

Négykezes II.¹

Tanulmányom első részében utaltam rá, hogy Kemény Katalin és Hamvas Béla közösen írt, először 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* című könyvének² „szürrealista” szelleméhez sokkal közelebb áll, ha a filológiai szórszálhasogatások, egyrészt-másrészt helyett magának a gondolatnak a mozgására figyelünk, „a lélek zavartalan önműködésére”, a „gondolkodás valódi működésének kifejezésére” – Breton szavait idézve. Ez esetben nem a kijelentések verifikálóságának terhét vesszük magunkra, nem mérlegeljük, hogy az absztrakciónak van-e primátusa a szürrealizmus felett vagy fordítva, hanem mindezt úgy olvassuk (hallgatjuk), ahogy általában a műalkotást szokás.³ Ekkor észrevehetjük, hogy a művészettörténeti stílusok örvén a beszéd elsősorban nem a szürrealizmusról vagy az absztrakcióról, hanem valójában másról szól. És ezt a „mást” a meghatározó, egymást gazdagító-felerősítő motívumok és témavariációk visszavisszatérésében ragadhatjuk meg. Az ilyen olvasási mód során vehetjük csak észre, hogy az, amit a szürrealizmus kapcsán „érzéki világnak” neveznek a szerzők, az az absztrakcióról szóló részben „pittoreszk szemfényvesztésként” tér majd vissza; hogy akkor, amikor az absztrakció kapcsán a „felfokozott látáselmény” kifejezésébe botlunk, az korábban, a szürrealizmusról szóló gondolatfutamukban mint „felfokozott látás” már szerepelt. Ha azt olvassuk, a szürrealista művészet „az intenzívebb és mélyebb emberi lét ösztönzője”, a szürrealista mű célja pedig (egyébként szintén a bretoni sugalmazást követve) „az egész emberiséget a valóság magasabb síkjára felvinni”, akkor majd nem ér váratlanul, ha pár oldal után azt találjuk az absztrakció kapcsán, hogy „társkereső szenvedélyével, legmélyebb lényemben és a közösségben való azonosulásra szólít fel”. És ha azt halljuk, hogy szürrealisták leszámoltak azzal a „korlátoltsággal”, hogy a „főmű” igézetében alkossanak, akkor az a kijelentés sem fog meglepni bennünket, hogy az absztrakt alkotások sem az „egyéni gyönyörködés tárgyaiként” felfogott „műtárgyak” többé.

A két részlet egymás utáni, illetve párhuzamos egymás melletti olvasása során ezek az áthallások minden olvasó

számára nyilvánvalóak lehetnek. A vájtfülű befogadó még nagyobb örömmel fedezheti fel, hogy mintha valahol hallotta volna már az absztrakcióról szóló részlet végén elhangzó gondolatot: „A kép szólít meg. A kép, amely megérint. [...] mint »nyelv«, mint »szó« társkereső szenvedélyével, legmélyebb lényemben és a közösségben való azonosulásra szólít fel.” Igen, a könyv utolsó mondatait már idéztük az első részben: „Most pedig megjelent a kép, amely figyelmet, komolyságot, csodálatot és végül: társat követel. Megjelenik a kép, amely elfelejthetetlen akar lenni.”

Újfent azzal állnánk itt szemben, amire tanulmányom elején utaltam? Az alapos szerkesztői munka, a szöveg-gondozás elmaradásával, amelynek következtében szinte szó szerinti ismétlődések formájában, de legalábbis redundáns módon térnek újra és újra vissza ugyanazok a gondolatok és szófordulatok? Nem kizárt, de talán mégsem elsősorban erről van szó. Mert ezt a jelenséget nem csupán e két, közös szerzőiségű szövegbetét esetében tapasztaljuk (amit esetleg magyarázhatnánk a négykezes műfajával együtt járó, feljebb már pedzegetett nehézségekkel), hanem a könyv egészén, a külön-külön megírt kisesszéken is végigkövethetően, a szövegkomponálás egyik legfeltűnőbb jelenségeként azonosíthatjuk – bizonyos értelemben a szövegalkotás gyakorlatában realizálva azt, amit az ajánlásban úgy fogalmaznak meg a szerzők: „A közös útból és közös élményekből, tapasztalatokból, de főként az elsődleges életközösségből ez a közös könyv önmagától született meg közösnek.” (Csupán mint érdekességet említem, hogy Czákó Gábor *Hamvas szótár*ába nyilvánvalóan emiatt kerülhettek be például szó szerinti Kemény Katalin-idézetek... Természetesen mélyen egyet kell értenünk a szerző ezzel kapcsolatos korrekt megjegyzésével, miszerint „a Kemény Katalinnal közösen írt *Forradalom a művészetben* c. könyv földolgozása során nem kutattam, hogy melyik mondat melyiküktől való. Nem is akartam, tekintettel kettejük mélyen gyökerező közösségére.”⁴ S hogy mennyire jó érzékkel tapint rá Czákó a mű lényegére, álljon itt két mondat illusztrációul a mű

¹ A tanulmány első részét a *Magyar Művészet* előző számában közöltük.

² HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Bp., Misztótfalusi, 1947 [112. p.] Második, javított kiadás: Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1989 [130 p.]

³ Hasonlóan például ahhoz, amikor a *Hamlet* olvasása közben váratlanul megjelenik a szellem, nem azon akadunk fenn, vannak-e egyáltalán szellemek (de strigis, quae non sunt...), hanem hagyjuk, hogy az általa mondottak magukkal ragadjanak.

⁴ CZÁKÓ Gábor: *Szótárkönyv. Hamvas szótár. Éva szótár. Magyar – magyar nagyszótár*. Bp., szerzői kiadás, 2001, 17.



Vajda Lajos:
Maszk holddal,
1938
Szombathelyi
Képtár,
Szombathely
© Wikimedia
Commons

szövegének – közös forrásból fakadó – automatizmusaira. Kemény Katalin egy helyütt így fogalmaz: „A művész, a költő, az író, a gondolkodó hivatalnokkal, a kereskedővel, de főként a politikussal, legfőképpen a gazdag semmittevővel ellentétben nem elfogadott társadalmi létezési forma, hanem valaki, aki tizenharmadik az asztalnál.”⁵ Hamvas pedig így: „A festőnek ma nálunk ismét alkalma nyílik arra, hogy művész létezési formáját itt nálunk tör-

vényesítse, a művész-egzisztenciának érvényt szerezzen, megszüntesse azt az évszázados megalázó helyzetet, hogy mialatt a művész életének maximumát teljesíti, ugyanakkor az asztalnál a tizenharmadik legyen.”⁶ A 80-as években feltámadó úgynevezett Hamvas-reneszánsz sajnos nem igazán járult hozzá a tisztánlátáshoz Hamvas és Kemény Katalin kongenialitásának, a szó legmélyebb értelmében vett „társszerzői” egyenrangúságának tényét illetően.⁷ E tanulmány nem titkolt célja, hogy éppen ezt az aránytalanságot próbálja a maga eszközeivel orvosolni.)

