

# FIGYELŐ

## TALÁLTAM EGY KÖNYVET

### A hamis mint eredeti?

Szilágyi János György: *Legbőlcsebb az idő. Antik vázák hamisítványai*  
Corvina, 1987. 64 oldal

Váratlan helyről érkezett hozzászólás ezzel a könyvvel a legmodernebb kortársi művészet alapvető kérdéseire. Eredetileg ugyanis az *Antik tanulmányok* 1978/2. számában jelent meg. Magyarországon. Ami az utóbbit illeti: a magyar kultúrát is foglalkoztatja a klasszikus európai művészetfogalom felbomlása (Szilágyi Pauer Gyula „pseudo”-műveit említi), de a kultúra perifériáitól nyilván nem várható az ösztönzéseknek az a bősége a legmodernebb áramlatok tekintetében, mint centrumaitól. De ha Arthur Danto, a híres modern filozófus, esztéta és művészetkritikus hálát ad a sorsnak, hogy a század második felében New Yorkban élhetett, amelynek művészeti világa „filozófiai csodaországot” kínált számára, talán az sem öncsalás, amit egy nagy kelet-európai művészettörténész, Jan Białostocki állított a kulturális perifériák hasznáról. (Megkülönböztette a centrumtól függő provinciát a több centrumtól és több régiótól ösztönzéseket nyerő, függetlenül választó perifériától, amelynek kultúrája autonóm és eredeti lehet. Nyilvánvaló, hogy ezek a fogalmak relatívak, és a világerintkezés XX. századi radikális felgyorsulása is módosítja őket. Mégsem érdektelen egy olyan, a kulturális centrumoktól távoli vagy történelmi okokból távol tartott kis kultúra, mint a magyar esetében megkülönböztetni a terméketlen provinciálisat a termékeny perifériálistól.)

Váratlan továbbá, hogy egy ókorkutató, a klasszika-archeológiával (és -filológiával) foglalkozó tudós, az etruszkológia nemzetközi hírű szaktekinélye teszi fel ezeket a kérdéseket, hiszen a modern – a reneszánszsal kez-

detét vevő modern – művészetfogalom kialakulásának első évszázadai elválaszthatatlanul összefonódtak az ő tudományainak keletkezéstörténetével, az antik művészetek humanista recepciójával, a klasszikus műalkotások tekintélyének megalapozásával, kanonizálásukkal. Szilágyi számára azonban a kutatás elmélyültsége mellett mindig is alapvető fontosságú volt a hagyomány aktualitása, a modern hermeneutikának ez a kulcsfogalma.

Valóban, a filozófiai hermeneutikával való minden tárgyi vagy hatásösszefüggés nélkül, kérdésfeltevései jellegzetesen nem historisták, hanem hermeneutikusak. Abban az értelemben, ahogyan Gadamer kifejti: „*Hogy a hagyomány bennünket érintő szavát megértsük, ahhoz mindig arra van szükség, hogy a rekonstruált kérdést kérdésességének nyitottságába helyezzük, tehát hogy a kérdés átmenjen abba a kérdésbe, amelyet számunkra a hagyomány tesz fel. Ha a »történeti« kérdés önmagáért kerül előtérbe, akkor ez mindig azt jelenti, hogy kérdésként már nem vetődik fel. A már-nem-értés visszamaradt terméke, kerülő út, melyen megrekedtünk. A valóságos megértéshez viszont hozzátartozik, hogy egy történeti múlt fogalmait úgy szerezzük vissza, hogy ugyanakkor a mi felfogásunkat is tartalmazzák.*”

Szilágyi a budapesti Szépművészeti Múzeum athéni fekete mázas amphorájáról, melynek figurális és ornamentális diszeit a Goethe-korban festették, a következőket írja: a festő „*az antikhamisítás egyik mesterművét hagyta ránk. A Gela-festő archaikus formanyelvét a XVIII. század végi – XIX. század eleji klasszicizmus nyelvére fordította le, ahogy ezt leginkább az arcok vonásainak némi egyszerűsítése, a kompozíció tisztaságát számára zavaró borostyánágak elhagyása a képmezőből, s mindenekelőtt az eredeti jelenet feszültségének enyhítése tanúsítja. De az eredeti művekkel szemtől szemben élt és dolgozott, s jóval többet érzett meg és mentett át művébe az archaikus és kora klasszikus görög művészetből, mint a Wedgwood műhelyben Flaxman, a sèvres-i műhelyben Lagrenée irányításával készült, az augusztusi klasszicizmust mintául vevő, másodklasszicizáló ízlésben fogant egykorú vázák. Éppen e másod-*

*klasszicizmus falának áttörése és mögötte a klasszikus görög művészet megpillantása – bármilyen szűk horizontú pillantással is – volt ennek a kornak a legnagyobb, ha nem is tudatos vagy általánosan elterjedt felfedezése az antikvitásról”. (13. o.)*

