artikuláljunk. Gyakran azonban saját érzelmi állapotunkkal sem vagyunk tisztában. Érzéseink időnként ambivalensek.

A nosztalgiát érzésként és jelenségként csak a nyelvi kommunikáció segítségével vagyunk képesek társadalmiasítani, mert nem létezik olyan pátoszformula, arcmimika, mozgásforma, amely képes lenne azt pontosan kifejezni. Több érzésnek hasonló, vagy éppen az érzékelhetőség és a kifejezés terén jóformán teljességgel megegyező a külsődleges, fiziológiai megjelenése vagy az emberi képjátékkal való megjelenítése. Ilyenkor csak a szavak segítenek az egyes érzelmek és érzések közötti eligazodásban. Az elmélyült és beleérző gondolkodás, az elmélázás, a melankólia, a depresszió és a nosztalgia külsőleges jegyei között nincs karakteres eltérés. Az sem állítható, hogy egyazon kategória eltérő fokait fejezik ki a fenti szavak. Ez abból is fakad, hogy a nosztalgia az érzések azon típusába tartozik, amelyben a múlt valamely jelenségére, eseményére, szituációjára, élethelyzetére való visszaemlékezés alkalmával az önmagában elmerülő és azt megfigyelő „Én” érzelmi szinten *számot vet önmagával*. Aki tudatában van nosztalgikus lelkiállapotával, az tisztában van önmaga és társadalmi környezővalósága viszonyával, az élet által meghatározott szituáltságából fakadó, lelkiként megjelenő létállapotával.

Nem joggal feltételezni a nosztalgia formai oldalának ősi, más érzésekre visszavezethető megjelenését sem. A holtak életbe való visszavezetésének vágya, akárcsak az örök élet lehetősége, régóta izgatja az emberiséget. A kollektív érzés és társadalmi kifejezhetőségének a problematikájára a Jerikó közelében talált emberi fejet hoznánk fel példának. Egy halott koponyájáról van szó, amelyet mész és agyag, s talán gipsz keverékével újra fejjé, illetve egy fej képévé egészítettek ki. A kérdés az, hogy e kiegészítés, amelynek következtében nem számíthattak a halott feltámasztására, mi célt

---

<sup>5</sup> A csecsemők és a kisgyermek viselkedésében megfigyelhető anomáliák gyakran vezethetők vissza olyan általuk artikuláltan ki nem fejezhető állapotra, valamilyen elvárára, amely kitörni kényszerül, de mivel a gyermeknek még nincs meg az adott társadalomra jellemző kifejezőképessége, ez eltorzult viselkedést eredményez. A neurózis és a különböző pszichés esetek hasonló jelenségek a társadalomban, a felnőttek világában.

<sup>6</sup> A romantikus beleéléssel és az érzelmek felerősítésével szemben a keleti társadalmakra jellemző, hogy igyekeznek egyensúlyba hozni a személyiséget, hogy elkerüljék a végletes érzéseket és viselkedést, ahelyett, hogy megvizsgálják és feltárnák az ilyen viselkedések mögött meghúzódó okokat. Az egyensúlyt az egyednek kell létrehoznia, s nem a kapcsolatait kell változtatnia vagy a társadalmi helyzetéből fakadó létállapotát megváltoztatnia. A társadalmi állapotokba való belenyugvás érzelemmentességre, az érzelmek elfojtására, transzformálására igyekszik rávenni az egyedeket.

szolgált? Amennyiben azt szerette volna elérni a közösség, hogy a koponyát fejjé kiegészítő tevékenységével újra érzékvé tegye az egykor elhunyt személy arcvonásait, akkor ez a cselekedetük mai mércével mérve nosztalgikusnak nevezhető. De azt a célt is szolgálhatta, hogy a halványuló személyes emlékezetet újra megerősítse, a múlt egy állapotát valamilyen eszköz segítségével visszahozza a jelenbe. Akár az is lehetett a célja, hogy a közösség vagy az egyes egyének elméje e koponyából formált kép segítségével a korábbi erővel legyen képes emlékezni az elhunyra. Ugyanakkor ez indirekt beismerése lenne annak, hogy az emlékezet képe idővel elhalványul, majd semmivé foszlik, ami talán a halálnak és az elmúlásnak tett engedményként jelenhetett meg a korabeli közösségben. Ha eltűnik az utolsó olyan személy is, aki látásból személyesen ismerte az elhunytat, mert maga is a holtak birodalmába távozott, teljességgel semmivé foszlik az arc és vele az elhunyt emlékezete, s persze a múlt iránt érzett nosztalgia lehetősége is. Akivel kapcsolatban nincs semmiféle közvetlen emlékünknél, akiről nem maradtak fenn emlékképek, arra nem gondolhatunk nosztalgiával.

Ez alól kibúvót jelent azon eset, amikor manipulatív módon keltenek bennünk olyan hitet és érzetet, amit szívesen hallunk (mert például megegyezik ideáinkkal, kapaszkodót jelent és irány mutat életünk számára), miközben pótolni látszik azt, amiről úgy érezzük, hogy elveszett, azaz a valóságos emlékképeinket. Ilyen hamis nosztalgiát keltő érzés a dicső múltra való emlékezés, az olyan érzések táplálása, amelyek valami elveszettnek gondolt érték iránt ébresztenek vágyat a társadalomban, miközben a valóságos hiányról és a hozzájuk tartozó érzésekről elterelik a figyelmet. Ez a pszichével való nemtelen játékot jelent, hiszen az érzelmeknek a hamis vágányra terelése az egyed és a közösség önmegtagadását, hiányérzetének és problémáinak más irányba vetítését eredményezi, ami önfeledtséghez vezet.

Más a helyzet az olyan soha meg nem tapasztalt életérzéssel, amely egy másik, egy elveszett „normális”, csak az ideában őrzött élet után sóvárog. Létezik azonban olyan eset, amikor ez a hazatérésre vonatkozó életérzés őszinte és nem tekinthető sem hamisnak, sem pótmegoldásnak. Ellopott kultúrájának, földjének és identitásának a visszaszerzésére ugyanis minden ehhez ragaszkodó népcsoportnak joga van. Előfordul, hogy egy az egész kollektívát átható érzés és vágy tart össze egy közösséget. A kollektív nosztalgia, még ha nemzedékeken át öröklődött is, olyan ideát tartalmaz, amely a közösség kultúráját alapjaiban határozza meg. A múlt ideális állapotként való megjelenése éppen úgy egy elveszett otthon (haza, család, érték-közösség, kultúra, létforma, hit, viszonyok, érdekközösségek és érdekellentétek stb.) képét vetíti a közösség tagjai elé, miként Odüsszeusz szeme előtt is ott lebegett Ithakának a képe, s mindennek, amit ez a sziget számára jelentett. Az ilyen kulturális közösség a hagyományába beépült hiányra és az e hiány által kiváltott életérésre, egy kulturális hagyományban artikulált és megélt kollektív nosztalgiára épül.

Annak ellenére, hogy az érzéseinket, ha nem tudjuk közvetlenül kifejezésre juttatni, nyelvileg is kommunikálhatjuk, a képek a XVIII. század végétől, azaz a szentimentalizmus és a romantika korától kezdődően, előbb szimbólumok segítségével, majd a technikai képek megjelenésével audiovizuálisan is képessé váltak a vizuálisan korábban ki nem mutatható érzelmeknek a megjelenítésére. Amíg a hagyományos álló-

képek esetében a nyelvi értelem külső elemként csatlakozik a képijelenséghez, addig az audiovizuális alkotásokra már az vált jellemzővé, hogy bennük a képi és a nyelvi értelem egymással nyíltan együttműködve alkotja meg a jelentést, s teszi érzékelhetővé például a nosztalgia érzetét. A kép hozza azon érzéki formát, amelyet azután a nyelvi értelem értelmez, artikulál, konkretizál, megnevez és ezáltal társadalmiasít.

Az eredeti „odüsszeusi érzés”, amely a főhőst a phaiákok földjén elfogta,<sup>7</sup> s amelynek csak olyan látható jelét tapasztaljuk, mint a sírás (amelyet persze más érzés is kiválthat), előbb alighanem a görög festészet és vázáképek témájává vált, majd korunkban az audiovizuális képek sokaságában tett szert érzéki formára. De miként lehetséges ez, amikor tudjuk, hogy az olyan érzésekkel szemben, mint a fájdalom, az undor, a szeretet, a rajongás, a nosztalgianak az összetettségéből és ambivalenciájából fakadóan nincs egyértelmű érzéki, illetve metakommunikatív jele? Az érzések nyelvi és nem nyelvi kifejezésének története akár önálló területe is lehetne a nyelvi és a képi jelenségek kutatásának. A társadalmak formalizálódásuk során igyekeztek a számukra jelentőséggel bíró érzéseket külső formajegyekkel ellátni, azoknak más érzésektől megkülönböztethető kifejezést adni. Az érzelmek kivetülése és kommunikatív vá tétele a társadalmiasulásnak egy igencsak fontos területe, mivel a viselkedési normák formalizálásával (lásd pátoszformulák), illetve standardizálásával az egyedek viselkedése egyértelműbbé, kommunikálhatóbbá és társadalmilag ellenőrizhetővé vált.<sup>8</sup> Ha az egyes érzelmi állapotoknak és belső indulatoknak nincs meg az egyezményesen kifejezhető és megjeleníthető formája, ez metakommunikációs és kommunikációs tisztázatlanságából fakadóan az emberek közötti viszonyokban zavart okozhat. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy az egyes kultúrák viselkedésre vonatkozó kifejezései, a másik kultúra formalizált normáitól való eltérésének köszönhetően félreértetté vált, ami gyakran vezetett politikai ellentétekhez vagy akár háborúkhöz.

A fentiekből nem az következik, hogy amíg az érzelmek biológiai eredetűek, addig azok kifejeződése társadalmiak. Az érzelmek egy része kétségtelenül fellelhető az állatvilágban is, de egy része kimondottan társadalmi eredetű és a társadalmi állapotoknak és az ezekből fakadó emberi szituációknak a következménye. A társadalmak fejlettségi szintje döntően hat bizonyos érzések, érzelmek kialakulására, történeti változásaira. Az érzelmek eltérő szerepet játszanak az egyes kultúrákban és az eltérő kulturális szinteken is. Nem mindig ugyanaz a szerepük és a megítélésük.

<sup>7</sup> Odüsszeusz elsírta magát, amikor a Trója bevételéről szóló történeteket hallotta a phaiák dalnoktól. Szégyellve sírását, elrejtette arcát. De – gondolhatnánk – e sírás elsősorban a sorsról való dalnak szólt. A „miért sírsz?” kérdésre sokféle válasz lehetséges. Az érzéki differenciálatlanság érzelmi differenciálatlanságot takar.

<sup>8</sup> Érzelmeket már igen régóta jelenítenek meg képek. Egy egyiptomi képi jeleneten a halottat gyászoló asszonyok könnyeket hullatnak. De a kép és az érzelmek, a gyász kapcsolata ennél is korábbi, hiszen a halotti maszkok előállítása igencsak régi szokás, a halott arcának rekonstrukciója pedig még korábbi időkre megy vissza (Jerikó). Az életre keltés ezen képi módja arra utal, hogy a képek előállításának érzelmi indítékai is lehettek.

A nosztalgianak, ennek a társadalmilag determinált, főleg egyedekre, de társadalmi csoportokra is jellemző pszichés érzelmi állapotnak a vizuális megjelenési formáit és e formák fejlődéstörténetét nemcsak elméleti szinten igyekszünk megragadni, de megpróbáljuk képelemzésekkel is illusztrálni. Minthogy azonban esszénk a nyelv szintjén válik kifejezetté, ezért kénytelenek vagyunk újfent nyelvív alakítani azon érzékiként is megismerhető, ám mégiscsak belsőleg megélt állapotainkat, amelyeket elvileg ezen a módon ismernie kell annak, aki történetüket és változásait is meg akarja érteni. A nosztalgia „eredeti” pszichés jelensége, amelyet Odüsszeusz személyéhez kötöttünk, az idők során és a társadalmak változásának köszönhetően folytonosan újabb és újabb transzformációkon ment keresztül, miközben rokon vagy hozzá valamilyen szempontból közelálló érzések gyűrűjében alakultformálódott. Mindezen változásokat ugyanis éppen a nyelvi értelem képes megragadni – legalábbis az elbeszélés szintjén.

Ami írásunkban talán újdonságnak tekinthető, az annak nyomon követése, ahogyan ez az érzés a vizuális (képi) megjelenítésben – a nyelv hatására és felügyelete alatt – újra érzéki jelenséggé transzformálódott. Sok szerző írt már arról, hogy a nosztalgia miként jut kifejezésre egy általuk értelmezett képjelenségben. Ami azonban ezekből a szövegekből gyakran kimaradt, az annak tudatosítása, hogy amit e képek tartalmaként, jelentéseként a szerző megnevezett, az nem a képjelenség tulajdonsága, hanem az ő és/vagy korának, vagy egy társadalmi rétegnek, csoportnak a vélekedése, amit ő a képjelenségbe belevetít.<sup>9</sup> A képjelenségek csak arra képesek, amire a metakommunikáció általában, s legfeljebb még meghatározott jelek hordozását teszik lehetővé, de a nosztalgia oly módon történő megjelenítésére és kifejezésére, hogy azt kizárólag a vizuális közeg közvetítse, alkalmatlanok. Mindezt azonban jelentősen bonyolítja, hogy a nosztalgia kapcsán hol az alkotóról, hol a korszakról, hol pedig a néző-befogadó pszichés állapotáról beszélünk. A romantikában kezdődött, majd a neoromantikus irányzatokban folytatódott és végül az auditív játékfilmek megjelenésével teljesedett ki az érzések és érzelmek képi bemutatása.

A játékfilmek többsége eredendően nosztalgikus. E szórakozásra szánt mozgóképtípus meghatározott érzelmi állapotok kiváltására törekszik, amelynek hatására a néző olyan pszichés állapotba kerül, hogy vágyakozni fog, hogy maga is a film világába kerüljön.<sup>10</sup> Látni fogjuk, hogy bár a nosztalgianak feltétele az emlékezés és a sóvárgás

<sup>9</sup> Általános gyakorlat, hogy a szövegek szerzői állításuk igazolása végett magára a képkalkotóra hivatkoznak. A műelemzéséknél bevett szokás az alkotónak az életrajzából kiolvasni bizonyos jelentéseket, tartalmakat. Ezeket ugyan nem tartjuk téveseknek, ám feltétlenül igazaknak sem, különösen annak fényében, hogy egy képkalkotás igazságát sohasem annak alkotója dönti el, hanem a társadalom, amely minthogy folyamatos változásban van, maga is gyakran változtatja meg a véleményét.

<sup>10</sup> A rém- és horrorfilmek vagy a borzalmakat bemutató és félelmet keltő filmek esetében a vágyakozás a borzongás és a félelem iránt egy játék része. E játékban az egzisztenciális szituációt nélkülöző, velünk született érzelmek felkeltése valóságos gyönyört keltő erőként jelenik meg. Az elfeledett vagy perifériára szorított „negatív” érzelmekkel való játék ugyanakkor olyan pszichés igényt elégít ki, amelyben az elmeri elme fenntartja készségét arra az időre, amikor az érzés valóságos egzisztenciális helyzetre való

egy korábbi létállapot után, a játékfilm képesnek mutatkozik arra, hogy audiovizuális tulajdonságának köszönhetően az emlékezet helyébe lépjen, azaz maga foglalja el azt a helyet, amely eredetileg a személyesen megélt emlékek számára van fenntartva. A nosztalgia vágyként átadja helyét egy olyan jelenségnek, amely után éppen úgy képes vágyódni a játékfilm nézője, mintha maga is személyesen élte volna meg a képen látottakat. Ezen a ponton a pszichológia által megkülönböztetett két eltérő érzelm, a nosztalgia és a *beleélés* (*átélés, érzelmi megértés*) összeér és talán egymásba is fonódik. Ezt az érzést azonban mégis talán az *élmény* fogalma fogja össze.

Amit korábban a nyelv kifejezett, de érzéki ellenőrizhetetlensége miatt megragadhatatlannak tűnt, a technikai segítséggel működő audiovizuális kultúra kialakulásával érzéki formákra, azaz közvetlenségre, komplex érzéki mintaképekre tett szert. Pontosabban mondva, miközben a játékfilmekben a nosztalgia érzése egy audiovizuális egységben jelenhetett meg, tapasztalata éppen e közvetítőközegnek (médiumnak) köszönhetően közvetetté vált. Már nem kizárólag az interpretációk döntik el egy képjelenség értelmét és jelentését, mivel a hangosfilmben és a többi audiovizuális jelenségben a nyelvi értelem egyenrangú társa lett a képnek, aminek következtében az audiovizuális jelenség képes önmagát a vizuális tapasztalatával párhuzamosan nyelvi szinten értelmezni. Az interpretáció *utólagos értelmezés*ként kiegészítheti és más szintre emelheti az audiovizuális jelenséget, amelynek első értelmi szintjét önmaga auditivitása nyújtja.

Nem állítjuk, hogy új felfedezés, hogy az érzelmeket egyes képalkotók vizuálisan is igyekeznek megjeleníteni. A pátoszformulák (például a még ma is bizonytalan eredetűnek tartott, de feltehetőleg hellenisztikus *Laokoón-csoport* vagy a *Nagy Sándor-mozaik*) igazolják, hogy ha ritkán is, de a képalkotók az antikvitás óta foglalkoznak az emberi psziché egyes vizuálisan megjeleníthető állapotainak a megragadásával, az érzések és érzelmek érzéki formába öntésével, illetve nyelvi kifejezésből vizuális jelenséggé transzformálásával.<sup>11</sup> Annak ellenére, hogy a kritikusok, esztéták és művészettörténészek általában feltétel nélkül hisznek a képalkotók ilyen kísérleteiben, az egyes érzelmek vizuális kifejezésének történetét csak igen kevés konkrét érzés esetében dolgozták fel, s akkor is inkább valamilyen művészetben vagy képen kívüli szempont, például a keresztény hagyomány (vallásos érzés, áhítat, átélés, élmény, érzelmi beleve-

---

reflexióként jelenik meg. Az egzisztenciális helyzetekre való felkészülés és az „érzelmi készenlét” ellenőrzése, a veszélyhelyzettel való játék a gyermekek játékaának állandó alkotóeleme. A horrorfilmek hatása, a „jóléso borzongás” a „nem velünk történt” érzésének és tudatának a felidézésén alapul. Ez az érzés viszont már közeli kapcsolatban áll a nosztalgiával, hiszen a veszélyes szituációk túlélésének ismétlődő esetei, még ha csak játék formájában, s nem egzisztenciális lehetőségként jelennek is meg, lényeges érzelmeket formáló, irányító, előhozó és kielégítő erőként működnek a pszichében.

<sup>11</sup> Habár a görögök ideálja az érzelemmentes arckifejezés volt, a hellenizmusban, majd a rómaiak esetében az érzelmek már időnként kifejezésre találtak. A képek egy másik típusában, a színházi képalkotásban a színházi maszk is segített az érzelmek vizuális jeleinek az elnyomásában, s ezért az érzelmeket nem annyira megjeleníteni igyekeztek, mint inkább a nézőben kiváltani. Ha mégis érzelmek bemutatására került sor, akkor azt elsősorban nyelvi eszközökkel értelmezték és érzékeltették.

tettség stb.) alapján. Kétségtelen, hogy az emberi pszichét az érzelmeken keresztül először a keresztény egyház igyekezett a maga komplexitásában felfogni, megérteni és a céljaira felhasználni. Ebből fakad, hogy a vallási megfontolások vezetik a sort az emberi érzelmek feldolgozása tekintetében. Csakhogy a vallás felől megközelített képek pusztán illusztrációi vagy vizuális kifejeződései a keresztény hitnek, míg más esetben egy érzelem nyelvi értelmezésének a formális, ámde látható helyszíneiként működnek.

A keresztény egyházak, s lényegében szinte minden vallási közösség, az egyén egész érzelmi-értelmi elköteleződésére, vagyis a teljes személyiségre igényt tart.<sup>12</sup> Ennek ellenére a hithez képest az egyéni érzelmek másodlagosak, vagy csak pusztán eszközök. A kereszténység esetében nem az egyénben keletkező érzések hitelesítik a vallásos hitet, hanem fordítva, a hit utasítja vagy fogadtatja el és értékelteti át a maga világképe szerint a társadalommal az egyének érzéseit. Általában a monoteista térítő vallások az érzéseket a vallás hatalmi törekvéseinek érdekében egyoldalúan, azaz a maguk szempontjának megfelelően igyekeznek átformálni és kisajátítani. Ahelyett, hogy megfekténék, vagy akárcsak kísérletet tennének annak kiderítésére, miként is működik egy emberi érzés, mi hozza elő az egyénekből, s az miként jelenhet meg az egyház reprezentatív eszközének közegében, a képjelenségeken, illetve miként értjük meg a képeknek az érzelmekre való vonatkozását, az egyének érzelmeit feloldja a hitben, és így, miközben közömbösíti azok eredeti tartalmát és társadalmi funkcióját, le is választja a személyek egzisztenciájáról és tapasztalatairól. Az egyház az érzelmeket az egyénekről való leválasztásuk után igyekszik a hit mindent átfogó rendszerében egyesíteni és az extázisig fokozni. Az ilyen felfokozott és meghatározott irányba terelt lelki állapotból hallatlanul nehéz a visszatérés egy diszkrétebb és differenciáltabb érzelmi állapotba.<sup>13</sup>

Az amerikai, az európai és a közel-keleti keresztény egyházak szerint az érzéseknek egyetlen tulajdonképpeni és jogos szubjektuma létezik, mégpedig Jézus Krisztus, aki „meghalt és feltámadott érettünk”. Senki másnak a fájdalma, szenvedése nem hasonlítható az övéhez, aki Isten fia. Ez a gondolatmenet egyértelműen az

---

<sup>12</sup> A katolikus egyház centralizációs törekvéseinek megvannak a zsidó előzményei. A Jeruzsálemi templom főpapja hasonló hatalommal rendelkezett a hívők feletti, ahogyan a pápa a katolikusok felett. Nem is olyan meglepő, hogy amíg az őshazába való visszatérés és esetleg egy harmadik templom felépítése részét képezi a világban szétszóródott zsidóság nosztalgikus, jövőre vonatkozó elképzeléseinek, az I. és II. Templom papságának az intézményi felélesztés nem szerepel a Messiás újbóli eljövételének idejére tervezett programban. A vallási élet centralizálása minden korban és társadalomban a hatalom centralizálási törekvéseit követte.

<sup>13</sup> Erre a legjobb példákat korunk fanatizmusában találjuk meg. A japán katonák II. világháborús viselkedése, ahogyan a megadás helyett az öngyilkosságot választották, vagy jelen korunk olyan vallásos hitbe való bezárkózása, amilyen az iszlám egyes csoportjainak az öngyilkos merényletekbe torkolló gondolkodására jellemző, jól mutatja, hogy a fanatizált hit, amely az érzelmeket és az érzéseket egyetlen irányba tereli, mennyire veszélyes és emberellenes lehet. A fanatizált hívő „nosztalgiajában” egy sohasem volt és nem is lehetséges „másik világ” hamis ideájának képét vetíti célként maga elé. A vallásos hitre alapozó nosztalgia az „eredeti hithez” való visszatérést tekinti céljának.

érzelmeknek az egyház általi kisajátítására utal.<sup>14</sup> A saját egzisztenciából fakadó életérzés áttevődik egy nyelvi megragadott és értelmezett, mindenki által elfogadott területre, ami kétségtelenül alkalmas arra, hogy oldja az egyének pszichéjére nehezedő társadalmi és/vagy egzisztenciális nyomást. A vallásos hitbe „áthelyezett” érzések, amelyek eredetileg a pszichében vagy a testben keletkező hiányból fakadtak, egy a nosztalgiához sok tekintetben hasonló, ámde differenciálatlan érzésben kulminálnak, amit a vallásos *átélés* fogalma fejez ki. A középkornak a gondolkodását egészen a XIII. századig ez a vallásos transzformáció uralta. Hatása a nosztalgia fogalmára egészen korunkig fennmaradt. A korabeli világ képét átformáló vallás az egyéni nosztalgia érzését nem viselte el, mivel az kibújt az egyház lelki és szellemi felügyelete alól.

Az egyházi tanítással szemben a képpel foglalkozó tudományos diszciplínák közül az esztéták és a művészettörténészek felfogásában a képi alkotások meghatározott érzésekre utaló érzéki jellemzői, illetve jellegzetességei – legalábbis a szándék és az irányultság szintjén – nem a hitre futnak ki. Az esztétika bölcséleti résztudományként a filozófiához kapcsolódik. Ennek megfelelően az esztétika problémaköre is az egyes filozófiákban alapozódik és szerveződik meg, s kérdéseinek irányultsága is a filozófiához köti érvelését, okfejtését, gondolkodását, s nem közvetlenül ahhoz a társadalmi jelenséghez és/vagy réteghez, kulturális közegehez, amelyben az általa vizsgált jelenség megjelenik és működik. Ebből fakadóan a képjelenség nyelvi alávettettsége talán itt a legerősebb. Miközben érzéki szinten a néző közvetlenül találkozik az egyes képalkotásokkal, a hozzájuk csatolt filozófiai értelmezés vagy diskurzus – tartalmi szinten és a jelentések tekintetében – egy meghatározott nézetet reprezentálva sajátítja ki a képjelenséget.<sup>15</sup> A képről való gondolkodás azonban mindegyik

<sup>14</sup> A hitben egyesített érzelmek szubjektuma azután a hit ritmikus ismétlésének köszönhetően foglya marad a vallásos elköteleződésének. Az érzelmek ebben a pszichére erőltetett formában már egyértelműen a Bibliában megfogalmazott és kifejezett, de személyesen soha át nem élt eseményekre, jelenségekre, történetekre irányulnak.

<sup>15</sup> Ezt fedezhetjük fel a Heidegger és a Meyer Schapiro közötti vitában is. (Ld.: Meyer Schapiro: A csendélet mint személyes tárgy. Megjegyzések Heideggerről és Van Goghról. (1968) Ford. Házás Nikoletta. *Enigma*, 5. 1998. no. 17. 23–28. és Meyer Schapiro: További észrevételek Heideggerről és Van Goghról. (1994) Ford. Mánfai Alice. Uo., 30–36.) A Heidegger által értelmezett, Van Gogh által festett „Parasztcipők” egy filozófiai rendszerből fakadó képzet képi vetületeként érthető meg. A filozófus olyan képet állít az eredeti festmény helyébe, amelynek értelmezése elsősorban saját filozófiáját tükrözi, s csak azon belül jut hely a képi alkotásnak. Ám ha egy kép tartalma vagy jelentése felől viták folynak, az már eleve annak a jele, hogy e képnek nem létezik egyetlen jelentése. Akik Heidegger nézetével értenek egyet, a filozófiai álláspontot tartják autentikusnak, akik pedig Schapiróval, azok többnyire a művészettörténeti megközelítéssel értenek egyet. Ám bármely megközelítésre is voksoljunk, nem teszünk mást, minthogy egy palimpszesztet létrehozva, egy másik képet helyezünk rá az eredeti Van Gogh-festményre, amely fogalmi jelentésével átértékeli annak érzéki látványát. Heidegger képe egy szélesebb értelemben vett tájkép vagy még inkább életkép, amelyet egy parasztasszony élete tölt ki. Ezzel párhuzamosan kizárunk a megértésből mindenki mást, aki nem ebből a nézőpontból értékeli a festő képét. Van Gogh festményén csak töredéke látható annak a közegeknek, amelyben Heidegger elhelyezi képének tárgyát, a „pár parasztcipőt”. A festményen

esetben beleáll egy a gondolkodás által meghatározott irányba. Előzetes tudásunk (előfeltevéseink, előítéleteink, ismereteink stb.) a kép érzéki megismerését megelőzve jelöli ki azt a lehetséges tartományt, amelyben a képjelenség kulturális jelenséggként számunkra valóan megjelenhet és amelyben bármiféle értelemre szert tehet.

A művészettörténet sohasem vált a természettudományokhoz hasonlóan egységes és egyöntetű (egzakt) tudománnyá. Módszereiben és tárgyát illetően is folyamatosan változott, és hol a művekre koncentrált, hol az alkotókra, a stílusra stb. helyezte a hangsúlyt, gyakran pedig arra, amit körülményeknek, környezeti hatásnak hívunk. A műelemzések, amelyek a képi és egyéb művészek tekintett alkotások értelmezése inkább bizonyítják a nyelvi értelemnek az érzéki kép feletti uralmát, mint azt, hogy miként kell megérteni a képjelenséget.<sup>16</sup> Újabban – követve az irodalomelméleti divatokat – a képalkotás vagy műalkotás helyett a befogadást helyezi az előtérbe. A művészettörténet azonban minden módszertani fejlődése/ változása ellenére is még mindig az életrajzoktól (idősebb Plinius, Giorgio Vasari), más alkotók hatásainak megértésétől, a fennmaradt írásos dokumentumoktól, a konkrét életbeliként elfogadott összefüggésektől, vagy a történeti kontinuitástól, illetve a megrendelő elvárásaitól várja, hogy lelepleződjön és értelmezhetővé váljon egy képalkotás. Ezek mindegyike nyelvi hagyományon alapuló ismeretet feltételez. Lényegében a nyelvi értelem eszközeivel (dokumentumokkal) igyekszik új(ra) az eredetinek vélt tartalommal és értelemmel megtölteni a már elmúlt korok amúgy világukat veszített és időnként kiüresedett, új tartalommal még nem telítődött képi alkotásait. Amikor tehát a képeken belül a nosztalgia jelenlétét keressük, lényegében egy nyelvileg generált elvárásnak igyekszünk eleget tenni. Ezen elvárás téje az, hogy a nosztalgia érzelmi tartalmának a nyelvileg generált megragadása alapján elindult történeti kutatás során felszínre hozott tudás és ismeretek átíratják-e velünk kultúránk értékpreferenciáit?

