

Írányok között

Elmélkedések a „képek vitája” aktuális frontvonalairól

Lényeges tényezőként valami rejtettet, háttérben lappangót, valami kontextusra vonatkoztatottat. A dekoráció nem olyasmű, aminél az ember túlzottan elidőzne. Hízen ami csinos mintaként feltűnik, az feltehetően nem alkalmas tapétának, egy idő után ugyanis »már nem is látjuk«. A lényeg az, hogy egy magát megvonnó, kísérő, háttérben lappangó módon van összhangban. Miről is van szó? Odi-vatban szólva: ez az, amit »ízlésnek« nevezünk. Ez pedig egy felületi érzék a rejtetten összhangban lévő iránt. Az a kérdés, hogyan megy át egyik a másikba. Valóban átmegy, de nem csak abban az értelemben, hogy a képzőművészetek inspirálják a dekorációs alkotásokat, hanem úgy is, hogy tudunk az előbbieknél az életben elfoglalt helyéről. Tudjuk, hogy egy oltárkép a múzeumban, Schleiermacherrel szólva, mindig is égésnyomokat hordoz, mintha tűzvészből mentették volna ki, amikor életerének és életben elfoglalt funkciójának csillaga lehanyatlott. Rövidre fogva: az elidőzés és előtűnés, az előjövés egy életösszefüggésre utal mint annak mellékkörülményére.

A második példa az építészet. A műfogalom itt sajátos módon korlátozott, még akkor is, ha eltekintünk attól, hogy alig van a világon olyan építész, aki azt építhet, amit szeretne. A kompromisszum megbízó és művész között elkerülhetetlen és természetes. Ráadásul az épület, ami végül ott áll, új valóságvonatkozással lép be. Mit nevezhetünk itt akkor tulajdonképpen a műnek? A tervezettet, vagy azt, ami végül is felépül, és ott áll egy állandóan újírárendeződő környezet között közepén? Vagy az látja meg a művet, aki felismeri az építész tervét és az alapötletet abban, ami ott áll?

Nem véletlenül ütközzünk neki ezen a ponton az építészet reprodukálhatósága határának. Lehet csodálni képeket és vettett képeket azért, mert minden olyan festőien néz ki, ahogy a valóságban sohasem. Ami azonban valóban ott áll, többé-kevésbé egy életösszefüggésbe integrálódott. Egy olyan építmény, mint a római Porta Nigra Trierben, amelynek rendelkezését nem látjuk már igazából, szinte borzongással tölt el, mivel az életösszefüggést érezzük, de mégsem látjuk. Minden építményen tapasztaljuk ezt: csak meggyünk mellettük, saját céljainkra koncentrálván, de hirtelen felgyelünk valamire, ami megállt. Ez az, amit úgy is szoktunk nevezni: magnetizáló pillantás (Silberblick), amivel az építész minden mesterműve rendelkezik. Egy pillantás, amely az embert annyira fogva tartja, hogy a csodálkozás még a használati összefüggést is elfeledteti. Itt megint tanulhatunk valamit a nyelvből. Valakiről, aki megcsodál valamit, azt mondjuk, teljesen máshol van, mivel a nézésben teljesen feloldódik. Ez a valóban szabad látás, amelyben a művészet igazán megmutatja magát, elidőzésre készlet és részvételt nyújt. Kiemelkedik – egy időre. A visszalépés és előjövés, az elidőzés és továbbmenés váltakozó játékaról van szó, de a magávalragadásról is. Ilyen a mozgása magának az életnek is. Ugyanaz a mozgás ez, mint amit a természettől alvás és ébredés váltakozásában kapunk. Az arisztotelészi istennek, mint ismeretes, nem volt szerencséje ismerni az ébredésnek és az alvásnak e váltakozását. Nekünk azonban mindeképpen megvan az az előnyünk, hogy a szépet ritkaságában tapasztalhatjuk meg, és csodáljuk azt.

Fordította Hegyessy Mária

Anselm Kiefer német képzőművész 30-tól 35 éves koráig, jelentős nemzetközi át-törése eléréseig nem csak teuton tabutémáival, hanem a Kép helyzetének kérdésével is foglalkozott. Így keletkezett több nagyformátumú festménye – 1976 és 1980 között – a „Képvita” jegyében, ahogy két könyve is, felülfestett fotográfiákkal. Ez utóbbiak dokumentálják, hogyan rendezte és vívta meg műtermében egy agyagból formált festőpaletta és néhány játék páncélos segítségével szimbolikus harcát a festészetén.

A szüzsé mintegy hat négyzetméternyi képfelületen megfestett változata – ma az Eindhoveni Múzeumban található – nagy, melodramatikus panorámálátványosságként bontja ki a témát. Néhány páncélost látunk itt, ahogy azok egy palotta formájú, kövér, komor és vértől csepegő színű mocsárba nyomulnak előre. A kép, mely önmagában is a festészet csatamezejé, ferdén-felülről mutatja a harcteret, és ezzel az egész beállítás egy vezérkari térkép vonásait is elnyeri. Az ilyen térképen a stratégiai pozíciók *írásosan* is bejelölhetők. Esetlennek tűnhet, ahogy egy már maga is súlyos találatot kapott harcokosi a történet színrevitelében kü-lönös, régies neveket jegyez be: néhányat feketével (pl. „Teophilos”), másokat fehérrel (pl. „Theodor Studites”).

Az avatatlan szemlélő számára ezek a nevek különös, evokációszerű hangzásokkal bírnak. Aki azonban jártas a bizánci történelemben vagy segítségül hívta a le-xikákat és kézikönyveket, az tudja, hogy itt a 8–9. században élt történelmi személyiségekről van szó, akik a Kelet-római Birodalom államában és egyházában argumentumokkal, dekrétumokkal és hatalmi szóval határozták meg a képek körül folyó elkeseredett vitát. Kiefer didaktikus színhaszínlatában a feketével írt nevek a képrombolókat jelölik, akik a nép által imádott képeket eltávolították és átmozgatták; a fehér nevek, mint védők, a festészet eme paletta formájú birodalmának szélén ezzel szemben azokat jelölik, akik a veszélyeztetett képek megmentéséért rettenthetetlenül küzdöttek.

Amenyiben Kiefer festményén a téma ilyen briliáns kijátszását nem csupán üres hatásvadászatként akarjuk letudni, akkor azt kell feltételeznünk, hogy a festő témájának történelmileg meghatározott kezelését tudatosan kerülte el. Képeiben a haditechnika legmodernebb eszközeivel jelenít meg egy régiműlt politikai-teológiai vitát, és a festészetet, melyért a küzdelem folyik, egy palotta formájában reprezentálja. Ez az az eszköz, mely a polgári festészet kimondottan klisészerű emblémáivá vált, egy festészetet, aminek semmi köze a konstantinápolyi képvitába torkolló ikonfestészethez, és mindezzel aligha akarhat Kiefer egyéni szín- és anyagfelmutatása azonos szinten állni.

Kiefer összemossa tehát a történelmi különbségeket az azonos dolgok örök viaszatérése víziójának javára. Úgy tűnik, hite szerint újra és újra feltűnnek a festészet ellenségei, újra és újra hadra kelnek váltakozó lobogók alatt, újra és újra a pusztítás fenyegeti a képet, amely mégis mindig újja tud születni – akár a Phoenix a hamuból (vagy a színnek Kiefer művelte mocsarából).

