

Selyemgubó és tükör

Tolnai Ottó *A tengeri kagyló*

„Csupán egy tükör az egész,
aki belenéz, belevész,
és aztán nincs többé remény,
egy kép az üvegen kilobban.”
(Kosztolányi Dezső)

A selyemgubó szövevényességével és zártságával jellemezhető Tolnai Ottó *kisregélye*, *A tengeri kagyló*. A mű ezer és ezer fénylő szállal fonja körbe mindazt a belső valamit, azt a nehezen körvonalazható, artikulálható „kásás sejthalmazt”, mondjuk ki: gyermekkort, mely épp e szálak óvó leple alatt, e szálak segítségével alakul át, a befogadó szeme láttára, „átfejlük” élete első és ilyen értelemben megismételhetetlen szerelmi aktusán. Tolnai *kisregélye* – a műfajmeghatározás a regény és a beszély vegyítésével mozditja el a regény fikciós terét egy *más(ik)* irányba – beavat(ód)ástörténet, initiatio, a férfivá érés első kísérlete, de több is ennél, beavatás a művészetbe, a műalkotás keletkezésébe, létmódjaiba, a szöveg létrejöttébe. A gyermekkor kimondhatatlanságát, megragadhatatlanságát a motívumok szétszálazhatatlan hálója, utalásrendszere szövi át, (képző)művészeti alkotások, intertextusok fonják körbe, a motívumok egymásra épülő és fokozatosan kibontott struktúrája, a mondatok körbejáró, közbevetéses szerkesztése járja körül, gubózza be. Minden szál ezt a „szent” lényegét leplezi, óvja, ugyanakkor őrzi is, közelíteni igyekszik minden egyes elemével, fonálával, mindent beszövő és felbontó mozgásával.

A szöveget alapvetően két képzőművészeti alkotás uralja. *A tengeri kagyló* rövidebb első része több szempontból is előkészítő funkcióval rendelkezik: egyrészt a Csodafürdő közegét, hangulatát, a köcsögök lézenegésének koreográfiáit, kollektív leskelődéseit rajzolja meg egy-egy szerzteázó, lekerekítetlen jelenetben; másrészt a „Mi is a legtöbb?” kérdését tematizáló részmotívumok – rózsaszín radírgumi, bodobácsok násza, tükör-motívum, Nusi megjelenítése, gipsz cigány lány, kagyló stb. – fel-

vezetésével, jelentőségük megsejtetésével készíti elő a második rész jóval sodróbb eseményeit, amelyben majd a Tihamér által készített *Nusi-szobor* és a második rész mottójában megidézett Cézanne-kép, *A fekete óra* kap jelentős szerepet. Szobor és festmény nemcsak az én-elbeszélő kamaszél-ményeinek, a beavatodásnak nélkülözhetetlen kellékei, hanem bonyolult transzformálódásaikkal, deformálódásaikkal, alakulásaikkal egy olyan izgalmas játékba lendülnek, melynek során (a cselekmény során) művészet és valóság, mulandó és állandó viszonyai, a műalkotás keletkezése, létmódja, befogadó és műalkotás egymásra hatásának, egymásba – egymás létebe – íródásának kérdései is mozgásba kerülnek.

A selyemgubó lefejtése, a szálak szétválasztása és felmotollálása, mely, ne feledjük, a gubóban lévő báb megfullasztásával kezdődik, veszélyes vállalkozás; könnyen lehet, hogy a motívumok szétszalázása és értelmezése után ugyanúgy a (megfojtott) hiányérzet marad csupán, mint a gyermekkor „plazmáját” kereső emlékezőnek: „jóllehet nekem sem maradt más a kezemben, mint a dolog héja, a kagyló fizikája”. Ám ha többet nem is, szép selyemszálakat talán nyerhetünk.

