

TILLMANN J. A.

„Valami van a fényben”

Burke és Turrell, avagy a fenséges a mai művészetekben

A „fenséges ma a technikai fenséges” – írja Jeremy Gilbert-Rolfe a *Beauty and the Contemporary Sublime* című könyvében.¹ Az Egyesült Államokban élő angol festő és teoretikus megállapítása kétségekívül érvényes, bár korántsem kizárólagosan. A fenséges kérdésében – mint oly sok más ma használatos alapfogalmunk esetében – egy vallási-teológiai kérdés szekularizált problémája, az isteni ábrázolásának lehetősége/lehetetlensége, illetve tilalma jelenik meg.

A fenséges fogalmának – az angolszász világban máig tartó – hatása főként Edmund Burke 1757-ben megjelent, a *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*² című művének köszönhető. Burke és az angol nyelv fenséges fogalmának (*sublime*) eredeti jelentése a *sublimis* = „magas, fenséges, felmeredő, felszálló-ellebegő”, illetve *Sub limen* = a (felső) küszöbig érő. Hasonló a fogalom eredete más nyelvekben; így a magyarban és a németben is a magassággal, a kiemelkedéssel összefüggő.³ (Buber a fenséges jelzővel fordítja a 113. [112.] zsoltárt,⁴ míg a magyar fordítások a magas, dicsőséges jelzővel élnek.)

Ama „felső küszöb”, ami felé a ma fenségesnek ítélt jelenségek (tárgyak, művek, dolgok) emelkednek: egy kozmikus küszöb. A „küszöbön túl” a végtelen, a téridő ember számára elérhetetlen

- 1 Gilbert-Rolfe, Jeremy: *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York, 1999. 20.
- 2 Burke, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest, 2008.
- 3 *sublimis* = hoch, erhaben, emporstehend, nach oben entschwebend, ill. *sub limen* = bis unter die (obere) Schwelle reichend (in Walde, Alois: *Lateinisch Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1910)
- 4 ER ist über alle Weltstämme erhaben, / sein Ehrenschein über dem Himmel. / Wer ist wie ER, unser Gott, der Sitz hat in der Höhe, der Sicht hat in die Tiefe / im Himmel und auf Erde... (*Die Schriftwerke*. Verdeutsch von Martin Buber, Heidelberg, 1980)

tartományainak az aktuális technika által elért, illetve közvetített határai húzódnak. Nemcsak az asztronautika és a kozmológia eszköztára mutatja ezt, hanem éppúgy megjelenik az építészetben; az egyre nagyobbra épülő repterekben, az egyre magasabbra épülő „felhőkarcolókban”, amelyek, mint nevük is jelzi, a felhőzet magasságáig menő, a hegységek nagyságrendjével vetekedő dimenzióra törnek. „Hát nem elképesztő – jegyezte meg pár éve egy, a MIR-űrállomásról szóló beszélgetésben Paul Virilio –, hogy a metafizikai mennyire fizikaivá vált?”⁵

Amíg Burke számára az elmét betöltő legfenségesebb (egyszer-smind legrettegettebb) látvány az óceán,⁶ addig a *Csillagok háborúja* után felnőtt nemzedékek elméjét galaktikus óceánok képzete tölti el. Ezért aztán a fenséges, akárcsak a szépség, a mai (magas) művészeteken kívül lelhető fel: a filmben, a sci-fiben, a techno/ambient zenében. Stanley Kubrick, Ridley Scott filmjei, vagy Arthur C. Clarke és Ian M. Banks regényei alátámasztják a Burke és Heidegger nyomán tájékozódó Jeremy Gilbert-Rolfe tézisét, miszerint a „fenséges ma a technikai fenséges”. Ez még az olyan esetekben is érvényes, amikor a kozmikus léptékű és kiterjedésű természet jelenik meg az említett művekben (az utolsó monolit a *2001: Űrodüsszeiában*, vagy a Rámának nevezett mesterséges égitest Clarke *Randevú a Rámával* című regényében). A kozmikus természeti háttér csak keretként jelenik, hogy kiemeljen és roppant arányaiban érzékelhetővé tegyen egy-egy technikai létesítményt, amelyek fenséges voltát még a földönkívüli értelem vágyva retteget egzotikumá is fokozza.

