

Személytelen és személyes művészet

Impersonal and personal arts

Dr. Gerevich József PhD

ELTE BGGYK Addiktológiai Kutató Intézet

gerevichjozsef3@gmail.com

Initially submitted March 05, 2018; accepted for publication April 18, 2018

Abstract

The impersonal and personal character of works of art is a thread running throughout the history of art. In the early Middle Ages the artist was an anonymous tool that could have been traded or even kidnapped if he has not been acquired any other way. The impersonality paradigm is linked to the names of Plato, Schopenhauer, Nietzsche and Flaubert. The lives of some impersonal artists are regarded as insignificant if compared to their works. They tend to neglect important actors in their own lives for the sake of existence in the fictitious world of the work of art, or to merge their life and their artistic activity. Among the personally known artists we find some whose works reflect love affairs or traumatic experiences, or project their emotions onto their canvases. Specific degrees of self-expression appear in the impersonal-personal dimension, from hiding to self-expression that is concealed in codes or manifests. The effort to achieve self-expression is contrary to the principle of mimesis aimed at the reconstruction of reality and to the communicative nature of art.

Kulcsszavak: személyes és személytelen művészet; valóság és fikció keveredése

Key words: personal and impersonal art; mixture of reality and fiction

„A művésznek szép dolgokat kell alkotnia, de nem szabad semmit sem beleadnia tulajdon életéből. Olyan korban élünk, mikor a művészetet az önéletrajzírás egy formájának tekintik. Elvesztettük a szépség iránt való elvont érzékünket.” Oscar Wilde

*„Nem az étel kelti fel bennem az éhséget, éhségem az, ami étellé tesz egy tárgyat.”
Johann Gottlieb Fichte*

Ebben a tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a művészet kettősségére, személytelen és személyes jellegére hívjam fel a figyelmet.

Frida Kahlo monográfusa, Andrea Kettenmann a nőfestő önarcképei között megkülönbözteti azokat, amelyeknek kevés életrajzi vonatkozása van – ezek a személytelen önarcképek – és azokat, amelyek telítve vannak személyes élménnyel – ezek Kahlo személyes önarcképei. Ez a dichotómia Csáth Géza monográfusánál is megjelenik. Szajbély Mihály személytelen és személyes elbeszéléseket különböztet meg az író életművében. Guy de Maupassant nagybátyja, Flaubert előírásait követve az un. impassibilité (érzékletlenség) elve alapján írta remekműveit, de alkotói korszaka felénél hirtelen megírta Horla című novelláját (1886), amelyben kezdődő betegsége tüneteit és halálfélelmét örökítette meg. Auerbach, három francia író – Flaubert, Stendhal és Balzac – összehasonlításakor arra lett figyelmes, hogy Flaubert egészen

másként viszonyul a tárgyához, mint a másik kettő. Stendhálnál és Balzacnál a szerzők tájékoztatnak minket arról, mit gondolnak a szereplőkről és az eseményekről. Főként Balzac fűz sok szubjektív magyarázatot elbeszéléseihez. Flaubert nem ezt teszi. Nem nyilvánít véleményt és nem magyaráz.

Ezek a kiragadott példák alapot adnak arra, hogy megkülönböztessük a személytelen és személyes művészetet egymástól. Ebben a tanulmányban képzőművészeti és irodalmi példákon keresztül szeretném bemutatni a kétféle művészet jellemzőit és lehetséges átjárhatóságukat.

A személytelenség paradigmája

Umberto Eco ír le egy esetet, amikor a Saint-Ruf Apátság szerzetesei éjszaka elrabolnak az avignoni Notre-Dame-des-Doms katedrális kanonokjaitól egy fiatalembert, aki nagymértékben járatos a festészetben, és akit a katedrális káptalanja féltékenyen őriz. Mindez arra utal, hogy ebben az időszakban a művészi tevékenység arctalan, a művész használati eszköz és cseretárgy. Radikális fordulat a reneszánsz idején következik be; megjelenik a művész arca (Eco, 2007).

Bár a személytelen művészet megnyilvánulásai az emberiség kialakulásától nyomon követhetők, paradigmává, Gustave Flaubert, Friedrich Nietzsche és Arthur Schopenhauer révén, csak a tizenkilencedik században szerveződött. Flaubert tizenkét kötetre rúgó levelezéseiben fejtette ki a személytelenség paradigmáját, amely ezt követően számos szerzőnél lett irányadó beállítódás. Leroyer de Chantepie kisasszonynak, a Bovaryné egyik lelkes olvasójának írt levelében az író a következőket fogalmazza meg: „*a Bovarynéban semmi nincs, ami igaz lenne: teljességgel kitalált történet; sem az érzelmeimből, sem az életemből nem tettem bele semmit. Éppen a személytelensége kelt illúziót (ha egyáltalán kelt). Egyik elvem ez: nem szabad magunkat megírni. A művésznek úgy kell jelen lennie a művében, ahogy Isten van jelen a teremtésben: láthatatlanul és mindenhatóan; érezni mindenütt érezzék, de látni sehol se lássák*” (kiemelések Flaubert-től, Flaubert levelei, 168. oldal). A francia író bevezeti az impassibilité módszerét, amely a parnasszizmus fogalmával összhangban az író képessé teszi arra, hogy hűvös, szenttelen tárgyilagossággal mutassa be alakjait. Egy másik levelében Flaubert a művészt alárendeli a műnek: „*A Művészetéről alkotott eszményem nevében azt vallom, hogy saját indulatainkból nem kell megmutatni semmit, és a művésznek nem szabad jobban megmutatkoznia a művében, mint ahogy Isten van jelen a teremtésben. Az ember semmi, minden a mű!*” (Flaubert levelei, 261. oldal) Ugyanez a gondolat jelenik meg Oscar Wilde-nál is, aki a mottóban már bemutatott módon óva inti szerzőtársait attól, hogy műveikbe bármit beledjanak az életükből.

