

Fischer Gábor

ÖSSZESZÖVŐDÉSEK ÉS SZÉTSZÁLAZÓDÁSOK

UTAM JOVÁNOVICSHOZ

„... ugyan rájöttél-e már, Szókratész, hogy a hamis véleményalkotás nem az érzetek kölcsönös kapcsolatában, s nem is a gondolatokban rejlik, hanem az érzékelésnek a gondolkodáshoz való kapcsolatában?”

Szókratész (Platón: Theaitétosz)¹

A JÁTÉKOSOK ÉS A JÁTÉKAIK

Közhely, hogy az egyes műalkotásokat esztétikai igényvel elemző értekezések legalább annyira szólnak írójukról, mint témájukról, a kiszemelt műről és/vagy annak alkotójáról.² Az esszé és a kritika műfaja pedig különösképpen alkalmas arra, hogy felelevenítse a művekkel történő találkozás élményét.

Mégse higgyük, hogy a gondolatokat „hordozó” vagy inkább sifírozó szövegek pusztán pillanatnyi és mellékes útítársai a műalkotásoknak. Az egyes szövegek – bár gyakran „vitában állnak” egymással, s „egymás meghaladására vagy éppen meghaladott igazságaik leváltására törekednek” – „beépülnek” az alkotásokba, s „részükké válnak”.³ Az érzéki műbe történő ilyesfajta szellemi-nyelvi „beleszövődés” egyrészt éltető energiával látja el az alkotást, minthogy jelentőssé teszi azzal, hogy jelentést ad neki, másrészt részévé válik azáltal, hogy *tartalmassá* teszi az önmagában csupasz érzéki formát. Éppen úgy bánunk az érzéki formákkal is, mint amikor egy pohárba italt töltünk: „feltöltjük”, ami lényegében a használatba vételét jelenti. Ugyanis „az ember világban-való-léte túlnyomórészt a beszédben játszódik le. És ezt már Arisztotelész tudta” – mondja Heidegger *Az idő fogalma* című esszéjében.⁴ Vagyis nem-

¹ Platón: Theaitétosz, 195 d. In: *Platón összes művei*. Budapest, 1984.

² A *vizuális kultúra*, a *médiaelméletek*, *posztstrukturalizmus* vagy a *posztmodern filozófiai* diskurzusok jellemzője, hogy miközben a vizuális jelenségeket vizsgálják, mérhetetlenül nagyra növelik saját nyelvi és fogalmi apparátusuk jelentőségét. A beszélők akaratlanul is magukat helyezik a szövegek középpontjába.

³ Különösen érvényes ez a XX. század végétől, a „posztmodern” divattá válása óta, amikor is a kurátorok, művészettörténészek és kritikusok átvették a kezdeményezést a művészet irányításában az alkotótól. Azóta effektíve is a tekintetet nyelvileg megalapozó gondolkodók irányítása alá került a művészet. A „képi fordulat”, azaz a képek korunkra jellemző uralma tehát nem igazolható.

⁴ Martin Heidegger: *Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása, A rektorátus 1933/34*. Ford. Fehér M. István. Budapest, 1992. 34–35.

csak fizikai (optika-biológiai), de kulturális nézőponttal is rendelkezünk, amelynek legfontosabb eszköze a nyelv. Ha tehát egy műalkotást „privát világunk” részévé akarunk avatni, értelmeznünk kell, illetve – túllépve az érzéki *élményen* egy belső monológban vagy nyilvános szövegben – beszélnünk kell róla. A szellem⁵ e megnyilvánulásában a forma egy másik értelmi dimenziója bontakozik ki. Csakis együttműködésük eredményeként jöhet létre az esztétikai befogadás. Összeszővődésre és bizonyos mértékig összhangra van szükség az érzéki forma és a nyelvileg generált értelem között. Vagy ahogyan egyesek szívesen nevezik ezt az „egymásra találást”: forma és szellem (eszme, idea, gondolat stb.) „kiegyezésére”, „párbeszédére”. Minthogy a forma a mű által adott, s a megértő változó személye áll vele szemben, a mű elé kerülésével és kereső pillantásával ő indítja el a beszélgetést.

Erről a formát értelmező viszonyról azonban számomra egyre inkább az derült ki, hogy az érzéki forma és a nyelvi megértés között nem is „párbeszéd” vagy egyeztetés, netán egyezkedés folyik, hanem inkább vallatás, kisajátító tartalomtulajdonítás, néha pedig mintha egyenesen rágalmozás, erőszaktevés, rejtett, kétértelmű és kétarcú erotikus cselekmény játszódna le a felek között. Minthogy az érzéki forma néma, mindent el kell túrnie, amit a nyelvileg generált értelem ráaggat.

Lássuk egy másik oldalról is, miként állunk ezzel a kérdéssel.

A múlt csak a jelen által létezik. Ha nincs jelen, múlt sem lehetséges. Persze ennek az ellenkezője sem tagadható, hogy a jelen a múlt „folytatása” és bizonyítéka. *Circulus vitiosus* lenne ez az okoskodás, amelyben múlt és jelen egymásra mutogat, ha nem lépnénk ki belőle s az idő nem nyílna meg a jövő felé. A jelen egy a jelenlévők számára kijelölt nézőpontként is működik, egy helyként, ahonnan előre és hátra lehet tekinteni. Már a szó, *jelen* és *múlt*, valamint ezek egymáshoz való viszonya jelzi, olyan szituációval van dolgunk, amelyben a nyelv kettévágott valamit, ami a nyelvi megértés előtt inkább volt egységes és folyamatos, semmint töredezett és széttartó. Az érzékelés nem ismeri a múltat, csak a jelennel van dolga. Ugyanakkor az önérzékelésben és az önreflexióban mégiscsak megjelenik, hiszen az emlékezés valamely jelen nem lévő „dologra” való odafigyelést jelent, minthogy a tudással és a tapasztalattal, s mindazzal, ami a jelenben segítségünkre van, éppen séggel a múlt sajátos módosulásának az aktuális jelenbe való bejelentkezését jelenti. S ez még csak nem is az emberi intelligencia specifikuma, minthogy már az állat-

⁵ A szellem fogalma szoros kapcsolatban áll a lélek fogalmával, minthogy közös a gyökerük. A lélek által válik élővé valami. Távozásával létrejön a test nélküli szellem (görög *pneuma* vagy latin *spiritus*: levegő, fuvallat, fújás, szellő, illat, kipárolgás, lélegzés, élettelség stb.). A beszéd szellemi létmódját a lélegzéshez való kötődésével nyeri el. A szellemi a testtől elvált létmódot jelent, hiszen amit kimondunk, a szánonk át távozik belőlünk. De a „puszta szellemi” test nélküli, azaz nem teljes értékű lét. A szellem hozzá is járulhat egy létező létezéséhez. A korszak szelleme a korszak lelkét jelenti. A szellem végső soron metaforikus értelemben vett lélek, a lélek fogalmának átértelmezése, olyan fogalom, amely antropomorfizálás eredményeként keletkezett. A lélek és a szellem fogalmaiban alapozódott meg a külső és a belső fogalompárja is, amely a látható „külső” és a nem látható „belső” ellentétéhez vezetett. Erre az ellentétre épültek azután rá az *érzéki forma* és a *nyelvi tartalom* fogalmai is.

fajok jelentős része is rendelkezik a tanulás képességével. Az emlékezet mélyéből tehát az „jön elő” a nyelvileg még meg nem nevezett múltból, ami érzékszervileg éppenséggel nincs jelen, de aminek mégiscsak „köze van” ahhoz, ami ezen a módon is jelen van. Mondhatnánk a jelen a múlt megismétlődése, újra előállása.

A múlt század közepétől, miután már befejeződött az idő gyarmatosítása, egyes filozófusok, mint például M. Foucault, egyenesen darabjaira tördelték és összeilleszthetlenné formálták át az időt, azáltal, hogy bevezették a történelembe, vagyis az emberi társadalmakra alkalmazott időszemléletbe a diszkontinuitást. A már több mint kétezer éves herme(neu)tikus⁶ törekvések, amelyek ennek a kettéválásnak és a nyomában keletkező idegenségérzésnek a termékei, minden jó szándékuk ellenére sem mindig a párbeszédet, a békés kiegyezést célozzák, ahogyan szeretnék és ahogyan hirdetik magukról. És különösen nem tekinthetők „horizontok egyesítésének”, miként ezt például a M. Foucault-val egyidőben színre lépő H. G. Gadamer és az

⁶ A *hermetikusról* írja *A Pallas nagy lexikona*: „Hermetikus, ami Hermesre, különösen Hermes Trismegistos-ra vonatkozik, mivel ennek nagy titokszerű bölcsességet tulajdonítottak, hogy t. i. mágikus pecsétekkel el tudott zárni kincseket v. edényeket, tehát a. m. elpecsételt; s most oly módon elzárt edényekre használják, hogy azokba mikroszkopikus csírák, párák, levegő behatolása is lehetetlen.” (*A Pallas nagy lexikona*, Budapest, 2004. Eredeti kiadás, Budapest, 1892. <http://mek.niif.hu/00000/00060/html/047/pc004707.html#5>) Ennek éppen az ellentétét írja a *hermeneutikáról* a szabadbölcseleti fogalomtárban Loboczky János: *A hermeneutika* „a görög »ermeneüein«: megnyilatkozás, tolmácsolás, magyarázás, értelmezés szóból származik a kifejezés. Hagyományosan a megértés, magyarázás és értelmezés művészete vagy tudománya. A görög mitológiában Hermész az istenek követe volt, aki üzeneteiket közvetítette a halandóknak, mintegy lefordította az isteni parancsolatokat az emberek nyelvére. A hermeneutika tehát az emberi világhoz képest egy másik világból származó értelemösszefüggés áthozatala, átfordítása saját világunkba. Már az ókori görögök is többféle értelemben használták a kifejezést. Platón felfogásában a hermeneutika mint az értelmezés művészete a királyokra vagy hírvivőkre jellemző parancsoló tudáshoz kapcsolódik (*Az államférfi* 206 d.), egy másik dialógusában pedig a jóslással áll egy szinten. [...] A hermeneutikának kezdetől fogva kétféle intenciója volt. Az egyik azt akarja megállapítani, amit a szavak bizonyos szöveghelyeken mondanak, tehát a *sensus litteralis*-ra irányul. A másik intenció arra irányul, amire a szavak jelként utalnak. Ez utóbbi a *sensus spiritualis*, vagyis az allegorikus értelmezés, a mögöttes értelem feltárása. [...] Gadamer felfogásában a nyelv nem egyszerűen instrumentális közege az emberi kommunikációnak, hanem magának a »megérthető létnek« a tapasztalatát hordozza. A megértés, illetve megértetés nem pusztán értelmezéstechnika kérdése, hanem egy átfogó értelemben vett beszélgetés eredménye: a partnerek »a sikeres beszélgetésben alávetődnek a dolog igazságának, mely új közösséggé kapcsolja össze őket. A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.« (Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, 1984. 264.) Lásd: Loboczky János: *Hermeneutika. Fogalomtár etika szakosoknak*. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=469&tip=0 Magunk ez utóbbi értelmezéssel szállunk szembe, amikor azt állítjuk, hogy önáltatás a művel való párbeszéd feltételezése. Másfelől viszont eleve egy közösség tagjaként beszélünk, mi több, mindig mások beszélnek (ki) belőlünk.

őt követő egyes hermeneuták gondolják, hanem egyoldalú és bizonyos értelemben szubjektív kinyilatkoztatások, olyan nyelvi, logikai, történeti játékok, amelyekben ugyanazon fél „önmagával sakkozik”, minthogy mindkét oldal szellemét – a „megértendő” és a megértőt is – egymaga képviseli. Amit tehát a nyelv egy múltra és egy jelenre választott szét, valójában egységként, folyamatként működik,⁷ s csak a gyakorlatias, vagyis a nyelvi értelmet az életbe beépítő szemléletünk és kultúránk őrzi meg ennek a szétvágásnak, szétválasztásnak vagy eltávolításnak az eredményét. Persze aligha tagadhatnánk le, hogy ez is a vizuális érzékelés egy sajátosságára megy vissza, nevezetesen arra, ahogyan látásunk során tekintetünkkel valamire fókuszálunk, aminek következtében más, a figyelmünkön kívül eső jelenségek nem, vagy alig kapnak helyet az érzékelésben. A centrum és periféria kettőssége az érzékelés ezen „szétválasztásából” keletkezik. Hasonlóan szaggatott, illetve szakaszolt létérzést kelt bennünk az ébrenlét és az alvás váltakozása. A jelen való lét tehát nemcsak középpontba állítást jelent, de egy eltávolítást (távoltartást, figyelmen kívül hagyást, az időben és/vagy a térben távolba rendelést) is. Azért kell a jelenből a múltbéli eltávolítani, hogy a jelenvalóság körülhatárolhatóvá váljon, hogy a véges létezők meghatározhatók legyenek a végtelen létben.

A nyelvből kibomló értelem azonban jó „tanuló” volt, s elsajátította a leckét. Jócskán meg is haladta „tanárát”, az érzéki megismerést. Ebbe a kettéosztást véglegesítő sorba tartoznak ugyanis az olyan polarizáltságot kifejező szópárok is, mint az élő és a holt, az időbeliség és az időtlenség, a múlt és a jelen, a tegnap és a ma, a volt és a van, az előbb és a most. De az emlékezés és a nyelvben rögzült időt jelző fogalmak (mint amilyen a magyarázat, az értelmezés vagy az interpretáció) háttérben is felbukkan az idő, még ha csak közvetetten, utalás és feltétel formájában is. Minthogy ez utóbbi fogalmak rejtettebben jelzik, hogy az előbbit (a magyarázatra szoruló, értelmezésre várót, interpretálandót) múltbéliként az *interpretátor* miként emeli a jelen aktualitásának fényébe, a múrról való elmélkedés olyan párbeszédnek tűnhet, amelyben két személy találkozik. Ám – vethető azonnal ez ellen – miként találkozhat a múlt a jellel, ha egyszer az előbbit éppen az jellemzi, hogy *el-múlt*, hogy *már nem* jelenlévő? A *jelen való lét* ugyanis kétségtelenül kizárja a *múltat* az aktuális létezésből. Mégpedig jó okkal teszi ezt, mivel egyszerűen ez által az, ami: *jelen való lét*. Nem hihetőbb-e, hogy a műtárggyal való találkozás és az értelmezés mindig a jelen való lét létehetőségét, és a *lét* azon sajátos tulajdonságát érvényesíti,

⁷ A *most-pillanat*, amely a mindenkori jelent hivatott reprezentálni, magának a törésnek a legnyilvánvalóbb jele, s aligha véletlen, hogy sohasem utolérhető. A *most*, „abban a minutában”, hogy interpretációvá vagy szövegelemmé válik, már nem is az, ami. Átfordul ellentétébe. Már éppen hogy nem „most”, hanem egy már *elmúlt* („időpont”), hacsak nem az olvasó *most-pillanatát* vesszük tekintetbe, amint fedésbe került a szövegben reprezentált *most-pillanattal* (valójában egy értelem eltolódásával, elhalasztásával és aktuálissá válásával). Egy szöveg esetében a benne rögzített beszéd elhangzásának vagy lejegyzésének időpontja tekinthető a tulajdonképpeni értelemben vett *most-pillanatnak*. Ez a szöveg olvasásakor vagy értelmezésekor már egy újabb *most-pillanattal*, az olvasóéval mosódik össze. Hasonlóképpen a kép is „meghamisítja” a megmutatkozót, amikor a megmutatkozást egzisztálóként mutatja meg.

hogyan az egyes *létezők* nem ugyanabban az időintervallumban léteznek? Korábban inkább azok a jelenségek és szövegek szorultak interpretációra, amelyek múltbelivé válásuk miatt elveszítették létjogosultságukat, vagy annak egy részét, például érthetőségüket. Az ilyen jelenségek értelmezésekor nem egyszerűen valamilyen új tudásra teszünk szert, hanem olyan ismeret birtokába jutunk, amely – feltételezésünk szerint – valamikor az élet szerves részét képezte, ennek köszönhetően közérthető is volt. Amint megszűnt a társadalom egészének a legitimitása, a racionalitásra, tekintélyekre, összefüggésekre, viszonyokra, bizonyos logikára, nyelvi értelmezésre, történeti kontinuitásra, hagyományra, s leginkább a kollektív hitre és ismeretekre építő, mindenki által elfogadott megértés, az egyes tudásterületek mindinkább speciális területekké váltak, és önálló megértési formát kezdtek öltetni, amely beavatást igényelt. A beavatás pedig az erre a területre szakosodott közösség által elfogadott ismeretek megszerzését tette szükségessé. Ez a több ezer éve kezdődött folyamat mára kiteljesedett. A művészet is egyre inkább a társadalmi jelenségek elkülönült területeként áll elénk. Kialakult egy speciális – a magát tudományosnak tekintő, de több szempontból is erősen elfogult, az egyén kivételes pozícióját reprezentáló megértési mód ellenpontjaként, a bennfentesek számára fenntartott – tárgyát „objektíven” megragadni szándékozó szaknyelv. Az egyes tudományok művelőinek első feladata, hogy a tudásanyag mellett tudományáguk nyelvezetét elsajátítsák. A nyelv ilyen módon való formalizálódásával és fogalmainak rögzítésével, valamint az egyes módszertanok kidolgozásával igyekeztek az adott tudomány művelői a speciális vagy egyedi helyzetekből adódó elfogultságot és tévedést kivédeni, ellensúlyozni, azaz a kutatási terület határait és módszereit kijelölni.

Interpretáció(k) híján a műalkotások majdhogynem üresek.⁸ Az elme nyelvileg generált tudásra alapozott aktivitása nélkül csak egy *puszta formával* való véletlenszerű összefutás jöhet létre.⁹ Akinek nem „támad gondolata” egy műalkotással kapcsolatban, aki nem asszociál valamire, mert nem ismeri a művek megértésének az euroatlanti kultúrában az elmúlt három évszázadban kialakult játékát, vagy nincs olyan tudása, ismerete, műveltsége, amely segítené a megértésben, az, bár ráismerhet a mű

⁸ A forma persze diktál, és utat mutat annak, aki ismeri a „formák világát”. Az „üres forma” nem jelenti azt, hogy bárki bármit mondhat. Csak azt mondhatjuk el róla, amit már haptikusan, vizuálisan és nyelvileg ismerünk vagy ismerni vélünk vele kapcsolatban, amit tehát hozzacsatolhatunk hagyományként, ismeretként, tapasztalatként, vagyis csak azon kereteken belül értelmezhetjük, amelyeket mások korábban, előttünk már kijelöltek.

⁹ Arthur C. Danto szavaival: „A művészetben minden új értelmezés kopernikuszi fordulat, abban az értelemben, hogy minden értelmezés egy új műalkotást teremt, még akkor is, ha ez a különbözőképpen értelmezett műalkotás, mint ahogyan az ég, változatlan marad is az átalakulások során. Egy *t* tárgy tehát csak egy *é* értelmezés mellett műalkotás, ahol *é* egy olyan funkció, amely *t*-t műalkotássá lényegíti át”. (Arthur C. Danto: *A közhely színváltása*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, 2003. 123.) Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az értelmezés életre kelti és felavatja a formát. Danto elgondolása azért hiányos, mert nem számol az *érzéki tudással*, amely nem választható el élesen a gyakorlati tudástól, de mégiscsak másfajta, nem a nyelv által generált, csak általa is megjeleníthető tudást jelent.

bizonyos vizuális minőségeire, mégis kívülálló marad. A világ nagyobbik része számára a művészet idegenné vált, amely valami olyat épít tovább, amire úgy tűnik, hogy rajta s egy kisszámú hívőn kívül talán senkinek nincs szüksége. A művészet a kihalásra ítélt állatfajokkal került egy csoportba. Ennek ellenére vagy éppen ezért, ha lemondunk az abszolút igazságról, minden befogadó megértése autentikusnak tekinthető, amennyiben autenticitáson a konkrét egyednek a műtárgyhoz való (lehetséges optimális) viszonyát értjük, hiszen mindenki a maga tudásának megfelelően „érti/értheti meg” a műalkotásokat. Feltéve, hogy a művészetet még mindig hagyományosan, „bizonyos érzéki jelenségek meghatározott helyzetben és módon történő befogadása-ként” definiáljuk. Legalábbis elvileg egy ilyesfajta pluralizmusra hajlanak azok a befogadást az esztétikai megismerés középpontjába állító esztéták, szociológusok, pszichológusok s más művészetkutatók, akik hajlandók a különböző kulturális szinten és helyzetben lévő társadalmi rétegek megértését figyelembe venni, s nem egy ideális befogadást erőltetnek a társadalomra. Valamilyen ismerettel, amelynek segítségével értékelni tudja a műalkotásokat, mindenki rendelkezik, s „valameddig” eljuthat a megértésben is, elsősorban tudásának és tapasztalatainak a formára történő applikálásával. A gond az, hogy ezt az ellentmondást nem oldhatjuk fel azzal, hogy kijelentjük: „mindenki legjobb tudása szerint teszi a dolgát”. Aki többre képes másoknál, nem mondhat le a tudásáról, képességéről, művészetértéséről. A megértés teljes pluralizmusa viszont a művészet egészének a jelentőségét csökkenti.¹⁰

Amúgy a műértelmezés a XX. században igen kellemes foglalatossággá és nem lebecsülendő intellektuális játékká vált. Éppen úgy a hatása alá lehet kerülni és játékfüggővé lehet válni, mint a szerencsejátékok esetében. Ha valaki önkényes értelmezési eljárására elfogadható magyarázattal szolgál, akár maga is alkothat olyan szabályt, amelynek segítségével meghatározhatja a műalkotás észlelésének és értelmezésének általánosan követendő taktikáját, eljárását. A műértelmezést többféle, egymásnak gyakran ellentmondó szabállyal játsszák, mégpedig attól függően, hogy ki melyik játékot valló iskolához tartozik.

Ám az idő előbb-utóbb mindenkin és mindenben kifog. Amint egy játék uralkodóvá válik, már tudható, hogy azt hamarosan egy újabb játék váltja fel. Így jön létre a műalkotásokat értelmező *szellemformák* időben változó rendje, egyfajta reflexión alapuló továbbépülés és fejlődés érzete. Vagyis a mű pusztá formá, és semmit sem árul el nekünk, semmiféle horizontot nem nyit meg, mint Gadamer gondolja, ezért semmivel nem tudunk összeolvadni, csak saját *noémáinkkal*, műveltségünkkel, olvasottságunkkal, hitünkkel, ismereteinkkel, tapasztalatainkkal, s mindazzal, amit környezetünk-től, azaz *másoktól* eltanultunk, ami tehát – úgy tűnik, hogy – mi magunk vagyunk.¹¹

¹⁰ Az értelmezők pozícióik és hitelességük megvédése érdekében önmagukra alkalmaznak egy homályos szót, a „kvalitásérzék” fogalmát. Ez a szó hivatott reprezentálni azon tapasztalatokat, ismereteket, amelyek egy explicit és mérhetővé nem tehető tudásra utalnak.

¹¹ Gadamer hermeneutikájában az értelmezésre váró szöveg egy másik megértőnek (a szöveg írójának) felel meg, ezért öltheti párbeszéd jellegét a szöveg olvasása. A képzőművészeti alkotások esetében azonban nem szövegekről, hanem érzéki formákról van szó. Az érzéki megértés azonban csak a megértés

Ugyanis, amit a műnek tulajdonítunk, amit benne tartalomként (jelentésként, értelemként, üzenetként, eligazításként, jelként, utalásként stb.¹²) meglátunk, azt is mi birtokoljuk, s mi tulajdonítjuk az alkotásnak. Egy önmagában véve üres formával állunk tehát szemben, amelyet azonban, amint megpillantunk, azonnal értelmesként (tartalmilag telítettként) ismerünk fel, miként az eszközeinket, tárgyainkat is ekként látjuk, holott mi vagyunk értelmesek¹³, vagy adott esetben éppenséggel mi vagyunk a megfelelő ismeretnek, képességnek, tudásnak, hagyományismeretnek stb. híján. A dolgok általunk azok, amik. Félreértésről csak akkor beszélhetünk, ha feltételezünk egy abszolút értést és egy hozzátartozó abszolút (isteni) viszonyt.

Korunk műértelmezései arról szólnak, hogy amiket érzékelünk, azok nem azok, amiknek látszanak, hanem valamiféle rejtett értelemnek, valamilyen láthatatlan rendnek (struktúrának) és igazságnak (nyelvileg generált tudásnak), illetve valóságnak alávetett jelenségek. Az érzéki és a nyelvi megértés szövetsége kultúránként eltérő lehet. A közönséges hétköznapi tudás és látás számára ez a nem mindenki számára elérhető „mélység” észrevehetetlen marad. Egyébként is a művészetnek a szellemi alkotóeleme a legsérülékenyebb része, mivel azon kontextusok sokasága, amelybe egy-egy műalkotásként funkcionáló forma a nyelvi ismeretek révén beágyazódást nyert, egyben a korszak világa is, amely éppenséggel folytonosan átalakul, s végül teljesen elvész, mégpedig a korszakra jellemző nyelvi tartalmakkal együtt. Ez azzal jár, hogy a műalkotások is átértelmeződnek. Ám, ahogyan az antik Alexandriában is csak a misztikusra hangolt gnosztikus filozófusok voltak képesek fellebbenteni a fátylat a világ igazi arcáról, úgy korunkban is csak a hívő műértelmezők képesek a műalkotásokat „megfelelő módon” értelmezni és kontextualizálni, azaz létezésüket egy nyelvjátékban igazolni.

alapját jelenti, még ha határvonala nem is jelölhető ki pontosan, azaz nem választható el a nyelvileg generált tudástól.

¹² Zavarba ejtő, ahogyan A. C. Danto nem nevezi nevén a dolgokat. Megfutamodik annak a nézetnek a hatására, amely elveti a forma és a tartalom dualizmusát, amelyet azonban még eddig senki nem tudott más megoldással helyettesíteni. Ezt írja Danto *A közhely színeváltozása* című könyvében: „Az értelmezés és a tárgy közötti megkülönböztetést persze nem szabad automatikusan megfeleltetni a hagyományos tartalom és forma közötti megkülönböztetésnek, de a mű formája általában a tárgynak a része, melyet az értelmezés önkényesen kiválaszt.” (Danto 2003. i. m. 124.) Nagy kár, hogy Danto nem árulja el, hogy akkor minek is kellene megfeleltetnünk az értelmezést és a tárgyat (formát)? A mondandóját lágyító „automatikus” kifejezés inkább csak kicsorbítja a problémafelvetés élet, s más terület felé irányítja az olvasót.

