

Képek által érteni

Bacsó Béla emlékére

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.20381>

Bacsó Béla utolsó könyve, melyet pár nappal a halála előtt fejezett be, egy Paul Klee-ről szóló monográfia. Ez az életművön belül minden szempontból különleges: tematikájában, hivatkozásaiban, szerkezetében, szokatlan személyességében. A korábbi könyvek között szinte alig találunk monográfiát, két kivétellel: az első a Paul Celanról írt könyv (*A szó árnyéka*), a másik a portréről szóló *Ön-arc-kép*. Mindkettő egy alkotói ösztöndíjhoz kötődött, ami arra is utal, hogy Bacsó Béla egész életét a tanítás szolgálatába állította (az ELTE Esztétika Tanszékének vezetőjeként), így soha nem maradt elég ideje arra, hogy saját nagyobb szabású terveibe belekezdjen. Részben emiatt lett könyveinek meghatározó formája a tanulmánykötet, általában két-három évente jelentette meg az elmúlt évek összegyűjtött publikációit, konferenciaszövegeit, kiállításmegnyitóit. A könyvek egységes alcíme – filozófiai és művészetelméleti írások – pontosan jelzi szerzői műfaját.¹ Ugyanakkor nyugdíjba vonulásakor úgy tervezte, hogy végre megírja régóta tervezett monográfiáit: Klee-ről, Kafkáról, Cusanusról. Ezek közül csak a Klee-könyv készült el, és szeretném azt hinni, hogy talán azért, mert ezt érezte a legsürgetőbbnek. Ez a karcsú, szép kötet (melynek egyszerű fekete borítóját még a szerző választotta ki) számos pontján egy rejtőzködő vallomás. Mielőtt megkísérlem rövid bemutatását, igyekszem felvázolni, két korábbi könyvet elemezve, hogy milyen más festőkön át vezetett Bacsó Béla útja Paul Klee felé (akinek a neve szinte fel sem bukkan a korábbi szövegekben), miért épp neki szentelt egy önálló kötetet, és miért teszi teljessé az életművet ez a művészetelméleti és filozófiai megközelítés, mely szakít minden konvencionális művészettörténeti nézőponttal, és amelyből megtanulhatjuk, hogy mit jelent egy művészi életmű reflexív (és egyben önreflexív) tapasztalata és megértése. Tézisem szerint a Klee-könyv nem csupán egy nagy festőről és munkásságáról szól, hanem

¹ Bacsó Béla a Kijarat Kiadónál megjelent filozófiai és művészetelméleti írásai: „...*Mert nem mi tudunk...*” (1999), *Írni és felejtetni* (2001), *Kiállni a zavart* (2004), „*Az eleven szép*” (2007), *Az elmélet elmélete* (2009), *Tapasztalat és esztétika* (2016), *Kép és szó* (2019), *Esztétika és műértés* (2023)

egy olyan kép- és alkotásfilozófia bontakozik ki benne, mely mintegy összegzi Bacsó Béla esztétikai gondolkodásának alapelveit. Ha igaz az a Klee kapcsán megfogalmazott állítás, hogy minden műalkotás egy maszk, melyet egyaránt jellemez az alak önleleplező megmutatkozása és játékos rejtekezése (Bacsó 2024. 48), akkor a Klee-ről szóló könyv is tekinthető egyfajta maszknak, vagy még inkább egy utolsó portrénak.

