

## A PORTRÉ ÉS AZ ÉSZ PATOLÓGIÁJA GOYA

---

BACSO BÉLA

**K**ezdhetjük azzal, amivel Ernst Cassirer<sup>1</sup> is hozzáfogott a felvilágosodás filozófiájának jellemzéséhez, nevezetesen, hogy ha a 18. század megakart nevezni azt az erőt, ami képes a látszólagos divergáló és diszperzív tendenciák ellenére a képződmények (Gebilde) sokrétűségét és különbözőségét egybefogni, akkor az ész kifejezéshez nyúlt. „Az ‚ész‘ lesz a század egységteremtő középpontja: mindannak kifejeződése, amire e korszak sóvárog és törekszik, amit el akar érni és meg akar valósítani.” Ám Cassirer rögtön arra is figyelmeztetett, hogy az, ami biztos kiinduló- és támpontnak látszik, éppen ez a kérdés. S mint 1932-es könyvében fogalmazta az észbe vetett hit, ami áthatotta a kort és oly sokáig az emberi gondolkodást, már történetével és jelentésváltozásaival együtt jelenik meg későbbi használata során. Maga az észfogalom is állandóan korrekcióra szorult, ez a korrekció akkor a legfigyelemreméltóbb, amikor az észhasználat szabályaitól való eltérés éppen egyfajta pozitív esztelenségként, egy másik szabályként nyilatkozik meg, ahonnan minden másként látszik.<sup>2</sup> Hans Blumenberg szellemesen fogalmazta ezt meg: „az, hogy létezik az ész patológiája, csak Kant óta tudjuk; de nem is ez volt szörnyű felfedezése, hanem az, hogy közel és távol nincs másik terapeuta a számára, csakis önmaga.”<sup>3</sup> Ezzel ma sem vagyunk másként és feltehetően, ameddig nem válunk teljesen (elő)ítéleteink és a babonák rabjává, addig mint a felvilágosodás örökösei reménykednünk kell az ész korrektív képességében, amivel önmagát gyógyít(hat)ja. Ez a korrektív

---

<sup>1</sup> V.ö. E. Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája*. Fordította Scheer K., Atlantisz Kiadó, 2007. 22. o.

<sup>2</sup> I. Kant: Pragmatikus érdekű antropológia In. u.ö. – *Antropológiai írások*. Fordította Mesterházi Miklós, Osiris/Gond-Cura, 2005. 143. o. („Denn es ist in der letzteren Art der *Gemüthsstörung* nicht blos Unordnung und Abweichung von der Regel des Gebrauchs der Vernunft, sondern auch *positive Unvernunft*, d.i. *eine andere Regel*, ein ganz verschiedener Standpunkt, worein, so zu sagen, die Seele versetzt wird, und aus dem sie alle Gegenstände anders sieht und aus dem *Sensorio communi*, das zur Einheit des Lebens (des Thiers) erfordert wird, sich in einen davon entfernten Platz versetzt findet (daher das Wort *Verrückung*); wie eine bergichte Landschaft, aus der Vogelperspective gezeichnet, ein ganz anderes Urtheil über die Gegend veranlaßt, als wenn sie von der Ebene aus betrachtet wird.” – kiem. B.B.)

<sup>3</sup> H. Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*. Suhrkamp, 2006. 38. o.

képesség döntő szerepet játszik a Kanti észhasználat<sup>4</sup> elveinek felsorolásában: a gondolat nem lehet másoké, hanem mindig saját belátáson kell alapulnia, azaz gondolkodj a magad fejével, ha viszont valamit gondolkodásra és megosztásra méltónak tekintesz, akkor nem kerülhető el, hogy mások helyébe képzeld magad, végül a gondolat és az ember között nem lehet törés, a gondolat rád kell valljon. Az embernek lehetőségében áll, hogy ekként gondolkodjon, de mint Kant írta lakonikusan, számos példa szolgál ennek az ellenkezőjére. Már Cicero<sup>5</sup> joggal tett különbséget a testi betegségek és a lélek torzulásai között, kijelentve, hogy míg a test torzulásait nem saját hibáinak köszönheti, addig a lélek önmagának okozza hibáit, a lélek betegségei és zavarai az ész megvetéséből származnak, s ezért csak az embernél bukkannak fel. Az állat nem esztelen. Ám sokszor gondoljuk azt, hogy az ilyen főfogalom sokkal inkább szolgált a divergáló és diszperzív tendenciák elfedésére?