A dolgok ilyenén látása mindenesetre csak fekete-fehér festészetéhez, a festészet ellenségeinek és pártolójának merev konfrontációjához vezethet el; egy olyan tartáshoz, ahol a festészet többé nem lényege szerint, hanem egyáltalán létezése megkérdőjelezésével jöhet szóba. Így vesztjük el szem elől, hogy akik a festészet ellen „támadást” intéztek, rendszerint nem megsemmisíteni akarták azt, hanem egy új, méltányosabb státust kívántak számára kivívni. (Még a képromboló császárak is, kiknek nevei feltűnnek Kiefer festményén, nem a festészetet akarták eltörölni, hanem csak megakadályozni, hogy bizonyos képeket olyan funkciókhoz rendeljenek, mely funkciókat megalapozott meggyőződésük szerint e képek nem tölthetnek be.) Hogy ki van a festészet mellett és ki ellene – elhatározás kérdése lehetne, ha tudnánk, mi a festészet és mivel tud előállni. Ám éppen ez az, amit a képvíta körbejár. Nem a festészet teátrális „lenni vagy nem lenni” kérdéséről van szó, hanem hogy miféle feladatokat szánunk neki.

Ezzel rögtön fölmerül a kérdés: milyen státus illeti meg a festészet által létrehozott képet? Ám, mivel a festészeetről egészen eltérő, sőt teljességgel összeegyeztethetetlen koncepciók léteznek, a „mi egy kép” kérdése nem irányulhat egyszerűen a képek ténytyszerűen megállapított jellegzetességeire. Ha mérlegeljük, mifajta választ követel ez a kérdés, akkor kiderül, hogy itt egy normatív, sőt gyakran politikai kérdésről van szó. Csak így válik világossá, hogy a kép mibenlétéről szóló vitának miért van így régi tradíciója, és hogy ezt a vitát miért vívták gyakran erőszakkal. A vita sosem arról szólt, hogy mi egy kép, hanem mindig csak arról, hogy minek *kellene lennie* és mi *lehet*.

Példásképpen megmutatkozik ez már Platon képromboló érveiben is, melyek bennünket még több mint 2000 év elteltevel is provokálni tudnak. Tudomásul véve téziseit mindaz, ami ma minket dűhít és idegenkedéssel tölt el, az az a tény – mondhatnánk a horizontok mérész összemosásával –, hogy a festészeetről ahhoz hasonlóan beszél tiszteletlenül és megvető módon, ahogy ma beszélnek sokan oly szívesen a televíziózásról. A kép – mondhatnánk *Az állam* 10. könyvében elővezetett vitát a mai zsargonban parafrázálva – semmi más nem mutat meg, mint a dolgok gyenge másolatát; így csak az empirikus világ partikuláris nézőpontjait tárja eléünk és elrejtő annak valódi, mélyebb szerkezetét; nem az értelemre irányul, hanem a primitív ösztönökre; csak érzéki ingerei révén hat; kritikátlan, buta és lusta szemlélővé tesz bennünket, akik már azt sem tudjuk, mi a jó és a helyes.

Bizonyos, hogy sok minden, amit Platon a képről mond, titokban már arra vonatkozik, amit ő szándéka szerint elátkozna: nevezetesen a színházra. Azontúl az államról szóló dialógus is, melyben az imént karikírozott nézeteket vonultatja fel, alapjában véve politikai vitairat: védőbeszéd egy újfajta közösségi létmóddért, mely berendezkedés mindenben az ésszerű ismeretek elvét kell hogy kövesse. Egy ilyen – a platóni szemléletnek megfelelő – közösségi együttlét számára a színház (mondhatnánk: korának tömegmédiája) csak korlátozottan lehet hasznára. Még ha a színpadon csupa nemes és példamutató cselekvésmód kerül is

előadásra, akkor pusztán ezek *bemutatása* történik csak és ezért éppoly keveset tudunk meg a bemutatott viselkedésről, mint ahogy egy valódi ágyról, ha annak képét nézzük csak. Az ilyen kép nem meséli el pl., hogyan készül egy ágy és nem tesz hősiessé avagy nem sarkall nemes cselekedetekre a hős pillantása, sem a színpadról, sem pedig egy képről.

Az indítatás, amivel Platon megítéli a festészetet (és más művészeteket is), világos. Az államot szeretné megreformálni és az embereket jobbra nevelni. Ezért kérdi, mivel járul hozzá a festészet azon diszpozíciók kidolgozásához, melyek egy ideális állam polgárait jellemzik. Ám ebből a perspektívából nézve – ha szabad így mondanunk – a kép meglehetősen egyoldalú szemléletét vázolja fel. Rendkívül szűk keretek közé szorított módon mutatja be, hogy mi egy kép és mi az, amit elvárhatunk tőle; ez a bemutatási mód nemegyszer kényszerűen saját reformpolitikai érdekeiből fakad. Úgy tesz, mintha egy kép a tükörhöz hasonlóan mindig az anyagi dolgok külső ábrázatát adná csak vissza. Ám korában teljesen mellékes volt a képek ilyenén funkciója; azok legfontosabb feladata ugyanis a „láthatatlan” összefüggések szemléltetése volt. Tulajdonképpen minden olyan kép ezt a funkciót szolgálta, mely az antikvitásban elég jelentős volt ahhoz, hogy róla lényegi vitát lehessen folytatni. A halotti festmények biztosították a család tradícióját; az uralkodók képei az állami hatalmat reprezentálták, és az istenképek feladata volt, hogy az élet összefüggéseinek mítikus jelentését konkrét cselekvési gyakorlatná tegyék. Az ilyen típusú képek egyikénél sem pusztá ábrázolásról volt csak szó. Nem azt hivatottak megmutatni, hogyan *nézett ki* az elhunyt ős, uralkodó vagy az egyik istenség; ezekben az esetekben sokkal inkább egy „reális jelenlét” megmutatásáról volt szó.

Amikor Platon a képet már eleve csak a dolgok külső megjelenésének képmásaként kezeli, akkor ezt vélhetően azért teszi – ahogy ezt néhány kommentátora megállapította –, mert azokkal a képekkel szemben, amik ennél többet nyújtának, semmi ellenvetése nincs. Ez azonban kevésbé valószínű, ugyanis Platonnak kifogása lehetett mindama képekkel szemben, amiket kortársai értékelték; egyrészt mert ők éppen az ábrázolt megtestesülését látták azokban, másrészt ami ott megtestesült, az mindig is a tradíció ereje volt. És Platon meggyőződése szerint egy ideális állam polgárait cselekvésükben nem vezérelhet sen egy (képekben megtestesült) autoritás, még kevésbé a pusztá képek autoritása, hanem csak saját racionális belátásuk, hogy valójában mi a helyes.

Amikor Platon kizárólag csak a külső megjelenést lemásoló képekről beszél, aligha célja kritikáját erre a képtípusra korlátozni, sokkal inkább azt sugallja így, hogy a képek egyébként sem lehetnek mások. Azáltal, hogy nem először tette ezt a témát vita tárgyává, arra is rá szeretett volna mutatni, hogy mennyire vitathatatlan korának uralkodó képértelmezése. (Hogy nem nyíltan kritizálta ezt, annak vélhetően az lehetett az alapja, hogy nem kívánta mesteréhez – Szókrateészhez – hasonlóan végezni.)

A kérdés, hogy egy kép valóban a bemutatott dolog megtestesülése-e vagy csak ennek ábrázolása változó formákban, a keresztény tradícióban végig uralta a kép szerepéről folyó elvi vitát. Különösen kényes kérdés volt ez a Krisztust, Madonnát vagy valamely szentet ábrázoló képek esetében. A meggyőződés, hogy ezek a képek nem lehetnek pusztá leképezések, a hívők szükségletéből fakadt (éppen úgy, mint az antik kultuszokban). Ez az imádat mindennekelőtt a Ma-

domna-képekre irányult. E képek előtt imádkoztak, könyörögtek a hívők az Iseég helyzetében. Aztán ha dolguk jobbra fordultak, az Istenanya kezét látták ebben, aki meghallgatta a kép előtti könyörgéseiket. Így szilárdította meg magát a hit, a kép lehetőséget adott a Madonnával való közvetlen kapcsolatra. A kép nem csak ábrázolja Isten anyját, hanem jelenlévővé teszi és biztosítja hatását.