I. MEGÉRTÉS ÉS MŰVÉSZET

Az életmű egysége leginkább az első és az utolsó könyv egymásra vonatkozásában mutatható fel. Bacsó Béla első könyve – az 1989-ben megjelent *A megértés művészete – a művészet megértése* – hermeneutikai tanulmányok gyűjteménye. Nem véletlenül választ a könyv mottójának egy Gadamer-idézetet, mely szerint: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.” (Bacsó 1989. 7.) Bacsó ezalatt elsősorban egy olyan kritikai hermeneutikát ért (Schleiermacher, Gadamer, Jauss, Apel és Habermas nyomán), amely az esztétikai beállítottságú értelmezőt, aki a megértés művészetét gyakorolja, elvezeti a művészet megértéséig. Az esztétikai hermeneutika definíciója szerint „a műformák immanens értelmét kereső elmélet, amelynek végső szándéka az applikatív megértés feltételrendszerének tisztázása” (Bacsó 1989. 47). Ugyanakkor már ebben a könyvben is fontos szerepet kap a tapasztalat kérdése, mely a későbbi művekben inkább a fenomenológiai megközelítés módszeréhez kötődik. Bacsó Béla szinte valamennyi művészeti tárgyú írásában a művészeti befogadás során szerzett tapasztalat az ember létezését és lényegét alapvetően érinti. Habár itt még elsődlegesen önmagunknak a másokban (a műalkotásban) való megértése kerül a középpontba, és az a dialógusforma, amely alternatív életformákat közvetít számunkra, de már megjelenik az a gondolat, hogy a mű nem egyszerűen felfüggeszti a korábbi tapasztalatainkat, de azokat radikálisan megkérdőjelezi. A művel való találkozás a befogadó primer reakcióiban (amilyen a sírás, nevetés, rácsodálkozás vagy megdöbbenés) egy új tapasztalati világot tár fel.

A hermeneutika választása Bacsó számára egy etikai magatartásforma melletti elköteleződést is jelent, mivel az önhittség és elbizakodottság ellenében ható, „az ember és a világ dolgaival szemben szerénységet tanító filozófiai beállítódás” (Bacsó 1989. 99). A valódi hermeneuta nem elégszik meg a pusztá észleléssel vagy érzékeléssel, hanem mindig a megértésre törekszik, miközben azzal is tisztában van, hogy minden megértés történeti, egy hagyománytörténetbe ágyazott, így szüntelenül kapcsolatot teremt a múlt és a jövő között. Csak a megértés révén válhatunk igazán a világ részévé, így tehetünk tevékenyen azért, hogy „ez a világ máshogy is legyen” (Bacsó 1989. 122). Ehhez a *máshogyhoz* az is hozzátartozik, hogy más szövegeket ismerjünk meg a hagyomány hatalmas archívumából. Nem lehet eléggé hangsúlyozni Bacsó Béla

kultúráközvetítő szerepét,² ahogy háttérbe szorult vagy feledésbe merült életműveket kiemelt, miközben rámutatott arra, hogy a filozófia és művészetelmélet kanonizált alakjai mellett legalább annyira érdekesesek azok a kevésbé ismert gondolkodók, akikről alig beszélünk. Így már első könyvében is megtalálható egy portré a tragikus sorsú művészettörténészről, Max Raphaelról (1889–1952), aki új szemléletet képviselt saját tudományterületén belül, amikor a modern festészet történetéről írt első könyvét 1913-ban azzal a kérdéssel indította: „Hogyan lesz a művészet és mi a létrejöttének értelme?”³

Raphael, aki Berlinben Georg Simmel tanítványa volt, ebben a korai művében a művészet életre vonatkoztatottságát hangsúlyozza, még pontosabban a művészet az élet korrelátumaként jelenik meg, lényegét pedig a formaképzés jelenti (a poussin-i és cézanne-i hagyomány nyomán). A fiatal művészettörténészt elsősorban az foglalkoztatja, hogy a modern élet feltételei között miként lehet a művészetnek értelme és a formának érvényessége. A későbbiekben a művészettörténet megelevenítésére törekszik, méghozzá az esztétikai tapasztalat felől, ahogy ez *Hogyan nézzük a műalkotást?* című könyvében már tisztán látszik (Raphael 1968). Ebben a műben olyan kérdéseket tárgyal, mint a műalkotás és a természeti minta kapcsolata, a művészi képzelet, a művész fejlődése, az irodalmi modell, a tartalom és forma meghasonlása, vagy a művészet megértéséért folytatott harc. A problémák kapcsán felidézett művek (Cézanne, Degas, Giotto, Rembrandt, Picasso) nem kronologikusan követik egymást, a művészettörténész az egyes művek közvetlen elemzésére vállalkozik, mialatt a művek szemléletéből adódó tapasztalatot helyezi előtérbe. Max Raphael hangsúlyozza, hogy a modern művészet elválaszthatatlan az aktív látás jelentéskonstituáló folyamatától, és ez a felismerés kihat a klasszikus művek értelmezésére is. Bacsó számára azért különösen fontos Max Raphael elmélete, mert felfigyelt a kép képiségében (mely számára egy képmezőt jelent) rejlő autonómiájára és a látás identifikáló, jelentés-kiteljesítő feladatára, melyek a mű szemlélésekor együttesen bomlanak ki. Max Raphael kiemeli, hogy a látás soha nem „tisztá látás”, hanem előzetes tudásunk függvénye, ugyanakkor ahogy Bacsó hozzáteszi:

A megjelenőt akkor látjuk, ha azt, ahogy megjelenik, képesek vagyunk úgy is szemlélni, mint nem pusztán előzetes elvárásunkat – melyet a már és így látottak analógiájára mozgósítunk – megerősítő érzéki tárgyat, hanem mint a vele együtt megjelenők olyan együttes világát, melyhez nincs *értelmileg eleve* rögzített tapasztalatunk. (Bacsó 1989. 140, kiemelés az eredetiben.)

² Fontos kiemelni, hogy Bacsó Béla rengeteget tett az elméleti szakirodalom magyar nyelvű megjelenítéséért, elég az általa szerkesztett *Athenaeum* folyóiratra, vagy a *Spatium* művészetelméleti sorozatra gondolnunk, de éppígy említhetnénk saját Heidegger-fordításait is.

³ Max Raphael két könyve olvasható kéziratos fordításban: *Monet-től Picassóig. A modern festészet esztétikájának alapjai és fejlődése* és *Hogyan nézzük a műalkotást?*

Továbbá a kép lényege nem a valóság ábrázolása, hanem a megvalósulás folyamatának felmutatása. (Zárójelben megjegyzem, hogy ezek a gondolatok, évtizedekkel később, a Klee-könyvben is visszatérnek).

Bacsó Béla több későbbi könyvében is idézi Max Raphaelnek a fekete színről írt nagyszerű monográfiáját (*Die Farbe Schwarz*), mely egyetlen képelemnek (egyetlen színnek) vizsgálja a különböző festményeken betöltött jelentésfunkcióit. A *megértés művészetében* a fekete szín használatára evidens példa Rembrandt portréfestészete, de a Goya-elemzésekben szintén fontos szerepet kap ez a megközelítésmód. A könyv Schleiermacherről szóló nagy tanulmányát (*A tévedés elkerülhetetlensége*) is egy Goya-kép vezeti be. A *háború borzalmai* (1820 körül) egy olyan képsorozat, amelyben – Bacsó szavait idézve – magunkra ismerünk, és amely megteremti azt a szellemi hangulatot, amellyel Schleiermacher gondolkodásához közelíthetünk. Bacsó szerint a művész és a tudós ugyanazzal a krízissel kerültek szembe, amelyre saját eszközeikkel próbáltak válaszolni. Mindketten megértették „az élet bizonytalan köreibben ránk mért örök feladatot, a megértést és a megértetést” (Bacsó 1989. 149). Ezt mutatja Goya grafikai sorozatának nyitódarabja, *Az eljövendő komor sejtelméi*, ahol egy magányos, a Semmi előtt álló alakot látunk. Erre a semmibe vetettségre Schleiermacher teológiai választ kínál, a végességből adódó egyediség felvállalására szólítva. Bacsó Béla pedig szintén követi alkotói imperatívuszukat, mely szerint „a megértés állandó feladat” (Bacsó 1989. 153).

