

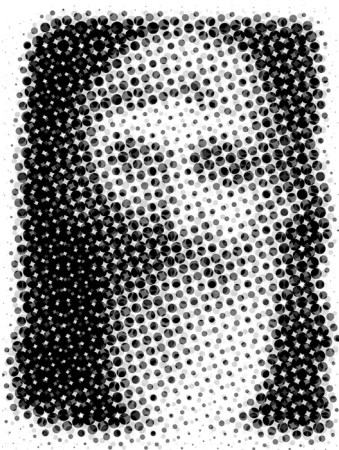
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

MÚZEUMI NAPLÓ

(részletek)

■ 2003. október 29. szerda, Madrid. Academia San Fernando. Fragonard: *Callirhoe feláldozása*. A sok klasszicista festmény között üdítő Fragonard oldottsága és elevensége. Minden mozog és remeg a képen, mindenki olyan idegállapotban van, hogy egy pillanatra még az is eldönthetetlen, ki a főszereplő. Talán a középén félig fekvő, félig ülő lány, Callirhoe, aki öntudatlan állapotban támasztja fejét Coreso pap combjához? Vagy Coreso, aki fölémagasodva éppen leszúrja magát, hogy áldozata révén megmentse Callirhoét? Még az is kérdéses, hogy Coreso férfi-e vagy nő. Nyilvánvalóan férfi, hiszen a viszonzatlan szerelem miatt követ el öngyilkosságot – ellenszegülve Dionüszosz parancsának, aki felszólította őt a lány feláldozására. S bár Coresónak minden oka meglenne, hogy megölje a lányt, aki nem viszonzta a szerelmét, az utolsó pillanatban mégis magát öli meg – a saját halála révén válik eggyé a lánnyal. Ez az azonosulás Coreso nőies külsejében nyilvánul meg; első pillantásra őt láttam Callirhoénak. Ezt a hangsúlyozottan nőies férfit talán azért utasította vissza a lány, mert valódi férfira vágyott. De az is lehet, hogy Coreso annyira szerelmes volt a lányba, hogy megpróbált nemcsak testben, hanem lélekben is azonosulni vele. Imitatio Christi. A klasszicista festmények tökéletes felépítettségétől eltérően Fragonard képén minden megzavarodott, és emiatt még a kép szerkezete is veszélybe került. A két főszereplőt

Részlet a szerző *Múzeum séták* című, készülő könyvéből.



**Csak az van, amit látok
– miközben a félig
elhúzott függöny azt
jelzi, hogy éppen azt
nem látni, ami látásra
érdemes.**

**De mindeközben ez
a nem-látás is
a látás tárgya.**

figyelő figurák maguk is mintha a hisztéria szélén egyensúlyoznának – nincsenek támpontok, nincs miben megkapaszkodniuk. Mindegyik alak keresi, mihez támaszkodhatna. Nézik a jelenetet, ami olyan mélyen érinti őket, hogy testileg is a hatása alá kerülnek. Én pedig, miközben őket figyelem, az izgatottságuk és értetlenségük hatása alá kerülök. Mert van-e érthetlenebb annál, mint amikor az áldozó nem az áldozatot, hanem önmagát áldozza fel? De ugyanakkor van-e ennél emberibb pillanat? Fassbinder jut eszembe: pontosan ettől a paradox dinamikától elevenek ma is a filmjei. Meg Brechtől *A városok sűrűjében*: ott is az áldozza fel magát, akinek el kellene pusztítania a másikat.