Az egyes képeket értelmező tudományok csak periférikusan foglalkoztak azzal, hogy kikutassák, a nyelv közvetítésével, miként kaptak egyre gyakrabban teret a képjelenségekben az emberi érzelmek. Mindazonáltal a nyelv igen leleményes annak kiderítésében, milyen módszerekkel lehetséges érzelmeket felfedezni vagy éppen közvetíteni a képjelenségekben. A néző személyes érzelmei mellett az alkotó pszichéje és a képalkotásokon megjelenő alakok viselkedése, arckifejezése, gesztusai, kompozícióban elfoglalt helyzete, pillanatnyi létállapota, s ezekből fakadó érzelmi megnyilvánulásai,

---

a cipők mintha csak egy filmjelenet első kockáit látnánk, ott állnak egy sarokban, magukra hagyva. Egészen addig állnak magukban, amíg a következő jelenetben, amelyet már Heidegger rendezésében láthatunk meg, meg nem jelenik a cipők gazdája a paraszttasszony, aki lábára veszi a cipőt és hordani kezdi. Ezzel a nyelvileg generált, de a cipőkre vonatkozó ekfrázisszal Heidegger elvezeti a nézőt és az elemzését olvasót a saját világába, amelyhez Van Gogh képét közvetítő eszközként használta fel. Ez a második képi jelenet az, amelyet Heidegger hozzáköltött Van Gogh cipőihöz, s amellyel felváltotta a festményt.

<sup>16</sup> Ezzel az eljárással természetesen mi is élünk, mivel magunk is a nyelvi értelem segítségével értelmezzük a képjelenségekben felismerhető vagy azok hatására a képek nézőiben keletkező nosztalgiát. A nyelvnek a képek feletti hatalmában tükröződik a társadalmat összetartó nyelvileg generált értelemnek a természeti lét fölötti uralma.

illetve érzelmeket kiváltó jelenléte, a szimbólumok és a feltételezett összefüggések egyaránt iránymutatóak lehetnek a megértésben. A hagyományos állóképek hatására sohasem élünk át olyan mély érzéseket, mint amilyenek kiváltására a zeneművek vagy az irodalmi alkotások, illetve a retorika és persze a mozgóképek képesek.<sup>17</sup> Az ilyen képek csak a nyelvileg megelőlegezett és generált tartalmak mozgósításával képesek érzelmeket megjelenítő jelenségeként működni. Amikor egy képjelenség erős emóciót váltott ki bennünk, úgy érezzük, valamit megértettünk vagy felismertünk. A tetszés, a csodálat és esetleg az elragadtatás szintjén megáll a képek által belőlünk kicsalt érzelmi hatás. Ám tulajdonképpen értelemben vett érzelmeket, indulatokat, a lélek nyugalmát feldúló hatást csak a nyelvnek a képi érzékeléssel párhuzamosan elménk háttérben való működése vált ki bennünk, miként ezt a szentképek is bizonyítják.

A XIX. század óta, amikor a pszichológia kivívta önállóságát és egyenrangúságát a többi tudománnyal és a filozófiával szemben, s egyre elismertebb tudományterületté vált, megjelent a képek és vizuális jelenségek pszichés értelmezése. Habár elvileg erre a tudományra is tartozik, a pszichológia nem kísérelte meg a nosztalgia feldolgozását. Ebben alighanem közrejátszhatott, hogy felismerték, ezt az érzést, annak ellenére, hogy a psziché egy meghatározott állapotára vonatkozik, leginkább mégis a szociológia felől lehetne megközelíteni. E visszafogottság mögött az is meghúzódhat, hogy a pszichológia elsősorban az alapvető és egyszerű érzések szintjének megértését, felfedését és explicitté tételét tekinti fő feladatának. A nosztalgia okai ismertek és ha ez az érzés valaki számára már nemkívánatossá válik, viszonylag könnyen „kezelhető”. Ám mégiscsak az állatvilágból örökölt érzések azok, amelyek egyértelmű és közvetlen reflexiókként jelennek meg bennünk. Úgy tűnik, hogy a bennünk biológiai szinten kódolt érzéseket a társadalom nem képes felszámolni, csak elnyomni vagy eltorzítani. A társadalmi viszonyok éppen úgy alkalmasak arra, hogy kiváltsák azon érzelmek/érzések jelentős részét, amelyeknek az egyszerű formáit az állatvilágból hoztunk magunkkal, mintha még mindig természeti körülmények között élnénk. Ezért vagyunk képesek egyes állatok esetében is az emberéhez hasonló érzéseket felfedezni.

A történelem megmutatta, hogy akad példa a csoportos, illetve a kultúrába mélyen beépített nosztalgiára is. Háborúban az emberek nosztalgiával gondolnak vissza a „boldog békeévekre”, az otthonra, a családjukra, idősebb korukban pedig a fiatalságukra. A csoportos kulturális nosztalgiára a legismertebb példa azonban egy népé, hiszen a zsidók babiloni fogságból való kiszabadulásukat ennek az érzésnek köszönhatték. A hazatérés és a Második Templom felépítése egyértelműen egy a közösségtudatban megalapozott és fenntartott kollektív nosztalgiának köszönhető történeti tény. A zsidóság esetében is olyan nosztalgiáról beszélünk, amelyre nem egy személyesen meg- és átélt élmény, hanem egy hiten alapuló kollektíva kultúrához való tartozás adott lehetőséget. A zsidóság a későbbiekben is mindig útra készen

<sup>17</sup> Akadtak korok, amikor a hordozófelületen rögzített állóképek, az ikonok nagyon is képesek voltak mély érzések keltésére. E korban azonban még ritkák voltak a képek. Amelyekkel találkozni lehetett, azok elsősorban templomokban voltak láthatók. A helyszínek megfelelően, a szent szöveg hallatán érzett ájtatosság és mély beleélés segítették a képeket abban, hogy további érzelmeket ébresszenek a nézőkben.

állt azokban a gettókban, amelybe belekényszerítették őket a középkorban, hogy ha eljön a Messiás, azonnal indulhassanak Izraelbe, illetve Jeruzsálembe. A nosztalgia ebben az esetben a közösség kultúrájának részeként, saját történeti öntudatának a központi elemeként működött, s működik a mai napig is azokban, akik a Messiás jelére várnak. A zsidóság ezen érzését folyamatosan ébren tartotta környezete, figyelemzették rá azok a körülmények, amelyeket számukra a korabeli európai hatalmak biztosítottak.

Az egyéni és a kollektív nosztalgia tehát jóformán egyazon korszak szülötte volt. E kétféle nosztalgia kétféle irodalmi hagyománynak volt a megteremtője. E kétféle hagyomány párhuzamosan futott egymással, s hol az egyik, hol a másik került az európai népek kulturális fejlődésében a figyelem előterébe. A nosztalgia e két lehetséges útja a nyugati kultúra megalapozásában igencsak fontos szerephez jutott, hiszen amíg az egyikből az irodalmi, majd a modern kori képzőművészeti hagyományunk fejlődött ki, a másikból mindazon kulturális-vallási rendszerünk eredeztethető, amely európaiságunkat szellemi szinten már több mint kétezer éve meghatározza.

Az *Iliász* és az *Odüsszeia* csak pár évszázaddal korábban született meg (i. e. 8. század), mint ahogyan a zsidók hazatérhettek a babiloni fogságból (i. e. 535.). Az *Odüsszeia* az egyén azon nosztalgikus életérzését írja le, amely a mai napig irányadó számunkra ezen érzés megítélésében és átélése tekintetében. Írásunk e két példa – Odüsszeusz egyéni és a zsidóság kollektív megélése – alapján értelmezi és értékeli a nosztalgia fogalmát. Minden más formáját ennek az érzésnek másodlagosnak, leszármazottnak, áttételesnek tartjuk, ahogyan ezt majd Vergilius példáján is bizonyítani fogjuk. A XX. századi mozgóképes (audiovizuális) kultúra pedig azt mutatja meg, hogy egy életérzés, elveszítvén társadalmi súlyát, miként alakul át egy képtípusban kulturális formává.

A pszichológia, ez a viszonylag új tudományág tapasztalataink szerint időnként olyan kísérletekkel igyekszik tudományként magát az érzékelésben megalapozni, amelyre még nincs mindig kellő rálátása. Saját eljárásának és tudományos voltának a bizonyítása végett, a művészettörténethez és az esztétikához hasonlóan, egyoldalú értelmezéseket tesz magáévá.<sup>18</sup> Csakhogy a társadalmi jelenségek, amelyek közé a nosztalgia egyéni és közösségi érzését is soroljuk, összetett folyamatok eredményeként fejlődött ki, s ennek megfelelően, csak e folyamatok sokrétű és sok irányból történő megismerésével fejezhető ki. Sem a pszichológia, sem a művészettudományok vagy az irodalomtörténet, sem pedig a kultúratudományok vagy a bölcséleti fejtegetések önmagukban nem képesek feltárni a nosztalgia fogalmában rejlő feltételezett rétegeket és összefüggéseket, illetve azt a társadalmi helyzetből fakadó szituált-ságot, amelyben ez az érzés esetenként megvalósul. Úgy véljük, csak egy holisztikus szemlélet képes megmagyarázni egy ilyen érzés tartalmát, jelentését, változásait.

---

<sup>18</sup> Ezt a tudományban teljesen normális jelenségnek tartjuk, hiszen a „keménynek” tartott természet-tudomány olyan zászlóvivői, mint például a fizika is folyamatosan korrigálja megállításait, időnként pedig alapjaiban rajzolja újra a paradigmáját. Az is helyénvaló, hogy bizonyos területeket, eljárásokat preferálnak, hiszen az előrelépés mindig a kutatások egyes szegmentumaiban és újabb eljárások kikísérletezésével és alkalmazásával történik meg.

A művészettörténet szempontjából megközelítve a kérdést, úgy tűnik, a nosztalgia képi kidolgozásának kísérlete, legalábbis a hagyományos állóképek terén, a XIX. században, a romantikának és a neoromantikus festészeti irányzatoknak a lecsengésével abbamaradt. A művészet új irányzatainak reprezentánsai, közös nevükön az avantgárd alkotók előre figyeltek, s nem a múltat kutatták. Miután a hagyományos képzőművészet fokozatosan lemondott a képről mint az érzékelés megismerésének eszközéről és egy alternatív világ hordozójáról, s tisztán művészetté vált, a társadalomban a vizuális megjelenítés helyét annak alaposan megváltozott funkciójával együtt a képek egy új típusa, a mozgókép foglalta el. Ám a képiség ezen új technikai alapformája, azon belül is elsősorban a játékfilm, igen gyorsan átvette az érzelmek megjelenítése terén megüresedett helyet, s a játékfilmek hamarosan a tisztán nyelvi kifejezési formák, az irodalmi alkotások konkurenseként léptek fel. Az első hangosfilm megjelenése után a technikai audiovizuális jelenségek egyre több lehetőséghez jutottak, s egyre kifinomultabb és komplexebb formákra tettek szert.

Az összetett audiovizuális technikai eszközök segítségével megjeleníthető érzelmekkel szemben egyedül a színészi játék hagyományos formáját megőrző színművészet konkurálhatott. Még ennél is jelentősebb, hogy az élő színházi előadások lehetőségeit a térbeli és időbeli dimenzionáltságának köszönhetően meghaladó filmek egy új skálán képesek bemutatni az érzelmeket. A nézetek és a nézőpontok operatőri váltakozása és váltogatása olyan érzelmeket felerősítő megközelítést tesz lehetővé a néző számára, amelyre a színházi alkotások nem képesek. Az egyes képek és nézetek meghatározott sorrendben történő elhelyezésével kiváltott képzettársítások további érzelmek előhívására sarkallják a nézőket. A tér és az idő efféle játékos kihasználására a színművek nem képesek, mivel azokban a néző és a színészek közötti távolság és nézőpont állandó.

A verbális kifejezési módot a vizualitással ötvöző nem technikai képtípus, a színházi előadás a tárgy történeti, pontosabban mondva jelenségtörténeti múltjának hiánya miatt úgy tűnik, kisebb hatással van a nosztalgia témájára, mint amilyen a valóságos teljesítménye alapján lehetne. A színdarabok tulajdonképpeni létmódjuk szerint, előadások formájában nem maradtak fenn. E több mint két és félezer éves képjátéktípust az elmúlt száz év kivételével csak az irodalmi előzményeik és alapjuk, valamint leírások, színészeknek adott instrukciók, díszletek, kosztümök és képi vázlatok dokumentálják. Pedig nem kétséges, hogy a mozgókép, illetve azon belül a játékfilm a színművészetnek az egyetlen valóban „egyenes ági leszármazottja” és a legközelebbi „rokona”.<sup>19</sup> A hagyományos rögzítési eljárással készült képtípusok, a mintázott, festett, vésett, domborított, rajzolt stb. képeknek a mozgással, az emberi

---

<sup>19</sup> Amíg a hagyományos képpalkotások technikai folytatójának a fotó tűnt, amelyből azután a további technikai segítség következményeként megszületett a mozgókép, e történeti eseménysor azt az érzetet keltette, hogy a mozgókép kizárólag az állóképpel áll kapcsolatban. Ami azonban a mozgókép családi viszonyait illeti, abban mindenképpen a színházművészet tekinthető a legközelebbi rokonának. Ezt bizonyítja az is, hogy a mozgóképek éppen úgy az emberi alakok képjátékára épül, mint a színművészet. A kétféle színjátéktípus színészgárdája között jelentős az átfedés.

test képjátékával, azaz a színjátszással való kombinálása, illetve e két képtípus technikai eszközökkel történő „életre keltése” vezetett el a mozgóképhez. A film azonban még rögzített képként is közvetlenebb kapcsolatban áll a színművészettel, mint a hagyományos képzőművészet. A filmalkotásokban a tradicionális színházi testjáték és arcmimika minden más képtípusnál erőteljesebben van jelen, hiszen megalkotói szintén színészek.

A kérdés ezek után az, hogy miért tekintjük a mozgóképet a nosztalgia bemutatása tekintetében jelentősebbnek, mint a hagyományos színházat? Miért nosztalgikusabb a technikai kép a hagyományos testképre és testjátékra épülő színházi előadásnál? A válasz erre alighanem éppen abban keresendő, hogy a technikai mozgóképek be vannak zárva saját képi terükbe és világukba.<sup>20</sup> A technikai képeknél jobban semmi nem válik el attól a környezővilágtól, amely helyet biztosít számára. A technikai mozgókép a leginkább identikus és világszerű képtípus.

A színjátszás a hagyományai és a nyelv aktív használata miatt képes a nosztalgia érzésének a megjelenítésére. A több évszázaddal vagy évezreddel korábban keletkezett drámák, vígjátékok, színpadi művek irodalmi alapjaik tekintetében kontinuusak, mivel mindig az írott formában megőrzött színdarabokat adják elő újabb formában. Ez a színházi kultúra megszületésekor nem volt jellemző, hiszen a görögök az egyes drámai alkotásokat vagy vígjátékokat alig pár alkalommal játszották. Minden évben újabb szerzők darabjának a bemutatására került sor, s csak a nézők emlékezetében maradtak fenn nosztalgikus érzésbe csomagolva vagy éppen felejtendő élményként a

---

<sup>20</sup> A színházi képalkotás ellenben, a szoborhoz hasonlóan, nem képes a terét és a világát elkülöníteni a nézőétől, hiszen a színészek számára az azonnali reakciónak is nagy jelentősége van. A technikai eszközökkel előállított mozgóképek egész vizuális világukkal bukkannak fel előttünk, majd tűnnek el terükkel, időbeliségükkel együtt. A színházi játéktér (orkhésztra) azonban általános térként ott marad, hogy más előadásoknak is helyet biztosítson. Ez a tér, az idő és a játék elkülöníthetőségét bizonyítja, ami azonban a technikai mozgókép esetében teljes egységet alkot. A mozgóképek terükkel együtt tűnnek el, hiszen az üres vászon nem a terüket, hanem a kép terének a helyét jelöli. A nosztalgia, illetve az érzések és érzelmek is szorosan hozzátartoznak a képek tereihez. E terek nem stilizáltak, mint a színpadi terek, s nincsenek kényszerből egyetlen helyszínhez kötve. A képi terek és a képi tereknek a megjelenést biztosító helyszín viszonya éppen úgy különbözik, ahogyan a táblakép tere és a helyszíne. A hely, az idő, a tér, a képalkotó játék egésze vizuálisan, auditívan és érzelmi szinten egyaránt olyan komplexitásként jelenik meg, amelyre a hagyományos színházi játék nem képes. Ez teszi egyfajta látomássá a technikai képet. Ugyanakkor a hagyományos színházi játék ugyanúgy megtartja a képjátékot a taktilis lehetőségek közegeiben, ahogyan a szobrokat is.

A színház történetileg irodalmi alapjai mellett a festett és rajzolt képek történetében élte túl saját korát. Nemcsak a pátoszformulák, de minden korszak metakommunikációja, azaz gesztusai, arcmimikája, szituációkezelése a felületen rögzített képekben maradtak fenn. A festett és rajzolt képjelenségek ugyanis nemcsak a valóság közvetlen érzetét örökítették és őrizték meg számunkra, de azon metakommunikációs formákat és módokat is, amelyek a maguk korában a színháznak köszönhetően terjedtek el Európa szerte. Ennek köszönhetően válhatott egy kontinens általános kultúrájának alapjává a viselkedéskultúra, egy rejtett metakommunikációs és egyben vizuális metanyelv részeként.

korábbi évek drámái, vígjátékai. A színházi kultúrában tehát a kontinuitást és egyben a nosztalgiát is az egyes szerzők irodalmi formában megőrzött darabjai jelentették, amelyeket főleg az újkorban, klasszikus irodalmi alkotásoknak minősítve, újra és újra elővesznek és játszanak. A nosztalgia fogalma ezen a módon, ha lehet ezt mondani, az aktualizált irodalmi alkotásra vonatkozik, s nem a nosztalgia érzésének a bemutatására vagy a nézőben való felkeltésére. A képi jeleneteken belül felismerhető nosztalgikus érzések kiemelt módon történő érzékeltetése azonban a XVIII. és a XIX. századhoz köthető, ahhoz a korszakhoz, amelyben ez az érzés *világérzéssé* vált.

Az egyre gyorsabban változó korok nosztalgikus múltra irányuló életerzését a veszteségek és a nem kívánatos változásokkal szembeni tehetetlenségérzet, az új és ismeretlen dolgoktól való idegenkedés és a vele járó bizonytalanság érzései okozzák. Amint az egyének életében is érzékelhetővé vált az idő változása, amely életmód változáshoz vezetett, a jelennek a múlttól való különbözősége, s vele a biztosnak vélt világ képe is semmivé foszlott, a fiatalság korának emlékképe is élesen szembekerült a jelen valóságával. Ebből az összevetésből csak ritkán jött ki a múlttal szemben a jelen győztesen. E változásokat a mozgóképek létezésükkel és tematikájukkal is kifejezik.

A mozgóképek alapfunkciója a szórakoztatás.<sup>21</sup> Ez a funkció úgy működik, hogy a képjelenség különböző érzelmeket és lelkiállapotokat mutat be és ezzel párhuzamosan hív elő a nézőben. De lehetséges-e olyan képek és történetek segítségével érzelmeket előhívni vagy kelteni valakiben, amelyhez korábban őt semmiféle viszony nem fűzte? Úgy tűnik, hogy lehetséges, hiszen a pusztán nyelvi kommunikáció is képes erős érzelmek keltésére, ha pedig ezt a kommunikációt érzéki jelenség is alátámasztja, az érzelmek még fokozottabban jelenhetnek meg. Éppen ez bizonyítja az érzelmek társadalmiságát. A kommunikáció nemcsak tartalmi szinten, de az érzelmek terén is képes hatást kiváltani, illetve az érzelmeket irányítani és a társadalom által elvárt mederbe terelni.

Mindent összefoglalva, a technikai mozgóképnek olyan szituációkat kellett keltenie, amelyeket a társadalom és az egyes néző is elismerően és szívesen fogad el alternatív világgént. A képjátékban bemutatott szituációk és maga a történet végül a nézőben egyetlen átfogó érzésben oldódik fel, abban a vágyban, hogy újra átélje a látottak nyomán benne keletkezett érzéseket. Mi más is lehetne ez az audiovizuális jelenség egészét átfogó és annak felidézésére vagy megismétlésére törekvő érzelmi állapot, ha nem egyfajta nosztalgia? Igaz, ez a nosztalgia nem az egzisztencia részeként jelenik meg, hanem egy azon kívüli pusztán érzéki megismerésre vonatkozóként. A játékfilmekkel foglalkozó fejezetekben látni fogjuk, hogy ez a képtípus miként képes sokféle módon nosztalgikus érzést kelteni a nézőben vagy éppen bemutatni ezt az érzést valamely szereplővel.

Azt állítjuk, hogy egyetlen más képtípusban sem volt korábban akkora jelentősége a nosztalgiának, mint a játékfilmben. A technikai mozgókép olyan összetett

<sup>21</sup> Az arisztotelészi katarzis, a művelődés eszménye, az ideák megértése és követése a képalkotások segítségével, s a többi nemes feladat, amelyet a filozófusok a művészetre bíztek, úgy tűnik, lassan a háttérbe szorulnak a modern kor technikai képalkotásaiból.

kifejezési eszköz, amely minden tekintetben képes a nosztagiát nemcsak a nézőben felkelteni, de érzékletesen be is mutatni. A nosztagia történetében és nyelvi értelmezésében a film megjelenésével új fejezet kezdődött. Ha a nosztagia tartalmának és fogalmi jelentésének a mélyére akarunk ásni, figyelmünkkel a képjelenségek funkcióváltozására kell koncentrálnunk. Amíg a világszerte működő képjelenség feladata az, hogy egy vizuálisan rögzített megmutatkozást, jelenetet, szituációt *hic et nunc* a jelenbe állítson és ott jelenségként megőrizzen, addig az audiovizuális játékfilm komplexitása a nézőben olyan érzetet kelt, hogy a képi eszközök nem eléje állítanak valamit, hanem őt viszik el és állítják bele egy történetbe és szituációba. Ez a változás elsősorban a kép mozgásba lendítésének és az időben való kiterjedésének köszönhető, mivel a mozgás a jelenben való létezés érzetét kelti. Ha pedig e mozgás artikulált hanggal, azaz verbális kommunikációval is párosul, a jelenség léte még hitelesebbnek tűnik. A hatás sokban hasonlít ahhoz, amikor a véletlennek köszönhetően egy a saját világunktól idegen élethelyzetben találjuk magunkat, s úgy reflektálunk erre a korábban ismeretlen szituációra, hogy azt összevetjük hétköznapi világunkkal. Az ilyen léthelyzetek, addig, amíg nem sikerül feldolgoznunk és megszoknunk őket, idegenek maradnak számunkra, s természetes, hogy nosztagiát érzünk korábbi megszokott életünk iránt.

Még egy előzetes megjegyzéssel kell élnünk, mielőtt a történeti részletek taglalásába belefognánk. Nevezetesen meg kell említenünk, hogy a nosztagia érzésének keletkezése nem a hazatérés elodázásának, nehézségének vagy lehetetlenségének köszönhető, hanem az otthon elhagyásának. Az otthon elhagyása, illetve az idegenben való vándorlásnak az ősi, mesékben, eposzokban és más történetmesélő irodalmi típusokban megőrzött motívuma az emberiség gyermekkorának a jellemző attitűdje volt. Manapság, amikor már a vándorlás, az idegen világok bejárása és megismerése nem jár igazán egzisztenciális kockázattal, ez az identitáskereső tevékenység az ártalmatlan kalandban ölt testet. A kaland, az elvagyódás, az útra kelés, az idegen világok meghódítása, az élet jobb lehetőségének a keresése, önmagunk megértésének és megelégedésének ez a közvetett módja az első és legszükségesebb lépés a nosztagia kialakulásához, minthogy ez az egzisztenciális helyzet formálja meg azt az élethelyzetet, amelyben az ember nosztagiával gondol arra, amit elhagyott. Az otthontól való távolkerülés a felnőtté válás első lépcsőfoka, a fiatal kor jellemzője. Az állatvilágban is jól ismert a fiatal hímek elűzése a falkából, csapatból, hogy maguk szerezzék meg, vívják ki küzdelemmel a jogot arra, hogy újra egy ilyen közösség tagjai lehessenek, azaz lényegében arra, hogy visszaszerezzék elhagyott eredeti életformájukat, életvilágukat, de már egy új pozícióban.

A nosztagia érzésének az ellentéte aligha lehet a kalandvágy, sokkal inkább a kényszerűség. A kényszer teremt olyan helyzetet, amely nosztagia érzésének a kialakulásához vezet. Amikor a homo sapiens Afrikából kirajzott, s fokozatosan benépesítette az egész földet, nem érzett nosztagiát az otthagytott földrész iránt. Nem a kalandvágy vitte idegen utakra, hanem a kényszer. Ezért e korszak emberére még aligha lehetett jellemző a nosztagia érzése, hacsak nem az élet más területeire vonatkoztatva bukkant fel. De azt azért feltételezzük, hogy e korszak embereinek is

voltak vágyai. Főleg nehezebb időkben, amikor a korábbi, jobb élethelyzeteik iránt éreztek valamiféle a nosztalgiához hasonló érzést. De ez az érzés, amelyben az élet hullámszája jelenik meg, s amely a későbbi társadalmakban is fel-fel bukkant, véleményünk szerint már szintén kívül esik a nosztalgia fogalmán.

## MI A HÉTKÖZNAPI NOSZTALGIA?

A fenti kérdésre a rövid és meglehetősen sovány válasz az, hogy egy minden más érzésen áthatoló *életérzés*. Odüsszeusz ez az érzés egy pillanatra sem hagyta el, hiszen folyamatosan küzdött a hazatéréséért. Azonban mára társadalmilag is divattá és elterjedté vált ez az érzés. Szinte mindenkiiben megjelenik, akinek szép vagy kellemes emlékei vannak a múltjából. Az emlékek felidőzésének kapcsolatokat felújító és megerősítő szerepe is van. Az idős kori nosztalgia pedig egyenesen kitölti az emlékezetet, és az életút főbb állomásaira, jelentős, sorsfordító eseményeire, színes és „emlékezetes” történeteire, a fiatalkori életerőre, cselekvőképességre történő visszaemlékezést jelent. A visszatekintés, a múlt újbóli felidőzése és „átélése” társadalmi szinten is működik, hiszen a történelem és annak oktatása lényegében a kollektív emlékezet megőrzésének egy módja. Az ilyen típusú nosztalgiák esetében azonban hiányzik a befejezés, a felidőzettekhez való visszatérés reménye, mivel sem az idős ember nem válhat fiatalabbá, sem a társadalom nem térhet vissza egy korábbi korszakához.

Bevezetőnkben említettük, hogy a nosztalgia a görög *nostos* (hazatérés) és *algeo* (fájlal) szavakból mesterséges szóképzéssel jött létre. Ez azonban nem von le semmit sem a jelentőségéből, minthogy e szó valóságos életviszonyban keletkezett érzést artikulál. A két görög szó együtt, összevonva, a „hazatérés fájdalmas<sup>22</sup> érzését” (fájdalmas hazatérést; a hazatérés örömebe vegyült fájdalmat; szívszorító várakozást a hazatérésre stb.) jelenti, amit ma, némileg leegyszerűsítve és az érzést redukálva, gyakran egyszerűen a *honvágy* fogalmával fejezünk ki.<sup>23</sup> De ebben a várakozó érzésben erős szerepe van azon emlékeknek és hiányérzetnek, amelyek segítenek hazavezetni a nosztalgiától szenvedőt. A nosztalgiában felbukkanó emlékek a megszokottat, a normálisat, magát a normát, a mintaképet jelentik, azt az állapotot, amelyben az ember megnyugodhat, s teljesen önmaga lehet, mert nincs szüksége

<sup>22</sup> Ma ezt az érzést inkább a „szívszorító”, „édes-bús”, „keserédes” stb. kifejezésekkel írjuk le. Létezik a kimondottan keserű nosztalgia is, amikor például a személyes tragédiára való visszaemlékezés alkalmával jelen van valamilyen olyan pozitív elem is, amely elveszett.