II. PORTÉELMÉLET

A 2012-ben megjelent *Ön-arc-kép* Bacsó Béla legegységesebb könyve. Fő tézisét idézve „a portré [...] nem a magában álló szubjektum bemutatása, hanem épp a vélt identitást, a *látszólagos én-azonosságot* rendíti meg” (Bacsó 2012. 17, kiemelés az eredetiben). A művészet esztétikai tapasztalatát jellemző kibillenés és elbizonytalanítás itt még elemibb módon érzékelhető. A könyv nem egy történeti nyomvonalat követ, hanem problémákat vizsgál és műveket elemez. A tárgyalt festmények sokfélék és sokrétűek (Raffaello, Dürer, Picasso, Tiziano, Rubens, Hogarth, Delacroix alkotásai), található köztük kettős portré, portré, önarckép és csoportos portré. A gazdag válogatásból csak két kép- és egy szövegelemzést emelek ki, mivel véleményem szerint ezek a legszemélyesebbek. Bacsó Béla több egyetemi kurzust tartott Goya festészetéről, így nem meglepő, hogy ebben a könyvben is külön fejezetben tárgyalja művészetét (*A portré és az ész patológija*). Itt újra visszatér Max Raphael fekete színéről írt könyvéhez, mely szerint Goyánál a tér mindig közömbös az ember iránt. Goya nem a megfigyelő, hanem a megfigyelt szemszögét ábrázolja, aki kiszolgáltatott, védtelen és elrejtteni próbálja magát. A festő magát is kiteszi az élve boncoló pillantásoknak, miközben önmaga legszigorúbb bírálója. *Az ész álma szörnyeket szül* című képen, ahogy Ba-

csó kiemeli, a szörnyek eredetileg a festő alakváltozatai lettek volna, így a képen megjelenő szorongás az önazonosság elvesztésére utal. Ugyanakkor Goya számára az egész világ színjáték, látszat és csalás, melyet illúzióktól mentes és groteszk módon jelenít meg. Az ész és az esztelenség elválaszthatatlan egymástól, így nem meglepő, hogy „*az ész az esztelenség bemutatása kerülőútján keresztül válik önmaga terapeutájává*” (Bacsó 2012. 222, kiemelés az eredetiben). Nagyon érdekes, ahogy Bacsó a karikatúrákban megjelenő „örökérvényű komikumot” vizsgálja (részben Baudelaire nyomán), és azt, ahogy a „valószerűen iszonyatos” feltűnik ezeken az ábrázolásokon. A valós és a nem valós kapcsolata foglalkoztatja, vagy még inkább az az átfordulás, ahogy a „valósnál valósabb nem valóságos” átfordítja az értelmet a nem értelembé, vagy a nem értelmet értelmezhetővé teszi a felszabadult nevetésben. A Goya képei által kiváltott nevetés „tárgya [...] az ember *a maga semmisségében, amit oly szívesen leplez el önmaga előtt létezése önfenntartó és önmegőrtő játszmáiban*” (Bacsó 2012. 225, kiemelés az eredetiben). Goya kegyetlen és tisztánlátó tekintete a semmibe vetett ember semmisségét tárja elénk, és ebben az alakban magunkra ismerhetünk.

A könyv nemcsak képeket, de szövegeket is elemez, melyek közül a legsebbebb példa Jacques Derrida *Mémoires d'aveugle (Vak emlékiratok)* című könyve, a Louvre-ban megrendezett kiállítás katalógusszövege, ahol a kiállítás anyagát is Derrida válogatta. A kiállítás témája a vakság volt (ennek személyes előzménye Derrida arcidegbénulása, melynek nyomán az egyik szeme szinte mozdulatlanná vált). Bacsó azt a kérdést emeli ki, hogy képes-e az ember egyáltalán önmagát látni, és arra a következtetésre jut, hogy az önábrázolás mindig „*vak valamire és önmaga iránt*” (Bacsó 2012. 248, kiemelés az eredetiben). Az igazi portré nem a látható ábrázolása, hanem a láthatón túl azt mutatja meg, ami láthatatlan. Nem véletlenül emeli ki Antoine Coypel *A tévedés* című képét, melyen egy vakon tapogatózó alakot látunk (emlékezzünk vissza *A megértés művészete* Schleiermacher-elemzésének címére: *A tévedés elkerülhetetlensége*). A teljes, tiszta látás lehetetlen. Az ember az önmagáról kialakult kép foglya, ezért gyakran a vakság tapasztalata vagy a látás elhomályosulása segít abban, hogy rálássunk látásunk vakfoltjaira.