2004. április 23. péntek. Zürich, Kunsthaus. *Ferdinand Hodler tájképei*. Mintha a természet kivetette volna magából az embert, az egyetlen, ami képes megzavarni a természetet. És most, hogy nincs, ami fékezze és gátolja őt, magára maradvá a természet vadul őrjöng és kavarog. Eksztatikusak ezek a tájak, miközben minden néma, visszafogott, sőt lefojtott. És fenséges. Olyan látványok jelennek meg, amelyek mintha közvetlenül a kozmosszal, a végtelen űrrel érintkeznének. Persze a világban eleve ezzel érintkezik minden; és mégis: mintha állandóan vastag üveglapok szigetelnék el a világunkat a világúrtól. Hodler a tájképein ezeket az üveglapokat törte össze. A fák, a sziklák, a hegyoldalak, a kövek, a partok végre közvetlenül érintkezhetnek az űrrel, közvetlenül mutatják fel – Georges Bataille kifejezésével – azt, „ami van”. És ettől ők maguk is űrszerűvé, kozmikus-sá tágulnak. Ezek a hegycsúcsok elhagyták az ember által befogadható világot, és a mindenségbe merednek bele. Sőt nem is; inkább a kozmikus magány nyúl bele általuk a lenti világba. *Az Eiger, a Mönch és a Jungfrau a ködtenger fölött* a misztérium logikáját érvényesíti: a profánumnak szentséggé, azaz (a szó eredeti értelmében a fényre, a láthatóságra utaló) fánummá történő átmentését. A festői teológia nagy példája e kép: az eltakarás általi föltárás. Ettől könnyed és lebegő e mű; az a „nagy megkönnyebbülés” hatja át, amit René Char érzékelt a szív csúcsainak közelében. Ez a festmény a hegyeket nem „ábrázolja”, hanem ő maga lesz olyan, mint egy hegy. Mint a „szív hegye”, amely a nehézkedés minden törvényének ellenáll. A hegycsúcsok nem egyszerűen kimagasodnak az emberi világból, hanem maga a fölfoghatatlan kozmosz telepedik rá általuk a lenti világra. Nem letről magasodnak fölfelé, hanem a „fent” kristályosodik hegyekké, és száll le ide lentre. Fordított gravitáció érvényesül a festményeken; minden súlyos, miközben lebeg is. Különösen szépen mutatkozik meg ez azokon a képeken, ahol tükröződések látni, és szimmetrikus szerkezet alakul ki: egymást egészíti ki és ismétli a fent és a lent, az itt és az ott, az innen és a túl, az immanens és a transzcendens. A táj ezeken a képeken: az örök visszatérés rejtélyének a helyszíne. Sőt nem is helyszíne, hanem ennek a visszatérésnek a folyamatos gyakorlása. A táj ezeken a képeken nem egyszerűen „hely”, nem „természet”, hanem mély titok őrzője, az élet és a halál különös egységének a megnyilvánulása. Örök visszatérés. Hodler nemcsak az Engadint festette meg többször is, hanem a közeli Silvaplana tavat is – azt a tavat, amelynek partján ma is ott sötétlik az a hatalmas kőtömb, amely mintha egyenesen az űrből zuhant volna ide. Nietzscheben a kő láttán merült fel az örök visszatérés gondolata. – Ráadásul ritmikusak is e tájak; a képek többségét csíkok keresztezik, s e színes csíkok adják ki azután az összképet. Absztrakt részletekből áll egybe egy olyan látvány, amely figuratívnak mondható ugyan, de amely mégis az absztrakció irányába nyitja meg az utat. Malevics vagy Kandinszkij absztrakciójáról természetesen szó

