

Gondolatok a portréről a psziché korszakában

(Második rész)

4.

Amikor az isteni kikerül a látható ember láthatatlan köréből, marad az a láthatatlan, ami (akár halhatatlan lélekkel, akár nélküle) egy létező emberé. Ez a láthatatlan végül is psziché és elme, ahhoz tartozik egy olyan eleven test, amelynek a működése részben maga is láthatatlan. Marad tehát valami látható, és egy olyan láthatatlan, ami *egy bizonyos ember ábrázolt arcán át sejtethető és érezhető*. Ahhoz hasonlóan, ahogyan a középkorban Jézusé, amelyet azonban, mint szó volt róla, ismert egyetlensége és a felismeréséhez szükséges szimbolikus jelek segítettek *azonosítani*, és akinek *identitását*, „minőségét” alapvetően a néző hite szolgáltatta. Jézushoz emberi mivoltában sem tartozhatott, ami (ma) psziché, és isteni mivolta nélkül az emberi nem lett volna akkor, és ma sem lenne elegendő. Dürer rajzában anyjáról nemcsak azt tudni, ki volt ő, azt is, mi volt, és ebben ahhoz, hogy nő és öreg és megviselt, hozzátartozott az is, hogy a lelke halhatatlan. Dürer említett önarcképén hozzátartozott a halhatatlan lélekhez az is, hogy ő így tudott festeni. A 19. század végétől készült portréknál viszont magára marad az emberi, ám mi az ember? Pilátus *mondhatta* Jézusra *mutatva*: „Íme, az ember”, Nietzsche befejezetlenül maradt *Ecce homo*ja előszavának első mondatában viszont ez olvasható: „elengedhetetlennek tűnik számomra megmondani, *ki vagyok én*”, és a könyv utolsó mondatában: „– Megértettek engem? – *Dionüszosz a megfeszített ellen.*”¹ Az „ember” fogalma már 1900 előtt problematikussá válik, talán legismertebben éppen Nietzschénél, aki jelentős pszichológusnak tartotta magát, valamint az emberarc festőinél, talán Manet-től és Cézanne-től kezdődően. Picasso afrikai-európai maszk-arcai esetében félreérthetetlen a problematikusság. Nietzsche kijelentéséből az Isten haláláról egyenesen következett, hogy az az Ember halálával jár együtt, bár ezt igazán csak a második világháború után vonták le határozottan, elsősorban francia gondolkodók. Következett belőle a szubjektum válsága is, mindennek előtt a psziché összefüggésében, amennyiben egy ember saját pszichéjét nem tekintheti objektumnak, amivel szemben találja magát, hacsak nem azonosítja a pszichét saját testével, saját magát pedig a rációval. Az egyéniség, személyiség, identitás elveszítette monolitikus jellegét, én helyett az ön (self) lett hangsúlyos. A láthatatlan, amiről itt szó van, így az a tartozéka is, ami a psziché, nem lényeg, ahogyan a látható sem látszat. Mindkét jelző és főnév elsősorban arra utal itt, amit

az emberek másokban és magukban megélnék és megtapasztalnak. Az ábrázolásnak ahhoz kell viszonyulnia, bármilyenre sikeredjen is. Hegel mondta esztétikai előadásában, hogy „a látszat a lényegnek lényeges” („der Schein ist aber dem Wesen wesentlich”). És ez elfogadható vélemény, ha a látszat-lényeg megkülönböztetéssel gondolkozunk, hiszen akkor a látszatnak a lényeg is lényeges, nem látszólagos. Ha viszont elfogadom azt is, hogy „az ember halott”, hogy ugyanis az ember szó elveszítette a 18. és a 19. századi gondolkodásnak mind humanista (Herder, Lessing, Humboldt, Goethe, Schiller), mind keresztény jelentését, illetve értelmezését, még akkor se mondhatnék valamit az ember lényegéről, ha megtartanám a lényeg-látszat dualizmust, és annak hegeli dialektikus feloldását, szintézisét. Az ember szó eddig még nem kapott új jelentést, illetve nem keletkezett új szó. Nietzschénél az „emberen-túli ember” (Übermensch) kifejezés valójában egy negatív antropológiához illik; Heidegger pedig „ember” helyett, ismert magyar fordításban, a „jelenalólét”, a magam fordításában a „meglét” („Dasein”) szót használta, értve ezen, hogy ott és itt találja magát, ahová dobódott. (Az *itt*hez az *én* és a *most* tartozik, Heidegger ettől a szubjektív „én”-től akart megszabadulni, és a német „da” egyaránt jelenthet *ittet* és *ottot*.)