Ha megkíséreljük a *Forradalmat* „partitúráként” olvasni, ha elvégezzük a tematikusan is meghatározó szürrealizmus-absztrakció szál (avagy motívum) működésének, műteremtő-módosító szerepének vizsgálatát, akkor két fontos következtetésre juthatunk. Először is arra, hogy a szürrealizmus az esetek többségében az „absztrakttal” szerepel együtt (ezt az összefüggésüket láttuk már az iménti, hosszabb szövegrészek elemzésekor), de emellett sokszor az „imaginatívval” és a „szabaddal” is – vagyis a szavak denotátuma fogalmi egyértelműséggel nem körülhatárolható. Néhány példa: „[az imaginatív] művészetet hívják absztraktnak, szürrealistának, vagy nem-figuratív-nak, vagy nem-szenzualistának”⁸ a könyv más helyén azt olvassuk, hogy „a törvénybontó-törvényteremtő szabad ember [...] örökét viseli Európában a művész, az ő tereit tágítja ebben a században az a művész, akit szürrealistának és absztraktnak neveznek”,⁹ illetve a „szürrealistának mondható szellem Bartókban és Stravinszkijben először hangzott fel”.¹⁰ Anélkül, hogy ez utóbbi hapaxra, a „szürrealista zenére” felkapnánk a fejünket, inkább arra figyeljünk fel, hogy az absztrakció és a szürrealizmus egymásmellé rendelése, mintegy egymás szinonimáiként való alkalmazása nem csak a könyv címében ígért téma rafináltabb és hatékonyabb kidolgozásához járul hozzá (hiszen az absztrakcióról mondottakat jobban érthetjük a szürrealizmus kapcsán kifejtettek ismeretében, míg másfelől mindaz, ami az absztrakció témájában hangzik el, az a szürrealizmusról hallottakat árnyalja tovább). Arra is rájöhettünk, hogy mind a szürrealizmus, mind az absztrakció alapvetően sokkal inkább a „modernnek lenni mindenes-tül” témavariációjára megalkotott metaforaként működik, mintsem konkrét stílus kategóriaként. (Hamvasék Fülep Lajos modernségfelfogásával azonosulnak, amely szerint „az a művészet modern, amely saját korában gyökerezik, mivel saját feladata van”. „Ez a feladat és küldetés

⁵ HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 14.

⁶ Uo., 37.

⁷ Leszámítva talán az olyan szimbolikus gesztusokat, mint amilyen az volt, amikor a XX. századi magyar művészet bemutatására hivatott Ernst Múzeum vezetősége 2000-ben Kemény Katalint választotta a múzeum szellemi védnökéül, így tisztelgeve művészetelmélet-írói

munkássága előtt, majd pedig 2006-ban, *Maszk és valóság* címmel posztumusz megjelentette képzőművészeti tárgyú írásainak jelenleg elérhető legteljesebb gyűjteményét.

⁸ HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 26.

⁹ Uo., 38.

¹⁰ Uo., 48.

az”, olvassuk tovább, „hogy elsősorban »igazságkereső« – igazságkereső abban, hogy magára nem a kor hatalmasainak vonását vette fel, hanem annak a lelki szegénynek vonásait, akinek sem vidám életre, sem diadalra, sem élvezetekre, se hatalomra semmi, de semmi reménye és kilátása nincs, sőt tudja, hogy a dolgok lényegéből kizárva, jelentéktelenségben kell élnie, de itt él, mert a kor hatalmasainak igazságtalanságát nem vállalja.”¹¹) Aligha véletlen tehát, ha a könyv gondolatmenetében ezzel a két fogalommal, egy-egy konkrét szöveggel szembe, a szintén meghatározó, a műben vagy harminc alkalommal is felbukkanó másik hívószó (motívum), a „jelenkortudat” mellett találkozunk legtöbbször.

Ez a szövegeképző eljárás, a szerzőknek ez a magas szinten művelt rondótechnikája magyarázza meg másrésről azt a furcsaságot is, hogy olvasóként szinte fel sem tűnik, hogy a könyv felütésétől kezdve folyamatosan olyan művészekbe vagy írókba botlunk (Ferenczy, Szinyei, Csontváry, Arany, Dosztojevszkij, Joyce, Bartók stb.), akik, legalábbis tematikus szinten, aligha szerepelhetnének, és pláne nem együtt, a szürrealizmus és/vagy az absztrakció címszó alatt. Ám a „jelenkortudattal”, valamint az „igazságkereséssel” kiegészített szürrealitásfogalom rendszeres előbukkanása sikeresen hidalja át a nehézséget: mint a széttartó elemeket összetartani tudó gravitációs erő, egységes narratív keretet biztosít a szerzők műtörténeti koncepciójának, jelesül a nagybányaiak és Csontváry mint a modern magyar képzőművészet megteremtőitől, Vajda Lajoson mint az első modern (ámbar nem szürrealista) festőn át az Európai Iskola megalakulásáig tartó időszak elbeszélhetőségéhez. Hangsúlyosan érte itt az elbeszélhetőséget, hisz szemben a történetírással, jelen esetben az arisztotelészi értelemben vett poétikai eljárásnak vagyunk szemtanúi, tudniillik a létező történetnek a lehetőséggel való kiegészítésével.¹² Mint minden „elbeszél” történet, természetesen a *Forradalomból* kiolvasható is joggal nevezhető fikciónak önkényes megkonstruáltsága, illetve szubjektív megalkotottsága okán. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy mint minden, a „progresszív egyetemes művészet-ről” szóló elbeszélés, erőltetett és nem kevésbé erőszakos

narratíva, ahogy például a *Magyar művészeté* is az,¹³ és ami épp ezért óhatatlanul vázlatos („vázlat”¹⁴) marad, elnagyolt, úgymond „szellemtörténeti”.¹⁵ Ilyen például a Hamvas által a magyar festészettörténet „fővonalának” kijelölt Ferenczy–Vajda-vonal előterbe állítása (szoros értelemben ennek bemutatását tűzte célul maga elé a *Forradalom* szerzőpárosa), de tucatszámra találkozhatunk az ilyesféle, erősen általánosító jellegű kijelentéssel is: „Individualisztikus korszakban az ember a világban racionalisztikus módon tájékozódik és »szenzualista« művészetet csinál. A szenzualista művészet képei érzéki látványok s ezek kizárólag azért készültek, hogy egyéni és érzéki gyönyörködés tárgyai, műtárgyak legyenek, mert az individualisztikus korszakban az ember egyéni gyönyöreinek él. Kollektív-univerzalisztikus korszakban az ember a világban nem racionalisztikusan tájékozódik és »imaginatív« (absztrakt, expresszionista, szürrealista, geometrikus stb.) művészetet csinál. Az imaginatív művészet képei elsősorban nem érzéki látványok, hanem »tremendumok«, és nem azért készültek, hogy egyéni érzéki gyönyörködés tárgyai legyenek, hanem megszólító erőt képviseljenek, mert a kollektív-univerzalisztikus korban az ember az azonosulás összenvedélyében él.”¹⁶ Újfont hangsúlyoznám, nem e kijelentések igazságtartalmára, verifikálhatóságára kell elsősorban figyelni, hanem a megfogalmazás mikéntjére – ha így teszünk, a már jól ismert motívumok (szenzualitás, érzéki látvány, gyönyörködés versus megszólítóerő, azonosulási összenvedély) más és más „dallamvariációi” köszönhetnek vissza az olvasónak.

Nem vitás ugyanakkor, hogy amikor Hamvas reális jelenkortudatról beszél, akkor akarva-akaratlan a hitelmentől (hazugtól) elválasztott hiteles hagyomány problematikáját érinti, még akkor is, ha gyaníthatóan itt a hagyomány legalább kétféle értelmezéséről, jelentéstartományáról van szó: az egyik értelmezésben a művésztörténet, illetve tágabban a történelem valóságos – vagy annak beállított, tehát vélelmezett – múltjának szinonimájaként működik, míg a másik valamiféle időtlen értékkel kifejezésére-kifejeződésére utal. Ám ami összefogja őket, az az, hogy mindkét megközelítésben kulcsszerep hárul a festé-

Ferenczy Károly:
Madárdal,
1893, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2019

¹¹ Uo., 11.