Akárhogyan is legyen, Cassirernek kétségtelenül igaza volt abban, hogy az ész századának rejtett mozgásai, a felszint átrajzoló tektonikus rengései is éppen az imaginált egységteremtő ész viszonylatában váltak érthetővé. Sőt, amikor kijelenti, hogy a 18. század szerényebben értelmezi az ész fogalmát erőként és energiaként, így aztán „az ész nem állhat meg a disjecta membránál, új építményt, valódi egészet kell kibontania belőlük”<sup>6</sup>, azaz meg kell értse a széttagolt és szétszórt elemek egykori és új illeszkedését, a bennük ható erő(k) struktúra teremtő és lebontó működését.

Egyszerű lenne ezek után azzal kezdeni, hogy Goya portréművészete minden korábbi festőnél inkább tudatosítja, hogy az ember leírása, az ember meg- és felismerése, sőt az ember mint eszes lény önfenntartása csaknem lehetetlen, hiszen az ember rendeltetése, hogy az önmaga által teremtett képződmények közepette ebbe a struktúrába illeszkedjék, ami azonban állandóan kivonja magát az ellenőrzése alól, és azzal fenyeget, hogy nem mutat mást mint a szanaszét heverő elemek halmazát. Ám az esztétikai elem<sup>7</sup> éppen ebben a széttagoltban és szétszórtban él, ami által egy állandóan változó emberi viszonylatot teremt az ember teremtette képződmények világában, hol

---

<sup>4</sup> V.ö. I. Kant: Pragmatikus érdekű antropológia In. u.ö. – *Antropológiai írások* id. kiad. 161. o.

<sup>5</sup> M.T. Cicero: *Tusculanae disputationes* (IV. 14.) két nyelvű kiadás E. A. Kirfel Ph. Reclam jun. 2005. 327. o., magyarul Cicero: *Tusculumi eszmecsere*. Fordította Vekardi J. Allprint Kiadó, 2004. 173. o.

<sup>6</sup> E. Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája* id. kiad. 31. o.

<sup>7</sup> „...das Ästhetische ist seinem Wesen nach ein rein menschliches Phänomen. Hier ist daher, so scheint es, jede Art von ‚Transzendenz‘ von vorherein zum Scheitern verurteilt; hier kann es keine logische oder metaphysische, sondern nur streng-antropologische Lösung geben.” E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung* kiad. G. Hartung Meiner Verlag, 1998. 398-399. o., magyarul id. kiad. 376. o.

szabályozottabban, hol pedig ennek felmondásával. Ha tehát az esztétika felől nézzük a kérdést, akkor Cassirernek abban is igaza volt, hogy miközben a jól elhatárolható célzó egzaktuság igény jelentkezett a kor gondolkodásában, addig az esztétikai ész éppen az ellenkező irányt készíti elő, nevezetesen: „az esztétikai ész (ästhetische Vernunft)... nincs a világosság és jól elkülönítettség határához (die Grenze des Klaren und Deutlichen) kötve. Nemcsak elvisel bizonyos fokú meghatározatlanságot, de egyenesen el is várja, meg is követeli azt; hiszen az esztétikai képzeletet éppen csak a még nem teljesen meghatározott, a nem egészében elgondolt lobbantja lánggra és bontakoztatja ki.”<sup>8</sup> Mintha az esztétikai szférában hordaná ki a kor azokat az ellentmondásokat, amelyeket nem tud sem az ismeretelméletben, sem a társadalomfilozófiában megoldani. Vagy mint többen állítják Joachim Rittertől, Odo Marquardon át Carsten Zelléig, maga az esztétikai elem úgy jelenik meg, mint a transzcendentális ész tehetetlenségére adott válasz, és az esztétika „a többé nem szép művészettől” elválaszthatatlan tudomány, ami állandóan a klasszicizmus(ok) lehetetlenségével szembesít.<sup>9</sup>