Az antikhamisítás és az antikvitáskép alakulása tehát szorosan összetartozik. S egy műfaj, egy irányzat fölfedezése, aktualizálódása összefügg a modern kifejezőmódokkal való találkozásával, a történeti múlt „visszaszerzésével”. Egy másik hamisításról kimutatja, hogy mesterük „*azok számára dolgozott, akik a századvég újbarokk-historizáló-eklektikus ízlésének szűrszűrőjén át nézték az antik művészetet, azok számára, akiknek ízlése az Art Nouveau és a Jugendstil ösztönzője volt...*” (17. o.) A fehér alapos attikai vázarajzok első reneszánszát – s ami ezzel együtt jár: utánzását és hamisítását – Degas és Toulouse-Lautrec rajzművészetével s festészeti linearitásával hozza összefüggésbe, második reneszánszát pedig az 1920-as évek végének klasszikus nosztalgiáival. „*Ennek a reneszánsznak az egyik legérdekesebb dokumentuma és a fehér alapos vázarajzok helyének mintegy kanonikus meghatározója a kor mérvadó művészi ízlésében Christian Zervos L'ART EN GRÈCE című képalbuma, amelyet 1935-ben, három évvel nagy Picasso-monográfiája első kötetének megjelenése után adott ki.*”

A korinthuszi vázafestészet első nagy hamisítási hullámát pedig csak azért követte nyolc évtizeddel később a tudományos leleplezés, mert a hamisítások megelőzték e művek művészi értékének (ami a hermeneutika számára azt jelenti: aktualitásának, visszaszerzésének) felismerését. Gadamer imént idézett fogalmaihoz szólva historizáló, már nem értő gyakorlat volt ez; a történeti érték önmagáért jelent meg a hamisítványokban. A XX. század harmincas éveit viszont fogékonyan bizonyultak az állatfrizek, ragadozók, szörnyek demonizált szimbolikájára. A hamisítás új, immár nem historista, hanem hermeneutikus hullámát indította el ez, s ugyanakkor a megértés a hamisítás iránti érzékenységet is mozgósította.

A következetesen érvényesített nézet, amely a hamisítást megértésnek, a fordítás egy nemének tekinti, s méltányolja benne – ha megvan – a technikai, stílári és ikonográfiai ismeretek magas szintjét, valamint a szó mély értelmében vett aktualitást, olyan új

szempontot jelent, amelynek következetes érvényesítése idegen volt Szilágyi tudományának előző nemzedékeitől. A hamisítványok valórjei iránti érzékenység korábban inkább nem szakmabéliek körében, illetve a *múzeumi gyakorlatban* jelentkezett – az utóbbi esetben talán az öngazolás motívumával is összefüggésben. Arthur Koestler 1955-ben A SZNOBIZMUS ESZTÉTIKÁJA címen egész filippikát intézett azok ellen az esztétikán kívüli megfontolások ellen, amelyek alászállítják a leleplezett hamisítványok értékét. A századforduló egyik leghíresebb hamisítványának, az úgynevezett Szaitaphernész-tiarának régiségétől független becsére pedig Apollinaire hívta fel a figyelmet, miközben a szakma tombolt vagy kárörvendett. A londoni Victoria and Albert Museum 1864-ben Giovanni Bastianininak, a híres hamisítónak egy *leleplezett* művét vásárolta meg, mint a XIX. századi *historista* művészet jelentős alkotását. (Ma a múzeum hamisítványgalériájában látható más Bastianini-művekkel együtt.) Alceo Dossena Mino da Fiesolának tulajdonított siremlék-hamisítványáról pedig a lelepleződés után 1935-ben így vélekedett a bostoni Museum of Fine Arts igazgatója: „Akár hamisítvány, akár nem, a mű túl szép ahhoz..., hogy a pincében porosodjék.”

A hamisítványok ezzel szemben a klasszika-archeológia tudománya számára elhárítandó – és megvetendő – akadálynak tűntek, amelyek eltorzítják az antikvitásról való tudást. „*Ahol az eleven tudás hiányzik, ott – ha bekopogtat – gyakran hamupipókéként utasítják ki a valódi antik művet, amely pompás, tiszta tagjait szerény, tépett öltözékbe rejti. Helyette gonosz nővéreit, a modern hamisításokat választják, kendőzött ábrázatukkal, kifoltzott testiükkel*” – írta Adolf Furtwängler, a nagy klasszikus művészettörténész. Ennek a véleménynek is megvan a maga hermeneutikai igazsága: a hamisítás gyakran népszerű variáció, amely nem mélyíti el, hanem éppenséggel sekélyessé teszi a hamisított korszakról vagy művésztől való ismereteinket. De a klasszika-archeológusok (és művészettörténészek) újabb nemzedékeinek számot kellett vetni azzal, hogy a hamisításokkal együtt kell élni, a tudomány fejlődésében és az ismeretek gyarapodásában a hamisítók és tanácsadók is osztoznak, az értés irracionális képességét pedig, amely Furt-

wängler szerint kizárólag a szem birodalmához tartozik, újra meg újra kijátszhatja a hamisítói zsenialitását. „Ludwig Curtius – említi Szilágyi – új stíluskritikai és ikonográfiai érvek birtokában a szeretve tisztelt mester, Furtwängler monumentális gemma-monográfiájának megjelenése után fél századdal kimutatta, hogy az egyik tábláján reprodukált valamennyi darab hamisítvány.” (38. o.)