<sup>23</sup> A nosztalgia szónak nem szinonimája a sóvárgás, vágyakozás valami után, s még kevésbé az epedezés, áhítozás szavak, ahogyan a honvágy sem az. Ez utóbbi jóval szűkebb értelemben használatos kifejezés. A nosztalgiának az érzések között nincs konkrét ellentéte sem, mint a szeretetnek a gyűlölet, a fájdalomnak az öröm, a gyanakvásnak a bizalom. Beszélünk engesztelhetetlen bosszúvágyról, el nem múltó haragról, gondolatból való kitörlésről, akaratlagos felejtésről, kitagadásról, valamint kellemetlen, magunkban elnyomott, felejtésre ítélt emlékekről stb., de ezeknek egyike sem ellentéte a nosztalgiának. A nosztalgia ugyanis önmagában hordja ellenpólusát.

arra, hogy különböző kihívásokhoz, ismeretlen élethelyzetekhez alkalmazkodjon. E szó tehát egy létszituációnak és a vele járó érzésnek az összevonásából született meg. Az érzés egy olyan népnél jelent meg, amelynek férfitagjai elsősorban a kereskedelemnek és a háborúknak köszönhetően gyakran voltak kénytelenek hosszabb-rövidebb időre elhagyni városukat, családjukat. Ám a görögök ezen érzésüket nem nevezték meg. A korabeli ismert világnak a különböző területeire, más népek által lakott tartományaiiba való ellátogatásuk, a szabad közlekedés, más kultúrák megismerése és a megélhetés szempontjából történő kihasználása nem számított kivételesnek közöttük. Ám létezett a kiközösítés intézménye, amelyben akarata ellenére, büntetésből küldtek el és kiközösítettek ki egyeseket otthonukból, családjuktól elszakítva, idegenbe űzve, a viszontlátás reménye nélkül. Ezt tekintették a görögök az egyik legnagyobb büntetésnek, hiszen ez megakadályozta a hazatérést, s örök feszültségbe és egyfajta érzelmi terrorba taszította a száműzetéssel sújtott egyént. Könnyű elképzelni, miért volt olyan nagy hatása a büntetés eme formájának, hiszen ez még a börtönnél is nagyobb pszichés nyomást gyakorolt az ezzel sújtott egyénre, mivel akit bebörtönöznek, az a közelében tudhatja szeretteit, akik akár meg is látogathatják, ám akit száműztek, annak nincs lehetősége korábbi világa megőrzésére, azt végzetesen kibillentették léte azon alapjából, amelyben személyét tovább építhette volna.

Sokak szerint a valamilyen egzisztenciális ok miatt elhagyott otthon, a családi tűzhely vagy a haza utáni vágy áll a legközelebb a nosztalgia fogalmában megragadott érzéshez. A mai *honvágy* fogalma ugyan valóban köthető hozzá tartalmában, mégis némileg mást jelent, mint amit a görög városállamok idején az otthon jelentett. A város lakóinak, azon belül is elsősorban a kereskedőknek a társadalmi helyzete, családi kapcsolataik, a polisz közös ügyeihez való viszonyuk az egzisztenciát és az egyetlen lehetséges közösséget jelentették, amelyhez beágyazottságuk miatt érzelmileg erősen kötődtek. A visszavágyás az eredeti életközösségbe, abba, amelybe az ember beleszületett s amelynek szokásait elsőnek értette és tanulta meg, minden valószínűség szerint a közegéből kiragadott ember esetében felfokozott pszichés állapotként csapódik le. Az idegen környezet folyamatos kihívásként jelenik meg, amely folytonos koncentrációt, készenlétet, megértést követel meg, ami kimeríti az elmét.

A nosztalgia nem múltó érzése nagyobb fájdalmat képes okozni, mint a fizikai kínzás. Azonban erre a típusú fájdalomra nem minden társadalom alkotott önálló szót, mivel nem jutottak el az emberi lélek megismerésében arra a szintre, hogy a pszichés állapotok közül az összetettebbeket, kifinomultabbakat megnevezzék. Ennek oka lehetett az, hogy a társadalom más érzelmeket preferált, főleg olyanokat, amelyeknek a szerepe a közösség számára jelentősebbnek bizonyult, vagy mert maga a társadalom nem jutott olyan fokra, hogy az egyének számára olyan szituációkat teremtsen, amelyek alkalmasak az ilyen érzések felkeltésére.<sup>24</sup> A mindennapokban

<sup>24</sup> A népvándorlások korának vándorló, új hazát kereső közösségeiben aligha lehetett nagy szerepe a szülőhazának. Az amerikai kontinentet benépesítő egyének és családok sem érezhettek nosztalgiát korábbi lakhelyük iránt, amely képtelen volt eltartani őket, s arra kényszerítette a kivándorlókat, hogy

jelenlévő harag, vagy az öröm, az odaadás, a hűség vagy ragaszkodás egyszerű érzések, amelyeket mindenki ismer, s amelyre minden nyelvnek vannak szavai. A honvágy vagy a nosztalgia azonban olyan kapcsolatot feltételez az egyén eredeti közössége, valamint a jelenállapota között, amelyben előfordulhat egy ideiglenes vagy akár végleges szakadás.<sup>25</sup>

A honvágy érzése gyakran esik egybe a nosztalgiával. Pontosabban mondva a nosztalgiában jut kifejezésre azon érzés, amelyben az egyén a honvágyát megjeleníteni képes. Az idegen környezetben harcolni kénytelen katona a lövészárkokban nosztalgiázva fejezi ki honvágyát. Olyan eseményeket mesél el, amelyek életének korábbi, békésebb otthoni szakaszában vele megtörténetek, s ezzel feléleszti és mások számára is elérhetővé teszi mintaadó világának képét, amely után sóvárog. Minden honvágy nosztalgikus, de persze nem minden nosztalgia honvágy. Nosztalgiát érezhetünk egy korábbi emberi kapcsolatunk, egzisztenciális állapotunk, létszituációnk iránt is. A nosztalgia tehát jóval szélesebb területet ölel fel a honvágnál. A honvágy az idegen létközeget idegenségének hatására az otthontalanság érzetével párhuzamosan alakul ki. Nosztalgiával viszont sok más múltbéli dologra, eseményre, személyre, létállapokra gondolhatunk.

Ahogy a nosztalgia fogalmát kiterjesztették az élet többféle, az eredetihez hasonló szituációjára is, egyre több mellékjelentéssel, érzelmi és értelmezési árnyalattal gazdagodott korábbi tartalmához képest. Ma már a nosztalgia nemcsak az embert belülről rágó negatív érzés kifejezője, amely fájdalommal jár, hanem egyre gyakrabban pozitív jelentéssel, kellemes érzések hordozója is. A nosztalgia cselekvésre készíthet, hiszen amikor nem lényegi része egzisztenciánknak, ennek az érzésnek a felidézése akár örömforrás is lehet, ellensúlyozhatja jelen helyzetünk negatív vonásait. Segít új erőt adni korábbi, idővel megszűnt társadalmi kapcsolataink újrafelvételehez vagy elhanyagolt kapcsolataink megerősítéséhez, szorosabbra fűzéséhez.

---

új hazát és otthonot keressenek maguknak. A „hontalan”, „gyökértelen” fogalmak a nacionalista propaganda termékei, amelynek segítségével megbélyegzik az otthonukat, hazájukat kényszerből elhagyókat. Valójában a gyökér kifejezéssel a növényi vegetációhoz való hasonlítás némileg furcsa, hiszen az embert inkább az állatokhoz lehetne hasonlítani, amelyek szintén gyökértelenek, hiszen mindaddig nincs gondjuk környezetük viszonyaival, amíg az biztosítja életfeltételeiket.

<sup>25</sup> A honvágy ebben az esetben ahhoz hasonlóan működik, mint a fantomfájdalom. Amikor valaki elveszíti valamely végtagját és a seb begyógyult, olyan úgynevezett fantomfájdalmak lépnek fel, amelyeket a már nem létező végtagban érez. Így érez fájdalmat az is, akinek honvágya van, hiszen ahonnan kiszakadt, oda soha többé nem lesz képes visszailleszkedni, mert az idő ellene dolgozik. A távollét következtében az idő kontinuitásában keletkező szakadás megőrzi az együttlét utolsó pillanatát. Ezt követően azonban az elveszített otthon és az azt elveszítő személy egyaránt folyamatos átalakuláson megy keresztül. Ám ehhez az új formációhoz már semmi sem köti az otthonától elszakadt személyt, aki azt a szituációt őrzi meg lelkében, amelyben a szakadás végbement. Ezért soha többé nem érkezhetsz vissza abba a világba, helyzetbe, létállapotba, amelyből kiléptél. De ő maga is megváltozik, hiszen saját élete idegenben ugyancsak folytatódik. A hazatalálás szépségét e tényezők figyelmen kívül hagyásával lehet csak ideálisként elgondolni és átélni. A honvágy ezért nosztalgia formájában jelenik meg.

Odüsszeusz nosztalgiája azonban egyértelműen honvágként értelmezhető. A szűkebb és tágabb értelemben vett otthona utáni vágyakozását az életközösségébe való beágyazottságára, azaz a létének „gyökereire” irányuló érzését azonban nem keverhetjük össze olyan fogalmakkal, mint a XIX. századi vagy a korunkra jellemző nacionalizmus. A nacionalizmus, amely eredetileg a modern nemzetek kialakulásában játszott jelentős szerepet, mára külső indíttatás nyomán felkorbácsolt és politikai erők által irányított érzéssé lett.

A nacionalista önmagát másokkal szemben határozza meg, s nem saját gyökereit keresi, nem fiatalkori élményeiből táplálkozik, nem vissza szeretne térni személyisége kialakulásának „forrásához”, hanem tudatosan a nyelvben (szimbólumokban) elrejtett érzelmeket hívja segítségül önmaga meghatározásához. A nacionalista az önazonosságát a maga által elképzelt vagy mások által elgondolt és terjesztett nemzet és nép képzetére redukálja. Ezért a nacionalizmussal való telítődéshez nem kell a nacionalistának elhagynia a hazáját, otthonát. Nincs honvágya, hiszen otthonában élhet, s onnan tekint másokra, a számára idegen világokra, azoktól elzárkózva.<sup>26</sup>

Ha valami távol állt korunk nacionalista gondolkodásának azon képzetétől, hogy a nemzetnek és az államnak minden más felett álló egységet kell képeznie, akkor az bizonyosan az antik görög városállamok és a korszak nagy birodalmainak kora volt. Az antik világban sem a nyelvet, sem a vallást, sem a hatalmat nem tekintették nemzetegyesítő erőnek, mivel a nemzet fogalmát nem ismerték. A világ ilyen merev, egyetlen elv szerinti felfogása és rendszerezése ismeretlen volt a görög városállamok lakói előtt. A mai haza fogalmától eltérően a görögök számára az otthon a szűkebb értelemben vett család és a rokonság mellett a tágabb közösség, a város jelentette. Egy még nagyobb körben pedig talán időnként a görögség, azaz a többi görög városállam, a barbárokkal, a más nyelven beszélőkkel és a más kulturális szokásokat követőkkel szemben.

A világ távoli szegletébe vetődött görög hős, Odüsszeusz honvágával szemben a zsidók nosztalgiája egy olyan szituációnak a következménye, amelyben a közösség egésze vágyakozik elveszített otthona s mindaz után, amelynek ígéréteiben elődeik is az életüket élték. A zsidó vallás kulturális kereteiben nagy jelentősége volt az egyisten hitnek. A babiloni fogság évei után a megvalósult hazatérés feleslegessé tette a nosztalgiát, s az meg is szűnt, egészen a rómaiak által okozott újabb *exodus*ig, amely a XX. század közepéig tartott. Az ősök tisztelete és tetteik, cselekedeteik írásba foglalása nem a múlt iránti nosztalgia volt, hanem öntudatuk záloga és identitásuk forrása. Habár az egyetlen Isten szövetségéhez egyénileg kellett és lehetett csatlakozni, a zsidóság közös hagyománya jelentette az összetartó erőt. Minden időben

---

<sup>26</sup> A nacionalista múltidézés és múltcsinálás identitást helyettesítő voltát jól kifejezik az olyan nacionalista érzelmek, amilyen a pánszlávizmus, vagy amelyek a Kárpát medencébe érkezett magyar ősök életformáját akarják felújítani, „új hagyományként” meghonosítani. E próbálkozások hamis múltkeresésre jellemző, hogy tulajdonképpen történelemként csak egy meglehetősen szűk időintervallumot ismernek el, s rendre kifejejtenek belőle olyan eseményeket, korszakokat, amelyek nem illeszthetők bele koncepciójukba.

akadtak olyan zsidók, akik ilyen vagy olyan ok miatt elhagyták Izrael földjét és idegenben éltek. Az idegen életmódba egyfelől be kellett kapcsolódni és valamilyen módon illeszkedni kellett hozzá. Másfelől viszont ügyelni kellett a beolvadásban rejlő veszélyekre, az identitásvesztéssel járó múltfelejtéssel, amely talán a korábban elhurcolt tíz északi törzs vesztét is okozta. A múltra való folyamatos emlékezésben a nosztalgia érzése is felfedezhető. Az idegenben élőknek meg kellett tanulniuk az egyensúlyozást a hagyományaik megőrzése és a tágabb környezetükhöz való kényszerű alkalmazkodás között.

A megszokott és otthonos közegükben és élethelyzetükben a normális emberek többsége a külsődleges közhelyekkel sohasem foglalkoznak, minthogy azok természetesen számukra. Nemcsak a nacionalizmus, de a nosztalgikus érzésébe csomagolva a honvágy is keres magának formális szimbólumokat. A szimbólumban az érzés mintegy megtestesül, tapinthatóvá válik. A vágy más módon megfoghatatlan tárgya megkeresi a konkrét neki alkalmas formát.

Az *algeo* szó, miként említettük, egy érzelmi állapotra, egyfajta fájdalomra utal, amelyet az emlékezet kelt a lélekben. A fájdalom eltörése és a pszichén való eluralkodása valamilyen korábban létet meghatározó, majd elveszített, ezért hiányolt dolognak a következménye. Ez az érzés azután úgy oldódik fel, hogy átadja a helyét a hazatérés és az újra találkozás (visszanyerés) örömének.<sup>27</sup> A korábbi hiányérzetet a hazatérés öröme feloldja. Ez azután kioltja a nosztalgia érzését, amely immár okafogyottá vált. A nosztalgia fogalma azonban a társadalmak szerkezetének változásával maga is jelentős tartalmi módosulásokon ment keresztül. Ahogy tartalmában és az élethelyzetekre vonatkozó alkalmazhatóságában kitágult, s mai jelentéseit elnyerte, jelentős mértékben átalakult. Messzire került attól a mély és fájdalmas érzésre utaló jelentésétől, amely a lélek számára oly nehezen elviselhetővé tette. Miután a nosztalgia korunkban már egyre kevésbé tekinthető egzisztenciára irányuló, azt befolyásoló érzésnek, észrevétlenül és fokozatosan egyfajta érzelmekkel folytatott játékká vált, amelynek megjelenése és működése lényegi összefüggést mutat a technikai képjátékok elterjedésével, a távolsági kommunikáció szinte korlátlaná válásával, valamint a hétköznapi egzisztenciát helyettesítő funkciójukkal. Mindezt betetőzte a „világfalu” kialakulása, amely a közlekedés fejlődésének, a nagy távolságok legyőzésének a következménye.

Ha valami mára elveszett az eredeti, Odüsszeusz kalandjai során érzett nosztalgiából, akkor az éppen a feloldódást eredményező „hazaérkezés” akarása. A nosztalgia érzetéhez és fogalmához ma már hozzátartozik a végérvényessé vált veszteség

<sup>27</sup> A nosztalgia érzésével jellemezhető egzisztenciális időszak (a hazatérés és a hazáig vezető út maga is) az egzisztencia részeként kezdi el az emlékezetben a maga „aknamunkáját”. A nosztalgiával eltöltött lélek a nosztalgia okafogyottá válásával hirtelen üressé válik, s a nosztalgia érzelmi telítettségének a helyét a csökkent érzelmi intenzitás következtében egyfajta ürességérzet és céltalanság veszi át. Ilyenkor könnyen megfordul a nosztalgia iránya, s most a korábbi nosztalgiával kitöltött életszakasz válik egy új nosztalgia tárgyává. A visszanyert normális élet, éppen normalitásának köszönhetően jár a céltalanná válás érzetével.

tudata, miként a hazatérés szabad választása is. Az idegenben történő letelepedés nem teszi megvalósíthatatlanná a hazatérést. Korunkban a haza iránt érzett nosztalgia a világ globálissá válásának következtében új értelemre tett szert. A „haza” a genesis, a kiindulópont, a kezdet, az elindulás szinonimája, amely elhagyható, ha e kezdetet érzelmeiben, tudásában, műveltségében az egyén magával viszi. A zsidóság ebben a tekintetben mintaképévé vált a modern globalizációban élő embernek. A nosztalgia érzésének a hiányával az vádolható, akinek nincs módja arra, hogy nosztalgikus érzések fogják el, akinek nincs hova visszatérnie gondolataival, képzeletével, emlékezetével.

Amikor a kora középkorban az európai népek hagyományos világa megszűnt, s a korábbi kisközösségek felszámolásra kerültek, a keresztény egyház mutatta meg azt a lehetőséget, amelyben az eltérő „gyökerű”, azaz hagyományú, különböző népekhez tartozó emberek és embercsoportok újra közös nevezőre találhattak. A kereszténység volt az első kulturális globalizációs kísérlet, amely a hitrendszer megformálásával igyekezett hatalmi tényezőként egységbe forrasztani Európa népeit.

A nosztalgia érzése nem alakulhat ki bármely társadalomban, miként bármely élethelyzetben sem. Csak ott lehetséges ennek az életérzésnek a megjelenése, ahol felszámolódott a mítoszok hatalma és vélt/valós igazsága. Ahol a mítosz *megalapozó* és *kontrasztot*<sup>28</sup> jelentő funkciója visszaszorulóban van s az élet közvetlenebb mintaképeket követel meg magának, ott jelenhet meg a nosztalgia. Ebből az tűnik ki, hogy a nosztalgia konkrét, valóságos élethelyzeteket követel meg, amelyeket meglehetősen pontossággal lehet megjeleníteni és értelmezni. Látni fogjuk, hogy ez a konkrétság az elmúlt évszázadokban miként tűnt el belőle, s miként változott meg a nosztalgia tartalma azáltal, hogy ez az érzés elveszítette a közvetlen valósághoz való tartozását, s a képzelet birodalmába vezető utak egyikévé vált.

Az *aranykor*nak a görögök által képviselt képzete egyfajta átmenetet jelent e folyamatban, mivel véglegesen a múltba rendeli ezt az elveszett és ezért visszahozhatatlan, illetve megismételhetetlen korszakot, amely azonban csak akkor képes szellemi funkcióját ellátni, ha a társadalom egyedei az elérhetetlensége ellenére is vágyódást, nosztalgiát éreznek iránta. Csakhogy az egykori aranykor feltételezése sem vált ki mindenképpen nosztalgikus érzést, sóvárgást egy korábbi világ iránt, hiszen olyan korszakra irányul, amely megismételhetetlen. Az aranykor mítosza összefüggést lát a jelen nyomorúsága, hibái, korlátai és az ideális múlt között. Az aranykor kollektív képzete a nosztalgiáról való lemondást jelenti ahelyett, hogy felélesztené ezt az érzést.

---

<sup>28</sup> A *megalapozó* és a *kontrasztfunkció* a mítosz két alapvető feladata. Az előbbiben a jelen elválasztja magát a múltjától, míg az utóbbi éppenséggel összeköti vele. E két fogalmat Jan Assmann használta, *A kulturális emlékezet* című könyvében. A megalapozó funkció esetében „a mítosz egy bizonyos történet fényében értelemtelinek, isten által szándékoltnak, szükségszerűnek és változtathatatatlannak látja a jelent. A másik esetben a mítosz úgyszólván »kontrasztot vet a jelennek«”. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, 2004. 79.

Az aranykor iránt azért sem lehet nosztalgiát érezni, mert nincsenek vele kapcsolatos emlékek, s nincs olyan leírás sem, amely meghatározott élethelyzeteket állítana mintaképként e múltból a jelen számára. Atlantisz legendája egy utolérhetetlen tökéletességű államszerkezetet állít a korabeli görög városállamok elé. Az aranykor mítosza (Hésziodosz<sup>29</sup>) nem egy az emberi nem számára újra alkotható létmódot és korszakot írt le. Ezért, ha vágyat érzünk e korszak iránt, egyértelműen elérhetetlen dologra törekszünk, mivel a világnak a történeti korszakokra osztása miatt az aranykor a jelenbe eleve integrálhatatlan lenne. Az egymást követő korok (arany, ezüst, réz és vaskor) az emberi gyarlóságnak köszönhetően egyre gyengébb életminőséget hoznak magukkal. Az idő abba az irányba halad, hogy értéktelenebb minőségeket hoz magával. Legalábbis a görögöknek e mítoszhoz való viszonya ezt bizonyítja.<sup>30</sup>

Mielőtt részletesebben is belemennénk a nosztalgia fogalmának történeti és elméleti kifejtésébe, egy másik, némiképp rokon szót is elő kell vennünk, amely nem véletlenül került a látókörünkbe. E szó mintegy a negatív pólusa a nosztalgia egész lelket kitöltő állapotának. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egyfajta lélektelenség, pusztá formalizmus jellemzi az e szóval jellemzett jelenségtípust. Azaz, ha a nosztalgiát érzésként a többi emberi érzés között el akarjuk helyezni, akkor azt tapasztaljuk, hogy létezik egy jelentésében és használatában hozzá közel eső másik kifejezés is, amely korunkban elsősorban a divatvilágban terjedt el, s gyakran találkozunk vele. Ez a szó a *retro*, vagy *retrospektív*, ami nem egy érzésre vonatkozik, hanem egy jelenségekre alkalmazzuk. Ám eközben a nosztalgia lényegét, a lélek érzelmi telítettségét vagy kitöltöttségét és az erős vágyódást e jelenséggel kapcsolatban nem érzünk. De mint látni fogjuk, más különbségek sem elhanyagolhatók. A két szó tartalma közötti leglényegesebb eltérés az, hogy a *retró*ban jóformán egyáltalán nincs helye a mély érzelmeknek, mivel ami *retro*, az a múlt valamely jelenségének a pusztá formális felújítását, érzéki szinten történő megismétlését jelenti. Ez a megközelítés azonban pusztá formalizmust takar és nem egy érzelmi indulatra támaszkodó viszonyra utal. A formalizálás sablonok alkalmazására készíti az érzelmeket is. A *retro* ezért alighanem az esztéticizmus egyik következményének is tekinthető. Olyan általános formálási elv és mód, amelyben a történetiség dominál, s amelyben a formák nem többek egy az érzéki megismeréssel folytatott játéknál, amelyet előre meghatározott szabályok szerint játszanak.

Az eddigiekből következik, hogy a *retro* nemcsak érzelemmentes, de tét nélküli is. A *retro* játék a múlttal, az idővel, a kollektív emlékezettel és az érzelmekkel. Nem a megértés igényéből születik, s nem is a genezishez való visszatérés vágya a mozgató ereje. A *retrónak* már alig van köze a nosztalgia összetett, ambivalens, kibogozhatatlan, ám meghatározott célok elérését elősegítő érzéséhez. Inkább tekinthető a

<sup>29</sup> Hésziodosz aranykormítosza egy negatív irányba haladó történelemképből fakad. Az aranykort (Kronosz uralmának ideje) az ezüstkor, azt a rézkor, a héroszok kora, azt pedig a vaskor követte. Ebben az időbeliségben nincs lehetőség a visszatérésre.

<sup>30</sup> Ugyanez a jelenség, vagyis az aranykor elvesztése jelenik meg a Bibliában is, hiszen az első embernek paradicsomból való kiűzése ezt bizonyítja.

nosztalgia ellentétének és alighanem a kapitalista társadalom gazdasági erők által vezérelt „mindig újat akarásának” a következménye. A *retro* vállaltan formalista, s nem is lehetne más, mivel igencsak nehéz megindokolni egy korábbi korszak szellemiségét nélkülöző stílusnak a szervesen megújítását, illetve formavilágának az újbóli, pusztá játékként kezelt használatba vételét.

Kívülről szemlélve úgy tűnik, hogy ez a folytonos „újat akarás” a szórakozásra vágyó társadalom számára eszköz, az „unalomba fulladó” jelen elől való menekülés egy formája. Retróra ott van szükség, ahol nincs valóságos vagy természetes megújulás, ahol ugyanakkor az újdonságnak a felmutatása külső kényszerből, s nem az adott dolog természetéből fakad. A *retro* megfosztja a történelmet minőségteremtő képességétől. Minden, így az ember a saját múltja is a játékszerévé válik. A *retro* jellemzője, hogy tárgyát megszabadítja korának történelmi feltételeitől. A *retro* jelenések számára egyenesen tilos a fájdalomkeltés, az őszinte és mély érzelmek ébresztése, hiszen hatásában nem akar emlékeztetni valaminek vagy valakinek a hiányára, sem az idő múlására vagy más fájdalmas dologra.

A *retro* szónak akad egy kimondottan negatív jelentése is, amely szerint a *retro*, vagy *retrográd* egy korábbi és rosszabb korszakba való visszafordulást, azaz hátramenetet, visszafejlődést jelent. De a szótárakban fellelhető e kifejezés a hátrafelé haladás, hanyatlás, visszaesés értelemben is, ahogyan ezt Hésziodosz aranykor mítoszában is láthattuk.<sup>31</sup> A *retrográd* azonban nem érzelmet fejez ki, hanem mozgásirányt. Jelentésében ellentétes a hazatéréssel, tartalmában pedig tökéletes ellentéte a nosztalgianak.

Ezzel szemben a művészetben a *retrospektív*<sup>32</sup> olyan visszatekintés, amely a művek összegyűjtésével és felelevenítésével párosul. A *retrospektív* fogalma egy kiállítástípus jellemzője és jelzője. Az eltérő időpontokban készült műalkotásokat egyazon kiállítási térben helyezik el, egymással összevethetően, születésük sorrendjében. Az összevetés aktusa egyaránt térbeli és időbeli, minthogy a műalkotásokat ugyanazon térben, de csak egymásra következő, születésük sorrendjében, azaz történeti létükben érdemes szemügyre venni. A kiállításon az egyes alkotásoknak a térbeli helyzete, a többi alkotáshoz viszonyított elhelyezkedése reprezentálja időbeli jelentőségét. Így fordítható át egymásba tér és idő. Ha meggondoljuk, az

---

<sup>31</sup> A csillagászatban e szónak egészen más a jelentése. Ott olyan égitestet jelöl, amelynek a mozgása (keringése) ellentétes irányú a többi égitestével. A pszichológiában megint más a tartalma. Elsősorban a sérült psziché emlékezőképességének zavarait, amnéziáját, átértékelését jelöli. Az orvostudomány más területei is használják e fogalmat. Az emlékezet zavarai identitásproblémát okoznak. Aki amnéziában szenved, nem tudja ki is ő tulajdonképpen, mert *Énjének*, illetve identitásának jelentős történeti elemeit elveszítette. Az időskori emlékezetkiesésre, részleges tudatvesztésre viszont éppen az jellemző, hogy a múltat képes jelenként értelmezni. Ilyenkor az emlékezés felváltja az élő jelenszituációt, az elme saját működésébe fordul, s nem vesz fel új érzéki és kommunikatív információt.

<sup>32</sup> A *spektív* olyan távcső, amelybe csak az egyik szemünkkel nézhetünk bele. A múltba való visszatekintés is egy szemmel történik. A másik szemünk jelenben való adottságunkat kémleli. Ez pontosan mutatja az ilyen visszatekintés korlátozott lehetőségeit, valamint a térbeli és az időbeli távolság metaforikus viszonyát.

emlékezet is hasonló módon működik, amikor a múlt eseményeit, jelenségeit, történéseit a jelenbe állítja.<sup>33</sup>

Persze, az ilyen kiállítások olyanok, mint a XX. század elejének fotói: erősen *retusáltak*.<sup>34</sup> A múlt megszüpítése azonban nem csalás és nem is hazugság, hanem az ember természetes hajlamából, az emlékezet működésének természetéből fakad. A szép és kellemes emlékek jobban megmaradnak emlékezetünkben, mint a rosszak, a kellemetlenek. A nosztalgiától szenvedő személy érzésének tárgyában csak a jót látja meg. A kellemetlen emlékek kiszűrődnek a nosztalgiában szenvedő emlékezetének rostáján. Aki gyermekkorára emlékezik, ha teheti, elsősorban a szép emlékeit veszi elő, hiszen az emlékezéssel nem elzavarni akarja a múltat, hanem újra átélni, erőt meríteni belőle a jelen számára. A múltidézés egyben számvetés és a jelen igazolása is. Gyakran még a negatív múltemlékekre is nosztalgiával gondolunk vissza, mint valami olyanra, amit elveszítettünk, elhagytunk, s amit többé nem kaphatunk vissza. Így gondolnak vissza a katonák a háborús évekre, elesett bajtársaikra vagy a sérüléseikre. De az emlékezés alkalmat ad arra is, hogy a múlt egyes eseményeivel leszámolhassunk. A fájdalmas visszaemlékezés a múlt eseményeire, alakjaira, történéseire lehetőséget nyújt arra, hogy a lélek ideiglenesen megtisztuljon és felszabaduljon az emlékek nyomása alól.