Kosztolányi Dezső Csáth Gézához írt egyik levelében (1918. június 11, idézi Kelecsényi, 2009, 174. oldal) egyértelműen jelzi, hogy írásaiban hűen követi a flaubert-i előírást és ezt várja el a többi írótól is: „*Kedves Jóska, levelednek – és főképp novelládnak – nagyon megörültem. A novelládat már le is adtam a nyomdába, szedni, hogy a jövő számban (a júliusiban) az Esztendő-nek közlétegyem. Finom, pontos lélekrajza egy dementia precocoxnak (vagy paranoiának?), teljesen letompított színekkel, tökéletes impassibilité-vel. Mennyire kár, hogy sokáig ok nélkül hallgattál.*”

A személytelenség gondolata Határ Győző önéletrajzában így fogalmazódik meg: „*Barátocskám: az írónak nincs élettörténete; csak könyvei vannak*”. Egy másik kortárs magyar író, Tóth Krisztina egy interjúban a fenti flaubert-i gondolatokat viszi tovább: „*Kaptam nemrég egy mondjuk így, különös levelet a Vonalkód német fordítójától az Akvárium című regényemről. Hogy semmi kiút, semmi kímélet? – reklamáta. Hogy mégis miért csinálom ezt az olvasóimmal? Azzal zárta, hogy hát milyen lelkivilága van Magának? Most írjam meg egy profi fordítónak, hogy köszönöm, jól vagyok, és mindennek nincs köze a lelkemhez, hogy ez irodalom, amit nem így, ilyen előfeltevésekkel kellene olvasnia? Hogy a szerző nem vesz télikabátot, ha a hóesérről ír?!*” . Ebből az következik, hogy egyrészt a szerző nem saját történetét írja meg, a művészet tehát

nem önkifejezés, másrészt – és ez a gondolat már ellentétes a Flaubert-i gyakorlattal – a szerző nem is érez bele hősei helyzetébe.

Schopenhauer művészetfelfogásában az a platoni gondolat értelmeződik újjá, mely szerint a művészet a művész által láthatóvá tett valóságot reprezentálja; saját művész-mivoltának kevés jelentősége van ebben. Nietzsche szerint gyanút kelt, ha a művészetben a művész élete jut kifejezésre (Doorman, 161. oldal).

A festészetben Cézanne képviselte legkövetkezetesebben, de kevésbé jól dokumentált módon a flaubert-i, schopenhauer-i és nietzsche-i felfogást. Joachim Gasquet-nak írt levelében fejtette ki, hogy *„azért dolgoztam egész életemben, hogy megkeressem a kenyerem, de azt hittem, úgy is lehet jó festészetet csinálni, ha az ember nem vonja magánéletére a figyelmet. Hiszen igaz, hogy a művész szellemileg egyre magasabbra tör, de az ember maradjon a háttérben”* (Paul Cézanne levelei, 1971, 172. oldal). Cézanne személytelensége számos festőnek lett iránymutató előírás a századelőn.



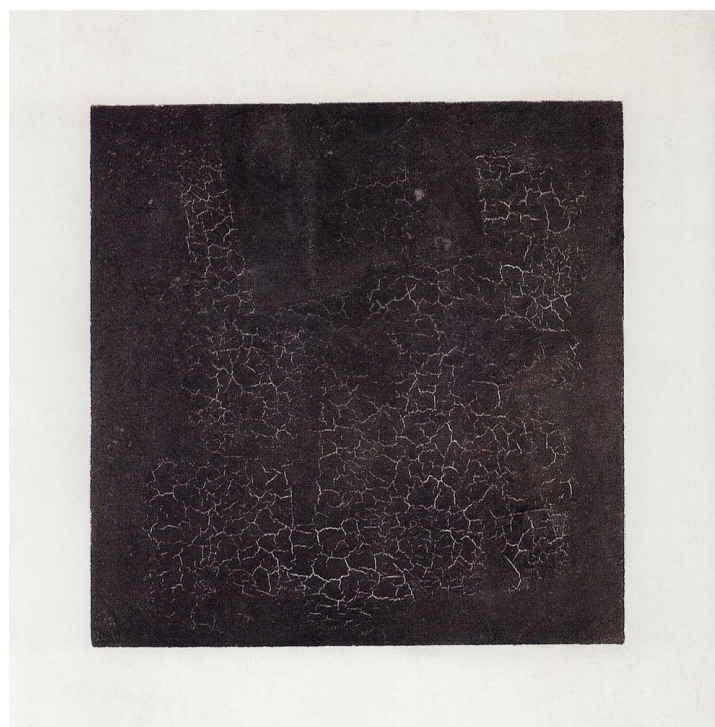
1. ábra Paul Cézanne: Önarckép, 1876

E festők között Marcel Duchamp emelkedik ki, aki minden személyes kézírást eltávolított műveiből, ugyanakkor aláírással látott el és művészetként mutatott be használati tárgyakat, sőt bajszot festett egy Mona Lisa-reprodukcióra. Az ő nyomdokain haladva mondta Andy Warhol, a *„szubjektumnélküliség ikonja”*, amikor azzal vádolták, hogy személytelen művet alkot; *„gép szeretnék lenni”* (idézi Doorman, 2006, 43. oldal).



2. ábra Marcel Duchamp: L.H.O.O.K, 1919

A művészi önkifejezés, illetve a valóság ábrázolása (mimézis) az absztrakt művészet létrejöttével háttérbe szorult: eszmék, elméletek, koncepciók vették át a személyes önkifejezés helyét. Doorman szerint Kasimir Malevics híres *Fekete négyzete* (1915) közelebb áll a pamflethez és az elméleti gondolathoz, mint egy adott hangulat kifejezéséhez. Az absztrakt festészet egyik úttörője, Mondrian megfogalmazásában: „A szubjektív tényleg a szubjektív marad, ám ahogy az objektív (egyetemes) alakot ölt az egyénben, mégis veszít szubjektivitásából” (idézi Doorman, 162. oldal).



3. ábra Kazimir Malevics: Fekete négyzet, 1915.

A személytelenség gondolata a tizenkilencedik század második felében a zene-elméletben is megjelent. Eduard Hanslick egy 1854-ben megjelent tanulmányában (*Vom Musikalisch-Schönen*) elvetette, hogy a zene célja a mimézis vagy kifejezés volna. A zene, szerinte, soha nem lehet a művész érzéseinek kifejeződése. Ugyanezt erősítette meg Sztravinszkij is 1935-ben, amikor azt írta, hogy „a zenének nem áll hatalmában bármit is kifejeznie, legyen az érzés, szellemi beállítottság, pszichikai hangulat vagy természeti jelenség” (Doorman, 164. oldal).