Jóllehet eme ábrázoló művészetek esetében a kozmikus természet képezi a technikai fenséges keretét, ma technika és természet viszonya ténylegesen ennek fordítottja: a természetet univerzális dimenzióban a technika keretrendszerén keresztül érzékeljük. Heidegger nem nagyon túloz, amikor azt írja *Állomások* című útinaplójában, hogy „ami ma számunkra a világot jelenti, információk technikai eszköztárának áttekinthetetlen kuszasága, amely az érintetlen *fizisz* elé került és elfoglalta ennek helyét...”⁷

Kivételek természetesen vannak, s számunkra ezek az érdekeesebbek. A fenséges viszonylatában a zene – mondhatni – eleve kivételes, részint mert eleitől kezdve eszközöket, instrumentumokat, technikát használ, de még inkább azért, mert „megőrizte metafizikai méltóságát”.⁸ Ezen Hannes Böhringer ugyan szó szerint a zene időiségének kivételességét érti, de a zene tériségére, téridőjére nézve éppoly érvényes: „a zene ideje az az idő, amit hagyományosan, Platón óta az örökkévalóság képmásának tekintenek. A zene a

5 Ujica, Andrei – Virilio, Paul: *Angelus astronauticus*, *Lettre Internationale* (Berlin) 53/2001.

6 „Egy roppant kiterjedésű síkság éppoly hatalmas látványt nyújthat, mint az óceán; de valaha is eltöltheti-e elménket akkora dolgokkal, amekkora maga az óceán?” (Burke, i. m. 68.)

7 *Pannonhalmi Szemle*, 1994/1.

8 Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. Budapest, 1995, 61.

harmonia mundi kifejeződése, avagy a mennyei karok énekének megelőlegezése. Ezt a filozófiai-teológiai idő- és zeneértést mindenemű felvilágosodás és metafizika-kritika ellenére sem sikerült kiirtani...⁹

Az elmúlt évtizedek zeneművészetében ezt számomra leginkább Steve Reich két korszakos műve, a *Music for 18 Musicians* és a *Violin Phase* jeleníti meg. Míg az előbbi darabban mintegy a kozmikus rezgésközösség hullámfolyamai hangzanak föl, mindennemű individualitástól menten, addig a hegedűre írott műben mindez az individuális vonatkozásokat is tartalmazóan válik hallhatóvá. (Aligha véletlen, hogy utóbbi keletkezése közel tíz évvel megelőzi a másikat.) A tágasságában hasonlíthatatlan – úgy térben és időben végtelennek tetsző – hangzás mintegy rácáfol Pascal vallomására, akit a kitágult kozmikus kilátások, a „végtelen térségek örök hallgatása rettegéssel tölt el”.¹⁰ Nem mintha e fenséges mű hallatán a rettenet nem lenne jelen, ám eme érzület mellett „a pompa”, a gyönyörűség, „az örömteli tárgyakban rejlő végtelenség”¹¹ érzése dominál.

Reich e műveinek néhány további alapjellemezője is szó szerint megfelel Burke fenségesről alkotott fogalmának, jelesül az *egymásutániság* és az *egyformaság* karakterisztikumának, ami szerinte „egyedül képes a végtelen pecsétjét nyomni határolt tárgyra”.¹² Ezt ugyan az építészettel kapcsolatban fejt ki, de a repetitív vagy minimál zenére maradéktalanul érvényes, akár csak a minimalizmus képzőművészeti eseteire, kezdve Brancusi *Végtelen oszlopával*, folytatva Donald Judd és mások munkáival.

Reich zenéje a fenséges mai technikai felfogása közepette azért is érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert a zenén belül reflektál a technicizálódásra, az elektronikusan képzett hang elúrhodására. Zenéinek hangképe ugyanis közel esik a szintetikus hangzás világához, jóllehet kizárólag akusztikus hangszerek, illetve énekesek hangjaiból áll.

