

KETTŐNKRŐL

Utáltál és utáltalak,
gyaláztál és gyaláztalak,
bezártad előttem
kedves önmagadat,
bezártam előtted
kedves önmagamam.
Ettől rideg lett
a lét az ég alatt,
konok lett s keserű
minden gondolat.
Aztán, amikor újra láttalak
megkívántál és megkívántalak.

Kovács András Bálint

A SEMMI ELTŰNÉSE (II)

3

Mikor tűnik el a Semmi a művészetből? Ez a kérdés egyet jelent azzal, amely a modern és a posztmodern határát firtatja. Általánosságban nyilván nem lehet erre a kérdésre válaszolni, sőt a korábbiak értelmében azt sem mondhatjuk biztosan, hogy ez az eltűnés általános és végleges volna. Ahol azonban a Semmi eltűnése *megjelenik*, egy adott művészeti ágban vagy műfajban biztosan ezzel a határral van dolgunk, még ha a felszínen nem sok látszik is. A következő összehasonlításban azt szeretném bemutatni, hogyan tapintható ki ez a határ a filmművészetben.

A kiválasztott művek értelmezésében az indokolja a fenti elemzés alkalmazását, hogy maguk is önreflexív művek: a valóság és a művészet kapcsolatáról szólnak két különböző felfogás szerint. Greenaway *A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSE* (1982) és Antonioni *NAGYÍTÁS* (1966) című filmjének egy központi cselekményelemét fogom összehasonlítani, amely mindkét filmben a művészet és a valóság kapcsolatán keresztül a Semmi értelmezésével van összefüggésben. A két film közti különbség nyomán képet kaphatunk arról, mit jelent az a kis különbség, ami a modernizmus végét jelenti a filmművészetben.

A modern film történetében s éppen a legnagyobb szerzők legnagyobb alkotásaiban végig központi probléma a Semmi értelmezése. Valahol a negyvenes-ötvenes évek fordulóján jelenik meg ez a téma, és pregnáns formában két film vezeti be az európai filmművészetbe. Az egyik Bergman *BÖRTÖN* (1948), a másik Antonioni *EGY SZERELEM KRÓNIKÁJA* (1950) című filmje. Bergman filmjében van egy kerettörténet, amelyben egy film-

rendezőt meglátogatja volt matematikatanára, és azt javasolja neki, hogy készítsen filmet a „pokol a földön” témáról. A rendező visszautasítja az ötletet, mert úgy gondolja, hogy az ilyesmi ábrázolhatatlan. Azonban Bergman filmje közben egy másik történetet is elmond, amely egy lányról szól, aki megalázások és erőszaktevések sorának van kitéve, minek következtében öngyilkos lesz. Mintha Bergman, saját főhősét megcáfolva, maga adna példát egy olyan történetről, amely „a földi pokol” témáját jeleníti meg.

Antonioni filmje az első abban a sorozatban, amely az emberi kapcsolatoktól és érzésektől kiürült emberi viszonyokat ábrázolja. Ebben a filmben vezeti be Antonioni a tájkép pszichológiai ábrázolásának módszerét. Antonioni tájai annyiban lélektaniak, amennyiben mindig emberektől elhagyatottak. Terei a hiány terei, konkrét megnyilvánulásai annak, aminek *ott kellene lennie*, de nincs ott. Antonioni üres terei a Semmi emberi forrásának legmélyebb ábrázolásai. A Semmi a hiány ereje, ami ezekben a filmekben az emberi szenvedés forrása. A késő modern filmművészetben Antonioni és Bergman a Semmi hatalma ábrázolásának legnagyobb mesterei. A korai Antonionifilmek minden szereplője emberi hiánynak, a Semmi hatalmának van alávetve. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójának Bergman-filmjeiben pedig – A HETEDIK PECSÉT, SZÜZ-FORRÁS, AZ ÖRDÖG SZEME, TRILÓGIA – a Semmi képzete közvetlenül az istenhez való viszonyban jelenik meg.

Antonioni és Bergman a Semmi problémáját addig a pontig vitték el, ahol szükségessé vált, hogy reflektáljanak arra a viszonyra, ami e fogalom és a művészi alkotás között fennáll. Ugyanabban az évben, 1966-ban mindketten vitathatatlan remekművet alkotnak ebből a reflexióból: NAGYÍTÁS és PERSONA. Csakhogy ebben az évben még egy harmadik remekmű is születik ugyanerről a problémáról: Tarkovszkij ANDREJ RUBLJOVJA. Három ilyen mű egyazon évben ugyanarról a témáról – ennek valamit jelentenie kell számunkra a modernizmus sajátosságait illetően ebben a korszakban.

