

*Maurice Merleau-Ponty:*

### **A SZEM ÉS A SZELLEM**

*„Amit tolmácsolni próbálok, az jóval rejtelmesebb,  
magának a létnek a gyökereibe, az érzetek kitapinthatatlan forrásába  
gubancolódik.”*

*J. Gasquet: Cézanne*

## I.

A tudomány manipulálja a dolgokat, és lemond arról, hogy lakja őket. Tudományos modelleket alkot róluk, és miközben indexekkel vagy változókkal végez műveleteket, olyan átalakításokat, melyeket definíciójuk lehetővé tesz, csak olykor-olykor szembesül a valóságos világgal. A tudomány nem más, és soha nem is volt más, mint ez a csodálatosan aktív, ötletgazdag, fesztelen gondolkodás, ez az egyoldalúság, amely minden létezőt mint „általában vett tárgyat” kezel, vagyis mintha egyszerre nem jelentene számunkra semmit, és mégis a mi ügyködéseinkre lenne szánva.

Ám mivel a klasszikus tudomány megőrizte a világ átlátszatlanságának érzetét, amibe saját konstrukcióival bele tudott kapaszkodni, éppen emiatt kényszert érzett, hogy tevékenységeihez egy transzcendens vagy transzcendentális alapot keressen. Létezik napjainkban egy teljesen új jelenség – nem a tudományban, hanem egy meglehetősen elterjedt tudományfilozófiában – nevezetesen az, hogy a konstruktív gyakorlat autonómnak tartja és adja ki magát, és hogy a gondolkodást önkényesen az általa kitalált megragadási vagy elsajátítási technikák összességére redukálják. Gondolkodni annyit jelent, mint kísérletezni, műveleteket, átalakításokat végezni, egyedül a kísérlet kontrolljának alávetve, ahol csak a magas szinten „megmunkált” jelenségek jönnek számításba, amelyeket műszereink már inkább előállítanak, mint mérnek. Innen a megannyi csapongó próbálkozás. A tudomány soha nem volt oly fogékony az intellektuális divatokra, mint manapság. Ha egy modell valamely problémakörön belül sikeresnek bizonyul, a tudomány mindenhol kipróbálja. Embriológiánk, biológiánk jelenleg mind tele vannak *gradiensekkel*, amelyekről nem látni igazán, hogy

miben különböznek attól, amit a klasszikusok rendnek vagy totalitásnak neveztek, de a kérdést nem teszik fel, nem kell feltenniük. A *gradiens* egyfajta háló, amit anélkül vetnek a tengerbe, hogy tudnák, mit fog kihúzni. Vagy még inkább, az a vékony pálcika, amelyen előre nem jelezhető módon kristályok fognak lerakódni. A ténykedésnek ez a szabadsága bizonyára a legjobb úton van afelé, hogy leküzdjön sok fölösleges dilemmát, feltéve, hogy időről időre megvonják a mérleget, és eltöprengenek azon, hogy egy eszköz miért működik valahol és miért vall kudarcot máshol, röviden, amennyiben ez a cseppfolyós tudomány megérti önmagát, s úgy tekint magára, mint a nyers vagy létező világra alapozott konstrukcióra, és a vak műveleteknek nem tulajdonítja azt a konstitutív értéket, amit a „természet fogalmai” egy idealista filozófiában kaphattak. Azt mondani, hogy a világ nominális definíciója szerint *egyenlő* műveleteink X tárgyával, a tudós tudás-állapotának a végletekig vitele, mintha minden, ami volt vagy van csak azért létezett volna, hogy belépjen a laboratóriumba. Az „operatív” gondolkodás egyfajta abszolút mesterkéltséggé válik, mint azt a kibernetikus ideológiában látjuk, ahol az emberi teremtmények egy információs természetfolyamatból származtatnak le, melyet magát ugyanakkor az ember alkotta gépek mintájára fogják fel. Ha ez a típusú gondolkodás az ember és a történelem felé fordul, és ha – színlelvén, hogy nem ismeri, amit tapasztalatból és helyzetünkben adódóan tudunk – nekiáll őket néhány absztrakt jelből kiindulva felépíteni, miként azt az Egyesült Államokban egy dekadens pszichoanalízis és kultúralizmus tette, akkor ezzel egy olyan kultúrformába lépünk be, ahol az emberre és a történelemre vonatkozóan nincsen többé igaz és hamis, egy olyan álomba vagy rémálomba, amiből semmi nem tud többé felébreszteni, hiszen az ember valóban azzá a *manipulandummá* lesz, aminek gondolja magát.

A tudományos gondolkodásnak – a madártávlati gondolkodásnak, az általában vett tárgy gondolásának – vissza kell helyezkednie az előzetes „van”-ba, a tájba, az érzékelhető világ és a megmunkált világ talajára, ahogyan azok az életünkben, a testünk számára vannak, nem ama lehetséges test számára, amelyről helyesebb azt mondani, hogy egy információs gépezet, hanem a valóságos test számára, amit a sajátomnak nevezek, az őrszemére, aki csöndben ott lapul szavaim és tetteim mögött. A testemmel együtt fel kell ébredniük a *társul szegődött testeknek*, a „többieknek”, amelyek nem a fajtársaim, mint a zoológia mondja, hanem ott kószálnak [hanter] körülöttem és én is ott kószálok közöttük, s melyekkel együtt ott kószálok az egyetlen valóságos, jelenlévő Lét körül, ahogy állat sosem kószált saját területén vagy környezetén, fajtájabelije között. Itt, ebben a mindent megelőző historicitásban tanulhatja meg a tudomány fűrge és improvizatív gondolkodása, hogy maguknál a dolgoknál és önmagánál időzzön, és ekkor majd újra filozófiává fog válni...

Ezzel szemben a művészet, azon belül is a festészet a n yers érzeteknek abból a szövetéből kölcsönöz, amelyről a pragmatizmus tudomást sem vesz. A festészet ráadásul az egyetlen, amely ezt egészen ártatlanul teszi. Az írótól, a filozófustól az emberek tanácsot vagy véleményt kérnek, nem tűrik, hogy bizonytalanságban tartsák őket, azt akarják, hogy állást foglaljanak, így ők nem tudják elhárítani a beszélő felelősségét. A zene ezzel szemben túlzottan a világ és a megjelölhető innenső oldalán van ahhoz, hogy mást ábrázoljon, mint a Lét grafikonjait, apályát és dagályát, növekedését, kitöréseit, örvényléseit. A festő az egyetlen, akinek joga van a dolgokat anélkül szemlélni, hogy az ítékezés kényszere nehezedne rá. Azt mondhatnánk, hogy előtte a tudás és a cselekvés jelszavai elvesztik érvényüket. Azok a társadalmi rendszerek, amelyek az „elfajzott” festészetről szónokolnak, ritkán semmisítenek meg képeket, inkább elrejtik azokat – van ebben valamiféle „soha nem lehet tudni”, ami már-már felér egy elismeréssel –, és a menekülést ritkán hányják a festő szemére. Cézanne-ra nem neheztelünk azért, mert az 1870-es háború alatt Estaque-ban rejtőzködött, s mindenki tisztelettel idézi mondását: „rémületes az élet”, miközben Nietzsche óta a legkisebb diák is kereken elutasítaná a filozófiát, ha azt tartanák róla, hogy nem tanítja meg, hogyan éljünk nagy életet. Mintha a festő foglalkozásában lenne valami sürgető, valami minden másnál sürgősebb. Ott áll az életben, erősen vagy gyengén, de vitathatatlanul szuverén módon, ahogy a világon rágódik, minden egyéb „technika” nélkül, azon kívül, amit a szeme és a keze nyújtani képes a látáshoz, a festéshez, s minden erejével azon van, hogy ebből a világból, mely a történelem botrányait és dicsőségeit visszhangozza, *képeket* emeljen ki, amelyek aligha tesznek hozzá valamit az emberek haragjához vagy reményeihez, és ezt senki nem hányja a szemükre. Miféle titkos tudomány az, amit a festő birtokol vagy keres? Miféle dimenzió az, amely alapján Van Gogh „messzebb” akar jutni? Mi ez, ami a festészetben és talán az egész kultúrában alapvető?

## II.

A festő „a testét hozza” – mondja Valéry. És valóban, nem látjuk, miként lenne képes egy Szellem festeni. A festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja. Ahhoz, hogy ezeket a transzszubsztancializációkat megértsük, vissza kell találnunk a működő, valóságos testhez, amelyik nem a térnek egy darabja, nem egy funkció-nyaláb, hanem a látás és a mozgás összefonódása.

Elegendő látnom egy dolgot, hogy ott legyek nála és meg tudjam érinteni, még akkor is, ha nem tudom, hogyan megy ez végbe az idegrendszerben. Mozgó testem a látható világhoz tartozik, része annak, ezért tudom irányítani a láthatóban. Másrészről az is igaz, hogy a látás a mozgástól függ. Az ember csak azt látja, amit néz. Mi lenne a látás a szemmozgás nélkül, s ez a mozgás hogyan nem zavarná össze a dolgokat, ha ő maga pusztán reflex volna vagy vak lenne, ha nem lennének antennái, tisztánlátása, ha a látás nem lenne meg benne előzetesen? Elvileg pillantásom minden elmozdulása megjelenik tájképem szegletében, s leképeződik a látható térképén. Elvileg minden, amit látok, hozzáférhető számomra, legalábbis a tekintetem számára, s beemelődik a „képes vagyok” térképébe. Mindkét térkép teljes. A látható világ és motoros szándékaim világa ugyanannak a Létnek a teljes részei.

Ezen egészen sajátos egymásba harapódzás miatt, amelyre nem fordítunk elég figyelmet, nem szabad a látást valamiféle gondolkodási műveletként felfogni, amely egy festményt vagy a világ reprezentációját állítaná a szellem elé, az immanens idealitás világát. A test folytán, mely maga is látható, a láthatóság tartományába merülő látó nem sajátítja ki azt, amit lát: nézésével csupán megközelíti, kinyílik a világ felé. Maga a világ pedig, melynek része, ugyancsak nem magában-való dolog vagy anyag. Mozgásom nem a szellem elhatározása, nem egy abszolút tett, amely a szubjektív visszavonultság mélyéről valamilyen csodás módon kivitelezett helyváltoztatást rendelne el a térben. Ellenkezőleg: természetes következménye és érlelődése a látásnak. Egy tárgyról azt mondom, hogy meg van mozdítva, de a testem *maga* mozog, mozgásom *maga* zajlik le. Nincs tudatlanságban magát illetően, nem vak magára nézve, *magától* [d'un soi] sugárzik...

A rejtély abban van, hogy testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, önmagát is meg tudja nézni, és fel tudja ismerni látóképességének „másik oldalát” abban, amit imígy lát. Látja látó önmagát, tapintja tapintó önmagát, látható és érzékelhető önmaga számára. Alany [un soi], de nem a transzparencián keresztül, mint a gondolkodás, amely bármely dolgot úgy gondol el, hogy közben asszimilálja magába, gondolatá formálja, hanem olyan alany, amely az összevegyülés és a narcizmus révén létezik, annak összetartozása révén aki lát azzal, amit lát, aki tapint azzal, amit tapint, az érzékelő és az érzékelt összetartozása révén, vagyis a dolgok közegebe ágyazott alany, akinek arca és háta, múltja és jövője van...

Ez az első paradoxon folyamatosan újabbakat szül. Testem, látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, bele ágyazódik a világ szövetébe, kohéziója dologi jellegű. De mivel lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába, teljes definíciójának részei, a világ pedig magából a test szövetéből van szöve. Ezek a megfordítások, ezek az antinómiák különböző

kifejezőmódjai annak, hogy a látás a dolgok közegéből vétetik, ott képződik, ott kezd el egy látható látni, s válik láthatóvá önmaga számára a dolgok látásán keresztül, ott, ahol megmarad – mint anyalúg a kristályban – az érzékelő és az érzékelt osztatlansága.

