

Benyovszky Krisztián

Gondolkodó festmények

Margináliák Daniel Arasse *Festménytörténetek* című könyvéhez¹

Kell-e foglalkoznia egy irodalmárnak művészettörténeti kérdésekkel? Vajon mi viszi rá őt, jelen esetben e sorok íróját, arra, hogy festményelemzéseket olvasson? Milyen közvetlen vagy közvetett hasznot remél a képzőművészeti alkotások elméleti és történeti szempontú értelmezéseiből? Vannak érdemi érintkezési pontok irodalom és festészet között?

A felhalmozott kérdésekre az tudna érdemi és hiteles válaszokat megfogalmazni, aki egyaránt otthonosan mozog mindkét művészeti ág világában, egyformán jól ismeri nemcsak a műveket, hanem a róluk írott elméleti, elemző és történeti jellegű írásokat is. És: maga is rendszeresen publikál mindkét szakterület elismert periodikaiban. Ez természetesen feltételezi azt is, hogy beszél az értelmezői „nyelvek” valamelyikét (akár többet is egyszerre), s képes azok „szótárai” közti fordításokra.

Valljuk be, kevés ilyen irodalmár-művészettörténész vagy művészettörténész-irodalmár van. Én sem tartozom közéjük, s nem is kívánom azzal áltatni magam, hogy valaha is ledolgozhatom azt a – nagy valószínűséggel behozhatatlan – hátrányt, ami mondjuk csak a festészettörténet hiányos ismeretéből ered (nb: van mit pótolni és bővíteni az irodalmon belül is). Ha kísérletet tennék is rá, akkor is könnyen abba a hibába eshetek (miként arra Szegedy-Maszák Mihály többször is figyelmeztet²), hogy „irodalmiasító” képértelmezések kerülnek majd ki a kezem alól. Nyomós oka van tehát annak, ha mindezek tudatában mégis egy festményelemzéseket tartalmazó könyvről kívánok értekezni.

Az „értekezés” talán erős szó is ebben az esetben, az alább következő sorokat inkább nevezném a könyv olvasása nyomán született „hangos töprengéseknek” – egy vállaltan irodalmi kérdésfelvetések által mozgatott (pár)beszéd-kísérlet lenyomatainak. Érdekeltek azok a festők, művek és korszakok, amelyekkel a szerző foglalkozik, de legalább annyira érdekelt az is, hogy a velük kapcsolatos elméleti kérdések miként vetődnek fel akkor, ha az irodalomra vonatkoztatjuk őket. Bízom tehát abban, hogy a Másik, ez esetben bizonyos képzőművészeti alkotások megértése esetleg saját vizsgálódási területemet is más – nem feltétlenül új, de legalábbis élesebb megvilágításba helyezheti.

(*Témák, szerzők, korszakok*) Daniel Arasse *Festménytörténetek* című könyve 2003 nyarán elhangzott népszerűsítő rádióelőadások szerkesztett változatát tartalmazza. Talán ennek is köszönhető a közérthető, világos stílusa, de nem

1 ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Fordította: Vári Erzsébet és Vári István. Budapest, Typotex Kiadó 2007

2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szó, kép, hang*. Pozsony, Kalligram 2007

Benyovszky Krisztián

feledkezhetünk meg arról sem, hogy itt egy tapasztalt, jelentős tudományos munkásságot maga mögött tudó művészettörténész beszél kedvenc képeiről és korszakairól, tehát egy letisztult tudás közvetítéséről van szó. Időben a középkor (1200-as évektől) a 19. és 20. század fordulójáig terjedő időszak áll a figyelmének középpontjában, amelyet a természet utánzásának az elve határozott meg. Találunk a kötetben azonban egy-két kortárs művész festményeit reflektáló passzusokat is. Kedvenc festőinek (Fra Angelico, Leonardo Da Vinci, Raffaello, Fragonard) alkotásaival több elemzésben is foglalkozik. A leg-részletesebben és a legsokoldalúbban a perspektíva kérdését járja körül. A 15. század első felében kialakult ábrázolási módnak nemcsak az esztétikai, hanem a művészetközi (építészet, színház, kartográfia hatása), retorikai (meggyőző és tanító funkciója), filozófiai (emberi léptékű világszemlélet közvetítése) és politikai vonatkozásaival is foglalkozik. Külön említhetők a művészet-történet-írás módszertani kérdéseit és saját elemzési gyakorlatát megvilágító előadások. A továbbiakban én is ezen elméleti kérdések mentén haladva kísérek meg párbeszédbe lépni Arrase festményelemzéseivel.