¹³ A személyes tudás és a kollektív tudás ellentéte szintén a jól ismert dualitások sorába tartozik (Ld. ehhez: Polányi Mihály: *Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához*. Ford. Papp Mária. Budapest, 1994., valamint Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel. Budapest, 1984.). A tudás természete ugyanis, hogy egyfelől mindig konkrét személyek a hordozói, mindig *valaki* tud, másrészt viszont csak akkor beszélhetünk valóban tudásról, és nem vélekedésről vagy hitről, ha azt egy kollektíva magáénak elfogadja. Az egyik nem létezik a másik nélkül. Miközben tehát a tudás mindig konkrét személyekben realizálódik, általános érvényűnek kell lennie, azaz *személyek közöttinek*, máskülönben megmarad személyesnek, mint az élmény.

Különösen jogtalan a kritika a kívülállókkal szemben, annak tudatában, hogy gyakran az úgynevezett szakértők is vitatkoznak egymással, s egymás hozzáértését, megfelelő értelmezési módszereit megkérdőjelezzik. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy az értésnek különböző szintjei és eltérő módozatai vannak.

Az „igazi tudás” (*noéma*) antik korra jellemző titkossága, tekercesekbe, majd könyvekbe és még később titkosírásokba rejtettsége elsősorban a tudományokban és a művészetben él tovább.¹⁴ Korunkig fokozatosan az „arisztokratikus” könyvtárak váltak az oltárok konkurenciájává, s az elrejtett igazságot csak mára váltotta fel a „demokratikus”, egyben gondolati anarchiát eredményező világháló. Az értők legfelsőbb körét azonban nem is feltétlenül az alkotók, hanem a „hozzáértők” kis csoportja képviseli. Ők azok, akik tekintélyük folytán az érzéki formához igazoltan is „autentikusabb” tartalmat csatolhatnak, amely azután egészen addig, míg egy másik „autentikus” *doxa* ezt meg nem kérdőjelezi, a mű tartalmaként (értékeként, jelentéseként, jelentőségét kijelölő kinyilatkoztatásként stb.) működhet. Ugyanakkor a művészet elméleti módszertana, a nyelviségbe csomagolt „igazság” megközelítésének módja, s vele a jelentése is folyton változik.

A nyelvi tartalmakat közvetítő szöveg az írás megjelenése óta egyre inkább elengedhetetlen része a képi és/vagy művészi jelenségnek. A XIX. század második felének művészete és a XX. századi avantgárd hiába igyekezett megszabadulni a nyelviségnek a művészi formával szembeni túlsúlyától, diktátumától. A képek forradalma és a képi fordulat (*The Pictorial Turn*¹⁵) ellenére a nyelvi megértés elől nincs menekvés; előbb-utóbb minden kifejezőnek tartott és művészi szándékkal létrehozott „érezéki forma”¹⁶ a nyelvi absztrakció áldozatává válik.¹⁷ A nyelvi értelem természete, hogy mindent bekebelez, aminek következtében szellemi léthez juthat az is, ami más létmóddal nem rendelkezik.

¹⁴ Létezik-e jobb allegóriája a rejtekező tudásnak a könyvnél, amelynek érzéki felületéről, borítójáról semmi lényeges nem olvasható ki. A cím pedig egy szó vagy egy rövid kijelentés mögé rejtje el a könyv tartalmát. A rejtekező tudás allegóriája maga után vonja a látás leértékelését, hiszen ha a tudás nem érzékileg felfogható, akkor a látásnak, miként Platón barlanghasonlata is mutatja, nincs jelentősége az igazi tudás megszerzésében. Ez a tulajdonsága szembeállítja az írást a képpel, amely viszont nem rejtekezhet el, mivel az lényegével, a megmutatás funkciójával ellenkezik.

¹⁵ „A képi fordulat” vagy a „vizuális kultúra” kifejezések egyébként is erősen vitatható fogalmak (Lásd: Mieke Bal: *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya*. Ford. Csáky Marianne. *Enigma*, 2004, no. 41. 86–116.). Abból a tényből táplálkoznak, hogy az audiovizuális médiák elterjedésével a képek megsokszorozódtak, s ezért a kép ontológiai szerepe megváltozott. A képek mennyiségi növekedése vitathatatlan, ám nem annyira az írott szövegek rovására növekedett meg a képek száma, mint inkább a közvetlen tapasztalattal szemben jutott nagyobb szerep az audiovizuális kultúrának.

¹⁶ Már az „érezéki forma” kifejezés is nyelvi artikuláció, s ennek megfelelően, az egyedi tapasztalattal szemben a kollektív tudás részeként jelenik meg. A jelenségből az derül ki, hogy a technikai (tudományos) és a társadalmi jelenségeket miként használja fel a gondolkodás egy másik módja.

¹⁷ E témában lásd: Fischer Gábor: *Az értelmező feladatáról – huszonnégy pontban. Re-produkciók. Elméleti írások és elemzések a kortárs művészetről*. Szerk. Markója Csilla. Budapest, 2005. 40–82.

AZ ÉN MŰKÖDÉSE

Minden szöveget (gondolatot, vélekedést, kijelentést, értelmezést stb.) egy névhez is kötődő „Én” jegyez. Minden jel arra utal, hogy az írott formában megjelent gondolatok nevesített szerzői gondolataik mellett *személyes tudásukat*, képességeiket, hitüket, tapasztalataikat is megjelenítik. Az értelmezők oly módon fókuszálják elméjükben megszerzett tudásukat, hogy a művészi formával találkozáskor, ezt az egybegyűjtött s bizonyos tekintetben véletlenszerű szellemi egyveleget, mint egy prizmán megtörtő fényt, *Énükön* keresztül újra alkotóelemeire bonthassák és „magukból kiszórassák”. A művel való találkozás azért nem ölti párbeszéd formáját, mert a *puszta forma* egy a ráirányított szellemet visszatükröző felület. A mű az értelmező személy képességeit visszaveri kibocsátójára. A műalkotás ugyanis kétségtelenül egyfajta tükrökör: a műre pillantó Én szellemi és érzéki tükre. Nem a rajta kívüli objektív világ verődik vissza benne, hanem azé, aki a műre tekintve a műből világot állít fel. Egy művészi kép világa értelmezőjének elméjében válik valóban világgá, minthogy egy képnek nem lehet világa, s a forma bekeretezése csak a világalkotásra való felszólítás-ként értelmezhető. Az egyed saját „szellemének” visszaverődését éppen úgy a mű minőségeként értelmezi, ahogyan a hétköznapokban is a dolgokkal való foglalatosság során értelmet tulajdonít az egyes tárgyaknak, jelenségeknek, holott valójában azokban saját értelmét látja viszont.

A művészet tudományos igényű „befogadása”¹⁸ tehát sokkal inkább tűnik egy skizofrén helyzetnek, egy monodrámának, belső vívódásnak, semmint két eltérő horizont összeolvadásának, amely csak valóságos személyek közötti közvetlen párbeszéd esetében lehetséges, s akkor sem tudjuk, mi is tulajdonképpen az, ami ebben a „horizont-összeolvadásban” összeolvadt. Ugyanakkor e találkozásban az észlelő-értelmező „Én” nem azonosítható minden további nélkül a reflektáló egyed pszichéjével. Főleg nem e psziché öntudatlan mélyrétegeivel, ahogyan a mű sem azonos azzal az alkotással, aminek látja és gondolja befogadója (és más befogadók), vagyis egy „tőle független művészi (és egyéb) tartalmat hordozó objektummal”. Az Éntudatban ugyanis az önreflexió demonstratív módon szembekerül *eredetével*. Ahogyan valaki egy művet észlel és értelmez, az nem más, mint egy társadalmi elvárásnak, hogy úgy mondjam, konvencionak való megfelelés, valamint annak a tapasza-

¹⁸ A „befogadás” fogalma megkerüli azt a kérdést, hogy tulajdonképpen mi is történik akkor, amikor valaki szembekerül egy műalkotással. A mű érzékelését és észlelését nevezhetjük befogadásnak, de ez annyira általános kifejezés, hogy nem jelzi, hogy itt műélvezetről, kulturális tevékenységről, egy speciális látványegység feldolgozásáról, vagy valami másról van szó. Ráadásul nem tartalmazza azt az értelmező folyamatot sem, amelyben értelmet, illetve tartalmat tulajdonítunk a műalkotásként kezelt érzéki jelenségnek. Ez a művészet és a feltételezett néző viszonyának tisztázatlanságából származik, mivel az elméleti munkák eltérő válaszokat adnak arra vonatkozólag, hogy milyennek kell lennie a művészethez való autentikus hozzáállásnak. Ha ez a viszony maga is változik, fel kell tennünk a kérdést, mi mozgatója, azaz miért kell a művészetet az egyes korokban másként megérteni, s miért beszélünk ugyanarról a jelenségről, ha egyszer a jelenség is és megértésének módja is folytonosan változáson megy át.

latnak, hagyománynak, tudásnak és ismeretnek az érvényre juttatása, amelyre „befogadóként” szert tett, s amely által benne és általa *mások szólalnak meg*.¹⁹ Az elvárásnak való engedés az Énben fellelhető mások megszólalását lehetővé tevő cselekvés. Az Én-tudat előfeltételezi mások létezését, s ezzel mások tudatát is, amellyel számol, s amelyhez magát méri.²⁰ Ellenben (reménytelenül) igyekszik kizárni magából azon *tudatelőtti, tudatalatti* vagy *tudattalan* pszichés folyamatokat (pszichéje mélyrétegeit), amelyek éppen működésük sajátossága folytán közvetlenül nem válhatnak az Én-tudat önfeltáró, önmagáról tudó részévé. Ami rejtve van, rejtve is (kell hogy) marad(jon). Az Én-tudat viszont az öntudat önreflexiója, egyfajta önmagától eltávolodó gondolkodásmód, igazi explicit tudás, *noéma*.

Amikor valaki megtanul a képből „értelmet kiolvasni” (a képbe tartalmakat bele-gondolni, belevetíteni), ezt kizárólag mások tudásának és látásának az elsajátításával képes megtenni.²¹ Lényegében minden szavunkat, minden kifejezésünket és általunk használt értelem- vagy gondolategységet, melyre életünk során szert tettünk, másoktól vettünk át, másoktól tanultunk meg, mások hagyományozták ránk, mások verték a fejünkbe, vagy láttatták és értették meg velünk. Bármennyire is öntudatromboló, világunk nagyrészt mások világából szerveződik meg; ezért lehet másokkal közös világunk egyáltalán világ mint olyan. Elsősorban a szüleinktől, az iskolában, a könyvekből, a képtárakban, a kutatóintézetekben, a filmszínházakban s mind gyakrabban a világhálón (Weben) tallózva sajátítjuk el tudásunkat. Ennek a tudásnak a nagyobbik részére úgy teszünk szert, hogy beszél(get)ünk, vagy egymásra utaló, egymást kiegészítő és egymásra épülő szövegeket olvasunk (amelyeknek a szerzőivel többnyire sohasem találkozunk). Mások tudása és e tudások kánonná válása (általános elterjedése és a társadalomban való elfogadása) jelenti azt a széles szellemi alapot is, amely *engem Énként* összeállni kényszerít, másoktól megkülönböztethetővé tesz, a „mások bennem létét” felismerő *öntudatomban* keletkezve-elmúlva *Én-létemben* megtart, s

¹⁹ Belső hangunkat, amely eredetileg „mások visszhangjaként” szólal meg bennünk, sohasem tévesztjük össze mások beszédhangjával, mégsem tudjuk, milyen a hangszíne, szóképzése, artikulációja. Ez a hang minden bennünk lévő gondolatot megszólaltat, függetlenül attól, kié volt eredetileg. Lecserélése konkrét hangemlékre csak akkor lehetséges, ha tudjuk, kit akarunk megszólaltatni bensőnkben.

²⁰ Platón megemlíti, hogy a gondolkodás a párbeszéd mintájára, belső beszélgetésként megy végbe, ami annak a bizonyítéka, hogy a néma „művel való párbeszéd” gondolatát fel kell váltani a belső párbeszéddel. Így írt erről Platón a *Theaitétosz*-ban: „Nekem úgy rémlik ugyanis, hogy amikor gondolkodik a lélek, nem tesz egyebet, mint beszélget, önmagát kérdezzeti és felelget rá, s vagy kimond vagy nem mond ki valamit. [...] Éppen ezért nevezem én beszélésnek a véleményalkotást, a véleményt pedig kimondott beszédnek, csakhogy olyannak, melyet nem máshoz és nem hanggal, de némán, önmagához intéz a lélek.” Platón: *Theaitétosz* 190 a (Trans. Kárpáty Csilla). In: *Platón összes művei* II. Budapest, 1984.

²¹ Vajon mi más az idézet, az utalás, a lábjegyzetelés, mint annak igazolása, hogy mások mit gondoltak, mit mondtak, s Én ezt miként sajátítottam el és ki, s alkalmazom immár „önmagamként”, azaz tudásként, értéként? A szövegek tekintetében az Én mindig az idézeteken, ismereteken, tudásokon túl helyezkedik el, ott, ahol az idézetek összeérnek és elrendeződnek, mátrixot alkotnak. Bár ez még mindig csak az Én kiteljesedésének az ígérete.

amely egyben a kultúrát, a kort és a jelent, vagyis a jelenben létező egyes *Éneket* megalkotó múltat is reprezentálja. Minden öntudattal rendelkező személy az idő és a hely által röghöz kötött. A múltbeli *mások* jelenként munkálnak bennünk, szellemként élve túl fizikai létüket egy hosszabban fennálló, fokozatosan széteszlő, nyelvileg terjedő és fenntartott létmódban. Némileg mégiscsak tartósabb „forma” ez, mint az egyéni emlékezet képei, amelyek átadhatatlanok, s gyakran hamarább múltnak ki, mint mi, de semmiképpen sem élnek túl bennünket.

Az *Én* egysége – minthogy folyamatosan változó konstrukció eredménye és összetételében eleve heterogén – látszólagos. Az önmagáról tudó *Én* egy biológiailag és társadalmilag meghatározott *hely*ként a nyelv segítségével sűríti egybe, konkretizálja és demonstrálja a szellemi létmód átadható szegmentumait, ami által egy formális egység valóban létrejön. De ki merészelné azt állítani, hogy minden gondolata és cselekedete harmonizál az összes többivel, hogy hite ellentmondásoktól mentes, hogy *Énjének* minden eszméje és gondolata hibátlanul illeszkedik bele abba a „szerkezetbe”, amely *őt* (az önmaga számára mindig csak *Énként* adottat) a szellemi létmód szintjén – akár önmaga, akár mások előtt – jellemzi? A hely, ahová állítva lettünk, determinálja azt a sok *nem-ént*, akikből összegyúródtunk. Géneinket örököltük, s talán éppen ezek a legfőbb bizonyítékai a *nem-ének Énként* való működésének.

Szellemünket jelentő *Én*-tudatunk tehát egyáltalán nem olyan egységes és egyöntetű, mint egy organizmus, amelynek működése minden apró részletében összehangolt. Minden *Én* végtelenül eklektikus, és örök – egyben reménytelen – harcban áll önmaga egységéért. Eközben gyakran szinte érzékelhetetlenül alakul, változik, azaz önmagáért folytatott harcát egy folyamatos átalakulásban lévő egységért vívja. Már amennyiben célja valóban önmaga egységbe szervezése, mivel mi magunk is gyakran mondunk le *énünk* egy részéről kényelemből, kényszerből, egy *másik én*-szegmentumunk kedvéért. Minden műelemző szövegben fellelhető inkoherencia írója *Énjének* repedéseit tárja fel. Az *Én* önazonosságát nem megőrzi, hanem a létezés folyamatában szüntelen aktivitással egy végeérhetetlen folyamatban kiharcolja. Habár folyamatosan *Énnek*, azaz „önmagunkkal azonosnak érezzük magunkat”, de amikor valamire nem vagyunk képesek válaszolni, amikor általunk nem kívánt szituációba kerülünk, amivel nem tudunk megbirkózni, (vélt) *Énünk* cserbenhagy bennünket. Az eredmény pedig elzárkózás, önfeladás, lemondás valamiről, ami amúgy sem *mi voltunk*, mert „kizártuk magunkat önmagunkból”. Elvileg mindez könnyen megy, minthogy az *Én* végül is *nem-én*. Habár *Énünk* alapjai (kifelé mutatott személyiségünket meghatározó pszichikumunk, emberi tulajdonságaink) már igen korán, mintegy két éves korunk körül nagyjából kialakulnak és megszilárdulnak, bizonyos külső hatások (sokkok, élmények, különböző befolyások, életbeli fordulatok, felismerések stb.), ha csak kisebb mértékben is, de később is képesek megváltoztatni karakterünket. Ilyen sokkhatásként (katarzisként) érhet bennünket egy-egy képpel vagy műalkotással való találkozás is. Személyes és közös világunk hasonlóképpen nem egységes, azaz minden ellenkező hiedelem ellenére is a szétszórtság, a párhuzamos, illetve konkurens létszerkezetek kialakulása és mozgása, a megértési módok és nézőpontok sokfélesége, vagyis a kaleidoszkópokra jellemző töredezettség

jellemzi, amelyből mindenkinek magának kell a mintát, azaz a világát megformálnia. Csak azért különböztethetünk meg személyiségeket, mert az egyes személyekben megragadható *Ének* között mély törésvonalak találhatók. Az *Én*-tudat – még ha a pusztán öntudat kritikájaként is működik – feltételezi e töréseket²², s megerősödése csak növeli a *másik Éntől* való távolságát.

Az *Ént* alkotó tudati elemek eklektikussága a társadalmilag adott véletlenek és adottságok keverékeként alakul ki. Minthogy az *Én* öntudatként születik meg, annak ellenére, hogy önmaga másokkal közös voltában teljesedik ki, nem lehet önmaga megfigyelője, legfeljebb önmaga utólagos értelmezője, reflexiója nárcisztikus önreflexiója, Heller Ágnes értelmezésében kettős karakterű, azaz tudatosított önmagáról való visszaverődés. A „tulajdonképpen értelemben vett *Én*” – ha ugyan az önértés folytonos változása miatt egyáltalán beszélhetünk ilyenről – ezekből a *nem-énekből* észrevehetetlenül „jön a világra”, mégpedig önmaga számára meghatározható kezdet nélkül, s a kettő – világ és *Én*-tudat – nem is választható el egymástól, minthogy a világot sajátomként élem meg. Amikor önmagunktól kérdezzünk valamit, a kérdésben megszólított *én-szegmentumunk* válasza reprezentálja egész *Én*ünket. A művel való találkozásban az *Én-szegmentumok*, ezek a bennem működő *Mások*, külön-külön, egyfajta „polifonikus monológban” szólalnak meg. Az újabb *Én*hez csatlakozó tudatalkotó elemek egyrészt némileg véletlenszerűen épülnek be az *Én*be, miközben szinte észrevétlenül válnak a részévé, s formálják át. Gyakran emlékszünk arra, hogy mit hol, s még időnként arra is, hogy kitől tanultuk ezt vagy azt (a gondolatot, technikát stb.). Számon tartjuk, hogy egy adott értelemegységnek, gondolatnak, vélekedésnek, hitnek, állításnak, kifejezésnek stb. ki a szerzője, hogyan s mikor talákoztunk vele s miként vált *Én*ünk részévé. Általában azt is tudjuk, hogy mik a saját tapasztalataink, s mik azok, amiket másoktól vettünk át még abban az életkorban, amelyben öntudatunk kialakulatlan és hiányos volt. Az egyed ön- és *Én*-tudata tehát, mint láttuk, nagyobbreszt mások tudatának építőköveiből épül fel, ami paradoxonnak tűnik, hiszen logikusan éppenséggel meg kellene akadályozniuk minden idegen, azaz mástól származó elem *Én*ünkbe kerülését, önmagunk *Másikká* válását. A befogadás mellett ugyanakkor valóban működik *Én*ünket védő elhárító mechanizmusunk is. Ahogyan nem eszünk meg mindent, ami eléink kerül, úgy, ha meg akarjuk őrizni *Én*ünk szuverenitását, társadalmi pozícióját stb., a nyitottság mellett szükségünk van bizonyos zártságra is. Az állati tudással, illetve a személyes érzéki tapasztalattal szemben a kultúra mégis a mások által átadott, társadalmilag már preformált „anyagból”, „szellemi építőkövekből”

²² A *nem-ének* *Énné* válása a XX. századra kétségtelenül az avantgárd művészeti mozgalmak egyik fő szimbolikus eszközének, a montázstechnikának a mintaképévé vált, elsősorban a vizuális képpalkotó eljárások, a film és az állóképek terén, de az irodalomra is hatással volt. A *montázstudat* azonban már nem áll össze olyan egyértelműen világgá, mint a korábbi tudat, amely még képes volt valódi egységgé szervezni magát. Korunk *montázstudata* a sok új információt nem képes „megemészteni”, azaz rendszerezni, s ennek következtében az egyének világa töredezett, széttartó, viszonylagos és inkohereens marad, még abban az esetben is, ha létezik egy „magja”, ami világgént még működőképes.

épül fel. Az Én idegen mozaikokból áll össze mintázattá. Ám e mintázat egyedisége, „formakaraktere” és „megszólalása” teszi érzékelhetővé mások számára az Ént.

Ezzel a gondolatmenetünkkel azonban úgy tűnik, hogy megcáfoltuk kezdő kijelentésünket, amely szerint a műről való beszéd valójában a beszélőről szól, hiszen az Én médiumként működik. Aki bennünk megnevezhető *nem-énként* szóhoz jut, gyakran még csak nem is élő személy (tudása, gondolata), s ha mégis, nem tud arról, ami általunk szellemével történik. Azonban az egyes „Én-fragmentumoknak”, amelyeket ötleteknek, gondolatoknak, alkotásoknak is nevezünk, nincs saját, személyektől független létmódja. Az objektiválás – amilyen például az írásban való rögzítés vagy a kép és műalkotás előállítás – értelmező olvasás híján néma marad. A *személyes tudáson* kívüliség ugyanis *értelemköztiséget* – egy „már nem” és egy „még nem” állapotot – jelent. Mindig *valaki* tud (valamit), kérdésünk tehát arra irányul, „ki az a *valaki*”, aki feltehetőleg a maga számára éppen úgy az öntudatában vagy Én-tudatában jelenik meg, ahogyan mi önmagunk számára. Általában azonban sohasem a nyelv segítségével közvetített értelemsegmentumokat, hanem az egész mintázatot keressük. A lényegi kérdések tekintetében ugyanis mindig világok állnak egymással szemben.

Ebben a kontextusban azért nem beszélhetünk párbeszédéről, mert mediális szerepünk arra szorítkozik, hogy reprezentáljunk (megismételjük, példázunk, alkalmazunk) bizonyos társadalmilag vagy a szellemi közösségek által legitimált gondolatokat, konstrukciókat, mintázatokat. Azaz *mások* (a bennünk működő *nem-ének*) rajtunk keresztül „találkoznak” egy műtárgynak tekintett jelenséggel, amely hasonló társadalmi folyamatok eredményeként jött létre.²³ Ugyanakkor a gondolat (komplexebb formájában: eszme, szellem, nézet stb.) a műtárggyal (a formával) találkozik, s nem a „szerzőjével”, előállítójával. A gondolatot reprezentáló nyelvi értelemegység szellemi képződményként, azaz általános, közösségi tudásként jelenik meg, akár egy vele ellentmondásban lévő *másik* gondolattal együtt, ami hasonlóképpen jött létre és működik. A személyes érzéki tapasztalattal szemben a megszerzett tudásként, közvetített ismeretként bennünk megbújó *másik*, még ha tagadás-ként, elutasítva is, de Énünk részeként válik jelenlévővé. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy e *másik*²⁴, médiumként használ fel bennünket szellemként való továbbéléséhez, azaz mindig múltbeliként jelenik meg, az Én jelen való létével szemben. De nemcsak a szellemi létezők, hanem a formák is hasonló preformáltsággal rendelkeznek, amin azt értjük, hogy az egyes műformák korábbi művek (mintaképek, modellek, sablonok, ideák) alapján jönnek létre, azokhoz viszonyulnak, s miközben némileg el is térnek az őket megelőzőktől, öröklük azok értelmezésének módját is. Nemcsak a

²³ Már egy kiállítás megtekintése is legitimációt jelent, de az azokat tematizáló szövegek (értékelő ítéletek, kritikák, tanulmányok stb.) a legitimáció kiemelt területeként működnek.

²⁴ Minél általánosabb érvényű azonban egy tudáscsoport, annál inkább belevész az ismeretlenbe annak eredete. Ha egy olyan korszak termékéről van szó, amelyben a személyiség mellékes volt, vagy nem lévén egyetlen szerzője az adott gondolatnak, szellemi formának, a mítoszok vették át szerepét, akkor a dolog önmagát közösségi tudásként jeleníti meg.

szellemi létmódok, de a forma is már előzetesen megformálásra került, példáz egy általános formálási elvet és gyakorlatot, s az alkotóval együtt a műalkotás befogadójának a tekintete is ezt érzéki tapasztalatként és tudásként tartalmazza.

