

BACSÓ BÉLA

A MŰVÉSZ, AZ ANEKDOTA ÉS A MŰ



...a művész helye sem marad azonos a társadalom és kultúra változásával – szerepe, ha marad még, olykor csak annyi, hogy nevének hirtelen megjelenése valami másra utal, összekapcsolódik azzal a csúcscsal, hogy Giacomettiért 65 millió fontot adnak.

Néhány észrevétellel szeretnék hozzájárulni megtisztelő megkeresésük nyomán a feltett kérdéskörhöz. Hiszen jobb, ha így jelölöm, mivel egységes válasz aligha adható. A válasz néhány lehetősége talán ebből a címben említett három elemből is kiolvasható.

Mindjárt az első elem felől nézve a kérdést, szinte kiúttalan helyzetben vagyunk; mitől művész a művész? Attól, hogy kora olyannyira becsüli, hogy megbízást kap, hogy műve eladható, vagy éppen attól, hogy jóllehet kora mit sem törődött vele, egy bizonyos idő eltelte után életműve megkerülhetetlenné válik? Vagy pusztán attól, hogy magát művésznek nyilvánítja, vagy attól, hogy műve olyan fogadtatást kap, úgy van jelen egy korszakban és annak művészeti világában, hogy semmi kétség nem férhet hozzá, hogy X művész?

Ha továbblépünk a másik elemhez, a művészről és annak művészetéről éppen a róla fennmaradt vagy éppen megképzett, esetleg általa terjesztett anekdota árulja el a legtöbbet. Az újabb korban a művész levelei, naplói, feljegyzései annak a lehetőségét kínálják, hogy már a mű előtt, de utána mindenképpen egyértelművé váljék, mi is volt az a szándék, ami a mű létrejöttét mozgatta, vagy kinek a megbízása alapján született a mű. S ha ez az azonosítás megtörtént, vajon elegendő-e tudni azt, hogy X Y szolgálatában állt; X neki dolgozott? Elegendő-e az, hogy egy korban X művészt előnyben részesítették Z-vel szemben? Amiből nem feltétlenül következik, hogy X mindenképpen jelentősebb művész Z-nél, sok esetben éppen az ellenkezője az igaz.¹ S éppen ebből a műből tudjuk, mi-

ként zajlik le a folyamat, és kerül a művész fokozatosan mind távolabb attól, hogy egy hercegségben úgy emlegessék – *nostro pittore*. A művész a modernség hajnalán már keresi a megbízatást.

A feljegyzés tehát nem szükségképpen azt mondja el, ami valóban megvalósult, sőt, legtöbbször azt tudjuk meg, hogy miben tért el a tervtől, akár úgy is, hogy erről maga az alkotó mit sem tud. A feljegyzés árulkodó, sokszor leleplezi a művészt, igyekezzen bármilyen jól egységesíteni azt a képet, amit magáról alakít ki. Miközben tudjuk, hogy a művésznél jobban senki sem tudhatja, milyen szándék szülte a művet, a mű mégiscsak ott áll, és sok esetben éppen nem az, ami a művész szándéka volt. Nem kevésbé játszik itt szerepet az, ahogy ő maga a későbbiekben művére visszatekint, vagy éppen a szerint módosítja saját ítéletét, miként ítélkeznek róla még saját életidejében. A művész, ha lehetőségében áll, legtöbbször mások műve viszonylatában értékeli saját teljesítményét, elődjeként tekint valakire, ezzel magát egy sorba állítja be, vagy éppen az elődök ellenében határozza meg saját művét.