Ha nem tévedek, Szilágyi János Györggyel nagyjából egy időben kezdték levonni e tapasztalat következtetéseit. Sir John Pope-Hennessy az olasz szobrászatról 1980-ban írott könyvének utolsó fejezetét például a reneszánsz szobrászat hamisításának szentelte. Noha magukkal a hamis műalkotásokkal szemben nem érvényesíti a hermeneutikus megértést, magát a hamisítás gyakorlatát a quattrocento szobrászat roppant XIX. századi hatásával hozza összefüggésbe, s így az akadémikus és nem akadémikus utánszok, kölcsönzések mellé helyezi a hamisításokat. Tézise: „a hamisítás története az olasz szobrászat történetének része”.

E tapasztalatnál azonban még fontosabb, hogy Furtwängler kora óta a hamisítványok felismerésének tudományos feladata *öncéllá vált*. Nemcsak a hamisítványok hermeneutikus megértése hiányzik az eredeti és a hamis közötti megkülönböztetés neurotikus formáiban, hanem e megkülönböztetés tudományos gyakorlata általában is historista nézőponttal helyettesíti a műalkotások hermeneutikus megértését. „Úgy látszik, hogy a hamisítványkérdésben egy fontos pontján lehet megragadni korunk európai hagyományú művészeti – és aligha csak a művészeti – kultúrájának polarizálódását. Az egyik oldalon, számszerűleg kétségtelenül a többség oldalán, azok állnak, akik számára a művészettel – akár a maival, akár a régebbi korokéval – való eleven kapcsolatot történeti megértése vagy legalábbis történeti elhelyezése próbálja pótolni. Egy mű hozzájuk szóló mondanivalóját mindenekelőtt egy történeti korból való besorolásban, egy körnek, iskolának, legfőképpen egy mesternek tulajdonításában remélik megtalálni. Századunk kultúrájának ezen a pólusán kap óriásivá nagyított és egyoldalúan eltorzított képet az »eredeti vagy hamisítvány« kérdése: ott, ahol a műtárgy keletkezéseinek adataitól várják – reménytelenül – annak megértését, minek kellene tetszeni benne.” (40. k. o.)

Mind ez idáig a meditáció nem lépte át az univerzálhermeneutika határait. A fenti idézetben összefoglalt kultúrkritika – a modern művészeti kultúra bírálata – némileg össze-cseng az esztétikai szféra modern elidegenedésének, az esztétikai megkülönböztetésnek a gadameri elméletével. A műalkotás absztrahálódik, elvonatkoztatjuk eredeti életösszefüggéseitől: „a mű elveszíti helyét és a világot, amelyhez tartozik, mert az esztétikai tudathoz tartozóvá válik”.

A fejtegetés arra is rámutathat, hogy a hermeneutikus megértés paradigmái megfeleltethetők a hamisítás megítélésének. Hiszen a „hamisítás helyett eredeti” naiv *diktuma* annak az eszménynek felel meg, hogy az eredeti intenció teljes egészében rekonstruálható, a „hamisítvány vagy eredeti” *problémaként* fölveti az eredeti intencionáltság teljes körűbb, „jobb” megértés lehetőségét, s a „hamisítvány és egyben eredeti” *belátásával* az értelmező horizontja is tudatosan belép a megértés folyamataiba.

Az univerzálhermeneutikus ezen a ponton megállna. Szilágyi azonban egy lépéssel továbblép, és mozgósítja a hermeneutika negyedik, eretnek paradigmáját is. Ez eredetileg az értelmezői önkény teljes szabadságát posztulálja – függetlenül a feltárható vagy már nem feltárható eredeti értelem-összefüggéstől. A hamisításról szóló értelmezések sorába pedig a következőképpen illeszkedik be: „A »hamisítvány helyett eredeti« követelményétől a »hamisítvány vagy eredeti« töprengésén át a »hamisítvány és egyben eredeti« dialektikáján is túllépve így jutunk el a »hamisítvány mint eredeti« nézőpontjához, amely pillanatnyilag talán a legnagyobb távlatokat nyújtja: egy korban, amelyben alapjaiban rendült meg a valódiságba vetett hit és bizalom, hirtelen fényárral világítani be a hamist és valódi egybemosó homályba, olyan kínzó és tisztázást provokáló, a személyes lét legrejtettebb szögleteibe is behatoló fényességgel, amely előtt nem lehet a szemet behunyni. És ennél többet talán nem is tehet a művészet.” (47. k. o.)

Ez az – egyébként a könyvet lezáró – szép gondolat rögtön nyilvánvalóvá teszi, hogy a szerző korlátozza a negyedik paradigma érvényességét. Ha ugyanis kiterjesztené a tudományos vizsgálódásra is, akkor mintegy érvénytelenítené eredményeit, amelyek bármilyen jelentős fordulatot javasolnak is a hami-