Mínthogy e folyamatban kisebb nagyobb mértékben és eltérő szinten a társadalom minden tagja részt vesz, összefoglaló néven korszaknak vagy korszaklemnek,²⁵ egy korszak lelkének, szellemének nevezzük azt, ahogyan a szélesebb értelemben felfogott aktuális jelenben a tudás a gondolkodás sémáiban, a különböző szinteket képviselő hordozóinak (médiámainak) segítségével, a maga sokféleségében fellép. Ez a sokféleség leginkább egy másik rendszerből és egy másik korból szemlélve válik egyneművé, karakteressé és nyelviileg is jól artikulálhatóvá. Egy korszak szelleme, epizteméje a tárgyi és a képi formákat is felhasználja a világ továbbépítésére. A valamely pillanatban véletlenszerűen összeálló, s ellentmondásaiban működő mintázat érvényességét ugyanez az alaktalan, belsőleg széttartó és ezért kontúrozhatatlan, de folyton megformálódásra, öndefinícióra törekvő szellem kérdőjelezi meg és alakítja át, mintha csak egy befejezhetetlen, az egyik oldalon folytonosan felépülő, a másikon viszont ugyanilyen ütemben magát lebontó építmény lenne, amely így halad előre az időben. Bár e szellem elsősorban önmagából meríti új lehetőségeit, azonban nem úgy, hogy korábbi alakzatait, formációit teljességgel kitörli, hanem úgy, hogy azt inaktualisként megőrzi fokozatosan elhalványuló múlttá, más megközelítésben történetivé váló „szerkezetében”, hogy immár egy másik nyelvi játék, az időbeliség, a történetiség, a múltidézés vagy a hagyomány, illetve a közösségi tudás részét képezhesse. A hermeneutika elsősorban azt bizonyította be, hogy a múlt a jelen tartaléka.

De hol van itt a párbeszéd? A bevett nézet szerint a mű és a néző találkozása tekinthető annak. A műalkotás, az érzéki forma is ugyanazon múltból keletkező formaalkotó világnak és tudásnak a képződménye, mint a szellem. Csak éppen egy másik ágon, a techné (a gyakorlati tudás és eljárás) által előállítottan jelenik meg. Az érzéki forma és az azt értelmező elme találkozása lényegében a múlt két folyamatosan összeszövődő/felbomló szövetszála. Mínthogy azonban az érzéki forma túléli korát (azaz szellemi önmagát), egy differenciálódás következik be az új és a korábbi szellem által előállított forma között. Az újabb korszak is előállítja saját formáit, s kialakítja szellemi ideáit, s a régi forma, amely ennek nem felel meg, illetve eredetileg nem az új elvárásoknak kellett megfelelnie, jelenlétével kihívást jelent.²⁶

²⁵ Ez (is) a nyelv időt megtörő, egységekre osztó működését jelzi, hiszen hogyan tudná a nyelvi gondolkodás megragadni az időben kiterjedő jelenségeket, ha nem jelölné ki a dolgok és jelenségek kezdetét és a végét?

²⁶ Könnyen keletkezik az a látszat, hogy a múltban létrehozott forma azért nem felel meg az újabb elvárásoknak, mert tartalmában mást hordoz. A forma korábbi értékelése és tartalma nem „vész ki” (nem felejtődik el) azonnal. Az emlékezés fenntartja és deformálja a korábbi kor gondolkodását, vélekedését önmagáról, csak éppen torzítja, más színben feltüntetve, mint eredetileg volt. A forma determináltsága, hogy nem lehet akármilyen módon értelmezni, hogy üressége ellenére is bizonyos meghatározottság jellemzi, amely egyfajta érzéki elvárással párosul, megakadályozza anarchikus értelmezését.

Minthogy kora elmaradt mögötte, a forma már csak rész, töredék. Az aktuális kor-szellemnek a nem teljes körű kiépülése, a múlt bizonyos jelenségeivel szembeni „alul-maradása”, vagyis az idő nem egy ütemre történő haladása megértési problémákat okoz. A múltból a jelenbe átkerült „*ready-made*” kettős szerepben lép fel: egyszerre aktuális és inaktuális. Az új korszak nem formálhat át mindent a maga képére, s nem rombolhatja le teljesen a múlt építményeit és szellemét. Az idő bizonyos területeken feltorlódhat, felgyűrődhet, annak következtében, hogy az aktuális jelen számára kiemelkedő jelentőségűvé válik a múlt valamely területe, eseménye, tárgya.

Az olyan érzéki formát „kiürítő” és „újrátöltő” intellektuális játék mellett, mint amilyen az interpretáció, amely azzal hitegeti a szöveg előállítóját és az olvasóját, hogy felfedte az érzéki forma titkát, és ezáltal a szellem szintjén egyenrangúvá vált vele, létezik egy másik, intimebb játékmód is. Ebben a játékmódban a közvetlen érintettségnek, az *Ént* karakterizáló megéltségnek, az öntudatnak, a belső szerveződéseknek, másként kifejezve: „az *élmények személyességének*” és az egyén életébe való beleszővődésének, valamint a *szubjektum*, vagy az öntudatos és a *másikról* is tudó *Én* önmaga kontinuitására való emlékezésének, az „önmagába való belevettségének” nagyobb a szerepe. A hagyományos esztétikai megértés a művel való találkozással redukálja a művészet befogadását. Amiről viszont mi beszélünk, abban nem kizárólag a műalkotás észlelése hozza meg a személyes érintettséget, minthogy arra a szubjektum inkább az élet hétköznapi folyásában talál rá. A műre való *visszagondolásnak*, valamint az emlékezet öntudatának, azaz a felidézésnek legalább akkora a jelentősége, mint az érzéki találkozásnak, minthogy benne él tovább a mű – immár szellemi létezőként, az emlékezet élményeként, leválva saját érzéki létéről.

A műalkotás abban a tekintetben nem élményszerű, hogy tudatosan kerestük a kapcsolatot vele. Az igazi élményre nem számítunk, mert váratlanul jön. Az „aha-élmény” viszont belső folyamat, s önmagunk egy lehetőségének a felismerését jelenti, egy rajtunk kívüli forma, jelenség felidézésekor. A korábban látott alkotás hirtelen más fényben tűnik fel bennünk, és úgy érezzük, hogy most „került a helyére”, azaz „felismertük jelentőségét”. Ilyen belső élményben akkor van részünk, amikor egy alkotás „nem hagy nyugodni” bennünket. Amikor egy bennünket izgalomban tartó formára lelünk, az feladatot jelent elménknek, szellemi szórakozást, játékot. Ezzel pedig azt is állítjuk, hogy az „esztétikai ítéletalkotás” nem az egyetlen és kizárólagos szempontunk, s a mű bennünk léte nem is kizárólag a műalkotásokkal való találkozásunkban valósul meg. Minden új érzéki jelenség korábbiakhoz, más élményekhez, hatásokhoz és befogadásokhoz kötődik, hogy úgy mondjam, közöttük keresi meg a maga helyét. A megértés akár egy elhúzódnak is lehet, amelyet alig veszünk észre, s amelyben korábbi megértéseink is részt vesznek. Az alkotás illeszkedése a befogadói elmébe tehát nem kizárólag egyszeri lökés vagy aktus eredménye – bár ennek a jelentősége tagadhatatlan – s ezt senki sem tudja jobban, mint éppen az, aki a művek értelmezésével feladatszerűen foglalkozik.

Magam tehát egy ilyen senki más által át nem élt személyes viszonyra való emlékezésével szeretném megalapozni a Jovánovicsra vonatkozó mondandómat. Egyben ki-mondjuk azt is, hogy ebben a játékban (jelentéstulajdonításban és textualizálásban)

nincs végső igazság, vagy egyetlen megismerési és megértési mód. Csak a műformára fókuszálás eseménye figyelhető meg általános, minden befogadóra jellemző cselekedetként, de ahogyan az Én előbb önmaga számára értelmezi, jelentősíti, majd helyezi rendszerbe és társadalmasítja a *művészi formát*,²⁷ láthatatlan marad. A formára tapadó figyelem mindig újratermelődik új helyen, új módon, egy másik Én által, a korábbiak pedig lassan eloszlanak, elhalnak, elfelejtődnek, illetve beépülnek az egyedek tudatának mélyrétegeibe. A következő generációk ugyan túllépnek a korábbiakon, de az elődök tapasztalatát, látásmódját (legalábbis részben) a szavak segítségével hagyományként mégiscsak megöröklik. Ám ha nem lenne lehetőség a nyelvileg generált tartalom megújítására, a „pohár újratöltésére”, érdektelenségbe fulladnának a korábbi képpalkotások, s ezzel elveszítenék értéküket is. A sok mindenben vallásos hitre emlékeztető esztétika tehát abban a tudományokra hasonlít, hogy mióta nincsenek követhető remekművek, azóta maga sincs a tudás birtokában. Feladata ugyanis immár nem az „igazság” kimondása, hanem annak folytonos keresése, megújítása, felülvizsgálata. Ezért nincs győztese és nincs vesztese sem az érzéki forma tartalmáért folytatott küzdelemnek.

AZ ÉN FELFEDÉSE

Úgy emlékszem, hogy „Jovánovicsban a főiskola után, éppen végzős festőként, a generációmot megelőző művésznemzedék egyik legtekintélyesebb képviselőjét láttam. Akkoriban elsősorban azzal keltette fel a figyelmemet, hogy meglátásom szerint őt is hasonló problémák foglalkoztatták, mint engem.” E két idézőjelek közé zárt mondat meglehetősen sablonos tartalma azt mondja el, amire a nyelv általában képes. Szövegbeli funkciója az, hogy egy gondolatsort bevezessen. Erre pedig elsősorban olyan mondatok képesek, amelyek közömbösek és egy mindenki által megragadható helyet teremtenek az utánuk következő gondolatok számára. Úgy kell működniük, mint a festő által a kép számára előkészített hordozófelületnek. Habár ezek a mondatok is az emlékezet részeként kerülnek a szövegbe, inkább csak kijelölik a gondolatok egyébként mindig önkényes kezdőpontját. Maguk nem részei azoknak a kibontandó érzéseknek sem, amelyek alighanem az emlékek legfontosabb útitársai.

Az ilyen szövegrészek ugyanakkor „íztelenek” is. A nyelv legfontosabb funkciója az *emlékezés* „ízének” az érzékelhetővé tétele. A leírt szövegnek hihetővé kell tennie, hogy emlékezetünk „tárgya” megérdemli a figyelmet. Ám aki ír, jól tudja, hogy a szavak és kifejezések, a mondatok és gondolatfutamok, bármennyire is tökéletesek

²⁷ A forma művészként való felfogása maga is értelmezés. Egy erősen konzervatív, a modernista műalkotásokat elvető néző nem tekinti műalkotásnak Jovánovics plasztikáit. A legfontosabb döntések és vélekedések tehát már az értelmezés kifejtése előtt megszületnek. Ebbe az értelmező szöveg nem képes beleszólni. Az ilyen „műértelmező” nem hajlandó egy esztétikai játékba bevonni az olyan formát, amelyet nem ismer el műalkotásként. Ám ennek ellenére előfordul, hogy egy műértelmező szöveg mégis belátásra bír valakit, segítségével esetleg maga is megtanulja „olvasni” az adott jelenségtípust, s így lehetősége nyílik arra, hogy hasonló esztétikai ítéletalkotásokban részt vegyen.

nyelvileg, leválnak róla, hogy a saját útjukat járják. Gyakori eset, hogy ők válnak érdekesekké, s nem az, amit képviselniük kellene. Azt tudjuk a szavakkal továbbadni másoknak, ami közös bennünk, amire a nyomtatott betűkben, írott szavakban, mondatokban az olvasó ráismer. De valami mindig visszamarad, amit eltakar a szöveg, ami kimondatlan marad, ami nem juthat el a kimondásig. Minthogy azonban a nyelv a közvetítő, nincs más választásunk, a szövegen kell dolgozni.

Jovánovicsot hamar elkönyveltem olyannak, mint aki a felület és a lenyomat kérdéseivel foglalkozik, s munkáinak egyéb plasztikai értékeire nem figyeltem. Egyébként – bár akkor még nem tudtam róla – már ebben az időben is a kép, s nem a művészet problémái érdekelték jobban. Arra is elég jól emlékszem, hogy a nyelvi értelmezéseket általában rendkívül fontosnak tartottam. Úgy bántam a művészetről szóló elméleti szövegekkel, mintha képrejtvények megfejtései lennének, s nem maguk is folyamatos újragondolásra invitáló nyelvi rejtélyek, amelyeket ha megérttek, gyakorlati útmutatókként szolgálhatnak saját alkotásaimhoz. A szövegekből kihámozható gondolatokat mindenáron szerettem volna képeimben is alkalmazni, ami az érzéki jelenség és az értelmezés viszonyának 180 fokos megfordítását jelentette.

További problémát okoz, hogy ha emlékezetem pontos is, arról akkor sem áll módomban hiteles leírást adni, minthogy nem tudom azóta milyen mértékben színeződött át az egykor Jovánovicsról és művészetéről alkotott képem. A múlt eseményei, akkori gondolataim, vélekedéseim összefonódtak, összetömörültek, s feltehetőleg ennek köszönhetően némileg át is formálódtak. De talán éppen ebben a folyamatban kell keresnünk az *Én* egyik önépítő tevékenységét, azaz a tömörítésben, a felejtésben, a szűrésben, egyszerűsítésben, mintha csak a matematikáról beszélénk. Amit ugyanis korábbi önmagamról *most*, e sorok írása közben gondolok, sokkal inkább a jelenemről, az íráshoz igazodó gondolkodásról, semmint a múltamról szól. Az viszont egészen biztos, hogy *múlt-tudatom* rekonstrukcióját az is megnehezíti, hogy a róla és a magamról alkotott képnek a megváltozásáért Jovánovics is sokat tett. Elsősorban újabb plasztikáival és művészettörténeti vizsgálódásainak papírra vetésével.²⁸ Jovánovics azon alkotók egyike, akiknek gondja van az idővel (miként ezt például egy korábbi reliefjének korrigált újraalkotása is bizonyítja). Ha tehát a hozzá való viszonyom történetét szeretném felvázolni, akkor ez csak egy utólagos konstrukcióban, mégpedig egy a mában exponált kép vagy „mátrix” keretén belül lenne lehetséges.

Akik rendszeresen írnak, tudják, mire gondolok: arra, hogy az írás olyan cselekvési mód, amelyben az ember egy láthatatlan és meg nem írt ideális szövegképzet, idea kedvéért átfogalmazza gondolatainak útkereséseit, s nemhogy jelölné, de egyenesen el is tünteti azokat a nyomokat, gondolati zsákutcákat, stiláris ügyetlenségeket, amelyek hozzá, a szöveg végleges formájához vezettek. A szöveg írója erre

²⁸ Első és egyetlen személyes találkozásunk egy szobrászkonferencián történt, ahol is én későbbi könyvem egyik alapkoncepcióját adtam elő, míg Jovánovics egy a középkori ikonok aranyhátterével kapcsolatos felfedezéséről beszélt. Megelégedéssel vettem tudomásul, hogy a nem gondolkodó, hanem ösztönösen, azaz öntudatlanul alkotó művész romantikus és főleg hazai berkekben divatos, ám téves képzelete igencsak nagy pofont kapott ezen a konferencián (is).

rákényszerül, hiszen nem maradhat meg minden korábbi verzió, vázlat, kezdemény, gondolatmenet, ezeknek át kell adniuk a helyüket a kész, befejezett írásműnek, éppen úgy, ahogyan ez a művészeti alkotások esetében is megtörténik. Ezzel azonban az alkotó megfosztja az olvasót attól a lehetőségtől, hogy megértse, a szövegen túl még milyen logika, idea, képzet, nézet vagy hatás határozza meg gondolkodását. A „hibás” szövegből többet lehet megtudni, mint a „véglegesre” csiszoltból. Ráadásul a készre formált szöveg szellemi konstrukcióként önállóságát, a műalkotástól való függetlenségét is demonstrálja, ami nehezen egyeztethető össze azzal a funkcióval, amelyet betölteni hivatott. A tévedések, a logikai kibicsaklások, a befejezhetetlen gondolatmenetek, helytelen következtetések, a pontatlan leírások legalább annyit elmondanak a szöveg alkotójáról és a témájához való viszonyáról, mint a simára polírozott szöveg. És így természetesen végleg elvész annak lehetősége, hogy felderítsük, miért éppen az adott szöveg jött létre, s nem egy másik.²⁹ Az írásmű elkészülte azt jelenti, hogy alkotója a végső szövegforma előállításával kitörli a megértést megnehezítő vagy a szöveg komplexitását és szerkezetét bomlasztó kitérőket és zsákutcának bizonyult, vagy a szövegfolyamba, gondolatmenetbe nem beilleszthető megoldásokat. Az írott szöveggel ellentétben a festmény például a nem lineárisan elrendezett, hanem egymásra rétegzett festési móddal képes megőrizni saját korábbi fázisait, állapotait. A festmény ugyanis a rétegek, azaz a felületek egymásra helyezéssel nem felszámolja, csak – palimpszeszt módjára – elrejt, láthatatlanná teszi a korábbi és ideiglenesnek szánt felületi rétegeket azzal, hogy megszünteti felület voltukat, s folyton újabb ideiglenes felületet jelölő réteg alá süllyeszti őket.³⁰ A szobor vagy a plasztika már kevésbé képes az egyes alkotási fázisok megőrzésére, mivel a festett kép készítésével ellentétes műveletben alakul ki. Amíg ugyanis a festmény úgy jön létre, hogy egyre több festéket visz fel a festő a vászonra, amelyet persze előfordulhat, hogy levakar, a szobrász általában ezzel éppen ellentétesen jár el, amikor szobrát kőből vagy fából kifaragja. A fémszobrok esetében az „eredeti” alak, a minta, amit agyagból és/vagy gipszből készít el a szobrász, a festményhez hasonlóan rétegek egymásra kerülésével keletkezik. Az agyag saját anyagi természetével tünteti el a forma korábbi, átmenetinek szánt állapotait. A relief valahol a kettő között helyezkedik el. Jovánovicsról is az az érzésem, hogy bár plasztikus formákban gondolkodik, s nem

²⁹ Egy más helyzet, másik idő és viszony másféle szöveget szül. Minden szöveg a véletlennek köszönheti létét, s nem valamiféle biztos tudásnak. Ezt jól tudja az, akinek már szállt el szövege a számítógépén, s meg kellett „ismételnie” az írását. Egy újraírt szöveg sohasem egyezik meg a korábbival.

³⁰ Egy festménynek csak két igazolhatóan végleges, egyidejű felülete létezhet, a hordozóé és az elkészült képé. A köztes állapotok esetében ugyanis nem lehet megállapítani, hogy mely részterületek tartozhattak össze, ha ilyen összetartozásról egyáltalán beszélhetünk. Ennek akkor van jelentősége, amikor röntgen vagy más eszköz segítségével felderítik, hogy a képen korábban más állapotok voltak, mint amit mi ismerünk. Giorgione festményén, *A viharon* például eredetileg a férfialak alatt a kép egy korábbi állapotában egy nő volt látható. A festő azonban meggondolta magát, s átfestette ezt az alakot. Az teljességgel rekonstruálhatatlan, hogy amikor a nőalak volt még látható, a kép többi része milyen állapotban volt.

színekben, a festői megoldások, elsősorban a frontális nézetből és a lezárt háttérből fakadó érzékelés lehetőségei izgatják. Ugyanakkor, a gipszöntés technikája kizárja a rétegezést. A felület az első pillanattól kezdve azonos a láthatóval.

Mínthogy a szöveg is komplett forma, és amire vonatkozik, a műalkotás is az,³¹ azt gondolhatnánk, hogy e két különböző formatípus az eltérő értelmi (érzéki és nyelvi) szintek egyszerű egymásba illesztéseként válik *forma* és *tartalom* egységévé. De a helyzet nem egészen ez. A szöveg – miközben identikus marad – tartalmában, s nem *megformáltsága* szintjén válik az érzéki műalkotás részévé. A *szövegforma* éppenséggel az érzéki formával való egyesülés ellenében működik, mivel a nyelvi értelem szintjén kisajátítja a szöveget. A nyelvi szerkezet megőrzi önállóságát, az írás szintjén keletkezett formai jegyeit,³² s maga is ki van téve az értelmezéseknek. A hozzáillesztés és/vagy összeszőződés során tehát mintegy kicsontozódik egyik lényegi alkotóeleme, önálló formaisága, gondolati egysége, aminek következtében a szöveg szerkezete felbomlik, s immár mások emlékezetében a legkülönbözőbb töredékformákban, például idézetként fog hozzáilleszkedni a vizuális formához, a műalkotáshoz. Hasonló folyamat játszódik le, amikor egy szöveg tartalmát „saját szavaival” mondja el valaki.³³ Egy értelmező szöveg olvasása közben vagy a *szövegformára* figyelünk, vagy arra, hogy miként kapcsolhatjuk hozzá szegmentumait valamely érzéki formához. A kettőt együtt, összevonva nem tudjuk értékelni, mivel a két egymástól alapjaiban eltérő (érzéki és szöveg-)forma nem illeszthető össze.³⁴ A nyelvi

³¹ Természetesen ezt a komplexitást már írásunk elején megkérdőjeleztük, hiszen ahogyan egy műalkotás pusztán forma a nyelvileg generált értelem nélkül, úgy az ilyen értelmek is alap nélküliek, azaz a semmiben lebegnek az érzéki formák nélkül. Komplexitáson tehát az alkotó és/vagy a szöveg szerzője által befejezettnek tekintett formát/szerkezetet kell érteni, amely ugyanakkor sem más műalkotások, sem más szövegek nélkül nem lenne értelmes/érthető. A valamire való fókuszálás nem jelenthet teljes eltávolítást és zárványként való érzékelést/megértést.

³² A beszéd, mínthogy közvetlen kommunikációs mód, amely a beszélők párbeszédeiben alakulformálódik, s ezért, valamint a metakommunikáció jelenléte miatt szinte sohasem nyer egyértelmű és végleges formát, ezzel szemben az írás azért kényszerül korrektebb megformálódásra, mert a rögzített szöveg esetében nincs mód a magyarázkodásra, újrafogalmazásra, a nyelvi értelem beszélgetőtársakhoz való hozzáigazítására vagy a metakommunikációval történő kiegészítésre.

³³ Anno a tanulóknak a szövegeket szó szerint kellett megtanulniuk. Ezt a szoros megértést mára felcserélte egy értelemtanulási módszer. Az értelemtanulás lényege, hogy ne az olvasott szöveget adja vissza a tanuló, hanem annak úgynevezett értelmét, azaz *tartalmi kivonatát*, amely egyfajta kreativitást vár el attól, aki rá van kényszerítve, hogy maga fogalmazza meg újra azt, amit olvasott. Ez megfelel annak, ahogyan egy műalkotást a befogadás során nem egyszerűen belső képpé kell formálnia a vele szemben állónak, hanem adaptálnia kell saját ismereteihez, tudásához, világához.

³⁴ Itt most lényegtelen, hogy a szövegforma metaforaként keletkezett, hogy tehát vele kapcsolatban valami egészen más értelemben vett formáról van szó, mint az érzéki dolgok esetében. El kell fogadnunk, hogy a szöveg a nyelv(i tartalom) megformálása. Forma és szellem viszonyának igazi ütközési területe az, amikor a szellemet közvetlenül meg kell jeleníteni érzéki (vizuális) formában. Ebbe a viszonyba lépett bele egy sajátos megoldást kínálva az allegória.

értelem és tartalom e két irányba tartó mozgása azt mutatja, hogy az nem minden vonatkozásában a struktúrán/formán múlik. Az egyes gondolatok, fogalmak, kifejezések, értelemösszefüggések stb. leválhatnak a szövegekről, s önállókká, „formátlan értelemegységekké” alakulhatnak át, amikor az érzéki formára alkalmazzuk őket. Egy példával illusztrálva: Eco „nyitott mű” koncepciója, s még inkább a kifejezés már egészen kivált az eredeti szövegösszefüggésből és a legkülönbözőbb szövegekben és összefüggésekben lelhető fel. Ennek ellenére ez a kifejezés sohasem válhatott egy meghatározott képzőművészeti alkotás lényegi vagy elsődleges tartalmává. A fogalmak nyelvi szerkezetbe való beillesztése ugyanis nem egyszer s mindenkorra adott valami, hanem a szöveg applikációjától és alkalmazójától, és a pillanatnyi, de érzékelhetetlen írói és alkotói viszonyoktól is függ. Ha a „puszta érzéki forma” (az, amit a műalkotás vizuális látványával azonosítunk) megőrzi egységét, s történetének kontinuitásával önmagát is, akkor ugyanez nem mondható el az időnként lecserélődő szellemi oldaláról. Ez utóbbi keletkezik és széttöredezik, néha elfelejtődik, s jó esetben kulcsfogalmait és leglényegesebb összefüggéseit, esetleg a kontextust őrzik meg alkalmazói – valameddig.³⁵ A szellem – hűen önmagához – minden rögzítésére tett kísérlet ellenére, valóban gyorsan eloszlik. De persze nem válik semmivé, és jelentős része észrevehetetlenül továbbra is jelen van a „légkörben”. Érezni lehet az „illatát”. Amíg egy képi alkotás érzéki formáit, színeit, kompozícióját mindenki láthatja, mi több, maga elé képzelheti – igaz üresként –, egy leírt szöveg szerkezetét sohasem ragadhatjuk meg érzékileg, sohasem materializálhatjuk, mert időbelisége ezt lehetetlenné teszi.³⁶ A nyelvi értelem is korábbi szövegek alakzataira épül rá, de ezek idővel elvesznek, s csak egy részük épül be többé-kevésbé tartósan a nyelvbe.

Visszatérve Jovánovicshoz, nézzük meg, mire vagyunk képesek, mit enged meg az emlékezet harminc év után, s mit tehetünk hozzá tudatosan mindehhez az „illatanyaghoz” itt és most.

Mindig érdekesnek találtam Jovánovics *felületre* redukált tiszta plasztikusságát, amelyet az avantgárd művészek közül (Pauer Gyula mellett) az ő műveiben láttam

³⁵ Az idézet még pontosabban mutatja a szöveg és az általa reprezentált gondolatmenet töredékességét, átformálhatóságát, tetszés szerinti újraalkothatóságát, legőselemként való applikálhatóságát más szövegtetekbe, illetve szövegformákba.

