



SZÉPSÉG *és* FÁJDALOM

Kép, irodalom, gondolat Goya, Blake és Kondor művészetében

Szépség és fájdalom

Horváth Róbert



Szépség és fájdalom között

} Emberkénti létezésünk több szempontból is a szépség és a fájdalom között zajlik, e kettő között ingadozik oly módon, hogy hol az egyik, hol a másik hatja át. Az emberi létezés szépség és fájdalom között feszül.

} Ahhoz, hogy e megállapítás igazságát belássuk – és a belátás alapján jelentős következtetéseket vonhassunk –, érdemes felidézni a hasonló tapasztalatokat: öröm és szenvedés; ártatlanság és romlottság; transzcendencia és hétköznapok; éden és apokalipszis; szent és profán; prófécia és gúny. Ezek a diádok, amelyek sorát folytatni lehetne, nem nyelvtani, hanem ontológiai szinonimák: a fájdalom és a szépség archetipikus minőségének, vagy egzisztenciális élményeinek a megfelelői.

} Az emberi létezés isteni és démoni aspektusairól beszélünk (ahol démoni jelző nem platóni, hanem középkor utáni értelemben veendő). Arról az igen gyakran túlmagasztalt emberi létezésről, amely a nappal és az éjszaka váltakozása mellett más periódusoknak, kevésbé racionálizálható ciklusoknak is alá van vetve: például az isteni kegyelem és szigor személyre szabott korszakainak.

Fájdalom

} Nem fizikai fájdalomról szólunk. Az minden esetben egy átfogóbb létélmény speciális változata.

} Ha művészeti példát keresünk a fájdalomra, sokkal tágabb körből választhatunk, mint a szépség képviselőinek, egyéni szimbólumainak a kutatásakor. Ez – véleményünk szerint legnagyobb részt – az emberi bukottság következménye. Hozzá kell tennünk: a legtöbb alkotó, aki a nagy feszültségek élményét kerüli, nemtörődömsége és konformizmusa okán gyakorta romlottabb, mint a fájdalom ábrázolásához kötődő társai.

} A szenvedés és a fájdalom művészeti reprezentánsai, egyéni jelképei természetesen nem csak és kizárólag a fájdalom szimbólumainak tekinthetők. Kevesek alkotásaiból hiányzik a művészettől elidegeníthetetlen

szépség és a fájdalomtól eltérő sajátosságok. Mégis léteznek művészek, akiket inkább tekinthetünk a fájdalom, mint bármi más jelképeinek.

} Francisco Goya (1746–1828) két világ határán élt és alkotott: a tradíció és a modernitás világának határán. Ez a határvonal Magyarországon 1848–49 körül vált láthatóvá a maga élességének megfelelően, de másutt is később mutatkozott meg pregnánsan. Goya számára a tradíció, amennyiben annak az oldalán állt, jobbra már csak konvenció; a modernség azonban, amelynek sokkal inkább a képviselője volt, esetében nem valósult meg bizonyos hagyományhű sajátosságok nélkül. „Nem tudom magam határok közé szorítani, mint mások”, írta 1786-ban, talán viharos fiatalságára is utalva,¹ de eközben az uralkodó környezetének elismerésére vágyott. Egyrészt *pintor de Cámara* (1789), sőt *első udvari festő* (1799), másrészt a királyi udvar liberális, Voltaire-követő, felvilágosodás-párti arisztokráciájával (Melchor de Jovellanos, Aranda gróf, Osuna herceg stb.) állt szoros kapcsolatban. Egyrészt nemesi kiváltságok megszerzésére törekedett, másrészt egyes képein perbe fogta az udvart és az arisztokráciát. Mély vallási képeket festett, amelyen a *Krisztus a kereszten* (1780) vagy a *Borgia Szent Ferenc egy megátkozott bűnös halotti ágyánál* (1788), de gyakran támadta az egyházat. Királyi és egyházi előkelőségek portréit alkotta, miközben abszolutizmus-ellenes volt. Goya a velázquezi történelmi és heroikus realizmus csodálója, miközben a naturalizmus előfutára. Nemesi dámák szeretője (Alba

hercegnő, Leocadia Weiss), akik azonban szabadkőművessége és abszolutizmus-ellenessége tekintetében is társai (ha nem egyenesen „rossz szellemei”) voltak. Elkészítette az erősen vádló *Caprichos*-sorozatot (1799), de a királynak ajándékozta azt.