Mind a három film ugyanazt a kérdést teszi föl: hogyan lehetséges a művészi alkotás, ha a művész kezében nincs más, mint a Semmi? Így vagy úgy, mindhárom film ugyanazt a választ adja: a művésznek el kell fogadnia a Semmit, mint az alkotás egyetlen autentikus kiindulópontját. Tarkovszkij Rubljovja abbahagyja a festést, de amikor végignézi, hogyan önt Boriszka harangot a harangöntés titkának ismerete nélkül, visszatér az alkotásba vetett hite. Bergman Elisabethje, egy színész elhallgat a színpadon, és megszakít minden kommunikációt a világgal, de egy ápolónő segítségével visszatér a kommunikációhoz, mikor a végén képes kimondani egyetlen szót: „Semmi”. Antonioni fényképésze, miután minden nyomot elvesztett arról a gyilkosságról, amelynek véletlenül tanúja volt, csatlakozik egy csoport fiatalhoz, akik „virtuális” teniszt játszanak, és „visszadobja” a „Semmi labdáját”.

Mindhárom filmben a művész azért képes elfogadni a Semmit új kiindulópontként, mert felismeri benne azt a végső erőt, amelyet a Semmi az ott nem lévő, elveszett, hiányzó dolgokból nyer. Éppen a Semmivel való szembenézés teszi képessé a művészt a hiány felismerésére és megfogalmazására. Csak a Semmivel szembenéző művész képes művészete legmélyére hatolni, és teljes mértékig rábízni magát, mert tudja, hogy másban nem lel kapaszkodóra. A nagy modern mesterek számára az üresség és a hiány spirituális értékkel bír, és a Semmi a művészi autonómia és kreativitás patetikum alapja lesz. Mindazonáltal a három film különbözik abban, hogy mit tekint e felismerés alapjának. Tarkovszkij az emberi jóság és közösség hiányát. Bergman az emberi kapcsolatok hiányát. Antonioni pedig a művészet és a valóság kapcsolatának kifürkészhetetlenségét. Míg Tarkovszkij és Bergman moralizáló és pszichologizáló kiinduló-

pontot keres, Antonioni ismeretelméleti és esztétikai alapon áll. Ezen az alapon vehető össze éppen ő Peter Greenawayjel.

Greenaway számára a Semmi hatalma elveszett, és ezért nem lehet a művészet kiindulópontja. Greenaway filmjeiben a Semminek csupán egyetlen jelentése van, a szó szerinti: halál. Az itt következő összehasonlításban azt kívánom illusztrálni, hogyan lép túl a posztmodern a Semmi fogalmán mint transzcendens értéken. Ahelyett, hogy spiritualizálná az emberi ürességet, Greenaway megfosztja az emberi elidegenedést transzcendens és patetikus jelentésétől (szabad ember a Semmi hatalmával szemben), és az elidegenedést a legkegyetlenebb és legkiábrándultabb formában fogalmazza meg: az ember *szó szerint* tárggyá válik a többi tárgy között.

A két film kérdéses cselekményeleme a következő: mindkét műben a főhős művész, aki képileg rögzít egy bizonyos területet, és miután létrehozta a képeket, egy gyilkosság bizonyítékai válnak rajtuk láthatóvá, ezután pedig maga a gyilkosság ténye is megerősítést nyer. Ez a motívum nyilvánvalóan vonatkozik a művészet és a valóság kapcsolatára, tehát különböző használati sokat mondanak el a művészeknek az ábrázolást illető felfogásáról. Természetesen ez a motívum mindkét filmben fontos eleme a cselekménynek, de nem ugyanabban a mértékben, és ezt tekinthetjük az első különbségnek. A NAGYÍTÁS-ban ez a cselekmény központi eleme, míg A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben szélesebb motívumrendszer része. Az első filmben a művészet és a valóság kapcsolata axiomatikus kérdés, míg a Greenaway-filmben ez a viszony beilleszkedik egy olyan általános kapcsolatrendszerbe, ahol nincs kitüntetett jelentősége.