Hajlandóságunk arra, hogy az ábrázolt dolog valós (és hatásos) jelenlétének helyét lássuk a képben, az elsősorban természetesen attól függ, hogy mit mutat a kép. Egy ágy képénél – Platon maliciózusan egyetlen elővezetett példája esetében – ez a tendencia nyilván csekélyebb lesz, mint egy szeretett személy vagy akár az Istenanya képénél, akinek csodatévő segítségében reménykedünk. De mégis, hogyan kell megalkotni egy olyan képet, amin a Madonna jelen tud lenni?

Egyszerűen egy fiatal nő képét lefesteni nem elég, merthogy ez éppen úgy ábrázolhatná Vénuszt is, ahogy ez már a *Libri Carolini*-ben megfontolandóként felvetődött. Egy glória odabiggyesztése sem sokat segít. És szintén nem jelent garanciát a festő (vagy szemlélő) pusztán intenciója, ahogy az megnyilatkozna a kép címében vagy felirataban. Az egyetlen megbízható módszer tehát abban áll, hogy egy olyan rák hagyományozott képtípust másolunk le, amilyen pontosan csak lehet, amiről elfogadhatjuk, hogy egy hiteles ősképhez visz vissza minket, pl. a *Hodegetria*-képhez, melyet Lukács evangélista állítólag még életében festett Madonnáról.

Azonban Giotto már egészen máshogyan ábrázolta a Madonnát. Legismertebb oltárképén minden áthagyományozott előképtől feltűnően eltérve festi meg őt. Ez azt jelenti, képét többé nem tudja és nem is akarja azzal legitimálni, hogy az – mintegy utolsó árnyképként – magától az ábrázolttól ered és saját maga jelenlétét hitelesíti így. Míg Giotto elveti a tradíció szentesítette sztereotípiákat, már csak a közvetlen szemlélés meggyőzőerejében bízhat.

Ezt is teszi. Messzemenően egyéni (soha ezelőtt így nem festett) arcvonásokat ad a Madonnának és a gyermeknek, a testek tömegét árnyékolással teszi egyértelművé, az arányokat megpróbálja helyesen ábrázolni, a redőzetet úgy mutatja be, ahogy azok a végtagok tartása szerint valóban adódhatnak és a gazdagon díszített trónt, melyen a Madonna ül, nemcsak minden részletével, hanem tökéletesen kitapintható perspektívikus rövidülésben festi meg.

Giotto azon próbálkozása, hogy Madonnát és környezetét oly részletekbe menően pontosan mutassa be, amennyire csak lehetséges, azt mutatja, hogy kép-konceptióját többé nem a kultikus használatnak való megfeleltetés határozza meg egyedül; merthogy egy kultikus kép esetében éppúgy, mint egy relikviánál, elsősorban az eredet történetének van jelentősége, míg alapiában véve teljesen mindegy, hogyan néz ki. Még ha a kép maga – pl. rituális lemosások következtében – egészében felismerhetlenné válik is, minden további nélkül betöltheti kultikus funkcióját. A genealógia itt fontosabb a formánál.

Giottonál ez fordítva van. Leginkább képeinek megjelenési minősége érdekli és nem csak az ábrázolatra való tekintettel, hanem – és ez a kultikus képeknél már a frivolitás határát súrolja – azok egyedi színvilága és kompozíciója vonatkozásában is. Giotto számára nyilvánvalóan túl absztraktak tűnnek az ikonfestészet tradicionális formái ahhoz, hogy azok a Madonnáról egy hihető kép létrehozását lehetővé tegyék. Ezért fáradozik egy olyan ábrázoláson, ami az emberekben – maguk előtt látva a Madonnát – bizonyos életszerűség benyomását kelti, mintha valóban ott ülne a trónon, ahol őt, mintegy nyitott ablakon át megpillantjuk.

A legfőbb alapelv, miszerint a festő képe egy (virtuális) *fenestra aperta*-n keresztül való pillantás legyen és egy jelenetet éppen olyannak mutasson, mint ahogy az az emberi szem számára a valós világban megjelenhetne, teljes világossággal csak egy évszázaddal később, Alberti révén fogalmazódott meg. Ezzel bizonyos módon a kép számára ugyanaz a feladat körvonalazódott, amit Platon *Az államban* már rögzíteni kívánt. A kép mutassa úgy a dolgokat, ahogy azok érzelileg észlelhetők. A Platon remélte hatást – melyet egyébként ő a kép egyedüli feladataként jelölt meg – Alberti nem akarta mindenáron megcélózni, mindazonáltal elérte azt: a kép varázsa újra megtörik.

Giotto Madonna-ábrázolása többé már nem tudott kultikus képként sikert aratni, jóllehet a kép hamar híressé vált, de nem csodatévő hatása, hanem a művészi készség révén, amivel megfestették. És azt is könnyű belátni, miért nem válik a Szűzanya vetett hit javára, ha őt empirikusan észlelhető személyként ábrázolják. Egyesek számára ez banalizálást jelent, mivel a Szűzanya isteni mivolta, amire a hívő hagyatkozni akar, annál kevésbé érzékelhető, minél inkább evlági alakja vonzza magára a figyelmet. Mások számára azonban fikcionalizálást jelent ez, mert senki se tudja, hogyan nézett ki a Madonna valójában. És ha a festő többé már nem az áthagyományozott képek felé orientálódik, akkor a Madonnát csak úgy tudja ábrázolni, ahogy őt, mint lehetséges elképzel. Képe többé nem hiteles megtestesülés, hanem csak egy önkényes ábrázolás. Mivel a kép magából az ábrázoltból többé nem levezethető, már csak a festő intenciója determinálja azt, tehát egészen más is kislíphet a dologból. Így a kép, mint egy pusztán jel, cserélhetővé válik más képekkel.

A kép Alberti propagálta felfogása tehát varázsának lassú lefoszlásához és szekularizációjához vezetett. Ebben azonban Alberti, éppúgy, mint Platon, inkább láthatott győzelmet, mint vereséget. De hogy jön ez a platóni kifogásokhoz, egy kép, ami a dolgok külső látványát adja csak vissza, sem elméleti ismereteket, sem pedig morális megfontolásokat nem tár napvilágra, hanem legjobb esetben is csak érzéki élvezetet nyújt? Alberti képelmélete alapján vélhetően megválaszolta volna a kérdéseket, hogy nyújthat-e egy kép érzéki élvezetet és lehet-e ugyanakkor legitim is avagy legyen-e tanulságos vagy építésünkre szolgáló hatás; ám válasza nem egyfajta elméletben foglalt előzetes állásfoglalásból fakadna. Mindkét kérdésnek leginkább ahhoz van köze, *amit* a kép ábrázol. Alberti azonban semmit nem tud és akar előírni a festőnek képe tartalmát illetően; csak azt mutatná meg neki, *mi módon* kell képében elhelyeznie azt, aminek megfestése mellett döntött, hogy pontosan úgy nézzen ki ahogy az a szem számára egy (szabadon választott) pontból nézve megjelenik. Így érvelhetett volna Alberti, ám az általa propagált kép lehetséges hiányosságairól alig jutott eszébe valami. *De pictura* című értekezését mindenesetre egy gyakorlati ember attitűdjével írta, aki azért nem kutakodik többé cselekedetei értelme után, hogy annál nagyobb tetterővel vehesse magát a művészi műhelygyakorlat tisztán technikai problémáinak megoldásába.

Mint ismeretes, a reneszánszban – mindenekelőtt Alberti révén – kanonizált képkonceptió uralta az európai festészetet, egészen a 19. századig. Csak azt követően fejlődtek ki a kép új formái, melyek magukat már nyilvánvalóan nem annak a szándékának köszönhetik, hogy reális vagy fikatív jelenetek érzékelhetőségükben meggyőző ábrázolásai jöjjenek létre. És hogy ebben hirtelen miért nem

látunk olyan feladatot többé, mellyel érdemes foglalkozni, arra a választ legvilágosabban két olyan filozófus elméleteiben találjuk, akiket különös módon foglalkoztattak Cézanne művei.

Az egyik közülük Heidegger.