(*Megérteni, kifejezni*) Arrase műalkotásokhoz való viszonyát jellemzi egyfajta hermeneutikai ihletettség, mégha erre a szerző explicit módon nem is utal. Többször is beszél a képek megszólító erejéről (19.), az érintettség élményéről (17.), a nézőkre gyakorolt érzelmi és gondolati hatásokról. A festmények gyakran titkokat rejtenek, azaz kérdéseket intéznek hozzánk, együttgondolkodásra szólítanak fel. A francia művészettörténész elemzéseit olvasva úgy tűnik, hogy megértésük legalább annyira idő- és energiaigényes feladat, mint mondjuk a terjedelmesebb vagy jelentésbelileg összetettebb irodalmi szövegeké: csak hosszas „betűzés”, ismételt, részletekbe menő „olvasás” után nyílnak meg előttünk. Napokba, hónapokba, sőt olykor akár évekbe is beletelhet, míg megértünk egy festményt. Ebben segítenek bennünket az apró részletek, amelyeknek Arrase különös jelentőséget tulajdonít. Főként azoknak, amelyek nem illeszkednek a festmény egészébe; szokatlanok, rendellenesek, s épp ezzel hívják fel az avatott szemlélő figyelmét a megértés szükségességére: „A művészettörténész egy kicsit olyan, mintha a részlet tűzoltója lenne. Ha egy részlet meglepő, akkor azt el kell oltani, meg kell magyarázni, hogy megint minden elsimuljon.” (237.) A festmények befogadója ugyanúgy nem tud kilépni a hermeneutikai körből, mint az irodalmi művek olvasója: tekintetével az egészet igyekszik átfogni, de mindig leragad bizonyos részleteknél, „elszigeteli, kiemeli, körülhatárolja” (236.) őket, hogy a figyelmesebb vizsgálat végterményeként olyan képi megoldásokat ismerjen fel, amelyeknek köszönhetően aztán a mű egészét kezdi másképp látni.

Arrase számára a képek rejtjelezett üzenetek, melyek titkokat tartalmaznak, s ezek feltárása az ábrázolt tárgyi részletek körültekintő vizsgálatán keresztül történik. Kitüntetett figyelmet szentel olyan „zavaró” vagy első pillantásra jelentéktelennek tűnő apróságoknak, melyekből aztán nemegyszer meglepő következtetéseket von le a festmény üzenetére vagy a korszak művészi gondolkodásmódjára vonatkozólag. Ezekhez a felismerésekhez gyakran nem az eredeti festmények, hanem a róluk készített, a művészettörténet-írás számára is nélkülözhetetlen fényképes reprodukciók tüzetes vizsgálatán keresztül jutott el: „Mindig az a meglepetés érdekelt, amit nem lehet azonnal észrevenni, csak amikor már annyiszor láttuk a művet, hogy szinte nem is nézzük, és akkor vá-

ratlanul megpillantjuk. Vagy gondolkodás nélkül, szisztematikusan lefényképeztünk mindent, és két-három hónappal később figyelmesen tanulmányozzuk, és akkor egyszer csak meglátjuk azt, amit korábban nem vettünk észre.” (220.) Ez a Morelli-féle festményanalízisek³ módszerét legalább annyira idézi, mint a mikrotörténetírást, ezenkívül azonban emlékeztethet bennünket a bűnügyi rejtély megoldásakor alkalmazott, elsősorban a Dupin- és Holmes-történeteknek köszönhetően elhíresült eljárásokra is. Beleilleszthető tehát abba a 19. század végétől meghatározóvá váló tudománytörténeti paradigmába, melyet Carlo Ginzburg a *jel*, a *tünet*, a *nyom* fogalmaival írt körül, és a jelelmélet előzményének tekintett ókori eredetű orvosi tünettanra (szimptomatológia) vezetett vissza⁴. A jeles olasz történész szerint a detektív, a művészettörténész és a pszichoanalitikus is a diagnózist felállító orvoshoz hasonlóan jár el: a felszíni jelzések (nyomok, képi jelelemek, testi tünetek) értelmezésén keresztül jut el a rejtőző igazságokhoz. Ezek után kell-e csodálkoznunk azon, hogy a könyv előszavának (Catherine Bédard) tanúsága szerint Daniel Arasse *Az elűnt tükörcső* címmel egy művészettörténeti tárgyú bűnügyi regényt is írt?