Ez a belső jelleg nem előzi meg az emberi test anyagi elrendeződését, de nem is annak eredménye. Ha szemünk úgy lenne megalkotva, hogy testünk egyetlen része se essék tekintetünk elé, vagy ha valamilyen rosszindulatú gépezet megakadályozná, hogy testünket megérintsük, miközben kezünket szabadon járathatnánk a dolgokon – vagy egyszerűen csak bizonyos állatokhoz hasonlóan oldalt lenne a szemünk a látómezők átfedése nélkül –, akkor a test nem látszódna a maga számára, nem érzékelné önmagát, ez a szinte gyémántkeménységű, nem is egészen hús-vér test nem lenne többé emberi test, és nem létezne olyan, hogy emberi. Azonban az ember nem izületeink eredményeként vagy szemeink beültetése révén született (és még kevésbé a tükrök létezése révén, melyek mindazonáltal egyedül teszik egész testünket láthatóvá számunkra). Az ilyen és az ehhez hasonló esetlegességek, amelyek nélkül nem lenne ember, nem adják ki egyszerű összeadás révén, hogy akár csak egyetlen ember is létezzen. A test megelevenedése nem egyenlő részeinek egymáshoz illesztésével – sem azzal, hogy egy kívülről érkező szellem beleszáll egy automatába, ami azt előfeltételezné, hogy a test mint olyan belső és „maga” nélkül való. Az emberi test akkor áll elő, amikor látó és látható között, érintő és érintett között, egy szem és egy másik között létrejön egy bizonyos összefonódás, amikor kipattan az érzékelő-érzékelt szikrája, amikor lángra kap a tűz, amely mindaddig ég, amíg a testnek egy szerencsétlen véletlene meg nem semmisíti azt, aminek a létrehozásához semmilyen véletlen nem lett volna elegendő...

Viszont mihelyt adott a felcserélődéseknek ez a furcsa rendszere, a festészet minden problémája előáll. A problémák illusztrálják a test rejtélyét, a festészet pedig igazolja őket. Mivel a dolgok és a testem ugyanabból a szövetből vannak, testem látásának valamiképp bennük kell megszületnie, illetve nyilvánvaló láthatóságuknak egy titkos láthatósággal kell megkettőződnie testemben: „a természet belül van” – mondja Cézanne. Minőség, fény, szín, mélység, amelyek itt vannak előttünk, csak azért vannak itt, mert visszhangot keltenek a testünkben, mert az befogadja őket. A dolgoknak ez a belső ekvivalense, jelenlétüknek ez a hús-vér képlete, amit bennem előidéznek, ugyan miért ne idézhetne elő maga is egy úgyszintén látható nyomot, amelyben minden más tekintet megtalálhatja azokat a motívumokat, amelyek alátámasztják azt, ahogyan ő szemléli a világot? Ezáltal megjelenik a látható a második hatványon, mint az első hús-vér lényege vagy ikonja. Ez nem egy megfakult másolat, nem egy délibáb, nem egy másik *dolog*. A Lascaux-i barlang falára festett

állatok nem úgy vannak a falon, ahogy a falon van a hasadék vagy a mészkő domborulatai. De nincsenek *máshol* sem. A fal körül ragyognak, kicsit előtte, kicsit mögötte, a fal tömegétől megtámogatva, melyet oly ügyesen kihasználnak, anélkül hogy valaha is elszakítanák a hozzá kötődő szálakat. Meglehetősen gondban lennék, ha meg kellene mondanom, hogy *hol* van a kép, amit nézek. Mert nem úgy nézem, ahogy egy tárgyat nézünk, nem nézem mereven a helyét, hanem tekintetem úgy bolyong rajta, mint a Lét fénykoszorújában. Inkább a kép szerint vagy a képpel látok, mint őt látom.

A kép rossz csengésű szó, mert meggondolatlanul azt hitték, hogy a rajz utánzat, másolat, másodlagos dolog, és hogy a mentális kép egy ilyen típusú rajz a mi privát limlomjainkban. De ha a mentális kép valójában nem ilyesmi, akkor a rajz és a festmény sem tartoznak jobban a magánvalóhoz, mint a mentális kép. Ők a belsőnek a külsője, és a külsőnek a belsője, amit az érzékelés kettőssége tesz lehetővé, és nélkülük sosem érthetnénk meg azt a kvázi-prezenciát és azt a fenyegetően közeli láthatóságot, amelyek a képzeletbeli egész problémáját alkotják. A festmény vagy a színész mimikája nem segédeszköz, amelyet azért vennék kölcsön a való világtól, hogy a prózai dolgokat vegyem célba rajtuk keresztül, ha azok nincsenek jelen. A képzeletbeli sokkal közelebb és sokkal távolabb van az aktuálistól: közelebb van, mivel ő az aktuális életének diagramja a testemben, annak szövete, hús-vér fonákja, mely első ízben tárul a pillantások elé, abban az értelemben, ahogy Giacometti hangsúlyozza<sup>1</sup>: „Ami engem minden festményben érdekel, az a hasonlóság, vagyis ami számomra a hasonlóságot jelenti: az, ami egy kicsit felfedeztetni velem a külső világot.” És sokkal távolabb van, hiszen a festmény csak a test szerint analógia, nem a szellemnek nyújt alkalmat arra, hogy a dolgok konstitutív viszonyait elgondolja, hanem a tekintetnek, hogy egybekeljen velük, a bensőből eredő látás nyomaival, vagyis a látás elé tárja azt, ami őt belülről beburkolja, a valóság képzeletbeli textúráját.

Azt kellene tehát mondanunk, hogy van egy belső tekintet, egy harmadik szem, amely a festményeket, sőt a mentális képeket látja, ahogy beszéltek már harmadik fülről, amely a külvilág üzeneteit fogja fel abból a lármából, amit bennünk keltenek? De mire jó ez, ha az egész dolog lényege csak annyi, hogy megértsük, testi szemeink sokkal többek annál, hogy csupán a fények, a színek és a vonalak receptorai legyenek: ők a világ számítógépei, melyekben ugyanúgy megvan a láthatóság adottsága, mint az ihletett emberben a nyelv tehetsége. Természetesen ezt az adottságot gyakorlással érik el, nem néhány hónap alatt, és egy festő sem elszigetelten jut a látás birtokába. Korán vagy későn, spontán módon vagy

---

<sup>1</sup>G. Charbonnier: *Le monologue du peintre*, Paris, 1959. 172. o.

múzeumi képzés során, egyre megy: látását csak látás közben sajátítja el, egyedül a látásból tanulva. A szem látja a világot, és azt, ami a világból hiányzik, hogy festmény legyen; és ami a festményből hiányzik, hogy önmaga legyen; és látja a palettán a színt, melyre a festmény vár; és ha már készen van, látja a festményt, amely felel ezekre a hiányokra; és látja mások képeit, a más hiányokra adott más válaszokat. A láthatóról sem tudunk jobban véges leltárt készíteni, mint egy nyelv lehetséges használatairól, vagy egyszerűen szókincséről és szófordulatairól. A szem olyan műszer, amely magától mozog, olyan eszköz, amely feltalálja saját céljait, a szem *az, ami* a világ egy bizonyos összeütközése által jött mozgásba, és ami azt a láthatóban rekonstruálja a k é z nyomain keresztül. Bármely civilizációban szülessen is, bármely hitből, indítékból, gondolatból, bármilyen őt körülvevő szertartásból, és még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy másnak van szentelve, legyen tiszta vagy nem tiszta, figuratív vagy sem, a festészet Lascaux-tól napjainkig soha nem magasztal mást, mint a láthatóság rejtélyét.

Amiről itt beszélünk, egy közhelyhez vezet vissza: a festő világa a látható világ, kizárólag csak a látható, egy majdhogynem bolond világ, mivel úgy teljes, hogy közben mégis részleges. A festészet elragadtatást ébreszt bennünk és visz a végletekig, amely maga a látás, mert látni annyit jelent, mint *távolról birtokolni*, és mert a festészet ezt a furcsa birtoklást a Lét minden vonatkozására kiterjeszti, s amelyeknek valamilyen módon láthatóvá kell tenniük magukat, hogy bekerülhessenek a festménybe. Amikor a fiatal Berenson az olasz festészet kapcsán a tapintási valőrök előhívásáról beszélt, nem is tévedhetett volna jobban: a festészet nem hív elő semmit, különösen nem a tapintást. Teljesen mást csinál, majdhogynem az ellenkezőjét: látható létet ad annak, amit a profán látás láthatatlannak hisz, eléri, hogy ne legyen szükségünk „izom-érzékeinkre” a v világ terjedelmességének érzékeléséhez. Ez a „falánk látás” a Lét ama „vizuális tényeken” túli szövetére nyílik, amelynek szerény érzékszervi üzenetei csak központozások vagy cezúrák, és ezt a szövetet a szem úgy lakja, mint ember a házát.

Maradjunk a láthatóban a szó szoros és prózai értelmében: a festő, bárkiről legyen is szó, *miközben fest*, a látás mágikus elméletét gyakorolja. Rá kell döbbsennie, hogy a dolgok keresztül mennek rajta, vagy Malebranche gúnyos dilemmája szerint a lélek kilép a szemén át, hogy a dolgokban sétáljon, hiszen folyamatosan hozzájuk igazítja látását. (Semmit nem változtat, ha nem természet után fest: mindenképpen azért fest, mert látott, mert a világ, ha csak egyszer is, belevészte látható jeleit.) Kénytelen elismerni, hogy a látás, mint a filozófus mondja, az univerzum tükre vagy koncentrációja, vagy amint egy másik mondja, az *idiosz kozmosz* (saját világ) rajta keresztül nyílik meg a *koinosz kozmosz* (közös világ) felé, és végső soron ugyanaz van amott, a világ velejében, és itt, a látvány velejében. Ugyanaz, vagy ha

ragaszkodunk hozzá, valami *hasonló*, de egy ható hasonlóság [similitude efficace] közreműködésével, amely a lét látványbeli nemzője, keletkezése, hasonulása. Maga a hegy az, ami távolról láttatja magát a festővel, ő az, akit a festő tekintetével faggat.

Mit is kérdez tőle pontosan? Azt, hogy mutassa meg azokat az eszközöket, csak és kizárólag látható eszközöket, amelyek segítségével a szemünk előtt hegyé lesz. A keresendő tárgyak – fény, megvilágítás, árnyékok, visszatükröződések, színek – egyike sem teljesen valódi létező: akár csak a délibáboknak, nekik is csupán vizuális létük van. A profán látásnak épp csak a küszöbén vannak, rendszerint nem veszik észre őket. A festő tekintete azt kérdezi tőlük, hogyan csinálják, hogy hirtelen ott van valami, hogyan csinálják, hogy ez a valami megkomponálja a világnak e talizmánját, hogyan láttatják velünk a láthatót. A kéz, amely az *Éjszakai őrvárban* felénk mutat, valóban ott van, amikor a kapitány testére eső árnyéka egyidejűleg oldalnézetből is megmutatja nekünk. A két összeegyeztethetetlen, mégis együtt létező nézet kereszteződésében rejlik a kapitány térbelisége. Az árnyékok ilyen játéknak vagy valami hasonlónak minden ember tanúja volt már, akinek van szeme. Ez a játék láttatta meg velük a dolgokat és a teret. De a játék nélkülük működött, bennük, elleplezte magát, hogy megmutathassa a dolgot. Hogy láthassák a dolgot, nem volt szabad magát a játékot látni. A profán értelemben vett látható elfelejtkezik saját premisszáiról és egy teljes körű láthatóságra alapozódik, amelyet újra és újra meg kell teremteni, szabadon engedve a benne lekötött délibábokat. Mint tudjuk, a modernnek sok ilyen szabaddá tettek, számos rejtett hanggal gyarapították látási eszközeink hivatalos sorát. De a festészet faggatásának célja minden esetben a dolgok eme titkos és lázas születése testünkben.