sincs. Hodler hegyeket és tavakat ábrázoló képein mindent azonosítani lehet, némelyik még a fotografikus pontosság igényének is eleget tesz. És mégis: ezek a tavak és hegyek túlmutatnak önmagukon. Hodler úgy festi meg a természetet, hogy megfosztja attól a kulisszaszerűségétől, amelybe a festészet évszázadokon keresztül belekényszerítette. A lecsupaszítás révén viszont soha nem tapasztalt gazdagságot fedez fel benne. Ezek a képek nem egyszerűen a természetet képezik le, hanem a természet elemeinek felhasználásával teremtenek soha korábban nem létezett struktúrákat. Ezek pedig már nem kizárólag a természet struktúrái. De nem is csak a lélekéi, amely e struktúrákat fölfedezi. A természet is és a lélek is egy fölöttes, már-már emberen túli egységnek rendelődik alá. – A tájképeket meghatározó ritmikusságról Szinyei Merse Pál jut az eszembe: nála jelennek meg időnként hasonló ritmikus szerkezetek (*A pacsirta, Pipacsos mező, Árok*). Ezek a ritmusok olyan elegánsak és hibátlanok, hogy érezni: Szinyei Mersét mindez jobban izgatta, mint a jelenet, amelynek e ritmusok a kulisszáiként szolgálnak. Szíve szerint bizonyára olyan képeket festett volna a legszívesebben, mint Hodler – csak éppen nem merete átadni a természetet önmagának, nem merete kiszolgáltatni saját természetfölöttiségének. Ha ott marad Münchenben, vagy elmegy Párizsba, feltehetően a kor legjelentősebb festői között emlegetnék ma: az ottani közeg bátorította volna. Hazatérve Jernyére éppolyan magányos volt, mint Csontváry, akiből Párizsban nagyobb festő lett volna, mint a nála gyengébb Henri Rousseau. Rousseau-ból igazából a fiatal Picassóék csináltak nagy festőt (miközben szívük mélyén talán nem is igen hittek benne); Magyarországon azonban kire számíthatott volna Csontváry vagy Szinyei Merse, akit Münchenben Böcklin még a legjelentősebbnek tartott?

2004. május 8. szombat, Basel. *Fondation Beyeler*. Egy évvel ezelőtt kaptam ajándékba egy albumot erről a Renzo Piano által tervezett épületről. Azóta tervezem, hogy meglátogatom. Lenyűgöző, ahogyan az épületből kilátás nyílik a természetre, s kintről is szabadon belátni. A léptékei, anyagai, a belső terek méretei, a hordozó falak arányai, a borítások és a színek, valamint a környező táj, a vizek, azok tükröződései, a kinti fények beesési szögei együttesen egy harmonikus világot alkotnak. Az ember alkotta környezet és a természeti táj teljes összhangban simul egybe. Mintha az egész nem is emberkéz alkotta volna. – Tiziano: *Filippo Archinto bíboros* című portréja. A bíborost félig eltakarja egy függöny, amitől az egész helyzet irreálisnak hat. Tiziano ezzel a beállítással kiemelte a bíborost a világból, és ezzel esztétikai jelenséggé változtatta át. Nem a tisztségéhez fűződő jelentéseket keresem, nem a világi és egyházi hatalom ismérveit figyelem, hanem hogy miként változik meg az arc, ha félig eltakarja egy függöny, amelyen azonban mégis átderengenek a vonások. Az arc mintegy kettéválk egy hétköznapi és egy spirituális félre. Ám a spirituális, rejtőző arcfél is kizárólag az őt néző szem számára tud csak megnyilvánulni. Csak az van, amit látok – miközben a félig elhúzott függöny azt jelzi, hogy éppen azt nem látni, ami látásra érdemes. De mindeközben ez a nem-látás is a látás tárgya. És ennyiben mégis van ennek a képnek teológiai és világi-hatalmi vetülete, ám ez az esztétikum „függönyén” át jelenik csak meg. Az esztétikum ezen a festményen nem egyszerűen az érzékelés dinamikájának a függvénye, hanem a létezés teljességének a megnyilvánulása – éppúgy kiterjed az érzékelésre, mint a szellemi befogadásra, egyszerre materiális és spirituális, földi és ugyanakkor nem evilági. A középkor szemlélete köszön vissza ezen a festményen – miközben ízig-veéig újkori képről

van szó. Isten ujsa eltűnt a festészetből, írta John Ruskin éppen Tiziano festésze-
te kapcsán. Csak részben van igaza; mert az esztétikum nemcsak beszűkítése
az állítólagos isteni teljességnek, hanem maga is képes teljességet teremteni.
Az esztétikum úgy fordít hátat a teológiának, hogy közben létrehozza a maga
semmivel sem kevésbé metafizikus teológiáját. A félig elhúzott függöny ezen a
képen: a van és a nincs dinamikájának a függőnye.

