

A kép mint megjelenítés – Nagy József művészetéről

A megjelenítésben semmi sem hal meg

A művészek ősidők óta szeretnék eltitkolni „boszorkánykonyhájukat”... Nem kizárólag a szakmai titok miatt, hanem azért is, mert a mű keletkezésének instrumentális síkja valamelyest lealacsonyítja a végtermék legsajátabb *isten-adta* jellegét. Ezt még Nietzsche fedezte fel, ezért az *Emberi, nagyon is emberi* című művében azt mondhatta: „minden kész, tökéletes dolgot megcsodál az ember, minden alakulóban lévő lebecsül. Csakhogy senki sem figyelheti meg, hogyan *lett* a művész alkotása; ez előnyére válik, mert ahol láthatjuk a keletkezést, ott mindig lehiggadunk egy kicsit” (162. par.). Természetesen Nietzsche ezt az általános eljárást – szokásához híven – nem veszi „késpénznek”. Ezért állítja ugyanakkor, hogy az „ábrázolás befejezett művészete” voltaképpen *tökéletességével* „zsarnokoskodik” (Nietzsche kifejezése). Ebből adódóan úgy tűnik, hogy a művész előnyben van a tudóssal szemben. Mindez azonban, Nietzsche szerint, csupán „az ész gyermekded megnyilvánulása” (uo.). A következő szövegben, Nietzsche igazát bizonyítandó, további bizonyítékok kínáltak. A bizonyíték valójában Nagy József különös színházi előadása, melyet Miquel Barcelo közreműködésével mutattak be először a 2006-os Avignoni Fesztiválon. A mű címe: PASO DOBLE. A darabban az említett művészek a színpadon felállított agyagfalon alkotnak vagy építenek egy bizonyos *képet*... Tehát az előadás központi eleme a művészi alkotás/kép keletkezés-eseménye. Első ránézésre azt mondanánk, hogy Nagy és Barcelo csak *egy* képet alkot, de tulajdonképpen több lehetséges képről beszélhetünk... Ugyanakkor a művészek *megmutatják* vagy *bemutatják* a képek létrejöttét... A keletkezés folyamata mellett, természetesen, a PASO DOBLE-ben megvan az „ábrázolás befejezett művészete” is. Tudniillik a képet többször „befejezik”,

hogya a teremtése újrakezdődjön ott, ahol az előző („befejezett”) kép állt... Elmondható azonban, hogy a kép, melyet a néző lát, valamelyest minden pillanatban befejezett, vagy, ha akarják, „tökéletes” (még akkor is, ha befejezetlen!). Mégis, az alkotási folyamat fázisokon vagy véglegesítéseken megy keresztül, majd az újrakezdések következnek, tehát több kész képre *emlékezünk*, amelyek (diakronikusan) a nagy vörös agyagfalon váltakoznak. Ezek a képek, szükség szerint, „kaméleon módjára” változtatják színeiket...

A PASO DOBLE csak feltételesen szólva *színházi* előadás, mert nem egészen világos, hogy *valóban az-e*, mivel az „előadás” festői performance-nak is nevezhető, vagy talán valami másnak. Mégis, előrevetítettük, hogy a fő- és a dolgok természetéből fakadóan *néma* „hőse” a „darabnak” a *kép*, amely Hérakleitosz folyójához hasonlatos! A képet meglehetősen nem-formális módon, színpadon teremti (kreálja, építi) Nagy és Barcelo. Bizonyos értelemben ez az *előadás*, Nietzsche szavaival élve, sikeresen átértékeli az értékek azon hagyományos hierarchiáját, ami a művészetben a teremtés és a teremtett ellentéte. Egyúttal a PASO DOBLE szokatlan módon megkérdőjelezi – a *megkérdőjelezés* nem *megsemmisítést* jelent – a *kép* hagyományos státusát. A kép itt úgy mutatkozik meg, mint megjelenítés az előadásban [predstava u predstavi], és az ő státusa ebben az előadásban minden megjelenítésen keresztül problematizálódik, amelyek ikonoklasztikusan születnek az előzően már adott megjelenítésekből. A megjelenítés/kép láncolatát a PASO DOBLE nem akarja megállítani, központosítani vagy lehorgonyozni maga a kép reprezentatív identitásának hegemon megjelenítésében, a kép ideális konstrukciójában.

