

MŰHELY

AKI VAN, KÍVÁN

Jacques Lacan és Courbet „A világ eredete” című festménye

Jádi Ferenc

Egy vasárnapi kirándulás a Porosz Gyűjteménybe, a gyereket kézenfogva, séta és elcsodálkodás. Semmilyen alapítvány nem tartja fel az orkánt, mely a századokon keresztülfűj, szétszór és tisztogat, felvillant és feledtet. A régiség letisztult kiállítótermei sem sokkal jobbak, mint a modernnek, az idő nem gyógyítja az izléstelenség sebeit. A szél titka nem a légnymás, hanem a légszomj, a hiány.

Talán megfigyelték már, ha valami egészen világos, még a belátás elernyesztő odaadása előtt megállni látszik az érverés, a beszéd, a lélegzet elakad. Ez a feszült pillanat lélekjelenlét, döntés, az elképzelhetetlenül szép önérvénye, a másság fölénye és fénye mellett.

A rejtély teljes fényben a csoda, s ami a csoda körül leng, az az *aura*. E fogalom Benjamin (3) exegézisében „a messzeség egyedi jelensége, legyen is akármily közel”, így a poétikus megfogalmazás, mely a jelenlét pillanatát a közel-távol dialektikájába fordítja. Amiről itt szó van, az a műrekek rejtélyének aktualizálódása egy kényszerítő „itt és most”-ban, ahol az „itt” a megközelíthetetlen távolság és a szemérmes áttörő penetráló közelséget egyaránt jelenti. Az érintettség közelségében benne van az a hangtalan ittretten, melyet minden nagy mű világomlasként idéz meg, és a vágy, mely a megigézett pillantásában a messziből álmodik. Ami minél közelebb, annál távolibb, és az aura védőpajzsában honol, az nemcsak megközelíthetetlen, s válik könnyen kultikus tisztelet tárgyává, hanem megérinteni sem tanácsos, mert szemérmeslenség a bőr alá fut. Az auratikus tárggyal szembeni egyik elhárítás a felmagasztalás és deszexualizálás (*occultus/cultus*), a másik a megvetéses projekció mint mohó fertő és következőképp az iszony. Elementáris hasítás következtében üldözi a megvető az auratikus tárgyat és imádja azt a „fan”, miáltal viszonya a műhöz olyan, mint egy gyermeknek a felmagasztalt ideális objektumhoz, míg az előbbi óriássá fújja fel magát. Diktátorok és gyermeki hívők bannak így el a műrekekkel, mintha testük egy része lenne, mely kíméletlenül fáj, és lemészárolását parancsolják, mint az imádott testrészt a fogadalmi kép, a *Votivbild*, mutatja a szentesítettnek ajánlva, hogy vegye el kínját. A reprezentáció, teljesen mindegy, milyen formában, mindig hasítás eredménye, a képviselő, így a nyelv maga is mindig egy hasznosítható érdeket képvisel, intencionális és a tudattalan indíték valaki javára és valami ellen küldi el képviselőjét a titkos szándékkal. Nem meglepő, hogy a legművészebb hasítás a mondottak és a szándékoltak között a diplomaták és politikusok nyelvében található. A

német kifejezés, *Vertreter* (képviselő, aki nem a maga ügyét képviseli, hanem másét) ellépő, belépő is, s ezen szónál a *Vertretung* (képviselés) igazát is mutatja. (Vö. *Versprechen* mint ígéret, de a tudattalan igazmondása is.) A nyelv kérdésessége, a nyelv megértésének visszavezetése egy szellemtudományi kontextusba és a tudattalan előértelemhez, mely a mondottakban fellelhető, a modern hermeneutika alapfeladata.¹

A műrekek megmutatja a lényegszerűséget történetileg megjelenített egediséget. Az egediség, az auratikus tárgy időtelensége és a vele való találkozás után kialakult folyamatos tudati beágyazódás egy értelemadó hagyományösszefüggésbe, azok a mozzanatok, melyek a megértés folyamatát mozgatják. Ez az odafordulás és szembenézés túl az érdektelen tetszésen, az a figyelem, melyben a dolog megragad minket és az utánunk jövőket. A fennmaradást biztosító történeti emlékezet a mítikus tudatunk részévé formálódik, majd egy sajátos értékítéletté, melyet kultikus megértésnek nevezünk, s mely a történetiség örök visszatérésében a műtárgyi alkotás látszólagosságából egyre több szempontot, mint helytelen ítéletet (túlértékelést vagy leértékelést) veszít el. Enigmatikus, de autentikus tüneményét mint a szép látszatát fogva tartja. Így van ez a Freud-esszével éppúgy, mint egy képzőművészeti alkotással, művekkel, melyekben a forma átjárja a mondanivalót. A történeti megismerési folyamat megfosztja ugyan az auratikus jelenséget kultikusságától, mindennapivá válásában megmutatja, hogy rejtélyessége nem obskuritás vagy valamely zseniális hibbantás hordozója, hanem megismételhetetlen egediség, mely élménytöbbletet ajándékoz az utókornak, amely „Gíft”-től nem szabadul. Az auratikus eredeti megpillantása, másságának megkedvelése így egy színvallás, utánzása pedig színleléstörténet. Benjamin utal arra, hogy addig, amíg az „aura úrrá lesz rajtunk”, így tartós pillantásban marasztal bennünket, az aurát vesztett, „kihámozott” műtárgy vélt elragadásának pillanatában megsemmisítjük ezt az időző pillantást, mely a távlatba vonja a tekintetet, és a dolog pozitívista adatgyűjtés martaléka lesz. Nemcsak ontológiai veszteség, az eredeti tárgy létfosztása az, amit a műtárgy tárgyas felfogásában és reprodukálásában felpanaszolhatunk, hanem a mű utópikus karaktere is elvész, a jobb természet álma, a poézisrehajlás, melyben a művészet vagy a művészien formált gondolat jövendőően előrevet.

Az aura felismerésének semmi köze az imádathoz, hisz ez egy beleérző felismerése a műben realizált tudásnak. Ez a tudás nem a létezőről, nem arról szól, amire az érzéki bizonyosság mutat, hanem a létező létét méltatja elismeréssel, arról a dimenzióról, melyről az anyagi felfogás létfelédett. A műnek elismeréssel adózunk azért az élménytöbbletért, melyhez a beleérző újraalkotás során juttat bennünket azáltal, hogy van, és létet mutat. A mű szellemisége ugyanis a műre való rámutatással nem mutatható. Az érzékelés azt jelenti, hogy ép érzékszervvel és ép érzékkel bírni és velük az ottani másságot észlelni. Ezzel szemben rendelkezünk érzettel (közérzet, önérzet), mely önmagunkra (*Selbst*) vonatkozik. (Lényegileg így különül el a „baloldali” és a „jobboldali” társadalom-

¹ Vö. Freud, S: *Briefe an Wilhelm Fliess*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1985, 269. o.: „Szent az, mely azon alapszik, hogy az emberek a nagyobb közösség kedvéért szexuális és perverziószabadságukat feláldozták.” Továbbá R. Otto nevezetes írását: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*. Beck, München, 1991. ill. C. Colpe: *Über das Heilige*, Hain, Frankfurt am Main, 1990.

szemlélet is. A baloldali etika az „akkor” és „ott”, valamint a „majd” érzékelése, míg a jobboldali döntően önző és érzetes, az „itt-most-örökre” kvalitásokra vonatkozik. A *Selbst* (mint az egyik) és a másság dialektikus kérdezése pedig nemcsak a különbség kikérdezése, hanem felelősség is (*Verantwortung*). Az élményösszefüggés kimutatásához hozzátartozik a *gesta*, a viselt dolog külsínének és kivitelezés élményhátterének fenomenológiai elemzése éppúgy, mint az alkotási folyamat önérvényének pszichoanalitikus rekonstrukciója. *Selbst*-pszichológiai szempontból főként azt vizsgáljuk, mi az affektus, a tett és a fantázia indulati oka, belső indoka. Mire vezethető vissza az, hogy a szerző valamit megfogalmaz, jelöl, utal rá, jelképez vagy elfojt, illetve melyek azok a kifejezési módok, ábrázolási minták, melyeket a szerző saját vagy mások kedvére alkalmaz vagy talál fel, azaz mi vonatkozik a *Selbst* magjára és mi a tárgyára. A tárgyak a *Selbst* vágyainak ingere, annak minden önmegvalósítási és elrejtőzési fázisában a kibontakozás egész metamorfózisa során. Műalkotás, az az önazonosság, a viselt dolgok, a kitalálás ügyességének, a megvallás és elrejtés egyensúlyának próbája, a szabadon lebegő egyensúlyok labirintikus vizsgálata, mely az ízlés közelérzetében és az atmoszferikus orientáció, a távokat átérző és kereső szimatoló érzés távérzetében valósul meg. E kettősség a műalkotás auratikus karakterében csúcspontosul.