Mindkét művész azzal kezdi, hogy képeket készít egy parkban. Antonioni fotósa minden különösebb cél nélkül bolyong a parkban, mikor egy pár felkelti érdeklődését. Elég különösnek találja viselkedésüket, így követni kezdi őket. Az egész jelenet akkor válik igazán gyanússá, amikor a nő, észrevéve, hogy ő képeket készít, megpróbálja megszerezni tőle a filmtekercset. A fotós hazamegy, előhívja a filmet, és elkezd közelről vizsgálni a nagyításokat. A kép egy részletét addig nagyítja, amíg észre nem vesz rajta egy bokrok közé rejtőző férfit, aki pisztolyt tart a kezében, amelyet a pár férfi tagjára szegez. Egy másik kocka még további nagyítása során pedig egy folt jelenik meg a képen, amely olyan, mint egy hulla a bokrok között. A fotós éjjel kisiet a parkba, és valóban megtalálja annak a férfinak a holttestét, akit délután látott. Minden világossá válik: gyilkosság tanúja volt. Mindaz, ami ezután történik, csak megerősíti ezt: a nő megjelenik a lakásán, és a filmet akarja, azután valaki betör a lakásába, mindent felforgat, ellopja a negatívot és a nagyításokat is. Miután a holttest is eltűnik másnap reggelre, semmi bizonyítéka nem marad annak, aminek szemtanúja volt, kivéve az utolsó nagyítást, amelyen már csak értelmezhetetlen foltok sorozata látható.

Greenaway rajzolója, Mr. Neville szerződéses megbízást kap arra, hogy tizenkét rajzot készítsen egy birtokról a tulajdonos távollétében. A szerződés közötté és a birtokos felesége között köttetik, aki meg akarja lepni férjét a rajzokkal. A rajzoló munkakörülményeinek minden részletét aprólékosan kidolgozzák a szerződésben. Teljes ellátáson és szálláson kívül joga van még a feleség rendszeres szexuális „használatára” is. Ami a munkakörülmények egyéb részleteit illeti, a rajzoló előírja, hogy semmiféle élőlény nem lehet jelen azokon a helyeken, ahol éppen rajzol. Más szóval, nem akarja, hogy az élet nyoma rajta legyen a képeken, mivel feladata a birtok *tárgyainak* ábrázolása. Itt a második különbség: a fotográfus emberekről akar képeket készíteni egy területen, a rajzoló egy területről akar képeket készíteni emberek nélkül. Greenaway filmjében a művész dehumanizálja a területet, hogy eljusson az objektivitáshoz, ami itt szó szerin-

ti értelemben értendő: az objektivitás az objektumok egy halmazának ábrázolását jelenti. De az objektumok halmaza, ahogy egy területen megjelenik, elrendezés eredménye. És bárki, aki képes megváltoztatni ezt az elrendezést, képes lesz átalakítani a valóságot is saját szándékai alapján. Tehát akárhogy is próbálkozik Mr. Neville, nem tud megszabadulni az emberi tényezőtől. Egy sor, Mr. Herbertre, a tulajdonosra utaló tárgyat helyezett valaki a tájba: zakóját, ingét, lovaglócsizmáját, és létrát támasztott hálószobája falához. Mivel a rajzoló a tájról olyan képet akar készíteni, amilyennek az emberi lények nélkül látszik, nem mozdíthatja el ezeket a tárgyakat. És éppen ezáltal hoz létre bizonyítékokat bizonyos emberi szándékokról. Nem történetet keres, sőt minden életet, időt, történetet ki akar iktatni a tájból, csakhogy az, ahogy a tájban szétszórt tárgyak megjelennek rajzai sorozatában, egy történetet rejt. Akár akarja, akár nem, a tájról készült rajzsorozat egy történetet mond el. Ezen a módon rajzai maguk is részeivé válnak annak a valóságnak, amelyet ábrázolnia kell, hiszen a tárgyak csak a rajzban válnak a táj részévé. Erre hívja fel figyelmét Mrs. Talman, amikor megkérdezi tőle, vajon nem gondolja-e, hogy a szétszórt tárgyak el fognak vezetni egy holttesthez. Mr. Neville manipulálja a valóságot rajzai kedvéért, amikor azt akarja, hogy élőlény ne legyen a helyszínen. Ezáltal mintegy előkészíti a tájat egy történet elmondásához. Amint befejezi a tájkép „objektív” rögzítését, a történet, amely magának a rögzítésnek a története, „előjön”, és önmaga részévé, azaz tárggyá teszi őt magát is.

A NAGYÍTÁS-ban az ellenkező dolog történik. A fotós egy történet után kutat, és ezért a tájban az emberi motívumot, a mozgást, az életet akarja rögzíteni. (Thomas a mozgás megszállottja: mielőtt felfedezi a párt, a parkban a galambok röptét fényképezi.) Fel akarja fedni, mit rejt a táj ebből a történetből. Nem maga a táj érdekli, ezért nem is manipulálja. A táj elrendezésében a történetet akarja megtalálni, és amikor ezt megtalálja, a történet elemei, a tárgyak érdektelenné válnak, és eltűnnek a történetben. Képei nem a rögzített valóság részei, hanem a történetnek lesznek részei, és ezért tűnnek el ők is. Mindkét művész – Thomas is és Mr. Neville is – „ártatlannak” feltételezi a tájat. Antonioni szerint a táj ártatlan. Greenaway szerint nem az.