A hermeneutika felismerései köszönnek vissza abban is, amit Arasse a nagy, kanonikus műalkotások recepciók feltételeiről mond. A világhírű mesterek képeit (akárcsak az irodalom klasszikus alkotásait) nem nézhetjük ártatlan, mások befolyásától mentes tekintettel, azok már mindig előértelemezett formában kerülnek elélnk: „(...) *egy múzeumban vagy galériában felakasztott képpel akkor sem először találkozom, ha először látom az intézmény falán. Akkor is ismerem, ha nem vagyok okvetlenül művelt: már hallottam róla, ahogy mondani szokás, mert mások már látták a festményt. És ezek a műre vetett tekintetek két, három, négy évszázad óta formálják és befolyásolják azt, hogy én miként nézem.*” (185.) A művészettörténésznek látnia kell az eredetit ahhoz, hogy hitelesen írhasson róla, az irodalmárnál ez nem előfeltétel. A műtárgy egyedisége sokkal nagyobb súllyal esik latba egy festmény, mint mondjuk egy regény vagy egy vers esetében. Természetesen megvan a maga varázsa a szerzői kéziratok olvasásának is, de véleményem szerint ezek ismerete, a velük való fizikai és szellemi kontaktus nem okvetlenül előfeltétele az árnyaltabb értelmezések megszületésének (a *critique génétique* képviselői ezzel persze, nagy valószínűséggel, nem értenének teljes mértékben egyet). Az irodalomértelmező a mű különböző kiadásaival, utánnomásaival – tehát reprodukcióival dolgozik (elvileg minél régebbi egy mű, annál több kiadás áll a rendelkezésünkre), s általában csak valamilyen filológiai részletkérdés tisztázása vagy az írásfolyamat megismerése, esetleg a kritikai kiadás elkészítése végett „*ásza elő*” a szerzői kéziratokat.

3 Giovanni Morelli az eredeti festmény és a hamisítvány közti különbségek megállapítására dolgozta ki az apró részletek tüzetes vizsgálatán alapuló összehasonlító módszerét. Az 1874-től álneven publikált cikkeiben azt a nézetét igyekezett esettanulmányok során keresztül bizonyítani, hogy a művész egyedi „kézjegye” nem a szembeötlő, s ezért könnyen utánozható képi összetevőkben ragadható meg a leginkább, hanem a jelentéktelennek tetsző, a többség figyelmét elkerülő olyan apró részletekben, mint egy fülcimpa, egy köröm, a kéz- vagy a lábujjak formája.

4 GINZBURG, Carlo: *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In: Umberto Eco és Thomas. A. Sebeok szerk.: *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano, Bompiani 2000, 95-137.

Benyovszky Krisztián

Arasse számot vet az *értelmezés történetiségének* tapasztalatával is, ami a művészek és egyes festmények korszakokként változó kritikai megítélésében ölt formát. A mindenkori jelen saját igényeinek és esztétikai preferenciáinak megfelelően válogat a múlt alkotásaiból. Példaként lehet utalni Botticelli-re, akit a maga korában (15. század) az ábrázolás férfiassága miatt tartottak nagyra, s mintegy „négy évszázadnyi felejtés” után, a preraffalettáknak és a szimbolistáknak köszönhetően látjuk csak őt a lágyság, az erotikus érzékiség és könnyedség festőjének (187.). Nem kell különösebben bizonygatni, hogy számtalan példát lehetne felhozni az előbbihez hasonló értelmezésbeli áthangolásokra az irodalom területéről is. Ez a tapasztalat aztán nagyban relativizálja a művészetek fejlődéselvű koncepciójának érvényesíthetőségét. Arasse szerint főként azért, mert a műalkotásokban már a születésük pillanatában is számos korszak keveredik: ötvöződnek bennük a megelőző és a rákövetkező periódusok jegyei. Éppen ezért, akárcsak az irodalomtörténetben, a művészettörténetben sincs „*semmi értelme annak az elképzelésnek, hogy egyenesen és tisztán halad előre az idő.*” (185.)