A múltba való visszatekintés érzelmi hullámszámai újraértelmezik a múltat. Sorrendbe állítják az emlékeket. Egyeseket kiemelnek, másokra nem tartanak igényt. Az érzelmek az újbóli átélés belsőleges aktusából, az *énnek* az önmaga számára való jelentőségének felismeréséből fakadnak. Ez teljességgel érthető, ha figyelembe vesszük, hogy a nosztalgikus visszaemlékezés alkalmával önmagunkra emlékezünk, addigi életünket vesszük számba. Ha a nosztalgiánkat kommunikáljuk és annak közönsége is akad, akkor önmagunk jelentőségének a másokban való tudatosítása kerül az előtérbe.

---

<sup>33</sup> A *retrospektív* kiállítás nemcsak egy a műalkotások bemutatásának sorában, hanem kiemelkedő jelentőségű, összefoglaló, áttekintő és lezáró, az előzményeket felkutató, feltáró és önértékelő kiállítást jelent. Visszatekintés, amelyben jelen lehetnek érzelmek is – főleg az alkotó részéről –, de az alkotásokon érzékelt eltérések érzelmi vonatkozása csekély. Nem a műalkotások hordozzák az érzelmeket, hanem mi magunk vagyunk azok, akikben érzelmek ébrednek valami kapcsán, főleg amikor a jelenségnek az időbeli vonatkozására terelődik a figyelmünk.

<sup>34</sup> A retusálás nem független az emlékezet képétől. Ami az emlékezetben megőrződik, egyben idealizálódik is. Valamilyen irányba torzul. Ha az emlékképhez pozitív emlékek csatolhatók, akkor ez az idealizálás is ebbe az irányba tolódik el. Az emlékezet képei megszüpítik a múltat, s ez azt jelenti, hogy maguk is megszüpülnek. A retusált fotók csak a szintén idealizáló festészeti hagyományt követték. A fotó retusálásának a célja nem a kép meghamisítása és céltalan megszüpítése volt, hanem az emlékezet képéhez való hozzáigazítása. Az emlékezetben a valóság alakul át, s ha a képnek az ilyen múlttá vált valóságot kell megjelenítenie, akkor ezt a célját kizárólag a retusálás eszközével érheti el. A retusálás többféle lehet. Retusálható a képi hordozó, amelyen hiányosságok, idegen anyagok lenyomatai stb. jelenhetnek meg, amelyek megzavarják képszerűségét. Lehet a megmutakozót retusálni, ahogyan ezt előzőleg leírtuk. De a retusálás a képi rontás vagy romlás kiigazítása is lehet, amikor a rossz minőségű képet feljavítják. Ez az eljárás a hamisításnak is lehetőséget nyújt, hiszen a képek dokumentumértékükben meghamisíthatók, ahogyan ezt gyakran tették politikai és egyéb okokból.

Nádas Péter

## KÖLCSÖNZÖTT TÁJAK, KÖLCSÖNVETT TÁRGYAK

A KÉP TERE ÉS A TÉR KÉPZETE MIKAEL OLSSON FOTOGÁFIÁIN

Röptükben a madarak minduntalan dolgozószobám ablakához verődtek. Főleg a cinkék. A madáretetőt erre sietve áthelyeztem az ablak párkányáról a diófa egyik vastagabb ágára. Korábban nem ettem madarakat, ám szokatlanul hidegnek és tartósnak bizonyult a tél, már márciust írtunk, még mindig vastagon havazott és a madarak szemmel láthatóan nem találtak elegendő eleséget.

Bonyolult vázszerkezetével a diófa egész ablakom terét kitölti. Ha télen felnézek, akkor az eget a lombkorona vázán látom ülni, habár jól tudom, hogy ez nem így van. Ég nem ül sehol. Az ég sokkal inkább a látásában korlátozott ember képze a térről. Az ablakszárnyak függőleges és vízszintes osztásai kétszer hat képre bontják a látványt. Évek óta figyelem, ahogy a diófa valamilyen módon tudomásul vette az ablaktáblák és a házfal közelségét, ebben az irányban nem nő tovább. Még egyetlen ágával, egyetlen levelével nem ütődött a falhoz, az üveghez, sem nyáron, sem télen. Akácfák például nem veszik tudomásul a növekedés akadályát a térben, mintha nem lenne önálló térképzetük, illetve hipertrófiával válaszolnak a növekedési akadályra. Felsértik önmagukat, sérüléseik körül betegesen burjánozni kezdenek. Egyszer régen, egy másik házban volt egy ilyen konok akácom, tüskés ágaival télen kaparta az ablakot, nyáron simogatta az ablakon a szúnyoghálót és a házfalat, míg neki nem estem a saját térképzetemmel és tőből le nem vágtam ezt az ágát.

Nyáron a lombzat tömött tömege a zöld valamennyi árnyalatával reng és lendül körülöttem. Felfogja, megszűri az égbolt fényét, tűnékeny foltjaival és tűivel írja ki a levelek élet, színeit, domborzatát.

Ám azon a télen hiába is helyeztem át az etetőt a diófára, a madarak az üveghez verődtek, belecsapódtak. Nem volt tovább elviselhető. Olykor megkapaszkodtak az osztások peremén, máskor a fagyott óra zuhantak le, hosszú másodpercekig életlenül heverték, míg sikerült ismét szárnyra kelniük. Úgy repültek bele az üvegbe, mintha sem az üveg anyagosságát, sem az ablakszárnyak osztásait nem érzékelnék. Majd hozzászoknak, mondtam magamban, de én nem szoktam hozzá. Megvizsgáltam a dolgot odakintről. Alig volt érthető, hogy a tükröződések, a szóródások és főleg a színek, a benti sárga és a kinti kék egymásba írott formái ne tájékoztatnák őket a látvány térbeliségéről. A tükröződések persze olykor nem csak visszaverik, hanem a vetett árnyak foltjai elnyelik a fényt. Vetett árnyékok adódnak össze ilyen mélysötétté. Meglehet, hogy szemük valamilyen optikai adottsága miatt ezek a mélysötétek voltak olyan megtévesztők; fekete lyukakba repültek bele.

Hogy csökkentsem a tükröződési felületek számát, nappal nem gyűjtöttem a szobában fényeket.

Így is nekirepültek, talán kevesebben, de egy is sok volt.

Nem lett volna megoldás, ha ezért az etetést megvonom valamennyitől. Igazán nagy kert, áthelyezhettem volna az etetőt máshová. Magamtól azonban nem akartam megvonni táplálkozásuk látványát, már amilyen önző állat az ember az empatikus és karitatív hajlamával.

Mindazonáltal még a cinkék között is többségben maradtak azok az egyedek, melyek térérzékelését sem a tükröződések geometriája, sem az üveg átláthatósága nem tévesztette meg. Az egyes madárfajták szemének optikai adottságai között még ennél is érzékelhetőbb volt a különbség. Sem a csúszkát, sem a fakúszót, sem a harkályt nem érdekelte az ablakom, sem az üvegtáblái, sem a négyzetes osztásai, sem a vetett árnyékok; észlelték, felfogták, eszük ágában nem volt ebbe az irányba repülni. A rigók néha kényelmesen végigsétáltak a havon, felreppentek a párkányra, ők az általam felkínált magvakból és a fagyúgömbökből különben sem ettek, mindössze figyelték, vajon mit esznek az etetőben a többiek. Benéztek a szobámba, majd kinéztek a tájra, hogy a szokatlan benti világot a megszokott kintivel összevegyék. Én meg hosszan nézhettem gyönyörű szemükbe a munkaasztalomtól, hol az egyikbe, hol a másikba, ahogy a fejüket forgatták, hogy mindkét perspektívájukból szemügyre vehessenek.

A meggyvágó sem repült bele az ablaküvegbe, de nem is tartott tőle, a diófára tévedő mátyásmadarokról, szarkákról vagy a nagyobb ragadozó madarokról nem beszélve. Ezek látták az üveget, láttak engem és a maguk szempontjából ártalmatlanabb jószágnak ítélték, mint amilyen vagyok. Olykor a tengelice tévesztette el, leggyakrabban a széncinkék, olykor a kékcinkék, furcsa módon néha a verebek. A verebek dinamikus lények, s így ők kapták az üvegtől a legnagyobb ütéseket.

Ekkor próbát tettem a szúnyoghálóval.

Az első fagyok idején, mikor már nincs lombja a fának, szúnyog sincs, légy sincs, éjjeli lepke sincs, minden évben meglep, hogy szúnyogháló nélkül milyen közvetlenül tör rá a táj a szobámra. Pedig éppen fordítva van. Szúnyogháló nélkül áll vissza a kép az emberi szem számára reálisnak tekinthető dimenzióba. Valósággal várok a kijózanító pillanatra, amikor már nem szúnyoghálón át kell a tájra nézmem. Kicsit vonakodva húztam hát most vissza a látvány elé. De ez volt a megoldás. A cinkék egyes egyedei, röptük egész erejével azóta is belerepülnek, úgy látszik, izgalmukban a szúnyoghálót sem érzékelik az ablakon, vagy csak az utolsó pillanatban érzékelik, de legalább nem sérülnek meg. A rugalmas anyag visszalöki őket, éles ívben repülnek fel, vagy ijedtükben megkapaszkodnak a hálón.

Így aztán azóta télen és nyáron nem csupán egyetlen perspektívából, hanem hálón át szemlélem a tizenkét tájkivágatot.

Mindezt nem a madarak miatt, nem magam miatt mesélem el, hanem azért, hogy Mikael Olsson fotográfiai térképezetének sajátosságait a képalkotás reneszánsz konvenciójának háttére előtt jellemezzem.

Az ablaktáblák osztásai tizenkét különálló képre bontják a látványt. Nyáron e tizenkét különálló képen nem látok mást, mint a diófa zárt és mozgékony lom-

bozatát, zöldet a zöldön. Télen a csupasz ágszerkezet mögött a tájat is. Ezeket a különálló kivágatokat még kicsiny négyzetekre bontja a szűnyogháló szövedéke. Maga a háló sűrűn szövött, feszes, szürkészöldre színezett műanyag, amely szövedékével olyan kis egységeket képez, mint amilyen a digitális fotográfia pixele. Olsson azonban nem digitális, hanem analóg képeket készít, legfeljebb esetenként, bizonyos eljárások kiegészítéseként használja a digitális technikát. Ami immár nagyon hangsúlyos, akcentusbeli különbség lett a fotográfiában. Olsson nem fordít hátat a digitális fényképezésnek, azaz a digitális látás korszakának, de egy korábbi korszak technikai adottságai közül néz ki rá. Valamilyen lehetetlent tesz, s a lehetetlen művész számára mindig igen gyümölcsöző. Mintegy a múltból néz vissza a jövőre. Nem csupán technikai a különbség a kétféle fényképezési módszer, a digitális és az analóg között, hanem a térképzetek, a dimenziók különbözősége. A pixel nem térben képződik és nem térben áll. Tere imaginárius. Azért gondoljuk, hogy van tere, mert ismerjük a fotográfiai látás korábbi történetét és mögötte még a képzőművészeti látás még korábbi történetét. A pixel egy többszörös absztrakció eredménye, fényírásként, mindenféle önálló dimenzió híján, épp úgy síkban áll, mint a kézírás. A digitális technikával készített képeknek nincsen testük. Az analóg fotográfia egyik alapeszköze, a fényérzékeny réteg ezzel szemben anyag, teret képez, s önálló terét az emberi szem észleli. Az ezüstbromid vagy ezüstjodid szemcséknek anyagi tömege van az emulzióban, ezek egy része az előhívástól a megvilágítás mértékének megfelelően megduzzad, s így az analóg fotográfiával a fényképész valóságos, mikromilliméterben mérhető, azaz szabad szemmel is követhető önálló teret képez a térben. Az analóg fotográfiában ez a valóságos tér a kép imaginárius terének hasonlataként működik. A kép tárgyi és térbeli realitása ad támpontot a képzetnek.

A nagyobb osztásokon át látom télen a diófa vázszerkezetét, azaz nagy vonalakban a diófa genetikai kódját és egyediségét, az ágazat mögött a fenyves sötét tömbjét, a szemközti dombvonulat lombos erdővel egyenletesen beborított gerincét. De tizenkét képet nem láthat egyszerre az ember. Vagy az egyiket látja, vagy a másikat látja, s minden más a perifériás látására van bízva, amiről általában nem vesz tudomást, bár használja, résen van vele, periférikus látása olykor megmenti az életét. A szűnyogháló ugyanakkor alaposan visszavesz a képek térbeliségéből. Olyan kisebb egységekre bontja a kiválasztott kivágatot, amelyekhez nem talál a szemem különálló enyészpontokat. Szűnyoghálón át csaknem síkban látom a teret. Kicsit úgy, mintha egy digitális kamera digitálisan kidolgozott képét nézném. Nincsenek térbeli támpontjaim, kizárólag a látás konvencionális támpontjaival rendelkezem. Két szememnek két térbeli lehetősége marad, amikor szűnyoghálón át néz ki a világra. Vagy közelre néz, s akkor a szűnyogháló geometrikusan szerkesztett szövedékét látja, de akkor alig lát valamit a tájból, vagy ellenkezőleg, a távolabb elhelyezkedő tájra vált át, horizontot és enyészpontot keres magának, s akkor nem csak a hálószerkezet látványa tűnik el, de a tekintet azt is világosabban észleli, hogy a táj mélységességéből a szűnyogháló szövedéke alaposan visszavett.

A szűnyogháló úgymond a festészeti konvenció felé viszi, pasztózussá teszi a látványt, valamelyest oldja a formákat, visszavesz a színek erejéből, mintha túl sok

szürkét kevertek volna hozzá, s ezekkel az effektusokkal rövidíti meg a távlatot. Nagy műteremablakom kettős hálószerkezetén bízvást tanulmányozhatom, hogy a reneszánsz festői miként szervezték meg látásuk új konvencióját, s ez a konvenció aztán a mai napig miként szervezte át a képlátást, Mikael Olssonét, az enyémet és függetlenül attól, hogy tudja vagy nem tudja, mindenki másét. Segédvonalként laza hálót rajzoltak fel az üres vászonra, a deszkára, a papírra, általában terrakotta színűt, hogy munka közben a sok felrakott szín és valeur között ne veszítsék szem elől ezt a számárvezetőjüket. A hálóhoz mért rövidülések rendszerével hozták létre a tábla-kép imaginárius terét, azaz a tér harmadik dimenzióját. Ami természetesen nem a tér maga, hanem a tér hasonlata, a tér harmadik dimenziójának látszatával. Műkedvelő festők és rajzolóok a mai napig követik a módszert, egyik szemükkel hunyorítanak, így kapcsolják ki térlátásukat, ecsetjük vagy ceruzájuk végével ugyanekkor a hálóhoz viszonyítva mérik ki a rövidülés kívánatos mértékét. A hasonlított és a hasonló, a valóság és a látszat egymásban mért viszonyát illetően a fotográfia követi a festészetet. A festék, vagy akár a grafit, a szén, a pasztellkréta anyagisége és térbelisége épp úgy a képzelet támpontja lesz, mint a fotópapír duzzadt szemcsézete.

Minél közelebb áll a szemlélőhöz a tereptárgy a valóságos térben, annál határozottabban kell az ábrázolaton megrövidülnie, míg az enyészponton csupán folt, szín vagy bizonytalan körvonal marad belőle. Ettől a hasonlatként működő térelképzeléstől vezetve jött létre a centrális perspektíva látási iskolája és ennek hatására később a rejtélyes horizontvonal, amely mögött ismeretlen világok sejlenek. A rövidülés arányát méricskélő festők egy idő után azonban nem csak horizontot, tárgyakat és a képhez tartozó enyészpontot láttak a térben, hanem látni kezdték az addig figyelemre sem méltatott természet tárgyait, a felhők és a föld tömegét, súlyát, vagy éppen könnyűségét, azaz perspektivikus térben írták újra újabb keletű kozmológiai elképzelésük terét. Látni kezdték a levegő anyagát, a filozófiai semmit, vagy éppen magát a fényt, s ez igazán drámai fordulatot hozott a látás történetében.

A fényben és az örökös fényváltozásban, vagy éppen a fényhiány kényes gradációiban fedezték fel a csupán matematikailag felfogható negyedik dimenzió materiális jeleit, felfedezték a negatív teret, felfedezték a végtelent, amivel nem csak a festészeti ábrázolásnak, hanem a gondolkodásnak nyitottak új felfedezésekkel és félreértésekkel teli távlatot. Később a kubizmuson, majd az új tárgyiasság festészeti felfogásán iskolázott fotográfia (félúton a tárgy és az absztrakció, a tárgyi kötöttség és a szellemi szabadság között) e részletek minden egyes részletében feltárt még néhány száz további mikroszkopikus és makroszkopikus részletet. Pontosan abban a szellemben, ahogy én írom e sorokat, vagy ahogy Mikael Olsson ugyanazon realitást igen tárgyiasan fényképezi. Mintegy minimalizálva a tárgyak számát, de a végtelenségig növelve a részletező kedvet és a végsőkéig szigorítva az elrendezés elveit. Olsson minimalista és tárgyias. Ám nem e festészetben szintén ismerős metódusok specialistája. Ezek még csak nem is a saját tárgyai. Olsson posztmodern gesztussal tájakat vesz kölcsön. Olykor óvatosan beépített tájakat, amelyekről követhető fotográfiai eszközökkel nem csak világosan azt állítja, hogy nem az ő tájai, hanem azon van, hogy személyességének minden fotográfiai jelével kívül is

maradjon e tájakon. És tárgyakat vesz kölcsön. Olyan tárgyakat, amelyek többnyire fölismerhetetlenek vagy azonosíthatóságuk legszélére sodródtak, s nem is tudhatnánk, hogy kicsodák, ha igen precízen nem dokumentálná, hogy mit fényképezett és kitől vette kölcsön a tárgyat. Ami a fényképészet nyelvén azt jelenti, hogy egyszerre őrizkedik minden személyes emóciótól, antiszentimentális, másfelől túl-adagolja az empátiát. Ha nem mondaná el, hogy kitől vette kölcsön a beépített tájakat és mire szolgálnak az azonosíthatatlan tárgyak és a rejtélyes felületek, akkor is nagyon jól ellennénk velük, mert egy képen nem a tárgyismeret vagy a tárgyi tudás, hanem az empátia tartja karban a figyelmet. A láthatóság szélén folt van. Amikor már nem tudjuk megmondani, hogy minek a foltja ez, akkor az azonosulás útja is zárva van. Ekkor kezd működni a képzelet, mert az asszociációs sorokon tapasztalati háttérrel keres. Mindez azonban közel sem olyan természetes és magától értetődő, mint ahogy gondolnánk.

Hogy két, egymástól valamelyest távol eső szemünkkel három dimenziós térben észleljük a tárgyak tömegét, az egy adottság. Hogy foltlátók vagyunk, s viszonylatokat észlelünk és képezünk, szintén adottság. A festészeti látás ezeknek az adottságnak az elsődleges hasonlata egy kétdimenziós térben. A festészetet követő fotografiai látás, ugyanezen térben, az adottságok másodlagos hasonlata. A fotográfia nem lát háromdimenziós teret, mert csak egyetlen optikával dolgozik, de látási iskolájával a festészet történetére épült rá, s ezért eleve ismeri, maga is elsajátította a háromdimenziós tér egyik hasonlatát, magát a centrálperspektivikus szemléletet. Optikai eszközökkel és önálló téralkotásával mímeli, hogy teret lát.

Jól bevilágított portrék és tárgyfotók esetében egyszerűbb térplasztikai hasonlatot teremteni a fényvel, mesterséges fényvel vagy valódival teret imitálni, tájfényképezésben komplikáltabb feladat, mert ebben az esetben a világítás kötött, a fotografiai eszközök száma pedig erősen korlátozott. Olsson térábrázolása ezt a hiányt, ezt a korlátozottságot használja ki. Azt kell mondanom, hogy a digitális fotográfia tapasztalatával dolgozik az analóg fotográfia eszközeivel. Nem imitál, de az empátia eszközeivel követi mások mimézisét. Olyan fényviszonyok között készülnek a képei, amikor a természetes fény és árnyék kontrasztja minimális. Szórt fényben. Amikor két szemünk elveszíti a megszokott térképzetet. Nem azt látja, amit megtanult, hanem azt látja, amit lát. Vannak órák, vannak időjárási viszonyok, amikor nincsen árnyék. Olsson diffúz fényre vár, ezzel kerüli ki az árnyékosságot és az erős színhatásokat, a fokozataikat minimalizálja, monokrómhoz közelíti a színes képet. Azt mondanám, hogy nem egy fotografiai tárgyat, hanem magát a diffúziót teszi alaptémájává.

Hogy színeket észlelünk, színhőmérsékletet, s így tájékozódni tudunk, azaz nem tévedünk el a tárgyi tömegek foltjai között és szerencsésen nem is ütközünk beléjük, szintén adottság. Hogy látószögünk korlátozott ugyan, de a perifériákon mégis észleljük a legkisebb mozgásokat, az árnyalatok változásait és minden színeváltozást, szintén adottság. Hogy optikai eszközünkkel, a két kissé távol ülő szemünkkel milliméternyi pontossággal fel tudjuk mérni a tárgyak térbeli elhelyezkedésének mélységeit, az viszont nem adottság, hanem adottságra épült tapasztalat, tudás,

illetve egyéni tanulási folyamat egyezményeken nyugvó és személyre szabott eredménye. Anya melle itt van, ne ott keresd. Itt a csörgő, ott repül a kismadár. Ezt mindenkinek meg kell tanulnia.

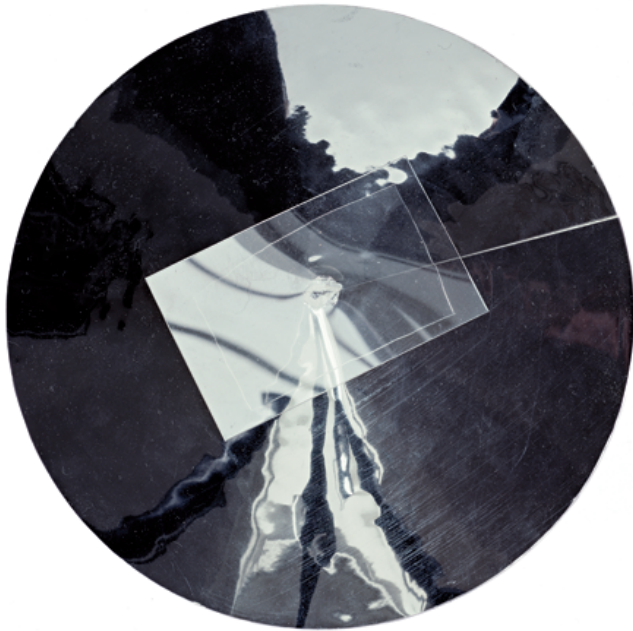
Az adottságok és a tapasztalatok újraszervezése és új neveken való megnevezése válik a látás, az ábrázolás, és ne felejtjük el, a teória új iskolájává a reneszánszban. Látásunkat ez az újabb keletű konvenció egyszerre közös és személyes feltételekhez köti. Erről az egyezményről, erről az új térlátási teóriáról még azok is értesülnek, akik soha életükben nem hallottak reneszánszról, nem is fognak, tárgyilag nem értesültek a quattrocento építészetéről, a cinquecento festőiről, nem ismerik sem a színek átmeneti értékeire, sem a fény és árnyék hatásokra érzékeny festészeti technikákat, s így sem a sfumatoról, sem a chiaroscuroról sem hallottak még soha, s nem is fognak hallani. Furcsa módon mégis értesülnek róla, hogy mindez mit jelent a látásukra nézve, sőt minderről még azok a személyek is értesülnek, akik a kultúrkörön kívül élnek és látásuknak mindig is egészen más volt az iskolája.

Mert a látásnak persze többféle megközelítése, sokféle hasonlata és iskolája létezik egymás mellett és egymástól távoli időkben. Olsson az építészet felől érkezik, az építészeti teóriák materiából megszervezett teréből érkezik a fotográfiába, s így fotográfiai látásában erősebb nyomot hagytak a térérzékelés más, korábbi iskolái. Nem imitativ fotográfiai eszközök után néz, hanem tárgyas eszközök után. Nem mímél, nem képírói hasonlatot keres, nem inszcenál, hanem megmarad a materiánál, azaz szokatlanul empatikus a materiális világgal szemben. Olyan hatást kelt a fotográfiáival, mintha korábbi, reneszánsz előtti művészeteken iskolázták volna a térképzetét. A babilón, az egyiptomi, a görög, a japán ábrázolási iskolák térképzetén. Közelítsük a munkáit innen.

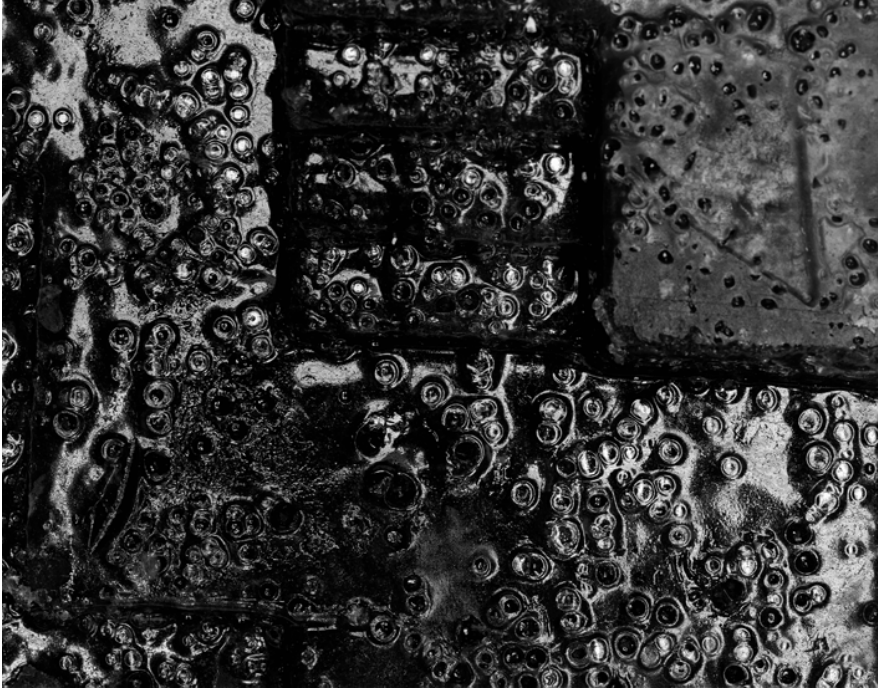
A babilóniai művészet a tér plasztikus hasonlatával érzékeltette a tárgyak elhelyezkedésének különböző térbeni és különböző rituális szintjeit. Plasztikusan választotta el a lenti világot és a fenti világot attól a köztes világtól, ahol lezajlik az ember élete. A fák ágai fölött helyezte el a csillagokat, a sugárzó napot és a hold világító sarlóját, a madarakat az ágak csúcsára ültette, a fa törzsére tekerte a kígyót, a sötét földre a bogarakkal, a magokkal, a csírákkal, a férgekkel és a kétes szándékú démonokkal a természeti tárgyak gyökérzetét, azaz elválasztotta egymástól az élő és az élettelen materiát, a növényit és az állatit. A képtereket elválasztó vagy összekötő jelekkel értéktáblázatot adott az általa ismert és képzelt világról. A kor kozmológiai felfogásának megfelelő rendet teremtett a tudható dolgok között. Viszonylatokat a képzelettel és az értelemmel. Valami hasonlót tett az egyiptomi művészet, amikor a testet erősen felnagyítva felénk fordította, mégsem szembeképet, hanem profilt, olykor állatok profilját ültette a képzelet és a valóság közé ékelődő lények nyakára, mintegy a három dimenzió két különálló térképzetével választotta el a három dimenzióban élő lények két lehetséges nézetét.

E kétféle antik térábrázolási módszer, mely anyagával majd mindig plasztikus térben állt, hisz belemetszették az anyagba vagy kidomborították az anyagból, sőt, színezett mázas kerámiadomborzatot készítettek belőle – a betűjelhez, azaz az absztrakcióhoz vitte közelebb az ábrázolást. A látás és a térérzékelés realitásához









képeket inkább elfele, a konkrétum felől a jel felé, amitől már csak egyetlen lépésre állt a matematikai, a geometriai, az államjogi és a filozófiai jel vagy a mindezeket közvetítő agyagba vésett írásjel. Míg a nem kevésbé koros japán festészet ismerte ugyan a centrálperspektíva pozícióját, előtérre, középtérre és háttérre bontotta a legalább négy dimenziós világ három ismert dimenzióját, csakhogy egyetlen tematikus kép terén belül többször és többféle centrumot hozott létre. Az egyidejű többféleség pedig nem csupán jelként működött, hanem elég korán és elég közel férközött a látás és a gondolkodás többszörösen központosított, egyszerre centrális és periférikus realitásához. Az emberi látás valóban képes arra, hogy időlegesen válasszon magának centrumot, de ettől még a periférikus látás mindkét különálló centruma megmarad. A korai japán tételképzelésben a különböző dimenziók centrumai úgy működnek, mint az egymást takaró és feltáró díszletfalak. Mimetikus tartalmuk minimális. Olsson fotográfiái ebben az értelemben tartalmazzák a korai művészetek másféle jelrendszerét. Árnyéktalan órákban, diffúz fényben vesz kölcsön idegen és alig fölismerhető tárgyakat vagy talál rá az építészetileg már megkonstruált tájakra. Ahol nincsen káprázat, nincsen ellenfény, nincsen élfény, nincsen közeli, nincsen távoli, ahol az ellentétek felszívódnak és utat nyitnak az azonosulásnak.