Személytelenség és azonosulás

Auerbach szerint a flaubert-i személytelenség fogalma arra utal, hogy alkotás közben kellő önfegyelmekkel képes a szerző megfedkezni önmagáról, és alámerülni a valóság tárgyaiba. A tárgyakkal így teljesen eltelt író célzott figyelme arra irányulhat, hogy „megszállott türelemmel” ráérezzen hőse szívére, azonosuljon az ábrázolás tárgyával: „szívünk feladata, hogy érezze a többiekét” (Auerbach, 478-479. oldal). Valóban, Flaubert szinte belebetegedett, amikor regényfiguráinak a lelkébe beleképzelte magát. Louis Colet-nak, egyik szerelmének írott levelében beszámol arról, hogyan halad a *Bovaryné* írásával. „*Estefelé hatkor, amikor leírtam az idegroham szót, annyira magamon kívül voltam, úgy kiabáltam és annyira átéreztem, amin az asszonykám átment, hogy attól félttem, rajtam is kitör a roham. Fölkeltem asztalomtól és ablakot nyitottam, hogy lecsillapuljak*” (Flaubert levelei, 140. oldal). Levele zárásaképpen a regényírás által keletkezett érzéseit személyes kapcsolatába is átviszi: „*És mert benne vagyok a szerelemben, úgy van rendjén, hogy ne aludjak el anélkül, hogy ne küldenék neked egy csókot, egy simogatást, s annyi gondolatot, amennyim egyáltalán maradt*” (Flaubert levelei, 140. oldal). Egy másik regénye írása közben arról panaszkodik, hogy „*annyira tele vagyok a Bouvard és Pécuchet-vel, hogy magam is átváltoztam Bouvard-rá és Pécuchet-vé. Ostobaságuk az én ostobaságom, és bele kell döglennem*” (Flaubert levelei, 257. oldal). A művészi empátia Flaubert-nél egészen megrázó azonosulásokig fejlődik. „*Ma például együtt voltam férfi és nő, egyszerre szerelmes és szeretője, egy őszi délutánon egy erdőben lovagoltam, sárga lombok alatt, s én voltam a lovak, a lomb, a szél, a szavak, melyeket egymással váltottak, és a rőt nap, melynek fényétől le kellett hunyniuk szerelemben úszó pillájukat*” (Flaubert levelei, 141. oldal).

Ugyanez a sajátos művészi empátia Salinger-nél is megfigyelhető. Salinger egyik fiatal szeretője, Maynard írta meg visszaemlékezés-kötetében, hogy az író kitalált magának egy fiktív családot (a Glass családot), és hosszú heteket, hónapokat, sőt éveket töltött e fiktív család ügyes-bajos dolgaival, etette őket, homeopátiás szereket készített a számukra, ha valamelyik családtag megbetegedett. Maynard szerint Salinger azért figyelt fel rá a *New York Times*-ban megjelent írása kapcsán, mert a róla megjelent fotón olyan karóra volt rajta, amelyet az író egyik novellájának (*Alpári történet Esmének, szeretettel*) hősnője, Esme hordott a csuklóján (férfióra, amelynek „*számlapja teljesen elborította vézna csuklóját*”).

„Nem sok alkalmam adódik arra, hogy Mr. Blake társaságát élvezzem”, mondta egyszer felesége, Catherine. „Ugyanis folyton a Paradicsomban van” (Holmes, 1997). Érdeklődése tárgyában a paradicsomi témákat grafikusán és a költészet nyelvén feldolgozó William Blake is, Flaubert-hez hasonlóan, hajlamos lehetett az alámerülésre.

Flaubert, Salinger és Blake példája arra utal, hogy a szerzők által kitalált, fiktív világ és az ezzel a világgal való azonosulás megteremti a feltételeit annak, hogy saját életük és művészetük között a határ élei elmosódjanak, sőt a két világ keveredjen egymással.

Valóság és fikció keveredése

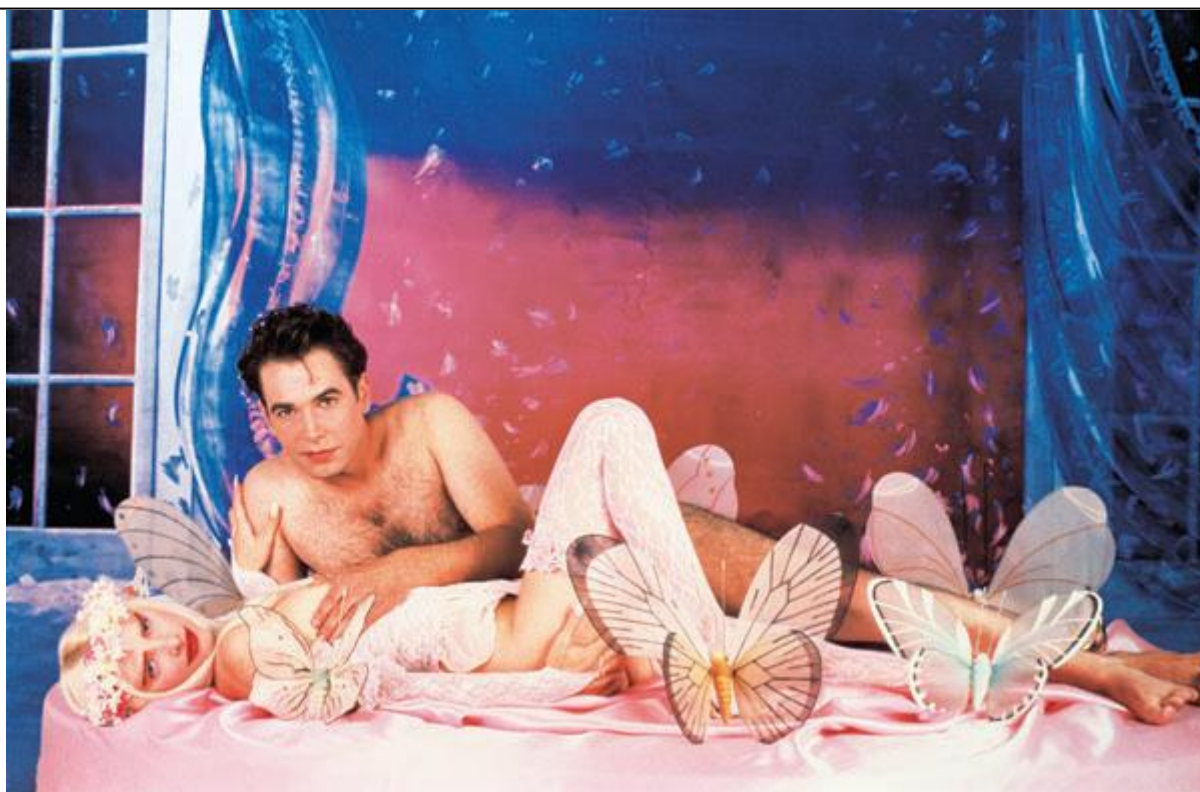
A művészet- és irodalomtörténet egyik paradoxona, hogy éppen azok a művészek mutattak legnagyobb fogékonyságot a valóság és a fikció, művészetük és életük összekeverésére, akik a legkevésbé képviselték a művészet személyes jellegét. Flaubert és Salinger mellett a dada egyik legnagyobb hatású képviselője,

Duchamp, akinek művei láthatóan nem sok rokonságot mutatnak személyes életével, életének bizonyos pillanataiban életéből hozott létre művészetet. Egy híres fénykép tanúsítja ezt 1963-ból egy kiállításról, amelyen a festő a meztelen Eve Babitz-cal sakkozik. Egyes elemzők Duchamp rövid életű házassága (1927) is dadaista alkotásként értelmezhető.