Vele ellentétben az *ambient* zenét művelő Brian Eno hangtájai nem léteznének elektrotechnika nélkül. Zenéi ködös, elmosódott hangfürtökből, klaszterekből, szférikus hangzásokból épülnek föl. Munkásságában a kozmikus vonatkozások, akár csak a nagyobb léptékű idő-dimenziók olykor közvetlenül is megjelennek, így pl. a Holdra szállás emlékére készült *Apollo* című darabjában, illetve a tízezer évre tervezett *Long Now* esetében.¹³

Music for Airports című darabjának hatás-, illetve előadás-története a zenének a „technikai fenségeshez” fűződő egyedülálló és fölöttébb flexibilis viszonyát mutatja: az 1970-es években, lassított hangfelvételek felhasználásával, stúdiótechnikával készült darabot

9 Uo. 81.

10 Pascal, Blaise: Gondolatok (B 206.), Budapest, 1978, 90.

11 Burke, i. m. 93, 92. (Az eredetiben *terror*.)

12 Burke, i. m. 89.

13 Eno egyik alapítója a *Hosszú Most Alapítványnak*, amely egy 10 000 évig működőképes óraművet és egy hozzá kapcsolódó könyvtárat kíván létrehozni.

az ezredfordulón a Bang on a Can kortárszenei együttes akusztikus hangszerekre íratta át, illetve adta elő.¹⁴

*

Burke és általában a fenséges mai megjelenésével kapcsolatban elkerülhetetlen tekintetbe venni a *sajátosan amerikai fenséges* hagyományát. Jeremy Gilbert-Rolfe például megjegyzi, hogy Barnett Newman „képeinek nagynak kellett lenniük, hogy ezáltal a sajátosan amerikai fenségeshez tudjon kötődni, amiről Harald Bloom spekulált”.¹⁵ Ám ez nemcsak egyes szerzők és alkotók esetében felmerülő kérdés, hanem eredendően az amerikai tértapasztalattal és az amerikai mitológiával függ össze. „Az amerikaiak az őket körülvevő világot határtalannak tartották, s ebből az következett, hogy saját hódítási és terjeszkedési képességüknek sem látták korlátait”¹⁶ – írja Richard Sennett szociológus. Ez a világtapasztalat az amerikai mitológiát meghatározó westernben mutatkozik meg a legszemléletesebben: „A western főszereplője a nagyszerű, fenséges táj”; nincsenek határok, csak hatalmas néptelen térségek vannak.¹⁷ De a sajátos földrajzi adottságok az amerikai önérzet, az újvilági individualitás kialakulásában is meghatározónak bizonyultak: „Nekünk, amerikaiaknak – mondja Paul Olchváry író – akkora terünk van a helyváltoztatásra (és legtöbbször az anyagi lehetőségünk is megvan hozzá), hogy nemcsak arról győztük meg magunkat, hogy oda mehetünk, ahová akarunk, hanem arról is, hogy azzá lehetünk, amivé akarunk.”¹⁸

A fenséges kérdésköre a modern művészetben Barnett Newman munkásságában került közvetlenül előtérbe. „Newman műve a fenséges esztétikájához tartozik – állapítja meg Jean-François Lyotard. – Newman olvasta Burke-öt. Túl »szürrealistának« találta (*The Sublime is Now* című monológiájában). Ennek ellenére Burke a maga módján meghatározó volt a newmani projektumra nézve.”¹⁹ Túlontúl szürrealistának azért találta, mert Burke megvető ítéletét a festészetéről csak egy olyan művészetre vonatkozóan tartotta érvényesnek, amely ábrázolni, reprezentálni, újrafelismertetni kíván. Newman munkásságában pedig – miként Christian Pöpperl méltán állapítja meg – „az ábrázolhatatlan tematizálása történik”.²⁰

De ábrázolható-e az ábrázolhatatlan? Newman életműve ennek megoldására tett kísérletként értelmezhető. Az ilyen irányú elmé-

14 Bang On A Can All-Stars: Music For Airports by Louise Gray June 1998 issue of The Wire – Adventures In Modern Music; 2008-11-12.

15 Gilbert-Rolfe, Jeremy. i. m. 27.

16 Sennett, Richard: A semleges város, *Café Babel*, 1997/2.

17 Böhringer, Hannes: A western mint civilvallás, in Uő: *Szinte semmi*, Budapest, 2006, 41.

18 Olchváry, Paul: Igazi amerikai? 2000, 1997/1.

19 Lyotard, Jean-François: Der Augenblick, Newman, in Uő: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin, 1986, 15.