Cézanne festményének megidézése, a többi motívumhoz hasonlóan, szintén az első részben történik, óvatosan, fokozatosan. A kagyló rögtön metaforikus teljességében, de még a csendélet „nélkül” toppan elénk, a fürdőző Nusika rózsaszín nemi szerveként, melyben „csacsog” a „kénes gyógyvíz, a forró arany”. Rögtön a következő rész, mintegy „logikus” asszociációként a konyhai kredenc leírását adja, melynek „törött nippjei” közt Cézanne beállításának szinte minden eleme ott hever már, mintha csak a festőre várna, aki kiválogatja és berendezi a lefesteni kívánt kompozíciót. „Váza, varrodoboz, egy nagy fekete szekrényes, mutató nélküli, kerek óra, félliteres szifon, imakönyv, kávéscsésze, citrom.” És a kredenc sarkán „damasztzalvétára dobott” nagy rózsaszín tengeri kagyló. Különös módon, ebben az esetben a (regény) valóság(a) rímeli a műalkotásra, a mimézis iránya felcserélődik, de legalábbis valóság és művészet olyan együttállásáról van szó, melyet a Cézanne-kép T. Orbán Olivér által küldött reprodukciója egyértelműsít. *A fekete óra* ugyanis csak a mű keletkezésekor, a retrospektív nézőpontból az, ami, s nyerheti el a Rilke-mottóval együtt a szöveg kontextus- és jelentésteremtő erejét, a gyermek nem ismeri Cézanne e festményét. S az imént felsorolt tárgyhalmaznak nem is a francia festő az „elrendezője”, hanem a kamasz fiú, aki az ágy harmadik és negyedik rácsának „képkeretébe” maga rendezi be a maga kompozícióját: „titokban ismét beállítottam, be: egzaktul”. Festő és gyermek tevékenysége egymásra vetül, párhuzamos, s ezáltal a keretek közé szorított konstrukció valóság és műalkotás határait, „kereteire” kérdez rá.

Efféle kérdéseket vetnek fel a *kisregély* szobrai is: a kredenc-festmény párhuzamhoz hasonlóan véletlenszerű az egybeesés a gipsz cigány lány és Nusika között, ahol szintén mintha az „eleven” valóság utánozná a művészetet („Meg sem született Nusika, amikor azt a szobrot mintázták. Azt mondják, egyidős a Csodafürdő épületével.”). A valóság és műalkotás viszonyának, a felcserél/ődésnek/hetőségnek a problematikája a *Nusi-szobor* készítésének jelenetében teljesedik ki, amelyben a „jelenségek”, rétegek nem is kétszeresen, hanem háromszorosan (sőt, négyszeresen?) vannak *jelen*; a pagoda épületébe beállított nagy tükör a művészet Platón óta cincált tükrözélméletét viszi színre. A műalkotás minden kelléke – eredeti, műalkotás mint „másolat”, tükör mint az előző kettő közti megfelelés, kapcsolat „mikéntje”, sőt még maguk a befogadók is – együttáll itt, a mű és létrejötté mégis több, valami más, mint a tükrözés ügyes alkalmazása. A szöveg a műalkotás létmódjára, hatásának titkára, „misztikumára” kérdez rá Nusi mintázásának leírásával: a vasrudak, fémgubancok (váz) közé „beköltöző” lélek, mintha az eredetire (Nusi) is hatással lenne, az agyagot ért érintések, szorítások visszaáramlanak, visszahatnak az eredetire, a modell mindent (át)érez, a szobor voodoo-bábuként kezd működni, de a kettő (modell és készülő szobor) együttesen van jelen, kölcsönhatásuk folyamatos és kétirányú: „mert valóban érezni lehetett, hogy valami történik az agyag és Nusika húsa között, [...] máris benne a lelke (később nekem bevallotta [Pius], akkor, azokban a pillanatokban történt valami Nusival, arra gyanít, mert meggyőződött a dologról, mármint arról, hogy Nusika azoktól a pillanatoktól megváltozott, ha nem is teljesen, de részben lelketlenné lett, Tihamér valami ördögi módon, valami megengedhetetlen eljárással, mert mi a szar is a művészet?!, kivette, átvitte a lelkét”. A „megengedhetetlen eljárás”, a „rétegek” sokszorozódása káprázatként játszik egymásba: „mi ugyanis már képtelenek voltunk különbséget tenni az agyag, a nagytükör és a széken izgó-mozgó alak között”.