Egy hagyományos képzőművészeti kiállításon a képet egy galéria jól vagy kevésbé jól megvilágított részén állítják ki, általában egy fehér falon... Úgy, mint egy jelen nem levő, csupán sejthető alkotási folyamat végtermékét. A PASO DOBLE legelején sötétséggel körülvett, ugyanakkor a körülötte levő reflektorok meleg, jól fókuszált fénye révén jól megvilágított fehér felületünk van (fehér fal agyagból, ami a festővászonhoz hasonlatos)... Az ilyen eljárás szimbolikus előnyét talán leginkább Beckett szavaival lehetne meghatározni: „a sötétben végre látni kezdünk!” Természetesen a sötétben, a színpadon kezdjük látni magának a keletkezésnek a folyamatát, egy képzőművészeti szándék genealógiáját és genezisést... Már Joseph Kosuth *A filozófia utáni művészet* (1969) című művében azt állította, hogy Jackson Pollock jelentős művész (amennyiben jelentős: Kosuth így írja le), de nem saját művészetének végtermékei okán vált azzá (= a keretre kifeszített vásznaknak köszönhetően a galéria falán), hanem azok keletkezésének innovatív folyamata révén (pl. egy homokos strandon, a talajon

horizontálisan elhelyezett, kifeszítetlen vászonra festéket csapkodva stb.). A PASO DOBLE-ben a hangsúly szintén a *keletkezés*en van. Ám itt a keletkezés nem semmisül meg a végtermék létrejöttével, hanem megsokszorozódik. Mivel a PASO DOBLE-ben nemcsak egy kép/megjelenítés jön létre, hanem ezek sokasága, melyek váltakoznak, cserélődnek, hogy végül mégiscsak egy olyan egységgé forrjonak össze a színpadon, mely saját alkotóit is „elnyeli”. Nagy és Barcelo szó szerint *beleugranak* az agyagfalba, illetve -képbe (melyet előzőleg már „*megmunkáltak*”), és itt „*eltűnnek*”... Lehet, hogy ez a „szerző halála” bemutatásának módja, de nem a kép/megjelenítésé. Tehát a szubjektum meghal, de a kép/előadás „életben marad”, hogy „túlélje” a szubjektum halálát.

Mégis, Kosuth intervenciója, amely a kép halálát sejteti (mint végtermékét), azért fontos, mert (még egyszer) problematizálja a kép és a halál kapcsolatát. A nagyszerű konceptualista szerint a keletkezés a fontos, nem a végtermék, és ez egészen a végső fájdalomig, a kép haláláig folytatódik. A PASO DOBLE is problematizálja ezt a kapcsolatot, de úgy tűnik, hogy az Adorno által ajánlott módon, azt állítva, hogy a művészet, amely „menedéket keres saját negációjában, saját halálával szeretné túlélni önmagát” (*Estetička teorija danas*. Sarajevo, 1990. 128). A halál túlélése és felülmúlása bizonyos értelemben azt jelenti, hogy halál valójában nem is volt.

A művészet radikális halála benne magában nem lehetséges, mert ez *túlásagosan* paradox lenne. Valami más, ami a művészet *halálát* okozhatná (amely őt egy *teljesen más* pályájára téríthetné), nem lehet másik művészet, csakis valami más, mint művészet. Ilyen a történelemben és a művészettörténetben is számtalanszor előfordult. A halál, mint a Valós, gyakran alaphól tagadta a művészetet. Eme Valós „erői” közül sok sikeresen megsemmisítette őt, de saját magával ezt sohasem tudta megtenni. A művészet öndestrukciója lehetetlen, mert akkor ez már nem művészet, hanem valami egészen más lenne. A metaforikus halál, melyet egy művészeti gesztus vagy orientáció jelenít meg, sohasem lehetett eléggé romboló, hogy összehasonlítható legyen a szó szerinti halállal. Ebben kell látnunk a képhalál minden kinyilvánításának, így Kosuthénak is, a határát. Egy kép/megjelenítés eltűnése, hogy egy másik, harmadik stb. keletkezzen, tehát egy korlátozott, fejlődésszerű ikonoklasmus nem tekinthető a kép/megjelenítés radikális halálának, hanem csak kiöregedett életformák haldoklásának, hogy a helyükre léphessen valami „fiatal”, valami „új”. Ezért a színházi előadásokban semmi sem hal meg, hacsak nincs igaza annak, aki azt állítja, hogy az előadás egyfajta halála az előadottnak. De vajon miért is lenne bármelyik előadás az előadott halála? Miért akarna a „kutya” szó bárkit is megharapni? Előbb mondhatnánk azt, hogy a színdarab vége

tulajdonképpen ünnepi bevezetése más, mentális megjelenítések keletkezésének és folyamatának, de lehet, hogy bizonyos megtisztítása (katarzis?) az életről szóló bornírt előadásoknak és a benne elhelyezkedő képeknek. És mindezt azzal a feltétellel, hogy nem akarjuk a látott előadást minél előbb elfeledni.

Van-e középpontja a megjelenítésnek?

