

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

MÁTIS RITA

FESTŐ ÉS MODELL UGYANAZ

avagy miért festi magát a festő

DLA értekezés

Témavezető:

Dr. habil Nyilas Márta egyetemi docens

2014

Tartalomjegyzék

| | |
|--|-----|
| ELŐSZÓ..... | 3 |
| 1. „ÉN TUDAT” KIALAKULÁSA..... | 10 |
| 2. TÜKÖR-STÁDIUM, MINT AZ ÉN FUNKCIÓJÁNAK KIALAKÍTÓJA TÜKÖR ÉS A MŰVÉSZ, AVAGY TÜKÖR A MEGISMERÉS, AZ ÉNTÁGÍTÁS SZOLGÁLATÁBAN..... | 17 |
| 3. A KIFEJEZÉS ESZKÖZEI: A KÉP, A SZÓ ÉS AZ ÍRÁS | 28 |
| 4. SZENT ÉS PROFÁN IDŐ, RITUÁLÉK..... | 35 |
| 5. AZ ÖNMEGJELENÍTÉS IGÉNYE | 47 |
| 6. KÖZÖS KÉPEK. AZ AKTÁBRÁZOLÁS KONVENCIOI | 61 |
| 7. SZEREPJÁTÉK. A MŰVÉSZ, MINT MÉDIUM..... | 80 |
| 8. FESTŐ ÉS MODELL UGYANAZ. A NAGY ELŐDÖK HATÁSA KÉPEIMRE . | 97 |
| KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS..... | 115 |
| IRODALOMJEGYZÉK | 116 |
| KÉPJEGYZÉK..... | 121 |
| SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ | 125 |

Előszó

Dolgozatom a festőről szól, aki belelép a saját képébe, mert meg akarja érteni azt, ami bent van, részese akar lenni az állandó, örökös történéseknek. A festőről, aki saját magát festi, így kíván láttatva látó lenni és megmaradni. A festőről, aki keresi az örökrészét, ami idők előttről való és közös másokkal, hogy megérthesse azt, ami egyedi benne és megkülönbözteti a többi festőtől. A festőről, aki meg akarja tudni azt, hogy honnan jönnek a képek, meg akarja fejteni, hogy miért vannak és meg akarja találni a festőt, aki őt is festette.

Festő vagyok, ezért elsősorban a festészet érdekel. A festészetben belül is az aktábrázolás, az önábrázolás, az önakt festészete. Dolgozatomban az önábrázolás kérdéskörével foglalkoztam, arra a kérdésre kerestem a választ, hogy miért festi a festő önmagát, ami egy sor további kérdést vont maga után. A pszichológia, a filozófia, az esztétika, fizika, és még számos tudományterület számomra fontos felfedezéseit hívtam segítségül az írásomban felmerülő kérdések megválaszolására, valamint munkáim ideológiai, ontológiai háttérének megteremtésére. Bár nem vagyok e tudományterületek egyikének sem szakértője, úgy gondoltam, hogy feltétlenül szükséges bemutatnom azokat a szövegeket, tudományos felfedezéseket, amelyek disszertációm szempontjából fontosak lehetnek, és alátámasztják képeim témaválasztását. A műalkotások interdiszciplináris módon való interpretálása a mai művészeti írások alapkövetelménye. Ma, *Thomas McEvilley* szerint ez korunkban a legkevésbé sem történeti: *„biológiai és fiziológiai tudományok is fontosak a művészet megértésében, sőt, a mű ilyen értelmezését a klasszikus művészettörténeti (műfaji, formai, ikonográfiai stb.) vizsgálódási szempontok mellett a mű „jelentéssel telítése”, megismerése és interpretálása egyik eszközének tartja.”*¹ *Hans Belting* *A művészet vége?* című vitairatában (1983) is úgy látta, hogy: *„a művészet története összefügg a többi tudománnyal, hiszen maga a művészet is összefügg a többi emberi tevékenységgel.”*² A művészet az egyik legősibb tevékenység, amiben egyszerre jelenik meg a *teremtő* művész szubjektuma valamint a körülötte levő világ, és aminek megértéséhez vissza kell menni a gondolkodás és az alakuló öntudat előtörténetéhez.

Az első fejezetben, *az én tudat kialakulásában* arra keresem a választ, hogy mikortól beszélhetünk önészlelésről ami *„magának az emberi világon-létnek (etre-au-monde) a*

¹ Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, Budapest, 1998. 6. o. A továbbiakban: Keserü, 1998.

² Uo.

lényegi jellemzője”³, mikortól tudjuk, hogy vagyunk és, hogy azok, akik vagyunk, *mi* vagyunk? *Piaget* úgy gondolta, hogy a hagyományos filozófiai ismeretelmélet alapkérdéseire választ kaphatunk, ha megvizsgáljuk, hogy hogyan bontakoznak ki a tudásformák a gyermekeknél.⁴ Ezért az én, az önmegismerés folyamatát a gyermek fejlődési szakaszain keresztül próbáltam bemutatni, addig a pontig a mikor felismeri önmagát (a tükörben) és meg tudja magát különböztetni másoktól. Hogy megismerjük, felismerjük magunkat szükségünk van a másokra. A másik arca a tükör, *selftárgyként* szolgál számunkra, amiben megláthatjuk önmagunkat. A csecsemő számára az anya a tükör, olyanná fog válni, amilyennek látja magát az anya arcán keresztül.⁵

A tükör reprezentátor, a művész szimbóluma *Gide* szerint, aki azt reméli, hogy önnön műveiből megismerheti igaz önmagát.⁶ *Leonardo* például, azt gondolja saját, azaz festő elméjéről, hogy egy tükör: *”mely mindig olyan színűre változik, mint az általa tükrözött tárgy, ugyanannyi képet tartalmaz, ahány dolog van előtte”*.⁷ A második, a *Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója. Tükör és a művész, avagy tükör a megismerés, az éntágítás szolgálatában* című részben a *Lacan, Gödel, Kohut, Girard* megismerésre vonatkozó elméleteivel, valamint a tükörnek a festészetben betöltött szerepeivel foglalkoztam. A tükör metaforájának a vizsgálata során kirajzolódott előttem az a tézis, miszerint az eredeti látvány és a tükrözött kép nem feltétlenül tekinthetők egymás megfelelőinek, vagyis a tükör nem feltétlenül mond igazat. Például *Bertamini* a *Venus tükörrel* képek kapcsán megállapítja, hogy optikai torzítás történik, mert a tükörbe néző nem magát, hanem a festőt látja a fizikai törvények szerint. *Tintoretto Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt* festményén a valós jelenet és a tükörkép eltéréseivel pedig, már az egyidejűség jelenségét is megkérdőjelezi. A tükör visszatükröz, megjelenik benne a hasonmásunk, duplikátumunk. A művész azáltal, hogy belép a tükör terébe és feltárja annak rejtett dimenzióit, rajta keresztül a tükör az önmegismerés, a rejtőzködés, tér-idő-jelentés tágítás valamint az elidegenedés eszközévé válik.

³ Kortárs Művészetelméletek: *Aurice Merleau - Ponty és az észlelés fenomenológiája*.

URL:http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=896&tip=0

A letöltés ideje: 2013. november 09.

⁴ Jean Piaget-Bärbel Inhelder: *Gyermeklélektan*. Osiris, Budapest, 1999. 19. o.

⁵ Winnicott D. W. (1967): *Mirror-role of the mother and family in child development*. In: P. Lomas (Ed.), *The Predicament of the Family: A Psycho-Analytical Symposium* (26-33). London: Hogarth. 33. o. In: Mary Target: *A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél*.

URL: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/3target.htm> A letöltés ideje: 2013. november 23.

⁶ S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltozásai*. Palatinus, Budapest, 2001. 6. o. a továbbiakban: S. Nagy, 2001.

⁷ Kollár József: *Tükörország Narcissusai*. 253. o. In: Kampis György, Ropolyi László szerk. *Evolúció és megismerés. A 9. Magyar Kognitív Tudományi konferencia előadásai*. Typotex, 2001. A továbbiakban: Kollár, 2001.

A körülöttünk lévő világ sokféleségét alkotó dolgokat és eseményeket, hogy megérthessük, át kell vezetnünk azokat idegrendszerünk szűrőrendszerén. Hogy megformálja és kifejezze ennek a redukált érzékelésnek a tartalmát, az ember kifejlesztette - és folyamatosan finomítja- azokat a jelrendszereket⁸, amelyeket nyelvnek nevezünk. Az ember a nyelv megteremtésével értelmezhető formát adott a létező valóságnak. A disszertáció harmadik „*A kifejezés eszközei: a kép, a szó és az írás*” című részében a különböző kifejezési formákat veszem górcső alá, először a nyelv és a dolgok összefonódásáról írok, majd a nyelv alakulása kapcsán *Ramus* hasonlóságokra épülő nyelvtanáról, ezután *Port-Royal*ról, aki a jelölő és jelentett összekapcsolása révén a *jelek bináris diszpozícióját* határozta meg. Majd a dolgok és szavak szétválása kapcsán *Höderlin*, *Mallarmé*, *Artaud* ellendiskurzusáról, amiben azt hirdetik, hogy vissza kell térnünk a nyelv eredeti, szimbólikus funkciójához. Ugyanezt a gondolatot fejt ki *Roland Barthes A szerző halálában*, ahol a szöveg, mint egy szövet önmagától fonódik és nincs szüksége ehhez többé szerzőre. Végül a tudattalan megnyilvánulásairól, a képi gondolatok, teremtő látomások fontosságáról írok *Michael Faraday* fizikus felfedezése kapcsán. Azonban a víziók, a látomások, a képi gondolatok igazi termőtalajra a képzőművészetben fognak találni.

Velázquez Az udvarhölgyek című képe a *festészet teológiája*, az ábrázolás ábrázolásának rítusát mutatja be, az alkotás örök szertartását. A festő az idézetek által lép be a mitikus időbe. Az ismétlés a fölfoghatóság eszközeként jelenik meg művein, a tapasztalatrögzítés szolgálatában funkcionál, tehát a funkciója a visszautalás, amelyben a jel a jelölőt idézi fel annak idézőjeleként. A negyedik, a *Szent és profán idő, rituálék* című fejezetben keresem az ember örök részét, ami az ünnepekben, a szertartásokban, a mítoszokban, az extatikus állapotokat előidéző különféle szerek használatával, az alkotás rituáléja által újra és újra felidézhető. „*A szent idő lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus idő, amelyet újból jelenvalóvá tesznek.*”⁹ Például a természeti népek teremtési szertartásaiban, ahol a kozmogónia megismétlésével visszatérnek a valóság forrásaihoz. Az élet állandósága és átváltozása ugyanakkor megjeleníthető a misztériumdrámák élő példájában, a misében. A rituális áldozati halál, az első és egyszeri, örök történés megidézhető *Jerzy Grotowski Rituális Színházában*, a misztériumdrámákban, *Hermann Nitsch: Orgia- Misztérium Színházában*. A különféle narkotikumok például a

⁸ *A modern grammatika, a nyelvet jelrendszernek tekinti. Minden jelentéskülönbséget vagy azonosságot formális jelekre, illetőleg azok viszonyaira vezet vissza.* In: Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság.* Akadémia, Budapest, 1971. 13. o. A továbbiakban: Zsilka, 1971.

⁹ *Mircea Eliade: A szent és a profán.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996, 61.o.

meszkalin nyújtotta látomások, víziók által le lehet győzni minden téri és időkorlátot és meg lehet élni az élet transzcendenciáját. *Antonin Artaud* miután részt vett a *Peyotl gyógytáncában*, a mexikói tarahumara indiánok hegyeiben, részletesen beszámolt, arról hogy, hogyan lehet eljutni az örökkévalóság pillanatához az időben, behatolni az elvontba, amit ő *lényeknek* nevezett. „*Minden alkotás archetípusa a világ teremtése.*”¹⁰ *Jakson Pollock* a hatalmas kiterített vásznon lejtett rituális táncsal egybekötött festői akcióiban minden alkalommal felelevenítette a teremtés ősi aktusát.

Az ember az örök részét a közös tetteiben őrzi, ugyanakkor meg akarja örökíteni azt is, ami egyedi benne. Az ötödik, *Az Önmegjelenítés igénye* című részben arra keresem a választ, hogy milyen öröktől való igény készíti az embert arra, hogy ábrázolja önmagát. Az ember túl akarja magát élni, ezért szólnak a halál legyőzéséről, a megmaradásról az emberiség legősibb emlékei a Kr.e. 7000 körül keletkezett *jerikói koponyák*, amelyeket kiegészítés, formázás, festés révén megpróbáltak az *élők képeivé* tenni. A megmaradásra tettek kísérletet a művészek akkor is, amikor először kézjegyükkel látták el alkotásaikat, hiszen a „*valóságos jelenlét*” fogalma szoros kapcsolatban áll a jel-aláírásokkal.¹¹ A műszignálásával egyúttal a művészi alkotás egyediségébe vetett hitéről is tanúbizonyságot tettek. A szignatúrának egy másik változata a festő figurális jelenléte, amikor a művében megjelenik az alkotó. Megörökíti magát a nagy reneszánsz kori megrendeléseken, vallásos, fogadalmi képeken, korának tanúja lesz, megmutatja azt, amit látni kell, vagy csak gúnyosan kimosolyog a *Palazzo Ducale* egyik frízéből. *Amikor a szignatúra kinyilvánítja a paternitást (szerzőség), akkor névvel jelöli a művésznek a művével való kapcsolatát, az apa és fia kapcsolatának mintájára – ami összhangban van azzal, hogy a quattrocento időszakában a nemzés fogalmának szóképzésével jelölik a művészi alkotás folyamatát.*¹² Az alkotás, nemzés, teremtés során a művész pedig *Istennek* képzelheti magát. Az ember, hogy hitelesen meg tudja örökíteni magát, keresi a *hiteles képet*, Isten „*képének lenyomatát*” (*Teremtés könyve 33,4*).¹³ *Krisztus* személyének definíciója a rómaiak szókinéséből eredeztethető, olyan szavakat vettek át, amik eredetileg maszkot és szerepet jelentettek. *Jézus* két természetet egyesített magában, amikor a láthatatlan Isten maszkját viselte. E a maszk lenyomata látható a kendőkön, ami még életében mintázódott a viselőjéről és ez a maszk sejlik át *Dürer* és *Mantegna* önarcképein is.

¹⁰ S. Nagy, 2001. 8. o.

¹¹ Daniel Arasse: *Művész a műben*. Typotex, Budapest, 2012. 49. o. A továbbiakban: Arasse, 2012.

¹² Arasse, 2012. 50.o.

¹³ Hans Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz, Budapest, 2009. 94.-95. o.

Az alkotás folytonos visszaemlékezés. *Fülep Lajos* szerint „minden intuíciónkba vagy projekciónkba beleszól és beleolvad a múltunk, az emlékezésünk”.¹⁴ A görögök *Mnémoszünét*, az emlékezet megtestesítőjét a múzsák anyjának tekintették. Az emlékezés akárcsak a képzelet képi természetű. A *Közös képek. Az aktábrázolás konvenciói* című, hatodik fejezetben keresem azokat a közös képeket, amik évszázadok óta mindannyiunknak ugyanazt jelentik, ezért nagyon mélyen kell gyökerezniük, velünk születettnek kell lenniük. A közös képek, archetípusok az emberi jellemek tükröződései és ezeket mintaképeket használjuk akkor, amikor a bennünk lakozó Istent, uralkodót, hőst akarjuk megjeleníteni. Az archetípusok közös történeteinkben, a mítoszokban és mesékben öltenek testet, amelyek leírják azt is, hogy, az ősi mozgásformákból hogyan keletkezett a fizikai, anyagi világ.¹⁵ Ezekre az archetípusokra, egy elképzelt rendre, rendszerre emlékezve tudták a görögök is ismereteiket megőrizni, rendszerezni, az újakat értelmezni. Ők az alapvető geometriai viszonyokat, amelyek szükségesek voltak ahhoz, hogy szép figurát tudjanak konstruálni *kánonnak* nevezték, *Villard de Honnecourt* pedig az univerzális szabályokat az 1230- körül készült *Vázlatkönyvébe* rögzítette és sémákkal határozta meg a *dolgok lényegét*. A művészetben fontos az emlékezet gyakorlása, a jól bevált mozdulatok, kompozíciók, formák újraélesztése. Így használta fel, vette át *Manet* a *Reggeli a szabadban* című festményéhez *Marcantonio Raimondi* *Parisz ítélete* 1515 körüli metszetén lévő jobb oldali hármast csoport kompozíciós sémáját. Vannak testhelyzetek, amelyeket szinte mindenki ismételt, aki az akt ábrázolásának szentelte a művészetét, és amelyek majdhogynem az ideogrammak rangjára emelkedtek. Ilyen a fekvő akt ábrázolása, ami *Giorgionetól* eredeztethető és felhasználta *Tiziano*, *Manet*, *Modigliani*, *Matisse*, *Tom Wesselmann* és még sokan mások, mert úgy gondolták, hogy ez a forma potenciálisan tartalmazta azt, amit ki akartak vele fejezni. Például, amikor *Manet* eltüntette a perspektívát, síkban festette meg és a nézőkkel szembe fordította *Olympiáját*, akkor *Gombrich* szemtanú-elve szerint járt el, vagyis úgy akarta ábrázolni a jelenetet, hogy a nézőnek olyan érzése legyen, mintha ott lenne.¹⁶ Akik a női testben egy *harmonikus természeti rend szimbólumát* keresték *Praxitelész Knidoszi Aphroditéjához* fordultak, akik szenvedés, szenvedélyek, és az eksztázist kívánták megjeleníteni *Szkopasz Menádjának* kicsavarodott testét elevenítették fel. A művészek, akik az aktot választották művészetük

¹⁴ Keserü, 1998. 14. o.

¹⁵ Paul A. Lavolette: *Az ösrobbanás után*. Alexandra, Pécs, 2004. 15. o. A továbbiakban: Lavolette, 2004.

¹⁶ Ernst Gombrich, Dieder Eribon: *Miről szólnak a képek?* Balassi, Budapest, 1999. 75. o. A továbbiakban: Gombrich - Eribon, 1999.

témájaként hittek abban, hogy találhatnak olyan formát, amely önmagában jó. „*Sokan ennél tovább mentek, és úgy vélték, hogy az aktban lehet megtalálni a lényegi forma legnagyobb közös osztóját.*”¹⁷

A következő, hetedik fejezet a *Szerepjáték. A művész, mint médium* a fenomén önmegteremtő képességéről szól és azokról a szerepekről, amelyekben megjelenik előttünk. Szerepeinket készen kapjuk, archetipikusan reagálunk valakire vagy valamire egy tipikus mindig ismétlődő szituációban. A mimezisz, a mágikus azonosulás során pedig jelenvalóvá tehetjük ezeket a belénk vésett szerepeket, egy másik személy helyébe léphetünk, átvehetjük külső tulajdonságait, megismételhetjük tetteit, feléleszthetjük vágyait.¹⁸ Ahogy végigtekintünk a művészettörténetben megjelenített szerepeken, felvetődik a kérdés, hogy a művészek találják ki a szerepeket, vagy a szerepek alakítják őket? Amikor a társadalomban egy művész számára egy szerep kialakul, az befolyással lesz arra, hogy mit várnak az emberek a művésztől és a művészek tanítványai folytatni fogják a hagyományt. *Gombrich* azonban nem hisz a „korszellemben”, a kollektív szellemben. Szerinte a művész mindig egyén marad, aki alkot.¹⁹ Akire hatással van a kor, amiben él, de aki túl is lépi, felülmúlja és egyben előre is viszi a korának művészetét. Az alkotóművész gyakorta tetszeleg a Teremtő szerepében. *Michelangelo Ádám teremtésén* az Isten és *Ádám* szimmetriája által keltett tükörhatás „Isten képévé” emeli *Ádámot*. *Kardos Botond Teremtésén* már nem szerepel Isten, a művésznek kell megteremtenie önmagát. A művészi-szerep ábrázolásának egy végletes példája *Michelangelonak az Utolsó ítélet* freskóján Szent Bertalan lenyúzott bőrén látható önarcképe. A művész legendája a test legendájává lesz, akkor, amikor az isteni riválissal folytatott versengés azzal ér véget, hogy a művész elveszti a testét.²⁰ Amikor a művész a saját testén és a saját testével állít elő képeket, akkor a *megtestesítés* problémájára keres megoldást, ami mindig is a képek problémája volt. *Orlan* plasztikai műtétet hajtat végre az arcán, s így maga teremti a saját testét eszményi képekben újjá, a tökéletes forma megtalálásához pedig a *Zeuxis* féle gyakorlatot választja. A test nem velünk született, természettől adott, hanem történelmileg konstruált entitása az egyénnek. A *History Portraits/ Old Masters* (1988-1990) sorozatán *Cindy Sherman* saját testét egyfajta új *effigies*ként használja, s a történelmi kosztümök révén a fikciót a fotográfiáról visszavezeti a régebbi festményekre. A saját test nála csupán

¹⁷ Clark, 1986. 333. o.

¹⁸ René Girard: *A mimetikus elmélet* URL: <http://vilagmehes.wordpress.com/2009/01/21/rene-girard-%E2%80%93-a-mimetikus-elmelet/> A letöltés ideje: 2013. november 24.

¹⁹ Gombrich - Erison, 1999. 156. o.

²⁰ *Michelangelo az isteni művészküldetést a Teremtéssel való konfliktusként éli meg, Isten büntetésétől tart, amiért mértéktelenül és rosszul élt teremtő tehetségével.* In: Arasse 2012. 145. o.

egy funkció, mely üres, és kitölthető társadalmi „identitáshelyeket”, ruhaként felölthető szerepeket jelenít meg egy bizonyos történelmi, társadalmi kontextusban.

„Cindy Sherman nyomán és hatására ő is belebújik különböző klisékbe, de szemben az előképpel, nem oldódik fel ezekben a helyzetekben, inkább megsokszorozza magát, s női nézőpontú olvasatát nyújtja a jól ismert ikonográfiai sémáknak. Női tekintettel néz a mosakodó, fürdőző, törülköző női aktokra, s a festő és modellje azonosságából, festi meg őket, mint önarcképeket.”²¹ A művészettörténet egyes alkotásai az inspirációk kimeríthetetlen kútjaként tárulnak fel előttem. „Fontos, hogy az ábrázolás során az ember el tudja fogadni az archetipikus emberi helyzeteket, hogy vonzódásait vagy ellenszenvét ezekkel kapcsolatban kinyilváníthassa. Lényegesnek tűnik az is, hogy mennyire vagyunk képesek behelyezkedni ezekbe a szituációkba és az is, hogy ez a szerepjáték milyen feszültségekkel jár, milyen interferenciák jönnek létre az archaikus, vagy megszentelt történelmi jelentés és a jelen, esetleg költészetmentes formája között.”²² Cagnacci, Velázquez, Renoir, Vallotton, Bonnard, Ferenczy, Csernus, Konkoly képei is alapvető emberi történéseket jelenítenek meg, amelyek arra inspiráltak, hogy én is készítem el a saját változatokat ezekhez. Az utolsó, nyolcadik fejezetben a saját munkamódszeremről írok, arról, hogy mit és hogyan veszek át a művészettörténetből jól ismert, számomra fontos, jelentéssel bíró műalkotásokból. Ha érdekel egy téma, keresek hozzá tökéletes kifejezési formát. Átveszek beállításokat, kimerlelt kompozíciókat. Azt a festészeti módszert követem, amelyet előttem oly sokan használtak az eszményi kifejezési forma megtalálásának érdekében. Biztonságot keresek az idilli képek világában, ezért részt vettem az ideális forma felkutatásának folyamatában, amellyel annyian kísérleteztek, és amely az ősidőktől kezdve végigkísérte az ember történetét, amelyhez mindig hozzáadott valamit a saját korából és ezt a biztonságot, az örök létezés biztonságát megtaláltam az aktban. Abban az aktban, amely a természet tökéletes része, s bár az általa, az ember által teremtett világ eltávolította őt ezen ősz részétől, de mindig visszavágyik oda.

„Az én szemem a harmóniára és univerzális rendre nyílik ki. Az intimitás testi megjelenítése sem szolgál más célt, mint annak az érzékeltetését, elfogadtatását, hogy a művészet az életről és önmagáról is szól, hogy a testi valamint transzcendentális minőségek a művészetben is úgy tartoznak össze, mint egy ölelésben.”²³

²¹ András Edit írása Mátis Rita képeiről. In: András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest, 2009. 67. o. A továbbiakban: András, 2009.

²² Aknai Tamás: *Nincs is részkérdés, nincs részfeladat...Mátis Rita festő. Portré*. Echo, Kritikai szemle, Pécs, 2006/2. 13 – 15. o. A továbbiakban: Aknai, 2006/2.

²³ Aknai Tamás riportja. In: Aknai, 2006/2. 15. o.

1. „Én tudat” kialakulása

„Létrejötteinek körülményei, feltárására tett kísérletek:

Egyelőre még kideríthetetlen, hogy a szubsztancia attribútuma egzisztálta az anyagot, mert imágóra vágyott, ezért imaget hozott létre maga körül, vagy az image teremtette. Előbb volt és csak azután vágytak rá, vagy előbb vágytak rá s csak azután létezett. Evett és meghízott, vagy előbb volt kövér s csak azután evett. Kísértetiesen hasonlót gyártott, ami kísérőjévé s egyben kísértőjévé is vált, vagy a kísértésből született.”²⁴

A festővel kezdem, azzal, amikor tudatára ébredt egyediségének, mert ekkor énjének szűrőjén keresztül látta meg a körülötte lévő másságot. Észlelése egy eseménnyel kezdődött, azzal, amikor festeni kezdett. Először csak vázlatok jelentek meg a vásznan, majd felsejlett a kép, az ő képe, ami különbözött a többi festő képétől. Az idő előrehaladtával változtak a festő arcvonásai, mert arcában megjelentek más arcok képei, amelyek átformálták a festő képét, így téve ismét időtlenné azt.

*Merleau-Ponty számára mindig is az észlelés jelenteti a filozófia alapproblémáját. „Az észlelés azonban nála nem egy transzcendentális ego konstitúciójának eredményeképpen áll elő, és nem is valamilyen szubjektum-objektum viszonyként, hanem magának az emberi világon-létnek (etre-au-monde) a lényegi jellemzője.”²⁵ Husserlnek a Krízis-könyvben kifejtett tudomány-felfogásával egybehangzóan, az észlelés nem másodlagos a világ teoretikus megismeréséhez képest és nem is egy akarati állásfoglalás eredménye, hanem az az ontológiai alap, amelyről minden aktus leválik, és amelyet minden aktus előfeltételez.²⁶ A világ dolgait nem kívülről érzük el, nem egy utólagos történés során vezetettünk be közéjük, hanem a dolgok csak azért adóttak számunkra valahogyan, mert már mindig is közöttük, velük együtt létezünk. Az észlelés teljes halmaz, amelyben nincsenek *distinkt pontok* és egységek, hanem az egész egyszerre mozog: nem egy készen adott, hanem egy állandóan alakulóban levő világ. Nincs egy kimerevített világ, a tárgyak a szemünk előtt formálódnak meg, az érzékek maguk hozzák létre a tárgyat, az értelmek szakadatlanul alakulóban vannak. A lineáris perspektíva, a levegő-perspektíva már a geometrizálás (“a természet matematizálása”) eredményeképpen jön létre: az emberi világban nem így jelennek meg a tárgyak. „Az észlelés fenomenológiája a világon- való megtestesült*

²⁴ Mátis Rita: *Húsevő Vénusz*. JPTE Mesteriskola, Záró dolgozat, 1995. 1. o.

²⁵ Kortárs Művészetelméletek: *Aurice Merleau-Ponty és az észlelés fenomenológiája*.

URL:http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=896&tip=0

A letöltés ideje: 2013. november 09.

²⁶ Uo.

*szubjektum felől gondolja el a világot. Ahhoz, hogy a világ feltárulhasson, mindig is a világban kell valamilyen pozíciót elfoglalnunk.*²⁷

A testnek, mint „fizikai testnek” az észlelése *magának az emberi testnek* mint észlelésrendszernek az észlelésén alapul, amely valamennyi propriocepciós észlelésben mint lehetőség és ténylegesség jelen van. Ez a megkülönböztetés- a fizikai test és az észlelésrendszerként felfogott testegész között- szolgál alapjául annak a különbségtételnek, amely szerint más a fizikai test (*Körper*, testalkat), és más a tapasztalati vagy átélt, azaz észlelt test (*Leib*, test vagy testegész).²⁸

Amennyiben az emberi test észlelésrendszer a szó sajátos értelmében, annyiban egyszerre képes arra, hogy valamit önmagán kívül felfogjon, illetve arra, hogy önmagát, mint létezőt és észlelőt felfogja. A két felfogási mód közül az elsőt nevezhetjük a voltaképpen értelemben észlelésnek, *percepciónak*, az utóbbit azonban önészlelésnek, *propriocepciónak*. *„Mindkét esetben alkalmazhatjuk az észlelés husserli értelemben vett modális elméletét. A propriocepció mérvadó felfogása szerint a propriocepció nemcsak kíséri a percepció valamennyi instanciáját, hanem azokat egyenesen megalapozza.*²⁹

Mikortól van önészlelés? Mikortól tudjuk, hogy vagyunk és, hogy azok, akik vagyunk, Mi vagyunk?

Piaget úgy gondolta, hogy a hagyományos filozófiai ismeretelmélet alapkérdéseire választ kaphatunk, ha megvizsgáljuk, hogy hogyan bontakoznak ki a tudásformák a gyermekeknél.³⁰ Ha megértjük azt, hogy miben különbözik egy egyéves és egy négyéves gyermek gondolkodásmódja, akkor sok mindent megtudunk arról, hogy egyáltalán mi az, hogy „tudás” és „megismerés”. *Piaget* szerint az emberi tudás teljes mértékben a tapasztalatok és tanulás végeredménye.³¹ Kezdetben még nem alakul ki az érzékszervi-mozgásos asszimilációs sémák rendszere, ami a cselekvés valamiféle logikájához vezet, ami megszervezi a valóságot, létrehozza a cselekvés nagy kategóriáit, az állandó tárgy, a tér, az idő és az okság sémáit. Ezt a kezdeti szakaszt *J. M. Baldwin* „adualizmusnak” nevezte.³² Ebben a szakaszban még semmiféle én-tudat nem létezik, nincs semmiféle határ

²⁷ Uo.

²⁸ Husserl: *Ötödik elmélkedés*. 2000. lásd: Mezei Balázs: *Az emberi test modális elmélete*. In: Kortárs fenomenológiai tanulmányok: *A szubjektum problémája*. Világosság könyvek 1. 2004. 182. o. A továbbiakban: Mezei, 2004.

²⁹ O’Shaughnessy 1995, 176. o. In: Mezei, 2004. 179-180. o.

³⁰ Jean Piaget-Bärbel Inhelder: *Gyermeklélektan*. Osiris, Budapest, 1999. 19. o. A továbbiakban: Piaget - Inhelder, 1999.

³¹ Uo.