Ha most már a portré felől nézzük, ami hosszú ideig döntően az ember önállításának és önreprezentációjának kitüntetett formája volt, beszéljünk akár uralkodói portrékról, akár a művész önarcképéről, Goya művészetével valami alapvető változás jelentkezett. Ahogy Theodor Hetzer<sup>10</sup> máig érvényesen megfogalmazta; Goya alakjai a semmi előtt állnak, a testi valójában vett embert önnön gyötrő félelmei és szorongása elé állítja, és ha Velázquez másolatait nézzük, akkor világossá válik, hogy miként destruálja az ismert és kiismerhető térkontinuumot. A közeledés olyannyira zavaró lesz, hogy az emberen láthatóvá válik a patológia, egészen odáig elmenve, hogy olyan terekre nyit rá, ahol az elzárt ember animális léte tárul fel, mint erre Foucault<sup>11</sup> utalt *Őrületek* könyvében (*Az örültek udvara 1794*. Dallas Meadows Museum). A fenti gondolat folytatásaként azt mondhatjuk, hogy az esztétikai ész a mű-

---

<sup>8</sup> E. Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája* id. kiad. 379. o.

<sup>9</sup> V.ö. C. Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Metzler Verlag, 1995. 22-23. o.

<sup>10</sup> V.ö. Th. Hetzer: *Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800* In. u.ö. – *Zur Geschichte des Bildes*. kiad. G. Berthold Urachhaus Verlag, 1998. 141-161. o.

<sup>11</sup> „Az *Őrületek udvarát* megfestő Goya az ürességben nyüzsgő emberi hús, a csupasz falak mentén feltűnő meztelen testek előtt minden bizonynyal valami olyasmit érzett, ami a korabeli pátozzsal volt rokon: a tébolyult királyok fejét ékítő szimbolikus fémlemezek nem rejtették el az eszedklő testeket, a láncokra és korbácsütésekre szánt testeket, amelyek nem annyira nyomorúságos csupaszágukkal, mint inkább az ezekből az érintetlen húsból feltörő emberi igazsággal mondtak ellent az arcok tébolyultságának.” Később Foucault az elzárt térbe vetett ember mellett felismeri Goya művében a saját testébe zárt ember igazságát is. M. Foucault: *A bolondság története*. Fordította Sujtő László, Atlantisz, 2004. 727-728. o.

vészében úgy nyilvánulhatott meg, hogy az ember bemutatása és láthatóvá tétele egy döntő fordulaton ment át, nevezetesen az ember viszonyait tekintve visszamaradt egy térben, amiben teljesen újra kellett orientálnia, másrészt a tér tagolttá vált, nyilvánossá és elzárttá, ami felett az ég rideg fénye semmi reményt nem közvetített. Max Raphael<sup>12</sup> ezt egykor úgy fejezte ki: Goyánál a tér közömbös az ember iránt, vagy inkább az emberrel szemben.

A 18. század második felében az európai művészetet meghatározó francia festészetben vége szakadt a *ráció és morál* meghatározta Poussinhez kapcsolódó festői tradíciónak, és ennek ellentétéppen jelentkezett egy Walter Friedlaender által *irracionalistának* nevezett alkotói bázis: „Szellemi alapját többé nem egy emberi és emberfeletti ’igazság’, egy ’raison’ vagy valamiféle etika képezte, hanem a pusztá ’ízlés’, tehát valami, ami sem racionálisan, sem morálisan nem ragadható meg.”<sup>13</sup> A folyamat leírható úgy, hogy ennek az ízlés teremtette szellemi szabadságnak vetett véget egy olyan fordulat, amit Friedlaender az *erényestől a heroikushoz való átmenetnek* tekint, s ha hozzávesszük, hogy ezek a „héroszok” görög és római mintát követtek, akkor azt is megérthetjük, hogy a ráció többé nem kapaszkodhatott az antikvitás követésének normájába, hanem szembe kellett nézzen azzal, hogy az ész, ha egyáltalán még képes, önmagát kell fenntartsa, mégpedig egy történetileg igen gyorsan változó világban. Az ész fegyelmező ereje, jóllehet rendőri és cenzurális formákban befolyásolta az erény tiszteletét és ennek képeit is megalkották, azonban a világszínpadról még Watteau szomorú és elgondolkodtató alakjai is kiszorultak. A festészet miközben megteremtette a racionális képstruktúrával szemben a felszín optikai eleganciáját és színgazdagságát (Chardin), a szembenézés intim játékaiban (Fragonard) esetlegessé tette az ember megjeleníthetőségét, vagy olyan formákat keresett, ahol a múlt alakjai léptek fel, hogy a jelen szerepeit eljátsszák (David).