2005. december 11. vasárnap, Párizs, Louvre. David: *Horátiusok esküje*.
A magasba emelt és csokorba fogott három kard, a mögöttük kinyúló nyitott te-
nyér és a szemből fölemelkedő három kinyújtott kar: tökéletes geometria. Egy-
mászt metsző vonalak, éles szögek, ami az egészet fokozhatatlanul letisztulttá te-
szi. Próbálok eltekinteni attól, hogy miféle jelenetről van szó; a szememet csak
résnyire nyitom ki, és így nézem a festményt. Ekkor megnő a baloldali falnak tá-
masztott dárda jelentősége – mintha kívülről hatolna be a képbe, s a magánya
még metszőbbé teszi a kép egészének a jéghideg szerkezetét. A három hatalmas
boltív pedig fenyegetően borul a jelenetre: itt vannak a férfiak, akik igazi
machókként nem figyelnek a jobb oldalon kuporgó nőkre; a boltívek viszont,
akár a végzet, úgy magasodnak az emberek fölé, hogy semmi kétség: az élettelen
kő ezekhez az élő emberekhez képest örökkévaló és örök életű. A piramisok bel-
sőjének a magánya árad a helyszínből – s a kardok, a felemelt karok és a lándzsa
a sötét végzet elleni kétségbeesett lázadás megnyilvánulásai. – *Girodet: Endy-
mion álma*. Diána istennő fényként borítja be az alvó fiú testét, aki persze csak
úgy tesz, mintha aludna; valójában éppolyan eksztázisban van, mint Bernini
Szent Teréze. A fény erotikája e festmény igazi témája. Ráadásul az erotika itt
nem a testi érzékiség kísérőjelensége, hanem egyetemes elv, úgy, ahogyan Platón
is gondolta: mindent átható, a létezés fenntartásáról gondoskodó, világmozgató
erő. Sehol nem érhető tetten, mert mindenben ott van. A lombok mögül ez az
erő sugárzik be a festménybe. Caspar David Friedrich próbálta ezt a megfesthe-
tetlen, szemmel sem látható fényt megfesteni. És Girodet számára is a fény
bizonyult mindennél fontosabbnak. Ha nem 1791-ben festette volna a képet,
hanem 130 évvel később, bizonyára egy hófehér vásznat készített volna, à la
Malevics – így viszont kötötte őt a kor, a téma és a tárgy. Ami persze egyáltalán
nem baj, sőt. Ez az erotikus pózban heverő fiú a kitárulkozó testével, a lelógatott
karjával, a testével érintkező állatprémekkel és kelmékkel: az érzékiség olyan sűrít-
tett, hogy az egészből kicsordul az, ami túl van minden érzékiségen. Az anyag
és a test által fölébresztett vágy végső soron semmilyen testtel és anyaggal nem
tud betelni, hanem valami megfoghatatlanra, beteljesíthetetlenre irányul. Min-
den vágyban, ami csillapíthatatlan, fölsejlik az egyetemes erotika. Sőt, ez az ero-
tika szüli meg ezt a vágyat. S ezért talán jobb is, hogy ennek a festménynek van
tárgya és témája, és nem csupán egy hófehér vásznat látni. A fény erotikája
attól még intenzívebb, még kevésbé szorítható korlátok közé.

