

ANGYALOSI GERGELY

Egy festő a felvilágosodás árnyékában

Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*
(Paris: Flammarion), 2011.

A szerző meglepő állítást tesz könyvének elején; mégpedig azt, hogy egy olyan nagy festőnek az életműve, amilyen például Goya volt, tanulmányozható az általa közvetített *gondolatok* szempontjából is. Az a véleménye, hogy ily módon is értelmezhető „festészeti forradalmának” jelentése, valamint a művei által képviselt hozzájárulás a felvilágosodás eszmetörténetéhez. Ahhoz, hogy ezt alá tudja támasztani, ki kell alakítania egy, a szokásostól eltérő képet arról, hogy mi is volt a felvilágosodás eszmetörténeti lényege. „A Felvilágosodás gondolkodásmódja, amely sikeresen terjed el az európai kontinensen, nem egyik vagy másik filozófus vagy magányos tudós gondolkodása, hanem egy anonim szintézis, amelyet néhány tehetséges népszerűsítő hozott létre.”¹ Ennek a szintézisnek a kiindulópontja mindig a tekintélyelvűség kritikája, továbbá az a meggyőződés, hogy az egyházat alá kell vetni az államnak, vagyis a papság bírálata. Todorov emlékeztet rá, hogy a jezsuitákat 1767-ben kiűzték Spanyolországból a pápához való közelségük miatt, s hogy az ezt követő évtizedekben az „*Ilustrados*”, a felvilágosult arisztokraták és értelmiségiek intézhették az állam ügyeit. A velük szemben álló csoport az „*obskurantistáké*” volt, akik főleg az egyház, a pápaság és a nagy földbirtokosok érdekeit védték.

Nem vitás, hogy Goya rokonszenvezett a felvilágosodás eszméivel; festőként és az arisztokrata megrendelők kegyének kiszolgáltatója azonban nem az eszmék síkján bocsátkozik küzdelmekbe. Sok mindent megérthetünk abból, ahogyan pályája első szakaszában összefoglalja esztétikai nézeteit (lásd jelentését az Akadémiának a vizuális művészetek oktatásáról). Hangsúlyozza, hogy ezt az oktatást a lehető legnagyobb mértékben meg kell szabadítani a kényszerektől. El kell felejtetni a szabályokat; a növendékeknek inkább a természetet, mint a régi mestereket kell imitálniuk. Mondhatjuk, hogy ez a 18. század második felének egyik bevett esztétikai gondolata; Goya azonban azt is hozzáteszi, hogy a dolgokat nem csak egyetlen úton lehet megközelíteni (vagyis bevezeti a pluralitás elvét). A tanítványoknak szabadnak kell lenniük, belső sugallataikat kell követniük; nem helyes *egyfajta* stílust elvárni tőlük. A természet utánzásán nem a forma szerinti azonosságot kell érteni, hanem azoknak az aktusoknak az analógiájára kell törekedni, amelyek létrehozzák a műveket. Egy igazi művésznek joga van arra, hogy átlépje a szabályokat. Az alkotó feladata tehát az alkotó folyamat imitálása (ebben végső soron a Teremtő munkáját imitálja, vagyis egyfajta mikrokozmoszt hoz létre). Ez szintén a reneszánsz (pontosabban Alberti) óta ismerős eszme; Goya azonban iga-

¹ Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières* (Paris: Flammarion, 2011), 23.

zából nem foglalkozik tisztán esztétikai kérdésekkel. A világ belső és külső igazságát akarja megragadni, miközben tudja, hogy ez sajátos, vagyis érzéki, nem pedig absztrakciós megismerés, mint a tudományos igazság. Ahogy Braugada nevű barátjának mondta már élete végén: „Az ecsetemnek nem kell jobban látnia, mint ahogyan én látok”.² A jelentésben leszögezi, hogy fölösleges testrészeket rajzoltatni a növendékekkel, ugyanis a természetben nincsenek vonalak, csak jól-rosszul megvilágított testek. A természetben szín sincs: csak napfény vagy árnyék van. A festőnek tehát nem a világot kell megmutatnia, ahogy van, hanem a saját személyes vízióját a világról. Végül még egy, a romantika korában nagyon is aktuálissá váló gondolattal találkozhatunk ebben az írásban, nevezetesen azzal, hogy a festészet igazsága mindenkiel megosztható (*partageable par tous*), vagyis ehhez az igazsághoz a nézők is hozzájárulnak.