Az *Ön-arc-képből* szintén fontos kiemelni a Manet-ről szóló fejezetet, melynek címe: „*A létezés szünete*”. Ez elsősorban az arc és a portré állandó változását hangsúlyozza. Bacsó szerint a portré olyan fragmentum vagy vonatkozásaiból kimetszett vázlat, amelyen „*valaki mint más jelenik meg*” (Bacsó 2012. 264, kiemelés az eredetiben). Manet az a festő, aki pontosan tudatában volt annak, hogy a szem – miközben rögzíteni akar valamit – állandóan túlmegegy a látható tartományon. Ezért „Manet *ön-arc-képe* egy olyan pillantás eredményeképp születik, ami a test egészének eleven jelenlétét, mozgását, rögzíthetetlen kontúrját igyekszik visszaadni” (Bacsó 2012. 266, kiemelés az eredetiben). A portré soha nem a már ismertet rögzíti, hanem egy még ismeretlen felé mutat. Ez még inkább érezhető a kései portrékon, ahol az „*arc anonimitása*” intéz kérdést a szemlélőhöz (Bacsó 2012. 275, kiemelés az eredetiben). Ezek a Georges Bataille és Michel Foucault

által is elemzett képek megjelenítik az embert „a maga ismeretlenségében és megütköztető elevenségében, még akkor is, ha teljes nyugalomban van” (Bacsó 2012. 276).

Összességében a portréről elmondható, hogy egyszerre átlátható és homályos, mint ahogy minden kép – a Bacsó által nagyra tartott Louis Marin belátását idézve – „*opacitás és transzparencia* erőterében képződik” (Bacsó 2012. 295, kiemelés az eredetiben).

Érdemes megjegyezni, hogy a következő könyv (*Tapasztalat és esztétika*) még egy lépéssel továbbviszi a portré kérdését, még hozzá a portré destruálása felé. Az itt idézett példa Francis Bacon esete, aki önmaga bemutatásának lehetetlenségére ráébredve, válaszképp a szüntelen változásban lévő én destrukcióját választotta. A Bacon képeit jellemző patognómia nem pusztán egy deformált képalkotási mód, hanem „*a lélek szenvedélyét a test kifejező megjelenítésén keresztül*” fejezi ki (Bacsó 2016. 180, kiemelés az eredetiben). Ez a kifejezési mód pedig – ahogy erre nagy Bacon-monográfiájában Gilles Deleuze is felfigyelt (Deleuze 2014) – a torzulás. Bacsó ugyanakkor még mélyebb, egzisztenciális értelmet ad ennek a torzulásnak, azt állítva, hogy „a destruált portrén az ember képe itt úgy tűnik ki, mintha az ember maga elől igyekezne kitérni, ám állandóan és elkerülhetetlenül önmaga foglya marad, újra és újra maga előtt válik védtelenné és kiszolgáltatottá, hiszen már nem védi az arc” (Bacsó 2016. 189).

III. PAUL KLEE

Az utolsó könyv, ahogy a bevezetésben utaltam rá, a címével ellentétben nem egy hagyományos művészmonográfia (aki egy színes, gazdagon illusztrált könyvet várna, az csalódni fog, a könyvben szándékosan nincsenek reprodukciók), sokkal inkább Bacsó Béla kép- és alkotáselméletének lényegre törő kifejtése. Ezért is szükségszerű, hogy olyan művész álljon a középpontban, aki erősen önreflexív, és akinél az elmélet és a gyakorlati megvalósítás szétválaszthatatlan. Valamint – és ez Bacsó Bélának az igazságért való bátor és harcos kiállását ismerve nem meglepő – az is fontos volt számára, hogy egy olyan művésszel foglalkozzon, akinek az etikai magatartása megkérdőjelezhetetlen, aki saját korának változó tendenciái és formaelvei mellett is állandó értéket képviselt. Klee művészete ezért maradt egyedülálló és a mai napig eleven erővel ható, nem „*múzealizálódott*” (Bacsó 2024, 7).

