

BACSO BÉLA

Még egyszer Goyáról

Amikor utoljára írtam¹ és tanítottam Goya művészetét – az utolsó óráim egyikén –, nem figyeltem fel arra, hogy Ortega egy Cusanus-utalással zárta esszéjének bevezetőjét. Nem, egyáltalán nem véletlen, hogy a spanyol gondolkodó Szókratészre, illetve Cusanusra utalt, sőt meg is magyarázta, hogy mi az, ami miatt elkerülhetetlen számat vetni azzal a nehéz felismeréssel, hogy ha egyáltalán, akkor is kevesebbet tudhatunk annál, ami egyébként tudható lenne. A tudható köre sohasem kerülhet fedésbe azzal, ami *van*. Tudásunk legfőbb ellenlábas az, hogy úgy véljük, *tudunk*, és főként azt tudjuk, ami úgy tűnik, valóban létezik, és úgy létezik, ahogy mi tekintetbe vesszük: „az emberi tudás a természete folytán, és nem pedig *per accidens* az állandó és felszámolhatatlan tudatlanságból él”.² Aki viszont nem-tud, azt Ortega kifejezésével élve *felfokozott éberség* jellemzi, „mellyel megérzi az ismeretlen dolgok láthatatlan jelenlétét”.³ Werner Beierwaltes egy árnyalt elemzésében mutatta meg,⁴ hogy az ember kísérlete arra, hogy az Egy-ben láthatót végső adottságnak tekintse, sok esetben pusztán illúzió, hogy minden vonatkozást képes lenne önnön eredetére visszavezetni, teljességgel lehetetlen. Cusanus Plótinoszhoz visszanyúló gondolata, hogy az Egy képes számtalan módon és alakban önmagát kinyilvánítani, és ez a kibomlás és magába zárulás (*ex- és complicare*), feltárulás és magát elfedés kettős jegye alatt zajlik – az *eredet* végső alakjában azonban *nem* be-látható. Cusanus az Egy-et, a mindenek kezdetét és eredetét olyan módon „határozza meg”, hogy az csak és kizárólag a *másság* viszonylatában mondható, mint ez *van*, azaz az örökkévaló/ság felől nézve mindaz, ami *van*, csak a megnevezhetetlen és nem meghatározható viszonylatában válik kimondhatóvá. Ez pedig elkerülhetetlenül magával hozza véletlenszerű „találati biztonságát”, ami tehát kimondásra kerül, az a végtelen Egy-nek pusztán relációja. A mindeneket magába foglaló létezés ki-nem-mondható teljesség, így az ember csakis az említett viszonylatok közt fogja fel azt, ami *van*. Az *eredet* nem az ember birtoka, ám mindaz, ami teremtett, ráutal arra, hogy *másként* is lehet, azaz nincs végső formája, hiszen ez nem a mi birtokunk: „sic intellectus noster figura figurarum sive assimilatio assimilationum seu locus figurabilium specierum seu assimilationum”.⁵

Aligha kérdéses, szinte minden elemzés rögzíti, hogy Goya művészetében állandóan ott kísért a nem-látható jelenléte, nevezzük felkavarónak, kiismerhetetlennek, nem-tudhatónak vagy akármi másnak, de ha már Cusanust idézte meg, mi is tegyünk egy utalást éppen arra a felismer-

¹ Bacso Béla: *Goya. Élet és Irodalom*, 2022. február 18. 23.

² Ortega y Gasset, José: *Goya*. (Fordította: Székács Vera.) Budapest: Helikon 1983. 7.

³ Ortega y Gasset, 1983. 7.

⁴ „Der Hervorgang des Einen aus sich selbst setzt oder begründet erste Andersheit. Diese besteht zum ersten Einen hin, ist auf es zurückbezogen, zugleich aber ermöglicht sie Vielheit in einer eigenen Dimension. Der Rückbezug dieser Dimension von Andersheit und Vielheit auf das begründende Eine hin ist als das *Denken* seiner eigenen Inhalte zu verstehen. (...) Das Denken dieses Geistes ist die Relationalität des Vielen...” Lásd: Beierwaltes, Werner: *Die Harmonie-Gedanke im frühen Mittelalter. Zeitschrift für philosophische Forschung*, Band. 45., 1991, Heft 1. 1–21, itt: 3.