Goya 1793-ban, negyvenhat éves korában egy betegség következtében megsüketült. Aligha vitatható, hogy ez a festési módját is megváltoztatta, amit lemérhetünk a belső világ (álmok, fantazmák) megnövekedett jelentőségén az ezt követően festett művein. Todorov megerősíti, hogy az ész és az örület szembeállításának témája gyakorivá válik Goyánál; elhárítja azonban azt a szakirodalomban időnként felbukkanó következtetést, hogy maga a festő is örült lett volna. Nála a téboly nem inhumánus, nem is démoni, de még csak nem is a zsenivel rokon heroizmus. Goya örültjei egyszerre különösek és ismerősek, ami arra figyelmeztet, hogy az örület bennünk lakik. Joggal feltételezhető viszont, hogy az elzártság témájának gyakori megjelenése kapcsolatba hozható a süketség tapasztalatával.

Todorov szerint Goya az európai festészetben először ábrázolja az erőszakot a mindennapi élet részeként, minden mitológiai utalás nélkül. Olyan szerencsétlenségek jelennek meg a vásznain, amelyek sem isteni, sem emberi reményt nem tesznek lehetővé; még morális vetületük sincs. A hajótörések és tűzvészek ábrázolása nála nem melodramatikus vagy szentimentális; az emberi szenvedés extrémítására, az áldozatok tehetetlenségére helyezi a hangsúlyt. Ahogy a „jelentésben” megfogalmazta, ez idő tájt a vonal elválasztó szerepe eltűnik nála, a képet sokkal inkább a fény és az árnyék elosztása szervezi a továbbiakban. Todorov felhívja a figyelmet a maszkok és karikatúrák jelentőségére Goya életművében; ezek az 1796 és 1828 között készült rajzalbumokban szembeszökőek. A festőnek ugyanis az volt az álláspontja, hogy a közhiedelemmel ellentétben a maszk mondhat igazat, míg az arc becsaphat bennünket. „Vagyis a valódi nem egyenlő az igazzal. Mindenki megalkotja a saját azonosságát; a mindennapokban az egyén egy sor személyiséget hoz létre, és a körülményektől függően ölti fel az egyik vagy a másik szerepet.”³ Az ember leginkább akkor mutatja meg magát, amikor valamilyen álruhát ölt. Szemben Bosch teremtményeivel, Goya reális lényeket ábrázol, de eltorzítja a vonásait, hogy rémisztőekké váljanak. „Távolról sem egy másik világ-

² Todorov, *Goya...*, 34.

³ Todorov, *Goya...*, 63.

ból jönnek, amelynek megvannak a maga törvényei, közel állnak hozzánk – mi több, önmagunknak egy másik verzióját alkotják.”⁴ Aligha véletlen, mondja Todorov, hogy ugyanebben az időszakban születik meg az úgynevezett „fantasztikus irodalom”. Ahogy a műfajról szóló nagy sikerű (és magyarul is olvasható) könyvében megírta, az itt megjelenő figurák a reális és az irreális közötti határon mozognak. (Potocki lengyel grófnak *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Egy Zaragozában talált kézirat] című regényére hivatkozik, hogy összekapcsolhassa Goya démonábrázolásaiival. A látomásokról a festőnél is gyakran kiderül, hogy nem természetfölötti eseményekről, hanem csak próbatételekről, manipulációkról van szó.)