Ha azt kérdezzük, mit *értünk* aurán, azt is kérdezzük, mit érint meg a magyar nyelv, ha az aura szót felemlíti, illetve mi érinti meg a személyt ezzel a szóval való találkozásakor. A megértésünk előfeltétele, hogy a fogalomkörbe beleérezzünk, vele részvétellel viseltessünk, sőt elnézést gyakoroljunk. Ugyanígy a németben is, ahol a *deuten* a *deutschen*-nek (vö. magyarázni), a nyelvi átfordításnak (tolmács = *convertus*) felel meg, és a *meinen* a szó kívánsága után kérdez. A *meinen* szóban is könnyen megtaláljuk az empatikus gyökeret: a *meinen* eredetileg *lieben*-t (szeretni) jelentett. A „mit értünk?” kérdése a „mit mutat?” kérdése is (vö. *weisen* (mutatni) — *Weise* (bölcs=látó), amit a latinban a *monstro* igével képezzünk, ami azt jelenti: mutatni, utalni, hirdetni. A monstrum az istenek ismertetőjele (logója, *Wahrzeichen*-je), de a monstrum szörny is (vö. monstrancia = oltári szentség, mely egy *pyxis*-ben mutatja a legnagyobb szentséget egy ostya formában, s melynek auratikus konkretizációja a napsugárforma). Demonstrálni azt jelenti, hogy kimutatni, de azt is, hogy kiadni valamit valaminek tekintet nélkül arra, hogy igaz vagy ámitás (vö. *angeben*-*Angabe* (adat), de *Angeber* (hivalkodó). Hogy az interpretatív mindig egy előzetes értéktételre és az azzal kapcsolatos tudattalan előértelemre (*Vorverständnis*) megy vissza, utal maga a szó: *interpres* = közvetítő személy, tolmács, mely ellenértéket (*pretium*) közvetít (vö. *pretiosus* = drága vagy a magyarban precíz = szabatos). A szó a név parancsát követi, a fölötte álló (felettes) kép nevének parancsát, de a kép nem mondható, csak mutatható, mint „ez a dolog itt és most van”.

Az érzéki bizonyosságban képezzünk létkonstituáló köteléket a mássághoz, ezt *copulának*, összekapcsolásnak nevezzük. Nos, *copula* (*Verknüpfung*) nemcsak az „ez van” kapcsolcs, azaz valami, ami valamiből áll, ami valamibe beleillik és benne marad a másik felében, amíg a *copula* fennáll, miáltal a kapcsolat realizálódik, de előfeltétele is a részeseedésnek, a *cohabitatio*-nak, a betelérés (*Verräumlichung*) és az időzítés (*Temporalisierung*) általi közösülésnek. A *copulatio* és a *cohabitatio* orgasztikus (beteljesülési) vonzatai emígyen láthatók viszont a létezés és birtoklás lételméleti különbségének lényegében, amit úgy is mondhatunk, hogy itt egyik fedi a másikat (fedezés vagy magáévá tevés).

Az érzéki bizonyosság² „ez van, ez nincs” felismerése egy idő- és térfoglalással esik egybe, az „itt és most” pillanatának megörökítésével. A hegeli és heideggeri „itt és most” fogalmat szembe kell állítanunk a „most vagy soha” sokkal egzisztenciálisabb fogalom-párjával akkor, ha az ismeret, mely a dologban vagy jelenségben rejtve úgy transzportálódik, hogy az a gondolkodási képességünket meghaladja és ezáltal annak a tudatba jutása mélázás-csodálkozás (*thaumezein* = *staunen*) vagy affektív elhárítás útján történik. Az aurában, a műtárgy érzéki ismerettöbblete következtében egy ilyen, a tudat gondolkodási képességeit meghaladó túlfeszítő, túlterhelő tudatosulás megy végbe, mely nyilvánvalóan affektív készséget mobilizál. Nemcsak a csecsemő rugdalózik vadul vagy mosolyog elolvadóan, ha az élmény érzelmi telítettsége elaborációs létét, képességét meghaladja, mert az inger létét annak hangoltságában megrendíti. Menekülés vagy magasztalás a válasz, ha a szellem műveletlen, hisz a mérték húsunkhoz kötött és csak az önellentmondásban csiszolódik. A „most vagy soha” fogalom-pár az elillanó igaz pillanat cselekvő oldalát mutatja. A műtárgy extrém komplex ismeretet transzportál az „ez az így van” rendjében, mely egy syntropikus munka eredménye, elfogadására egy affektíven telített időpillanat áll rendelkezésünkre, habozás nélkül ugráссерűen végezzük el a befogadó munka asszociatív lépéseit.

Már az érzéki bizonyossághoz is tartozik egy rejtélyes mozzanat. Amikor megállapítjuk „ez itt és most van”, hirtelen fellép egy döntő mozzanat, egy fordulópont, egy döntő ugrás, latinul *punctum saliens*, amit a németek *springender Punkt*-nak mondanak. A mindent eldöntő ponton fakad fel az önmagáért való dolog magátólérthetősége mint a másságot megpillantó felismerés. Érdekes adat (2) a hegeli *punctum saliens*-szel kapcsolatban, hogy

² Hegel ugyanerről *A szellem fenomenológiájá*-ban (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961, 58.): „*Mi az ez?* Ha létének kettős alakjában vesszük mint *most*-at és mint az *itt*-et, akkor a dialektika, melyet magában foglal, olyan értelmes formát kap, amilyen maga. Arra a kérdésre tehát: *mi a most?*, azt feleljük például: *ez most az éjszaka*. Később ugyanott: „*A most*-at, amely az éjszaka, *megőrizzük*, azaz mint olyant kezeljük, aminek mondják, mint *léttel bírónak*, de inkább nemlétezőnek bizonyul. Maga a *most* fenntartja ugyan magát, de mint olyasmit, ami nem éjszaka; éppúgy fenntartja magát a nappalal szemben, amely *most* van, mint olyasmi, nem is nappal, vagyis mint *negatív* általában.”

Másutt (60.): „*Az én* csak általános én, mint *most, itt vagy ez* általában; *egyes ént* gondolok ugyan, de ahogyan nem tudom megmondani, mint gondolok *most*-nál, *itt*-nél. Ha azt mondom, *ez az itt, most*, vagy egy *egyes*, akkor azt mondom, *minden ez, minden itt, most, egyes én*; éppúgy, ha azt mondom, *én, ez az egyes én*, akkor azt mondom általában, *minden én*; mindenki az, amit mondok: *én, ez az egyes én*.”

Az egyes és az általános érzéki bizonyosságról Heidegger Hegel-elemzése így szól a „Hegels Phänomenologie des Geistes”-ben (GA Band 32, 88.) „*Mi az az Ezen*, azaz mi adja ki ezt az ezenséget? Az elnyert általánosság lenni. Ez az általánosság az ezen igaza, tehát az ezen igaza, tehát az érzéki bizonyosság tárgyának igazsága. Ugyanez érvényes az ezen másik „formájára”, az itt-re. Arra a kérdésre: *mi az itt?* — válaszol az érzéki bizonyosság, melyet arra vonatkozóan kérdezzünk, *mi is az ő tárgya?* ő válaszol: *itt — ...” ...*” Az itt fennáll, de az „itteni” az valami más. Éspedig megkíván a fennálló itt mindenkor egy bizonyos ittenit, megkíván és ugyanakkor egyidejűleg teljesen közömbös vele szemben, miféle is az ... Az itt megkívánja az ittenit és egyidejűleg eltaszítja magától mint mindenkori ezt. Ez *megmarad* üres és közömbös itt-nek, közvetített egyszerűségnek, azaz általánosnak — mint a *most*. Így mutatkozik meg az ezenség *ezen* meghatározottsága mint általános.”

ezen metaforika történetében a vérkeringés önmagában keringő és a testben pulzáló mozgása játszik szerepet, legalábbis ahogy a *Természetfilozófia*-ban előkészítődik, mint visszatérő léthordozó. A pulzus és az érzéki bizonyosság igazsága Hegelnél a létezés a nemlétnben mint eredet. Hegel az *Ursprung* (kezdet mint hely) szót használja, a verőér lüktetésének (*springender Punkt*) analógiájára. A *Sprung* (és *springen*) a németben nemcsak ugrás, hanem szétpattanás következtében előállt állapot is, *bespringen* pedig azt jelenti, hogy meghágás vagy fedezés erotikus értelemben (vö. fordítottja: kihágás, szabálytól való eltérés). A másik német szó, az *Anfang*, ez is kezdet, csak hogy időt jelent, a *befangen* azt jelenti, hogy elfogódott abban az értelemben, hogy túlzottan szubjektív részrehajló, mert a tárgy elámította, a maga javára elcsábította, míg *Gefangen* azt jelenti, hogy időre elzárt stb. Az *Ursprung* az origó, a középpont helye, ahol a forrás fakad, ahonnan a folyamat jön, amiből a folyamat levezethető.

