

GYENGE ZOLTÁN

KÉP ÉS MÍTOSZ II.

A MITOLÓGIA ESZTÉTIKÁJA



TARTALOMJEGYZÉK

A BEVEZETÉS FOLYTATÁSA	7
1. PARRHASZIOSZ FÜGGÖNYE	11
2. A SORSSZERŰSÉG MÍTOSZA – OIDIPUSZ ÉS A LABDAKIDÁK	35
3. A BÁTORSÁG MÍTOSZA – HÉRAKLÉSZ	67
4. A BOSSZÚ MÍTOSZA – ORESZTÉSZ ÉS A TANTALIDÁK	107
5. A SZÉP MÍTOSZA – PARISZ ÉS HELENÉ	147
6. AZ ÉSZ MÍTOSZA – ODÜSSZEUSZ	185
7. A BOSSZÚ MÍTOSZA – MÉDEIA	237
ÓMEGA – ÉS TÉNYLEG	269

A BEVEZETÉS FOLYTATÁSA

Művészet nélkül lehet élni, csak nem biztos, hogy érdemes.

Ha előszót írunk, akkor tegyük eltökélten. „Az ember persze vagy előszót, bevezetést, vagy utószót ír. Döntse el előre, ne játsszon a nyájas olvasó türelmével, még akkor sem, ha úgy érzi, maga az utószó, a lezárás sokkal fontosabb annál, mint amihez a post scriptum fűződik. Persze, ha úgy vesszük, igazán olvasó sem létezik, csak szöveg van, olvasó nélkül, aminek mindenképp megvan az előnye, hogy nem is kell törődni magával az olvasóval; így mindenki azt ír, amit akar. Ezt teszem én is, amikor az »előszavak« mellé egy utószót függeszték, ezzel kétségbe vonva a szövegek egymásrautaltságát, azokat inkább magányos önállóságba vetve kényszerítem annak beismerésére, hogy nincs írás író nélkül – az írás maga az ember.” Mindezt Pszeudo Kierkegaard írja *A megfordult világban*, kissé öntörvényűen, bár korántsem erőszakosan, egyben ezzel azt mondja, hogy néha elég lenne csak bevezetőt vagy csak utószót írni, szövegre már nagyon nincs szükség, hisz úgysem olvas manapság senki.

Pszeudo Kierkegaard-t, aki annyi mindent félreértett, megcáfolni látszik a *Kép és mítosz, A mitológia esztétikája* című könyvem, amely 2014-ben jelent meg. Az első kötetet érő figyelem felülmúlta a várakozásokat, ami talán mutatja, hogy mind a mitológia, mind a festészet – és talán a filozófia – iránt igenis van érdeklődés, van kereslet, mégpedig a szó legjobb értelmében. Ez vezetett arra – no meg a biztatások –, hogy folytassam a könyvet. Öszintén szólva talán magamtól is megtettem volna, hiszen már az első könyv írásakor éreztem, hogy tárgyam szinte kimeríthetetlen, a témák egymást adják, új és új kérdések vetődnek fel, új és új történetek kápráztatják el a vele foglalkozót. Pedig mindenki azt harsogja, hogy jelenkorunk felgyorsult világában a művészet és a filozófia senkit sem érdekel, mindenki rohan a napi teendői ellátása után, majd esténként fáradtan esik össze a televízió előtt.

Ugyanakkor mégis azt látjuk, hogy a manapság rendezett kiállításokra tízezrek vesznek jegyet, végigtülednek a tömegben, hosszú sorokban állnak, nem kevés pénzt fizetnek ki a belépőkért, hogy az éppen aktuális alkotó képeit megtekintsék. (Ha ritkán szerencsénk van, akkor a kiállítás éppen nem átverés.) Aztán, amikor belépnek a szentélybe, az aktuális művész képeit talán csak egy pillanatra látják, esetleg nem nagyon tudnak róla semmit, és talán azt sem sejtik, hogy nem mindig a legnagyobb kikiáltott

festőt, a leghúzóbb nevet érdemes nézni, hanem ott azt a másikat, azt, amelyik szerényen, feltűnés nélkül megbújik a sarokban. De nem baj. Minden egyes kiállítás után növekszik a vágy: többet akarok tudni a festőről, a korról, és nem utolsósorban – itt kezdődik a könyv szerepe – magáról a festményről, amit a festő fest, hogy mi az, miért van ott, pontosan úgy és nem másképp, kik szerepelnek a képen és éppen mit csinálnak. Idáig tart a művészettörténész szerepe.

Könyvemben a filozófus ezt követően érkezik, és megpróbálja megmutatni, hogyan kell párbeszédbe elegyedni az alkotóval, az alkotással, talán az egész európai kultúrával, a civilizációnkat jelentő tradícióval, amely meghatározza az életünket, gondolkodásunkat, akár tudomást veszünk róla, akár nem, sőt akkor is, ha egyenesen ignoráljuk. „A műalkotás egyedisége azonos a hagyomány összefüggésrendszerébe történt beágyazottságával. Maga ez a hagyomány persze nagyon is eleven, rendkívül változékony. Egy antik Vénusz-szobornak például más volt a hagyomány-kapcsolata a görögöknél, akik kultusz tárgyává tették, mint a középkor klerikálisainál, akik veszélyes bálványt láttak benne. Ami azonban mindkét esetben azonos módon jelent meg, az a szobor egyszerűsége, más szóval aurája volt” – mondja *Walter Benjamin* a reprodukálhatóság kérdéséről készült nagy hatású írásában.