A *Los Caprichos* sorozat forradalmi változást hoz az életműben: ezek a rézkarcok kifejezetten a képzeletbelit, nem pedig a realist, a láthatót ábrázolják; formát adnak a láthatatlannak, a fantáziáknak. Goyának nyilvánvalóan meggyőződése, hogy ez utóbbiak az ember lélek kiirthatatlan részét alkotják (e tekintetben nem követi a felvilágosodás antropológiáját). A sorozat egyszerre az erkölcsök felvilágosult kritikája és a lélekben lakó mélységek megvilágítása. A leghíresebb közülük a 43-as számú: „Az ész álma/alvása szörnyetegeket szül”. A spanyol *sueño* szó jelentése kettős: ha csak alvásról van szó, akkor fel kell ébredni, ha álmról, akkor maga az ész szüli a szörnyetegeket. Érdekes az úgynevezett „Prado-kéziratban” található kommentár, mely szerint az ész által elhagyott képzelet (*fantasia*) lehetetlen szörnyeket szül, ha viszont egyesülnek, akkor a képzelet művészetek anyja és csodáinak eredete lehet. A goyai világ tehát egyértelmű ellentétekből épül fel: egészség/betegség, ész/őrület, nappal/éjszaka/, fény/árnyak. „Nos, e képek révén Goya a két oldal kölcsönös átjárhatóságát és elválaszthatatlanságát akarja felmutatni: a választóvonal mindkét irányból átléphető.”⁵ Ez nem kevesebbet jelent, mint hogy kilép a felvilágosodás eszmei kereteiből, abból a megnyugtató szembeállításból, hogy az emberek között léteznek a „felvilágosultak” és az „obszkurantisták” (vagyis mindenki más). A *Los Caprichos* három nagy csoportra osztható: a társadalmi szatírákra, a szexuális színjátékokra, valamint a babonákat, boszorkányokat, kísérteteket ábrázoló rézkarcokra. Tematikusan tehát nem helyezkednek szembe Goya „felvilágosodott” barátainak nézeteivel. Annyiban viszont igen, hogy nála a szegények nem jobbak, mint a gazdagok, a nők sem különbek, mint a férfiak. Továbbá nem keveri össze az antiklerikalizmust az ateizmussal, és nem utasítja el radikálisan a keresztény vallást. Kritikus képet nyújt az emberekről: vagy ostobák vagy gonoszak vagy csúnyák – néha egyszerre mindhárom tulajdonság jellemzi őket. Még az a kérdés is felvetődhet Todorov szerint, hogy társadalomkritikus képei nem azért születtek-e, hogy elfedjék, amit az emberi lélek mélységeiből hozott fel (felvilágosodott barátai és esetleg önmaga előtt is). A boszorkányábrázolások például egyértelműen a szexualitás verzióinak felmutatására szolgálnak. Akárhogyan is, Goyánál a rendet mindig „megfertőzi” a káosz.

⁴ TODOROV, *Goya...*, 73.

⁵ TODOROV, *Goya...*, 97.

Nem csoda, hogy néhány évtizeddel később Ruskin egyenesen azzal dicsekedett, hogy elégette a metszetek teljes kötetét, megkímélendő az emberiséget ettől a morális és esztétikai borzalomtól.

Goya tehát eljut addig a gondolatig, hogy már nem szükséges a látható formákat ábrázolni, lehet azokat is, amelyek csak a lélekben léteznek. A szubjektív vízió veszi át a mindenkivel közös látás helyét; ennél a festőnél nem a világ *reprezentációja*, hanem a *figurációja* történik meg. A művekben jelentkező kettősség a festő egész életét meghatározza. Gondolnia kell arra is, hogy eladható műveket hozzon létre: időszakonként sikeres udvari festőnek számít. Ez a „nappali” élete; az „éjszakai” Goya ellenben egészen másféle műveket alkot, amelyeknek értékesítésére egészen bizonyosan nem gondolhatott. Életének utolsó harminc évét ez az ambivalencia jellemzi. Todorov ebben az értelemben nevezi őt a modernség első nagy festőjének: nem háborút, hanem gerillaharcot folytat a művészi függetlenségért. Ehhez nem kevés megalkuvásra volt szükség; Goya szemmel láthatóan Montaigne felfogását követi. „Nem az eszem szokott hozzá a hajlongáshoz és hajlításához, hanem a térdem” – vallotta a bordeaux-i bölcs.⁶ Azonban nem csupán ez a „gerillataktika” teszi őt a modernség egyik előfutárává, hanem sokkal inkább festői világának karaktere. „Goya most olyannak festi a világot, amilyennek látja, nem pedig amilyen tőle függetlenül: az impresszionisták által végrehajtandó szakítás már jelen van nála.”⁷ Ez egyben megnyitja az utat a láthatatlan ábrázolása, vagyis (Todorov szavával) a *figuráció* felé.