Ez tehát nem a tudás birtokosának a kérdése ahhoz, aki nem tud, nem az iskolai mester kérdése. Ez annak a kérdése, aki nem tud, egy látványhoz, amely mindent tud, amelyet nem mi csinálunk, hanem bennünk keletkezik. Max Ernst (és a szürrealizmus) joggal mondja: „Miként a látnok híres levele óta a költő szerepe az, hogy annak diktálása szerint írjon, ami benne elgondolódik, szavakká formálódik, úgy a festő feladata, hogy megragadja és kivetítse azt, ami benne látszódik.”<sup>2</sup> A festő bűvöletben él. Legsajátabb cselekvései – azok a gesztusok, ecsetvonások, amelyekre egyedül ő képes, és amelyek mások számára már kinyilatkoztatások, mert nekik nem ugyanazok a hiányaik, mint a festőnek – számára úgy tűnnek, mintha magukból a dolgokból sugároznának, mint a csillagkép a csillagok együttállásából. Közte és a látható közt a szerepek elkerülhetetlenül felcserélődnek. Ezért mondta oly sok festő, hogy a dolgok őket nézik, és André Marchand Klee nyomán: „Többször

---

<sup>2</sup> G. Charbonnier: i.m. 34. o.



éreztem az erdőben, hogy nem én vagyok, aki az erdőt nézem. Néha azt éreztem, hogy a fák néznek engem, beszélnek hozzám... Én csak ott voltam, hallgattam... Azt gondolom, hogy a festőbe kell behatolnia a világmindenségnek, ne ő akarjon a világmindenségbe behatolni... Várom, hogy a dolgok belülről elárasszanak, eltemessenek. Talán azért festek, hogy felbukkanjak.”<sup>3</sup> Amit inspirációnak hívnak, szó szerint kell venni: a Létnek valóban van inspirációja [belehelése] és expirációja [kilehelése], a Létben lélegzés van, és a cselekvés-szenvedés oly kevésbé szétválaszthatóak, hogy nem tudni már, ki az, aki lát és akit látnak, ki az, aki fest és akit festenek. Mondhatni az ember abban a pillanatban születik, amikor az anyatest mélyén csupán virtuálisan látható valami egyszerre láthatóvá válik számunkra és önmaga számára. A festő látása folyamatos születés.

Kereshetnénk magukban a festményekben is a látás művészileg ábrázolt filozófiáját, mintegy ikonográfiáját. Nem véletlen például, hogy a holland festészetben (és sok másban) oly gyakori, hogy egy kihalt enteriőrön a „tükör kerek szeme pillant körül”<sup>4</sup>. Ez az emberelőtti tekintet a festő tekintetének emblémája. A tükörkép megkezdte a dolgokban a látás munkáját, teljesebben, mint a fény, az árnyékok és a visszatükröződések. Mint megannyi más technikai eszköz, a szerszámok, a jelek, a tükör is felbukkant a látó testtől a látható test felé tartó nyitott áramkörben. Minden technika a „test technikája”. A technika leképezi és felerősíti testünk metafizikai struktúráját. A tükör azért jelenik meg, mert én magam látó-látható vagyok, mert az érzékelhetőnek reflexivitása van, s a tükör tolmácsolja és megkettőzi ezt. Külvilágom kiteljesedik általa, legbensőbb titkaim átfutnak ezen az *arcon*, ezen a lapos és bekeretezett lényen, amit a vízben tükröződő tükörképem már sejtetni engedett. Schilder megfigyeli<sup>5</sup>, hogy a tükör előtt pipázva a fa sima és forró felületét nemcsak ott érzem, ahol az ujjaim vannak, hanem a visszatükröződő ujjakban is, azokban az ujjakban, amelyek csak a tükör mélyén láthatóak. A tükör fantomképe testemet a külvilágba húzza, és testem minden láthatatlansága egy csapásra el tudja fogadni az egyéb testeket, amelyeket én látok. Ettől kezdve testem magában hordozhatja a más testekről vett szegmenseket, mivel az én szubsztanciám rajtuk halad át, az ember tükör az ember számára. Maga a tükör az egyetemes mágia eszköze, mely a dolgokat átváltoztatja látvánnyá, a látványt dologgá, engem másikká és másikat magammá. A festők gyakran álmodoztak a tükrökről, mert ebben a „mechanikus trükkben” – hasonlóan a perspektívához<sup>6</sup> – a látó és a látható metamorfózisára ismertek rá, amely saját testünknek és az ő hivatásuknak a definíciója. Ezért is szerették magukat gyakran

---

<sup>3</sup> G. Charbonnier: i.m. 143-145. o.

<sup>4</sup> Claudel: *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, 1935. és 1946.

<sup>5</sup> P. Schilder: *The Image and Appearance of the Human Body*. New York, 1935. és 1950.

festés közben ábrázolni (és szeretik még ma is, ahogy azt Matisse rajzain látjuk), az általuk látottakhoz hozzátéve azt, amit a dolgok akkor láttak belőlük, mintegy tanúságaként annak, hogy létezik totális vagy abszolút látás, melyen semmi sem marad kívül, és amely körbezárja őket. Hogyan nevezzük, hová helyezzük az értelem világában ezeket az okkult ténykedéseket, és az általuk kotyvasztott varázsitalokat és kísérteteket? Egy rég halott uralkodó mosolyáról – melyről az *Undor* beszélt –, amely a vászon felületén folyamatosan teremődik és újrateremődik túl kevés azt mondani, hogy annak képe vagy lényege van jelen: ahogy ránézek a festményre, maga a mosoly van ott jelen legelőbb mivoltában. A „világ pillanata”, amit Cézanne meg akart festeni, és ami már rég elmúlt, vásznairól folyamatosan felénk lövell, Saint-Victoire hegye a világ egyik végétől a másikig teremődik és újrateremődik, másképpen, de nem kevésbé erőteljesen, mint az Aix fölött található kemény sziklában. Lényeg és létezés, képzeletbeli és valóságos, látható és láthatatlan – a festészet minden kategóriánkat szétzilálja, miközben leteríti a hús-vér lényegeiből, ható hasonlóságokból és néma jelentésekből szőtt álmvilágát.

### III.

Mennyivel áttekinthetőbb lenne a filozófiánkban minden, ha el tudnánk űzni ezeket a kísérteteket, ha illúziókat vagy tárgyaltalan percepciókat csinálhatnánk belőlük egy kétértelműség nélküli világ szegélyén! Descartes *Dioptrikája* ilyen kísérlet.\* Egy olyan gondolkodás breviáriuma, amely nem akarja többé a láthatót kísérteni, és úgy határoz, hogy saját modellje szerint konstruálja meg. Érdeemes felidézni, hogy mi volt ez a kísérlet, ez a kudarc.

Descartes tehát a legcsekélyebb mértékben sem törődik azzal, hogy a látást megragadja. Tárgyalja, hogy „hogyan keletkezik a látás”, de csupán arra szorítkozik, hogy szükség esetére kitaláljon néhány, a látást korrigáló „mesterséges szervet”<sup>7</sup>. Az általunk látott fényről nem gondolkodik annyit, mint arról, amely kívülről a szemünkbe hatol és a látást kiváltja; és ezen belül is vizsgálódásait „két-három, a látás megértését segítő összehasonlításra” korlátozza, mely által az ismert tulajdonságai magyarázatot nyernek, és

---

<sup>6</sup> Robert Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*, Pierre Francastel által publikált füzetek, Paris, 1957.

\* Részleteit ld. magyarul Lőrinszky Ildikó fordításában: *Enigma 2* (1994/4) 119-123. o.

<sup>7</sup> René Descartes: *Dioptrique, Discours VII*, édition Adam et Tannery, VI, 165. o.

lehetővé válik újabbakra következtetni.<sup>8</sup> Eszerint legjobb a fényt egy kontaktus révén létrejövő hatásként fölfogni, hasonlóan ahhoz, ahogyan a dolgok egy vak ember botjára hatnak. A vakok – mondja Descartes – „a kezükkel látnak”<sup>9</sup>. A látás kartéziánus modellje a tapintás.

Ez rögvést meg is szabadít bennünket a távolhatástól, attól a mindenütt jelenvalóságtól, amelyből a látás összes nehézsége (és minden erénye) adódik. Miért álmodozunk immár visszatükröződésekről, tükrökről? Ezek a valótlan megkettőzések a dolgok válfajai, olyan valóságos okozatok, mint amilyen a labda visszapattanása. Ha a tükörkép hasonlít a tárgyára, az azt jelenti, hogy úgy hat a szemre, ahogyan a tárgy hatna. Becsapja a szemet, egy tárgy nélküli percepciót szül, ez azonban nem érinti a világról alkotott elgondolásunkat. A világban a tárgy van, rajta kívül egy másik tárgy, a visszaverődő fénysugár, amely szabályszerű összefüggésben áll az elsővel, vagyis két egyediség van, amelyeket kívülről a kauzalitás köt össze. A tárgy és tükörképének hasonlósága számukra nem több egy külsődleges megnevezésnél, amely a gondolkodásra tartozik. A sanda hasonlósági viszony magukban a dolgokban egy világos projektív viszony. Egy kartéziánus nem *önmagát* látja a tükörben, hanem egy bábut lát, egy „kint lévő”, amelyről teljes joggal gondolja, hogy a többi ember ugyanúgy látja, de ami se az ő, se a többiek számára nem hús-vér test. Testének tükörbeli „képe” a dolgok mechanikájából következik, s ha felismeri benne önmagát, ha a képet „hasonlónak” látja, úgy gondolkodása szövözi ezt a köteléket, maga a tükörkép *neki* semmije.

Megszűnt az ikonok hatóereje. Egy rézmetszet bármilyen elevenen is „jeleníti meg előttünk” az erdőket, a városokat, az embereket, a csatákat, a viharokat, nem hasonlít rájuk: csak egy kevés papírra vetett tinta. Alig-alig őrzi meg a dolgok alakját, egyetlen síkká lapított-torzított forma, melynek *szükségképpen* eltorzítottnak kell lennie – négyzetből rombusz, körből ovális – *ahhoz, hogy* a tárgyat megjeleníthesse. Csak akkor „képe” a tárgynak, ha „nem hasonlít rá”<sup>10</sup>. De hát akkor hogyan hat a kép, ha nem a hasonlóság által? „Gondolkodásunkat ösztönzi a dolgok elképzelésére”, ahogy a jelek és a szavak teszik, „amelyek semmilyen módon nem hasonlítanak azokra a dolgokra, amiket jelentenek”<sup>11</sup>. A rézmetszet elégséges ismérveket, egyértelmű „eszközöket” nyújt ahhoz, hogy a dologról gondolatot alkossunk, amely nem az ikonból ered, hanem annak „alkalmaképpen” születik

---

<sup>8</sup> Descartes: *Discours I*, i.m. 83. o.

<sup>9</sup> uo. 84. o.

<sup>10</sup> uo. IV. 112-114. o.

<sup>11</sup> uo. 112-114. o.

bennünk. A tükrök és a festmények által kikényszerített intencionális species-ek mágiája, a ható hasonlóság régi eszméje utolsó érvét is elveszti, ha a festmény egész hatóereje nem több egy olvasásra szánt szövegénél, anélkül hogy a látó és a látható a legcsekélyebb mértékben is beleártaná magát a másik dolgába. Fel vagyunk mentve a feladat alól, hogy megértsük, miként tudhatná a dolgokat egy testi világban készült festmény a lélekben *érezeltetni*: a feladat lehetetlenség, hiszen a festmény és a dolgok hasonlósága már megkövetelné, hogy lássuk ezt a hasonlóságot, tehát egy „másik szemre lenne szükségünk az agyunkban, amellyel ezt észrevehetnénk”<sup>12</sup>, és a látás problémája ugyanúgy fennáll, ha ezeket a kósza látomásokat állítjuk magunk és a dolgok közé. Akárcsak a rézmetszeteknél, itt sem hasonlít a látható világra az, amit a fény a szemünkbe és onnan az agyunkba rajzol. A dolgoktól a szemig és a szemtől a látásig semmivel sem történik több, mint a dolgoktól a vak kezéig és kezétől a gondolatáig. A látás nem maguknak a dolgoknak az átalakulása látvánnyá, nem kettős hozzátartozásuk egy nagy világhoz és egy személyes kis világhoz, hanem gondolkodás, amely precízen dekódolja a testbe leadott jeleket. A hasonlóság az érzékelés eredménye, nem pedig kiváltója. Még inkább igaz ez a mentális képre: az a látás, amely azt teszi jelenlévővé számunkra, ami nincs jelen, semmiképpen nem hasonlítható a Lét szíve felé hatoláshoz, hanem csupán olyan testi jelekre épülő gondolkodás, amely jelek még elégtelenek, amelyekkel a gondolat többet mond, mint amit azok jelentenek. Nem marad semmi az analógia álmvilágából...