A láthatatlan, amiről itt szó van, nem is a husserli „lényeglátás” („Wesensschau”) eredménye, hanem egy létező emberi lény egyik aspektusa, aminek a látható, illetve az érzékelhető és megtapasztalható a másik. Ez viszont általánosítva

¹ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Giorgio Colli és Mazzino Montinari, szerk. 6. kötet. Deutsche Taschenbuch Verlag, 1999 [1988], 257. és 374. o.

kevés, hiszen arra redukálható, hogy csak saját fajtájával tud szaporodni, és – egyesek által vitatott – különlegessége a nyelviség. A pingvinek is két lábon járnak (ezért rájuk is vonatkozik Platón meghatározása az emberről: tollatlan kétlábú), a majmoknak is van kezük, a hódok is építkeznek. De amúgy sem kielégítő, ha *homo sapiens* helyett *homo faber*t mondunk (ez Max Frisch egyik regényének a címe). És a fenomenológus Merleau-Ponty nézetére se gondolok, aki szerint éppen a látható láthatatlan.

A látható az érthető hagyományos metaforája lenne?

Nem így értem most. Ami látható, az érzékelhető – bár nem minden, ami érzékelhető, látható, a hang például láthatatlan, a Föld kétféle forgása is az. Különbözik viszont az érzékelhetőtől, ami csak érezhető. Jellegzetes divat volt a 19. század második felében, hogy a családtagok halottaikat olyannak fényképeztették, mintha élők lettek volna: felöltözve, szokásos környezetükben, mintha aludnának. A hozzátartozók tudták persze, hogy az a családtag halott, de vajon mit éreztek, amikor a fényképet nézték, érzékelték? A tény, hogy halott, nemcsak azt jelentette, hogy már nincs benne lélek, éltető erő, ami egy kómában fekvőben, ha mesterséges úton is, még megvan, hanem azt is, hogy gondol(kod)ás, érzés és psziché még potenciálisan sem lehet egy halottban.

A láthatatlan lehet érezhető, lehet sejthető, lehet feltételezhető, és lehet persze hihető. (Hinni majdnem mindent és mindenben lehet, csak nem mindenki képes rá.) Mára, a 20. század múltán, láthatatlan többféle lehet, köztük vannak új változatok is. Lehet: (a) csak közvetve érzékelhető (mint fényképekről a Hold árnyoldala), lehet (b) műszerekkel „közvetlenül” érzékelhető (már Galilei távcsöve és Leuwenhook mikroszkópja óta, de ma már van elektron-mikroszkóp és röntgen felvétel is, sőt képernyőn látható operáció annak folyamatában) lehet (c) hatásából következtethető (mágnesség, elektromagnetizmus); lehet (d) probabilisztikusan feltételezhető (mint Bohr komplementaritás elmélete a fényről, Heisenberg meghatározhatatlanság-tétele), lehet (e) egyelőre pusztán feltételezhető (mint az agyfolyamatok többeséből kiemelkedő [ún. „emergens”] folyamatok-állapotok, például a neuronok 40 megahertzes oszcillációja esetében), és lehet végül (f) csupán szükségesnek gondolt-tételezett, de képzelhetetlen valami, (mint az anti-anyag, a bozon, a fekete lyuk, stb.). A felsoroltak mind fizikai és fiziológiai példák, de egy érzékelt, sőt egy saját magát érzékelő emberben az érzések és hangulatok, sőt a sejtelmek is mind a pszichéhez tartoznak.

Nem kevésbé láthatatlan persze az idő múlása, ami „hatásából” – egy tárgy, ember vagy környezet változásából – következtethető ki. A relativitáselmélet szerinti téridő egymáshoz rendel

ugyan teret és időt, de az irreverzibilis idő, az *előbb-később* egy bizonyos irányuló viszony, míg a tér maga nem az (Newton-Smith), a térben lévő bármi pedig az irányuló idő változásával változik. Azt se látjuk világos nappal, hogy a fény szüntelenül *érkezik*, nem áll a kertben vagy a szobában, csak azért mert a kert és a szoba áll. Egy Rembrandt önarcképre nézve látom, hogy középkorú férfi, egy másikon fiatalember, egy harmadikon öreg. Ezek mind láthatók, a fiatalság és az öregség azonban egy festményen azért látható, mert az arc olyannak lett festve, olyan pedig azért lett festve, tételezem fel, mert olyan volt, azaz olyanná válva volt. A festő nem az időt állította meg, az arcot sem, és amit festett, nem pillanatfelvétel volt; ráadásul Rembrandt nem is arcot, hanem arcban embert festett, egy bizonyos embert, öreget öregnek, sőt öregedőnek: egy jó festő, ha akarja, egy arcot meg tud úgy festeni, hogy az dinamikusnak „látszik”, olyannak érezhető. (A nézőt szemmel kísérő festmény ehhez képest nagyon egyszerű technika fogás, bár ez is az elevenség látszatát kelti.)