A tükör és tükröződés motívuma végig jelen van a szövegben, sőt, Cézanne festményének háttérét is tükör „szervezi”. A művészet mimézis-elvének, valóság és műalkotás viszonyának imént érintett kérdésein túl *A tengeri kagyló* motívumkezelése is tükrös szerkezetként ragadható meg, de (még) nem a mise en abyme működésének értelmében, mivel a motívumok esetében nem öntükröz(őd)ésről van szó, hanem bizonyos elemek, cselekményegységek tükröződő kettőzéséről, megsokszorozásáról (pl. Szent Sebestyén legendája, elájulások, bodobácsok stb.), de ezek sosem precíz ismétlések, hanem, ahogy a műbeli tükrök is, homályosak, opálosak, torzak. Ahogy a Cézanne képén tükröződő váza sem tökéletes mása eredetijének, amint erre a Rilke-levél is utal: „egy virágváza tejszerű

rózsaszínjét látjuk, mely – a fekete falióra tetején – rögtön két szólabban (valóságosan, *s kissé szelídőbb tükörképével*) jelzi ellenvéleményét” (kiemelés V. B.). A motívumok ismétlésének játékához a legszebb példát épp a „tük-rös” jelenetek ismétlése adja: a tervezett szoborról tartott megbeszélés a tükörgyár mellett zajlik, ahol a szemétre dobott *tükördarabok közt turkálva* a köcsögök mindannyian összevérzik a kezüket. Ez a motívum a pagoda-beli nagytükrőnél ismétlődik meg, amikor az elpattant tükör felhasítja Tódor tenyerét, s mindkettő előkészíti a szobor (másolat, tükörkép) „szüzességének elvesztését”, az elbeszélő kagylóba simuló mintha-vérző m-niumos kezének látványát. A tökéletes tükröződés lehetetlensége, amely, ahogy már említettük, a műalkotás létrejöttének mimézis-elvére kérdez rá, továbbvezet ahhoz a metanarratív szinten folyamatosan felszínen tartott kérdéshez, hogy lehetséges-e felidézni, visszatükrözni a múlt emlékképeit, a gyerekkort, vagy, minden kitarató tisztogatás ellenére, csupán homályos, foncsoros tükrök – a nyelv diskurzív képessége, ereje iránti bizalmatlanság (újabb) metaforájaként – „segítségével” közelíthetők meg a múlt eseményei.

Az *átlelkesített* anyag a Pygmalion-történetet is tematizálja, s egyben metafiktív szintre is emeli, „[é]lő szép szűznek vélhetnéd könnyen e szobrot; / tán a szemérem tiltja csupán mozdulnia, vélnéd; / művészet fedi el, hogy csak művészet” (Ovidius: *Átváltozások*). A mítosz és a műalkotás felelevenítése Aphrodité kegyének köszönhetően (látszólag) sikeres: a *Nusi-szobor* életre keltésének, életre „erőszakolásának” jelenetében, a szeretkezést követően az agyagszobor arcán „valami mosoly jelent meg”, („megdöbbenve láttam, boldog, kissé kimerült ő is”). A szobor érintése, az elbeszélő félelme, hogy kárt tesz az agyagban, kifejezetten összeolvasható Ovidius soraival: „és hiszi [Pygmalion]: ujjai lány testébe nyomódnak a lánynak, / s fél, hogy kék folt kél a leányon, ahol tapogatta”. A szobor elkészítése mint alkotói folyamat a bekebelezés, nemzés aktusaként fogalmazódik meg – Tihamérnak „csupa sár volt már az arca is, könyékig, nyakig benne volt a dologban, [...] s ez egy kicsit minket is zsenírozott, mármint hogy itt előttünk *teszi valamiféleképpen magáévá az agyagot*, legalábbis az agyagváltozatot, amelyet már mind nehezebb volt elválasztani a nagytükrőben élő modelltől, amely nagy megdöbbenésünkre, mintha kezdett volna másodlagossá, harmadlagossá tünni, fordított arányban, mint kezdetben” (kiemelés V. B.) – s ugyanilyen aktussal történik meg a szobor tökéletesítése, életre keltése; ily módon a szobrász és a gyermek „tevékenysége” szintén párhuzamos egymással. A mű tehát a gyermekkor intuitív erejét, az élet, a vágyak meg- és kiélésének ösztönösen tökéletesre, harmóniára, immanenciára törekvő késztetéseit – többszörösen is a művész