³⁶ Próbálja csak meg valaki maga elé képzelni és lerajzolni egy regény szerkezetét, azaz „formáját”, s azonnal tudni fogja, mire gondolok. A szövegforma, pontosabban mondva a szövegszerkezet elmondása vagy leírása már eleve kicsúszik a szerkezetiség lehetősége alól. Az időbeliség eseményhorizontok sokaságával dolgozik, amelyek nem lehetnek hatással egymásra, mivel kívül esnek egymás aktuális határfelületén. Az elbeszélés fonala mesterségesen hoz létre kontinuitást, amelyben a különböző szálak összebogozása egy olyan téridő-játékot eredményez, amelyet ugyan jobb szó híján formának (műformának) neveztek el, de amelynek semmi köze sincs a vizuálisan megismerhető formához. Ez megmagyarázza azt is, hogy egy térbeli forma miért nem egyeztethető össze egy szöveg „formájával”. A metafora ebben az esetben nem két érzéki hasonlóság közötti megfeleltetést jelenti, hanem az érzékileg létezőnek a nyelvi-szellemi létmódra való alkalmazását.

ennyire hangsúlyosnak. A fehér gipsz „színtelensége” mint a felület és a forma viszonyára való redukálás ugyan nem volt ismeretlen számomra, hiszen ezt a XVIII-XIX. századi klasszicista szobrászattól örökölte Jovánovics, de ami igazán elgondolkodtatott, az az, hogy az absztrakció és a naturalizmus közötti határvonal miért határozható meg oly nehezen. Pedig éppen a felület és a forma összefüggései és egymásra hatása volt az, ami igazán megkapott reliefjein. Ha ugyanis utánagon-dolunk, a „mi a forma?” kérdés – miután egy redukcióval megtisztításra került – a „mi a felület?” kérdésben folytatható. Jovánovics ezt érzékileg úgy „fogalmazta meg”, hogy miként hagy egy „idegen elem” *nyomot* a felületen, illetve „hogyan lehetséges egy felület (negatív) mintázatát előállítani a gipszöntés technikájával”? Jovánovics első fehér gipszreliefjeiről eltávolította a felületnek a szobrászatban máskor oly jelentős minőségeit, elsősorban a színt, a textúrát és a faktúrát, azaz a mikroszerkezetet, hogy kizárólag a(z elvont) forma fény-árnyék játéka domináljon. Korábban a nemes anyagokkal szemben, mint a márvány vagy a bronz, a gipsz csak stukkók és klasszikussá vált szobrok másolataihoz használt, lenézett anyag volt. Az első művészeti akadémiák gipszmásolatai csak a később feltalált fotóeljárások plasztikus képet eredményező megfelelői voltak. Többnyire görög szobrok *formafelületének* az ismételt előállítására használták a gipszet, hogy az akadémiákon kiállítsák, és a növendékek másolhassák, lerajzolhassák azokat. A gipsz ugyanis képes megőrizni és megismételni a plasztikus remekmű felületének a lenyomatát, vagyis a formáját. Csakis anyagában tért el a gipszmásolat az eredeti alkotástól, aminek viszont a formával szemben a klasszicista szobrászatban nem volt jelentősége. Az eredeti forma viszont annál nagyobb jelentőségre tett szert. Jovánovics kihasználta ezt a gipszben rejlő lehetőséget, a negatív-pozitív formajáték adottságát, s egy síkfelületi formáról „öntött” plasztikus „másolatot”, azaz egyfajta „plasztikus fotót” készített, megfordítva a két képtípus eredeti viszonyát.

A forma problematikájának történeti voltát akkoriban még nem ismertem fel. Arra a következtetésre jutottam, hogy nem lehet megállapítani, egy plasztikus felület mikortól tekinthető elvontnak, mai szóhasználatom szerint „nem képinek”, vagy helytelen kifejezéssel nem utánzóznak (nem mimetikusnak). Egy hómező szélfúttá felületének értelmezhetetlen formákat, puszta felületi játékot felrajzoló látványa egy fényképen absztrakciónak minősül, szemben például egy drapéria lenyomatával, amelyet már a kép történetéből jól ismerünk. Az előbbi egyik akkori festményem főmotívuma, az utóbbi Jovánovics reliefjeinek állandó alkotóeleme. A hómező természeti jelenségre, az utóbbi emberi kéz alkotására utal, mégis csak az utóbbit tartjuk tulajdonképpen értelemben vett formának, holott a természeti jelenségek legtöbbször a formáit is elismerjük ebbéli minőségükben.

Mitől absztrakt egy forma? Hol húzható meg az elvontság és a „naturalizmus” határa,³⁷ hiszen egy túlságosan kinagyított felület is teljesen ismeretlenként jelenik meg előttünk, s ez inkább elvonttá, semmint naturalissá teszi a szemünkben. A

³⁷ Elméleti kérdés, hogy a természeti és az ember által előállított tárgyi formák mellett az ideális formák elvontnak vagy konkrétan tekinthetők-e? S ha létezik, akkor mit takarhat az elvont forma fogalma?

kérdés természetesen csak a kép vonatkozásában értelmes, mivel máskülönben minden forma önmagát képviseli, ahogyan minden dolog – némi tautológiával élve – „az, ami”. Annyiban viszont a mai művészet is még őrzi képszerűségét, hogy elvileg nem kizárt olyan jelenség létezése, amely egy ma absztraktnak tekintett művészi alkotás vizuális vetülete vagy lenyomata lehetne. Nincs tehát mindig jelentősége annak, hogy nevet adunk egy formának, bár tagadhatatlan, hogy a nyelv azáltal alkotja meg a világ szerkezetét, hogy az egyes jelenségeket osztályozza, csoportosítja, kategorizálja, relációkba rendezi stb., mégpedig ismertetőjegyeik, tulajdonságaik alapján, s ezzel az érzéki tapasztalatokat hitelesíti, egyben azonosíthatóvá és ismételhetővé teszi őket. A formák „másodlagos” *értelmi kerete* mindenképpen a nyelvben jelölődik ki. Ez a keret azonban nem egyszerűen egy *nyelvi formába* rendezést jelent, hanem érzékileg is határt szab az egyes formáknak, s lehetővé teszi, hogy azok egymáshoz való viszonyukkal *formavilágot* hozzanak létre.

Mindent összevéve azonban a Jovánovics-plasztikáiban (is) felismert probléma akkoriban rám (saját élményként és gondolatként) inkább úgy hatott, hogy a szobrász a modern vagy avantgárd művészet olyan területre tévedt, ahol az absztrakció címszavával csak a naturalizmus egy másik, addig nem kellőképpen ismert megjelenési módját fedezte fel, amelynek újszerűsége abban van, hogy még némileg idegen megszokott hétköznapi világunktól, s nem az érzéki gondolkodás egy új produktuma.

Bármilyen emlékként írni tudnék Jovánovicsról, csak kusza és töredékes lehetne, mivel belevész saját magamról (világomról) kialakult képembe, amelyben már neki – minthogy más alkotókkal kell osztoznia – összességében kevesebb hely jutott. A gondolatok kibontatlanul belevesznek egy különös ízbe, hangulatba, nem „kitapintható” érzésbe. Nincs jó szavam arra az emlékanyagra, ami ilyenkor felbukkan az emlékezetemben, majd egy rutinos elmemunka eredményeként szépen el is tűnik a fokozatosan kibontakozó, egyre artikuláltabb és kontúrjaiban pontosabban kirajzolódó, tárgyát mind élesebben kirajzoló szöveg mögött. Hogy mi válik konkrétabbá: egy képzet, egy új konstrukció, vagy valóban az emlékezet, nem tudhatjuk. Pedig úgy érzem, hogy ezt a Jovánovicsot kellene megragadnom, ezt az ízt vagy érzésként kellene bemutatnom, ami még őszinte, mert mentes a nyelv-manipulációtól, „önmagát játékba hozásától” s úgy áll elő (jelenik meg bennem), ahogyan felmerül emlékezetem mélyéből. Csakhogy ha nem a nyelvet használom, akkor nincsenek megfelelő eszközeim hozzá, hogy lejegyezzem, ami felbukkan bennem a Jovánovics-név hallatán, vagy a műveivel, illetve azok reprodukcióival történő találkozásom alkalmával.

A művészethez való viszonyomban nálam is a vizualitástól fokozatosan a nyelvi gondolkodás vette át a vezető szerepet, ahogyan ez az egész művészeti világra jellemző rejtett folyamatként végbement. Pedig talán helyesebb lenne a fent említett ízkombinációval reprezentálni az ilyen mélyről a felszínre törő komplett érzéseket. Ha másként alakult volna az európai kultúra, nem kizárt, hogy a szakácstudomány segítene megérteni az elmondhatatlant, amelyek tulajdonképpeni létmódjukban sohasem nyelvileg kerülnek elő. Manapság pedig kétféle megértési mód, az érzéki és a nyelvi viszonya jelenti vizsgálódásaim egyik legfontosabb területét – miként ezt az a fajta szövegtípus bizonyítja, amit e sorokban is olvasásra felkínálok. A *nyelv határait* az

érezkeli a legerőteljesebben, aki a nyelvet kommunikáció helyett *kifejezésre* használja. A kifejezésben ugyanis felborul az Én és a Te viszonya, mégpedig az Én javára. A szavakká transzformált érzések üressé, közhelyessé válnak, s kidobják magukból mindazt, amit éppenséggel felmutatniuk kellene. Ugyan mi érdekeset mondásnak az a mondatom, amellyel ezt a fejezetet kezdtem: „Úgy emlékszem, hogy »Jovánovicsban a főiskola után...«”? Csak számomra van jelentősége annak, amit e mondat takar, s amelyet nem lehetséges a nyelv eszközével érvényre juttatni. Amint leírtam, azonnal éreztem ürességét, s mondandóm kifejezhetetlenségét, a mondat sutaságát és semmitmondását. Csak a dilettánsok próbálkoznak azzal, hogy érzéseiket fejezzék ki az írás segítségével, mivel ők még nincsenek tisztában azzal, hogy a lehetetlenre vállalkoznak, minthogy az alkotónak az érzéseket nem kifejeznie, leírnia, elbeszélnie, hanem legfeljebb *előhívnia* kell. Az olvasó úgyis azt érti meg a szövegből, amire a nyelv predesztinálja, s amire a szövegből asszociálni képes. Ez alól pedig a műelemzés, ez a furcsa irodalmi műfaj sem kivétel. Azt azonban nem kívánom tagadni, hogy érzéseink a maguk komplexitásában részben a kultúra által determináltak. Nem azt érezzük, amit akarunk, ami – ahogyan egyesek látni szeretnék – „ősi ösztöneinkből előtör”, hanem amit kultúránk, kulturáltságunk, nyelvünk, természetünk megenged és elvár tőlünk. A privát és a közös összeegyeztethetlensége éppoly régi, mint az emberi beszéd. Csak éppen nincs más lehetőségünk, mint megkísérteni a lehetetlent és összeilleszteni az inkompatibilis részeket.

MEGKÖZELÍTÉS ÉS BEÁLLÍTÓDÁS

Ha az érzések és a nyelvi értelem közel sem problémátlan viszonyát megfigyeljük, azt tapasztaljuk, hogy a figyelem elsőre nem is az alkotásokra, hanem a még „kibontatlan” és artikulálatlan emóciókra fókuszálódik. Mivel kommunikálni szeretnénk érzéseinket, általános vélekedés, hogy ebbe az érzéskomplexitásba mintegy be vannak csomagolva a gondolatok, s ha el akarjuk mondani, csak el kell kezdeni a kibontásukat. Az érzések nyelvi „kicsomagolása”, vagyis gondolatokká transzformálása viszont azok felszámolásához vezet.³⁸ Nem az érzésekben, nem is az érzékelésben vagy az észlelésben, még csak nem is a szavakban keletkeznek a hibák, hanem a konvertálásban.

A kommunikációba átfordító műveletnek az erejét esetemben annak tudata is tompítja, hogy a „kiesett idő” törésvonalán nem illeszthetem össze a Jovánovicsról újonnan kialakítandó képet azzal, amit *korábbi Énem* számára abban az időben jelentettek *akkori* alkotásai. Miként szabadulhatnak meg önmagamtól? Miként mondhatnék le Én-tudatom egy darabjáról, különös tekintettel arra, hogy a kommunikációban elveszik az emlékek lényege, *rám való vonatkozása*, személyessége?

³⁸ Amikor valamivel kapcsolatban azt vizsgáljuk, miért érezzük azt, amit érzünk, akkor (vélt) „eredetéhez”, kiváltójához vezetjük vissza az érzést. Nem feltétlenül indulati vagy felkavaró érzésekről van szó. Az emóciók nagyobbik része az illatokhoz és ízekhez hasonlít. Meglepő, de amíg a színekre és a hangokra sokféle szavuk van, az ízekre és az illatokra meglehetősen kevés nyelvi kifejezésünk létezik.

Minthogy történetében szemlélve minden Én inkoherens, s az időben való „visszatekintés” csak időbeli „ugrásokkal” érhető el, a múltbeli *érzések* jelenbe állításának problémáját az emlékezés aktusa úgy oldja fel, hogy e múlt emlékek létmódjukat tekintve mindig zárványszerű *egységként* jelennek meg, felrúgva minden lehetséges idő- és eseménybeli kontinuitást, s egyben ellehetetlenítve az írás idővel analóg dimenzióját. Az „*érzésegység*” zárványként viszont – akár egy időkapszula – már jelen idejű, azaz *most* nyitandó fel, mert a jelenben érvényes. Mit szemlélünk a borostyánba zárt rovarban, ha nem a *jelen való létét*, melyhez bizonyos időtartamot rendeltünk, hogy a dolgot az időben jó messzire „elhajítsuk” magunktól, hogy a múlt üzenetét láthassuk benne. Az idő (a történelem) adja meg a dolgok, vagyis az elmében megjelenő gondolatok fantáziával átszótt „*ízét*”, minthogy a felejtés „összefőzi” azokat a történéseket, eseményeket, amelyek korábban lineáris és kauzális sort alkottak, de ma már csak ebben a megpuhult, érzetegységet alkotó formában, zárványként léteznek.

De más említésre méltó dolog is van itt. Jovánovics ugyanis később továbbfejlesztette reliefjeit. A plasztikus geometrikus formák alá egy második réteget illesztett be, inkább e hordozófelületbe belenyomva, semmint ráhelyezve, azaz egy sokkal laposabb, grafikusabb, ugyanakkor összefüggő faktúráként, mintha csak korábbi vagy majdani kiemelkedő formák tervrajza lenne. De ha jobban megnézzük e motívumokat, azt sem tartjuk kizártnak, hogy bennük éppen ellentétes irányú folyamatokat kell látnunk, azaz a korábbi formák, struktúrák visszasüllyedését a felület szintje alá, mintegy az eltűnésüknek állítva emléket, ahogyan ezt a romok esetében tapasztaljuk. Mindenesetre, mást kell *most* értékelnem és érzékelnem, mint egykor, még ha kiindulópontként nem is iktathatom ki múlttudatomat, és a megőrzött képi és nyelvi emlékek mögött meghúzódó emóciókat. Amit tehát egykor Jovánovicsban lényegesnek tartottam, s ma a múltamból megőrizve felidézni próbálok, Jovánovics-csal együtt változásokon ment keresztül. Az átformálódás egyben átértelmezést, és ezzel párhuzamosan korábbi emócióim érvénytelenítését is jelenti, még abban az esetben is, ha kibomlásról beszélünk. Feltéve, hogy egy kész művet, érzetet vagy formát tovább lehet gondolni úgy, hogy újra alkotóelemeire bontjuk, s némi kiegészítéssel *valami mást* állítunk össze a részekből.

A célom azonban mégiscsak a mai Jovánovics-művek tematizálása, s nem egy múltat idéző érzés vizsgálata. Ez azt jelenti, hogy a háttérbe kell szorítanom a személyes emlékezést, amelyet a különböző tudatos és akaratlagos szövegértelmezés helyébe szerettem volna állítani, s amelyről magam állapítottam meg, hogy megfelelő elméleti és kulturális eszközök híján még eldadogni is alig lennék képes. Az újraértékelés persze csak e régi érzések és értékek alapján, illetve belőlük kiindulva lehetséges. Ezek előformálják ugyanis mostani értékelésemet és gondolataimat.

Annak ellenére, hogy az Én *másokból* tevődik össze, és az érzések nyelvi transzformációja nem alkalmas arra, hogy minden tekintetben hiteles forrása legyen egy emlékképnek, nincs más lehetőségünk, mint elfogadni, hogy a kommunikációnak való alávetettség az egyed – legyen az alkotó vagy interpretátor – egyetlen objektiválási lehetősége. Ezért minden további önmegértési kísérlet helyett fordítsunk még

egyet a kaleidoszkópon. Lássuk, mire megyünk azzal a megoldással, amely az emlékek preformálása ellenére mégiscsak a látásra – a reprodukciók érzéki közvetítésére – bízva a megismerést, és a nyelvre annak explicitté tételét, kommunikációba transzponálását.

A legfontosabb újdonság, amivel Jovánovics a reliefek kérdésében szolgálhat, a két elkülönült, egymást kiegészítő mintázási szint. A formákat alkotó redők mellett „másodlagos” mintázatokként feltűnnek a felhasznált anyag korábbi állapotából, például a hajtogatásából és a véletlenszerű gyűrődéseiből fakadó, plasztikus nyomok is.³⁹ A redőket könnyű volt valami mással, például egy textúrát vagy faktúrát eredményező mintával kiegészíteni vagy helyettesíteni, hogy jelenléte ugyanolyan intenzív legyen, mint a följük helyezett, nagyobb térbeli mélységgel rendelkező geometrikus formáké. A dolog tehát úgy áll, hogy Jovánovics a lenyomatokból ellesett, véletlenszerűen keletkező, karakterében különböző, a felületet színező elemeket is beemelte plasztikus szerkezetébe, s munkáiról általában véve is elmondható, hogy jellemző rájuk a nyomhatáson alapuló *felületjáték*.

Talán az eddigiek is elegendőek ahhoz, hogy lássuk, a reneszánsz mesterekhez hasonlóan a természet megismerésének, megértésének és meghaladásának a vágya hajtja Jovánovicsot is. Persze ez a természet nem egészen az a természet, hiszen nem fákról, hegyekről, tájakról, s még csak nem is az anyagról és az emberi testről, hanem immár kizárólag az általunk előállított tárgyak *természetéről* van szó. A reneszánsz ember még főként az általa át nem formált környezetre; a Nap, a Hold és a csillagok járására, a tér mélységére, az emberi test szépségére és a múlt nagyjainak tökéletes alkotásaira vetette pillantását. Törpének érezte magát az óriások vállán. Jovánovicsot viszont kimondottan azon dolgok *természete* érdekli, amelyek nem a természetben keletkeztek, hanem elő lettek állítva, hogy immár „második természetünként” vegyenek körbe bennünket, s amelyekről éppen ezért úgy gondoljuk, jól ismerjük őket. Jovánovics bebizonyította, hogy talán mégsem eléggé csodálkozunk rá mindennapjaink tárgyainak bizonyos formái adottságaira, sajátosságaira. Minthogy mindennek van „természete”, a mesterséges (ember által előállított) dolgok létmódjára is igaz, hogy azok a „saját előállított természetük” szerint léteznek és működnek. Így azután – túllépve az ősi vitán – a mesterséges is természetesnek tekinthető, amennyiben a természet fogalmán nem az ember nélküli, azaz humanizálatlan valóságot, hanem azt a bennünket körülvevő, számunkra tehát már magától adódónak tűnő művi környezetet értjük, amelyben élünk, amelyet magunk alkottunk meg, amelyet

³⁹ Ez az a terület, ahol Jovánovics művészetéről alkotott képzeti találozta Pauer Gyulával. Pauer és Jovánovics is a *felület játékát* tematizálta. Pauer egész kis „elméletet” dolgozott ki a pszeudo-, azaz a „szemet megtévesztő” felületjáték köré. A felületjáték az európai és amerikai művészetben nem jelent meg, ez egyedülállóan a magyar avantgárdra volt jellemző. Hasonlóan a felület játékát használta ki szitanyomataiban Méhes László is. Az ő nyomatainak lényegi mondanivalóját is a testforma és az azt elleplező, ugyanakkor önálló életre kelt drapériagyűrődések képezik. Méhes azonban a klasszikus görög szobrászat test- és drapéria-használatát újította fel síkformában azzal, hogy a testet eltakaró/érezkelhető drapériát e kettős funkciójában állította a néző elé.

megszoktunk, s amely egyetlen szóval megnevezve a kultúránk. A ruha viselése például éppen úgy emberi természetünk részévé vált, ahogyan sok más, a természet eredeti értelmében éppenséggel nem természetes dolog előállítása is.⁴⁰ Tudjuk, ma már a természet elsődleges értelmében sem az, ami még a reneszánszban is volt, amelynek titkait az ember el akarta lesni, amelyet „utánzott”, majd invenciójával a *remekműben* meghaladta. Manapság megint úgy érezzük, hogy van mit tanulnunk a természettől. Mindezt azért kellett elmondanunk, mert bár a ruházatban (drapériában) rejlő festőiséget és plaszticitást is a reneszánsz fedezte fel (újra, a görögök után), Jovánovics továbblépett azon az esztétikai gyönyörön, amelyet az emberi alakhoz igazodó, kőből vagy fémből készült drapéria látványa okoz. Leválasztotta hát az emberről a leplet, s ezt a tartással nem rendelkező *puszta felületet* semmilyen formához nem igazodó, hullámzó játékában mutatta be. E felületek bizonyos értelemben mintegy az ellentétei azoknak a geometrikus formáknak, amelyeket a festményszerűen keretbe zárt, egyenesekre, élekre, sarkokra és síkokra épülő reliefjein mutatott be. A lágyan omló, saját formával nem rendelkező ruha redőzete állhatatlan, test és tömeg nélküli, térbe játszó puszta felület, szemben a geometrikus formákkal, amelyek ideális voltuknak köszönhetően szilárdak, azaz „időtlenek”, kikezdetetlenek, és semmilyen egyedi játékot, véletlenszerűséget és szabálytalanságot nem tűrnek meg. De mindkét testetlen formatípus az embernek köszönheti létezését, vagyis mindennapi környezővilágunk kellékei közé tartozik. A folyton változó, ideiglenes, és a változatlan ideákat megjelenítő formák az ember által létrehozott világ érzéki és egyben szimbolikus tartalmú alkotórészei. Minden más forma e két végpontot kijelölő lehetőség között helyezkedik el. A legfontosabb szerep az emberi alaké kellene hogy legyen, amely azonban a „modern művészet” felfogása szerint már nem rendelkezik önmagára vonatkozóan semmi olyan lényeges jellemzővel, tulajdonsággal, amivel a megjelenítés tárgya lehetne. Részben azért nem, mert a klasszikus szobrászat nagyjából elmondta, amit az emberi alakról⁴¹ és azon keresztül a testről⁴² el lehetett mondani. Torzulása (torzová válása)⁴³ – önfelszámolása – az

⁴⁰ Hogy ez mennyire így van, mi sem bizonyítja jobban, minthogy természetes biológiai létünket a képeken is ruhával fedjük el. Mégsem érezzük, hogy erőszakot tettünk természetünkön, a ruhát – a kultúra reprezentációjaként – magunkra öltve természetesnek érezzük kinézetünket. Éppen ellenkezőleg, ruhátlanul (kultúra nélkül) érezzük magunkat természetellenes állapotban lévőnek. A reneszánsz festők is előszeretettel jelenítettek meg a ruhátlan emberi testet, miként ruhába öltözött emberi alakokat is.

⁴¹ Az emberi alakról beszélünk, s nem az emberszerű formákról, istenekről, hőszookról, szellemi létezők idoljairól (*eidos*, azaz *eidolon*=kép), s más, az emberi alakkal rokonságban álló megmutatózásokról, s nem is a társadalmi hierarchiát reprezentáló és közvetítő alakokról vagy a portrékról.

⁴² Itt és most nem megyünk bele elméleti fejtegetésekbe a forma és a test viszonyáról, csak annyit jegyzünk meg, hogy Jovánovics és Pauer egyaránt jól ismerte fel, hogy a forma és a test problematikája elválik a plasztikus képi megjelenítés során, hogy az emberi test jóformán teljesen kikerült a hagyományos művészi megjelenítés hatásköréből.

⁴³ Lényegeset sem a barokk, sem a klasszicizmus és romantika nem tudott hozzátenni az *emberi test képéhez*. A barokk nem az emberi alak képi lehetőségét értelmezte tovább, hanem azt a kifejezőképes-

absztrakt plasztikák megjelenésével befejeződött. Giacomettinél – aki még vagy már csak utal az emberi alakra – pontosabban senki sem mutatta meg, miként mehet végbe az emberi test plasztikus képi megjelenítésének a térbeliségből való kivonása, illetve hogy az elpárolgó, elfogyó, rücskös vonallá soványodott térbeli formák, azaz a testiségre utaló alakok miként változnak át a teret felhasító felkiáltójelekké, önmaguk alaktalan emlékműveivé. Már nem mindenki által ismert néven nevezhető istenek, hősök, uralkodók, pápák, nemesi családi sarjak, szerelmet gerjesztő hölgyek, jeles személyiségek, tudósok, hanem névtelen *akárkik*, kártyások, parasztok, kötőrők, forradalmárok, háziasszonyok, polgárok, szerepet játszó modellek, névtelen szimbólumok és allegóriák jelentek meg a plasztikus, művészivé vált képeken, akiknek személyére, társadalmi pozíciójára, cselekedeteire nem vagyunk kíváncsiak. Jovánovicsnál is az emberi arcok és testek lenyomatai névtelen *akárkik* arcképei. Lényegében pusztá formává lefokozott portrék, nem pedig élő személyek vizuális kifejeződései. Közelebb állnak a próbababák, valamint az őskori idolk és bálványok formalizált, merev, érzelmektől mentes arcaihoz, mint az élő emberi arcokhoz. Megjelenésükben a személyiségre utaló jegyeknél előrébb való a maszkyszerűség, a hozzáillesztett felület, a strukturálás aktusa. A háromdimenziós plasztikák is inkább tekinthetők sajátos reliefeknek, semmint a hagyományos értelemben a „közösség terébe kivetett” szobroknak. Egyszerűen panoptikumfiguráknak tűnnek. Olyan antiszobrok, amelyek a hagyományos szobrok múzeumi jelenlétének anakronizmusát, elavultságát, lehetlenségét és feleslegességét, jelenünkbe illeszthetlenségét hirdetik. Nem véletlen tehát, hogy Jovánovics reliefjeivel határozottan egyfajta *színek nélküli festészet* felé vette az irányt.