Ezzel a kis példával arra szeretnék utalni, hogy a filozófus valójában szerető. Széremesen úgy szokták fordítani a filozófust, hogy a bölcsesség barátja, valójában az ógörög a *filo* előtag szeretőt jelent, míg *szofoosz* (latinul *sapiens*) eredeti értelemben azt jelenti, hogy *szop-fosz* (vagy *oposz*), azaz valaki, akinek éles az ízlése,³ aki a jó és a rossz közötti kétséget finom és éles érzéssel járja át. Az átjárás dialektikája, ide-oda mozgása akkor

³ Mint látható, a bölcsességet a görögök nem a bölcsen látóval, hanem a jó ízlésűvel hozták kapcsolatba olyan értelemben, hogy az éles ízlés egy mély választást és döntést tesz lehetővé. Így nevezte magát először Püthagorasz. Azóta is alapvető az „ízlés kritikája”, mint az ismeret alapvetése. Így a hermeneutikai eljárás alapvetése és kiteljesedése is az esztétikai mérleglés területén történt meg. Az ízlés a dolgokat a végsőkig lebegésben tartja (*Schwebe*), míg a dolgokat összeveti, mérlegeli, hogy az esetről vagy esésről (*Fall*) ítéletet hozzon. Erosz, az szerelmi vágy, az szerelem, de a szerelem istene is (lat. Amor), ugyanez minden világi szépség, a művészet és tudomány (ami egy a görögöknél) alkotója is, tartozéka a tegez, az új és a nyílvessző. Utóbbi ellövése nemcsak talál, de szétválaszt és gyönyört is kelt. Nos, ugyanebből a többől származik az *erotein*=kérdéznél szó, a filozófia alapvető feladata. A filozófus nemcsak szerető, hanem bölcsessége a választani tudásban, a jó kérdés felállításának erotikus művészetében is megvalósul. Csak hogy ez nem a nemi szerve, hanem a szeme ága.

(A latin a kérdéssel kérdőre von (*querere*), a német kérélemz a *fragen*-nal, míg az angol a baltával választ szét, ha kérdez az *ask*-kal.)

A kívánság és kíváncsiság lacani témája és annak kapcsolata a tudattal Arisztotelész „A lélekről” írott III. könyvének 10. fejezetében veszi kezdetét.

Az „itt és most ez van” gondolkodási lépése a megismerés folyamatában egyidejűleg egy alakzatmutatás is. Alakfelismerés pedig nem más, mint az összevisszaság áttekinthetetlen összefüggésrendszerében valamit mint létező egészet felismerni, kedvvel kiválasztani. Ez a lépés, a Gestalt ontikus megragadása az eszmélő megpillantásában a képkörnyezet időleges semmibe vételét is jelenti. Azaz a háttér előbb homályban marad, majd a háttérrel vizsgálja és dönti el, hogy hogy *illik* az alakzat a háttérbe, mi a képrend. „Ragacosan” is mondhatjuk: ami megragadta a képzeletünket (mit elragadtatva szemlélünk), az előretolul a képben, azt kiragadjuk a környezetéből, és a nyelv segítségével egy általános fogalmat ragasztunk rá (címké, *nomen*). Az általános csak az itt és most mutatóval párosítva mutatja meg a valós létezőt mint egyedit, mely mindig egy fragmentum. Ettől véges a tudás (és az Erosz) és végtelen a nemtudás (és a vágy). Az *illik* kérdése az esztétikai tudatban az etikai érzet párja és mint ilyen, morálkritikus. A művész azt vizsgálja, mi passzol (illik) oda, hogy az egész szabad legyen, és a formaegység ellenére mozgásban maradjon.

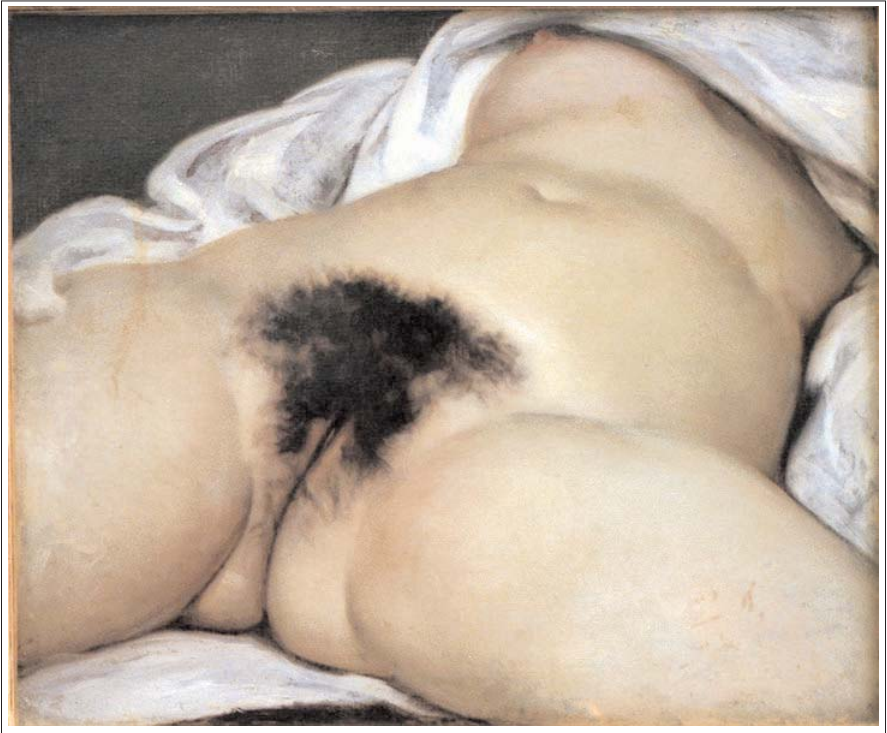
igazságos, ha annyit kapunk, amennyit adunk, amiben az élvezet kéjének etikája valósul meg, különben az élvezet a másikkal való visszaélés. Ahogy csak akkor ismerünk meg valakit, ha mindenek ellenére szeretjük, a másság, az idegenség és az azonosság dialektikája, a hasonlóság, azonosság és különbözőség elfogadása olyannak, amilyen, alapfeltétele annak, hogy valamit vagy valakit és önmagunkat megismerjük. A férfi freudi kérdése, mit akar a nő, a lacani viszont az, hogy mi a vágy tárgya, mi a nemi és mi az ontológiai különbség.

Amíg Freud száz kérdésre egy választ ad didaktikusan, Lacan egy válaszában száz kérdés búvik meg, mintha azt mondaná, keressetek, amíg éltek, vagy feledjétek, ha félték. A közelmúltban egy újabb Lacan titok került a nyilvánosságra. A párizsi Musée d'Orsay megkapta Gustav Courbet egy legendás képét, melyről már korábban ismert volt, hogy Lacan⁴ birtokában van (4). A festmény a „*L'Origine du Monde*” (1. ábra) hagyományú címet viseli, amelyből nem megmondható, hogy a világ kezdetét vagy eredetét vélte-e a hagyomány. Akárhogy van is, a bűvkör origója körül forog világ körbe karikába, legalábbis e pont körül kergül meg a férfivilág, pontosság, egyenesen előre haladás minden áron, pontról pontra való megszállás és uralom, ez a férfivilág. Ebből a vállvergetős világból (a *Herrenzimmerből* és *Herrentoiletéből*) jön ez a kép, melyen egy modell mutatja a férfiúi vágy tárgyát.

1866-ban Khalil Bey⁵ török diplomata és bonviván megbízást adott a krónikus pénz-

⁴ Párizsban 1995. június végén árverezték el Jaques Lacan hagyatékának egyes tárgyait. Az örökösödési illeték fejében a francia állam megtartotta a Courbet-képet és az azt fedő Masson-rajzot. A mű eddigi kiállításai mindig brótránnyal végződtek, legutóbb 1994 tavaszán Besançonban és Clermont-Ferrandban, ahol is a katalógust nem engedték a hatóságok a kirakatba tenni, mert a címlapon a Courbet-kép volt látható.