Bizonyára kevesen lennének különösebb megértéssel Heidegger iránt, ahogy ő a képiség problémáját tárgyalja, mivel van Gogh cipőt ábrázoló festményének interpretációjával kétségtelenül kiállította saját szegénységi bizonyítványát. Mint ahogy követői is megerősítik, Heidegger nem lát sokkal többet ebben a képben a paraszti létezés egyszerre heroikus és tragikus felfogásáról alkotott víziójának hitelesítésénél, ami a vér és a föld vonatkozásában még jelent is valamit. Ám bármilyen megalapozatlan is (és a náci propaganda közelsége miatt ellenszenves) ez az interpretáció, mégis egy olyan képfelfogás talaján áll, amely legkevésbé sem szolgál rá arra az elutasításra, miként konkrét használatra, ahogy ezt Heidegger teszi. Maga a kép – és ebben ez az érdekes – az ő számára nevezetesen nem csak a cipők bemutatása, és ezek a cipők még csak nem is a világot szimbolizálják, melyben otthonosan elvannak, hanem sokkal inkább a festő műve az a hely, ahol a világ maga jön működésbe, hogy itt bontsa ki és nyilvánítsa ki magát. Ez a kép-konceptió – túl Heidegger kérdéses tézisein –, hogy mi is az, ami van Gogh képeiben megnyilatkozik, még nem kompromittáló. Éppen ezért tanácsos, hogy ezt egy kevésbé kényes példán mutassuk meg.

Először arra szeretnénk itt emlékeztetni, hogy Heidegger számára a képzőművészet paradigmatisztikus példaként nem a kép áll, hanem az (antik, görög) templom. Egy templom azonban nem képez le semmit. Semmit nem ábrázol. Csak ott áll. Egy emberi mű, melyet az istenek tiszteletére emelnek, egy hely, ahol közelségükben lehetünk. A templomban – mondhatnánk a késői Heidegger szavaival – a világ mint „négyesség” működik és sűrűt/költi meg magát: ég és föld, isteni és halandó találkoznak itt össze.

Jóllehet Heideggernél csak utalásokat találunk ebben az irányban, ám kétségtelenül mondhatnánk a festészetről is hasonlókat egészen az ő értelmezésén belül maradva. Ennek megfelelően a képeket, amiket Cézanne a Montagne Sainte-Victoire előtt festett, bizvást nevezhetnénk metaforikus értelemben kis templomoknak is. Pikturális építmények ezek, esetvonásokkal felépítve és a színek tektonikájával összeillesztve; egy olyan természet tiszteletére állított szentélyek, mely még nincs (vagy már nincs) „tájja” degradálva, a szubjektivitás kompenzatorikus pillantásává, ami amúgy a festészetet tervszerűen igazzza le. Cézanne képeiben, mondhatnánk, egy olyan világ tárulkozik föl, ami még felmutathatja ennek a „négyességnek” a dimenzióit, és ami nem hagyja, hogy kizárólag az ember korlátozott szempontjaiba záródjék bele. Mivel Alberti óta a festészet éppen erre a redukált perspektívára épül, Cézanne kénytelen volt a reneszánsz óta uralkodó képfelfogással szakítani.

A térbeli leképezési viszonyok helyett, melyek Alberti képelméletétől Gombrichig mindvégig a legnagyobb érdeklődésre tartottak számot, Cézanne képein inkább az időbeli, processuális vonásoknak van jelentőségük. Képeiben (akárcsak egy templomban) valaminek meg kell történnie, valaminek, amit célracionálissal nem erőszakolhatunk ki. Ezekben – ahogy Heidegger mondaná – valami kilép „léte el-nem-rejtettségébe”. Ám egy ilyen epifánia nem történik meg, ha a hegyet csak úgy ábrázoljuk, ahogy az kívülről, egy önkényesen kivá-

lasztott nézőpontból megjelenik. Ami a hegy valójában, az nem a távoli szemlélő perspektívájából tárulkozik föl. Ezért ennek optikailag korrekt visszaadása teljesen éréktelen. Ezzel szemben ha Cézanne a képet színes foltokból sűrűt össze, akkor bizonyos módon szemünk láttára hozza létre azt; így mondhatnánk, a képben lesz ő jelen és fejt ki hatását, hogy azok számára nyilatkozzék meg, akik fogékonnyak még az ő tulajdonképpeni léteire is.

Mindenesetre nem arról van szó, hogy Cézanne a régi képmágiát, ami ellillant a reneszánszsal, egyszerűen csak új tartalommal megtöltve élesztené föl. És az sem véletlen, hogy Heidegger nem az istenképnek, hanem a templomnak szán paradigmatisztikus funkciót. Az istenképek egy világosan meghatározott instancia megidézését szolgálják, de ezt először a templom teszi lehetővé. Jelentősége tehát alapvető. Függetlenül attól, mely istenségnek szentelték fel, egy világot testesít meg, amelyben az ember még nem egyeduralkodóként van megismerélyesítve; egy világ amelyben az elérhetetlennek még helye van. Ilyen világ manifestálódik Cézanne képeiben is. Ezek a képek a dolgokat saját méltóságukban mutatják és nem pedig rendelkezésünkre bocsátott tárgyakként. És így kezdik ki ezek a dolgok a szubjektív álláspont dominanciáját.

A képnek – ahogy ezt Alberti koncipiálta – egy emberi hübrisz szüleményeként kell megjelennie. Egyesek számára ez kezdettől fogva egyetlen pontra irányul, melyet a szubjektum korlátlan önkényével maga jelöl ki, míg mások számára tisztán racionális tapasztalatként konstruálja meg a világot. Alberti képkonceptiója mindkét vonatkozásban nyújthatja az újkori technikák egy-egy prototípusát. És éppen ebben az értelemben jellemezte Heidegger a korszakot, melyben elindult a technika diadalmenete, hogy az valóban a „világkép kora”, egy korszak, ahol minden dolog saját elképzelésünk és előállításunk tárgyává válhat. Az, hogy Heidegger Cézanne képeiben felismeri a koncepció visszatérését, mely Alberti tradíciója révén érvényesül, úgy ez nem utolsósorban tükrözi általános rossz közérzetét a kultúrában és különösen a modern korral szemben tanúsított nemtetszését, ami számkra csak az industrializálódás és urbanizálódás kínjait hozta el.

De nem kell Heidegger átfogó civilizációkritikájával sem feltétlenül egyetértünk, még ha Cézanne képeinek vívmányait abban is látjuk, hogy azok egy olyan viszonyulásba helyezkednek a világgal, ami nem a célracionális leigázásra irányul. Ezzel persze még nem mondtuk meg, miben áll ez a pozitív vívmány. Egyfajta világhoz való viszonyulást mutatnak ezek a képek, ami a modern korban jószírral alig érvényesülhet. De miben áll ez? Világosabbá válik, ha még egyszer szemügyre vesszük Cézanne képei és az archaikus képmágia között lévő különbséget.

A régi istenség- és Madonna-képek valami megjeleníthetőt kerestek, ami a képben tűnhet fel, de abban sosem lelheti meg teljes realizációját. Ezért volt azok konkrét képmegformálása csak másodlagos jelentőségű. Cézanne képeinél ez máshogyan van. Ezek sem az érzékföltött, sem pedig egyéb dolgok megidézését nem szolgálják. Sokkal inkább maga a kép észlelhető tapasztalata a döntő itt. Az észlelésben kell megmutatkoznia, hogy azok mely világ-viszonyulást példáznak.

Ha a festmények konkrét észleléséről van szó, akkor Heidegger filozófiája csak általános szempontokat adhat. Ezzel szemben Merleau-Ponty – a másik gondolkodó, aki számára Cézanne munkássága szintén meghatározó jelentőségűvé vált – kezdettől fogva azzal az érdeklődéssel fordul festésze felé, mely saját, az észlelés pszichológiája és fenomenológiája területén végzett kutatásaiból adódik.