tevékenységével, a műalkotás keletkezésével párhuzamba állítva – a kagyló (mivoltának, jelentésének) átlényegítésével, kétszeres „beállításával”: el- és felhelyezésével érzékelteti. Ugyanakkor a szöveg nemcsak a gyerekkor teremtő erejét, az eltérő dolgok (még) harmonikus együttállását – Cézanne-kép –, a tárgyak, jelenségek jelentésekkel való felruházhatóságát „példázza”, ugyanilyen hangsúlyt kapnak a dolgok végességét, a gyermekkor ideiglenességét, tünékenységét érzékeltető események, motívumok is. A két „műalkotáshoz” egyidejűleg tartozó kagyló szükségszerűen az egyik, a kredencen álló „Cézanne-kép” rombolásával jár, a tárgy egyszerre válik teremtő és romboló erővé („nyomni be neki, saját pináját, saját pinájával ajándékozva meg, jóllehet éppen saját pinájával erőszakolva meg, nyomtam föl neki, erősen, durván, de vigyázva is ugyanakkor, nehogy deformálódjon”). A hiányzó „csodálatos gyöngyház ajak” azonban csak rövid időre töltheti be Nusit (szobrot) tökéletesítő szerepét, a szobor szétverése és az ABBÁZIA feliratú kagyló eltűnése ennek a tökéletesnek tűnő állapotnak, a gyermekkorok végérvényes felszámolódását érzékelteti, amelyért, (biztos) elkövető hiányában, nem okolható senki. Erre az illékonyságra, gyors elmúlásra játszik rá elég egyértelműen a tiszavirágzás, a „semmis viráglények mindössze néhány óra alatt lejátszódó násztánca” és halála, mely *A tengeri kagyló* képzőművészeti alkotásainak sorsához hasonlóan szintén teremtés és pusztulás (a *szárnyas* istenek, Erósz és Thanatosz) erőit, az együttesen működő emberi alapösztönöket, a libidót és az agressziót sűrítik össze.

A nagy „barokk triton-kagyló, furcsa-különc formájával, sima, piros torkával felénk pillant”. Rilke ekphrasziszának egyetlen mondatába sűrűsödik minden fontos elem, amely a kagyló érzékelésében, műbéli szerepében jelentőssé válik, amelyek motivikus erejét, konnotatív jelentéseit megképezhetik. Az első rész a női nemi szerv hasonlataként villantja fel a kagylót, s az elbeszélő ezt a megidézett képi síkot a tervezett szobor testrészeként „valóra” is váltaná. A kagyló metaforikus jelentésének átfordítása, konkrétá, fogalmivá tétele az események csúcspontján (szó szerint is) be is következik, de a kagyló „időközben” új kontextussal, motívummal gyarapodik. Fontosnak tartom, hogy nemcsak az elmesélt események végpontjából, a felnőttkor reflexív értelmezéséből visszatekintve, hanem az elmesélt-felidézett gyerekkor történetébe ékelve, a csúcsra járatás előtt, teremti meg a szöveg a kagyló Cézanne-kontextusát. Ez a gesztus – az olvasó felé – felkínálja, hogy a befogadó az elbeszélő reflektív konklúziója előtt, folyamatában értse és képezze meg a mű jelentés-összefüggéseit, ugyanakkor az intertextusok így kialakított egymásra szövésével távolítsa el, válassza el őt (befogadót) és a felkínált jelentést és kontextust a gyer-

mekkor lezárt korszakától, boldogságától, amelyet, mintha nem engedne át nekünk, nem szemlélhetjük beleéléssel, ösztönszerűen az egyértelműen felajánlott képzőművészeti játék miatt. Mindezzel az elbeszélő a felnőtt ember, a felnőtt alkotó terhét is megosztja velünk, így inkább a felnőttel, mint a gyermekkel azonosulhatunk, hiszen már ő maga sem bízik a gyermekkor „tökéletes” felidézhetőségében, épp ezt az ottliki nehézségét tematizálják a szöveg metanarratív gesztusai.