A festményekkel folytatott bensőséges dialógus, a megértésükre tett erőfeszítések ecsetelése kapcsán a könyv szerzője kitér az esztétikai tapasztalat verbalizálhatóságának problémájára is, ami egyrészt fordítási, másrészt művészetpszichológiai kérdéseket vet fel. Szerinte szavakkal sohasem érhetjük el az „*érzésnek a festményben rejlő minőségét*” (23.), azért, mert a festészet kívül esik a nyelv területén, a dolgok olyan módú kifejezését teszi lehetővé, amire csak ő maga képes: „*(...) a művészettörténész előad, szavakba foglal valamit a festményekről, amelyek ellenállnak mindenféle verbális diskurzusnak a szó kettős értelmében: egyrészt a festészet nem verbális művészet, másrészt a »jelentés« nem is lehet szavakba átfordítani.*” (260.) Hozzátehetjük, hogy az irodalomkritikus is érezhet hasonlót, annyiban más, mondhatjuk speciális az ő helyzete, hogy ugyanazzal a jelrendszerrel kénytelen dolgozni, amit a vizsgálata tárgyát képező irodalmi műalkotás szerzője is használt, a nyelvvel. S amennyiben maradunk a fordítás fogalmánál, megállapítható, hogy az irodalomértelmező – a művészettörténésszel szemben – belső fordítást végez. Szemiotikai fogalmakkal élve: azonos jeltípusba tartozó üzenetek közti átkódolást hajt végre. Végig ugyanazon jelrendszer keretein belül mozog tehát, eltérően az ekphrasis szerzőjétől, aki a vizuális jeleket nyelvi jelleké próbálja átalakítani. Ezért aztán a kritikus és az író nyelve közti kölcsönhatás („áteresztő keveredés”⁵) sokkal közvetlenebb formát ölthet, mint a képet leírni és „meg-eleveníteni” igyekvő értelmezői nyelv esetében. A képi hatás összetettségével szembeni szegénysége ellenére a nyelv azonban mégiscsak az egyedüli olyan közvetítő eszköz marad, amely segítségével a legtöbbet meg lehet világítani a festészet „titkaiból”. Meggyőző bizonyíték erre maga a *Festménytörténetek* is.

(*Emlékezni, meggyőzni*) Ugyancsak kép és szöveg egymásrautaltságára mutat rá Arasse a festmények bizonyos retorikai struktúráinak elemzésén keresztül. Nem a nyelvi analógiákra támaszkodó, gyakran szemiotikai mezbe bújta-

5 MILLER, J. Hillis: *A kritikus mint házigazda*. Fordította: Zsélyi Ferenc. Filozófiai Figyelő 1987/3-4, 104.

tott képelméleti elemzések gyakorlatát eleveníti fel (Barthes, Eco, Kibédi Varga), hanem már az antik szónoklattanokból ismert mnemotechnikai eljárásoknak a képi ábrázolásra gyakorolt hatására hívja fel a figyelmet. Arról van szó, hogy a szónok az előadandó szöveget, a könnyebb megjegyzés és a hatékonyabb tájékozódás végett, képekkel teleaggatott többszintes épületként képzelel el. Az előadás így nem más, mint az ismerős ház módszeres végigjárása: a rétor „*teljes egészében végighalad az épületen, egyre feljebb emelkedve az emeleteken, fokozatosan elhelyezi beszédének egymást követő érveit, úgy, hogy bárhol is van az épületben, vissza tudjon menni oda, ahova a képeket elhelyezte.*” (135.) Az emlékezésnek ez a fajta művészete a középkor végére „*elfogadott ábrázolási mód is lett, és főképp gondolkozási rendszerré vált. A világmindenséget az emlékezettechnika szerkezeteiben gondolták el.*” (138.) Ezért számos olyan festménnyel találkozhatni (pl. szárnyasoltárok) még a reneszánsz kor festőinél (Mantegna) is, amelyek az előbbi szerkesztési elveknek megfelelően komponáltak. Az emlékezés művészetét egy másfajta retorikai rendszer váltja fel a 15. században, mely már a néző ábrázolás révén történő meggyőzésén alapul.