A reliefeknek azonban van egy harmadik rétege is. Igaz, ez a réteg minden domborműre jellemző, hiszen a fény-árnyék játék minden plasztikus formának a sajátossága. Ugyanis amikor egyszerűen domború formákról van szó, a fény és az árnyék összjátéka közvetlenül a formát értelmezi, azaz hozzátartozik, s nem válik el tőle úgy, ahogyan például a színek leválaszthatók a formákról. A felületek dinamikus foltjai változó játékkal *szerkezeti elemként* értelmezhető „formákká” állnak össze, miközben a fényviszonyok véletlenszerű adottságát is érvényesítik. Ugyanazon mélyedés és domborulat számtalan fény-árnyék játékban mutatkozhat meg. Ezek, miközben érzékileg sokfélék, egy változatlan plasztikai állapotot érvényesítenek. Az ilyesfajta foltjáték azonban a geometrikus formák esetében – különösen, amikor a formák felülete párhuzamos a hordozófelülettel, s mintegy megismétlik annak síkját – egészen másként viselkedik. Az éles folthatárok mellett a síkok mélységi tagolása is csak a konstruktivista reliefeken fordulhat elő, mivel más esetben a domborművek leginkább kiemelkedő pontjai nem képeznek újabb frontális síkokat. A hordozófe-

séget, amelyre a test képes, ha ugyan az érzelmek, a gravitáción való felülemelkedés stb. ilyen lehetőségnek tekinthető. A torzók a máig tartó formaleépülés útját indították el, azaz egész voltától fosztották meg az emberi alakot. Auguste Rodin már a test felületével volt elfoglalva. Igyekezett feloldani az alakot a felület játékában. Az avantgárd művészet pedig már végképp lemondott róla, s a plasztika alapjává a felület segítségével bemutatott forma és az alak helyébe a konstrukciót állította.

lütettől különböző magasságban elhelyezkedő, de vele párhuzamos geometrikus síkfelületek árnyalata csak kismértékben függ a távolságtól. Vagyis az egyes párhuzamos síkfelületek tónusa nagyjából megegyezik egymással,⁴⁴ s ennek következtében nem informálják a nézőt kielégítő módon térbeli helyzetükről. Csak egy, a reliefek síkjához képest oldalirányú elmozdulás teszi lehetővé, hogy pontosabban felmérhessük a „plasztikusság mértékét”. Ekkor lép színre a megvilágításból adódó azon árnyékoltság, amely a felület plaszticitásából keletkezik, és szintén a hordozófelületen jelenik meg. Az árnyékoltságnak ezt a különös játékát a klasszikus domborművek nem produkálják, mivel azokon a fény és az árnyék váltakozása, a jól nyomon követhető és fokozatosan változó plasztikai magasság, vagyis a térben hullámzó, meg-megtörő, de lényegében a kontinuitását megőrző *forma* egészen folyamatosan oszlik el. A geometrikus formák esetében viszont a térbeli játék azzal válik teljessé, hogy a mélységet élesen elválasztja a hordozófelületet reprezentáló horizontális és vertikális kiterjedéstől. Nem véletlen, hogy ezek a szerkezetiségre épülő reliefek olyan benyomást keltenek, mintha épületek makettjei lennének. A függőleges (mélységi) síkok éleket hoznak létre a vízszintes síkokkal való találkozásukkor, s mint egy koordináta-rendszerben, felosztják, és élesen elkülönítik a két irányt. Ez a fajta formálási mód a hagyományos reliefeken ismeretlen.

De miféle szobrászi megoldás az, amely a fény és az árnyék dinamikus változására épít? A fény ugyanis – elvileg – sem a síkfelületen megjelenőknek, sem a plasztikus képeknek nem változtatja meg alapvetően az *állandó vizuális értékét*. Egy rosszul megvilágított szobor vagy síkkép *látványát* – és ezzel a műélvezetet – lerombolhatja ugyan a gyenge megvilágítás vagy a nem megfelelő irányból érkező fény, de az ilyen fényhatásokról úgy érezzük, hogy nem alakítják át a művet. Felismerjük a problémát, s elménk kiszűri ezt az „érzéki hatást lerontó hibát” az alkotásból. A *látvány* adott pillanathoz köthető véletlenszerű *élményét* az elme „korrigálja”. Ennek következtében az aktuális *érzéki látvány* és a tulajdonképpeni *műalkotás* elválnak egymástól, azaz megkülönböztetjük őket, mivel nem azt értékeljük, amit látunk, hanem – legalábbis bizonyos mértékig – azt, amit látnunk kellene. Elménknek az ilyesfajta korrekciója az állati látásra is jellemző. Egy műalkotásról alkotott képünk csak abban az esetben azonos azzal a látvánnyal, amelyben megismertük, ha nincs módunk más környezeti viszonyok mellett is észlelni az adott alkotást, hogy elménk *átlagolhassa és ideálissá alakíthassa át* annak emlékképét. A fénykép (reprodukción) viszont megváltoztathatatlanul, az alkotáshoz kapcsolva őrizi meg a fényviszonyokat, mivel ilyenkor nincs lehetőség a látvány közvetlen korrigálására.⁴⁵ Ebben az esetben a kiszámított fény-árnyék játék egyedüli hordozójává a fotó vagy reprodukció válik,

⁴⁴ Valójában az eltérő magasságban elhelyezkedő síkfelületeknek az egy pontból való megvilágításakor különböző fokú fehérséget tapasztalunk, mivel például a surlófény ereje a fényforrás távolságától és szögétől egyaránt függ. Ez a finom különbség azonban nem mindig elegendő arra, hogy megállapítsuk az adott felületnek a hordozótól mért mélységi eltérését.

⁴⁵ Lehetőség van viszont a fotó korrigálására, azaz megváltoztatására, ami a kép meghamisítását jelenti. A számítógépes manipuláció lehetővé teszi a fotó által rögzített állapot és helyzet átformálását, és ezzel

ami a maga érzéki egységében önálló életre kelhet, miként ezt Jovánovics reliefjei esetében tapasztalhatjuk. Ám ekkor a reprodukció lép a plasztika helyébe.⁴⁶

A fényforrás szerepe az is lehet, hogy különböző elhelyezkedése folytán eltérő „észleleti képeket” közvetítsen. Ezt akár természetesnek is vehetnénk, hiszen környezővilágunkat mindig így, azaz sokféle fényállapottól „eltorzítva” látjuk. Ahogyan a látványból kiszűrjük a pillanatnyi fényviszonyokat, az ősi vizuális megismerésünk működését jelzi. Persze nemcsak a fotó vagy reprodukció lesz másmilyen, mint az alkotás. A közvetlen észlelés során is fokozottan érzékeljük a fény által létrehozott árnyékok képalkotó hatását, amelyet – minthogy egy síkfelületre épülő, de a síkból kiemelkedő, azaz nem minden tekintetben síkképi műalkotásról van szó – nemhogy nem lehet, de nem is szabad figyelmen kívül hagyni.⁴⁷ Talán meglepően hangzik, de a fénynek ez a játékos alkalmazása vezet vissza a domborításokat egy festményekhez közeli állapotba. A sík hordozófelület játékba hozása, vagyis az, hogy ez a sík egy plasztikus képjelenség hordozója, amelyet *magunkkal szembeállítva* kell szemlélni – s nem úgy, mint egy tárgyat, amelyet kézbe veszünk, forgatunk vagy körüljárunk – adja meg Jovánovics reliefjének a domborított formák történetében egyedülálló minőségét.

Mint tudjuk, a domború plasztikánál a síkból kiemelkednek a formák, a véseteknél viszont a síkba mélyednek. Csakhogy meglehetősen ritka a reliefek történetében, hogy a kétféle plasztikai megformálási módot egyszerre, egyazon művön belül alkalmazzák. Márpedig Jovánovics egyes domborműveire éppen ez a jellemző. Az ilyen megoldás felborítja a mű máskor egyértelmű belső szerkezetét. Nem szűnik meg a felület irányadó volta, csak az válik bizonytalanná, hogy mi a képet vagy műalkotást hordozó alap vagy sík funkciója. E sík érzékelhetetlenné válása persze önmagában még nem jelentene újdonságot, hiszen már az antik időkben is gyakran tettek róla, hogy a hordozófelületet ne lehessen érzékelni. A *horror vacui*, azaz a „félelem az üres

a megmutatkozóhoz való viszony torzítását. Az ilyen manipuláció éppen úgy egy ideális reprodukció, azaz érzéki állapot létrehozását célozza meg, mint amilyenre a szemünk is törekszik, amikor igyekszik a háttérbe szorítani a pillanatnyi fényviszonyokat. Ugyanakkor a fényviszonyokat akár a kép vagy a reprodukció lényegi elemévé is emelhetjük. A megvilágítás mind a fotó, mind a film esetében a kép saját minőségeként jelenik meg. Ám ekkor nem a megmutatkozóra (a reprodukáltra), hanem megmutatkozására (a reprodukcióra, azaz a képre) terelődik a figyelem.

⁴⁶ Ebben az esetben azt figyelhetjük meg, hogy a fotós milyen mértékben lép bele a műalkotás létét meghatározó játékba. A fotósok kiváltsága a reprodukciók készítésére azt jelenti, hogy az ő képük közvetíti azt a művészi formát, amelyet e reprodukciókból ismerhetünk meg. Mivel pedig a reprodukciókon keresztül gyakrabban találkozunk a műalkotásokkal, mint közvetlenül, ezek jelentős mértékben meghatározzák az egyes műalkotásokról kialakított képünket is. Hogy mindezzel Jovánovics tisztában van, jelzik saját fotói, s a gondosság, amelyet munkáinak fotózásakor tanúsít.

⁴⁷ A megfigyelésből s bizonyos értelemben a reprodukcióként való rögzítésből sem zárható ki a megfigyelő személye és a körülmények, ahogyan ezt a természettudományos megfigyelések is igazolják. A reprodukció ebben a tekintetben komplexebb a műalkotásnál, mivel nemcsak az utóbbit, de az előbb említett körülményeket is magába foglalja.



A Relief B³Eck. 84.07.23. Jovánovics György műtermében, 1984. Gipsz, 140 x 100 cm, Gallerie Zeller Mayer. © HUNGART © Makky György felvétele

helytől” lényegében a hordozófelület, illetve a formáknak helyet adó mértékadó sík elrejtését jelenti. Viszont azáltal, hogy a negatív forma egyszerre van jelen a műben a pozitív domborítással, megzavarja e síknak a formákhoz való viszonyát. Minthogy kettős funkciót lát el, ez megnövekszik a jelentősége is. A negatív forma a maga kivájságával egyértelműen függő viszonyban áll vele, hiszen e felület hiányában nincs lehetősége a formának megjelenni, kontúrjának rajzolata e síkon jelenik meg. A domború, azaz pozitív formáknak pedig a festett képekhez hasonlóan a háttérét, közegét, helyét biztosítja. Azért szokatlan és újszerű, hogy a formaképzés egyetlen művön belül mindkét lehetőséggel él, mert e kétféle technika együttes alkalmazása egyszerre erősíti fel a festői és a plasztikai hatásokat. Ugyanakkor a lapos vagy mélydomborítás olyan érzést kelt a magas domborítás mellett, mint amikor valami éppen megszűnőben van, illetve visszasüllyed az anyagba, a felület alá, s csak a lenyomatát hagyja

hátra. A domború forma a jelenlét érzetét erősíti, a negatív forma viszont a felület mögé kerülésével inkább a távollétére, önmaga pusztára utal.⁴⁸

Am még ebben a statikus, kimerevített pillanatnyiségben is az időben való léte érjük tetten. Elménk – nem kis részben a fény-árnyék játéknak köszönhetően – azonnal dinamizálja a rögzített állapotot. Ami most feltűnő domborúsága miatt elszakadni látszik a felülettől, egykor majd alámerül, s eltűnik benne/alatta, miközben úgy érezzük, hogy ahol még szinte alig látszik valami, ott már készülődésben van egy új forma. Ez a folyamatos és kétirányú (süllyedő és emelkedő) pulzálás olyan, mint a föld felületének természetes mozgása. Az emberi tevékenység eredményeként a földből szerkezetek – épületek és építmények – nőnek ki, majd bontódnak le s válnak rommá. Am amikor a felszín alá kerülnek, láthatatlanokká válnak. Azután későbbi korokban a régészek „mélydomborítással”, azaz ásással újra a felszínre hozzák a már szemünk előtt eltűnt szerkezet tervezetét, lényegében az alapját, amely megőrizte az egykori épület elhelyezkedését, méretét és egyéb tulajdonságait. Heidegger játszott el ehhez hasonlóan a műalkotás időben való létezésének gondolatával *A műalkotás eredete* című tanulmányában, amikor a világ és a föld vitáját írta le. Az ő szeme előtt is az lebegett, ahogyan az emberi közösségek a különböző korokban megvalósítják magukat, majd aktualitásukat (világukat) elveszítvén semmivé, pusztá nyommá és emlékké válnak. Az újabb kor önmagát megvalósítandó, a korábbi korok egyes tárgyi emlékeit feledésre ítéli, vagy éppen megőrzi és kisajátítja. Ami múlttá, múltbelivé és egyben elavulttá vált, a felszín alá süllyed. A föld és a világ vitája persze ebben a felvetésben – alighanem Heidegger szándéka ellenére és Walter Benjamin koncepciójának megfelelően – a történelem allegóriájaként jelenik meg, s ennek az allegóriának a vizuális példáját nyújtják Jovánovics reliefjei is. Aligha lehet védekezni az ilyen vádak ellen, mert elsősorban a befogadó szemlélete, beállítódása dönti el, minek lát egy adott filozófiai gondolatot vagy műalkotást, nem pedig az alkotó szándéka vagy a forma kvalitásai. Ha repülőgépről vizsgálunk egy tájat, láthatóvá válnak az ilyen múltbeli épületek és építmények földalatti maradványainak nyomai, amelyek világot hordoztak, mielőtt visszasüppedtek a föld mélyébe, amelyen valamikor megalapozták őket, s amelyből e világnak köszönhetően kiemelkedtek és létre tettek szert. A mélység és a magasság e problémái pedig lényegszerűen összefüggnek a távolság kérdésével. Ezzel a távolsággal azonban nem a tér, hanem az idő távolságát lehet mérni. A lábunk alatti mélységből is az időbeli távolságokról szerezhetünk tudomást, jóllehet, mint az előbbi példa mutatja, nem kizárt, hogy a térbeli távolság fedi fel az időbeli távolságot.

A Jovánovics által kidolgozott legfontosabb „allegorikus tartalmú” mozgás iránya tehát akár a légzés, kiemelkedés és a visszasüllyedés. Ez a fel-le mozgás a reliefek struktúraalkotó részeinek a nézővel való kapcsolatában az idő dinamikus mozgásaként jelenik meg. Úgy működnek e reliefek, mint a Föld felülete: folyamatosan élet-

⁴⁸ Érdekes lehetőséget vetett fel Jovánovics, hiszen egy olyan megoldás, amelyben a felület mélységébe vájt negatív formák mellett ugyanezen formák pozitív változatai is megjelenének, még világosabbá tenné a síkfelület mértékadó voltát.

jelet adnak, lüktetnek, s az ellentétes minőségeket reprezentáló részek ritmikus mozgás érzetét keltve rajzolják át a statikusnak tűnő felületet. Az ilyen mozgás egyszerre jelent egy nullponthoz való igazodást, két ellentétes mozgásfázis közötti pillanatnyi egyensúlyt. Ezt az állapotot nevezhetjük ideálisnak is. Nem a szó eredeti platóni értelmében, ahol még a lélek által az emlékezetben megőrzött forma emlékképét jelentette, hanem az újabb jelentése, a társadalom számára eszményi, vagyis a tökéletes, a mintakép értelmében. A relief esetében a távolság nem a térbeli körüljárhatóságra utal, s nem is a festmények és fotók belső, perspektivikus, ugyanakkor a tapintás számára hozzáférhetetlen mélységére, hanem arra a pulzálásra, ami egy alap és a néző viszonylatában a formával megy végbe – időben létként. Persze, amíg a térbeli távolság legyőzhető, az időbelit csak szimbolikusan hódíthatjuk meg.

EGY KÉPRÉSZLET KÉPE (MODELLJE)

A kép *eredetének* kutatása vitathatatlanul segít a képjelenséghez eljutni. Habár a kép nem abban az értelemben valóság, hogy tárgyi léttel, hordozóval, festékkel stb. rendelkezik – ezek ugyanis nem a kép alkotóelemei, hanem a *feltételei* – de abban az értelemben, hogy a láthatóság az anyagi-tárgyi dolgok egyik legfontosabb tulajdonsága. Az eredet azonban nem minden esetben kutatható fel, még ha úgy is tűnik, hogy tudjuk, hol keressük.

Jól ismert Giorgione híres festménye, *A vihar*. Ezen a képen fedezhetünk fel egy a kép középpontjától némileg balra eső, kissé mellékesnek tűnő motívumot, amiről első látásra nehéz megállapítani, hogy egy épület romja, egy leomlott híd korlátja, egy már kideríthetetlen rendeltetésű fal maradványa-e, vagy valami egészen más.⁴⁹

⁴⁹ Hans Belting véleménye szerint ez a részlet egy antik síremlékre utal. „De kevesen tudják, hogy ez egy antik síremlékre utal, egy mitikus pásztor sírjára, és hogy – ha a költőnek hiszünk – itt énekeltek először költői páros feleletet.” (Hans Belting: Jovánovics. In: *Ut manifestius atque apertius dicam*. Katalógus. Szerk. Fitz Péter. Budapest, 1996.). Arról nincs tudomásunk, hogy Giorgionénak milyen képzetei lehettek az antik síremlékekről. De ez a téglából emelt és kővel lezárt, majd két oszloppal kiegészített építészeti szerkezet semmilyen szempontból nem felelt meg egy síremléknek vagy egy ilyen síremlék képzetének. A jobb oldalán található pár téglá jelzi romos jellegét, míg a tetején lévő, a magasságát lezáró kőlap annak a bizonyítéka, hogy ez a fal(részlet) ennél nem lehetett magasabb. Ugyanakkor a tetejére állított oszlopok inkább a középkori építészetre emlékeztetnek, például arra, amikor egy ablakkivágásnál az ablaknyílást oszlopokkal kettéválasztották, vagy ahogyan a kolostorok kerengőinél (belső udvarának árkádjainál) duplázták meg az íveket tartó oszlopok számát. Aligha tűnik kielégítő magyarázatnak a motívum síremlékre való utalásához az, hogy Jacopo Sanarazzo [helyesen: Sannazaro (Sannazaro) 1456-1530] *Arcadia* című versét [valójában pásztorregény] Giorgione ismerhette. Belting mechanikus gondolkodást, a fényképezőgéphez hasonló vizuális képalkotási módot feltételez Giorgione részéről. Ám, még ha így is volna, s ez a részlet egy utalás akart volna lenni, ez csak akkor lenne elfogadható, ha valóban felidézne egy antik sírt. A művészi szándék érdektelen, ha nem nyer formát, és nem ismerik el annak, aminek szánva lett. Az egyértelműséget általában feliratokkal szokás elérni. Ám ezt a feladatot ez a motívum alighanem a kép születésének a korában

Nem tudjuk, mennyire tekinthető ez a keskeny, tetején faragott kőhasábbal lezárt, majd két oszloptöredékben végződő, romosnak tűnő, de legalábbis funkciójáról hallgató falrészlet valóságosnak, mennyiben lehetett tényleges vizuális emlék, amelyet Giorgione e festményében *újra* láthatóvá tett. Az sem kizárt, hogy csupán fantáziájának szüleménye, egy olyan konstrukció, amelyet a festő a tájat gazdagító térkitöltő motívumként helyezett el a két alak között. Azt nehezen tudnám elképzelni, hogy egy teljesen ugyanilyen maradványt, netán emlékművet(?) látott volna a festő, s miután megtetszett neki, annak képét megörökítette, hiszen ez az egyik oldalán szemlátomást omladozó „építmény” meglehetősen furcsa, ám önmagában vizuálisan nem túl izgalmas jelenség.

Nincs rajta semmi, ami eligazítana, hogy pontosan minek lássunk. Sem írás, sem folytatása valahol a háttérben, amihez csatolni lehetne, sem ismertető jelek, utalások, ellenpontozások nem adnak útmutatást. Hacsak nem kötjük össze azzal az épületrészlettel – talán szintén csak rommal –, amely némileg mögötte, balra, a dárdájára támaszkodó férfi alakja fölött/mögött található. A jobbra még hátrébb fellelhető épületek viszont lakottnak, azaz „élőknek” tűnnek, s a híd is használatban lévőnek látszik, amint az alatta elterülő víz – alighanem folyó – két partját összeköti.

E motívum tehát pusztán egy falmaradvány, amely a két alak környezetét vizuálisan gazdagítja, de úgy tűnik, hogy nincs tartalmi kihatása. Ha elfogadnánk, hogy például ez egy ókori síremlék, mondhatnánk rá azt, hogy a múlt érzéki formája, amely a kép két (három) emberi alakjával együtt az idő allegóriájaként jelenik meg. A sír ugyanis a múltat reprezentálhatná, a jellel, a férfi és a nő alakjával és a jövőt képviselő gyermekkel szemben,⁵⁰ ám ebben az értelmezésben nem erősít meg ben-

sem láthatta el, mivel már akkor sem emlékeztetett síremlékre. Nem ismerünk olyan síremlékeket, amelyek ehhez az építménytöredékhez hasonlíthatnának. Ennyi erővel hasonló utalásokat kereshetnénk a folyóra és az épületekre is, s némi erőlködéssel bizonyosan találunk párhuzamokat, illetve hasonló motívumokat korabeli költők műveiben. A képek nyitottá válása, azaz eredeti tartalmaitól való részleges megszabadulása tette lehetővé, hogy műalkotásokként túléljék korukat. Ezért a művészettörténeti ismeretek, még ha szilárd dokumentumokra épülnek is, csak alternatív magyarázatokként, értelemkiegészítésként jöhetnek számításba.

⁵⁰ Értelmezésünkben kihagyjuk a freudista, illetve a pszichoanalitikus terminológiát és fejtegetést, csakúgy, mint a „maszkulin tekintet”, a nő reprezentációját, vagy a pszichoszociális látásmódot, amelyeknek Giorgione festménye igencsak tág teret nyújt. Különösen, ha e megértési módokba beemeljük a romos falat, a villámlást, a hidat, a természeti tájat és az épületeket is, amelyek szimbolikus jelentésükkel szinte végtelen szövegelésre nyújtanak lehetőséget. Ezek a közelmúltban is még oly divatos megközelítési módok azonban véleményünk szerint a nézőponthoz tartoznak, amely sohasem semleges, hanem mindig egy meghatározott nézői kvalitást és beállítódást működtet. Ebből adódik, hogy egyetlen nézőpont sem lehet kimerítő a megismerés és megértés szempontjából. Ugyanakkor az ilyen előzetes beállítódások, amelyek erőszakosan kényszerítik a nézőt valamilyen értelem irányába, ideológiai színezetűek. Prekonceptiójukkal megakadályozzák, hogy a néző az érzéki alapoknál kezdje megismerni a képet vagy a műalkotást, s azonnal a nyelvi ideológia uralma alá rendelik a látást. Nem nemiségünk, pszichés beállítódásunk vagy valami más tudatos tudatunk mögött, rejtetten fellépő és bennünket irá-

nünket sem felirat, sem a kompozíció, sem valamilyen ikonográfiai jel vagy jól ismert szimbolikus forma. Habár a kép értelmezhető ekként, de nem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy az idő három részre (múltra, jelenre, jövőre) osztott allegóriája. A falrészlet jobboldalának alsó részén, a föld közelében található folytatás arra utal, hogy nem egy tömörszerű építményről van szó, hanem maradványról, amelynek ez a része némileg ép maradt. Giorgione jól figyelte meg, hogy a leomlott épületek alapja mindig szélesebb és maradandóbb a még látható felépítménynél. A fal magasságát viszont egyértelműen behatárolja az a kőlap, amely felülről lezárja. Ugyanakkor az e kőlapra állított két, nem is egészen egyforma magasságú oszlop egyáltalán nem illik az adott helyre. Nem világos, miként nézhetett ki ez az építmény egykoron, mi-féle épületszerkezet folytatódhat ilyen módon elrendezett oszlopokban.

Maradjunk tehát egyelőre annál, hogy ez egy a tájat díszítő épület/építmény, amely az antik időköt idézi, és szerte Itáliában megtalálható. Itália középső részén mindenhol hozzátartoznak a tájhoz az antik romok. Különösen Róma közelében, az egykori dicső múltat semmivé válásában megidéző maradványok tarkították már akkoriban is a vidéket. Tenyészet és enyészet egymást kiegészítve, nem az emberi szellem által kreált allegóriaként, hanem a környezővilágban adott egészen hétköznapi jelenségeként jelent meg, miként a fák, a hegyek és a folyók. Ezért minden valószínűség szerint sokan a kép túlmagyarázásának tartják majd, hogy a két alakot elválasztó víznek – amely az előtérben jelentéktelen tócsa formájában jelenik meg, hogy azután a háttérben folyóvá szélesedjen – szimbolikus jelentést tulajdonítunk. Ám aligha tagadható az a vizuális kapcsolat, amely e falmotívum és a víz között fellelhető. Ha a művészettörténet ki is derítene valamit egykori jelentéséről, hogy ez például férfiszimbólum, míg a föld a megtermékenyítésre váró női princípium,⁵¹ ez a tartalom ma már nem képezi aktívan e festmény részét, hiszen éppen az múlt el, az vált semmivé, ami a művészettörténet által feltárt magyarázatban újra a felszínre bukkanhat. A múltra utaló és újra felfedezett tartalmak és értelmezések csak bizonyos mértékig segítik a megértést. A túlságosan nagy ismerethalmaz viszont egy idő után észrevétlenül átveszi az uralmat a kép érzéki létmódja felett. Ettől kezdve már csak azért nézünk, hogy beszélhessünk, hogy a látható mögött valami „tartalmi lényegre”, „mélységre”, csak egy nyelvi megragadható szellemi létformára gondolhassunk. Ám, ahogyan nem beszélhetünk „tisza vizualitásról” vagy „ártatlan szemről”, ugyanúgy méltánytalan lenne a kép és a vizuális megismerés szemére vetni, hogy a nyelvi ismeretek nélkül az esztétikai megismerés vak, mert értelmetlen, azaz

nyitó-mozgató szellemi hatóerők felszínre hozásáról és a velük való megküzdésről van itt szó. Inkább arról, hogy ha ezek az ideológiák előbb lépnek működésbe, minthogy megpillantjuk az alkotásokat, akkor lényegében semmi mást nem teszünk, mint reprezentáljuk e tudást és ismeretet meghatározó attitűdöknek a működését, amint egy rutinszerű mechanikus megértési módra készítetnek bennünket.