Azonban nem egyszerűen a folytatást választottam. A második könyv tematikailag folytatása az elsőnek, de el is tér tőle. Ebben az istenek világa után a *félistenek*, *héroszok* és az *emberek* – istenektől és a sorstól befolyásolt vagy éppen uralt – világába tekintünk be. Az elemzéseket hasonló módon végzem, mint az első kötetben, azaz a történeti leírason, a különféle variánsokon túl mitológiaelméleti kutatásokkal vetem össze az éppen aktuális mítoszt. Erre épül a filozófiai, eszmetörténeti elemzés, valamint a „képiség” első kötetben követett elvének megfelelően a szóbeliség képi megjeleníthetőségének a kérdése, amely a képzőművészet (főként festészet) alkotásainak az elemzésbe történő bekapcsolását jelenti. A koncepció szerint a *Kép és mítosz* könyvhöz hasonlóan teret enged a szabad asszociációnak, a már említett filozófiai szintnek, vagy ha úgy jobban tetszik: az *Erwin Panofsky* által lefektetett *ikonográfiai-ikonológiai* elveknek, mindezt sokkal inkább az *esszé* formájához közelítve.

A képek valóban a szöveghez illeszkednek, de nem csupán szorosan kapcsolódva az egyes témákhoz, hanem tágabb, filozófiai értelmezés lehetőségét kínálva. Az első kötetben követett elveknek megfelelően a festészet mellett a művészet más területei (főként az irodalom) ugyancsak helyet kapnak az elemzésben, kivéve a zenét, mert bár a képet meg tudom mutatni, az irodalmi szöveget tudom idézni, de a zenét mondjuk nem tudom eljátszani, ami – ahogy arra a korábbi könyvben is utaltam – nagy fájdalom. Miközben ezt írom, folyton szól a zene, most éppen Bach Máté Passiójából az „Ach! Nun ist mein Jesus hin!” rész, de ez közömbös, mert csak írni lehet róla, nem tudom elérni, hogy

ebben a pillanatban felcsendüljön a zene. Közömbös? Talán nem. Biztosan hozzájárul ahhoz, hogy *mit*, vagy legalább ahhoz, *miként* ír az ember. Zene nélkül biztosan nehezebben. (Sokszor érezni vélem egyes szövegeken, hogy a szerzőjük hallgat-e zenét, miközben ír, vagy éppen milyen zenét hallgat. Nyilván tévedek, csoda tudja, lehet, hogy nem.) Ugyanakkor nem hagyom ki a zenét, hisz nélküle lehet élni, de nem biztos, hogy érdemes, ezért legalább írok róla, egyben megteremtve a lehetőséget arra, hogy a nyájas olvasó később meghallgassa. Talán ez sem teljesen közömbös.

Az első könyv megjelenése után (sajnos csak utána) került a kezembe a kiváló francia művészettörténész, a reneszánsz nagy ismerője és népszerűsítője, Daniel Arasse *Raffaello látomásai* című írása. Arasse több mint művészettörténész. Írásai néha a szépirodalom határait súrolják, sokszor pedig a filozófia területére tévednek. Talán éppen emiatt annyira népszerűek: túlmutatnak a szikár tények ismertetésén. Arra elég egy katalógus. Az, amit a múzeumban megveszünk, aztán soha nem vesszük elő. A korán meghalt francia művészettörténész kiváló példája annak, hogyan lehet egyszerre élményszerűen és szakszerűen írni egy egyébként komoly szaktudást igénylő témáról. Számos könyve jelent meg eddig magyarul, hozzáférhetővé téve a művészet- és kultúrtörténet fontos kérdéseit a szakmai háttérrel kevésbé rendelkező olvasónak. A mostani könyve két, időben pontosan húsz év különbséggel megjelent írást tartalmaz Raffaellóról. Nos, ami érdekes, hogy Arasse az első tanulmányáról így vall – persze retrospektív módon: „Az első úgynevezett »tudományos« cikk volt, szerzőjének első publikációja, amellyel bizonyítani akart, *ennélfogva* kellően nehézkes, hogy magáénak érezhesse a szakma” (Pataki Pál fordítása, kiemelés – Gy. Z.). „Hogy magáénak érezhesse a szakma” – pontos kifejezése annak a gyermekbetegségnek, amelyet minden céhbeli átél, a kérdés csak az, hogy ebben benne ragad, vagy képes rájönni arra, miszerint megfelelő és alapos tudásháttérrel nem a szakmai, agyon lábjegyzetelt tolvajnyelv használata a legnehezebb, hanem az érthető, *horribile dictu*: szép fogalmazás. Vagy legalább az arra való törekvés. *Ernst Gombrich* ugyancsak így gondolja, amikor azt mondja, hogy megpróbál egyszerű nyelven és szépen írni, kerülve minden buktatót, vállalva ennek minden kockázatát. Pedig ő nem akar túllépni a művészettörténeten, sőt saját ízlését alárendeli a kánonnak, vállalva, hogy nem lesz „eredeti”. Nos, éppen ezzel válik azzá. Nem azzal, amiről ír, hanem *ahogyan* azt teszi. Kant után szabadon: a „mi”-nél sokkal fontosabb a „hogyan”.