sított műalkotások szemléletében, nem adják fel az eredeti értelem-összefüggések megközelíthetőségének perspektíváját – legyen szó a gelai vázafestő archaikus formanyelvéről vagy a XVIII. század végi – XIX. század eleji hamisító klasszicista formanyelvéről. Szilágyi távol áll egy feyerabendí típusú anarchista tudományelmélettől. Az antik művészet mai kutatóinak viszonyát a hamisításokhoz így határozza meg: „tudnia kell, mi antik és mi nem, mert különben nem érti meg az antik világot; tudnia kell, hogy a modern hamisítás értéket képvisel, amely nem abban áll, hogy az archeológus vagy értő leleplezése révén kimutathatja szakmai tudását, hanem abban, hogy az ókorhoz való viszonyunkat, az antikvitás egy útját mutathatja. Ami azonban magát a kutatót illeti, ha tudománya segítségével valami lényegeset akar mondani az antik művészet aktualitásáról, személy szerint is úgy kell szemlélni és élvezni tudnia az antik műalkotásokat, mintha ma keletkeztek volna”. (J. Gy. Szilágyi: ANTIKENFÄLSCHUNG UND ANTIKENREZEPTION. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. XXX. fasc. 1–4. [1988].) Tudományos tárgyának vizsgálatát ő a „hamisítvány és egyben eredeti” dialektikus belátásának alapján végezte el, és a „hamisítvány mint eredeti” lehetőségét a modern művészetnek tartotta fenn.

A művészet e kiemelt státusa, az, hogy a művészetben megengedhető, ami másutt nem, a klasszikus tudományok emberét meglepően antiklasszikus művészeti irányzatok tolerálására indítja. Az a tapasztalat is bátoríthatta ebben, hogy a XX. század első felének és az ötvenes éveknek csodálatos képzőművészeti korszaka, amely oly hírhedten zaklatta a klasszikus kedélyt, lezárulása után a szeme láttára klasszicizálódott. A különbség azonban – amelyet Picasso és Duchamp „helycseréje” szimbolizálhat, az, hogy a hatvanas évektől az előbbi klasszicizálódott, az utóbbi öröksége pedig rendkívüli mértékben aktualizálódott és paradigmatickussá vált – lényegbevágó. „Pablo Picasso és Marcel Duchamp az a két festő, aki talán a legnagyobb hatással volt századunkra. Az első a műveivel; a második egy olyan művel, amely egyenes tagadása a mű modern fogalmának” – írta Octavio Paz (Somlyó György fordítása). Az avantgardista mozgalmak és a század nagy mesterei meghatározott tradíciókat romboltak le, az új művészet ma-

gának a művészetnek és a műalkotás fogalmának a tradícióját teszi – legkövetkezetesebb képviselőinél nagy filozófiai radikalizmussal – kétségessé. Szilágyi vagy nem érzékeli ezt a különbséget, vagy nem riad vissza tőle: az environmentalista, az akcióművészet, a fluxus, a koncept, s egyáltalában: az anti-művészet a művészet újfajta létjogosultságaként tűnik fel számára. Miközben e nyitottságot bámulatra méltónak találom, arra is gondolok, hogy a műalkotás iránti áhitat, amely benne kifejeződik, maga is klasszikus örökség. Ha abba beletörődünk is, hogy a művészet immár nem „szép”, azért még „szent” marad.

De vajon nem inadekvát-e azt a művészetfogalmat emerre átszarmaztatni? Nem inadekvát-e, noha tiszteletre méltó a jelenkori művészetben szinte penzumként próbálni megkeresni ugyanazt a funkciót (teszem a „hirtelen fényárral való bevilágítást”), amely a tradícióra jellemző? Nem föltételezhető-e, hogy az a művészeti kultúra, amely a műalkotásokkal való eleven kapcsolatot a történeti megértéssel helyettesítette, magára az újonnan keletkező műalkotásokra is kiterjesztette hatását, s olyan hidegséget, szenvtelenséget, a szépséggel szembeni közömbösséget, önmagára szorítókozó reflektáltságot, az érzékiiséget redukáló vagy éppen kizáró beavatkozásokat kényszerített számos irányzatra, amely lehet jelentős tapasztalat forrása, de nem a klasszikus esztétikai tapasztalathoz hasonlatos? Nyersen szólva ez a művészet az a művészet-e még? (AZ AVIGNONI KISASSZONYOK klasszicizálódott, a FONTAINE nem.)

Ezzel a kérdéssel kapcsolatban egy érdekes dokumentum áll rendelkezésünkre. Az említett Arthur Danto, aki konzervativizmussal igazán nem vádolható, ugyanazon a helyen, ahol a modern festészet rendkívüli filozófiai kihívásáról beszél, ezt mondja: „...a nagy festészet kedvelője vagyok, és nem állíthatom, hogy azt a művészetet, amely filozófiámat ösztönözte, hasonló intenzitással vagy hasonló módon szeretem, ahogyan például a holland mestereket bálványozom. Azt hiszem, esztétikailag az egészet el tudnám adni Giorgione VIHAR-jáért.” Egy másik helyen pedig ezt mondja: „A FONTAINE nem felel meg minden művészetkedvelő ízlésének, és megvallom, bármennyire csodálom is filozófiailag, ha nekem adnák, amilyen gyorsan lehet, kicserélném többé-ke-

*vésbé bármely Chardinre vagy Morandira – vagy, tekintve a művészeti piac túlzásait, egy közepes kastélyra a Loire völgyében.”*