Vessünk még egy pillantást a PASO DOBLE-re. Elsőre azt mondhatnánk: minden „normális”. Eme kiváló előadás a képpel és a festészettel foglalkozik, olyan módon, ahogy azt egy festő teszi. Mégis a festészettel – nietzschei értelemben vett – *korszerűtlen* módon foglalkozik. A probléma kulcsa abban van, hogy ma (a „korszerűségben”) megrendült a klasszikus/modern képzőművészeti rend, melyben a festészet kiváltságos helyzetben volt. A krízis mérete és értelme az „egyáltalán, lehetséges-e még festészet?” „hogyan?” kérdések feltevése óta jegyezhető. A PASO DOBLE szeretne bennünket meggyőzni arról, hogy a kép mégis lehetséges. De e válasz többé már nem korszerű. Vagy legalábbis: nem érvényesül a jelentősebb galériák helyiségeiben, ahol a kép többnyire már egyáltalán nem jelenik meg (csak retrospektív esetben). A művészet aktuális rendszerében, úgy tűnik, a festészet nemcsak az egykori elsőbbségi helyét és meghatalmazott szerepét veszítette el, hanem a helyét is, mint olyat! És a képhez való időnkénti visszatérés erőltetése mellett a kép mégis megkopottá vált, ha nem is lehetetlenné. Jelenleg csak nyomként létezhet (vagy „retrospektívként”), tehát az *archívumban*. Vajon ez a festészet halálát jelenti? Úgy tűnik, hogy a PASO DOBLE az ellenkezőjéről akar bennünket meggyőzni. Mégis, ez „csak” egy színházi előadás vagy performance. Ez azt jelenti, hogy a kép itt *szerepet* kapott. Vajon ez a szerep az *övé*? Ez egy megkerülhetetlen kérdés.

Ma sokan gondolkodás nélkül azt állítanák, hogy a kép halott. De miért lenne halott? Mert a számtalan próbálkozás ellenére nem sikerült a történelem folyamán elérnie eredeti, valódi célját, önazonosságát vagy középpontját. És valódi cél/identitás/középpont nélkül minden dolog, *régi szokások szerint* szólva (!), deplaszirozottá vagy kopottá válik! Megszűnik bennünk *csodálatot* kiváltani. Vagy ami még rosszabb, központ (mondjuk: avantgárd *izmus*) nélkül a kép eredet nélküli szimulakrummá vagy szimulációvá válik: eredeti, illetve eredetiség nélkül. Mivel még egy középpont sem élte túl, mert egyik sem lett örökkévalóvá (és eközben „bajusza” sem nőtt), ebből az következik, hogy a kép soha nem is létezett a szó valódi értelmében, hogy mindig is csak a kép szimulációja/szimulakrumjaként létezett? Vajon akkor minden kép/megjelenítés valójában csak a kép/megjelenítés szimulációja? Amelytől előbb vagy utóbb *elhidegülünk*?

Eme hipotézis szerint a festészet egész története nem lenne más, mint a kép hiábavaló kutatása saját valódi/eredendő alakja, önazonossága/lényege után. Valójában ez azt jelentené, hogy a PASO DOBLE egy olyan történet koordinátái közé helyezi magát, éspedig egy igen ambivalens módon, lévén, hogy magában az *előadásban* [u samoj predstavi] történik meg az, hogy a kép (amely ugyancsak megjelenítés [predstava]), melyet Barcelo és Nagy épít a színpadon, egyazon időben válik központ nélkülivé, „visszahúzódóvá”, a diakrón procedúrán keresztül (mivel eme kép állandóan átváltozik), és ez az eljárás természetesen úgy is felfogható, mint egyfajta ikonoklazmus, csak most a kép végső halála nélkül. A megegyezés célja ebben az esetben nem a kép végét jelentené (még ha a dolgok logikája szerint a színdarab végén egyfajta végről kell is beszélnünk), mivelhogy emlékezetünkben a kép marad meg, túléli saját teremtőinek gesztusait. Legalábbis, míg „le nem gördül a függöny”.

Íme egy érdekes kérdés: mi is valójában az a kép, melyet számunkra Nagy és Barcelo adnak az előadás végén? Vajon ez a festészet „lényegének” megfejtett enigmája? Könnyen egyetérthetünk azzal, hogy már a modernizmus alkonyán a kép „lényegének” keresése saját „Végéhez” érkezett, vagyis, a saját hiábavalóságának feltétlen belátásához... Nem, a PASO DOBLE nem a kép lényegének a keresését jeleníti meg [predstavlja]. A dolog azonban mégsem egyszerű. Nem árt még egyszer kihangsúlyozni, hogy a kép, a saját kacskaringós története során, már előzőleg is, sűrűn került válságba; de igazság szerint soha nem egy mindent átfogó, alapos, megsemmisítő válságba. (Még ha mindig is voltak ilyen beharangozott krízisek.) Mindenesetre illendő megkérdezni: mi ezen válságok oka? Az okok azon tényben rejlenek, hogy a kép mindig is alá volt vetve az eredendőség, az eredetiség és az autentikusság felé irányuló hallgatag és egyúttal megrendíthetetlen törekvésnek. De ehhez hasonlót sohasem találtak ténylegesen! Egyszerűen az *eredendő* csak egy Dolog, amely felé igyekeznek, de amelyet soha nem érnek el véglegesen. A művészettörténetben a legjobb esetben is csak *próbálkozásokat* láthatunk esztétikai konstrukcióknak, mint eredendőknek a létrehozására, próbálkozásokat, amelyek az archívumhoz tartoznak...