Mindkét filmben a tájjal kapcsolatba hozható egy összeesküvés, de A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben a képek részei ennek az összeesküvésnek, és arra szolgálnak, hogy elfedjék azt. A NAGYÍTÁS-ban a képek leleplezik az összeesküvést. Antonioni számára az ábrázolás olyasvalami, ami független az ábrázolás tárgyától. Racionális viszony van kép és valóság között. Greenaway számára az ábrázolás mint tárgy része annak a valóságnak, amit ábrázol, és szerves kapcsolat van kép és valóság között. A NAGYÍTÁS-ban a kép azt ábrázolja, ami a valóságban van, akkor is, ha ez pusztán emberi szemmel észlelhetetlen. A tudást tudományos módszerek közvetítik, amit itt a technikai felnagyítás képvisel. A fotós módszere megfelel a tudományos kutatás módszerének: megfigyelés – hipotézis – eredmény – az eredmény ellenőrzése. A fotográfusnak nincs semmiféle előzetes tudása arról a történetről, ami le fog játszódni a parkban. De amikor felfedezi a férfira szegezett pisztolyt a képen, már van valamennyi tudása, és amikor megtalálja a hullát a bokrok alatt, a tárgyak által közvetített történet készen áll.

A rajzoló képei nem azt közvetítik, ami a valóságban *van*, hanem azt, amit valaki a valóságról *tud*. Mr. Neville a birtok egy bizonyos érzékelésmódját akarja ábrázolni, azt, ami az emberek hiányában adódik. Ez nem az egyetlen lehetséges „valósága” a birtoknak, hanem sajátos tudás a birtokról, és ezt a tudást a képek nemcsak ábrázolják, hanem létrehozzák. Ha a kép nem olyasmi, ami a birtok egyedüli igaz valóságát felfedi, akkor több konkurens tudás is lehetséges, amelyek mindegyike mint lehetőség funk-

cionál a birtok valóságának ábrázolására. Így a létra mint tárgy például minden lehetséges értelmezés szerint része az objektív valóságnak, következőképp része a birtok valóságának, de mint jel, csupán egy lehetőség aszerint, ki mit tud erről a valóságról. Más szóval a létra vagy része, vagy nem része egy történetnek aszerint, ki mit tud a történetről, mivel a történet sehol sincs benne a tárgyakban, vagy ami ugyanezt jelenti, minden tárgyban végtelen sok történet rejtőzik. Sem a létra, sem az ing, sem a zakó nem vezet el Mr. Herbert hullájához úgy, ahogy a pisztoly vezet el a férfi hullájához a parkban. Ezeket a tárgyakat valaki szándékosan helyezte el a tájban (valószínűleg Mrs. Talman), és nem azért, hogy egy történetet kreáljon, hanem azért, hogy bizonyítékot kreáljon a rajzoló tudásáról a történetet illetően. Ahogy Mrs. Talman mondja férjének: „A rajzok bizonyítékokat tartalmaznak arról, hogy Mr. Neville valószínűleg tudott apám haláláról.” Míg a NAGYÍTÁS-ban közvetlen kapcsolat van a gyilkosság ténye és a pisztoly képe között, Greenaway filmjében az összefüggéstelen tárgyaknak a képen nincs közvetlen kapcsolatuk Mr. Herbert meggyilkolásával, csupán arról szólnak, hogy valaki tudott a gyilkosságról.

A valóság mindkét esetben különbözik az ábrázolástól. Itt jön a harmadik fontos különbség. A NAGYÍTÁS-ban a gyilkosságot a kép segítségével fedezik fel. A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben a képeknek nincs szerepük Mr. Herbert holttestének felfedezésében. A NAGYÍTÁS hipotézise az, hogy az ábrázolás a valóság *absztrakciója*, és a valóság egész gazdagsága mintegy *tömörítve van* ennek az absztrakciónak az elemeiben. A megfelelő hipotézissel ki lehet bontani a valóságot az absztrakt képből. Kell hozzá képzelet, de *a helyes*, a valóságnak megfelelő képzelettel kell rendelkezni: minél tovább megy a nagyítás, annál kevésbé hasonlít a kép a valóságra. Végül a fényképész már csak egy sor nonfiguratív foltot tart a kezében, amelyek inkább már a szomszéd festő absztrakt képeihez hasonlítanak. A helyes hipotézissel és a helyes képzelettel azonban azonosítani lehet a valóságot a képen.