Diderotnál<sup>14</sup> senki sem írta le jobban ennek torz ürességnek a képi megjelenését: Fragonard *Gyermekcsoport az égben* című képe (Collection Pereire) kapcsán írta – *őh ez valami szép és nagy gyermekomlett, vagy száz gyerek egymásba csavarodva, fejek, combok lábak, testek és karok különös művészettel összeragasztva; de nincs ebben erő, szín, mélység, a síkok megkülönböztethetetlenek, s ha még nem használták a kifejezést, akkor az*

---

<sup>12</sup> M. Raphael: *Die Farbe Schwarz* kiad. K. Binder Suhrkamp, 1989. 23. o.

<sup>13</sup> W. Friedlaender: *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix* DuMont Verlag, 1977. 13. o.

<sup>14</sup> V.ö. D. Diderot: Aus dem Salon von 1767. In. u.ö. – *Schriften zur Kunst* kiad. P. Bexte Philo Verlag, 2005. 220-221. o.

*egész omlós és puha, Fragonard úr ez bizony iszonyatosan unalmas, persze egy szép omlott lány, sárga és jól átsütött...*

A képzőművészet átalakulását Willibald Sauerländer<sup>15</sup> Houdon szoborportréi kapcsán úgy jellemezte, hogy véget ért az allegorizáló és irodalmias ikonográfia uralma, és megkezdődött a nyilvánosság számára bemutatandó ember (a gondolkodó, a zenész, színész stb.) korszaka, és a még Bernini által egyházi és uralkodói megbízásra kialakított gesztusnyelv és kifejezési lehetőségek szekuláris instrumentalizációja. Megkezdődött az ancien régime ízlésének megrendülése, és jelentkezett az arc verizmusa – az egyes ember felismerésének és felismertetésének igénye, ami sokszor a karikatúra határáig ért. Az igaz arc bemutathatóságában Houdon odáig ment, hogy Rousseau halála másnapján egy halotti maszkot készítettett, amit felhasznált a róla készült szobor megalkotásakor.

Mások és másként jelennek meg a művészet színterében. Henning Ritter<sup>16</sup> fordulatával élve a kor a *hősök krízise*, a nyilvános tér még a királyoké (Houdon XVI. Lajos büsztjét még 1790-ben felállították a városházán!), de a szalon és a társasági élet új arcokat keresett, egészen a *névtelen* emberek bemutatásáig. Itt jelentkezik az az egész modern művészetre jellemző váltás, amit Sauerländer *verizmusnak* nevezett, ám talán megfelelőbb megjelölést találunk Roland Barthesnál<sup>17</sup>, aki erre a *realitás-effektus* kifejezést használta. Ez röviden annyit jelent, hogy már nem állítják szembe a történeti ténnyel a művészet valószínűségét, hanem azzal, hogy a *jelöllet v. jelentett véglegesen eltávolított a jeltől*, így mindenféle *valóságvonatkozás* felfüggesztésével növelik a valóság iránti olthatatlan vágyat és a hatást a részletek olyan kidolgozásával érik el, amely felnöveli a mű *valóságosságát*. Ezt nevezte Peter Burke<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> V.ö. W. Sauerländer: *Ein Versuch über die Gesichter Houdons* Deutscher Kunstverlag, 2002. 24-28. o.

<sup>16</sup> V.ö. H. Ritter: Die Krise des Helden In. *Politische Kunst. Gebärden und Gebahren*. Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte III. Bd. kiad. M. Warnke Akademie Verlag, 2004.