A hagyományos értelemben vett képzőművészet, még ha egy meghatározott mértékben fantazmagórikus szerzet is, mégis a képzőművészeti stratégiák középpontjába van elhelyezve, melyek mintha képtelenek lettek volna abból az *eredendő*ből kiindulva, annak implicit vagy explicit értékelése nélkül fennmaradni. Végül, magát a középpontról feltett kérdésre adott feleletet – hol a középpont? miben van a konceptuális központosítása egy (vagy mindegyik) művészeti stratégiának? – mindig úgy értelmezték, mint

az eredendő/eredeti [izvorno/originalno] megoldott enigma kérdéseit. A különböző festészeti *izmusok* a kép központosítására tettek kísérletet egy általában szilárd, megkérdőjelezhetetlen identitásban. A kérdés, hogy az adott festmény megfelelő módon vesz-e részt az uralkodó képzőművészeti divatban, egy mozgalomban, izmusban stb., kétségkívül meghatározó volt az eredendő/eredeti megértését illetően. De, jaj! A képzőművészeti alkotás megkérdőjelezhetetlen identitására nem találtak rá. Vagy pontosabban: az érinthetetlenség csak a szilárdság látszata, szimulációja lehetett. Ezért a kép/festészet válsága ma mindenekelőtt a kép központosításának a krízise. Nincs többé megbízható középpont. Az eredendőnek (eredetinek, autentikusnak) a megingatott koncepciója most úgy határozódik meg, mint a képzőművészeti szándékok szétszóródása és átláthatatlansága... Megingott természetesen maga a mű öntörvényes (autonóm) koncepciója is. Megingott „a fájdalomig” a kép helyzete is a művészet rendszerében.

De akkor hogyan értelmezzük a képhez való olyan fajta visszatérést, melyet oly meggyőző módon kínál fel a PASO DOBLE? Egy dolog biztos: a megjelenítésben/képben, melyet nekünk ez a „darab” kínál, maga a kép *középpontja* (mint a lehetséges rengések epicentruma) állandóan mozgásban van, áthelyeződik, de mindeközben továbbra is a kép közelében marad. Tehát minden egy *másik* középpontból megy végbe, amely már adott vagy épp sejtethető volt. A Második mindig kiszorította az Elsőt, hogy a helyére kerülve, hamarosan maga is átélhesse az Első kiszorított sorsát. Világos, hogy itt egy alkímikus koreográfia van jelen, mely lehetővé teszi a képzőművészet ezen decentralizálását, de úgy, hogy ezzel a tettel nem idézi elő, legalábbis nem szükségszerűen, magának a képnek a halálát.

Sakk-metódus

Nagy József hozzáállását az identitás és a központosítás problémájához tökéletesen definiálta Myriam Blœdé *Nagy síremlékei (Les Tombeaux de Josef Nadj)* című könyve, amely a művész intellektuális életrajzát mutatja be. Már e könyv bevezető részében rámutat a Nagy által használt artistikus eljárás polimorf jellegére. Blœdé a polimorfizmus okait a következő szavakban találja meg: „Ha bele is megy a kérdések játékába, Nagy elkerüli, hogy a magyarázkodás és egyértelműség csapdájába essen – amit, Heiner Müller, azt hiszem, az értelem börtönének nevezett. Az egyesítő eljárás, az akkumuláció, az anyag összerakása és kombinálása, a jelekre és szimbólumokra való feszültségteli hivatkozás ellenére Nagy mégis jól tudja, hogy az értelem kicsúszik a kezéből. Lehet, hogy ebben rejlik a manipulációk teljes szerepe, melyeknek ő teljes egészében átengedi magát, amelyekben lehet, hogy csak közvetítő, »ártalmatlan« elkövető. Az egyik

nyelvből a másikba, egyik területről a másikba való szüntelen átmenet szabad áramlata, egyazon értékek rendszeréről való spekuláció, nem beszámítva a metamorfózist” (*Nađove grobnice* [Nagy síremlékei]. Clio, Belgrád, 2007. 9). Az értelem itt kisiklik, de nem előre, nem a kérdések feltétele és a színpadra lépés előtt...