⁵ Cusa, Nicolai de: *Tu qui es (De principio). Über den Ursprung*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001. 20.

résre, mely szerint mindenkor arra törekszünk, hogy a *hasonló* mentén ismerjük fel azt, ami elénk tárul. Ám az, ami átvitt értelmű hasonlóságában áll elénk, sohasem maga az, amit keresünk, mert az számtalan módon, magát sokszorozva képes megjeleníteni. A megjelenő *érzéki*, s ennél fogva bizonytalanságot szül, mivel sohasem küszöbölhető ki az, amit Cusanus túlaradó *anyagi lehetőségnek* nevezett. „Ha a vizsgálódás a képmásból (*ex imagine*) indul ki, akkor szükséges, hogy a képmás körül, amelynek átvitt értelmű hasonlóságában az ismeretlent keressük, semmi kétség ne legyen, mert a bizonytalanhoz csak az előzetesen ismert és biztos útján juthatunk. Viszont minden *érzéki valóság* egyfajta állandó bizonytalanságban van a benne túlaradó anyagi lehetőség miatt.”⁶ Tehát annak ismerete, ami megmutatkozik – hiszen a Végső nem látható (be) – csak azon a módon jut el az emberhez, ha folytonosan a *túlaradó anyagi és szenzitív elemek között* csak mintegy *tükör* által vagy éppen *hasonmás* folytán, képszerűen (*in speculo et in aenigmate*) igyekszik a teremtmény a Nem-látható ismeretéhez jutni. A megjelenő annyiban teljes, amennyire képes ebben a *tükörben a lehető legteljesebben* mutatni a teljességgel hozzá nem férhető, vagy annak hasonlatosságára kifejezni tárgyát, amit szükségképpen csak korlátozottan mutathat be, hiszen az ember alkotta nem érhet fel a Mindeneket magába foglalóval.

Ortega tehát joggal vetette elénk a *tudatlanság* korlátozó és egyben felszabadító erejét, amivel minden megismerő pillantást egy állandó figyelemmel a megjelenőn *túlra irányít*. Kétségtelen tény, hogy számos elemzés a képen bemutatottat úgy tekinti, mintha az maga lenne a kifejezendő tárgy. Megkísérli leolvasni az alakok elrendezéséből vagy térbe állítottóságából, a szín sötétlő kezeléséből a mű jelentését, holott az csak valaminek, éppen a nem közvetlenül felismerhetőnek a megmutatkozása. Nem véletlen, hogy Baudelaire egyszerre látja meg benne az alkotás kettős, egymástól elválaszthatatlan mozgásirányát *a transzcendens, valamint a természetes felé*.⁷ Az ember kettős meghatározottsága, hogy képes magát meghaladón részessé válni abban, ami több mint önmaga és/vagy éppen visszazuhanni egy olyan állapotba, ami kétségtelenül ösztönszerű vagy minden társadalmi szokásrendet szétvető animális-tudattalan viselkedés. A modern ember képein megszabadult attól a kötéstől, ami őt a rajta túlihoz kapcsolta. Hetzer Goya-elemzése megmutatta, hogy 1800 körül megszűnik az égi és a földi értelmes, hit és fantázia által kijelölt egysége. Az, ami *természetes* a korábbi képalkotásban része annak a világnak, ami az evilágit és a túlvilágit egy olyan egységbe olvasztotta, ahol a megjelenő, legyen az akár egy felhő vagy éppen egy fa, *meglelte helyét*, s ekként az ember nem a semmi elé volt kivetve. Ennek a kötésnek a megszűnte eredményezte azt, hogy még vallási tárgyú műveiben is alig vetül az emberre vigaszt hozó fény, vagy ha igen, akkor az inkább a testet leleplező módon világítja meg. „Goyas Gestalten stehen beziehungslos vor dem Nichts; sein Dunkel ist verzweiflungsvoll und beängstigend, von keinem geheimnisvollen tröstenden Lichte erhellt...”⁸ Ahogy tehát Theodor Hetzer vagy Max Raphael, Jean Starobinski, Werner Hofmann rámutatott, a sötét, fekete árnyak úgy veszik körül az embert, hogy egyidejűleg megfosztják társias létezésétől. Kiúttalan helyzetekben áll

⁶ Cusanus, Nikolaus: *A tudós tudatlanság*. [Budapest]: Paulus Hungarus – Kairosz kiadó, [1999.] 28., valamint Kues, Nikolaus von: *De docta ignorantia / Die belehrte Unwissenheit* 1/11. In: Ders.: *Philosophisch-Theologische Werke*. Band. I. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2002. 40–43.

⁷ Vö. Baudelaire, Charles: Goya. (Fordította: Csorba Géza.) In: Uő: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 100.