Az európai művészet a maga centrálperspektívikus látásával nem hagy üresket a dimenziós díszletfalak között. Minden négyzetcentiméternyi helyet kitölt a tárgyakon tükröződő fény és a tárgyak által képzett árnyék élesen követhető gradációival. Azt mondja, hogy a világ egy, azaz elegendőnek találja egyetlen szempontból szemlélni a dolgokat és a jelenségeket. Legfeljebb addig részletezi szempontjait, színeit és valójait, míg anyaga vagy az ábrázolás centrálperspektívikus formája túri és engedi. Egyetlen szempontját úgymond alaposan körbejárja, megterheli a végtelen részletezhetőség képzetével. Az összes korábbi iskola és más további iskolák más utakat választanak, inkább a sokaságban keresik a diffúz helyét, illetve az egyéninek nem tulajdonítanak sem szellemi, sem struktúra építő funkciót, spirituálist sem. Angelus Silesius-szal szólva, sem a japánok, sem a babilóniaiak, sem az etruszkok, sem a kínaiak, sem az egyiptomiak nem mondanák a saját középkorukban, hogy „ha meghalok, akkor velem hal meg az Isten”. Ilyen egocentrikus kijelentés e kultúrákban nem létezik. Némi centrálperspektívikus, azaz individualista lelkiyakorlat után, mikor gyökeret eresztett a részletező kedvük, az olasz, később a németalföldi festők már nem pusztá tárgyakat láttak a természeti térben, hanem a tárgyak egyedi létezésében az átmenetek mineműségét, azaz reflexiók felületeket a térben, a levegő anyagi részecskéinek valójait, a fényt és az árnyékot valamennyi követhető viszonylatában, amint forrásától legtávolabb is szerkezeti rendet teremt, amint az egymást tükrözés a spiritualitás azonos és kölcsönös leheletét hagyja a tárgyakon.

A fotográfia még a festészetnél is kevésbé látja úgy a teret, amilyen a világ tere lehet, hiszen látószöge bármiként legyen is kiszabva, lehet akár békalencse vagy széleslátószögű, perifériás látással nem rendelkezik. Sem a teleobjektív, sem a nagylátószögű optika, sem a békalencse, sem a camera obscura nem ismeri a perifériás látást. Még csak imitálni sem képes, nincsen rá sem imitatív eszköze, sem költői hasonlata. A panoráma képpel például a körbenéző fej mozgását követi, de nem a

periférikus látásával együtt mozgó fejét. Legfeljebb nem állít élesre, s akkor a foltlítás realitását imitálja. Vagy hosszú expozíciós idővel fényképez gyors mozgásokat, s ilyenkor a bemozdulás lesz az imitáció eszköze. Ezek a jelek azonban többet mondanak el a masina technikai adottságairól, mint az emberi látás realitásáról, s még csak meg sem tudják vele közelíteni a perifériás látás és a centrálperspektivikus látás embertörténeti együttesének adományát. Pedig általában úgy szokás tartani, hogy a fotográfia a látási konvenciókhoz és a személyes ítéletekhez képest ad objektív képet. Ami azonban inkább egy technicista elképzelésektől megittasult korszak uralkodó hiedelme, túlzása. A fotográfus masinája sem úgy nem látja a világot, ahogy az emberi szem látja, de úgy sem látja, ahogy a macska szeme látja vagy éppen a kígyó szeme látja. A világ realitása az ismert látásmódok összegénél minden bizonnyal jóval több vagy kevesebb vagy nem tudjuk milyen. Abban ezek a látásmódok ugyan megegyeznek, hogy lencséken át közvetített realitást látnak, a lencsék által képzett kép pedig látóidegek nyalábjaihoz kapcsolódik, de élőlények vagy masinák szerint másként vannak megszerkesztve képeik és ezért egymás realitását nem láthatják egyazon időben, bár bizonyos empátiával bizonyos fokig fel tudják fogni, hogy miként érzel a másik. Azaz nincs egyetlen autentikus képünk. Sokféle autentikus képünk van ugyanarról a nem tudjuk miről. A fotográfiai látás feltételeit nyilvánvalóan egy olyan centrálperspektívára épített optikai eszköz és egy olyan több ezer éves ábrázolási konvenció szervezi, amelyben az előteret, a középteret és a háttérrel a gyújtóponthoz mért távolságok alapján, élességi fokozatok szerint választjuk el egymástól, holott a látás valójában a centrum és a periféria viszonyával, a foltok és a tömegek relációival, és ezen belül a mozgások észlelésével foglalkozik; mindez két szemünk pozíciójának különbségén és a decentráció adottságán van megalapozva. A fotográfia viszont csak koncentrálni tud. Egy élő ember számára iszonytató képzet. A görögök erre vonatkozó rémképletét a pillátlan, örökkön-örökké néző Gorgó viselte, akinek a nézésben nem volt pihenése. Valóságos történeti és filozófiai katasztrófa hát abban a hiszemben élni, hogy egy bármilyen objektívvel felszerelt fényképezési eszköz bármit is jobban lát bárki szeménél. Csak azért, mert a modernitás a szubjektivitásnál jobbnak minősíti az eszköziséget. Az ebből eredő tragikus félreértések átszövik a látás egész újkori történetét.

Akár azt is mondhatom, hogy a fotográfia élességi fokozatokkal tagolt és egyetlen enyészpont felé tartó tere az emberi látás egyik, de csak az egyik hasonlata, s e hasonlatnak bizony több köze van a festészet vagy az optika történetéhez, mint az emberi látás mindenkori realitásához. Holott már a festészet reneszánsz fordulatának, azaz a centrálperspektivikus ábrázolásnak is több köze volt a fizika, a geometria, a kozmológia és az optika tudományának reneszánsz kori állásához, mint az emberi észleléshez. A centrális perspektíva nem más, mint egy újabb viszonyítási pont a korábbi térábrázolási módszerekhez. Viszonylat a korábbi látási hasonlatokhoz.

A koraközépkori keresztény templomfestészet olyan síkokban maradt a tömegeivel, amelyeknek nem volt önálló terük, bár voltak színeik, különbözők az egymáshoz mérhető nagyságaik. Ezek azonban ikonikus jelek voltak. Nem a

foltlátás rendszerében jelölték ki az egyes tárgyak helyét, hanem egy kultusz egyedi világegyetemében és a körvonalban. Aminek a reális helyhez nem volt sok köze. A reneszánsz az ikonikus látás absztrakt rendszerét mozdította ki a helyéről, ám térábrázolása ezzel nem a foltlátás, nem a centrum és a periféria relációihoz férközött közelebb, hanem az ikonikus absztrakcióra egy újabb absztrakciót épített rá, a valóöröket, és ezzel még távolabb került az egyetlen centrummal nem rendelkező realistól.

A fotografiai térlátás e megduplázott absztrakció és szublimáció egyik további eredménye. Ezért nem is mondhatjuk, hogy a fotografiai térlátásnak több köze lenne a térhez, mint amennyi a festészetnek volt, hanem azt kell mondanunk, hogy kevesebb köze van hozzá, hiszen nem közelebb került a térlátás realitásához, hanem távolabb került tőle. Látószöge mindig egy, mégpedig egy olyan látószög, amivel sem ember, sem állat nem rendelkezik. Vilém Flusser, a fotográfia jószereivel egyetlen filozófusa, az eszközzel létrehozott képet technikai képnek nevezi. Ezen az alapon választja el a fotográfiát a korábbi tradíciók jegyében álló ábrázolatoktól, azaz valamennyi eddig ismert képtől. A művészeti tradíció jeleiből képzett képekről azt mondja Flusser, hogy elsődleges absztrakciók, amennyiben egy konkrét világtól elvonatkoztatva adják meg egyediségük vagy konkrétságuk szubsztátumát. A technikai képek ezzel szemben még csak nem is másodlagos, hanem harmadlagos képet adnak a világról, mondja Flusser. A technikai kép szerinte nem egy elsődleges absztrakció további elvonatkoztatása, mint ahogy én gondolom, hanem olyan teoretikus diskurzusok szövegére épített absztrakciónak tekinti, amely az elsődleges absztrakció alapján jött létre. Ezért tartja a fotográfiát harmadlagos absztrakciónak, míg én egy absztrakciós duplaszaltó eredményének, egy lehetséges absztrakciós spirál második állomásának, és csak a digitális fotográfiát vagy a fotográfia hatása alá kerülő festőművészetet a harmadik absztrakciós fokozatnak.

A fotográfiáról szóló korábbi elképzelések, elsősorban Roland Barthes és Susan Sontag teóriái, a fotográfiát a valóság, a konkrétum, a reális világ, a pillanatnyi állapot közelében helyezték el, minden esetre közelebb az érzékelhető realitáshoz, mint ahová a festészet vagy a plasztika a maga eszközeivel kétezer év alatt egyáltalán eljuthatott. Mindenféle fotografiai szakismeret és szakmai gyakorlat híján, talán soha életükben nem érzékelték az irritációt, ami a látási adottságok és a látási konvenciók különbségéből származik, s majd minden valamire való festőt és fotográfust egy életen át nem enged el többé.

Mikael Olsson képeit a látási adottságok és látási konvenciók, az észlelés realitása és a vízió realitása, a konkrét és az absztrakt közti feszültség nyugtázza le. Mással talán nem is foglalkozik. Építészetre hagyja a mimézisét, építményeiknek és építményeik természeti környezetének adja empátiáját, és ezzel mintegy kiemeli a fotográfiát mimetikus kötelezettségei közül. Ebben a különös vonásában teljesen elüt azon jeles fotográfusoktól, akik felfedezték az építészet fotografiai értékeit vagy éppen építészeket szolgáltak a fotografiai dokumentációval. Talán igen kockázatos a kijelentés, de Olsson kölcsönveszi ugyan az építményt vagy az építészeti tárgyat, de ő maga teremt önálló teret a fotográfiával.

Marosi Ernő

## „ELMÉS FUNKCIONALITÁS” ÉS „A DOLGOK PÁSZENTOSSÁGÁNAK ELVE”

EGY MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ MEGJEGYZÉSEI

Nádas Péter könyvecskéje megjelenését tekintve úti élménybeszámoló, az egykori német sorozat címében megnevezett *Berühmte Kunststätten* első vonalába (ma talán az UNESCO világöröksége lenne a hivatkozási alap) nem tartozó városban szerzett benyomások meditatív feldolgozása. Ennek felel meg az emlékezések elrendezése egy áprilistól márciusig tartó év tizenkét hónapjára, az eredetileg folytatásokban való megjelenés. *Az élet sója* cím nemcsak a meg nem nevezett, de könnyűszerrel azonosítható Schwäbisch Hall sótermelésen alapuló történetére utal, de emlékezetbe idézi a Máté-evangéliumból a *Hegyibeszédet* is: „Ti vagytok a föld sója.” (Mt.5,13). A turista élményeiből kiinduló elmélkedések a hagyomány hosszú tartamáról szóló esszévé egyesülnek; talán a Noirmoutier és Kuncz Aladár kapcsán említett „ember-tani tanulmányok” illenek rájuk. Ezért illetik a művészettörténetet is.

Mivel nem jártam Schwäbisch Hallban, s a városra vonatkozó ismeretekkel a német művészettörténeti kézikönyv-irodalom sem halmoz túl, a Google-hoz folyamodtam (és hozzáteszem: ezt nem is átalom bevallani). Amit a városról és Szent Mihálynak szentelt plébániatemplomáról ott látni lehet, hasonlóan az épület homlokzatára és az elé épített lépcsőzettel együtt igen hatásos látványára, románkori előcsarnokára, a 15. században elnyert későgótikus tér eleganciájára, a berendezés gazdagságára vonatkozik, vissza is igazolva az írónak az általa leglényegesebbnek tartott látnivalókra vonatkozó választását. Mivel a Google-ban nemcsak fényképek találhatók – professzionális felvételek és turisták felvételei egyaránt, – hanem szakszerű hosszmet-szet és alaprajz is, még nyilvánvalóbb, hogy a templom bővítései, megnagyobbítását szolgáló átépítése során mennyire igyekeztek kifejezni a változásokban is megnyilvánuló folyamatosságot. Alighanem egyszerűbb lett volna bontani, és újat építeni. Nagyon keveset tudunk azokról a katedrálisokról, amelyeket – miután évszázadokon át foltozták, bővítették elődeiket – egy pillanatban egységes terv szerint egészen újjá építettek. Ez történt Saint-Denis-ben, Chartres-ban, Reimsben és még ki tudja, hány helyen még. Gyakran olyan tűzvészek után, amelyek – ahogyan Canterburyről olvasuk – Isten igazságos ítélete vagy a sátán incselkedése következtében pusztítottak, s már azért is felettébb gyanúsak, mert a tűzvész idején már készen kellett lenniük a tüstént elkezdett épület terveinek. Nem tudjuk megmondani, mi motiválta a teljes, nagyvonalú újrakezdeményeket, s csak sejthetjük, hogy inkább egyfajta historizmus, a hagyomány tárgyi emlékeihez való ragaszkodás magyarázza az ereklyeként az újra befoglalt régi maradványok megőrzését – ahogyan ez Schwäbisch Hallban is történt.

A művészettörténetben szokásos ábrák elemzésén, formák megkülönböztetésén és – az összehasonlító tapasztalatok birtokában lehetséges – datálásán alapuló absztrakt diagramok. Az alaprajz a szokásos módon feltünteti az épület előzményeinek alapfalait a fennálló épület kontúraiban, jelzi pl. azt, hogy ezeket a bevált alapozásokat mely pontokon használták fel az új pillérek hordozására. A hosszmetset ugyancsak pontosan dokumentálja azokat a változtatásokat, amelyeket a belsőben a szentély és a templomhajó egységes fényének érdekében végrehajtottak, s amelyeket a külső tömegcsoportosításán pontosan le lehet olvasni. Nem kell hozzá nagy tudomány, hogy megállapítsuk: a későgótikus templombelsőnek az alacsonyabb és a magasabb térrész közös, gazdag hálóboltozata által is hangsúlyozott egysége volt a cél, nem baj, ha a külsőn – akár egy színpadi kulissza hátoldalán – látszik az ehhez alkalmazott technika. Az építészettörténészek és régészek absztrakt épületábrázolásai adalékokat szolgáltatnak ahhoz, amit a réginek az újban való felhasználása kapcsán Nádas a szöveg egy pontján „elmés funkcionalitás”-ként jellemez. Az írót mindebben első-sorban a „megőrizve megszüntetés” kontinuitása érdekli, szemben az analitikus szemlélettel, amely az összhatás minden részletének eredetét, azok egyenkénti rokonságát kutatja, többek között azt, hogyan illeszkedik az új, csarnokrendszerű, körüljárós és kápolnák koszorújával körülvelt típushoz, amelyet Svábföldön még a 14. században a nevezetes Parler-építészcsalád főművén, a Schwäbisch Gmünd-i Szent Kereszt-templomon alakítottak ki. Ahogyan az épületnek magának, gazdag berendezésének minden egyes darabját is lehetséges *attribuálni* a művészettörténészek köreiben ismert mestereknek, vagy legalább nagyvárosi műhelyeknek, amelyek a 15. század végén és a 16. század elején szinte manufakturális termeléssel árasztották el környezetüket. A művészeti kézműipar manufaktúráinak e professzionistái nagyrészt még megérhették azt a kort, amelyben épp iparáguk virágzása váltotta ki a bálványozás vádját, s munka nélkül maradtak, vagy alkalmazkodásra kényszerültek.

Az író szempontja az, amit a különféle speciális elemzésekbe bonyolódó szakemberek is végső célul tűznek ki ugyan, de ameddig nem jutnak, vagy a részletekre vonatkozó ismeretek szintézisében nem merészkednek: a változások együtt láttatása. A településtörténet és az életmód, a városi térhasználat funkcióváltozásai, a polgárság autonómia-törekvéseinek, nem utolsó sorban kegyúri ambícióinak története egy olyan – hogy talán riasztóan hangzó nevén nevezzem – mentalitástörténeti keretet alkot, ami a nem-művészettörténész, nem a *szételemzésben* érdekelt szemlélő, látogató számára a legtermészetesebbnek tűnik. Feltűnő – és ismerős annak számára, aki használja a különösen német nyelvterületen gyakori útikalauzokat és műemléki vezető füzeteket, amelyek gyakran közlik a templomok harangjainak ismertetését, illetve orgonáik regisztereit – az, milyen hosszú teret ad a Schwäbisch Hall-i harangok ismertetésének. Bennük mintegy felfedezi azt a médiumot, amely alapján változatlan és hiteles – lásd megjegyzését az 1299-ben öntött harang „jellegzetesen kora középkori hangzásá[ról]”, – s amelyben a különböző hangzsvilágok ma egybefonódnak.

Van ennek is művészettörténeti vonatkozása. A 19. századi művészettörténet-írásban a gótikus építészetnek kétféle metaforikus jellemzése vált annyira közhelyé,

hogy eredetüket tulajdonképpen nem is lehet megjelölni. Az egyik, amelyet különösen Franz Kugler alkalmazott, a „megkövült skolasztika”, a másik a „megfagyott zene”, amelyből a 20. század elejének műegyvetemi élclapja is kölcsönözte „Megfagyott Muzsikus” címét. A kétfajta metafora nyilvánvalóan összefügg egymással. A zenei hasonlat mindenekelőtt a méretekben és az arányokban keresett harmóniák alapján érintkezik a skolasztikában nyújtott magyarázati elvvel. Már csak tisztán kronológiai okokból is jogos a művészettörténészek tiltakozása ama népszerű, a historikus zeneértelmezéssel ellenkező gyakorlat ellen, hogy ahol egy gótikus tér képe megjelenik, aláfestéséül valamely 18. századi Bach-fűgát vagy kantátát alkalmaznak. – Megjegyzendő: ezt a gyakorlatot is részben érthetővé teszik az itt szóban forgó fejtegetések – akár a szaktudomány prudériája ellenében is.

A másik, a skolasztikára mint a középkori építészet általános értelmezési alapjára vonatkozó felfogás kritikája a 19. századi művészettörténet-írás egyik legrégebbi problémája volt, és Max Dvořáktól Erwin Panofskyig a legjelentősebb 20. századi tudósokat is foglalkoztatta. A közös alapelvet Dvořák mindenekelőtt Aquinói Szent Tamás teológiájában kereste, míg Panofsky egyedül a középkori mesterek *modus operandijában* ismert rá a skolasztikus logika párhuzamára. A középkori művészet romantikus-vallási értelmezésmódján 1830 táján Victor Hugo nagy hatását, a párizsi Notre-Dame-ot – ugyanakkor pedig a skolasztikus teológust is – a városi milieu-ben értelmező regénye ütötte az első rést, s ezt azután Viollet-le-Duc vezette be a középkori építésztörténetbe. Viollet-le-Duc számára kétfajta szellemiség – számunkra könnyebben értelmezhetően: mentalitás – vált a középkori építészet két nagy korszakának magyarázati elvévé: a romanikában érvényesülő *esprit monastique*, illetve a gótikát meghatározó racionalizmusban megnyilvánuló *esprit laïque*. Ezek egyben szociális kategóriák is. Teljes, a középkori művészettörténetben – le egészen a populáris tananyag szintjéig – máig érvényesülő fogalomrendszerünk erre a distinkcióra vezethető vissza, Wilhelm Pinder sajnos III. birodalmi használatánál eredetileg többre érdemes *Kaiserzeit* és *Bürgerzeit* fogalomparájától Le Goff vagy Umberto Eco korszak-fogalmaig.

A probléma másik elágazása, amelyet itt szintén csak jelezni érdemes és lehet, a kultúra ideáltipikus fogalmak alkalmazása által való értelmezése, amelynek metodikáját leginkább Max Weber alapozta meg. Weberhez hasonlóan visszhangzik ebben a gondolkörben Ferdinand Tönnies fogalomparájának, a közösség (*Gemeinschaft*) és társadalom (*Gesellschaft*) kategóriáinak – ugyancsak nacionálszocialisztikus torzításától megtisztítva, eredeti jelentésében értelmezendő – hatása. A kapitalizmust a protestantizmus szelleméből értelmező Max Weber ez okból is megemlítené ebben a kontextusban. Sajnálom, de itt mindennek – egy persze részletes és sokféleképpen árnyalt, alapos tárgyalást igénylő problematikának – csak jelzéseire lehet szorítkozni. Engem erre a pontra jutva, kifejezetten feszélyez a szerző jelenléte: a „gondolta a fene” reflexió jogosságát elismerve kérem, fogadja türelemmel meglehetősen csapongó asszociációimat. Céloom ugyanis annak igazolása, hogy gondolatmenete egy, a mi művészettörténet-írásunkban nagyon hiányzó, de esedékes diskurzus alapkérdéseit érinti.

Mint már szó volt róla, Nadas Péter könyve nem turistáknak szánt vezető, hanem azoknak a szerencsésen megválasztott építészettörténeti momentumoknak a válogatása, amelyeket mindenekelőtt a bennük megjelenő mentalitás és a folyamatosan felhalmozódó értékek megbecsülése, megőrzése szempontjából vizsgált. Közülük az első a románkori templom „aránytalanul kicsiny, mély és sötét bejárat[i]” csarnokának elemzése. Itt az ember „eltátja a száját, mert tekintetét lenyűgözi a késő gótika minden építészeti pompája és rafinériája, majdhogyan egy oszlopba nem ütközik.” Az oszlopon „azon nyomban látszik [...], hogy ősrég kő, idősebb, mint a templom alapja”. Felidézi a hagyományt, hogy ez valaha a szégyenoszlop volt, s „A pogány igazságosság oszlopát a kora román kori építők mintegy bekebelezték, belefoglalták az épület előcsarnokába.” Ezen (t.i. 2014-ben) „hét százhuszonnégy éve áll” a templom és a város védőszentje, Szent Mihály arkangyal szobra. A nyolcszögű oszlop fölött egy pillérdarab támasztja az előcsarnok régies, vaskos szalagbordával alakított keresztboltozatát ott, ahol a bordák zárókőben egyesülnek.

Nem kétséges, hogy a régies, nehézkes hatású kapuzat és előcsarnok-boltozat egy időben épülhetett a boltozati zárókövet alátámasztó pillérrel, amelyet az 1290-re datált, modernebb, korai gótikus angyalalak díszít. Joggal csodálja Nadas e megoldás „építészeti [...] elmés funkcionalitását”, de ez az elmesség az egész elrendezés ikonológiájára is érvényes. A templom védőszentje itt a belépőt fogadja. Mikhaél az, aki „olyan, mint az Isten”, és pillérre állítása a pogány idOLOKNAK a középkori ábrázolásokon közhelyszerűvé vált elhelyezését idézi. Onnan bukna le, amikor a Szent Család Jézust Egyiptomba menekíti, és a pogányság ellen küzdő szentek imáira is. Arkangyaloknak kedvelt tartózkodási helyei a középkorban a tornyok, amelyek éppúgy, mint a magas hegycsúcsok: Mont-Saint-Michel, Le Puy, Sagra San Michele, Monte Gargano legközelebb vannak az éghez. Itt ünnepelethették a sátán legyőzőjét, aki majd a lelkek mérlegelését felügyeli a végítéletkor. Ebben is emlékeztet az igazságtétel egykori funkciójára. A hasonló, de még gazdagabb freiburgi toronyelőcsarnokban az itt folyó, a piaci perlekedések megítélésében szerepet játszó mértékek etalonjait is bevették a falakba a bírásokodás színhelyén. A zárókövet alátámasztó oszlop a maga idején, a 13. században igen modern építészeti megoldás. Amikor Villard de Honnecourt vázlatkönyvébe egy csillagboltozatos káptalanterem igen korai tervrajza került, csak az alá írt szövegből tudjuk meg, hogy középre nem zárókövet, hanem oszlopot szántak. Még jóval később, Peter Parler prágai fél csillagboltozatként elgondolt előcsarnok-boltozatát is középtámasz hordozza a kettős bejárat közepén.

Ez a kapuelőcsarnok egyben a hagyományok és az emlékek megőrzésének első példája: emlékeztető a város múltjára egy „minden lehetséges építészeti eleganciával megáldott, klasszikus léptékű, háromhajós, késő gótikus katedrális” előtt. Ennek tagozatai „oly magasra törnek, oly csodás mennyezeti rozettákban egyesülnek, hogy az embernek nemcsak eláll a lélegzete, hanem az a benyomása hogy ezt a templomot egyetlen hosszú lélegzettel építették. Holott évszázadok munkájával, toldásokkal, bővítésekkel, az értelmes és rituális kiegészítések tömegével.”

A plébániatemplom e korszakának gazdag művészeti díszéből, amelytől a látogatónak „leesik az álla”, az író az 1456-ban felállított *Szentsírnak* szentel figyelmet. Ez a szoborcsoport annak az új realizmusnak vonásait viseli, amelyet az akkor már negyed százada Ulmban letelepedett, nagy műhelyt vezető Hans Multscher honosított meg sváb földön. Megvannak benne a korábbi, ún. lágy stílus hagyományai, ötvözve a németalföldi Multscher által hozott új realizmusnak vonásaival. Ha szabad itt hazabeszélni: ez a stílus – vélhetően az 1420-as években – megjelent Budán is, a Zsigmond udvarában készült szobrok egy csoportján. Az író leírásában nagy szerepet kap a színezés és a részletek: Krisztust „Most vették le a keresztről, a mellkasába ütött sebből még ömlik a tüdő véres vizenyője. Arcán még friss a halál...”. A művésznek a ruházatban az aktualitáshoz való alkalmazkodásának eredményei „bődületes anakronizmusok, amiket ma már a középkori művészet bájos specialitásaként tartunk számon, valójában azonban a jelenvalóság apoteóziisa és a történeti tudat teljes hiánya.” A leírás pontos jellemzője a szemléletesség új vágyát kielégítő ábrázolásmódnak és a misztikus azonosulás igényének.

A templom leírásának harmadik eleme az a megfigyelés, hogy „...a felbecsülhetetlen értékű áldozati ábrázolatok és spirituális térdekorációk nem csupán a sójáról híres városka reformációját megelőző időkből származnak, hanem a jóval későbbiekből. Azaz nemcsak nem estek a reformációt követő barbár képrombolás áldozatául, nem törték össze, nem égették el őket a máglyán és nem dobták ki őket a szemétre, hanem ilyen díszes ábrázolatokat még később is állítottak a sójáról híres protestáns városka templomában. Ami nem a szerencsének, nem a szerencse forgandó voltának vagy a véletlennek, hanem egyetlen ember máig ható tevékenységének köszönhető. Őt Johannes Brenznek hívták...”. A Luther közvetlen tanítványai közé tartozó, Schwäbisch Hall prédikátorává választott teológus működésének alapelve Nádas szerint „a dolgok pászentosságának elve”, amely az egyetértésben, „az egyéni készségek és a közös igények” összeegyeztethetőségében rejlik. „Így történhetett az is, hogy nem engedtek az erőszaknak, és a városkában a képrombolás is elmaradt. [...] Nem volt felhevült tömeg, mely rárontott volna az óhitet ápoló templomokra, hogy az új hit nevében kiszórja, összetörje, tűzre vesse ősi kegytárgyait. Brenz úgy vélte, hogy erre nincsen szükség a saját templomaikban sem, hiszen az ő új hitükben az óhit minden kegytárgyával együtt bőségesen benne van.” Így válik Schwäbisch Hall temploma a városi öntudat folyamatosságának és a toleranciának példájává – nyilvánvalóan számunkra is érvényes történeti példázattá.