Az emlékezés antik művészete a memória térbeli koncepcióján alapult, ezért logikusnak tűnik, hogy a – hagyományosan térbeli művészetnek tekintett – festészet kompozícióiban közvetlen módon köszön vissza. Ez viszont nem jelenti azt, hogy a vele szemben időbeliként kezelt irodalom szövegeinek nyelvi és szerkezeti felépítésében ne találánánk számottevő nyomát az ókori emlékezéstechnikák eljárásainak. Renate Lachmann egyenesen azt állítja, hogy az emlékezés és a költői képkalkotás egymással párhuzamos és egymást kölcsönösen tükröző és kommentáló folyamatok. Sőt: az emlékezet képkalkotó tevékenysége magához idomítja a költői fantáziát⁶. De a kapcsolat irodalom és mnemotechnika között nemcsak a nyelvi figurativitás síkján mutatható ki. Az irodalomra, (inter)textuális lét- és működésmódja okán, az emlékezés művészetének folytatásaként tekinthetünk. „A szöveg emlékezete az intertextualitása.”⁷ Az irodalom szószerint és átvitt értelemben is *teret ad* a kulturális emlékezet tartalmainak, lehetővé teszi azok rögzítését, tárolását, és tevékenyen hozzájárul további fenntartásukhoz és ápolásukhoz is: minden új írás-aktus mozgásba vagy játékba hozza a múlt, a hagyomány szövegeit, s így – megerősítő ismétlések és kreatív változtatások (újraírások) révén tartja fenn azok emlékezetét.

A retorika kapcsán érdemes még kitérni magának a könyv szerzőjének érvelési technikájára is. Csupán egy eljárását emelném ki, amit viszont nagyon jellegzetesnek gondolok rá nézve: Arasse magas fokon (értsd: kifinomultan és kulturáltan) műveli a dicsérve elmarasztalás ironikus módszerét. Úgy képes határozottan állást foglalni valaki véleményével szemben, hogy közben elismeri vitapartnere érdemeit is. Nem rejti véka alá, amit gondol, de nem tiszteltlen vagy lekezelő a másikkal. Hauser Arnold *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című munkájáról azt írja, hogy az „*csodálatos, lenyűgöző, kivételes intelligenciával és kultúrával megírt könyv, de gyakorlatilag az elejétől*

6 LACHMANN, Renate: *Mnemotechnika a simulakrum*. In: uő: *Memoria fantastika*. Praha, Hermann & synové 2002, 34.

7 LACHMANN, Renate: *Mnemotechnika a simulakrum...* 36.

a végéig tévedésen alapszik.” (183.) Gombrich szemléletmódja kapcsán megjegyzi: „*Nagyon csodálom Gombrichot, de a pozitívizmusnak megvannak a maga korlátai.*” (226.) Foucault híres Velázquez-elemzését nem győzi magasztalni, egyebek mellett „*az intelligens elemzés és az elegáns írásmód mintapéldája*”-ként aposztrofálja, végül azonban hozzáteszi: „*ugyanakkor történelmileg téves*” (192.). Az efféle irónia elkerülhetetlenül paradoxonnak ható megfogalmazásokba torkollik. Még mindig az előbbi filozófus számlájára írva jelenti ki Arrase, hogy „*téved, miközben igaza van. Elbűvölő, briliáns és érdekes mindez, de önkényessé és veszélyessé is válhat. Mindent be lehet bizonyítani, csak jól kell hozzá érvelni.*” (196.) Mielőtt még az idézetet csupán a retorikával szembeni (legalábbis Platón óta létező) előítélet megnyilvánulásként könyvelnénk el, érdemes egy kicsit elidőznünk a Foucault-kritikát tartalmazó fejezetnél, ami véleményem szerint a kötet legérdekesebb és leginspiratívabb, vitára sarkalló szövege. Ehhez viszont tisztázni kell a szerző egyik felettebb gyakran használt, éppen ezért – módszerét és művészi szemléletmódját tekintve is – kulcsfontosságú fogalmát.