4, ábra Marcel Duchamp Eve Babitz-cal sakkozik, 1963

Jeff Koons és Ilona Staller (Cicciolina) házassága, és szexuális életük, illetve kapcsolatuk legintimebb részleteinek fotókon való folyamatos közreadása az Art Magazin hasábjain ebben az értelemben szintén a valóság és fikció keveredésének tekinthető.



5. ábra Jeff Koons: Kéz a mellen, 1990

Élet és műalkotás keveredésének egyik legnagyobb hatású dokumentumát Joseph Beuys szolgáltatta. Beuys önkonstruálásának egyik alappillére volt egy történet, amelynek egyetlen forrása ő maga, s mely szerint a tatárok zsírral és filccel bebugyolálva megmentették őt a fagyhaláltól. Ettől kezdve Beuys a filc és a zsír mítoszává alakította az életét (Lucie-Smith, 2000, Doorman, 143. oldal).



6. ábra Joseph Beuys: Szék zsírral, 1963

Élet és művészet összefonódásának egyik huszadik századi példája Hans Bellmer szürrealista fotósorozata élettársáról, Unica Zürnről. A súlyos gyermekkori traumatizáció következményeitől szenvedő asszony egy rosszul sikerült házasság után és két, férjénél maradt gyermekkel szemben érzett büntudattal terhesen találkozott Bellmerrel, akivel vad, szenvedélyes szerelmi viszonyba keveredett; partnere, modellje, „emblemikus pornogrammja” lett a férfinak. Bellmer fotósorozatot készített kötéllel, szíjjal lekötött és eltorzított testéről. Egy idő múlva Unicánál súlyos fizikai komplikációk léptek fel. Bellmer munkájának szexuális vonatkozásai, szadisztikus és fétisiztikus komponensei Unicát olyan pozitúrákba kényszerítették, amelyek a gyermekszülés során fellépő gátszakadás hibás sebészi kezelése következtében kialakult krónikus nőgyógyászati bántalmait tovább rontották. Ezen felül, több illegális abortuszon is át kellett esnie ebben az időszakban. Egyes elemzők szerint Unica ezekbe a gyötrelmes tortúrákba az írásaiból is tükröződő mazochisztikus fantáziái miatt ment bele. Közben kábítószerrel, illetve egy másik férfi szexuális partnereként próbált kiszabadulni a kapcsolatból, sikertelenül. Pszichotikussá vált, többször kezelték pszichiátriai osztályon, majd egy kezelést követően öngyilkos lett (Gerevich, 2015).



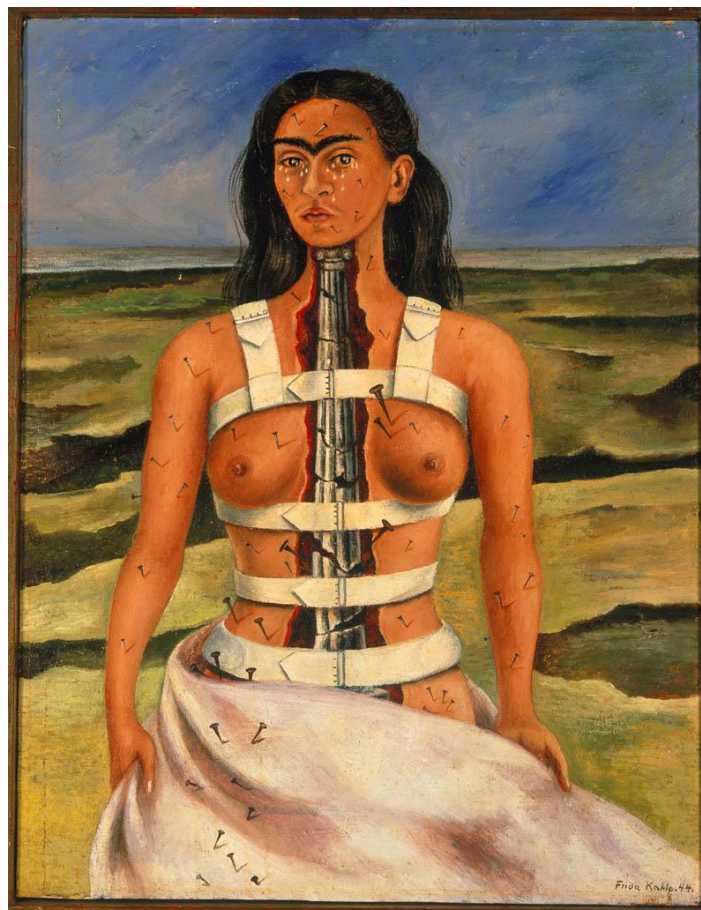
7. ábra Hans Bellmer: Unica Zürn, 1958

William Somerset Maugham (1874-1965) *Az ezredes felesége* című novellájának középpontjában egy gyermektelen középkorú házaspár konfliktusa áll. A férj egy postán érkezett csomag felbontásakor tudja meg, hogy felesége, Evie álnéven verseskötetet adott ki. Később kiderül, hogy a könyvnek hatalmas sikere van, a kisvárosban mindenki erről beszél. Amikor a férj is elolvassa a verseket, megtudja, hogy felesége fiatal szeretőjéhez fűződő szerelmi érzései fejeződnek ki a versekben. Bár a versekből az is kiderül, hogy a kapcsolat már véget ért, a verseket valóságként megélt férj úgy érzi, megszégyenítették, elárulták, neve, felszarvazottsága közszájon forog.