¹² Arisztotelész szállóigészerű megfogalmazása a *Poétikából* úgy hangzik, hogy a történetíró csak azzal dolgozhat, ami megtörtént, míg a nem történetíró azzal is, ami megtörténhet.

¹³ Nyilván nem véletlen, hogy Hamvasék épp ennek a fülepi hagyománynak a továbbvitelét tűzik a zászlajukra. Egy másik írásomban bővebben is kifejtettem ezt a kapcsolatot. SZÁNTÓ F. István: *A Magyar művészet és a Forradalom a művészetben = Tárgyi, nyelvi és dramaturgiai magyarázatok, konkordanciák. Tanulmányok a 80 éves Nagy Imre tiszteletére*. Szerk. JANKOVITS László et al., Pécs, PTE BTK, Verso, 2020, 165–180.

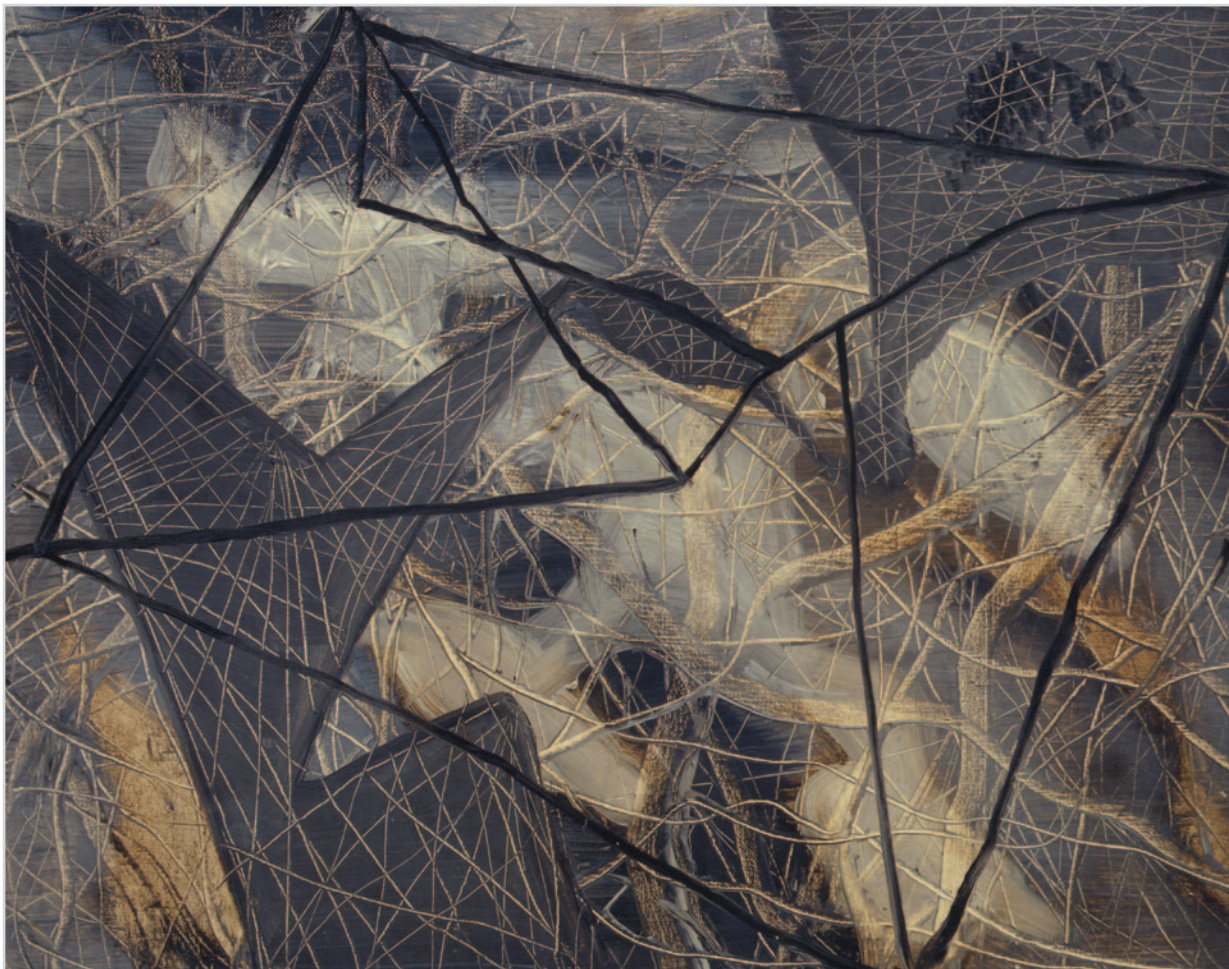
¹⁴ Hamvas előszeretettel él e kifejezéssel két, erősen elméleti igényű kis-

esszéjében, *A kor arcvonala és a Nem festészettörténet* címűekben. HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 25., 28–30.

¹⁵ „A reális jelenkortudat megteremtésének problémája körülbelül kétszáz éves. Már Montesquieu küzdött vele. A romantikában középonti jelentőségű lett. A múlt század közepén a kérdés egyre égetőbbé vált, éspedig kivétel nélkül az összes tudományokban és művészetekben és a gondolkodás egész területén. Még sohasem volt idő, amikor az ember egészen közvetlenül ne tudta volna, hogy mi a korszerű. Ma, mivel jelenkortudatunk nincs, vagyis, amikor az emberiség igen nagy többsége feltűnő kétségben és lemaradottságban él, ma a legnagyobb probléma éppen az, hogy: mi a korszerű.” Uo., 23.

¹⁶ Uo., 33.





Lossonczy Tamás:
Kompozíció,
1946, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum 2019

szetre, hisz, ahogy olvassuk, „A festészet [vált] a korszerű izgalom hordozójává”, miközben „[maga ez] a festészet teremti a jelenkortudatot”,¹⁷ és ezért lehet éppen „Picasso feladata nem szép képeket festeni, hanem az egész emberi látást olyan életszerűen rugalmas állapotba hozni s a látásnak azt a hangoltságot megadni, hogy a realitással egy ütemben tudjon haladni”.¹⁸ Időben és térben is most egy nagyot ugorva (nem mellékesen konkrétan a könyv szövegében is, tudniillik annak elejétől a végére) így juthatunk el a *Forradalom* egyik legfontosabb üzenetéhez, alapaxiómájához: „Ha kimagasló művész lép fel, személyének kiléte összetéveszthetetlenül és első pillanattól kezdve soha sem lehet kétséges. Nem mintha mindnyájan reá vártunk volna. A dolog nem feltételes. Ténylegesen mindnyájan reá vártunk. És nemcsak annál fogva, hogy valamiképpen tömör és tömény egységben adja mindazt, ami rajta kívül elszórtabb, hígabb, összefüggéstelenebb. Nemcsak annál fogva, hogy az egységet váratlan, új és magas színvonalon adja. Nemcsak annál fogva, hogy sze-

mélyesen átélve, egységben, magas színvonalon nyújtja és jelenti. Ezen felül van még valamely rejtélyes többlet és meg nem fejthető varázs, amely összetéveszthetetlenül teszi. Martyn Ferenc személyében egyszerre modern festészetünknek kivétel nélkül minden függőben lévő kérdése megjelenik és esedékessé válik. Mindenekelőtt a Ferenczy-féle hagyomány igazságkeresői magatartása; aztán a jelenkortudat problémája; aztán a modern művészi egzisztencia; aztán az absztrakció jelentősége itt nálunk, szemben a nyugat-európai absztrakcióval; végül a legnagyobb és legmagasabb feladat, a régi értelmezésben vett képnek, a műtárgynak tökéletes átértelmezése, valami sokkal többé, magasabbá és jelentékenyebbé – végleges leszámolás a képpel mint műtárggyal és a teljes erőbevetés, hogy megalkossa az átértelmezett új képet, a »tremendumot«.¹⁹ Hamvas Béla Martyn munkásságának jelentőségét hangsúlyozó szavai, jelen szempontunkból, megint csak nem elsősorban önmagukban érdemelnek figyelmet, hanem a könyv egészében betöltött funkciójuk miatt.