(*Anakronizmusok*) Arasse előszeretettel használja a művészettörténész munkáját jellemezve az *anakronisztikus* jelzőt. A szónak nála nincs negatív konnotációja, hisz egy elkerülhetetlen jelenségről van szó, minél régebbi a szóbanforgó műalkotás, annál inkább: „*A művészettörténész tárgya – legyen bár festmény vagy szobor – mindig anakronisztikus. Ezen azt értem, hogy minden műtárgyban több korszak vegyül, és ez az anakronizmus meghatározása.*” (183.) Szerinte ez legalább háromféle szempontból igaz. Az anakronizmus egyrészt a mű, tehát a fizikai jelenlétével is ható festmény keletkezésének pillanata és a mindenkori befogadó jelene közti időbeli távolságból következik. Másrészt a festmény már keletkezése pillanatában is anakronisztikus, mivel korábbi korszakok, azaz regmúlt idők alkotásainak és ábrázolásmódjainak nyomai fedezhetők föl rajta. Az anakronizmus harmadik eredőjét pedig a keletkezése óta eltelt időszak fizikai nyomainak (patina, repedések, sérülések, vágások) és szellemi utótörténetének (mások képértelmezései) együttese alkotja. Fontos tehát, hogy a művészettörténész tudatosítsa a vizsgálata tárgyát meghatározó időbeli viszonyrendszer bonyolultságát, hogy aztán az ebből származó többlettudását megfelelő módon tudja hasznosítani az interpretációs munkában. S hogy mi a „megfelelő”, művészettudományi szempontból elfogadható út? Ennek megválaszolásához immár visszakanyarodhatunk szerzőnk Foucault-kritikájához.

Arasse művészettörténészként minden elismerése mellett sem tudja elfogadni a filozófus elemzésének „*demokratikus, múzeumi anakronizmusá*”-t (193.), azt, hogy Foucault úgy szemlélte *Az udvarhölgyeket*, „*mintha múzeumi kiállítási tárgy lenne*” (uo.), eltekintve annak eredeti kulturális környezetétől és műfajától. Szerinte csak a festmény létrejöttének társadalmi és kulturális körülményeit feltáró levéltári kutatások révén juthatunk olyan információk birtokába, amelyeknek köszönhetően aztán meg tudunk szabadulni Foucault „*csodálatos, de történelmileg téves magyarázatától*” (194.), s megérthetjük végre, „*valójában milyen is ez a festmény*” (uo.). Mindenekelőtt Foucault azon javaslatával száll vitába, mely szerint úgy kellene néznünk a festményt, mintha nem tudnánk, hogy mi látszik a hátsó falon függő tükörben. Arasse szerint ez a hozzáállás „*történelmileg képtelenség, mert a festmény királyi kérésre készült, a*

magándolgozószobája számára. Elképzelhetetlenek tartom, hogy Spanyolország királya úgy tett volna, mintha nem tudná, hogy ő tükröződik a háttérben.” (193.) A nemrégiben elvégzett röntgenvizsgálatok feltárták, teszi hozzá, hogy az eredeti festményen nem a festés közben ábrázolt művész volt látható, hanem egy fiú, aki kormánypalcát nyújt át az akkoriban még trónörökösnek számító királykisasszonynak. Ami azt bizonyítja, hogy az első kép „*egyértelműen dinasztikus festmény volt.*” (194.)

Arrase tehát az aktualizáló értelmezés önkényességével szemben a történeti háttérismeretek korrektív funkcióját állítja szembe. Bármennyire is hangsúlyozza a későbbi korok jogát az eltérő interpretációkhoz, szemmel láthatólag túlságosan az eredet bűvöltében marad: nem tud elszakadni a környezet és a pillanat tényezőitől. A mai értelmezések számára is a megrendelő tekintetét és a művész viszonyulását és szándékát tartja irányadónak. A festmények többértelműségét csak a művészettörténet által kordában tartott formában tudja elfogadni. A képzőművészeti tradíció feletti szabad rendelkezés joga szerinte csak a művészeket illeti meg, akik mindig is saját elgondolásaiknak és elvárásaiknak megfelelően viszonyultak a múlt alkotásaihoz: „*Azt tették velük, amit a maguk szempontjából jónak láttak.*” (197.) A kötet következő tanulmányában Arrase egyenesen úgy fogalmaz, hogy a művész rá jellemző, egyedi módon *kisajátítja* a megelőző korszakok festményeit. Azért, hogy aztán „*átalakítsa, megeméssze, és újat alkosson belőle*” (207.) Végsősoron ezt tette *A szavak és dolgok* szerzője is: saját korszakához, saját filozófiai előfeltevéseihez igazította a képi látvány üzenetét. Értelmezése tehát művészi-nek tekinthető, s csak mint ilyen akceptálható: „*Foucault lényegében művészként, bizonyos értelemben a filozófia művészeként reflektált.*” (197.)