Rilke levélrészlete vezeti be tehát Cézanne *A fekete óra* című képét, s a mottó alkalmazásával az elbeszélő megőrizheti a gyermek „tudatlanságát”, a kredenc tárgyai viszont műalkotássá lényegülhetnek. Egy olyan műalkotássá, amely a fiatal festő több olyan belátását, karakteres jegyét magán viseli, amelyekhez majd az impresszionizmus (számára) zsákutcája után visszatér: a színek és a formák erőteljes, feszes kifejezését, a testek, az anyagok „tapintható” plasztikusságát, az autonómiájukat őrző tárgyak mégis harmonikus együttlétezését. Épp a három kiemelt festészeti elem – szín, forma, anyag – irányítja a befogadó figyelmét a kép bal oldalát uraló nagy tengeri kagylóra: a vízszinteseket és függőlegeseket megtörő, minden geometrikus szabályosságot nélkülöző formára, a minium és még sötétebb vörösök vérző hasítékára, a kívül érdes, de a szájánál selymessé szelídülő felületre. A kredenc csipketerítőjén álló kagyló épp e tulajdonságok miatt izgatja az elbeszélő fantáziáját is, különös vonzódását már a mű első felében hangsúlyozza: „[s]enki sem sejtette a becentírozott nagy kagyló és a köztem lévő kapcsolatot”. Ez a különös vonzalom (és a tárgy) kap „funkciót” a történet során, az elbeszélő számára zavarba ejtően életre kel, „megszűnt valami távoli, hideg tárgynak lenni”, hogy, kiszakadva a kredenc nyugalmaiból, a mutató nélküli fekete óra mellől, szétrombolva ezzel a dolgok szép együttállásának időtlen cézanne-i idilljét, egyetlen kegyetlen-gyengéd aktus által elnyerje tökéletes helyét Nusi lábai közt („az agyag kissé rácsúszott, rácsukódott, még jobban magába fogadta, helyére illesztette, egyáltalán nem értettem, miért gondoltam volt tengeri kagylónak”), majd, egy újabb destrukciónak köszönhetően majdnem örökre eltűnjön térből és időből. (Majdnem, hiszen Cézanne festménye megőriz belőle valamit.) A kagyló elbeszélésbeli mozgásai, önmagába forduló spirális formája hordozza a motívum bonyolult összetettségét, gazdagságát, a tengeri kagyló (ismétlődő) beillesztései és kiragadásai a kezdet és vég viszonyait relativizálják és egyben dramatizálják, az egyik állapotból a másikba való átlépés, beavatódás gyönyörét-gyötrelmét emelik ki; a kagyló spirálja haladási iránytól függően teremtő és romboló erők együttes hordozója, a magába forduló végtelenség soha fel nem fogható szédülete, női nemi szervként lét és nemlét, beteljesülés és elvesz(t)és, a gyermekkor kez-

detének és végének kapuja. „[Á]tengedtem magam a rózsaszín spirál vonzásának, engedtem, húzzon, csavarjon magába, örljön meg a kellemes, angyali húsdaráló, zárjon magába, csapódjon rám örökre a véres peremű, akárha vértől csorgó, rózsaszín belsejű gyöngyház.”

De tovább is van még. A kagyló óriási TRITON-ná nő, tengeristen-né – nem melleleg annak az óceánjárónak is TRITON a neve, amelyen Niggri, a kamasz fiúk eszményképe, Nusi szeretője, tengerész, s beszédes, hogy a „TRITON hasában” hajógépészkedik. Tritón, a tenger trombitása félig ember, félig hal alakú istenség, kagylókürtje viharokat szít és csitít. A TRITON-ná növelt tengeri kagyló mint motívum az eddigi összetett jelentések mellé még e kettősségét is magára veszi, egyszerre tekinthetjük női és férfi nemi szervnek, hiszen a kagylóval mint nemi szervvel „erősza-kolja meg”, teszi magáévá (és sajátjává) a szobrot, „amelyből máris csorogni kezdett a zsákból gyűlt víz, a mínium”, s ez szintén egyszerre utalhat az aktus beteljesedésére és a szüzesség elvesztésére. Nusi aktja tehát csak úgy nyerheti el tökéletességét, női teljességét – mivel Tihamér „nem nyitott rajta rést, ajtót, nem képezett rajta alul is ajkat, nem lőtt lyukat” –, hogy eközben az elbeszélő ön maga kasztrációját is elvégzi. A szobor szétverése és vele együtt a kagyló eltűnése megismétli a kasztráció aktusát, de ekkor a műalkotás destrukciója a gyermekkor végérvényes elvesztését is jelöli. Mindez Aphrodité születésének mítoszát is megidézi, aki szintén előzetes kasztrálás után *lép ki* a habokból, erre maga a szöveg is rájátszik, bár a gyermeki tudathoz és tudáshoz mérten reflektálatlanul hagyja, igyekszik „elrejtteni” utalását: („rám hagyták az egészet [...], az egész Nusikát, rám, úgy nyersen, vizesen, mintha a fajanszból vagy a *Tiszából lépett volna ép-pen ki*, rám úgy anyaszült meztelen” [kiemelés V. B.]). A helyi Vénusz, Nusi nemcsak születésének „körülményeiben”, de „tükrös” attribútumában is kötődik mitológiai őséhez. Pagodabeli „nagy” tükröződését a minden fiú fantáziájában megképződő tükörképek sokasága előzi meg: „mi már is látni véltük azokban a kerek zsebtükrökben Nusika csillogva-villogva megsokszorosodó arcát”.