⁸ Hetzer, Theodor: Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800. In: Ders.: *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*. Stuttgart: Urachhaus, 1998. 147.

előttünk az ember – vagy ahogy Baudelaire fogalmazta: „megteremtette a valószerűen iszonyatosat (...) Senki sem mert még ilyen mélyen behatolni a képtelenségek birodalmába.”⁹

A kulcsmozzanat, amit tehát érdemes kiemelni Baudelaire páratlanul éles elemzéséből, az az *iszonyat valószerűsége*, vagyis az, hogy ez éppen a szemünk láttára történik, hogy amit látunk, ami megjelenik a képen, *az így ment végbe*. Ennek az *így voltak* kétségtelenül legfőbb hatáseleme, hogy *szemtanúvá* teszi a szemlélőt, aki látja az erőszak és pusztítás, a másikat lealacsonyító tettek sorát, ily módon maga mintegy részesévé válik az eseménynek, és ezzel megfosztatott morális különállásától. Nem nézhet félre, nem nézheti úgy, mint pusztá műalkotást, egyfajta erőszakot alkalmaz az alkotó a nézőn. Az iszonyatos, nem egyszerűen megrökönyítő vagy váratlan, nem is a rút képi megjelenítése, hanem valami olyannak a meglátása, ami lerombolja azt a meggyőződésünket, hogy az ember morális lény. Hetzer már említett korai (1932) írásában számtalan jegyét sorolja fel ennek a nézőt morális integritásától megfosztó képalkotói technikának: általánosan krízisjelenségnek tekinti, ahol előtérbe kerül az alak lemeztelenítettsége, ahol az ember kitett annak, amit maga is *unheimlich*nek nevez: olyasmi – tudjuk Freudtól –, aminek látványa alapjaiban rendíti meg az embert. Ám ne feledjük, éppen az *unheimlich* lesz az, aminek magától értetődő el- és felismerhetősége hiányzik. A hátborzongató idegenség mélyen munkál az ember lelkében, s kiváltja a menekvés egzisztenciális módozatát, a kitérés erőráfordítását a pszichében. Ezzel párhuzamosan Goya olyan képstruktúrát teremt, ahol a közelség képzi meg a (kép)teret, vagyis nem engedi az embert distanciálódni, szinte foglyul ejti a pillantást. A távolság, a szemügyre vétel pusztá *kontemplatív* védelme áttört, és ezzel válik elkerülhetetlenül az ember a „mintha maga is jelen lenne” állapot részesévé. A kép kényszeríti az embert arra, hogy számot adjon arról, mit is lát.

Susan Sontag és számos elemző – Stefan Trinks¹⁰ az orosz agresszió iszonyú első napjai egyikén az FAZ-ben utalt Goya háborús képeire – példaként idézte fel ennek a képalkotásnak a zavart keltő hatását: „A háború borzalmainak hajmeresztő embertelensége felrázni, megdöbbeníteni, megsebezni igyekszik a nézőt. Goya művészete (...) fordulópontnak tűnik az erkölcsi érzések és a mások iránti sajnálat történetében (...). Goyával a szenvedés iránti felelősség új normája lép be a művészetbe.”¹¹ A képek azonban semmiféle normatív – éppen a *compassio/Mitleid* – igénnyel nem lépnek fel, ahogy azóta sem látjuk, hogy az ember *mások szenvedésének láttán* megváltoztatná morális beállítódását. Richard Wollheim elemzésére utalva,¹² amit élénk tár az alkotó, amibe bevon minket, az szükségképpen az ő pillantása, aminek ellent is állhat a néző/megfigyelő. A műalkotásoknak nincs szükségszerű morális kényszerítőereje. A néző átháríthatja a pillantás és bemutatás szégyen vagy botránykeltő, lecsupaszító jellegét magára az alkotóra, ezzel kivonva magát a megfelelés és felelősségvállalás morális kényszere alól. Ezzel a döntő esztétikai felismeréssel, úgy vélem, maga Goya teljességgel tisztában volt, amikor a hatáskiváltás kerülőúttjára tért, és a megfigyelő/szemtanú/néző helyzetét egyfelől a dokumentáló és tetten érő alkotással lassan körülárkolja, és nem engedi kitérni. Képalkotásának egyik ijesztő eleme ez a

⁹ Baudelaire, 1964. 100.

¹⁰ Trinks, Stefan: Goyas Frau im Krieg ist heutig: Kubisten aller Länder, verteidigt euch. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2022. <https://www.faz.net/-gsa-ani3k> (letöltés ideje: 2022. november 2.)

¹¹ Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. (Fordította: Komáromy Rudolf.) Budapest: Európa 2004. 49.

