

## Kunsthistorisches

1986. JÚLIUS 24., BÉCS

Negyven év után. S megint Párizsból jövet. Az életnek is vannak kompozíciós „törekvései”. Hogy lehet, hogy azóta se jöttem be ide, többszöri, igaz, mindig futó bécsi átutazásaim során? Sokszor a legközelebbi van legmesszebb. Pedig azóta is legkedvesebb képeim közül nem is egy itt látható. Amiket különféle másolatokban őrzök. Remélem, nem csal meg ennyi idő után az eredetik (azóta talán megváltozott?) látványa (a látvány mindig változik).

Legelőször a *Hazatérő csorda*. Miért ez ragadott meg (el, szinte fel) az első pillanattól kezdve, az azonos méretű, egy ciklust alkotó, láthatóan szinte „szériában” készült Bruegelek sorában? Maga a festő is érzett valami hasonló „preferenciát” (az úgynevezett művészettörténetben sosem néztem utána), vagy ez csak az én egyszemélyes, önkényes, esetleges választásom? Az egyetlen varjúval megállított idő. Emlékszem, akkor is azon töprengtem (nem ez-e minden művészet, vagy a művészet megítélésének alapkérdése?), mennyire, vagy mennyire nem, nem csak és nem elsősorban a „festői valőrök” (és minden ennek megfelelő kritérium) dönt végül is a „mű értéke” felől. Ha ezen a képen minden ott volna, ami ott van (a pazar természetességgel és leleményességgel elrendezett állatok és emberek csoportja, a kiegészítő színekkel egymással szembehelyezett két sziklacsoport, köztük a kanyargó folyóval és fölötte a kavargó éggel stb.), mindez a magas festői kvalitással kitöltött felület — de nem lenne ott a kép bal felső sarkában a legvékonyabb tar ág végén ez az egyetlen, épp csak egy ecsetnyommal odavetett fekete varjú, akkor csak egy volna a remek flamand tájképek végtelen sorában. Egy, egyetlenegy fekete varjú, alig egyéb, mint az ecset egyetlen mozzanatnyi találkozása a vászonnal, a két végén elvékonyuló, középpüth két oldalt kigömbölyödő fekete folt mintha nem is volna más, mint az ecset alakjának a másolata, mégcsak nem is egy ecset-vonás, csak egy ecset-nyom, megfestése nyilván a remekül megfestett gazdag képfelület legkisebb festői erőfeszítését, találékonyságát kívánta, a legkevesebbet igényelt abból a felmérhetetlen tudásból, amivel a festő rendelkezett. A vonuló csordának a kép bal alsó részében zsúfolódó tömege, amint talongva kimegy a képből — az „életbe”, az őszbe, a közelítő télbe, szinte felbillenti a látványt, a kép egyensúlyát. És minden, csupán a látvány erőviszonyaival mérhető arányokat megcáfolva, itt a belső felső sarkon ez az egyetlen ecsetnyom megbonthatatlan ellenponttal tartja fenn a kép felbillent egyensúlyát. Középpont lesz a periferián. Ami nélkül a kép felborulna, mint egy rossz helyre tett edény, és kiömlene belőle a tartalma.

Annyi bizonyos, hogy ez a bruegeli varjú nem abból a motívumfajtaból való, amellyel, a festők-krónikása-festő van Mander korabeli tudósítása szerint, a németalföldi kortársak oly szívesen éltek, ti., hogy bizonyos apró, de kirívónak szánt figurákat mintegy elrejtettek a zsúfolt kép tekervényei között, hogy „sokszor úgy kellett megkeresni” őket, például Joachim Patenier

kedvelt, szükségét végző emberkéjét, vagy „Hendrik met de Bles kis bagoly-madarát”. (Karel van Mander: *Hírnevés németalföldi és német festők élete*. Budapest, 1987.) A varjú — épp ellenkezőleg — merőben jelentéktelen, köz-napi, mellékes, szinte járulékos motívum, amely azonban itt azonnal magára vonja a teljes figyelmet.

A festő egyszer már élt ezzel a „fogással”, az Ikarosz-képen, ahol a „fő-téma” csak egy hangsúlytalan pontra helyezett, alig felfedezhető kapálózó lábbal tűnik föl, amint elmerül a tengerben, észrevétlenül a kép mozgalmás életét élők számára. De ez a kompozíció ott, bármily zseniális is, kimódol-tabb, „irodalmibb”, „ötletszerűbb”, előre elhatározottabbnak látszik. Hiány-zik belőle ennek az odavetett varjúnak az eszköztelen és céltalan sponta-neitása.