E híres elemzésekből minket az érdekel, ahogyan érzékletessé teszik, hogy a festészet minden teóriája metafizika. Descartes nem sokat beszélt a festészetéről, és bizonyára túlzás lenne véleményét a rézmetszetről írt két oldala alapján megítélni. Mindazonáltal már az is kifejező, ha csak futólag beszél erről: a festészet számára nem központi tevékenység, amely hozzájárulna Lét-közelítésünk meghatározásához, hanem az intellektuális evidencia és birtokbavétel által kanonizált gondolkodás egy formája vagy válfaja. Abban a kevésben, amit róla mond, ez a választás fejeződik ki, és a festészet figyelmesebb tanulmányozása egy másik filozófiát vázolna fel. Az is sokatmondó, hogy amikor a „képekről” beszél, a rajzot veszi tipikus példának. Látni fogjuk, hogy a festészet egésze jelen van minden egyes kifejezőmódjában: létezik olyan rajz, olyan vonal, amely a festészet minden merészségét magába zárja. Ellenben Descartes-nak a rézmetszetekben az tetszik, hogy megőrzik a tárgyak formáját, vagy legalábbis elégséges ismérveket adnak róluk. A tárgyakat külsejükön vagy külső felületükön keresztül jelenítik meg. Ha megvizsgálta volna azt a másik és sokkal

---

<sup>12</sup> uo. VI. 130. o.

mélyebb közelítést a dolgokhoz, amit a másodlagos minőségek nyújtanak, nevezetesen a színt – minthogy a színek és a dolgok valóságos tulajdonságai között nincsen szabályszerű vagy projektív viszony, ugyanakkor mégis megértjük üzenetüket – akkor szembe találta volna magát a fogalom nélküli dolgok univerzalitásának és megközelítésüknek a problémájával, s rákényszerült volna, hogy azt kutassa, hogyan tudja a színek illékony susogása megjeleníteni a dolgokat, az erdőket, a viharokat, vagyis a világot, és talán kénytelen lett volna a perspektívát, mint különleges esetet, egy átfogóbb ontológiai erőrendszerbe olvasztani. Ám Descartes számára magától értetődő, hogy a szín díszítés, kiszínezés, hogy a festmény erőssége a rajz erősségén múlik, a rajz erőssége pedig azon a szabályszerű kapcsolaton, ami közte és a magánvaló tér között fennáll, ahogyan azt a perspektivikus projekció tanítja. Pascal híres kifejezése a festészet léhaságáról, amely olyan képekhez köt minket, amelyeknek az eredetije nem érintene meg minket, kartéziánus megnyilatkozás. Descartes számára evidencia, hogy festeni csak létező tárgyakat lehet, hogy létezésük kiterjedésükben áll, és hogy a rajz teszi lehetővé a festményt azzal, hogy lehetővé teszi a kiterjedés ábrázolását. A festészet így csupán egy művészi fogás, amely egy ahhoz hasonló projekciót jelenít meg a szemünk előtt, mint amelyet a dolgok okoznának és okoznak a közönséges érzékelés során, a valóságos tárgy jelenléte nélkül láttatja a tárgyat, mintha csak az életben látnánk, mégpedig azzal, hogy teret láttat velünk ott, ahol nincs.<sup>13</sup> A festmény egy lapos tárgy, amely mesterségesen mutatja azt, amit „különbözőképpen kidomborodó” tárgyak jelenlétében látnánk, mert magasság és szélesség szerint elégséges megkülönböztető jeleit adja annak a dimenzióknak, amely hiányzik belőle. A mélység a másik kettőből származtatott *harmadik dimenzió*.

Álljunk meg ennél a dimenzióknál, érdemes. A mélységben először is van valami paradox: tárgyakat látok, amelyek takarják egymást, így nem látom őket, hisz egymás mögött vannak. Látom a mélységet, és az mégsem látható, mivel a testünktől számolódik a dolgokig, és mi hozzá vagyunk ragasztva... Ez a rejtély egy álrejtély, hiszen valójában nem látom a mélységet, vagy ha látom, az egy másik szélesség. Azon a vonalon, amely szememet a horizonttal összeköti, az előtér örökre eltakarja a többi, és ha oldalirányban felsorakozott tárgyakat vélek látni, ez azért van, mert azok nincsenek teljes takarásban: egy másképpen számított szélesség szerint látom tehát őket egymáson kívülre. A mélységen mindig vagy innen, vagy túl vagyunk. A dolgok soha nem egymás mögött *léteznek*. A dolgok egymással szembeni helybitorlása és rejtőzködése nem része definíciójuknak, csak az én érthetetlen

---

<sup>13</sup> Azoknak a módszereknek a rendszere, amelyekkel a festészet láttat velünk, a tudomány tárgya. Miért ne hozhatnánk hát létre módszeresen a világ tökéletes képeit, a személyes művésztől függetlenített univerzális festészetet, ahogy az univerzális nyelv függetlenítene minket minden olyan zavaros viszonytól, amelyek a létező

elkötelezettségemet, az én testemet fejezi ki valamelyikük irányában, és mindaz, ami bennük pozitív, általam formált gondolatok és nem a dolgok tulajdonságai: tudom, hogy ebben a pillanatban egy máshol álló ember – vagy még inkább: Isten, aki mindenhol jelen van – behatolhatna rejtekükbe, és szétterítve látná őket. Amit mélységnek nevezek, valójában semmi, illetve az én részesedésem egy korlátozásoktól mentes Létben, mindenekelőtt a tér minden nézőponton túli létében. A dolgok azért bitorolják egymás helyét, *mert egymáson kívül vannak*. Ennek bizonyítéka, hogy képes vagyok mélységet látni egy festményen, amelyről mindenki elismeri, hogy nincs mélysége, és amely egy illúzió illúzióját rendezi meg előttem... Ez a kétdimenziós létező, mely egy további dimenziót láttat velem, egy lyukas létező, ahogy a reneszánsz kori ember mondta, egy ablak... De az ablak végeredményben csak a *partes extra partes*-re nyílik, a magasságra és a szélességre, amelyeket csupán egy másik irányból látunk, tehát a Lét abszolút pozitivitására.

Ez a rejtekhelyek nélküli tér, amely minden egyes pontjában se több, se kevesebb, mint ami, ez a Lét-azonosság az, ami a r ézmetszetek elemzése alatt meghúzódik. A tér magában van, vagy inkább a par excellence magában-való, definíciója a magában lét. A tér minden pontja ott van és oda van gondolva, ahol van, az egyik itt, a másik ott, a tér a hol evidenciája. Tájékozódás, polaritás, befedés önmagukban csak származtatott jelenségek, amelyek a jelenlétemhez kötődnek. A tér teljesen önmagában nyugszik, mindenhol önmagával egyenlő, homogén, és a dimenziói, például, definíció szerint felcserélhetőek.

Mint minden klasszikus ontológia, ez is létezők bizonyos tulajdonságait emeli be a Lét struktúrájába, és ennyiben igaz és hamis. Leibniz szavait megfordítva azt mondhatnánk: igaz abban, amit tagad, és hamis abban, amit állít. Descartes tere igaz a tapasztalatinak alávetett gondolkodással szemben, amely nem mer konstruálni. Először idealizálni kellett a teret, szemléletileg meg kellett ragadni ezt a maga nemében tökéletes, világos, kézzelfogható és homogén létet, amelyet a gondolkodás nézőponttól mentesen kívülről szemlél és teljes egészében három egymásra merőleges tengelyre vezet vissza, hogy aztán egy napon rátalálhassunk a konstrukció határaitra és megérthessük, hogy a térnek nincs se három, se több, se kevesebb dimenziója, ahogyan egy állatnak négy vagy két lába van, hogy a dimenziókat különféle mérési egységek által vesszük egy olyan dimenzionalitásból, egy olyan polimorf Létből, amely mindegyik dimenziót igazolja, anélkül, hogy egyikük is teljesen kifejezné őt. Descartes-nak igaza volt abban, hogy felszabadította a teret. Tévedett viszont abban, hogy abszolút pozitív létezőként konstruálta meg, minden nézőponton, minden rejtőzködésen, minden mélységen túl, bármilyen valódi kiterjedés nélkül.

Igaza volt abban is, hogy a reneszánsz perspektivikus technikái inspirálták: ezek ösztönözték a festészetet, hogy szabadon hozza létre a mélység tapasztalatait, és általában a Lét megjelenítéseit. E technikák csak akkor váltak hamissá, amikor le akarták zárni a kutatást, a festészet történetét, és egy egzakt és tévedhetetlen festészetet akartak megalapozni. Panofsky a reneszánszkori ember kapcsán<sup>14</sup> kimutatta, hogy e lelkesedés nem nélkülözött minden rosszmájúságot. A teoretikusok igyekeztek elfelejtkezni a Régiek szferikus látómezejéről, a látószögtől meghatározott nézőpontjukról, amely a látszólagos nagyságot nem a távolsághoz köti, hanem ahhoz, hogy milyen szög alatt látjuk a tárgyat. Ez utóbbit megvetően *perspectiva naturalis* vagy *communis* névvel illették, szemben az általuk előnyben részesített *perspectiva artificialis*-szal, amely elvben képes megalapozni egy pontos konstrukciót, és hogy hitelessé tegyék ezt a mítoszt, egészen addig merészkedtek, hogy megtisztították Euklidészt, kihagyva fordításaikból a VIII. teorémát, amely zavarta őket. Maguk a festők tapasztalatból tudták, hogy a perspektíva semmilyen technikája nem ad pontos megoldást, hogy a létező világnak nincs olyan projekciója, amely minden vonatkozásban hűséges maradna hozzá, és megérdemelné, hogy a festészet alaptörvényévé váljon, és hogy a lineáris perspektíva nemhogy nem végállomás, hanem épp ellenkezőleg, utak sokaságát nyitja meg a festészet előtt: az itáliaiaknál a tárgy reprezentációjának útját, de az északi festőknél a *Hochraum*, a *Nahraum*, és a *Schrägraum* útját... Így hát a sík-projekció nem mindig ösztönzi gondolkodásunkat arra, hogy meglelje a dolgok igazi formáját, ahogy ezt Descartes hitte: egy bizonyos mértékű képtorzításon túl épp ellenkezőleg, a saját nézőpontunkra utal vissza, maguk a dolgok pedig olyan messzire távolodnak, amit semmilyen gondolkodás nem hidal át. Van valami a térben, ami kicsúszik azon próbálkozásaink alól, hogy kívülről szemléljük. Az igazság az, hogy egyetlen fellelt kifejezőmód sem oldja meg a festészet problémáit, nem alakítja át technikává, mert egyetlen szimbolikus forma sem funkcionál soha ingerként: amikor egy adott forma működött és hatott, azt az egész mű kontextusával tette, és egyáltalán nem a szemfényvesztés eszközeivel. A *Stilmoment* soha nem ment fel a *Wertmoment* alól.<sup>15</sup> A festészet nyelve nem „természettől létező” nyelv, hanem meg kell alkotni, újra kell alkotni. A reneszánsz perspektívája nem valamiféle tévedhetetlen „trükk”, csupán egy egyedi eset, egy dátum, egy mozzanat a világ poétikus információjában, amely utána is folytatódik.

<sup>14</sup>E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, In: Vorträge der Bibliothek Warburg, IV. (1924-25) [magyarul: A perspektíva, mint szimbolikus forma, In: E. Panofsky: Jelentés a vizuális művészetekben, Gondolat, 1984.]

<sup>15</sup>uo.