20 Pöpperl, Christian: *Auf der Schwelle: Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie*. 2007, 171.

lyült érdeklődés nem egyedülálló a korszak művészetében. „E festészet – Kandinszkij, Malevics esetében éppúgy, mint Newman és Yves Klein képeinél – metafizikai megismerésre formál igényt. Az abszolút festészet egy szellemi, transzcendens világ megismerésére, a fenséges, minden tárgyiságon túli szuprematikus természet megismerésére, amire a fekete négyzet nyit ablakot.”²¹

Írásai tanúsága szerint Newmant ez a problematika teoretikusan is erősen foglalkoztatta. Burke mellett a zsidó vallási gondolkodás is nagy hatással volt rá; egy kabbalisztikus teremtés-konceptió hatását a szakirodalom is kimutatta.²² S jó okunk van azt gondolni, hogy az ábrázolás tilalmának kérdése sem hagyta érintetlenül. Gyakorló festőként azonban számára ez a kérdés festészeti vonatkozásban merült föl – és meg is maradt e médium adta keretek között. Így aztán megoldásai, a mégoly impozáns, festékekkel borított, méretes felületek esetében, mint például a *vir heroicus sublimis* címet viselő (kb. 2,5 x 5,5 m-es) képe e tekintetben nem túl meggyőzőek.

*

Egyáltalán lehetséges-e a fenséges, az *összemérhetetlenül nagy* (Kant) arányos és méltó megjelenítése? Amikor az túl van a küszöbökön; az érzékelhetőn és a felfoghatóan? Nemde valójában egy ábrázolhatatlannal és reprezentálhatatlannal van dolgunk, ami felfoghatatlan, miként a világ, az univerzum – azaz nemcsak fogalmilag, hanem a képzőművészet médiumai számára sem „fogható”?

Ennek ellenére úgy tűnik, mégsem lehetetlen – amit nem lehet ábrázolni, azt meg lehet mutatni, mintegy Wittgenstein megoldásának mintájára. Ilyen megmutatásokat képeznek James Turrel művei.²³ Jelesül a *Skyscape*-sorozata, amely több variációban áll a Föld különböző pontjain. Az építés eredendően hajlékot emel, védett, zárt tereket alakít ki, hogy óvja a benne lakókat az időjárás viszonyosságai, a külvilág behatolása ellen. Turrel építményei ezzel ellenében a nyitottság köré épültek: tetejük nem zárt, hanem az égboltra nyílik. Ez a különböző formájú keretek közt mutatkozó nyílás, s maga a keretezett nyitottság képezi az építmény centrumát.

Egy *skyscape* építészeti szempontból az építő tevékenység kifejtése; visszája mindannak, amire az architektúra mindig is irányul. Ugyanakkor e tekintetben nem egyedülálló: a mai művészetben Rachel Whiteread hasonlóképpen jár el, amikor építmények belső tereit, olykor egész házakat betonnal önt ki, majd lebontja róluk az eredeti építményt – így mintegy szó szerint kiábrázolja a „tisztá”, anyagot öltött beltérket. Turrel munkáinak tárgya azonban nem az ábrázolás, hanem maga a fény és a tér. Művei mindössze kereteket és feltételeket – építészeti, művészeti keretfeltételeket – teremtenek a fény és a tér szemléléséhez és megtapasztalásához. Ezek a keretek

21 Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*, i. m. 61.

22 Lásd Thomas B. Hess írásait.

23 James Turrel link-gyűjteménye: <http://www.lasersol.com/art/turrell/relinks.html>

persze túlmennek a keret hagyományos és mai művészetelméleti felfogásán.²⁴

A Jeruzsálemben álló *Space That Sees* című *skyscape* esetében – amelyről alkalom volt közvetlen tapasztalatokat szerezni – a „keret” egy négyzet alakú, 10 x 10 méteres alapterületű, 7 méter magas építményből s a hozzá vezető folyosóból áll. Ilyen építészeti keretek „között” nyílik kivágata – mintegy 8 x 8 méteres négyszöget nyitva az égre. Alatta állva, járva vagy – a falakból kiugró padozaton – ülve szemlélhető a többnyire tiszta ég végtelen kékje, vagy olykor a felhők vonulása, a napszakok és fényviszonyok változása.