Az időt a „ránézés” (az intuíció, németre fordítva az, „Anschauung”) egyik formájának gondolta Kant. A probléma azonban maga a *nézés*, úgy is, mint metafora, hiszen a nézés érzékelhető és érzékelhetetlen mozgás, térben-létezés, ahol is a létezés: előtt-utóbb-szekvencia. „Az idő, akárcsak a tér, nem egy platonista létező eszmei entitása, amelyet látás-aktussal érzékelni lehet, sem egy olyan rendszubjektív formája, amelyet az emberi megfigyelő oktrojál a világra, ahogyan Kant hitte. (...) A lehetséges rendszerek többeséből választott időrend, amelyik a mi világunkra áll, empirikus dolog (...), és amit az időről tudunk, nem *a priori*, hanem megfigyelés eredménye.”²

A láthatatlan nem is Lyotard „megjeleníthetetlen”-je. Hiszen ami a környezetben és introspektíve is láthatatlan, a festészetben egy portréból, az érzékelés folyamatában érezhető-sejthető, akkor pedig megjeleníthető. A felidézés („evocation”) nem megjelenítés, ahogyan a kiemelkedés („emergence”) nem agyfolyamat. (Lyotard gondolatmenetét³ tévesnek tartom: Kant – illetve Burke – előtt nem volt se „szép”, se „fenséges” e szavak sem akkori, sem a mai jelentése szerint, ahogyan „művészet” sem volt a szó kiemelten esztétikai – nem érzékeléses, aiszthéziszes, percpiciós – jelentése szerint. Az angol és francia „art” és a német „Kunst” a bármit készítés képességét jelentette. A „les belles lettres” (szépirodalom) Descartes idejében még magában foglalta a matematikát és a fizikát is, az angolok egészen a 20. századig használták ezt a – később magyarul „szépirodalom” jelentést nyert – francia kifejezést.

Egy portré igenis megjeleníti egy emberarc *képét* annak, aki nézi, és az, amit megjelenít, nemcsak érzékelhető, hanem érezhető és érthető is a nézés folyamatában (érteni kell azt is, hogy nem értem, sőt azt is, hogy amit látok, nem azért készült, hogy propozicionálisan értsem).

Egy ember bensőjét kifejező arcvonásainak *együttese* egyszerre nem jelenhet meg, ezt a tényt azonban a technikával cáfolni lehet: a festő egy-egy ember arcát több szögből és akár pillanatnyi alkalmak sorozatában látja, vázlat(ka)t készít, és a festményt, grafikát vagy metszetet a műhelyében alkotja meg. Merleau-Ponty azt írja Cézanne-ról, hogy „százötvenszer kellett ülni neki egy portréhoz”.⁴ Olykor nem is találkozik a festő a leképzendő emberrel, hanem képek, jó ideje már fényképek és leírások együttesének alapján dolgozik, amit egyébiránt mindig megtehet. A festő, a grafikus mindig sűrít, olyasmint csinál, amire a fényképezőgép sohasem képes, a sűrítést pedig az adott eleven – vagy elevennek érzett – arc alapján a maga intuíciója és keze révén végzi, ehhez pedig elengedhetetlen, ha technikai készsége tetemes, hogy az adott ember láthatatlanjának – maga érezte – jellege szerint is látassa az arcát.

Walter Benjamin esszéje arról, hogy a technikai reprodukció korában elvész az egyetlen mű egyetlensége, egy bizonyos szempontból a fiziológiai reprodukció esetére is érvényes. A falon függő egyetlen kép mozdulatlan marad, nézője viszont különböző szögekből és távolságokból nézheti, ráadásul a nézett kép érzékelt másolata a munkamemóriában csak másodpercekig marad meg, aztán

2 Hans Reichenbach, *The Rise of Scientific Philosophy*, 1951, 154sk; idézi Newton-Smith, 214.o.

3 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Bennington and Massumi, ford. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, 81. o.

4 „Der Zweifel Cézannes” in: *Was ist ein Bild*, Gottfried Boehm, szerk. 4. kiadás. München: Fink, 2006 [1994], 39. o.