Cézanne fekete órája, bizonyára nem véletlenül, az arany metszés szabályainak engedelmességgel kerül a kompozíció hangsúlyos helyére, s így a hozzá hasonló (a citrom és a váza képezte középtengelyhez mért) pozíciójú, de alakja, színe miatt a befogadó tekintetét talán erősebben vonzó tengeri kagylóval kerül „párbeszédbe”. A festmény címe „mégis” a mutató nélküli órát „helyezi középpontba”, s ezáltal a csendélet többi eleme ehhez a központi motívumhoz mérten jelölhető ki/meg. Az óra különös-ségét funkciójának elvesztése adja, mutató nélkül sem a percek, sem az órákat nem számlálja, az időtlenség fénylő dobozává nemesedik. Tolnai

műve ehhez a párbeszédhez kapcsolódik, ebbe a párbeszédbe szól bele, a Cézanne-kép címére rájátszva, de szándékosan átnevezve, megmásítva azt, a tengeri kagylót helyezi a mű (és a kép) központi elemévé. Mindez a hangsúlyok átrendeződését, a „közeppon” áthelyez(őd)ését sugallja, de ez a hangsúly-áthelyeződés csak ideiglenes, látszólagos, mivel a kagyló az időhöz, a felidézhető események pillanatnyiségéhez, mulandóságához kapcsolódik, ám végleges eltűnésével, időből való kihullásával beleveszik a gyermekkor mérhetetlen abszolútumába, örök végtelenségébe, a fekete óra időtlenségébe. A kagylót, a gyerekkort (csupán) a Cézanne-kép őrzi, pontosabban ennek is csak reprodukciója, amit T. Orbán Olivér küldött, mint ahogy a múlt, emlékek a művészet számtalan szétszóródó *reprodukción* szövegekben, képekben (Baudelaire, Valéry, Van Gogh, Bacon stb.) őrződnek, morzsák, melyek megidézhetik, melyek segítségével megidézhető mindez(t), „hiszen akárhogy veszem is utalásait, ha kapcsolatban marad velem”. Múlt és jelen, gyerekkor és megőrzött emlékképei, idő és időtlenség az elbeszélői identitás középpontja felől „csakis úgy fogható fel, mint azt a képen látjuk, a kagyló és a citrom viszonyát, noha nincsenek is viszonyban, a brutális, formátlan forma a mutató nélküli fekete órával van viszonyba állítva, a citrom csak a centrumpontra van hivatva jelölni”. Végző soron a Cézanne-kép, az eddigi jelentések mellett, az elbeszélői emlékező pozíció, az időviszonyok elrendeződésének mise en abyme-ja is, tehát a motívum és a tükörstruktúra csúcsra járatása.

A múlt, az emlékek nyelv általi lényegi megközelíthetetlenségét kifejező tükör-motívum a szöveg számos pontján és szintjén válik jelentéssé. A pontos tükröződés, tükörkép lehetetlensége, a látvány „hiteltelensége” a tükröződés „működéséből” adódik, mivel a tükörkép olyan egyenes állású virtuális kép, amelynek részleteiben a jobb és bal oldalra utaló jegyek felcserélődve láthatók, tehát a tükörkép eredetihez viszonyított – topológiai – fordított helyzete miatt soha nem hozható fedésbe az eredeti képpel még egy tökéletes felületű tükör esetén sem. Tolnai tükrei azonban feltördelt tükördarabok, melyekben a világ és Nusi sokszorozottan és részleteiben káprázik; elrepedt, homályos, foncsoros tükrök, melyek minden visszaverődő látványt különös fényel, sejtelemmel vonnak be, melyekben a részletek megváltoznak, eltűnnek vagy éppen gazdagodnak. Ilyen opálos tükrök maguk a műalkotások is, melyek végtelenül tükröződnek egymásban, mélyükön a megcsillanó múlttal, élménnyel, végtelennel, igen, mindez már csakis annyira közelíthető meg, mint egy selyemgubóba rejtett nature morte.