⁵ A megbízó Törökország párizsi nagykövetségént játékszenvedélyével, kiadós fogadásaival és szenvedélyes erotica-gyűjtésével tűnt fel a Második Köztársaság arisztokrata világában. Életéről, viselt dolgairól részletesen tudósít Haskell (A Turk And His Pictures in Nineteenth-Century Paris, *Oxford Art Journal* 5. (1982):40–47). Szeretője, Jeanne de Tourbey révén kapcsolatba került korabeli szalonok értelmiségi és művészi köreivel. Valószínű, hogy a második Világháború alatt elveszett, és csak egy átfestett változat fotója folytán ismert „*Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*” című Courbet-festmény volt az első Courbet-szerzeménye. A „*Les Dormenses*” című festmény, mely „*Le Sommeil*” vagy „*Paresse et luxure*” címen is szerepel a különböző jegyzékekben. Birtokában volt még Courbet „Füüdözö akt”-ja (ma a New York-i Metropolitan Museum-ban) és „*Les Braconnier*”-je (ma Rómában, a Galleria Nazionale d'Arte Moderna-ban), valamint számos Delacroix- továbbá Ingres- és Corot-olajfestmény és jó pár kevésbé jeles, de híressé vált korabeli erotika. Gyűjteménye közcsodálat tárgya volt. Courbet szívesen festett alvó nőalakokat. Az *oeuvre* ismeretében már úgy is fogalmazhatunk, hogy fekvő nőalakjait álomba ringatja. Az egyetlen női en face portréja is „alvajáró” (*La Sonnambule*). Courbet-t nem annyira az álom és a fantázia érdekelte, mint inkább az erotika, a gátolt, a szemeslütéses vagy szemérmes szexualitás, tehát a csáb titka, s ezt úgy tudta megmutatni, ha a nőalak előtte elomlik, álomba hanyatlik vagy szendereg, a tükörbe dereng avagy egyszerűen maga elé mereng. A nőalakok ezen passzivitása nem mutatja ugyan azt a mohóságot, amit a festő erotikus pillantása képvisel, de művei megértéséhez ez a körülmény hozzátartozik éppúgy, mint a saját sebzettségének mutatása. A nőalakok alvásba ringatása és a tenger hullámainak, a megtört hullámok hajjainak finom kidolgozása nála összetartoznak. Alvással és fürdő alakjainak „mosdatásával” szabadul Courbet a más témájú képein jól látható destruktív impulzusaitól, hasonlóan, mint Cézanne. Legszubtilisebben nyer ez megfogalmazást azokon az útirajzokon, ahol odvas fákat rajzol le.



1. ábra

Gustave Courbet (1866) *L'Origine du monde*
olajfestmény vásznon (46 cm × 55 cm)
Musée d'Orsay, Paris

Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde

hiánnyal küszködő Courbet-nak egy kis (jelenleg 46x55 cm) erotikus festményre, mely a megfestett nyitott női ágyékban nemcsak a vágy tárgyát, de a tárgytól való erotizált félelmet mutatja. A festmény ugyanis egy kitárt női ágyék, mely hívogatón csalogat a szeméremrés mesterien festett vonalával, de a művészi megformálás nem feledteti, hogy ez egy torzó. A modell combját és felsőtestét levágja a képszél,⁶ miáltal a képkívágás ugyan

⁶ Maxime du Camp (*Les Convulsions de Paris* [Paris 1889] Vol. II., 89–90) ironizál azzal kapcsolatban, hogy „a művész egy különös feledékenység folytán elfelejtette az élő modellel való munkája kapcsán a lábfejeket, az alszárazakat, a combokat, a hasat, derekat, a mellet, a kezeket, a karokat, a vállakat, a nyakat és a fejet lefesteni”. Hogy a gazdag muzulmán megrendelő esetleg épp így (az egész test ábrázolása nélkül) akarta a modellt megörökíteni, az egy másik kérdés. Hogy ez nem vallási okból, hanem erotikus indokkal történt, arra utal az a tény, hogy ugyanez a megrendelő megrendelt 1860-ban egy egész alakos festményt is, mely egy gyengéden ölelkező leszbikus párt (ez is egy kedvenc témája) mutat. A festmény, mely „*Alvás*” címmel ismert (1866-ból, 135x200 cm méretű) Achille Deveria „*Minna et Brenda*” című 1837-es kőnyomatára vezethető vissza a különbséggel, hogy a Courbet-képen kukkoló férfialak hiányzik, és a kezében tartott lámpa helyén a Courbet-kép egy vázát mutat virágokkal.

Érdekes megfigyelni, hogy változtatta meg Courbet a kidolgozás alapjául szolgáló litográfia fő alakjait. A sötét hajú nőalakot úgy alakította át, hogy meztelenségét a mellei és az ülepe kitarulkozásával mutatja, míg a szőke nőalak az ágyékába fogja a másik combját miáltal ez a figura fallikusan szerkesztett. Az ágyon a lábak között egy pár fülbevaló és egy kétágú hajtű látható. Megjegyzem, hogy Courbet a leeresztett hajfonat festésének mestere volt. A képen szereplő vörös hajú nőalak más képek alapján jól azonosítható, Joanna Heffernant, Whistler, angol festő ír származású kedvesét ábrázolta. James McNeil Whistler kedvesét a „*Fehér Lány*” című festményén festette meg (7) mint egy csodaszép úrhölgyet, aki a kor modelljei között különösen ékes hajzata végett volt kedvelt. Megfestette őt Dante Gabriel Rossetti is a „*Lady Lilith*” című képén. 1865 nyarán Whistler és Courbet együtt dolgoztak Trouville-ben, itt festette Courbet a barátja barátnőjét mint „*Portrait de Jo, La Belle Irlandaise*” címmel több változatban. Ezek közül négy ismert, s jellegzetességük, hogy a festmények egy tükörben magán elcsodálkozó, hajfonatát simító női mellalakat (*femme fatale*) mutatnak. Egyes változatok vörös hajú árnyalatokat, mások barnába hajló hajárnyalatokat mutatnak. Fantin-Latour egy 1860-as levelében írja: „a legszebb haj, amit életemben láttam! Nem aranyosan vöröslő, hanem bronzszínű — olyan, amilyenről minden velencei csak álmodott!” Talán éppen a hajfonat különösége volt az, mely Courbet figyelmét felkelte és arra készítette, hogy négy változatot is készítsen a barátja szeretőjéről. De miért más és más árnyalatokban? Mintha itt az elrejtés szándéka munkálna vagy a ráillő árnyalat keresése, mely a valós elrejtését hozta magával. 1866-ban, amikor Whistler Chilében volt, Courbet nagy valószínűséggel szerelmi viszonyba kerül Joval, akit előzőleg még parasztlányként mindennapiságában is megfestett. Az 1866-os vörös hajú nőalakja minden bizonnyal Jot mutatja, így megkockáztatom azt a feltételezést, hogy az ugyanezen évben festett másik erotika, a „*L'Origine du Monde*”, mely egy sötét szeméremszőrzetű, de alkatilag Jora illő nőalakot mutat, szintén Joanna Heffernant ábrázolja. Ezen feltevésem alapjául a négy portré színváltozatát hozom fel, valamint azt a kézenfekvő okot, hogy Courbet az ágyékszőrzet sötétre festésével jól tudta titkolni modelljének kilétét, lévén hogy az alakból csak az altest és az elforduló felsőtest látható. Az elrejtés motívuma továbbhullámzik abban a jelenségben is, hogy Khalil Bey a képet, melyet a fürdőszobában állított fel, egy tájkép mögé dugta el, mely egyes változatok szerint egy templomot ábrázolt havas tájban, mások szerint (így a kép későbbi tulajdonosa szerint, Hatvany Ferenc báró-festő szerint) egy kastélyt ábrázolt egy havas tájban. Ez a fedőkép állítólag Budapesten maradt és ott kallódik. Hogy a fedőlap egy „vakítóan” fehér tájat mutat, valószínűleg nem mellékes (ld. később).

szenvedélyes kukucsukáló mohó pillantását idézi, mint Marcel Duchamp „*Etant donnés*”-je (ma a Philadelphia Museum of Art-ban). Ez a mutató, a nőszemély kitalált ágyékkal, minden férfit egy pillanatra a vonzalom hatalmával ragad el úgy, hogy egy pillanatra szeretővé varázsol. S a szemlélő a műteremtő atmoszférát feledve női hálószobák vendégének érzi magát. Alátámasztja ezt az illúziót a textilfodrok leleményes megfestése. A festő az aktot a fehér fodrok zizegő csendjébe helyezte. A kitalált altestű, átlósan alulról felfelé perspektivikusan szűkített (harmonikus diagonális helyzet) és ezáltal a képdinamikában a takaró alá búvó nőalak a felsőtest torziójából ítélve elfordul a rajzolótól. A harmonikus átló a lírikus feszültség hordozója, ellentéte (a jobb alsó szögletből a bal felső szögletbe) a drámai feszültség transzportálására szolgál. Ennek megfelelően a kép bal aktkontúrja organikus rajzolatú, a jobb kontúr pedig vonalában töredezett. A molett nőalak balról jobbra dől, miáltal a zsigerek a kép jobb oldalára húzódnak és a test súlypontját áthelyezik jobbra. Ezen mozgásillúzióhoz járul még egy második köldök kiképzése, miáltal a kép illúzió egy elforduló és a hátsó fertályát mutató kisebb és egy átlósan fekvő, nagyobb nőalakkal játszik. Ha megfigyeljük a combok vastagságát, láthatjuk, hogy a közelebbi (jobb oldali) comb vékonyabb, mint a távolabbi, ami ellentmond a perspektíva szabályainak. Egy ilyen konstrukcióillúzióval, valamint a jobb comb természetellenes kifordításával éri el a festő, hogy a főkak kettéváljon egy kisebb analis és egy nagyobb genitális prezentációvá. Az ágyék nyílásszöge igen közel áll az ún. aranyközöghöz, ami kb. 137,5 fokos, melyet Fibonacci-szögnek is neveznek.