³² Piaget - Inhelder, 1999. 26. o.

a belső világ és az élmények világa, a külső realitás között. *Freud* ebben a szakaszban narcizmusról beszélt, de nem ismerte fel eléggé, hogy Narcissus nélküli narcizmusról van szó.³³ Hiszen ez a kezdeti világ teljesen saját testre és saját cselekvésre összpontosul azzal az egocentrizmussal, amely éppannyira teljes, mint amennyire nincs tudatában önmagának (az én tudatának hiánya miatt). *Anna Freud* azóta az én és a másik közötti kezdeti differenciálatlanság értelmében pontosította a „primer narcizmus fogalmát”.³⁴

Baldwin úgy vélekedik, hogy az én és az énkép kisgyermekkorától együtt alakul ki, szoros egymásrahatásban, miközben folyamatosan reflektálnak egymásra. A gyermek kezdetben saját önmagát nem tudja megkülönböztetni másokétól, bár tudja, hogy léteznek mások, de csak „vázlatoknak” képzei őket.³⁵ A fejlődés adott szintjén megérti, hogy mások éppúgy rendelkeznek önmagukról alkotott képpel, saját „self”-fel, mint ő, majd saját énképét belevetíti másokéba. Ez nem csak azt eredményezi, hogy magasabb szinten érti meg saját énképe és a másoké közötti különbséget, hanem a proszociális érzelmek keletkezéséhez vezet, mivel ily módon a saját és a mások énképe (selfje) egyenrangúvá válik. De a folyamat során a gyermek nemcsak azt ismeri fel, hogy mások is rendelkeznek énképpel, hanem az utánzás révén ő maga is beépíti saját énképébe mások tapasztalatait.

Az utánzás által a szemiotikai funkció kétfajta eszközt hoz létre: a *szimbólumokat*, amelyek „motiváltak”, tehát bár elkülönülő jelölők, némileg hasonlóak ahhoz, amit jelentenek, és a *jeleket*, amelyek önkényesek vagy egyezményesek. A szimbólumokat, minthogy motivált jelölők, az egyén kialakíthatja csak a maga számára is. A jel viszont, lévén konvencionális eredetű, szükségszerűen kollektív: a gyermek számára az utánzás közvetíti, de egyúttal külső mintákat sajátít el; igaz, hogy a maga módján mindjárt megmunkálja azokat.³⁶

Az én és a külvilág különválásának folyamata két fonalon halad. Az egyik, hogy a csecsemő belső vázlatot alakít ki saját testéről, mozgásáról, amely a viselkedésének a szabályozásához elengedhetetlen. Ezt a belső vázlatot nevezzük *testsémának*. A másik fonal, amely az önmagunkról való tapasztalatok rendszerezéséhez vezet, társas történésekből szövődik. Az én és a külvilág különválasztásában a személyiség felfedezése egy *másik* embernek a közvetítésével történik. „*Hét hónapos korú gyerek szeme előtt az apja folyamatosan nyitja-csukja a saját tenyerét. A gyermek érdeklődéssel nézi, nem*

³³ Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ Bretherton, 1991. In: Vajda Zsuzsanna: *A gyermek pszichológiai fejlődése*. Helikon, Budapest 1999. 94. o. A továbbiakban: Vajda, 1999.

³⁶ Piaget - Inhelder, 1999. 55. o.

utánozza. Két hét múlva az apa észreveszi, hogy a gyermek kézjátékai között megjelent ugyanez a gesztus. Ekkor ismét nyitja-csukja a tenyerét a gyermek előtt. A gyermek most már követni tudja a mintát: Saját gesztusát utánozza más személy közvetítésével. Ez a jelenség a cirkuláris reakciók körébe tartozik”.³⁷

Lewis (1990) a kisgyermek szociális fejlődésével kapcsolatos összefoglaló tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy a szociális képességek kialakulását sejtető viselkedés (utánzás, a szülő viselkedésének figyelése ijesztő helyzetekben stb.) az élet első hónapjaiban egyszerűbb funkcióknak és nem az énről való tudásnak vagy a mások mentális állapotára vonatkozó következtetéseknek a terméke. Az *identitás egyszerűbb fajtája filogenetikusan is jelen van a tudatosság kialakulása előtt*.³⁸ Az embergyermek fejlődésében megkülönböztethető az egzisztenciális identitás szintje. Ez elemi fokon azt jelenti, hogy a csecsemő megkülönbözteti magát a külvilágtól - *Sternt* követve Lewis elfogadja, hogy a tudás feltehetően már korán, három hónapos kor körül kialakul. Később, az első életév során saját magára nézve is létrejön a tárgyállandóság tudata, illetve a harmadik szinten, tizenhat-tizennyolc hónapos kora körül a gyermek már tudatában van saját létezésének. Ezt jelzi az énrre vonatkozó személyes névmások megjelenése, valamint a saját testi állapotáról való megjegyzések: „éhes vagyok”, „enyém a baba” stb.³⁹

Az én fejlődésének vannak olyan jelei, amelyek a külvilág számára is megtapaszthatók. Már *Darwin* felfigyelt saját gyermekének a tükörképre adott reakciójára.⁴⁰ Az első rendszeres megfigyelés 1957-ben *Dixon* nevéhez fűződik, aki úgy találta, hogy négy, hat, kilenc illetve tizenkét hónapos csecsemők másként és másként reagálnak saját tükörképükre, és kellő alátámasztás nélkül ugyan, de úgy vélte, hogy az egyéves gyermekek már felismerik magukat a tükörben.⁴¹ Az önfelismerés körülményeinek és időpontjának meghatározását az elsőként *Amsterdam* (1972) által alkalmazott rúzsolt-kísérletek tették lehetővé: a kutatók azt akarták kideríteni, mennyi idős kortól kezdve nyilvánvaló a gyermek számára, hogy önmagát látja a tükörben.⁴² Ám ha ezzel egyidejűleg bepírosított orrát is megfogja, az már azt a tudást tükrözi, hogy az orra különben nem piros színű. A kisgyermek önmagáról való tudásának ezt a szintjét *Amsterdam* húsz-huszonnégy

³⁷ Mérei Ferenc-V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan*. Medicina, Budapest, 2006. 62. o. A továbbiakban: Mérei-Binét, 2006

³⁸ Vajda, 1999. 103. o.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Damon- Hart, 1988. In: Vajda, 1999. 99. o.

⁴¹ Uo.

⁴² Vajda, 1999. 99. o.

hónapos korban regisztrálja, vagyis *Dixonnal* és *Darwinnal* ellentétben nem az első, hanem a második életévhez közeli időpontot állapított meg.

Az én keletkezése a pszichoanalízis szerint a gyermek a szülői környezettel való feltételezett konfliktusa, az ellenkező nemű szülő iránt érzett nemi vágy miatti féltékenységi dráma következménye, amely minden egyes egyednél lezajlik. A nemi vágy az életmotívumként működő narcisztikus libido irányultságának harmadik fázisa. *Freud* feltételezése szerint a kisgyermek valódi szexuális vonzalmat érez ellenkező nemű szülője iránt.⁴³ Addig, amíg a libido saját testére irányult nem volt fontos a külvilág, jelentősége csak most, a harmadik szakaszban nő meg, hiszen a nemi élvezethez partnerre van szükség. Ekkor vetül ki a libidinózus vágy a testen kívülre, valamely tárgyra, amely a pszichoanalízis szóhasználatában személy is lehet. Az eredetileg fiúk fejlődését nyomon követő modell szerint a vágyteljesülésnek útját állja az apa, és az ellene irányuló harag büntudatot, félelmet és szorongást kelt. Végül a gyermeknek be kell látnia, hogy mindenképpen gyengébbnek bizonyul, és a célját csak úgy érheti el, ha az apához hasonlóvá válik. Az apával való azonosulás törekvésében létrejön a viselkedési szabályokat képviselő felettes én, a realitás szempontjait közvetítő én pedig kiválik az ősvilági - az időtlen, nem felejtő, az egymásnak ellentmondó vágyakat is hordozó eredendő ösztöntartály - masszájából.

Freud érzelmi tárgyválasztásnak nevezte azt, amikor a „libido” áttevődik a narcisztikus énről a szülők személyére.⁴⁴ *Freuddal* ellentétben, *Hartmann* és *Rapaport* úgy vélte, hogy az én független a libidótól, ezeknek a tárgykapcsolatoknak a megjelenését úgy értelmezik, mint a másiktól megkülönböztetett én és az érzelmek tárgyává váló másik kettős kialakulását.⁴⁵ *J. M. Baldwin* már régóta hangsúlyozta az utánzás szerepét az én kialakításában, ami bizonyítja az ego és az *alter* kialakulásának összefüggését és egymást kiegészítő voltát.⁴⁶

Az énről és a másikról való tudás nagyjából egyszerre alakul ki. Csak akkor tudom, hogy én vagyok, ha tudom, hogy van *másik*.

Az elmúlt két évtized úgynevezett „tudatelmélet” kutatásai abból a feltételezésből indultak ki, hogy saját mentális állapotaink, lelki folyamataink megértése minden bizonnyal párhuzamos azzal, ahogyan mások lelki folyamatait megértjük. Miként *Whiten* összefoglaló tanulmányában rámutat, a tudatelmélet kutatásában nem elhanyagolható az a

⁴³ Vajda, 1999. 96. o.

⁴⁴ Piaget - Inhelder, 1999. 29. o.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

feltételezés, amely szerint az emberi intelligencia keletkezésében talán az játszott a legfőbb szerepet, hogy az egyének következtetni tudtak más egyének mentális állapotaira.⁴⁷ Bretherton (1991) is úgy véli, hogy az első év végén a szülők való mutogatás, közös megfigyelés és tekintetváltás, a közös referencia, illetve a szociális referencia annak a jele, hogy a gyermek már mentális állapotokat tulajdonít önmagának és másoknak, kezdi megérteni, hogy egyik tudat összekapcsolható a másikkal.⁴⁸

Henry Wallon érvelése (1971) logikai jellegű: az én elkülönülésével egy időben kell elkülönülnie a nem-énnek, hiszen csak a „nem-én” léte teszi meghatározóvá, hogy mi az én.⁴⁹ Hasonló nézeteket képvisel a fiatalon elhunyt orosz tudós, *Vigotszkij*, akit mostanában kezd újra felfedezni az amerikai pszichológia. *Vigotszkij* szerint a „gyermek ugyanazokat a viselkedésformákat kezdi sajátmagára vonatkoztatva alkalmazni, amelyeket előzőleg mások alkalmaztak vele kapcsolatban. *Vigotszkij* és *Wallon* között a különbség abban van, hogy *Vigotszkij* szerint minden, ami belsővé válik a magasabb pszichikus funkciókban, valamikor „külső” volt, vagyis a magasabb pszichikus funkciók teljes egészében szociális eredetűek. Az ember önmagához viszonyulása (énképe) annak tükröződése, hogyan viszonyulnak hozzá mások.⁵⁰

A másikat *Lévinas* a descartes-i *Meditációk* végtelenség fogalmával határozza meg, amely definíció szerint a gondolkodóban meghaladja a saját ideátumát: „*A másikat megszólítani azt jelenti, kifejeződését felfogni, kifejeződésében a másik minden pillanatában túllépi azt az ideát, amelyet a gondolkodás kialakíthat róla.*”⁵¹ A radikális különbségtevés a magam és a másik között éppen azzal azonos, hogy lehetetlen a magam és a másik egymáshoz rendeltségéből kikerülni. A másikhoz fűződő kapcsolat nem valamilyen szükséglet kielégítése, hanem vágy. A vágy a magam és a másik közötti végtelen távolságot méri, ennek okából nevezhető váagnak. A másikban a magasság és a fenség nyilvánul meg, arcán áttűnik az Úr orcája. A másikra irányuló kérdés abból az okból artikulálhatatlan, mert a másik tekintélye a rá irányuló kérdést nem, kizárólag a hozzá intézett kérdést engedélyezi. „*A magam és a másik viszonya metafizikai*

⁴⁷ Whiten - Perner, 1991. In: Vajda, 1999. 100. o.

⁴⁸ Vajda, 1999. 100. o.

⁴⁹ Vajda, 1999. 95. o.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Utasi Csilla: *Frieburgi anziksz.* Jelenkor, 1999. október,

URL:<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/10/utasi.htm> A letöltés ideje: 2013. november 11.

*aszimmetria: annak radikális képtelensége, hogy magamat kívülről lássam és a másiktól e kívüliség alapján szóljak, ennél fogva a totalizálás lehetőségének képtelensége.*⁵²

A kognitív pszichológia sajátos módon éppen a jellegzetesen hermeneutikai műfaj, a narratívum integrálásával kínál megoldást az emberi transztendencia problémájára: eszerint énünk léte illúzió, voltaképpen csak történetek vannak, amelyeket önmagunknak mesélünk önmagunkról. Az elmélet legjelentősebb képviselője az amerikai filozófus, *Daniel Dennett*. *Dennett* szerint (1991) az én az önmagáról elbeszélte történetek sokaságának „virtuális súlypontja”.⁵³ Énünk koherenciája, vagy amit annak érzünk, kívülről, magukból a történetekből származik. *Dennett* álláspontját - a kulturális szempontot is bekapcsolva - *Bruner* is elfogadja: „Megpróbáltam világossá tenni, hogy a selfjeink nem a tudatosság elszigetelt magvai, amelyek a fejbe vannak bezárva, hanem minden személynek „osztottak” egyet. A selfek nem is a jelenre válaszolnak: a történelmi körülményekből is értelmet nyernek, amelyek formát adnak az őket létrehozó kultúrának.”⁵⁴

⁵² Uo.

⁵³ Bruner, 1990. 138. o. In: Vajda, 1999. 92. o.

⁵⁴ Uo.

2. Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója

Tükör és a művész, avagy tükör a megismerés, az éntágítás szolgálatában

Az *én* a személy mentális reprezentációja a saját tulajdonságairól, társas szerepeiről, múltbéli tapasztalatairól, jövőbeli céljairól. Önmagunkról való tapasztalatoknak, ismereteknek a rendszere: a testünkről, képességeinkről, élményeinkről megőrzött tudás. Az *én-tudat* kialakulása személyiségfejlődés eredménye, szerepjáték, szocializáció eredménye, az emberi kölcsönhatások során jön létre. A tükörkép felismerése az én felismerése. A tükörkép, az arckép maga az ember. Az ember hasonmása a benne rejlő második én. *Narkisszosz* mítosza a görögöknél az énszeretet allegóriája, a modern énközpontú, én (ön)-tudatra ébredt ember számára azonban meg hasonlítás önmagával, az elidegenedés kifejeződése. A művész szimbóluma *Gide* szerint, aki azt reméli, hogy önnön műveiből megismerheti igaz önmagát, de kénytelen rádöbbsenni, hogy képtelen megragadni önnön lényegét, mert amit lát nem egyéb üres tükörképnél (víztükörnél).⁵⁵

Aki a víztükörbe pillant, először önkéntelenül a saját képét látja. Aki ellátogat saját magához, megkockáztatja, hogy találkozik önmagával. A tükör nem hízeleg, pontosan azt mutatja, aki belenéz, vagyis azt az arcot, amelyet soha nem mutatunk meg a világnak, mert a perszónánk, a színész álarca mögé rejtjük. A tükör azonban az álarc mögött van, és az igazi arcot mutatja meg.⁵⁶

Frida Kahlo saját magát nézi a tükörben. Bármikor nézi az arcát, mindig ugyanolyan, nem változik az időben, örök, akárcsak az istenek, a fáraók, a szentek arca. Mozdulatlan, gesztusmentes arca körül történések, az élete eseményei, ahogy megszüli saját magát, ahogy szeret, szenved, és ahogy lassan elmúlik. E belülről táplálkozó történéseket a *cadavre exquis*⁵⁷ szelleme lengi át. Az ő arca a tükör mögötti arc, a mozdulatlanságba zárt esszencia, amit nem tör meg, nem rombol szét az idő folyása.



1. ábra Frida Kahlo: Két Frida 1939. Collection of the Moderno, Mexico city

⁵⁵ S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltozásai*. Palatinus, Budapest, 2001. 6. o. a továbbiakban: S. Nagy, 2001.

⁵⁶ C.G. Jung: *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. Scolar, Budapest, 2011. 26. o. A továbbiakban: Jung, 2011.

⁵⁷ *Cadavre exquis francia jelentése: pompás hulla. Egy szürrealista játék elnevezése. Ennek lényege, hogy a szövegek vagy rajzok "vakon" jöttek létre, illetve találomra váltogatta egymást rajz és szöveg.*

Rembrandt van Rijn nézi magát a tükörben, ahogy változnak arcvonásai, egyre mélyebbé válnak az időben, míg végül, ami megmarad az a *lényeg*. Arca tükör, amelyben



2. ábra Rembrandt: Önarckép, 1668-1669, Wallraf-Richartz Museum, Köln

egy történet, az élete játszódik. *Houbraken* szerint Rembrandtnak egészen különös vizuális emlékezőképessége volt, olyan emlékezőképesség, amely meg tudja őrizni bármely mozdulatnak bármelyik fázisát, jellem és kifejezéssémákat, vissza tudja tükrözni, és fel tudja használni ezeket a művészetében.⁵⁸ Számára a csúnyaság, a szegénység, az öregség nem abszurd, hanem létünkkel járó jelenség, elkerülhetetlen, „természetes” és csak ha minden büszkeség kiürül belőlünk, akkor vagyunk képesek valamilyen szellemi sugárzás befogadására.⁵⁹

Rembrandt utolsó 1668-69-es Kölnben található önarcképére a leltározásnál azt írták, hogy öregasszony portré. A vastagon, hússzerűen megfestett önportré háttérében Terminus isten elmozdíthatatlan, határkő, kéz és láb nélküli alakja tűnik fel a sötét háttérből, amint terminálja az időt, behatárolja a létezést. *Rembrandt* miután elvesztette azokat, akik fontosak voltak számára: *Hendrickjét* és fiát, *Tituszt*, még egyszer visszanez, és gúnyosan ránc mosolyog, „*nincs már sok idő hátra*”.⁶⁰

Albrecht Dürer szentként ugyanakkor emberként áll a tükörrel szemben egy olyan kor határán, amikor kezd az ember magára maradni. 1500-ban készült önarcképén az ikonokra jellemző beállítással, kéztartással, de már személyes jegyekkel felruházva ugyanakkor átszellemült, isteni pillantással tekint le ránk. *Panofsky* portré-meghatározásának miszerint: „Az embert úgy kell bemutatni, mint akin keresztül Isten üzen, akin keresztül Isten látható” igen találó példája *Dürer* 1500-ban készült önportréja. „A festő úgy konstruálja meg az arcát, mintha Isten tükörképéként akarná azt megragadni.”⁶¹



3. ábra Dürer: Önarckép szőrmekabátban, 1500. Althe Pinakothek, München

⁵⁸ E.H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. Gondolat, 1972. 313. o.

⁵⁹ Kenneth Clark: *Az akt*. Corvina, 1986. 327. o.

⁶⁰ Bacsó Béla: *Arc-Kép, Adalékok a portré művészetelméletéhez*. A Bölcsész Akadémia előadása, PTE BTK, 2013. december 5. 18h.

⁶¹ Hans Belting: *A hiteles kép*. Atlantisz, 2009. 160. o. A továbbiakban: Belting, 2009.

A reneszánsz festészetére jellemző, hogy lenyomatok, minták alapján készítettek képeket. Szükségük volt arra, hogy megismerjék a dolgok sémáit, ezért használták Villard 1230 körül készült vázlatgyűjteményét. Villard 33 pergamenből álló vázlatgyűjteményében a dolgok „vázát”, „állványzatát” rajzolta meg, amely meghatározza a dolgok „lényegét”. Dürer párnákat rajzolt, amin kereste saját arcának lenyomatát, lerajzolta saját benyomódott arcának mását, tükörképét.⁶²

Vincent Van Gogh hol ferde szemmetszésű buddhista szerzetesként, transzcendens



4. ábra Van Gogh: Önarckép bekötözött füllel és pipával, 1889. Block-gyűjtemény, Chicago

nyugalmat árasztva, hol ferde szemmel, de már depresszív letörtséget mutatva, hol akaratától duzzadva, hol elveszetten, hol örülten, levágott füllel⁶³ néz velünk farkasszemet. Ilyeneknek látta magát a tükörben. Önarcképein az extatikus és depresszív szélsőségek közötti kedélyingadozások Gastaut francia epileptológus szerint az epilepsziának voltak köszönhetőek⁶⁴, K. Jasperso. és követői ugyanezeket a kórisméket a szkizofrénia körébe sorolták.⁶⁵ Hans Georg Zapotoczky, Van Gogh homályállapotai című tanulmányában rámutatott, hogy a művész betegség tünetei,

illetve 1888 és 1890 között festett egyes alkotásainak jellegzetes stíluselemei, a körök, félkörök, csillagszerű képződmények, cakkok stb. szembetűnő hasonlóságot mutatnak a migrénesek optikai benyomásaival, az epilepsziások temporális rohamaiban készült képeivel.⁶⁶ Az italtól felerősödött epilepsziás tüneteken és a tartós alultápláltságból eredő látomásokon túl lehetséges, hogy rikító színeiben, perspektívikus torzításaiban, elhajló vonalaiban, szuggesszív tekintetében nem maga a betegség, hanem a betegséggel való

⁶² Uo. Egy következő fejezet témája az is lehetne, hogy mitől jó egy portré, egy önportré. Bacsó Béla előadásán Hans Beltingre utalva kifejtette, hogy a portré lehet csak hasonló, a modell másolása, külső jegyeinek lenyomata, mintája, de lehet valami, ami ezen túlmutat, amiben nem a külső jegyek, hanem a hatás mintái mutatkoznak meg. A jó portrénál nem azt kérdezzük, hogy hasonlít-e a modellre, hanem azt, hogy mit mutat. A jó önarckép túlmutat önmagán.

⁶³ A levágott fül a matador győzelmi jelképe, amellyel egy kiválasztott hölgyet ajándékoz meg. Nem zárható ki, hogy a művész fülcimpalevágásának pszichotikus indítékát a bikaviadalról származó emlékképeiből mérítette. In: Simkó Alfréd, Hans Georg Zapotoczky: *Van Gogh patográfiája* Print-X, 2003.35. o. A továbbiakban: Simkó - Zapotoczky, 2003.

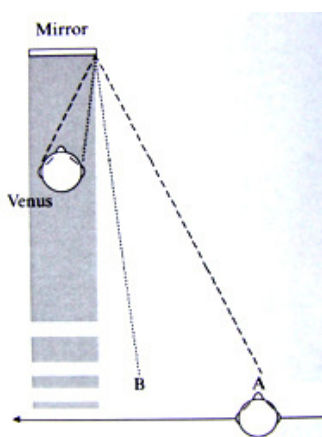
⁶⁴ Simkó - Zapotoczky, 2003. 22-23. o.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Simkó - Zapotoczky, 2003. 25. o.

heroikus küzdelem, az életet jelentő művészi kifejezésért folytatott harc jelenik meg, amelyben minden egyes alkotás a győzelem egy-egy újabb tanúságtétele.

A tükör, a tértágítás, illúziókeltés eszközeként jelenik meg a *Venus tükörrel* képeken és még számos modell tükörrel ábrázoláson. Bertamini egy tucat tükört ábrázoló képet megvizsgált például *Diego De Velázquez: Venus tükörrel* festményét is, amelyen a festő többet kíván megmutatni a modellből, valamint kontaktust kíván teremteni a néző és a modell között, ezért jelenítette meg a modell arcát a tükörben. Bertamini tanulmányt írt a *Venusz-effektusról*⁶⁷, az észleléssel kapcsolatos pszichológiai jelenségről. A néző a tükört tartó személyről feltételezi, hogy az a tükörben magát nézi, holott ez fizikailag lehetetlen. Az általános félreértést az okozza, hogy a vizuális érzékelésben a perspektíva törvényeit figyelmen kívül hagyták. A reprodukció kettős: a képen a tükör (mint tárgy), az eredeti és a tükörkép együttesen szerepel, az ábrázolt tükörből virtuális személy néz vissza. Két hibát állapíthatunk meg a jelenséggel kapcsolatban: optikai és pszichológiai jellegűt. Az első esetben pusztán félreértés, optikai torzítás, nem egyértelmű perspektíva-információ, (pl. több enyvéspont) okozza a félreértést, második esetben maga a tükör vezeti téves útra a tekintetet, pszichológiai illúziót kelt. A tükörbe nézés csak látszólagos és csupán a néző szempontjából valósul meg; a tükörbe néző nem magát, hanem a festőt látja a fizikai törvények szerint. A legtöbb esetben a tükörkép túl nagy, a festő nem vette figyelembe, a modell és a tükör közötti távolságot. A nézőben nagyfokú tolerancia alakult ki a jelenség természetességét, torz voltát illetően, hiszen *a megkérdezettek többsége szerint őket, vagyis a nézőt figyelik a tükörből.*⁶⁸



5. ábra *Venusz hatás: Venusz valójában a festőt nézi (B). A képen viszont a nézőt (A).*



6. ábra *Velázquez: Venus tükörrel, 1644-1648. National Gallery, London*

⁶⁷ Bertamini, M. Latto, R. Spooner, A. (2003). *The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings*. URL: <http://www.liv.ac.uk/~marcob/Publications/BLS2003.pdf> A letöltés ideje: 2013. november 29.

⁶⁸ Uo.

Hasonló paradoxonnal van dolgunk *Johannes Gump* 1425-ben készült rotunda önarcképén. A képen a festő háttal áll, tőle balra nagyméretű portréja látszik a tükörben, jobbra, a virtuális festővásznon szinte ugyanez a kép megismétlődik, *vagyis hamis látszat mentén festődik a portré.*



7. ábra *Johannes Gump*:
Önarckép 1646.
Uffizi Galéria, Firenze

A tükör jelezhet időt, előrevetítheti a történéseket, üzenhet rajta keresztül a festő, elmondhatja véleményét, erkölcsi következtetést, tanulságot közvetíthet. Ilyen szerepe lehet *Tintoretto: Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt* című 1550 körül készült képén *Mars* tükör-pajzsának. A kép azt a komikus jelenetet mutatja, amikor *Vulcanus* beront a szerelmi fészekbe, ahol *Vénusz* az ágyon fekszik, a szerető *Mars* pedig az asztal alá bújik. A festmény *Vulcanust* egy mozdulat közben mutatja, amint a megcsalás bizonyítékát keresve felemeli *Vénusz* szemérméről a kendőt, egyik térdé már az ágyon, másik lába még a földön van. *Mars* tükör-pajzsa kapcsán *Daniel Arasse* emlékeztet *Aeneas* pajzsára, amelynek sima felülete Róma eljövendő dicsőségét tükrözte.⁶⁹ A történések háttérében *Mars* tükör-pajzsa meséli tovább a történetet. A jövőbeli képen *Vulcanus* mindkét lába az ágyon van szerelemre készen és a női bájtól megittasulva, *Vénusz* dombja által megvezetve elfelejtkezik a néhány perccel korábbi házasságtörésről.



8. ábra *Tintoretto: Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt*, 1550 körül.
Alte Pinakothek, München

⁶⁹ Daniel Arasse: *Festménytalányok*. Tipotex, Budapest, 2010. 16. o. A továbbiakban: Arasse, 2010.

A reneszánsz filozófus *Pico della Mirandola* szerint a szavakkal nem csak reprezentálni, hanem cselekedni is lehet: a tükör nem csupán passzív közvetítő, hanem aktívan alakítja a világot.⁷⁰ *Leonardo* szerint a festő legjobb tanára a tükör: „mivel a tükör felületén sok tekintetben úgy jelennek meg a dolgok, mint a festett képen”. *Leonardo* azt gondolja saját, azaz festő elméjéről, hogy egy tükör, „mely mindig olyan színűre változik, mint az általa tükrözött tárgy, ugyanannyi képet tartalmaz, ahány dolog van előtte”.⁷¹ *Michelangelo*: *Ádám teremtésén* a Sixtus –kápolna mennyezeti freskóján megfesti *Istent*, aki mutatoujjával megteremti *Ádámot*. Az *Isten* és *Ádám* szimmetriája által keltett tükörhatás „*Isten képévé*” emeli *Ádámot*, s ezzel az isteni lényeg részévé teszi.⁷² *Descartes* szerint önnön elméje tükörében a tudat tökéletesen látja magát és *Istent*⁷³, *Hume* világossá teszi, hogy a percepció-nyalábokon túl nem merészkedhetünk, „az én csak az elme-folyam virtuális medre, a camera obscura falán felbukkanó mozgóképek szisztematikus rendjének árnyéknézője, az önmaga számára láthatatlan belső szem”.⁷⁴ A *Gödel-tétel* végképp rávilágít arra, hogy a konzisztencia megóvása esetén a formális rendszerek öntükrözése szükségképpen korlátozott. A rendszeren belül választható nézőpontok, valamint a világot kívülről tükröző téren és időn kívül elfoglalt perspektíva helyett az evolúciós szemlélet a *Természetanya* szemszögéből meséli el újra a szépről, jóról, igazról korábban már számtalanszor elmondott történetet. Az evolúciós rendszer gödeli tükre az intencionális hozzáállást a mérnöki tervezés során sikeresen felhasználó ember és az általa használt szimbólumrendszer. A *Természetanya* az ember szájába adja a szavakat, hogy a költők és a mérnökök révén a természetes szelekció „dicsőségét zengje”. Az ember hosszú ideig, ahová csak nézett, mindenhol magát látta, aztán (az oksági magyarázatnak a *Skinner*-doboz labirintusába vezető útját végigjárva) sehol sem.⁷⁵

Dennett azt ajánlja, hogy tegyünk úgy, mintha mindenütt a magunk tükörképébe „botlanánk”, és ennek segítségével ereszkedjünk le a pontos predikciót lehetővé tevő fizikai alapállás hűvösébe.⁷⁶ *Alberti A festészetéről* című művében írja, hogy a virággá változott *Narcissus* találta fel a festészetet, mely nem egyéb, mint „magunkhoz ölelni a

⁷⁰ Kollár József: *Tükörország Narcissusai*. 253. o. In: Kampis György, Ropolyi László szerk. *Evolúció és megismerés. A 9. Magyar Kognitív Tudományi konferencia előadásai*. Typotex, 2001. A továbbiakban: Kollár, 2001.

⁷¹ Uo.

⁷² Daniel Arrase: *Művész a műben. Analitikus ikonográfiai esszék*. Typotex, 2012. 140. o.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Kollár, 2001. 239 – 253. o.

⁷⁶ Kollár, 2001. 252 - 253. o.

*forrás vizének tükrét*⁷⁷ A forrás vizébe azért vagyunk szerelmesek, mert saját tükörképünket látjuk benne. „*Elménk intencionalitását egy virtuális gép szimulálja, amely azoknak a mémeknek*⁷⁸ *köszönheti létét, amiket agyunk hardverére telepít(ett) az evolúció. A szabad és független személyiséget, akit az európaiak szeretnek megpillantani öntudatuk tükrében, nem más, mint a gének és mémek által generált illúzió. Ma már sok „költő” és „mérnök” tudja ezt, mégis legféltettebb kincsünk maradt a rendszerből valókilépés mámore. Egyre bonyolultabb tükörrendszereink (skinneri?) labirintusában bolyongva maradunk, akik voltunk: Tükörország narcissusai.*”⁷⁹

Lacan nézetei szerint roppant ambivalens az én viszonya a saját nárcizmusa és tárgykapcsolatai között.⁸⁰ A tükör-stádium dráma döntően befolyásolja az én önmagához való viszonyát, nárcizmusát is, mint például, hogy hamis imágókat, képeket rögzít benne. Az én nem képzelheti el magát olyannak, amilyennek akarja, mielőtt tükörbe nézne, nincsen képe magáról, lehet hogy fehérnek, amorfnek, vagy ötfejűnek és háromorrúnak képzelte volna magát, a tükörkép azonban rögzít egy állandósult képet két dimenzióban, lehatárol, - *ez vagyok én, és nem más* -, egy jól meghatározható körvonalat ad az én testének, megmutatja hol vannak a határai, *hogyan, és milyen* vonalakkal jött létre a *kép* a tükörben. Ugyanakkor nem mutatja a lelkiállapotát, nem mutat meg a *belül*-ből semmit, csak a *kívül*-t rögzíti, így az én már a kezdetekkor hamis képet rögzít önmagáról magában, és ez szükségszerűen magával hozza az elidegenedést, aktiválja már kora gyermekkorban a halálösztönt, és beindítja a destrukciós, szadisztikus vonalakat.⁸¹ "A tükör-stádium Lacan szerint a hatodiktól a tizennyolcadik hónapig tart, s lényege, hogy a gyermek saját testét,

⁷⁷ Kollár, 2001. 253. o.

