

*Dunajcsik Mátyás*

# Látáspróba

széljegyzetek egy Hodler-kiállításhoz\*

Dunajcsik Mátyás

Az, hogy a görög misztériumok helyszíneihez és az emberré vált Istennek szentelt keresztény templomokhoz hasonlóan a *white cube* szintén a transzfiguráció kitüntetett helyszíne, az leginkább abból látszik, ahogy a popkultúra mítoszteremtő alkotásai azt ikonográfiai jelként felhasználják: korunk két legfontosabb mitikus hőse, a *Mátrix* Neója és *A sötét lovag* Batmanje egy olyan lecsupaszított, minimalista térben változnak át hétköznapi emberből félistenné és vissza, amely leginkább a múzeumi *white cube*-hoz hasonlítható. Neo esetében ez egy olyan horizontok nélküli, üres és fehér teret jelent, melynek térbeliségére csak a benne elhelyezett néhány tárgy és alak térbeliségéből következtethetünk: Neo erről a helyről kapja azokat a végtelen mennyiségben rendelkezésére álló fegyvereket és más eszközöket, melyek emberfeletti feladatai elvégzéséhez nélkülözhetetlenek; ugyanakkor itt történik meg az első, beavató jellegű beszélgetése is Morpheussal. Christopher Nolan második Batman-filmjében Bruce Wayne egy hasonlóan lemeztelenített térben őrzi a maga átváltozásának kellékeit, melyek mintegy kiállítási tárgyként – a denevérruha esetében archaikus istenszoborként – állnak az egyébként szinte teljesen üres pincehelyiségben, melynek legfontosabb stíluseleme a helyiség plafonját teljes mértékben befedő, neonnal megvilágított, fehér mattüveg mennyezet. Ebből a szempontból egyáltalán nem elhanyagolható részlet, hogy a Hodler-kiállítás fehér falai fölött a Szépművészeti Múzeum gazdagon díszített kazettás mennyezetét félig áttetsző, fehér selyemplafon takarja el, és a világítás egy része ezen a tejüvegszerű ernyőn keresztül hatol a kiállítás terébe. (Az installáció Ulrich Zickler és Vasáros Zsolt munkája.)

S egy olyan korban, melynek képzelete számára a metafizikai horizontot többek között a mesterséges intelligencia által működtetett robotberendezések és az űrutazás jelentik, nem feledkezhtünk meg arról a mélyen rituális és intenzív lélektani hatásról sem, amivel egy önműködő légzsilip van az emberre. Aki ilyen ajtók közé vagy liftbe vagy repülőre száll, egy villanásnyi időre mindig számot vet saját halálának lehetőségével, hiszen minden megnyugtató racionális tudása ellenére érzi, hogy ezekben a pillanatokban nem rendelkezik a saját élete felett. Amióta pedig az efféle önműködő üvegajtók nem egyszer lopásgátló berendezésekkel is fel vannak szerelve, azóta az ilyen átlépésekhez mindig tartozik a villanásnyi halálfélelem mellett az erkölcsi önvizsgálat is. Vajon méltó vagyok-e arra, hogy az ajtó átengedjen. Mindezek következtében a légzsilipen keresztül bebocsátást nyerni egyszerre megkönnyebbülés, szerencse, és kegyelem is. Ami nem kevesebbet jelent, mint

Varga Mátyásnak

hogy ha eddig nem emeltem volna fel a lelkemet az ezt megelőző rituálék, a görög templom-múzeum lépcsőin való felmenetel, a pénzáldozat, és a ruhatári levetkezés során, itt még kapok néhány utolsó, hideglelős másodpercet, hogy megtegyem.

Varga Mátyásnak

A klasszikus művészet a mű anyagával való küzdelmet tűzte ki céljának, sikernek pedig csak az anyag teljes legyőzését ismerte el. A képen nem látszhatott, hogy festékfoltokból van összerakva, a szobor márványának látványra a hús puhaságát kellett felidéznie, a balett-táncos teste tökéletes mechanikus automataként kellett működjön, ahogy az irodalom sem volt szabad, hogy tudjon ön-maga szöveg-voltáról. A modern művészet ebben hoz változást, ami valószínűleg összefügg az életkörülmények változásával is: míg a reneszánsz, de még a barokk embere is nap mint nap találkozott a nyers anyagi világgal, az utca sarával, hétköznapi tárgyainak durva anyagával, addig a művészet utópikus világától joggal várta el, hogy ott minden az átszellemítésig lelakkozott, tiszta és anyag-talan legyen. A modern ember viszont, aki ebből a szempontból majdhogynem steril közegben él, pont a művészettől várja, hogy a „nyers” és „durva” dolgok – esztétikai szemléletre alkalmas – bemutatásával visszaveesse az „egyszerű”, „igazi” élet kebelére, természetesen annak praktikus kényelmetlenségei nélkül.