OSKAR KOKOSCHKA
Gyermek szülei kezében, 1909, olaj, vásznon, 72×52 cm; Österreichische Galerie, Bécs

továbbítódik egy másik memóriatelepre. Aki néz, abban esetleg nagyszámú másolat készül, és ezek együttesében látja, amit néz, vagyis a fiziológiai reprodukció többese, pluralitása és a vele keletkező sűrítmény adja a festményt, amit ő maga nézve lát, és amire (percekkel később is) emlékezik. A nézéssel és látással kapcsolatban érdemes elgondolkozni, éppen a mondottakkal kapcsolatban is, Berhard Waldenfels ajánlatáról, hogy meg lehet és meg is kell különböztetni egymástól „az újrafelismerő nézést” a „néző nézéstől”, és ahol a nézés kitor a megszokott nézésből, ott a néző nézést „tárgyelőtti nézésnek” („vorgegendständlich”) lehet mondani.⁵

A fiziológiai, tehát az érzékelést végző reprodukció nem csak a vizuális rendszerben készül. Abba a sűrítménybe, amit a kép előtt állva látok, betársul a fogalmak mentális modellje és a psziché érzékenységének aleatorikája, továbbá egy bizonyos fajta ambi- vagy akár polivalens attitűd, viszonyulás, beállítódás.

Összegezve: az emberi láthatatlan jellege vált problematikusá a 19. század végére, és maradt azóta is problematikus. Ehhez járul, ismétlem, mind az ábrázolandó, mind az ábrázoló ember jellege, minősége. Ebbe az együttesbe szólt és szól bele szerintem az életerő-lélektől megkülönböztetett psziché a maga tetemes és gyakran megfejthetetlen, legalább is rendezhetetlen összetettségével és bonyodalmaival. Gauguin Tahitiba távozott a probléma elől, van Gogh egy olyan megoldásba, amit valamivel később expresszionizmusnak neveztek a németek, előtte *fauve*-nak a franciák. Kokoschka nyilvánvalóan az előbbi, Nolde az utóbbi módszert és

attitűdöt követte. Picasso mintegy Gauguin stílusát alkalmazta a maga módján Gertrud Stein arcképében, amely egzotizmus nélkül sugall emberi egzotikumot, *tabula obscura* rejtélyt, Madam Z esetében viszont egészen másként sűrítve és szimplifikálva járt el. A 20. század végén, a szerintem eddig utolsó nagy festő, Bacon, jellegzetesen vallotta: „Mindig azt remélem, hogy sikerül az embereket jelenségekké deformálni. Nem vagyok képes őket szószerintinek festeni.” („I’m always hoping to deform people into appearance. I can’t paint them literally.”). És az eredmény: „olyan mesterségesnek látszik, és mégis annyival inkább valós” („it looks so artificial and yet so much more real”).⁶

5.

Deleuze kitűnő könyvben foglalkozott Bacon festészetével, behatóan, aprólékosan. Az egyik fejezetben felteszi a kérdést: „hogyan lehet a láthatatlan erőket láthatóvá tenni?”, és megjegyzi, hogy ez áll Baconnak mindegyik *fej*-sorozatára, saját *önarckép*-sorozataira, sőt ezeket éppen ezért csinálta. Olyan, mintha a kozmosz erői egy, a kapszulájában mozdulatlanul ülő, galaktikaközi utazóval szembesülnének. Olyan, mintha láthatatlan erők ütnék a fejet különböző irányból.⁷ „Tehát minden az erőkkel van kapcsolatban, az erő minden. Ez konstituálja azt a deformációt, ami a festés aktusa: nem vezethető vissza sem a forma transzformációjára, sem az elemek dekompozíciójára.”⁸

Aki minderről részletes és igen érdekes dolgokat akar megtudni, szerintem nem fog csalódní Deleuze könyvében, legfeljebb nem tetszik neki. Deleuze hosszasan taglalja, hogy Bacon képei a tapintó („tactile” és „haptic”) és a „tapintható-optikus” („tactile-optic”), az (egészen közelről) megérintő pillantást váltják ki.⁹ A könyv angol fordítója megjegyzi, hogy Deleuze a „tactile” szót Riegl-től vette át, és ahogyan arra Panofsky rámutatott, a német művészettörténészek a „taktisch”, a (stratégikustól megkülönböztetett) taktikus szinonimájaként használják.¹⁰ A taktikus egyértelműen valami a stratégikuson belüli, annál kisebb elgondolást és eljárást jelent, ami közismert, de ezúttal hangsúlyozni akarom, hogy a taktika maga is – és a stratégiától eltérően gondolt-érett – távolságban van bármilyen ténylegesen történő eseménytől. Ezt azért tartom fontosnak, mert azt hiszem, hogy ami Bacon szándékait illeti, azoktól nem idegen a tapinthatóról a taktikusra is asszociálás, míg Deleuze