⁷⁸ Dawkins szerint a szelekció alapegysége nem a faj, nem is a csoport, de nem is az egyén. Az alapegység a gén, az öröklődés egysége. Így az ember akárcsak az állatok és a növények is egyfajta túlélőgép, a génkomplexek túlélőgépei. A gének legfontosabb tulajdonságának azt tekinti, hogy képesek önmagukat másolni. Természetesen azok replikátorok (másológépek) maradnak fenn, azoknak kedvez a természetes szelekció, melyek túlélőgépeket építenek maguknak. A nyelv és kultúra révén a természetben különleges helyet elfoglaló ember egy új replikátor hordozója lesz. Ennek a kulturális gének adja Dawkins a **mém** nevet, a mimézis azaz az utánzás szó alapján. In: Az önző géntől az ateizmusig- Richard Dawkins munkássága URL: http://www.darwins.hu/file/hirlev_2.pdf A letöltés ideje: 2013. december 2.

⁷⁹ Kollár, 2001. 253. o.

⁸⁰ Czapáry Veronika: *Nárcizmus- elméletek és a tükör stádium dráma.*

URL: <http://czaparyveronika.wordpress.com/2013/03/16/840/> A letöltés ideje: 2013. december 7. A továbbiakban: Czapáry, 2013.

⁸¹ "A primer nárcizmus fogalma, amellyel az analitikus tan az e pillanatnak megfelelő libidinális investíciót jelöli, a mi felfogásunk értelmében arra utal, hogy a tan feltalálói mélységesen tudatában voltak a szemantika lappangásainak. De megvilágítja azt a dinamikus ellentétet is, amelyet eme libidó és a szexuális libidó között próbáltak meg feltárni az első analitikusok, midőn a romboló ösztönökre, sőt a halálösztönre hivatkoztak, hogy megmagyarázzák a nárcisztikus libidó nyilvánvaló kapcsolatát az én (jé) elidegenítő funkciójával, az agresszivitást, amely előtör belőle a másikkal való minden viszonyban, legyen az akár a legsamaritánusabb segítség." Jacques Lacan: *A tükör stádium, mint az én funkciójának kialakítója.* Thalassa 1993/2 In: Czapáry, 2013.

amely még koordinálatlan, amely fölött nincs még kontrollja, mégis egészként érzékeli, azonosulva tükörképével ugyanúgy, ahogyan az anya testével és más gyerekek testével azonosul. Lacan szerint ez a primér, közvetlen, összeolvadó azonosulás már maga az elidegenedés.⁸²

Freud szerint az én felkínálkozik az ősvalaminek szerelmi tárgyul, ehhez önmagát tárgyként, harmadikként kell kezelnie, ez hozza meg a végső elidegenedést, az én visszavonhatatlan változáson megy keresztül, a test, tudat és az imágó fogságában van. A tükörkép megpillantásától fogva az én igazolására törekszik, és hol máshol, a külvilágban szeretné megtalálni a gyógyírt a csalódásra, ettől kezdve rögzült tereket akar adni a gondolatoknak is a tükörképhez hasonlóan, racionalizál, leegyszerűsít, "négyzögesít".⁸³

Salomé nézetei alapján a nárcizmus kreatív viszonyt létesít ember és tárgy és a tárgy és a realitás között. "A primér nárcisztikus identitás létrejötte egy olyan esemény, amikor a csecsemő az autoerotizmus anyával összezáruló periódusa után egy külső hatásra, az anya vágyaiban megjelenő előidejű apa létének megérzésére építve sajátjaként leképezi, tükrözi az anyai vágyak konstrukcióját. A nyelv (a referencia lehetősége) pontosan erre a radikálisan, heteronóman retorikai első strukturáltságra kapaszkodva, vagy éppen azt elhárítva, elfojtva épül ki, "a primér nárcizmus spekuláris viszonya elkerülhetetlenül visszatérő instanciájává válik a nyelv "bizonytalan ágenciájának".⁸⁴

Az anya arca tükör a csecsemő számára, ezért nagyon fontos, hogy mit lát benne, hiszen később olyanná fog válni. A csecsemő alapvető szükséglete, hogy a tárgy tudatában lelje meg saját tudatát, intencionális állapotát. A csecsemő számára ennek a képzetnek az internalizációja valósítja meg az anyai „tartalmazást”, amelyről Winnicott azt állította, hogy „visszatükrözi a csecsemőnek a csecsemő saját szelfjét”⁸⁵. Winnicott így írt: „Mit lát a csecsemő, amikor az anyja arcára néz?...rendszerint az anya is a csecsemőre néz és ahogyan néz, az kapcsolatban van azzal amit ott lát...(de mi van akkor, ha) az anya a saját

⁸² Erős Ferenc: *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája*. Thalassa 1992/2 36-37. o. In: Czapáry, 2013.

⁸³ Uo. A saját test tárgyként való kezeléshez hozzákapcsolódik Hárs György Péter tanulmánya *A medúza tükre eltörött* címen, amiben *Nárcisszus, Medusa és Orpha* mitológiai alakjainak részletes elemzése során kitér a lacani Tükör stádium-drámára is és érdekes felfedezéseket tesz a tér mint testen kívülálló anyagra vonatkozóan: "Lacannál elsősorban a szemantizált tér az, ami a tükörstádiumot a valódi mimikrivel összeköti, a téri szemantika azonban mindkét esetben másképp szerveződik. A kérdés ugyanis az, hogy jelentőként vagy jelentettként artikulálódik-e az egyed/egyén a térvizonyokban. A tükörstádiumnál a jelentettet, mint jelentettet önmagának egy külső jelentőben való fölismerése hozza létre." (Hárs, 1998. 108. o.)

⁸⁴ Bókay Antal: *Önéletrajz és szelf-fogalom a dekonstrukció és pszichoanalízis határán*. kézirat, idézi: Czapáry, 2013.

⁸⁵ Winnicott D. W. (1967): *Mirror-role of the mother and family in child development*. In: P. Lomas (Ed.), *The Predicament of the Family: A Psycho-Analytical Symposium* (26-33). London: Hogarth. 33. o. In: Mary Target: *A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél*. URL: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/3target.htm> A letöltés ideje: 2013. november 23.

hangulatát tükrözi vissza, vagy ami rosszabb, saját elhárításának merevségét...Egymásra néznek, és nem látják önmagukat...ami látható az az anya arca.”⁸⁶ Ez a kép válik a csírájává a szelfen belül egy üldöző hangnak, amely idegen és befogadhatatlan. Elkeseredett vágyakozás kezdődik a szeparáció iránt egy autonóm identitás létrehozásának reményében. Ez az identitás azonban tragikus módon egy olyan mentális állapot köré szerveződik, amely képtelen visszatükrözni a gyermek változó érzéseit és gondolatait, hiszen az a *másik* (a gondozó) korai reprezentációjára épül, ahelyett, hogy *a másik által látott gondolkodó és szervező szelfre épülne*. Az anya e funkciójának sikertelensége ahhoz vezet, hogy a csecsemő kétségbeesett kereséshez kezd azért, hogy megtalálja az együtt létrehozott gondolatok és intenzív érzések tartalmazásának másfajta útjait. Minél inkább próbálkozik az egyén azzal, hogy saját maga legyen, annál közelebb kerül, ahhoz, hogy saját tárgyává váljon, lévén, hogy a tárgy szelf-struktúrájának szerves része. Az *én-érzés* (*self-hood*) élménye csak úgy érhető el, ha az illető talál valakit, akire a szelfben lakozó másik kivetíthető.⁸⁷

Heinz Kohut neoanalitikus szerző szerint a selfstruktúrát maguk a kapcsolatok hozzák létre. A kohuti gondolatmenet alapja az az elképzelés, mely szerint az emberek olyan narcisztikus (énközpontú) szükségletekkel rendelkeznek, melyeknek kielégítését másoktól várják. A szerző *selftárgy* kifejezést alkotta meg annak a személynek a jelölésére, aki kielégíti a belső szükségleteinket. Kora gyermekkorunkban a selftárgyakat (a szüleinket) a szó legszorosabb értelmében a saját selfünk kiterjesztéseként éljük meg. A későbbiek során a *selftárgy* bármely személyt jelentheti, ám abban a formában, *ahogyan őt a saját self-struktúráinkban megéljük*.⁸⁸ A selftárgyak továbbra is a self szolgálatában állnak, hiszen csak a self szemszögéből léteznek, és a self szükségleteit elégítik ki. *Kohut* szerint a gyermek a szüleivel történő interakciók révén tesz szert selfre. A szülők a tükrözés fontos szerepét látják el, ami abban áll, hogy, hogy pozitív, empátias és elfogadó módon kezelik a gyermeküket. A tükrözés a gyermek narcisztikus igényeit elégíti ki, hiszen ez - legalábbis átmenetileg - az univerzum közepébe helyezi őt. A tükrözés nem csak gyermekkorunkban, hanem egész életünk során óriási szerepet játszik emberi kapcsolatainkban. A gyermekkor elmúltával más személyektől ugyanazt a tükrözést várjuk, amit egykor szüleinktől. *Kohut*

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Charles S. Carver - Michael F. Scheier: *Személyiségpszichológia*. Osiris, 1998. 282. o.

szeretefogalma a felnőttkori tükrözéshez kapcsolódik, amelyben két ember selftárgyként szolgál egymás számára.⁸⁹

René Girard az összehasonlító irodalom professzora, a *mimetikus elmélet* megfogalmazója, nagy európai írók műveinek közös jegyeit kutatta. Észrevette, hogy szereplők egy olyan *kapcsolati működési mód* szerint fejlődnek, amely azonos minden írónál. Léteznek tehát „pszichológiai törvények”, ahogy *Marcel Proust* mondaná.⁹⁰ *René Girard* ezeknek a regényírók által oly jól leírt törvényeknek, ennek a működésnek az alapját bontja ki, és fogalmazza meg: ez a vágy *mimetikus természete*. A girard-i empirikus kutatásokat a *tükörneuronok* 1996-os felfedezése helyezte természettudományos alapokra. „A *tükörneuronok biztosítják az emberek közötti kohéziót azáltal, hogy lehetővé teszik a kommunikációt, és az empátia beiktatásával egy hullámhosszra hangolnak minket. Az agy tükörneuronoknak nevezett sejtjei visszatükrözik a külső világot. Akkor lépnek működésbe, amikor végrehajtunk egy cselekvést, és amikor megfigyelünk valakit, aki éppen végrehajt egy cselekvést. A tükörneuronok felfedezése meghozta a tudományos bizonyítékát annak, hogy agyunk számos – talán minden – részébe beépült tükörneuron-rendszerünk felfogja a megfigyelt másik ember szándékát vagy vágyát, és úgy kezdi el utánozni, hogy „letapogatja” a másik fél azon agyterületeinek a mintáját, amelyek megszülték ezt a szándékot vagy vágyat.”⁹¹*

Salomé a nárcizmusról írt tanulmányában az alkotást tartja az egyetlen „kibúvónak”, amiben az én többé-kevésbé ki tudja élni nárcizmusát, de még olyankor is, ha ösztönei nincsenek kielégítve, csak bizonyos ideig tudja szublimálni energiáit és az alkotásba absztrahálni, így mindig libikókáznia kell megbetegedés (neurózis) és a művészi kreativitásban való kiélés között. „Az egészséges, sértetlen nárcizmusban a transzsubjektív erők működésbe jönnek: a kreativitásban a vágy beteljesítésén keresztül megtörténik magától a cél, hogy személyiségünk mélyrétege egyesüljön a totalitással, mivel ezekkel az impulzusokkal csak a kreativitás tud kapcsolatba kerülni.”⁹²

Nárcisszus tükörképe a szenvedés és halál története, és az önmegismerése is. A fájdalom árán ismeri meg magát. Hiszen a jóslat így hangzott eredetileg: hogy Nárcisszus akkor lesz hosszú életű, ha nem ismeri meg önmagát. Talán az emberi lények is hosszú életűek lennének, ha „örökre a tudattalanban” maradnának és a tudattalanból nem emelkedett volna ki a tudat, valószínűleg akkor nem is léteznének? Tudjuk, hogy amint a

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Uo.

⁹² Salomé, 1964, 28. o. Idézi: Czapáry, 2013.

tudat létrejön, beindul vele az önreflexió, a visszafelé ható idő és a destrukciós halál ösztön is. *Lacan* szerint a tudattalan a nyelv szintjén azzal szembesít, ami a vágy helye, a hiány, hogy a *másiknak nincs másíkja*.⁹³ Viszont a reprezentációk színpadán, ami a nyelven keresztül jön létre, az én megtalálhatja az időleges feloldást a művészetben, a tárgyi reprezentációkon, jelölőkön keresztül. *"Az alanynak alanyhoz fordulásában, amelyet mint lehetőséget fenntartunk, a pszichoanalízis elkísérheti a páciens az "ez vagy Te" eksztatikus határáig, ahol feltárul számára sorsa halandó mivoltának rejtjele, de nem pusztán a mi analitikusi praxisunk hatalmán múlik, hogy elvezessük őt addig a pillanatig, ahol megkezdődik az igazi utazás."*⁹⁴

⁹³ Salomé, 1964, 28. o. Idézi: Czapáry, 2013.

⁹⁴ Uo.

3. A kifejezés eszközei: a kép, a szó és az írás

Ahhoz, hogy a biológiai túlélés sikerüljön, a szuperelme szuperérzékszervei által felfogott eseményeket és dolgokat keresztül kell vezetni az agy és az idegrendszer szűrőrendszerén. Ami a gépezet túlsó oldalán kijön, abból csak egy olyan tudat épülhet fel, amely a segítségünkre lesz abban, hogy életben maradjunk ennek a különös bolygónak a felszínén. Hogy megformálja és kifejezze ennek a redukált érzékelésnek a tartalmát, az ember kifejlesztette - és folyamatosan finomítja- azokat a jelrendszereket⁹⁵, amelyeket nyelvnek nevezünk. Minden egyes ember egyazon időben a kedvezményezettje és az áldozata a nyelvi hagyománynak, amelybe beleszületik- kedvezményezettje, mert a nyelv révén férhet hozzá a más emberek által összegyűjtött tapasztalatokhoz, és áldozata, hiszen a nyelv erősíti meg abban a hitében, hogy a redukált érzékelés az egyetlen érzékelési mód, a nyelv zavarja meg valóságérzetét annyira, hogy kénytelen feltételezéseit tényként, szavait tényleges dolgokként értékelni.⁹⁶

Ádám nevet adott a dolgoknak. Isten volt a teremtő. Ő lett az alkotó. Ádám azzal, hogy nevével nevezte a dolgokat, megalkotta a nyelvet. Az általa alkotott nyelvben bele akarta írni magát a dolgok képébe, így kívánt emléket állítani önmagának, hogy fennmaradhasson.⁹⁷ Odüsszeusznak azt ígéri a szirének, hogy dalukban jövővé változtatják múltbéli hőstetteit. A nyelv jövőt ígér, menekvést a haláltól, de ugyanúgy, ahogy a szirének éneke ez is csak csábítás, önámítás, illúzió a halállal szemben. A halál elől menekül *Borges* hőse is, akinek kivégzése pillanatában Isten ad még egy évnyi túlélést, hogy elkezdett művét befejezhesse. A mű egy dráma, amelyben valójában minden ismétlődik, a darab (még megírásra váró) vége szóról szóra elismétli a (már megírt) kezdő sorokat. „*Hladik az ismétlés nagy labirintusát írja meg, olyan szavakkal, melyeket Istenen kívül soha senki más nem fog kibetűzni, a nyelv labirintusát, amely megkettőződik és visszatükrözi önmagát.*”⁹⁸

„*Helyszín: A szoba, ágy és falak. A cselekedet intimitására szerkesztett sivár hely, ahol nincs cezúra. A sorokat a testnyílásokba behatoló vágyak indítják el. Az erekció során a szem megtelik vérrel, megduzzad, kidülled, majd egy benyomuló ujj formáját veszi fel.*

⁹⁵ *A modern grammatika, a nyelvet jelrendszernek tekinti. Minden jelentéskülönbséget vagy azonosságot formális jelekre, illetőleg azok viszonyaira vezet vissza.* In: Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság.* Akadémia, Budapest, 1971. 13. o. A továbbiakban: Zsilka, 1971.

⁹⁶ Aldous Huxley: *Az érzékelés kapui.* Szukits, Debrecen, 2002. 23. o.

⁹⁷ *Ebben az estben is csak egy metaforáról beszélhetünk.* In: Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez.* Latin Betűk, Debrecen, 2000. 63. o. A továbbiakban: Foucault, 2000/1.

⁹⁸ Uo.

Egyszerre méh és fallosz, kíméletlen Kiméra, amelyet nem kímélnek saját látomásai. A pont- a félelem, Don Juan ajtaján kopogtató kőember. Az a pont ahol a mondat megreked, mert a vágyak folyamát áthatítja a csapda fogazata.

L.P. a szerveket a falra helyezte. Rendezte sorait. Sordíszek, levált cselekedetek, szóvirágok. Mindegyikőjüket nevén nevezte, impregnálta a teret nyitott könyvvé a világra.”⁹⁹

A nyelv és a dolgok összefonódása egy közös térben mindenképpen az írás abszolút elsőbbségét tételezi fel. Ez az elsőbbség uralta az egész reneszánszt, és kétségkívül az egész nyugati kultúra nagy eseménye volt. A nyomdászat, a keleti kéziratok Európába érkezése, a vallásos szövegek interpretációjának elsőbbsége az egyházi hagyományokkal és tekintéllyel szemben- mind arról tanúskodik, hogy nyugaton az Írás alapvető fontosságú helyet foglal el. A nyelv természete ettől kezdve az írásbeliség; amikor Ádám először adott nevet az állatoknak, egyszerűen csak elolvasta a látható és csendes ismertetőjegyeket. A Törvényt a Táblákra bízták, nem pedig az emberek emlékezetére, és az igazi Beszéd egy könyvben található. *Vigenere* és *Duret* azt mondják-meg lehetősen hasonlóan fogalmazva-, hogy az írás mindig megelőzte a beszélt nyelvet, mármint a természetben, de talán még az emberi tudatban is.¹⁰⁰ Mert nagyon is lehetséges, hogy Babel előtt, az Özönvíz előtt létezett a természetben ismertetőjegyek egyfajta írása, és a betűjelek talán közvetlen hatalmat gyakoroltak a dolgok fölött, vonzották, vagy taszították őket, megjelenítették tulajdonságaikat, erényeiket és titkaikat. A kezdetben természeti írás, ennek néhány ezoterikus eleme és főleg a Kabbala fennakadt az emlékezet rostáján, és igyekszik újjáéleszteni a régóta szunnyadó erőket. A XVI. század ezoterikája írásbeli jelenség, nem pedig szóbeli.

Első formájában a nyelv, amikor maga Isten adta az embereknek, az abszolút bizonyos és áttetsző dolgok jele volt, mert rájuk hasonlított, ahogy az erő bele van írva az oroszlán testébe, a királyi rang pedig a sas tekintetébe, ahogy a bolygók befolyása ugyancsak rá van írva az emberek homlokára, mégpedig hasonlóság formájában. A neveket azokra a dolgokra tették rá, amelyeket jelöltek. Ezen áttetszőség az embereket büntetendő elpusztult Babelben.¹⁰¹

⁹⁹ Mátis Rita: *Ritmus. Vágykódok. Folyamatok, szervi mozgások melyek dolgokká kövülnek.* 2006.

¹⁰⁰ Blaise de Vigenere: *Traité des chiffres* (Paris,1587), 1-2 o.,; Claude Duret: *Trésor de l'histoire des langues*, 19-20. o. In: Michael Foucault: *A szavak és a dolgok.* Osiris, Budapest, 2000/2. 58. o. A továbbiakban: Foucault, 2000/2.

¹⁰¹ Foucault, 2000/2. 55. o.

Mivel Isten nem akarta, hogy a Bábeli büntetés ne maradjon meg az emberek emlékezetében; mivel a nyelv arra szolgált, hogy Isten és népe Ószövetségét beszélje el; végül pedig mivel Isten ezen a nyelven fordult mindazokhoz, akik meghallgatták. A héber tehát romjaiban hordozza az elsődleges megnevezés ismertetőjegyeit. És e szavak, amelyeket elsőnek Ádám mondott ki az állatokat megjelölendő, legalább is részben fennmaradt. ”Ekképp a gólyát, amelyet annyira dicsérnek az anyák és apák iránti jó hajlandóságáért, a héber Chasidának nevezték, azaz jószívűnek, irgalmasnak, jóindulatúnak... A Susnak elnevezett lovat a Hasas igével illették, jóllehet ez az ige nem a lóból van levezetve, hanem azt jelenti emelkedni, mert valamennyi négylábú állat között a ló a büszke és derekas, amint Jób írja a 39. fejezetben”¹⁰².

A nyelvvel és a jelentéssel foglalkozó tudományok hangsúlyozzák az érzet és a hangzás közötti kapcsolat fontosságát. Az ősi nyelveken íródott szövegek megfejtését gyakran segítik olyan kulcsok, mint például egyes jelek előfordulásának gyakorisága, vagy más jelek, szimbólumok, hangzások és érzetek közötti „kapcsolatok”. Champollionnak 1821-ben az adta a kulcsot a hieroglifák megfejtéséhez, hogy a Rosette-i kövön (valamint más írásos emlékeken) görögül és kétféle egyiptomi írással ott szerepelt *Ptolemaiosz*, *Kleopátra* és *Nagy Sándor* neve. A három névben *Champollion* összesen tizennégy jel valószínű olvasatát találta meg.¹⁰³

A nyelv a hasonlóságok és szignatúrák nagy felosztásainak része. Következésképpen a nyelvet is a természet részeként kell tanulmányozni. Elemei csakúgy, mint az állatok, növények és csillagok, rokonsággal, megfeleléssel, és meghatározott analógiákkal rendelkeznek. *Ramus* két részre osztotta a nyelvtanát. Az első részt az etimológiának áldozta, ami nem azt jelenti, hogy itt kereste volna a szavak eredendő értelmét, ám itt kereste a betűk, szótagok és teljes szavak belső „tulajdonságait”. A második rész foglalkozott a szintaxissal¹⁰⁴: célja volt, hogy oktassa „a szavak és tulajdonságaik építményét” és „majdnem teljes egészében a tulajdonságaik megfelelésében és kölcsönös közösségében állt, ahogy a név megfelel a másik névnek vagy az igének, a melléknév minden szónak, amely mellé teszik, a kötőszó pedig az egymás mellé tett dolgok rendjének.”¹⁰⁵ A nyelv nem az, ami, mert van értelme, nem játszik itt szerepet reprezentáló tartalma, amely olyan nagyon fontos lesz a XVII. és XVIII. századi nyelvtaníróknak,

¹⁰² Claude Duret: *Trésor de l'histoire des langues* (Köln, 1613) 40. o. In: Foucault, 2000/2. 55.-56. o.

¹⁰³ Arthur Koestler: *A teremtés*. Európa, Budapest, 1998. 236. o. A továbbiakban: Koestler, 1998.

¹⁰⁴ *A hagyományos leíró grammatikának két része van: az első rész tárgyalja a szóalakokat: morfológia; a második rész a szóalakok jelentésével (szemantikájával) foglalkozik: szintaxis*. In: Zsilka, 1971. 13. o.

¹⁰⁵ P. Ramus: *Grammaire* (Párizs, 1572), 3. és 125-126. o. In: Foucault, 2000. 54. o.

vezérfonalul szolgálva analíziseikben. A szavak szótagokat csoportosítanak, a szótagok pedig betűket, mivel ezekben vannak elhelyezve az erények, amelyek közelítik őket egymáshoz és távolítják őket egymástól, pontosan úgy, ahogy a világban az ismertetőjegyek taszítják vagy vonzzák egymást.

A sztoicizmus óta a nyugati világban a jelek rendszere hármias, mert megkülönböztették a jelentőt, a jelentettet és az „*esetet*”. A XVII. századtól viszont a jelek diszpozíciója kettős (bináris) lesz, mert *Port-Royal* majd jelentő és jelentett összekapcsolását határozza meg.¹⁰⁶ A reneszánszban a szerveződés más képet mutat, sokkal bonyolultabbat; hármias, mivel fölhívja a figyelmet az ismertetőjegyek formai tartományára, a tartalomra, amelyet az előbbieket jeleznek, valamint a hasonlóságokra, amelyek az ismertető jegyeket a jelzett dolgokhoz kötik; de mivel a hasonlóság a jelek formája s egyszersmind tartalma, e felosztás három különböző eleme egyetlen alakzattá olvad össze.

A XVII. századtól kezdve azt kérdezik, miképp kötődhet egy jel ahhoz, amit jelent. E kérdésre a klasszikus kor majd a reprezentáció elemzésével felel, a modern gondolkodás pedig az értelem és a jelentés elemzésével fog felelni. Ám éppen ezért a nyelv nem lesz semmi egyéb, mint a reprezentáció egyedi esete (a klasszikusoknál), vagy a jelentésé (számunkra).¹⁰⁷

A nyelv és a világ mély együvé tartozásának vége. Az írás elsődlegessége megszűnik. Akkor tűnik el az egyenletes réteg, ahol a *látott* és az *olvasott*, a látható és kimondható a végtelenségig keresztezik egymást. A dolgok és szavak szétválnak. A szem rendeltetése a látás és csakis a látás lesz; a fülé viszont a hallás csupán...A nyelv művészete valamiféle „jelzés” lett-valamit jelentett, és ugyanakkor e valami körül jeleket helyezett el: tehát a megnevezés művészete lett, majd rámutató és díszítő megkettőződése révén ugyanakkor meg is kötötte e neveket, magába zárta, elrejtette, más nevekkal jelölte meg, amelyek az említett jelentései, másodlagos jelei, alakzatai, retorikai apparátusa voltak. Márpedig az egész XIX. századtól mostanáig - *Höderlintől Mallarméig* és *Atonin Artaud-ig* - az irodalom csak annyiban létezett autonóm módon, csak annyiban vált le minden más nyelvről teljes meghatározottsággal, amennyiben egyfajta „ellendiskurzust” alkotott, ekképp térve vissza a nyelv reprezentáló vagy jelölő funkciójától a XVI. század óta elfeledett nyers létéig.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Foucault, 2000/2. 62. o.

¹⁰⁷ Foucault, 2000/2. 62.-63. o.

¹⁰⁸ Foucault, 2000/2. 63.-64. o.

Egy nyelvként átélt és bejárt nyelv belsejében, végletekig feszített lehetőségeinek játékában nem egyéb nyer bizonyosságot, minthogy az ember „véges”, és minden lehetséges beszéd tetőpontjára jutva nem a saját legbensejéhez érkezik, hanem annak peremére, ami határolja: abba a tartományba ahol a halál kísért, ahol a gondolkodás kialszik, az eredet ígérete pedig a végtelenbe hátrál. Az irodalom ezen létmódjának olyan művekben kellett lelepleződniük, mint *Artaud*-é vagy *Raymond Rousselé* és pontosan olyan embereknek kellett e létmódot leleplezni, mint ők. *Artaud*nál a diskurzusként elutasított és az ütközés plasztikus erőszakosságában visszafogadott nyelv a kiáltásra, a megkínzott testre, a gondolkodás, a hús és a vér anyagszerűségére utal; *Russel*nél pedig egy rendszeresen vezérelt véletlen által porrá zúzott nyelv szinte a végtelenben továtúnve beszél el a halál ismétlődését és a megkettőzött eredetek rejtélyét.¹⁰⁹

A nyelvben van szimbolikus funkció: ám a bábeli sorscsapás óta nem kereshető-ritka kivételtől eltekintve¹¹⁰ - magukban a szavakban, hanem inkább magában a nyelv létében, a világ totalitásához való totális viszonyában, terének és a kozmosz helyeinek és alakzatainak kereszteződésében.

A világot fogalmaink segítségével „konstruáljuk”, amit a társadalmi és az egyéni tudat sémái, tipizálási alakzatai formálnak. *Kant* volt az első, aki észrevette, hogy az emberi megismerés *a priori* fogalmai (sémái és kategóriái) segítségével konstruálja ugyan a világot, de ez a „teremtés” csak értelmező formákat ad a létező valóságnak.¹¹¹ Amikor megszületünk már készen kapjuk a megfejtéseket, még mielőtt megismerhetnénk a világot már útravalóul kapott értelmezési sémák segítenek bennünket abban, hogy el ne tévedjünk, de ugyanakkor ezek a sémák bevisznek minket a saját útvesztőikbe, mert megmondják nekünk, hogy hogyan lássuk azt, amivel találkozunk. Ilyen segítő és útvesztő is egyben a nyelv. „A nyelv „kezelhetővé” konstruálja a valóságot, mert a névadás nyelvi aktusát a tárgyá tevés szükséglete mozgatja: így kezelem, tehát ilyen.”¹¹² Konstruál egy kezelhető valóságot, miközben eltakarja az eredetét.

Roman Jacobson, egy kortárs nyelvész szerint: „A nyelv nemcsak egész gondolkodóképességünk alapja, de a félreértések kiindulópontja is.”¹¹³ A jelek a gondolkodás szükséges támaszai. A másokkal megosztott gondolat (a kommunikáció szintje), és a másokkal megosztani kívánt gondolat (a megfogalmazás szintje) számára

¹⁰⁹ Foucault, 2000/2. 428. o.

¹¹⁰ Duret: i.m. In: Foucault, 2000/2. 57. o.

¹¹¹ Almási Miklós: *Antiesztétika*. T-Twins, Budapest, 1992. 59. o. A továbbiakban: Almási, 1992.

¹¹² Almási, 1992. 60. o.

¹¹³ Roman Jacobson- Idézi: Hadamard, 97. o. In: Koestler, 1998. 218. o.

legalkalmasabb jelrendszer valóban a nyelv, de a belső gondolkodás, kivált a kreatív folyamatok, hajlamosak más, a nyelvnél hatékonyabb, kevésbé szabályozott, és több szabadságot, dinamizmust engedő formákat önteni.¹¹⁴

„Szöveg annyit tesz, mint Szövet... A szövetben, azt a nemzőelvet hangsúlyozzuk, hogy a szöveg folytonos összefonódásokon keresztül alakul és dolgozza ki önmagát; a szubjektum elveszve ebben a szövetben - ebben a szövedékben - feloldódik, mint a pók, amely maga is elbomlik hálójának konstruktív váladékában.”¹¹⁵ Barthes szerint téves az a gyakorlat, hogy a szerző uralja a Művet, mert így bezárja, végpontot ad neki és egyben meg is magyarázza azt. A jelenlegi kultúra irodalomképe a szerző köré épül, személye, története, ízlése szenvedélyei köré. *Baudelaire* életműve nem más, mint *Baudelaire*, az ember kudarca, *Van Gogh* életműve saját örültsége, *Csajkovszkijé* pedig a bűnei.¹¹⁶ A szerző helyett a nyelvnek kellene beszélnie, a szövegnek végtelen szövétté kellene válnia, mindig más szövegek kölcsönvett szavaiból, motívumaiból kellene állnia, rengeteg különböző jelentésnek kellene léteznie benne egymás mellett vagy egymás után.