Ezért oly fontos az anekdota vagy a naplóbejegyzés: vegyünk például Delacroix naplójának két egymást követő napját.² 1847 januárjában az oly kedvelt Rubens képeiről készült metszeteket szemléli. A tetszés és az elutasítás megjegyzéseinek elősorolása nélkül is kitűnik, hogy mit tart követésre méltónak, és mit utasít el, mi az, amiben számára Rubens mérvadó, s mi az, amiben nem, sőt, a következő bejegyzés azt is elárulja, miért fordult Rubens vadászat-képeihez. 1847. január 26-án azt írja: „A vágató arabokon dolgoztam.” (Csak a helyzet bonyolultságához említem meg, hogy Theodor Hetzer Rubens-előadásában majd éppen Delacroix naplófeljegyzései alapján mutat rá Rubens képkonstrukciójának sajátosságára, azaz a művész művét a kései művész méltatása is elfogadottá és egy sajátos irányban értelmezhetővé teheti a művészettörténetben.)³ A művész műve leginkább más művészek viszonylatában születik, legyen az pozitív vagy éppen negatív viszonylat. A hatástörténet kiiktathatatlan a művész művének megítéléséből. Mint az irodalom példájából Harold Bloom szellemes könyve alapján is tudjuk,⁴ a hatástól való iszony és ennek hártása, az azonosulás mintái és az olykor tudattalan elkerülések egyedül a mű értelmezésekor válhatnak világossá. Rubenshez közel, ám mégis távol, de nem pusztán azért, mert Rubens nem követhető, hanem mert valami lehetetlenné tette ennek a tradíciónak a folytathatóságát, Delacroix így foglalja össze ítéletét: „az összbenyomás mégis zavaros. A tekintet nem tud megpihenni...” Ezzel saját legfőbb elvét mondja ki, a részletek kidolgozott gazdagsága nem rendítheti meg a kép nyugodt összhatását. Ugyanennek a napnak a bejegyzése: „Thiers-nél vacsoráztam. Emberekkel találkozom nála, de nincs beszélőnivalónk egymással, sem nekem, sem nekik. Időnként festészetről beszélnek, mert észreveszik, hogy az örökké politikusokról, parlamentről stb. folyó beszélgetés nem érdekelt.” Vajon mi a jelentősége egy ilyen bejegyzésnek? Hiszen nem árulja el, kik voltak jelen, csak azt, hogy számára egyetlen tárgy méltó a beszélgetésre. A művész mint ember az effajta beírásokban önmagát „rajzolja meg” mások között, aki számára a közönséges dolgok még vacsora közben sem képeznek beszéd-témát. Itt a bejegyzés mint vázlat a művészt mutatja meg nekünk. Majd az egy hónappal későbbi naplóbejegyzés alapján – már művészek között van! – Couture-rel sétál, akivel „egymással versenyezve magasztaltuk Géricault tehetségét”. Ma kétségtelenül azt mondanánk, Delacroix elragadtatása azt mutatja, hogy értette Géricault művét, és talán szüksége is volt arra, hogy egy ilyen közvetlen társalgásban mint előzményre utaljon rá, ám társáról aligha mondható ez el. Géricault ekkor már régóta halott, s így a beszélgető művészek együtt nyilvánítják ki elődjük jelentőségét és maradandó mivoltát a festészet előtörténetében. A napló nemcsak azt örökíti meg, hogy Moreau-nál volt Couture-rel, hanem azt is, hogy miért tartják jelentős művészeknek Géricault-ot.

Egy nemrég kiadott könyvben Hubert Damisch azzal a ragyogó ötlettel élt, hogy Delacroix naplóbejegyzéseit olvasva ír Delacroix festészetéről, ám elkerüli azt a szokványos felületességet, hogy a leírt és a megfestett között közvetlen párhuzamot igyekezzen vonni.⁵ A könyv döntő szempontja éppen az, hogy az életmű mintegy a fotó felől fejthető fel, mintegy a fotó pontossága és bizonyos festői tárgyakkal a fotó megjelenéséből következő lehetetlensége, eltűnése képezi Delacroix festészeti kérdéseinek egy lehetséges megfejtését. Még egyértelműbben, a fotó a régi mesterműveket – Rubens műveit – mintegy felfedi, lecsupasztja, s így azok szinte lemaratva és kitakarva mutatják meg hibáikat, amit sem a festésmód, sem a szín nem tud többé eltakarni.⁶ A fotó a rajz pontosságára, az objektív látás mint perspektíva lehetetlenségére int. Damisch meglátása szerint az a sokkoló élmény, mely alapján a másolat éppen pontossága okán rossz, vagy más oldalról nézve a fotó nem lehet pusztán az objektívval mint technikai eszközzel végzett másolat; az eszköz, mint maga Delacroix fogalmaz, mindent felvesz, vagyis a művészet éppen ennek ellenében kezdődik, ahol a részlet kiemelése megtörténik, ahol már nem a puszta valóságúség, a részletező beleveszés a meghatározó. Mindáltalánosan ismét mondhatjuk, hogy a változó technika visszahat a művészetre és a művészet szemléletére.