A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben az ábrázolás nem a valóság tömörített absztrakciója, hanem részleges aspektusa. Mr. Neville emberi beavatkozás nélkül akarja a birtokot lerajzolni. De az emberi jelenlét eltüntetése már emberi beavatkozás, és ezért nem veszi észre az egyéb emberi beavatkozások nyomait (nevezetesen Mrs. Talmanéit). A rajzok így emberi szándékok hálózatának eredményei lesznek, és semmi nincs a képen, ami már ne lett volna előre elrendezve a tájban magában. A valóságot rendezték el az ábrázolás céljaira, ami azt jelenti, hogy a valóság, amely Mr. Neville rajzai mögött rejtőzik, maga is már egy *kép*. Mr. Neville soha nem fogja tudni magától kitalálni a létra, a zakó, az ing és a lovaglócsizma jelentését. Mrs. Talmannak kell felhívnia rá a figyelmét. Ezek a tárgyak tehát nem a gyilkosság jelei, hanem az összeesküvés jelei, amelyek a gyilkosság csak egy eleme. A kép így nem a valóság képe, hanem az összeesküvés képe, az elrendezés képe, végső soron egy másik kép képe. Egy mű-alkotás (rajz) egy másik mű-alkotásról (összeesküvés). Mr. Neville nem tudja felfedni a táj rejtette összeesküvést, mert ő is az összeesküvés része.

Mindez elvezet minket a következő különbséghez. Azzal, hogy a fényképész megtalálja a hullát a bokrok alatt, hipotézisét igazolja, de amikor hazatér, lakását kirabolva találja, minden bizonyíték eltűnt. Az egyetlen kép, ami megmaradt, az utolsó nagyítás, amin már semmiféle azonosítható tárgy nem látható annak számára, aki nem tudja, hogyan kell nézni. Amikor megmutatja a szomszéd lánynak, az azt mondja: „Ez olyan, mintha Bill egyik festménye volna.” A fényképész az egyetlen, akinek helyes tudása van arról, minek a bizonyítékai ezek a foltok. A film szereplői között senki más nem

rendelkezik ezzel a tudással. Egyedül maradt tudásával, és ha ezt közölni akarja, nincs hozzá tárgyi bizonyítéka. Képe semmi más, mint egy tárgy, aminek bizonyítania kellene, de nem tud. A művész tudja az igazságot, de semmije sincs, amivel bizonyítani tudná. Pontosabban: egy Semmije van, amivel bizonyítania kell. Ez a Semmi valójában egy dolog, egy fizikai tárgy, egy műalkotás, de ez a tárgy a tudást csak mint *az ő tudását, az ő fantáziáját* tartalmazza. Ez a kierkegaard-i értelemben vett Semmi szó szerinti meghatározása: „*álmodó lélek, mint egy jelenés, amely megragadhatatlan*”. A művész számára a végső bizonyosság az, hogy egyedül van „álmodó lelkével”, és művészete, amelynek igazságáról mélyen meg van győződve, mások számára semmilyen módon nem bizonyíték, úgy tűnik fel, mint *semmi más, csak művészet*. Ez ugyanakkor megfelel a sartré-i definíciónak is: a Semmi, amelyet a kezében tart, valaminek a hiánya, aminek ott kéne lennie. Nem üresség, inkább egy lyuk, egy eltűnés jele, annak a jele, ami nincs, és aminek lennie kellene.²⁵ Márpedig, ha valaki a Semmit elfogadja *a hiány jeleként*, a Semmi erőteljes dologgá válhat. Alapja lehet egy közösségnek, amelyben az emberek hisznek a Semmiben, mint a művészet utolsó bizonyosságában, mint mindannak *természetes* jelében, ami eltűnt, és ami emberi várakozás tárgya lehet. Ezt láthatjuk a film utolsó jelenetében, ahol egy csapat fiatal teniszjátékot imitál a parkban, ahol a fotós története lejátszódott. Ő eleinte csak figyeli őket, de amikor a „labda” kirepül a pályáról, mindenki ránéz, és azt várja, hogy vegye föl, és dobja vissza. Meg is teszi. Ekkor tanulja meg, hogyan kell játszani a modern művészet szabályai szerint. Ekkor válik modern értelemben vett művésszé.