*

A második könyv egy rövid bevezető fejezet előzetes gondolatait után pontosan ezt célozza. Megpróbálja megtalálni az egyes történetekben meglévő közös alapot, ezért egyes fogalmak, eszmék, hívószavak (kinek hogy tetszik) köré csoportosít (pl. bátorság,

kegyetlenség stb.); gondolkodik, gondolkodásra hív, még mindig azzal az első kötetben lefektetett alapelvvel, hogy az önkény és a tévedés jogát fenntartja. („*Homo sum, humani nihil a me alienum puto.*” Azaz: „*Ember vagyok, semmi sem idegen tőlem, ami emberi.*” A tévedés legkevésbé.) Ezt tartom. Különben miként lehetne vitatkozni, beszélgetni, márpedig – egyetértve Szókratésszal – a vitatkozás nélkül leélt élet nem élet. Tegyük hát mindezt élővé, elevenné – nem utolsósorban: megkérdőjelezhetővé! Az igazi gondolat mindig a vitában születik.

PARRHASZIOSZ FÜGGÖNYE

„Weh Dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld:
 Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein.”
 (Friedrich Schiller: *Das verschleierte Bild zu Sais*)

Idősebb Plinius *Historia Naturalis* című művében meséli el azt a történetet, miszerint két görög festő, Zeuxisz és Parrhasziosz egykor versenyre keltek egymással, hogy melyikük a nagyobb és hozzáértőbb festő. Zeuxisz, aki méltán volt híres képeiről, olyan élethű szőlőfürtöt festett a vászonra, hogy rászálltak a madarak, és megpróbálták lecsipegetni róla a szőlőszemeket. Zeuxisz a madarak ítéletétől eltelve odalépett vetélytársa képe elé, és arra biztatta Parrhaszioszt, hogy húzza el végre a függönyt, hadd lássa a festményt. Ám ekkor Parrhasziosz közölte Zeuxisszal, hogy ez nem lehetséges, mivel a *függöny* maga a festmény. A történet szerint Zeuxisz elismerte vereségét. Belátta, hogy bár képes volt a madarakat megtéveszteni, ám Parrhasziosz őt magát, a festőt tévesztette meg.

A történet másik variánsa szerint Zeuxisz festett egy szőlőt vivő fiút, amely anynyira élethű volt, hogy rászálltak a madarak. Miután Parrhasziosz fülébe jutott a hír, úgy feldühödött rajta, hogy kijelentette: ő nemcsak az állatokat, hanem az embereket is meg tudja téveszteni. Ezért, amikor Zeuxisz elment a műtermébe, és egy képet keresett, azt mondta neki, hogy ott van a függöny mögött. Amikor az megpróbálta elhúzni, kiderült, hogy a függöny maga a kép.

Akár így, akár úgy történt, vagy akár meg sem történt ez az eset, a középkortól kezdve ismert volt a festők körében. Egy amszterdami metszeten (*Zeusi e Parrasio*, in Joost van den Vondel, *Den gulden winckel der konstlievende Nederlanders*, 1613) éppen azt a jelenetet látjuk, amikor az egyik képen a madár megpróbál kicsípni egy darabot az ábrázolt gyümölcsből, míg Zeuxisz hiábavalóan próbálja félrevonni a függönyt a másik elől. (Érdekes, hogy a történetnek nincs túl sok ábrázolása, holott akár felhasználható lett volna a festészet és szobrászat híres vitájában, illetve mélyebb értelemben az eset a művészet céljáról mesél.)



Joost van den Vondel: **Zeuxisz és Parrhasziosz**, in: *Den gulden winckel der konstlievende Nederlanders*, 1613, metszet

Ha csak a tényeket nézzük, ez a verseny így, ebben a formában valószínűleg sohasem történt meg. Egy Zeuxisz nevű festő valóban élt, a Kr. e. 5. században alkotott, ám egyetlen festménye sem maradt fenn. Hírért az elbeszélések, hivatkozások őrizték meg. Ugyanez mondható el Parrhaszioszról. Valóban kortársa volt, valóban volt köztük rivalizálás, de nemcsak róla, hanem magáról a görög festészetről sem tudunk túl sokat. Ami a görög képi ábrázolásból fennmaradt, azt döntően vázarajzokról ismerjük. Így egyfajta hiperrealista szintű ábrázolás ebben a korban több mint kétséges. Ami viszont nem kétséges, hogy valóban ez lett volna akkoriban a festészet teljesítményének legmagasabb kifejezése. A mi szempontunkból ugyanakkor ez lényegtelen. Sokkal érdekesebb, hogy a történet mélyebb vonatkozásait alig említi valaki.

Szerintem ugyanis másról van szó. Vagy legalábbis nekem ez a történet másról mesél.

A valóság és az ábrázolt valóság természetéről.

Pontosabban a valóság és a valóságot ábrázoló művészet egymáshoz való viszonyáról, amit abban a kérdésben összegezhethünk: hogyan viszonyul az ábrázolt, megmutatott, lemásolt ahhoz, amiről készült? Pontosabban: melyik a valóságos?