Tehát mindig a kérdések játéka van játékban, végső, örökre megerősített feleletek nélkül. Ez a játék specifikus módon van strukturálva. Mint ahogy a strukturalisták a struktúra játékát örömmel figyelték, egy sakkjátszma mintájára, így Nagy is hajlandóságot mutatott arra, hogy a saját előadásait és talán egészébe véve, az *előadás* minden koncepcióját a sakkjátszma bizonyos „metodológiáján” keresztül nézze. Lévén, hogy sakk-ismerő és -kedvelő volt, Nagy ismerte a sakkjátszma analóg potenciáljait. Ennek köszönhetően saját elmondása szerint – ami nem elhanyagolható! – Marcel Duchamp neki „még szimpatikusabb” volt. A sakk iránti szenvedélyben Nagy mindenekelőtt egy bizonyos *művészet* iránti szenvedélyt látott. Hogy a sakk *művészetét* valóban komolyan vette, alátámasztja az a tény is, hogy megpróbálta nemcsak bevezetni a saját analóg viszonyainak a rendszerébe, és átszöve más artistikus formákkal, amelyeket a saját *előadásain* gyakorolt, hanem készen állt arra is, hogy kiváltságos helyzet biztosítson neki! Valójában az analógia a színházi és a festői megjelenítés között az, ami szerint a PASO DOBLE-nek nevezett esemény egyáltalán lehetséges. Nagy alkotásában az ilyen analógia mégis csak egy *első és kiváltságos* analógia alapján jöhetett létre, amiről ő álmodott, és amit alkalmazott... és ez a színpadi alkotás és a sakkjátszma közti analógia. Hogy ezzel kapcsolatban ne merüljön fel semmilyen kétség, itt meg kell említeni Nagy gondolatait:

„Szeretném elmélyíteni egy bizonyos számú játszma tanulmányozását. A nagymesterek nevét hordozó nyitásokból indulnék ki, mert ezeket ők találták ki... Eközben a sakkot ismerni kell, hogy megérthessük a következő dolgokat: egy meghatározott számú lépés után áttérnek a variációkra (egyik vagy másik mesterére), és akkor minden annyira nyitottá válik, hogy a továbbiakban senkire sem hivatkoznak. Ezeket a különböző helyzetek közötti bizonyos átmeneteket szeretném tanulmányozni. A bábuk mint az ősminták, a helyzet pedig mint az energia csillagképe. Szeretném levonni ebből a tanulságot, és ezt alkalmazni a színpadon, végrehajtva, természetesen, a transzpozíciókat. Elképzelve pl. egy motívumot, egy szerzőt, festőt vagy zenészt, esetleg egy helyzetet vagy élményt, mint egy sakkmezőt...” (*Nagy síremlékei*, 39).

Van-e elég adatunk a genealógia rekonstrukciójáról, amely lehetővé tette a PASO DOBLE előadás létrejöttét? M. Bloedé arról gyözköd ben-

nünket, hogy a sakk és a színpadi játék „arra a kódra hagyatkozik, amely meghatározza az elejét és a végét, de nem látja előre az utat – a majdnem meghatározatlan számú út közül vezet el bennünket az egyikről a másikig”. Természetesen az analógia az ugyanazság felfedezése a különböző dolgokban. Csakhogy ez az *ugyanazság* (a különbözőkben) nem lehet törvényhozó, uniszónó, sérthetetlen „jelentésbörtön”. Az *ugyanaz* akkor *ugyanaz*, amikor a metamorfózisokat nem vesszük figyelembe. Mégis a számadás, mellyel Nagy József a saját művészetében foglalkozik, valójában számol a metamorfózisokkal, melyeknek semmiképpen sem parancsol egyfajta zárt egyöntetűség bármely formában (alakban), mert ezek nem a megadott *ugyanazság* (vagy *Ugyanaz*) keretében lévő metamorfózisok, hanem azok, amelyek kikapintják az ugyanazság analóg *határát*. Analógia a birkózással, sakkal vagy festéssel nem azért lehetséges, mert a (színházi) *előadás* megjelenítése (*predstava* [pozorišne] predstave) bezárulna egy sérthetetlen (színpadi) identitásba, hanem hogy az egyik *megjelenítéstől* a másikig haladva létrehozson egy dialógust vagy „értelmes párbeszédet”, amely kérdéssé teszi a műfaji zárkózottságot vagy a bunkerbe szorulást, a mi „eredendő”/műfaji tapasztalatainkat.

Mikor Myriam Blœdé arról beszél, Nagy *jól tudja*, hogy az értelem kisiklik számára, itt egészében azzal a tudással számol, amely szeretné ismerni saját határait is, saját analóg sakk-metódusának hatáskörét. Ez tehát tudás, mely érinti a területet, amely területen nincs hivatkozás bármire és bárkire, melyen minden nyitott. A PASO DOBLE nem tesz fel kérdéseket a képről, lényegéről, identitásáról vagy valami hasonlóról. Nem, ez az előadás a kérdéseit úgymond felvezeti a színpadra, elhelyezi azon fény alá, mely sötéttséggel van körülvéve. A sötétség pedig határt szab minden vizuális előadásformának. Mégis, az, hogy a kép sötétbe megy át, amikor az előadás befejeződik, nem jelenti a kérdés elsötétülését is egyben. Ha a kérdezést a színpadra visszük, az nem jelenti azt, hogy ott is marad, mert benne él valami, ami túllépi a reprezentatív (vagy referenciális) célszerűségét. Valójában pont a kérdés az, ami túléli, ami átlépi a színdarab bemutatásának tisztán reprezentatív síkját, és minden megjelenítését [predstava], amely megmutatkozhatott ebben az előadásban [predstavi].