Azzal kezdtük, hogy még a modernitás jól dokumentált világában sem elegendő, ha pusztán az alkotói szándék egyszerű megnyilatkozásaként szemléljük a művet, a mű árulkodik alkotójáról, megmutatja azt az alkotót, akit sokszor még maga sem ismer, ám majd mindig valamilyennek láttat. Talán használhatjuk azt a paradox megfogalmazást, hogy a mű sohasem pusztán a művész műve. Martin Warnke egy hasonló kérdéskör megválaszolásakor idézte fel a művészanekdota jelentőségét. „Az anekdota rövid, pointírozott, gyakran intim és a köznapi életből vett történet egy ismert személyiségről; többnyire szellemes megfogalmazásban csúcsoadik ki, hogy a személyt, mentalitását vagy a környezetét bemutassa.”⁷ Maga a történet, amit valaki, adott esetben maga az alkotó talál ki, hogy bemutassa azt, hogy mi művészetének, sajátos alkotásmódjának lényege, vagy mi is az, ami minden más alkotótól őt megkülönbözteti. Ezt jól mutatja az a korai gnómius fordulat, ami a Plinius által lejegyzett anekdota végén áll: „Apellész járt itt.” A történet szerint Apellész, betérve barátja műhelyébe, aki éppen távol járt, egy finom ívű vonalat hagyott Protogenész lealapozott tábláján, aki hazatérve, a vonalvezetés finomságából azonnal felismerte látogatóját. Az anekdotának a művész portréját képző sajátosságáról az egyik legragyogóbb könyv számol be, amit Warnke is idéz, Ernst Kris és Otto Kurz műve,⁸ amiben nemcsak a művész változó képe jelenik meg, hanem a történetek sokféle olvasata is. Nem véletlen, hogy a Julius von Schlossernél tanult művészettörténészek a pszichoanalízis felé is nyitottan felfedezik a történetmondás sokrétű olvashatóságát s koronként változó irányát.⁹ Ezekben az anekdotákban előtűnik áll a művész, aki képes a részletekből a valóságnál is teljesebbet és szebbet alkotni, aki alkotásával nemcsak az értelem nélküli állapotot csalja meg, hanem a másik embert is a látvány kelepccéjébe vonja. A művész hol Isten eszköze, hol pedig az, aki maga alkot úgy, mintha Isten tenné látását mindent áthatóvá, stb. Az anekdoták tehát egyszerre szolgálnak arra, hogy igaz és hitelt érdemlő módon mutassanak rá a művészre, aki olyan képességekkel rendelkezik, mint senki más, máskor a történetek úgy mutatják be az alkotót, hogy az a későbbiekben nevétség tárgyává teszi/teheti őket, vagy éppen leleplezi alkotásmódjuk csalásait. Az anekdota sokszor árulkodik a szemfényvesztésről,¹⁰ a történet leleplezi az alkotót, vagy a történetmondó igyekszik így lehetetlenné tenni a művészt, megfosztva eddig elfoglalt helyétől a művészet történetében.

A művész műve persze nemcsak magára, hanem arra a korra is visszamatat, amikor keletkezett. Belting egy ragyogó könyvében mutatta meg, hogy a 18. század végétől miként jelennek meg az olyan művek, amelyek emlékeztetnek az elmúlt művé-

szet nagyságára, egy nem látható/létező remekmű ígézetében felidézük a művön a művészet, a jelentős művészet keletkezését. Egyik árulkodó példája az a Louvre-ban található Vincent-kép, a *Zeuxisz és a krotóni szüzek* (1789), ami egyszerre idézi meg a művészet egy már említett anekdotáját – a részekből összeálló egész fontos kérdését –, és teszi nevetségessé, hogy a felvonultatott női alakok kiválasztásra alkalmas testrészeiket mutatják be a szemlélő és persze elragadtatott művészek...