Arrase érvelése (függetlenül attól, hogy el tudjuk-e fogadni vagy sem) elgondolkodtathat bennünket arról, hogy az irodalmi interpretációk szövegrepertoárján belül a Foucault-éhoz hasonló „kisajátító” elemzés jogot formálhat-e művészi, szépirói státuszra. Mondhatjuk-e azt, hogy a mű születését és alakulástörténetét megvilágító történelmi háttérismeretek és filológiai dokumentumok nélkül az értelmezés, tudományos szempontból, nem vehető komolyan és mint szabad átköltés vagy újrafogalmazás „átcsúszik” a szépirodalom területére? Egy ilyen értelmező szöveg szerzője egyenrangú partnere az alkotóművésznek, de az irodalomtörténésznek nem? A kérdések további kérdéseket implikálnak: Tekintheünk-e úgy egy „kisajátító” elemzésre, mint az adott szöveg vagy szövegcsoporthoz kreatív továbbírására? Ha igen, milyen műfajú és stílusú kommentárokra kell itt gondolnunk elsősorban? A személyes hangú, a nyelvi kreativitásnak és az asszociatív szerkesztésmódnak nagyobb teret engedő esszére? Vagy ez alapvetően nem stilisztikai, hanem szemlélet- és módszerbeli kérdés? Annak a kérdésnek, hogy az elemző, nyilván személyes meggyőződéséből és tudományos neveltetéséből eredően, mennyire tud (képes vagy mer) radikálisan jelenidejű – Arrase fogalmaival élve radikálisan *anakronisztikus*, hermeneutikai fogalmak szerint pedig radikálisan *applikatív* lenni? Mennyire meri eloldani az értelmezett művet a keletkezéstörténet béklyóiból és kitenni magát a szöveggel folytatott *játékos megmérettetésnek*?

Az előbbi gondolatmenet magába foglalja a művészi és a kritikai vagy történészi tevékenység sajátos viszonyának, valamint státuszbeli különbségének kérdését is. Arrase ezzel kapcsolatban kifejtett nézetei még világossabbá teszik a „*paradox tiszteletadás*”-ként aposztrofált Foucault-kritika előfeltevérends-

szérének gondolati háttérét. Szerzőnk számára egyrészt evidencia, hogy a művészettörténész mindig „*másodikként érkezik*”, munkája a művészhöz képest másodlagos. Míg a festők a „*semmiből alkotnak valamit*”, írja, addig a művészetkritikus mindig „*valamiből kiindulva alkot valami más*” (268.). Az utólagosság és a függőség pozíciójából adódik, hogy a művészettörténész nem vállal olyan kockázatot, mint az alkotó. Csak számbaveszi, azaz elméleti kategóriák és korszakfogalmak, valamint társadalmi, politikai és életrajzi háttérismeretek bevonásával leírja és rendszerezi a művek sorozatában már testet öltött folyamatokat. Egy múltbeli történetet mesél újra, ami már lejajlott, ami már megíródott; maguk a festők hozták létre. Arrase szerint ugyanis a „*művészek hozzák létre a művészettörténetet, annak keretein kívül.*” (201.)