Luther ugyanis elvetette a késő középkori művészet luxusát és a képek kultuszát, de nem a Szentírásra alapuló ábrázolásokat és az ott előforduló személyek, szentek ábrázolásait, sőt, ezek példájának átélését és követését éppen a késő középkori előzményekre támaszkodva, pártolta is. Ami a középkor felől nézve tanításában törésnek látszik, egyben az individuális művészetértelmezés kezdete is. Ugyanis nem a képet általában, hanem a közösségi, egyházi művészetkultuszt kárhoztatta, az esztétikai élvezetet vagy a műgyűjtést az egyén magánügyének nyilvánította. Luther és közvetlen környezete, például Melanchton a reálprezencia sajátos értelmezése jegyében az úrvacsora kiszolgáltatásánál is helyeselte a középkori egyház liturgikus

szereinek és öltözeteinek használatát, megengedte az illő, az írást valóságként ábrázoló képek használatát – szemben a radikális irányzatokkal és mindenekelőtt a kérlelhetetlen kálvinistákkal. A *Római levél* különböző fordításai szerint a szellemi szabadság elve (Róm 14,5) ez: „Minden ember az ő értelme felől bizonyos légyen”, vagy „Kövesse mindegyik a meggyőződését.” A mérsékelt lutheri felfogásnak ez a kálvini predestináció-tannal szemben a lelkiismereti szabadságot hangsúlyozó elve nem viták és harcok nélkül jutott érvényre azokban a közösségekben, amelyek ellenálltak a radikalizálódásnak. Igen ritkák a vonatkozó képi dokumentumok. Ezek eleve, úgyszólván *per definitionem* lutheránus irányzatúak: a zwingliánusoknak és a kálvinistáknak más vitakultúrájuk volt, és más eszközeik is. Egy görllitzi epítáfiumkép őrizte meg legszívesebben az úrvacsoraosztás középkori díszeket alkalmazó és őrző liturgiáját. Egy lipcsei kálvinista-ellenes gúnykép ábrázolja legpontosabban a sákramentum kiszolgáltatása körüli harcokat Kálvin és Luther képmásával és a frigyládához a mennyei magasságokba felhágó kálvinista prédikátorral, aki alatt azonban eltörik a lajtorja foka.

A képek és a liturgia dolgában érvényesülő mérsékelt lutheránus álláspont jelentőségét az utóbbi időben fontos teológiai és egyháztörténeti kutatások hangsúlyozzák. Csatlakozniuk kell hozzájuk a művészettörténetnek, amely a középkori művészeti hagyatékek jelentős részét nekik – és nem a tridenti ellenreformáció szellemében működő katolikusoknak – köszönheti. Ezekbe az újabb kutatásokba illeszkedik az erdélyi fejlemények vizsgálata. Brassóban a Schwäbisch Hall-i Johannes Brenz kortársa, Johannes Honterus vezette be 1542-ben és érvényesítette 1547-ben kinyomtatott szertartásrendjében is a mérsékelt lutheri reformáció elveit, amelyek a teológiai értelemben közömbös dolgoknak (*Mitteldinge, adiaphora*) a lutheri, kálvinista vagy antitrinitárius felekezeti identitás szempontjából harci kérdéssé vált problémájában a türelem álláspontját hirdették. Erdélyben az ezekben a kérdésekben elfoglalt álláspont nemcsak a vallási, hanem az etnikai-nemzeti (magyar, székely, szász, utóbb román) identitás hordozója is lett. Amikor Brassó főtemploma, a Fekete templom 1689-ben tűzvészben elpusztult, régi alakjában és gotizáló stílusban építették fel, a lutheránus istentiszteletben pedig a gondosan megőrzött és gondozott késő középkori felszerelést a 19. század közepe tájáig használták. A közelmúltban a Fekete templom egyedülálló gazdagságú textilgyűjteményéről megjelent tudományos katalógus ünnepélyes bemutatása adott alkalmat annak a meggyőződésnek a kifejezésére, hogy e művészeti örökségnek megőrzése egyedül a tolerancia jegyében, a vallások, nemzetek és más embercsoportok örökség-közössége új keletű elvének alapján lehetséges. A mérsékelt lutheri irányzat toleranciája ez elv történelmi előzményének bizonyult.

Ez az elv – nevezzük most már mi is „a dolgok pászentossága elvének”, tesz minket is képessé arra, hogy magunkénak valljuk a tőlünk idegen műveket, felfedezve Brassóból nézve Schwäbisch Hallt vagy éppen onnan kiindulva Brassót és más hazai emlékeket.

Markója Csilla

## NOSZTALGIAROMOK ORNAMENTIKÁJA

VANCSÓ ZOLTÁN LEGÚJABB ALBUMA – A FACEBOOK-ÉVEK<sup>1</sup>

„Bevallom, eddig olyan szerencsés életem volt, hogy nem igazán találok rá magamban a félelemre” – posztolta egyik képe alá Vancsó Zoltán fotográfus a Facebookon, 2015. december 1-én. Elég mehökkentő kijelentés, amit nem győztem elhessegetni, miközben csontkovácsom kezelőágyán fekvő a „mitől félsz?” kérdésre próbáltam válaszolni – sikertelenül. Pedig az már rég jó a „győzés” szempontjából, ha az embernek saját csontkovácsa van, aki – az orvosai nagy részével ellentétben – valóban segíteni akar, az enyém ráadásul rögtön a lényegre tapintott ezzel a kérdéssel, annyira, hogy alig álltam meg, hogy fel ne ugorjak rögvest, mert a saját problémámnál máris jobban érdekelt, honnan ered vajon az ő, az embergyógyászatban merőben szokatlan érzékenysége – de a gerincem, ami miatt most is csak fekvő tudok írni, legalább annyira odaszögeztet a kezelőfelülethez, mint a meglepetés ereje. És ezt az odaszögezést egészen konkrétan értettem meg, amikor megláttam a gerinc sárgánytaréjt idéző képét a funkcionális röntgenen: megannyi szög áll ki az ember csővázából, amik közül idegek lépnek ki és kerülnek idővel nyomasztó helyzetekbe – az idegrendszerem állapota pedig nem csak a ránehezülő nyomástól, hanem e nyomás felismert idegi eredetétől és az ennek nyomában támadó félelemérettől is függ – értsünk bármit is idegen. *Az idegen ideg.* Inkább ezt a címet kellett volna adnom ennek a játékos bevezetőnek, mint ezt a teljességgel érthetetlen és elidegenítő kifejezést, hogy a „nosztalgiaromok ornamentikája”, mert hát mit is jelentsen az, hogy nosztalgiaromok és pláne ornamentikája. Darida Veronikától kölcsönöztem el a nosztalgiaromok szót, jelentése is csak általa érthető igazán,<sup>2</sup> de enélkül is van benne valami erős vizuális megjelenítőerő, amely Vancsó Zoltán képeit is jobban láttatni enged, ezeket a figurativitásuk dacára is absztrakttá válni tudó remekműveket, amelyeken mintha a valódi, igaz történet iránti nosztalgiánk romjaiba botlanánk minduntalan, az emberek, a világ, egyáltalán, a szerelem iránt érzett szerelmünk emlékének maradványaiba. És mégis, a romok azt sugallják, mintha ennek a legtágabb értelemben felfogott honvágynak lehetne még bennünk otthona. Ebben az értelemben mélyen humánus művek ezek, pedig paradox módon éppen személytelenségükkel hatnak, de ez a személytelenség korántsem azonos az embertelenséggel, például az

<sup>1</sup> A szerző az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének főmunkatársa. Készült az NKA Vizuális Művészetek Kollégiuma Alkotói Ösztöndíja segítségével.

<sup>2</sup> Darida Veronika: *Nosztalgiaromok*. Ld. jelen számunkban.

orvoslás mai gyakorlatának embertelenségével, sőt, ebben az antihumanista világban, ahol végsősoron a szeretethiány okozta retteneteinkbe rokkannunk bele, a kompromittálódott egó féken- vagy távortartása minden eddiginél inkább a művészet és a gyógyítás feltételévé válhat és ezt éppen a csontkovácsom kezelőágyán értettem meg újra, finom, de határozott ujjai között, melyek oly személytelenül, mégis olyan erős figyelemmel és odaadással faggatták saját lehetséges jövőjüktől elrémült tagjaimat. És ez a húsbavágó kérdés, a „mitől félsz?“, már túl is lépett egy másikon, a múltba taszító, analitikusabb „miért félsz“ kérdésén, hogy a már valamelyest megoldást, vagy legalábbis enyhületet hozó pragmatikusabb „minek félsz?“ kérdés felé vezessen el. Nem tudom, mindez áfutott-e hajdan komolyabb távokat is futó csontkovácsom fején, amikor egy testi tünetemre reflexszerűen rákérdezett, mint később kiderült, sok esetben nem emlékszik sem a kérdésekre, sem a válaszokra, annyira belefeledkezik a párbeszéd fizikumába, hiszen ahogy ezt mindenki ismeri is a szerelmi praxisából, épp az ilyen párbeszédhez van a legkevesebb szükség a személyiségre. Gyógyítás és művészet – e szavak már rég nem szoktak szalonképes kontaktusba kerülni egymással, legfeljebb olyan ezoterikus honlapokon, amiken egy kritikus gondolkodású ember azonnal hontalanná válik, miközben a megkopásaihoz és a becsontosodott bajjaihoz kimozgatási (és/vagy kibeszélési) lehetőséget keres.

Vancsó Zoltán nem csak a személyiségről, de a (legtágabb értelemben vett) ezotériáról is, úgy sejtem, a csontkovácsomhoz, Attilához hasonlóan gondolkodik, akinek a számára, azt hiszem, ez is egy alternatíva az alternatívák világában, de akinek a fizikumhoz való viszonyát dogmáktól mentes, mélyen átélt spiritualitás jellemzi. Vancsó spiritualitása sem válik soha elvonttá, vagy ideologikussá, ettől megóvja konkrét és szenvedélyes kapcsolata a fényképezhető objektumokkal, ezekkel a nagyonis érzéki testekkel, amelyeket viszont olyan mintázatba képes rendezni, mely minta messze túlmutat önmagán. Ezt a metafizikus mintázatot nevezhetjük Vancsónál – Miltényi Tibor, értő kritikus nyomában is – ornamentikának, aki így fogalmazott elemzésében: „Zoltán képein az értelemről megfosztott világ ornamentikája olyan vonzó dekoráció, melynek súlyos intellektuális jelentése van: a precíz szerkezet mögötti krónikus valóságborulás metafizikai megrázkódtatása. Az értelmetlen látszatra fájdalmasan hasonlít az értelmeshez (...). Jól azonosítható stílárís frázisainak ismétlődéses variációi oly mértékben zárt univerzumot alkotnak, amelyet a tisztán korstílus és nyelv uralta térben létrejövő alkotásoktól megszoktunk. Pedig a személytelennek tűnő erős nyelvi jelenlét, a *privát érzélem hiánya* (vagyis a szenttelen, hűvös előadásmód és az absztrakt-szkepszis), meg kvázi-történetei is (a valóság kudarcának esztétikai újrakonstruálásai), amelyek mind a forma immanens megnyilvánulásainak tűnnek, kizárólag a Szubjektum saját produkciói...”<sup>3</sup> E néhány mondat előszámlálja a Vancsó-univerzum legfőbb jellegzetességeit, köztük is elsődlegesen azt a feszültséget, mely az alkotó egója és egómegvonással tüntető képei között fennáll, s mely feszültség megléte oly vonzóvá, egyszersmind forróvá teszi e különben hűvösen megkonstruált képeket. Talán épp a saját személyiség erős meg-

<sup>3</sup> Miltényi Tibor: *A Semmi költészete*. Bp., 2007. 66., 70-71.



1. Vancsó Zoltán: Pécs, Hungary, 2015 | from the upcoming series *Haikus* | A *Haikus* című készülő sorozatból. © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

léte, narcizmusa az, melyet a gyógyító vagy az alkotó kompenzálni kénytelen, azonban e szükséglet felismeréséig vagy a praxisig kevesen jutnak el. Csontkovácsom arra a viszontkérdésekre, miszerint ő hogyan áll a félelemmel, zsigerből azt reagálta, hogy úgy hiszi, egyre kevesebb a része benne, amit én viszont úgy fordítottam le magamnak, hogy az, hogy nekem viszont egyre több, az az én felelősségem is, az én (bűn)részességem, olyan felelősség, amivel jobb lesz szembenéznem, amit nem háríthatok. Az, hogy Vancsó nem ismeri a félelmet, nyilván költői túlzás, költői, mondjuk, hiszen hagyományosan azt várjuk a költőtől, hogy az „igazat mondja, ne a valódit”, és bizony Vancsó költő, költő abban az értelemben, hogy nem a valódival foglalkozik, hanem azzal, amit ő igaznak gondol, mindenekelőtt a kompozíció igazságával. Épp ezért nem is hűvös kiszámítottságról van itt szó, hanem sokkal inkább egy költői látásmódról, azaz Vancsó vizuális hasonlatokban, metaforákban, absztrahálható szerkezetekben érzékeli a világot és megpillantván a lehetőséget, azonnal reagál, vérbeli fotográfusként, bármennyire közhelyesnek is tűnjön ez a kifejezés. És e műveletek olyan koncentrációt igényelnek, a „vadászösztön” – ahogy Vancsó nevezi – célrartottsága, és a vizuális hagyomány beléivódott, öntudatlan használata mellett a komponálókészségnek, a figyelemnek olyasfajta működtetését, mely a félelmet mintegy felfüggeszti – és nem is egyszerűen abban az értelemben, ahogy a haditudósítók beszámolnak róla, hiszen Vancsó jóval békésebb tájakon kalandozik. Inkább az alkotás ontológiai értelmében: létrehozok egy (s) *mást*, tehát magamon kívül vagyok. Márpedig a félelmek bennünk lakoznak, így őket is hátrahagyjuk, ha átadjuk magunkat valaki/valami másnak.



2. Vancsó Zoltán: Budapest, Hungary, 2001 | from the series  
*Still Movies – Townfolks* | *Az Állófilmek – Városlakók* sorozatból.  
 © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016

Mert igen, a Zoltán elsősorban vérbeli fotográfus. És mint ilyen, mélyen benne áll a hagyományban, még akkor is, ha elődei közül hangsúlyosan csak néhány nevet emel ki: „Ha neveket kell mondanom, akkor Bresson és Koudelka mellett André Kerteszt és Lucien Hervét tudom még idevenni. A 80-as évek végén és a 90-es években sokkal nehezebben lehetett hozzáférni a nemzetközi életművekhez. Alig ismertem valakit, ami egyébként nem baj, mert az a pár kép, amit tőlük láttam, az pont elegendő volt ahhoz, hogy a katalizátor szerepét betöltsék. Hozzám a magnumos fotográfusok képi világa, gondolkodása áll a legközelebb (Paolo Pellegrin, Carl de Keyser, Alex Webb, stb.), de bevallom, nem túlzottan figyelem már a mai fotográfiát. Ha valami szellemi táplálékra vágyom (gyakran megesik), akkor a zene, a klasszikus festészet, a színház vagy az irodalom, a filozófia világába indulok, a fotográfia érdekel legkevésbé. Évek óta nem láttam olyan fotókiállítást Budapesten, ami igazán lázba hozott volna. Nincs rosszabb, mint azzal szembesülni, hogy valaki *akar* valamit, de végül nem mond semmit, csak az akarást látni. Kiábrándító. Manapság a legintenzívebb feltöltődést a zazen meditáció jelenti számomra, ahol csak az üres padlót bámulom hosszú ideig. Elérkezett bennem a tényleges csend iránti vágy.”<sup>4</sup>

Ha végiglapozzuk Koudelka *Exiles* albumát, melyre Vancsó konkrétan is hivatkozik a vele készült beszélgetésben (mely elé ezt a pár szót szánjuk), látjuk is a

<sup>4</sup> Vancsó Zoltán: *Zoltán. Pictures. Facebook. The Debut Years 2010-2015. Az első évek.* Budapest, 2016. 14.



3. Vancsó Zoltán: Lisbon, Portugal, 2012 | from the series *Between Nothingness and Eternity* | *A Nemlét és örökkévalóság között* című sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

hagyományelemeket, melyek a számára is fontossá váltak. Egy olyan taktilis, anyag-szerű fotózásról van szó, mely erős kontrasztokkal, clair-obscurel dolgozik, merész, sokszor disszonáns képkihágatokkal, sok mindent örökölt ez a látásmód a fotografiai modernizmustól, elsősorban a konstruktív szerkesztés metódusait, de míg Koudelka közel megy alanyaihoz, addig Vancsónak inkább tárgyai vannak, mondhatni az alanyai is tárgyai, és tőlük is távolodóban van. Így is feltűnnek közös elemek, absztrahálódó, ismeretlen lényekké váló emberalakok vagy kutyák, bizonyos fogékonyság a kép elemeinek a valóságtól való elemelésére, de míg Koudelkánál mindez az „emberi, nagyönis emberi” szociálisan érzékeny, empátiával teljes dimenziójában marad, addig Vancsónál a vizuális hasonlatok iránti szenvedély valóban felülír mindent, empátiát, humánusmot, félelmet – ez azonban paradox módon mégiscsak a néző empátiáját hívja elő: egy gyerek, aki egy pocsolýában fekszik, egy felhő vizuális hasonlatává válik: a vizuális tükrözõdések megteremtik ég és föld egy olyan metaforikus megfelelését, ahol a földi elemekben való dagonyázás a legmennyeibb foglalatossággá szellemül – de mindezért vizuális elemek, az erősen központosított szerkesztés, a fekete és fehér ellenpontjai, és a vizuális metafora azonnal azonosítható összetevõi felelnek, nem más – az empátiát nekünk kell mûködésbe hoznunk, és pedig nem a kép tárgyával, hanem az alkotói mûveletekkel való együttérzés útján.

Az alkotói mûveletek között szerepelnek rejtett ikonográfiai utalások is, így pl. a *Fatima, Portugal, 2003* adatsorral azonosítható képen nem csupán a kép-a-képben

megoldás hív elő művészettörténeti asszociációkat, de a szoba falán csupán a tükörben, merész rövidülésben látható fekvő férfi Mantegna híres *Halott Krisztus*ára is emlékeztet, és a férfi egyértelműen pihenő tartása dacára az előtérben látható csipke-terítős virágváza memento mori jelképpé válik. (XXIV. tábla) André Kertész ikonikus fotóját, a Szigetbeccsén őrzött *Szabadban táncoló férfit* hívja elő az az árnyjátékra emlékeztető kompozíció, ahol a Krisztus-korpusz kontúrja egy ugró mozdulattal kerül vizuális összefüggésbe. (1. kép) A kép alá írt mottó, „Nem is annyira a bűn, mint inkább az önfelmentés vágya választ el Istentől”, aláhúzza, de nem értelmezi a mozdulatok analógiájára épülő profán vizuális hasonlatot. A képek témája igen gyakran egy egyszerűségében sokatmondó formai megfelelés, így például Brassai csigavonalait is idéző, de jóval brutálisabb vizuális hasonlat képződik meg a budapesti hajléktalan hátának íve és a pihenésre használt betonperem íve, illetve a bordák rajzolata és a háttérben látható építmény „bordái” között, a kép jelentését nem tudni, hogy fixálja vagy éppen elbizonytalanítja a graffiti szövege. (2. kép) Ugyanígy konstruktív formai megfelelés, a lisszaboni hídszerkezet acélhuzalainak szögében, azokkal párhuzamosan bedőlő fiú sziluettje eredményez a *Lisszabon, Portugália, 2012* című kép esetében lenyűgöző kompozíciót, ez esetben a jelentésséget a szilárdnak hitt konstrukció (a híd és az ember teste) kibillentése, a balanszírozás, mint létállapot definiálása hozza létre – a kép egyben a Hervé-féle épületfotók klasszikusan nyugodt, stabilitást és erőt sugárzó kompozíciós sémájának kibillentése is. (3. kép) A vizuális metafora egy egyszerű, de nagyszerű esete a 2015-ben Balatonedericsen készült kép: a magányosan fekvő széttárt lába és a vízbe vezető lépcső széttárt korlátjai éppen úgy rímelnék egymásra, ahogy az égen látható felhőpamacs a fű világos foltjára (XXII. tábla), a szöveg ez esetben Weörestől származik és igen jól illik a kép finom ironiájához: „A magány nagy társaság, az elhagyatottsághoz legalább kettő kell” – a képen két láb, két korlát látható, s a magányos fürdőző kettesben van a lépcsővel, amelynek kitért „combjai” a vízbe (női matéria) vezetnek. Még összetettebb metafora a 2003-ban az Adrián készített kép tárgya: a fehér hajótest a távolban látható fekete sziget fordítottja formailag, de miközben a hajótestnek támaszkodó férfi mintegy a kép tengelyeként épp középvonalában osztja a szigetet, az égen látható fehér felhő éppen addig tart, mint a fehér csónak, annak analógiája, miközben testén viseli a fekete sziget formáját kicsinyítve is, egy kopás vagy festéshiba formájában: így a kép formai megfelelések, vízszintes és hosszanti tengelyek, fekete és fehér sávok és vizuális hasonlatok ritmikus mintázatává válik, olyan képszönyeggé, melynek ornamensei valóban nosztalgia-romok (4. kép): a Miltényi megnevezte „valóságborulás” nem hiányként jelenik meg, hanem hajdan evidens alkotói műveletek és világdarabok tűnnek fel vágyott, de eltűnt otthonként, a valóság darabokban, s e darabokat az alkotó úgy rázza össze a számunkra új képekké, akárha kaleidoszkóppal – a honvagy képei ezek, vágy egy nem létező fix valóság iránt.

Innét e képek erős metafizikai töltete is – az *Álomvölgy* sorozat képein a természet válik a nosztalgia tárgyaként efféle metafizikus ornamentikává, sok esetben a hangsúly ténylegesen is a fény rojtjaira, a fákból szőtt szőnyegre, a textúrára kerül (XXV. tábla).



4. Vancsó Zoltán: *Adria, Croatia, 2003* | from the series *Still Movies – Mediterraneans* | *Az Állófilmek – Mediterráneum* sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

Nádas Péter író, aki maga is fotográfus, így írt egy másik fotográfus, Mikael Olsson fényképei kapcsán: „Ha nem mondaná el, hogy kitől vette kölcsön a beépített tájakat és mire szolgálnak az azonosíthatatlan tárgyak és a rejtélyes felületek, akkor is nagyon jól ellennénk velük, mert egy képen nem a tárgyismeret vagy a tárgyi tudás, hanem az empátia tartja karban a figyelmet. A láthatóság szélén folt van. Amikor már nem tudjuk megmondani, hogy minek a foltja ez, akkor az azonosulás útja is zárva van. Ekkor kezd működni a képzelet, mert az asszociációs sorokon tapasztalati háttérrel keres.”<sup>5</sup> Vancsó nagyonis tisztában van a láthatóság szélén lévő foltok, vagy a vakfoltok jelentőségével. Akár elmosódottan, mint az *Álomvölgy* sorozat esetében, (5. kép) akár kristálytisztán ábrázolja tárgyait, a hangsúly soha nem azon van, amit látunk, hanem azon, hogy a látott dolgok milyen konstellációban vannak, illetve, hogy mi az, amit nem látunk. A látvány rétegzettségét olykor konkrétan is egymásra helyezett síkokkal demonstrálja. (6. kép) Képei metafizikai hangsúlyait sok esetben ezek a vakfoltok, avagy hiányok adják, ahogy a képeket kísérő szövegek esetében is elsősorban a kép és a szöveg közötti elcsúszás, a rés érdekli: „Az idézetek képekhez párosítása hasonló alkotói élményt jelent számomra, mint a képek elkészítése/megtalálása. Ugyanúgy egy fontos jelenség/gondolat szöveges felismeréséről, egy *rátalálásról* van szó, mint amikor képként

<sup>5</sup> Nádas Péter: *Kölcsönzött tájak, kölcsönvett tárgyak. A kép tere és a tér képzete Mikael Olsson fotográfiáin*. Ld. jelen számunkban.



5. Vancsó Zoltán: Budapest, Hungary, 2010 | from the series *Landslides – Exploring the Void* | *Az Álomvölgy – Az üresség felfedezése* című sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016

fedezek fel valamit a világból. Arra is törekszem, hogy ez a kép-szöveg párosítás hasonlóan nagy szellemi kaland legyen a befogadó számára, mint amilyen nekem volt. Kép és szöveg passzoljon is – de ne egyértelműen. Legyen egy kis rés a kettő között.”<sup>6</sup> Vancsó honlapján, a Facebook-oldalán, és az albumaiban mind megtalálhatók a képek mellett ezek a kis idézetek, azonban ki is kapcsolhatók és a fotográfiai önállóan is működnek: az idézet nem hozzájuk tartozik, hanem, ha a befogadó akarja, hozzájuk tesz. Vancsó a Facebookot olyan üzenőfalaként fedezte fel, ahova néhány naponta feltűzhet egy képet és egy szöveget, aznapi elmélkednivalóként, követői pedig lelkesen kommentálják is ezeket a képes feljegyzéseket, interaktívvá téve a befogadás élményét. Új albumában az *Enigmában* közölt képekhez posztolt idézeteket is megtalálhatjuk, a könyv a Facebook-posztok kronológiáját követi, így az alkotó minden korszakából, nagyobb sorozatából találkozhatunk fotográfiaikkal, ahogy sok képek a közösségi háló volt az első megjelenési helye is.

A vakfoltok, vagy az efféle értelmezői rések, azaz a nem látható dolgok iránti szenvedélyes figyelem az egyik összetevője annak, amit a Vancsó-képek egyik legfőbb jellegzetességének, művészetének metafizikai irányultságának tarthatunk. E metafizikai irányultság másik eszköze a centrálperspektíva váltogatása a multicentralitással. „Míg a nem kevésbé koros japán festészet ismerte ugyan a centrálperspektíva pozícióját,

---

<sup>6</sup> Vancsó 2016. i. m. 9–10.



6. Vancsó Zoltán: Unknown Place, Bulgaria, 2011 | from the upcoming series *Haikus* | A *Haikus* című készülő sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

előtérre, középtérre és háttérre bontotta a legalább négy dimenziós világ három ismert dimenzióját, csak hogy egyetlen tematikus kép terén belül többször és többféle centrumot hozott létre. Az egyidejű többféleség pedig nem csupán jelként működött, hanem elég korán és elég közel férközött a látás és a gondolkodás többszörösen központosított, egyszerre centrális és periférikus realitásához. Az emberi látás valóban képes arra, hogy időlegesen válasszon magának centrumot, de ettől még a periférikus látás mindkét különálló centruma megmarad. A korai japán térelképzelésben a különböző dimenziók centrumai úgy működnek, mint az egymást takaró és feltáró díszletfalak. (...) Az európai művészet a maga centrálperspektivikus látásával nem hagy űroket a dimenziós díszletfalak között. Minden négyzetcentiméternyi helyet kitölt a tárgyakon tükröződő fény és a tárgyak által képzett árnyék élesen követhető gradációival. Azt mondja, hogy a világ egy, azaz elegendőnek találja egyetlen szempontból szemlélni a dolgokat és a jelenségeket.”<sup>7</sup> Vancsó képein viszont a világ olykor nyugtalanítóan megosztott. Nádásnak igaza van abban, hogy „a fotográfia még a festészetnél is kevésbé látja úgy a teret, amilyen a világ tere lehet, hiszen látószöge bármiként legyen is kiszabva, lehet akár békalencse vagy széleslátószögű, *perifériás látással nem rendelkezik*.”<sup>8</sup> (kiemelés tőlem – M. Cs.) E revelatív észrevétel fényénél tűnik fel, hogy Vancsó vagy nagyon dominánsan

<sup>7</sup> Nádás Péter: *Kölcsönzött tájak, kölcsönvett tárgyak*, i. m. ld. jelen számunkban. 129.