A következő század nagy kérdése, amit Delacroix-t idézve Belting kimond,¹¹ a tradíció meggyengülése; ám, mint tudjuk, a művészet sohasem csak a tradíció folytonosságában él(t), jelentősége, hogy kerülő úton is képes azzal viszonyba kerülni. A jelentős mű nem bemutatott tárgyában utánozza a művészet hagyományát, hanem azzal, hogy kérdésességében láttatja. Mint már Damisch kapcsán is utaltunk rá, Delacroix művében – írja Belting – megjelenik annak a művészetnek az emléke, amit a múzeumokban látott. Persze kétségtelen tény, hogy a modernitás későbbi fázisában már nincs ilyen konkurencia, a művész úgy tesz, mintha nem lenne múzeumi művészet. Persze egy szavát se higgjuk el.

A művészet és annak története, miként Paul Veyne helyesen állítja, nincs egyszerűen fedésben a társadalomtörténettel, nem is pusztán lineáris – a művészet története nem tükörképe a társadalomtörténetnek, nem engedi magát nagy és magában álló periódusokra tagolni, a művészet és a társadalom között mindig egy nagyobb játéktér van.¹² Ebből persze az is következik, hogy a művész helye sem marad azonos a társadalom és kultúra változásával – szerepe, ha marad még, olykor csak annyi, hogy nevének hirtelen megjelenése valami másra utal, összekapcsolódik azzal a csúcscsal, hogy Giacomettiért 65 millió fontot adnak. Vagy hogy egy újabb keletű kifejezéssel éljünk, az aukciós házak beárazták a nevet, a művet... De mit mutat ez a soha nem látott pénzmennyiség? Csak azt, hogy az orosz oligarchák nem tudnak már mit vásárolni, vagy azt, hogy a német bankok kénytelenek megválni féltett kincseiktől. A mű értéke nem pénzben kifejezett értéke. Vagy nincs viszolygásunk mögött valami idejétmúlt esztéticizmus, a mű ön-értékéről dédelgetett, soha nem létező álom?

A kérdésekre nincs végső válasz, a művész szerepe nemcsak koronként, hanem aszerint is változik, kihez szól, sőt egy újabban előtérbe került elmélet szerint,¹³ a mű olyan regisztereken is képes szólni, az érzékelés olyan módját teszi lehetővé, ami születése pillanatában aligha volt érzékelhető. Gondoljunk Delacroix szabadságképének utóéletére és egyben arra, hogy ő maga miként viszonyult ehhez a történeti festményéhez.

A mű koronként újraterelemi alkotóját, sokszor annak szándéka ellenére.

■ JEGYZETEK

1. Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Yale University Press, New Haven – London, 1980.
2. Eugène Delacroix naplója. Ford. Faludi János. *Képzőművészeti Alap, Bp.*, 1963.
3. Vö. Theodor Hetzer: *Rubens und Rembrandt (1934)*. Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1984. 164.
4. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1973.
5. Hubert Damisch: *Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie*. Ford. Till Bardoux. Diaphanes Verlag, Berlin, 2005. (Eredeti megjelenés francia nyelven: 2001.)
6. Delacroix naplója. 1853. nov. 24.
7. Martin Warnke: *Der virtuose Künstler*. In: *Virtuosen. Über Eleganz und Meisterschaft*. Red. Sigrít Fleiß – Ina Gayed. Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2001.
8. Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Krystall Verlag, Wien, 1934.
9. Ernst Kris: *Das Bild vom Künstler*. In: *Uő: Die ästhetische Illusion*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977. (Angolul: 1952.)
10. Vö. Ernst Kris – Otto Kurz: i. m. 124.
11. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. C. H. Beck Verlag, München, 1998.
12. Paul Veyne: *Die Kunst der Spätantike. Geschichte eines Stilwandels*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2009. (Francia eredeti: 2005.)
13. Jacques Rancière: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Ford. Jancsó Júlia – Jean-Louis Pierson. Műcsarnok Kiadó, Bp., 2009.