¹⁷ Uo., 28.

¹⁸ Uo., 24.

¹⁹ Uo., 103.

Tudniillik egy olyan (ha tetszik: második) befejezéssel állunk szemben itt, amely tematikusan, mintegy retrospektíve, pontokba szedve foglalja össze a könyv érintette nagy témaegységeket, és egyben le is zárja annak gondolati ívét. Arról az ívről van szó, amely a Ferenczy-féle hagyomány „igazságkeresői” magatartásának ősként történő kijelölésétől indul, érinti a „jelenkortudat” és a harlekini művészi egzisztencia (tulajdonképp a poète maudit, az elátkozott költő) elidegenedtségét,²⁰ hogy aztán a nyugat-európai absztrakciótól megkülönböztetett, sajátosan kelet-európai absztrakció jelentőségének kimondásáig és ezzel párhuzamosan a művészet át- (vagy egyedi) értelmezéséig jusson majd el *Az absztrakt művészet első és utolsó szava* címet viselő zárófejezetben.²¹ Jellemző és egyben árulkodó a könyv Lossonczy Tamásról²² szóló kisesszéjének címe, hisz az olvasói kíváncsiság felkeltésének szándékán túl a teljességre törekvés vágyára (úgy mint alfa és ómega) világít rá, miközben a temporalitásmozzanat (úgy mint a kezdet és a vég) is hangsúlyos szerepet játszik benne. Ez utóbbit, a temporalitást, az időbeli kibomlás fontosságát nehéz lenne túlértékelni a *Forradalom* esetében, amely nemcsak a szövegmű zeneként való olvashatóságát garantálja,²³ hanem a könyv rétegzettségének a felismeréséhez is hozzásegít. A zárófejezet „tuttija” nem kizárólag magára az olvasás folyamatára utal, vagyis arra, hogy az ajánlástól, az első fejezettől elérkeztünk a zárófejezetig, hanem annak a művészettörténeti korszaknak (a magyar modernizmus történetének) a bejárását is szimbolizálja, amely az első, Ferenczy-fejezettel indul, és körülbelül fél évszázadot felölelve, az Elvont Művészek Csoportjához tartozó Martyn Ferenc és Lossonczy Tamás méltatásával zárul. S ha még mindehhez azt a paradox olvasói tapasztalatunkat is hozzávesszük, hogy miközben átéljük a meg- és beérkezés pillanatát a tovahömpölygő időt beteljesítő itt és mostnak, a jelen teltségének, a „végső értelem”²⁴ megtalálásának felfokozott, extatikus pillana-

tában, tulajdonképpen magát a „képet” el is veszítjük – hisz az felfüggesztődik a műalkotással (és tágabban a művészettel) való „leszámolás” imperatívuszában. A művészet beteljesedése paradox módon egyben a művészet megszűnése is, a mű tárgyiasságának (műtárgylétének) felfüggesztődése, mely „tremendum-élmény” megélése a „belülre nézésben”, a meditációban lehetséges csupán. „Vajda [Lajos] módszerét”, idézem Kemény Katalintól a meditáció kapcsán, „nálunk vallásos koncentrációnak mondanák, holott valójában csupán koncentráció az, a »szellem« követésének, a kép kibontásának egyetlen módja. [Vajda] Lényének ebben a sűrítésében szükségképpen találkozik a kis helység szellemével [Szentendrénével], amelyben él és annak a népnek a képekben megfogható kötelékeivel, a religióval. A kötelékek éppen a nép életének megfelelő formát határozzák meg. Ahhoz, hogy az ember fel tudjon szabadulni, ezeket a kötelékeket, ezeket a képeket meg kell ismerni. Az ősi motívumok feltárában, akár csak Bartók és Kodály, Vajda is és akik vele együtt kutatták a faragások, az ikonok, a szöttesek őrizte képeket, azt hitték, hogy motívumokat gyűjtenek, holott Vajdáék, akár csak a népdalgyűjtők, nagyobbat kerestek: a szellem képekben, hang és forma és színeképekben való hiteles megnyilatkozását. Így történhetett meg, hogy egy fekete-vörös rajzban, amelynek az »Özönvíz« kozmikus címet lehetne adni, a népművészetből ismert »írásos« motívumháromszöge a szintén háromszögalakú hallal, amelynek termékenysége a világokat elválasztó vízen át, világorkorszakokon át menti a tudást, ezzel találkozik. Az »írásos« motívum és a hal kétpólusú teremtő háromszöggé érintik egymást, mint két befejezett világ, mint két csúcánál találkozó piramis, hasonlóan ahhoz az ábrához, amely tisztán geometrikusan Lossonczy Tamásnál szüntelenül kísért. Csak hasonlóan, mert míg Lossonczynál a megteremtett világok feszülten keresik és nézik egymást, de bizonyos az ember sohasem lehet benne, hogy a találkozó

²⁰ Lásd ehhez Kemény Katalin alábbi megfogalmazását: „Bálint Endre képei választ adnak arra kérdésre, hogy mi az Arlequin legmélyebb titka – mi az, amiért el kell rejtőznie s amiért a bolond ruháját kell magára öltenie. Az Arlequin titka tulajdonképpen végtelenül egyszerű. Ő az a lény, akinek van szíve. Mi az, amit az ember ilyen egyszerűen ki tud mondani, hogy: van szíve? Ez a líra. A líra a szív igénye arra, amit az ész már nem ért meg. Ez a l'acte lyrique ininterrompu, amelyről André Breton Picassóval kapcsolatban beszél. Az Arlequin a született és a javíthatatlan és a végzetesen lírikus. Ezt az érzékenységet kell elrejtjenie. De viszont ez az érzékenység az az erő, amely képessé teszi arra, hogy mint Joyce vagy Petruska, az igazat megmondja.” [Bálint Endre képét szemlélve] az „ember [...] rájön arra, hogy az Arlequin nem más, mint a valódi költő.” Uo., 68.

²¹ Uo., 116–118.

²² Érdekeséggé említem, hogy ha úgy vesszük, a *Forradalom* Lossonczy Tamással kezdődik, és vele is végződik, hisz az eredeti és a második kiadás címlapjáról is ugyanaz az (egy Lossonczy-mű alapján készült) illusztráció köszön ránk.

²³ Több mint érdekes, hogy a zene, a képzőművészet és az irodalom összefüggésének kimondása épp ebben a fejezetben válik explicitté, ahol Hamvas Lossonczy elvont művészetének egyik legfontosabb jellemzőjét a muzikalitásban ragadja meg. Vö.: „... az absztrakt képnek a szemzenével [sic!] szoros kapcsolata van”; [Lossonczynál] a „festői jel és a hang-jel [...] egybeesik.” Ezért „...meg kell találni azokat a végső festő elemeket, amelyek az új művészet alapjában vannak, lehetőleg olyan egzaktt és félreérthetetlen struktúrában, ahogy azokat a zenének megtalálni sikerült.” Uo., 109–110.; 112.