<sup>8</sup> Uo.

középre szerkeszt és mintegy az európai látási konvenció, a doboztér esszenciáját nyújtja, vagy épp ellenkezőleg, mintha csak a perifériás látás elemeit próbálná be-csempészni a képbe, a figurákat gyakran kisodorja a szélre, amit technikai értelemben sem könnyű kivitelezni. Miközben a maga perfekcionista, és elsősorban az analóg fotográfián edzett tudásával szinte bármire képes, amit a fényképezőgép lehetővé tesz, a hagyomány és a technika ismeretének birtokában mégis folyton a hagyományos fotográfiai látásmód, azaz a perifériás látás nélküli képpalkotás tradíciójával megy szembe. Nádas igen kritikusan mutat rá az emberi látás, és az objektívnek nevezett fotográfiai látás közötti különbségre, azaz a fotográfus kompromisszumaira: „Legfeljebb nem állít élesre, s akkor a foltlítás realitását imitálja. Vagy hosszú expozíciós idővel fényképez gyors mozgásokat, s ilyenkor a bemozdulás lesz az imitáció eszköze. Ezek a jelek azonban többet mondanak el a masina technikai adottságairól, mint az emberi látás realitásáról, s még csak meg sem tudják vele közelíteni a perifériás látás és a centrálperspektivikus látás embertörténeti együttesének adományát. Pedig általában úgy szokás tartani, hogy a fotográfia a látási konvenciókhoz és a személyes ítéletekhez képest ad objektív képet. Ami azonban inkább egy technicista elképzelésektől megittasult korszak uralkodó hiedelme, túlzása. (...) Abban ezek a látásmódok ugyan megegyeznek, hogy lencséken át közvetített realitást látnak, a lencsék által képzett kép pedig látóidegek nyalábjaihoz kapcsolódik, de élőlények vagy masinák szerint másként vannak megszerkesztve képeik és ezért egymás realitását nem láthatják egyazon időben, bár bizonyos empátiával bizonyos fokig fel tudják fogni, hogy miként érzékel a másik. Azaz nincs egyetlen autentikus képünk. Sokféle autentikus képünk van ugyanarról a nem tudjuk miről. (...) A fotográfiai látás feltételeit nyilvánvalóan egy olyan centrálperspektívára épített optikai eszköz és egy olyan több ezer éves ábrázolási konvenció szervezi, amelyben az előteret, a középteret és a háttérrel a gyújtóponthoz mért távolságok alapján, élességi fokozatok szerint választjuk el egymástól, holott a látás valójában a centrum és a periféria viszonyával, a foltok és a tömegek relációival, és ezen belül a mozgások észlelésével foglalkozik; mindez két szemünk pozíciójának különbözősésén és a decentráció adottságán van megalapozva. A fotográfia viszont csak koncentrálni tud. Egy élő ember számára iszonytató képzet. A görögök erre vonatkozó rémképletét a pillátlan, örökkön-örökké néző Gorgó viselte, akinek a nézésben nem volt pihenése.”<sup>9</sup>

A fotográfiai látás iszonyú koncentrációját Vancsó hol a végsőkig feszíti, amikor egy-egy erős hasonlatot mutat be, lecsupaszítva, mintegy felkínálva a műveletet az elemző tekintetnek, hol éppen ellenkezőleg, megpróbálja ezt a koncentrációt minden lehető módon eloldani a tárgytól, olyannyira, hogy magát a tárgyat is felszámolja. E műveletről a katartikus *Álomvölgy*-sorozat kapcsán egyszer így írtam: „Vancsó Zoltán legújabb, erdőben készített színes fényképeinél szintén egy hibát, egy balesetet aknáz ki, amikor bemozdítja a képet. Ez az *Álomvölgy* sorozat. A régebbiek, például az *Állófilmek* analóg felvételei, inkább

<sup>9</sup> Nádas i. m. 130.

virtuozításukkal tüntettek.<sup>10</sup> Jóllehet már ezeknél is szembeszökő volt a szándékos elkomponálás, a kép szélére sodródott figurák, a képmezőbe belógó kezek, tárgyak, lények. Túl nagy dolgok az előtérben, meglepően osztott terek. A szándék-talanság szándéka a kompozícióban. Ősképük Brueghel híres festménye, az *Ikarosz bukása* lehetne a gondosan kidolgozott földművessel és méretében is heroikus munkájával, míg a háttérben Ikarosz parányi figurája szinte észrevétlen zuhan a tengerbe. Azzal a különbséggel, hogy Vancsónál a mellékesnek sincs a többinél nagyobb jelentősége. Művei egészen meghökkentő módon mellérendelő szerkezetűek. Ezek a fekete-fehér fotográfiák gyakran több olyan képet egyesítenek, melyek önmagukban is szokatlanul erős együttállásokat jelenítenek meg. Iskolázott szem tulajdonosa meg is tudja mondani, ezekben mi a bravúros, mit irigyelne meg bármelyik élő és holt nagymester, s akkor Vancsó még rátesz. Ha a két figura együttesével a kép már tökéletes, belekomponál egy harmadikat, az majd az egészet kibillenti, kimozdítja. Van műve, melyben mintha több kép is benne lenne, miközben nemhogy nem halmozza, inkább redukálja az elemeket. Ettől a sűrű ritkasságtól igen nagy a potencialitása a műveinek: tág teret nyit elképzeléseinknek. Autonóm riport helyett tréfásan metafizikus riportot mondanék, hiszen a térfelfogása, melyet Parti Nagy Lajos az *Állófilmek* album előszavában akvárium-szerűnek nevezett, valójában nagyon hasonlít a metafizikus festők, Chirico, Carrà és mások térélményeihez. Van e terekben valami szürreális, valami olyannak csinálnak helyet, amit a realitás elfed, ami azon túl van, amit egyezményesen értünk ezalatt. Visszás helyzet, hiszen már ketten nem látjuk a világot ugyanolyannak, s a harmadikkal a helyzet fonáságai is csak sokasodnak. Mindig valami átlátunk a kamerájával, valami ürességre látunk rá, ám ez az üresség érzelmekkel telített. Mintha mindig ébren álmodna, s még a rémálmai is szebbek lennének, mint mások legszebb ébrenlétei. Emberei nem bábok, nem is csak bábátkodó, akváriumlakó lények, habár kétségtelenül van bennük valami a létezés meditatív aspektusából. Inkább figurák vagy alakzatok a szó retorikai értelmében. A fotográfus nem az arcukra kíváncsi. Kis gyűjtőlencsék ők a képeken, amelyek nagy ismeretlen energiákat foglalnak össze. Locusok, beláthatatlan történések helyei. Ezeken a helyeken fordulatok várhatók, a kép ezekre a fordulatokra várakozik. Ott van, tapintható a sötétség, vakít a világosság, minden képe sivatagként terül ki, vagy felfalja az erdő mélye, de a képek a várakozástól különös zamattal telnek meg, valami olyan gazdagságról tudósítanak, ami egy karnyújtásnyira van, aminek a léte éppen bontakozóban. Vancsó fotográfiái nem tudnak olyan sötétek lenni, hogy ne lennének alapvetően világosak. Pedig mintha feketére alapozott vászakra készültek volna: mégis ragyognak.”<sup>11</sup>

Vancsó a félelemmel kapcsolatos kérdésemre így válaszolt: „Látatlanban azt tudom mondani, hogy épp a képeimben megfogalmazott esetleges félelmek vezetnek rá arra, hogy ezeket nem kell újra átélnem, azaz nincs félnivalóm. Ez persze nem

<sup>10</sup> Vancsó Zoltán: *Still Movies - Állófilmek - Cinemage - Standfilme*, Budapest, 2007.

<sup>11</sup> Markója Csilla: *A mérleg nyelve*. Bp., 2016. 86-88.

volt mindig így, de a fotográfia szüntelen gyakorlása eloszlatja a félelmeimet.”<sup>12</sup> Ugyanez a lényege az ornamentikának is, az ismétlődő motívum tulajdonképpen egy mantra, szüntelen gyakorlása valaminek, egy elvonatkoztatás, ami átmenetileg távol tartja túlságosan is konkrét problémáink képviselőjét, a személyiség oly stabilnak és véglegesnek tűnő (valójában a pánik pillanatában azonnal összeomló) konstrukcióját. A mai világban a legbüszkébbek a személyiségünkre vagyunk, nem csoda, hogy a történelmi és egyéni vészhelyzetek épp ebben frusztrálnak a leginkább: az ornamentika sokkal ősbibb világában a személyiségnek nem sok szerep jut. Vancsó képein vannak ismétlődő alakzatok, pl. a földön fekvő gyermek (XVII. és XXIII. tábla) motívuma, de a dolgok billenésre hajlamos finom egyensúlyi konstrukcióit sok képen felfedezhetjük, így például a XVII. táblán is, ahol a képet átszelő, önmagában is instabilitást mutató deszka-tengely, rajta a törékeny üvegpozárral, a földön fekvő gyermek ellentett átlójával és a háttérben látható pár mikrojelenetével egy olyan világot tár elénk, amiben látszatra minden stabil bár, de épp a főszereplő gyermekekre látva ez a stabilitás megkérdőjeleződik: a gyerek a látványnak ráadásul háttal van, ezzel is nyomatékot nyer elesettsége. A kompozíció zsenialitása abban áll, hogy minden hivalkodás nélkül, spontán leplezi le a szilárdnak hitt konstrukciók (vö. személyiség, vagy bármely más narratíva) borulékonyosságát, s hogy ehhez Vancsó ösztönösen gyermeki nézőpontot talál, jelzi az ő öntudatlan tudatosságát, a félénkség és a határozottság keverékét, az erős személyiség egyidejű jelenlétét és mégis eltávolítását az aktusból, ezt a különös gráciát, amit csontkovácsom gyógyító működésében is felfedezni vélek.

A grácia forrását semleges tekintetnek kellene neveznünk, ha lenne olyan, hogy semleges tekintet. A semlegesség követelménye, ami az orvosokat védeni hivatott a mérhetetlen szenvedésben való osztozástól, gyakran fordul részvétlenségbe. Úgy részt venni, hogy közben ne merülj el, hogy megőrizd, a másik vagy a műved érdekében a distanciát: ez az a bűvészműtatvány, amit véghezvinni talán a legnehezebb. A tekintet mindig preformált, előre meghatározott, tehát sem filozófiai értelemben, sem érzelmileg nem lehet semleges, viszont fent kell tartani a nyílást, a Vancsó megnevezte rést az idegennek, az ismeretlennek, ahol beléphet az, amit mi magunk sem értünk, ami alkotóként is meglep. Különös módon a ráolvasás, a mantra, az ornamentika, amiről azt hinnénk, hogy teljességgel kitölti, beszövi hagyománnyal a rendelkezésre álló teret, azaz maga az ismétlés az, ami váratlanul az újnak, a meglepőnek nyitja a rést, készíti a helyet.

A gerincbetegségek nagy része ideggyulladásokkal, gyógyszeresen nehezen vagy egyáltalán nem csillapítható neuralgiákkal, idegfájdalmakkal jár. A fájdalom fokozatai végtelennek tűnnek, ahogy azt magam is megtapasztalhattam egy budapesti kórház neurológiai osztályán fekve, ahol - minden kedvességük dacára - még a kézenfekvő diagnózisig sem jutottak el, nem is beszélve a gyulladás meglétét

---

<sup>12</sup> Vancsó 2016. i. m. 20.

igazoló nyirokcsomó felfedezéséről, amiből pedig aztán később egy másik budapesti kórházban biopsziás mintát is vettek, egy szögbelövő pisztoly méretű és jellegű eszköz segítségével. Több hónapnyi szenvedéssel később – az életem egyik színteréül is szolgáló – Lukács gyógyfürdő egy kiváló reumatológus professzora, emblemikus orvosegyénisége, Bálint Géza és egy keleti küzdősportokkal is foglalkozó csupaszív gerincsebész, Erbszt András egymástól függetlenül – és a szabályt erősítő kivételként valódi humánummal kísérve egy darabig állapotomat – occipitális neuralgiát és kiszületi gyulladást diagnosztizáltak nálam. A diagnózis ugyan nem vitt a gyógyuláshoz sokkal közelebb, de a lelki kínokat valamelyest enyhítette. Hosszan tűnődtem rajta, az említett kórházban miért nem jutottak el ideig és végül arra jutottam, hogy talán a viselkedésem is akadályozta őket ebben. Amikor a koponyámat kívülről beborító idegek hálózata egyszerre begyulladt, a fájdalom olyan mértékűvé vált, hogy órákig csak zokogtam vagy magatehetetlenül hevertem, viszont ahogy egy kicsit mérséklődött a fájdalom, azonnal rohantam ki a kórház kertjébe a napra, és hosszan róttam a téglapületek körül a monoton köröket. A krónikus fájdalommal élőket senki nem tanítja arra, maguktól kell rájöjjenek, hogy a fájdalmat a jaktálás, a körözés, ugyanazoknak a mozdulatoknak, mozdulatsoroknak a rituális ismétlése, a meditáció és az aktív figyelemelterelés egyes formái enyhíteni képesek. A fájdalom annál erősebb, minél inkább ellenállunk, a befogadás, az elfogadás megtanulásában pedig jelentős szerep jutott nálam Vancsó fotográfiáinak. Írnom kellett volna ezekről a képekről épp azokban a hónapokban, de erre nem voltam képes. Nézni viszont addig néztem őket, míg megláttam bennük az ornamenszt, a meditáció lehetséges tárgyát. A gerincem testi-lelki értelemben egyaránt gyötrelmes kialakulása egy másik tevékenység miatt is égetően fontossá vált a számomra. Szabadidőmben asztaliteniszeseztem. Ez a sport rituális, ismétlődő mozdulatok különös koreográfiája, aminek ornamentális jellegére az edzőm – szintén Attila, Szosznyák Attila – lenyűgöző játékát figyelve döbbsentem rá. Az edzések iskolázással kezdődnek, az alapvető – tenyeres, fonák – ütések, nyeseések és pörgetések hosszas ismétlésével, amit a gerinc, a fej kígyózó, már-már révült mozgással követ. A koncentráció és az önkívület sajátos, felszabadító tánca ez, ami mintegy előkészíti a terepet a dinamika hirtelen megváltozásának, a váratlannak, a robbanékonynak, a meglepetésnek, amit ebben a sportágban poénoknak neveznek. A meccseken mindez esszenciális formában jelentkezik, a poénokra kihegyezve. Vancsó fényképész működése, játéka az ebben az értelemben vett ismétlések és poénok művészete, egy olyan látomás-szövet, melynek mintázatában a jól ismertre minden esetben valami merőben ismeretlen következik.

## „A KÉPEK ÚGYIS MEGTALÁLNAK”

MARKÓJA CSILLA KÉRDEZI VANCSÓ ZOLTÁNT – RÉSZLETEK<sup>1</sup>

*Látok magam előtt egy óvodában készült fényképet, amin riadtan valami óriási játékot szorongatok. A szemeim kitágulva a rémülettől. A gyerekkori emlékeim nagy része fotográfiákhoz kötődik. Te hogyan vagy ezzel? Milyen első élményeid vannak a közösséggel kapcsolatban?*

Az egyik első, óvodáskori élményem, melyre emlékszem, hogy sorban állunk az óvoda épülete mellett, indulunk játszani az udvarba, körülöttem mindenki beszél mindenkivel, de én nem merem kinyitni a számat. És mégis: életemben először nyilvánosan megszólaltam! Akkor fogtam fel, hogy jó, beszélni is lehet a többiekkel. Vagyis hogy *merék* beszélni. Addig csak megfigyelőként voltam jelen a teljes biztonságot nyújtó, kertes, családi házunkon kívüli világban. Később szinte ugyanez zajlott le az általános iskolában és a gimnáziumban is: az utolsó évekre értem el, hogy a közösség egyik központi figurájává váltam, a megelőző években inkább csak óvatosan figyeltem mindenkit.

Talán az sem véletlen, hogy életemben először 41 éves koromban álltam ki nagyobb közönség elé – az EuroCenter Moziban tartott, személyes bevezetőmmel kísért slideshow estemen, habár előtte már közel félszáz kiállításom nyílt, ahol mindig el tudtam bújni a képeim „mögé”. Az áttörés 2013-ban történt, azóta is ezt a közönségkapcsolatot építem és részesítem előnyben. Már kezdem otthon érezni magam ebben a műfajban, miközben azt is pontosan tudom, hogy még hosszú évekig (talán életem végéig) gyakorlásra szoruló területre tévedtem a „színpadi” jelenlétemmel.

*Van-e valami „első élményed”, amit ahhoz tudnál kötni, hogy fotográfus lesz belőled? Ezt mikor döntötted el, ha tudatos döntés volt egyáltalán? Hogyan kezdődött a kapcsolatod a képekkel?*

A képek világába Varga Ferenc, általános iskolai rajztanárom kalauzolt el, idén lesz ennek 30 éve. A mai napig nem győzök ezért elég hálás lenni neki. (...) A másik fontos momentum, amikor 1987 nyarán előkerestem apám évek óta hanyagolt EXA fényképezőgépét és fekete-fehér laborfelszerelését. Megkérdeztem tőle, hogyan kell

---

<sup>1</sup> Az interjú teljes egészében Vancsó Zoltán új albumában olvasható: *Zoltán. Pictures: Facebook. The Debut Years, 2010–2015. Az első évek. Egy fotográfus naplója a közösségi hálón.* 5–23. Készült az NKA Vizuális Művészetek Kollégiuma alkotói ösztöndíja segítségével.

befűzni helyesen a filmet a gépbe, hogyan kell hívót és fixírt kikeverni, melyik egy fotópapír emulziós oldala? Nagyjából ennyi tudás kellett ahhoz, hogy attól a naptól kezdve a fotográfiával komolyan foglalkozó ember váljon belőlem. A többit menet közben, saját tapasztalatból tanultam meg, gyakorlatilag mindent, amit a mai napig a saját képeimhez – az alkalmazott fotográfiát nem beleértve – használok. 1991-ig egyforma intenzitással élt bennem a mozgó- és az állókép iránti elköteleződés. A gimnáziumi – örületes ellenszélben végigszenvedett – évek alatt a „teher alatt nő a pálma” jelenséget és a Szaturnusz retrográd mozgása következtében jelentkező pokoli, belső fájdalmakat éltem meg. Azt, hogy később – a szakmai visszhangtalanság dacára – egyszer sem adtam fel magát az alkotást, vélhetően ennek a négy évnek köszönhetem, ekkor erősödtem meg.

*Milyen középiskolába jártál, volt-e az ott tanultaknak bármiféle meghatározó befolyása a pályádra? Milyen volt a képzőművészetekkel a kapcsolatod úgy általában, rajzoltál-e, vagy tanultatok-e például művészettörténetet?*

A Budapesti Piarista Gimnáziumba jártam, ahol a negyedik évben ugyan előkerült egy videókamera, ám újat ott nem tudtam meg róla... Ez az iskola a 80-as évek végén maga volt a progresszivitás a kommunista rendszer állami oktatásához képest: Marx helyett Jézussal a főszerepben, kiválóan felszerelt fizika és kémia szertárral, ám a kreatív alkotói érzékenységeket a diktatórikus rendszer totálisan figyelmen kívül hagyta. Egyetlen dolgot vártam a gimnáziumi évek alatt: a péntek délutánokat, hogy hétvégenként végre kicsit feltöltődhessek (fotózás, zenehallgatás, negyedikben zongorázás)... és még egy dolgot: a 4. osztály befejezését. Mai napig élénken él bennem, mikor 1991. június egyik forró napján, túl az utolsó érettségi megmérettetésén, kifeküdtem napozni a házunk mögötti körtefa mellé, és közben Beethoven *Hegedűversenyét* hallgattam walkmanról egy citromsárga műanyag nyugágyon. Ekkor hajszálpontosan tudtam: az életem *most* kezdődik csak igazán. És ebben nem is tévedtem.

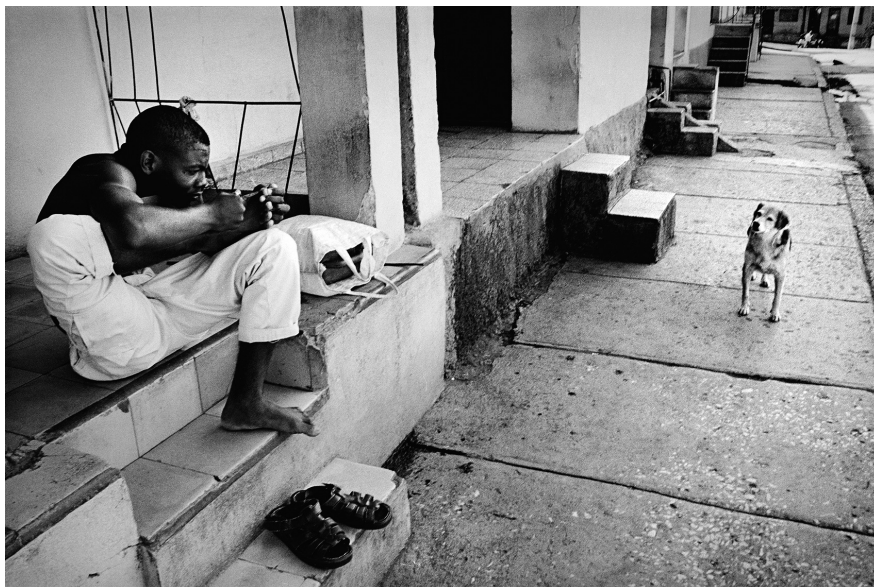
A gimnáziumban olyan művészettörténész tanárt fogtam ki, aki korábban kémiát tanított, és egyszer felrobbantotta a szertárt... legalábbis ez a legenda járta róla. Az órái abból álltak, hogy felolvasta/lediktálta (szó szerint!) az anyagot, nekünk meg le kellett írunk. Már aki nem lógott el... Inkább volt tollbamondás óra, mint művészettörténet.

A korábban említett, akkoriban éppen pályakezdő Varga Ferenc viszont progresszív és végtelenül szórakoztató rajzórákat tartott nekünk az általánosban. Emlékszem, én voltam a „giccsefelelős”, mindig látványosan kiakadtam, ha valami giccs került elő. (A 25–30 évvel későbbi *Álomvölgy* anyagomat többek között ezért is tudom magabiztosan a giccshatáron túlra pozícionálni, miközben bizonyos szempontból közel is viszem ahhoz, mindig ügyelve arra, hogy sose érje el.)

Számomra a legmeghatározóbb művészeti élmény: a zenehallgatás. 5-6 éves koromból őrzöm az első katarzisok emlékét. Hét évvel idősebb bátyámnak köszönhetően 12 évesen már *Depeche Mode*-ot, *Tangerine Dreamet* (1984-et írunk!), 14 évesen *Genesis*t, *Pink Floyd*ot, 16 évesen *Oregont* és *Steps Ahead*et, 18 évesen



XVII. Vancsó Zoltán: Budapest, Hungary, 2012 | from the series *Between Nothingness and Eternity* | *A Nemlét és örökkévalóság között* című sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XVIII. Vancsó Zoltán: Unknown Place, Cuba, 2003 | from the series *Still Movies – Ocean of Sighs: Cuba* | *Az Állófilmek – Sóhajtenger: Kuba* című sorozatból, Budapest © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XIX. Vancsó Zoltán: Black River Gorges, Mauritius, 2008 | from the series  
*Unintended Light* | *A Szándéktalan fény* című sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XX. Vancsó Zoltán: Tatras, Slovakia, 2014 | from the upcoming series *Haikus* |  
A *Haikus* című készülő sorozatból. © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXI. Vancsó Zoltán: Romania, 2009 | from the series *Between Nothingness and Eternity* | *A Nemlét és örökkévalóság között* sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXII. Vancsó Zoltán: Balatonederics, Hungary, 2015 | from the upcoming series *Off Season – Metamorphosis* | *Az Utószezon – Metamorfózis* című készülő sorozatból. © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXIII. Vancsó Zoltán: Lisbon, Portugal, 2014 | from the upcoming series *Haikus* |  
A *Haikus* című készülő sorozatból. © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXIV. Vancsó Zoltán: Fatima, Portugal, 2003 | from the series *Still Movies – Silent Stills* | *Az Állófilmek – Csendes képek* sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXV. Vancsó Zoltán: Pilis, Hungary, 2010 | from the series *Landslides – Exploring the Void* | *Az Álomvölgy – Az üresség felfedezése* című sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016



XXVI. Vancsó Zoltán: Unknown Place, Norway, 2000 | from the series *Still Movies* - *Silent Stills* | *Az Állófilmek - Csendes képek* című sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXVII. Vancsó Zoltán: Tata, Hungary, 2010 | from the series *Between Nothingness and Eternity* | *A Nemlét és örökkévalóság között* című sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.



XXVIII. Vancsó Zoltán: Tirol, Austria, 2012 | from the upcoming series *Haikus* |  
A *Haikus* című készülő sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

pedig Chopint és Mahlert hallgattam. Érdekes módon édesapám klasszikus zene iránti rajongása csak lassacskán szivárgott be a mindennapjaimba, akkor is inkább saját felfedezésként éltem meg.

*Úgy tudom, Csontváry festészetét nagyon kedveled, miért? Vannak-e más kedves festőid, akik fontossá váltak neked abban az értelemben, ahogy az írók közül Mészöly vagy Cioran?*

Csontváryval (és a *Jajcei vízesésével*) 7-8 éves koromban találkoztam először egy karácsonyra kapott 200 darabos puzzle formájában. Magam előtt látom, ahogy a jobb felső sarkában lévő kék éggel és felhővel kezdem, majd jönnek a házak... Kamaszkoromban aztán elkerültem egyszer a pécsi múzeumba, ahol élőben is nagy hatással voltak rám erős atmoszférájú képei. Jó volt bennük lennem, erre emlékszem. Egy olyan világgal találkoztam, amiről tudtam, hogy nem földi keretek között létezik. Azt hiszem, a fotográfiában azóta is ezt keresem.

Még egy Delacroix-kép is a szemem előtt lebeg (talán nem véletlen, hogy a honlapomon tőle idézek egy mondatot mottóként), szintén az általános iskolai éveimből, amin egy lovaskocsi látható – félig lelógva a kép alján! Mintha egy amatőr fotót látnánk – megfestve. Nagyon megfogott, hogy vajon miért *így* festette meg Delacroix, ha egyszer *rendesen* is megfesthette volna? (Később Gulyás Miklós a Keleti pályaudvaron sakkozókat ábrázoló fotója hatott rám ilyen elementárisan.)

Amúgy a festészet sosem érdekelt különösebben (a zenéhez képest legalábbis elenyésző mértékben), a mai napig nem tudok a pálcikaemberek szintjét meghaladó módon rajzolni. Talán ennek köszönhetően nem vettek fel kétszer sem az Iparművészeti Főiskolára, miközben harmadik alkalommal már az egyik saját képemet kellett volna elemezni a felvételi vizsga utolsó fordulójában...

*Voltak-e kedvenc tantárgyaid vagy olyan tanárszemélyiségek, akik nagy hatással voltak rád?*

Nem győzöm hangsúlyozni, hogy a gimnáziumban egyetlen ilyen tantárgy vagy tanár nem akadt. Olyanok, akik/amik miatt a mai napig is vannak rémálmaim, annál inkább... A harmadikos énekórák voltak talán kivételek, amikor felfedezhettem Bartók *Concertóját* (mai napig el tudom kopogni a II. tétel pergődob bevezetőjét, álmomból felriasztva is) vagy Gershwin zenéjét.

Érdekes módon talán mindig a matek ment a legkönnyebben. A családban van ismert matematikus, Vancsó Ödön, unokatestvérem, és apám is villamosmérnökként végzett, még nívódíjas könyvet is írt a 80-as években a mikroszámítógépek nem tudom mijéről... Matekórákon nagyon élveztem, ahogy *mindenre* van egy *konkrét megoldás*, amelynek levezetése után lehet egy nagyot pihenni. Addig viszont húzott a feszültség, hogy erre rájöjjenek.

Mai szemmel nézve viszont meglepő, hogy az irodalommal az égvilágon semmit sem tudtam kezdeni. Sem általánosan, sem gimnáziumban. Fogalmam sem volt,

mitől jó egy könyv, hogyan kell értelmezni/elemezni egy verset. Az olvasás is lassan, nehézkesen ment. Verset tanulni meg egyszerűen képtelen voltam. Vért izzadva jegyeztem meg bárkinek bármelyik versszakát, amire két nappal később már egyáltalán nem is emlékeztem. Az olvasásra a húszas éveimben kaptam rá, akkor fedeztem fel többek közt Füst Milánt, aki megadta az alaphangot és egyben kijelölte az irodalmi érdeklődésem jövőbeni irányát.

Kamaszkoromban nagyon intenzíven néztem tévét. Emlékszem, amikor ment az *István a király* közvetítése, vagy akár csak egy híradó, gyakran a kameramanokat vagy a vágót kritizáltam, akikről úgy gondoltam, csapnivaló ritmusérzékkel (sem) voltak megáldva. Meg voltam róla győződve – és rettenetesen bosszantott –, hogy sokkal jobban tudnám csinálni, és arról is, hogy *hogyan* tudnám jobban csinálni.

*A középiskola után hogyan alakultak a tanulóéveid, milyen intézményekbe jártál, ezekre milyen szívvel emlékszel vissza?*

Érettségít követően kerültem a Práter utcai fotós szakmunkásképzőbe. Frusztráló volt számomra, hogy a gimnáziumi osztályomból mindenki(!) egyetemre ment továbbtanulni, kivéve engem. A Práterben töltött két év leginkább arra volt jó, hogy megélhettem azt, milyen is éjjel-nappal csak a fotográfiával foglalkozni. Izgalmas volt megélni, hogy a gimnáziumban rettegett tárgy, a kémia, hogyan alakult át a Világ Egyik Legérdekesebb Tantárgyává. Kulacsiné anyagismeret órái már jobban érdekelték, mint a késő esti krimik a tévében. Komolyan mondom, életem-haltam a fotókémiáért, mert végre mindent megértettem, hiszen kötni tudtam az életben megjelenő fontos, gyakorlati dolgokhoz: milyen folyamatok és miért úgy zajlanak le egy hívó folyadékban, ami aztán egy kemény képet eredményez, stb. Még most is beleborzongok, ha ezekre a revelációként átélt órákra visszagondolok, holott évekkal később már semmi hasznát nem vettem az itt tanultaknak...

Osztályfőnökömet, Dobos Szilvesztert, sokat cikiztük, mert mindig azzal jött, ujjjaival takargatva kis, 7x10 centis nézőképeinket: „Ez így kép – ez így nem kép” – pedig a „módszerét” mai napig használom alkotásban és oktatásban egyaránt, mert segít a helyes kompozíció megtalálásában.

Viszont sokat elmond az iskola (akkori) felszereltségéről, és a korábban megszerzett tudásomról, hogy a laborgyakorlatokra sokszor otthonról vittem megfelelő minőségű/gradációjú fotópapírt, mert tisztában voltam azzal, hogy a suliban olyat úgysem kapnék. Márpedig néhány képet már szerettem volna akkor a lehető legjobb minőségben látni.