Ez az egyik legkompetensebb helyről érkező vallomás a képzőművészet tekintetében is felveti a „régí” és a „mai” műalkotások *ekvipotencialitásának* problémáját. Ez a zenében régóta megmutatkozott, s a koncertek programjaiban a régi és a modern zene elkülönülésével mintegy intézményesült. Elképzeltető, hogy a *képzőművészetben* az a fajta telített esztétikai élmény és tapasztalat, amelyet mindannyian ismerünk, a ma születő művektől nem várható. Az is elképzeltető, hogy csak egy-egy nagy személyiségtől kaphatunk ilyet, s nem tendenciáktól. Ha így áll a helyzet, akkor szinte megfordítható Szilágyi János György saját tudományával szembeállított követelése – „*úgy kell szemlélni és élvezni tudni az antik műalkotásokat, mintha ma keletkeztek volna*”. Ennek az optativusnak a Nietzsche- és Kerényi-féle filológiai hagyományban világos a funkciója: a szó széles értelmében vett filológia ne legyen historista, „*a tudni nem érdemes dolgok tudománya*”. A művészeti kultúra jelenlegi helyzetében azonban elmondható volna: úgy kellene szemlélni és élvezni tudni a ma keletkezett műalkotásokat, ahogyan *ma* szemléljük és élvezük az antik műalkotásokat vagy Giorgione VIHAR-ját.

Szeretnék egy kicsit ennél a módosított formulánál időzni. Hogy a művészetre fogékony emberek egy jelentős csoportjában létezik ilyen vágy, azt saját tapasztalatomból is, szélesebb tapasztalatból is nyilvánvalónak tekintem. Szilágyi esszéje is bizonyíték erre, mert azt ugyan készséggel elfogadom, hogy az ő *esztétikai* befogadását a korinthuszi állatfrízek esetében mélyen befolyásolta Picasso – aki maga is a múlt egy nagy művészevé vált –, de azt már – tisztelettel – kötvé hiszem, hogy „*Allan Kaprow jégtáblákból emelt, elolvadó építményei, a német Wolf Vostell politikai allegóriának szánt akcióműve egy autó és egy villamos összeütközésével vagy Tinguely híres önpusztító gépe, az ÜDVÖZLET NEW YORKNAK*” (47. o.) befogadási *modell*t kínálhatott számára az antik műalkotások szemléletében és élvezetében. Nyilván megfordítva: arról akarja meggyőzni olvasóit, hogy a művészet fogalmának akár szélsőségesen radikális reformjai a művészet lényegét nem változtatják meg.

De valóban így van-e? Úgy tűnik számomra, hogy ennek ellentmond egy fontos kultúrszociológiai tény. Az, hogy együtt élünk a múlt művészetével, kultúránknak egyszerűen nagyobb részét tölti be, mint a ma keletkező művészet, és – Danto szavaival – más intenzitással és más módon szeretjük az előbbit, mint az utóbbit. Magától értetődő, hogy a múlt műalkotásainak befogadása is modern befogadás, olyannyira, hogy a kultúrkritika egy erős ágának – amelyhez Gadamer is tartozik – egyik legfőbb példája a régi művek funkcióvesztése, az életből való kiszakítottasága, muzealizálódása. Amikor például Edgar Wind szembeállítja egymással az anarchikus, szent félelmet (a platóni theiosz phoboszt) ébresztő, tartalmilag telített, létünkkel közvetlen kapcsolatban álló művészeti világot a domesztikált, alternatív formák játékává váló, létünk alapkérdéseinek külterületére szorult művészeti világgal, akkor az utóbbiba éppúgy beleérti a modern művészeti gyakorlatot, mint a régi műalkotások modern – tömeges, felületes – recepcióját. Ezenközben a romantikus kultúrkritikusokkal ellentétben nem felejt el, hogy az a több mint százéves (s eredetét a reneszánszig visszavezethető) folyamat, amely az érzékenység új területeit tárta fel, elszakítván a művészeteket a befogadók mindennapi világától, hatalmas művészi erőfeszítések és teljesítmények eredménye. S ami a régi, a múzeumban átfunkcionált műalkotásokat illeti, úgy látszik, Wind és más éles szemű kritikusok minden jogos aggálya, a turista-műélvező minden karikírozása ellenére azok nem vesztették el „*méregfogukat*”: vagy legalábbis nyitva állnak arra, hogy az érzelmileg elkötelezett jelentéstulajdonítás olyan roppant energiáit mozgósítsák a szemlélőben, amelyre kortársi műalkotások ma ritkán képesek.