Varga Mátyásnak

A minimalizmus mint a művészet anyagának sokszor önmagában és önmagáért való élénk állítása azonban nemcsak ezzel és a műalkotások mögé odaképzelhető kódok és kulturális értelmezési mankók csökkent használhatóságával, illetve az ezek által hordozott ideológiákból való kiábrándultsággal magyarázható: emellett legalább ilyen fontos, hogy a modern élet, nagyjából az ipari forradalomnak, a kapitalista fogyasztói társadalom kezdődő fénykorának, és a városi kultúra fellendülésének köszönhetően a XIX. században, de a XX. századra mindenképpen, egyszerűen minden testi és szellemi érzékszerv számára elviselhetetlenül zsúfolttá vált. A transzcendenciához, vagy egyszerűen csak a nyugalomhoz és az ebből fakadó, elemi antropológiai szükségletet kielégítő biztonságérzethez utat nyitó elmélyültség és a világhoz való meditatív viszony megteremtéséhez ma a legfontosabb a szemlélődés tárgyának *elszigetelése* a környező zsúfolt világtól. A mai ember számára egyetlen, színnel bevont felület vagy semleges színű térforma, a teljes csendben felhangzó egyetlen zenei hang vagy emberi sóhajtás, egy lecsupaszított, díszletek nélküli színpadon egyetlen emberi test mozdulatának látványa kimondhatatlan luxust jelent, s az ebből fakadó nyugalom egyenes utat nyit az esztétikai vagy transzcendens örömerzet számára.

Varga Mátyásnak

„Alapjában véve soha nem festettem mást, csakis vallásos képeket.”

*Ferdinand Hodler*

Varga Mátyásnak

„A tájképfestő nem a tájjal, hanem az üres vászonnal áll szemben, vagyis nem a tájat kell megfestenie, hanem a képet.”

*Ferdinand Hodler*

Hodler tájképeinek nagyszerűsége, szegénysége éppen az emberi elem teljes elhagyásából táplálkozik; paradox módon azonban ezen ember nélküli tájak megfestését pont az tette lehetővé, hogy a modern emberi ipar és a turizmus intézményrendszere ezekbe a korábban érintetlen tájakba is behatolt. Az *Hó Engadinban* (a katalógus 229. oldalán) hóborította síkjai mögött ott magasodik a St. Moritz-i Palace Hotel, pincérhadával, mosónőivel, előkelő vendégeivel és vízöblítéses vécéivel; a ködtengerbe veszett hegycsúcs mögött pedig ott nyüzsög egy egész kis hegyivasút-állomás, kalauzzal, masinisztákkal, az egymást fényképező, kiránduló családok sivalkodó csemetéivel együtt. Hodler amellett, hogy hangsúlyosan hátat fordít a nyüzsgő vasútállomásnak, amikor festeni kezd, időnként az előtte lévő képtérről is leradírozza az emberi építményeket, ahogyan azt például a breitlaueni Hotel Kurhausszal és annak melléképületeivel tette (256). A táj efféle lecsupaszítása, megtisztítása pedig az első lépés a táj geometrizálása, síkként látása felé.

Varga Mátyásnak

Annak a folyamatnak a kezdeményeit, amely végül Rothko meditatív színekpleteiben és a strukturalista és minimalista festészet – fantáziátlan epigonjainak köszönhetően mára már a legnagyobb képzőművészeti közhellyé vált, ennek ellenére máig bosszantóan népszerű – vállalt „szegénységéhez” vezetett, a századforduló bizonyos tájképeiben már tetten érhetjük, így például Hodler mellett Gustav Klimt méltatlanul kevéssé ismert négyszögletes tájképein, vagy Egon Schiele egyes fákat ábrázoló festményein is. Klimtnél a legszebb példák erre talán a *Bükkerdő I.* (1902) és a *Nyírfaerdő* (1903) című festményei, melyek közül az elsőt Hodler maga is látta a bécsi *Secession* 1904-es kiállításán. Ezeken a képeken, akárcsak a *Sziget az Atter-tavon* (1901) kékesfehérben játszó vízfelszínének esetében, a tájképet szinte csak egy lépés választja el attól, hogy konkrét tárgy nélküli, absztrakt szín- és felületkompozícióvá váljon. Hodlernek az ebből a szempontból talán legdöbbenetesebb képén, *Az Eiger, a Mönch és a Jungfrau a ködtengerben* (1908; 235) című festményén a szigorúan horizontális osztatú képtér több mint háromnegyedét szürkén gomolygó, majdhogynem monokróm felület tölti be; de szinte mindegyik képén találhatunk olyan részeket és felületeket, melyek bizvást megállnák a helyüket bármelyik későmodern absztrakt festő vásznán is, akit immár a figuralitás és a perspektíva búvásztrükkjei helyett a színek, a festék materialitása érdekel.