Ebben a kettős létmódban él és alkot Goya a 19. század első éveiben. Az úgynevezett „fekete festmények”, amelyeket otthonának falaira festett, végképp csak saját magának készülhettek. Ahogy Werner Hofmannra hivatkozva írja Todorov, Goya ezekkel a művekkel önmaga exorcistájává vált; a falfestmények feltehetően az öngyógyítás eszközei voltak, ezért még a barátainak sem sűrűn mutogatta őket. Ha a *Szeszélyek* fantasztikus rajzok voltak, a fekete festményeket fantazmatikusnak lehet nevezni. Az „éjszakai” Goya ezen túl csak a fantazmáit festi; ám ezt abban a hitben teszi, hogy fantazmák elvezetnek a valóság igaz lényegéhez. Nyilvánvalóan külön témát jelentenek *A háború borzalmi* sorozat darabjai. Hamar rájön arra, hogy ezeknek a műveknek csak egy részét tudná a nyilvánosság elé tárni; ezért jellemző módon inkább lemond róla. *A Borzalmak* művészi erejét távolról sem csupán az emberi kegyetlenség elképesztő erejű és nyíltságú ábrázolása biztosítja, hanem többek között az is, hogy ezeken a képeken a háttér, az ég és a természet nem több, mint az emberi erőszak meghosszabbítása. Az igazán megdöbbentő annak a gondolatnak a művészi kifejezése, hogy a célok különbsége mit sem számít az elkövetett bűnök szempontjából. (Ezt fejezi ki azoknak a párbajszerű jeleneteknek a megsokasodása, mint amilyen *A könnyű győzelem* című grafika, ahol két teljesen egyforma figura küzd egymással.) „Számára a szubjektivitás

⁶ Michel Eyquem de MONTAIGNE, *Esszék*, III. köt. ford. BAJCSAY András és CSORDÁS Gábor (Pécs: Jelenkor Kiadó), 2003, 187.

⁷ TODOROV, *Goya...*, 208.

(akárcsak az objektív világ) nem létezik önmagában véve, hanem mindig és kizárólag egy szubjektum viszonya egy objektumhoz, amely rajta kívül és tőle függetlenül létezik.”⁸ Goya mindig *egy ideális emberi közösséghez* fordul, még akkor is, ha tudja, hogy ezt talán csak az eljövendő generációk fogják megvalósítani. Az individuumok pluralitása és a látásmódjuk szubjektivitása nem mond ellent a közösség goyai ideáljának; a megosztható igazsághoz való ragaszkodás nála egyúttal a mindenki által azonosítható vizuális formákhoz, egy közös világhoz való ragaszkodás.

Goyát általában romantikus festőként tartják nyilván. Todorov viszont felhívja a figyelmet arra, hogy egyáltalán nem biztos, hogy számára létezett az autonóm művészet, vagy általában véve a művészet fogalma. Ebből a szempontból művészet és felfogásmódja anakronisztikus volt és idegen a kor esztétikájától. Rendkívüli művészi termékenysége ellenére igazából nem az esztétikum, hanem a világ erkölcsi állapota, a jó és a rossz küzdelme érdekelte. Nem csupán a rossz, a deviancia, a gonoszság és a kegyetlenség jelent meg az alkotásaiban, hanem az általa legértékesebbnek emberi tulajdonság, vagyis a minden szentimentalizmus nélküli jóság, együttérzés is, ami csak egyénektől jöhet. A könyv végére érve érthetjük meg, hogy miért Goya lett Todorov egyik utolsó könyvének témája. Annak a humanizmusnak az emblematikus alakját látta meg benne, amelynek mibenléte három évtizeden át foglalkoztatta. Az a humanizmuseszmény, amely az értelem, a tolerancia és a pluralizmus tiszteletét vallja, miközben maximálisan kiáll bizonyos erkölcsi értékek egyetemessége mellett – nem tévesztve szem elől az emberi lélek mélyén lakó szörnyetegeket.

⁸ TODOROV, *Goya...*, 277.