A festői cselekedet koreográfiája

Mit akar (vagy bír) mondani eme kifejezés: kép a megjelenítésben? Szerencsésen bevezet bennünket egy bizonyos *többértelműségbe*. Kiindulópontunk a PASO DOBLE. Ennek köszönhetően a kép, maga a festés és a festészet egyfajta show-vá váltak, színpadi látvánnyá... röviden: megjelenítés. De a *megjelenítés* szónak természetesen elérhetővé kell válnia

más értelmezések számára is. Közöttük található az a jelentése is, amely számunkra azt sugallja, hogy a *megjelenítés* valójában *kép*. És valóban, némely kontextusokban, hogy *megjelenítünk valamit* [imati predstavu] és, hogy *van képünk*, ugyanazt jelenti. Ezek szerint akkor a *kép a megjelenítésben* szintagmája ugyanazt jelentené, mint a *kép a képben*. De ebből szintén az következne, hogy a kép már – minden színdarab előtt – *megjelenítés*. Így csak egy dolog létezne: *kép/megjelenítés mint kép/megjelenítés*. Ebben az esetben természetesen azt is mondhatnánk, hogy a PASO DOBLE valójában sajtósági *előadás a megjelenítésről* [predstava o predstavi]... És nem egy előadás bármelyik előadásról, hanem arról, amely mindig privilegizált, különleges, kivételes volt, tehát a – képről. Ebből nemcsak arra tudnánk következtetni, hogy Nagy színdarabja a képzőművészeti vagy festészeti értelemben vett képpel mint előadással foglalkozik, hanem arra is, hogy az előadás [predstava] magának a megjelenítésnek és folyamatának [predstave i predstavlanja] a fogalmának jelentésével is foglalkozik. És ezt a jelentést nemrégiben még, jellegzetes módon, magában a képben és a festészetben keresték (még ha nem is volt bennük megtalálható!)

Valaki itt megjegyezhetné: minek ez a sok bonyolítás? Miért is menénk bele a homonimák játékába, amikor léteznek olyan szavak, melyek ezt a homonímiát, a megjelenítést mint színpadit és a megjelenítést mint képit mindenféle homonímia nélkül képesek megjeleníteni? Ez az ellentetés természetesen jogos, de csak az első pillantásra. Mert az említett „megjelenítés” szó (két, három) használata valójában nem is szigorú értelemben vett homonímia, mivel nem kínál fel pusztán azonos alakú, de egészen eltérő jelentéssel bíró szavakat. Lehet, hogy még azt is kijelenthetnénk, hogy a *megjelenítés* szó különböző használata soha nem tisztán homonímia. Mert benne mindig létezik egyfajta közös szegmens, beszúrás, pillanat, ami rámutat a hasonlóságukra. Azaz, az előadás szó különböző használatai bizonyos közelségre hajlamosak (és nem az azonosalakúság miatt), amely őket a rokon értelmű szavak családjává teszi, és ugyanakkor azonos alakú szavakká, nem csupán homonimákká.

Térjünk most vissza az *előadás* szó „színpadi” jelentéséhez. A dolog összetettebbé válik, ha figyelembe vesszük, hogy a PASO DOBLE-re nemcsak mint megjelenítésre tekinthetünk, amely a képpel/festészettel foglalkozik, hanem olyanra is, mely diakrón módon (időszakosan váltokozva) foglalkozik az egész színpadon történő (festészeti) előadás kiállításával. Mert ebben az előadásban, mint már említettük, nemcsak egy záróképről van szó, amelyet Nagy és Barcelo alkottak a színpadon, hanem egy sor rokon képről is, melyek egyazon helyen keletkeznek és tűnnek el, úgy, hogy az egyik a másik fölé helyeződik, hogy végül maguk az esemény

(hallgatag) szerzői is „beugorjonak” abba a „záróképbe”. Emlékezzünk arra, hogy a zárókép egy vörös agyagból készült egyenes szögű „falon” van elkészítve. Az előadás kezdetén ez a fal fehér színnel volt beborítva, amely, ha egyáltalán színnek nevezhető, a festői vásznat szimbolizálta, és ugyanabban a pillanatban jegyzi a kiindulópontot, melyből útjára indul a festői kaland.