<sup>17</sup> V.ö. R. Barthes: Der Wirklichkeitseffekt In. u.ö. – *Das Rauschen der Sprache*. Fordította D. Hornig Suhrkamp Verlag, 2006. 171. o., Georg Simmel a valóságnak erről a sajátos át- és felértékelődéséről, ami túl van a pusztán érzéken és érzékekkel felfoghatón, a valóság *meta-fizikájaként* értve azt írta már 1908-ban: „Man könnte sogar sagen: die Sinne können sie (die Wirklichkeit – B.B.) uns nicht geben, sondern umgekehrt ist sie etwas, was wir den Sinnen geben, eine Beziehung des Geistes zu dem unaussprechlichen Geheimnis des Seins, keine besondere, anschauliche Eigenschaft der Dinge, sondern eine Bedeutung, die über die Summe ihrer Eigenschaften kommt.” Simmel: Vom Realismus in der Kunst In. u.ö. – *Vom Wesen der Moderne* kiad. W. Jung Junius Verlag, 1990. 315-316. o.

<sup>18</sup> V.ö. P. Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Ford. M. Wolf, Wagenbach Verlag, 2003. 31. o. Ennek előtörténeteként könyvében Burckhardtra,

a képekben rejő *tanúságtevő, vagy inkább szemtanú pillantásnak*, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a kép és a portré soha *nem a szociális valóságot, hanem szociális illúziókat „dokumentálja”, ennyiben a portré és annak képalkotó fantáziája, még ha a legközelebb is áll ahhoz, amit valóságnak tekintünk, csak annak hatását akarja kiváltani a szemlélőben*. Megszületik a portré *patognómiája és patológiája*, ami a kép *dokumentum* jellegét növeli, mintha kórtani esetként nézhetnénk a képet, amit az ész igyekszik uralma alá hajtani. Ezt fejezte ki Ortega azzal a kiváló meglátással, hogy Goya képeinél „a megfigyelő szemszögét felcseréljük a megfigyelt ember szemszögével.”<sup>19</sup>

A megfigyelt ember egyszerre védtelen, kiszolgáltatott a pillantásnak, másrészt éppen ezért minden módon igyekszik elrejtteni és eltakarni magát, éppen azt, ami ő. A portré úton van Ingres felé, aki úgy *állítja ki* az embert, hogy róla azon kívül, hogy mi a társadalmi státusza alig tudhatunk meg valamit, sőt e mögött rejtekezik az ember. Goya portréfestészetében már nem beszélhetünk az előző korszakra még olyannyira jellemző, Michael Fried<sup>20</sup> Diderottól kölcsönzött kifejezésével élve, *oubli de soir*ól, arról a sajátos magába feledkezésről, amely az embert jellemző módon környezetében mutatja meg. Nem teremt az ember körül olyan jelenetet, amiben el- és magába merülve láthatunk egy alakot, nem, alakjai egyszerre jelennek meg *önmaguktól távollévőként és egyidejűleg így védtelenül lelepleztként*. Gottfried Boehm<sup>21</sup> írta Goya egyik önarcépe kapcsán (1815. Royal Academy of San Fernando, Madrid): *Goya korától kezdve a portrék többé nem azok, amik voltak. A bemutatott embert anonim erők igázzák le, a hatalom és érzelmek bábuává személytelenítik. Goya nem idealizál, magát is kiteszi ennek az élve boncoló pillantásnak*. Ha nézzük ezt az arcot, akkor nem csak a kifejezés bizonytalansága ötlük a szemünkbe, hanem magának a tartásnak, illetve a térhez való viszonynak az eldöntetlensége is. Az ember, ha önmaga képévé válik, akkor ez a kép egyszerre a végső és egyben a legbizonytalanabb tanúságtétel az ember állapotáról, hiszen a kép a fenti *realitás-effektus* értelmében maga lép a valóságos személy helyébe. A kép a portré azt a törést mutatja az *ember önreflexiójában*, amit aligha tud az ember könnyen áthidalni, és szinte csak *elszenvedi* azt, ahogy magának megjelenik, másrészt saját megjelenésén keresztül próbál értelmet adni annak, ahogy *van*. Magát mint *mást*, és *olyat* állítja ki, aminek kérdésessége éppen a megmutatkozásba rejti a

---

Haskellre, Barthesra és Kracauerre hivatkozott, akiknek kép-elméletében ez a döntő kérdés megjelent.