²⁴ Uo., 114. „Az absztrakt művészet, amikor a yantra műfaját megtalálta (Martyn), amikor az ornamentika elemi problémáját fölvetette (Gyarmathy, Martinszky), amikor az írás elemeit veti fel (Marosán, Zempléni), amikor a végső kifejezés maximum és minimum pontja felé tapogatózik (Fekete), szintén ezeket a végső elemeket keresi.” Uo., 112.

háromszögek (úgy, mint mikor a gyermekek keresztbetett kézzel ugyanilyen kettős háromszöget alkotva, forognak), nem fognak-e szétrepülni, vagy egyesülnek-e egyetlen alakzatban, vagy »kézenfogják-e« egymást s így egyesülve négyzetet – gyűrűt – kört alkotnak.²⁵ Lám, miközben az imént, a zárófejezet, Hamvas Lossonczy-portréjának ürügyén azt mondtuk, hogy egy gondolati ívet befutva be- és megérkeztünk, most kiderül, csak részben volt igazunk: a műnek nemcsak a horizontális felszínén adódnak az olvasó számára bejárható utak, hanem vertikálisan, a mű különböző rétegeiben, illetve rétegei között is. A könyv végétől, Lossonczy geometrikus-absztrakt művészetétől így juthattunk vissza (időben és térben is) az ötven oldallal előbb található, Kemény Katalin jegyezte Vajda-portréhoz, ahol viszont (megint csak látszólag váratlanul) Lossonczy nevébe botlottunk...

A *Forradalom* ilyenfajta mélyolvasása számos izgalmas felfedezést tartogat számunkra – a szemhez, látáshoz, mítoszhoz, képhez stb. kapcsolódó, már ismert és még ismeretlen motívumvariációk finom eltéréseinek, a „largók”, a „tornandók” és az „appassionatók” különleges összjátékát. Illusztráció gyanánt vegyünk csak egyet közülük, a jantrát, kivált, mert a könyv utolsó, Hamvas tollából származó fejezeteiben feltűnően gyakran (majdnem két tucatszor!) találkozunk vele. A jantrát Hamvas *Az absztrakció* című betétből már ismert tremendum²⁶ szinonimájaként használja. A jantra, a kultikus kép, a „tisza és merő absztrakt festmény, geometrikus rajz vagy szobor volt, néha egészen egyszerű ábrával, háromszöggel vagy körrel vagy négyszöggel. Ismertetőjele mindig az volt, hogy külső tárgyat vagy személyt vagy jelenetet nem ábrázolt. [...] A yantra jelentette a tulajdonképpeni »tremendumot«, és pedig az ember szellemi fejlettségének olyan fokán, amelyen az ember a mitológiai-vallásos képpekkel átszőtt világból már messze kinőtt.²⁷ Hamvas itt valójában a műalkotás, a kép megszólítóerejét hangsúlyozza, ami lehetővé teszi a vele való dialogikus viszony kialakítását: „Abban a percben ugyanis, amikor nem az ember nézi a képet, hanem a kép nézi az embert, vagyis, amikor nem a képet állítom az ember elé, hanem az embert a kép elé (a tremendum, a magasabb hatalom elé), abban a pillanatban az ember és a kép között levő egyoldalú viszony megszűnik. [...] Abban a percben [...], ha az ember van a kép elé állítva, amikor nem a kép a látvány, hanem az ember válik látvánnyá, amikor a kép a »maga-

sabb«, a tremendum, akkor az ember nem térhet ki az alól, hogy a kép jelentőségét felismerje.”²⁸ E jantrafogalomban – európai öntudatunkkal és iskolázottságunkkal – inkább a hermeneutikai gondolkodás egyik első megjelenését vélénk tetten érni, de egzotikus hangzása okán még talán a modernisták orientalizmusától se tartanánk feltétlenül idegennek. Ha azonban most képletesen újra előrelapozunk a könyvben, és megvizsgáljuk, milyen szövegkörnyezetben jelenik meg először ez a szó, és pedig Kemény Katalinnál, némiképp árnyalunk kell majd első benyomásainkat. „Ezért, hogy élményünket a megújuló képvilágról kifejtessük”, olvassuk *A szem* című kisesszéjében, „a műtörténet konvencióit mellőzve két távol-keleti szót hívunk segítségül, a yantrát és a mandalát. A pratimát gyakran szembeállítják a yantrával. A pratima valamely istenséget többnyire három dimenzióban figurálisan ábrázol, szemben a kétdimenziójú, nem figurális yantrával. A yantrának a lineáris képre való alkalmazása azonban már csak későbbi, alkalmazott jelentése. Első jelentése: eszköz. Ilyen értelemben a pratima is eszköz, és minden kép az, amennyiben a kimondhatatlanról kimond valamit, jelt ad. A yantra eszköz a megvalósulásra és eszköz a világtól (a képektől) való megszabadulásra. Ha a megvalósulás a teremtésben a rejtett kincs kibontakoztatása, az individuum számára éppen fordítva: feloldani az egyszerűségbe zárt állapotot, hogy egyesülhessen a különbségek feletti abszolút létezővel. A kétdimenziójú yantra lélekvezető, megmutatja az utat a valóság teljébe, az egészbe.”²⁹ Egy másik helyen, Vajda Lajos maszkképei kapcsán pedig ily módon kerül elénk a fogalom: „Azonban bennünket, akik a művészetet nem akarjuk igazolni, mert igazolni csak a művészet képes, a biológiai, vagy geológiai hasonlóság hidegen hagy, annál inkább, mert azok a fejlődési fázisok, amelyeket az ember a természettel együtt az időben megtett, valóban ugyanazok, mint amelyeket a művész tömören a maga egyszeri és kétségbevonhatatlan nyelvén ábrázol: a szellem megmutatkozása, azaz alászállása képekben és felszállása a képeken túl. Az alászállás egy-egy foka a művész számára eszköz, yantra, hogy ugyanazzal a képpel a kép fölé emelkedjék és a megtisztulási folyamatot egész az »asztrális« világ már képekbe alig fogható rétegéig vigye.”³⁰

Jól érzékelhető Hamvas és Kemény Katalin eltérő tempójának és frazírozásának különbsége, a szerzők lényegében mégis ugyanazt mondják, és – Bill Beckley szavait

²⁵ Uo., 59.

²⁶ A (latin) tremendum Hamvasnál nagyjából ugyanazzal a jelentéssel bír, mint Heideggernél a (görög) deinón: a vonzó-taszító Más, az Idegen-Ismerős, a Szép-Rettenetes, a Csodálatos-Félelmetes oximoronját. (Az utóbbira példa az *Antigoné* híres sztaszimonjának két sora: „Sok van, mi csodálatos/szörnyűsége, de az embernél semmi sem csodálatosabb/szörnyűsebb...”)

²⁷ Uo., 106.

²⁸ Uo., 32.

²⁹ Uo., 44.