Egy ilyen „fejvesztett” ábrázolás könnyű bosszú azokon a mitológiai *femme fatale* női előalakokon, akik a férfit kővé merevítették, mint a *Medúzafej*, vagy a férfiak „fejvesztését” okozták, mint Judit Holofernészét vagy Salome Keresztelő Szent Jánosét. Ez az ábrázolás felfogható „megbilincsel”-nek is, és mint a lebilincselő Hekabé–Baubo ellenpárja olvasható.

A kép ügyes szerkezetére jellemző, hogy a fekvő oldal jobb aranymetszési vonalán található a modell köldöke és a kitalált jobb melle. Mivel ez a vonal egy ideális képszerkezeti pozíció (v.ö. 5.), a cím ideációja (ui. a „világ eredete”) a csecsemőre utal.⁷ A nyitott ölü és alulnézetben festett aktok tanulmányozásakor könnyen találhatunk a szülés utáni állapot asszociációjára, például Goyánál. A ravasz kitalálásra itt már csak azért is szükség van, mert egy „meztelen” modell sohasem meztelen, hanem természetes szeméremérzetébe burkolódik (mint minden nő a nőgyógyásznál). Az aktfestés művészete éppen abból áll, hogy a festő a szeméremérzetébe burkolt meztelen alak szépségét megmutassa.

⁷ Meg szeretném jegyezni, hogy Courbet egyik centrális témája volt a tenger, különösen a hullámzó tenger, tengeri szurdok és a tengerparti barlang. Igen jellemző egy 1864-es két változatban mint feketéllő mélységet, egy világosabb változatban pedig egy férfialakkal, amely fátylát magasra tartva világít be a mélységbe. (A szurdoktól való félelem egy igen jellegzetes kasztrációs szorongási képzet. A „széplőtelen szív” csodái a barlangokhoz kötődnek. Ami a sötétben nem pillantható meg (a vágy tárgya), megjelenik mint az istenített (aszexuális) nőalak keresztény figurája. (Ez a képzetkör a rontó és áldó szemverés kettőse is.) Ugyanezen évből való még az *Ornans-i szakadék* („*Paysage des environs d’Ornans*”) és a „*Le Gour de Conche*” című szép tájkép egy tó fölötti háromszögletű (*pubicus*) vízeséssel. Egy évvel az „*Origine*”-kép után festette a „*La Femme à la vague*” című képét, mely a kor kedvelt „nő a habokban” témáját veszi fel.

Ez a festmény attól pornografikusan felajzó, hogy a modellt úgy mutatja, hogy a fanszörz-
etből szemérmetlenül kicsillan a szeméremtest mint eleven hús.

Meghökkenítő a kép még ma is. Jól leolvasható a rettenet, meglepetés és szégyenérzet a párizsi múzeumlátogatók tekintetében és viselkedésében. Egyesek szemlesütve elfordul-
nak, mások kéjesen felsikoltanak vagy elszörnyülködnek. Így hat a nyilvánosságban az
erotika. De mitől is erotika az erotika? Erotika, az nem szexualitás, hanem pervertált
szexualitás, azaz nem közösülés és közös csúcspontú élvezet, hanem egyoldalúság, az apa
törvényei ellen kiklott változat. Egyoldalúság, mint a perverzió maga is mindig azt
jelenti, hogy a kétértelmű az analízis komponens túlsúlyával generálódik. Grunberger (6) ezt
a következőképp látja: „Az analízistől való félelem (a Genézis kígyója) az oka annak, hogy
a nő nemi szervét, mely a sötétben honol, a férfi — de a nő is — mint veszedelmes csapdát
él meg, melynek jelképe a torkos pók, és hogy a nő a saját kívánsági vágyát mint a férfi
péniszét bekebelezőt és fekalizálót, és orgazmusát mint pusztító exploziót él meg.” Az
oralitás elnyelő fantáziájának eltolása a női nemi szervre mint mohóság és éhesség
keveredik az analízis fantáziáival mint visszatartó és lelépő, amely képzetek a kasztrációs
félelemnek egy sadomazochisztikus képzetkörbe való átcsapását vonják magukkal.
(Amikor hallgatókkal megnéztük a képet, az egyik félszeg fiú egyszer csak felkiáltott: Ó,
istenem, olyan szörnyű p... szag van!) A Courbet-i festészet technikájában is van ennek
nyoma. Courbet képein fontossá válik a festékpasztá materialitása (vö. 8.). Vele és
Goyával fordul a lazúrfestészet, mely a korábbi korok jellegzetes látszatfestészetének
alaptechnikája volt, a materialitás, a festék pasztózus felvitelének technikája felé. Ez egy új
eljárás, mely az elkenést és a finomecsetes eldolgozást variálja. Századunkban a pasztó-
zítás különösen homoszexuális (Bacon, Lucian Freud, Auberbach, Twombly), illetve dep-
resszív habitusú festők (Kluge, Fautrier, Leroy, Dubuffet) képein vált döntő fontosságúvá
olyannyira, hogy az agresszivitás és annak mérséklésének, valamint az időmegőrzés mint a
festészet fő megőrkítő képességének új lehetőségévé vált. Courbet egyaránt használ
festőspatulát (amit festőkésnek is neveznek) valamint legfinomabb szörzetű ecsetet (pl.
vízfodrok, hajszálak festésére), miáltal újszerű technikája a formaredukciónak Goyához
hasonló archaikus kezelésével a felajzó gyengédség és a leplezetlen vadság kifejezésére
szolgált. Az a megszálltság, mellyel ugyanazon motívumot újra és újra felkeres (gondoljunk
tájképeire, vadászcíkjainak, heroizált önarcképeire), s amely a történelmi korok
stílustörténetében egyáltalán magához a stílusideálhoz vezetett, az eszményiség
tisztaságának keresése, a narcizmus és az analízis sajátos keveréke, mely a valós
stilizálását (pl. a *design*-ban) vonta magával. Narcisztikus motívuma a dolognak az, hogy
semmilyen létezőt nem szeret, hisz Narcisz nem tudott szeretni, ugyanígy a stílus a
végletekig fokoz és elüresedik. Könnyen fellelhetjük ebben a motívumban az orgazmus
egyik aspektusának motívumát, nevezetesen a csúcspont emelkedett, realitástól
tökéletesen elrugaszkodott, lebegő érzetét, azt a pillanatot, mely a szexuális beteljesülés
narcisztikus motívuma. Az erotikus kép nem a szexualitással és a beteljesüléssel, hanem a
perverzió pornografizálásával játszik. Nem véletlen ezért, hogy a pornografikus festmény
egy bizonyos sejtető előképre (példaképre) megy vissza. Ami a Courbet-képen meg-
hökkenítően erotikus, az nem a kitakart és fénybe állított test, hanem a combbelső és a
gáttájék, valamint a szeméremrés, a hússzínek árnyalatainak mesterien megfestett árnyék-
ba eső szeglete. Ha ugyanez a tájék éppolyan fényvezetésű lenne, mint a többi testrés,

tehat teljes fényben állna, nem lenne a kép erotikus.⁸ Az árnyék sejtetése a festészet játékkerének nagy találmánya. Árnyék feltételez egy fényforrást és egy átlátszatlan töme-