A nyelv félúton van a természet látható alakzatai és az ezoterikus diskurzus titkos megfelelései között. Feldarabolt, a saját természete ellenére felosztott és megrontott természet ez, amely elvesztette elsődleges átlátszóságát; titkot hordoz magában, ám a felszínen annak ismertetőjegyeit, amit mondani akar.

A képi gondolkodás az elme működésének *primitívebb* formája a fogalminál, amelyet a faj és az egyed fejlődése során megelőz. A gyermekek világa hallatlan élénkségű és színességű képek forgataga, melyekhez képest a felnőttekéi szürke, fakó árnyak csupán. Az eidetikus típusú memória - kevés kivételtől eltekintve - a perceptuális és érzelmi mentalitásból a fogalmi, a szimbolikus világba való átmenetben minden jel szerint jóvátehetetlenül elveszett. Az átlagos felnőtt emlékképei sokkal felületesebbek és vázlatosabbak, mint gondolnánk; amikor azt hisszük, hogy bírjuk valamely dolog vizuális képét, a legtöbb esetben csupán fogalmi kapcsolatok által egybefogott, leegyszerűsített perceptuális sémákkal rendelkezünk.¹¹⁷

A tudattalan megnyilatkozásait a képek jellemzik - legyen szó álomról, hipnagógikus félálomról, pszichotikusok hallucinációiról vagy a művészek „vízióiról”. A „látnok” próféta inkább a képek, semmint a szavak embere, s a legnagyobb bók, amit a szavakkal

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 114. o. A továbbiakban: Barthes, 1996.

¹¹⁶ Barthes, 1996. 51. o.

¹¹⁷ Koestler, 1998. 719. o.

kereskedőknek mondhatunk, ha *szemléletes* stílusokról, *képi* gondolatokról vagy *látható* erejükről áradozunk. A teremtő látomások jó példája *Michael Faraday*, minden idők legnagyobb fizikusának esete, aki meglátta a mágneset körülvevő erőket és az elektromos áramot, mint térbeli görbéket - egyébként ő adta nekik az *erővonal* nevet - s ezek olyan valóságosak voltak képzeletében, mintha tapintható szilárd anyagból volnának. Ilyen erővonalakkal át - meg átszöve látta a Világegyetemet - vagy inkább vékony csöveket képzelt, amelyekben a *sugár-vibrációk* vagy *energiasugárzások* terjedhetnek. A hajlított, íves csövek- amelyek „úgy jelentek meg előtte, mint dolgok” – képe szinte hihetetlenül gyümölcsözőnek bizonyult, ez vezette Faradayt arra, hogy elvesse az éter létezésének gondolatát, s kijelentse, hogy a fény nem más, mint elektromágneses sugárzás. Felfedezése még fantasztikusabb annak tudatában, hogy *Faraday* nem rendelkezett semmiféle matematikai képzettséggel vagy tehetséggel, márpedig a matematikát a fizika nélkülözhetetlen eszközének szokás tekinteni. *Faraday*ról tartott, 1881-es emlékbeszédében *Helmholtz* - maga is a század egyik legkiemelkedőbb matematikusa és fizikusa - megjegyezte: „A legnagyobb mértékben elképesztő, hogy mily igen sok, a legmagasabb szintű matematikai analízist feltételező és megkívánó általános tételt és módszeres következtetést fedezett fel puszta megérzés útján és ösztönös biztonsággal, egyetlen matematikai formula alkalmazása nélkül.”¹¹⁸

Az ember nevet adott a dolgoknak és így behatárolta őket, majd a nevekké teletűzdelt falak szorításában találta magát. Álmában képek jelentek meg, látomások, melyeken keresztül visszajuthatott minden dolgok eredetéhez, a szavak nélküli, még jelzőkkel nem illetett, megrontatlan világhoz.

Mivel az ember akkor született, amikor a nyelv szétszóródásra ítéltetett, az ember nem akkor szóródik-e szét, amikor a nyelv ismét összeáll?

¹¹⁸ Kendall, J, 1955. 138. o. In: Koestler, 1998. 214. o.

4. Szent és profán idő, rituálék

„Ez a hely látszólag egyszerű, a vegytiszta kölcsönösség jellemző rá: egy képet nézünk, ahonnan a festő minket néz. Egyszerű farkasszem ez, egymást meglepő, keresztező tekintet...A festő csak azért néz felénk, mert a modellje helyén vagyunk. Mi, nézők tudjuk ezt. Ez a tekintet összegyűjt és kítaszít minket, és olyasmit tesz a helyünkre, ami már régóta előttünk ott volt: magát a modellt.”¹¹⁹ Velázquez: Az udvarhölgyek című képén a festő a képből néz kifelé, szemlélődésének tárgya folyamatosan változik az időben, változtatja formáját, arculatát, azonosságát, minket néz a mitikus, változatlan időből.



9. ábra Velázquez: Az udvarhölgyek
1656-1657. Prado, Madrid

A teremtés rituáléja megismételhető, újból jelenvalóvá tehető az alkotás folyamatában, általa átléphetünk a szokásos időtartamból a szent időbe. A szent idő nem „folyik”, hanem önmagát hordozó „tartam”, amit nem befolyásol az „időtartam”. „*Ontológiai, „parmenidészi idő, amely mindig ugyanaz marad, nem változik, nem múlik el.*”¹²⁰

A szokásos időt, a profán időtartamot, amelyben az emberi létezés zajlik, csak a mitikus események örök jelene teszi lehetővé. A szent, mitikus idő az egzisztenciális, történelmi időt is megalapozza, mert annak mintája. „*Például: csak az in illo tempore történt isteni hierogámia tette lehetővé az emberek szexuális egyesülését. Az istennek az*

¹¹⁹ Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Budapest, 2000, 22. o. A továbbiakban: Foucault, 2000.

¹²⁰ Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Európa, Budapest, 1996, 61-62. o. A továbbiakban: Eliade, 1996.

istennővel való egyesülése időn kívüli pillanatban, örök jelenben történik; az emberek egyesülései, amennyiben nem rituális egyesülések, a profán időben történnek."¹²¹

A görögök ismerték az „örök visszatérés” mítoszát, és a későbbi korok filozófusai újból és újból kiterjesztették a körkörös idő fogalmát. „A híres platóni meghatározás szerint az idő, amely az égi szférák átalakulását határozza meg és méri, a mozdulatlan örökkévalóság mozgó képe, amely örökkévalóságot körkörös mozgásban utánozza.”¹²² A kozmikus teremtések és rombolások végtelenségig követik egymást.

A primitív és ősi társadalmak vallásos embere számára a valóság forrásaihoz való „örökös visszatérés” menti meg az emberi létezését a semmitől és a haláltól. Számukra a világ minden évben *megújul, minden új évben visszanyeri eredeti szentségét*, vagyis olyanná válik, amilyenként alkotója kezéből kikerült. Az észak-amerikai őslakók különböző nyelveiben a „világ” szót (a kozmoszt) az „év” értelmében is használják. A jukutok azt mondják: „a világ elmúlik”, amikor azt akarják kifejezni, hogy elmúlt egy év. Szókincsükben szoros összefüggés van a világ és a kozmikus idő között, mert számukra mindegyik isteni alkotás. A kozmosz és az idő kapcsolata szent építményeikben is kifejeződik, kunyhóik a világmindenséget jelképezik. A dakoták ezt mondják: „az év kör a világ körül”, vagyis szent kunyhójuk körül, amely *imago mundi*.¹²³

Indiában is az oltáremelés a kozmogónia megismétlése. A háromszázhatvan sövénytéglá az év háromszázhatvan éjszakájának felel meg, a háromszázhatvan *yajuszmani*-téglá, pedig a háromszázhatvan napnak. Minden oltáremeléssel a világot teremtik újjá, ugyanakkor létrehozzák, felépítik az évet is, *meggyógyítják az időt a teremtés által*.¹²⁴

Hasonló időszimbolizmus szövi át a jeruzsálemi templom kozmológiai jelképrendszerét. *Josephus Flavius* szerint az asztalon lévő tizenkét kenyér az év tizenkét hónapját, a hetvenágú gyertyatartó pedig a dekátumot jelentette (vagyis a hét bolygó tízesekbe történő állatövi beosztását). A templom a világ tükörképe volt, tereiben is a földet és a mennyet jelképezte. *Hermann Usener* érdeme, hogy a *templum* és *tempus* között bebizonyította az etimológiai rokonságot: mindkét szót a „metszés, kereszteződés”

¹²¹ Eliade, 1996. 81. o.

¹²² Eliade, 1996. 102. o.

¹²³ Werner Müller: *Die blaue Hütte*. Wiesbaden 1954, 133. o. lásd: Eliade, 1996. 66. o.

¹²⁴ Uo.

fogalmából magyarázva.¹²⁵ Későbbi vizsgálatok tovább pontosították ezt a felfedezést: „A *templum* a térbeli, a *tempus* az időbeli kifejezést jelenti egy tér-időbeli látótérben.”¹²⁶

Templum és *tempus* szorosan összefonódik. A „megszentelt térben” rítusok által újból és újból megidézhető a „szent idő”. Az ünnep mindig az eredet idejében játszódik, amelyben a mitikus eseményt *újból megjelenítik*. Az ausztráliai arunta törzs az évenként megismétlődő totemszerartásuk - az *intichiuma* – során azt az utat követi, amelyet a klán őse a mitikus időben (*altcheringa*, szó szerint „álomidő”) jelölt ki. Elidőznek azokon a helyeken, amelyen ősük is elidőzött, és megismétlik „az időbeli” tetteit. Az egész szerartás alatt koplálnak, nem viselnek fegyvereket, és tartózkodnak feleségük vagy más klánok tagjainak a megérintésétől. Teljesen alámerülnek „az álomidőbe”.¹²⁷

Az élet állandóságát és átváltozását megjelenítő misztériumdrámák élő példája a mise. A mise során világon kívüli és időtlen aktusként áldozzák fel *Krisztust*, ő pedig újra feltámad átváltozott szubsztanciákban. A rituális áldozati halál nem a történelmi események ismétlése, hanem az első és egyszeri, örök történés. A mise élménye ezért az élet transztendenciájának megélése, amely minden téri és időkorlátot legyőz. Ez az örökkévalóság pillanata az időben.¹²⁸

Ma már a közösséget nem határozzák meg a vallás, a mítosz hagyományos formái. Mindennek következtében azt a sokkot, amely a maszkjai mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit kikezdené, sokkal nehezebb elérni, mint egykor, emellett pedig ma már a közösségi azonosulás a mítosszal, azaz az egyéni igazság identifikálása az általánossal, lehetetlen. „*De akkor mi lehetséges ma? Először is a szembesülés a mítosszal az azonosulás helyett, vagyis az, hogy egyéni tapasztalatainknak és mindannak a megőrzése mellett, ami a kor tapasztalata és szelleme bennünk, megkíséreljük a mítoszban való megtestesülést, azt, hogy magunkra húzzuk a mítosz „bőrét”, amely ugyan nem illik ránk pontosan, ám éppen azáltal megismerhetjük problémáink viszonylagosságát a „gyökerek” szempontjából és a „gyökerek” viszonylagosságát a mi perspektívánkból.*”¹²⁹ Jerzy Grotowski (1933-1999) a huszadik század legnagyobb színházi újítója a színházat látta a provokáció helyének, ahol levetjük életben hordott maszkjainkat, hadat üzenünk önmagunknak, ahol látásmódunk, érzéseink sztereotípiáit megtörjük, lemeztelenedve,

¹²⁵ H. Usener: *Götternamen*. 2. kiad. Bonn 1920, 191. skk. lásd: Eliade, 1996. 67. o.

¹²⁶ Werner Müller: *Kreis und Kreuz*. Berlin 1938, 39.; vö. továbbá 33. skk. lásd: Eliade, 1996. 67. o.

¹²⁷ F.J. Gillen: *The Native Tribes of Central Australia*. 2. kiad., London 1938, 170. skk. lásd: : Eliade, 1996. 78. o.

¹²⁸ Vö. C.G.Jung: *Az átváltozás szimbóluma a misében*. In: *A nyugati és keleti vallások lélektanáról*. Scolar, Budapest, 2005. 121. o.

¹²⁹ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé, Szövegek 1965-1969*. Kalligram, Pozsony, 2009. 19. o. A továbbiakban: Grotowski, 2009.

csupaszságunkban feláldozzuk magunkat valaminek, amit rendkívül nehéz meghatározni, de amiben benne van *Erósz* is, *Caritas* is. Azt a színházat kereste, amit elfelejtettünk, azt a színházat, amelyben a színészet „test általi gyónás”. A művészet ősrégi formáját kívánta előhívni, amikor a rítus és a művészi alkotás egy és ugyanaz volt. „*Azt mondhatnám- s ez nem egyszerűen metafora-, hogy vissza akarunk jutni a Bábel tornya előtti időkre, s feltárni, ami akkor volt. Az ember először a különbséget látja meg, később azonban azt is, ami a különbség előtt volt.*”¹³⁰

Főként a keleti színház rendelkezik rituális struktúrával, amiben nem egyéb, mint a hagyomány által meghatározott, minden előadásában változatlanul megismételt artikulált jelek szertartása folyik. Ezeket a jeleket az emberi szervezet organikus folyamataiból hívják elő, hiszen a morféma az az impulzusok, amelyek a test belsejéből fakadnak, hogy találkozzanak a külsővel. Ha eltűnik a gondolat és az érzés, a test és a lélek, a tudat és a tudatalatti, a tisztánlátás és az ösztön, a szex és az ész kettőssége: az aktust megvalósító színész eljutott a teljességhez. *Artaud* átlényegülésről „kozmosz transzról” beszél, abban a korban, amikor az ég, megfosztva hagyományos lakóitól, önmaga lesz a kultusz tárgyává.

Antonin Artaud (1896-1948) nevét a hatvanas években felkapta a világ. A színházesztétikában, a költészetben, a pszichológiában vagy akár kábítószerkultuszban és a szexuális szabadság kérdéseiben az amerikai és nyugat-európai fiatal nemzedékre nagy hatást gyakorolt. *Artaud* megtestesítette mindazt, amit *Baudelaire*, *Lautrémont*, *Nietzsche*, *Hölderlin* képviselt. Messianizmusa korunk egyik legszenvedélyesebben vitatott problémája, az örültség természetének kérdését példázza. Narkózisa- már jóval a viták mai jelentősége előtt- kifejezte a kábítószerkultusz ellentmondásait. Okkultizmusa (a kabala, az alkímia, az asztrológia iránti szenvedélye) a transzcendens filozófiák új keletű divatjával csengett össze. A hermafrodita-létezésről szóló írásai a homoszexualitás bonyolult kérdésköréhez szolgáltak adalékkal. A legfontosabb azonban az azonossága volt *Van Gogh*gal, a festővel, aki még *Artaud*nál is látványosabban testesítette meg annak a művésznak a magányosságát, akit eredetisége, individualizmusa és életeszmenyei miatt kirekesztenek a társadalomból. A mítosz lényege tehát ebből az összetett *Artaud*-képből fakad. Az *image-ból*, amely egy meggyötört, kifosztott arcot mutat, kívül az Időn, a Téren és a Törvényen, amint épp arra készül, hogy átcsússzon a másik oldalra. A „másik oldalra”,

¹³⁰ Dan Sullivan: *A prophet of the far out comes to Orange Coun.* Los Angeles Times, Sunday, October 2, 1983, Calendar, p. 1, 42. In: Grotowski, 2009. 196. o.

amely nagyon is izgatja a fantáziánkat, s amelyet *Artaud* túlságosan gyakran bekalandozott.

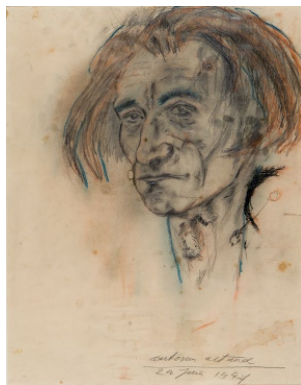
Artaud egész élete küzdelem volt, agyhártyagyulladás, öröklött vérbajt és „rendkívüli ideggyengeséget” kapott útravalóul. Már a *Jacques Rivière*-nek, a *Nouvelle Revue Française* szerkesztőjének írt levelében is a *szellem elviselhetetlen betegségéről*, gondolatainak kiszolgáltatottságáról panaszkodik, s arról, hogy nem tudja, lesz-e ereje ellenállni a teljes megsemmisülésnek.¹³¹ „Élő torzó vagyok”-írja és utolsó mentsvárként fedezi fel azt a helyet a világon, ahol még él a *Peyotl gyógytánca*, a mexikói tarahumara indiánok hegyeiben. A *peyotl* az *Echinocactus Williamsii* nevű mexikói kaktusz teje, amelyből főzetet vagy port készítenek. Kísértetiesen hasonlít *Aldous Huxley* angol regényíró meszkalinjára, erőteljesen és tartósan ingerli az agykéreg látásterületét, és rendkívül éles, színes víziókat idéz elő. *Artaud* így írta le a *Peyotl-tánc* rituáléját¹³²: „*Odafönn az irdatlan hegység lépcsőzetes lejtőin kört építettek. Az asszonyok már javában ott térdeltek metatéik, kőkádjaik mellett, módszeres kíméletlenséggel kavargattál a Peyotlot. Aztán a kör közepén máglyát gyújtottak...Napközben két kecskegidát vágtak le. Tüdejük és szívük, most ott remegett az esti szélben egy keresztalakúra faragott, lecsupaszított fatörzsre fűzve. Napkelet felé tíz különböző nagyságú, de szimmetrikusan elhelyezett keresztet szúrtak a földbe, és mindegyikre tükröt erősítettek...Éppen tíz kereszt volt, tíz, mint ahogy tíz a Peyotl láthatatlan urainak száma is Sierrában. E tíz között van a természet Hím- Lényege, amit az indiánok San Ignaciónak hívnak, és a nősténye, akit pedig San Nicolasnak! A körrel határos terület lelki senki földje volt, egyetlen indián sem merészkedett volna oda; azt beszélnek, hogyha egy madár föléje téved, nyomban lezuhan, a terhes nő pedig, aki beteszi a lábát, érzi, hogy hasában bomlásnak indul a magzat.*”¹³³ A világegyetem történetéről is elmond valamit ez a két nap közé, a lemenő és felkelő égitest közé zárt tánckör. A varázslók akkor lépnek a körbe, amikor a nap leszáll, s a hatszáz csengettyűvel megrakott táncos ekkor ereszti szélnek prérifarkas kiáltását. A táncos belép, majd kilép, s közben mégsem hagyja el a kört. Szándékosan behatol a Gonoszba... Hol belép, hol kilép:”*Kilépni nappal, az első napszakban kell*”, ahogy az ember Hasonmása mondja az egyiptomi *Halottak könyvében*. Mert a táncos, a betegségbe, a kórba hatolván, olyan utazásra vállalkozik, olyan alámerülésre, amelynek célja, hogy ismét *KIJUSSON A NAPVILÁGRA*. A horogkereszt ágainak irányát követve, mindig jobbról balra forog, és

¹³¹ Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Gondolat, Budapest, 1985. 12. o. A továbbiakban: Artaud, 1985.

¹³² Artaud, 1985. 246-252. o.

¹³³ Uo.

felülről lefelé...Tíz kereszt áll a körben, tíz tükrör. Egy gerenda, rajta három varázsló. Négy papi segéd (két férfi és két nő). Rajtuk kívül csak az epilepsziás táncos van a körben, meg én, akinek a kedvéért a szertartás folyik. A három varázsló mindegyikének lábánál lyuk tátong, ennek mélyén alszik az Anyagban, vagyis a Kézzelfoghatóban a Természet Hímje és Nősténye. A Peyotl hermafrodita gyökere jelképezi őket (általánosan elfogadott, hogy a Peyotl egyesített női és férfi nemi szervre emlékeztet). A szájával lefelé fordított fa-vagy agyagedénnyel fedett lyuk meglehetősen pontossággal jelképezi a világegyetem gömbjét. A varázslók az edényre fektetett reszelő-fa hangszereken megszólaltatják a két princípium egységét és különbözőségét, átelve őket ezáltal az Elvontba, vagyis a Lényegbe. Közben pedig odalent a két testet öltött princípium az Anyagban, vagyis a Kézzelfoghatóban pihen. A varázslók egész éjszaka háromszög alakú, különös mozdulatokkal szelik át meg át a levegőt, hogy helyreállítsák az elveszett összefüggéseket. A két nap közötti tizenkét szakaszban folyik a szertartás. És a kör fesztelen területén belül ott kering a tűz körül minden: a táncosok, a varázslók, a hangszereik...Amikor nagy nehezen magamhoz tértem, odatámogattak a kereszthez, hogy betetőzzék a gyógyító szertartást: ez abból áll, hogy a varázslók a beteg fején rezegetik meg a reszelő fát. Különös szavakat mormoltak felettem, s közben vízzel permeteztek be, majd egymást is hevesen fröcsölni kezdték, mert a kukoricaszész és a peyotl keveréke kezdte megtenni a hatását...A Peyotl-tánc lényege nem más mint, a reszelő-fa, ez az időben pácolt fadarab, amely titokzatos sókat szívott magába a földben. Ebben a feszesre hajlított fában rejlik a rítus gyógyításának a titka...Lefektettek a földre, hogy rám hulljon a rítus, hogy a tűz, a dalok, a kiáltások, a tánc, az egész éjszaka fölöttem forogjon, mint valami élő, emberi boltozat. Hatott, persze, hogy hatott rám mindez, a forgó boltozat, a kiáltásokból, hangsúlyokból, lépésekből, dalokból álló kézzelfogható kelléktár. De mindennél fontosabb volt az a visszatérő benyomás, hogy mindenekfölött, mindezen túl van valami, rejlik még valami: a Lényeg.”



10. ábra Antonin Artaud:
Önarckép 1947.



11. ábra Jackson Pollock
action painting



12. ábra Jackson Pollock: No.1. 1949. MOCA, Los Angeles

Jackson Pollock 1947-től készült munkái indították el azt a technikát, mely méltán tette őt híressé világszerte: a *drippinget*, (csorgatást, csöpögtetést) vagyis a zománccfesték közvetlen felhordását a földön vízszintesen kiterített vászonra. Ez a módszer tökéletesen megfelelt *Pollock* metafizikai igényének: annak az égető váagnak, hogy kiürítse a festés cselekményét. Módszere kifejlesztésében, tudattalan, nem ellenőrzött gesztusai elérésében megerősítést talált C. G. *Jung* kollektív tudattalanra vonatkozó írásaiban, melyekben a tudattalan szimbólumok igazi kulturális megnyilvánulásai közös múltunknak, s öntudatlan állapotban ezek a mélyebb tudásterületek felszínre hívhatóak. „Elfogadom azt a tényt, hogy az utóbbi száz év meghatározó festészete Franciaországban jött létre...Különösen érdekel az a felfogásuk, mely szerint a művészet forrása a tudattalan.”-mondta a festő egy interjúban, 1944-ben.¹³⁴ *Pollock* tudattalan démonjainak felszínrehozásában segített egy pszichoterápiás kezelés melyen 1939-ben vett részt, s melyhez jungiánus analitikust választott magának. *Pollock* érdeklődött a primitív művészet iránt, foglalkoztatta *John Graham* „primitív ember” öntudatlan alkotófolyamatára vonatkozó írása: „Meg kellene érteniünk, hogy a nem tudatos elme is kész alkotásra, hogy tárháza, valamint forrása a múltnak és a jövőnek, az erőnek és minden egyéb tudásnak is...”¹³⁵ *Pollock* kereste a véletlen misztériumát, az ihletettség legmagasabb fokát művei megvalósításában, amit a gesztusok rituális felhordásának folyamatában talált meg. A *dripping*- technika emlékeztet a *navajo*-indiánok rítusára, melynek során a megszentelt földet festékanyaggal jelölték ki. Ez a szertartás szellemi forrásnak is tekinthető, hiszen a *navajóknál* a festés „nem

¹³⁴ Irving Sandler: *The Triumph of American Painting*. Harper&Row Publ.,N.Y,1970. 106. o. In: Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980* . Dialóg Campus, Budapest-Pécs, 2001. 108. o. A továbbiakban: Aknai, 2001.

¹³⁵ John Graham írása 1937-ben *Primitívek művészete és Picasso* címmel jelent meg a *Magazine of Art*-ban. In : Aknai, 2001. 108. o.

technikai” szükségletként, hanem az áldozat helyének kijelölésével rituális cselekményként jelenik meg.¹³⁶ Pollock számára a festészet folyamata, rituáléja a fontos, ebben a rituális folyamatban egész testével részt vesz, a kép részévé válik azzal, hogy a hatalmas fekvő vászon körül és benne mozog. Extatikus, delíriumos állapotban hagyja, hogy vigye a festék csurgásának lendülete. A gravitáció, a festék viszkózus áramlása, a felszívódás és a tudatos irányítás alakítja a vonalak végtelen hálóját. Ebben az élő, lélegző szövetben a festő mozgása eufórikus, mintha egy szertartási táncot jelenítené meg, amely olykor irányítható s a megszokott rituálét követi, olykor önálló életre kel, s elvisz „mélységeink ösvényei” felé.



13. ábra Hermann Nitsch's action *Three-day Spectacle* 1984. Prinzenndorf

Az élet ünnepély, a lét szentségének ünnepe, amelyben a művészet a lét papjává válik. Vallása ösztönvallás. *Herman Nitsch: Orgia - Misztérium Színházának* célja a személyiség orgiasztikus, misztikus úton történő újraélesztése, a *Dionysos* misztériumokhoz hasonlóan. A megfeszített *Krisztus* a tudatalatti száműzött *Dionysos*. Részlet az akcióból: „*Meztelen fiatal férfiakat kötöznek fel a feszületre, hogy azután vérrel itassák őket. A helyszínen*

¹³⁶ Aknai, 2001. 112. o.

levágott állatok zsigerei a férfiak lágyékára kerülnek, érintkezésbe hozva élő és élettelen, de egyaránt kiszolgáltatott testeket.” A rítusok kettőssége (a kereszten való halál szertartásának azonosítása a szexuális aktussal) az emberi természet kettősségére utal: megdicsőülése az isteni eredetre, lealacsonyítása a gyilkolásra való hajlamára.¹³⁷ *Prinzendorfi* rituális akciójában, a halál és az életigenlés egybekapcsolásával kívánta meghaladni a kereszténység egyoldalúan aszketikus szemléletét (és életgyakorlatát), miközben a század egyre kizárólagosabban pragmatikus, instrumentalizált, technicista életvitelén is igyekezett túllépni. Ő is akárcsak *Nietzsche* keresi az új embert, aki az élet teljességét hordozza; az őseredeti, a barbár, a kultúra által meg nem rontott egészet. *Nietzsche: Übermensch* az erkölcsileg és értelmileg autonóm, értékteremtő ember, Isten emberi megfelelője; az, amivé történelmileg válnunk kell. Hiszen, - mint *Nietzsche* írja: *Isten meghalt*: csak az ember adhat önmagának értékeket, erre a feladatra az átlagember, a „nyilvánosan védekező látszatember” képtelen.¹³⁸ Az *Orgia-Misztérium Színház* egyfelől *Nietzsche* (s persze *Artaud*) gondolatait eleveníti fel termékeny és alkotó módon - másfelől pedig a kortárs művészet azon irányzataihoz kapcsolódik, amelyeknek eleve nem volt köztük a színház műfajához. Elsősorban az akciófestészet és a gesztusfestészet irányzatához, amikor is a kész mű elválaszthatatlan a festés folyamatától (aktusától), sőt bizonyos esetekben maga az aktus válik művé. *Jackson Pollock, Franz Kline, Georges Mathieu, Yves Klein* vagy *De Kooning* művészete alapvetően megváltoztatta (kitágította) a festészet fogalmát, s részben a happening, majd a fluxus és performance műfajainak megszületését segítette elő. Az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején Ausztriában ezzel párhuzamosan született meg az úgynevezett bécsi akcionizmus. Ami az akcionistákat mindenki mástól megkülönböztette, azt *Nitsch* így fogalmazta meg: „közös volt bennünk, hogy a képzőművészetet színházi, drámai történéssé tágítottuk, időbeni eseménnyé. Mindnyájunk számára alapvető igény volt, hogy felkutassuk az érzéki észlelés elemi terepeit, a kifejezőművészetet, hogy megküzdjünk a tabukkal és mindazzal, amit tabuvá tettek, kipróbáljuk az erotikusan, szexuálisan szélsőséges állapotokat, a sebesülésekkel és a halállal együtt.”¹³⁹

¹³⁷ Hermann Nitsch: *A dráma, mint létünnep*. In: Mátis Rita: *Maszk, Lefejezés, Arc, Lefejezés*. J.P.T.E., Záró dolgozat, 1992. 13. o. kézirat

¹³⁸ Lendvai L. Ferenc, Nyíri J. Kristóf: *A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig*. Kossuth, Budapest, 1974. 191. o.

¹³⁹ Földényi F. László esszéje: *Misztériumjáték Prinzendorfból. Hermann Nitsch Budapesten*. Élet és Irodalom, URL: <http://www.es.hu/old/9927/publi000.htm> A letöltés ideje: 2014. február 10.

„Break on through to the other side” Ginsberg beat-nemzedéke a szer hatása alatt „Üvölti” a Doors együttes dalát és leveti magáról a társadalmi elvárások béklyóit, átélve emberi természete kiteljesedését, a testiségében megnyilvánuló, ösztönös másságot és táncol, ahogy a szaturnáliák orgiáin, ahogy a karneválokon, ahogy *Dionüszosz* is, *Dávid* is a frigyszekrény előtt, és ahogy *Jézus* is, amint az egyik kései apokrif evangéliumban említik.¹⁴⁰

Az egyik fiatal brit pszichiáternek - aki jelenleg Kanadában dolgozik - véletlenül feltűnt a *meszkalin* és az adrenalin vegyi felépítésének hasonlósága. További kutatások során kiderült, hogy az anyarozsból kivont különösen erős hallucinogén anyag, a lizergsav szerkezetét tekintve biokémiai kapcsolatban áll az előbbiekkal. Ezt követően felfedezték, hogy az andemokrom, amely az adrenalin bomlási terméke, több olyan szimptomát képes előidézni, amelyeket meszkalinos befolyásoltság alatt figyeltek meg. Az andemokrom azonban vélhetőleg spontán módon jelenik meg az emberi testben. Más szóval: valamennyien képesek vagyunk arra, hogy kitermeljünk egy bizonyos anyagot, amelyről ismeretes, hogy kis mennyiségben is képes jelentősen megváltoztatni a tudatállapotot.¹⁴¹ Az agyhoz számos enzimrendszer tartozik, amelyek feladata a szerv működésének koordinálása. Ezen enzimek közül néhány az agysejtekbe eljutó glukóz mennyiségét szabályozza. A *meszkalin* lelassítja ezeket, ezáltal a megszokottnál kisebb mennyiségű glukóz áll az állandó cukorigénnyel bíró szerv rendelkezésére. Extatikus állapotot érhetünk el böjtöléssel, hiszen ilyenkor kevesebb cukor jut a szervezetbe, ami mérsékli az agy biológiai hatékonyságát. Ezenkívül, mivel vitaminhiányt okoz, kivonja a vérkeringésből a látomásos élmények ismert inhibitorát, a nikotinsavat. A *Szent Antal* megkísértéséről készített ezernyi kép a korlátozott étrend és az ingermentes környezet hatásosságának bizonyítéka. *Az önkínzás a paradicsom kapuja lehet.*

Philippe de Félice a *Poisons Sacrés, Ivresses Divines* című munkájában kifejti a vallás és a különböző szerek alkalmazása között időtlen idők óta meglévő kapcsolatot. Szerinte a toxikus anyagok vallási célból történő fogyasztása „általánosnak tekinthető jelenség.. a világ valamennyi vallásával kapcsolatosan megfigyelhető, a primitív népeknél ugyanúgy, mint a civilizáció magasabb szintjeire jutott embercsoportoknál.”¹⁴² A Texas és Észak-Wiscosin között élő indián törzsek egy csoportja az Amerikai Óslakosok Egyházához

¹⁴⁰ Grotowski, 2009. 169. o.