Bacsó kiemeli a festő többszöri kitaszíttottságát (az „elfajzott művészet” képviselői közé sorolva számos művét megsemmisítették) és kései munkáinak közegtelségét, valamint azt, hogy Klee legfeljebb ironikus versengést folytatott néhány kortársával (Kandinszkijjal, Picassóval stb.), de valójában senkihez sem kapcsolódott.

A monográfia megközelítési módja és hivatkozási bázisa meglehetősen szokatlan. Nem a legismertebb Klee-szakirodalmakat idézi (habár természetesen ezeket is ismeri), és meglepő, hogy említés nélkül hagyja Heidegger Klee-értelmezését. Ehelyett Carl Einstein egy korai szövegéből indul ki (Einstein 1931), mely szerint Klee-nél a realizmus új értelmet nyer, hiszen műveivel nem utánoz vagy leképez, hanem egy konkrét valós elemet új módon alakít ki, és emiatt a forma- és alakképzés nála a valóság átváltoztatásához és újraképzéséhez vezet. Szintén Carl Einstein figyelt fel arra, hogy „Klee messzebbre tekint”, vagyis eltűnt képhagyományok és ábrázolási technikák (pl. afrikai művészet, kép-írás) jelennek meg a műveiben, így képhasználata archaikus-primitív értelemmel is bír. Max Raphael kapcsán már láttuk, hogy Bacsó mindig feladatának tekintette a háttérbe szorult vagy elfedett életművek újra felfedezését, így most a szintén tragikus sorsú (1940-ben öngyilkosságot elkövető) Carl Einstein teoretikus munkásságára és jelentőségére hívja fel a figyelmet, részben Georges Didi-Hubermanhoz kapcsolódva (Didi-Huberman 1995). Einstein ugyan nem írta meg tervezett Klee-könyvét, viszont Braque-ról egy nagyszerű elemzést írt, melynek számos gondolata – az avantgárd kísérletezésektől való elfordulás, az absztrakt művészet mint „ellenvalóság” – Klee művészetére is érvényes.

A könyv további részei Klee írásait és képeit vizsgálják, szoros összefüggésükben és egymásra utalásukban. Bacsó az írások kapcsán néhány visszatérő alapotívumot emel ki: a műalkotások maszk-jellegét (minden mű egy maszk, amely mögé elrejtőzik az ember), a szerepjátékok iróniáját (mely az alakok önleleplező megmutakozásának és játékos rejtőzésének kettősségében áll), valamint a játék kitüntetett szerepét. Szintén meghatározó a természetábrázolás kérdése, hiszen ahogy Klee alkotói hitvallásában megfogalmazta: „a művészet nem visszaadja a láthatót, hanem láthatóvá tesz” (Klee é. n.), és emiatt a teremtéshez hasonló. A könyv behatóan elemzi a művésznak a természettel folytatott párbeszédét, ahol ő maga is a természet része, és így nem a természet pusztá látása révén, hanem annak működési elvét megértve hozza létre alkotásait. A művészt a teremtő természet (*natura naturans*) részeként a képek abban segítik, hogy elérjen egy új természetiséghez (*eine neue Naturlichkeit*). Bacsó Bélát idézve:

A művésznak a megfelelő művészi eszközt kell megtalálnia ahhoz, hogy kép szülessen, ezen áll vagy bukik minden – állítja Klee. A műalkotás alapja az az elérhetetlen és lehetetlen „ős-alap” (*Urgrund*), ahova a művésznak a mű megalkotása során mégis le kell szállnia, ám semmi biztosíték nem adott a számára, hogy amit elért, az hordképes lesz a műve számára. (Bacsó 2024. 85.)