¹² V. ö. Wollheim, Richard: *On the Emotions*. New Haven: Yale University Press, 1999. 159.

kitérésnek gátat vető bemutatás. Wollheim utalt Max Scheler¹³ zseniális írására, de nem idézte azt a fontos megállapítását, amely szerint az ember nem egyszerűen követ egy nyilvánvalóan helyes morális mintázatot, hanem önmaga állandó korrektívuma (*Selbstkorrektur*), vagyis eltérések, elvétések, elhajlások során és nyomán ismer fel olyan erkölcsi mozgástendenciát, amit csak utólag fog fel éppen mint eltérést.

A morális-esztétikai elem ezekben a képekben tehát egyfajta szüntelen korrekcióképesség és kényszerítés, minthogy az ember nem követi a jót vagy ítél morálisan helyesen, mivel az ész előíró-normatív működése bizonytalan helyzetekben magára hagyja. Ez a fajta elhagyatottság és elbizonytalanodás képzi Goya alkotásait: kikényszeríti, hogy az ember a mindközönségesen és szokás szerint gyakorolt eltévelyedéseiből tanuljon. A háborúra nem válasz, hogy változzon meg az, aki mások elpusztítására tör.

Igaz van Alphonso Lingisnek: „With Goya both the glorious Napoleon and the glorious King of Spain have disappeared.”¹⁴ Közvetve ez is megmutatja Goya festői szándékát, nevezetesen azt, hogy legyen bár a hatalom elnyomó és pusztító, legyen bár az ellenállás maga is arra kényszerítve, hogy erőszakkal lépjen fel igazsága érdekében, a felvilágosodást – vagy bármit – meghonosítani kívánó erőszak csakis viszolyogtató lehet, ahol az igazság nevében alkalmazott erőszak magával is szembenézni kényszerül, midőn a hatalmasokat detronizálja. Az ember visszamarad, mint aki számára az eddigi technikák, érintkezési módok már nem nyújtanak védelmet. Akár Martin Warnke,¹⁵ Werner Hofmann vagy Jean Starobinski elemzéseit nézzük, az ember úgy áll önmaga előtt, mint akinek a számára önmaga képe teljességgel ismeretlen. Úgy vélem, ez közös elem művészetében, akárha az udvari festői korszak előtti vagy alatti műveit nézzük – a rákövetkező periódusról nem is beszélve. Eltűnik az a nyelv, amellyel az emberek közti világ fenntartható, s visszamarad egy töredékes *gesztusnyelv*, aminek nem magától értetődő működése az extrémítástól se riad vissza. Starobinski szép megfogalmazása szerint: „A sötétség érdes, tömör formát öltött, melyet már nem lehet visszaüzni a semmibe. Az észnek azzal kell szembenéznie, ami gyökeresen *más*, mint ő maga: tudja, milyen bensőséges szálak fűzik e szörnyekhez, mert az ő akaratából, pontosabban az ő akaratának elutasításából jöttek létre.”¹⁶

Az alakok némasága, sikolya, kétségbeesett gesztusai megrendítik az értelem uralta világ naiv váradalmát, és kikényszerítik az emberből annak felismerését, hogy minden pillanatban önmaga és a világ esztelensége mered rá.

¹³ Vö. Scheler, Max: Ordo amoris. In: Ders.: *Grammatik der Gefühle. Das Emotionale als Grundlage der Ethik*. München: dtv, 2000. 80., magyarul: „Meghatározottságunk képe csak annak mindig ismétlődő megsejtésében bontakozik ki, hogy hol és mikor térünk el tőle, mikor és hol engedünk goethei értelemben vett 'téves törekvéseknek', és ha mintegy egészé, a személy valamiféle alakjává kötjük össze utólag ezeket a megsejtés kijelölté pontokat.” Lásd: Scheler, Max: Ordo amoris. In: Boros Gábor (szerk.): *Szeretet és gyűlölet, undor és gőg. Érzelemfilozófia a realista fenomenológiában*. Kolnai Aurél és Max Scheler írásai. (Fordította: Mesterházi Miklós.) Budapest: ELTE, 2014. 144–176, itt: 152.

¹⁴ Lingis, Alphonso: The Torturers and Their Public. *South Central Review*, Vol 24. 2007. No.1. 91–94, itt: 92.

¹⁵ Warnke, Martin: Goyas Gesten. In: Ders.: Warburgs Schnecke. Kulturwissenschaftliche Skizzen. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020. 151–169., itt: 151.

¹⁶ Starobinski, Jean: 1789. *Az értelem jelképei*. (Fordította: Lőrinszky Ildikó.) Budapest: Európa, 2006. 145–146.