Ennek nem csak az a természetes rostálás és kiválasztás az oka, amely a telő idő munkája. Szerepet játszik benne az a *jelentéstöbblet*, amelyet a régi műalkotások és tárgyak a modernítésben éppen saját világuk, eredeti életösszefüggésük, a történelmi életbe való beágyazottságuk, funkciójuk elvesztésének kárpótlásaként nyernek. Ez a jelentéstöbblet különböző hagyományok, történelmek, emberi sorsok revitalizálható emléke. A művészet korántsem csak az a félelmetes, démonikus, a

biztonsági zónákat kerülő anarchikus képződmény, aminek Wind a nagy műalkotást látta. De a szórakoztató, diszitő, illusztráló, mesélő, utánzó célú műalkotást vagy akár egy gonddal megformált valahai használati eszközt is különös patetikus vagy gyengéd jelentőséggel ruház fel az emlékezés. Ahogy egy, a képzőművészetre kivált érzékeny magyar költő, Csanádi Imre írta (Berry herceg hóráskönyvének egyik miniatűrjáról), maga is alázatos-gondosan követve a képirást: „*rárárvédjünk hajdani, alázatosan gondos mesterekre, / nem fogyó álmélkodással akik csüggték a semiségeken, // fodor füstön, behavazott falucskán, / kopasz fák ezer ágán-bogán, // szemétre szorult varjakon, / akolba zsúfolt, fázós juhokon, // kandallónál fűtőző / kecses leányasszonyokon, // és pingáltatták komolyan, / hogy fönn, apró híváságoknak fölötte // hajt-hajt a koronás Névtelen, / égi jelek és forgó csillagok között*” (CSILLAGFORGÓ, 1965).

A szenvtelenség ugyanakkor a kortárs képzőművészeti alkotások befogadásának fölötté gyakori velejárója. Számos irányzatnak és művésznek intenciója is ez, de ahol más vagy ellentétes intenciót sejtünk, ott a művészi eredetiség intellektuális önkénye, a művész köznyelv hiányából következő bizonytalanság (az egyes művek önálló – nem mindjárt az egész addigi életművet beszámító és a kontextust rekonstruáló – értelmezésében és megítélésében) vagy a formalehetőségek kimerülési tünetei idézhetik elő ezt a recepciót. Ritka az a régi mesterekhez hasonló intenzitású hatás, amelyet e sorok írójából legutoljára Francis Bacon, hazai terepen pedig Jovánovics György és Váli Dezső művészete váltott ki. Ezt konzervatív epigonok nem idézhetik elő, nem beszélve arról, hogy a konzervatív epigonok ma posztmodern kontextusba helyezhetők – esetleg éppen a hamis mint eredeti formulájával.

Természetesen fölvehető, hogy nem a képzőművészet hatalmas e századi teljesítményei utáni kifáradásról van szó (amely egyébként nem ritka e művészet történetében), hanem új – például a *post-histoire* perspektívájába állított – létmódjáról, amelyet eddigi művészetfogalmainkkal s kivált a klasszikussal nem tudunk megközelíteni. Ezt azonban itt nem kell mérlegelnünk. A fenti vázlat célja kizárólag annak eldöntése, hogy a „hamisítvány mint eredeti” nézőpontja valóban szol-

gál-e azokkal a távlatokkal, amelyeket Szilágyi János György tulajdonított neki.

Kétségtelen, hogy az 1970-es évek második feléből származó sejtések részben támaszkodtak azokra a tapasztalatokra, amelyeket a hatvanas évek elejétől mindenekelőtt a *multiple* néven összefogható, az eredetiséget relativizáló, illetve megsemmisítő művészi törekvések halmoztak fel, részben pedig igazolta őket az idő, amennyiben a hamisítvány, a másolat és az idézet mint eredeti, a posztmodern művészet egyik vezető paradigmája lett. Ám éppen stílussá és modellé válva elveszítette azokat az energiáit, amelyeket Szilágyi várt tőle. S ez a fejlemény – bármilyen furcsa – az ő okfejtéséből is kikövetkeztethető. Mert az igaz ugyan, hogy a hagyományos művészetfogalmak jelentős provokációi felhívták a figyelmet arra, hogy a kultúra határvonalai nem az eredeti és igazi, illetve hamis és nem igazi között húzódnak. Az eredeti lehet nem igazi (álművészet, giccs stb.). „*A régi mesterek képéről áhítattal készült másolatok*” (45. o.) lehetnek igaziak. Az eredeti lehet hamisíthatatlan, mert utánzása maga is eredeti. A hamisítás is lehet eredeti, például mint ironikus másolat vagy mint olyan régi hamisítás, amely épp a különbségek feltárulása által önállósul. Mindezek a példák a művészi praxisra utalnak. Kérdés: lehet-e a hamis igazi? Válaszom: gesztusként igen, berendezkedett művészi praxisként nem.

„*A hamisítás az antiművészet egyik klasszikus lehetősége – miért ne lehetne megragadni mint kifejezési formát éppen annak a demonstrálására, hogy szüntelenül hamisított világban élünk*” – teszi fel a kérdést Szilágyi. (47. o.) Egy kritikai tartalom ilyen túlzó általánossága, a valóságot mintegy tükrözni kívánó természete azzal a veszéllyel jár, hogy átcsap affirmatív ellentétébe. Andy Warhol műveiben – egy szokásos értelmezés szerint – a hamis válik igazzá, a művész kisajátítja a kultúrafogyasztás iparának szemléletét és technikáját, hogy demonstrálja a hamisított világot. Nem látok azonban semmilyen kényszerítő argumentumot egy ellenkező s éppennyire jó értelmezéssel szemben, amely szerint *elsajátította* e szemléletet, és az egyik leghatásosabb kiterjesztőjévé vált, amennyiben a tömegkultúra részévé és áruféttisévé változtatta a kortársi magasművészetet.