6 David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon* (New York, Thames and Hudson, 1987), 146. és 148. o.

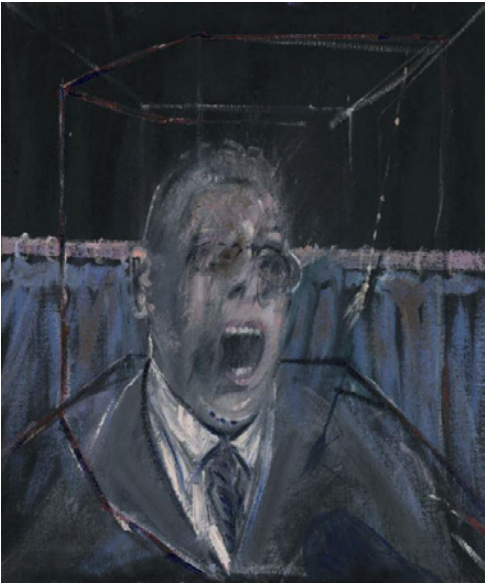
7 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation I.* (Édition de la Différence [1981], 40. o.: „comment rendre visible des forces invisibles?”

8 I.m., 40. o.

9 I.m., 11. o.

10 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation*, David W. Smith ford. (London: Continuum, 2004), 174. o.

5 Berhard Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren”, in: *Was ist ein Bild?*, 234. k., illetve 251. o.



FRANCIS BACON
Portré tanulmány, 1952, olaj, vászon, 66×56 cm
Tate Modern, London

a puszta tapintást mint egy az ujjak hegyén érezhető érzetet („sensation”) és a hozzá tartozó affektust hangsúlyozza. Bacon ugyanis „távolságról” („distance”) is beszél, azt mondja, még Rembrandt festményeit is szívesebben nézi üveg alatt,¹¹ vagyis neki érzékelhető és érezhető üvegfalra van szüksége festmény és ránézés között. Úgy értem, neki egyszerre volt szüksége arra, hogy visszaverődjék és átjuthasson, hogy átjutás közben érezhesse, nem juthat át, és nem-átjutás közben, hogy átjut.

Ez a távolság – egészen más, mint „a távolságot, mint üveggolyót neked adom” (József Attila) – egybehangzik azzal, hogy neki deformálásra van szüksége ahhoz, hogy az emberekből jelenés („appearance”) válhasson. Tudja (úgy tudja), munka közben „mélyül a rejtély, mi a jelenés”, illetve a jelenés, és mivel az szüntelenül, tizedpílanatonként változik, szerinte-száma „a jelenés/jelenés egy folyamatosan lebegő dolog”.¹² „Számomra a festés rejtélye/misztériuma („mystery”) ma az, hogyan lehet jelenésget készíteni. Illusztrálni lehet, tudom; fényképezni lehet, tudom. De hogyan lehet ezt a dolgot olyanná készíteni, hogy a jelenés misztériumát a készítés misztériumában kapd el? Illogikus módszere a készítésnek, illogikus kísérlettel elkészíteni azt, ami reményeid szerint logikus eredményhez vezet, abban az értelemben, hogy az ember reméli, hirtelen képes lesz azt a dolgot teljesen illogikus módon úgy elkészíteni, hogy az teljesen valós, és egy portré esetében felismerhető legyen, mint azé a személyé. (...) Mindig megkísérlem a véletlen [„chance or accident”] révén megtalálni a módját, hogy ott, más alakokból újrakészítve, jelenés legyen.”¹³