⁸ Egy a bécsi piaristáknál nevelkedett perverz betegem, aki erotikagyűjtő és a téma kutatója volt, hetente többször járt kuplerájba, mondta a következőket: Két dolog illata ajzza fel, a női nemi szervé és a frissen felmetszett főtt csülök szaga. Ha a bordélyházban szétterpesztett ölü örömlányokat „vizsgált”, sohasem volt erekciója. Éppúgy nem, mint amikor drága erotikagyűjteményét nézegette. Az a pillanat, amikor a hölgyek ölüket feltárták, bódulattal töltötte el, majd elbágyadt, elbódult az „illattól”. Néha annyira, hogy elaludt. Voyeurisztikus szenvedélye abból a „giccs”-ből állt, hogy a „haragos hús friss illata és látványa” elbódította és „megnyugtatta annyira, hogy később, ha szorongásai voltak, század eleji erotika kikk-lapokat nézegetett, míg meg nem nyugodott. Apa nélkül nevelkedett, a háború idején nagyanyja és anyja között vetettek neki ágyneműt. Ha bombázók jöttek, anyja ágyékához szorította arcát. Elmondta, hogy az anya a háború utáni években gyémántok csempészésével foglalkozott. A köveket, melyeket Amszterdamból csempészték, hüvelyében egy tamponba rejtve hozta át a határon. Amikor az anya megérkezett, megleste többször, amint a tampont eltávolította és mosakodott. Emlékeiben az anyai szeméremrész megpillantása, melyet mint feltört kagylót ír le, gyönyörrel kapcsolódott. (Megjegyzem, hogy a magyar gyönyör szó a kínai *tshin-tshu* vagy *chin-chja* szóból jön, ami gyönyört jelent, ez a szóalak megvan számos, a kínaival rokon [pl. koreai stb.] nyelvben, s továbbképzéseiben a kínaiban igazságot is jelent [v.ö. igazgyöngy]). A gyönyör (voluptas) bódít, tőle ittas lesz az ember, érzete a kellemre megy vissza. A kék (*delicatio*) a kedv és önkény valamint a szenvedési fájdalom büvköréből jön, a magyar kénynek gondolja és a latin a csábítással (*lacio*) rokonítja. A gyönyör keresése az obszcenitás megpillantásában a megalázáson keresztül megy. A tudattalan *Verführerje* a tudat *Führere*. Páciensem elmondta, hogy számtalanszor előfordult, hogy kegyelettel borult le az utcanők combjai közé, úgy, hogy kicsordultak a könnyei, s amikor megcsapta orrát a nemi szerv savanykás illata, összefutott a nyála, és szopni kezdett, mint egy kisgyerek. A felvilágosodás, a természettudományos vizsgálat karikatúrája volt az a tárgyias pillantás és tapogatózás, melyet ő „vizsgálatnak” nevezett, s melynél nagyobb gyönyört nem tudott elképzelni. Ő, szegény kutatók, ti tudjátok, mit kerestek!

A festői realizmus, így a courbet-i festészet is, mellyel a realizmus kérdése kezdetét veszi, egy másfajta valóságkutatás. A festői realizmus nem a valósághű leképezést célozza meg. Aki a valóságot rögzíteni akarja, az fél a változástól, ami az élet maga, és a valóság arcában azt az álarcot keresi, melyet a kényszerítő (és a sadista) visel, hogy ne ismerjék fel. Realizmus mint pillanatfelvétel azt jelenti, hogy a művész a dolog lényegét az életnek visszaadó (az ábrázolásban életre keltő) kompozíció-dinamikában rögzítve realizálja. Emlékezzünk csak a szocialista realizmus és a náci festészet heroikus realizmus-ideológiájára, a kettő hasonlóságára és annak gyökereire az önkényben. Ez a művészietlen, steril realizmus a realitás embertelen hatalmának hódol akkor is, ha az élet mutatja, még olyan neves festőknél is, mint Malevics vagy Uitz. Hogy a pop art és '68-as lázadás is ide tartozik, jó bizonyíték rá a Warhol-giccs. Ne feledjük, hogy *Begehren* és *Aufbegehren*, vágy és lázadás összetartoznak. A „most” vagy „soha” lázadása lehet a pervertált önteltség leképező valóság reflexiója, mely nem visszaad, hanem elragad addig, míg az előkép a tükör előtt áll, hódol a divatnak és a szubjektum igazával adós marad. De lehet az elszenvedett történet vége, az új kezdete, mely a test veszélyén áthalad azáltal, hogy a test vágyából merít, a megélés súlyával kiegyenlít és a hovatartozás egyensúlyát keresi. Az ilyen művek a valóságélményt auratikusán realizálják, mert a szabadság és az összetartozás örök vágyából erednek. De mit tartunk olyasvalamiről, mely a világ eredetét a fekete lyukban keresi, vagy a *Fall* katasztrófáját a fekete dobozban rögzíti? Nembevált módszer kell hozzá, hogy meglássa a kutató azt, ami esze ágában sincs, hanem eljárás (*Verfahren*).

get, mely az árnyékot veti, miáltal a vetület kisebb vagy nagyobb, mint az előkép vagy példakép. Azaz az árnyék az előkép megjelenésével fenyeget, ebben valósul meg a sejtetés egyik rejtélye. A Courbet-képen a sejtetés nem a nagy és fenyegető előalakra vonatkozik, hanem a nyers hús színére, melyet a krapplack és a brillant-sárga keverékéből, tehát egy lazúros áttetsző és egy fedőszínből keveri ki a festő. A játék abból áll, hogy a felszín elevensége annyi lazúrt tartalmazzon, hogy a termélység látszatát keltse, és annyi fedőszínt használjon a festő, hogy a megformált alaknak volumene legyen. Minél több a fedőszín, annál nagyobb a volumen, és minél több a lazúr, annál selymesebb, érzékenyebb és elevenebb a felület. Ehhez járul még, hogy a hússzín meleg sárgáspirosa színdinamikailag szétpörget, a kékbe hajló vörhenyes rész bepörget, míg a fekete a színdinamikában statikusan rögzít (bilincsel). Ezt a tudást kamatoztatták a régi portréfestő mesterek virtuóz módon, például Van Dyck. A Courbet-kép ezen részlete olyan mesterien van megfestve, hogy az eleven (vörhenyes) hús látszatát kelti, miáltal a kép meghökkentő hatása fokozódik. Meghökkenétesen a kasztrációs fenyegetettséget értem, ami minden exhibíciós játék kelléke, azaz, hogy a meghökkentő látvány egy pillanatra vakít, mire a szemlélő „vérszemet kap”. A felajzás a megigézésre (szemmel verésre) vagy „tilalmas nézésre”, a szemmel rontásra való válasz. A megigézett (elcsábított) egy ígéretes szemmel megpillantott ember, akinek a látványtól elmegy az esze, és ösztöncelekvése ellenállhatatlanul áttör. Ez az, amit úgy mondunk, „vérszemet kap”. Az ilyen ember nekibátorodott és elszemtelenedett, tehát vakon cselekszik, holott a látvány ígérte meg, az illetlen dolog „görög ábrázata”. A szemtelen olyan szemes, mely meglátja a gyengénket, és kitararja, felfedi azt, ami őt nem illeti meg, miáltal mi vakmerővé válunk, vagy szemérmesen eltakarjuk a takarnivalónkat.

Ez egy lacani téma, a látom magam látni a megpillantásban és a rejtem magam rejtve a végtelenül kisebbé váló tükör-tükröződésben, miáltal az előkép egyre kisebb (fiatalabb) lesz és egy ponttá fut össze. Utóbbi a nárcizmus rémülete. S amilyen az élet, a Courbet-kép ténylegesen Lacanhoz vezet el bennünket. De hogyan? Mint minden erotika, ez a kép is elveszíti az erejét, ha minduntalan szem előtt van. Így nem meglepő, hogy a kép eredeti tulajdonosánál egy zöld függöny mögé került. Nem sokáig volt öröme benne, mert a török diplomata csődbe jutott, és a képeit elárverezték, azok idegen kézbe kerültek. A további sorsáról annyi ismeretes, hogy 1910-ben a fiatal Bernheim, párizsi galériás birtokában volt a kép egy tájkép mögött elrejtve. Ott vásárolta meg Hatvany Ferenc báró, maga is festőember, Hatvany Lajos testvére (9,10). Nochlin (11) Hatvany Ferencről nyert adatai szerint a kép egy havas tájat ábrázoló festmény mögött volt. Az ostrom idején ellopták a

(8 folyt.) Aki van, kíván tárgyat magának és vágyik többre abból, amiből kevesebbje van, holott egy létező sohasem terem neki léte. A vágy önmagában való beteljesülése csak a világban való lét szüntelen megjelenítésében érhető el, és nem annak az ismert vagy ismeretlen dolognak a megkívánásában, ami neki hiányzik. A vágyban az a jó, hogy nem tudja, *mi után* vágyódik és pervertálódik, ha tudja, mit keres, mi módon és *mire* vágyik. A vágy tárgya a csillapított vágnak sohasem lesz annyira ismerős, hogy a vágy maga felhagyjon létezni, mert a vágy a közeljövő távol auratikus jelensége maga. A „valami után” azt is mondja, hogy a vágy tárgya a dolgokon túl, a jó és rossz tartományán kívül a messzi homályban van, mit a jelenben várva várunk.