⁵¹ Ilyet bárki könnyen keríthet magának, ha felkeresi a Pál József és Újvári Edit nevével fémjelzett *Szimbólumtár*. (Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Szerk. Pál József, Újvári Edit. Budapest, 2005. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#v).

nem úgy és nem azt látja szemünk, amit és ahogyan kellene.⁵² Nem visszahozni kell az elmúltat, nem rekonstruálni az egykori értelmet – ezt hagyjuk meg a szaktudományoknak –, hanem a magunk számára értelmessé tenni, azaz saját tartalmainkkal feltölteni a képjelenséget, hogy valamilyen viszonyt tudjunk kialakítani vele. Feltéve, hogy ilyenre egyáltalán szükségünk van, hiszen senkinek sem azért tetszik Giorgione festménye, mert ez vagy az a jelentése, ilyen vagy olyan egyezések, hasonlóságok fedezhetők fel benne más alkotásokkal, s mert szimbolikus és allegorikus tartalmak rejlenek benne, hanem mert vizuálisan érzéki adottságával *látványegység*ként megragadja a nézőt. Minden más csak e mögött, másodsorban jöhet számításba.

A kép a rekonstrukciós szöveggel történő kiegészítés segítségével kétségtelenül a távolbalátás lehetőségét kínálja fel. Lényegében minden képnek ez a feladata, s alig látszik különbség aközött, hogy a *múltat jeleníti meg* egy kép, s aközött, hogy a *múltba visz el* bennünket. A túl sok érzéki jelenséghez kapcsolt szöveg a *jelen való létünk*et a filmhez hasonló komplexitással (vizuális és nyelvi hatás együttes alkalmazásával) igyekszik kivágni környezetvalóságunkból, s montázsként áthelyezni egy másik téri időbe. De míg a filmek ezt játékosan teszik, s engednek vélekedéseinknek, tévhiteinknek, elfogultságainknak, előítéleteinknek, kulturális közhelyeinknek, azaz a múlt képébe beépítik azt a múlt, amelyben készültek, addig a művészettörténet, minthogy tudományként tartják számon, ezt nem engedheti meg magának, s nem mondhat le az *igazságról*, mert akkor tudományosságát adná fel. Csakhogy ostobaság lenne azt gondolni, attól leszünk képesek befogadni és magunkénak érezni a múlt alkotásait, ha eredeti jelentéseiket, tartalmaikat hiánytalanul visszaadjuk nekik, eljátszva, hogy a múlt nem múlt el, hogy minden eredeti értelem és tartalom rizikó nélkül rekonstruálható, megismételhető. Hiú ábránd, hogy úgy érvényesíthetjük egy letűnt korszak általunk vélt igazságát, mint a miénket, hogy a műnek nincs is története, időben változó szellemi léte, amely számunkra e formát megőrizte, vagy hogy képesek vagyunk beleélni magunkat a múlt viszonyaiba. A romok újfajta „rekonstrukcióba” való bevonása is arra figyelmeztet bennünket, hogy ami volt, végérvényesen semmivé vált, hiszen megértése azért kíván meg tudományos erőfeszítést, mert minden jelennek *el kell múltnia*. Annak ellenére, hogy a bevett, s lényegében a tudományt igazoló szlogen szerint a múlt megértése jelenünk megértése érdekében történik, az idő kontinuitásának megtörését nem áll módunkban helyreállítani. Egyébként is minden adalék és új ismeret a rész győzelmét jelenti az egész felett, hiszen a múltat sohasem rekonstruálhatjuk egészen, mivel e munka végzése közben mi magunk, nézeteink és értelmezési előfeltevéseink is folyamatosan változnak, s jelen való létezőkként nézünk mindarra, ami a múltat a jelen számára reprezentálja, közte saját korábbi nézeteinkre is. Ez a történeti rekonstrukció nagy paradoxonja. Aki értelmező könyvecskével a kezében járja a múzeumi termeket, nem műalkotásokat, hanem a művekhez kapcsolódó, a jelen tudománya által feltételezett egykori gondolatokat, értelmezéseket ismer meg, azaz *művelődik*, s nem műalkotásoknak

⁵² Ez a tendencia nem új keletű, hiszen már Platón is ehhez hasonló érveket hozott fel a pusztán vizuális megismeréssel és megértéssel szemben barlang hasonlatában.

nevezett képi s egyéb formákra csodálkozik rá. Aki pedig a mű keletkezési korának nézőpontját keresi, nem látja a képet, csak egy sosem volt képzeletbeli helyzetet, relációt tételez. Ha mégis érzékeli az alkotást, félő, hogy vizuális megismerését (a mű látványát érzéki formaként) elnyomja a nyelvileg generált értelem, ismeret, s egyfajta keresztretjvényként fogja fel a formát. A polgári *műveltség* részeként fellépő történeti ismeretek olyan tudást feltételeznek, amelyek miközben eltávolítanak a jelentől és önmagunktól, arra is lehetőséget nyújtanak, hogy *Én*ünket kitágítsuk, hogy önmagunkat hozzuk játékba – mégpedig a mű múltbeli létével szemben.

A fentiekben vizsgált képi motívum, amelyről eldönthetetlennek tartjuk, hogy mi is akar lenni, csak annyit árul el magáról, hogy romos, hogy tehát nem valamiféle funkcionáló építménnyel, hanem egy múltbeli, a valamire valóságát teljes mértékben elvesztett dologgal van dolgunk. A maradvány vagy rom az épülettel szemben arról árulkodik, hogy a dolgok nem befejezettek, hogy befejezettség a „véglegesség”, illetve az ideák értelmében nem is létezik, hogy a dolgok a lét időben mindent átformáló folyamában úsznak. Feltehetőleg olyan emberi konstrukció az eredete, amelyet az idő az ellentétébe fordított, ahogy elindult a lebont(ód)ás folyamata. A föld pedig, miként a halottakat, az épületek maradékát is magába fogadja. Az egyik esetben csontváz, a másikban egy csaknem síkká redukálódott szerkezet alapja marad hátra. A csontváz és a szerkezeti alap azonban sokkal jobban hasonlítanak egymásra, mint az ember és az épület.

Ha az elkészült épületet a formája jellemzi, akkor használatának megszűntével és elhagyásával ez a forma indult romlásnak. Az omladozóban lévő épület a forma és a funkció elvesztésének a folyamatát járja végig. Ha már nem épületként, hanem romként tekintünk rá, minden állapotában „tökéletes” és végtelenül tovább osztható „egész”. Ahogy elveszíti magasságát, s vele téri dimenzióját, más jelentést kap vele kapcsolatban a forma szó is. Folytonos átformálódása ellenére mindig önmaga marad. A rom tehát olyan állapotot jelöl, amelyben minden egykori építmény egyfajta azonos minőségre tesz szert. És ez a lebomlás, azaz leépülés nem kizárólag a formára vonatkozó folyamatot jelöl, hanem mint e kép értelmezése kapcsán is kiderült, éppenséggel a szellemi oldalának az elvesztését is. Van-e a hit szempontjából értelmetlenebb egy olyan templomnál, amelynek istenében már senki sem hisz? Mit számít ehhez képest az épület pillanatnyi állaga?

Mármost – egy pillanatra félretéve a bölcseledő pózát – én arra szavaznék, hogy ezt az építészeti elemet a festő találta ki, s ezért nincs eredetije (megmutatkozója), amely tehát sohasem volt materiális értelemben épület vagy építmény, hanem egyenesen annak „épült”, vagyis annak lett megfestve, aminek látjuk, e festmény egyik jellegzetes kiegészítő motívumának. Ebben az értelemben tehát nem is beszélhetünk romról, hiszen nem egy olyan jelenségről van szó, amely az felszámolódás, illetve leomlás felé vezető utat bejárta. Éppen fordítva történt, ugyanis ez egy (képként keletkezett) konstrukció, egy tervezet, amely egy festmény részeként, azaz motívumaként jelenik meg, s keres helyet magának. Igaz, egy kép *kompozíciója* nem azonos egy épület *szerkezetével*, vagyis e motívum helyfoglalása nem abban az értelemben értendő, ahogyan egy épület valamely része beleilleszkedik az egészbe. Egyszerűen itt

egy olyan motívum jelenik meg, amely a kép vizuális világához, rendjéhez, belső teréhez kötődik,⁵³ abba rendeződik bele. A kép képszerűségének a szolgálatában áll, s mert elsődlegesen érzéki, kompozicionális (és nem ikonográfiai, azaz tartalmi) eleme a képnek, nincs feltétlenül szimbolikus vagy egyéb jelentése. Ugyan kinek jutna eszébe egy tájképen lévő erdő valamely fájának jelentését keresni? Lehetséges és szükséges-e egy kép minden motívumának, részletének jelentést adni? Aligha. Ez ugyanis a képértelmezés egy fölösleges, túlbeszélt módját jelentené. Azt nem tagadom, hogy a képeken megjelenő motívumok többsége kettős elkötelezettségű, azaz lehet ikonográfiai jelentése és lehet érzéki tartalma, vagy mindkettő. Mindamellet tudjuk, nem egyszer történtek kísérletek a vizuális alkotásoknak az ilyen barokkos tartalmi túlszűföletésére.

Ezt a motívumot azonban, amely tehát egyfelől egy (kvázi-)épitmény maradványaként mutatkozik be, másfelől viszont a kép egy vizuális alkotóeleme, ebben a festett formájában kell „eredetinek”, azaz építészeti és egyben „képszerű szerkezeti konstrukciónak”, kompozíciós elemnek tekintenünk. Jovánovics pedig, mint valamiféle vándormotívumot, kiemelte Giorgione festményéből, s önálló, de immár tapinthatóan térbeli konstrukcióként formálta meg, majd állította ki, gondosan ügyelve arra, hogy ahol ez lehetséges, pontról pontra kövesse a festményen adott mintát.

Csupán egyetlen változtatást hajtott végre, mégpedig tudatosan: kitörölte az idő nyomát a plasztikus konstrukcióból.

EGY FESTMÉNY „SZÉTSZERELÉSE”

Tehát ez a kiemelt és plasztikus formába átmentett „műrom”, amely több mint félezer éve jelent meg egy kiváló festő festményén, most Jovánovics jóvoltából újraképiesült. A képek azon történeti sajátossága, hogy jelenségeként a nyelvileg generált értelem segítségével megelőzheték a „valóságot”, azaz megmutatkozó nélküli megmutatkozássá válhattak, Jovánovics alkotásában folytatásra talált. A szobrász egy anyagi-tárgyi létezőként sohasem létezett „objektum” képét formálta meg gipszben. Valójában most sem arról van szó, hogy testet és vele építészeti szerepet kapott volna ez a (kvázi-)épitménytöredék, hiszen nem felépítették, hanem csak annyi történt, hogy a síkfelületű képi formából átkerült egy másikba, a plasztikusba. Jovánovics alkotása tehát jól példázza, mi a különbség a festmény, a plasztika és a tárgy (épület) között.

Már Hegel kijelentette, hogy a művészet a múlthoz tartozik, azaz hogy „múlt-karaktere” van, hiszen a görög szobrászat mintaképjellege határozza meg a jelen ízlését is. A reneszánsz után a klasszicizmus is közvetlenül az antik mintaképhez nyúlt vissza, és mihez is viszonyulhatna az avantgárd „anti-művészet”, mint ahhoz, amit tagad, amivel szemben kidolgozta és legitimálta magát? Nem a romantikát

⁵³ A kép terének a szerkezetéről már beszélhetünk. Ez a szerkezet a kompozíció része. A legátfogóbb tehát a kompozíció fogalma, amely magába foglalja az egyes elvont szerkezeteket, a térért, a színekét, az árnyalatokét, a tömegeket stb.

kellott megtagadnia, azt éppenséggel egyes lényeges vonásaiban továbbvitte,⁵⁴ hanem a múlt világában megalapozott klasszikus művészetet, amely a művészet gyökereit jelenti, s amelytől kétszáz év alatt sem sikerült megszabadulnia. A gyökerek pedig alighanem azonosak az eredettel.⁵⁵ Azt gondolom, hogy Jovánovics akarva-akaratlan saját művészetének elődjét lelta meg Giorgione festményén.

De felmerül itt egy másik értelmezési lehetőség is. Giorgione zsánerképeinek motívuma ugyanis annak ellenére, hogy „látszik rajta az idő”, úgy is felfogható, hogy csupán egy olyan tervrajz⁵⁶, amely már a tervezett épületszerkezet időbeli létét – kopását, öregedését és funkcióvesztését stb. – is magán viseli. Azzal, hogy térbeliként jelent meg, még bizonytalanabbá vált státusa, mivel plasztikus képi változata közelebb áll a feltételezett vagy képzeletbeli „eredeti”, de véleményünk szerint sohasem létezett objektumhoz. Legalábbis abban a tekintetben, hogy többnézetűvé vált.

De mi történik akkor, ha egy síkbeli elképzelés plasztikus modelljeként értelmezzük?

Ha ez az építészeti szerkezet valóban létezett volna Giorgione idejében is, ma már minden valószínűség szerint nem így nézne ki, hiszen az időjárás, az eső és a hőingadozások, no meg az ember tovább rombolták volna, s mára talán csak az alapjait vagy a helyét láthatnánk. Akkor Giorgione festménye dokumentumértékkel rendelkezne, Jovánovics pedig egyszerűen csak eredeti vagy „kevésbé romos” formájában „helyreállított” volna egy építményt. Ezt láhattuk Varsó második világháború utáni újjáépítésekor, amikor Canaletto egyes festményeit felhasználva rekonstruálták, illetve építették fel alapjaitól az óváros egyes részeit.

Azt is mondhatjuk, Jovánovics csak „kölcsonvett” egy motívumot Giorgione képeről. Ebben az esetben valóban egy olyan motívumról lenne szó,⁵⁷ amely meg lehet, minden elképzelhető értelmezési mód ellenére is kizárólag díszítő funkciót lát el, s egyszerű érzéki kiegészítője egy képzeletbeli idillikus tájnak, amely a két alaknak

⁵⁴ Ettől még érvényes lehet az a nézet, hogy a tegnap művészete érdektelen, meghaladandó, s a tegnapelőttihez kell fordulni inspirációért.

⁵⁵ Azóta kiderült, hogy a gyökereknek is vannak gyökereik, s az eredet keresése nem hagyhat alább. A művészet ezért immár az első ember által létrehozott képi alkotásig vezet vissza születését. Itt is a kezdet semmibe vesztésével kell szembesülnünk.

⁵⁶ A terv készítése az idő megfordítását jelenti, hiszen egy olyan megmutatózó elvont és/vagy képi megmutatózását állítja elé, amely (még) nem létezik. A vetítettséget feltételező kép, most az elme játékának köszönhetően, az ideákhoz hasonlóan, létet állít ott, ahol még nincs lét.

⁵⁷ Lényegében minden képi motívum legőelemként illeszkedik az adott képbe. A rések nélküli illeszkedés biztosítja a kép egységét. Ha a kép történetén végigtekintünk, láthatjuk, hogy az nem túl sok alapelemből tevődött össze. Gyorsan számba lehet venni a képpalkotó alapelemeket, hiszen az emberek, a tárgyak, az épületek, a növények és az állatok, az ég és a föld jelenségeivel szinte kimerítettük a megmutatózások lehetőségeit. A variációs lehetőségek az egyes képpalkotó elemek, jelenetek, szituációk, jelek és utalások, szimbólumok és allegóriák elrendezésében, egymáshoz való viszonyításában rejlenek. Vagyis, e kisszámú képpalkotó elem nagymértékű variabilitása teszi lehetővé a végtelen számú kép létrejöttét.

teret és közeget biztosít. A kép kompozíciója szempontjából viszont azért érdekes, mert a fölötté látható folyó folyásának az irányát elfedi.⁵⁸ Talán éppen az e romfal igazi – s egyetlen – funkciója, hogy ne engedje látni, merre visz a víz útja. Úgy áll ugyanis a néző és a folyó közé, mint valami (vizuális) gát. Ha mögé láthatnánk, meglehet, hogy rábukkannánk a folyó medrére vagy arra, ahogyan az előtér tócsája kapcsolatba kerül vele. Ez az építészeti szerkezet tehát ellentmondásba keveredett egy másik jelentős képképző motívummal, részben elfedi annak térbeli létmódját, nem engedi érvényesülni, a két alakkal közvetlen kapcsolatba kerülni. Úgy működik, mint ami elébe áll az alakok esetleges elválasztásának. Mindez a kompozíció vizuális és ikonográfiai oldalára egyaránt kihatással van. Eltávolításával a képi motívumok egymáshoz való viszonya kétségtelenül egyértelműbbé válhatna, s talán pontosabb lehetne a tér kitöltésének mikéntje is. Az szinte bizonyosnak látszik, hogy Giorgione nem akarta elválasztani egymástól a két alakot úgy, hogy a férfit a jobb, a nőt pedig a bal parton helyezze el. Ugyanakkor a vízmotívum megőrzését lényegesnek tartotta.

Ez azonban csak pusztá spekuláció, miként az épületmotívum nem látható oldalának a megfaragása vagy megmintázása, netán valamilyen szöveggel (sírfelirattal) történő ellátása is. A kompozíció szempontjából a szerepe az, hogy világító foltjával „válaszoljon” a fölötté, illetve mögötte elhelyezett épületekre, s bizonyos mértékig összekösse a két partot, amelynek kettéválasztottsága majdnem a férfi lábánál, a tócsánál ér véget.⁵⁹ Ebből a szempontból az előtér és a háttér viszonya, annak ellenére, hogy a tér kontinuos és többnyire követhető, tisztázatlan marad. A térbeliség folytonossága elfedi ezt a rendezetlenséget. E motívum kiemelése a képből a tér vizuális rendjének a helyreállításával, de legalábbis a térbeli tisztázatlanság okának a feltárásával kecsgetet.

Amikor Jovánovics pasztikává alakította, egyben át is értékelte a formát. Eltűntette az időre utaló romosságát, aminek hatására az újszerűvé vált, s már nem időben léte, a leépülés, a pusztulás dominál benne, hanem szerkezetisége, előállítottsága. Ráadásul a téglák vagy kövek kötését is megváltoztatta, s ez azt eredményezte, hogy az alapot jelölő két jobboldali alsó téglá- vagy kősor nincs bekötve a többibe. A szobrász pasztikus fala immár egyértelműen egy újonnan megtervezett és befejezett struktúra.

Ha Jovánovicsot csak a motívum képből történő kiemelése és pasztikus módon való előállítása izgatta volna, aligha lenne több ez a gipszforma egy konceptualista ötletnél. Én azonban azt gondolom, hogy ennek a gesztusnak más jelentősége is van. E meghatározhatatlan tartalmú, azaz sokjelentésű és sokféle lehetséges funkciót feltételező motívumnak a pasztikus képi megismétlése, önálló vizuális elemként való előállítása akár magának a modernségnek a szimbóluma is lehet. De azt a lehetőséget sem zárja ki, hogy egyfajta szabadtéri oltárként fogjuk fel, amely összeköti a

⁵⁸ Csak sejteni lehet, hogy a folyó esetleg jobbra, a nő irányába kanyarodik. Ám az erre utaló jelek, a kék szín, amely éppen csak hogy áttör a bokrok lombzatán, nem engedi látni a víz felületét. Nem kizárt, hogy egy korábbi állapot maradványa ez a kék szín.

⁵⁹ Azért említünk partot, mert bár a férfi és a nő alakja nem válik el élesen, miként a háttér, de az a sekély víz, amely az előtérben látható, mégiscsak a folyó egyfajta folytatása.

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



Jovánovics György: A Részlet a Nagy Viharból videoprojekcióval
(A Dialógus - A Vihar, 1996) a Kiscelli Múzeumban, 1996. © HUNGART

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



Giorgione da Castelfranco: A vihar; 1506–1508 között; olaj, vászon; 82 x 73 cm; Gallerie dell'Accademia, Venezia. © Gallerie dell'Accademia, Venezia.

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



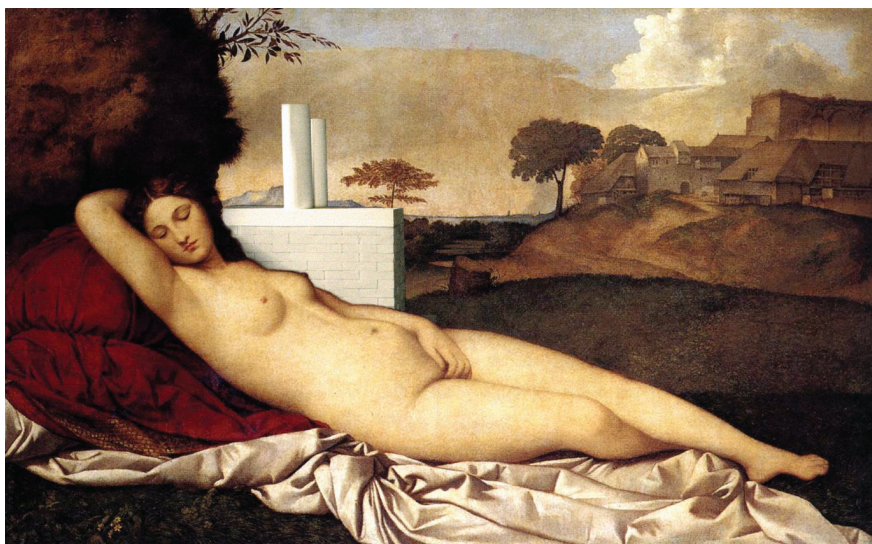
Zrinyifalvi Dániel: A falmotívum eltulajdonítása.
Giorgione A vihar című festménye alapján, 2011.

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



Zrínyi Dániel: A vihar elől menekülve.
Giorgione A vihar című festménye alapján, 2011.

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



Zrinyifalvi Dániel: Visszaszolgáltatás.
Giorgione Alvó Vénusz című műve alapján, 2011.

férfit a nővel. Ezt az értelmezést a fedő síklapján elhelyezett két oszlop csak megerősíti, ha férfi és női szimbólumként „olvassuk” őket. Ha így áll a helyzet, illetve ha ezzel az előfeltevéssel közelítünk e motívumhoz, akkor Jovánovics nem egy épület maradványát formálta meg, hanem egy szent helyet állított elő.⁶⁰

Ha tehát – akár a szobrász tiltakozása ellenére is – elfogadjuk, hogy ez egy természetben felállított oltár, akkor a jelent szimbolizáló előtérben nincs már szükség a folyóra, hiszen az oltár az öröklét szimbóluma, amely átnyúlik téren és időn. Mi több, éppenséggel a mindent elmosó árral ellentétes értelmű, minthogy nem a változást, az ideiglenességet, az idő múlását szemlélteti, hanem az isteni világ örök voltát. Az oltár szellemi, illetve transzcendens híd a korok és az emberek között. Ez megmagyarázza, miért nem látható e víz folyásiránya az előtérben, hogy miért csak egy kis pocsolya szimbolizálja: hiszen ami elfolyik, „semmisség”, az ár csak az egyes egyének életét viszi tova, az Isten által teremtett világ azonban állandó és jelenlévő marad. A képet végül is nem választotta ketté a folyó „vertikálisan”. Ehelyett mélységében (előtér, háttér) lett elvágva. A víz és a híd végül a kép háttérben maradt. Ha egy motívum tudatalatti tartalmának az átvételére hivatkozunk, mondhatjuk, hogy ez a szobrász által térbe forgatott plasztika sem akar több lenni egy ilyen híd szerepét vállaló oltárnál, ami két partot, szimbolikusan két embert köt össze.

Mindez rendben is lenne, ha nem állna ellentét makacsul továbbra is e szerkezet kihívó többértelműségével az értelmezésnek, amelyet, úgy tűnik, hogy nem lehet felszámolni. Mintha Giorgione elrejtett volna valami lényegeset a képen, ami ellentmond a látvány és a térképzés logikájának, s amit – mivel a tér hiánytalanul összeháruul előttünk – igen nehéz észrevenni.⁶¹ A formák és motívumok pusztán síkbeli foltjainak elvont képi szerkezete fölött, az egyes megmutatkozások egymáshoz fűződő viszonyában az értelmező folyton arra kényszerül, hogy feladja elgondolását, s új lehetséges tartalom után nézzen. Nem kizárt, hogy e helyen a festő éppen a konkrét jelentés lehetetlenségét tette világossá a néző számára. Ez a klasszikus, szinte tökéletesnek tűnő kompozíció, a színek és a formák virtuóz elrendezésével és arányosságával akár a reneszánsz festmények mintaképe is lehetne, de ha alaposabban megnézzük, kiderül, hogy a nyelvi értelmezés terén felfedezett káosz először a műnek

⁶⁰ Hasonló formai alapot jelentett az újkori zsidóság számára a II. templom kifosztása után készült Titusz diadalívének reliefjén látható gyertyatartó, amely a templom egyik fő ékességét jelentette meg. E kép alapján az újkorban számtalan menóra készült zsinagógákban történő felállításra és otthoni használatra.

⁶¹ A „forma többértelműsége” kifejezéssel arra utalunk, hogy egy-egy forma bizonyos értelmezési módokat involvál, magához von, de nem *végtelen nyitottsággal* működik, hanem a kor, a kultúra, a személyek, a társadalmi és gazdasági viszonyok használati mód, hit stb. által meghatározott értelmi lehetőségekkel rendelkezik. Az értelmezés ebben a határait tekintve nem pontosan kijelölhető, bővíthető vagy éppen szűkíthető mezőben megy végbe. Ugyanakkor a formák – a nyelvi értelemhez hasonlóan – érzéki értelemmel is rendelkeznek. Ez az értelmezési mód a formák egymáshoz való viszonyában működik. A forma többértelműsége erre a megértési módra is érvényes. Az érzéki megismerést és osztályozást a nyelvi lefedé, ezért észrevétlen marad.

ezen a pontján, az érzéki formák szintjén jelenik meg. Nem hibára gyanakszunk, hanem arra, hogy az idillikus nyugalom és árkádiái szépségű táj árnyékában a sokkal ellentmondásosabb valóság talán akaratlanul megjelenített arcára bukkanunk.