A rajzolónak nincs fantáziája, mondja Mrs. Talman, ami itt azt jelenti, nincs tudása arról, mit rejt a táj. Azt rajzolja, amit lát, és úgy alakítja a tájat, hogy az csupa tárgyból álljon. Megszállottja az objektivitásnak és a mozdulatlanságnak. Nem bírja elviselni, ha valamit elmozdítanak egyik napról a másikra. Még a kéményből felszálló füst is zavarja, és megtiltja, hogy rajzolás közben tüzet rakjanak a kandallóban, amikor a háznak azt a részét rajzolja. Az emberek is tárgyak számára. Az emberi kapcsolatok a szerződéses viszonyban tárgyasulnak leginkább. Mrs. Herberttel kötött szerződéséből kiiktat minden emberi momentumot. Kiiktatja az embereket a képből, és kiiktatja Mrs. Herbertet, mint embert azáltal, hogy szexuális tárggyá teszi, amely az élvezetét szolgálja. A rajzoló olyan tárgyakat készít, amelyek tárgyakra vonatkoznak, ami a világot tárgyak és vonatkozásaik végtelen sorozatává változtatja. A rajzoló lépésről lépésre maga is e tárgysorozat része lesz. Először Mrs. Talman ajánl egy második szerződést, amely szerint Mr. Neville szolgálna az ő szexuális tárgyaként, azután Mr. Talman ajánl egy harmadik „szerződést”, melynek harmadik pontja alapján Mr. Neville mozdulatlan tárggyá válik, azaz megölik. A rajzoló is eljut egyfajta Semmihez. De ez a semmi egy tárgyasult semmi, és szó szerint értendő: a művész halála és a művek pusztulása. Semmi nem marad a történetből, amely csupán egy lehetséges értelmezése a tájnak. Valójában, mintha semmi sem történt volna: nincs többé rajzoló, nincsenek rajzok, és Mr. Herbert sincs, akit senki sem hiányol. Az egyetlen változás, hogy a birtok most más tulajdonát képezi, de ez csupán a tárgyak pozíciójának a változása. Ahol minden tárgy, semmi sincs rejtve. Minden látható, és minden az, aminek látszik. A fényképésznek van története, és e történetnek van ábrázolása, ami egy Semmi. A rajzolónak nincs története, nem volt tanúja semmiféle történetnek, de rajzai mégis egy történet bizonyí-

²⁵ Sartre mondja: „*A Semmi nem van, hanem volt. A Semmi nem semmisíti meg magát, a Semmi meg van semmisítve.*” Id. mű 58. o.

tékai. Annak bizonyítékai, hogy a rajzoló egy szerződésben meghatározott időben egy meghatározott helyen állt. Végző soron a rajzok semmi másnak nem bizonyítékai, mint a rajzoló szerződésének. Csakhogy a történet épp erről szól: hogyan tárgyasul a művészetben és a művészet által a fantázia. A képek mint tárgyi bizonyítékok mindkét filmben eltűnnek. A NAGYÍTÁS-ban azonban megmarad a művész, és megmarad emlékeinek és fantáziájának tárgyi absztrakciója. A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben a műtárgyak együtt pusztulnak a művésszel. A műalkotásnak semmiféle fizikai léten túli szellemi valósága nincs.

A Mrs. Talman által említett kis részletek együttesen elvezethetnek Mr. Herbert halálának felismeréséhez. De – szemben Antonionival – Greenaway nem mondja meg, ez hogyan lehetséges. Következésképp a kis részletek és Mr. Herbert halála közötti összefüggés nem egy megelőző konszenzuális tudás alapján konstruálódik, mely arra vonatkozik, általában hogyan függnek össze a dolgok (a pisztoly képe és a hulla kapcsolatot teremt a pár parkbeli jelenléte és a nő izgatott viselkedése között, amikor az felfedezi, hogy fényképezik). A tudást maga a kép teremti meg: Mrs. Talman mondja, hogy van kapcsolat a képen látható tárgyak és Mr. Herbert holtteste között. Ő teremti meg a kapcsolatot (talán szó szerinti értelemben is). Az, amire a kép utal, nem a képen kívül rejtőző valóság – mint a bokor alá rejtett holttest –, a kép egy fantáziára, egy elrendezésre, egy konspirációra vonatkozik. A történet csak annak jelenik meg, aki eleve történetként, szöveggként olvassa a tájat. A NAGYÍTÁS-ban a valóságot (a konspiráció) a kép részletei leplezik le. Greenaway filmjében a kis részleteket az összeesküvés teremtette, miáltal a kép ennek az összeesküvésnek a része lesz, azaz, nem ugyanabban az értelemben ábrázolás, mint a fényképész képe, bármilyen absztrakt legyen is az. Ugyanazok szerint a szabályok szerint konstruálták a képet, mint a valóságot. A NAGYÍTÁS-ban van a valóság, és van a kép. A valóság eltűnik a kép mögött, amely Semmivé válik mint a valóság ábrázolása, egy emlékezet ábrázolása lesz. A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben a fantázia (mint összeesküvés) hozza létre a képet. A kép mögötti történet nem a valóságról szól, aminek a kép az ábrázolása, hanem arról az összeesküvésről, aminek a kép része. És amikor az összeesküvés eléri a célját, a fantázia mint a valóság terve eltűnik, s így a tervező létjogosultsága is megszűnik. A Semmi (az, ami nincs, és aminek lennie kell) nem az ábrázolás spiritualizált eredménye, hanem mentális kiindulópont (az a kívánság, hogy ne legyen emberi jelenlét, beleértve Mr. Herbertét is), amely objektív fizikai tényvé válik: halál és pusztulás. A Semmi itt a kép kiindulópontjánál található, és a végén valóságos tárgy lesz belőle: két hulla. A NAGYÍTÁS-ban az alkotói folyamat valóságos tényből indul ki, fantázia és emlék, Semmi lesz belőle. A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben az alkotói folyamat a fantáziából vagy egy koncepcióból indul ki, és valóságos tényvé válik. Az egyik esetben az eltűnés vagy a Semmi spiritualizálódik, a másik esetben tárgyasul. Az egyik esetben a Semmi spirituális erő, amely a valóság helyébe lép, a másik esetben a Semmi fizikai állapot, amivé a fantázia lesz.

