

Darida Veronika

NOSZTALGIAROMOK¹

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. Ezeken 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,² 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 rombrázolásokra 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 ez előbbi börtöneit (carceri)³ elemezzük. A táborok (legyen szó akár a légerekről, 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

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

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

³ 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 (mintákat 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.⁴

A KÉPZELET BÖRTÖNEI

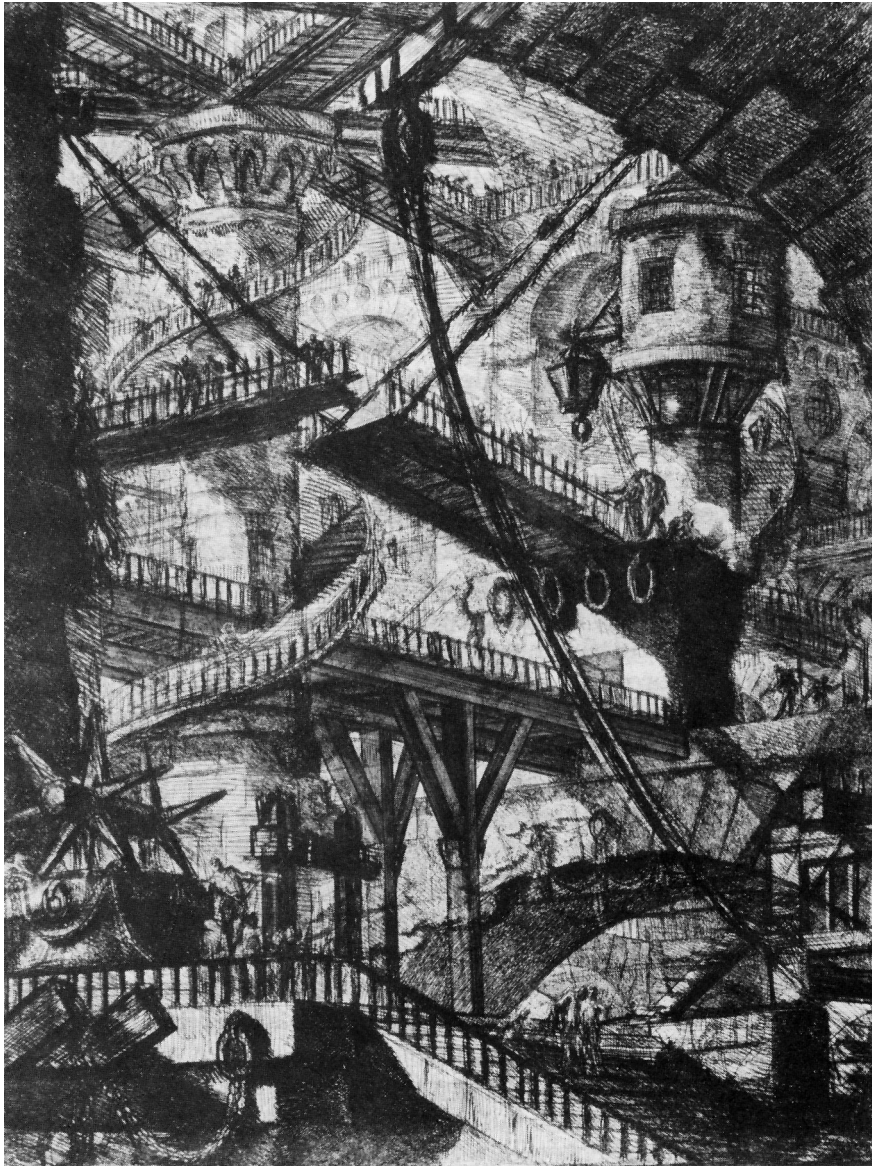
Piranesi egész életútját a meghatározhatatlanság és a nyugtalanság jellemezte: egyszerre volt építész, díszlettervező, tájképfestő, korabeli designer, megszállott gyűjtő és fáradhatatlan utazó. A származása szerint velencei művész élete első korszakát a Serenissimán éli le, itt folytat elég eklektikus (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 hosszasan 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 színadszerűek, inkább díszlettervekre emlékeztetnek. Azonban megtévesztő ez a képzeletbeli szintér, hiszen Piranesi rézkarcain nincs voltaképpen 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 *Paravánok*on látszik a nyoma), de említhetnénk Adolphe Appia vagy Friedrich Kiesler nevét is.⁵