2007. január 11. csütörtök, San Francisco. *Palace of Legion of Honour. Claude
Lorrain-rajzok a British Museumból*. – *Táj kecskepásztorral és kecskéekkel* (1636–
37). A lombok hol elfedik, hol kitakarják a tájat és egymást, s együtt olyan bo-
nyolult szerkezetet alkotnak, hogy a szem szabályosan eltéved benne. Egy idő
után úgy hatnak ezek a lombok, mint Leonardo nevezetes foltjai a házfalakon:
absztrakt színmezők, amelyeknek ugyanakkor az összetett, nehezen lokalizálha-
tó világlátás miatt mégis van tere és mélysége. Ám ez a mélység irreálisnak hat –

és ennek megfelelően maga a táj is olyan benyomást kelt, mintha nem létező lenne. S mindez a világítás összetettségének, az árnyékok és fények végtelen differenciáltságának köszönhető – vagyis a technikának, ami egy ponton mégis több lesz technikánál, és az anyagiban az anyagtalant engedi érzékelni. Már amennyiben lehet egyáltalán érzékelésről beszélni az anyagtalanság kapcsán. Lorrain festészetének mindenesetre ez a paradoxon az egyik legjellegzetesebb ismérve. – *Éjszakai táj* (1635–40): elvontan remeg a Hold fénye, mint Adam Elsheimer képein. De nemcsak a víz remeg, hanem a lombok is. A lomb ettől éppolyan, mint a víz, amely visszatükrözi a Hold fényét. Egyformán remeg a fent és a lent. S mindez szinte észrevehetetlen. Olyan a kép, mint Vajda János versében a Balaton; éppen az állandóság hiánya az egyedüli maradandó. Érdekes, hogy most, hogy körülbelül két és fél méternyire a rajztól leültem, innen nézve megszűnt a remegés, és ott tűntek elő a kontúrok, ahol közlőről nézve nyomukat sem láttam. Pedig Lorrain nem azért rajzolta, hogy messziről nézzék. De a természeti látvány megragadásánál és hű visszaadásánál jobban izgathatta a látás mechanizmusa, az, hogy a szem számára egy látvány miként válik remegővé, és a távolságtól függően hogyan élesedik vagy éppen homályosodik a fókusz. – *Párizs itélete* (1645–46): a kis Cupidón kívül négyen tartózkodnak a tisztáson (Párizs, Júnó, Minerva, Vénusz), és valamennyien kinyújtják a mutatóujjukat. Mintha mindegyik ujj Amor nyila lenne. A hegyes, túszerű ujjak és az éles, szinte szűrő kontúrok éles ellentétet képeznek a figurák mögött lévő lombokkal, amelyek a tömörszerűség érzését erősítik – az életnek, a vegetációnak a monolitikusságát, amiből semmi nem emelkedhet ki, „mutatóujjként”, semmi nem nyúlhat ki belőle. Minden a vegetációnak van alárendelve. Ővé a főszerep. Van ebben valami mélyen sorsszerű. Az emberi mutatóujjak: megannyi „principium individuationis”. Azt sugallják, hogy én vagyok a világ közepe. A lombok viszont: annak a mély, egyetemes közönynek a megnyilvánulásai, ami felülmúl minden emberi törekvést, szándékot, akaratot. Van abban valami mélyen ironikus, hogy mindez a szerelemmel, az erotikával van összefüggésben. Az ember hajlamos úgy érezni, hogy éppen az erotikában kerül a legközelebb önmagához – de közben éppen ekkor el is veszíti önmagát. Egy idegen erő eszközeként működik, vakon – noha talán soha jobban nem érzi át önnön testét, lényét, mint ilyenkor. A merev mutatóujjak és a fölējük boruló lombok különös dinamikája ez. Ezt az embert felülmúló erőt – a lombok tömörszerűségét – csak fokozza a lazáros háttér a vízzel és a távoli hegyekkel. Az emberek mintegy „kilógnak” a természetből, a mereven felálló mutatóujjak pedig: az emberi akarat, vágy, szerelem, szellem, hiúság stb. kiválása a világból. Az ember ezen a festményen éles törés a természet testén, a lét folytonosságának a megszakítója. Márpedig Lorrain éppen a lét folytonosságát hangsúlyozza minden képén. Ezért tűnnek másodlagosaknak az emberek a festményein és a rajzain. Jelen vannak, és pompásan vannak megfestve és megrajzolva – de csak azért, hogy ettől még jobban lehessen látni, mennyire elenyésző a szerepük a világban. Ha nem lennének itt, akkor sem okoznának hiányérzetet. De az ittlétük sem zavaró; a legjobb festményein az ember inkább kompozíciós elem, amely még jobban kiemeli a létnek a homályba vesző nagy egységét és megbonthatatlanságát. Ez számomra a legmegrendítőbb ezeken a festményeken és rajzokon. És ezért is hatnak képeletbelieknek a tájai: Lorrain nem élethűségre és realizmusra törekedett, nem „fantasztikus” vagy „képeletbeli” tájakat akart festeni, hanem a táj „szellemét” ragadta meg, hogy így érzékeltesse a kozmikus egységet, a létezés megbonthatatlan zárt-