Kimutathatóan eme kutatások vezettek Merleau-Ponty arra a meggyőződésére, miszerint alaposan megkérdőjelezhető a reneszánsz óta egyeduralmú képkonceptió. Ez a koncepció intézményesítette ugyanis az észlelő és az általa észlelt merev szétválasztását, előállítva így egy, a valóságban nem is létező hasadást. Ezzel az észlelőt egy, a világon kívül eső pontban tételezi, olyan objektumná téve így a világot, ami látszólag ellenállás nélkül kiszolgáltatottja lesz a szemlélő kénye-kedvének. Ám ez csak fantazmagória, merthogy a valóságban a néző testi lény, aki a világban van és csakis a világban tud létezni.

A hit, hogy a világ fölé emelhetjük magunkat, szintén fikció. Mégis erre alapoz a festészet, ahogy ezt Alberti óta koncipiálták – vagy akár a látáselemlet is, ahogy azt Descartes egészen hasonló értelmezésben képviselte. A megfigyelő mindkét esetben kioldódna a világból, hogy uralhassa azt. De ez nem megy ilyen egyszerűen, mert szemünk (és kezeink) egyszeri módon evlágiaak, és a világ nem tárgyakból áll, amik elvontan állnak velünk szemben, hanem dolgokból, amik minket testi valónkban érintenek.

Éppen az észlelő eme testileg is elkötelezett pozíciója, a világban való hús-vér jelenléte az, amit Cézanne képei Merleau-Ponty számára példázhatnak. A festő testi művöltában tapasztalja meg magát, egyként a többi test között, benne él a „világ húsában” és ez válik láthatóvá képein. Nem alkalmazkodnak ezek a képek megszokott látásmódunkhoz, amivel mindent azonnal átlátni és uralni szeretnénk; nem egy transzparens és egységes felület neutralitásával állnak elő, ami a szemnek éppoly kevésbé jelentene ellenállást, mint egy átlátszó ablaküveg. Sokkal inkább számtalan színfoltból vannak komponálva, amelyek intenzitásukkal nem hagyják nyugodni a képet. Ezek a színtoltok meglepik a szemet, ahogy új és új konstelliációkat eredményeznek, állandóan új értékeket öltve magukra. Éppoly kevésbé hagyják „engedelmesse” tenni magukat, mint a valóságosan megtapasztalt világ. Így tükrözi a kép a szemlélő egzisztenciális helyzetét. A kép bizonyos értelemben éppoly élő, mint ő maga; ugyanúgy része a „világ húsának”, mint a szem, amely felé fordul.

Ezzel szemben a szem, melyet Alberti a kép vonatkoztatási pontjává tett, merev és élettelen szem. Nem élő szervként, hanem optikai instrumentumként van csak fityelembé véve. Ugyanaz a funkciója, mint a fényképezőgép lencséjének. Amikor Merleau-Ponty (Valéryhoz csatlakozva) hangsúlyozza a festő testének bevonódását a képbe, akkor képkonceptiója nem csak a reneszánsz perspektívikusan konstruált képe ellen irányul, hanem a fényképezészet mechanikusan előállított képe ellen is.

Heidegger természetesen ezt a hadállást erősítette volna. A képek szerint is valami olyasmi mellett kell tanúskodnia, amit a szemlélet számára sem racionális konstrukciókkal, sem pedig egyszerű mechanikával nem lehet világossá tenni. Ez pedig nem más, mint az ember (és a kép) saját világában elfoglalt egzisztenciális helye. A világot Heidegger elsősorban ontológiai értelemben gondolja el itt, míg Merleau-Ponty inkább fenomenológiailag akarta megérteni, de ebben az összefüggésben ez a különbség nem olyan fontos. Fontos az, hogy mindketten a következőben látták a kép feladatát: példászerű módon jelenlevővé tenni és megnyitni azt a világot, amiben az ember (értjük azt bármi módon is) egzisztenciális egységisége talaján végre otthon találja magát.

Ezt a felelősségteljes küldetést a kép csak úgy teljesítheti, ha – a templomhoz hasonlóan – saját egyedi és önálló létezésében jut érvényre. A templom nem ábr-

ázolás, még kevésbé puszta jele annak a világnak, melyben áll, hanem egy hely, ahol ez a világ valósággá válik. A képek is ugyanennek kell lennie. Realizálnia kell, nem pedig jelölnie. Heidegger és Merleau-Ponty egyaránt ezt a meggyőződést képviselték. Itt tehát szembekerülünk velük, ha a képet elsősorban a jelszerűség nézőpontjából közeltenénk.

Hogy felismerjük, mit hozhat ez a látásmód a kép státuszáról folytatott diskurzusban, legjobb az újabb francia filozófiához fordulni. Jóllehet ennek képviselői legtöbbször osztják Heidegger és Merleau-Ponty nézeteit, ám másfelől, éppen gondolkodásuk alapjait illetően, a szemológia tanai – melyeket Saussure dolgozott ki – erősen meghatározóak számukra.

Saussure jelemélete – ismert módon – két összefüggő tételen nyugszik, nevezetesen (az első), hogy egy jelet semmilyen módon nem határoz meg az, amit jelöl, úgyhogy jelentése (második tétel) csak más jelekhez való viszonyából határozható meg. Ebből következően a jelek birodalma teljességgel autonóm, mondhatni a levegőben lóg és így, mintegy csak lebegésben tudja magát tartani, mert hiányzó kapcsolatát a talajjal az egyes elemek hézagmentes belső hálózata ellensúlyozza.

A képek Saussure szemiológiai premisszáinak megfelelői ilyenén szemlélete első pillantásra vajmi keveset segít rajtuk. Az olyan képeknél, mint Cézanne-éi melyek legkevésbé sem állnak jelként valami helyett, hanem éppen saját egyedi alakjukban követelnek figyelmet – az ilyen szemlélet méltánytalan lenne. Alkalmass lenne viszont olyan képek esetében, amik (pl. Alberti koncepciójának megfelelően) szándékuk szerint a realitást – de nem a sajátjukat – ábrázolnák. Ilyen képek jelentését szemmel láthatólag nem határozhatjuk meg puszta kényünk kedvünk szerint, merthogy azonnal felismerjük, mit ábrázolnak. Jelentésüket nem elsajátítanunk kell, mint a szavakat egy nyelv esetében. Éppen ezt a közvetlenséget biztosítandó állította fel Alberti a követelményt: a képek úgy kell mutatni a dolgokat, ahogy azokat a szem a valóságban látja. Ha megfelel ennek a követelménynek, ha tehát már magán a képen felismerjük, hogy mit ábrázol, akkor ugyanezért nem kell ezt más képekkel kapcsolatba hoznunk. Így nézve, Saussure két tétele nem illik egyszerre azokra a képekre, amelyek nyilvánvalóan valami egészen meghatározott dolgot jelölnek.

Ám ez csak félgazság. Ha a kép pl. egy fiatal nőt ábrázol, aki egy újszülöttet tart, akkor ezt nyilvánvalóan azonnal felismerjük. Amit azonban nem ismerünk fel azonnal és ami magán a képen egyáltalán nem is *felismerhető*, az az a tény, hogy a kép Szűz Máriát ábrázolja gyermekével. A képek ezt a „második” jelentését tehát úgy kell elsajátítanunk, ahogy a „szűz” szó jelentését is meg kell tanulunk. Ahhoz hogy más képeket is Szűz Mária-ábrázolásként ismerjünk fel, tudnunk kell még, milyen variációs lehetőségek megengedettek az ilyen képeknél és hogy ezeket hogyan lehet felcserélni vagy kombinálni más képekkel. Csak amikor egészen nyilvánvalóvá vált, hogy mit ábrázol egy kép, vonatkozhat arra újra Saussure mindkét tétele, immáron egy „magasabb” szinten. Ez a körülmény teszi lehetővé az ikonográfia képviselőinek (akik aligha hallottak Saussure-ról harangozni), hogy kép körüli vizsgálódásuk mikéntjét igazolhassák.