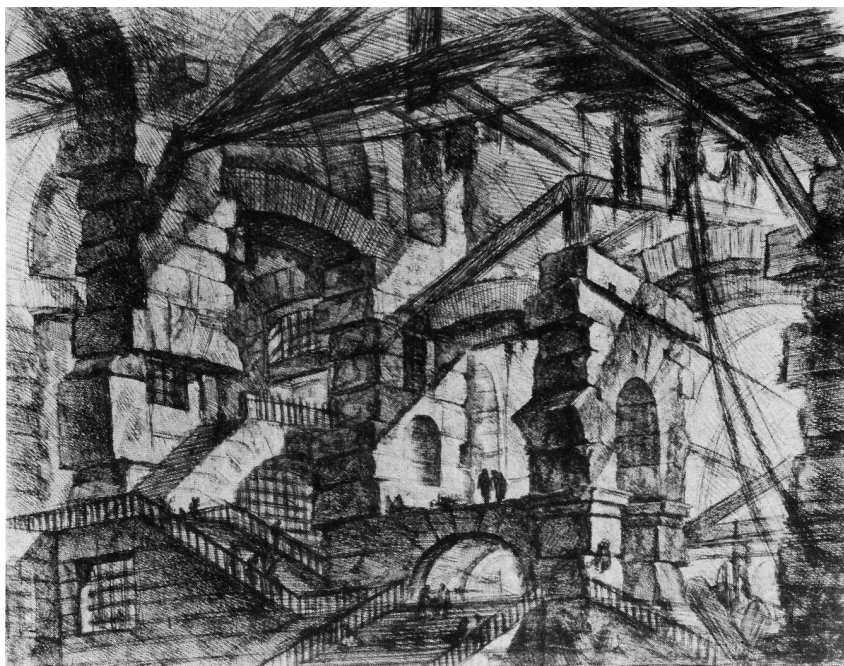
Ugyanakkor a kezdetben groteszk és fantasztikus vonásokat mutató metszetek az évek során fontos átalakuláson mennek keresztül. Az 1761-es, kibővített kiadásukban már érzékelhetően sokkal grandiózusabbak lesznek a méretek. Ezek a börtönök már nem groteszkek, inkább fenségesek. Ennyiben pontosan együtt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

⁴ 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.

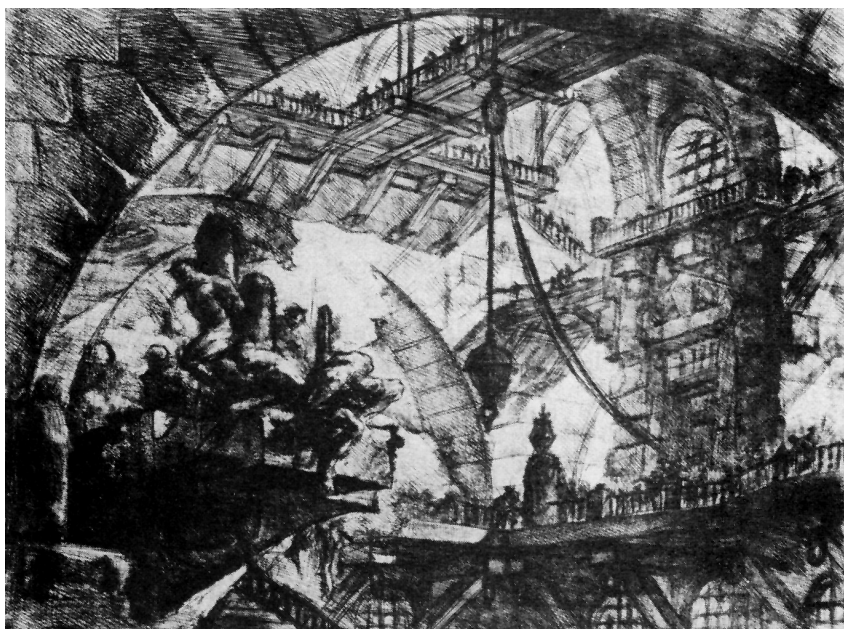
⁵ Ld.: Darida Veronika: *Színház-utópiák.* Budapest, 2010.