Az 1925-ben írt *Pedagógia vázlatkönyv* elemzése szintén azt igazolja, hogy Klee tudományos alapokra helyezte képalkotási módszerét. Ebből Bacsó elsősorban a tér problémáját emeli ki, és azt a formaképződést elemzi, mely egy végtelen irányba tartó mozgás. Valamint hangsúlyozza, hogy Klee elszakad a művé-

szet pusztán konstruktív felfogásától (a művész szavait idézve: „konstruálunk és konstruálunk, de az *intuício* még mindig jó dolog”), és kiterjeszti művészetét arra a szférára, melyet hol imagináriusnak, hol intuíciónak nevez. Ugyanakkor Kandinszkij útját sem követi, mivel „Klee nem az absztrakt szellemet célozza művével, hanem legfeljebb egy olyan absztrakciót, amely a valóst, az evilágit keresi a széthullóban” (Bacsó 2024. 115–116). Érdekes ezen a ponton hangsúlyozni a Klee-monográfia szigorú racionalitását, Bacsó mintegy letilt minden miszticizmusra utaló elemet, következetesen megmarad az ész határain belül.

Az utolsó fejezetek a képekre fókuszálnak, azonnal felismerhető „kézjegyjellegüket” vizsgálva. Bacsó értelmezésében Klee művei nem jelölő, hanem jel-szerű alkotások, az alkotó kéz művei, ezért szabad gesztikus mozgások jellemzik őket. Ugyanakkor olyan kép-írások, sőt gyakran titkosírás-képek, ahol „a festmény olyan írásként jelenik meg, amely valamiről tanúskodik, ám senki sem érti már a feliratot, esetleg csak néhány beavatott” (Bacsó 2024. 118). Némiképp meglepő, hogy ezáltal Klee képei Cy Twombly művei mellé kerülnek, melyek Roland Barthes szerint (Barthes 2000) meghiúsítják olvasási képességünket, és amelyeken szintén az alkotó kéz nyomát figyelhetjük meg. Továbbá, újabb szokatlan párhuzammal, az elemzés rámutat az informel művészetben megfigyelhető Klee-hatásra, mivel a mű itt is elhalasztja saját beteljesülését és formátlan alakulása válik meghatározóvá.

Bacsó Béla szerint a kései művek (melyeknek egy rövid zárófejezetet szentel) lényegileg nem különböznek a korábbiaktól, hiszen – ahogy Henri Michaux ihletett Klee-esszéjében megfogalmazta (Michaux 2015) – a vonal kalandjait figyelhetjük meg bennük, a „gondolkodó vonal” útját. Mégis, ahogy Bacsó kiemeli, ezekben a művekben még erőteljesebb a dramatikus és komikus elemek együttes jelenléte. Klee humora elsősorban abból fakad, hogy illúziók nélkül néz szembe az emberrel és önmagával. Ezt figyelhetjük meg Voltaire *Candide*-jához készült illusztrációiban, ahol kis pálcikaemberek próbálnak ellenállni a társadalmi nyomásnak. Valamint Klee utolsó alkotói éveiben egyre tudatosabban szembesül az idő múlásával, így nyomatékosabbá válik a művek tragikus jellege. Az értelmezőt idézve: „a szűkös idővel való számvetés irányítja a kezét”, ez figyelhető meg az *Önmagával harcol* (1939) képen, ahol „egy magával küzdő alakot látunk, amely hihetetlen elánnal igyekszik egyberendezni önmagát és így saját alakját” (Bacsó 2024. 143).