Hogy miről van szó, ahhoz vegyünk két példát. 1610. július 18-án Michelangelo Merisi, akit – Milánó környéki szülőfaluja nevére – *Caravaggió*ként ismert a világ, összeesik a tengerparton és meghal. Hatása felmérhetetlen, nem csupán Itáliában, hanem Európa számos más részén. Haláláról beszélünk, mert az annyira teátrális, holott élete sem szűkölködött hirtelen váltásokban, kudarcokban, sikertelenségben és elismerésben, megalázásban vagy éppen dicsőségben. Egy híres eset viszont mintha ennek a talán minden idők egyik legnagyobb szerűbb festőjének a példáján a „függöny és szőlő” kontroverziáját mutatná be.

A történet valószínűleg jól ismert, de *Gombrich* eleveníti fel. Caravaggio Del Monte bíboros közbenjárására 1599-ben kapta első jelentős egyházi megbízatását. A San Luigi dei Francesi-templom *Contarelli-kápolnája* részére kellett megfestenie Szent Máté életének jeleneteit. A vállalkozás azonban rosszul indult, ugyanis a Szent Máté és az angyal első változatát a megrendelők nem fogadták el. A szent nem volt elég „szent”. Számukra. Az első változaton, amely a berlini Kaiser-Friedrich Múzeumban volt és a második világháború alatt megsemmisült, egy egyszerű, szorgos, munkában megfáradt parasztembert látni, aki nem tudott írni-olvasni, egész testtartása a mindennapi emberek dolgos életéről, „heideggeriül” szólva: a „földközelségéről” szól.



Caravaggio: **Szent Máté és az angyal**, 1602, olaj, vászon, eredetileg: *Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin*



Caravaggio: **Szent Máté és az angyal**, 1602, olaj, vászon, *Contarelli-kápolna, San Luigi dei Francesi-templom, Róma*

Nincs glória, nincs apoteózis, az angyal a képen semmit sem sugall, inkább írni tanít. Nem a szentet, hanem az analfabétát. Szent Máté helyett *Lévi ben Halfát* látjuk, aki vámszedő volt, vagyis azt a foglalkozást űzte, amelyet a zsidók annyira megvetettek. A bal kéz otrombán fogja a könyvet, szinte belekapaszkodik némileg kétségbeesetten, a jobb kéz tollfogása esetlen, iskolázatlanságra, bárdolatlanságra utal. Még csak nem is egy intellektuális alak, de semmiképp sem egy szent. Inkább egyszerű földműves. Talán. A hanyagul keresztbe tett láb ugyancsak a mindennapiságra utal. Mint ahogy maga a jelenet: hétköznapi. Csak a mellette álló alak szárnya sejtet valami mást. Ha nem lenne ott, azt gondolhatnánk, hogy unokája tanítja az öregapót az írni-olvasni tudás rejtelseire, miközben a szerencsétlen paraszt kétségbeesetten küzd a számára – kora és iskolázatlansága miatt – csaknem megoldhatatlan és sziszifuszi feladattal. Közben illetlenül lecsúszik róla a köntös, mert arra sem figyel, a hiábavaló erőfeszítés minden energiáját leköti. A lába koszos, mint az egyszerű szántóvetőé, a karja izmos, kopasz fejét a földön végzett munka közben megkapta a nap. Nos, a kép pontosan ezektől zseniális. A festő az időbelit megérinti az időn kívülivel. Hirtelen – mint Zeus Ganümedészt – a későbbi szentet beemeli az egyediségbe, ám éppen ezzel válik egy egyszerű paraszt egyetemessé, kitágítva a teret: a partikuláris lesz az univerzális. Látszólag egy egyszerű ember, egy hétköznapi, érdektelen alak, aki szent és nem szent, akit már nem lehet egyszerűségében szemlélni, hanem a „szentséget” minden mozdulatában érzékeltetni kell. Amikor áll, ül, eszik, alszik és más nagyon emberi dolgokat csinál. De piszkosul szent módjára.

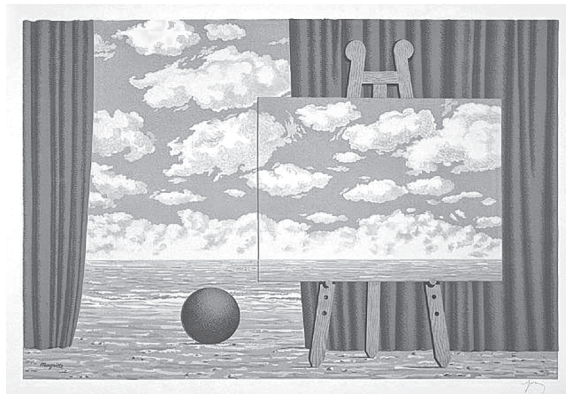
A megrendelőknak nem tetszett. Tiszteletlenségnek tartották egy szentet így ábrázolni. Caravaggio ezért még ugyanabban az évben megfestette a második, ugyancsak remek, de egyúttal érdekeltenebb változatot.