} Goya szociális orientációjának és politikai kritikájának a szerepét kétségkívül eltúlozzák képei tekintetében. Nem csupán az egykori kommunista országok baloldali kultúrpolitikája – amely előszeretettel tűzte zászlajára a művészt – követte el ezt a hibát, hanem számos európai kutatója is. Amikor például a *Caprichos* 50., „Csincsilák” című metszetét a nemesség kritikájának tekintik,² megfélekednek arról, hogy ha a festő kizárólag az arisztokráciát karikírozta volna, utalásai egyértelműbbek lennének, nem hagyva lehetőséget más, sokkal kiterjedtebb és általánosabb érvényű jelentések érvényesülésére. A naturalista realizmus eszközeivel nyilvánvalóbban megvalósíthatott volna egy efféle koncepciót, ahogyan például a *Maragato haramia elfogatása* (1807), az *1808. május 2.* (1808 körül) vagy az *1808. május 3.* (1814) esetében más vonatkozásban eljár (amelyek véleményünk szerint legyengébb festményei). A *Caprichos* 43., „Az Ész álma szörnyeket szül” című híres metszetét sem tekinthetjük a felvilágosodás rációja melletti programművészetnek, mivel a kép értelmezhetősége – hála az értelemnek és annak is, ami azon túl van – jóval összetettebb, olyannyira, hogy a tudatalattira vonatkozó semmitmondó pszichológiai interpretációk kizárólagosságát sem tűri. (Önarcképei és a Goyáról készült utolsó festmény egészségesnek mutatják a művészt.) A kritikusoknak gondolniuk kellene arra, hogy a modern eszmék és technikák bajnokaként értékelve opportunistaként mutatják a festőt, olyannak, aki csak megélhetését kereste az udvarban és a vallásban, ami magától értetődően szimplifikáció.

} Elutasítva a merőben vagy döntően társadalmi, politikai, történelmi értelmezéseket, továbbá a tudományos lélektani magyarázatokat, egyetérthetünk azzal, aki Goya festészete kapcsán azt írta:

„Ritka, hogy az elviselhetetlen ilyen nyíltan lépjen elő.”³

} Ez a legérdekesebb képeken megjelenő elviselhetetlen, a szenvedés és a fájdalom – miközben a *Santa Barbara Királyi Kárpítszövő Manufaktúra számára készített gobelinkartonokon* (kb. 1775–1792), a *Calazanci Szent József utolsó áldozásán* (1819), több templomfreskón (*Jelenetek Jézus és Mária életéből az Aula Dei karthauzi kolostorban*, 1774) és portrén (*Wellington herceg*, 1814 körül; *Vallabriga bíboros*, 1798–1800; *Osuna kilencedik hercegének családja*, 1788) a szépség is jelen van – nem a korabeli történelmi realitásból, hanem sokkal inkább a festő ahhoz való sajátos viszonyulásból fakadt. Francisco Goya az egyik első művész, aki két korszak határán élve *túlságosan* az idő, az adott kor felé fordult. Azt mondhatjuk, mint Newtont a Föld, úgy nyelte el, ejtette fogságba őt a saját kora – ráadásul annak alsóbb, szociális faktora. Legalábbis részben ebből a viszonyból, ebből a magatartásból, ebből a túlzott odafordulásból fakad a goyai fájdalom.