Ugyanis azon a kicsiny területen, amelynek diszharmonióját elrejtő működéséről fentebb szóltunk, átüt a formai-érzéki létmód rendezetlensége, a viszonyok zúrvarára, amely ha valaki számára láthatóvá válik, mindenképpen felborítja a kép nyugalmát és tartalmi egységét. Ha tehát az eddigieket figyelembe véve nézzük a képet, azt tapasztaljuk, hogy az általunk értelmezett falmotívum síkja előtt, a férfialak lábától kiindulva, a kis emelkedő mögötti bokros terület háromszögében, valahol a pocsolya szélénél, a tér szerkezete, hogy úgy mondjam, megbicsaklik. Ez a semmi lényeges képpalkotó elemet nem tartalmazó térszegmentum mintha a kép egész terének azon pontját jelölné, ahol minden kifordul a helyéből és újraértelmeződik, mégpedig annak reménye nélkül, hogy akár az érzéki, akár az ikonográfiai értelmezés tekintetében nyugvópontra jutna. Ha e hely térben való pozícióját tüzetesebben tanulmányozzuk, észrevesszük, hogy érthetetlen, hogy a kép előterében lévő pocsolya vize miért nem folyik bele a folyóba. Előbb egy kis emelkedő, majd a fal állja útját. A természetben ez aligha fordulhat elő, mert az ilyen helyzetben a víz mindig megtalálja az utat magának. Még ennél is fontosabb megemlítenünk, hogy nem találunk magyarázatot arra, hogy merre kanyarog tovább a folyó. Pedig a válasznak ott kell lennie valahol az emelkedő és a fal mögött, de csak sejtjük, hogy talán jobbra fordul, s ha mégsem, akkor az a falszakasz – amelyet Jovánovics plasztikus formaként megmintázott s szimbolikusan eltávolított a képből – tereli el eredeti folyási irányától. De ez a szerepvállalás sem egyértelmű, hiszen úgy is lehet értelmezni a képet, hogy a folyó hirtelen vett kanyarulatának különös látképét látjuk. Ebben az esetben a falrészlet talán csak egy valamikor épült gát mellvédjének a maradványa.

Nem kapunk tehát magyarázatot arra, mi a tulajdonképpeni szerepe az általunk elemzett motívumnak, amely ráadásul a tér szerkezetében is egy anomáliát rejt el. Amint e falmotívumnak ezt a nyugtalanító állapotot elfedő szerepét felfedezzük, attól kezdve úgy tűnik, hogy még a villámlás is csak gyenge visszfénye egy közelgő földi „viharnak”, amely ezt az idillt veszélyezteti. Miközben átéljük a látvány szinte álomszerű hangulatát, a színek ragyogását, a két alak között a tájnak a kép mélységébe való megnyílását és a kompozíció kiegyensúlyozottságát, e hely szerkezeti beilleszthetlenségének felismerése minden addig képzelt rendet felborít.

Azon még könnyedén túltesszük magunkat, hogy nem tudjuk, milyen is a tér a kis emelkedő mögötti bokros részen, a faltól elfedve, hiszen hasonló térbeli bizonytalanságokra gyakran bukkanunk reneszánsz festményeken. Mindez azonban nem hibája Giorgione képének, hanem inkább az erénye, minthogy látni engedi azt, hogy a szépség csak a pillanat műve, amely hajlamos a semmibe illanni, mert folyamatosan veszélynek van kitéve. Ha tehát e kisméretű festményt szemlélve észreveszi valaki az „álomkép” mögött a fenyegető valóságot, szemlélete és e képhez való viszonya is átalakul. Dinamikusabbá válik az elénk tárolt látvány, amely a villám fényében látni enged egy káprázatot, ám már tudjuk, hogy a villanás elmúltával azonnal minden sötétségbe fog borulni, és az árnyékok, az „árnyéklét”, a káosz veszik át a hatalmat.

Ha ezt tudomásul vesszük, már nem ugyanúgy fogjuk szemlélni e tájat, mint korábban, s még inkább örömmel fog eltölteni bennünket, hogy ha csak egy röpke időre is, de a festő ilyen látványban részesített bennünket.

Az általunk alkalmazott értelmezési módban ez a kis remekmű a modern művészet rokonának tűnik. Mert vagy ikonográfiát művelünk, vagy a művek sokértelműségét, a forma eltérő értelmekekre való nyitottságát tárjuk fel. De talán létezik egy köztes megoldás is, amely nem a nyelvileg generált értelmet helyezi az előtérbe. Ha azt a korábbi megállapításunkat tesszük meg a kép vizuális alapértelmévé, hogy a Jovánovics által kiemelt motívum szembekerült egy másik képpalkotó elemmel, a vízzel, s arra figyelünk, hogy e festményen a természeti és az ember által alkotott formák milyen kiegyensúlyozottan töltik ki a számukra kijelölt teret, egy másik nézőpontból fogjuk megérteni a kép vihar előtti légkörét. Ebben a megközelítésben az érzéki és a nyelvi értelem egyforma arányban van jelen. Egyik oldalra az ember által alkotott épületek, a falrészletek, a pillérek és az oszlopok, a másikkra a természet teremtményei, a fák és a bokrok lombozata, a földfelület egyenetlensége, a víz folyása helyezhető el. Egymásba kapcsolódásuk nyújtja e kép reneszánszra jellemző egyensúlyt kereső kompozícióját. Ebben a megközelítésben a készülő vihar ellentétéként jelenik meg a víz folyásának gátat emelő fal. Az idillikus egyensúlyt az ellenszülések fenyegetik, de (még) nem borították fel. Talán éppen hogy fenntartják. Nem kizárt, hogy az előbbieken felfedezett veszély is elmúl(ha)t.

Minthogy Jovánovics olyan elemet emelt ki Giorgione festményéből, amely hol ilyennek, hol olyannak mutatkozik, kontextusa nélkül plasztikaként még inkább jelentés nélküli, magában álló építészeti *szervezet*ként mutatkozik meg. Relációitól való „megtisztítása” szükségszerűen e forma pusztá szervezettségére irányítja a figyelmünket. A festményen látunk egy kizárólag érzéki jól meghatározható formát⁶², amelyről bizonyosan csak annyi állítható, hogy elfedi szemünk elől a víz útját. Önálló plasztikaként viszont már csupán a megkonstruált építményszerűségét észleljük. Olyan formáról van szó, amely státusát tekintve egy kép képe, mégpedig az ikonok módjában, amelyek saját identitásukra úgy tettek szert, hogy – legalábbis a korabeli öngazoló elképzelések szerint – „pontos másolatai” voltak korábbi képeknek, amelyek mind Szt. Lukács egy feltételezett Madonna-festményére (*Lukács-Madonnák*) mentek vissza. Ez a magyarázat az érzékelés szempontjából nézve egy „eredet nélküli eredetre” történő utalást jelentett, a keletkezés mitizálását, a dolgoknak nyelvvé és egyben nyelvbe absztrahálását, azaz az érzékelő-cselekvő létezés helyett a beszédre való alapozást. És egyben a genesis folytonos továbbutalását is jelenti, végső soron pedig egy meghatározható kezdet nélküli *létfolyamatot*, amely az egyértelmű múlt hiányában működő *jelen való létet* hivatott igazolni. Tévedés lenne azt állítani, hogy ez allegória. Sokkal inkább egy általános létre utaló *mintakép*ről kell beszélnünk, amely egy *léthiány*ból keletkezik. Minthogy a hiányt pótolni kell, ez asszociációkra készíti az értékekre és egyér-

⁶² Az érzéki meghatározhatóság ebben az esetben a fizikai paramétereket jelenti: a méreteit, kiterjedését, színét, állagát, elhelyezkedését stb.

telműsége vágyókat. Ezért formálódhatott meg a képként való megmutatkozás egy alternatív módja, amely a nyelv által létre hívott létezőt segíti érzéki formához jutni. A mitológiák, vallásos hiedelmek kivétel nélkül ilyen eredet- és léthiány szülte nyelvi konstrukciók, amelyeknek képi megjelenítései az érzéki jelen való lét szintjén is megvalósítják a nyelvi értelem egyébként szellemileg kidolgozott és az érzéki valósággal szembeállított „igazságát”. Ezzel pedig visszaértünk fejezetünk kezdőgondolatához.

De lehetséges-e a jelen való lét hiányának a pótlása a nyelvi mellett az érzéki megismerés és megértés szintjén is? Nemcsak a kezdet, a genesis sincs meg, és nem jelenhet meg, de gyakran a rá való emlékezés hiánya is mindennapos tapasztalattunk, miközben görcsösen vágyunk jelenlétére és megismerésére. Így működik emberi jelen való létünk, hiszen senki sem emlékszik saját születésére. A nyelv genesisre utaló szellemi konstrukciói (a mitológiák, a vallásos hitek, a logika, a kauzalitás stb.) tehát pótlékok, s az eredet létbe való bejelentkezésének a semmivé foszlását, elolvadását hivatottak reprezentálni. Most értjük csak meg, hogy miért is volt szükség az idő nyelvi széttördelésére. S arra is választ kapunk, hogy miért kellett az időt bekalkulálni Giorgionének az általunk elemzett motívumába, s miért törölte azt ki saját plasztikájából Jovánovics. Giorgione úgy hitelesíthette ezt a falrészletet és vele együtt az egész képet, hogy létezőként az időbe vetette, mint ha csak valóságos, érzéki dolog képét festette volna meg. A múlt egy alkotásával, reprezentánsával hitelesítette festményét, amely ezáltal felszívta magába másként rajta kívül rekedő eredetét. Ezzel a festő a kép horizontját kitérítette az időbeli mélység irányába, egészen a római korig, amelynek ő a reneszánszát hozta el. A távolít és egyben ideálisat, vagyis a vélt eredetet e motívum segítségével emelte a jelenbe. Ezáltal a jelen igazolásaként megjelent a múlt is. Jovánovicsnak viszont már nem volt szüksége erre a múltra, minthogy az, amit plasztikus térbeli létezőként megformált, már létezett megmutatkozó nélküli megmutatkozásként a festményben. A lét helyett korunkban egyre gyakrabban a képét állítjuk magunk elé, ahogyan ez a csillagászatban, a paleontológiában, a régészetben vagy a fizikában, az orvostudományban e világunkat meghatározó tudományokban is megtörténik. Korunk a közve(tí)tett látás kora. Jovánovics az ő *privát* „eredetét” fedte fel, ami maga is kép. Így – átnyúlva az idő távolán – modern korunk gondolkodói mentalitásához híven, képről „rekonstruált” egy eredetet. Vagy másként mondva, az eredet jelen való létének hiányát pótolta egy kép, azaz egy modell segítségével. A képen talált „leletet” „megtisztította” a festmény többi motívumával való viszonyától, hogy *magában való* létmódját tegye láthatóvá. Kérdéses, hogy beszélhetünk-e kontinuitásról a görög és az avantgárd szobrászat között, mivel számomra nem bizonyított, hogy a festmény közvetítői szerepben működött, s nem inkább az eredet elrejtéseként/elrejtőzéseként. A kép ugyanis nemcsak megmutat, de el is takarja a létezőket. Mégpedig éppen az takarja el a nem láthatót, csak feltételezhetően jelen lévő, ami megmutatkozik. A felületen megjelenő kép mindig egynézőpontú és ennek megfelelően egyoldalú. Ki tudja, a létezés miféle bújócskája folyik a nem látható oldalon, hogy mit látnánk, ha ezt a jelenetet a hídról nézhetnénk?

A REJTEKHELY

Habár számítógéppel ma már gyakran állítják elő síkfelületi képek plasztikus, illetve háromdimenziós változatát is, ez csak akkor kivitelezhető, ha a síkfelületi kép mellé minden szükséges információ rendelkezésre áll a nem látható felületrészek és formák plasztikai-térbeli létmódjáról. Ebben az esetben ez az információ a síkfelületű festmény adottságai miatt nem állt rendelkezésre, tehát a szobrász a képzeletével egészítette ki művét,⁶³ hogy az valóban plasztikussá válhasson. Jovánovics meglehetősen visszafogottan viselkedett, minthogy feltételezte, hogy Giorgione a festményén nem akarta elrejtetni az építmény nem látható, s talán „érdekesebbik” felét. Például, ha ez az építmény valóban egy forrást jelölne, akkor egy vízszaggal lehetne jelezni a kiömlőnyílást, ahonnan a víz előtör, miközben maga a forrás rejtve marad. Ennek azonban nincs nyoma a festményen. Mivel pedig minden kép alkotójának elsődleges feladata és célja a megmutatás,⁶⁴ értelmetlen lenne olyan dolgokat feltételezni, amelyek semmilyen módon nem jelennek meg vagy nincsenek jelezve. Az ilyen gondolatok a képek vakfoltját akarják kitapogatni.

Ezek után aligha lehet mást tenni, mint a látható oldalt mintaként használva megismételni a felület mintázatát a nem látható oldalon is. Ha Jovánovics igazán hű akart volna lenni ahhoz, amit a képen lát, megfosztva magát mindentől, amit nem láthatóként tudatunk hozzáilleszt a képi megmutatkozásokhoz, akkor a western-filmek poros kisvárosi utcát megjelenítő díszleteinek vagy a maszkoknak a mintájára csak a kép nézőjének a nézőpontjából látható oldalt kellett volna elkészítenie. Ebben az esetben nem plasztikát, hanem egy térben kiterjedő héjazatot mintázott volna meg, illetve vágott volna ki papírmáséból vagy más „testetlen”, de térbe forgatott anyagból. Hogy mégsem ezt tette, annak az is az oka lehetett, hogy hitt Giorgionénak, hogy amit a képre festett, valóban egy test formája, s nem pusztán a felületének egy meghatározott pontból látható, a térbeli forma kontúrjaival egybeeső része. Ezzel azt akarom mondani, hogy annak ellenére, hogy e kép értelmezése elvileg idővel sok változáson mehetett át, a leglényegesebb értelmezés tekintetében feltehetőleg sok mindent „meg is őrzött” reneszánsz kori tartalmából. Hiszünk neki, hogy amiket megmutatkozókként megjeleníteni látunk, azok valóságos dolgok (képei). Ez az ősi értelmezési mód alapjait tekintve nem a nyelvileg generált tudásban, hanem az

⁶³ Hegel a *képzeletet* állította a valóság helyébe, amikor a modern kor művészetét szembeállította a klasszikus görög művészettel. Esetünkben arról a képzeletről van szó, amelynek nem kell képzelődnie, elegendő a hétköznapi tapasztalatot segítségül hívnia.

⁶⁴ Tudjuk, hogy minden megmutatás, ami vizuálisan feltárja magát, akaratlanul is számtalan elfedéssel, elrejtéssel jár. Ám amit beállításnak hívunk, az azt jelenti, hogy a megmutatás áll az előtérben, hogy tehát az elrejtés és a láthatóba való bele nem állítás nem kerekedhet felül a megmutatáson, mivel ez a kép képszerűségének tagadását és feleslegességét jelentené. Az elrejtés vagy a képi megmutatáson kívül hagyás a képen belüli utalásokban mégis megjeleníti az érzéki formájában nem megmutatkozót. Az ilyen esetekben válnak jelentőssé a jelek és az utalások, azaz a szellemi szinten megjelenített összeshívódás eszközei.

érzéki megismerésben rejlik. Mindazon kritikák, amelyek az idők folyamán a reneszánsz perspektívát érték,⁶⁵ érvénytelennek tekinthetők azzal az érzéki értelemmel szemben, amelyet a fotótechnika igazolt.⁶⁶ Nyelvi gondolkodásunk kikezdheti, amit látunk, de tévedés lenne azt gondolni, hogy képesek vagyunk minden tekintetben felülbírálni és átértelmezni a kép érzéki létmódját. A nyelvileg generált értelem is a láthatóra támaszkodik (lásd szövegnyitó mottónk intését). A nyelvi megértés nem értelmezhet mindent át abból, amit látunk, illetve érzékileg megértünk. A kép fejlődése mégis a nyelvi értelem kiszélesedésének az irányába mutat. Ugyanis valamiképpen ki kell tölteni a képen mind a hiányzó eredetet, mind a nem látható, de feltételezett jelen való létet.

Mit is mondhatnánk még a folyóról? Beszélhetnénk arról, hogy egyes pontjain olyan mély, hogy az úszni nem tudók belefulladhatnak, hogy kevés vagy éppen sok benne a hal, hogy a felette feszülő híd életveszélyes, hogy nem léphetünk kétszer bele stb. Ezekről azonban a kép sem érzékileg, sem nyelvileg nem mond semmit. Az ilyen és ehhez hasonló érzéki tartalmakat már a folyó képi motívummá válása előtt kiütötték belőle a nyelvileg generált és a társadalomra orientált értelmezési módok. A nyelvi megértés is csak azt az utat járhatja, amelyet a társadalom nyelvjátéka kijelölt számára. Minden más feltevés és szempont irreleváns. Nincs az az elvetemült horgász, aki e kép láttán halakra vonatkozó tartalmat keresne. Azt is mondtuk, a folyó mindent magába fogad és magával visz, akár a görögöknél az alvilágot az élőtől elválasztó folyó, a Sztüx. Ha a kép a jelenbe állítja a megmutatkozókat, akkor a hömpölygő ár – annak ellenére, hogy nem tudjuk, csak feltételezzük a folyás irányát – eltávolítja őket, s ezzel „helyreáll” a világ rendje.⁶⁷

Ennél erősebb, bár semmivel sem igazolható érzés azonban, hogy Giorgione festményén a víz felénk, nézők felé folyik. Ekkor azt látjuk, hogy nem érhet el hozzánk az ár. Amikor ugyanis képen folyót vagy patakot látunk, általában olyan érzésünk támad, hogy az felénk folyik, hiszen a kép mélysége a horizont felől a néző felé tart, mintegy feltárva magát pillantása előtt. A kép a távollévőt állítja a jelen való létbe. A horizont az a hely, amely elválasztja a láthatót a nem láthatótól, ahol a dolgok kettéválnak, s egyik fele a nézőre tekint, s elindul feléje, hogy a képben megmutassa magát.

⁶⁵ Ilyenek a fél szemmel való látás, a képszéli torzulások kérdése vagy az oldalirányú látásnak a torzító (vagy éppen nem torzító) hatása. Mindazon kritikák, amelyek a képet a látszás vagy illúziókeltés vádjával illetik, a kérdések és problémák végig nem gondolásából fakadnak.

⁶⁶ Az értelmező a fotóval többnyire úgy bánik, mintha festmény lenne, azaz (ikonográfiai s egyéb) tartalmakat vetít belé. Hagyományos értelemben, manuálisan előállított képként értelmezi, nem véve tudomást arról, hogy – feltéve, hogy nem manipulált fotóról van szó – valójában itt az érzékileg közvetlen lét jelenik meg, amelynek értelmezése alapvetően eltér azon képek értelmezésétől, amelyek egy elméből kerültek kivetítésre.

⁶⁷ A víz eltávolít, azaz elvisz a képi megmutatkozás jelenéből (akár egy másik alvilági folyó, a Léthé, amely felejtést hoz a holtaknak). Nemcsak a tekintetet viszi a távolba, hanem mindazt, ami a jelenben összetartozik. Aligha véletlen, hogy ez a folyó nem érkezik meg a kép előterébe, ahol a dolgok még közös alapon nyugszanak.

Ez természetes, ha arra gondolunk, hogy a kép megjeleníti a megmutakozókat, hogy tehát mindaz, ami benne érzékelhetővé válik, olyan, mint ami egy akaratnak engedelmeskedve elénk lett terelve. A kép kerete is ezt erősíti meg. Ez a képekkel kapcsolatos rejtett érzés váltja ki azt, hogy a víz folyásáról is olyan képzetünk támad, hogy a horizonton túlról, a nem láthatótól hoz üzenetet számunkra.⁶⁸ Létezik egy másik pszichés adottságunk is. E szerint a dolgok és az érzéki jelenségek ránk vonatkoznak, mintegy „ránk néznek”, vagy egyenesen „visszanéznek” ránk, s ez a dolgok lehetséges mozgásának irányát szintén befolyásolja.⁶⁹ A kép saját térbeli mélysége felől nyílik meg, mégpedig oly módon, hogy minden, ami vizuálisan megjelenik rajta, felénk fordul. Gondoljunk úgy egy festményre, hogy az ellentétes oldaláról nézzük, s képzetünkben az fog megjelenni, hogy ez a nézőpont közel sem olyan nyitott és sokértelmű, mint az, ahol a néző eredetileg elhelyezkedik.⁷⁰ Innen nézve a dolgok hátat fordítanak nekünk. Egy képet szemlélve nemcsak mi keressük a kép mélységét, de a dolgok is szembenéznek velünk. A kép perspektívája által tartalmazott imaginárius nézőpontok irrelevánsak a kép egészének észlelése tekintetében, mert kivezetnek a képből, más lehetséges, kevésbé kifejező képek irányába.

Minthogy a kőfal útját állja, a víz folyása megrekedni látszik, tétovává válik, mintha nem tudná, merre haladjon tovább. Ha megfordítjuk a folyása irányát, úgy látjuk a tájat, hogy a víz a horizont irányába folyik, s forrása akár maga ez az oszlop-csonkokkal megjelölt „építmény” is lehet. Ebben az esetben minden belőle mint láthatatlan, felfedhetetlen kezdetből (a nőből és a férfiból?) ered, s tőle távolodik el.

⁶⁸ Mindez úgy tűnik, hogy ellentéte a Léthének. Nem felejtést hoz számunkra, hanem éppen hogy emlékeket, hordalékként összemosva és elszakítva őket az emlékezőktől. Kimossa az emlékeket a holtakból, mintha csak szennyeződések lennének, s üzenetként partra veti őket előttünk, akik rejtvényként igyekszünk kibetűzni értelmüket.

⁶⁹ Csak részben gondoljuk azt, hogy a reneszánsz kompozíciók statikusak, hogy bennük a mozgásnak semmi szerepe nincs. Valójában legalább annyira érezzük úgy, hogy a képen a dolgok felénk áramlanak, s amit mozdulatlanságnak érzékelünk, valójában ennek az áramlásnak a bizonyosságába vetett hitünket jelenti. Hisszük, hogy a dolgok érzékileg nemcsak egy pillanatra tűnnek fel, majd a semmibe vesznek, de jelen való létük végérvényes, azaz megbízhatunk szemünkben. Ezt a bizonyosságot véljük statikuságnak, amelyben tehát a jelenlét bizonyossága és az érzékiben adottak megbízhatósága működik. Ugyanezért nem hagyjuk el végleg a rögzített képet a mozgókép kedvéért, amely pedig több információval lát el bennünket.

⁷⁰ Ha Giorgione festményén kijelölünk egy pontot, például az egyik oszlopnak a tetején, s azt a néző felé fordítjuk, az így kapott képen a férfi nekünk háttal fog állni, a nőalakot is egy másik szögből szemlélhetjük, miközben az épületek és a folyó elvész tekintetünk elől. Ám ami ennél érdekesebb, hogy kilátunk a képből. A kép keretének jelentősége nemhogy csökkenne, de éppenséggel megnő. A képen túl ugyanis arra a helyiségre látunk rá, amelyben a festmény ki lett állítva, s mindig azt a nézőt látjuk, aki éppen a kép elé lép. Így a képzetbeli és a valóságos teret egylényegűekként kezelve egybe nyitjuk, megvalósítva Alberti ablakkonceptióját. Az ablakon át ugyanis két irányba lehet látni, ki és be. Ha tájról van szó, akkor a képbe történő bepillantás a tájba való kitekintést jelenti, s a képből való kitekintés a kiállítóterembe való bepillantást teszi lehetővé.

A kép a dolgok önmaguktól való eltávolodásának eseményét állítja elénk, ahogyan kiürül a színpad, hogy a végén valaki majd leoltsa a villanyt is, és ne maradjon más, mint egy keretbe foglalt fekete négyzet. Ez azután a XX. században be is következett.

A keskeny híd – a nem is oly messzi távolban – annak a jele, hogy amit a folyó szétválasztott, az immár összekötésre, „áthidalásra” vár. Nem kizárt tehát, hogy a fal alatt, talán a part meredélyén, egy forrás található, amely gyorsan folyóvá szélesedik, s az előtérben lévő kis pocsolyával együtt a különböző vizek egymásba folyását hivatott reprezentálni. Mint valami formátlan és gátak közé szorított erő növekszik, hogy elhagyva a képet, a horizont vonalán túlra vigye hordalékát. A fal ebben az esetben a vízár kiindulópontját jelöli, egy kvázi-kezdetet, ahol a forrás a föld mélyéből hirtelen a felszínre bukkan. De ez sem lehet az eredet, csak a látható kezdete.

Beszélnünk kell a villámlásról is, amely megint egy másfajta vizet, mégpedig az „Ég vizeinek megnyílását” előlegezi meg. Ennek jellege a csendes tavaszi záportól a pusztulást hozó özönvízig terjedhet. A villámlás a vihar (elő)jele, amelyben ez a szelíd árkádiai tájkép majd alighanem megsemmisül, s ez az apró és már amúgy is rossz állagú építmény tovább omlik. És persze a *pillanatképé*, azaz a fotóé, amely gondolatként, illetve pillanatként és némileg képként is itt, Giorgione festményével született meg, bár még nem volt technikailag az, amivé később vált, amikor már bármely pillanat képpé formálódhatott. Ez a természetes „vakuvillanás” azt mutatja, hogy e kép készítője még valóban hitt a pillanatban, a most érzéki totalitásában, amely, miután az idő legkisebb, nem mérhető, csak érzékileg értelmezhető egysége, azonnal elillan, szertefoszlik, mielőtt felismerhetnénk és megvizsgálhatnánk tulajdonságait, hogy egy másik pillanatnak adja át helyét. Beszélünk a pillanatról, de nem tudjuk, e szóval mit nevezünk meg. Annak ellenére, hogy egy helyet, irányt és időpontot jelöl meg, a pillanat a tárgyától és a szemlélőtől függ, hiszen a katarzisban képesek vagyunk átélni akár a „végtelen pillanatot”, ahogyan egy pillanat végtelenségét is.