Descartes ugyanakkor nem lenne Descartes, ha arra gondolt volna, hogy *kiiktatja* a látás rejtélyét. Nincs látás gondolkodás nélkül. De a látáshoz nem *elégleges* a gondolkodás: a látás feltételekhez kötött gondolkodás, mely annak „alkalmaképpen” születik, ami a testben végbemegy, a test „készteti” őt gondolkodásra. A látás nem választja, hogy lásson vagy ne lásson, sem hogy ezt gondolja vagy azt gondolja. Ezt a terhet, ezt a függést a legbensejében kell hordoznia, nem külső toldalékként tartoznak hozzá. Ezeket a testi történéseket a „természet állította fel”, hogy ezt vagy azt megláttassa velünk. A látás gondolkodása egy olyan program és törvény szerint működik, amelyet nem ő adott magának, ez a gondolkodás nincs birtokában saját premisszáinak, nem teljesen jelenvaló, nem teljesen valóságos, a központjában a passzivitás rejtélye van. A helyzet tehát a következő: minden, amit a látásról mondunk és gondolunk gondolatot csinál belőle. Amikor például meg akarjuk érteni, hogy hogyan látjuk a tárgyak helyzetét, nincs más segédeszközünk, mint feltenni, hogy a lélek – tudván, hol vannak testének a részei – képes arra, hogy „figyelmét átvigye onnan” a tér minden pontjára, melyek tagjainak meghosszabbításaiba esnek.<sup>16</sup> De ez még mindig csak egy „modellje” a történéseknek. Hiszen honnan ismeri a lélek a testének ezt a terét, amelyet meghosszabbít a dolgok felé, ezt az első *itt*-et, amiből az összes *ott* következik? Ez az *itt* nem olyan közönséges módozat, mint a többi, nem egy darabka kiterjedés, hanem a lélek „sajátjának” nevezett test helye, az a hely, ahol ő lakik. A test, amelybe életet lehel számára nem egy tárgy a többi között, és a tér többi részére nem úgy következtet testéből, mint valami premisszából, amely már implikálja azt. E test szerint gondolkodik, s nem önmaga szerint, és abban a természetes paktumban, amely egyesíti őket, a tér, a külső távolság már szerződési pontként szerepel. Ha a szem ilyen és ilyen fokú alkalmazkodásakor és konvergenciájakor a lélek ilyen és ilyen távolságot érzékel, akkor a gondolkodás, mely a második összefüggésre az elsőből következtet, mintha a belső felépítésünkbe időtlen idők óta belevéselt gondolkodás lenne: „És megszokott módon történik meg velünk – anélkül, hogy gondolnánk rá – hogy amikor valamit a kezünkbe szorítunk, a dolgot e test kiterjedéséhez és alakjához hasonlítjuk, és e testet működése révén érezzük, anélkül, hogy szükséges lenne mozdulataira gondolnunk.”<sup>17</sup> A test a lélek születési tere, és minden más létező tér méhe. Így a látás két részre szakad: van az a látás, amelyre reflektálok, s nem tudom másképp elgondolni, mint gondolatot, intellektuális figyelmet, ítéletet, jelek olvasását. És van az a látás, amely lezajlik, amely a természet által van belénk helyezve, testünkbe belepréselve, az a tiszteletet parancsoló gondolkodás, amelyről csak gyakorolása által szerezhethetünk tudomást, és amely a

---

<sup>16</sup>Descartes: I.m. VI, 135. o.



tér és a gondolkodás között a test-lélek kompozitum autonóm rendjét állítja fel. A látás rejtélye nem iktatódott ki: visszakerült a „látás elgondolásától” a látás aktusához.

Ez a látás aktus és a benne foglaltatott „van” azonban nem forgatja fel Descartes filozófiáját. Mivel a látás testtel egyesített gondolkodás, így per definitionem nem lehet valódi gondolkodás. Gyakorolhatjuk, művelhetjük, és hogy úgy mondjuk, léteztethetjük – semmi olyat nem vonhatunk le belőle, ami megérdemelné, hogy igaznak nevezzük. Hogyha, mint Erzsébet királynő, minden áron gondolni akarunk róla valamit, nem kell mást tennünk, mint elővenni Arisztotelészt és a skolasztikát, és a gondolkodást testi dologként felfogni, ami felfoghatatlan, de az egyetlen mód arra, hogy az emberi értelem számára a lélek és a test egységét megfogalmazzuk. Valójában képtelenség a tiszta értelemnek alávetni az értelem és a test keverékét. Ezek az állítólagos gondolatok az „életben használt” emblémák, az egység beszélő fegyverei, amelyek azzal a feltétellel legitimek, ha nem tekintjük őket gondolatnak. Ezek annak a lét-rendnek az ismérvei – a létező emberé, a létező világé –, amelynek az elgondolására nem vagyunk felhatalmazva. Ez a rend a Létről készült térképünkön egyetlen *terra incognita*-t sem jelöl, nem korlátozza gondolataink hatókörét, mivel ezt a rendet, csakúgy mint gondolatainkat, egyetlen Igazság tartja fenn, amely egyszerre alapozza meg annak homályba burkolódzását és a mi világosságunkat. Idáig kell elmenni ahhoz, hogy Descartes-nál valami a mélység metafizikájához hasonlóat találjunk: hiszen ez az Igazság, melynek születésénél nem vagyunk jelen, Isten léte számunkra feneketlen mélység... A megrázkódtatáson hamar túljutunk: ugyanis Descartes számára ezt a mélységet vizsgálni éppoly hiábavaló, mint a lélek terén és a látható mélységén gondolkodni. Az efféle témák vizsgálatára helyzetünkéből adódóan jogosulatlanok vagyunk. Ez a kartézianus egyensúly titka: egy metafizika, amely döntő érveket nyújt ahhoz, hogy ne gyakoroljuk tovább a metafizikát, amely evidenciáinkat úgy érvényesíti, hogy közben korlátozza azokat, amely gondolkodásunkat felnyitja, anélkül, hogy feldúlná azt.

A titok elveszett, s úgy tűnik, örökre: ha visszaállítjuk az egyensúlyt a tudomány és a filozófia, saját modelljeink és a homályba burkolódzó „van” között, annak merőben új egyensúlynak kell lennie. Tudományunk elvetette mind az igazolásait, mind a megszorításait annak a területnek, amit Descartes számára kijelölt. A tudomány az általa feltalált modelleket nem akarja többé Isten jellemzőiből levezetni. A létező világnak és a feltérképezhetetlen Istennek a mélysége immáron nem a „technicizált” gondolkodás laposságának megkettőzése.

---

<sup>17</sup> uo. 137. o.

A tudomány függetleníti magát attól a metafizikai kitérőtől, amit Descartes mégiscsak megtett egyszer életében: onnan indul, ahová az megérkezett. Az operatív gondolkodás a pszichológia nevében jogot formál önmagunk és a létező világ érintkezésének tartományára, amit Descartes egy vak, de másra vissza nem vezethető tapasztalat számára tartott fenn. Az operatív gondolkodás alapvetően ellenséges a filozófiával mint kontaktáló gondolkodással szemben, és ha értelmet talál benne, az csak túlzott fölényességének lesz köszönhető, ha majd, miután bevezetett megannyi fogalmat, amelyek Descartes számára a zavaros gondolkozáshoz tartoznának – minőség, skaláris struktúra, megfigyelő és megfigyelt kölcsönös függése –, egyszerre ráébred, hogy ezekről a létezőkről nem lehet sommásan *constructa*-ként beszélni. Mindaddig azonban a filozófia a tudománnyal szemben veti meg a lábát, s abba a lélekből és testből, létező világból, feneketlen Létből gyúrt dimenzióba merül, amit Descartes nyitott meg, majd azonnal vissza is zárt. Tudományunk és filozófiánk a kartézianizmus két, hűséges és hűtlen ivadéka, a feldarabolásából keletkezett két torzszülött.

Filozófiánk számára nem marad más hátra, mint hogy nekivágjon az itt és most létező világ felfedezésének. Mi *vagyunk* a lélek és a test egyesülése, lennie kell hát egy gondolatnak, ami elgondolja ezt: e tudás-pozícióból vagy szituációból mondhatja Descartes mindazt, amit erről mond, vagy amit olykor mond, hogy a test a „lélekkel szemben”, vagy a külvilág a kezünk „végénél” van jelen. Itt a test már nem a látás és a tapintás eszköze, hanem azok letéteményese. Szó sincs arról, hogy testrészeink eszközök lennének, ellenkezőleg, testünkhöz hozzátoldott szervek. A tér itt már nem az, amiről a *Dioptrika* beszélt, nem tárgyak közötti viszonyok rendszere, ahogyan azt látásom egy külső szemlélője látná, vagy a mértantudós, aki a teret megkonstruálja és felülről nézi, hanem ez a tér tőlem számítódik, mint a térbeliség kiindulópontjától vagy nullszintjétől. A teret nem külső burka szerint látom, hanem belülről élem meg, magába foglal engem. Elvégre a világ körülöttem van, s nem előttem. A fényt távolba-hatásként fedezzük fel újra, s nem redukáljuk már érintkezésen alapuló hatásra, más szóval nem úgy fogjuk fel, mint azok, akik nem látnak. A látás visszanyeri azt az alapvető képességét, hogy többet jutasson kifejezésre, többet mutasson meg, mint önmaga. És mivel azt mondják, hogy elegendő egy kevés tinta erdők és viharok láttatásához, kell, hogy a látásnak *saját* képzelete legyen. Transzcendenciáját már nem egy jeleket betűző szellemre ruházza, amely a dologszerű fénynek az agyra gyakorolt benyomásait dekódolja, és amely ugyanolyan jól tenné ezt, ha sohasem költözött volna testbe. Már nem arról van szó, hogy mi beszéljünk a térről és a fényről, hanem arról, hogy szóhoz engedjük jutni a teret és a fényt, amelyek ott vannak. Végeérhetetlen kérdés, mivel a látás, amelynek azt felteszik, maga is kérdés. Az egész kutatás, amit befejezettek véltünk, újakezdődik. Mi a mélység, mi a fény,

*ti to ón* – mik ezek, nem a magát testből kizáró szellem számára, hanem annak, amiről Descartes azt mondta, hogy szétárad benne – mik ezek, nemcsak a szellem számára, hanem maguk számára, mivel áthatolnak rajtunk, magukba foglalnak minket?

Márpedig ez a kidolgozásra váró filozófia az, ami életet lehel a festőbe; nem akkor, amikor véleményt nyilvánít a világról, hanem abban a pillanatban, amikor látása jelt ad neki, amikor, ahogy Cézanne mondaná, „festésben gondolkodik”.<sup>18</sup>

#### IV.

A festészet egész modern története, az az erőfeszítése, hogy megszabaduljon az illuzionizmustól és elnyerje saját dimenzióit, metafizikai jelentéssel bír. Ennek bizonyítására nem vállalkozhatunk. Nem a történelemben lévő objektivitás határaiból következő okok miatt, nem az interpretációk elkerülhetetlen pluralitása miatt, amely megtiltaná, hogy összekössünk egy filozófiát és egy eseményt: a metafizika, amire mi gondolunk nem elszigetelt gondolatokból álló korpusz, amelyre a tapasztalatban keresnénk induktív igazolásokat – magában a kontingencia szövetében van egy olyan esemény-struktúra, az események színrevitelének egy olyan belső logikája, amely nem akadályozza meg az interpretációk pluralitását, sőt, azok mélyebb oka, amely az eseményt a történelmi élet maradandó témájává teszi, és amelynek joga van arra, hogy filozófiai státuszt kapjon. Bizonyos értelemben minden, amit a Francia Forradalomról mondhattak és mondani fognak, már mindig is benne volt, és mostantól benne is van abban a hullámban, amely a töredékes tények mélyén rajzolódott ki a múlt tajtékjával és a jövő hullámtarajával, és amikor jobban megnézzük, hogy *hogyan zajlott*, akkor ismét újabb ábrázolásokat készítünk és fogunk készíteni róla. Ami pedig a művek történetét illeti, ha azok nagy művek, a nekik utóbb tulajdonított jelentés belőlük származik. Maga a mű nyitotta meg azt a mezőt, amelyből egy szép napon újra előtűnik, *ő maga* alakul át és *válik* önmaga folytatásává, s a végeérhetetlen újraértelmezések, amelyeket *legitim módon* lehetővé tesz, csak önmagán belül változtatják meg. És ha a történész a kézzelfogható tartalom alatt a jelentés többletére és mélyebb rétegére talál, a textúra az, ami hosszú jövőt készített elő e jelentés számára, s az az aktív létmód, az a lehetőség, amit a történész a műben feltár, a monogram, amit ott talál egy filozófiai meditációt alapoznak meg. De ez a munka a történelem hosszú időre visszanyúló ismeretét kívánja meg. Az ehhez

---

<sup>18</sup> B Dorival: *Paul Cézanne*. éd. P. Tisné, Paris 1948: Cézanne par ses lettres et ses témoins. 103. skk. o.

szükséges eszközöknek mi nem vagyunk birtokában, ehhez nincs se kompetenciánk, se elég helyünk. Egyszerűen mivel a művek ható- vagy megtermékenyítő-ereje meghaladja a kauzalitás és a leszámazás pozitív viszonyait, nem jogosulatlan, ha egy avatatlan személy elmondja – miközben emlékezetében megszólal néhány festmény és néhány könyv –, hogyan fonódik bele reflexióiba a festészet, és miért érez mélységes diszharmóniát, bizonyos változást az ember és a Lét viszonyában, amikor a klasszikus gondolkodás világát konfrontálja a modern festészet kutatásaival. Egyfajta kontaktuson alapuló történelem ez, mely talán nem haladja meg egy személy korlátait, és amely mégis mindenét a másokkal való érintkezésnek köszönheti...