A hamisításról pedig *önmagában* nem tudjuk leolvasni, hogy a hamisított világ bírálója vagy fenntartója. Egy filozófiailag mély értelmű drámai gesztusban az előbbi sejtethetjük, e gesztus ismételt megismétlésében, *hamisításában*, irányzattá etablozódásában az utóbbit. Elaine Sturtevant a hatvanas években és a hetvenes évek elején pop-art-művészek műveit, Beuys-installációkat másolt, 1973-ban megalkotta DUCHAMP FONTAINE-JE című művét (az elvesztett eredeti nyomán maga Duchamp 1964-ben boc�átott ki új másolatot). Sturtevant kísérlete ekkoriban még nem tartozott a „letelepedett”, elfogadott törekvések közé, és a polémia hatására abbahagyta. Tizenkét év múltán, 1985-ben azonban folytatta, s egyszeriben az időközben megszilárdult, kiállítással jelentkező Appropriation Art előfutárává vált. „Az »Appropriation Art«-ot – írja Jörg Huber – a konceptművészet utódjának kell tekintenünk: a műalkotásjelleg az eszmében és az eljárásban valósul meg, [Mike] Bidlo esetében az imitatív másolatban. [1988-ban a New York-i Castelli Galériában nyolcvan Picasso-másolatot állított ki a saját szignójával.] Az eredmény immanens és önmagában jelentés nélküli. Az eredetit és a másolatot egyenrangúnak kezelik, kölcsönös viszonyuk tetszőleges. Bidlo »Picasso nyomán« fest és »Bidlo«-ként szignálja. Lichtenstein-ről mondják, hogy ő »egy ‚Lichtenstein nyomán‘ készült Bidlót maga másolt le, és ezt a címet adta neki: ‚Bidlo nyomán‘.«.” Mellékesen szólva Lichtenstein e gesztusa megint csak olyasvalami, ami a szellemes ötlettel inkább bírálója, mint fenntartója a berendezkedett „hamisító”-másoló irányzatnak.

Mert ezekben a *megkülönböztethetlenségre* törekvő, „tökéletes” másolatokban/hamisításokban nem folytatódik, hanem felfüggesztődik vagy legalábbis szándék szerint felfüggesztődik a hermeneutikus párbeszéd az eredetivel. Amelynek ma is vannak kiváló művelői. Ehelyett a *fölcserélhetőség* elvét ajánlják. Természetesen ez is lehet a modern kultúra kritikájaként felfogni. Például David Carrier amerikai művészeti író szerint így: „Milyen ironikus, hogy miközben majdnem senkit sem sokkol az OLYMPIA szexualitása, Caravaggio JUDIT ÉS HOLOFERNESZ-ének erőszaka vagy akár a VARJAK A BÚZAMEZŐ FÖLÖTT drámája, mindenkit sokkolna az a fölfedezés, hogy a múzeumlátogatók nem az eredeti Manet-t, Caravaggiót és Van Go-

ghot látták, hanem egy megközelítően tökéletes másolatot. Régebbi nemzedékek felfogták e képek tartalmát – számunkra csak műalkotások. Zavaró, nyugtalanító volna megtudni, hogy ezt a három képet vizuálisan megkülönböztethetetlen másolatokkal cserélték ki.” S ennek a zavarásnak, nyugtalanításnak a művészeti formája – „*disturbatory art*” – lenne a hamisítás. A kérdés azonban megint föltehető: milyen érvek szólnak amellett, hogy e zavar visszavezethető majd a befogadót a jelentésgazdag hatáshoz, s nem fenntartja a jelenlegi állapotot, vagy éppen – a művészet történelmi fogalmát aláásó módon – *meggyőzi* a befogadót a tetszés szerinti fölcserélhetőség jogosultságáról? A neurotikus vagy üres, öncélú eredetiséghajszolás kompenzáló természetének felismerése ugyanis – legalábbis a történelmi műalkotások vonatkozásában – nem vezethet az eredetiség fogalmának és értékének föladásához.

Szilágyi János György nagyszerű könyvének kritikai vizsgálata véleményem szerint ahhoz a következtetéshez vezetett, hogy a legmodernebb képzőművészet bizonyos reprezentatív törekvései és a folyamatos hagyományú klasszikus európai művészetfogalom közötti szakadék *nem* hidalható át. Vagy – bízva a hagyomány minden reformon keresztül való fenntarthatóságában – *bírálo* szempontokat érvényesítünk a hamisítás mint eredeti paradigmájával szemben. Vagy – bízva e paradigma teherbíró képességében – radikálisan átértékeljük az egész hagyományt, eredeti értelem-összefüggéseire való tekintet nélkül.

Vagy – ha nem bízunk egy új, egységes, univerzális művészetfogalom létrehozhatóságában – tudomásul vesszük, hogy különböző művészetfogalmak és paradigmák különböző *történetekként* egymás mellett élnek a modern kultúrában. Vannak hosszabb életű és vannak kurtább történetek, vannak szereplők, akikre több történet is jogot tart, s vannak, akik ténylegesen is több történet résztvevői. A történetek nem függetlenek egymástól, vitatkozhatnak, sőt harcolhatnak is egymással. Vannak történetek, amelyek több történetté osztódnak, s vannak, amelyek másokat bekebeleznek. Ez nem a posztmodern prestabilizált harmóniája, amely nem ismeri a vitát, és ezért nem ismeri a megegyezést. (Azaz – az is egy a történetek között.) Nagyon sok min-

den történhet a történetekben és a történetek között, csak annak létszükségyszerűsége enyészik el e felfogásban, hogy az egyes történeteknek egyesülniük *kell* egyetlen *nagyan*, a Lyotard által joggal bíralt nagy elbeszélésben.