Mind a két filmben a művészet közvetít a Semmi és a valóság között. De míg a NAGYÍTÁS-ban a művészet az eltűnt valóság tiszta emléke, a RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben a művészet a fantázia, a terv átalakulási folyamata tárgygyá. Ahogy a fantázia tárgyasul, el is tűnik mint olyan, ami azt jelenti, hogy eltűnik mint műalkotás, elpusztíthatóvá válik, mint bármilyen tárgy. Csak abban az alkotói folyamatban működik mint művészet, amelyben mind a fantázia, mind a tárgy még együtt van jelen. A művészet olyan, mint egy villanás, a fantázia és a tárgyaság közötti magasfeszültség eredménye. Amikor a fantázia tárgyasul (Mr. Herbertet holtan találják), a művészet (és a művész) eltűnik, tárgy lesz, nincs mögötte semmi. Greenaway számára a művészet a valóság egy tárgya.

Ha a műalkotás konstrukció, a valóság is az: egy emberi terv vagy összeesküvés eredménye. A művészet az egyik tárgy reflexiója egy másik tárgyra, és a tárgyakat úgy rendezzük el, hogy jelentésük legyen a számunkra. De a jelentés csupán az elrendezésre vonatkozik, és nem valamiféle rejtett valóságra a tárgyak mögött. Minden jelentés konstrukció, és nincs olyan közöttük, amely egyedül elvezetne a valósághoz. A művész számára nem lehetséges az összes jelentés szerint való ábrázolás. Ezt magyarázza Mrs. Talman a rajzolóknak. A jó művész „vak”, és csak a saját jelentés konstrukcióját látja. Ábrázolása ugyan valószerű lehet, így viszont soha nem jut el a valóságot illető közös tudáshoz. Ha azonban a közös tudást akarná ábrázolni, az összes jelentéslehetőséget ábrázolnia kellene, közöttük azt is, amelyben az ő képe is az elrendezés része, következőképp ábrázolása nem lenne más, mint végtelen öntükrözés. Ez semmilyen módon nem lenne valószerű ábrázolás. A Semmi itt nem a valóság eltűnése, ahol a művészet kezdődik, hanem a művészet eltűnése, azaz a valóság átrendeződése a dolgok egy másik elrendezésébe. A művészet nem az, ami van, hanem ami nincs.