*A képeid kíséretében sok irodalmi szöveg, aforizma tűnik fel, nagyon sokat olvasol. Milyen a kapcsolatod az irodalommal? Miért tartod fontosnak, hogy a képeidet olvasmányaidból vett idézetekkel kísérd?*

2008 és 2013 között olvastam a legtöbbet, akkor tanultam meg szelektálni, miket érdemes elolvasnom. Sajnos százszor annyit kellene, mint amennyire az időből

futja. Az idézetek képekhez párosítása hasonló alkotói élményt jelent számomra, mint a képek elkészítése/megtalálása. Ugyanúgy egy fontos jelenség/gondolat szöveges felismeréséről, egy *rátalálásról* van szó, mint amikor képként fedezek fel valamit a világból. Arra is törekszem, hogy ez a kép-szöveg párosítás hasonlóan nagy szellemi kaland legyen a befogadó számára, mint amilyen nekem volt. Kép és szöveg passzoljon is – de ne egyértelműen. Legyen egy kis rés a kettő között. És azt is hangsúlyozni szeretném – mert többen félreértik az ambíciómat –, hogy nem azért társítok a fotóim mellé aforizmákat, mert nem bízom eléggé az önálló erejükben, hanem azért, mert egy olyan ziccernek tartom, amit kár lenne kihagynom.

*Az irodalom mellett a zenéhez is mély kapcsolat fűz, a képeid vetítését mindig zenével kíséred. Úgy tudom, magad is szerzel zenét. Honnét datálható a kapcsolatod a zenével, játszol-e valamilyen hangszeren, készültél-e zenei pályára? Miért tartod fontosnak, hogy a képeidhez zenét is kapjon a néző?*

1989-ben olyan erőssé vált bennem a vágy a zene megértése és aktív átélése iránt (többek között Chopin cisz-moll keringőjének, op. 64/2 köszönhetően), hogy vettem egy pianínót. Emlékszem, hetekig kutattam az *Expressz* újságokat, és karikáztam be a hangszerhirdetéseket (ahogy Messiásként vártam minden csütörtök reggel az *RTV részletes* műsorújságot, hogy bekarikázzam azokat a zenei műsorokat, amelyeket szeretnék felvenni kazettára, hogy bármikor visszahallgathassam őket kedvemre), de csak nem jött szembe a megfelelő... (Háromlábú zongoráról szó sem lehetett – kis házunkban az is csoda volt, hogy egy pianínónak helyet találtam.) Végül felkerestem személyesen néhány hangszerboltot a belvárosban, és rátaláltam egy nagyon szép hangú és jó billentésű, megfizethető árú Zimmermann pianínóra. (Az akkori hangszerbolt helyén ma egy Interspar bolt hentesosztálya található.)

Első zenei élményemet 1978 tájkára datálom, amikor Édesapámmal kettesben az unokatestvérem AKAI szalagos magnóján Isao Tomita: *Egy kiállítás képei* feldolgozását hallgattuk két fejhallgatóval. Pontosan látom magam előtt, ahogy forognak a tárcsák, hallom, ahogy a két jobboldali nagy kapcsoló egyikével elindítjuk a zenét, és érzem (6 éves lehettem ekkor!), ahogy ez a befogadhatatlan gazdagságú, szinte már elviselhetetlenül hatalmas csoda megszólal.

A legelső zeneakadémiai koncert, amin részt vettem, szintén ehhez a műhöz kapcsolódik. 1987 körül Lazar Berman eljátszotta Muszorgszkij művét Budapesten, amire vettem két jegyet, és elhívtam rá apámat. Ezt követően még nagyon sokszor jelentem meg itt egyedül, pénz és jegy híján, legtöbbször csak a szünet után belógva. Ezzel párhuzamosan rendszeresen jártam stadionkoncertekre és kisebb-nagyobb jazzkoncertekre, Peter Gabrieltől kezdve Miles Davisen át Szakcsi Lakatos Béláig.

1990-ben kezdtem zongorázni tanulni, és eleinte nagyon gyorsan fejlődtem: három hónap alatt végeztem el négy év anyagát. Az első naptól kezdve próbáltam komponálni saját szerzeményeket, amelyek jelentős része azóta a semmibe veszett – mert nem kottáztam le őket –, bár hosszú évekig emlékeztem rájuk. Közben persze lelassult a fejlődésem, mert jöttek a nehezebb zongoradarabok, amelyek már napi

5-6 óra gyakorlást igényeltek volna. Jó, ha egy órát rá tudtam szánni erre, mivel akkoriban már a fotózás is intenzíven jelen volt az életemben. 2002 tájékán találtam egy nyugdíjas zenetanárt, akivel átvettük Keszler Lőrinc összhangzattan könyvének összes példáját, több száz négyszólamú gyakorlatot. Ez a két év kitartó munka egyelőre totális vargabetűként létezik az életemben. Túl többszöri albérletváltáson – 17 évvel a vásárlás után – megváltam a pianínómtól.

A zenei pályára való áttérés vágya utoljára 2004 környékén – az otthoni, számítógépes háttér segítségével készülő zenék elterjedésének idején – volt olyan erős bennem, hogy a fotó szinte jelentéktelenné vált az életemben. Paradox módon a legtöbb ösztöndíjamat, elismerésemet ekkoriban nyertem el (Hungart, Balogh Rudolf, André Kertész, Budapest Fotográfiai Ösztöndíj stb.) Fájdalmas tény, hogy mióta elengedtem a zongorát (2008 tavasza) és exponenciálisan több és érettebb fotográfiai művet hozok létre, a szakmát teljesen hidegen hagyja, hogy mit csinálok.

Ismerve a zenéhez fűződő szenvedélyes viszonyomat, különösebben nem is kell megmagyaráznom, miért érzem létjogosultságát a képeim mellett felhangzó zenéknek. Ez egy hasonló ziccer, mint az aforizmák használata. Természetesen a képeimet „némán” is végig lehetne nézni a mozivásznon, ám a végtelen gonddal kiválasztott zenékkal együtt egy olyan világ teremődik, amely számomra nagyon ismerős terep, otthon érzem magam benne, és azt feltételezem, hogy a néző számára szintén csak gazdagabbá válhat így a befogadói élmény. A vetítésekben kulminálódik életem szinte összes élménye, mindaz, amiből a fotózásom táplálkozott – ezért tartom hiteles útnak a slideshow műfaját. A képek mélységeinek amúgy nem kedvez ez a mostani rohanó kor, ezért is tartok szívesen vetítéseket mozitermekben, ahol az emberek talán kikapcsolják telefonjaikat és nagyobb eséllyel tudnak (illetve kénytelenek) hosszabb ideig figyelni.

*A vetítéseid mellett a képeid albumokból és a honlapodról ismerhetők meg. Az albumok összeállítása tudatos komponálás eredménye, így ezek a képek sorozatokba rendeződnek. Te magad hogyan korszakolnád a pályádat?*

Nagyjából így:

- kezdeti, autonóm-riportos évek, az *Állófilmek* album, benne: *Csendes képek, Zarándokok, Sóhajtenger – Kuba, Arab világ, Városlakók*, stb. (1990–2006, analóg)
- „költőibb”, még mindig fekete-fehér irány: *Szándéktalan fény* (2007–2010, analóg és digitális)
- filozofikusabb, letisztultabb (gyakran már színes) törekvések kezdete: *Nemlét és örökkévalóság között* (2009–2012, csak digitális)
- bűvópatak téma: *Mysterious Traveler* (2008–napjainkig)
- *Álomvölgy – Az üresség felfedezése* (2010–2015 [?]) – talán vége, de ebben még nem vagyok biztos)
- az *Új valami*, ami az eddigieken alapuló mix, többnyire ismét fekete-fehér sorozatok: *Fakuló szezón, Haikuk, Tájéképek* – munkacímek (2013-tól napjainkig)

*A technikát soha nem öncélúan műveled, mindig alárendeled a kép szükségleteinek. Hogyan definiálnád az analóg és a digitális fotográfia közötti különbséget, számodra mi a különbség a kettő között a gyakorlatban?*

A digitális technika megjelenése számomra csak azzal az előnnyel járt, hogy szabadon, spórolás nélkül exponálhatok. Ez csupán annyit jelent, mintha egy nem túl jómódú fotográfus az analóg korszakban végtelen mennyiségű filmtekercset kapott volna. (Az *Álomvölgy* készítésekor akkora volt a selejt képek aránya, hogy egy budapesti garzon árával vetekedne csak a nyersanyagköltség, ha filmre fotóztam volna.) Mivel a digitális technikában minden eleve színes, a képeimen egyre gyakrabban jelennek meg színek, melyeket utólag tüntetek el, ha nincs rájuk szükség – persze ezzel gyakran már az expozíció pillanatában tökéletesen tisztában vagyok.

*Volt-e olyan időszakod, vagy képsorozatod, amikor inkább az analóg képkészítést részesítetted előnyben? Hívtál-e elő, nagytóttál-e sajátkezüleg képeket, tulajdonítás-e a laborálás ismeretének bármiféle jelentőséget?*

1987-től 2008 elejéig exponáltam filmre. Az első 10 évben intenzíven laboráltam is. A fürdőszobánkat alakítottam át fotólaborrá éjszakánként, miután a családom lefürdött és fogat mosott. A hívás-nagyítás napi rutinom volt a 90-es években, sőt a vegyszerkeverés is. Dédapántól örökölt patikamérlegen méricskéltem a fenidon milligrammokat. Volt egy külön fotórecept füzetem, amiben „titkos” recepteket gyűjtöttem össze. (Hideg-meleg, lágy-kemény stb. előhívók, halványító fürdők, miegymás.) Akkoriban ez nem divat volt, mint manapság az archaikus technikák használata, hanem az egyetlen lehetséges út a képeim elővarázsolására. Ez idő tájt hetente megfordultam a Forte mintaboltban, valamelyik Ofotértben vagy épp a József körüli Vegyszerboltban. Ma már ennek nem tulajdonítok nagy jelentőséget, és nem is értem azt a hájpot, ami a fekete-fehér laborálást övezi. Persze, nagyon romantikus a vörös fényben lötykölni, de kicsit olyan ez, mintha valaki 2016-ban egy kétütemű, kormányváltós Trabanttal szeretne eljutni Siófokra az M7-es autópályán. Az is buli, tényleg, ám ha az a fontos, hogy Siófokon legyenek, akkor mehetnek a hatsebességes, turbó dízel Audimmal is, ha van ilyenem.

*A magyar fotográfia történetének van-e olyan szegmense, amihez kötődni tudsz? Kik voltak neked a pályád kezdetén fontosak a magyar alkotók közül és kik most? Hogyan kötődsz a magyar hagyományokhoz, hogyan helyeznéd el az életművedet a magyar fotó történetében?*

A magyarok közül Szilágyi Lenke és Gulyás Miklós voltak rám a legnagyobb hatással. Zátanyi Tibor és Benkő Imre szintén mindig elvarázsoáltak. Lenke titkára a mai napig nem jöttem rá, remélem, nem is fogok soha. Láttam nemrég egy dokumentumfilmet Imréről, ebben volt egy rövid, ellesett felvétel, ahogy a Sziget Fesztiválon „vadászik” – ez pontosan megfelel annak, amit korábban gondoltam a

munkamódszeréről, arról nem is beszélve, hogy rólam is pont ilyen felvétel készülhetne bárhol, ahol megjelenek a géppemmel.

A mostani fiatalok rengetegen vannak, köztük sok tehetséges, ám alig találok olyanokat, akik képeikkel a számomra fontos mélységeket hoznák. Manapság sokkal kiszámíthatóbb lett minden, még egy pop szám is. Elsőre fülbemászó, de valójában nincs mélysége, nincs mit felfedeznem benne. Csak az, ami. És ez nekem mindig kevés volt a katarzishoz.

A magyar hagyományokhoz való kötődésem nem tudatos, és szándékosan nem is foglalkozom ezzel a kérdéssel. Egyre inkább azt érzem, hogy a magyar fotó történetén kívül tudnám elhelyezni magam. Nem nagyon találni ma olyan fiókot, amibe én belepasszolnék a képeimmel.

*Az Állófilmek című albumodat Henri Cartier-Bresson ajánlásával díszítetted. Mit jelent ő neked, milyen kapcsolatba kerültél vele?*

2002-ben még abban az illúzióban éltem, hogy ha elküldöm galériáknak a fotóimat (valódi kópiákat postán, abban az időben a netezés még nem volt ilyen mindennapos), akkor majd érdemben reagálnak rá. Micsoda naivítás! Magamból indultam ki, mert ha valaki megkeresett engem az elmúlt 15 évben, hogy véleményezzem a képeit, akkor ezt mindig lelkiismeretesen megtettem. 2002-ben elküldtem tehát öt párizsi galériába a fotóimat, abba az ötbe a huszonvalahányból, amelyekről okkal feltételeztem, hogy nyitottak arra a műfajra, amit magam is képviselek. Hatodikként pedig Bressonnak is postáztam ezt a kb. tíz kópiát. Senki sem válaszolt, kivéve Bressont. Küldött egy névre szóló, dedikált képeslapot. Már akkor is éreztem, hogy ez többet ér, mint ha bármelyik galéria reagált volna, kiállítási lehetőséget kínálva, de azért persze csalódott is voltam miattuk. Bressonnal aztán végül sosem találkoztam, mert pár héttel azelőtt halt meg, hogy a kéthónapos alkotói ösztöndíjjammal Párizsba érkeztem 2004 szeptemberében.

Számomra Bresson az a kiemelkedő fotográfus, akinek a képei a megszületésük után 60–80 évvel is ugyanolyan erővel hatnak. A precizitás, a humánus és az éber, tudatos jelenlét (a fotó számomra is legfontosabb összetevői) olyan szinten sütnek a képeiből, amire más nem volt képes, főleg nem ilyen mennyiségben. Később aztán Koudelka jutott ebbe a magasságba, de neki nem merek már küldeni semmit...

*Kik voltak még a példaképeid a fotográfia terén nemzetközi viszonylatban? Kiknek a képeit ajánlanád ma másoknak, kiket szeretsz, kikre érdemes szerinted odafigyelni?*

Ha neveket kell mondanom, akkor Bresson és Koudelka mellett André Kertész és Lucien Hervé tudom még idevenni. A 80-as évek végén és a 90-es években sokkal nehezebben lehetett hozzáférni a nemzetközi életművekhez. Alig ismertem valakit, ami egyébként nem baj, mert az a pár kép, amit tőlük láttam, az pont elegendő volt ahhoz, hogy a katalizátor szerepét betöltsék.

Hozzám a magnumos fotográfusok képi világa, gondolkodása áll a legközelebb (Paolo Pellegrin, Carl de Keyzer, Alex Webb, stb.), de bevallom, nem túlzottan figyelem már a mai fotográfiát. Ha valami szellemi táplálékra vágyom (gyakran megesik), akkor a zene, a klasszikus festészet, a színház vagy az irodalom, a filozófia világába indulok, a fotográfia érdekel legkevésbé. Évek óta nem láttam olyan fotókiállítást Budapesten, ami igazán lázba hozott volna. Nincs rosszabb, mint azzal szembesülni, hogy valaki *akar* valamit, de végül nem mond semmit, csak az akarást látni. Kiábrándító. Manapság a legintenzívebb feltöltődést a zazen meditáció jelenti számomra, ahol csak az üres padlót bámulom hosszú ideig. Elérkezett bennem a tényleges csend iránti vágy.

*Minden bizonnyal vannak emblemikus fotográfiák, egyes képek, amiket mások készítenek, de valamiért fontossá válnak a számodra. Meg tudnál nevezni néhányat közülük, és hogy miért inspiráltak?*

Koudelka főként a hetvenes években készített *Exiles* sorozatának szinte minden egye képe ilyen. Az ezekből sugárzó teljes tanácstalanság az, amit magam is érzek az ember földi életével kapcsolatosan. Megfoghatatlan és megmagyarázhatatlan jelenetek – ez a fotográfia igazi ereje, ami már messze túl van a verbális síkon. Szerintem ő tudta ezt az életfilozófiát a legpuritánabban, a legesszenciálisabban bemutatni, aminek folytatása igazi kihívást jelenthet – csak ennek látom értelmét. (...)

*A fotográfusoknak általában több fényképezőgépük is van, vagy kötődnek egyes márkákhoz és egyes gépekhez. Te milyen gépekkel dolgoztál/dolgozol? Van-e ennek a számodra bármilyen jelentősége? Mit gondolsz a digitális utómunkáról, használsz-e ilyen programokat?*

Az égvilágon semmi jelentőséget nem tulajdonítok annak, milyen gép lóg a nyakamban. Talán csak annyit, hogy minél könnyebb és kisebb legyen. Sosem volt drága gépem, de ha meg is engedhettem volna magamnak, azt a pénzt inkább utazásra költöttem volna. Az utómunka elkerülhetetlen, nagyjából annyit élek vele, mint annak idején a sötétkamarában: képek tónusának, gradációjának beállítása, bizonyos részleteinek világosítása/sötétítése. Szerintem a Photoshop lehetőségeinek kevesebb, mint 5%-át használom ki.

*A képeid erősen spirituális tartalmúak, mindig utalnak valamiféle metafizikai összefüggésre. A Zarándokok című sorozatod konkrétan is foglalkozik a vallásosság témájával. Mi inspirálta ezt a sorozatot?*

Gyerekkoromban katolikus neveltetésben részesültem, és már akkor értetlenül álltam számos egyházi kijelentés előtt, melyek ellentmondásossága tovább fokozódott a piaristáknál töltött gimnáziumi éveim alatt. A *Zarándokok* olyan embereket ábrázol, akik úgy kívánják megtalálni saját útjukat, hogy azt központilag jelöljék ki nekik.

Meg akarnak felelni Istennek. De miért pont Isten lenne az, aki különböző feltételekhez kötné, hogy az emberek *eljuthassanak* hozzá?

*Te magad sokszor dolgozol együtt jógaoktatókkal és zen-buddhistákkal, sőt, meditálsz is, ha jól tudom. Követsz-e valamilyen irányzatot, vallásos vagy-e akár felekezeti, akár tágabb értelemben? Az utóbbi időben együttműködsz egy kis galériával, ami a „zazen” meditáció terepe, és ide beköltöztek a képeid is. Tudnál mesélni erről a kapcsolatról?*

Semmiféle valláshoz nem tartozom. Tágabb értelemben persze „vallásos” vagyok, hiszen folyamatosan teszek fel kérdéseket az emberi léttel kapcsolatban, amelyekre újabb kérdések a válaszok. A zazen meditációval – több más meditáció korábbi kipróbálása után – 2015 januárjában találkoztam, amit két operatőr(!) barátomnak köszönhetek (Szaladják ‘Taikyo’ Istvánnak, aki a szangha (a zen közösség) vezetője és Lovasi Zoltánnak, aki megtudta, hogy Pisti már rég nem csak operatőröködik, sőt, legkevésbé ezzel foglalkozik). A zazen nyitott szemmel zajlik, ami nagyban megkülönbözteti minden más meditációtól. Egyik legnagyobb erejét is ebben látom. A mozdulatlanság (test- és kéztartás megőrzése, légzés figyelése) pedig kiváló ellenpontja a pörgésre hajlamos életemnek/személyiségemnek.

A mini-galériát én magam hoztam létre, megkapva a zazen gyakorlóterem erre kiválóan alkalmas terét és két hatalmas falfelületét. Itt mindig csak két kép látható, olyanok, amelyek máshol még nem szerepeltek, és az értelmezési tartományukkal valahogy kötődnek a zen világhoz. Azt hiszem, eddigi legbátrabb vállalkozásom két kép miatt meghívni embereket, akik – nem meglepő módon – alig jönnek el. A galéria nyitóeseményéről sok ezren tudtak, de csak ketten voltak rá kíváncsiak; később már annak is örültem, ha egyetlen ember eljött.

*Az Álomvölgy sorozat szintén erősen spirituális hangulatú, megragadó képeit egy sajátos „bemozdításos” technikával készítetted. Tudnál erről mesélni, erre hogyan találtál rá és pontosan hogyan is kell ezt elképzelni a gyakorlatban?*

Az *Álomvölgy* képeit egyszerű gépberázással érem el, amit évek alatt kísérleteztem ki, mivel nem az amatőrök között népszerű, *ködben-meghúzott-fák* magas labdáját szerettem volna sokadszorra lecsapni, hanem egy megfoghatatlan képi világot teremteni, ahol nem tudjuk pontosan, mitől lett olyan a kép, amilyen. Ezt a sorozatomat szintén slideshow formájában tudom leginkább elképzelni, s miközben a néző egy órán keresztül kizárólag „rossz” képeket lát, „zavarában” elkezd másra is (jobb híján belső világára) figyelni. Ezek a roncsolt (szándékosan bemozdított) képek természetesen kíméletlenül precízen megkomponált fotók, amelyek elkészítésébe nem véletlenül csak 20 évvel a fotózásom elindulása után mertem belevágni. A legelső ilyen kép egy véletlenül, ill. kényszerből (kevés fény) bemozdult felvétel volt 2009 őszén. Ez indította el azt a lavinát, ami először engem is betemetett (fogalmam sem volt, hogy a sok ezer fotóból melyik a jó, és hogy van-e

egyáltalán jó közöttük), de aztán eljött az idő, amikor már élveztem a lavinán való „szörfölést”. Ma már pontosan tudom, melyik látvány kiált bemozdításért, és melyik a tűéles megörökítésért.

*A rengeteg kép rengeteg utazást sejtet. Gyakran utazol? Hogyan választasz úticélokot? A korai képeiden gyakran látunk urbánus háttér előtt embereket, később mintha a természet vált volna főszereplővé, pontosabban a természet metafizikai mintázata. Viszont a szó szoros értelemben vett portré műfaját mintha nemigen művelnéd. Mi ennek az oka?*

Amikor csak tehetem, útra kelek. Évente 1-2 nagyobb (mondjuk tíznapos) utazásra van keretem, és pár tucat hétvégi rövidebbre. Amíg sikerül ösztöndíjakat nyernem, addig ezeket 100%-ig az útiköltségre fordítom. Az úticélokot legtöbbször nem választom, hanem hagyom, hogy azok találjanak meg engem. Ha várok – mint a fotózásban gyakran – előbb-utóbb valaki előáll egy javaslattal, kiderül, hogy valamelyik távoli földrészre ment, és csak meg kell látogatnom. Gyakorlatilag minden lehetséges úticél felkelti az érdeklődésemet, emiatt, ha *akarnék* utazni, akkor egy frusztrált emberré válnék, mert sosem lenne belőle elég. Így viszont ajándékként élek meg egy kőszegi hosszú hétvégét is, ahol ma már ugyanúgy ki tudom élni a kreativitásom, mint egy hosszabb ázsiai túra során.

A portré műfajában valóban nem mélyedtem el. Ennek a legfőbb oka talán az, hogy 13 évig dolgoztam a sajtóban, ahol rengeteg arcképet kellett csinálnom. Manapság, amikor alkalmazott fotósként, megbízásból fotózok, gyakran készítek portrékat. De ilyenkor a megrendelőnek szeretnék megfelelni – hiszen ő kért fel és fizet érte –, nem merek kísérletezni, ami szükséges lenne ahhoz, hogy szabadon rátaláljak a saját kreatív utamra ebben a műfajában is. Miután más területen kiélem a kreativitásomat, ez nem hiányzik.

A portrézással még az a „gondom”, hogy egy arc legtöbbször csak egy arc lesz a képen, és számomra nehéz az arcon túli, nem közhelyes irányba elindulni. Egy tágabb képkivágás (a képeim 99%-a ilyen) viszont lehetőséget ad arra, hogy az összefüggések végtelen világában saját belső arcára találjon befogadó, alkotó egyaránt. Ez nem jelenti azt, hogy pár év múlva ne állnék elő egy csak portrékból álló sorozattal, ahogy az *Álomvölgyet* sem tudtam volna megjósolni, még 2009 közepén sem.

*Mióta működik a honlapod és a Facebook-oldalad, mire használod ezeket dominánsan? Milyen előnyeit és hátrányait látod a Facebooknak általánosságban? Neked segítségredre volt-e ez a kapcsolati forma, hányszor nézel fel egy nap az oldaladra?*

2001 körül készült az első honlapom, azóta folyamatosan változott ennek dizájnya, ám 2014 végén rátaláltam a számomra eddigi legideálisabb megoldásra. A honlapom egy névjegykártya.

A Facebookon 2010 tavaszán hoztam létre a fotós oldalamat, arra gondolva, hogy ez milyen jó megjelenési lehetőség egy képpel foglalkozó ember számára, hiszen a fotók nagyon jól mutatnak itt is, ráadásul az egész társadalom itt lebzsel. Arra persze nem számítottam, hogy ezt nemcsak én fogom kihasználni, hanem mindenki megpróbálja, és emiatt rövidesen egy elviselhetetlen zaj jön létre, ahol már szinte lehetetlen érvényesülnöm pusztán a képeim diszkrét bemutatásával.

A Facebook előnye és hátránya ugyanaz: rengeteg embert el lehet érni aránylag könnyen. A határfoka viszont jelentősen csökkent, mivel az emberek naponta 10-20-50 programajánlatot kapnak, és nehezebben tudnak választani, míg végül sehová sem mozdulnak ki, esetleg a bejáratott, nagy nevekre. Gyakran már önmagában az kielégíti őket, hogy *tudnak* az eseményekről, képben vannak. Számos olyan ismerősöm van, aki mindig tud az aktuális dolgaimról, melyekre lelkesen rá is kérdez valahányszor csak találkozunk (Milyen volt? Hogy sikerült? stb.), de még egyetlen egy vetítésemre sem jött el... A Facebook-oldalamra naponta többször felmegyek, főleg ha van aktuális megosztásom, ám igyekszem heti 1-2 posztnál többet nem kitenni, hogy ne legyek sok. (Tanult marketingesektől hallottam, hogy minden nap kell posztolni! Rögtön tudtam, számomra ez nem járható út.)

*A Facebook-oldaladról készítesz most könyvet. Mi vezérelt a válogatás során, miért tartod ezeket a képeket és posztokat megörökítésre méltónak?*

Alapvetően nem véletlenszerűen posztolgatok, de ha mégis így tennék, az is működne, mert eleve csak olyan képet exponálok, amelyről azt feltételezem, hogy az megörökítésre méltó. Első pillanattól fogva arra törekszem, hogy a Facebook-jelenlétem is egy konstans minőséget nyújtson, mivel nem szeretnék visszaélni az emberek idejével. Ha már egyszer „rabolom” azt, adjak is érte valamit. (Az egyértelműen marketing posztjaimnál is mindig figyelek arra, hogy a reklámtól függetlenül is adjak a nézőnek valami értéket.) A könyv szerkesztésekor elsősorban a posztok időbeliségét tartottam szem előtt, ettől csak akkor tértem el, ha az oldalpárok képei így jobban passzoltak egymáshoz.

Ezzel a könyvvel az a célom, hogy bemutassam, mindenhol – akár egy közösségi oldalon is – lehet értéket teremteni, még ha a nagy zaj ennek nem is mindig kedvez. Kiemelve a posztokat eredeti környezetükből gyönyörűen kirajzolódik az az alkotó, aki ettől a Facebook könyvtől függetlenül is szokott fotóalbumokat készíteni. Ez egy újabb apropó, hogy bemutassam a képeimet – egy újabb szemszögből.

*Az egyik Facebook-posztodban azt írtad, idézem: „Bevallom, eddig olyan szerencsés életem volt, hogy nem igazán találok rá magamban a félelemre.” Elég meglepő önvallomás, különösen, hogy a képeid sok esetben éppen egy nehezen megfogható, metafizikai szorongás mindenkit összekötő erejével hatnak. Soha nem játszott a félelem és a szorongás szerepet az életedben?*

Sajnos nem emlékszem, hogy ezt mire mondtam, jó lenne tudnom a körülményeket hozzá. Vajon milyen fajta félelemre reagáltam itt? Láthatatlanban azt tudom mondani, hogy pont a képeimben megfogalmazott esetleges félelmek vezetnek rá arra, hogy ezeket nem kell újra átélnem, azaz nincs félnivalóm. Ez persze nem volt mindig így, de a fotográfia szüntelen gyakorlása eloszlatja a félelmeimet. Gyerekkoromban (a gimnáziumi évek legutolsó napjáig) erős volt bennem a megfelelési kényszer, mely komoly szorongást okozott. Hét évvel idősebb, eszes bátyámat soha nem tudtam utolérni. Másban voltam jó, mint ő, ám az, hogy miben, csak évekkel később derült ki. Manapság a legfőbb félelmem: angolul megszólalni nagyobb közönség előtt. (...)

*Van-e valami ars poeticád, vagy ennek tartalma folyton változik? A képkészítés során milyen szempontokat tartasz előtérben, mire figyelsz mindenekelőtt? Szerinted leginkább miben térsz el a kortársaidtól, miben látod a munkád újdonságát vagy jelentőségét?*

A képkészítés során arra törekszem, hogy engem is megleljen a látvány, valami olyat örökítsek meg, ami nézőként is izgatna, ha találkozna vele a monitoromon vagy egy albumban. Legfőképp arra figyelek, mit engedek be magamba, mert ez fog átalakulni kérdésekké, amelyek a fotózhatnékomat ingerlik. Tehát megvárom, hogy válaszokért kiáltó „feszültség” teremődjön bennem, és ehhez különösebb szándék és koncepció nélkül megtaláljam a megfelelő képi látványt. Ha önanonosan csinállok mindent, akkor csak ki kell mozdulnom otthonról, a képek úgymint megtalálnak.