Őszintén bevallom, én a könyv zárófejezetét nem tudom nem önvallomásként olvasni. Emlékszem, hogy Bacsó Béla mennyire szerette Klee angyalait, melyeknek itt kivételesen szép elemzést szentel. Az angyalok olyan sietős hírnökök vagy mélázó lények, akik az ember kétségbeesett másai, mivel minden segítőkész törekvésük ellenére sem érnek el eredményt. A *Keletkező angyal* (1934) mintegy összegzi Klee ars poeticáját, maga a tiszta formálódás, mely mindeközben láthatóvá teszi a láthatatlant, mivel az angyalok azon tulajdonságára utal, hogy bár túl vannak a láthatóság tartományán, mégis egy adott pilla-

natban (egy szempillantásban: *Augenblick*) hirtelen és váratlanul megmutatkozhatnak, és ez még a legreménytelenebb helyzetben is bizalommal töltheti el az embert. Bacsó Béla megrendítő sorait idézve: „Klee anyalképei számtalan változatban jelennek meg: hol a vonalvezetés káoszában elvesző figurával, hol a vonalkaland egyértelmű kezelésével (*docta manus*) juttatnak el minket oda, hogy felismerjünk valami kiutat, még ha az nem is létezik” (Bacsó 2024. 150, kiemelés az eredetiben).

IV. MŰVÉSZETI TAPASZTALAT ÉS (ÖN)MEGÉRTÉS

Az első és az utolsó könyv egyaránt kirajzolja Bacsó Béla esztétikai gondolkodásának játéktérét: a művészet tapasztalata és megértése között. A műalkotással való találkozás mindvégig kibillentő és megrendítő tapasztalat marad, miközben az értelmezőt nem annyira a kész, mint inkább a formálódó formák, az alkotás genezise érdekli, melynek során a művész a természet (ös)mintájához nyúl vissza. Az egész életműben szintén központi téma a kép és az írás kapcsolata: miként válhat a kép írássá, hogyan lehet szavakba önteni a képeken megjelenő látványt? Ahogy folyamatosan tematizálódik a látás kérdése is, mely túlmegy minden észleleten, és ahogy Klee festészete igazolja, a láthatatlan felé mutat. A művészet szüntelenül kérdőre vonja biztosnak hitt tudásunk, kimozdít minket alapfeltevéseinkből, és így vezet el új felismerésekhez. A hermeneutának, a fenomenológusnak és az esztétának egyaránt el kell ismernie, hogy a művészet mindig többet tud, mint amennyit mi tudunk vagy tudhatunk. Ahogy Klee megfogalmazta: „A művészet tudatlan játékot játszik a végső dolgokkal, mégis eléri őket.” Ezért jelentheti a művészet megértése az élet legnagyobb kihívását és beteljesíthetetlen feladatát.

„Egyszer meg kellene érteni azt a látszólag magától értetődőnek tűnő kijelentést, hogy az esztétikai tapasztalat is az önmegértés egyik módja” – mondta Bacsó Béla egyetemi búcsúelőadásán, melyet a szép és az illő (*kalon – prepon*) kérdéséről tartott. Ő maga, egész élete során, az önmegértés ezen lényegi módját gyakorolta.

IRODALOM

- Bacsó Béla 1989. *A megértés művészete – a művészet megértése*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.
 Bacsó Béla 1996. *A szó árnyéka (Paul Celan költészetéről)*. Budapest, Jelenkor Kiadó.
 Bacsó Béla 2012. *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*. Budapest, Kijárat Kiadó.
 Bacsó Béla 2016. *Tapasztalat és esztétika*. Budapest, Kijárat Kiadó.
 Bacsó Béla 2024. *Paul Klee*. Budapest, Kijárat Kiadó.
 Barthes, Roland 2000. *Cy Twombly (avagy Non multa sed multum)*. Ford. Szigeti Csaba. *Új Holnap*. 45/3. 71–87.

- Deleuze, Gilles 2014. *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz.
- Didi-Huberman, Georges 1995. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Éditions Macula.
- Einstein, Carl 1931. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin, Propyläen.
- Klee, Paul é. n. *Alkotói vallomás*. Ford. Tillmann József. <https://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html> (utoljára megtekintve 2024. júl. 2.)
- Michaux, Henri 2015. *Vonalkalandok*. Ford. Juhász Katalin. Budapest, Bozóthegy Kiadó.
- Raphael, Max 1984. *Die Farbe Schwarz*. Frankfurt am Main, Qumran.
- Raphael, Max 1968. *The Demands of Art*. Princeton University Press.