Ezen a képen az angyal nem a szent mellett áll, hanem onnan jön, ahonnan egy jól nevelt angyalnak jönnie kell – az égből. Fentről hozza az ukázt, mit kell írni és miként, de már nincs az apostol mellett, a testiséget átveszi a tünékeny légiesség. Ott vagy on a glória, na, persze: hol lenne? A „föld”-del a történetnek semmilyen kapcsolata nincs, csak az „ég”-gel; hisz az angyal éppen jóízűen levitál, sőt minden levitál egy kicsit, még Máténak az egyik lába is éppen csak, hogy érintkezik a talajjal. Köntöse szépen elrendezve, akár egy menyországi seregszemlén. Szó sincs tanításról. Szó sincs egyszerű parasztemberről. Máté művelt ember módjára tartja a tollat, mint aki azt a legteljesebb természetességgel használja. Persze ez a kép ugyancsak remek. Caravaggio zsenialitása az angyal – ezzel együtt az egész kép – örvénylő ábrázolásában, a szent arckifejezésének, mimikájának bemutatásában mutatkozik meg; a fény és árnyék kezelésével így a festő pontosan a lényegre irányítja a tekintetünket.

Nos, melyik valóságos? Nem kérdés: mindkettő. De azért egyetérttek Gombrich elemzésével, miszerint bármennyire szép a második változat, az első bizonyos szempontból

többet mond. Véleményem szerint a *profán* környezet az esemény *szakralitását* sokkal jobban kidomborítja. Az sem mellékes, hogy átvitt értelemben éppen a „függöny”-re utal, pontosan azzal, hogy nem az lesz a lényeg, amit közvetlenül látunk, hanem az, ami a kontextus által igazi valóságossággént megmutatkozik, feltárul a tekintet előtt.

A másik példa még elevebben mutatja ezt a kettősséget. Ez *René Magritte* 1968-as litográfiája, amely a *La Belle Captive* (Galerie Murlot) címet viseli, amit felhasználva a francia Nouvelle Vague neves írója és rendezője, *Alain Robbe-Grillet* ugyanezen a címen (*A szép fogolynő*) filmet készített. Hol van az általunk vélt valóság és az imagináció határa?



René Magritte: **A szép fogolynő**, 1968, litográfia, Galerie Murlot, New York

A kép mintha még pontosabban példázná Zeuxisz és Parrhasziosz történetét, mint a korábbi kettő. Persze ehhez kell az a körülbelül háromszáz év, ami a két festőt elválasztja.

Adva a függöny, amely általában valamit elleplez, eltakar és nem feltár, azonban ezen a képen a függöny a valóság egyik áttűnő szegmense, sokkal több és fontosabb, mint az, amit egyébként eltakar. A függöny itt nem függöny, hanem a kép genezisének része, a bázis, amin a műalkotás létrejön, miként a kitekart égboltozat a festmény sziluettje által „áttűnik” rajta. Nem tudom, ismerte-e a festő, és ha igen, volt-e bármilyen kapcsolat a kép és az antik történet között, de ez most kevésbé lényeges. Lehetett. Hisz Zeuxisz és Parrhasziosz története – mint említettem – eléggé ismert volt az antikvitás óta. Ezért is érdekes, hogy igen kevesen vállalkoztak a megfestésére. Amit tényleg nem értek.

A művészet megmutat valamit a valóság egészéből, mondhatnánk egy olyan valóságot, amely a közvetlenül érzékelhető világ mögött/felett/alatt létezik. Van egy első valóság, az empirikus valóság, ez érzéki észrevevéssel feltérképezhető és elsajátítható.

Rá a közvetlenség jellemző; és létezik egy második, egy imaginárius valóság, amely a közvetlen empirikus, tapasztalati észrehevés mögött tárul fel. *Lacan* szerint ez az emberi képesség jellemzője: az állati értelem a felületihez, a látszathoz vonzódik, az emberi a mögöttest kutatja. Súlyos vád a *conditio humana* elvárásával szemben. Gondoljunk bele! Vagy *John Ruskinnak* van igaza? Hogy ti. a festészet egész technikai ereje annak visszaszerzésétől függ, amit a szem ártatlanságának nevezhetünk, más szóval pusztán a színfoltok egyfajta gyermeki érzékelésétől, annak tudata nélkül, hogy ezek mit jelentenek, azaz ahogyan a vak látná ezeket, ha visszanyerné a látását. Lássuk tehát, hogyan lehet ebben a kérdésben egy kicsit közelebb jutni az általunk vélt igazsághoz:

• A közvetlen valóság

Ez Zeuxisz szőlője. Amire rászállnak a madarak, mert annyira valóságosnak látszik. *A közvetlen*. A mindennapi tudat, a hétköznapi néző pontosan ezt várja el az ábrázoló művésztől: legyen mindinkább a valóság minél pontosabb mása. Másolja le mindazt, ami a valóságban (természetben) benne van. (Teljesen mindegy, hogy a természetben minden „valóságűbbsben” létezik, mint mondjuk egy képen. De mit nekik ellenvetés!) Pedig Gadamerrel szólva: mind a természet, mind a művészet megszólít bennünket. Ám a művészeti alkotások, a *művészi szép* csak azért vannak, hogy megszólítsanak, pontosan ez a funkciójuk, a céljuk (Hegel ezt feltárásnak vagy leleplezésnek nevezi), a *természeti szép* viszont nem ezért van. Nem ez a célja, ha van egyáltalán célja. Csak utalok erre, hiszen az első kötetben részletesen kifejtettem a természeti és művészeti szép közötti különbséget és azok összekeverésének problémáit (lásd csalogány példa Kanttól). A közvetlennek nevezett valóság (természet) jelentősége tagadhatatlan, elengedhetetlen, hiszen erre az elsőre épül fel a második, magasabb szint, de éppen ezért az első mindig *közvetlen* marad. Ugyanakkor a mindennapi tekintet számára ez tűnik valódinak. A külső tapasztalat igaznak látja. Pontosabban: ezt látja igaznak, a másikról nem tud. Nincs róla közvetlen élménye, és mivel hiányzik a *közvetlenség* (kézzelfoghatóság), ezért a másik számára talán egyáltalán nem létezik. Schopenhauer kezdő mondata *A világ mint akarat és képzetben* így szól: „a világ az én képzetem” (*Die Welt ist meine Vorstellung*). Ami két dolgot biztosan jelent: egyrészt mindaz, ami számomra megjelenik, az a világ. Látom az ajtót, a csizmát, a kutyámat meg még sok minden mást: ez a világ, mert ez jelenik meg így és így számomra. A másik, hogy minden annyiban minősül világnak, amennyiben megjelenik számomra. Gondosan olvassuk el a két mondatot: nem ugyanaz. Az első mindenki számára érthető: amit látok, érzek, tapasztalok, az *van*. A másik viszont azt jelenti, hogy minden csak annyiban létezik, amennyiben *számomra van*. Ennek megfelelően a világ objektivitásáról való „tév”-„képzetet” nyugodtan kidobhatjuk. Ugyanis a világ

objektivitása azt jelenti, hogy az akkor is ugyanúgy létezik, ha nem tapasztalom, ha már nem vagyok, mondjuk – ami azért csak-csak előfordul –, mert meghaltam. Igen ám, de a halálom után létező világ képze is az *én képzetem*.

Az objektivitás legmélyebb alapja a szubjektivitásba vetett hit és bizonyosság.

Ne feledjük: a mindennapi gondolkodás örületesen hisz a megjelenő anyagi valóságban. Jól példázza ezt, hogy 1986-ban sokan azért nem hitték el, hogy az atombaleset következtében sugárzás van, mert „nem érezték”, „nem látták” *jönni* a sugarakat. Vagy ennek a világnak a mélységes hitét fejezi ki az a mondás: amit megeszek, az az enyém. A matéria hitére épül manapság a legnagyobb vallás. Ma szinte mindenki egy dologban hisz: az *anyag*-ban. Ha belegondolunk, ma a materializmus a legelterjedtebb vallás. Az egész annyira röhejes.

Hegelnek teljesen igaza van, amikor azt írja: e rossz és mulandó világ látszatát és megtévesztését (*Schein und Täuschung*) a művészet választja le a jelenségek igaz tartalmáról, és magasabb rendű, szellemi valóságot ad neki. A látszat (*Schein*) és jelenség (*Er-schein-ung*), amiben ez a látszat megjelenik, az pontosan azt a közvetlenséget takarja, amit mi kézzelfoghatónak tartunk, amit tapasztalunk, látunk, hallunk, tapintunk stb., és ezért, de csakis ezért tartjuk valóságnak. Azonban mindemögött ott van az igazi, felettes és szellemi valóság, az igazi valóság, ami éppen nem kézzelfogható, éppen nem tapintható vagy érzékelhető, szép „magyar” szóval: *intelligibilis*; csak az érzékfelettiként létező. Ez a művészet. A hétköznapi gondolkodás persze azt fogadja el valónak, amit megfog, ízlel vagy szagol. Az igazi – Hegel szerint: szellemi – valóság nem fogható meg, nem ízlelhető, nem szagolható.

A materiális hit templomaiban az anyag mindenhatóságához imádkozó ember ebből semmit sem ért. Nem fog soha érteni. És ez valahol jó. A művészet – ahogy a filozófia – nem tömegsport, de még csak nem is társas foglalkozás. Az egyesre utal, ahogy Hérakleitosz figyelmeztetése: „bár a logos közös, úgy él a sok ember, mintha külön gondolkodása volna, pedig a kosmos [...] mindig van és lesz örökké élő tűz (ἔσται), amely fellobban mértékre és kialszik mértékre” (Kerényi Károly fordítása). A tűz, házi tűzhely nem egyszerű tűz vagy láng (πῦρ), nem, ez a kozmosz otthonosságára utal, ahol az ember azért ember, mert az istenek közelében lakozik (ἦτος ἀνθρώπων δαίμων). A lá Heidegger. Az ember helye az istenek közelében van. Ahogy azt a mitológia mutatja.

• Az imaginárius valóság

Parrhasziosz függőnye. Ami mindig a közvetlenség *mögött* van. A *közvetett*. Pontosabban: ami a közvetítés által jut el hozzánk. Ami nem látszik valódinak. Első látásra. Vagy ami első látásra valódinak látszik (függöny), de jelentését csak a kontextus adja.

Ami nem fogható, nem tapintható, nem ízelhető. Azt hisszük, hogy azt látjuk, pedig csak az értelmezést követően tárul fel a megfigyelő, értő és érző ember számára. A képzetet világára utal, egy távoli egységre, olyan, amiről a közvetlen tapasztalat nem adhat számot. Egészen pontosan a külső tapasztalat nem. A belső igen.