Ám kifejezetten Saussure-re támaszkodik Barthes, pl. a fényképezésről írott közzai ikonográfikus elemzésében. Megmutatja, hogy a fotográfia – jóllehet a dolgokat közvetlenül, kodifikált jelreperitoár használata nélkül képezi le – mégis újra

egy jelendszer részévé válik, melyben meghatározott szabályok szerint lehet képeket egymással (és nyelvi szövegekkel) felcserélni és kombinálni. Így válik egyre jelentéktelenebbé, amit szó szerinti értelmében ábrázol, mert egyre újabb és újabb jelentések és konnotációk szövik be, amik viszont csak azon jelek kontextusában elfoglalt helyük szerint válnak világossá, melyekkel kapcsolatba hozhatók. Így utalhat egy tésztagyár hirdetésében előforduló bevásárlószatyor fényképe az olvasó élet sokrétű sztereotípiáira, a szemlélet tradíciójára, Péter halászhálójára. Barthes ezen a példán mutatja be, hogyan tud egy banális fénykép különböző szemantikus mezőkben rezonanciát kiváltani, ahogy egy számtalan kód alkotja szövevé ágyazódik, és hogyan kínálja fel magát egyre újabb olvasatoknak – ahhoz hasonlóan, miként Barthes az irodalom terén ezt a „Sarrasine” című Balzac-elbeszélés kapcsán bemutatja.

Hogy Barthes kifejezetten a fotográfiát tette megfontolása tárgyául, ez itt számunkra megvilágító erejű, mert ezzel ismét nyilvánvalóvá válik az, amit Saussure már téziseinek rövid fejtetgetésével is sejtetni enged: szemiológiai szempontból éppen az a funkciója jelentéktelen a képnek, mely Platón szerint leginkább megilletné azt.

Bizonyos értelemben a platóni képkonceptió legkövetkezetesebb megvalósulásának tarthatjuk a fotográfiát. Úgy mutatja (a tükörhöz hasonlóan) a dolgok külső megjelenését, hogy azokkal (ismét a tükörhöz hasonlóan) ok-okozati összefüggésben áll. Ám Barthes számára (különösen korai szövegeiben) éppen ez a legkevésbé érdekes. Nem az érdekli őt, hogy milyen kapcsolatban áll a fotográfia alkotója a képpel, amit leképez; sokkal inkább arra kíváncsi rá, mi lesz a sorsa ennek a képnek a jelek birodalmában. A fotográfia jelentését tehát annak nem a valós világhoz fűződő „vertikális” kapcsolódásaiban, hanem a jelek művi világával való „horizontális” kapcsolataiban keresi. Ennek a gondolati megközelítésnek legkeményebb próbája a fotográfia, ami a nyelvileg még meg nem fogalmazott valóság közvetlen nyelvnélküli kisugárzásaként áll elő. Mégis így ragadja el azonnal a fényképet – ahogy Barthes demonstrálta – a jelek szüntelen zajló örvénye, és olyan kényszerpályára jut, ahol egyre távolabb kerül attól, amit immáron megtevesztő módon még eredetének nevezhetne.

A kép saussure-i szemlélete tehát nem azt jelenti, hogy ugyanabba a problémakörbe esünk vissza, amiben a képelmélet egészen a modernekig mozgott. Nem arra a bináris kapcsolatra redukálódik a kép, hogy mit ábrázol (vagy inkább testesít meg), hanem döntő fontosságúvá sokkal inkább a más jelekhez fűződő kapcsolata válik.

Egy ilyesfajta megközelítési módnak persze nem feltétlenül Saussure kell, hogy legyen az inspirálója. Vizsgálódásaiban Wittgenstein is – akinek munkásságát Franciaországban sajnos alig akadják tudomásul venni – egyre inkább arra a meggyőződésre jut, hogy jeleink olyan önálló rendszert alkotnak, melyet a jelelt dolgok semmifajta módon nem határoznak meg. Így elveti a *Logikai-filozófiai értekezésében* még oly vehemenssen képviselt tézisé is, miszerint a képnek legalább egy strukturális megegyezést fel kell mutatnia azzal, amit ábrázol. Nem, minden lehet mindennek a képe, mondja később. Amit egy kép ábrázol – ha egyáltalán ábrázol valamit –, az kizárólag attól függ, mire használjuk.

Ahogy Wittgenstein a képek (és a nyelvi jelek) használatának szerepét hangsúlyozza, újra szoros összefüggésbe hozza ezeket az életformával, aminek részei.

Ezzel szemben több francia teoretikus (nemcsak Barthes, hanem Foucault és Derrida is) messzemenően drámai módon mutatják be a jelek említett autonómiáját. Gyakran támadhat így olyan benyomásunk, hogy a nyelv egy, a kontrollunk alól teljességgel kikertült rendszer, mely már csak saját, absztrakt törvényei szerint működik, mindazok által befolyásolhatatlanul, akik elvakultságukban még azt hiszik, ők használják a nyelvet, jöllehet már az használja őket.

Ezt a rémisztő víziót a képek és nyelvi jelek kontrollálhatatlan, mindent legyűrő szuperstrukturájáról nem kizárólag csak Saussure tanainak befolyása kelti. Ez éppúgy tüköri tapasztalatú világunk mélyreható változásait is, az úgynevezett tömegmédiák gyors elterjedésének hatásaival együtt. Szüntelen támadnak ránk a képek plakátokról, televízióból és a képesűjságokból, melyek messzemenően szuggesztív hatásúak, jöllehet (vagy éppen ezért, mert) már elvesztették szilárd referencialitásukat. Noha a tiszta metonímiák világában mozognak, mégis egész hibridális háztartásunkat átjárják ezek a képek. Emé képvilág tapasztalata – mely világosan felismerhető talajt vesztettségé ellenére is rendkívül nagy hatalommal bír – szolgál a bajos jelenetek hátterül, melyekkel kortárs francia filozófusok riogatnak minket. Téziseik élet többek közt az adja, hogy manapság olyan kulturális jelenségekkel konfrontálódunk, melyeket Heidegger és Merleau-Ponty még bízást ignorálhattak és amiket még Cézanne sem képzelhetett maga elé.

Csak tíz év telt el, hogy Cézanne megfestette leghatásosabb Montagne Sainte-Victoire képeit, és meglepte a nyilvánosságot egy fiatal művész az alkotásaival, amikben már a tapasztalati világunk imént vázolt változásainak győzedelmeskedését lehetett felismerni. Ő Duchamp.

Duchamp nem mediterrán ég alatt alkotó műveit. Gyakran már nem is saját kezének munkájával állította elő azokat. Ehelyett jelentéktelen tárgyakat vásárolt áruházakban, jobb esetben hozzájuk fűzött még egy értelmetlen feliratot, és a szemlélő kényére-kedvére bírva kiállította ezeket a hétköznapi árucikkeket.

Ezek a *ready-made* tárgyak, ahogy Duchamp (félrevezetően) nevezte őket, gyökeresen szakítanak az újabb kori művészet tradíciójával, ahogy az a reneszánsz óta megalapozta magát. A *ready-made* dolgokról is elmondhatnánk Heidegger szavaival: nem ábrázolnak semmit, csak ott állnak. Az antik templom legitím képviselőjeként sem állítaná azt azért Heidegger, hogy Duchamp *ready-made* tárgyaiban egy egész világ költi/súrti be magát; ha mégis, úgy az mindenesetre nem az a világ lenne, amit Heidegger oly meggyőzően idéz elénk, ellenkezőleg, ez pontosan az lenne, amit elvetett.

Míg a művészethez igencsak illik, hogy a táj arra érdemes hegyeire templomait emelje, addig merő blaszfémia lenne ugyanezzel a tisztelettel illetni a modern idők ipariilag előállított áruhegyeit. Mivel ezt senki sem fogja kétségbe vonni, ezért – *in dubio pro reo* – fel kell tennünk: Duchamp elhatározása sem az volt, hogy az áruk világának emlékművet állítson. Nem hódolni kívánt, hanem valószínűleg és leleplezni. Ezért állítja elénk a modern ipar értelmüket veszített produktumait, amik annak a világnak az ürességét példázzák, melyből vétettek.