¹⁴¹ Humphry Osmond és John Smythies: *Schizophrenia: A New Approach*. Journal of Mental Science, vol XCVIII, 1952. április lásd: Aldous Huxley: *Az érzékelés kapui*. Szukits, Debrecen, 2002. 11. o. A továbbiakban: Huxley, 2002.

¹⁴² Huxley, 2002. 66. o.

tartozik, ahhoz a szektához, amelynek legfontosabb rítusa az őskeresztényeknél is meglévő ünnepség, a Szeretet Fesztiválja, ahol a megszentelt kenyér és bor helyett a hívők peyotl-szeletkéket kapnak. Ezek az indiánok Isten különleges ajándékának tekintik a kaktuszt, hatásait pedig a szentlélek munkálkodásával azonosítják.

Minden, amit a tudat ellenpólusaihoz tett látogatásunk során látunk, tündöklően ragyog, és mintha fényt sugározna ki magából. A színeket oly intenzívnak látjuk, mint a való életben soha. Az emberi faj a színérzékelés területén, hatalmas fejlődésen ment keresztül, ami luxus, és túlélése szempontjából szinte fölösleges. *Homérosz* írásaiból kiderül, hogy a trójai háború hősei a színek beazonosításának és felismerésének tekintetében nem sokkal különböztek a méhektől. A méheknek pedig elég néhány szín felismerése ahhoz, hogy „elvegyék a tavasz friss szüzeinek ártatlanságát”.¹⁴³ Meszkalin hatása alatt a vizuális impressziók felfokozódnak, lecsökken a tér iránti érdeklődés; az idő szinte teljes egészében lényegtelenné válik. „Odakint” vagy „idebent”, mindkét világban, a belsőben és a külsőben is, egyszerre, vagy egymást követően lehetünk. Világossá válik a puszta lét, az egonélküliség utolsó stádiumában előtérbe kerül a „misztikus bölcsesség”, hogy minden benne van minden más egyébben, hogy gyakorlatilag minden egy és ugyanaz, az emberi elme képes érzékelni mindent, ami egy adott pillanatban az univerzumban lejátszódik. A legtöbb ember kizárólag a meszkalin hatása alatt veszi azt észre, amit a művész minden körülmények között lát, azt hogy, a körülöttük lévő világ tárgyai élő hieroglifák, melyek mindegyike a lét esszenciájának rejtélyét fejezik ki.

Velázquez festett egy képet, a képen önmagát is ábrázolta a műtermében, ez lehetett akár az Escorial egyik szalonjában is, amint éppen két személyt, *IV. Fülöp* királyt és a királynét festi, akiket *Marguerite* infánsnő figyel, udvarhölgyek, kísérők, udvaroncok és törpék társaságában.¹⁴⁴ (9. ábra) A király és a királyné a kép horizontjában van, tükörből néznek kifelé. A tükör semmit sem mutat abból, ami egy térben van vele, a szerepe az hogy, azt mutassa, amit mutatnia kell, vagyis a királyi pár általa jelenlévőként feltételezve. A kép perspektivikus felépítése szerint a király az abszolút látás egyetlen birtokosa. A király tekintetében, a horizontjában senki sem osztozhat, kivéve minket, a nézőket. A király jelenléte szervezi azt, amit látunk, de ez a jelenlét nem lesz helyhez köthető, elillan, mint egy tükörkép.¹⁴⁵ Tehát a láthatatlan (valami, ami nem tárgya a mi

¹⁴³ Huxley, 2002. 27. o.

¹⁴⁴ Foucault, 2000. 27. o.

¹⁴⁵ Daniel Arasse: *Festménytalányok*. Tipotex, Budapest, 2010. 188.-197. o. A továbbiakban: Arasse, 2010.

érzéki megismerésünknek) szervezi a láthatót.¹⁴⁶ A tükörcép így teszi a kép mindenlátójává, Istenné a királyt, a létrehozás képessége viszont a festő kezében van, aki a királyt képviseli. Beléptetve magát a képbe, *Velázquez* a saját dicsőségét hirdeti, a festőét, akit kitüntettek a Szent-Jakab kereszttel és aki egy királyi fenség társaságában ábrázolhatta magát. *Luca Gioradano* elnevezte *A család portréját* a „festészet teológiájának”. Valószínű, hogy *Velázquez* átfestette az eredeti képet, s így lett *A család portréjából* a „festészet teológiája”.¹⁴⁷ A tér nyitott, az ábrázolás minden eleme megtalálható benne, képeivel, eszközeivel, az ábrázolást létrehozó gesztusokkal, a festő kimerevetített mozdulatával. A kép az ábrázolás ábrázolásának rítusát mutatja be, az alkotás örök szertartását, ami megismételhető s így az időben újrateheremthető.

¹⁴⁶ Kanttal szólva: valami, ami, jóllehet meghatározatlan maradt, meghatározható lesz a jelenségek sokfélesége által, és a tudatos észlelés egységének korolláriumát alkotja. In: Arasse, 2010. 194. o.

¹⁴⁷ *Manuela Mena Marques* szerint ugyanazon a vásznon két egymáskövető változata van” *A család portréjának*. Az első változatról a festő és állványa hiányoztak, a helyükre, ahogy a röntgensugarak elemzése mutatta, festett egy fiatal férfit, aki az infánsnő felé fordul és egy parancsnoki pálcának tűnő tárgyat mutat neki. A kép akkor még, hivatalos, nyilvános festménynek készült. Fiú örökös hiányában és Franciaországgal vívott háború kontextusában IV. Fülöp elhatározta, hogy elfogadja idősebb lánya Mária-Terézia infánsnő házasságát XIV. Lajossal, és Margitot teszi meg trónörökösnek. A kép ekkor a „Monarchia allegoriája volt. Aztán, 1657. november 20-án megszületett Filipe Prospero, aki rögtön a trón fiú örökösévé válik, s ezzel „A család portréja” funkcióját veszti. 1659-től Margit infánsnő a császár jegyese, az év novemberében *Velázquez* pedig megkapja a Szent Jakab-rend vörös keresztjét. Ekkor veszi elő újra a képet és aktualizálja, azaz ráfesti magát. Így válik a nyilvános mű privát festménnyé. In: Arasse, 2010. 198.-200. o.

5. Az önmegjelenítés igénye

„Az emberek Simmel szerint leginkább kétféle dolgot szeretnének egyszerre: különbözni másoktól, és hasonlítani, hasonlatossá válni másokhoz.”¹⁴⁸ Az önarckép arra ad lehetőséget a művésznek, hogy egyszerre mutassa meg azt, amiben különbözik másoktól, és amiben hasonlít másokhoz, az individuális és a közösségi jegyeit.

Az emberi test mi magunk vagyunk, és ez mindazokra a dolgokra emlékeztet minket, amelyeket magunkkal szeretnénk tenni; mi pedig mindenekelőtt megörökíteni szeretnénk magunkat.¹⁴⁹

A kép túléli az alkotóját. André Malraux írja: „minden mű kihívás a halál ellen”.¹⁵⁰

A művész önábrázolásának igénye végigkíséri az ember, a művész történetét. A legelső afrikai és szibériai sziklarajzok, az almirai és lascaux-i barlang festményei, a legrégebbi falképek ugyanerről szólnak. Az őskori hitvilág szerint bármely lény-ember, állat-alakjának képben való megörökítése élővé, megidézhetővé teszi az alakot, általa a kézzelfogható valóságos állapot feleveníthető, életre kelthető. A halál legyőzhető, a képekben biztosítható az örökkévalóság, a földi lét átmenetisége, idő általi korlátozottsága csaknem végtelenné tágítható.

Az emberiség kevés olyan kép birtokában van, amelyek régebbiek lennének a Kr.e. 7000 körül keletkezett *jerikói koponyáknál*. Ezek annyiban képek, hogy mészréteggel vonták be és kifestették őket. A koponyák a *halál képei*, amelyeket kiegészítés, formázás, festés révén megpróbáltak az *élők képeivé* tenni. Ez a holttest *effigies*-zé változtatása, ahogy a rómaiak később nevezték a hasonmást vagy a képmást.¹⁵¹ Az egykori test így önmaga képévé változott. *A képalkotással* a természet rendjét állították vissza: újra a társadalmi kapcsolatokban való jelenléthez szükséges státuszhoz juttatva a közösség halott tagjait. *Jerikói koponyák* kapcsán fogalmazza meg *Macho* hogy, ha az enyészetben arcukat vesztett valódi koponyákon megformázással és festéssel rekonstruáljuk az arcot, akkor egyúttal szociális jelként átruházható és manipulálható arc fölött is rendelkezünk.¹⁵² Ha

¹⁴⁸ S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltozásai*. Palatinus, Budapest, 2001. 9. o. A továbbiakban S. Nagy, 2001.

¹⁴⁹ Kenneth Clark: *Az Akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 1986. 18. o. A továbbiakban: Clark, 1986.

¹⁵⁰ S. Nagy, 2001. 10. o.

¹⁵¹ Különösen Cicerónál. A római halotti kultuszhoz és annak képhasználatához. ld. C. Belting-Ihm: *Imagines Maiorum*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. 17. k. 1995. 995. In: Hans Belting: *Kép - Antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat, Budapest, 2003. 169. o. A továbbiakban: Belting, 2003.

¹⁵² Macho: *Notizen zur Verlarungsgeshichte der menschlichen Mimik*. Kaum 2. 1986. 87. o. In: Hans Belting, 2003. 39. o.

halottaikat élőnek tekintették, az a halottak szellemeit mindig is magában hordozó család fennmaradását jelentette. Az elődök képei, egyfajta „rögzített emlékezetként” megvonták a haláltól a maradandóság lerombolásának jogát.¹⁵³

Az emberiség legelső képi alkotása a legenda szerint egy árnyékot ábrázolt. *Plinius* szerint a festészetet egy fiatal korinthuszi lány találta fel, amikor körberajzolta kedvese árnyékát, mielőtt a férfi csatába indult volna. Az árnyék a valóság indexe volt, mégis magában hordozta a képek számára lényegi jelentőséggel bíró távollétet.¹⁵⁴

A művészek kézjegyükkal látták el az alkotásaikat, így akartak nevükkel fennmaradni. A mű szignálása a művészi alkotás egyediségébe vetett hit. Görögországban már egyes művészek szignálták a vázáikat, de a művész, ahogyan mi azt elképzeljük, aki aláírja a műveket *Giotto* korától számítjuk.¹⁵⁵ I.e. VI. sz. közepén a számoszi építész és szobrász, *Theodórosz* „csodálatos hasonlóságáról híressé vált” bronz önarcképet öntött, amit az önbecsülés biztos jelének tartunk.¹⁵⁶

Az érett itáliai reneszánszban némely magánjellegű arcképen a V.V. felirat látható, amelyet *vivens vivonak* olvastak, tehát: „még életében az élőnek (festett)”¹⁵⁷. A portrét tehát a test életében festették. Mivel a test halandó, csak azok számára marad fenn, akik eleven pillantást vetnek a képre. Ezt már *Leon Battista Albert* is kimondja festészetről írt traktátusában: „*S bizonyos, hogy annak az arcmása, aki már nem él, a festmény révén hosszú életet él.*”¹⁵⁸ A festészet tehát a portréban a halállal packázó emlékképként szolgál. Az eleven, a személyiség összetéveszthetetlenségét reprezentáló arc a halál anonim arca előtt válik az individuális élet kifejeződésévé. Az életet ugyanakkor az életben betöltött szerepek jelentik. Ennek bizonyítéka az Uffiziben található *elveszett portrétábla* mozgatható fedele,¹⁵⁹ melyről üres szemeödrével egy fehér maszk néz ránk. A fedélen található felirat a hozzá tartozó portréra és a megfestett személyre vonatkozhatott. *Sua cuique persona* avagy „mindenkinek saját álarcot”. Ez a kifejezés a *persona* antik fogalmának a kettősségére utal, név szerint az álarcra és a szerepre, melyet az egyes ember úgy tölt be a társadalomban, mint színész a színházban. A *persona* fogalma már *Cicerónál*

¹⁵³ C. Einstein: *Aphorismes méthodiques*. Document Nr. 1. Paris, 1929. In: Belting, 2003. 170. o.

¹⁵⁴ Belting, 2003. 224. o.

¹⁵⁵ Ernst Gombrich, Dieder Eribon: *Miről szólnak a képek?* Balassi, Budapest, 1999. 77. o. A továbbiakban: Gombrich, Eribon, 1999.

¹⁵⁶ R. Wittkover, M. Wittkover: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris, Budapest 1999. 20. o. A továbbiakban: R. Wittkover, M. Wittkover, 1999.

¹⁵⁷ L. B. Alberti: *A festészetről* Budapest, 1997. Második könyv, 25. 93. In: Belting, 2003. 154. o.

¹⁵⁸ Uo.

¹⁵⁹ Belting, 2003. 155. o.

is egyaránt jelenthet álarcot és arcot.¹⁶⁰ *Rotterdam* Erasmus nézetei szerint pedig az élet olyan színjáték, amelyben mindenki felvesz egy álarcot és játssza a szerepét.¹⁶¹ *Machiavelli* is kidolgozza a maga szubjektum elméletét,¹⁶² ami *Castiglione* „én művészetébe” összegződik.¹⁶³ *Gottfried Boehm* mutatott rá azokra a retorikai változtatásokra, amelyek az itáliai portréfestészet kidolgozásába belejátszottak.¹⁶⁴ Az uomo singolare (az egyes ember), szenvedély és temperamentum tekintetében olyan individuumnak tartja magát, amelynek jelleme különböző, csak az individuum által összeegyeztethető szerepeket játszva alakul ki. A reneszánsz gondolkodás abból a neoplatonista hitből származott, hogy az ember lelke a testében tükröződik, ennek folyományaként a művész lelke a művében.¹⁶⁵ A XVII. században is visszatérő, sőt a modern pszichológia köntösében ismét felbukkanó elképzelés, hogy a festő mindig önmagát festi először *Cosimo de Medici* fejtette ki.¹⁶⁶ 1436-ban *Alberti: A festészetéről* című értekezésében írja, hogy a művész második istennek fogja fel magát.¹⁶⁷

A középkori kultuszkép válsága kell ahhoz, hogy a reneszánsz elhozhassa az új művészeszményt, az intellektuális, alkotó művészet. *Lorenzo Ghiberti* megírja az első művész önéletrajzot 1455-ben.¹⁶⁸ Az író megfigyelőként tekint végig saját magán a történelemben és a történelem részeként fogja fel azt. A reneszánszban születnek az első önarckép ábrázolások. A festők sorra bukkannak fel a megrendelt festményen, jelenlétükkel hitelesítve azokat. Az alkotó megjelenített teste is szignatúra egy fajtája. *Sandro Boticelli* a látogatók közül tekint ki ránk a *Királyok imádásán*, *Masaccio* megfestette önportréját *Alberti* és *Brunelleschi* társaságában a *Brancacci kápolna* freskóján. Ez egyfajta dokumentum a kor nagy művészeiről ugyanúgy, mint *Raffaello Athéni iskolája*. *Filippo Lippi* szintén megörökítette magát a *Brancacci kápolna* freskóján. A festő azzal, hogy belefestette magát a jelenetbe annak részesévé is vált, mint *Pierro della Francesca* a *Krisztus feltámadásán*. A művész szemből, hátravetett fejjel, alvó katonaként ábrázolta magát, egyikeként *Krisztus* örzöinek.¹⁶⁹

¹⁶⁰ Belting, 2003. 154. o.

¹⁶¹ Uo.

¹⁶² Uo.

¹⁶³ Uo.

¹⁶⁴ A. Heller: *Der Mensch in der Renaissance*. Köln, 1982. 220. o. In: Hans Belting, 2003. 154. o.

¹⁶⁵ R. Wittkover, M. Wittkover, 1999. 138. o.

¹⁶⁶ R. Wittkover, M. Wittkover, 1999. 139. o.

¹⁶⁷ R. Wittkover, M. Wittkover, 1999. 144. o.

¹⁶⁸ Uo.

¹⁶⁹ Gallery: Inserted self-portrait, URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait> A letöltés ideje: 2014. január 11.



14. ábra Sandro Boticelli: Királyok imádása, 1574.
Uffizi, Firenze



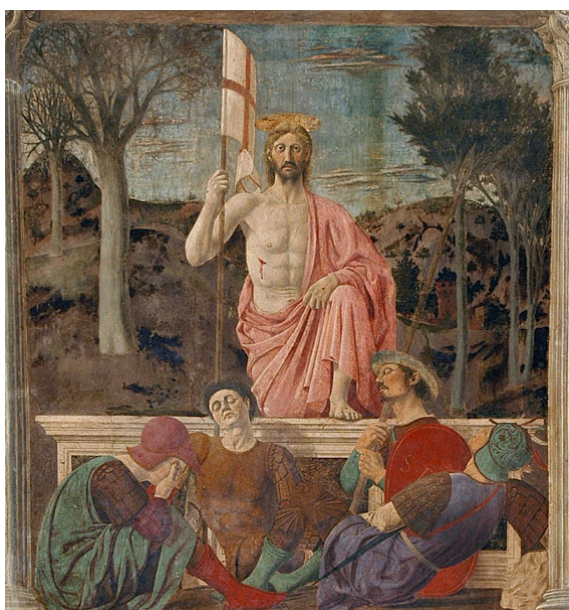
15. ábra Boticelli



16. ábra Masaccio önportréja a Brancacci kápolna freskóján. 1424. Santa Maria del Carmine, Firenze



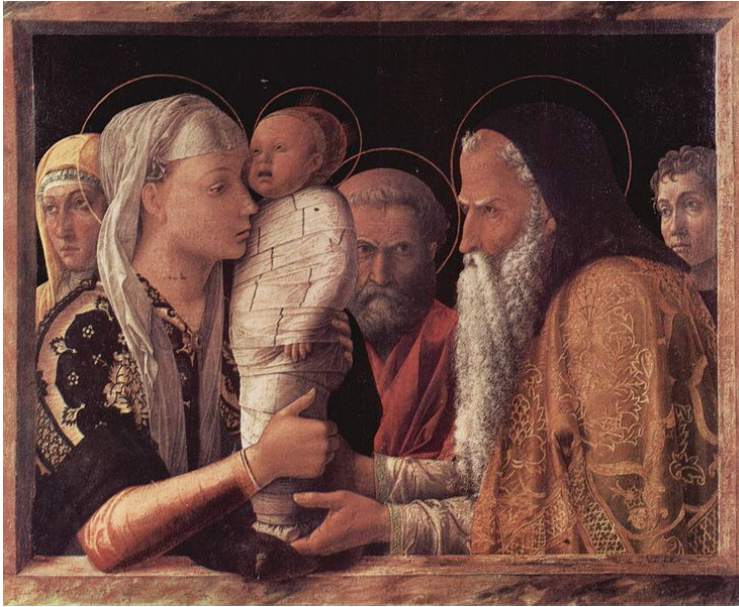
17. ábra Filippo Lippi önarcképe a Brancacci kápolna freskóján 1481.



18. ábra Pierro della Francesca: Krisztus feltámadása, 1463. Sansepolcro



19. ábra Krisztus feltámadása részlet



20. ábra Andrea Mantegna: *Krisztus bemutatása a templomban*, 1465-66, Gemäldegalerie, Berlin



21. ábra Andrea Mantegna: *Önarckép, Krisztus bemutatása a templomban részlet*

Andrea Mantegna: Krisztus bemutatása a templomban fogadalmi kép, amelyet *Mantegna* az első gyermekének születése után festett és a kép két szélén lévő arcban felismerhetjük a festőt magát és felesége *Nicolosia Bellini*, *Giovanni Bellini* lányának portréját. A kép magánmegrendelésre készült, ez a magyarázata annak, hogy a szent témájú ábrázolások keretéről a festő beléphetett a képbe. De ez nem tehető meg anélkül, hogy ne különböztesse meg a két portré státusát a többi szereplőtől. *Mantegna* és felesége arca határozottan kisebb, mint a szent alakoké; ezzel az aránytalansággal a festő lejjebb helyezte el magukat a hierarchiában. Mindketten egy irányba, a képből kifelé néznek, tekintetük elfordulása elszigeteli őket a jelenettől.¹⁷⁰

A művész, ha éppen nem fest önarcképet, akkor megjelenik a művén, mert a történelem résztvevőjévé kíván válni. *Bruegel: Három királyok imádása* című képének bal sarkában a katonák előtt megjelenő sötét kabátos, szakállas alak nagyon hasonlít azokra a képekre, melyeket a néhai festő önarcképeinek gyanítottak, különösen a *Falusi lakodalom* társaságában az asztal végén, jobb oldalon ülő férfihoz. Ez az alak olyan, mint amelyeneket *Mantegna* is csúsztatott a képei szélére; egyfajta rejtett aláírás. A festő a művében a mű tanújává válik.¹⁷¹ Ő a fenséges fekete király párja, tekintete a fő alak, *Gáspár* felé irányítja a miénket. (Itáliában az első fekete királyt *Mantegna* festette, a mantovai márkiné magánkápolnája számára készített *Háromkirályokon*). *Gáspár* az egyetlen, aki még lát a három királyok közül, ezért ő lesz a nézők közvetítője, megmutatja, amit látni kell, Isten

¹⁷⁰ Daniel Arasse: *Művész a műben*. Typotex, Budapest, 2012. 54-55. o. A továbbiakban: Arasse, 2012.

¹⁷¹ Daniel Arasse: *Festménytalányok*. Typotex, Budapest, 2010. 90. o. A továbbiakban: Arasse, 2010.

beteljesült emberré válását, ami „egy teljes testben történt meg, melynek minden része megvan, amiből egy ember áll”.¹⁷²



22. ábra Id. Pieter Bruegel: Három királyok imádása, 1564. National Gallery, London



23. ábra Három királyok imádása részlet



24. ábra Id. Pieter Bruegel: Falusi lakodalom, 1568 körül, Kunsthistorisches Museum, Bécs



25. ábra Falusi lakodalom részlet

¹⁷² Arasse, 2010. 79.-80. o.

A kortárs művészeket is felettebb foglalkoztatja az önábrázolás kérdése, mely egyben öndefiníció is, mivel az önarcképek az önértelmezés, a saját identitásnak explicit megfogalmazásai. Talán az emberben rejlő sokféle ént kívánják megragadni, a különböző élethelyzetekben más és más válik dominánssá, míg, a másik addig elenyészik, háttérbe szorul. Az önarcképek nemcsak pusztán speciális fajtái a portréknak, mivel minden önábrázolás egyben vallomás is, fel- és kitárulkozás, a művész saját identitásának egyértelmű vizuális megfogalmazása. Ezért az önarcképek felfoghatók képzőművészeti ars poeticáknak.



26. ábra Lucian Freud: *Reflection (Self-portrait)*, 1985 Private Collection



27. ábra Lucian Freud: *Reflection (Self-portrait)*, 2002. Private Collection

Az „ön” vagyis az „én” önmagában való objektum. „Én”, „magam” visszaható, mind alany, mind tárgy lehet. Emlék és képzelet tevékenységünk fő objektuma az *én*. Nicolai Hartmann szerint: „ A személyiség az egyes emberek eminensen a világra nyíló belső lényege”,¹⁷³ létezésének értelemtartalma, éthossza, értéktartama.

A *Platótól Hegelig* szerepet játszó meghatározás szerint a mimészis képi megjelenítés, a képben és képen át történő megjelenítés.¹⁷⁴ A mimészis során valami megjelenik, jelenvalóvá válik, jelenvalóvá tétetik, ugyanakkor bizonyos mértékig visszafogott, hiányzik a kép által teljesen soha meg nem ragadott. A megjelenítésen át a képmás egy eredetit jelenít meg, miközben éppen képmás volta következtében visszatartja

¹⁷³ S. Nagy, 2001. 10. o.

¹⁷⁴ John Sallis: *Mimészis és a művészet vége*. 1998. július-augusztus , 7 - 12. o.

URL: emc.elte.hu/~pinter/szoveg/Sallis. Mimeszis pdf . A letöltés ideje: 2013. november 21.

A továbbiakban: Sallis, 1998.

az eredetit, s nyitva hagyja a különbséget. A mimészis alá van vetve a jelenlét követelményeinek, ugyanakkor a kép struktúrájából eredően, a képmás és az eredeti közötti különbség zárja ki eleve a teljes jelenlét lehetőségét. Ugyanis, ha képes volna az eredetit teljesen jelenvalóvá tenni - lényegi strukturális okoknál fogva - nem volna többé mimetikus megjelenítés. Bizonytalanságánál fogva az önmegsemmisítés, az önmagán való túljutás felé tart. Hegel két *mimészis* fogalmat használ.¹⁷⁵ Az egyik a (*Nachahmung*), amely csak formális utánzása annak, ami pusztán csak jelen van a természet egyes dolgaiban. A másik a magasabb rendű utánzás, amelyben nem pusztán formákról van szó, amely nem pusztán formális, olyan, amelyben lényeges szerepet kap bizonyos tartalom. A mimészis mélyebb erőteljesebb formájának megnevezésére a *darstellen* (az angol *present*) kifejezést használja. A mimészis görög meghatározását, mely szerint: a *művészet, lényegét illetően, mimetikus*, így olvashatjuk Hegel újrafogalmazásában: *a művészet az igazság érzéki megjelenítése, és mint ilyen, a legmélyebb értelemben mimetikus.*¹⁷⁶

A művészet nem „hasonlót” akar csinálni, hanem magával a teremtéssel akar versenyre kelni. A leghíresebb mítosz, amelyben az a gondolat kristályosodik ki, hogy a művészetnek nemcsak utánzó-ábrázoló, hanem még sokkal inkább *teremtő* hatalma van: *Pygmalion* története. *Ovidius Pygmalionja* az a szobrász, aki szíve szerint való nőt akar mintázni, és aztán beleszeret a saját kezével megformált szoborba. Azt kéri *Aphroditétől*, hogy olyan menyasszonya legyen, mint a szobor, az istennő pedig élő testté varázsolja a hideg márványt.¹⁷⁷ *Lucian Freud* írja: „*A beteljesülés pillanata sohasem következik be a műalkotás megteremtése során. Érzzi az ember az ígéretét, amíg tart a teremtés aktusa, de eltűnik lassanként, ahogy a mű egyre inkább közeledik a befejezéséhez. Mert akkor jön rá a festő igazán, hogy megint csak képet festett. Addig szinte az volt a vakmerő reménye, hogy életre kel majd a képe.*”¹⁷⁸ A legnagyobb varázsló, *Leonardo da Vinci* pedig himnuszban ünnepelte a művész teremtő hatalmát. A festészettel foglalkozó művében a *Paragoné*-ban azt állítja, hogy a festő „az emberek és dolgok hatalmas ura”. „*Ha azt akarja, hogy szépet lássanak és beleszeressenek abba, amit látnak, hatalmában áll, megteremtheti; ha azt akarja, hogy szörnyű dolgokat lássanak, amelyek félelmet ébresztenek, bolondok, nevelésesek vagy szánalmasak - akkor is ő, a festő az Úr, övé a mágikus hatalom!*”¹⁷⁹

¹⁷⁵ Sallis, 1998.7 - 12. o.

¹⁷⁶ Sallis, 1998. 7. o.

¹⁷⁷ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. Gondolat, Budapest, 1972. 93. o. A továbbiakban: Gombrich, 1972.

¹⁷⁸ Gombrich, 1972. 83.-84. o.

¹⁷⁹ Gombrich, 1972. 95. o.

Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe - a festmény hatalmáról szól, ami örök fiatalságot ad annak akit ábrázol, cserébe viszont oda kell szegeznie lelkét az ördög oltárához.

A már korábban említett, Jerikóban kiásott kb. hétezer éves képmások, a legrégebb ismert portrék szinte azt mondhatnánk: a *Pygmalion* monda fordítottjai. Mert a monda szerint a képmás kelt életre; ezekben a jerikói esetekben viszont az élő ember kapott képmást a halála után. A művész számára a koponya volt a modell.¹⁸⁰ A pótlék, a helyettesítés inkább mágikus rúna lehet, mint naturalista ábrázolás. Egy sematikus megrajzolt szempár elegendő lehet, hogy elriassa a gonosz szellemeket. A primitív művészetben gyakran karöltve együtt jár a kínos, aprólékos pontosság az ábrázolásnak pusztán a leglényegesebbre való redukciójával. Azt is hihetnénk, hogy egyszerűsítési törekvésben a „pygmalion hatalmába” vetett hit következményeit látjuk. Mert, ha az ábrázolás egyértelmű a teremtéssel, akkor van valami biztosíték is azzal a hatalommal szemben, amely könnyen kicsúszik az ellenőrzésünk alól. A világban mindenütt vannak képmásokról szóló történetek, amelyeket meg kellett láncolni, nehogy önszántukból mozogni kezdjenek, és történetek olyan művészekről, festőkről, akik nem merték elvégezni az utolsó simítást művükön, mert csak így akadályozhatták meg, hogy a művek életre keljenek.¹⁸¹ *Ernst Kris* és *Otto Kurz* a művészetről és művészekről szóló könyvében, azt mutatja be, hogy az ilyenfajta félelmek nagyon reálisak lehettek.¹⁸² Ezekben az anekdotákban előttünk áll a művész, aki képes a részletekből a valóságnál is teljesebbet és szebbet alkotni, aki alkotásával nemcsak az értelem nélküli állatot csapja be,¹⁸³ hanem a másik embert is a látvány kelepccéjébe csalja. A művész hol Isten eszköze, hol pedig az, aki maga alkot úgy, mintha Isten tenné látását mindent áthatóvá. Az anekdoták tehát egyszerre szolgálnak arra, hogy igaz és hitelt érdemlő módon mutassanak rá a művészre, aki olyan képességekkel rendelkezik, mint senki más, máskor a történetek úgy mutatják be az alkotót, hogy az a későbbiekben nevetség tárgyává teheti, vagy éppen leleplezheti őket.¹⁸⁴

Azért oly fontos az anekdota vagy a naplóbejegyzés, mert elárulja a művész szándékát, megtudjuk, hogy abból mi valósult meg és mi nem: vegyük például *Delacroix* naplójának

¹⁸⁰ Gombrich, 1972. 107. o.

¹⁸¹ Gombrich, 1972. 108. o.

¹⁸² Uo.

¹⁸³ *Utalás Zeuxis festményére, amin olyan jól sikerült megfestenie a szőlőt, hogy a madarak rászálltak.* In:

Uo.