Azt szeretném tudni, megtudni, azt a pillanatot, amikor a festőnek ez az „eszike jutott”, s már ott is volt ez a picike folt az ág és a kép szélső csú-sán. Valóban ott *volt* egy varjú? Ott volt-e még, amikor a képre egy moz-dulattal odakerült? vagy már éppen elszállt, és épp az elröppenő pillanatnak ez a döbbenete szögeztette oda a festővel az ágra? vagy se nem volt ott, se nem repült el, csak odaképzelte, aki odafestette? tán előzetes meggondolás-ból, mégis ez volt az eleve kész terve, a festmény „conceptje”? vagy egyik sem, egyszerűen úgy érezte, hogy oda „kell” egy fekete folt? Mindez, és még sok mindenféle változat egyformán lehetséges. A képet a festő és a kép *együtt* festi. A festő és készülő képe, a kép elkészült és még el nem készült részei között kialakuló („gyöngé és erős”) kölcsönhatások utólag éppoly ki-fürkészhetetlenek, amely kiszámíthatatlanok voltak előre. Marad ez az ön-maga metaforájaként a vásznon maradt ecsetnyom: egy magányos fekete varjú az őszi faágon. Amely akkor is ott marad, mikor a „hazatérő csorda” — vagyis: a *kép* — már elvonult. Mint a mulandóság tolongó tömegében a pillanatnyi örökkévalóság magányos mértékegysége.

Ez is a festészet „allegóriája” vagy „apoteózisa”, vagy egyszerűen csak *A festőművészet*, mint a közeli kis terem oldalfalán az a kép, amelyet e többféle neveken emlegetnek. Talán az egyik első festmény — nem a festő-ről, hanem a festészetről. Csodálom, hogy „a festő és modellje” végeláthatatlan változatainak festője, Picasso nem „másolta” le a maga módján (mint Ma-net-t, Delacroix-t, Ingres-t, Velázquez-t). Ez nem „műterem-zsánerkép”, nem is a „művész önarcképe”. A festő elrejtje magát, és egész mű-ködését kivonja a mű-terem művi környezetéből, áttelepíti a mindennapiságba, oda, ahol min-den művészet születik. Ez nem mű-hely, hanem valódi *hely*, amelyben a mű-vészet mindennapos életfunkcióként működik, beleszöve az élet mindennapi, nyilvános és titkos viszonylataiba. Nem a műteremben, itt lesz igazán *titok* a művészet, az élet titkaival összefonódva. Mert a művészet — a legmagasz-tosabbnak, legéte ribbnek látszó is — mindig szoros — csak sokszor inkább eltitkolt, vagy, Goethe szavával, „beletitkolt”, mint közvetlenül kifejezett kapcsolatban van az élet legmindennapibb viszonylataival. A mű mindig olyan, mint a palimpszesztek: olyan mögöttes tartalmakkal rendelkezik, ami-ket inkább elfed, mint felfed. Itt is ráérzünk valami más titokra, a festő-művészet titkán túl. Vajon a kép festője miért fordítja el rólunk a tekintetét?

A képen egy képtelen helyzet áll elénk. A festő éppen festi azt a képet, amelyet már magunk előtt látunk; benne van abban a képben, amelyet ké-szít. Egyszerre látjuk a modellt, mint a festőnek modellt álló nőalakot, és

mint e modellről készült festményt. Hiába kapkodjuk a fejünket, sosem leszünk képesek meghatározni: a velünk szemben álló bűvöletes-valódi-szimbolikus-allegorikus nőalak mikor élő alak és mikor az élő alakról készült kép, a festmény, amelyet látunk, készülöben van-e, vagy készen áll-e, a festő most festi, vagy már megfestette. Ha szavakba akarjuk önteni a helyzetet, csakis belezavarodni lehet; ha átadjuk magunkat a kép látványának, csak a rend és a törvény szelíd uralma árad el rajtunk. Próbáljuk meg mégegyszer: látjuk, hogy egy festő éppen elkezd festeni azt, amit már megfestett; vagy: amit már megfestett, szolgál neki mintául ahhoz, amit festeni kezd. Mondhatjuk így is, meg úgy is. És sehogyse tudjuk elmondani. Ezen a festményen — egyik ragadvány-címéhez illően — valóban „megdicsőül” a festészet, az apo-theózis egyetlen lehetséges emberi módján: azzal, hogy tökéletesen eléri jelenségében lényegét. Jelen, múlt és jövő egyidejűsége megteremti azt az időtlenséget, ami a kép (a *festészet*) par excellence *ideje*. Ha Proust nem láthatta is *A festőművészetet*, mélyen érthető, hogy egyike lett Vermeer első igazi felfedezőinek.