„Én azt gondolom, hogy Cézanne egész életében a mélységet kereste” – mondja Giacometti<sup>19</sup>, és Robert Delaunay: „a mélység az új inspiráció”<sup>20</sup>. Négy évszázaddal a reneszánsz „megoldásai” után, s három évszázaddal Descartes után, a mélység még mindig vadonatúj, követeli, hogy keressék, és nem „egyszer az életben”, hanem egy egész életen át. Itt szóba sem jöhet az a titokzatosság nélküli távolság, amit a repülőgépről látok a közeli és távoli fák között. De a dolgok egymást takarása sem, amit egy perspektivikus rajz elevenít meg előttem: ez a két látvány rendkívül explicit és nem vet fel semmilyen kérdést. A rejtély a dolgok kapcsolatában van, abban, ami közöttük van – abban, hogy minden dolgot éppen azért látok a saját helyén, mert egymást takarják –, s hogy tekintetem előtt éppen azért rivalizálnak, mert mindegyikük a helyén van. A rejtély a külsődlegességük, melyet kinézetükből ismerünk, az autonómiájukban megnyilvánuló kölcsönös függésük. Az így értett mélységről nem mondhatjuk már, hogy „harmadik dimenzió”. Először is, ha dimenzió lenne, inkább az első lenne: csak akkor vannak formák, meghatározott síkok, ha kikötjük, hogy egyes részeik milyen távolságra találhatóak tőlem. De az első dimenzió, amely magában foglalja a többit, nem dimenzió, legalábbis nem *egy bizonyos viszony* megszokott értelmében, amely szerint mérünk. Az így értett mélység inkább a dimenziók átalakíthatóságának a tapasztalata, egy globális „lokális”, ahol minden egyszerre van, melynek magassága, szélessége és távolsága absztrakt, egy terjedelmé, amit egyetlen szóval fejezünk ki akkor, mikor azt mondjuk, hogy a dolog ott van. Amikor Cézanne a mélységet keresi, a Lét fellobbanását, és ez a tér minden móduszában benne rejlik, akár csak a formában. Cézanne már tudja, amit a kubizmus újra el fog mondani: hogy a külső forma, a megjelenés másodlagos, származtatott, nem ennek köszönhető, hogy egy dolog formát ölt, hogy a térnek ezt a héját fel kell törni, szét kell törni a gyümölcsöstálat – és helyette festeni, mit is? Kockákat, gömböket, kúpokat, ahogy egyszer

---

<sup>19</sup> G. Charbonnier: i.m. 176. o.

<sup>20</sup> R. Delaunay: i. m. 109. o.

mondta? Tiszta formákat, amelyekben olyan szilárdság van, amit egy belső konstrukciós törvénnyel lehet meghatározni, és amelyek összességükben a dolog nyomai vagy metszetei, melyek hagyják, hogy az előbukkanjon, mint egy arc a nád közül? Ez azt jelentené, hogy külön oldalra helyezük a Lét szilárdságát és a sokféleségét. Cézanne-nak már volt egy ilyen jellegű tapasztalata középső korszakában. Egyenesen a szilárdságba, a térbe hatolt – és megállapította, hogy ebben a térben, ebben a számunkra túl nagy dobozban vagy tartályban a dolgok elkezdenek mozogni, szín szín ellen, és instabilan variálódnak.<sup>21</sup> Együtt kell tehát keresni a teret és a tartalmat. A probléma általánossá válik, ez már nem csupán a távolság, a vonal és a forma problémája, hanem a színé is.

A szín „az a hely, ahol agyunk és a világegyetem egymással találkoznak”, mondja Cézanne a Lét mesteremberének ezen a csodálatos nyelvén, amit Klee oly szívesen idézett.<sup>22</sup> A szín javára kell megtörni a forma-látványt. Tehát nem színekről, a „természet színeinek utánezatairól”<sup>23</sup> van szó, hanem a szín dimenziójáról, amely önmagából alkot önmagában azonosságokat, különbségeket, felépítést, anyagszerűséget, valamit... Mégis, a láthatónak nyilvánvalóan nincs receptje, a szín egyedül épp annyira nem adja meg azt, mint ahogy a tér sem. A színhez való visszatérésnek az az érdeme, hogy kicsit közelebb visz „a dolgok magjához”<sup>24</sup>: de az éppúgy a szín-takarón túl található, mint a tér-takarón. A *Vallier arcképe* a fehér színekkel gazdálkodik, ezentúl az a szerepük, hogy megformáljanak, körvonalazzanak egy általánosabb létezőt, mint a sárga-létezőt, a zöld-létezőt, vagy a kék létezőt; ahogy utolsó éveinek akvarelljeiben a tér – amelyről azt gondoltuk, hogy maga az evidencia, és hogy vele kapcsolatban legalábbis a *hol* kérdése nem vetődik fel – a síkok körül sugárzik, amelyek egyetlen helyhez sem köthetők pontosan, „áttetsző felületek egymásra helyezése”, „szín-síkok lebegő mozgása, amelyek eltakarják egymást, előtérbe nyomulnak és hátrahúzódnak”.<sup>25</sup>

Amint látjuk, szó sincs arról, hogy egy újabb dimenziót tennénk hozzá a vászon két dimenziójához, vagy hogy illúziót teremtenénk, egy tárgy nélküli percepciót, amelynek a tökéletessége abban állna, hogy a lehető legjobban hasonlít az empirikus látványhoz. A festői mélység (és a festett magasság és szélesség) nem tudni honnan, egyszer csak előkerül, s elhelyezkedik, kicsirázik a hordozóanyagon. A festő látása már nem *kívülre* vetett pillantás,

---

<sup>21</sup> F. Novotny: *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Bécs, 1938.

<sup>22</sup> W. Grohmann: *Paul Klee*, francia ford. Párizs, 1954. 141. o.

<sup>23</sup> R. Delaunay: i. m. 118. o.

<sup>24</sup> Paul Klee, lásd *Naplóját*, francia ford.: P. Klossowski, Párizs, 1959.

<sup>25</sup> Georg Schmidt: *Les aquarelles de Cézanne*. 21. o.

nem csupán a világgal létrejövő „fizikai-optikai”<sup>26</sup> kapcsolat. A világ már nem a reprezentáció által áll előtte: sokkal inkább a festő az, aki a dolgokban megszületik, mintegy a koncentráció révén a láthatóból önmagához megérkezve, és a festmény végül is csak azzal a feltétellel vonatkozik valamire az empirikus dolgok közül, hogy mindenekelőtt „autofiguratív”, csak úgy láttat valamit, hogy közben „semminek sem a látványa”<sup>27</sup>, mintegy felhasítja „a dolgok bőrét”<sup>28</sup>, hogy megmutassa, hogyan lesznek a dolgok dolgokká és a világ világgá. Apollinaire azt mondta, hogy a versben mondatok vannak, amelyek nem olyannak látszanak, mint amiket valaki *megalkotott*, hanem mint amik *maguktól formálódtak meg*. Henri Michaux szerint pedig néha úgy tűnik, hogy Klee színei lassan születnek meg a vásznon, egy ősi mélységből felemelkedve, „a megfelelő helyen szétterjedve”<sup>29</sup>, mint a patina vagy a penész. A művészet nem konstrukció, nem művészi fogás, nem valamiféle fantáziadús viszonyulás a térhez vagy a külvilághoz. Hanem valóban az az „artikulálatlan kiáltás”, amelyről Hermész Triszmegisztosz beszél, „amely a fény hangjának tűnt”. És ha egyszer ott van, a hétköznapi látásban szunnyadó lehetőségeket ébreszt fel, egy titkos preegzisztenciát. Amikor a víz tömegén keresztül a medence alján a csempét látom, akkor nem a víz, a tükröződések ellenére látom, hanem éppen hogy rajtuk keresztül, általuk. Ha nem lennének ezek a torzulások, ezek a napfénycsíkok, ha ebben az anyagban csak a csempézet geometriáját látnám, akkor nem olyannak látnám többé amilyen, nem ott látnám, ahol van, tudniillik: messzebb minden identikus helynél. Magáról a vízről, erről a folyékony hatalomról, erről a szirupos és tükröződő elemről nem tudom azt mondani, hogy a térben van: nincs máshol, de a medencében sincs. Azt lakja, ott materializálódik, de nem az foglalja magában, és ha tekintetemet a ciprusok sorára emelem, melyeken a visszatükröződő fény játszik, nem tagadhatom, hogy a víz ott is jelen van, vagy legalábbis odaküldi aktív és élő lényegét. A láthatónak ez a belső megelevenedése, sugárzása az, amit a festő a mélység, a tér és a szín nevek alatt keres.

Ha belegondolunk, meglepő, hogy egy jó festő gyakran jó grafikákat és jó szobrokat is készít. Mivel sem a kifejezőeszközök, sem a gesztusok nem hasonlíthatók össze, ez bizonyíték arra, hogy létezik egy ekvivalencia-rendszer, a vonalnak, fényeknek, színeknek, domborulatoknak, tömegeknek valamiféle Logosza, az egyetemes Lét fogalom nélküli megjelenítése. A modern festészet erőfeszítése nem is annyira arra irányult, hogy válasszon a

---

<sup>26</sup> Paul Klee: i. m.

<sup>27</sup> Ch. P. Bru: *Esthétique de l'abstraction*. Párizs, 1959. 99. és 86. o.