³⁰ Uo., 64.

kölcsönözve – kimondva-kimondatlan azt sugallják: „itt az ideje [...] »újra felfedezni a látás aktusát« – de ezúttal a gondolkodással és az érzéssel együtt –, s hogy a művészethez oly módon térjünk vissza, hogy az jelentős lehessen, valóban hasznára váljék életünknek”.³¹ Beckley szavai akár mottóul is szolgálhatnának számunkra, hisz segítségével egyformán hangsúlyossá tehetjük a hamvas-keményi „képolvasás” valamennyi fontos alkatelemét: a primer (avagy első) látásnak, az érzésnek és a gondolkodásnak a szenzualitás és a teória egyidejűségében megformálódó jelenlétét, s nem utolsósorban azt a sürgető pragmatikus-egzisztenciális igényt, mely mindezeket valószínűleg is az életgyakorlatra kívánja alkalmazni. Egyrészt úgy, ahogy Hamvas esetében (a „jó képek”, úgymond, a valamilyen elfogadható képi rendben szépen megoldott képi produktumok őt már nem vonzzák, ellenben ha egy kiállításon talál olyasmit, amire azt tudja mondani, hogy az megfelelne neki „meditációs objektumnak”, oda érdemes volt elmennie³²), de már-már misztikába hajlóan is, ahogy alább Kemény Katalinnál látjuk. Elsősorban *A pont* című kisesszére gondolok most, amely *A kép jelentése, A csak-ember művész, A kép valósága, A szem, a Keleti és európai művészet, Festészet és zene*, valamint *A közösség képe a mítosz* című darabokkal együtt³³ bizonyos értelemben a könyv különálló egységét képezi, mintegy megadva annak alaptónusát.

Mielőtt ezt nagy vonalakban bemutatnám, egy szinte észrevétlen másfél sorra hívnám fel a figyelmet a mű 41. oldaláról. Egy ismert arab (szúfi) hádiszról³⁴ van szó, amely modern fordításban így szól: „Rejtett kincs voltam, azt akartam, hogy megismerjenek, ezért teremtettem a teremtést.”³⁵ Nem csodálkoznánk, ha sokan pusztán írói fogást látnának ebben a másfél soros megnyilatkozásban, pedig Kemény Katalin gondolatmenetében egyáltalán nem véletlenszerű e mondat felbukkanása, és nem is pusztán dekórum. Mindenekelőtt érdemes a mondat értelmét kibontani. Ehhez Eördögh Balázs személyében egy arabistát hívok segítségül. Tőle idézek: „Mindezek felül a tökéletesedésnek van egy, az ember önnön létén és a kozmosz rendjén túlmutató, ontológiai jelentősége is. Az ego feloldása (fanâ), a »megistenülés« nem csupán lehetőség, de vallási kötelesség is. »Rejtett kincs voltam, azt akar-

tam, hogy megismerjenek, ezért teremtettem a teremtést« – szól a híres hádisz, melyre Ibn’ al-‘Arabi is gyakran hivatkozik. Az összes isteni és emberi attribútumot önmagában megjelenítő, valóságra ébredt Tökéletes Ember az az eszköz, melyen keresztül az önmegismerés folyamata végbemegy: ő, aki megismerteti magát veled, nem ismeri magát, kizárólag rajtad keresztül. Mert a lehetséges dolgok saját magukon keresztül ismertetik meg magukat a Valósággal. Az ember azért teremtett, hogy rajtuk keresztül Allah szemlélje önmagát. A teremtésben minden – jó és rossz, büntetés és áldás, Pokol és Mennyeország – az emberért van, az emberi tökéletesedést, s ezáltal végeredményben az isteni önmegismerést szolgálja. A vonal, mely felosztja a kört, semmi más, mint az én megkülönböztetésem Tőle, és az Ő megkülönböztetése tőlem, abban a tekintetben, hogy Ő az Isten, én pedig szolgálja vagyok. Amikor a megkülönböztetés realizálódott, amikor az elkülönülés megvalósult a teremtés által, s mikor ennek a vonalnak a tulajdonságai megnyilvánultak; mikor Ő leírt minket [a *Korán*ban = a teremtésben] mint elfátyolozottat Tőle, és Önmagát mint elfátyolozottat tőlünk a sötétség és világosság fátylai által; mikor lefektette számunkra a sariában, amit lefektetett a számunkra, és megparancsolta, hogy forduljunk bűnbánattal felé, és leírta magát mint hozzánk alászállót, akkor mi megértettük, hogy azt kívánja, az egész térjen vissza abba, ami volt [az egységbe, önmagába].”³⁶

Esterházy Péter szellemes bonmot-jával élve, ezen a ponton most mi is azt kérdezhetnénk: „Ez már még a műsor?” Jogosnak tűnhet a kérdés, vajon a festésztörténetről és szürrealizmusról gondolkodván hogyan jutottunk el hirtelen a teológiáig, a szúfimisztikáig? A válasz nem is olyan bonyolult: maga a könyv kínálja fel ezeket az értelmezési utakat! Persze kinek-kinek jogában áll eldönteni, akarja-e végigkövetni a szerzőket ezen az úton vagy sem. Ha azonban a mű alaphangoltságát (s nem csupán a szóban forgó tizenegynéhány oldalt) meg akarjuk érteni, aligha mellőzhetjük Kemény Katalin képteológiai elmékedéseit. A hádiszban megnevezett „kincs” Kemény Katalin olvasata szerint a semmi és a minden, a rejtőzködő és a megnyilatkozó egybeesése, tulajdonképpen a nirvána: „A pontról nem szabad elfeledni ezt a kettőt: a pontnál nincs teljesebb:

³¹ Lásd *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Szerk. HÁZAS Nikolett, ford. BOROS János et al., Bp., Kijár, 2001, 7.

³² Papp Oszkár festőművész személyes visszaemlékezéséből idéztem. *Párbeszéd. Hamvas Béla és a képzőművészet. Szentendre Képtár, 1997. szeptember 18. – november 3. Kiállítás az író születésének centenáriuma alkalmából. Katalógus*. Szerk. MAZÁNYI Judit, NOVOTNY Tihomér, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1997, 37.

³³ HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 37–51.

³⁴ Az iszlám teológiai hagyományának egyik műfaja, tulajdonképp bölcs mondás, életbölcesség, napi lélekvezető. Filológiai, illetve könyvszeti érdekesség, hogy Kemény Katalin pontatlanságát az újabb kiadásban sem orvosolják, sőt megfejelik egy még szerencsétlenebb (nyomda)hibával, mivel a szufit az értelmetlen „stufira” rontják.

³⁵ Kemény Katalinnál így hangzik: „Valaha rejtett kincs voltam. De nyílt a vágy, hogy lássanak, s teremtettem a teremtést.”

³⁶ EÖRDÖGH Balázs: *Kaygusuz Abdal és a wahdat al-wujüd. Ibn al-‘Arabi hatása egy anatóliai török vándordervisre = Keletkutatás*, 2013. ősz, 31–50., 45–46.

a pontnak nincs tulajdonsága. Szanszkrit szóval a pont jelzője nir-guna, azaz tulajdonság nélküli, a tulajdonságokon túl lévő. A pont a rejtett kincs, valamennyi világra születő csíra benne rejlik, ott, ahol a minden megkülönböztetés nélkül együtt van, ott, ahol a kezdet a megvalósult végtől nem különbözik – teljes békében.” És: „A pont pedig, a nir-guna, a semmi és a minden azonossága mihelyt megmutatja magát, már valami és valamilyen, a sugárzó kincs: Az, ahogy a *Vedanta* mondja: TAT. Azt, hogy a kincs, önmaga lényének szétbontása (ami nem érinti bonthatatlan egészét) miként történik, azt senki sem tudja. A metamorfózisokra jellemzően csak a változás előtti és utáni mozzanat érzékelhető, mert az, aki változik, az éppen Ő, a rejtett kincs, felfoghatatlan. Ahányszor látni akarja önmagát, ahányszor látatja önmagát, annyi fátyolt sző magára, és senki sem azonos a teljességgel, csak Ő, aki miközben feltárja számlálhatatlan, mert kifogyhatatlan kincseit, azonos marad önmagával, a ponttal. Így érthető, hogy a pont, a semmi jele; a nir-guna a tulajdonság nélküli lét, amelyről hajlandók vagyunk azt hinni, hogy vak úr és számunkra megsemmisülés, valójában a rejtett és megnyilatkozott egymástól elválaszthatatlan összessége – jelenti az egyetlen, mindentlátó teljességet, az éber léte.”³⁷