Itt egyszerre látjuk a kész képet, a félkészet és a készülőt — mindezt a térkép, vagyis a *tér-kép* előtt, mintegy arra való utalással, hogy minden, ami e földön történik, ezen a *földön* történik, a legkisebb dolog is; egy kicsi kis holland város kicsi kis szobájában történő kicsi kis esemény, amilyen éppen itt és éppen ekkor naponta sokszor ismétlődik meg, a világ színén és a világ színe előtt megy végbe: minden kép a(z emberi) világ képe: *világ-kép*.

Közben *A festőművészet*, vagy annak „apothéozisa” vagy „allegóriája” egyben a festészet egyfajta *antológiája* is, szinte prófétikus antológiája. Mai elképzelésünkkel szólva, „idézetekkel” van tele (akár tudatosak ezek, akár nem), mi több, szinte a jövőből vett idézetekkel is. Ha a helyiség padlójának csodálatos rövidülésben festett fehér-fekete kockás márványpadlóját nézzük, aligha nem jut eszünkbe a korareneszánsz perspektíva-heurékájának geometriai mámora, kivált annak legmagasabb szintjén, Piero della Francesca freskóján; a sejtelmes gipszöntvény-maszk (amely éppúgy nem néz ránk, mint maga a festő) a századvégi szimbolizmus entériórjeinek világát idézi; a kétszer is látható kékbén játszó borostyán-koszorú egyszerre ébreszt Raffael-előtti és praeraffaelita áhítatot; a festő premier-planban álló ruha-háta archaikus a kép készülésének idejéhez viszonyítva, de a fekete bársonyszalagok s a közülük kivillanó fehér ingcsíkok, vagy a harisnyalábszárvédő-cipő megfestésének módja már-már az akadémiuson túlmenő szuperrealista fotográfikussággal látszik megfestve lenni. A térkép így hangzik egybe a festészet mozgásterének e stilisztikai kitágításával. S ez eltéphetetlenül összefügg azzal, hogy a festő olyan „kis sárga faldarabokat” tud kialakítani (s vajon nem egy ilyet ismétel-e meg ezen a képen is, a lány karjában tartott sárga könyvfelületen?), amilyenbe Bergotte belehalt (jobban mondva, ami nélkül meghalni sem tudott?).

Újabb kisterem (nem nevetséges, hogy ilyen dolgok ilyen kis termekben, ilyen *termekben*, *ilyen* termekben függenek a falon? de hol függhetnének?). A három Rembrandt-önarckép. A „kicsi”, a „nagy”, és a — közepes (ez utóbbi már nem hivatalos elnevezés, de vajon képtelenebb-e, mint az első két „hivatalos”?). Itt nincs se szimbolikusan odavetett (?) varjú, se allegorikus (?) térkép, se semmiféle (a festő által? vagy a néző által?) beleértett transzcendencia. Csak egy arc a fény és az árny szembenálló végtelen tükreiben. Egy kö-



zönséges, kicsit puha (puhány?), kicsit „kiélt” öregedő férfiarc. Banális, se nem szép, se nem csúnya, se nem köznap, se nem kivételes arc. Egyedüli arc. Itt látni leginkább, milyen egyedülálló. A remekebbnél remekebb férfiportrék tobzódó sokasága (Hals, Van Dyck, Holbein, Cranach, elődök és utódok stb.) között. Ez nem „karakterisztikus”, nem „karikaturisztikus”, nem „idealizált”, nem megformált és nem deformált, nem leleplező, és nem elleplező stb. stb. Nincs semmilyen „attribútuma”, semmilyen „környezete”. Csak az ittlét semmijében leledző emberi arc. *Ecce*.

S ha még a többi ötvenet is hozzá-láthatnánk. Micsoda exponenciális függvénye az individuum (vagyis az egyetlen élő, a minden egyes helyére behelyettesíthető egyes) életének, amelyben minden érték egyszerre változó és meghatározott. Már fiatalon is magában foglalhatja öregségét, akár öregedve is visszafiatalodhat, de görbéje kikerülhetetlenül az elmúlás felé hajlik el. Mindegyik halotti maszk, hiszen többé sose lesz ilyen; de bármelyik örökké ilyen maradhat: ha...; mert ilyen volt — amíg volt.

(Mire a varjús képet megtaláltam, már majdnem mindent végig kellett nézmem; s mikor végül megint vissza akartam térni hozzá, alig találtam újra rá. Minden múzeum labirintus. Nehezen találni meg benne, amit keresünk, s aztán éppoly nehezen a kivezető utat. Nem nyújt se beteljesülést, se menekvést. Nem élő múzsák lakhelye, *Müszeion*, mint a neve hirdeté. Inkább halhatatlanok hullaháza.)



A Lukács fivérek (1988)