11 Sylvester, 87. o.
12 I.m., 118. o.
13 I.m., 105. o.

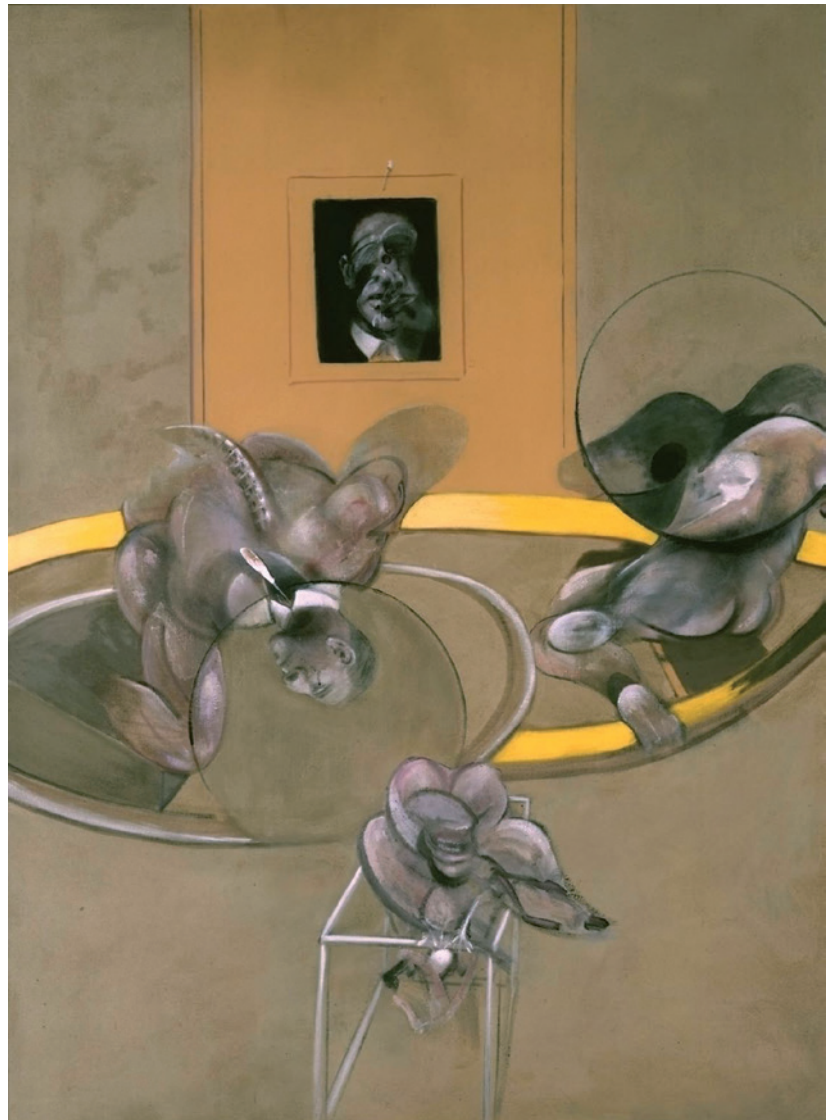
Bacon a Sylvesterrel folytatott beszélgetésekben ismételten visszatér a feszületre, és egyik alkalommal azt mondja, nem ismer más képet, ami annyi érzést („feeling”) váltana ki.¹⁴ Egy másik alkalommal megjegyzi: „Krisztus központi figurája nagyon hangsúlyozott és elszigetelt helyre van emelve.” Sylvester kérdésére, hogy a Feszület megfestésénél radikálisan másképp közelíti-e meg a problémát, mint amikor más festményeken dolgozik, azt feleli: „Hát persze, akkor az ember valójában saját érzéseiből és érzeteiből („feelings and sensations”) dolgozik. Mondhatnám, majdnem közelebb van az önarcképhez”.¹⁵ A beszélgetések során gyakran jelzi, hogy ő nem hívő, ebből pedig az derül ki számomra, hogy amiről beszél, eléggé egyszerű a maga bonyolultságában. Egyszerű, hogy számára csakis élet, test és psziché maradhat. Az érzések és érzetek csak az eleven embertesthez kapcsolódnak, nincsen központjuk, középpontjuk: nincsen centripetális erő, amelyik bármi vonatkozásában együvé vonzaná, gyűjtené őket.

Van, ahol az érzések fakadnak, illetve gerjednek, és ez a Feszület esetében egy kiemelt, mindentől elkülönült, az eleven és a halott közt függőben hagyott, az érzékenység és az érzéktelenség között feszülő embertest. Bacon többször mondja, hogy aki meghalt, megszűnt; és hogy az eleven húsból („flesh”) mészárszéki hús lesz („meat”), ami „gyönyörű” piros, ugyanakkor, akik húst esznek, nem gondolnak arra, hogy a hús, amit esznek, halott, legyilkolt állat húsa. Ehhez hozzátenném, hogy az idegrendszer, amire sokszor hivatkozik, a sajátjára és azokéra, akikre hatni akar, már nem létezik a mészárszéki húsban, már megszűnt, ahogyan az eleven test elevenisége, életeréje is. Az érzékenységnek határa van, ez a határ is megszűnik,

14 I.m., 44. o.

15 I.m., 46. o.

FRANCIS BACON
Három figura és portré, 1975, olaj, pasztell, vászon, 198×147 cm; Tate Modern, London



eltűnik a test eltűnésével, már a feldarabolásával; a piros hús tehát az élet még *éppen tűnő* nyoma (hamarosan megbarnul). A kereszt ráadásul olyan „*armatúra*”, amire, ahogyan mondja, mindig szüksége van a test kiemelésére.