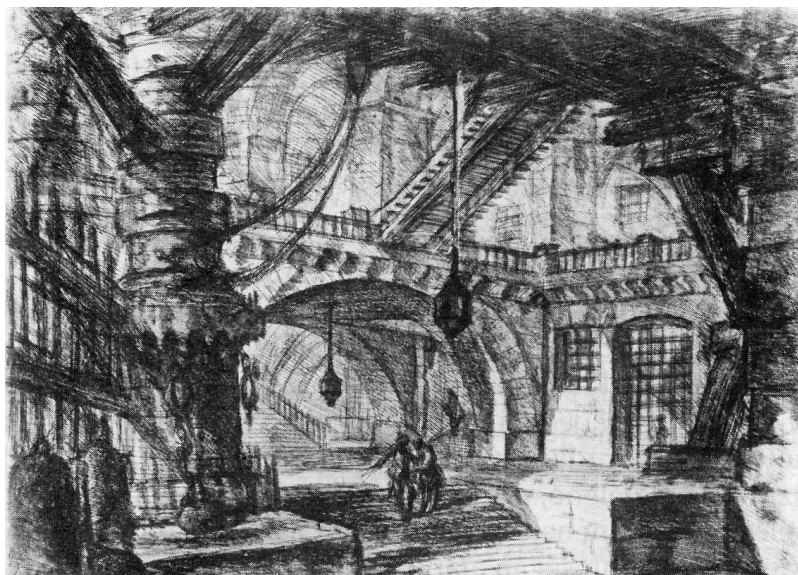
Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók), VII. 1761.



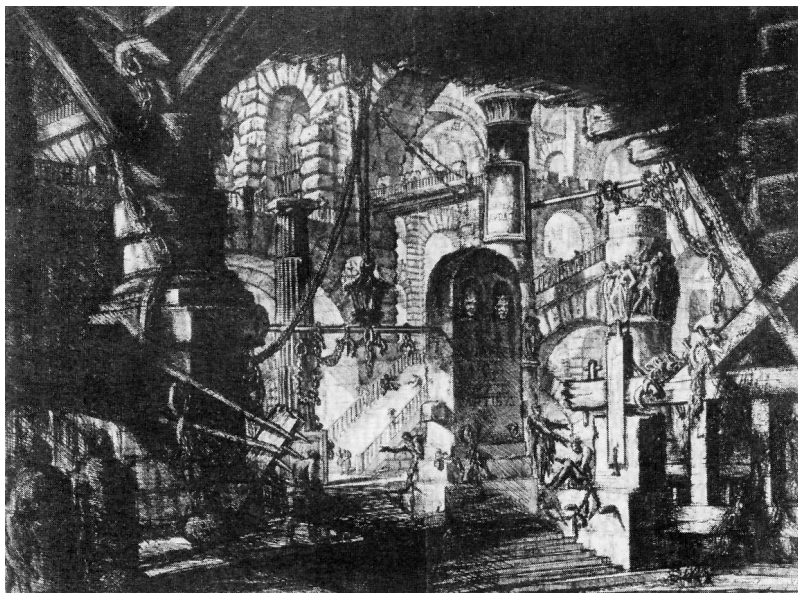
Piranesi: Invenzioni Capric di Carceri (Börtöncapricciók), XIV., 1761.