ságát. A tájképfestészetet Lorrain nem azzal hozta „helyzetbe”, hogy szebb és élethűbb tájakat festett, mint az elődei, és nem is azzal, hogy a tájat „főszereplővé” tette a festményein, hanem hogy az embernek a kozmoszban betöltött helyét alighanem mindenkinél radikálisabban értelmezte újra. Mint kortársa, Pascal, ő is pusztán nádszálnak látta az embert. Ha pedig az emberi figurák mégis többek kompozíciós elemnél – mint ezen a festményen is –, akkor a festő melankolikusan nyugtázza, hogy az ember legfőbb rendeltetése az, hogy valamiféle repedést okozzon a lét testén. Pontosabban: ő maga ez a repedés. És a hegyesen fölmere-dő mutatoujjak egyfelől a szellem megnyilvánulásának az eszközei (figyelemfelkeltés, fenyegetés, rámutatás stb.), másfelől viszont hegyes tűk, vésők, szűrő és metsző eszközök, erőszakos szerszámok, amelyek rést ütnek a lét testén. És hát mi egyéb lenne az ember a maga „szellemével”, mint egy különös ék, amely be-furakszik ebbe a résbe?

2007. november 18. vasárnap, New York. The Frick Collection. Georges de la Tour: A Szűz tanítása. A még kislány Mária a tenyerével eltakarja a gyertyát, amely a jelenetet megvilágítja. Anyja ruhája a barnának végtelen sok árnyalatát mutatja fel, miközben az egész mégis monokróm barna felületet képez. De minél tovább nézem, annál kevésbé tudja a szemem barnaként rögzíteni, hanem „csak” a végtelenül sok árnyalatot látom. Úgy állandó ez a szín ezen a festményen, hogy közben egyfolytában változtatja magát. A kemény kontúrokon belül is hihetetlen puhaság jut érvényre, s ez magukra a kontúrookra is visszahat. Bár szigorúak és élesek, az összhatásuk mégis inkább lágy. Az anya szemhéjának, szemgödrének, szemöldökének és a homlokának, valamint a hajsztélének az íve például éles, és mégis olyan puha és lágy, amennyire lágy a gyertya fénye is. Különösen szépen mutatkozik meg ez a kislány kézfejen: a gyertya lángját eltakarja a kéz, de közben a fény mégis áthatol a kézfejen, és szinte látni a csontozatot, úgy, mint amikor egy nagyon erős fényű zseblámpával világítom meg a kezem. Szinte röntgenfénye van a gyertyának. És ez a láthatatlan fényforrás a kép voltaképpeni centruma: a nem-látható fény, amely éppen a nem-láthatósága miatt teszi misztikusá (de nem vallásossá!) a jelenetet. Pontosabban nem is a jelenetet, hanem a megfestett képet. Ez a láthatatlan fény teremti meg a színeket, amelyeknek persze ugyancsak van fénye, de az már látható, evilági, földi fény. A mindent megvilágító másik fény viszont láthatatlan, nem evilági, nem materiális fény. Ezért misztikus fény: az a fény, amelynek nem az a rendeltetése, hogy megvilágítson, hanem hogy teremtsen. Az egyetlen, ami a tökéletes összhatásból talán kilóg egy kicsit: a kislány arcának a színe. Túl egyszerű, éppen az a gazdagság hiányzik belőle, ami az anya ruhájának a barnaságát kitünteti. – Néhány perccel később, még mindig e kép hatása alatt visszamentem a terembe, hogy újra meg-nézzem, és rájöttem: még a kislány arcszíne is tökéletes, legalábbis messziről nézve. Hiszen az ő arca a fény igazi forrása, és ezért még a gyertya fényét is ő világítja meg, s nem a gyertya őt. Áttetsző üvegarc, amelyen azonban, a kézfejjel ellentétben, nem látni át. Mindez persze messziről hat így. De most nem akarok közel menni a festményhez. Mint minden jelentős kép, ez is úgy hat, mintha egyfajta Veronika kendője lenne: nem azt látom rajta, amit éppen nézek. A gazdagsága abban rejlik, hogy bármelyik elemét kezdem el nézni, az megfoghatatlanná és rögzíthetetlené válik, és olyasmire irányítja a figyelmemet, amit pedig éppen nem figyelek. Ám ha már ezt kezdem figyelni, akkor máris tovább mozdul a kép, és egy újabb, éppen nem észlelt réteg tolakszik előtérbe, és ez kerül