<sup>28</sup> Henri Michaux: *Aventures de lignes*.

vonal és a szín, vagy akár a dolgok művészi ábrázolása és jelek teremtése között, mint inkább arra, hogy megsokszorozza az ekvivalencia-rendszereket, s leválassza őket a dolgok puszta kinézetéről, ami megkövetelheti új anyagok vagy új kifejezőeszközök létrehozását, de néha a már meglévők felülvizsgálatával és újrafelhasználásával is megvalósul. Létezett például a vonalnak egy prózai felfogása, mely szerint a vonal a magánvaló tárgy pozitív sajátossága és tulajdonsága. Eszerint az alma körvonala vagy a megművelt föld és a rét határa a világban jelen van, mintegy ki van pontozva, a ceruzának vagy az ecsetnek csak végig kellene haladnia rajta. Ezt a vonalat az egész modern festészet megkérdőjelezi, valószínűleg az egész festészet, hiszen Leonardo da Vinci arról beszélt az *Értekezés a festészetéről*<sup>30</sup> írásában, hogy „minden egyes tárgyban felfedezzük ... azt a sajátos módot, ahogy egész kiterjedésén át vezet ... egyfajta hullámos vonalat, amely annak mintegy alkotótengelye”<sup>31</sup>. Ravaisson és Bergson valami fontosat éreztek meg itt, anélkül, hogy e jóslatot teljesen meg merték volna fejteni. Bergson az „egyéni kígyózást” csak az élőlényeknél keresi, és eléggé bátortalanul veti fel, hogy a hullámvonal „meglehet egyáltalán nem azonos az alak látható vonalaival”, hogy „nincs inkább itt, mint ott”, és mégis „ez adja meg mindennek a kulcsát”<sup>32</sup>. Annak a megkapó felfedezésnek a küszöbén áll, amely a festők előtt már ismert, hogy nem léteznek önmagukban látható vonalak, hogy sem az alma körvonala, sem a szántóföld és a mező határvonala nincs itt vagy ott, hanem mindig azon a ponton innen vagy túl vannak, ahová nézünk, mindig azok között vagy mögött, amire tekintetünket szegezzük, s noha a dolgok jelzik, sugallják, vagy még erőszakosan követelik is őket, de ők maguk nem dolgok. Azt feltételezték róluk, hogy körülhatárolják az almát vagy a mezőt, de az alma és a mező maguktól „öltenek formát” és ereszkednek alá a láthatóba, mintha egy tér-előtti háttérvilágból érkeznének... Márpedig a prózai vonal megkérdőjelezése egyáltalán nem zár ki minden vonalat a festészetből, ahogy azt talán az impresszionisták hitték. Csupán arról van szó, hogy fel kell szabadítani, új életre kell kelteni alkotóerejét, és semmilyen ellentmondást nem jelent, hogy a vonalat olyan festőknél látjuk újra megjelenni és győzedelmeskedni, mint Klee vagy Matisse, akik mindenkinél jobban hittek a színben. Mivel a vonal Klee kifejezése szerint nem utánozza már a láthatót, hanem „láthatóvá tesz”, a dolgok keletkezésének modelljévé vált. Klee előtt talán sohasem „hagytak egy vonalat álmodni”<sup>33</sup>. A szaggatott vonal eleje felállítja a linearitás bizonyos szintjét vagy formáját, egy bizonyos módot, hogy a vonal aszerint

---

<sup>29</sup> Henri Michaux: uo.

<sup>30</sup> Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*. [Magyarul: *Leonardo a festészetéről*. Bp, Corvina, 1967.]

<sup>31</sup> Ravaisson, idézi H. Bergson: *La vie et l'oeuvre de Ravaisson*, In: *La pensée et le mouvant*. Párizs, 1934.

<sup>32</sup> H. Bergson: uo. 264-5. o.

<sup>33</sup> H. Michaux: uo.

létezen, legyen vonallá, s „húzódjon vonalként”<sup>34</sup>. Ehhez képest minden további hajlításnak megkülönböztető értéke lesz, a vonal önmagához való viszonyává válik, s egy kalandot, egy történetet, egy jelentést alkot, aszerint hogy a vonal mennyire hajlik el, milyen gyorsan, és milyen finoman. A térben haladva azonban a vonal erodálja a prózai teret, a *partes extra partes*-t, és kifejleszt egy módot arra, hogy aktívan kiterjedjen abban a térben, amely megalapozza egy dolog térbeliségét, de az almafáét és az emberét is. Egyszerűen, a festőnek ahhoz, hogy egy ember alkotótengelyét megadja, Klee szerint „a vonalak egy annyira összegabalyodott hálózatára lenne szüksége, hogy már nem lehetne szó egy valóban elemi ábrázolásról”<sup>35</sup>. Hogy aztán úgy dönt-e, mint Klee, hogy szigorúan tartja magát a látható genezisének elvéhez, az alapvető, közvetlen, vagy ahogy Klee mondta, az abszolút festészet elvéhez, a *címre* bízva, hogy az így megalkotott lényt meghatározza egy prózai névvel, s hagyja, hogy a festmény tisztábban működjön mint festmény; vagy éppen ellenkezőleg, abban hisz, mint Matisse a rajzaiban, hogy egyetlen vonalba képes belesűríteni mind a lény prózai jelölését, mind azt a rejtett műveletet, amely megalkotja benne azt a puhaságot, vagy mozdulatlanságot és erőt, amely a vonalat *akttá, arccá, vagy virággá* teszi – mindez nem jelent nagy különbséget köztük. Létezik két magyalfavél, amit Klee a legfiguratívabb módon festett – és amelyek elsőre teljesen kivehetetlenek, és mindvégig monstrumok, hihetetlenek, fantomszerűek maradnak *épp a „pontosságuk” miatt*. Matisse nőalakjai nem voltak azonnal nők (emlékezzünk a kortársak gúnyolódásaira), hanem nőkké váltak: Matisse tanított meg minket arra, hogy ezeket a kontúrokat ne „fizikai-optikai” módon lássuk, hanem mint éreztet, mint testi aktivitások és passzivitások rendszerének tengelyeit. Figuratív-e vagy sem, a vonal mindenesre már nem a dolgok utánzása, és nem is dolog. Inkább a fehér papír közömbösségébe helyezett valamiféle bizonytalanság, egyfajta behatolás a magánvalóba, bizonyos alkotó üresség, amelyről Moore szobrai megsemmisítően megmutatják, hogy az a dolgok állítólagos pozitívítását hordozza. A vonal többé már nem az, ami a klasszikus geometriában, nem egy létező megjelenése az alap ürességén, hanem mint a modern geometriában, egy előzetes térbeliség korlátozása, leválasztása, variálása.

Azzal, hogy a festészet megalkotta a rejtőzködő vonalat, átadta magát egy helyváltoztatás nélküli, vibrálás vagy kisugárzás révén keletkező mozgásnak. Szükség is van rá, mert amint mondják, a festészet a tér művészete, mely vászonra vagy papírra alkot, s nincs eszköze arra, hogy mozgó testeket állítson elő. De hát egy mozdulatlan vászon is sugallhatna helyváltoztatást, úgy ahogy egy hullócsillag retinámra vetülő nyoma egy átmenetet, egy

---

<sup>34</sup> H. Michaux: uo.

<sup>35</sup> W. Grohmann: *Klee*. i. m. 192. o.



elmozdulást sugall, amit a csillag nem tartalmaz. A festmény nagyjából azt nyújtaná a szememnek, amit a valós mozgások nyújtanak: megfelelően összekuszált pillanatnyi nézetek sorozatát, az élőlények esetében instabil testtartásokkal, melyek egy „előtt” és „után” között lebegnek, röviden a helyváltoztatás külsőségeit, amit a néző annak nyomából olvasna ki. Rodin híres kijelentése ezzel kapcsolatban válik fontossá: a pillanatnyi nézetek, a bizonytalan testtartások megdermesztik a mozgást, ahogy azt megannyi fénykép mutatja, amelyeken az atléta mindörökre megdermedt. A nézetek megsokszorozásával sem tudnánk őt dermedtségéből felolvasztani. Marey fényképei, a kubisták tanulmányai, Duchamp *Mátkája* nem mozognak: helyett egy zénoni álmod nyújtanak a mozgásról. Egy merev testet olyannak látunk, mint egy páncélt, amely izületeit varázslatos módon ide-oda mozgatja, de nem *megy* innen oda. A mozi visszaadja a mozgást, *de hogyan?* Valóban úgy, ahogy képzeljük, a helyváltoztatásokat a legpontosabban lemásolva? Feltételezhetően nem, mivel a lassítás egy olyan testet ad, amely a tárgyak között alga módjára úszik, és *nem magától mozog*. Rodin azt mondja<sup>36</sup>, hogy a mozgást egy olyan kép teremti meg, ahol a karok, a lábak, a törzs, a fej, mind-mind más pillanatban vannak megragadva, amely tehát a testet olyan testtartásban ábrázolja, amelyet az egyetlen pillanatban sem vett fel, és a testrészeket fiktív módon illeszti egymáshoz, mintha az összeférhetlenségeknek ez az ütköztetése és egyedül csak ez tudná a bronzban vagy a vásznon az átmenetet és az időtartamot életre kelteni. A mozgásról készített egyedüli sikerült pillanatfelvételek azok, amelyek ezt a paradox elrendezést közelítik meg, például amikor a járó embert abban a pillanatban örökítették meg, amikor mindkét lába érintette a talajt: mert ekkor majdnem megkapjuk a test mindenütt jelenvalóságát az időben, amellyel az ember *átlépi* a teret. A mozgást belső diszkordanciája révén láttatja a festmény. Az egyes testrészek pozíciója – éppen azért, mert a test logikája szerint összeegyeztethetetlen a többiével – más-más időpontban datálódik, és mivel mindegyik láthatóan a test egységén belül marad, a test fogja magát és átlép az időtartamon. Mozgása valami olyasmi, ami előzetesen megfontolásra kerül a láb, a törzs, a kéz és a fej között egy virtuális középpontban, és csak később tör elő a helyváltoztatásban. Miért van az, hogy a ló, amit abban a pillanatban fényképeztek le, amikor nem érinti a talajt, vagyis mozgása csúcán, amikor lábai szinte maga alá haljanak, úgy látszik, mintha helyben szökellne. És miért van az, hogy Géricault lovai ezzel szemben futnak a vásznon, noha olyan testtartást vesznek fel, amit versenyló soha nem vett fel? Azért, mert az *Epsomi Derby* lovai azt láttatják, ahogy a test uralja a földet, és mert a test és a világ logikája szerint, amit jól ismerek, ez a tér feletti uralom az időtartam feletti

---

<sup>36</sup> Rodin: *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell. Párizs, 1911.

uralom is. Rodinnek van erről egy mély mondása: „A művész mond igazat és a fénykép hazudik, mert a valóságban az idő nem áll meg.”<sup>37</sup> A fénykép nyitva tartja a pillanatokot, amiket az idő előrehaladása nyomban bezár, lerombolja a pillanat haladását, tényeresét, „metamorfózist”, amit a festmény, éppen ellenkezőleg, láthatóvá tesz, mert a lovak magukban hordják az „innen el, s át oda”<sup>38</sup> mozzanatát, mert minden lábuk más időpillanatban van. A festmény nem a mozgás külsőségét keresi, hanem a rejtjeleit. Ezek a rejtjelek még annál is finomabbak, mint amelyekről Rodin beszél: az egész test önmagából kisugárzódik, a világ testével együtt. És bár az emberek, koroktól és iskoláktól függően, inkább a kézzelfogható vagy a monumentális mozgáshoz ragaszkodnak, a festészet soha nem kerül teljesen kívül az időn, mert mindig a testi szférában tartózkodik.

Talán most már jobban érezzük, hogy mi mindent hordoz magában ez a szócska: látni. A látás nem a gondolkodás egy bizonyos módja vagy ön-prezencia, hanem az az eszköz, amely megadja nekem, hogy magamtól távol kerüljek, hogy belső részesévé váljak. Lét felhasadásának, amelynek végén egyszerűen visszazáruk önmagunkra.

A festők mindig tisztában voltak ezzel. Leonardo<sup>39</sup> egy olyan „festészeti tudományra” hivatkozik, amely nem szavakkal beszél (és még kevésbé számokkal), hanem műveken keresztül, amelyek a láthatóban természetes dolgok módjára léteznek, és amely tudomány e műveken keresztül mégis „a világegyetem minden generációjához” elér. Ez a szótlan tudomány, amely, mint Rilke mondja Rodin kapcsán, „pecsétjüket fel nem törve”<sup>40</sup> emeli át a dolgokat a műbe, a szemből származik és a szemhez szól. A szemet úgy kell felfogni, mint a „lélek ablakát”. „A szem... melynek révén a világ feltárul szemlélődésünk előtt oly tökéletes, hogy ha valaki beletörődne elvesztésébe, megfosztaná magát attól, hogy megismerje a természet minden művét, melyek látása a lelket boldoggá teszi a test börtönében, hála a szemnek, amely megmutatja neki a teremtés végtelen sokféleségét: aki elveszti szeme világát, a lelket abban a sötét börtönben hagyja, ahol megszűnik minden remény, hogy újra láthassa a Napot, a világegyetem fényét”. A szem teljesíti be a csodát, hogy a lélek előtt felnyitja azt, ami nem lélek, a dolgok boldog birodalmát, és istenüket, a Napot. Egy kartézianus vélekedhet úgy, hogy a valóságos világ nem látható, hogy az egyedüli fény a szellemé, és minden látás Istenben jön létre. Ám egy festő nem érthet egyet azzal, hogy a világ előttünk való feltárulkozása illuzórikus vagy közvetett, hogy amit látunk, az nem maga a világ, és hogy a

---

<sup>37</sup> Rodin, uo. 86. o. Rodin használja az alább idézett „metamorfózis” szót.