} Meg kell azonban jegyeznünk még valamit a festő által nyújtott fájdalomélmény sajátosságai kapcsán, amivel sajnos nagyon keveset foglalkoztak. A legtöbb kutató szerint Goya démonai egy „Balzac látomásos realizmusának” megfelelő hozzáállásból fakadtak, valamint a „nép körében élő babonák kipellengérezését” képviselték⁴ – tehát egyfajta felvilágosult, előzetes néprajz eredményei lennének. Mindez finoman szólva kevésbé magyarázza meg, hogy miért fest valaki a saját házának falaira démonokkal benépesített fájdalmas képeket (*Fekete festmények*, 1819–1824), ahogyan az Osuna hercegek La Alameda kastélyában a hercegnő lakosztálya számára készített hat festmény (1797–98 körül) vagy a „Hódolat a mesternek” című *Caprichos*-metszet

talányát sem oldja meg (amely utóbbi esetben a mester maga az ördög). Goya „babonákat” illető kritikái nem zárják ki a tényt, hogy ő is bizonyos babonák befolyása alá került, melyek az egyes lények feltétlen és visszafordíthatatlan létébe vetett hiedelem okán tekinthetők babonának. Itt találjuk a művész által tapasztalt és felmutatott fájdalom másik, hasonlóképpen döntő okát.

}] Semmiféle bizonyítékunk nincs rá, de több festmény ember- és démonábrázolásának az ismeretében azt mondhatjuk, hogy a festő olyan titkos társaságnak is a tagja lehetett, ahol ártó földi démonokkal kapcsolatos mágiát folytattak. Talán nehezen szabadult ottani élményeitől, amelyek a társadalmi asszociációikkal együtt meghatározó hatást gyakoroltak fájdalomábrázolására. Ebben az irányban komolyabb kutatásokat kellene folytatni.

}] Röviden időztünk a feltételezések világában, és máris elhagyjuk azt. Megállapítjuk, hogy a Goya-féle fájdalommal, bár meg kell tapasztalni, nem lehet azonosulni. Egyik fő kérdése, „hogyan létezhet a rossz, ha a jó teremtette a világot”, nemcsak megválaszolhatatlan, de értelmetlen is, mivel a legfőbb jó nyilvánvalóan a jó és a rossz, a jónak tűnő és a rossznak tűnő felett áll. El kell jutnunk a tapasztalatig, ahol a fájdalom magáért való, rejtőző kultiválása, a szenvedéshez és a fájdalomhoz való szubtilis érzelmi kötődés maga válik fájdalommassá számunkra. A legfőbb jó hibáztatása a rossz léte miatt egy mindennél mélyebben fájdalmas, túlságosan emberi istenfelfogás eredménye, amely az emberi nem ősbúne óta kísérti a világot. Nem csinálhatunk pusztá Démiurgoszt, merő Teremtőt a való Istenségből.

Szépség

}] William Blake (1757–1827), aki tizenegy évvel később született és egy esztendővel korábban hunyt el Goyánál, sokkal inkább a szépség, mint a fájdalom egyéni-művészeti szimbóluma. Ez fontos tény, mert az ember, miközben rendelkeznie kell mindkét archetípus tudatos tapasztalataival, a szépség és fájdalom kettőse tekintetében a szépségen keresztül szabadulhat fel a diád szorítása alól, aminek érdekében minden valódi segítséget meg kell ragadnia.

}] Blake ugyancsak két világ határán élt és alkotott, de a francia forradalommal kapcsolatos rövid ideig tartó illúzióit leszámítva csak az egyikhez tartozott. Ő – Goyával ellentétben – egyértelműen a tradíció világát választotta, az éppen eltűnő világ lényegi értékeinek személyes koncepcióját képviselte:

„Ma Blake azok hóseként tűnik fel, akik az ember és a természet egy teljesebb szemléletéhez akartak visszatérni, szemben a világ és az ember Bacon, Newton vagy Locke által képviselt mechanikus, racionalista koncepcióival, akik ellen határozottan síkra szállt. A Blake iránti élénk érdeklődés szorosan összefügg azon újkori személyiségek iránti kutatással, akik szekularizált környezetük fullasztó látványába belefáradva, és abban nem bízva, alternatív filozófiák és kozmoszszemléletek felkutatásán fáradoztak. Ugyanakkor az excentrikus költősenin túl, amit kortársai láttak benne, Blake többek szemében, akik a tradicionális szemlélethez vonzódnak, inkább bizonyos tradícióaspektusok előfutárának minősül, mintsem egyszerű individualista lázadónak, sőt olyan költőnek, aki lényegében tradicionális volt, de lázadóként lépett fel egy olyan korban, amelyben maga a fennálló rend és világnézet erősen antitradicionális volt. Az ünnepektől brit költő, Kathleen Raine egyenesen abban hisz, hogy Blake egy hitelesen tradicionális jellegű titkos, ezoterikus tudást birtokolt. Kétségtelen, hogy rendelkezett nyugati tradicionális eredetű tudással és fordításon keresztül talán némi keleti eredetűvel is. Az is biztos, hogy látónoki képességekkel rendelkezett és a szent újra-felfedezésére való érzéket költői eredetiséggel kapcsolta össze.”⁵

}] A költő, képzőművész és misztikus Blake valójában nagyobb költő volt, mint képzőművész. Mesterségbeli tudása rézmetszőként kétségtelen, ahogy technikai újításainak érdemei is, de festői és grafikai tevékenységében a forma – mondhatjuk –

túlságosan alárendelődött a tartalomnak, hogy szellemi világlátását, ideáit, koncepcióit és dialektikáját fejezze ki. Saját műveit illusztrálván, miközben oldalai alapvetően ízlésesek, a szimbolizmust kutatva pedig rendkívül izgalmasak, keresnünk kell a kimondottan szép képeket (az *Éjszakai gondolatokéit*, 1795–97; az *Európa*, 1794 címlapképét; vagy a *Los énekének*, 1795 „Király és királynő egy liliumon”-ját emelhetnénk ki ebben a tekintetben).⁶ Blake emberábrázolásai többnyire durvák, elnagyoltak, szocreálszerűek. Ebben nem az esztétikai nézőpont és a rajztudás hiányát kell látni, nem is kisportoltságot és a klasszikus ókori testábrázolások utánzását.⁷ Ugyancsak szellemi világlátásának az érvényesítéséről van szó, amellyel

„a neoplatonizmusnak, s kifejezetten Thomas Taylor írásainak és fordításainak adózik”.⁸

Boehme és Swedenborg hatását mutató benső koncepcióit

„klasszikus, itáliai, gótikus, hindu, perzsa és más forrásokból való képi kölcsönzések”

segítségével nyomatékositja.⁹ Felfogásában a Sátán emberszerű, éppen ezért a látható, szinte mechanikus részekből álló, megsűrűsödött és nehézkes emberalak igen gyakran a rossz szimbóluma, ahogy a szűk emberi egyéniség és a személyiség a Sátán maga.¹⁰ Ebből nem külsőleges, másokkal szembeni antihumanizmus fakad, hanem – ami igazán megdöbbentő és lényegi – az, hogy Blake a saját testére, individuális személyiségére tekint így.

}] A költő képzőművészeti zsenialitása főként a mások műveihez készített illusztrációk eseteiben mutatkozik meg, amelyek közé Milton *Comus*-ának nyolc illusztrációja (1815 körül) is tartozik. Külön kiemeljük vízfestményeit (*Az elveszett paradicsom*, 1808; *A megtalált paradicsom*, 1816 körül; *Isteni színjáték*, 1824–27; *Biblia*-illusztrációk, számos alkalommal; *Krisztus a sírban angyalok által őrizve*, 1803–05 stb.), Robert Blair *Gravejének* metszeteit (1808), a *Tiriel* (1789) festményeit, az önálló színes metszeteket, amilyen *Az ősi napok*, 1794 vagy a *Hármas Hekaté*, 1795, vala-

mint ceruzarajzait (*Utolsó ítélet*, 1810 körül). Minthogy Blake képei sokféleségük dacára egységes, néhány típusra osztható stílust mutatnak, ez is bizonyítja, hogy a különböző tradíciók iránti érdeklődés ellenére semmiféle eklekticizmussal nem lehet vádolni őt: az eltérő szellemi hagyományok benne teljes benső egységet alkottak, amit formailag is képes volt kifejezésre juttatni. (Erre a benső egységre sem a szinkretizmus, sem az eklekticizmus nem megfelelő kifejezés.)