Ebben az értelemezésben Duchamp így Cézanne ellenlábasa lenne, mivel ő már nem egy valódi világviszonyulás példát tárja elénk, hanem tárgyakat mutat, melyekről világossá válik, hogy a modern kor elidegenedett körülményei közepette egy ilyen viszonyulás a világhoz teljességgel lehetetlené vált. És ha ez igaz, akkor Duchamp és Cézanne egyáltalán nem különböznek egymástól koncepciójuk

kat illetően. Egyikőjük sem kívánja többé a világ pusztá leképezését bemutatni, úgy, ahogy ezt Alberti követelte. Ezért mindketten azt az eltérő stratégiát követték, hogy a világnak valamely lényegi dolgát, melyből a műalkotások fakadnak, művelben közvetlenül megtestesítsék és napvilágra hozzák.

Am a *ready-made* tárgyak művészi jelentése biztosan nem redukálható csak arra, hogy ezek banális formában a modern kor szomorú és (ahogy Heidegger mondaná) „léttől elhagyott” realitása jelenne meg. Am tulajdonképpen mégsem ez a legfontosabb számunkra; Duchamp nem csak azért ellenlábasa Cézanne-nak, mert valami mást akar megjelenteni, hanem azért is, mert nála egyáltalán nincs szó arról, hogy bármi egyáltalán „előtűnjék”. Így Duchamp sokkal alapvetőbb módon különbözik Cézanne-tól, nevezetesen abban, hogy teljesen eltérő képkonceptióval lép fel.

Hogy egy *ready-made* semmit sem ábrázol, az világos. És ha már semmit sem példáz, akkor az már csak egy üres és bármifajta értelem nélkül álló autonóm jel. Tulajdonképpen már nem is valóságos, hanem csak egy potenciális jel, melynek jelentése rögzítetlen. Úgy is mondhatjuk, hogy prototípusa annak, amit a szekundáritudalom oly élszeretettel nevez „szabadon lebegő jelölőnek”. Mindentől elszaklva – és egyetlen referenciának sem elkötelezve többé – áll a *ready-made*, késszen arra, hogy új jelentésekkel telítődjék. Am ezek csak a kontextusból jöhetnek. Az intertextuális mező erői hozzák létre ezeket, azok az erők, melyek révén egy néma dolog a bensőnkig hatol, hogy új szemantikus identitást kapjon.

Az, hogy a *ready-made* jelentése csak a kontextusból ered, természetesen ta-tologikus, men már *per definitionem* nincs belső jelentése, ami szembeállhatna a kívülről behatolni törekvő erőkkal. Ezzel szemben megütközöttető (és szorongást keltő) lehetne a tézis, hogy egyéb képeket is, egészen legbensőbb struktúrájukig, az intertextualitás hatása határozza meg.

Foucault a tézis egy kiegyensúlyozottabb változatával lép fel, mindemellett csak a modern művészetre vonatkozóan vezeti ezt végig. Az Alberti direktíváit követő festészet még olyan logikai térben operált, mely a kép referenciáját az optikának megfelelően biztosította. A szó és kép jelölésmodaltitási nem keve-redtek össze, hanem éppen hogy mindig is ellentétesként voltak rögzítve. Ezen-kívül ez megkövetelte a kép és ábrázoltja hasonlóságának, a kép referenciájának nyelvi megerősítését is. A 20. században mindez már elmúlt. Klee, Kandinszkij és Magritte különböző módon szabadították meg a képet a referencia bilincseitől, úgy, hogy az innetől kezdve önálló jelként cirkulál saját absztrakt tereben, ahol a magához hasonlóval teremti már csak kapcsolatot. Ezzel a kijelentésével Foucault bizonyára főként az egyes vizuális jelekre gondolt, melyek a képfelü-leten találkoznak, és nem annyira a képre, mint egészre értette ezt. Az intertextualitás hatásai – stílszerűen szólva – itt a kereteken belül maradnak.

Derrida, úgy tünik, egy minden tekintetben továbbmutató tézist ajánl. Ugyan a kép problémáját nem fejtette ki azzal a világossággal, mint ahogy egyéb témák-ban megnyilatkozott, mégis nyilvánvaló, hogy a jelenlét metafizikáját – mely el-len általánosan küzdött – kívánja száműzni képértelmezésünkéből is. Nézete sze-rínt ezért a kép referenciából való kioldása nem a modern művészet vívmánya. A 20. században csak világossá válik minden következményével együtt az, ami mindig is a kép esszenciális jellegzetessége volt. A kép ugyanis eddig még sohasem tudott másképpen létezni, mint ahogyan azt az ábrázoltjától való logi-

kai távoltság megszabta. Így hát ha valami képpé lett, úgy egy bizonyos szeman-tikai távoltságra rugaszkodott a világtól és innetől kezdve tőle függetlenül foly-tatta pályáját. Ezért a referencia – még azoknál a képeknél sem, melyek mellett Alberti a maga módján kiállt – soha nem rögzített és szavatolható, mindig vitat-ható és csálódka marad. És akkor, mikor egy kép már nem ábrázolni akar, hanem saját megformaltságában valamit megtestesíteni, el kell hogy szakadjon az általa megtestesített dologtól, mint természetes velejárójától, és szembehelyezkedve vele el kell távolodnia, mintegy késésbe kerülnie – csak ekkor válik egyáltalán le-hetségessé, hogy képként kezdjen el működni.

Derrida arról is meg van győződve, hogy a kép is csak olyan folyamatban jö-het létre, melyhez ő a *différance* fogalmát találta ki. Legvilágosabban ezt az általa szervezett *Memoires d'aveugle* kiállításához írott szövegében fejtí ki, ahol azt állít-ja, hogy a festészet egyáltalán nem a látás képességéből ered, hanem sokkal in-kább a vakságra való bátorságból. Mert nem kell-e a festőnek szüntelenül tekin-tetét így vagy úgy a dologtól eltérítenie ahhoz, hogy képét valami másnak, függetlennek alkossa meg? És ha ez áll, akkor igencsak naiv dolog lenne a képek-ben olyan dolgok után kutakodni, amiből ez a folyamat szükségszerűen (a kezdetekkor) ki kellett, hogy oldja őket.

Ezt a naivitást nehezményezi Derrida Heideggernél a van Gogh festményei in-terpretációjához fűzött kommentárjában is. Heidegger – Derrida véleménye szerint – kezdettől fogva tévúton jár, mert azt hiszi, meg tudja (és meg kell) határoznia, miféle cipők azok, amiket ez a kép bemutat, hogy aztán megmondhassa, miféle vi-lágban vannak ezek otthon. De ugyanebbe a tévhibe kerül Meyer Schapiro is, aki művészettörténeti pedantériával bizonygatja, hogy a van Gogh festette cipők leg-nagyobb valószínűséggel a saját cipői lehettek és nem valami parasztasszonyéi. Ez éppen lehet igaz is, azonban semmi jelentősége nincs, mert egy képek, melyen ci-pők láthatók, semmi köze nincs a valóságos cipőkhöz. A kép egy jel, és amit jelöl, azt soha nem lehet végérvényesen rögzíteni. Ennek megfelelően Derrida nem ad van Gogh képének sem saját egyedi jelentést. Egy sokfajta hangból összeálló „polylog” rendszert szimulál inkább, ahol ezek a hangok egymást folyamatosan megszakítják, egyre újabb és újabb összefüggésbe állítva ezzel a képet.