Antonioni hasonló következtetésre jut. Mindkét filmben a műalkotás és a valóság között a művész fantáziája, emlékezete és tudása közvetít. Csakhogy van egy lényeges különbség, az utolsó. Antonioni azt mondja, hogy ha létezik elég ember, aki elfogadja a művészetet, mint hazugságot, még ha nincs se ütő, se labda, mégis tenisz az, amit a bohócok játszanak. Maguktól a valóságos tárgyaktól eltekinthetünk az ábrázolásban, feltéve, ha az absztrakció tartalmazza a valóság és az ember közötti viszony összes konszenzuális szabályát. Nem a tárgyak fontosak, hanem a szabályok és a viszonyok. Mert ezek a szabályok alkotják az ember és a világ viszonyát illető közös tudást. Ha ezt a közös tudást ábrázoljuk, az olyan, mintha a valóságot ábrázolnánk. Így válik a Semmi (hazugság) a lét (igazság) másik oldalává. Greenaway mást mond. Nem tekinthetünk el a tárgyaktól, mert azok elrendezése nem egy hierarchikus, mindenki által ismert és elfogadott szabályrendszer eredménye, hanem különféle egyenértékű, alternatív lehetőségek megfogalmazása. Ezek mindegyike különféle történeteket mondhat el, és soha nem tudhatjuk, éppen kinek az elrendezését látjuk. De ha jó művészek vagyunk, úgy tudunk ábrázolni, mintha az egyetlen lehetséges elrendezést mutatnánk. Más szóval az ábrázolás nem lehet absztrakció, csak részleges tudás a valóságról. Absztrakció nem lehetséges azon az alapon, hogy a szabályok és a viszonyok mindenki számára rögzítettek. Nincs egyetlen és közmegegyezésszerű használata a tárgyaknak, csupán egy sor konvenció van, amelyek különféle emberi szándékokat tükröznek. Nem létezik közös tudás az ember és a világ viszonyáról. Ez a viszony – a szubjektum-objektum viszony – ezért általánosságban nem is létezik. A valóság tárgyaitól nem lehet eltekinteni, még ha a tárgyak önmagukban nem mondanak is történetet. Ahhoz, hogy elmondjunk egy történetet, mindent egyedi tárgyként kell ábrázolnunk, de ha tárgyként ábrázolunk, a történetet mégis nekünk kell hozzáadnunk. A történet nem más, mint a tárgyak egy sajátos sorozata, katalógusa. Aki nem konstruál történetet a tárgyakhoz, legyen az bármilyen hazug is, üres tárggyá válik maga is. Greenaway számára a művész fantáziája csupán adalék a közös tudáshoz, amely különféle tudások végtelen sorozata. Fantáziája nem a szabályok és viszonyok egészét ábrázolja, hanem tárgyak egy aktuális elrendezését és azok hatását a valóságra. Amikor egy tárgy kész (a szerződést teljesítették), a fantázia eltűnik, Semmivé válik, elmúlt lét lesz. Antonioni számára a művész fantáziája Semmi, de a Semmi a közös tudás erejével bír arra nézve, hogy mi nincs, és minek kell lennie (ütőnek és labdának). Greenaway számára nincs közös tudás arról, mi hiányzik, és minek kellene lennie (mindenki más tudással rendelkezik Mr. Herbert hollétéről). Minden tudás csak részleges ábrázolást eredményezhet.

A NAGYÍTÁS-ban a közös emlék művészetté válik, A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben a művészet válik közös emlékké. Antonioni számára a művészet Semmi, mert képes a létet hiányként ábrázolni. Greenaway számára a művészet Semmi, mert képes mindig hiányként létezni. De amikor a művészet nincs jelen, a Semmi = semmi. Végző soron Antonioni számára a művészet valami más, mint a valóság, Greenaway számára a művészet *semmi más, mint valóság*.

Mindebből következtetéseket vonhatunk le arra, mi nem tekinthető már a modernizmus részének. A modernista felfogás szerint a racionális absztrakció és a szabályok közös elfogadása eljuttat a valóság lényegéhez. A művészi önreflexió csupán azt a folyamatot tisztázza, ahogy ez az absztrakció működik. Eszerint a valóság valahol ott rejtőzik a kép mögött mint hiány, mint eltűnés, amelyet az ábrázolás ilyenként mutat fel. Semmi ilyesmi nem található A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSÉ-ben. Greenaway számára a valóság csak mint ábrázolások sorozata ragadható meg, amelyek közül egyik sem utal a valóság lényegére úgy, ahogy a pisztoly vagy a holttest. A valóság különféle sorozatokból áll, amelyek a maguk részéről tárgyak ismétlései, ahol minden tárgy egy változatot képvisel. A sorozatokban rejlő különbségek ismétlései adják a valóság konzisztenciáját, ez a „valóság lényege”, de ez nem ragadható meg úgy, mint részben az egész. Egyetlen tárgy sem tartalmazza a különbségek variációinak teljes skáláját. Az ismétlést és a variációt legjobban ismétléssel és variációkkal lehet ábrázolni, és az eltűnést csak egy *másik dolog jelenléte* által. És ha a halál része a variációknak, a halált is meg kell ismételni egy kis különbséggel: Mr. Herbert után Mr. Neville-nek is meg kell halnia.

A modern művészet egy fontos eleme a Semmi hatalmának mint transzcendens értéknek a felismerése. A Semmi komoly dolog, mert komoly dolgok és valóságos értékek hiányát jelöli. Elfoglalja a hiányzó dolgok helyét, és az ember szabadságának képeiben maga is transzcendens érték lesz. A modern művészet vége akkor jön el, amikor a Semmi problémája megszűnik komoly kérdés lenni, amikor a Semmi már nincs a színpalak mögött, amikor a Semmi már nem érték, már nem a lét másik oldala, már nem transzcendens hatalom, mert *már nincs közös tudás arról, hogy mi hiányzik*.

Tandori Dezső

KÉT VERS A MESTEREKNEK: (EGY ERETNEK)

1. A csillag-bánat

Blake-nek

Külön fényező mennyi-mennyi:
ki tudja figyelembe venni.
Ami már különlegesen:
nem érhet semmit egybe sem.