}] Az a kérdés, hogy mi a szépség akkor, amikor mindenki számára más és más szép, súlyos gravitálódást feltételez a szépség formai sajátosságai felé. Felfokozott relativizmussal és a pluralizmussal lehetetlen megválaszolni olyan kérdést, amely maga is minden szép közös lényegét feltételezi és a szépségre mint olyanra kérdez. A blake-i képzőművészet szépségének fő sajátosságai az idill, a gyermekiség és a mitológiai emelkedettség (princiális és történelmi). Mindezek azonban még a formai szépséggel kapcsolatosak, amely mindig relativizálható, merőben egyéni ízléssel és értékítéllettel vádolható. Blake viszont azért is a szépség festőjének, művészi szimbólumának tekinthető, mert explicite is tud a formai, megnyilvánult szépség feletti, önmagában vett szépségről. Ez az, amit keresünk. Minden formai szépség, a szépség minden formája elmúlik, mintegy létezik azonban önmagában vett szépség is, amely transzcendens és az igazsággal egy. Miként az igazság, ez nem kötődik sem nyelvhez, sem megnyilvánuláshoz. Az ég kékje szép, ahogy a fű zöldje is szép. A szépség megsokasodik és ez bizonyos zavarokat kelt. Kötődni kezdünk a szépség sokaságához, sokféle formájához, s elveszítve azokat szenvedni fogunk. Van azonban valami, ami a kék ég és a zöld

fű különböző szépségét összeköti, és ez pedig az önmagában vett szépség, a transzcendentális szépség, amelyet elmélyedve, befelé fordulva lehet megtalálni. Nagyszerű és döntő, hogy Blake kifejezetten tud erről, és hogy mi vele együtt elhagyhatjuk a szépség relativizmusát, a születő és elmúló szépség ördögi körét:

„Én a magam részéről kijelenthetem, hogy nem látom a külső teremtt világot, hogy az látomásomban akadályoz, s nem befolyásol; annyi, mint a por a lábamon, nem tartozik hozzám. »Hogyan? – kérdezhetik erre. – Amikor a Nap felkél, nem egy aranypénzszzerű korongot látsz-e?« Ó, nem, nem, én a mennyei seregek megszámlálhatatlan sokaságát látom, amint ezt kiáltják: »Szent, szent, szent a Mindenható Úristen.« Én ha látni akarok, éppoly kevésbé kérdezem a testi vagy érzéki szemem, mint ahogy az ablakot sem kérdezném. Rajta keresztül látok, nem vele.”¹¹

„Mi lelki szememnek őszhaju Vén,
Ott testi szememmel Bogáncsot látok én.”

„...Egyszeres látástól,
S Newton hitétől tartson Isten távol.”¹²

Szépség és fájdalom együttese

} Blake azok közé a magasrendű misztikusok közé tartozott, akik meghaladták a vizionárius, képekben jelentkező, látomásos misztikát. Az automatikus víziókhöz valójában ugyanúgy viszonyult, mint a külső, teremtt világot látványához, ahogy fentebb láttuk.