E keretek között szemlélhetők a kékség árnyalatai, fény és árnyék, lent és fent, égi és földi viszonylatai. A hely – a szó mai és eredendő értelmében egyaránt – a kontempláció tere: a *templum*, az augurok égre nyíló négyzetes irányzósíkját is idézi.²⁵ Am az etruszk-római *auspicium*mal ellentétben nem a madarak átrepülésének vonalára, hanem az égre, a térre, a fényre, s persze általuk szemlélőjük helyzetére irányul. Mindezt tulajdonképpen minimális technikát használva éri el, hiszen ezek az építmények már a neolitikumban is megvalósíthatók lettek volna. (És még arra sincs szüksége, mint Yves Kleinnek, hogy levédesse az égszínkéket, az ultramarint.²⁶) Türel műveit ugyan nem tekintik az építészet részének, munkáihoz legközelebb mégis a mai templomépítészet kimagasló példái állnak, mint amilyen Peter Zumtor wachendorfi Bruder Klaus-kápolnája.

Az Izrael Múzeumban álló *skyscape* esetében, csakúgy, mint más művészeti közegekben megjelenő műveinél, az épített, technikai kereteken kívül a művészet mint intézmény, mint egyezményesen megkülönböztetett közeg is keretezi munkái. Legnagyobb léptékű műve, a harminc éve készülő, Új-Mexikóban lévő Roden-kráter esetében nincsenek ilyen keretek. A sivatagban álló kráterhegybe vájt helyiségeket és nyílásokat az egykori vulkán megkövült anyaga övezi; a kráter nem kiállítótér, és nem nyilvános. A kozmikus együttállások, az égitestek tér- és fényviszonyainak szemlélésére szolgáló terek körül a természet alkotja a keretet. Így elkerülhető mindenmű tudományos-technikai közvetítés, előtérbe kerülés és aránytor-

24 Az előbbi Simmel megfogalmazásában: „A keret csak zárt egységgel rendelkező képződményhez illik, s ilyennel a természet valamely darabja sohasem bír. A közvetlen természet minden kimetszett darabja ezernyi térbeli, történelmi, fogalmi és érzelmi kapcsolattal kötődik mindahhoz, ami tágabb vagy szűkebb, fizikai vagy lelki környezetében övezi. Csak a művészi forma metszi el ezeket a szálakat, s mintegy befelé köti őket újból össze...” (Simmel, Georg: A képkeret, in uő: *Velence, Firenze, Róma*, Budapest, 1990, 91.) Mai értelmezését Louis Marin ekként összegzi: „... a keret oppozíciót hoz létre a sokféleség változó alakzataiból, abból az anyagból, ami a különbségek alapján artikulálódó dolgok megismerésekor az észlelés szintéziseinek a nyersanyaga. (...) A keret egyike azoknak a megkülönböztetett helyeknek, ahol a reprezentáció, a reprezentáción keresztül, a néző-olvasóhoz intézheti utasításait és felszólításait, a »tudatás«, az »elhitetés« és az »éreztetés« helye.” (Louis Marin: A reprezentáció kerete és néhány alakzata, in Házás Nikolettta (szerk.): *Változó művészetfogalom*, Budapest, 2001, 201.)

25 Bővebben: Tillmann J. A.: A keretek kérdése, In uő: *Szigetek és szemhatárok*, Budapest, 1992, 171.

26 *International Klein Blue* (IKB, =PB29, =CI 77007)

zulas. „Olvastam – mondja Turrel egy interjúban – Hartmut Böhme cikkét a *Parkett* című európai folyóiratban. Az egyik általa használt kifejezés arról szólt, hogy »az Istentől való teljes távolság korában élünk«. És tényleg, a tudományos racionalizmus korában nem mondjuk azt a fényről, hogy »az Isten«, ám ugyanakkor a fény tapasztalata egy olyan jelenség, ami valamiképpen nem hagy nyugodni efelől. Valami van a fényben, amit a tudomány nem képes teljesen feltárni vagy redukálni.”²⁷

27 *Greeting the Light. An Interview with James Turrel by Richard Whittaker; Feb 13, 1999, 2008-11-12.*