¹⁸⁴ Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.* Krystall Verlag, Wien, 1934. In: Bacsó Béla: *A művész az anekdota és a mű.* Korunk, III. évfolyam 2010/5 22. o. URL: http://korunk.org/letoltlapok/zj_Korunk2010majus.pdf A letöltés ideje: 2014. január 3.

két egymást követő napját.¹⁸⁵ 1847 januárjában az oly kedvelt *Rubens* képeiről készült metszeteket szemléli. A tetszés és az elutasítás megjegyzéseinek elősorolása nélkül is kitűnik, hogy mit tart követésre méltónak, és mit utasít el, mi az, amiben számára Rubens mérvadó, s mi az, amiben nem, sőt, a következő bejegyzés azt is elárulja, miért fordult Rubens vadászat-képeihez. 1847. január 26-án azt írja: „A vágató arabokon dolgoztam.” (Csak a helyzet bonyolultságának megértéséhez említi meg a szerző *Bacsó Béla*, hogy *Theodor Hetzer Rubens*-előadásában majd éppen *Delacroix* naplófeljegyzései alapján mutat rá *Rubens* képkonstrukciójának sajátosságára, azaz a művész művét a kései művész méltatása is elfogadottá és egy sajátos irányban értelmezhetővé teheti a művészettörténetben.)¹⁸⁶ A művész műve leginkább más művészek viszonylatában születik, legyen az pozitív vagy éppen negatív viszonylat.

A hiteles kép kérdéskörével foglalkozik *Hans Belting* a Jézus ábrázolások kapcsán. Hogyan lehet ábrázolni valakit, akit senki sem ismert, csak az írás emlékezik meg róla. Hogyan tud testet öltetni az Ige?- teszi fel a kérdést az író. *Fiziognomikájának* alapító iratában a svájci lelkész, *Johann Caspar Lavater* kitért *Krisztus* fiziognómiájára is, amelyet- a felvilágosodás korának kellős közepén- változatlanul ősmódelnek tekintett az emberi arc értelmezésében.¹⁸⁷ A hiteles arc keresésében régi mintákhoz nyúltak vissza. Ebben az összefüggésben kulcsszövegnek számít *Theodor Anagnosz (vagy Lector)* VI. század elejéről származó egyháztörténetének egyik passzusa.¹⁸⁸ A szerző beszámol egy festőről, aki *Krisztust* „Zeusz mintájára”(en taxei Dios) ábrázolta. Zeusz - típus utánzása rég bevett gyakorlat volt. Rómában a trónon ülő



28. ábra *Conservator*, *Santa Pudenziana*-bazilika mozaikja, 402-417, Róma

¹⁸⁵ *Eugène Delacroix naplója*. Ford. Faludi János. Képzőművészeti Alap, Bp. 1963.

In: *Bacsó Béla: A művész az anekdota és a mű*. *Korunk*, III. évfolyam 2010/5 21. o. URL: http://korunk.org/letoltlapok/zj_Korunk2010majus.pdf A letöltés ideje: 2014. január 3.

¹⁸⁶ *Vö. Theodor Hetzer: Rubens und Rembrandt* (1934). Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1984.164. In: Uo.

¹⁸⁷ *Hans Belting: A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz, Budapest, 2009. 61. o. A továbbiakban: *Belting*, 2009.

¹⁸⁸ *J. D. Breckenridge: The Numismatic Iconography of Justinian II*, American Numismatic Society, New York 1959. 58. o. In: *Belting*, 2009. 61. o.

Pantokrátor *Krisztust* az Olümposz egykori urának, *Zeus*nak az analógiájára jelenítette meg a Santa Pudenziana-bazilika *I. Ince pápa* (402-417) által készített apszizmozaikja. Az alak „*Conservator*” mellékneve a kapitóliumi *Jupiter* egyik jelzője volt, s e szimbolikus leszármazás hangsúlyozásával *Krisztus* diadalát jelképezi az olümposzi isten felett.¹⁸⁹ *Krisztus*nak mindkét természetet, az emberit és az istenit egy személyben kell megtestesítenie. A görög teológusok olyan fogalmakat alkalmaztak e személyre, amely eredetileg az arcot és maszkot egyaránt jelentett. „*A maszkfogalom nyelvi síkon arra a paradoxonra utal, hogy Krisztus Egyetlen, noha egyaránt reprezentál Istent és embert, hasonlóan ahhoz és mégis eltérően attól, ahogy a színész egyetlen figurában kapcsolja össze szerepet és szereplőt: Krisztus - ha úgy tetszik- ember mivoltában isten maszkját viselte.*”¹⁹⁰ A rómaiaknak két fogalmuk volt az arcra, melyek egyike sem volt alkalmazható az álarcra: a hordozóját természetes módon azonosító arcot jelölő *facies*, valamint a megindult, kifejező mimikájú arcot jelölő *vultus*.¹⁹¹ A latin *persona* szó, mondja *Boethius* ugyanazt jelenti, mint a görög *hüposztaszisz* (latinul *substantia*).¹⁹² A görögöknek a személyre külön fogalmuk volt (*prosópon*), míg a latinoknak csak a *persona* állt rendelkezésére, amely egyúttal maszkot is jelentett. A problémát azonban csak növelte, hogy a *hüposztaszisz* a görögöknél két dolgot is jelentett, mégpedig egyrészt a *személyt*, megkülönböztetve a lényegtől (*uszia*), másrészt a *szubsztanciát*, megkülönböztetve a személytől. A második esetben, mondja *Boethius* a *hüposztaszisz* egyet jelentett a szubsztanciával, a *prosópon* viszont a *személy* szinonimája volt.¹⁹³ Két összeegyeztethetetlen természet „egybeolvadásából” (*copulatione*) „egyetlen személy” keletkezett.¹⁹⁴ Az „arc” görög fogalmát könnyebb volt összekapcsolni a személyfogalommal, mint a maszk latin fogalmát. Az arc ugyanis mindig egyszeri, ugyanúgy, ahogy a személy is egyszeri, és semmi másra nem redukálható. A személynek úgyszólván egyazon arca van, melyről felismerhető. A maszk viszont elvileg változható. Ha az archoz hasonlóan értelmezték, a dolog a latinban igen nehézkes volt, mert latinul csak *facies*-ről lehetett beszélni, ahogyan később Rómában az „igazi ikont” nevezték.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Uo.

¹⁹⁰ Belting, 2009. 62.-63. o.

¹⁹¹ *A szerző a vultust az akarásból, illetve a kifejezni akarásból, a faciat pedig a csinálásból, illetve az alkotásból vezeti le: kifejezésnek és fiziognómiának ez a megkülönböztetése egészen a középkorig tartotta magát.* In: Belting, 2009. 107. o.

¹⁹² Belting, 2009. 108. o.

¹⁹³ Uo.

¹⁹⁴ Boethius 78. 80. o. In: Belting, 2009. 108.-109. o.

¹⁹⁵ Belting, 2009. 111. o.

Külön típust képeznek a római halotti maszkok, melyek a görögöknél ismeretlenek voltak. Különlegességükre utal már az is, hogy sem arcnak, sem maszknak nem nevezték őket, hanem *imagónak*.¹⁹⁶ Ezeket is színészek viselték, de nem színházban, hanem állami temetéseken. A halotti maszkok lenyomata a halott természetes arcának (*facies*) formáját őrizte.¹⁹⁷ A *Krisztus* lenyomatokat (*Veronika* kendője, *Torinói lepel- Krisztus* teljes alakos, mindkét oldalát megörökítő lenyomata) úgy tartották, hogy „nem emberkéz alkotta” őket, hanem mechanikus átvitelrel vagy égi közbeavatkozás révén keletkeztek. Ily módon a *Szent Pál* által alkotott teológiai fogalmat a „*megdicsőült testet*” minden további nélkül kiterjesztették egy olyan testnyomra, amelyet lényege szerint eleve nem alkothatott emberkéz.¹⁹⁸ A Fiú „visszfénye” az isteni ragyogásnak (*doxa*), „lenyomata” a képe „alapjául” szolgáló isteni „lényeknek” (substancia). A látható Fiú „*a láthatatlan Isten képe*” (Kol 1,15). *János* evangéliuma így idézi *Jézust*: „*Aki engem látott, látta az Atyát*” (Jn 14,9). *Kelemen* első levelében, mely még az apostoli iratok sorába tartozik, a szerző beszél a *Teremtés könyvének* híres helyéről, mely szerint Isten „a maga képmására” teremtette az embert, amit úgy mutat be, hogy Isten a maga „képének lenyomatát” alkotta meg (33,4).¹⁹⁹ E leírás csak úgy értelmezhető, hogy egy ősképről készült képmás vagy replika.²⁰⁰ A megtestesülés tana szerint Isten hús-vér testbe született, amely később érvként szolgált e test ábrázolhatóságához is.

A megtestesülés aktusában Isten emberi képet öltött. *Dürer: Önarckép szőrmekabátban*, 1500-ban készült képén a művész Krisztusként ábrázolta magát. (3. ábra) *Dürer* csak művészete által, vagy ahogy a kép felirata mondja, „saját színeivel” tudta meggyőzően képrevinni az arcát. Portréjában olyan szintetikus arcot próbált megrajzolni, amely túlmutat a pusztá fizionómiai hasonlóságon. Esményi sémákba rajzolta bele az arcvonásokat, abszolút szépséget tárt fel benne, amely így nem szorítkozott csupán az ábrázolt hús-vér emberre. Az Istenhez való hasonlóság a *Dürer* arcához való hasonlóságon sejlik át. A mereven frontális tekintet, és az ikonokra jellemző végtelenbe hatoló pillantás révén még erőteljesebbé válik a festmény *Krisztus* –analógiája. *Dürernek* abban, hogy Istenhez hasonlónak ábrázolta magát az lehetett fontos, hogy a művészi önarcképet, amelyet a német művészetben elsőként valósított meg, egy *őskép* kereséseként teológiailag

¹⁹⁶ H.L.Flower: *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Oxford, 1996. In: Belting, 2009.

107. o.

¹⁹⁷ Uo.

¹⁹⁸ Belting, 2009. 81. o.

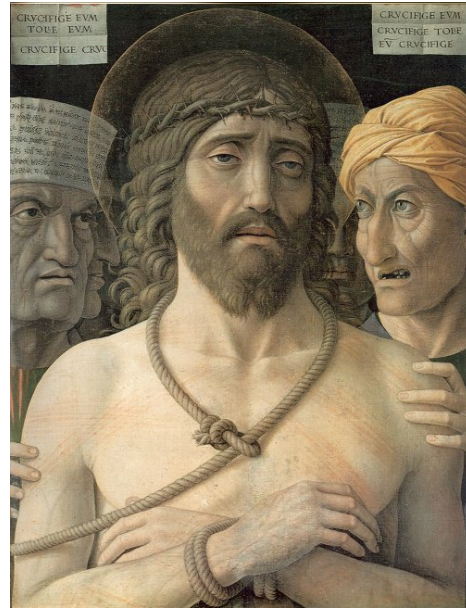
¹⁹⁹ A Jaubert: *Épître aux Corinthiens. Clément de Rome*, Párizs, 2000. In: Belting, 2009. 94.-95. o.

²⁰⁰ Uo.

is megalapozza.²⁰¹ Mantegna: *Ecce Homo* művén, a meggyötört Krisztus képében a festő arcvonásai jelennek meg. Feltűnő a hasonlóság, ha összevetjük a *Gonzanga család* részére készített freskó egyik oszlopának frízével, amelyből a festő gunyoros portréja tűnik elő. A vádlók között megjelenő *Krisztus*nak ugyanaz a szemöldöke, táskás szeme, törött orra, szája, mint a festőnek. A festő olyannak festi meg *Krisztust*, amilyenek elképzei, és olyannak képzei, mint amilyenek saját magát látja.



29. ábra Andrea Mantegna groteszk önarcképe, 1465 körül, Palazzo Ducale, Mantua



30. ábra Andrea Mantegna: *Ecce Homo* 1500. Jacquemart-André Museum, Paris

„Önmagunkat csak úgy ismerhetjük meg, ha az önmagunkról kialakított képet szemléljük”- mondja Luis Marin: *Portraiture, Mask and Death* című tanulmánya.²⁰² Marin a tizenhetedik század portréfestészetét vizsgálja, s megállapítja, hogy a kor esztétikája a portrét dupla reprezentációnak tartotta: az ént (Ego-t) reprezentáló arc reprezentációjaként. Az igazi jó portré azért igazi, mert a reprezentálhatatlan lényegét is megmutatja, mely az ábrázolt személy egyéniségének kulcsa, s a diskurzus igazi tárgya.

Giovanni Bellini önábrázolását a *Noé részegségén*, életnek valamiféle összegzéséeként, végső elszámolásaként foghatjuk fel, amelyről *Rona Goffen* azt írja, hogy a festő „vizuális testamentumának” záradéka.²⁰³ Ez az egyik utolsó műve, már elmúlt nyolcvan éves,

²⁰¹ Belting, 2009. 159.-161. o.

²⁰² L. Marin: *Portraiture, Mask and Death*. In: Art Press No 177. In: Szoboszlai János: *Én-játékok (I.)* Tükörfürdő folyóirat. 1996/1. 24. o. URL: <http://www.torokfurdo.org/index.php/inforaktar/folyoirat/14> A letöltés időpontja: 2013. szeptember 2.

²⁰³ Arasse, 2012. 97.o.

amikor magát, mint Noét „minden atyák atyját” földön fekvő, álomtól bódult öregemberként ábrázolja. A *Noé részegsége* az egyetlen alkotás Bellini életművében, amelyhez az Ótestamentumból vett történetből merített ihletet. A teremtés könyvéből ábrázolt jelenetben a fekvő Noét utódai veszik körül, középen Kám és fivérei. Jáfet befedi Noé meztelen testét, a bűnös Kám pedig arra inti, hogy ismét fedje ki azt. Kám vezeti a tekintetünket, általa látjuk a lemeztelenített testet. „*Bizonyos utolsó művek (...) a születés érzetét keltik. És a születés egyenlő a meztelenséggel.*”²⁰⁴ Bellini idős korára jut el a meztelenség ábrázolásához, de ez a meztelenség - amiért ma modernnek tekintjük – elválaszthatatlan a kép személyes jellegétől, attól, hogy a festő megfestett valamit magából. Megfestett valamit magából, ugyanakkor a kontúrok összerosásával, elhalványításával, amelyektől a test áttetszővé válik, hogy felsejleni valami mást, hogy azt is látni engedje, amit elrejt. Noé históriája felidézi az antik istent, *Bacchust*,²⁰⁵ aki Indiából hazatérve arra tanítja az embereket, hogy emeljenek oltárt, mutassanak be ünnepi áldozatot az isteneknek -, *Noé* a bárkából partra szállva maga is oltárt emel, hogy áldozatot mutasson be az Örökkévalónak. *Noé* részegsége, a *Bacchusi* mámor egyaránt isteni kinyilatkoztatásra ad alkalmat a festőnek, aki e szerepekbe bújik.

E szerep lényege az „élni vágyás”, az ecset pedig e vágy vigaszt nyújtó eszköze, hiszen a festmény koloritján keresztül lehetővé válik, hogy a festő testet öltson valaki másban és megmaradjon.



31. ábra Giovanni Bellini: *Noé részegsége* 1506-1510 körül, Besancon, Musée des Beaux-Arts

²⁰⁴ G Picon: *Admirable tremblement du temps*. Genf, 1970. 28 – 29. o. In: Arasse, 2012. 98. o.

²⁰⁵ Arasse, 2012. 116. o.

6. Közös képek. Az aktábrázolás konvenciói

Minden művészet eredete az emberi elmében, annak világra való reagálásaiban és nem a látható világban keresendő. A megismerés, *Platón* nézetei szerint, a lélek *visszaemlékezése* (anamnézisz) az ideák társaságában eltöltött időre, azaz arra az állapotra, amikor a test még nem született meg. *Platón* is felteszi a kérdést, mint a filozófia történetében annyian, hogy vajon hogyan teszünk szert általános ismeretekre, ha érzékeink csak egyedi benyomásokkal szolgálnak. Általános fogalmaink nem származhatnak az egyéni megismerésből, hiszen a megismerés már feltételezi az általános fogalmakat.²⁰⁶ A tudatunk történelmi és egyéni szempontból is az őstudattalanság sötétjéből és félhomályából fejlődött ki. Már jóval az éntudat létezését megelőzően is voltak pszichés folyamatok és funkciók. A „gondolkodás” már azelőtt is megvolt, mielőtt az ember azt mondta: „*Tudatában vagyok annak, hogy gondolkodom*”.²⁰⁷ Ebben a fejezetben olyan kérdésekre keresem a választ, hogy, honnan származnak a mindenki számára már ismert általános fogalmaink, mi az, ami közös bennünk, és hogy, honnan jönnek a közös képeink, amelyeket minduntalan ismételünk.

A tudattalanból meghatározó hatások indulnak ki, amelyek - közvetítéstől függetlenül - minden egyes egyénben hasonló, sőt ugyanolyan élményekhez és képi lenyomatokhoz vezetnek. *Jerzy Grotowski* szerint ezeket a képi lenyomatokat maga a szükséglet hozta létre, amely különböző korokban és kultúrákban közös, a közös szálak, motívumok által fejeződik ki.²⁰⁸ Ezeket az ősképszerű motívumokat, bizonyos mitológiai témákat, amelyekhez határozott jelentés fonódott *Jung* elnevezte *archetípusoknak*.²⁰⁹

Az *archetípus fogalma* elválaszthatatlanul együtt jár a *kollektív tudattalan* elgondolásával, mivel a kollektív tudattalan a psziché azon része, amely az archetípusokat tartalmazza. A *kollektív tudattalan* annyiban különbözik a személyes tudattalantól, hogy nem a személyes tapasztalatoknak köszönheti létét. A kollektív tudattalan tartalmi sohasem voltak tudatosak és ezért sohasem az egyén tett szert rájuk, hanem teljes mértékben örökölte őket. Az *archetípusok*, bizonyos formák a pszichében, amelyek mindig és mindenütt fellelhetőek. Az ösztönös viselkedés alapmintázatai, öröklött képek. A

²⁰⁶ Lendvai L. Ferenc, Nyiri J. Kristóf: *A filozófia rövid története, a Védáktól Wittgensteinig* Kossuth, Budapest, 1974. 60. o. A továbbiakban: Lendvai, Nyiri, 1974.

²⁰⁷ C.G. Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Scolar, Budapest, 2011. 271 – 272. o. A továbbiakban: Jung, 2011.

²⁰⁸ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé, Szövegek 1965-1969*. Kalligram, Pozsony, 2009. 167. o. továbbiakban Grotowski, 2009.

²⁰⁹ Jung, 2011. 69. o.

mitológiai kutatás ezeket „motívumok”-nak nevezi²¹⁰; a primitív népek pszichológiájában *Lévy Bruhl* a „representations collectives” kifejezést használja²¹¹, az összehasonlító vallástudomány területén *Hubert* és *Mauss* a „képzeleti kategóriák” fogalmaként határozza meg²¹². *Adolf Bastian* pedig már régen „elementáris” vagy „ösgondolatok”-nak nevezte őket.²¹³

Az archetípusok tulajdonképpen személyiség részek, olyan hangulatok, késztetések, reakciók, amelyek ősidők óta bennünk vannak és a mítoszokban, mesékben élednek fel, öltenek emberi, isteni vagy állati alakot. Tehát az archetípusok megjelenési formája a mítosz és a mese, amelyekben a tudattalan tartalmak kerülnek felszínre. A primitív emberek világfelfogásában, a természeti jelenségekben, a napszakok változásaiban, egy Isten, egy hős sorsának kell megjelennie, amelyeknek az emberek lelkében kell lakoznia.²¹⁴ A mítoszok közelebről megvizsgálva nem csupán szórakoztató történetek, a benne szereplő istenek különböző cselekedetei és jellemző tulajdonságai a természet egy sor alapelvének metaforikus ábrázolásai. Magasan fejlett tudományos elmélettel állunk szemben, amely leírja, hogyan jött létre az ősi mozgásformákból a fizikai, anyagi világ.²¹⁵ A mítoszok megalkotói reakció-diffúziós közeget választottak a fizikai létezés ősi hordozójául. Az a reakció-diffúziós éter, amely úgy tűnik, ezek az ókori teremtésmítoszok és titkos tanok megrajzoltak, erősen emlékeztet a kvantumfizikának az 1970-es évek közepén kidolgozott, *szubkvantum-kinetikának* nevezett új módszertani eljárására.²¹⁶

A számunkra adott világot próbáljuk érthetővé, értelmelmezhetővé tenni. Viszonyítási pontokat keresünk. Jól bejárható utakat alakítunk ki magunknak, hogy eligazodhassunk a mindennapokban, de mindeközben figyelünk azokra a szokásokra, normákra, amik a

²¹⁰ Jung, 2011. 51. o.

²¹¹ Uo.

²¹² Uo.

²¹³ Uo.

²¹⁴ Jung, 2011. 13-14. o.

²¹⁵ Paul A. Laviolette: *Az ősrobbanáson túl*. Alexandra, Pécs, 2004. 15. o. A továbbiakban: Laviolette, 2004.

²¹⁶ *A szubkvantum-kinetika minden atomokat alkotó részecskét és energiakvantumot hullámtermészetű koncentrációeloszlási mintázatnak tekint, amelyek önmaguktól szerveződnek össze a folyamatos átalakulásban lévő éterben, és amelyek reakciókinetikáját az összefoglalóan G-modell néven emlegetett öt reakció-diffúziós egyenlettel lehet jellemezni. Magát az elméleti megközelítést a Brüsszelátor nevű, a Brüsszeli Szabadegyetem az 1960-as évek közepén elvégzett számítógéppel szimulált reakció-diffúziós rendszerelemzési kutatás inspirálta. Az újszülött istenfiú átvitt értelemben egy helyi „koncentrációingadozást” vagy az éter egy „csipetnyi” megváltozását jelenti, fizikai értelemben ez megfelelne a térben spontán megjelenő, rendkívül szerény kis energialökéseknek. A gyermek születése, növekedése és végül hatalomra jutásának drámája, amiről ezek a mítoszok szólnak, pontosan leírják, hogyan növekszik ez a kicsiny energiacsomósodás méretében, hogyan áll ellen a kaotikus környezetében keletkezett, vele versenyző többi koncentrációingadozás hatásának, míg végül szubatomos dimenziójú, teljes méretű állóhullám-mintázattá fejlődik. A fizika nyelvén szólva, a hullám önmaga által létrehozott, atomok alkotó elemi részecskéjévé válik.* In: Laviolette, 2004. 21 -23. o.

körülöttünk lévő világot áthatják. Sémák és kategóriák segítségével adunk formát a létező valóságnak. Megkonstruáljuk a világunkat. A cselekedetek és a dolgok megismerése előtt már valamilyen interpretációs keret birtokában vagyunk és nyelvi egységeinken keresztül *dekódoljuk* a különböző jelenségeket. Megnevezzük, - kiemelük, semlegesítünk, eltüntetünk - ezáltal világunk nemcsak megmutatkozik, de újrakonstruálódik is. Funkciójuk szerint osztályozzuk a dolgokat, tárggyá tesszük a használhatóság érdekében. A művészet „csinált” világa csak látszatra áll szembe a valósággal: az „igazit” is fogalmaink szerint konstruáljuk. Világértelmezésünket a társadalmi és az egyéni tudat sémái és tipizálási alakzatai formálják.²¹⁷ A köznapi világkonstrukció is mimetikus jellegű, csak hogy az „utánzás” nem a „dolgokból magukból” indul ki, hanem készen kapott nyelvi, gondolati, képi egységeket, *mitologémákat* veszünk át. Ez a világ hasonlatos a platóni világhoz, hiszen nem a nyers valósággal állunk szemben, csak a *falakra vetülő árnyékokkal*²¹⁸, a köznapi ideologémák belénk vetített képeivel.²¹⁹

Az ideologémák, *szimbolikus értelmi világok*, minden ember számára valami olyasmit közvetítenek, ami nem közvetlen a valóságban meglévő dolgokhoz köthető, de mégis olyan ideális iránytű lehetőségét hordják magukban, ami túlmutathat a hétköznapi világ elsődleges jelentéstartományain.²²⁰ Az egyéni tudat mítoszainak furcsa viszonya van a tényekhez: a tények mindig töredékesek, önmaguktól nem rakódnak össze egészszé, ahhoz a mítosz (ideologéma) kötőanyagára van szükség.²²¹ Ilyen szimbolikus világ a művészetek világa, amelyben a közvetítés, az utalás és a konstruálás játssza a döntő szerepet.

Minden ábrázolás konvenciókra épül. Hiszen a művek és értelmezések valamint jelentések kapcsolatát a *konvencionális elve* határozza meg: a művek értelmezésének gyakorlata, vagyis azt a folyamat, amelynek keretében a nézők jelentéseket rendelnek a képek mellé, szabályrendszereken keresztül működik.²²² Ezt az előzetes tudást, „szellemi

²¹⁷ Almási Miklós: *Antiesztétika*. T-Twins, Budapest, 1992. 58 - 59. o. A továbbiakban: Almási, 1992.

²¹⁸ *A hasonlat szerint egy barlang mélyén, a kijáratnak hátat fordítva olyan rabok vannak gyermekkoruktól fogva leláncolva, akik nem tudnak a kijárat felé fordulni. Hátuk mögött alacsony fal húzódik, amely mögött tűz ég. A fal mellett különféle tárgyakat, szobrokat mozgatnak emberek, s a leláncolt rabok csupán e tárgyak árnyait látják, s csak az árnyakat tartják valóságosnak: semmit sem tudnak a tűz által megvilágított szobrokról, s nincs sejtésük a barlangon kívüli napfényes, tarka színekben pompázó világról. A filozófus azt állítja, hogy mindazok, akik az érzékelhető kozmoszt tekintik igazi, végső adottságnak, s nem tudnak az ideák valódi világáról, hasonlók a barlangban leláncolt emberekhez.* In: Platón: *Az állam*. In: III. tétel. *Platón ismeretelmélete és ontológiája*. URL: http://www.avkf.hu/dok/Prof_Dr_Turay_Alfred_03_Platon1.pdf A letöltés ideje: 2014. április 13.

²¹⁹ Almási, 1992. 65. o.

²²⁰ Bohár András: *Antropológia és etikai vázlatok*. URL: <http://mek.oszk.hu/00000/00085/html/nter2006.htm> A letöltés ideje: 2014. április 9.

²²¹ Berger, P., Luckmann, Th.: (1966) *The Social Construction of Reality*. New York In: Almási, 1992. 63.

²²² Takáts József: *Ismerős idegen terep*. URL: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1577/az-irodalom-kulpolitikusa>, A letöltés ideje: 2014. április 9.

diszpozíciónak” nevezzük, amit mindnyájan automatikusan végrehajtottunk akkor, ha régi műveket nézünk, s amik nélkül nem tudnánk „olvasni” a bayeux-i falikárpitot sem, hiszen zavarna számos „eltérése a realitástól”.²²³ Zangwill brit neuropszichológus írja: „*Még a legegyszerűbb figura reprodukálása is bonyolult pszichológiai szempontból. Ez a folyamat lényegében konstruktív vagy rekonstruktív jellegű, és kísérleti alanyaink esetében a reprodukciót főként verbális vagy geometriai formulák segítségével közvetítette*”.²²⁴

Constable jellemzése szerint a tájképfestészet tulajdonképpen a természet törvényeinek kutatása.²²⁵ Gombrich módosítja ezt a megállapítást: a festő valójában nem a fizikai világnak a természetét kutatja, hanem azt, hogy *mi magunk hogyan reagálunk erre a fizikai világra*. Arra kíváncsi, hogy hogyan képes az emberi elme arra, hogy regisztrálja, nem is annyira a látvány egyes elemeit, hanem a köztük lévő *viszonylatokat*.²²⁶ Hiszen, ami a retinahártyán megjelenik, az összevívő ugráló fényes pontok zűrzavara; ez ingerli azokat az érzőidegeket, amelyek továbbítják az üzenetet az agy felé. Viszont amit mi látunk, az már egy állandó, stabil világ. Ezt a világot mi hoztuk létre, akárcsak a művészetet, amihez kellett azon képességünk, hogy fel tudjuk ismerni az azonosságokat a variációkon keresztül.²²⁷

A művésznek a valóság utánzásához, a képalkotáshoz sémákra volt és van szüksége. Az ókoriak *kánonnak* nevezték azokat az alapvető geometriai viszonyokat, amelyeket a művésznek ismernie kellett ahhoz, hogy életszerű, szép figurát tudjon konstruálni. Az univerzális szabályokat, sémákat Villard de Honnecourt 1230- körül készült *Vázlatkönyvébe* rögzítette. Villard ugyanúgy, mint a kínai vagy a modern rajzkönyvek, azt tanítja meg, hogy hogyan rajzoljunk „embert”, „állatot” vagy „épületet” bármilyen összefüggésben is legyen rá szükségünk. A reneszánsz művészek is elengedhetetlennek tartották azt, hogy ismerjék a dolgok sémáit, felépítését, struktúráját. Mert valamiképpen még a mi „struktúra” fogalmunk is, mely szerint van valami „állványzat” vagy „váz”, amely meghatározza a dolgok *lényegét*, azt tükrözi, hogy sémára van szükségünk, amibe belefogjuk a változó világ végtelen sokféleségét.²²⁸

²²³ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. Gondolat, Budapest, 1972. 66 – 67. o. A továbbiakban: Gombrich, 1972.

²²⁴ Gombrich, 1972. 75. o.

²²⁵ Gombrich, 1972. 55 - 56. o.

²²⁶ Uo.

²²⁷ Gombrich, 1972. 56 - 57. o.

²²⁸ Gombrich, 1972. 147. o.

Információink tárolását is a sémarendszer irányítja. Nem úgy rögzítjük emlékeinket, mint a kamera. Nem csak egyszerűen másolatokat készítünk róluk, hanem átszerkesztjük és újraszerkesztjük, sematizáljuk őket. Emlékeinket is konstruáljuk, élményeinkből kivonjuk a kulcsmozzanatokat, és csak azokat tároljuk. Múltra vonatkozó emlékeinket sokszor olyan érzelmekkel és ismeretekkel torzítjuk el, amelyek az adott múltbeli esemény időpontjában nem voltak jelen. Sűrítés, fontos dolgok kiemelése, az emlékek tovább építése jellemző emlékeink kezelésére.²²⁹

A művészeknek a dolgok „nyelvét kell megtanulnia”, és „ha lehet megtalálni a hozzá illő grammatikát”.²³⁰ A művésznek el kell raktároznia emlékezetében minél több olyasmit, amit mi „sémának” nevezünk; ezek között pedig *Hogart* egészen bizonyos, hogy nagyon előkelő helyet szánt a „jellem- és kifejezéssémáknak”.²³¹ *Vasari* úgy hitte tanúja saját korában a művészet tökéletesedésének. Álláspontja szerint: - a fejlődés, a történelem lezárult, a jövő nem tartalmaz új lehetőségeket a művész számára, lényegében csak tartalmi variációk képzelhetők el.²³²

A művészek alkalmazkodnak ahhoz, amit mások már elértek; utánozzák műveiket, vagy kiválogatják és kombinálják a szépség különféle elemeit. *Constable* világosan kifejtette: „nagyon tudatlan mestere volt annak a művésznek, aki csak önmagától tanult.”²³³ *Constable* szerint sincs művészet, utánpótlás nélkül, hagyományos sémák nélkül, természetesen azzal az igénnyel, hogy a művész kísérletezhessen. A művészet története tehát állandó haladás története, ahol az egyik művész eredményeit felhasználja és kibővíti a másik. *Constable* másolatsorozatot készített a XVIII. századi tájképfestő *Alexander Cozens* rajzkönyve nyomán; *Cozens* ugyanis kiadott tanítványai számára egy „felhő-séma” sorozatot.²³⁴

Lecoq de Boisbaudran, a XIX. századi Franciaország egyik leghatásosabb művészettörténésze, nem győzte hangsúlyozni az emlékezet gyakorlásának fontosságát. A

²²⁹ Ulrich Neisser amerikai kognitív tudós volt az, aki Bartlettet követően újabb bizonyítékot talált annak alátámasztására, hogy az emberi emlékezet sematikus és rekonstruktív. A Watergate-ügyben John Dean emlékeit vizsgálta, illetve hogy egyetemisták mennyire pontosan emlékeznek a Challenger űrhajó katasztrófájával kapcsolatos eseményekre. Neisser levonta azt a következtetést, hogy az információk rögzítését a sémarendszer irányítja, amely át is alakulhat az információk hatására. In: Daniel L. Schacter: *Az emlékezet hét bűne. Hogyan felejt és emlékszik az elme?* HVG Könyvek, Budapest, 2002. 20. o. A továbbiakban: Daniel L. Schacter, 2002.