Ismét Hegel. Mint láttuk, az anyagi és szellemi érzékek között tesz különbséget, de csak ezek között. Az anyagi: a tapintás, szaglás, ízlelés. A szellemi: a látás és hallás. Eddig rendben van. De nem beszél a belső tapasztalat lehetőségéről. A belsőről persze beszél, de nem abban az értelemben, hogy abban az érzelmi indulatok, a szenvedélyek együttesen kaphatnak szerepet a szellemi feldolgozás lehetőségével. Ész és szenvedély. Az utóbbi a racionalizmus atyja számára közömbös, gyakorlatilag teljes egészében indifferens.

Hogy világos legyen: ott a kép, rajta a színek, alakok, formák stb. (érzéki valóság), de ott van az általa kiváltott érzelmi azonosulás, avagy szenvedélyes elutasítás, amiből egyetemlegesen következik a gondolkodás, a szellemi – hegeli értelemben vett – elsajátítás (imaginárius valóság). Ez utóbbi egyben továbblépés az „érzéki átszellemülése” felé, amit maga Hegel is olyan fontosnak tartott az Esztétikájában. Azonban nem kap figyelmet, hogy az érzéki átszellemülése egyben érzelmi affekciót vált ki a szemlélőben. Tetszik, elutasítja, azonosul vele, dühöt vagy éppen örömet stb. vált ki belőle. Hegel számára ez indifferens.

Erwin Panofsky szerint az ikonológia valami hasonlót művel, sőt, maga az ikonológia nem más, mint a szellemi felfogás szintjére hozott ikonográfia. Sokban hasonlít Hegelhez, ugyanakkor eltér a fentebbiektől. Panofsky azt mondja, hogy az *ikonográfia* – a műalkotásnak a leírása; *ikonológia* – annak értelmezése, interpretációja. Azonban, lehet, hogy tévedek, de mindig úgy éreztem, hogy nála ez egyrészt nagyon erősen a történetiséghez kötött, másrészt ugyan utat nyit a szimbolikus, allegorikus stb. tartalmak felé, ámde az érzelmi azonosuláshoz vagy a filozófiai diskurzushoz, amit a képpel, kép apropóján (és persze magunkkal) folytatunk, nem igazán. Mintha Hegelt, Gadamert és Panofskyt kellene valahogyan összegyűrni, hozzáadni egy kis Simmelt, jól összerázni, és valamivel tartósítani. Mielőtt azonban teljesen bolondnak nézne bárki, olyannak, aki összekeveri a szakácsművészetet a képzőművészettel, tegyük ezt tréfán kívül világossá: a „*pictural turn*” (Mitchell), „*ikonische Wendung*” (Boehm) ugyanazt fedezte fel a „képi fordulat” kifejezésével, vagyis a kép szerepének a megnövekedését és a világunkban eluralkodó ikonikus kultuszt, a mindenek feletti képi reprezentációt. De ennek a teóriának a klasszikusai meglehetősen bizonytalanok. „Ha” tényleg van képi fordulat – mondja Mitchell –, akkor interdiszciplinaritásra van szükség. Mintha „tényleg” bizonytalan lenne. Teljes joggal. Elég csak a gyermekekre nézni, akik már nem fognak kockát a kezükbe, nem építenek várat, hanem tableten előhívják a kockát, és felépítik belőle a várat. A képiség erejének a jelenléte tagadhatatlan. Manapság a kézírás tanítását egyre többen tartják értelmetlennek, hisz

gépelni kell tudni, nem írni; nem vetve számot azzal, hogy így a képtelen, sekélyes, a pragmatizmus moslékában fetrengő nivótlanság be fogja teljesíteni önmagát. Nem gondolva azzal, hogy a kognitív képességeket a kéz foglalkoztatása az elme tevékenységével összekapcsolva fejleszti arra a szintre, ahol a kreativitás egyáltalán megjelenik.

Ez nem az a „kép”. Kép és kép között van különbség. Nem értem, erre miért nem figyelt senki. Különbséget teszünk egyszerű és komplex kép között.

- Egyszerű kép. A materiális világhoz kötött nem közvetít semmilyen belső tartalmat, amit a szenvedély vagy az elme tevékenysége a közvetlenségből kimozdítana; pusztán magyarázza, elemzi az egyébként kézzelfoghatót. Ilyen egy elsőbbségadás kötelező tábla. Vagy Heideggernek a *Lét és idő*ben „megénekelte” irányjelzője. Elsődlegesen passzivitást vár el, vagy minimumkövetést; fogadd el, fogadj be! Maradj vesztig, az önállóság nemkívánatos, kövesd, amit mindenki követni szokott, amelyet mindenkinek követni kell! Ez a kép az első valósághoz tartozik. Talán az, amit Belting „vizuálisan megjelenőnek” nevez, és amivel kapcsolatban jogosan jegyzi meg, hogy össze szokták tévesztetni a „kép”-pel. Én azt mondanám: a szimpla, egyszerű képet a komplex képpel, hisz a megjelenő vizuálist ugyancsak képnek kell neveznünk, mindössze az értelme lesz más. Talán úgy, ahogy Belting érti, talán nem. Az egyszerű kép a közvetlen valóságot képezi le.