képet Budapestről a németek, majd oroszok kezére került, akiktől Hatvany visszakapta és kijuttatta Svájcba, ahol elárverezték. Ettől kezdve csak mint reprodukció volt ismeretes, és mindenféle legendák voltak arról, hogy hol is lehet az „*L'Origine*” eredetije. Híre ment annak, hogy a képet 1950-ben egy ismeretlen gyűjtő másfél millió régi frankért vásárolta meg Párizsban (9). Nemrég kiderült, hogy ez az ismeretlen nem más volt, mint Jaques Lacan, aki a képet a „*la Prévôte*” nevű házában őrizte Guitrancourtban (Mantes-la-Jolie mellett). Az eredeti fedőkép Pesten maradt, s ezért Lacan André Masson szürrealista festővel, aki a rokonsághoz tartozott, készíttetett egy új fedőképet. Ez a Masson-mű „*Fedőkép a Világ Eredetéhez*” címmel ismert (2. ábra), érdekesege, hogy a japános



2. ábra

megfogalmazású tájkép-test rajza fekete alapon fehér festékkel készült, amolyan „clair-obscur” technika. A fekete alapon való fehér kihagyás vagy ráfestés úgy hat, mint egy fehér alpra feketével rajzolt alakzat utóképe, azaz a clair-obscur kép vakítási bevéződés önmagán belüli leképeződése (hasonlóan a fekete kartonkivágáshoz, amit a németek *Scherenschnitt*-nek neveznek, vagy az árnyékképhez). A massoni kép tehát a vakítástól akar védeni, de a vakítást magát mutatja.

Jacques Lacan a pszichoanalízis legkiemelkedőbb képteoretikusa volt. A Merleau-Pontyval rokonszenvező, de vele inkább polemizáló képelméleti írásai a képben főleg a

képi ataraxiában a szándékos pillantást ragadják meg.⁹ „A kép funkciója — arra vonatkoztatva, akinek a festő, szó szerint, a képét mint láthatót adja — a pillantásra vonatkozik. Ez a kapcsolat nem, mint felületesen szemlélve gondolnánk, nem képcsapda. Azt lehetne gondolni, a festő, éppúgy, mint a színész, egy „láttál-te-engemet” szándékol, azt kívánja, hogy megszemléljék. Nem így gondolom. Bár úgy gondolom, hogy a szerető szeméhez való viszony kerestetik, de ez a viszony sokkal komplexebb. A festő ad annak, aki a képe elé áll, valamit, ami a festészet egy részében legalábbis az alábbi formulában foglalható össze — *Tehát látni akarsz. Nos, jó, akkor lásd azt!* Valamit ad, ami egy szemlelő kell hogy legyen, de ugyanakkor meghívja azt, aki elé a képét helyezi, a néző pillantását abban tárolni, úgy, mint ahogy fegyvereket tárol az ember. Éppen ez adja a festészet béketeremtő, apollóni hatását. Valami nem annyira a pillantásnak, hanem inkább a szemnek adatik, valamire a pillantás ráhagyatkozik, és a pillantás elhagyja magát.” (12) Másutt így ír: „Ha én a szerelemben egy pillantást kívánok meg, úgy ez mélyen nem kielégítő, és egy már örökre elhibázott, hogy *Te sohasem ott pillantasz meg*

⁹ Ezek a mondatok jó példák arra is, hogy Lacan stílusát szemügyre vegyük. Mint az előbbiből nyilvánvaló, a stílus egységteremtő parasztvakítás. De akinek nincs stílusa, az nem tud önállót formálni, az idegen tollakkal ékeskedik, és érezzük, dörzsölt, idegenek szagát viseli. A stílusból ki kell hámoznunk a szándékot, ez az elemzés munkája, melynek alapja az önálló ítélőerő, az, amit a saját ízlés és értelem egységével mindenki mind *Bildung*-ot kifejleszt magának. Lacan stílusára jellemző az agyafúrt mondat szerkezetbe való beszúrás, a megsemmisítő pillanatfelvétel, a mondatrészek örökös mellérendelése, miáltal a mondat szerkezetben a részek egymáshoz viszonyulni kényszerülnek. Ez a stílus a szembenálló töredezett tükörfelületek egymáshoz vetülése, tehát Lacan stílusa és mondanivalója egy, a dolog látszólagos szétesettségében mégis egységes, csakhogy utalásaival meg kell keresnünk az eredetét. A mondatok olyanok, mint az orosz babák, egyikben van a másik, a másikban van a másik egyik stb. Tehát ez a látszólagos szubsztanciátlansággal való játék, mely ugyancsak kihívja a saját szemléletet, s amit lepasszt, az a „*Leib*”, miáltal a művei beleérezés és lélek nélkülieknek hatnak. A Lacan-hívek buzgó lelket lehelnek bele, és a lélekkeresők akkor jó, ha olvassák, ha van lélekjelenlétük. Jó tudni ilyenkor, hogy a stílus (ami kutatás, penna meg ecset is) az eszköz kézrevalósága, vele piszkáljuk ki a tűzből a gesztenyét. Ezt a gesztenyét mégsem esszük olyan forrón és hámozatlanul, ahogy a tűzből kivesszük, hanem türelemmel kihántoljuk a lényegét, a kukacosat visszahagyva. Ez a szellemi táplálék befogadásélménye, amiből a megélt gondolkodás plaszticitása lesz.

A szöveg egyik legfontosabb stilisztikai kérdése a plasztikus kifejezés árnyékoltsága, mely az egyöntetűség reliefszerű kiképzésében a nézőpont „látósugarának” a leképezéséből adódik. Ha a prozódia árnyékoltsága túlzottan kontrasztokra épül, a szöveg plaszticitása elvész, mint ahogyan egy árnyaltan fogalmazott szöveget sem lehet feketén-fehéren olvasni. Lacan szövegszerkesztését azzal indokolta, hogy a töredezettség a tudattalan asszociatív diszkurzusának felel meg. (Hasonlóan Adorno az „Eszétikai elmélet”-ben). Ezzel szemben áll a freudi próza, melynek szövegi dikciója mélyen a tizenkilencedik század elbeszélő irodalmában gyökerezik, s melynek plaszticitása az eseményre, a példatörténetre alapozott „tanítást” transzportálja. Így például, amikor a „Mester” elmeséli unokája történetét, aki az anya eltűnését egy orsóval való játékkal kompenzálja. A történettel a kárpótlási élményt ecseteli Freud. (Ez a történet a nyelv elidegenítő funkciójára is jó példa, a szimbolikus játék *fort-da* szójátékban jut érvényre.) Ugyanez a példa Lacan számára a szubjektum hasításának az el-ott és egy itt és ott élményének bemutatására és az orsó a „tárgy kis a” árnyalt taglalására szolgál. (Ld. *Grundbegriffe*, Seminar Buch XI., 69. o.)

engem, ahol én Téged látlak. Fordítva áll a dolog, amit megpillantok, sohasem az, amit látni akarok. A viszony a festő és a műkedvelő között, amiről az előbb beszéltem, akármiképp fogalmazzon az ember, egy játék, szemcsalási játék ... Tehát tulajdonképpen a szem megcsalására (szemfényvesztésre) megy ki a játék. A szem fölött győzedelmeskedik a pillantás”.¹³ A lacani *Trieb*-fogalom leginkább késztetéssel fordítható (a *pulsion* szót használja), mely az angol impulse-nak felel meg. Az ösztön (*Instinkt*) biológusztikus fogalmát elhatárolja a freudi *Instinkt-Trieb* kontinuumtól, hasonlóan Bettelheimhez, mert Lacan igényt, *vágyat* és szükségletet különböztet meg, miáltal lehetősége támad a fenomenológiai szellem-fogalom átvételére. Műveit olvasva mégis az a benyomás marad vissza, hogy Lacan képellenes teoretikus, Lacan a képben lépten-nyomon a vakítástól retteg. Talán éppen ez az ödipuszi fenyegetettség az, mely a Courbet-kép megvételére és egy vakítás mögötti elrejtésre készítette. Végül is a francia *giron* (női öl, ágyék) a *géro*-ból, a german *gér*-ből jön, mely lándzsát, dárdát jelent,¹⁰ a tudás pedig *connaissance*-t, azaz a tudás az a jövevény, mely születik. A németben a *Geschoss* = öle valakinek ugyanis, amiből a Másik kitalál, de lövedék is, mely betalál meg üteg is.

A kép valami más, a gyors pillantással nem mondható, a pillantás kivétel, a képek akkor adnak, ha rendre vesszük őket, elidőzünk és foglalkozunk velük, megszemléljük és megismerjük őket. A kép autonómiájának elismerése az, amire az érzéki bizonyosság rámutat: Ez az, ez nem az. Azaz, amiben azonosság és különbözőség elismerése és szeretete nyilvánul meg, s amit képnek hagyunk lenni akkor, ha valamit leírunk, értésre adunk vagy észreveszünk. Ez a legnehezebb dolog a világon, hisz minden a szemünk előtt van, csak nem mindig látjuk, mert magunkat keressük. A félreismerés a lassú csodálásban van, mely misztifikál.