²³⁰ Gombrich, 1972. 315 - 316. o.

²³¹ Uo.

²³² *Vasari álláspontja elsősorban Michelangelo művészetére vonatkozik, aki túlszárnyalta antik elődeit azzal, hogy egy alvó Cupidót mintázott, ami már antik szoborként került be a műkereskedelembé.* In: Radnóti Sándor: *Hamisítás.* Magvető, Budapest, 1995. 19. o. A továbbiakban : Radnóti, 1995.

²³³ Gombrich, 1972. 166. o.

²³⁴ Uo.

festészet nyelve azáltal gyarapodik, hogy új szavakat teremt. De az a nyelv, amely csupa új szóból és egészen új nyelvtanból állna, semmiben sem különböznék a halandzsától.²³⁵ *Manet*-nak *Reggeli a szabadban* című festménye, a naturalizmusnak ez a merész hőstette nem egy Párizs környéki epizódból indult ki, amint ezt a nézőközönség megbotránkozásában elképzelte, hanem *Raffaello* körének egyik metszetéből. *Marcantonio Raimondi: Parisz ítélete*. 1515 körüli metszetén lévő jobb oldali hármas csoport kompozíciós sémáját vette át *Manet*. A *Raimondi: Parisz ítélete* metszetének mesteri kompozícióját pedig nem kisebb művészettörténész hangsúlyozza, mint *Fréart de Chambray*.²³⁶



32. ábra *Marcantonio Raimondi: Parisz ítélete*. 1515 körül, Szépművészeti Múzeum, Budapest



33. ábra *Édouard Manet: Reggeli a szabadban*, 1863. Musée d'Orsay, Párizs

²³⁵ Gombrich, 1972. 292.-294. o.

²³⁶ Uo.

A művészek felhasználták egymás jól bevált mozdulatait. *Michelangelo*, aki kevés örömét lelte a női testben, mégis nagy hatással volt a *Venus* –kép alakulására, formai invenciói annyira lenyűgözték a kortársait, hogy testhelyzetei váratlan összefüggésekben tértek vissza műveikben. Például *Bronzino: A szenvedély allegóriáján*; ami mintha a Medici-kori elegancia esszenciája volna, választékos, karcsú és hűvösen buja; cikcakkos testtartása pedig Krisztus holttestéből származik, a firenzei dóm *Pietájáról*.²³⁷



34. ábra Michelangelo Buonarotti: *Pieta*, 1550-körül, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze



35. ábra Agnolo Bronzino: *A szenvedély allegóriája*, 1545. National Gallery, London

Az aktot, mint *művészi formát* a görögök hozták létre az V. században.²³⁸ A meztelen emberi test a művészet központi témájává vált, a festészet legfontosabb korszakaiban az akt ihlette a legnagyobb műveket. Talán azért fordultak az akt felé annyian, mert benne látták az eszményi forma megtestesülését, amely a sémák, szépségjegyek megannyi variációján keresztül tárult fel előttük.

Venus a vágyból született, a tökéletesség utáni vágy hívta életre. *Platón* a *Lakomában* mondatja az egyik vendéggel, hogy két *Aphrodité* van, akiket ő *Éginek* és *Közönségesnek* nevez. Ennek a két *Aphroditének* is voltak előképei; jellegzetes formái, amelyek a kétfajta prehisztorikus nőképből alakultak ki. Az őskori barlangok dús idomú szobrocskái,

²³⁷ Kenneth Clark: *Az Akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 1986. 133. – 135. o. A továbbiakban: Clark, 1986.

²³⁸ Clark, 1986. 15. o.

melyeken kihangsúlyozták a női attribútumokat, termékenységsszimbólumok voltak. A *Kükládok márványidoljaiban* pedig a szabálytalan emberi testet már geometrikus rendszerbe foglalták. *Platón* példáját követve e két ábrázolást nevezhetnénk *Növényi és Kristály Aphroditénak*, később a *Venus Coelestis* és a *Venus Naturalis* nevet kapták.²³⁹ A vágy a bennünk lévő életprincípium, amely egyúttal gyötrő és mértéktelen is tud lenni, a műalkotásokban keresett enyhülést; az európai művészek örökösen visszatérő törekvése pedig arra irányult, hogy *Venust* a közönségesből égivé emelje. A két alapkoncepció, azonban sohasem szűnt meg, a két *Venus* közötti különbség igen csekélyé vált, mert hordozták egymás tulajdonságait. *Boticelli: Venusa*, akit „a gondolat kristálytengere és örökkévalósága szült”²⁴⁰ kecses mozdulataival érzékiséget áraszt. *Rubens* szilárd formát, súlyt és mozgást adott a testeinek. „Mille peintres sont morts - mondta *Diderot* - sans avoir senti la chair” (*Ezrével halnak meg festők anélkül, hogy érezték volna a húst*).²⁴¹ *Rubens* az érzékiség festője érezte a húst. *Venusának*, súlya van, ami a földhöz köti, ugyanakkor átjárja az éltető fény, a ragyogás, az égi felé áhítozik. *Platón* a maga két istennőjét megtette anyának és lányának; a reneszánsz filozófusok, jobb érzéssel, felismerték, hogy ikrek.²⁴²

Polükleitosz az időszámításunk előtti 4. században kidolgozta egyensúlyeszményét: a súlypont az egyik lábon van, a másik láb meghajlítva, a vállak és a karok a csípőtől és a lábaktól eltérő tengelyen állnak. A *kontraposztot* férfialakok számára találta ki, de a női akt, később nagyobb hasznot húzott belőle; mert ez az egyensúlyi elrendezés önmagától kontrasztot teremtett az egyik csípőnek a mell gömbjéig felszökkenő íve és a nyugalomban lévő oldal hosszú, lágy hullámváza közt; a női akt mind a mai napig ennek a csodálatos formaegyensúlynak köszönheti tekintélyét. *Praxitelész* 330 körül készítette a *Knidoszi Aphroditét*, ezt az eszményi alkotást, amely eleget tesz a művészet elvont harmóniáinak. A család égi ágához tartozik. A saját korában úgy beszéltek róla, mintha lehengerlő szépségű eleven nő volna, de igazság szerint mégsem *Praxitelész: Knidoszi Aphroditéja*, hanem a két hírneves hellenisztikus szobor a *Medici Venus* és a *Capitoliumi Aphrodité* leszármazottjai a XIX. századi *Venus* ábrázolások. Mindketten a *praxitelészi* gondolat változatai, de egy lényeges különbséggel: a *Knidoszi* csak a rituális fürdővel gondol, amelybe belépni készül, a *Capitoliumi* pedig már pózol. A *póz*, tudatos művészet tudatos terméke és bármikor alakult is ki, a legteljesebb megoldása az antik művészetben bizonyos formai problémáknak, amelyeket a meztelen női test támaszt. A legszembeütőbb formai változás,

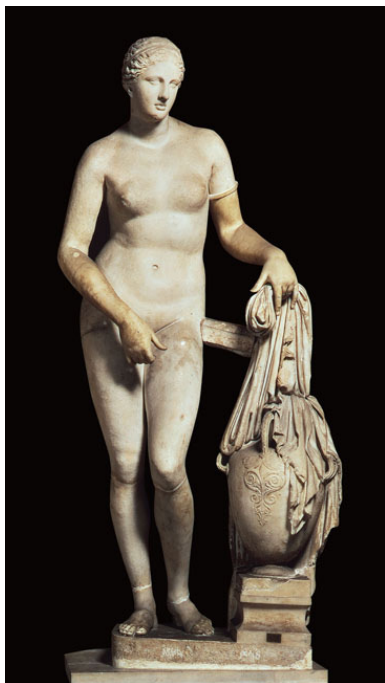
²³⁹ Clark, 1986. 77 – 78. o.

²⁴⁰ Clark, 1986. 80. o.

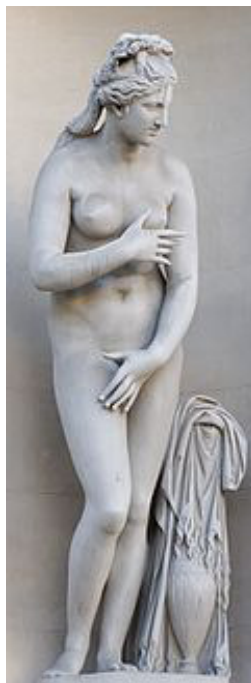
²⁴¹ Uo.

²⁴² Clark, 1986. 80. o.

amit a *Knidoszi Aphrodité*hoz képest végrehajtottak, az hogy, a „szabad” oldalán lévő kar már nem a köntösét tartja, hanem behajlik a test köré, így adva stabilitást és tömörséget a testnek.²⁴³



36. ábra Praxitelész: Knidoszi Aphrodité, i.e. 350 k. Vatikán, Róma



37. ábra Capitoliumi Aphrodité, Vatikán, Róma



38. ábra Medici Venus, Hellenisztikus, Uffizi, Firenze

Az első valóságos meztelen emberpárt *Masaccio* alkotta meg akkor, amikor az árnyék megfestése mellett döntött 1428-ban.²⁴⁴ A *Brancacci* család kápolnájában festett *Kiűzetés a paradicsomból* freskóján *Ádám* és *Éva* alakja valódi test látszatát kelti, a hátuk mögött megjelenő vetett árnyéknak köszönhetően. A test akkor válik valóságossá, ha *Dante* szavaival: „*A nap ellenzője*”²⁴⁵ megjelenik a képen. A kép a megtévesztés technológiájával élővé vált, ugyanakkor *Masaccio* emberpárja valóságossága révén halandó lett. A világban rájuk váró haláluk felé lépkednek, azért kell képet készíteni róluk, hogy emlékezzünk rájuk.

Vannak testhelyzetek, amelyeket szinte mindenki ismételt, aki az akt ábrázolásának szentelte a művészetét, és amelyek majdhogynem az ideogrammak rangjára emelkedtek.

²⁴³ Clark, 1986. 90.-91. o.

²⁴⁴ Nem *Masaccio* alkalmazta elsőként a vetett árnyékokat, hanem az ókori görög-római festők, ahogy azt a *Pompeiben* feltárt freskók is bizonyítják. Tény viszont, hogy az itáliai alkotók közül ő volt az első, aki – akár önmagától, akár az ókori festmények alapján – használta ezt az eljárást. In: Bodó Mihály: *A festészet, mint nyelvjáték*. Typotex, Budapest, 2013. 35. o. A továbbiakban: Bodó, 2013.

²⁴⁵ Dante: *Isteni színjáték. Purgatórium III.* 16-18. o. In: Hans Belting: *Kép - Antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat, Budapest, 2003. 238. o. A továbbiakban: Hans Belting, 2003.

Ilyen a fekvő akt ábrázolása. A ránk maradt bizonyítékok alapján bizvást elmondhatjuk, hogy a klasszikus velencei akt *Giorgione* találmánya, vagyis az ő választotta először a kép önálló témájának az aktot.²⁴⁶ *Giorgione Venusa* nem antik. Meztelen nő heverő alakja, egyetlen híres ókori műalkotásnak sem volt tárgya, csak a bacchikus szarkofágok szögleteiben szerepel néha. Nem hellénforma ez, hiányzik belőle az antik ábrázolások ritmusa, súlya, nehézkedése. A mozdulatában van még valami gótikus, amit megerősít hasának szelíd domborodása, és talán végső soron azok a meztelen menyasszonyalakok a valódi elődei, amelyeket hagyományosan ráfestettek a 15. századi kelengyeládák oldalára.²⁴⁷



39. ábra Giorgione: *Alvó, Drezdai Vénusz, 1508-1510, Gemäldegalerie, Drezda*

A meztelen nő ábrázolásának hagyománya *Giorgione: Alvó Venuszával* kezdődött, a kép házassági ajándéknak készült. *Tizianónak* volt honnan ihletet merítenie, hiszen jól ismerte a képet, mert Giorgione 1510-ben bekövetkezett halála után ő fejezte be, vagy alakította át.²⁴⁸ *Giorgione: Alvó Vénusza* formailag zárt, olyan, mint egy burkába takaródzó bimbó; mellei és nyakának alapja egy hegyesszögű háromszög formába írható. *Tizianónál* a bimbó kinyílt, a szűzies forma felbomlott; a mellek és a nyak befoglaló formája csaknem

²⁴⁶ *Pierro di Cosimo: Mars és Venusa a Boticelli féle Mars és Venus parodizációja. Pierro di Cosimonak ez a fekvő Venusa minden bizonnyal az első fekvő meztelen nő, akit festményen ábrázoltak. Tíz évvel korábban készült, mint Giorgione: Drezdai Venusa, de a képnek nem önálló témája az akt.* In: Daniel Arasse: *Művész a műben.* Typotex, 2012. 80. o. A továbbiakban: Arasse, 2012.

²⁴⁷ *A ládafedelekre festett akt firenzei szokás volt a 15. században. Valószínű ez lehetett az elődje a Vénusz ábrázolásoknak.* In: Daniel Arasse: *Festménytalányok.* Typotex, Budapest, 2010. 148. o. A továbbiakban: Arasse, 2010.

²⁴⁸ Arasse, 2010. 132 – 133. o.

egyenlő oldalúvá változott. A drezdai *Vénusz* testének gótikus, zárt vonalával, szemérmesen lezárt szemével az anyagi világ fölébe emelkedik, átadja helyét a tizianói hívogató pillantásnak, az „itt és most”-ban való reneszánsz kielégülésnek; *Giorgione Alvó Venusa* égi, *Tiziano Urbinói Venusával* pedig *Venus Naturalis* birodalmában vagyunk.²⁴⁹



40. ábra Tiziano: *Urbinói Vénusz*, 1538, Uffizi, Firenze

Giorgone egy tájkép elé helyezte a még szemérmes női alakot, aki lehetett nimfa vagy akár *Vénusz*. *Tiziano* negyedszáz évvel később felébresztette a nőt és egy velencei palota ágyába helyezte és nála már nem lehet tudni, hogy ez a nőalak *Vénusz* vagy kurtizán. Ez a kétértelműség is felkelthette *Manet* figyelmét.

Manet felhasználta a saját céljaira *Tizianót*, azt jelzi, hogy a kép alkalmas volt egy ilyen kisajátításra, hogy potenciálisan tartalmazta azt, amit *Manet* látott benne.²⁵⁰ *Michael Fried* szerint az 1860-as években *Manet* a festészet „elsődleges konvencióján” dolgozott: azon az elven, miszerint a kép arra van, hogy nézzük.²⁵¹ Igyekszik, mondja *Fried* úgy csinálni, hogy a festmény felületének minden darabja szembenézzen a nézővel. Ezt nevezi a *Manet* festészetére jellemző *facigness*²⁵²-nek. Ezt úgy éri el, hogy *eltünteti a teret, a perspektívát*. A kihívó erotikán kívül, ami még felkeltette *Manet* figyelmét az *Urbinói Vénusz* iránt az a különös téri ábrázolás volt, valamiféle átmenet a térből a síkba. Az előtér,

²⁴⁹ Clark, 1986. 118.-119. o.

²⁵⁰ Arasse, 2010. 159.-160. o

²⁵¹ Arasse, 2010. 155. o.

²⁵² *A facigness a kép és a nézője szembesülése egymással*. In: Uo.

ahol Vénusz fekszik az ágyon és a háttér, ahol a szolgálók felemelik a firenzei „szarkofágládát”²⁵³, nem egymás folytatásai, nem lehet átmenni egyikből a másikba. Két, egymás mellé helyezett hely van, amelyet csupán a kép felszíne köt össze. A háttér a ládával, miben valószínű Vénusz levetett ruháit tették, egyfajta kép a képben. A kép hátsó része perspektivikusan van ábrázolva, de ennek a perspektivikus térnek az ágy nem része. Szemünket a hátsó térbe vezeti a perspektíva, de az ágy egy „köztes térben van”, nem máshol, mint a vászon *felszínén, síkban*. Ezt vette észre *Manet* és használta fel a saját céljaira.²⁵⁴



41. ábra Édouard Manet: *Olympia* 1863, Musée d'Orsay, Párizs

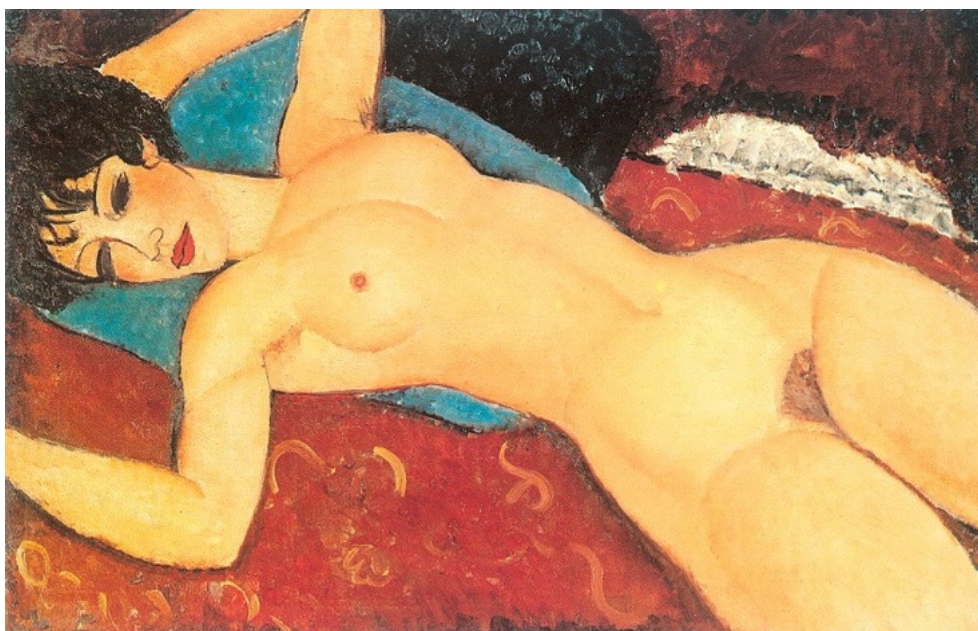
A reneszánsz óta *Manet: Olympiája* volt az első, hogy egy aktfestmény valóságos nőt valószínű környezetben ábrázolt. *Olympia* egy személyiség portréja és a körülötte lévő botrány is bizonyítja, hogy az újítás sohasem volt fájdalommentes. A képpel kapcsolatos ellenállás, oka az volt, hogy nem tartotta tiszteletben a szalonfestészetben érvényesített tabukat. *Manet* modelljét nem antik istennő, s még csak nem is bukott nő vagy társadalmon kívüli kurtizán képében ábrázolta, hanem öntudatos, jól azonosítható prostituált képében, aki tisztában van saját szexuális hatalmával. Így nem csak a szexualizált testet tárta fel az erotika mögül, de a férfitekintetnek felkínált tárgyiasított női testet is hatalmi összefüggésbe helyezte. Ráadásul még a háttérben meghúzódó, s a kapitalizmus kezdetén

²⁵³ Az ifjú menyasszony ládáját „szarkofágládának” nevezték. A szarkofág görög eredetű szó (testemészítő), mai jelentése kőkoporsó. Szarkofág lítosz néven a görögök egy asszosi mészkőfajt neveztek, amelyben a holtak teteme gyorsan elporladt. „A szarkofág-nő! A húsevő nő!” In: In: Arasse, 2010. 150. o.

²⁵⁴ Arasse, 2010. 157. o.

még kispolgári szemérmességgel kezelt árucserét, fogyasztást és a pénzt is behozta a korábban elleplezett férfi női viszonylatba. Amikor a korabeli kritika *Olympiát* nőstény gorillának titulálja akkor ezt a nyilvánvalóvá tett testiséget, szexualitást támadja.²⁵⁵

Modigliani folytatta az aktábrázolás több évszázados hagyományát. Érzéseket, érzelmeket fordított le vonalakra és tömegekre, s a formák leegyszerűsítésének nagyon tiszta szigorát az emberi alak dicsőítésének szolgálatába állította.



42. ábra Amedeo Modigliani: Vörös akt, 1917. Magángyűjtemény, Milánó

A szépség és a geometria összekapcsolása a görögöktől ered, hiszen ők a tökéletes forma keresése során már felismerték, hogy az ovális, az ellipszoid és a gömbformák, mind megtalálhatóak a női testen és kiemelik annak szépségét. Szépségfelfogásunk pedig mélyen összefügg a rendről és a formáról alkotott legrégebbi fogalmainkkal.²⁵⁶

Modigliani vagy akár *Matisse* az akt leegyszerűsítése, absztrahálása során eljutott a forma esszenciájához. Ezt a lényegi formát használják fel később a művészek a teremtés eszközeként. A huszadik század emberének roppant kiterjedt tapasztalata van a testi életről, szimbólumai bonyolultabb mintát követnek, így hát jóval bonyolultabb analógiák merülnek fel a tudata mélyén. *Tom Wesselmann: Nagy Amerikai Akt I.* képén az aktábrázolás konvencióinak elemei egyszerre, sűrített változatban jelennek meg. A *Nagy Amerikai Akt* fölé ragasztott, tájképet ábrázoló fotó *Giorgione: Alvó Vénusza* mögött megjelenő tájra emlékeztet. Az előtérben megfestett geometrikus mintázatú szőnyeg,

²⁵⁵ Clark, Timothy James 1999. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers.* Princeton, Princeton University Press. In: András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain.* Argumentum, Budapest, 2009. 140. o. A továbbiakban : András Edit, 2009.

²⁵⁶ Clark, 1986. 341. o.

valamint a sziluett szerűen megfestett test *Matisse* képeit idézi. A kép helyét és idejét, pedig az amerikai zászló odafestése jelzi. *Wesselmann* vonzódása a „műnemnek” szól. Az anyagok és a tartalmak viszont a hagyományos tematikától való erőteljes szakításról vallanak.²⁵⁷



43. ábra Tom Wesselmann: *Great American Nude 1.*, 1961.
Private Collection

Renoir köztudottan rajongott a női testért, elmondása szerint: „*e nélkül aligha lett volna belőlem festő.*”²⁵⁸ Negyvenéves kora előtt kevés aktot festett és azokat is nagy szünetekkel. Az első, amely hírnévre tett szert, a Săn Pauló-i múzeumban látható *Fürdő nő majompincsel*. A testtartást a *Knidoszi Aphrodité* (36. ábra) egy metszetéről vette, a megvilágítás és a látásmód *Courbet: Műterméből* ered. *Courbet*, mint minden forradalmár realista, kötődik a hagyományokhoz, de kritikusai szerint, aktjai alig többek modelltől készült tanulmányoknál. Ezek az időkben távol eső források jelzik, hogy milyen problémák foglalkoztatták *Renoirt* fél életén keresztül: hogyan adja meg a női testnek a teljesség és a rend ama jellegét, amelyet a görögök fedeztek fel, és hogyan kapcsolja össze a rendet a test hús-vér valóságának érzékeltetésével. A *Fürdő nő majompincsel*, mégsem egyesíti

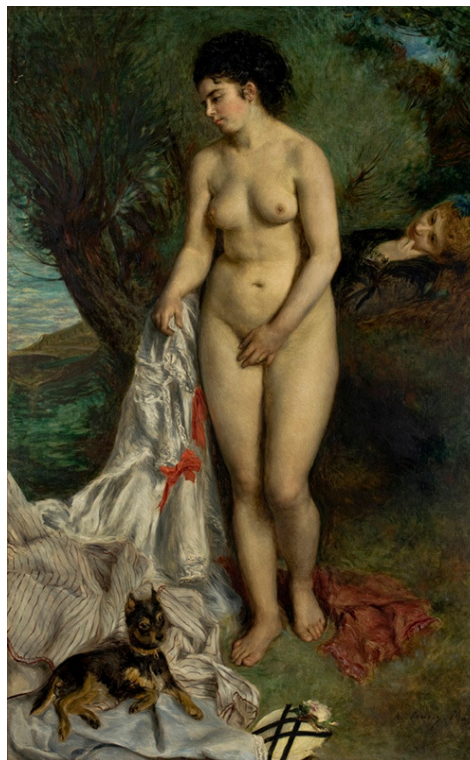
²⁵⁷ Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*. Dialóg Campus, 2001. 242. o. A továbbiakban: Aknai, 2001.

²⁵⁸ Clark, 1986. 163. o.

maradéktaianul ezt a két összetevőt. Az antik pöz túl nyilvánvaló, *Courbet* földhöz kötöttsége pedig nem fejezi ki *Renoir* derús vérmérsékletét.²⁵⁹



44. ábra Courbet:
Müterm (részlet),
1855. Louvre, Párizs



45. ábra Auguste Renoir: *Füldő nő majompincével*, 1870. São Paulo, Brazília

Renoir akárcsak *Praxitelész*, *Giorgone*, *Ingres*, és még sokan mások művészetükkel áldoztak *Venus* oltárán. Egy modell szép és ügyes megjelenítésén túl mindannyian kerestek valamit, ami a korábbi művek emlékeiből, személyes érzésük szükségleteiből táplálkozott, amíg eljutottak *Venus Naturalisig*. Bár külön utakon jártak, közös szálak fűzték őket egymáshoz, ugyanazzal a hittel fordultak *Venus* felé, amelynek köszönhetően a női testet egy *harmonikus természeti rend szimbólumának* látták.²⁶⁰

Az akt ugyanakkor lehet az érzelmek: szenvedés, szenvedélyek, az eksztázis kifejezője is. A görög festők, szobrászok már korán felismerték azokat a mozdulatokat, amelyek a testi féktelenség kifejezésén túl spirituális felszabadulást vagy felemelkedést is tükröztek. Ezt az eksztázist *Dionüszosz* ünnepein lehetett elérni, a *thürszosz*²⁶¹ körüli táncsal, amit

²⁵⁹ Uo.

²⁶⁰ Clark, 1986. 165. o.

²⁶¹ *Thürszosz: Dionüszosz híveinek szőlőindával és repkénnyel díszített botja*. In: Kisokos – Vallások istenei, alapítói, mitológiai nevei – MEK, URL: <http://mek.niif.hu/00000/00056/html/276.htm>, A letöltés ideje: 2014. április 3.

vagy a bacchánsnők vagy a *Néleidák*²⁶² jártak. A bacchanáliák a szarkofágok legkedveltebb motívumaivá váltak, mert megmutatták, hogy a halál mindössze a lélek áthaladása egy kevésbé szilárd elemen, amelyben a test emlékét nem a súlya és méltósága, hanem az érzékiségben rejlő öröme tartja ébren.²⁶³ Mozdulataikból szexualitás áradt, bizonyos mértékben kivonták magukat a racionalitás, a hatalom fennhatósága alól, megkérdőjelezve minden törvényszerűséget és megelőlegezve az eljövendő szabadságot.²⁶⁴

Az eksztatikus aktokban valamilyen irracionális hatalom szállta meg a testet, tehát nem a legrövidebb, legcéltudatosabb módon lendül egyik ponttól a másikig, hanem szökken és ráng, hátraveti magát, mintha megpróbálna kiszabadulni a gravitáció kegyetlen törvényei alól. *Szkopasz: Menádjának*²⁶⁵ teste kétszer is megcsavarodik, hátravetett feje ehhez még egy harmadik csavart is hozzátesz. A testhez simuló drapéria az egyik oldalon illedelmesen takar, a másik oldalon viszont annál érzékibben mutatja meg a táncos meztelen lágyékát. Az antik szobrászat e érzéki darabja fedetlen szemérmével az indiai szobrászat bujaságával rokon.²⁶⁶ *Szkopasz: Menádjának* kicsavart, megszállott mozdulata öröklődött és éledt fel *Rubens: a Medici Mária partraszállása* című képek *Menádjáiban*. *Rubens* hullámzó testű *Menádjá* pedig *Delacroix: Sardanapal halála*²⁶⁷ című képén, az asszíriai király egyik szeretőjének figurájában jelenik meg újra. A király ágyasának erőszakkal hátrafeszített teste, a szenvedést, a halál közeledtének extatikus pillanatát mutatja, azt a pillanatot, amikor még ellenáll a test, mielőtt végleg összecsuklana. Mindkét esetben a tengelyek kölcsönhatása, a feszültségek egyensúlya és a domborulatok ritmikus folyamatossága fontos, végletes igazságot hordoz.

²⁶² *Néleidák: Néreusz és Dórisz lányai, nimfák* In: Uo.

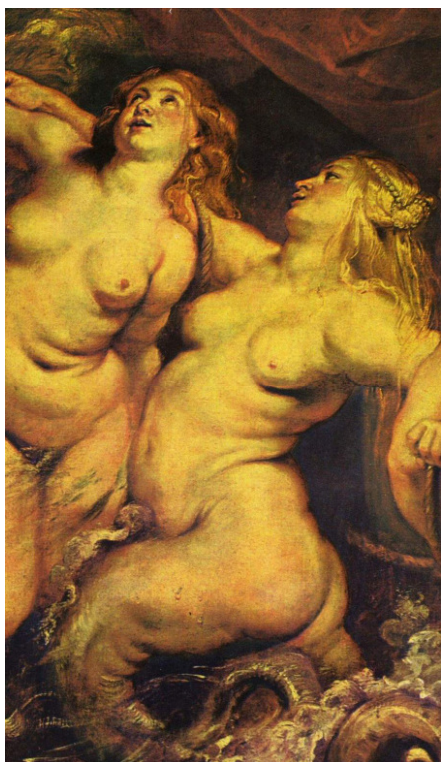
²⁶³ Clark, 1986. 262. o.

²⁶⁴ Michael Foucault: *A szexualitás története. A tudás akarása*. Atlantisz, 1996. 10 -11. o. A továbbiakban: Foucault, 1996.