A személyesség paradigmája

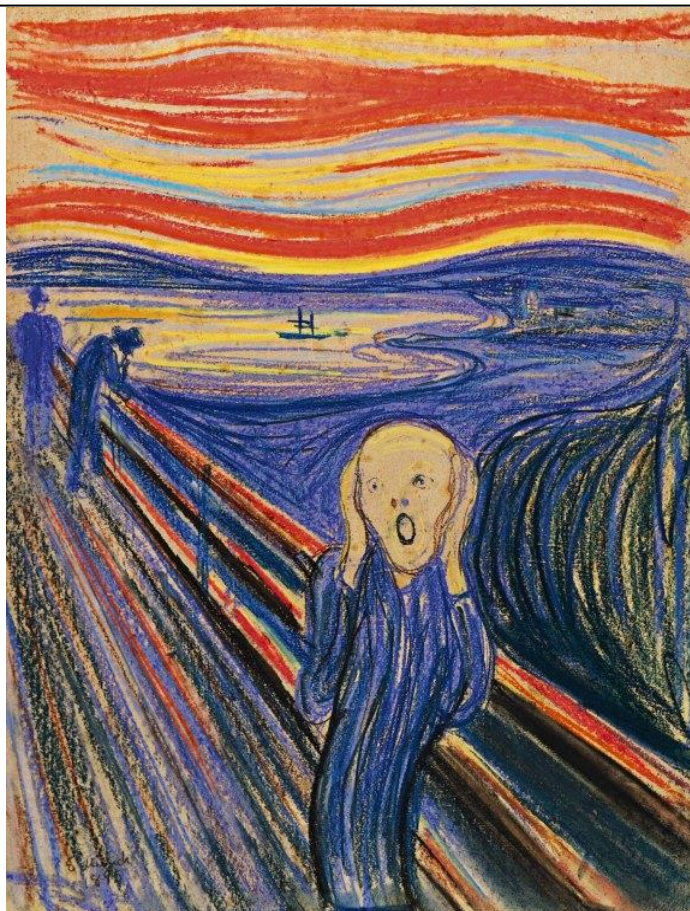
Mű és élet keveredése átvezet minket a személyesség paradigmájába. Hiszen a személyes művészet olyan remekei, mint Edvard Munch *Sikoly* című festménye (1893), amelyen a norvég mester egyik pánikrohamát

örökíti meg, vagy Frida Kahlo *Törött gerincoszlop* című alkotása (1944), amelyen a gerincműtéten többszörösen átesett mexikói nőfestő kozmikus szenvedéseit sűríti megrázó metaforába, művészet és élet elválaszthatatlanul fonódik egymásba.



8. ábra Frida Kahlo: Törött gerincoszlop, 1944

A Giorgio Vasari által közreadott legenda szerint is a művészi tevékenységet személyes motívum hívja életre. A mitikus őskorban egy fiatal lány, Butad lánya, nagy bánatba esett, mert szerelmese elhagyta őt. Úgy próbálta bánatát oldani, hogy körberajzolta a falon a férfi árnyképének kontúrját (idézi Krystof, 2002, 48-50. oldal). E történetből az következik, hogy a művészet célja a személyes szükségletek kielégítése, önkifejezés; a művészetet személyes motívum hívja életre. Ezt a motívumot a két világháború között élő Reichard Piroska önvallomása teszi életszerűvé. Naplójában egy párbeszédet jegyez fel Kafka Margittal, aki második könyve megjelenésekor ezekkel a szavakkal gratulált neki: „Nagyon szomorú, de nagyon szép.” Majd hozzátette, hogy nem az élet fontos, hanem ami belőle lett, a mű. Reichard erre így válaszolt: „Ezt a könyvet és minden egyebet odaadnék pillanatnyi gondolkodás nélkül, ha eltüntethetném az okot, amiből mindez lett” (idézi: Szilágyi Judit, 241. oldal). A művek – egyfajta pótcselekvésként - a művész személyes életének boldogtalanságából fakadnak.



9. ábra Edvard Munch: Sikoly, 1893

A művészi tevékenységet életre hívó személyes motívum különböző megnyilvánulásai a könyv következő fejezetének tárgya. Itt csak a főbb ismeretek és tendenciák összefoglalására szorítokozom.

A személyesség paradigmája Jean-Jacques Rousseau *Vallomások (Les Confessions)* című művére (1770) vezethető vissza, de gyökerei már a reneszánsz művészeknél, sőt korábban is megtalálhatók. E mű első mondataiban a felvilágosodás nagy alakja meghatározza vizsgálódásai fő tárgyát, saját magát: *"Olyan vállalkozásba fogok, amelynek nem volt soha elődje, s utánczója se lesz: Egy embert mutatok be a maga természetes valóságában; s ez az ember én magam vagyok"*. Szemben a kétszáz évvel korábban élt Michel de Montaigne-nyel, aki *Esszéiben* a mimézis elveinek megfelelően kényszeres pontossággal, objektíven ábrázolja saját magát (ld. összefoglalóan Auerbach, 1985, 276-304. oldal), Rousseau csapongva, szubjektíven, az expresszivitás és egyfajta moralizálás önkényességével viszonyul tárgyhöz (Auerbach, 458. oldal).

Az a gondolat, hogy az önreflexiónak a saját Én alanya és tárgya is egyben, és ezért *„igazán soha nem eshetünk egybe önmagunkkal”*, már Samuel Taylor Coleridge-nél, a Kubla kán című versét ópiummámorban írt angol költőnél is megjelenik. Denis Diderot egyik levelében, amelyet barátnőjének, Sophie Volland-nak írt, kifejti, hogy a *„szív ritkán hazudik, és ezért az ember inkább nem hallgat a szívére”* (Doorman, 37. oldal). Johann Gottlieb Fichte megfogalmazásában *„nem az étel kelti fel bennem az éhséget, éhségem az, ami étellé tesz egy tárgyat”* (Doorman, 32. oldal). Ugyanez a gondolat egy festő, Caspar David Friedrich tolmácsolásában: *„A művész számára egyetlen törvény érvényes, az, amelyet saját érzése ír elő”* (Doorman, 192. oldal).

A személyesség megnyilvánulásai

A rousseau-i, fichte-i és friedrich-i személyesség-paradigma számos formában öltött testet a művészet és az irodalom történetében.

A művészi megnyilatkozásokban a *személyességnek fokozatai* vannak. A már említett Munch- és Kahlo-képen az élettörténeti motívum leplezetlenül tárul a néző elé. Ugyanakkor más művekben allegóriákon, metaforákon, szimbólumokon keresztül – közvetítéssel – jelenik meg. Ezek egy része könnyen megfejthető, más részük csak az élettörténet pontos ismeretében tárható fel. Utóbbira jó példa Vincent van Gogh üres székeket ábrázoló két festménye, a *Van Gogh- és a Gauguin széke*, amelynek háttérében – többek között - a két festő közt kirobbant konfliktus húzódik meg.