az éppen nem rá irányuló figyelem fókuszába – egészen addig, amíg ez a figyelem is nem válik irányítottá. Mindennek kevés köze van az „optikai tudattalan” manapság oly divatos teóriájához; inkább olyasmiről van szó, hogy még a legcélirányosabbnak tetsző figyelem is alapvetően megosztott, sőt szórt figyelem.

2010. május 28. péntek, Velence. Accademia. – Lorenzo Lotto: Egy ifjú portréja. Amikor beléptem a terembe, első pillantásra azt hittem, egy 19. századi portrét látok. A fiatalember, amint felpillant a könyvből, olyan, mint akit lefényképeztek. A festő, mint egy fotós, elkapta a pillanatot, és egy másodperc töredékét örökítette meg. A korabeli portrék általában a teljességről szólnak: hiába látni az életkorukat, a vonásaik pillanatnyiságát, mégis úgy hatnak, mintha az életük egészét látnánk, beleértve még a társadalmi helyzetüket is. Lotto viszont a teljesség érzékeltetése helyett a fiút kiemelte az örökkévalóságból, és bezárta az időbe. Sőt a pillanatba. Nem érdekes, hogy a fiú mit olvas, hogy miért olvas, nem is, hogy miféle környezetben él, milyen háttere lehet, hanem hogy ezt az egyszer, megismételhetetlen pillanatot hogyan éli meg. A pillantása és a tekintete ettől olyan zavart. Mint aki foglyul esett – ahogyan egyébként a fénykép is rendszerint foglyul ejti az arcot. Ettől is hat olyan melankolikusnak ez a festmény: a vereségről szól, arról, hogy az ember nem tudja levetni magáról a halandóság terhét, a festő legjobb szándéka ellenére sem tud kibújni a bőrből. A korabeli portrék rendszerint a győzelemről szólnak; Lotto festménye ezzel szemben a kapitulációról. Mindez nem a képen látható rózsaszirmoknak, a gyűrűnek, a levélnek vagy a gyíknak köszönhető – ezek inkább csak allegóriák –, hanem a tekintetnek, amely egy pillanatra felnéz és kinéz a képből, és többé nincs hová visszamenekülnie. Saját halandóságának foglya ez a fiatalember – a saját sorsa Medúza-főként néz vele szembe. A nagy olasz portréfestőktől eltérően itt nyoma sincsen az idealizálásnak, a tipizálásnak. A személyiség teljessége helyett annak pillanatnyi állapotát látni. És ebből a fiúból egyedül ez a pillanat maradt fenn – a pillanat lett az élete. Vagy legalábbis Lotto szerint. Az élet: megannyi pillanat, amelyeket nem lehet egy nagy egészé összerakni. Egy széttört személyiséget látok magam előtt, aki azonban ezt természetesnek tartja, nem tragikusnak. Talán ezért is áll olyan közel a mai érzékenységhez.