} Nehéznek tűnik megérteni ezt, amikor művészete, mint mondják, látomásos művészet és mitikus képekkel váltja fel a „saját kor” realitását. Igaz, hogy „a legelvontabb fogalmakat már kisgyermekkorában kézzel fogható, testi formában látta maga előtt”,¹³ hiszen képalkotó képessége hatalmas, ám ennek teljes tudatában, ilyen irányú képességeit teljesen uralva alkotott. Azt állította, semmi sem véletlen a képein. Fenntartásokkal, óvatosan, külön értelmezve kell kezelnünk az olyan fogalmakat vele kapcsolatban, mint a vízió, s azokat a megállapításokat is, amelyek szerint átsuhanó angyalokat és mitikus

történeteket látott volna a hétköznapi, profán világ helyett. Az imaginárius benső tapasztalatok Blake-nél hasonlóképpen szimbolikusak, mint az empirikus világ jelenségei: egy még mélyebb, *fourfold vision*nek a leírasi kísérletei. A benső képek, a privát vallási és a mitológiai archetípusok nagyobb szabadságot biztosítanak a természeti külvilág tényeivel való foglalkozásnál („Newton hitétől tartson Isten távol”), de nem szabad ezeket konkrét, kvázi-materialista értelemben venni.

„A *Menny és pokol házasságában* Blake leírja egy látomásos élményét, melynek során együtt ebédelt Ézsaiással és Ezékiellel, s megkérdezte tőlük, igaz-e, hogy Isten szólt hozzájuk. Erre Ézsaiás így felelt:

»Nem láttam Istent, nem is hallottam, véges testi érzékeléssel; de érzékeim mindenben felfedték a végtelent, s én akkor rájöttem, és ez továbbra is szilárd hitem, hogy a nemes felháborodás szava Isten hangja. Ezért nem törődtem a következményekkel, hanem megírtam, amit írtam.«”¹⁴

} Ahhoz, hogy a szépség megnyilvánult, formai, egyéni-ízlésbeli, úgy külső, mint belső élményeit meghaladjuk, ahhoz, hogy az önmagában vett szépséget, amely semmiféle partikularitáshoz nem kötődik, megragadjuk, célszerű újra és újra visszatérnünk a fájdalom élményéhez. E dinamikus, látzólag ellentétes irányulás biztosíthatja a *transzcendentális* szépség megvalósulását, amilyen az igazság és a szabadság.

} Kondor Béla (1931–1972) művészete, itteni szempontjainknak megfelelően ezt a fájdalomhoz való visszatérést képviseli, miközben a szakrális és természetfeletti szépségre való törekvést is megtestesíti.

} Kondor jelentősebb képzőművész volt, mint költő. Festészetének és grafikáinak legnagyobb értéke, hogy ikonográfiai stílusa mellett nem támaszkodott túlságosan a tradíció szépségeszményeire, de azokat alapvetően – főként a formafeletti szépség tekintetében – figyelembe vette:

„Túlélte tragédia: a Szépség. Ő, ha megtestesül, boldogtalanságot jegyez, mint az Ige; de nem perel Istenével már.”¹⁵

} Nem kívánjuk Kondort a fájdalom és a szépség abszolút szintézisének szimbólumaként magasztalni, főként azon a partikuláris alapon nem, hogy magyar volt. Mindazonáltal megállapíthatjuk, hogy Goyával szemben csaknem tökéletesen integrálta saját korának és társadalmának tapasztalatait egy lényegében szakrális irányultságú művészetbe. A fájdalom archetípusa felé tudott fordulni anélkül, hogy szkeptikussá vagy hitelenné vált volna. Alkotásain korának – az 1950-es, '60-as évek Magyarországanak – sajátosságai túlzott fájdalomélmény nélkül váltak az isteni gondviselés és büntetés természetfeletti opuszának részeivé – anélkül, hogy alkotójuk bármilyen más valóságba menekült volna (valójában a romantikusok, az idealisták és a vallásos emberek is jóval kevésbé tették ezt, mint eltérő világnézetű kritikusaik állították). Túl a jelen alkalommal kiállított képeken, e tekintetben külön ki szeretnénk emelni az *Őrangyalt* (1957), *A forradalom angyalát* (1959), a *Darut* (1963), a *Kiűzetés a Paradicsomból* (1963), a *Bosch utánt* (1963), a *Férfi konstrukcióval* (1964), a *Pléh-Krisztust* (1964), a rézkarcok közül pedig *A mennyország meghódítását* (1957), a *Blake-sorozat* (1962) és a *Szent Antal megkísértését* (1966).¹⁶ Mindeközben Kondor – a magasabb szépségre koncentrálna – egészen kompromisszummentes maradt „saját korának” politikai és társadalmi körülvevősegei tekintetében (némi talán *Dózsa-sorozatai* kivételek ebben a vonatkozásban).