<sup>19</sup> J. Ortega Y Gasset: *Goya*. Fordította Székács Vera, Helikon Kiadó, 1983. 75. o.

<sup>20</sup> M. Fried: *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*. Uni. of California Press, 1980. 64. o.

<sup>21</sup> V.ö. G. Boehm: *Bildnis und Individuum*. Prestel Verlag, 1985. 9-10. o.

választ. Ez az újabb fenomenológiai képelméletben mint *ikonopatheia*<sup>22</sup> fogalmazódik meg, ami nem pusztán a szenvedély jól ismert képi kifejeződését jelenti, hanem azokat az *erő-mozgásokat*, amelyek az emberben és az emberre hatnak, ami folytán tartása, térbeli pozíciófoglalása, más emberekhez, akár a nézőhöz való viszonya értelemképző elemként bukkan fel a képek olvasásában. A kép nem beszél, ám mégis a *pathé*-kon keresztül szólít.

Kant az *Antropológia* 7. §-ához írott megjegyzésében látjuk ezt az áthidalhatatlan *pato-logikus törést*, ami egyszerre mutatja az embert a megfigyelt, és az önmegfigyelés helyzetében: „az empirikus önmegismerés tehát úgy állítja a belső érzék elé az embert, ahogy az annak megjelenik, nem pedig amilyen önmagában, mert ama megismerés csak a szubjektum *affektibilitását* teszi láthatóvá, nem pedig – objektumként – tulajdon belső alkatát. Mármost hogyan oldható meg az a súlyos bonyodalom, mely abban rejlik, hogy önmagunk tudata csak önmagunk jelenségét tárja elé, s nem magában véve mutatja meg az embert, és ha nincs is valamiféle kettős én, de mégis csak valahogy kétféleképpen vagyunk a tudatában ennek az énnel, egyszer a pusztán *gondolkodás* énjeként, aztán meg a belső *észlelés* énjeként – egy racionális és egy empirikus énként. /.../ A belső érzéknek, azaz önmagunk észlelésének és megfigyelésének az énje ellenben nem az ítélet szubjektuma, hanem objektum. Aki önmagát *figyeli meg*, annak tudata az ítélet szubjektumának egészen egyszerű képzete, és már mindent tudunk róla, ha pusztán csak elgondoljuk is; az önmaga által *megfigyelt* én ellenben a belső észlelés oly sok tárgyának foglalata, hogy a pszichológiának mindkét keze teli a munkával, ha mindent, ami ott rejtőzik benne, ki akar fürkészni, és nem remélheti, hogy valaha is a végére ér, és kielégítően meg tudja válaszolni a kérdést: mi az ember?”<sup>23</sup> A megfigyelés, akár önmaga megfigyelésének tárgyává váló én az affektibilitásban megsokszorozódó én, amely éppen, hogy nincs önmagán kívül, azaz soha nincs az énnél mint magánvalónál, hanem csak annál, ahogy önmaga számára *megjelenik*, ennyiben énje szinte *kettős*, hiszen az ítélet énjeként magáról állít valamit, s ha ezt teszi *akként is van*, míg magának megjelenve és elszenvedve mindazt, amivé az affektusok által válik, csak arra hagyatkozhat, hogy annak *tűnik*, ám nem szükségszerűen az. Ezzel a *patológiával* szembeállítva, az ész fegyelmű és diszkurzív erejére hagyatkozva iktatja ki az én-kettőséget. A művészet azonban éppen a *megfigyelt én ki-állításán keresztül, a racionális én destrukcióját nyitja meg*, és azt vizsgálja, hogy mi is az ember, ha így jelenik meg.

---

<sup>22</sup> V.ö. B. Waldenfels: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder In. *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt* kiad. G. Boehm és mások Fink Verlag, 2008. 47-64. o.

<sup>23</sup> I. Kant: Pragmatikus érdekű antropológia In. u.ö. – *Antropológiai írások* id. kiad. 40-41. o.