Már az eddig elmondottakból is levonhatjuk, hogy itt egy műfaji összefonódásról van szó, amely különböző módokon értelmezhető. Itt az egész eljárás célja (vagy céljai) a kérdéses(ek). Mivel ebben a darabban a képről van szó, azt mondhatnánk, hogy célja tisztán képzőművészeti: hogy rámutasson az egyes képek születésének és talán halálának a folyamatára, hogy majd végül mégis fennmaradjon a Kép, amely legyőzi és elnyeli saját alkotóját?! Természetesen ezt a képzőművészeti célt „enyhébb” módon is értelmezhetnénk... Bármint van is, a PASO DOBLE „darab”/megjelenítés tiszta képzőművészeti tolmácsolásával szembeállítható a *megjelenítés/kiállítás* műfaji összefonódásként való tolmácsolása, elsőbbséget adva egyfajta színpadi koreográfiának, amely mindemellett csak egy szokatlan (képzőművészeti) tartalommal foglalkozik. Természetesen lehetőség kínálkozik a PASO DOBLE „darab” műfaji elsőbbségét érintő kérdés tolmácsolásának egyszerű relativizálására, úgyhogy ezt a történetet mindenki úgy nézheti, ahogy neki tetszik... Lehet, hogy ez a „relativizmus” áll legközelebb az igazsághoz. Még ha a PASO DOBLE elsőként a képzőművészeti jelenet koreográfiáját is *jeleníti meg* [predstavlja], mégis a saját megjelenítését [predstavljanje], előadását [predstavu] nem zárja le egy véglegesen elmesélt történetben. Mert végül is a megjelenítés [predstava] csak mint megjelenítések közötti megjelenítés [predstava među predstavama] lehetséges... A megjelenítés [predstavljanje] nyelvében.

A megjelenítés nyelvi rejtélye

Nézzük meg egy pillanatra, hogy mi is valójában a megjelenítés [predstava]. Legelőször is ugyanaz, mint a képzet, tehát: kép, amelyet az emlékezetünkől, gondolatainkból vagy a képzeletünkől hívtunk elő. A szótár arról győz meg bennünket, hogy lehet fogalom, megismerés, felfogás, bemutatás, képviselő (valakié, valakiké, valamié), vagy színpadi előadás kivitelezése. Végül, a megjelenítés lehet maga a jelenet is. Ez esetben a megjelenítés kiegyenlítődne a megjelenítéssel, vagy visszavezethető lenne arra. Természetesen a „megjelenítés” [predstava] szó etimológiája egy bizonyos *elő-adni-ből* [pred-staviti] ered. A megjelenítéssel, tudniillik, valahol „előtünk” (a kijelentés alanya előtt) létrehozunk, jelenlévővé, látványossá teszünk valamit, ami valójában maga a *megjelenített, a látvány*. A megje-

lenítés ezen aktív pillanata azt jelenti, hogy bármire is céloz, mindig van bizonyos képvisellete, pótlása, megtérítése vagy helyettesítése a *célzottnak*. Még egyszerűbben: a megjelenítés képviseli, helyettesíti vagy létrehozza a megjelenítettet. A PASO DOBLE előadásban ez több mint nyilvánvaló, mert itt egy absztrakt módon létrehozott képről/megjelenítésről van szó, vagy egy egész sor képről/megjelenítésről, vagy, mondhatnánk, diakrón, váltakozó kiállításról.

A modern aktivizmus készen áll arra, hogy az olyan szavakat, mint „*megjelenítés*” és a „*reprezentáció*”, egyszerűen, mint túlzottan „*passzivistikusakat*”, kidobja. Ám ez téves felfogás, mert a reprezentáció és a megjelenítés fogalmakon mindig megújuló prezentációt értünk, amelyre akár aktív, akár passzív eljárásként is tekinthetünk. Mint aktív eljárás a reprezentáció/megjelenítés rámutat arra a lehetőségre, hogy megjelenítse/elénk állítsa, nekünk adja, nyújtsa, kínálja vagy akár újra prezentálja azt, amit már megjelenített, előadott, reprezentált. Ezért a reprezentációval/megjelenítéssel mindig képviseli is azt, amit ezzel a gesztussal prezentál vagy élénk tár. Ez pedig már egy aktív pillanat. A PASO DOBLE a saját speciálisan artistikus módján privilegizálja ezt az aktív pillanatot. Tehát mindig minden előadást/reprezentációt abban a jelentéstávolságban kell tolmácsolnunk, amelyben úgy jelennek meg, mint a kilátásba helyezés és az előrejelzés jelentései, úgy mint helyettesítés, képvisellete, felcserélés. Filozofikusan szólva, a mi reprezentációnk/előadásunk felépítése nem csak identifikáló, mivel differenciáló is lehet. A különböző kontextusokban a reprezentáció és megjelenítés szavaknak a következő jelentésekhez hasonló jelentésük van: kiállítás, javaslat, kivitel, bemutatás, kép, leírás, átmásolás, kivétel, modell, eszme, elképzelés stb. Magát a *reprezentáció* szót mi leggyakrabban, ha nem is mindig sikeresen, a *megjelenítés* [*predstavu*] szóval fordítjuk le.