Átfogalmazható-e úgy az előbbi mondat, hogy az irodalmat az írók hozzák létre az irodalomtörténet keretein kívül? Merész és elgondolkodtató felvetés, némi szkepszissel olvasnám azonban ezt a kijelentést valamely irodalomtudományi szakcikkekben. Főként azért, mert az utóbbi két évtizedben számos olyan tanulmány látott napvilágot, amely egyrészt épp hogy az irodalom létmódjának *diskurzusfüggő mivoltára*, másrészt az irodalomtudósoknak a tárgyukhoz való *alkotó viszonyulására* irányította rá a figyelmet. Sokkal inkább indokolt volna tehát úgy fogalmazni, hogy az irodalomtörténetet az irodalomtörténészek hozzák létre, a diszciplína keretein belül. Ez egy nyelvileg, retorikailag és ideológiailag meghatározott konstruktív tevékenység, ami eleve feltételezi a többszemponúságot és a variabilitást: ugyanazon irodalomról – a szereplőket, műveket, értékítéleteket, narratív és argumentatív kereteket tekintve – különböző történetek mesélhetők el. Az irodalomtudományi szöveg nyelvi megszerkesztettsége és diszkurzív létmódja között sajátos feszültség van: egyrészt közelít a művészi szövegekhez, amennyiben szerzője alkalmazhatja azokat a „művészi” fogásokat, amelyekkel az írók is élnek, ugyanakkor rövid időn belül eltávolodik tőlük, és a többi kommentár, tehát az értelmezés (jelentéshozzárendelés) szándékával készült többi szöveg összefüggésrendszerében találja meg a maga helyét, s kezdi el élni az irodalmi művektől szinte teljesen független életét. Jürgen Fohrmann szerint a „kommentárok nem az irodalmi szövegek *mögött*, hanem azok *előtt* vannak; ebben az esetben nincs egy már egyértelműen adott költői tárgyterület, amelyet utólag felosztani, magyarázni, közvetíteni kellene, hanem a kommentálás munkájában jön létre a feldolgozandó tárgy. Nem az irodalmi szövegek szervezik az új kommentár létrejöttét, hanem a tudomány rendszerének más kommentárjai, azaz egy egyre sajátosabb folyamat változó mátrixa.”⁸

Nehezen volna elfogadható továbbá az a kijelentés is, hogy az író, a kritikkussal szemben, a semmiből alkot valamit. Ennek ellentmond az irodalmi szövegekben fellelhető rejtett vagy nyílt intertextusok és a különböző esztétikai céllal készült újraírások nagy száma és azok tartós történeti jelenléte. (Nem tudom megítélni, mennyire gyakori jelenség a képi idézés vagy utalás illetve egy másik művész alkotásának újrafestése a művészettörténetben, de épp Arrase Manet *Olympiáját* és Tiziano *Urbinoi Vénuszát* összevető remek elemzése mutatja, hogy nem precedens nélkül való.) Ez persze nem csökkenti a

8 FOHRMANN, Jürgen: *A kommentár mint a tudomány diszkurzív egysége*. Fordította: Labádi Gergely. Helikon 2008/1, 19-20.

költő vagy a regényíró munkájának rangját, csupán nyilvánvalóvá teszi a megelőző szövegekkel folytatott sokrétű párbeszéd elkerülhetetlenségét.

(*Gondolkodó festmények*) Arrase gyakran hivatkozik Hubert Damisch azon állítására, mely szerint egy festmény nemcsak ábrázol, hanem gondolkodik is (51.). Szerzőnk apró lépések elve szerint haladó, gyakran meglepő fordulatokat hozó elemzéseinek köszönhető, hogy a *gondolkodó festmények* szókapcsolat nem marad meg pusztán dekoratív metaforának, hanem konkrét tartalommal telik meg. Jelenti egyrészt a festő gondolkodási folyamatainak képi kivételését, ami a kompozícióban vagy konkrét tárgyi részletekben nyilvánul meg. Arrase szerint a festészet a nem verbális gondolkodás egyik formája. Másrészt magának a képnek az önálló, sugalmazó erejét, ami olykor a festő elgondolásainak ellenében hat („Az *udvarhölgyek* című festmény teljesen önállóan gondolkodik, és ezt attól függetlenül teszi, hogy mit akart létrehozni Velázquez.”^{194.}) Harmadrészt pedig, a befogadó oldaláról nézve, a vizuális műalkotások nemegyszer hosszas töprengésre készítő képességét. Ez utóbbi a képi ábrázoláson keresztül kifejezésre jutó szimbolikus, rejtett üzenetekkel hozható összefüggésbe, az ezek megfejtésére felhívó részletek és művészi eljárások felismerését feltételezi, ami aztán megnyitja az utat a személyes reflexió előtt. A képek nemcsak reprezentálnak valamit és ezen keresztül érzelmeket (pl. csodálatot vagy melankóliát) váltanak ki belőlünk, hanem intellektusunkra is hatnak, mivel gondolkodási folyamatokat indítanak be. De nemcsak a festmények, hanem a róluk szóló szövegek is, melyek inspiratív, „gondolkodtató” ereje, ahogy a jelen példa is mutatja, túllépheti a művészettörténet kereteit.