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 világképét? Marguerite Yourcenar egy elemzésében azt állítja,⁶ 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,⁷ mint ahogy – De Quincey elhíresült állításának ellentmondva⁸ – 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 tereihez⁹ –, 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, kaszárnyák 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-

⁶ Marguerite Yourcenar: *La menta nera di Piranesi*. Ticino, 2016.

⁷ 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.

⁸ Thomas de Quincey: *Egy angol ópiumevő vallomása*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1983. 143.

⁹ 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 hálózakká beőket, miközben maguk is mintha körkörös romok lennének. Piranesi anakronisztikus alkotásai voltaképp börtönlabirintusok.

De vajon romok ezek? Andreas Huyssen egy a romokról írt tanulmányában,¹⁰ 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 tenyészléte 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 börtönözöttsége (akár a pokolbeli büntetés időtartalma) örökkévaló.

Henri Focillon egy tanulmánya képzeletbeli városokhoz hasonlítja Piranesi börtöneit.¹¹ Fogadjuk el ezt a meghatározást, kiegészítve azzal, hogy ezek a labirintusvárosok sokkal inkább antiutópiáknak, sőtét 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 ezekben 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 szükség-szerűen minden semleges (általános, szükségyszerű, érdek nélküli stb.) esztétikai

¹⁰ Andreas Huyssen: *Nostalgia for Ruins. Grey Room*, 2006. no. 23. 6-21.

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

ítéletet? Agamben első könyve, a *L'uomo senza contenuto*¹² központi kérdése az esztétika ezen alapproblémája 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 érényes 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 megtévelyodott művészek, mint Hölderlin vagy Artaud példája érzékelteti). Agamben vizsgálódásai arra irányulnak, hogyan lehetséges (lehetséges-e egyáltalán) újra visszatérni 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 elének 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 címben 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

¹² Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*. Macerata, 1970.

szemben, aki nem a Paradicsom felé, hanem abból kifelé tart.¹³ Nem mintha az irányok itt bármit jelentenének, vagy ne lennének megfordíthatók, hiszen voltaképp csak az örök mozdulatlansággal – a katasztrófával – szembeni háritó 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.¹⁴ 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 anyala, 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.”¹⁵

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 képenek már címe is igazolja ezt (*Parsifal*, *Hermann csatája*, *Hősi szimbólumok*, *Németország spirituális hősei*, *Martin Heidegger*), mint ahogy egyik fontos témája a náci építészet (Heimatschutzkeit). 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 „bűntudat” 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.

¹³ Franz Kafka: *Nyolc októberfüzet*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 2000. 45.

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

¹⁵ Az ember gonosz. A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget. *Balkon*, 2005, 6. szám. (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 szülő-hazája 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.¹⁶ Ebben a pályafutás indító kulcsmozzanataként 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 kezdettől 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.¹⁷ Elég csak olyan képcímeket idéznünk, mint a *Szturnusz 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,

¹⁶ Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*. Paris, 2001.

¹⁷ 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”.¹⁸ Ez már egy új kutatási irányt jelez: Kiefert többé nem az emberi történelem (mely, mint Kalkától 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 *Athanos* című festményen, a csillaghullás alatt, a földön heverő testen is látszott. Milyen volt ez a test? Mozdulatlan, mint a kő. Benjamin Dürer *Melancholia I* képét elemezve,¹⁹ 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 rongycsomó²⁰) felsértett és vérző mellkasából egy

¹⁸ Corneille: *Cid*, IV. felv. 3. jelenet. (Nemes Nagy Ágnes fordításában: „A kétcsillagok fényén felénk sodródva”).

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

²⁰ „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 alkímisták kemencéje, melyben minden kő megolvad, így a bölcsék 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 személytelennek, ezért az értelmezés szempontjából nincs jelentősége,²¹ 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.²² 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 volt²³) 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 egyelőre nem következik több deformáció.”²⁴

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

²² *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.

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

²⁴ Az ember gonosz. A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget. *Balkon*, 2005, 6. szám (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 példázza 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.