Varga Mátyásnak

Hogy – kortársaihoz hasonlóan – Hodler mégsem teszi meg azt a bizonyos utolsó lépést, és a már-már ornamentális képszerkesztés, a szigorú paralelizmusok, a színfelületek iránti intenzív érdeklődés ellenére mégsem engedi el a realitás köldökzsinóriját, az persze a korszellemmel is magyarázható. A XXI. századból nézve azonban nem lehet nem nagyra becsülni ezt a nemes tartózkodást, mellyel ellenáll a szemmel láthatóan jelenlévő kísértésnek, hogy lemondjon a világról való beszédről. Mert Hodler képei, ecsetvonásainak nyersesége, színei intenzitása ellenére nem a festékről és a színekről beszélnek, hanem a világról: nem a művészet praktikus kellékeihez való viszonyt kívánják újradefiniálni, hanem a valóság érzékelésének nyújtják egy olyan meditatív alternatíváját, mely az

egyszerűségen és a szigorú szerkesztésen keresztül utat nyithat a transzcendens szemléletnek. Nem az Ideák világát festi meg, hanem a reális környezetből szerkeszti, bányássza ki, és nem azon túl, hanem *abban* mutatja meg és tárja fel az idealitás dimenzióját.

Varga Mátyásnak

A századforduló körüli Hodler-tájképek elliptikus horizontalitása és a Valentine-képek (272–296) kései, holbeinizáló horizontalitása között lényegi kapcsolat áll fenn. Az ember, a táj a *határán* van annak, hogy feloldódjon az (anyagi) struktúrában. Ahogy Sylvia Plath írja versében: „Függőleges vagyok / De inkább vízszintes volnék. / […] / Nekem a fekvő helyzet természetesebb. / Akkor az éggel nyíltan beszélhetek.” (Tandori Dezső fordítása.) A függőlegesből vízszintesbe, életből halálba való átmenetet megkapóan ábrázolja az, ahogy a Valentine-portrék kezdeti, hieratikus-frontális ábrázolásától Hodler a párnák közt átlósan félrefordított fejű haldokló képein keresztül eljut a kiterítve, visszavonhatatlan vízszintességben fekvő halott képéig.

Varga Mátyásnak

Ezeket a képeket nézve tűnik csak fel igazán a művészet mérhetetlen és teljesen etikátlan indiszkréciója. A szemkontaktust még fenntartó képeken Valentine mintha segítséget kérne, márpedig egy portré megfestése, legyen az bármilyen megrázó és jelentős a későbbi műélvező szemében, bizonyára semmilyen segítséget nem jelent egy haldokló számára. A néző illetéktelennek is érzi magát e képeket nézve, és végső soron illetéktelennek érzi a festő gesztusát is, s ebben az érzésben legalább annyira fontos a haldoklóktól való ösztönös undor és viszolygás, mint a haldoklás tényének intim és szent volta, mely szintén nem tűri a megörökítő festészet nagyon is világi munkálkodását a leendő halott körül. A festő mentségét tulajdonképpen egyetlen dolog adja: hogy a képekben egyenként is, de főleg az azonos motívumot monomániásan ismétlő sorozatot látva manifesztálódik nemcsak a haldokló agóniája, de a képet festő Hodler tehetetlen kétségbeesése is – látjuk, érezzük és tudni véljük, hogy a beteg Valentine mellett ülő Hodler egyszerűen *nem tehetett mást*, se többet, de kevesebbet sem annál, hogy festett; kevésbé azért, hogy Valentine-t ily módon megmentse az elmúlástól, mint inkább azért, hogy a saját maga számára valahogyan feldolgozhassa ezt a haldoklást, és ne örüljön bele az ezzel járó fájdalomba.

Varga Mátyásnak

Ahogy azonban Valentine szép lassan beleolvad a különböző horizontális tájképek struktúráiba, elindul egy másik, erre merőleges folyamat is, méghozzá Hodler önarcképeiben: ő maga ugyanis az 1910 körül megfestett hegycsúcsokhoz válik hasonlatossá. A dolog az 1916-os *Önarckép* (313) és az 1911-es *A Breithorn* (249) összevetésével válik világossá. A fájdalom nyomása alatt Hodler maga is megkövesedik, hegygé kell válnia, vonásait éppúgy meggyúrik az évek, mint a hegységek közetrétegeit az évmilliók.

Varga Mátyásnak

<sup>[1]</sup> Ferdinand Hodler: Egy szimbolista látomás (életműkiállítás a budapesti Szépművészeti Múzeumban, 2008. szept. 9. – dec. 14.) Katharina Schmidt (szerk.): Ferdinand Hodler (katalógus, Kunstmuseum Bern – Szépművészeti Múzeum, 2008.)