Bacon a tudatosságot, mint eltervező agyat elveti, de a tudatot, mint eszméletet nem, és amikor a tudattalanról beszél, azt nyilvánvalóan pszichikai jellege szerint is érti és különbözteti meg a tudattól, aminek magyarul csak részleges szinonimája az eszmélet (tudatos van, eszméletes nincs). Emlegeti a kritikai funkció fontosságát,¹⁶ és amikor azt mondja, hogy az idegrendszer „optimista anyagból” van, hozzáteszi, hogy ő a létezés születéstől halálig terjedő ténye mellett ennek mindig „tudatában van”.¹⁷ A tudat figyelembe vételére utal az a véleménye is, hogy az élet értelmetlen, mi adunk neki értelmet, amíg léteünk.¹⁸ Ez pedig nemcsak elmére, hanem érző elmére és pszichére enged következtetni, a művészet pedig számára és szerinte ilyen értelem-adás: obszesszió az étellel.¹⁹ Szándéka festőként: „élve elkapni ezt az eleven ténnyt”.²⁰ „Így hát a művész talán képes megnyitni az érzések szelepeit, vagy talán úgy kellene mondanom, levenni róluk a lakatot, és képes a szemléltőt az élethez erőszakosabban terelni vissza.”²¹

Az érzés („feeling”) mellett Bacon sokszor beszél érzetről („sensation”), Deleuze ez utóbbira alapozza interpretációját, némileg félrevezetően, hiszen az érzetet is érezni kell,²² és a szomorúságot is. Amit érez valaki, ha nem pusztán gondolat, illetve fogalom, nem lehet pusztán fiziológiai, fizikai érzés, beleértve a zsigerit (ami különben szintén az agyon keresztül érezhető). Az érzés amúgy is vektoriális, ahogyan ezt Whitehead (szerintem pontosan) mondja: „Az érzések, vektorok’, mivel azt érzik, ami *ott van*, és azzá transzformálják, ami *itt van*.”²³ Az érzések érzik ezt, vagyis az „itt” egy „önhöz/magam”-hoz (self) kapcsolódik, nem egy „én”-hez, aki beszédben kifejezi, jelenti.

Arra a megállapításra, miszerint a festészetben szokásos hierarchia szerint első a történeti, utána a mitológiai és vallásos téma, erre következik az arckép, aztán a tájkép, végül a csendélet, Bacon azt válaszolja: „Én fordítva mondanám. Jelenleg, mivel a dolgok olyan bonyolultak [„difficult”], az arckép az első.”²⁴ Ennek egyik magyarázata az lehet, amit folytatólag mond: nem szereti a történeteket, unalmasak, s azért sem szeret több

figurát festeni egy képre, mert az történetre készlet. A narratíva unalmassága a szemantikus érthetőségé, „agyi”, magyarázó, és ezért azzal kapcsolatos, amit ő illusztrációnak mond: akaratlanul klisészerű, és következtető, nem megragadó. A különbség szerinte a festék jellegétől is függ: „egyes festék közvetlenül hat az idegrendszerre, más festék egy történetet mond el hosszadalmas szócsépléssel az agyon át”.²⁵ Az „agyi” itt is narratív gondolatot, gondolkodást, leírást jelent, amelyik a részletességek mellett azért is unalmas, mert klisészerű, konvencionális, vagyis már személytelenül interpretált, akár egyből beugrik, akár gondolkodni kell arról, mit lát valaki.

Egy arcképnek, embernek „kisugárzása” („emanation”) van, „energia a jelenségben/jelenésben”,²⁶ valami nagyon tényleges, valós: érzés, nem gondolat. Csak azokat festi, mondja Bacon, akiket nagyon jól ismer,²⁷ és azért fest olyan sok önarcképet, mert nincsen, akiről festhetne.²⁸ Az angolban egyetlen szó van arra, hogy „tud” és „ismer” („to know”), Russelnek van egy esszéje, amelyben megkülönbözteti egymástól az ismerésből és a leírásból adódó tudást („knowledge by acquaintance” és „knowledge by description”), ami magyarul arra is áll, ami az *ismeretség* és az *ismeret* közti különbség. Egy embert nagyon jól *ismerni* egészen más, mint sokat *tudni*, ismeretekkel rendelkezni róla. Egy ember kisugárzása pedig csak érezhető és jól-rosszul körülírható.