- A komplex kép viszont más tartalmat jelent. A második, az imaginárius valóság színterén foglal helyet. Nem egyszerűen analizál, hanem felhív a közös gondolkodásra, együttes és szenvedélyes beszélgetésre, továbbgondolásra, együttes (idegenül: koegzisztens) létezésre. Ilyen az oszlopcsarnokban feltűnő angyal az angyali üdvözllet képeken. A komplex kép túllép a közvetlenségen, a megfogható anyagi-ságon. Aktivitást kényszerít: tedd, változtasd meg önmagad a szenvedélyben fogant gondolkodás által, kérdezz és kételkedj, légy benne és általa önálló, autonóm egyéniség. A kép nem csupán kép, hanem benne van a szellem és a szenvedély. *Aby Warburg* szerint a szenvedélyformula (*Pathosformeln*) révén a képek valamilyen egyetemest fejeznek ki, mégpedig az emlékezet tradicionális megjelenésében. (Ha írnék lábjegyzetet, akkor most egy bekezdés következne Warburg Mnemosyné-atlaszáról mint egyedülálló vállalkozásról.) A komplex kép akár Beltingre is utalhat, aki a „hiteles kép” („*Das Echte Bild*”, ahol az „*echt*” egyszerre jelent „hitelest” és „valóst”, vagy „igazit”) után kérdez, amely kapcsán a kép és az igazság fogalmát köti egybe. Csak éppen semmit sem mond arról, hogy mi az igazság. Az első kötetben részletesen foglalkoztam a „sors” jelentése kapcsán az „igazság” lehetséges értelmezésével az Éir-mítosz alapján. Belting szerint viszont a „hiteles kép”-től azt várjuk, hogy

a valóságot úgy adja vissza, amilyen. Adja. De milyen az „amilyen”? *Nicolaus Cusanusszal* többre megyek, mint Beltinggel. Szerinte kétféle látás létezik. Ebből az első egyedi tárgyakra vonatkozik, míg a második az absztrakt látás (*visus abstractus*) – és ez utóbbi a *visus essentialis* (*De visione Dei*). A lényegi látás vagy a lényeg meglátása.

A kérdés ugyanis még mindig: mi a valóság, illetve milyen a valóság? Milyen neked, nekem, a harmadiknak; ahányan vagyunk, annyiféleképpen látjuk, az egyik ezt a színt barnának, a másik vörösnek, a harmadik sárgának látja, az egyiknek tetszik, a másik rosszul lesz tőle, és még folytathatnánk. Olyan ez, mint Gorgiasz híres hármas tételének a harmadik része. Gorgiasz első tétele: a világ nem létezik. A második: ha létezik, akkor sem megismerhető. A harmadik szerint, ha a világ meg is ismerhető, nem közölhető, mivel a számtalan értés (meg- és félreértés) annyifelé viszi az értelmet, hogy azt csak és kizárólag a „meg nem értés” fogalmával adhatjuk vissza.

Így a hiteles kép felvetése sem fog túl sok eredménnyel járni. Belting maga írja: „a hiteles kép önellentmondás, hiszen olyasvalamit helyettesít, amit valóságosnak tartunk” (Hidas Zoltán fordítása). Igaza van! Kár, hogy nem gondolta végig. Gondoljunk csak Gombrichra, aki jogosan hívja fel a figyelmet arra, hogy Leonardótól Géricault-ig hányan próbálták minél pontosabban lefesteni a vágató ló alakját. Manet-nak volt igaza, amikor a longchampi versenyen előlnézethől ábrázolta a lovakat, teljesen másképp, mint ahogy addig szokás volt vágató lovat festeni. *Ross King* az impresszionizmusról szóló könyvében pontosan ábrázolja ezt a kettősséget. *Ernest Meissonier*, a kor ünnepe és legjobban fizetett, ekként dúsgazdag festője megtehetette, hogy a Grande Maisonban *A franciaországi hadjárat* festésekor – mivel a téli táj látványára volt szükség – először felszóratta cukorral a padlót, ami azonban odavonzotta a méheket, ezért gyorsan el kellett takarítani. Ezt követte a liszt, amellyel saját bevallása szerint a téli táj tökéletes illúzióját teremtette meg. Ezt a patkányok miatt kellett aztán még gyorsabban eltüntetni. De pénze és fantáziája (fantáziátlansága) nem ismert határokat. Amikor a fő művének szánt *Friedlandot* készítette, külön vértess csapat állt rendelkezésére, hogy a vágató lovakat tanulmányozhassa. (A Friedland 1807-ben talán Napóleon legnagyobb győzelme volt, amikor az orosz haderőt szétzavarva I. Sándor cárt a kis korzikai békére kényszerítette.)

Ezt akarta Meissonier megragadni. Mert a nagy pillanatokat meg kell ragadni. De nem kell megállítani. Ezt Manet jobban tudta. Ahogy azt Marc Gotlieb írja Meissonier-ről, még a saját lovát sem kímélte, úgyhogy szegény pára kiszenvedett a nagy képért cserébe. De megérte az áldozat, hiszen az ugyancsak jelentéktelen és fantáziátlan III. Napóleon, a Victor Hugo által csak „Napoléon le Petit”-nek csúfolt fickó korában a sikert a nagybácsi hihetetlenül erős kultusza biztosította, így a derék Meissonier nem tévedhetett.