*Radnóti Sándor*

## NE A KÉPED SZIDD, HA A TÜKRÖD FERDE

*Madárzsoké. Tandori Dezső verseit mondja  
Hungaroton Classic Kft., 1994*

A Nagy csodás velencei tükrének ormóltan arisztokratikusságából, úri göggyéből visszavéve állítanám, hogy mind, ami tükör, ferde, görbe vagy töredezetten kaleidoszkopikus, állít valamit, ha nem tükrözi is oly élesen, risztóan vagy megbocsátást kicsikarva a Nagy serkenő szakállkáját, derűs vonalkáit, metszően kemény bajszát.

A Nagy. Büszke asszony. Számára mindig csak egy út elfogadható. A fekete fekete, hatkor kelni, a reggel sosem maradhat el. Így kell járni, így kell gondolni, így kell gondolkodni. Nem méllázik, nem reszket meg a hangja, nem mállik szerteszét a mondata.

Szövegszakaszokat elmondani, kinyilatkoztatni, szövegszomszédai mellől kiemelni, ez a vállalkozás már önmagában nagyis. Ezernyi belső hang zsongását állítja meg, olvasók saját hangsúlyait helyezi át, megállít, kimerevit, drasztikusan átalakít. Nincs egerút, nincs lebegtetés, nincs többé az én olvasatának ezernyi kalandja.

Itt nyugszik egy kazetta, számunkra immár megkövesedve számtalan szövegszelet. Írója, elmondója, színésze, karmestere, első hegedűse lezárta, megítélte, végigjátszotta. Ezzel megmagyarázta? Több-e vagy kevesebb így? Megmagyarázhatta, vagy leírva már nem lett volna hozzá többé közé?

Vegyük azt, mikor a költő, szülőatyja és lejegyző rezignáltan felmond, mint például a KOAN I. esetében. Vagy azt, mikor unottan, olyan legyünk már túl rajta mondással el-

mond, mint a TRADONI VISSZAGONDOL-nál. Vagy vegyük az egyre fellelkesülő T. D.-t hallgatván az L. Z. A. 3. hangjátékát. Vagy lessük a na-most-már-tudod-fiam leckét a 11. TÖREDEK kapcsán. Akár szomorúak is lehetünk, hogy, na lám, helyretettek, akár vidámak is, hogy mégis milyen finoman, lágyan lettek szóra bírva ezek a szótlan-mogorva versmicsodák.

Van, amit felsóhajt (TALIZMÁN), van, amit átél (A VÍVÓTEREM), van, amelyiknek színésze (NEM AZÉ, AKI FUT). Néhol kiemel, a szöveget saját tükre elé állítja, magába futtatja, „és vége van” (ARANY KÖZÉP). Hol értelmez (MÁR...), hol felstilizál („LONDONI MINDENSZENTER”). Aztán megtörténik, hogy egyszerűen átírja versét, nem csupán más dallammal játssza, a szövegtestet is átformázza („A NYÍLT ÉG EZÜST VITORLÁSAI”).

Joga van. Különbösen se úgy mondja, mint ha ez volna az egy érvényes olvasat. Az ő verse. Ő írta. Tényleg van joga? Csak úgy belepiskálhat abba, amit már egészen máshogyan szoktunk meg? Az a vessző egyáltalán nem oda kell. Ott az nem azt jelenti. Az UT-RILLÓ-s versben mért nyafog? Nem is nyafog, szűkül. Pilinszkyt idéz? „föld és ég között”? Direkt vagy véletlenül? Mestercitálás? Emlék? Alázat?

Mért épp ezeket a verseket választotta? Játékot és halált idéz? Megkísérli a lehetetlent némaság és némaság felmondásával (KOAN III.)? Elhullt, váltott lovakat szed össze? A nyakára? Megteszi értük még egyszer az utat? Visszafelé? Hiába? (HOMMAGE.)

Akkor „az értelmezhetés / csak művi mérvadó”. Tükröm ferde. Megbántva amiatt, hogy elszedték a versek magam alkotta hangélményeit. Kaptam helyette egy külső hangot, benyomom, játszógomb, elég szép hang, fátyolos, törekeny, játékos.

(közjáték) – (néhány megjegyzés egy Tandori-kritikáról) – (hogy jön ez ide) – azonképp (jaj nekünk, Virginia Woolf), és most nem szeretnék hivatkozni a kritikára, amire hivatkozom. Csak jelezném, jelzett szöveg mintha azt kérné számon a medvén, mért nem kerek, a kakukkfűn, mért nem mond vicceket, a biciklin, mért nem keserű. Mért ír rosszat, aki jót is tud írni, mért ír hosszan, ha röviden is lehet. Mért csomagolja be, mért az adófizető polgárok pénzén, mért a kritikusok