A szépség és fájdalom kettősén túl

} Említettük már, hogy a szépség és a fájdalom váltakozó periódusait, ördögi körét és kettősségét leginkább a szépségen keresztül haladhatjuk meg, mégpedig annyiban, amennyiben egyre kevésbé

kötődünk a konkrét széphez, s nem evilági szépségélményhez jutunk. Ez az út nem kizárja, hanem felemeli a formálisan szépet. Mivel az ember hajlik arra, hogy megálljon a relatív jónál és szépnél, megjegyeztük, helyes lehet, ha vissza-visszatér a fájdalom, mégpedig az általános létfájdalom élményéhez, hogy magát a nem-konkrét, hanem önmagában vett jó és szép természetfeletti élménye felé vezesse. A szépség és fájdalom ezen dinamikus váltakozása valósítja meg a szépségélmény finomodását, esztétikán túli elmélyítését.

} A szépség és a fájdalom együttese egy relatív egység. Dinamikus egymásra következésük megkísérli tudatosan elhagyni a kettősséget, ám együttesük nemcsak a formai széphez való kötődést foglalja magában, hanem a szenvedéshez és a fájdalomhoz való rejtett kötődést is. Kondor, habár nem annyira, mint Goya, még „szeretett szenvedni”: valamilyen szubtilis módon kapcsolódni egy egyetemes tragédia-élményhez. A szépség és a fájdalom totális egysége, amely teljesen meghaladja a diádot, mentes az efféle művészi kötődéstől is.

} Legalább megpróbáljuk érzékeltetni ezt az emelkedett állapotot: ekkor – mint Blake esetében – teljesen tudatosan, szabadon és játékosan, mondhatni humorral mozgósítjuk azt, ami szenvedés. A démoni emberek és fantomok nem azt szolgálják, ami „van”, hanem azt, amit el akarunk hagyni.¹⁷ Azért ábrázoljuk a fájdalmat, hogy megmutassuk azt, aminél különbek vagyunk – nem azért, hogy a társadalmi-történeti realitásba zárjuk magunkat (Goya). Azért látunk és láttatunk sok mindent démoninak, hogy elrajzoljuk, és ez által elszakadjunk attól, ami „van”.¹⁸

} Így minden a helyére kerül: a démonok is, a szenvedés is, a hamis, múlt szépség is. Kevésbé elszennvedjük, inkább tudatosan fokozzuk a fájdalom és a szépség periódusainak váltakozását. Immár nem egy adott, szükségszerű, megkerülhetetlen diádról van szó, hanem magasztos célért akaratlagosan mozgósított szépség- és fájdalomélményekről.

J

} Amikor Tóth Ferenc Tiborral és Papp Katalinnal a jelen kiállítás koncepcióját körvonalaztuk, a mindig túlságosan profán konkrét lehetőségek figyelembevétele mellett nem csupán egy összművészeti (képzőművészet, irodalom, zene), *Gesamtkunstwerk*-kiállítás gondolata manifesztálódott bennünk. Olyan kiállítást képzeltünk el, amely nemcsak sokszorosan „szórakoztatni” akar és „vizuális élményekben” kívánja részesíteni a látogatóit (hogy ezeket a neobarbár kifejezéseket használjuk), hanem gondolatokat is ad megtekintőinek. Gondolatokat, amelyek révén a kiállítás bennük tovább folytatódhat.¹⁹

} Csupán bízhatunk abban, hogy sikerült megfogalmazni itt néhány, a kiállítást teljessé tevő ideát, amely némelyeket életük során is elkísér.