Amit a fentiekben eddig mondtunk, még közvetlenül nem Jovánovics plasztikáját, hanem elsősorban a festményt értelmezte. Ez a hosszas képértelmezés azonban védhető, ha arra gondolunk, hogy e funkciójában megnevezhetetlen romos fal formája és a festményen belüli helye jelöli ki a szobrász plasztikai lehetőségét is, aki alighanem *vándormotívum*ként kezeli. Mi vette rá a szobrászt arra, hogy „kiemelje” helyéről az amúgy formailag meglehetősen unalmas, összefüggéseiben azonban sokértelmű és ugyanakkor zavartkeltő építészeti formát, és úgy formálja meg, hogy a háromdimenziós térbe történő *be-* vagy talán a festmény teréből történő *kiemelésével* közelebb vigye feltételezett eredeti létmódjához, amely sohasem volt látható? Leegyszerűsítve a kérdést: mit bizonyít ez a kísérlet és modellhasználat?

Nem kell azonnal válaszolnunk. Tegyük egy kerülőt, s egy kis időre térjünk vissza a kép és a nyelv kapcsolatához. Említettük, hogy a kép történetében még az ikonoknál is sokkal régebbi szokás, hogy a nyelv által ösztönzött *képzelet* juttatja léthez és kvázi-eredethez az olyan megmutatkozásokat, amelyeknek vagy sohasem volt tulajdonképpen értelemben vett eredetük (megmutatkozójuk), vagy azt a kép alkotója sohasem lát(hat)ta. Bizonyos értelemben az értelemvesztésből fakadó *eredetkeresés* vezetett el a hermeneutikához is. Már a történelem előtti idolkok vagy az

antik istenek faragott képei, a görög és római mitológiai alakok és általában a bibliai jelenetek is mind nyelvileg ismert és irányított, azaz közvetlenül sohasem megtapasztalt megmutatók képzeletszülte formai vizualizációi voltak. Ezt nevezhetjük *eredet nélküli képi megmutatkozásnak*. Mint láttuk, az érzéki létmódú eredet helyettesítésére a nyelv vállalkozott, mint amely képes áthidalni azt, amire a megmutató hiányában a megmutatkozás identitásának igazolása végett szüksége van. A nyelvi *lét-tételezést* követi a képi megmutatkozás, megfordítva az eredeti és ősi viszonyt, amelyben a megmutató érzékelhető létének közvetlen tapasztalata jelentette a képi megmutatkozás alapját és biztosította identitását (valamilyen testi léttel rendelkező megmutatóval való érzéki azonosságát). De kiiktatható-e az előzetes, eredetet pótló, nyelvileg generált értelmezés a festményen lévő motívum és a szobrász plasztikájának viszonyából?

Ha valóban az volt Jovánovics célja, hogy egy sohasem létezett építmény képen megőrzött „maradványát” állítsa elő plasztikus formában, akkor ezt a képrészletet alighanem készen kapott, plasztikai formába átültetendő *tervként* fogta fel. Reliefjeivel kapcsolatban már említettük, hogy a terv gondolata máskor is megjelent Jovánovics munkáiban. A terv „elmebeli esemény” vizuális realizálása, egyfajta belső formaalkotó művelet, amelynek nem kell feltétlenül valamilyen effektív nyelvi tartalmat is hordoznia. A vizuális formák és jelek, ha már értjük őket, magukért beszélnek. Ám ebben a kérdésben az idő megtéveszthetetlen. A természetben a kauzalitás rendje nem engedi, hogy valaminek előbb legyen *képe* (fény által vetített megmutatkozása), s csak utána tulajdonképpeni értelemben vett *léte*. Az ember azonban képes megfordítani a *kép* és a *létezők* viszonyát, hiszen aki terveket kovácsol s azok alapján alkot valóságot, az éppen ezt teszi: képek és gondolatok alapján alkot. Ha tehát Jovánovics megtette ezt a lépést, akkor Giorgione festményének e motívumában egy terv és egy felszólítás lehet elrejtve, amely csak a mi korunkban vált a műből kiolvashatóvá. Mintha csak a festő Jovánovicsot kísértő szelleme szólította volna fel e képi motívum rejtélyének megfejtésére és újraformálására a szobrászt, habár a reneszánsz mester még aligha tudhatott a geometrikus absztrakcióról, a konstruktivizmusról, „harde edge”-ről vagy a konceptuális és a „posztmodern” művészetről, ahogyan absztrakt művészi alkotásokról sem hallhatott. A kép úgy tett szert erre a lehetőségre, hogy túlélte korát. Mindaz, amit képviselt, éppen az ellenkező irányba, a kép felépülése, kiteljesedése, *térhódítása*, *expanziója* irányába mutatott, a XX. századi avantgárd művészet ezzel ellentétes irányzatával szemben, amely inkább lebontotta, destruálta a képet, így hozva létre a maga számára új területet. Aligha véletlen, hogy Jovánovics visszavonta a képi perspektívát a puszta felületre való redukálással szemben. Többé nem a kép a jelenbeállítás eszköze, hanem a műalkotás, amely már nem a mesterember kifinomult képességeit reprezentálja, s nem is a belőle kinőtt géniusz emberfeletti tudását és alkotását, hanem egy gondolatot, elvet, eljárást, szellemiséget. Ugyanis kép hiányában a művész művében közvetlenül „magát fejezi ki”, így gondolván közvetlenné tenni a párbeszédet a nézővel, miközben elveszítette a közös világot, ami a találkozást könnyen értetődővé tette.

Jovánovics tehát egy tervet látott meg a festményen, amely önkifejezésének vázlatává válhatott. A képek *tervét* ugyanis *vázlatnak* hívjuk. Így értelmezve Giorgione festménye a szobrász plasztikájának *vázlata*, *mintaképe*. Vagy inkább tekinthető *előképének*? Mindenképpen előzmény és kiindulópont volt a festmény, még ha nem is válhatott tulajdonképpeni értelemben vett eredetté. A tervet eredményező *ötletnek* azonban – habár a tervezett forma a festményen már évszázadok óta készen állt – mégiscsak Jovánovics fejéből kellett kipattannia, hiszen korábban senkinek nem jutott eszébe erre a képi motívumra úgy tekinteni, mint ahogyan például Leonardo hadigépeinek, repülő alkalmosságainak terveire, amelyeket manapság szintén divat „megvalósítani”, illetve plasztikus képként vagy tárgyként előállítani.

Jovánovics eljárása az volt, hogy az eredeti festményt egészéből „részek sokaságának konglomerátumává” nyilvánította, miközben egy kinagyított képpel helyettesítette, amin alig észlelhető, ám lényeges változtatásokat hajtott végre. Ez a lépés kétségtelenül egy heideggeri értelemben vett *destrukciónak*, vagy ahogyan Derrida továbbértelmezte, *dekonstrukciónak* tekinthető. Mivelhogy azonban nem szövegre vagy valamilyen szerkezetre, hanem képre vonatkozik, ezért talán helyesebb lenne *dekompozícióról* és *dekomponálásról*, a kompozíció lebontásáról beszélni. Ez a gondolkodásmód azonban rokonságban áll az irodalom azon alakjaival is, akik idézetekkel, illetve ennek a posztmodernnek kikiáltott technikának az alkalmazásával más szövegek jelöletlen részleteit építik be saját irodalmi alkotásaikba, bizonyítva állításukat, hogy az *Én nem-ének* sokaságából szerveződik. Van azonban némi különbség is. Jovánovics olyan motívumot emelt ki *A viharból*, amely önmagában szemlélve, ha nem is anyagi-tárgyi értelemben, de absztrakt, hiszen nyelvi megközelítésben nem jelenít meg semmilyen konkrét dolgot. Látjuk előállítottságát, szerkezetét, formáját, de nem ismerjük valamire való alkalmosságát. A festményen ez észrevehetetlen maradt, mivel konkrét tárgyi létre utaló volta ellenére éppen azért nem lehet semminek sem a képe, mert nem dönthető el róla, hogy minek lássuk: építménynek, emlékműnek, síremléknek, épülettorzónak, hídkorlátnak, maradványnak, forrásnak, gátnak, oltárnak, véletlen szülte formának, vagy valami egészen másnak. A formának ez az értelmezésre való nyitottsága, eldöntetlensége, azaz többértelműsége elsősorban a XX. századi avantgárd művészetre jellemző. Még alapos képnézéskor sem feltétlenül tűnik fel, hogy a festmény egy nem konkretizálható formát tartalmaz, hogy ebből adódóan ennek a motívumnak nincs eredete, hogy ezért semminek sem lehet a formája és megjelenítése a forma hagyományos értelmében. Márpedig Jovánovics „rekonstrukciója” is ezt a feltevésünket bizonyítja, hiszen e forma plasztikusként, azaz térbeliként még kevésbé értelmezhető. Nem azért nem lehet rekonstruálni, mert nem maradt fenn a teljes alapja, hanem mert sosem volt funkciója – a képen kívül. A képen belül viszont csak egy ember által létrehozott konstrukció, amelynek a feladata, hogy a térben egy foltot alkosson, amely képes összekötni az emberi alakokat, a természeti tájat az emberrel, egy idődimenziót biztosítani a képnek és kijelölni a helyszínt, illetve szinte észrevehetetlenné tenni egy téri és jelentésbeli anomáliát.

Egy mű valamely részletének kivágása és elidegenítése, bizonyos értelemben az eltulajdonítása a hódolatnak, az elismerésnek és a vele való azonosulásnak a jele.

Némi túlzással ahhoz hasonlít, amikor valaki egy festett portrén vagy egy fotón keresztül szeret bele egy személybe. A portré van a szemelőtt, de nem rá figyel, s nem is azt látja, hanem azt a személyt, akit sohasem látott közvetlenül, mivel a kép leglényegibb tulajdonsága, hogy transzparensként viselkedik. Jelenbe állítás és távolba utalás lényegében ugyanazon képi funkció megnevezése. A kép – legyen portré, táj vagy tárgyak halmaza – a személyt (tárgyat, természeti jelenséget stb.) reprezentálja. Am nem reprezentálja annak „küllemét”, felületét, formáját, mivel azal *érzékileg azonos*.

Mi lehet ebben az esetben „a vágy titokzatos tárgya”?

Az arckép küldésének szokása kapcsolatteremtésként, míg egy portré megszerzése kisajátítási gesztusként értelmezhető.⁷¹ Persze ez az önmagában véve meghatározhatatlan rendeltetésű, formaként pedig nem különösebben érdekes „falmaradvány” a képből kiragadva, kontextusa megszűntével könnyen elveszítheti korábbi, képen belüli érzéki tartalmát. Ha Jovánovics nem kötné össze művét maradandóan a festménnyel, e plasztikus forma nem sokat mondana nekünk. Ezt a plasztikát azonban úgy is fel lehet fogni, hogy tudatos eltulajdonítás, illetve kisajátítás eredményeként jött létre. Giorgione festményét saját (élet)műve részévé nyilvánította, amely ugyanakkor nagymértékben függ e hozzáilleszkedő „rész-elemtől”. Am csak szemlélet kérdése, hogy mi illeszkedik mihez, hiszen ez a gesztus úgy is felfogható, hogy Jovánovics illesztette hozzá a saját plasztikai alkotását a festményhez. Mindenesetre, amit eddig egészként szemléltünk, most egy másik művészi projektum részét képezi. Festmény és plasztika egymásba kapaszkodó ikerművekké váltak, akár egy művészet-történeti vagy esztétikai értekezésben. A régi és az új egymást képező tükröződésben és szimbiózisban működnek, hiszen a festmény a jelen való lét aktív részévé vált, a plasztika pedig történeti patinára, időbeli kiterjedésre tett szert.⁷² Ismerünk hasonló megoldásokat, hiszen nem ritka, hogy az építkezés során feltárt romot beépítik az ugyanazon helyre állított új épületbe, mintha eltüntethető lenne az a repedés, szétválasztás, amelyet a nyelv végzett el időképzünkön a jelen és a múlt fogalmainak kialakításával, s amely nyelvi fordulatot a rom a létevel igazol. Am ezek az építészeti megoldások, ha mégoly ízlésesen sikerült is párosítani a „régit” az újjal, kényszerházasságot szülnek: két építmény alapja egy helyen nem más, mint egy a nagy felfedezések korának lezárulását követő térhiányból fakadó helykeresés a tulajdonképeni, a képzeletbeli és a történeti térben. Jovánovics a jelen való lét expanziójának nevében Giorgione szerzőtársává lép elő, s egy mester-tanítvány viszonyban korri-

⁷¹ A képeknek ez a fajta alkalmazása sohasem volt olyan erős, mint éppen napjainkban. A hírességek, sztárok arcképeinek a szoba falára való felerősítése éppen egy ilyen kisajátítási szokást jelöl. Ha valaki az internetre felteszi portréját, másokat hív fel arra, hogy kisajátítsák, magukévá tegyék, mivel ez a kapcsolatteremtés egyik lehetőségét jelenti.

⁷² Hegel művészetszemlélete ezt már régen lehetővé tette, hiszen a művészet mint olyan, már régen a múlt dolga. A „posztmodern művészet”, amely nem mellesleg szólva elméletalkotó műkritikusok és kurátorok, valamint irodalmárok, elméleti szakemberek, filozófusok kreációja, csak a gyakorlatban hitelesítette Hegel művészetről vallott gondolatát.

gálja, no nem a festményt, erre a visszavonhatatlan lépésre nem volt lehetősége, hanem, a képi alkotás és a *jelenvalóság* viszonyát. Giorgione még nem tudhatott erről a művészi koncepcióról, amely majd képével együtt átfoglalja és alaposan átértékeli a művészetben és a kép történetében az addigi jelentőségét és helyét, hiszen Jovánovics nem pusztán kéretlen alkotótársa, de egyben (át)értelmezője is festményének. A múlt tehát nincs (minden tekintetben) lezárva, ami annyit jelent, hogy nem múlt el teljesen. Jovánovics e gesztusával visszaveszi a szavak használatában a jelentől mereven, éles töréssel elválasztott múlt elérhetetlen távolba rendeltségét. A töredék akár élő is lehetne, a jelen részeként mutathatná meg magát, habár a múzeumból – e kimeríthetetlen és folyamatosan növekvő „lomtárból” – nem sikerült kiragadnia. Igaz, nem is ez volt a célja. Ehelyett maga is bevonult a múzeumba, deklarálva azt az összetartozást, amit a művészet fogalmával jelzett tárgyak együttesen képviselnek, hiszen miként lehetne összehozni a múlt e jelenségét a jelen egy akciójával, ha nem teremtjük meg hozzá a közös alapot és teret. A művészet sohasem tagadta meg korábbi alkotásait, ahogyan például a tudomány a korábbi igazságait. Még az antiművészet is a művészet fogalmával jelzett területen belül kívánt maradni. Már csak ezért sincs eredendően alárendelve az igazságnak.

A kisajátítás és újjáformálás gesztusának modernkori „őse” kétségtelenül Marcel Duchamp bajuszos-szakállas Mona Lisája (*L.H.O.O.Q.*) volt.⁷³ Az 1950-es évek végétől azután fokozatosan megsokszorozódott, a „posztmodernben” pedig trenddé vált az ilyen más, klasszikus vagy kortárs műalkotásokra közvetlenül reflektáló művek létrehozása. Jovánovics tehát egyáltalán nem áll egyedül tetteivel, hiszen a modernkori művészet értelmezői, akik korunkat egy lineáris történeti rendbe beleállítva látják, végső soron ugyanilyen önkényes gesztussal teszik meg a XVI-XVII. századi manierista festészetet a jelen művészi előzményének, előkészítőjének.

A „modern” művészetet – amelyet azért az önidentifikálás és az öndefiníálhatóság érdekében mégiscsak meg kell különböztetni a klasszikustól – direkt és közvetlen történeti önreflexiója választja el a korábbi korok művészi reflexiójától. A reneszánsz számára az antik mintakép volt, a jelen viszont konkrétan egy-egy kulturális szimbólummá vált alkotásra reflektál. Az avantgárd alkotók olyan szerepet vállaltak magukra, amelyet a filozófiai esztétika és a művészettörténészek vélt/valós tudományos módszerei hitelesítenek, akik szintén kéretlen (át- vagy újra-)értelmezői „elmúlt” korok alkotásainak. Az esztétikai „élvezetnek” tárgyává vált a múlt. Előbb a polgári műveltségesség részeként lett meghirdetve, majd a kultúráltság (a kulturális reflexió) általános kritériumát ismerték fel a *történelemben*, a múlt e speciálisan értelmezett formájában.

Csak azzal a feltétellel működhet Jovánovics alkotása, hogy ismerjük, és magunk elé, illetve plasztikája mellé tudjuk idézni Giorgione festményét. A rész uralkodik az egész felett. Mindazonáltal nyelvi szinten minden ikonográfus és esztéta ugyanazt

⁷³ Nagy kérdés persze, hogy miként értékeljük például a *Laokoón csoport* hiányzó részeinek a XIX. századi, majd XX. századi kiegészítéseit. Az intencióban fellelhető különbség a kiegészítések tekintetében – legalábbis a forma szempontjából – mennyiben tekinthető döntő jelentőségűnek?

teszi, amit Jovánovics; dekonstruálja a képeket, jeleket és motívumokat keres bennük, amelyeket kiemelhet a mű érzéki látványából, hogy értelemmel lássa el, majd visszahelyezi őket a mű közegébe, miközben hatását az alkotás egészére kiterjeszti. Ezzel újraszervezik az alkotásokat, de immár egy explicitté tett koncepciónak megfelelően, új, az érzéket kiegészítő hierarchikus rendbe állítva a részeket. A nyelvi értelem irányítja a szemet a képfelületen, mintha csak egy térkép lenne, amely végül a végcélhoz, a megértéshez vezet a nézőt. Egyre inkább ez a sűrített nyelvi és érzéki tartalom különböztette meg a képeket és a műalkotásokat a világ közvetlen érzékelésétől. A fotó – kezdeti objektivitását követően – a XX. században megfordította azt a folyamatot, amelyben a külső világ valamiféle objektív, tőlünk független dologként jelenhetett meg. Amint a fotó művészetként elismertette magát, létrejött a képi komponálás és a puszta vetület átmenete. Elsősorban a fotó hasonult/igazodott a festményhez, illetve a hagyományos képalkotási módhoz, s nem fordítva. A XX. század közepétől kezdve tehát a közvetlen érzéki valóság fényképe is mindinkább művészetként jelenhet meg, s ezzel összeköttetés, illetve egyenesen átfedés jött létre közvetlen látvány és kép között. Immár tekintetünk éppen úgy valóságalkító tényező, ahogyan a tudósok műszerei is befolyásolják az eredményt. A látványból kép lett, miközben a kép látványossággá vált. A fény korábban objektívnek gondolt képe is feloldódott az emberi akaratban, manipulációban, képzeletben, s manapság már a számítógépek segítségével kényünkre-kedvünkre formálható.

Jovánovics, aki eleve konstrukciókban gondolkodik, illetve konstrukciók vizuális képének előállításával foglalkozik, az előbbiekkal szemben valójában azt ismételte meg, amit a történelemtől eltanult. Igaz, ő egy *kompozíciót* „rombolt le”, hogy a helyébe *szerkezetet* állítson. A *konstrukció* ugyanis ott válik a megismerés elsődleges tárgyává, ott tárul fel, ahol a forma a funkciójából kiesni látszik, ahol felbomlik, ahol rés támad rajta, vagy feltárja a rejtett belsőt, aminek következtében a dolog *konstruáltsága és előállítottsága* tűnik fel. Ilyen funkciójukat veszített szerkezetekként jelennek meg például a romok, amelyeket a természet destruált.

Az új világ – minden olyan elkülönítési kísérlete ellenére, mint a múzeum – ugyanazt a helyet bírli ki, amin a régi világ állt, s csak az idő mutatja a változást a *hely felületének* a megváltozásával.

Giorgione *faltöredéke* vagy más megközelítésben *vízforrása, oltára* – s az értelmezés jogát és a privát igazságot Beltingtől sem megtagadva –, a „*mitikus ókori pásztor síremléke*”, Jovánovics érzéki olvasatában pedig egy *plasztika terve*, olyan konstrukció, amelyben a festő kijelölte azt a módot, ahogyan környezővalósága érzéki meghódítását és e hódítás képekben rögzített emlékművét eltervezte.

Akkor most végül minek lássuk azt az ebben a kontextusban nagyon is lényeges különbséget, ami a kép kompozíciója és a Jovánovics által előállított/megalkotott szerkezet között található? Mint említettük, a festő nem lebontással, dekonstrukcióval jutott el ehhez az építészeti szerkezethez. A szentimentalizmus korában a műromokat ugyan meg-, sőt felépítették, azok tehát ember által előállítottak voltak, ám miután elkészültek, már a valóságos romok „életét élték”. Bennük az idő munkájának egy részét az ember végezte el, mégpedig éppenséggel az idő távolmaradása

miatt, illetve az időbeli lét jeleinek, nyomának megelőlegezésével/kiiktatásával. Miért lenne más egy motívum festményen, mint egy plasztikus térbeli létezőként előállított szoborszerű műromként?

De miként lehet egy műromot restaurálni? Abban ugyanis a műrom kétségtelenül megegyezik a valóságokkal, hogy nem válik még romosabbá, mert ennek az állapotnak – minthogy nem használjuk őket semmire sem (nem eszközök, hanem műalkotások), csak az idő jeleként tartjuk számon őket – nincs mércéje. Még ha fenn is marad egy műrom eredeti terve, az gúnyt űz a restaurátorból. Egy épületnél fel lehet mérni azt, mi mindent kell rendbe hozni, hogy használhatóvá váljon. De felmérhető-e a rom használhatósága?

A terv -> épület -> rom idő- és létfokozatok is, amelyek három időfázist és létállapotot jelölnek. Jovánovics összekeverte és egybe vonta ezeket az idő szerkezetére utaló és eltérő létmódokat jelölő szavakat is. Elébe futott, áthurkolta és csomót kötött az időre.

A XVIII. és XIX. századi klasszicista szobrászatot emlegettük a gipsz fehérsége kapcsán. Jovánovics ugyanis, miközben Giorgione festményét dekomponálta, két e korszakra jellemző plasztikai-formai megoldást vont össze.⁷⁴ A képből kiemelt építészeti elemekben a szobornak a színektől való megfosztását kombinálta a szentimentális és romantikus álromok szerkezetiségével. Az idő romboló erejét az építménybe bekalkuláló elgondolás megfelel a szobrászatban alkalmazott „torzónak”, amely a rész elsőségét hirdeti az egészsel szemben.⁷⁵ A „restaurálás” ugyanis csak az idő jeleit távolította el, de nem szüntette meg a torzót, nem egészítette ki a formát. Jovánovics a forma szintjén vitte végbe azt, amit az egyes történettudomá-

⁷⁴ Ha beszélhetünk egyáltalán a vizuális alkotóelemek esetében de(kon)strukcióról, akkor ebben a nyelvi hagyománynak és determinációnak a szerepe igencsak eltér a szövegeknél alkalmazottaktól. Természetesen a kép is tekinthető konstrukciónak, amit sokan gyakran összekevernek a kompozícióval. A kép konstrukcióként azonban nem a képszerűségét, hanem a hordozófelületet, a keretet, a vakrámát stb. tartalmazza. Másfelől képi konstrukción – amely kifejezést a nyelv leleményének köszönhetjük – a kompozíció, vagyis az érzéki megmutatkozások mögött meghúzódó és az elvont alkotóelemekre építő gondolkodásmód által feltárt szerkezetet értjük. Ilyen a kompozíció fény-árnyék hullámvázása, a színek, tömegek, foltok és formák absztrakt elrendezése stb. Vagyis a látható és felismerhető formák (megmutatkozások) mögötti absztrakt viszonyokat értjük konstrukción, amelyek a kompozícióval szimbiózisban működnek. De amíg a kompozíció az egyes megmutatkozások viszonyaiból áll össze, addig a kép szerkezetét, azaz a „kép egységes látványát” a dolgok és relációik mögött meghúzódó érzéki viszonyok alkotják. Ezek ugyan kétségtelenül a kompozícióra épülnek, de azok elvont érzéki szempontok alapján történő értékelését jelentik.

⁷⁵ A rom sajátossága, hogy az idő, illetve a történeti létmód bevonása és érzékletessé tétele csakis térbeli szerkezetének lebontása árán oldható meg. Az idő dimenziója a térbeli formával szemben működve válik láthatóvá. Minthogy a látszatidő ugyanúgy az idő általunk vallott képe, mint a „valóságos” idő, nem különböztethetőek meg egymástól. Ugyanakkor a valóságos romok esetében is végbemegy egy a műtárgy időbeliségét manipuláló művelet, hiszen a romok kiásása, rekonstrukciója stb. szintén az időből való kiemelést és egy új időbe állítást jelent.

nyok immár harmadik évszázada művelnek, s amit az 1980-as évek posztmodern művészete időnként meglehetősen suta direktséggel igyekezett megvalósítani, azaz bontott le és ugyanakkor épített tovább.

Más megközelítésben viszont meglehetősen egyszerű ez a történet. Jovánovics olyan építészeti-plasztikai szerkezet képére figyelt fel, amely közel állt az ő konstruktivista gondolkodásához, geometrikus plasztikáihoz, s amely alkalmasnak mutatkozott arra is, hogy átültessék háromdimenziós formába. Ez – mint említettük – kétségtelenül klasszikus avantgárd ötlet, amit ötvözni lehet a „posztmodern” múlt-
ra utalásával. Erre azt lehetne válaszolni, hogy maga az avantgárd volt a legnagyobb dekonstruktivista/dekomponáló mozgalom az elmúlt évszázadokban, amely persze az őt megelőző századokban megkezdett folyamatot (a szobor színeitől való megfosztását, torzóvá alakítását és múlttá nyilvánítását) vitte tovább.

Korunk kényszerpályán halad. A jelen sohasem volt és sohasem lesz képes a saját történetét veszni hagyni, mert csak addig létezik, amíg létezik a múltja, amíg keresi az eredetét.

UTOLSÓ, BEFEJEZETLEN FEJEZET

Senkit sem bíztatnék arra, hogy kövessen. De az sem kizárt, hogy ezt a szöveget „újra kellene kezdeni: »ami itt, a helyemen magyarázódik, az másképpen újragondolandó, lerombolandó«”.⁷⁶

Lesz, aki megteszi.

⁷⁶ Jacques Derrida: *A disszemináció*. Pécs. 1998. 353.



Jovánovics György az IPARTERV 1968–1980 kiállításon.

© Makky György felvétele