Hasonló módon kezel a maga olvasatában Derrida egy fotósorozatot, melynek címe „*Droit de regard*”. A képlátás derridai módja különösen szembeütő, ahogy ebben egy sor fotográfát számtalan összekötötést sugalló módon állt össze. Mindegyik kép már eleve egy adott intertextuális mezőben áll, úgy, hogy minden-kori jelentésük nyilvánvalóan csak azokból a változó konstellációkból adódik, me-lyeket ez a mező előállít. Mindegyik kép kezdettől fogva egy nagy képrejtvény ré-sze, ami – az álmokképhez hasonlóan – többszörösen kombinálható és helyettesít-hető titkosírásként működik. Ez, mint a képrás eleme, az *écriture* törvényeinek van alárendelve. Az egyes kép már csak ezért sem számíthat önmagában ele-gendő egésznek. Jelentése nem önmagában nyugszik, azt más képektől nyeri.

Hogy a kép státusa ez, ha már egy fotósorozat (vagy film) része, az triviális. Am Derrida szemzőgéből nyilvánvaló, hogy a képeknek sohasem lehet más státusa. Még ha teljesen egyedül áll is magában, ennek ellenére már eleve szám-talan képszekvenciához tartozik. (Ezért hozza kapcsolatba Derrida van Gogh festményeit azokkal a cipőképekkel is, melyeket van Eyck, Magritte és Lindner festettek.) De ha minden egyes kép első körben azáltal kap értelmet, hogy egy

szakadatlanul változó jelrendszer eleme, akkor saját dologszerű megformáltsága alig játszik szerepet, mert jelentése csak anna rendszeren belüli különbségek játékból adódik, melyben cirkulál. A jelentés tehát a kép, vagy a rajta látható dolog által sohasem meghatározott, és ez az, amiért Derrida képelemzésében következően alig szentel figyelmet annak, ami a képet határoló kereten belül van. Itt is a határoló, peremen levő dolgokat részesíti előnyben és – ahogy ő mondja – inkább a kép *körül* beszél. Így aztán könnyen támadhat az a benyomásunk, hogy tulajdonképpen soha nem is jut el a kép tárgyához; de felfogása szerint egyáltalán nem is lehet ehhez eljutni, mert ez a „tárgy”, mint olyan, nem is létezik. Ami van, az a mindig megújuló olvasat.

Ezen a ponton természetesen maga Derrida is megjegyzi, amit persze kritikusai is panaszkodnak, miszerint a dolgok illetén állásánál könnyen fennállhat a veszély, hogy a hangos kommentároktól teljesen szem elől veszítjük a képet. Ő maga írja egy Adamihoz fűzött katalógusmellékletben, hogy minden festészetről szóló beszéd kezdettől fogva botor és haszontalan, mert még egyik sem jutott el a képig. Ám másfelől – jegyzi meg másutt Wittgenstein híres kijelentése ellen – az sem használ semmit, ha egyszerűen csak hallgatunk és nézünk.

Bizonyos, hogy az intertextualitás hálójából nem keveredhetünk ki pusztaán azáltal, hogy nem veszünk tudomást róla. Ám mégis úgy tűnik, van valami a művészetben, ami túllép a diskurzusokon és amit ezek alapján egyetlen kommentár sem tud megragadni. Ezt hangsúlyozta mindenekelőtt Lyotard. Adorno és Benjamin elgondolásaihoz csatlakozva megpróbálja világossá tenni, hogy a művészet – jóllehet kényszerűen a jelek birodalmában mozog – tulajdonképpen mindig valami olyasmit céloz meg, ami ezt a birodalmat áttöri és túllép rajta. Amire ez az iránymutatás mutat, az az, ami nem hagyja magát jelölni és ábrázolni, ez maga a törés és a rés, ami a Szimbolikus rendjében hirtelen megnyilatkozik; ez a szakadás az intertextualitás szövetén; az a mozzanat, amelyben a jelek varratmentes illeszkedése felfeslik; a pillanat, amikor „az megtörténik”, ahogy Lyotard mondja. (Ha meg kellene mondanunk, mi is az, *ami* megtörténik, akkor az csak ismét arra adna bizonyítékot, hogy semmi sem történik.) Lyotard nem szégyelli ebben az összefüggésben a „tisztas” fogalmát használni, és ezzel végül is egy olyan koncepcióhoz jut, amivel viszont Heideggerhez kerül közelebb. Ez különösen Newman képeihez fűzött megjegyzéseiben válik világossá. Itt Lyotard – a festő saját téves elképzeléseit követve – közelítőleg a „fenséges” kategóriáját használja, ami (ahogy Heidegger mondaná) a 18. század szubjektívításgondolatából ered, ám alapiában véve valami olyasmit ír le, amit Heidegger „a sajátba térítő eseményként (Ereignis)” jellemezne, ahol a „lét az el-nem-rejtettségbe lép elő”.

Derrida vélhetően nem vitatná, hogy a művészet valami ilyesfajta „eseményt” céloz meg; csak ahhoz ragaszkodna, hogy az epifánia is – ha bekövetkezik – csak az intertextualitás hatására történhet és ez is csak azáltal, hogy maga töri szét azt. Hasonlóan érvelne Foucault is. A „kívül gondolkodása” is csak a nyelven keresztül tud áthaladni – hangsúlyozza újra és újra. És Wittgenstein is úgy mondaná, ami túl van a mondaton (és ábrázolhatón), az is csak úgy tudja megmutatni magát, ha a nyelven (vagy az ábrázoláson) belül annak határait ront. Ezt valószínűleg ismét osztaná Heidegger és Merleau-Ponty is.

Hogy a képek státusa körül kialakult jelenkori szembenállásokról áttekintést nyerhessünk, tanácsos lenne nem annyira a hasonlóságokat, mint inkább a kü-

lönbségeket tekintetbe vennünk. Az elméleti szövevők megnyilatkozásainál világosabban mutatkozik ez meg azoknak a művészeknek az alkotásaiban, akiket elmentéses pozíciók jellemeznek, és akik között a modern korszakban a kép mozog. És nagyobb ellentét, mint ami Cézanne kései tájai és Duchamp *ready-made*-jei között van, a gyakorlatban alig képzelhető el. Cézanne egy világot jelenít meg, mely magát költi/sűrít be a képben – mint egy mikrokozmoszban – és példászerűen realizálja azt. Duchamp ezzel szemben szabadon rendelkezésre álló jelölőket prezentál, melyek egyáltalán nem tartanak igényt egy saját világ megnyitására, hanem radikálisan kiszolgáltatják magukat az intertextualitás erőinek és a szemlélő olvasatának. Az egyik oldalon van tehát egy művünk, mely önmagában nyugszik, mert egy világot sűrít magába, ahol a szubjektum egzisztenciálisan megszüntetett. A másik oldalon egy gesztust találunk, ami által a mű a Szimbolikus talajtalan és heteronóm rendjébe vettetik.

Ez a két nagy alak – akik századunk művészetének bölcsőjénél állnak – határozza meg annak a mezőnek a pólusait, amiben a kép feladatairól és lehetőségeiről folyó viták azóta is orientálódnak. Így jön létre a képvitáról egy új kép, mire végére érünk ennek a szövegnek. Ezúttal nem a festészet határain játszódnak le a küzdelem, hanem annak saját területén belül zajlik. Nem arról van szó, hogy támadókat és védőket (fekete és fehér színekkel) felismerhetővé tegyünk. Sokkal inkább a (tisztán fekete festékekkel előállított) felvonulási terepet mutatjuk itt meg, mindazok stratégiai csapásirányait felfedve, akik a képek pillanatnyi státusa körül kialakult vitába az imént vázolt koncepcióikkal beavatkoztak. Szembekerülve ezzel a legkülönbözőbb vektorok által keresztülszabdalt mezővel, mindenesetre nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a vita, ami a „mi a kép, minek kell lennie és mi lehet” kérdése körül forog, nem csak elméleti szinten zajlik. Mindezek között magában a gyakorlati – művészi munkában dől ez el. Ám ha valaki művészként (de szemlélőként is) egy konkrét műben ezt a munkát meg tudja ragadni, akkor már biztonsággal tud mozogni a vonalak között.

Fordította Németh Andrea