Jegyzetek

- ¹ Idézi IVO ANDRIČ: *Beszélgetés Goyával. Két esszé.* H. n., 1975, Magyar Helikon–Európa, 11. o.
- ² Vö. ALFONSO EMILIO PÉREZ SÁNCHEZ: *Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates.* Madrid, 1989, Fundación Juan March, 62. o.
- ³ FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: A lélek szakadéka. *Goya Szaturnusza.* In: *uő: A festészet éjszakai oldala. Caspar David Friedrich. Francisco Goya. William Blake.* Pozsony–Budapest, 2004, Kalligram, 171. o.
- ⁴ *Goya festői életműve.* Szerk. RITA DE ANGELIS. H. n., 1987, Corvina, 91–92. o.
- ⁵ SEYYED HOSSEIN NASR: A szent újrafelfedezése: a tradíció újraélesztése. *Tradíció évkönyv, 2000, 26–27. o.*
- ⁶ Saját műveinek illusztrációi tekintetében ld. WILLIAM BLAKE. *The Complete Illuminated Books.* London, 2000, Thames & Hudson.
- ⁷ Vö. FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Newton álma. *Blake Newtonja.* In: *uő: I. m. 358. és 498–502. o.*
- ⁸ KATHLEEN RAINE: *Blake and Tradition.* London, 1969, Routledge & Kegan Paul. I. köt. xxvi. o.
- ⁹ Uo. 3. és xxxi. o.
- ¹⁰ Vö. uo. II. köt. 214. o. skk.
- ¹¹ WILLIAM BLAKE: *Vision of the Last Judgement (1810).* In: WILLIAM BLAKE: *Versek és próféciák.* Budapest, 1959, Európa, 23. o. nyomán idézi PÉTER ÁGNES: *Elmélyült és komoly játék a szabad ég alatt.* Kondor Béla és William Blake. *Liget, 2000/4. sz. 83. o.*
- ¹² WILLIAM BLAKE: *Boldogsággal, mely száll a dombok felett.* In: William Blake: I. m. 143. és 145. o.
Idézi SZABÓ ANNAMÁRIA: *Képvizsgálatok. Kondor Béla rézkarcainak és William Blake műveinek összefüggése. Bárka, 2001/1. sz. 74. és 76. o.*
- ¹³ PÉTER ÁGNES: *Előszó.* In: William Blake: *Songs of Innocence and of Experience. Az Ártatlanság és a Tapasztalás dalai.* Budapest, 2006, General Press, 9. o.
- ¹⁴ PÉTER ÁGNES: *Elmélyült és komoly játék a szabad ég alatt.* Kondor Béla és William Blake. 88. o.
- ¹⁵ KONDOR BÉLA: *Törekvéseim margójára.* In: *uő: Másutt a Béke.* Budapest, 2001, Kijárat, 100. o.
- ¹⁶ Ld. *Kondor Béla festő- és grafikusművész emlékkiállítása születésének 75. évfordulója tiszteletére.*
Szerk. FERTŐSZOGI PÉTER és KONDOR MÁRIA. Budapest, 2006, Kogart.
- ¹⁷ Figyelemre méltó, hogy bizonyos ponyvának tartott, „gótikus” kísértet- vagy rémtörténetek tudatosan, játékosan és szabadon mozgósítják azt, ami démoni.
- ¹⁸ Vö. HORVÁTH RÓBERT: *Az isteni megnyilvánulás és szuverenitás festője: Csontváry.* *Tradíció évkönyv, 2001, 184–185. o.*
- ¹⁹ Ezt az igényt már egy korábbi kiállítás kapcsán jeleztük. Ld. HORVÁTH RÓBERT: *Hegy, hó, falevél és üres papír. A keleti és a japán szemlélet néhány sajátossága.* In: *Távoli fények, közelítő színek. A régi japán művészet és a modern látásmód. Remote Lights, Approaching Colours. Ancient Japanese Art and Modern Approach.* Szombathely, 2007, Szombathelyi Képtár, 19. o.