A *találkozásélmény* lehet a személyesség egyik megjelenési formája. Az elmúlt évben *Festői találkozások* címmel adtam közre az interneten egy 30 részből álló sorozatot (egy-egy írás megjelent a *Lege Artis Medicinae* című orvosi folyóiratban, illetve a *HVG Pszichológia* egyes számaiban is). A művészettörténet ismert alkotóinak műveiből kiindulva arra tettem kísérletet, hogy a festmények, szobrok mögött meghúzódó személyes motívumot feltárjam. Olyan alkotásokat választottam, amelyek háttérében két személy (egyikük maga az alkotó) között lezajlott találkozás élménye állt.

Az egyik leggyakoribb személyes megnyilvánulás a művészetben az *agresszió* vagy annak tudatos- nem tudatos kiretusálása. Artemisia Gentileschi, a tizenhetedik században élt nőfestő a szexuális erőszak áldozataként traumáját olyan képek megfestése révén próbálta feldolgozni, amelyeken nők követnek el erőszakot férfiakon. Példa erre a *Judit lefejezi Holofernészt* című, kétszer is megfestett alkotása.



10. ábra Artemisia Gentileschi: Judit lefejezi Holofernészt, 1612

Henri de Toulouse-Lautrec úgy vezeti le egy kortárs festővel (Puvis de Chavannes) szemben fellángolt indulatait, hogy megfesti az indulatokat kiváltó kép parafrázisát. Az így elkészült képen Lautrec részeg barátai társaságában jelenik meg, s közben - háttal a nézőnek – a képre festett pázsitra vizek. Lautrec alkalmazza elsőként a torzítást, mint az agresszió festői eszközét. Az általa ábrázolt nők egy része jóval öregebb és csúnyább a valóságnál.

A torzítás módszerét Pablo Picasso fejleszti tovább. Első nőpartnerét, a kortársak szemével is kifejezetten szép Fernande Olivier-t felismerhetetlenül csúnyának ábrázolja. Később egy másik szép szeretőjével, Dora Maarral is hasonlóan bánik el a híres „*csúnya nők*” sorozatában.



11. ábra Pablo Picasso: Dora Maar portréja, 1937

Egészen másfajta agresszió ölt formát Max Ernst *A szüzanya megfenyíti a gyermek Jézust három tanú, André Breton, Paul Éluard és Max Ernst jelenlétében* című festményén (1926). Apjával szembeni indulatait sűríti provokatív módon a vallásos tárgyú képbe. A festmény provokatív hatását a keresztény mitológia egyik leggyengédebben megformált anya-gyermek kapcsolatának újszerű és szentségtörőnek számító bemutatásával éri el. A megcélzott személy saját édesapja, Philippe Ernst, a konzervatív katolikus tanár, aki a festmény elkészülését követően hallani sem akart többet fiáról.



12. ábra Max Ernst: A szüzanya megfenyíti a gyermek Jézust három tanú, André Breton, Paul Éluard és Max Ernst jelenlétében, 1926

Hirtelen fellépő pszichés vagy fizikai betegség arra ösztönözhet egy professzionális festőt, hogy felhagyva korábbi személytelen stílusával, a személyesség irányába fejlődjön. Lovis Corinth pályája első felében a külső környezet megfigyelésén és ábrázolásán, azaz a mimézisen alapuló impresszionista képeket festett, majd a jobb féltekéjét érintő agyi érbetegség (stroke) következtében fellépő bal oldali végtagbénulása gyökeres fordulatot hozott festészetében. Az impresszionizmust expresszionizmus váltotta fel annak ellenére, hogy korábban elutasította az expresszionizmus minden formáját. Egyre érzékenyebbé vált emberi dolgok, érzelmi motívumok, az emberi szenvedés iránt. Önarckép-sorozatban elemezte saját állapotát, és képi dokumentumokat készített testi változásairól. Egészséges önarcképein az arcok a nézővel szembenéznek, a „beteg” arcok azonban már nem, félig elfordulnak a nézőtől. Az arc bal oldala elhanyagolt, elnagyolt, téri deformításokat mutat. 1908-ban festette Charlotte-ról, feleségéről a *Fekete álarc* című képet. Ugyanez a téma jelenik meg az 1924-ben festett *Carmencita* című képen. A két festmény közötti különbség érzékelhetően demonstrálja a realista (személytelenebb) stílus expresszionista (személyes) stílusba való átalakulását.



13. ábra Lovis Corinth: Fekete maszk, 1908

14. ábra Lovis Corinth: Carmencita, 1924

A személyesség a művészek *traumatikus élményeinek feldolgozásában*, a trauma kifejezésében is megnyilvánulhat. Ez látható – a teljesség igénye nélkül – Gentileschi és Munch erőszakos festményein, Munch édesanyja halálát felelevenítő képein, René Magritte anyja öngyilkosságát rekonstruáló, lepellel borított arcokat, tárgyakat ábrázoló alkotásain, Oskar Kokoschka szerelmi frusztrációját kifejező vásznain (Szélményasszony, Asszony kében) és Frida Kahlo szorongásos művein.

Végül a személyesség dimenziója nem független azoknak a művészeknek a műveiben ábrázoltaktól, akik – különböző okokból – művészi megnyilvánulásaikban félrevezetik a műélvezőt; olyan információkat közvetítenek műveiken keresztül magukról, amelyek nem felelnek meg a valóságnak. Az általam *szemfényvesztő művészetnek* nevezett jelenség részletesebb bemutatása külön tanulmány feladata.

Megbeszélés

Mimézis vagy expresszivitás. Paul Klee szerint „a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz”. A mimézis elve szerint a művészet elsődleges funkciója a valóság minél pontosabb ábrázolása, a világ rekonstruálása. A „mimetikus”, utánzó művészek, személyes megnyilatkozásaikat visszafogva, az ábrázolásban objektivitásra törekedtek. Ez a törekvés a képzőművészetben a háromdimenziós tér illúziójának keltésében nyilvánult meg. A mimézis tökéletességének tesztje az ókorban az volt, „csipegetik-e” a festett szőlőfürtöt a madarak vagy nem. Két kiváló ókori festő, Zeuxisz és Parrhasiosz versenyeztek egymással, hogy ki a jobb illúziókeltő festő. A hagyomány szerint Zeuxisz tökéletesen megfestett szőlőfürtöt mutatott be, amelyre rászálltak a madarak és csipegetni szerettek volna belőle. Parrhasiosz – erre válaszul - élethűen festett függönyt mutatott be. Az öntelt Zeuxis sürgette a függöny elhúzását, hogy láthassa a képet. Mikor felismerte tévedését, őszinte szégyenkezéssel átengedte a győzelmet kollégájának, mivel ő a madarakat tévesztette meg, Parrhasiosz viszont magát a művészt. Állítólag később Zeuxis egy szőlővivő fiút festett, s amikor rászálltak a madarak a szőlőre, ugyanazzal az őszinteséggel, mint korábban, dühösen lépett művéhez, és kijelentette, hogy a szőlőt jobban festette meg, mint a fiút, mert ha őt is tökéletesen készítette volna el, a madaraknak félniük kellett volna tőle (Gombrich, 1982). A mimézisre való törekvés fokozatosan csökkent a felvilágosodás kora óta; Francisco Goya kezdett először kétdimenziós képeket festeni. Nála az expresszivitás (kísértetei, fekete képei) egyre nagyobb erővel kerekedett felül a

mimézisen. Az irodalomban a realizmussal és a naturalizmussal jut el a mimézis a csúcspontjára. A modern regény (Proust, Joyce, Woolf) megjelenésével a mimézis jelentősége csökken.