Goya jól ismert, először Sueños megnevezéssel jelölt sorozata, amely később a Capricho címet kapta, aminek az élére akarta helyezni azt a képet, amelynek felirata az ész álma szörnyeket szül (*El sueño de la razon produce monstruos*, első változat fekete tus és szépia, szénrajon, 1797, Prado). Később ezt a változatot átalakította, és azokat a szörnyeket, amelyek a festő alakváltozataiként jelentek meg eltörölte alvásba merült énje felett, és végül a sorozat 43. darabjaként besorolt mű már az ember és a szörnyek ellentétévé alakult, ugyanakkor nyitólapként saját portréját helyezte el. Az 1797-es évben megkezdett és végül 1799-ben eladásra kínált sorozathoz írott „reklám” szöveget<sup>24</sup> a *Diario de Madrid* közölte le. Mi mást is lehetne kapni az illúziótlanság (*desengaño*) utcájában, mint egy olyan világ és emberábrázolást, ami arra hivatott, hogy az embert szembesítse azzal az esztelenséggel, aminek születéséhez maga is hozzájárult. Ezért tartom oly fontosnak, hogy az első változatban megjelenjen azok a szerzői alakváltozatok, amelyek az álom kivételéseként és énjének alakváltozataiként veszik körül az alvó festőt. Az ember félelme önmaga uralhatatlan alakváltozataitól abból származik, amit Kant úgy fogalmazott meg: „gondolkodó lényként ugyan önmagammal mint érzeki lényvel azonos szubjektum vagyok; ám mint belső empirikus szemlélet objektumát – azaz amennyiben időbeli érzetek afficiálnak belsőleg, egyszerre vagy egymás után, ahogy következnek – mégis csupán abban a tekintetben ismerem meg magam, ahogy magamnak megjelenek, nem pedig mint ma-

---

<sup>24</sup> Werner Hofmann által közölt szöveg néhány lényeges megállapítása a következő: *nyomatok olyan szórakoztató témákat mutatnak be, amelyek az emberi téveszmék és vétkek kritikáját nyújtják (jóllehet ennek helyét a szónoklat vagy a költészet körébe sorolják), ami a festészet tárgya is lehet. Ezek a szélsőséges viselkedések és örültségek minden emberi társadalomban közősek, legyen szó közönséges előítéletekről, csalásokról, amit a szokás, tudatlanság és önzés szentesít. Választás azokra esett, amelyek igazán nevelésesegek és alkalmasak a művészi fantázia felkeltésére. A dolgok döntő része ideális természetű, nem követ idegen példákat, de nem is másolja a természetet, bár ennek utánzása elég nehéz, ha egyáltalán sikerül. Olyan formák és gesztusok bemutatása vált szükségessé, amelyek eddig csak az ember elméjében léteztek, ami homályban és zavarban van a felvilágosultság hiányából fakadóan és túlhevül a szenvedélyek zabolázatlansága miatt. A szép művészetek ismerői számára szükségtelen azt hangsúlyozni, hogy itt nem egyik vagy másik személy nevelésessége tétele volt az alkotó szándéka. A festészet (miként a költészet) az általánosból választ, ami a leginkább alkalmas céljainak: egyetlen a fantázia teremtette figura egybefogja a körülményeket és sajátosságokat, amik a természetben sokfelé szétszórtak és csak egy ilyen szellemes összekapcsolás folytán kel életre a szerencsés utánzás, ami által a jó művészt ötletesnek, nem pedig szervilis másolónak tarthatjuk. Kapható a Calle del Desengaño 1-es szám alatt a likőr és parfüméria boltban 320 realért egy sorozat 80 nyomatot tartalmaz. W. Hofmann: Goyas negative Morphologie In. W. Hofmann, E. Helman, M. Warnke: *Goya. „Alle werden fallen”*. Athenäum Verlag, 1987. 17-18. o., valamint új monográfiájában W. Hofmann: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle* Beck Verlag, 2003. 73-108. o.*



gánvaló dolgot.”<sup>25</sup> Ennek magamtól távol ám mégis közelnek a törésében kelnek életre azok az uralhatatlan időbeli és térbeli alakformák, amelyek egykori magamat és mást mint önmagamat engedik megjelenni, egészen addig, amíg az ember esztelen szorongása odáig fokozódik, hogy már nem tud dönteni arról, hogy egy-e egyáltalán azzal az időben létező lényvel, aki/ami így van.