2011. november 13. vasárnap, Berlin. Gemäldegalerie. Lorenzo Lotto: Krisztus búcsúja anyjától (1521). Igazi pszichológiai dráma. Krisztus térdepel, két kezét anyja egyik térdén nyugtatja, és fejét bal karjára hajtja. Arcvonásai szelídek – de azzal, hogy lehunyja a szemét, kicsit eltúlozza a szomorúságát –, inkább pózol, s előadja, milyen a valódi, mélyen átélt szomorúság. A kicsit édeskés szelídsége az arcát nézve fölkelti az álzsentség gyanúját. Mintha a szíve mélyén már elege lenne valamiből. Méghozzá az anyjából, aki, az arcvonásai alapján, eléggé ellenszenves nő. Félrecsuklik a feje, a szeme fennakadt. Az érzelmi zsarolásnak a megtestesítője és gyakorlója. A körülöttük állók, különösen a bal oldali két szent kifejezetten érdeklődve nézik, mi megy végbe anya és fia között. Alighanem sokszor szemtanúi voltak annak, hogy ezek ketten rettenetes veszekedést csaptak, hogy azután teátrálisan kibéküljenek.

2011. december 14. szerda, Velence. Este a kihalt Szent Márk téren a sötétben megnéztem a *Tetrarchák* szoborcsoportot. Megtapogattam a sima gránitfelületüket, és rájöttem, hogy ezek a szobrok nem a sok tapogatástól lettek ilyen fényes-

sek – noha 1600 év alatt millióan és millióan simogatták őket, ugyanúgy, mint én: Petrarca is, aki a közelben lakott, Ruskin is, Tiziano is, Brodskij is, és még rengetegen; és nem is a sok esőtől, hótól, melegtől, napsütéstől és sötétségtől. Hanem attól a sok pillantástól, ami rájuk irányult. Mert a tekintet egyáltalán nem ártatlan, és a mű és a ráirányuló tekintet viszonya sem semleges. Mind-egyik hat a másikra, és a tekintet is tud sütni, ahogyan a mű is képes lángra lobbantani a tekintetet. Néztam a *Tetrarchákat* – úgy, mint a nyolcvanas évek elején, amikor először fedeztem fel őket magamnak, véletlenül, és naivan azt hittem, hogy soha korábban senki nem vette őket észre – és megint végtelenül meghatott az a szimmetria, amellyel ez a négy figura négyen egymáshoz simul. Jobb kézzel ölelik át egymást, úgy, mint négy elveszett testvér, és a bal kezük a kard markolatját fogja, hogy egyszerre rántassák ki. Nem azért, hogy magukat, hanem hogy a másikat védjék. Nem tudok rájönni, mitől ilyen megrendítő ez a szobor. Az arányaitól? A szimmetriától? A méretétől? Vagy a gránit vöröses színétől? Vagy attól, hogy az egyiknek szakálla van, és ettől mind a négyen nagyon egyéni jelleget nyernek? Vagy a köfelület fényes simaságától, ami nem illik ehhez az archaikus, ősi és páni félelemhez, ami az arckifejezésükben tükröződik? Az egész szoborcsoport több, mint művészet. Mintha a világtűrből zuhantak volna ide, és ezért lennének ilyen riadtak. Még nem művészet. Már nem művészet.