A mimézis elve és gyakorlata a személytelen művészetnek kedvez. De a huszadik századi absztrakt művészet, amely teljesen szakít a mimézissel, leszámítva néhány kivételt (korai absztrakt művészek, absztrakt expresszionisták), nem válik személyessé. A személyes művészet felerősödésével viszont együtt járt a mimézis gyengülése.

Kommunikáció vagy önkifejezés. A kommunikáció mozzanata csaknem minden alkotás genezisében fellelhető, de különböző mértékben. Az önkifejezésre törekvő művészek kevésbé kommunikatívak; egy szorongásos élmény megfestése során kevésbé az üzenet célpontja, mint inkább az alkotó lelki állapota a meghatározó. A művészi kommunikáció tárgya maga az emberiség („nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek”, Karinthy Frigyes); de egyes esetekben az alkotás címzettjei konkrét személyek (szerelmi partnerek, szülők, barátok, kortárs vagy múltbéli alkotók). Az igazán nagy művészek a művön keresztül képesek egyszerre a világgal és konkrét személlyel kommunikálni. Példa erre Pablo Picasso, akinek a „csúnya nők” sorozata egyszerre üzenet a múzsának, Dora Maarnak („megcsúfítottalak”), ugyanakkor a *Guernica* című monumentális festmény nyomán készült csúnya képek azt üzenik a világnak, hogy a háború után már csak síró, rút nők maradnak.

Alkotás-tipológia. A képzőművészeti alkotások modelljeit vizsgálva Németh Lajos három műtípust ír le kialakulásuk történeti sorrendjében: a rituális-mágikus funkciót teljesítő típust, az autonóm-klasszikus típust, valamint a szubjektív romantikus típust (Németh, 1973). A *rituális-mágikus típus* nem tekinthető mai értelemben vett művészi alkotásnak, nem is ezzel a szándékkal készült; egy meghatározott közösség rituális nyelvének felel meg. A három típus közül ez a legszemélytelenebb. Az *autonóm-klasszikus típust* a rituális-mágikus típustól autonómiája különbözteti meg elsősorban. Mikrokozmoszban zárt világ, amelyen belül az „idea” munkálkodik. Erről a típusról írja Hauser Arnold, hogy „önmagában zárt, személytelen formarendszer” (Hauser, 1978). A szubjektív-romantikus típusal szemben a mű objektivitása, „belső akarata”, a kompozíció szigora, a felismert szükségesség hangsúlyozódik, „ezért magából a műből kiindulva nehezen vagy egyáltalán nem juthatunk el az alkotó személyiségéhez” (Németh, 42. oldal). Végül a három típus közül a legszemélyesebb a *szubjektív-romantikus típus* (Hegyi kiegészíti egy harmadik jelzővel: expresszív, Hegyi, 1986) megjelenése a „művészet szubjektívizálásával” fonódott össze; a manierizmus és a romantika korában alakult ki, és tiszta modellként az expresszionizmusban csapódott le. A műben az alkotó személyes megnyilatkozása jut domináns szerephez. Ez a típus a személyes megnyilatkozást tolmácsoló, szubjektív önkifejezésen és önteremtésen alapuló művészetfunkciót helyezi előtérbe. Hegyi szerint az expresszív művészet legjelentősebb korszakai az emberiség megrázkódtatásaihoz, válságaihoz, katasztrófáihoz, etikai megrendüléseihez kapcsolódnak. Ezek a súlyos események „az elemi önkifejezés drámai, önkereső, önfeltáró gesztusait juttatják érvényre” (Hegyi, 1978). Egyik példája Vincent Van Gogh *Őnarckép levágott füllel* című festménye. Ezzel a festménnyel a művész az öncsonkítás gesztusát ábrázolja, mintegy példabeszédszerűen. Még néhány példa Hegyi könyvéből: Javlenzskij: *Keresztelő Szent János* (1917), Nolde: *Krisztus megcsúfolása* (1918), Heckel: *Férfiarckép* (1919), valamint az amerikai absztrakt expresszionisták (Pollock, Kline, de Kooning, Motherwell) képei, melyeken „a kifejezés eddig nem látott közvetlensége, szuggesztivitása” jelenik meg. Ezzel összhangban van Gogh „természetes állapotban keletkezett művészetről” (Van Gogh válogatott levelei, 2006), Hauser Arnold „spontán természetes művészi magatartásról” (Hauser, 1980), illetve Németh Lajos „alanyi művészről” ír (Németh, 1971). A szubjektív-romantikus-expresszív típus az irodalomtudományban a „vallomások költészetnek/irodalomnak” felel meg.

Személytelenség vagy személyesség. Minden individuális műalkotásban, a legszemélytelenebb műben is, van egy kétségtelenül személyes mozzanat: az ábrázolás tárgya a személyiség szűrőjén keresztül jut

érvényre. Johann Wolfgang von Goethe szavaival: „Minden művészeti tevékenység kezdete és vége az, hogy a környező világot a bennem rejlő világ eszközeivel reprodukáljam” (Renner, 2003, 28. oldal). Más kifejezésekkel Émile Zola is ugyanerre a következtetésre jut: „A műalkotás a természet egy darabja a temperamentumon átszűrve” (Pernecky, 1989, 79. oldal). A személytelen művészet alkotói személyiségük visszafogásával, személyes szükségletük redukálásával hozzák létre alkotásukat. A személyes művészet létrehozói nem fogják vissza, nem zabolázzák meg személyes vágyaikat; személyiségük a lehető legközvetlenebbül jut kifejezésre az alkotó folyamatban. A művészet (irodalom, zene) története a két végpont – személytelen és személyes - között számtalan változatot szolgáltat.