Ezzel az utolsó mondattal újra közelebb kerültünk eredeti csapásirányunkhoz, ugyanis az éberség a vidya, a látás, a szem, a kép kijelölte, már általunk is többször érintett fogalomtartományba vezet vissza bennünket, és így szinte észrevétlenül, mindenféle nyelvi botlás vagy érezhető megbicsaklás nélkül kerülünk át a szúfi-arab misztikából a *Vedanta* metaforikájába. Ha tovább követjük a gondolat kibomlásának/kibontásának folyamatát, rájöhetünk, mindez hogyan kapcsolódik a képzőművészethez: „Ha igaz, hogy a pontnál nincs teljesebb, ha igaz, hogy a pontnak tulajdonsága nincs, úgy igaz az is, hogy minden tulajdonság a pont tulajdonsága: valaha ő rejtett minden kincset. Hogyan keletkezik a vonal? Nem tudjuk. Hogyan lesz színe, fénye, hogyan a sík és felülete? Már csak a megte-remtett tény, a feltárt kincset fogadhatjuk el. Valamennyi lépés a pont titka.”³⁸ Vagy: „A pont kiterjedése képről képre teremtés. A kép visszatérése a pontba, művészet. A lélekvezető, európai nyelven a művész, eszközt ad az ember kezébe, amelynek segítségével visszatérhet az egységbe. Az eszköz neve yantra, a teljesen kibontott, az át-

világított képé pedig, amelynek hálójában az ember kiigazodik, a mandala.”³⁹ Újfent a már ismert motívumaink és témáink közegében találjuk magunkat – jantra és beavatás, kibomlás és műteremtés, interpretáció és átvilágítás, szürrealizmus és szürrealitás. De akinek ez nem elég, és még nagyobb egyértelműségre vágyik, az sem csalódik: „Annak a ténynek a jelentőségét, hogy a jelenkortudatot ma a festészet képviseli, a képek természetéről egyet-mást megismerve, értékelni tudjuk. Az ember aktuálissá vált szellemi éhsége ismét a teljes képre, a teljes képhez való útra, a teljes szabadságra tart igényt. [...] korunkban a szabadság és a művészet egyet jelentő veszélyét és örömét a szürrealizmus vállalta.”⁴⁰ Máshol és kicsit máshonnan is közelítve ugyanez így hangzik: „A keleti kép és a szürrealista kép az európai szellem történetében megmérhetetlen jelentőségű találkozását nem külsőségekben és főleg nem részletekben kell keresni. A találkozás lényege röviden ez: Európában a képek művészeti ábrázolásban az individuális elzárkózás következtében (amelyet leginkább a helyhez és pillanathoz kötött individuális perspektíva jellemez) érdektelenek lettek. Miért? Mert már nem ábrázoltak semmit. Ez a semmi nem a témát jelenti. A téma a kép valóságának nem mértéke. A képek ebben az időben a forrással való összefüggésüket elveszítve jelnek többé nem számítottak. Ez a festészet individualitása. Mikor ez történt, váratlanul – mint ahogy a valódi történés és változás a nagy fény miatt, amit a Létező mozdulata okoz, mindig csodaszerű – mikor ez történt, váratlanul megjelent a képeken a négyzet, a gyűrűben, a mandalában kibontott világ képe, vagy ahogy a földön megvalósított égi világot a hagyományos plasztika jelképezi a fehér, az átvilágított Kaaba kövében a kubus. Mikor úgy látszott, hogy a világi hatalmak az istenséget misztikus köddel és együgyű darabos vásári giccsel végleg elaltatták, a szürrealizmus vállalva a veszélyt: vállalta az álomképek feneketlen kútjának kimerítését.”⁴¹

Ha úgy vesszük, mi lenne más ez a nagy ívű, a hinduktól és a szufiktól Szinyein és Csontváryn át Bretonig, Picassóig, Bartókig időket és tereket átfogó (zenei) áradás, mint a par excellence, a bretoni értelemben vett szürrealista gondolat – „a léleknek olyan zavartalan önműködése, melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését”, és amely a „korábban elhanyagolt gondolattársítási formák magasabb

³⁷ HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 42.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo., 44. A kép, írás, zene témájához is kapcsolódva jegyezzük meg, hogy Kemény Katalin a mandalában „a teljes képet” véli megragadhatónak, amelynek „geometrikus szerkezetében geometrikus helyeket betöltő figurális képek mellett vagy azok helyett a beleírt szövegek is megjelenhetnek. A hang, a kép, a szó a jelentésben egyenrangú. A mantra, a szent szó a vizuális és akusztikus jelet összefoglalja. A mantra tel-

jes jel, az istenséggel azonos erő. Aközött, aki a hangot adja és a hang képe között különbség nincs. [...] A hang előbb jelentkezik, a látás azonban a teljes értést, a befejezést jelenti. Tudjuk, hogy a látni ige majd minden nyelvben az átható megértést jelöli, az értés befejezettségét és fokozhatatlanságát.” Uo., 48.

⁴⁰ Uo., 47.

⁴¹ Uo., 48.



Martyn Ferenc:
Kompozíció
(Halak),
1936, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2019

rendű valóságába vetett hiten, [...] a gondolat öncélú működésén alapul”. De Hamvasék kísérletét ugyanúgy fel foghatjuk az abszolútum jeleinek, a „valódi”, az „igazi” kép utáni szenvedélyes kutatásnak, amelynek célja, hogy a jel és a jelölő ismeretében jelentéssel ruházzák föl a (metafizikai) jelöltet. „A valódi kép ismertetőjele nemcsak az, hogy jel, hanem, mivel jel, az egészet jelzi. Létünk bezártságából következik, hogy a teljességet csak önmagunk töredék voltán át ragadhatjuk meg. De mivel minden elszakadt létezőben ő szemléli magát, a részben a maga egészét, bármilyen kvalitásban őt ragadjuk meg. Mikor az Egész az egy kép által jeleníti meg magát, akkor keletkezik a *jel*. A kép, amely az egészet jelenti, s ez által jel, kívülről nem másolható. A külső kép, a megvalósult jel legfeljebb felébreszti a bennünk szunnyadó teljes kép tudását. A teljes kép megértésének pillanatában kiderül, hogy a rajtam kívül élő másik képben (jelben) is a teljes kép nyilatkozott

meg. Ugyanaz tükröződik benne, ami bennem, ugyanaz válik láthatóvá, azaz képpé, a nem érzékelhető titkos kincs. Mikor a jelet felismerem, akkor őt ismerem fel.”⁴²

Könnyen lehet, Hamvasék mániákus teljesség-, jelenlét- és korszerűségvágya valójában XIX. századi jelenség, ha hitelt adhatunk az alábbi, Van Goghgal kapcsolatos meglátásnak: „[Van Gogh] ifjúkorától fogva meg volt győződve arról, hogy minden jelenség mögött rejlik valami érthető, jó és szép lényeg, valami isteni rend, tisztaság, harmónia, valami olyasmi, amit ha sikerülne felszínre hozni: nyomban megváltoztatná az élet menetét, más színben tűnnének fel a dolgok, megoldódnának a súlyos egyéni és társadalmi problémák. De hát ki nem gondolt valami hasonlót a XIX. század végén? Ki nem hitte, hogy valamiféle titkos tudással, amit csak a legelszántabb lelkeknek sikerül megragadniuk, elérhetik a maguk és embertársaik boldogítását? És ki nem gondolta komolyan,