Amikor nem tudunk vagy nem akarunk valamit mondani, azt mondjuk, *izé*, németül „*Dingsda*”. Ez az *izé*, ami felöltik bennünk, csupán vagy csupaszon áll a dolgok helyett a

¹⁰ Lacan második felesége Bataille korábbi felesége volt. Bataille a vadság és perverzítás anarchisztikus teoretikusa volt. Lacan, első házasságából származó lánya szerint (14), bordélylátogató volt. Keresd a nőt! Ebben a mondásban jól fellelhető a férfivilág öngyűlölete és a homoszexualitás projekciója.

Lacan a „Schaulust”-al kapcsolatban írja a következőket (*Seminar Buch XI*, 190.):

„Mi történik a voyeurizmus esetében? Hol található a voyeur-cselekvés időpontjában a szubjektum, hol az objektum? Elmondtam Önöknek, a szubjektum nincs ott, amennyiben a nézésről van szó, a nézési ösztön szintjén. Ott van mint perverz és egy hurok végére helyezi magát. Ami az objektumot illeti — az én topológiám a táblán ugyan ezt nem tudja megmutatni, de megengedi a feltételezést — így a hurok körülötte forog, ez lövedék, és vele lesz, a perverzio esetében, a céltábla eltalálva. Az objektum itt pillantás — pillantás, mely a szubjektum maga, mely talál, mely a célbalövésnél a feketébe talál.”

Mellékelem a táblarajzot, melyre Lacan utal (uo. 187.) Hogy is volt a Courbet-kép a lacani ház falán? Egy tokban egy fekete felületű rajz mögött elrejtve. Az ösztön ugyanis értelmezésében „magába zárja az új és íjlövészet teljes dialektikáját.” „*The aim* — az az út (le trajet). A célnak más a formája, az a *goal*. Természetesen a goal az íjlövészetben, nem a cél, goal nem a madárra vonatkozik, melyet Önök a levegőből lehoznak, sokkal inkább arra, hogy a lövés ül, és hogy Önök azáltal céljukat elérték.” Amivel az ösztön körívszerű visszatérését látja bizonyítottnak, legalábbis az autoerotizmus esetében.

nyelvben, mint a pillanat által, a meglepetéstől elrettent dolog. Ez a szócska — izé — mindenre illik, amiből kijön valami, és mégis illetlen, amikor a vágy ösztökélése általi belső szükséghelyzetet fejezi ki. Ha az izé elizél, eltoltuk a dolgot, félésikerült a pillanat, ha az izé beugrik, ha létrejön a kapcsolat, akkor a szer munkálkodott. A szert tesz valamire azt mondja, hogy megkap valamit, ami neki hiányzik, ami hiányát orvosolja. Aki jószerével jár el, tudja, mi mire való. Aminek szere és száma van, az valóságos, rendbe szedhető dolog, az ellentéte, aminek se szeri se száma, az kiszámíthatatlan halmaz. A szertelen kiszámíthatatlan, kapkodó, a szerény belső mértékkel bír. Ennek megfelelően a „szerintem” a saját mértékem alapját, az önértelmet jelöli. Ugyanide tartozik a vonzalom és társulás kifejezésére szolgáló fogalom, a szeretet és a szerelem, mely a magyar nyelvben oly differenciálatlan mutatja meg a *copula* kettősségét. A tapintat etikai mértéke a szer, benne van mindkét fogalomban, segítségével egyeztetni a két *Selbst* szótlánul a gyengédség jelcseréjét. A szer annak a német *Zeug*-nak a párja, mely éppúgy beszerez, előállít, mint nemez, újat hoz létre, s melynek továbbképzése a történet tanúja (*Zeuge*). A *Zeug* absztrahálva bizonyíték (*Zeugniss*). A *Werkzeug* (szerszám) ontológiai fontosságáról részletesen írt Heidegger a Kunstwerk-tanulmányban (16). A „*das Zeug dazu haben*” a németben azt jelenti, hogy megvan a magához való esze, azaz saját mértékkel és ítélőerővel rendelkezik, azaz önértelmű és képes. Az *izé* nemző, a semmiből feltámasztó és az, amiből a dolog kijön, de divinációja is ide tartozik, a *micsoda*. Mindezen képzetek mögött ott lappang az eredet kérdése, miáltal a létező létrejön, és mi az, ami létre jön és létében hat. Ezért minden lény és lényeg utáni kérdés immanensen összetartozik a nemiség (*genus*) és a nemzés (*copula*) kérdésével. Ezt mutatja a Courbet-kép, mely egyben a megjelenítés, a festészet rejtélyét is megformálja, az eredetről való tudást hozza át a másik partra, és mutatja azt a félelmet is, melyet az alkotó átél, ha a műalkotás során a műbe magát beleélve azon dolgozik, hogy önmaga is meg a másik is kijöjjön belőle.

Álljunk meg, *innehalten*. Amikor ezen a szövegen dolgoztam, az őszi hajnalban meghalt apám. Nincs kit kérdezni.

Magyarországról hazatérőben vettem egy most megjelent irodalmi kötetet, Franzobel „Die Krautflut”-ját (15). A 31. oldalon ez áll: „Hogy „ezek ott”-at mondunk és „ezek”-et, „azok”-at vagy „sok”-at és egyúttal szubszumálva: egy többes szám által úgy, mintha az mindegyikre vonatkozna, ugyancsak szuggesztív. És szubjektív is, hogyha az ember többről, még ha csak kettő is. Mindegy, mi lesz aztán, miféle beszédet fejlesztünk ki, miféle sínváltót merítünk is el, mindig rosszindulatúan gondoljuk avagy valahogy. Ha a szándék most egy irányba áll, ráülepszik egy csoportra, ezáltal belepi azt, minden világ kezdete ez ...”¹¹

¹¹ Az irodalmi szöveg többértelműsége okából közlöm az eredeti szöveget: „Daß man „die da sagt und „diese”, „jene” oder „viele” und somit subsummiert. Über einen Plural, so als ob es jedem gälte, ist doch suggestiv. Und subjektiv ist auch, wenn man über mehrere und seien es bloß zwei. Egal, was dann wird, welche Rede aufgelesen, welche Weichen eingetuncht, man meint es immer böse oder irgendwie. Steht jetzt die Intention in eine Richtung, legt sich über eine Gruppe und belegt damit, ist das der Anfang jeder Welt ...”

IRODALOM

1. **H. G. GADAMER:** *Hermeneutik I.–II.*, GW 1–2., Mohr, Tübingen, 1986.
2. **M. SEMM:** *Der springende Punkt in Hegels System*, Boer, München, 1994.
3. **W. BENJAMIN:** „A műalkotás a technikai sokszorozhatóság korában”. Ford. Barlay László. In: W. B.: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. 301–402.
4. **E. ROUDINESCO:** *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France, T. 2. 1925–1985*, Paris, 1986 305.
5. **JÁDI FERENC:** A doktor álma (közlés alatt)
6. **B. GRUNBERGER:** Der Orgasmus oder von der Erotik zur Sexualität. In: *Narziss und Anubis* Bd. I., Verlag Internationale Psychoanalyse, München, 1988, 180–198.
7. **S. FAUNCE–L. NOCHLIN:** *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum, Yale University Press, New Have, 1988.
8. Courbet und Deutschland, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978.
9. **R. FERNIER:** La Vie et l'oeuvre de Gustave Courbet: Catalogue raisonné, 2. Vol., Lausanne 1977, No. 530.
10. **CH. LÉGER:** *Courbet et son temps*, Paris 1948.
11. **L. NOCHLIN:** Courbet's *L'Origine du Monde*: The Origin without an Original, October 37 (1986), 76–86.
12. **JAQUES LACAN:** *Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Das Seminar Buch XI. Quadriga, Weinheim, 1987, 107–108.
13. **J. LACAN:** i.m. 109.
14. **S. LACAN:** *Un Père*, Edition Gallimard, Paris 1994.
15. **FRANZOBEL:** *Die Krautflut*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995. 31.
16. **M. HEIDEGGER:** *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa, 1988.

(11 folyt.) Ami Hegelből kimaradt, s amit az irodalmi szöveg csak úgy mellesleg beszél el, az az, hogy az érzéki bizonyosság *mindig* az általánossal *vonatkozik*. Retorikus mutatása az általános mondásával eltemeti az egyedit. (Csak a halál biztos?) Hisz csak a semmiből, a semmibe vett valami mindenből vesszük ki a valamit, mint „ez ott van most”.