Zárszó. Ebben a tanulmányban a személytelen és személyes művészet fogalmi kontinuumát rajzoltam fel. A példák alapján arra a következtetésre jutottam, hogy a kétféle művészet megkülönböztethető egymástól. A személytelen művészet elsősorban tárgyilagos ábrázolásmódjával, az alkotó individuális tulajdonságait háttérbe szorító jellegével, a mimézis elveinek az érvényesülésével, valamint konceptuális jellegével (absztrakt festészet) különbözik a sokkal szubjektívebb, és az ábrázolás helyett az önkifejezésre, az alkotó emberi megnyilvánulásaira hangsúlyt helyező személyes művészettől.

Összefoglalás

A műalkotások személytelen és személyes jellege végigvonul a művészet történetén. A művész a kora középkorban név nélküli áruészke, amellyel kereskedni, sőt amelyet elrabolni is lehet, ha másképpen nem lehet megszerezni. A személytelenség paradigmája Platon, Schopenhauer, Nietzsche, illetve Flaubert nevéhez fűződik. Egyes személytelen művészek művükhöz képest életüket jelentéktelennek tartják. Hajlamosak a műalkotás fiktív világában való létezés kedvéért saját életük fontos szereplőit elhanyagolni, vagy életüket és művészi tevékenységüket egybemosni. A személyes művészek között találunk olyan alkotókat, akiknek műveiben szerelmi vagy traumatikus élmények tükröződnek, vagy indulataikat vetítik ki a vászra. A személytelenség-személyesség dimenzióban az önkifejezés különböző fokozatai jelennek meg a rejtőzködéstől a kódokba rejtett, illetve manifeszt önkifejezésig. Az önkifejezés törekvése ellentétes a valóság rekonstrukciójára irányuló mimézis elvével és a művészet kommunikatív jellegével.

BIBLIOGRÁFIA

- AUERBACH, Erich: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban.* Gondolat, Budapest, 1985.
- BAZNER, Hans, HENNERICI, Michael: *Lovis Corinth: Integrating hemineglect and spatial distortions.* In: BOGOUSLAVSKY, Julian, HENNERICI, Michael (eds.): *Neurological disorders in famous artists. Part 2.* Front Neurol Neurosci. 2007; 22: 30-43.
- DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend.* Typotex, Budapest, 2006.
- ECO, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában.* Európa, Budapest, 2007, 245.
- Flaubert levelei. Gondolat Kiadó, Budapest, 1968.
- GEREVICH József: *Személyes motívum a művészetben.* *Psychiatria Hungarica*, 30 (2): 2015, 114-130.
- GEREVICH József: *Gyermekkori álmok és szurrealista rémálmok, avagy a babaarcú asszony férfifantáziái.* <http://piktor.cafeblog.hu/2015/03/19/gyermekkori-almok-es-szurrealista-remalmok-avagy-a-babaarcu-asszony-ferfifantaziai/>
- GEREVICH József: *Festői találkozások 2014-2015.* <http://piktor.cafeblog.hu/>

GEREVICH József: Szentségtörés a Ligetben, avagy az első és utolsó asszony.
<http://piktor.cafeblog.hu/2014/11/01/szentsegtoros-a-ligetben-avagy-az-első-es-utolsó-asszony/>

GEREVICH József: A női arc elcsúfítása, avagy hogyan született meg a modern festészet? *Lege Artis Medicinae*, 26: 2016, 62-65. <http://piktor.cafeblog.hu/2014/11/15/a-noi-arc-elcsufitasa-avagy-hogyan-szuletett-meg-a-modern-festeszet/>

GEREVICH József: Festői lázadás az apa ellen, avagy a megfenyített Jézus.
<http://piktor.cafeblog.hu/2015/06/08/festoi-lazadas-az-apa-ellen-avagy-a-megfenyített-jezus/>

GEREVICH József: Pezsgős tivornya egy tanítvánnyal, avagy a gutaütés művészete.
<http://piktor.cafeblog.hu/2015/04/07/pezsgos-tivornya-egy-tanitvannyal-avagy-a-gutautes-expresszionizmusa/>

GOMBRICH, Ernst: Illúzió és művészet. In: Richard Gregory, Ernst Gombrich (eds.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest, 1982, 197-246. oldal

HATÁR Győző: Újszülötthöz intézett ADMONITIO, avagy hogyan ne írjunk önéletrajzot. In: *Curriculum vitae – 30 kortárs magyar író önéletrajza*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1995, 174. oldal

HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Gondolat, Budapest, 1978.

HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete*. Gondolat, Budapest, 1980.

HEGYI Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető, Budapest, 1986.

HOLMES, Richard: *The Romantic Poets and Their Circle (Character Sketches)*. National Portrait Gallery Publications, London, 1997.

KELECSÉNYI László: *Csáth és a homokember*. Noran Libro, Budapest, 2009.

KETTENMANN, Andrea: *Frida Kahlo 1907-1954 – Fájdalom és szenvedély*. Taschen/Vince, Budapest, 2003.

KRYSTOF, Doris: *Amedeo Modigliani, a pillanat költészete*. Taschen/Vince, Budapest, 2002.

LUCY-SMITH, Edward: *Joseph Beuys*. In: *Huszdik századi művészek élete*. Glória, Budapest, 2000, 332-336. old.

MAUGHAM, William Somerset: *Az ezredes felesége*. In: *Híres történetek nőkről*. Ventus Libro, Budapest, 2009.

MAYNARD, Joyce: *Otthon a világban*. Európa, Budapest, 2003.

MONTAIGNE, Michel de: *Esszék*. Kairosz, Budapest, 1996.

NÉMETH Lajos: *Minerva baglya*. Magvető, Budapest, 1973.

NÉMETH Lajos: *Bevezető a magyar kiadáshoz*. In: *Paul Cézanne levelei*, Corvina, Budapest, 1971, 5-13.

Paul Cézanne levelei. Corvina, Budapest, 1971.

PERNECZKY Géza: *Picasso – Picasso után*. Corvina, Budapest, 1989.

RENNER, Rolf Günter: Edward Hopper 1882-1967. A való világ átalakítása. Taschen/Vince, Budapest, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: Vallomások I-II. Magyar Könyvklub, Budapest, 2001.

SZAJBÉLY Mihály: Csáth Géza. Gondolat, Budapest, 1989.

SZILÁGYI Judit: A „szelíd jóság”. Reichard Piroska. In: Borgos Anna, Szilágyi Judit: Nőírók és író nők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban. Noran, Budapest, 2011, 241. old.

Van Gogh válogatott levelei. Háttér Kiadó, Budapest, 2006.

VÁRI György: „Bennem munkál a feszültség” – interjú Tóth Krisztinával. <http://nol.hu/kultura/bennem-munkal-a-feszultseg-1459755>