Az álom ebben az értelemben szélsőségesen függeszti fel az időben lét evidencia jellegét és azokat az értelemvonatkozásokat, amelyek segítségével magamra tekintek a másokkal osztott világban. A második képváltozatban a következő felírást találjuk a kép alatt: *Az álmodó alkotó. Szándéka egyedül az, hogy a káros közhelyeket elűzze és a tréfás művekkel az igazság maradó bizonyítékával szolgáljon. Hofmann helyesen állapította meg, hogy itt valóban az álom szülte másik világról és az ember olyan szélsőséges viselkedéséről van szó, ami a közönséges világot fordítja át, akár a feje tetejére, de mindenképpen egy kiterjesztett érzékelésről van szó, ami mint állítja nem idegen a spanyol kultúrától. Ez a végsőkig feszített ábrázolás, amely egy ponton átfordul, és önmagát kínálja nevetség tárgyaként. Ebben Goya talán Hogarth örököse is. Ám elég ha idézzük Baltasar Gracián<sup>26</sup> „regényének” a *Criticón*nak egy megütköztető gondolatát, amit az illúziót vesztenek utcájában szívesen hallhattak: *a legnagyobb csalódás. Tudjad meg: ez a boldogtalan idegen minden embernek az ember, és ez vagyunk mi mindannyian.**

Ez az *illúziótlanítás* persze nem csak azt szolgálja, hogy egy kritikai elme az észhasználat szabályaival rendet teremtsen a világ és az ember dolgaiban – nem ez a világ *mindig is ilyen, tisztátalan és a dolgokat a feje tetejére állító*. Ahogy Gracián<sup>27</sup> szellemesen és némi tragikus felhanggal írta: *mundus inmundus*. Victor Stoichita Goya könyvében<sup>28</sup> ezt az illúziótlanítást tekinti helyesen a spanyol mester képalkotása lényegének, amely a képstruktúrát olyan szélső pontra juttatta, hogy szinte magától rendül meg és önmaga

---

<sup>25</sup> I. Kant: Pragmatikus érdekű antropológia In. u.ö. – *Antropológiai írások* id. kiad. 43. o.

<sup>26</sup> V.ö. B. Gracián: *Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*. Fordította H. Studniczka, utószó H. Friedrich Rowohlt Verlag, 1957. 60. o.

<sup>27</sup> B. Gracián: *Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen* id. kiad. 48. o. a regény egyik alakja Chiron a dolgokat szétválasztó és megkülönböztető elme így szól beszélgetőpartneréhez: „várj csak, a rossz nem az égen lakozik, hanem a földön, és a világ nem csak a térben mozog, hanem az időben is, ám fordított irányban. Az emberek már hozzászórtak ahhoz, hogy a nappalt éjszakává és az éjszakát nappallá tegyék /.../ a legcsinosabb ebben az, hogy azok, akik fordított életet élnek, mondják ők azok, akik világi és megvilágosult társadalmat képezik / És ezt nevezik világnak, vetette közbe Andrenio. Maga név is hazug, még ezt is átfordították. Tisztátalannak, *inmundo*-nak kellene nevezni, és értelmetlennek minden tekintetben.”

<sup>28</sup> V.ö. V. Stoichita und A. M. Coderch: *Goya. Der letzte Karneval*. Fordította R. Herzmann, 2006. 166–205. o., a *desengaño* előtörténetéhez és fogalom-magyaroztatá-hoz különösen 196–198. o.

ellentéteképp mutat rá arra, ami hiányzik az ember létezéséből: a világ csak bemutatás, színjáték, látszat és csalás, mindez ott van a portrék önleplező és élve boncoló kiállításában és a *Capricho* darabjainak illúziótlan és groteszk<sup>29</sup> ábrázolásaiban.

Goya művészetében az ész az esztelenség bemutatása kerülőútján keresztül válik önmaga terapeutájává.

---

<sup>29</sup> V.ö. W. Fraenger: E.T.A. Hoffmann und Francisco Goya. In. u.ö. – *Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921* kiad. G. Fietzek és M. Glasmeier Verlag der Kunst, 1995. 178. skk. o.