⁴² Uo., 43. „Ha nem létezik a láthatatlan, akkor látható képe sincsen.” Idézhetnénk ezzel összefüggésben NANCY Jean-Luc: *Ami a művé-*

szetből megmaradt. Ford. HÁZAS Nikolett = *Változó művészetfoglalom. i. m.* (2001), 21–37., 31.

hogyan ez a bensőséges, nehezen megközelíthető lényeg maga a valóság? Valóságot! Mindent átható valóságot! Ez volt Van Gogh és a korszak követelése. De mit értettek ezen pontosan? Ki tudja? Valószínűleg éppen azt, amit festettek, amit írtak, amit célként maguk elé tűztek, vagy legalábbis lelki szemeik előtt láttak lebegni. Homályos volt ez a valóság, alig-alig körvonalazódó, de vonzó, izgalmasság, itt is, ott is felszínre törő, miként a láva a tűzhányók torkán – csak hogy a szép hasonlattal ellentétben, ez a láva nem maradt a felszínen, nem kövült meg természetes módon. Van Gogh (miként Cézanne, Gauguin stb.) ebben a megszilárdítási folyamatban, az észrevett lényeg maradó formában való rögzítésében ismerte fel élete értelmét. Szenvedélyes munka, önkiüresítés, testi aszkézizmus, az édeskés látszatok fanatikus bírálata, és elsősorban önmaga személyiségének lázas keresése jellemzik útját, amelyen a titkos lényeg megragadása felé haladt.⁴³ Csak hogy Hamvasék vállalkozásának vajon nincs-e ugyanúgy köze a XX. századi Malraux *Képzeltbeli múzeumához*, aki, ahogy Hans Belting fogalmaz, „az alkotó embert képei- nek egyetemes egységében kívánta ünnepelni a kortalanul eleven művészetben, amelyben »az abszolútum utolsó lenyomatát« látta”, és aki úgy gondolta, hogy „minden egyes mű csak töredéke lehetett a teljes egésznek”?⁴⁴

Szinte a lehetetlenre vállalkoznánk, ha a *Forradalom* – Szentkuthy és Lukács György bírálta – „metafizikai irányultságát” szabatosan és egyértelműen kívánnánk most meghatározni összefoglalásul. Talán mégse tévedünk, ha (némi szemben azzal az értelmezéssel, miszerint a valóságon túlira koncentrálna) a metafizika legáltalánosabb meghatározását úgy adjuk meg,⁴⁵ hogy az azon gondolkodásmódok összefoglaló megnevezése, amelyek a valóság – vagy ha úgy tetszik: a „valóság” – természetéhez, arculatához igyekezzenek minél közelebb kerülni, amelyek a mindenkori kortársak számára kínálnak elfogadható kijelentéseket arról, hogy mi az, amiben élnek, és melyek

együttal jóserővel vonják maguk után az adott, a mindenkori, az éppen aktuális valóság megváltoztatásának szándékát. És semmiképp sem feledkezhetünk meg a metafizika azon jellemzőjéről (hiszen a vele szembeni óvatos távolságtartás, netalántán heves ellenszenv és elutasítás talán legfontosabb magyarázata épp ebben ragadható meg), a nagyság iránti érzékéről, legalábbis vágyáról, ami, szinte koroktól függetlenül, úgy látszik, mindig is zavarta, bosszantotta, s talán nyomasztotta is „a túlságosan is emberi” világ kis köreit.⁴⁶ Jelen témánk felől mindezt úgy próbáltuk meg konkretizálni, hogy vizsgálat tárgyává tettük egyrészt azt, vajon miként érhető tetten Kemény Katalin és Hamvas Béla művészetelméletében ez a metafizikai irányultság, másrészt, hogy a néző (a „szubjektum”) és a mű (az „objektum”) között meglevő differencia felszámolásával, a „valóság” arculatát megvilágítva a szerzők hogyan próbálják meg érvényes tudás birtokába juttatni a mű befogadóját, harmadrészt, hogy mindez szükségszerűen vonja maga után a valóság- és művészetképünk megváltoztatásának sürgető igényét.

Kemény és Hamvas izzig-vérig (szür)realista, a valóság legkisebb rezdülései iránt is fogékony művészetelméletének felfedezése ahhoz segíthet hozzá, hogy felismerjük: ellentétben a közkeletű értelmezéssel, nem akkor kell metafizikai tapasztalatról beszélnünk, amikor erőszakkal megkülönböztetjük, elválasztjuk a láthatót (az érzékek számára adottat, durva leegyszerűsítéssel: az „anyagot”) a láthatatlantól (az érzékekkel felfoghatatlantól, a „szellemtől”), hanem ha ezt a dichotómiát úgy tudjuk feloldani, hogy egyidejűleg vagyunk képesek a láthatóban észrevenni a láthatatlant, illetve, alkotóként, képesek vagyunk a láthatatlant láthatóvá tenni.⁴⁷ Ez volna a művészet tulajdonképpeni feladata, a megjelenítés: az alétheia, az elrejtetlenség értelmében vett igazság felmutatásának, a „felvilágítás” megtörténése az elősegítése, amikor is a műalkotásban leplezetlenül mutatkozik meg az, ami van.

⁴³ LEGÉNDY Péter: *A művészet valósága*. Bp., Nemzetek Európája, 2011, 249.

⁴⁴ BELTING, Hans: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata tíz év után*. Ford. TELLER Katalin, Bp., Atlantisz, 2006, 228.

⁴⁵ Krasznahorkai László nyomán.

⁴⁶ Ebben a kontextusban nem véletlen a Nietzsche történeti utalás, akit Kemény Katalin az európai modernitás egyik legmegkerülhetlenebb alkotójaként tartott számon. Lásd ehhez az alábbi két megjegyzést, egyrészt az *Élet és életmű* című esszéjéből: „Tudjuk, ma aki akar, sem bír úgy élni, gondolkodni, írni, mintha Nietzsche nem lett volna.” HAMVAS Béla: *Szellem és egzisztencia*. Szerk. CSUHAI István, Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1987, 158. Másrészt a kubizmus művészettörténeti jelentőségén elmélkedve: „...olyan áttörő mozzanat, amelyhez korunk szellemi életében csak Nietzsche megjelenését ha-

sonlíthatjuk.” KEMÉNY Katalin: *Maszk és valóság*. Szerk. BORDÁCS Andrea, Bp., Ernst Múzeum, 2006, 15.

⁴⁷ Hamvas idézve: „Nincsen kettő. Az élet a létben van és a létből van. A földi valóság örökből van. Minden egy: test és lélek, forma és tartalom, alak és lényeg, látszat és külvilág. [...] A láthatatlan világ láthatójától nem választható el. A láthatatlan nem rejtőzik bele a láthatóba. A belső és külső megkülönböztetés teljesen hibás. A helyes megkülönböztetés az, hogy: látható és láthatatlan. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy bárhol van valami, ami csak látható, vagy csak láthatatlan. A helyzet sokkal inkább az, hogy a kettő teljesen egy, annyira egy, hogy a láthatatlan az, ami a láthatóban látszik. De ez sem pontos. Mert nem mögötte van és nem benne van. Belőle van. Az az. A látható nem egyéb, mint a láthatatlan.” HAMVAS Béla: *Poetica metaphysica = Uó: 33 esszéje*. Szerk. DÚL Antal, Bp., ELTE BTK, 1987, 177–189, 181.