<sup>38</sup> Henri Michaux uo.

<sup>39</sup> Idézi Robert Delaunay: i. m. 175. o.

szellemnek csak saját gondolataihoz vagy egy másik szellemhez van köze. A festő elfogadja a lélek ablakainak mítoszát, annak minden nehézségével együtt: ami hely nélküli, annak testhez kötöttnek kell lennie, mi több: azt a test avatja be minden másba és a természetbe. Szó szerint kell venni, amit a látás tanít: hogy általa megérintjük a Napot, a csillagokat, hogy egyszerre mindenhol vagyunk, egyformán közel a távoli és a közeli dolgokhoz, és még az a képességünk is megvan, hogy máshová képzeljük magunkat – „Péterváron vagyok az ágyamban, s Párizsban látja szemem a Napot”<sup>41</sup> –, hogy szabadon kiszemelhetjük a valóságos létezőket, bárhol legyenek is. Mindeme képességünk a látást veszi igénybe, azokat az eszközöket használja fel, amelyek tőle származnak. Egyedül a látás tanít meg arra, hogy az egymástól különböző és idegen „külső” létezők mégis teljesen *együtt* vannak, megtanít a „szimultaneitásra”, arra a rejtélyre, amellyel a pszichológusok úgy bánnak, mint egy gyerek a robbanóanyaggal. Robert Delauney mondja tömören: „a vasút egy olyan szukcesszivitásnak a képe, amely a párhuzamoshoz közelít: a sínparé.”<sup>42</sup> A sínek konvergálnak is meg nem is, *azért* konvergálnak, hogy ott messzebb egyenlő távolságra maradjanak egymástól. A világ *azért* van az én perspektívám szerint, hogy független *legyen* tőlem, *azért* van számomra, hogy nélkülem legyen, hogy világ legyen. Csak és kizárólag a „vizuális quale”<sup>43</sup> [vizuális minőség] teszi jelenlévővé számomra azt, ami nem én vagyok, ami egyszerűen és teljesen létezik. Azért teszi ezt, mert mint szövedék, ő az egyetemes láthatóság konkréciónja, az egyetlen Téré, amely elválaszt és egyesít, amely fenntart minden kohéziót (még a múltét és a jövőét is, mivel ez a kohézió nem létezne, ha ezek nem lennének ugyanannak a Térnek a részei). Minden vizuális valami, minden individuum egyben dimenzióként is működik, mivel a Lét hasadásának eredményeként adódik. Ez végeredményben azt jelenti, hogy a látható sajátja az, hogy a szó szoros értelmében van egy láthatatlan bélése [doublure], amelyet egyfajta hiányként tesz jelenlévővé. „A tegnapi ellenlábasainak, az impresszionistáknak, saját korukban teljesen igazuk volt, hogy lakhelyüket a mindennapi látvány hulladékai és bozótjai között állították fel. Ami minket illet, a mi szívünk azért dobog, hogy a mélységek felé vezessen... Ezek az idegenszerűségek majd átalakulnak... realitássá... Mert ahelyett, hogy a látható különböző intenzitású visszaadására korlátozódnának, ahhoz inkább hozzátoldják a rejtett módon észlelt láthatatlan felét.”<sup>44</sup> Van ami szemből éri a szemet, ezek a látható dolgok frontális tulajdonságai, de van ami alulról, a mély helyzetű rejtőzködés felől, amikor a test

---

<sup>40</sup> Rilke: August Rodin, Párizs 1928, 150. o. [Magyarul ld. Rainer Maria Rilke: Auguste Rodin. Helikon, 1984.]

<sup>41</sup> Robert Delaunay: i. m. 115. és 110. o.

<sup>42</sup> uo.

<sup>43</sup> uo.

<sup>44</sup> Klee: *Jenaer Vortrag*, 1924. M. Grohmann alapján, i. m. 365. o.

fölemelkedik, hogy ezt láthassa, és van ami felülről éri a szemet, mint a repülés, az úszás, a mozgás minden jelensége, amelyben a látás részt vesz, mármint nem az elindulás nehézségeiben, hanem a mozgás szabad végrehajtásban.<sup>45</sup> A festő a látás által éri el a két végletet. A látható időtlen mélyén valami megmozdul, lángra kap, ami elárasztja a festő testét, és minden, amit fest, válasz erre a felindulásra, a keze „csak egy távoli akarat eszköze”. A látásban a Lét minden aspektusa összefut, akár egy útkereszteződésben. „Valami tűz élni akar, feléled, végighalad a vezető kézen, eléri a hordozóját és elárasztja, majd a kipattanó szikra bezárja a kört, amit le kellett írnia: visszatér a szembe, és azon túlra.”<sup>46</sup> Ebben a körben sehol sincs törés, nem mondhatjuk, hogy itt ér véget a természet és itt kezdődik az ember vagy a kifejezés. Ez tehát a néma Lét, amely maga nyilvánítja ki a saját jelentését. Ezért van a figuratív és non-figuratív problémája rosszul fölvetve: egyszerre igaz és ellentmondásmentes, hogy soha semmilyen szülő nem volt olyan, amilyen a legfiguratívabb festményen, és hogy egyetlen festmény, még az absztrakt sem tud kibújni a Lét törvényei alól, és hogy Caravaggio szülője maga a szülő<sup>47</sup>. Annak az elsőbbsége, ami van, ahhoz képest, amit látunk és amit láttatunk, és annak az elsőbbsége, amit látunk és amit láttatunk, ahhoz képest, ami van – ez maga a látás. És hogy a festészet ontológiai képletét megadjuk, alig kell megmásítani a festő szavait, hiszen Klee írta ezeket a szavakat 37 évesen, melyeket a s írója véstek: „Megfoghatatlan vagyok az immanenciában...”<sup>48</sup>

## V.

Mivel a mélység, a szín, a forma, a vonal, a mozgás, a kontúr, az arckifejezés a Lét ágai, és mindegyikük visszavezethet az egész törzshöz, a festészetben nincsenek elszigetelt „problémák”, sem igazán ellentétes utak, sem részleges „megoldások”, sem felhalmozás révén megvalósuló fejlődés, sem visszatérés nélküli választások. Soha nincs kizárva, hogy a festő újra elővegyen egy jelképet, amit már félretett, természetesen úgy, hogy másképp szólaltatja meg: Rouault kontúrjai nem Ingres kontúrjai. A fényt, ezt az „öreg szultánnot, mondja Georges Limbour, akinek a bájai a század elején elhervadtak”<sup>49</sup>, először üldözték az anyag

<sup>45</sup> Klee: *Wege des Naturstudium*, 1923. G. di San Lazzaro: *Klee* c. műve alapján.

<sup>46</sup> Klee, W. Grohmann idézi, i.m. 9. o.

<sup>47</sup> A. Berne-Joffroy: *Le dossier Caravage*. Párizs, 1959, és Michel Butor: *La corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.

<sup>48</sup> Klee: *Journal*, i. m. [Klee sírversét magyarul ld. Tandori Dezső: *Föld és vadon* versfordítás-kötetében, Európa kiadó, 1978. 232. o.]

<sup>49</sup> G. Limbour: *Tableau bon levain à vous cuire la pâte; l'art brut de Jean Dubuffet*. Párizs, 1953.

festői, míg végül Dubuffet-nél újra feltűnt, mint egyfajta anyag-textúra. Soha nem vagyunk biztosítva az ilyen visszatérések ellen. A legváratlanabb konvergenciák ellen sem: Rodinneknak töredékei, amelyek Germaine Richier szobrai, *mert mindketten szobrászok voltak*, vagyis a Lét egy és ugyanazon hálójához kötődtek. Ugyanezen okból soha semmi nem birtokolható teljesen. Kedvenc problémái egyikén „dolgozva”, legyen az a bársony vagy a gyapjú problémája, az igazi festő tudtán kívül felforgatja az összes többi festő ismereteit. Kutatása mindig teljes, még akkor is, ha részlegesnek látszik. Amint némi jártasságra tett szert egyszerre észreveszi, hogy egy másik teret nyitott meg, ahol mindent, amit addig ki tudott fejezni, másképpen kell újra elmondani. Így amit talált még nem birtokolja, tovább kell keresnie, a felfedezés kívánja meg a további kutatást. Az univerzális festészetnek, a festészet totalizálásának, a tökéletesen realizált festészetnek az eszméje értelmetlen. Ha még több millió évig is tart a világ, a festők számára – ha még marad belőle valami – akkor is lesz még mit festeni rajta, és végül mégis befejezetlen marad. Panofsky kimutatja, hogy a festészet „problémái”, amelyek történetét oly varázslatossá teszik, gyakran kerülő úton oldódnak meg, nem abban a kutatási irányban, amely először vetette föl őket, hanem ellenkezőleg, amikor a festők egy zsákutca végén látszólag elfelejtkeznek róluk, és hagyják, hogy figyelmük másfelé terelődjön, akkor hirtelen egy teljesen más irányból újra szembetalálkoznak velük és legyőzik az akadályt. Ez a titokzatos historicitás, amely kitérőkkel, áthágásokkal, túlkapasokkal, és hirtelen lökésekkel halad előre egy labirintusban, nem azt jelenti, hogy a festő nem tudja, mit akar, hanem azt, hogy amit akar, az célokon és eszközökön innen van, és felülről irányítja minden *hasznos* tevékenységünket.

Annyira elvakít minket az értelmi adekváció klasszikus eszméje, hogy a festészetnek ez a néma „gondolkodása” néha jelentések hiábavaló forgatagának, egy megbénult vagy elvetélt nyelvnek a benyomását kelti bennünk. És ha azt feleljük, hogy semmiféle gondolkodás nem szakad el teljesen hordozó közegétől, hogy a beszédben megnyilvánuló gondolkodás egyetlen kiváltsága, hogy saját hordozóját kezelhetővé tette, hogy a festészet alakzataihoz hasonlóan az irodalmi vagy a filozófiai alakzatok sem birtokolhatóak, és nem halmozódnak fel egy állandó kincstárba, hogy még a tudomány is megtanulja, hogy elismerje azt az „alapréteget”, melyet hemzsegő, nyitott, szétszaggatott létezők népesítenek be, amiket nem lehet sommásan a kibernetikusok „esztétikai információjaként”, vagy matematikai-fizikai „műveletek csoportjaiként” tárgyalni, és végül hogy soha nem vagyunk abban a helyzetben, hogy objektív mérleget állítsunk fel, vagy hogy egy fejlődést önmagában gondoljunk el, hogy az egész emberi civilizáció állandó egy bizonyos értelemben – micsoda, mondja erre az értelem, mint Lamiel, *csak ennyi?* Az lenne-e hát az ész legmagasabb teljesítménye, hogy

érezkeljük, ahogy kicsúszik a talaj a lábunk alól, nagyképűen kérdésnek nevezzük a folyamatos döbbenet állapotát, kutatásnak a körkörös menetelést, és Létnék azt, ami soha nincs teljesen?

De ez a csalódás a hamis képzeleté, mely olyan pozitivitást követel, amely pont a saját ürességét tölti be. Ez az afelett érzett sajnálat, hogy nem lehetünk minden. Olyan sajnálat, ami mégsem teljesen megalapozott. Mivel ha sem a festészetben, sem másban nem tudjuk felállítani a civilizációk hierarchiáját, és nem tudunk haladásról beszélni, az nem azért van, mert valamiféle végzet akadályozza ezt meg, inkább azért, mert bizonyos értelemben már a legelső festmény is a jövő mélyéig hatolt. Ha egyetlen festménnyel sem zárul le a festészet, ha egyetlen mű sem zárul le teljesen, úgy minden egyes alkotás megváltoztatja, átalakítja, megvilágítja, elmélyíti, igazolja, dicsőíti, újraalkotja vagy továbbalkotja az összes többi. Ha az alkotások nem uralhatóak, az nem csak azért van, mert mint minden dolog, elmúlnak, hanem azért is, mert szinte egész életük előttük áll.

Le Tholonet, 1960. július-augusztus

Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás fordítása