Mindez együttesen megerősíti, de mindenképpen megtámogathatja azt a véleményemet, hogy a 19. század végétől máig tartóan igen nehéz lett a láthatóban a láthatatlant, a testhez és elméhez szervesen kapcsolódó pszichét éreztetni és sejtetni a maga valóságában és tényében, tudatosában és tudattalanjában.²⁹

A mondottak és idézetek után talán jobban érthető, miért válik a jelenség „annyival valósabbá”, amennyire „olyan mesterséges”. A mesterséges jelenség és a valós (hatás) közötti egybehangzás egybecseng Baconnak azzal a kijelentésével, hogy szerinte érzés („feeling”) és idegrendszer („nervous system”) együtt szükséges,³⁰ hogy neki szüksége van az emberi érzésre („human feeling”) és az érzés szintjeire („levels of feeling”).³¹ Mindezt egybefogja egy további együttes: psziché és jelenség („psyche” és „appearance”).³² Vagyis az embereket jelenséggé kell deformálnia, hogy ami látható és érezhető, mesterségesnek, de sokkal valósabbnak tűnjön. Ha azt mondjuk: valósabbnak lehessen látni, a *látni* olyan *vizuális érzékelés*, ami egyúttal *érezés*, és az *érezékelésnek* az a válfaja, amit magyarul az *észlelés* szó és az *észre vesz* kifejezés jelez. Egyből, az érzékelés automatizmusához kapcsolódva vesz észre valamit az ember, észre venni pedig olyasmit is lehet, ami nem érzhető, nem azonosítható, nem világos. Az ember úgy vesz észre, figyel fel, ahogyan a kutya hegyezi a fülét.

Az érzés lényünk jelenlegi jellege szerint, ezt kell összefoglalóan hangsúlyozni, egyaránt lehet fizikai (fiziológiai) és pszichikai. Amikor érzem, hogy hideg van, nemcsak külső légköri hideget érzek, hanem azt is, hogy fázom, és ez már pszichikai állapot is, az pedig teljesen pszichikai, ha akkor is fázom, amikor a hőmérő szerint nincs is hideg, és nem is ráz a hideg. A deformációhoz psziché társul a nézőben-látóban, ahogyan abban társult, aki a deformálást végezte, akiből a deformálás történt, és azt megtörténte után megfelelőnek találta.³³ Akiből? Talán inkább: amiből, és inkább pszichéből, mint elméből. Angolul pedig a Bacon említette „sensational image” – ami nem „mental image”³⁴ – kétértékű kifejezés: a kép *érzeti* és *szenzációs*. Hogy mi a szenzáció? Az, hogy milyen is az emberi psziché ezekben az időkben, amikor deformálásra és mesterséges jelenségre van szükség a valós megérezéséhez. Ezen valóban csak elképedni lehet.

16 I.m., 122., 149., 160. o.

17 I.m., 80. o.

18 I.m., 131. o.

19 I.m., 63. o.

20 I.m., 57. o.

21 I.m., 17. o.

22 Az angol „to have a/the sensation” kifejezés a szokásos, de benne a „to have” inkább annak felel meg, hogy „to feel”, érzem, mint annak, hogy „to know”, *tudom*. Azt viszont nem mondják, hogy „to sense a sensation”.

23 Alfred North Whitehead, *Process and Reality. Corrected Edition*. David Ray Griffin és Donald W. Sherburne, szerk. (New York-London: Macmillan 1978), 87.o.

24 I.m., 63. o.

25 I.m., 18. o.

26 I.m., 174. o.

27 I.m., 73. o.

28 I.m., 129., 133., 142. o.

29 I.m., 120., 122., 170., 172. o.

30 I.m., 43. o. „one can only want to record one's own feelings about certain situations as closely to one's own nervous system as one possibly can.”

31 I.m., 44. o.: „on which one can operate all types of level of feeling”.

32 I.m., 83. o.: DS (...) Perhaps you'd tell me what you feel your painting is concerned with besides appearance. FB It is concerned with my kind of psyche, it's concerned with my kind of – I'm putting it in a very pleasant way – exhilarated despair.”

33 Tulajdonképpen magától értetődő, mégis érdemes megjegyezni, hogy Bacon, aki munkájával kapcsolatban állandóan intuícióról, érzetről, idegrendszeréről és véletlenről beszél, a kritikai funkciót is említi, i.m., 122., 149., 160. o.

34 I.m., 160. o.