Más megjelenítésektől eltérően, ahol a képek *az emlékezetben, gondolatokban, vagy elképzelésekben idéződnek fel*, a kép, amelyet a festő hoz létre, egy megjelenítés, amely objektiválódott, megtestesült, reinkarnálódott, mert vásznon, falon, kartonon van létrehozva. Azok a megjelenítések, melyeket (festői) absztrakció kínál, egy képzőművészeti világot jelenítenek meg/állítanak élénk/objektíválnak, amely világ a vonalak, a színek és a nonfiguratív alakok világa. Épp ezen aktív élénk-állítás [*stavljanja-prednas*] befejezésével azt vesszük észre, hogy ebben a („szuverén”, „autonóm”) eljárásban nincs semmilyen önkény, mert ez a megjelenítés/elő-állítás [*pred-stavljanje*] mindig a megjelenítetttel van determinálva, az ő logikájával: *logoszával* vagy *nomoszával*. Ez pedig annak a jele, hogy itt egy passzív reláció mindig megtartja a saját „jogait”. Valójában a megjelení-

tés és a megjelenített, reprezentáció és a reprezentált szemmel láthatóan egy bizonyos *oppozíciót* jelenítenek meg (reprezentálnak), és mint minden opozíciónak, egyfelől metafizikai jelentése van, másfelől a megjelenítés nyelvi (vagy differenciális) természetéről tanúskodik.

Az említett ellentétekből kilépni lehetetlen úgy, hogy neutralizáljuk vagy megsemmisítjük egy tagját. Talán azt is mondhatnánk, hogy az opozíció a megjelenítés és a megjelenített között ekvivalens a jelölő és a jelölt közötti opozícióval. Ebben az esetben a megjelenítés csak egy beszédforma lenne, a beszéd/nyelv egy differenciális/strukturális pozíciója. Ha minden megjelenítésben megvan a megjelenítésnek és a megjelenítettnek az opozíciója, akkor ez egy meghatározó ok, amiért a színházi *megjelenítés* és a képzőművészeti *megjelenítés* nem egyformán hangzó szavak teljesen ellentétes jelentéssel, hanem valami, ami szükséges módon, *differenciálisan leláncolt*. Mindenesetre az előadás mint kép és a kép, mint előadás nem azok a dolgok, amelyek a saját, szilárd szemantikai identitásuk, saját műfaji autonómiájuk felé haladnak, hanem saját „természetüknél” fogva összefonódásra és kölcsönös, differenciális meghatározódásra vannak felszólítva. Úgy tűnik, éppen Nagy képdekonstrukciója (mert mi a PASO DOBLE, ha nem az?!) a legjobb módon győz meg bennünket erről!

A dekonstrukció még akkor sem akarja kijavítani a világot, amikor a kultúrában való interveniálást mutatja be, mint ahogyan rosszabbá tenni sem, de legkevésbé sem akarja, hogy a saját önazonosságában vagy ígylétében megőrizze. Ezek nem az *ő* feladatai. A dekonstrukció a saját tárgyához nem viszonyul sem pedagógiailag, sem ellen-pedagógiailag, sem elsősorban elkötelezett, sem elsősorban el-nem kötelezett módon. Ezek olyan opozíciók, melyek nem tudják egy irányba, vagy, ha úgy tetszik, egy értelemmel meghatározni a dekonstruktív feltételeességet, és irányítani intervencióját. A más véleménnyel bíró gondolat igyekszik a felszínre hozni, megvilágítani minden kultúra *feltételeességét* (valaha itt az „*alap*” szót használták volna), minden kulturális gesztusét, a modern kép feltételeességét is bekapcsolva. A PASO DOBLE egy ilyen gondolattal van átitatva. Benne látható, hogy a modern kép feltételeessége tulajdon „alapjának” távollétében szükségszerűen megsokszorozódott, egyszerre plurálissá és szingulárisává vált. A kép egyetlen identitása a *nélküliség* (Kant szintagmájából: *cél nélküli célszerűség*), tehát a kapcsolata a mássággal és természetesen saját magával, mint az örök mással. A PASO DOBLE egy előadás, melynek nincs befejezése, nincs *happy end*-je, nincs „függőnye”, függöny-„leereszkedése”, mert ez egy olyan előadás [predstava], amely nem testesíti meg, nem valószínűsíti meg, nem zárja le a megjelenítés [predstave] sorsát, hanem előbb mondhatnánk azt, hogy szétbontja, megnyitja, vagy ahogyan a filozófusok elővigyázatosan mondanák: *problematizálja* azt.