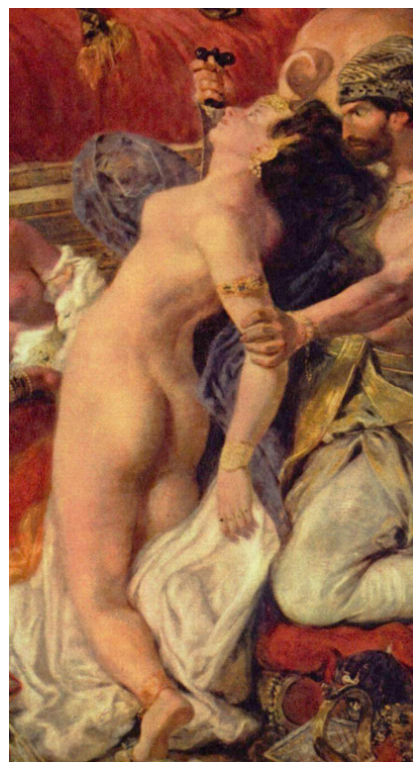
²⁶⁵ *Menádok: Dionüszoszt kísérő, elragadtatott bakkhánsnők*. In: Kisokos – Vallások istenei, alapítói, mitológiai nevei – MEK

²⁶⁶ Clark, 1986. 266. o.

²⁶⁷ *Sardanapal asszíriai uralkodó, aki mikor Média helytartója Arbakes Kr. e. 883. Ninivét megostromolta inkább feláldozta önmagát és híveit, minthogy behódoljon az ellenségnek*. Kislexikon
URL:<http://www.kislexikon.hu/sardanapal.html#ixzz2xpP5TNYv> A letöltés ideje: 2014. április 3.



46. ábra Peter Paul Rubens: *Medici Mária partraszállása Marseille-ben (részlet)*, 1622-1625, Louvre, Párizs

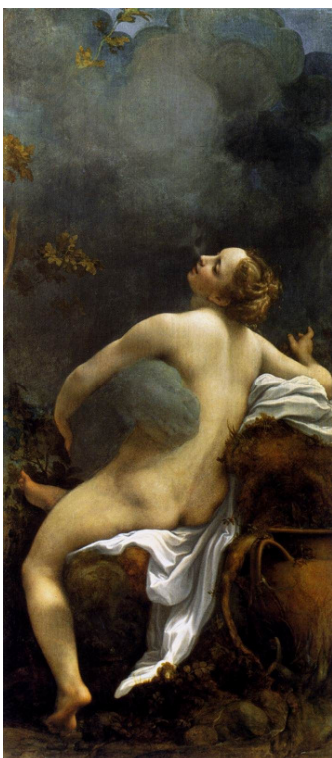


47. ábra Eugène Delacroix: *Sardanapal halála (részlet)*, 1827. Louvre, Párizs

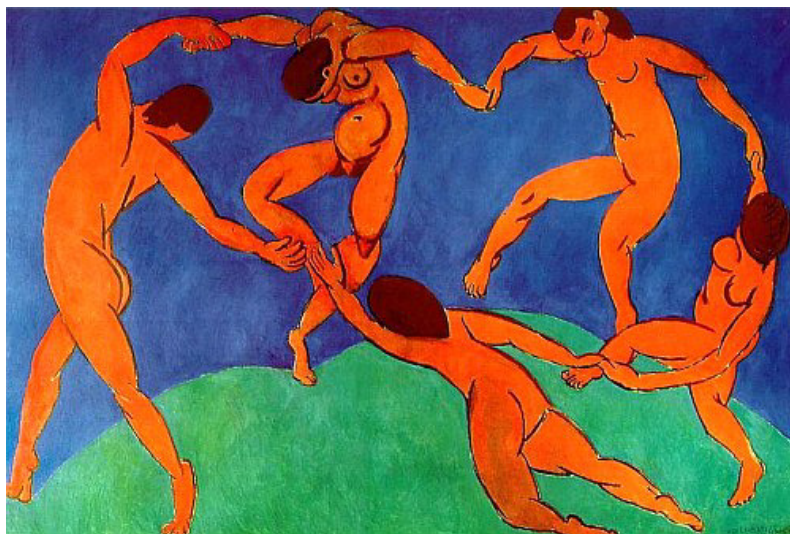
A szent és a profán ekstázis között nagyon vékony volt a választóvonal, de soha olyan vékony, mint a XVI. század elejének nyugtalan éveiben. *Coreggio* a pogány testi szerelem költője, mint formáiban, mint lelkületében az ellenreformáció művészetét előlegezte meg.²⁶⁸ Mitológiai témájú aktjaiban visszatér a *Dionüszoszi* jelképekhez és újraéleszti *Szkopasz*: *Menádjának* extatikus formavilágát. Éjszakai mámor erotikus légkörében, ahol *Ió* megadja magát *Jupiter* felhős ölelésének, a kielégült vágyat jeleníti meg. *Ió* körvonala mintha csak az extázis mintája volna, egyesíti egy menád hátravetett fejét és egy *Néreida* meztelen lányékát. A gyönyör pillanatának ábrázolásával azokat a kultúrákat idézi, amelyek *ars eroticával* látták el magukat. Az *ars eroticában* ugyanis az igazságot magából a gyönyörből, a gyakorlatként felfogott és élményként megélt gyönyörből vezetik le.²⁶⁹

²⁶⁸ Clark, 1986. 184. o.

²⁶⁹ Kínára, Japánra, Rómára, az arab-muzulmán társadalmakra jellemző, hogy *ars eroticával* látták el magukat. A gyönyörben elsősorban a gyönyört keresik, meg akarják ismerni intenzitását, sajátos minőségét, időtartamát, azt, hogy miképpen sugározza be az egész testet és lelket; sőt: ezt a tudást azután visszavezetik magára a szexuális gyakorlatra, méghozzá azért, hogy hatását felerősítendő mintegy belülről dolgozzák meg a szexualitást. In: Foucault, 1996. 60. o.



48. ábra Antonio Allegri da Correggio: *Jupiter és Io*, 1531. Kunsthistorisches Museum, Bécs



49. ábra Henri Matisse: *Tánc*, 1910. Ermitázs, Leningrád

Az extatikus művészet a tánccal, a *Dionüosz*zi rituálékkal kezdődött. A rituális táncjelenetek ábrázolása a VI. század közepétől bukkan fel a görög vázákön. *Henri Matisse* két nagy dekoratív képén az 1909- es körtáncán és az 1910- es táncán újraéled ez a motívum. *Matisse* olyan ihletett szenvedéllyel festette, ami csak ritkán tört rá és e két kép elevenebben közvetíti a dionüoszzi mámor érzését, mint bármely műalkotás a reneszánsz óta. *Matisse* azt állította, *farandol*²⁷⁰ ritmusából és taglejtéseiből merített, valamint *Isadora Duncan* kifinomult örületei is közrejátszottak az önkívület mozdulatainak ily tökéletes megjelenítéséhez. Ugyanakkor nagy hatással voltak képeire a VI. századi vázákön szereplő alakok szigorú szilüettjei, a táncosok tényleges mozdulatai is.²⁷¹ *Matisse* végletekig leegyszerűsített, dekoratív, lebegő figuráiban felelevenítette a dionüoszzi művészet alapritmusait, felszínre hozta az extatikus akt lényegét.

²⁷⁰ *Farandol*: provance-i körtánc, amelyben a lábak a kezeknek engedelmeskednek. In: UniCafe Magazin: A kör. URL: <http://www.unicafe.hu/korseta/a-kor/> A letöltés ideje: 2014. április 6.

²⁷¹ Clark, 1986. 293. o.

A meztelen test bizonyos eszmék vagy érzelmi állapotok közlésén keresztül nyert emlékezetes formát. A művészek, akik az aktot választották művészetük témájaként hittek abban, hogy találhatnak olyan formát, amely önmagában jó. *„Sokan ennél tovább mentek, és úgy vélték, hogy az aktban lehet megtalálni a lényegi forma legnagyobb közös osztóját.”*²⁷²

²⁷² Clark, 1986. 333. o.

7. Szerepjáték. A Művész, mint médium

„A háj apoteózis: „Az leszek, ami lenni akarok, az vagyok, ami vagyok.”

A fenomén aki látványosan elgondolja az anyagot, mert övé a képesség annak állandó létrehozására. A tulajdonsága nélküli tulajdonos, akit az élvezet vezet annak felismeréséhez, amiben létezni kénytelen s ez a kényelem. A sors, amibe született, az eszményített esemény színtere, ahol az idő csak súlymérő, s az alakíthatóság a mérce, mértéke s egyben értéke. A testetöltött mindenütt jelenvalóság. A mozgás válik Médiummá, használati célú anyaggá, amiben a használat a cél, Műanyaggá. Amelyben az archetípusok a folyamat lenyomatai, könnyen előhúzzható, kimeríthetetlen lehetőségek. Egymásba műthető plasztikák, az anyag örök fiatalságát biztosító plasztikai műtétek. Tartósak, mert megtalálták az élet vizét, mint Pandora az örök evésre kárhoztatott, akinek minden alkalommal ürítenie kell.”²⁷³



50. ábra Kardos Botond: Erschaffung. 2008. december 21.

²⁷³ Mátis Rita: *Húsevő Vénusz*. J.P.T.E.Mesteriskola, Záró dolgozat, 1995. 5-6. o.

„A primitív gondolkodásban a dolgok, élőlények és események- számunkra felfoghatatlan módon- lehetnek önmaguk, és egyidejűleg valami más is”²⁷⁴

Még a legolcsóbb, hatásvadász thriller által felkorbácsolt érzelmek is a földalatti világ legősibb játszmáiból; egyik személy vagy tárgy másikká való átalakulásából származó helyettesítési emóciók. A nézők megtapasztalta harag és félelem *másvalaki* részéről átélt indulat, s a vérünkbe áramló adrenalin voltaképpen azért választódik ki, hogy ezt a másvalakit lássa el a küzdelemhez szükséges többlet- energiával- *működik a mágikus azonosulás.*²⁷⁵

René Girard a mimetikus elmélet megfogalmazója szerint vágyainkat kölcsön vesszük. Vágyunkat mindig egy másik embernek ugyanarra a tárgyra irányuló vágya –a „modell” vágya- kelti fel. Mivel az alany és a tárgy közötti viszony nem közvetlen: mindig egy háromszögről beszélhetünk. A tárgyakon keresztül a modell a „közvetítő”, ő az, aki vonz bennünket. *René Girard* a vágyat metafizikai természetűnek minősíti, és azt mondja, hogy amennyiben a vágy több mint szükséglet, „*minden vágy valakinek a lénye iránti vágy*”, a közvetítőnek tulajdonított teljesség utáni vágyakozás. Ezért ellentétben a szükséglettel a vágy végtelen természetű. A mimézis mint tudattalan utánczás a másik, vagyis a modell különböző aspektusaira vonatkozhat: külső megjelenésére, kiemelt tulajdonságaira, lényére és a modell vágyának az egészére.²⁷⁶

Valójában ez a psziché - amelyet az indiai filozófiában „magasabb” tudatnak neveznek - annak felel meg amit a nyugatiak „tudattalan”-ként ismernek. Ez az árnyék alakja, amely minden olyat megszemélyesít, amit az egyén nem ismer el, és ami még mindig – közvetlen vagy közvetett módon – föltolul benne, tehát például a kisebbségi vonások és egyéb összeegyeztethetetlen tendenciák.²⁷⁷

Egy archetípust úgy definiálhatunk, mint magatartásunk azon veleszületett lehetőségét, amely az emberiség történelmének folyamán vagy még korábban kifejlődött. Az emberek archetipikusan reagálnak valakire vagy valamire egy tipikus mindig ismétlődő szituációban. Az anya archetipikusan reagál a fiára vagy a lányára, az apa ugyanezt teszi. Egy férfi archetipikusan reagál a nő viszonylatában és fordítva. Azt nem tudjuk, hogy pontosan hogyan alakult ki az archetipikus viselkedés. Talán kezdetben az archetípus egyik pólusa az emberi individuumban volt, a másik pólus rajta kívül, például az egyik

²⁷⁴ Lévy-Brühl, 1926. 76. o. In: Koestler, 1998. 409. o.

²⁷⁵ Arthur Koestler: *A teremtés*. Európa, Budapest, 1998. 408. o. A továbbiakban: Koestler, 1998.

²⁷⁶ René Girard: *A mimetikus elmélet* URL: <http://vilagmehes.wordpress.com/2009/01/21/rene-girard-%E2%80%93-a-mimetikus-elmelet/> A letöltés ideje: 2013. november 24.

²⁷⁷ C. G. Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Scolar, Budapest, 2011. 273. -275. o. A továbbiakban: Jung, 2011.

embertársában volt megtalálható. Ezzel szemben az emberi pszichológiában, ahogyan történelmi idők óta ismerjük mindkét pólus ugyanabban az individuumban található. Úgy születünk, hogy az archetípus mindkét pólusa bennünk van. A gyermek anyai viselkedést vált ki az anyában, ami feltételezi az anyai viselkedés lehetőségét minden nőben, vagyis feltételezi azt a lehetőséget, hogy a gyermek már bennfoglaltatik az anyában.²⁷⁸

Annyi archetípus létezik, amennyi tipikus helyzet az életben. A végtelen számú ismétlődés véste be ezeket a tapasztalatokat a pszichés alkatunkba, mégpedig nem képi formában, amelyet valamilyen tartalom tölt meg, hanem először csak *tartalom nélküli formaként*, amely a felfogás és cselekvés bizonyos típusának puszta lehetőségét jeleníti meg. Ha olyan dolog történik az életben, amely megfelel egy archetípusnak, akkor az aktivizálódik, és olyan kényszerítő erővel lép fel, mint egy ösztönös reakció, szembeszáll az értelemmel és az akarattal, vagy olyan konfliktust hív elő, amely kóros mértékig, azaz neurózisig fokozódik.²⁷⁹

Az archetípusok cselekvő személyiségekként jelennek meg az álmokban és a fantáziákban. Maga a folyamat az archetípusok egy másik fajtájában zajlik, amelyet általánosságban a *változás* archetípusainak nevezhetnénk. Ezek nem személyiségek, hanem sokkal inkább jellemző helyzetek, helyek, eszközök, módok stb.; amelyek a változás mindenkori jellegét szimbolizálják. Ahogyan a személyiségek, úgy ezek az archetípusok is valódi és igazi szimbólumok, amelyek nem értelmezhetőek kimerítően sem mint jelek, sem mint allegóriák. Sokkal inkább valódi szimbólumok, mivel többértelműek, sokat sejtetőek és végső soron kimeríthetetlenek. Ezen kívül lényegüknél fogva paradox természetűek, ahogyan az alkimisták ” *senex et iuvenis simul* ”-nak (*Egyszerre vénnek és fiatalnak*) tartják a szellemet.²⁸⁰

Átváltozással az alkimisták a kémiai anyagok átalakulásában találkoztak. Ha tehát az ember meg akart változni, akkor kívül, az anyagban fedezte fel a változást, amelynek átalakulása mintegy így szól hozzá:” én vagyok az átváltozás”, és néhányan olyan okosak voltak, hogy tudták:” az én változásom ez, ám nem én alakulok át személyesen, hanem egy halandó alakul át egy halhatatlanná bennem, amely abból a halandóból bontakozik ki, aki

²⁷⁸ Adolf Guggenbühl-Craig: *Az archetípus szétválása*. Stellium, 2012. jún. 24.

URL:<http://www.stelliumpress.hu/adolf-guggenbuhl-craig-az-archetipus-szetvalasa/> A letöltés időpontja: 2014. február 17.

²⁷⁹ Jung, 2011. 56.-57. o.

²⁸⁰ Jung, 2011. 44. o.

én vagyok, kibontakozik és saját életére ébred, beszáll a napbárákába, s talán engem is magával visz.²⁸¹

A kollektív tudattalan minden, csak nem zárt személyes rendszer, hanem minden emberben azonos, és így mindenkiben eleve meglévő, személyiség feletti, általános lelki alapot képez. Én vagyok az objektuma minden szubjektumnak szokványos tudatom teljes fordítottjában, ahol e helyett szubjektum vagyok, amelynek objektumai vannak. A megszokott világba annyira beleolvadok, hogy könnyedén elfelejtem, ki vagyok valójában. Nagyszerű kifejezés erre az állapotra az „önmagába való beleveszettség”. Ezért kell tudni, kik vagyunk.²⁸²

Gyakori eset a *personával* való azonosulás, az alkalmazkodási rendszer vagy módszer, amelynek révén a világgal érintkezünk. Így csaknem minden foglalkozásnak megvan a maga jellegzetes perszónája. Napjainkban könnyű ezeket a dolgokat tanulmányozni, mert a nyilvánosság szereplőiről készült képeket gyakran láthatjuk a sajtóban. A világ kikényszerít bizonyos magatartást, a perszónális emberek, pedig igyekeznek megfelelni ezeknek az elvárásoknak. Ennek csak az a veszélye, hogy az ember azonosul a perszónával, valahogy úgy, mint a tanár a könyvvel, vagy a tenor a hangjával. Abban az esetben, ha ez megtörténik, akkor az ember már csak a saját életrajzában szereplő eseményeket éli meg. Nem tud már egyetlen egyszerű tettet sem végrehajtani. Hiszen minden meg van írva. *Déianeira* inget sző *Héraklész*nek *Nesszosz* vérével átítatott fonálból. A mérgezett ing *Héraklész* bőrébe ég és kétségbeesett elhatározására van szükség, hogy letépje testéről a *Nesszosz*-inget, s belépjen a hallhatatlanság tüzének emésztő lángjai közé, hogy azzá váljon, ami valójában, Istenné. Némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy az a perszóna, ami nem vagyunk, hanem amiről mi magunk azt gondoljuk, és mások is azt gondolják, hogy az vagyunk. Mindenesetre nagy kísértés, hogy az ember az legyen, aminek látszik, mert a perszóna gyakran készpénzzel fizet.²⁸³

A művész – akárcsak, a többiek- szerepeiben áll előttünk. Ilyen vagyok, ilyennek mutatom magam, ilyennek szeretném, ha látnátok, mesélik az önarcképek. Játsszom, azt játszom, hogy ez én vagyok, ez az az én vagyok, amilyenek Te kell, hogy láss, s ha kell átalakítom önmagam. A művész átváltozásait az önarcképek követik a legszemlélhetőbben. Azonban nemcsak a persona, a személyiség változik, hanem változnak a művész

²⁸¹ Jung, 2011. 136.-137. o.

²⁸² Jung: 2011. 28. o.

²⁸³ Jung, 2011. 126.-127. o.

társadalmi szerepei is, a társadalom elvárásai, a presztízs, a státus. A társadalmi metamorfózisokat is kitűnően példázzák az önarcképek.²⁸⁴

A festő a szimbólumok egységes nyelvén mondja el, hogy itt jártam és ez történt velem. *Caravaggio: Dávid Góliát fejével* című, egyik legutolsó 1609-10-ben készült képén *Góliát* fejként önmagát portretizálta, legyőzöttként, halottként „aki már nem vagyok”. *Caravaggio* akkori asszisztenséről-szeretőjéről mintázta *Dávidot*, ugyanakkor felfedezhetők benne a fiatalkori még „tiszta” *Caravaggio* vonásai is. A festmény a lélek angyali és démoni oldalának küzdelmét mutatja be. „Az alázat megöli a büszkeséget” olvasható a kardon, amivel *Dávid* legyőzte a *Gonoszt*. Az emberben zajló belső dráma tükörképe lett ez az alkotás.²⁸⁵



51. ábra Caravaggio: *Dávid Góliát fejével*, 1610.
Galleria Borghese, Róma

A művészi-szerep ábrázolásának egy végletes példája *Michelangelonak* az *Utolsó ítélet* freskóján Szent Bertalan lenyúzott bőrén látható önarcképe. A feltámadás után bőrét visszkapó apostol felmutatja a kést, amely mártírrá tette, míg a másik kezével a lenyúzott bőrön lecsüngő, elhalt kezekkel ábrázolt festőt a művészet mártírjaként mutatja be. A lenyúzott bőrön látható arckép *Marsyasra*, a szatírra emlékeztet, aki fuvolajátékával

²⁸⁴ S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltozásai*. Palatinus, Budapest, 2001. 7. o.

²⁸⁵ Bacsó Béla: *Arc-Kép, Adalékok a portré művészetelméletéhez*. A Bölcsész Akadémia előadása, PTE BTK, 2013. december 5. 18h.

alulmaradt az *Apolló*val folytatott művészi versengésben, ezért rettenetes büntetés várt rá. A versengés során akárcsak *Dante*, *Michelangelo* is a költői fikció szabadságára hivatkozik, ami őt is felszabadítja a teológiai igazságokkal való versengés alól.²⁸⁶ A művész legendája a test legendájává lesz, amikor az isteni riválissal folytatott versengés azzal ér véget, hogy a művész elveszti a testét.



52. ábra Michelangelo: Utolsó ítélet részlet, Sixtusi-kápolna, Róma

A művészek találják ki a szerepeket, vagy a szerepek alakítják őket? Abban a kérdésben, hogy művészek teremtik e meg a műfajokat, vagy pedig annak felelnek meg a művészek, amit várnak tőlük- *Gombrich* szerint mindig a visszahatás helyzete áll elő. Ezt nevezi dialektikának. Amikor a társadalomban egy művész számára egy szerep kialakul, az befolyással lesz arra, hogy mit várnak az emberek a művésztől és a művészek tanítványai folytatni fogják a hagyományt. *Gombrich* azonban nem hisz a „korszellemben”, a kollektív szellemben. Szerinte a művész mindig egyén marad, aki alkot. Ugyanakkor azt is vallja, hogy nem vagyunk közösségre determináltak, természetesen hat ránk a közösség. *Damier* mondta: „legyünk korunk gyermekei” és mit válaszolt erre *Ingres*: „De, ha a kor tévúton

²⁸⁶ Dante: *Isteni színjáték. Paradicsom I.* 19-21. o. In: Hans Belting: *Kép –Antropológia. Képtudományi vázlatok.* Kijárat, Budapest, 2003. 242. o. A továbbiakban: Belting, 2003.

jár?”²⁸⁷ A meghatározó művészek változtatnak a társadalmi elvárásokon, mindig előre visznek, újat keresnek. *Mozart* írja egy levelében: „itt minden szimfónia gyors tétellel kezdődik, én tehát lassú bevezető tétellel kezdek.”²⁸⁸ Az újításnál természetesen számolni kell azzal, ami a kor levegőjében van. A művész hatást akar elérni, ezt a szépség keresésével vagy éppen a csúnyasággal, a furcsasággal, a meghökkentéssel érheti el. De bizonyos mértékben mindenki igyekszik tetszeni.

„A fikció világa és a való világ egymással kölcsönös horizont-viszonyba vannak rendelve: a világot, mint a fikció horizontját foghatjuk fel, és a fikciót, mint a világ horizontját.”²⁸⁹ A világot a mimetikus és a konstrukciós elv mozgatja. Örömet okozhat, ha valami „más” és, ha valami „ugyanaz, tehát hasonlít az eredetire. A képmás élvezete vég állomás, csírájában benne van az érdeknélküli tetszés mozzanata.

A testi szépség utáni diogenészi kutatásunk során ösztönös vágyunk nem az utánzás, hanem a javítás. Ez része a mi görög örökségünknek, és Arisztotelész fogalmazta meg szokott látszólagos egyszerűségével: „A művészet- mondja- befejezi, amit a természet nem tudott végbevinni. A művészet a természet megvalósíthatatlan céljait hozza a tudomásunkra.”²⁹⁰ A kritikai felfogás szerint az ideális értelmezése abból a vélekedésből indul ki, hogy noha egészében véve semmilyen egyedi test sem kielégítő, számos alak közül a művészet, ki tudja választani a tökéletes részeket, és ezeket aztán tökéletes egészébe illesztheti össze. *Plinius* szerint ezt az eljárást alkalmazta *Zeuxisz*, amikor *Aphroditéj*át az öt szép krotóni szüzből szerkesztette egybe, és ezt tanácsolta *Alberti* is az antik utáni világ első festészeti értekezésében, a *Della Pitturában* (a festészetről). *Dürer* odáig megy, hogy azt mondja, „két-háromszázat” is végigvizsgált.²⁹¹

Orlan, amikor átoperáltatta magát, akkor a *Zeuxis* féle gyakorlatot választotta a tökéletes forma megtalálása érdekében, ezért különböző korok híres modelljeit, szépségideáljait egyesítette az arcán. Az orrához a *fontainableau iskola* híres *Diana* szobrát választotta modellül, szája *Boucher: Európa*ja lett, a homlokát *Mona Lisától* kölcsönözte, álla modellje *Boticelli: Venusa*, szeméé *Gerome: Pysché*je volt. *Orlan* számára a

²⁸⁷ Ernst Gombrich, Dieder Eribon: *Miről szólnak a képek?* Balassi, Budapest, 1999. 156. o. A továbbiakban: Gombrich - Eribon, 1999.

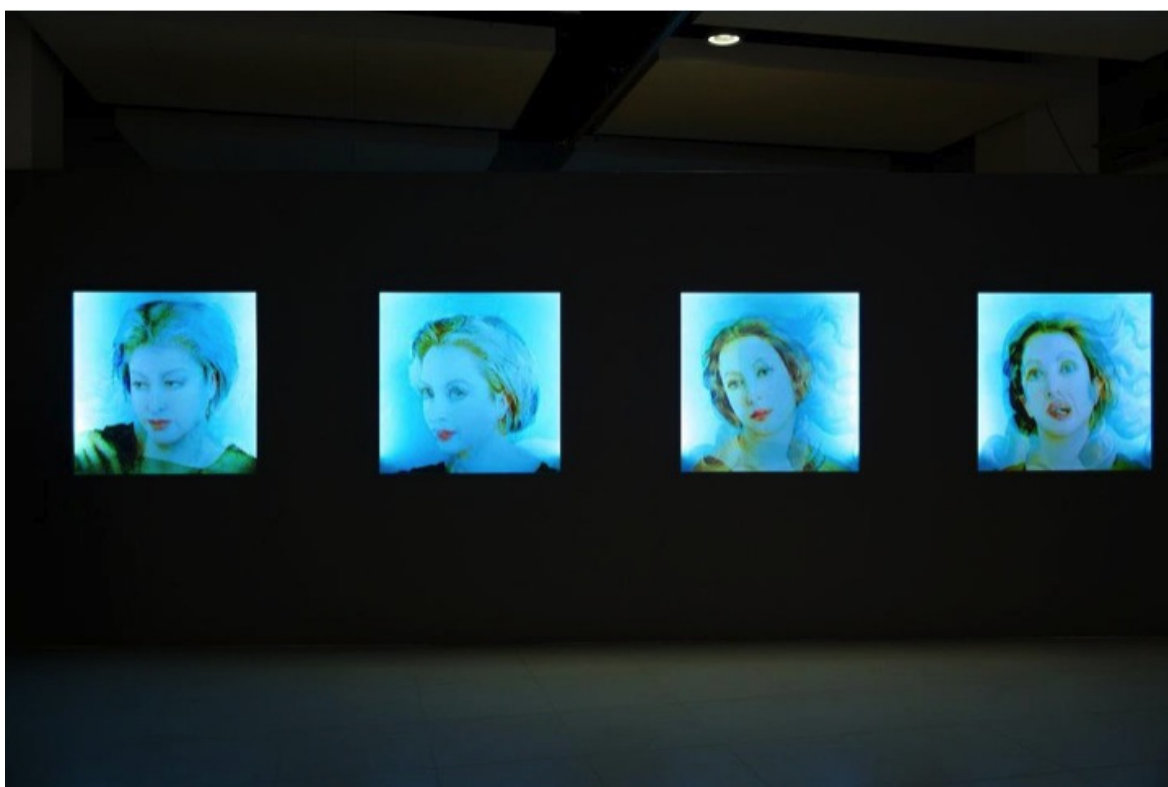
²⁸⁸ Gombrich - Eribon, 1999. 161. o.

²⁸⁹ Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung-Perspektive einer systematischer Literaturwissenschaft*. 1975. Frankfurt Idézi: Jauss, H. R.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1982, Frankfurt 206. o. In: Almási Miklós: *Anti-Esz­tétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. T-Twins, 1992. 51. o. A továbbiakban: Almási, 1992.

²⁹⁰ Kenneth Clark: *Az Akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 1986. 23. o. A továbbiakban: Clark, 1986.

²⁹¹ Clark, 1986. 23. o.

prototípusok kiválasztása túlmutatott az ideális szépség megtalálásán, a kifejezés érdekében felhasználta a modellek történelmi és mitológiai jelentését is. *Diana* vadász istennő, agresszív kalandornő, aki nem hajlandó alávetni magát a férfiaknak, *Európa* hagyta magát elrabolni egy másik kontinensre, egy ismeretlen jövőbe, *Psyche* a szeretet a lelki szépség megtestesülése, *Venus* része az *Orlan* mítosznak, ő kapcsolja össze a termékenységet és a kreativitást, *Mona Lisa* androgyn személy, aki lehet, hogy magát *Leonardót* ábrázolta. *Orlan* médiuma a saját húsa, amely a női szerepek megjelenítésének színpadává vált. Saját húsbavágó szobrászatával párhuzamot kívánt vonni a vallási vértanúság és korunk szenvedése a szépség- plasztikai sebészet között. Testét műalkotássá változtatta, saját bőre vált az alkotás felületévé. *Orlan* egyszerre volt szubjektum és objektum, színész és rendező, passzív beteg és aktív szervező az átalakításban, amelyben a művész személye maga a művészet.²⁹²



53. ábra Orlan kiállítás, 2013. Moscow Museum & Exhibition Centre the Manege, Moscow

²⁹² Barbara Rose: *Orlan: Is it art? Orlan and the transgressive act*. Art in Amerika 1993. február 83 -125. o. URL:<http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html> A letöltés ideje: 2014. január 8.

Orlan „alkotásával” közel hozta a művészetet és a tudományt, valamint felkiáltójelvé vált a test számára jövőbeni fenyegetést jelentő, a géntechnika által ígért, gépszerűen tökéletes test utáni vágyakozás eszményének. A fenyegetés abban rejlik, hogy a képet testté teszi, amivel a kép és mindazon dolgok közötti különbség megszüntetésére tör, amiből a kép áll. A test 20. században uralkodó *ideologikus* konstrukcióját a test *biológiai* megkonstruálásának kísértése váltja fel. Természet és kép régi konfliktusa új formában ismétlődik meg. A testet olyan képekben akarjuk újból megteremteni, amelyben önmagát teljesíti be az egészség, fiatalság és halhatatlanság eszménye. A „világnak, mint képeknek a meghódítása”, amiről *Heidegger* beszél, ezzel le is zárulna. A képekben „az ember azért a pozícióért küzd”, amiből saját mércéjét kényszeríti rá a világra.²⁹³



54. ábra *Scenes from the operating room during Orlan's 7th plastic surgical operation entitled New York Omnipresence. November 21. 1993.*

Az ember saját magáról már jóval azelőtt készített képeket, mint ahogy írni kezdett volna magáról. Ahol ember jelenik meg a képeken ott testeket ábrázolnak. A „testre, mint tárgyra vonatkozó hiedelmek szükségszerűen tartoztak hozzá az azokat elgondoló, *megtestesült énhhez*. *Danto* ebből aztán arra a következtetésre jutott, hogy „az önmagunkról alkotott bármely kép hamis, ha nem vesszük figyelembe a tényt, hogy ez csak egy kép”. Az emberről alkotott képek tematikusan mások, mint a testről készített képek. Ez utóbbiak azokat a megjelenítő testeket mutatják, amelyben az ember önmagát testesíti meg, és

²⁹³ Belting, 2003. 124. o.

szerepeit játssza. Olyan megjelenő testünk van, amelyben saját magunkat *in corpore* ahhoz hasonlóan ábrázoljuk, ahogyan magunkat ábrázolni szeretnénk, amikor saját magunkat *in effigie* szemléljük.²⁹⁴ Az emberábrázolások története a test ábrázolása volt, amelyben a test egy szociális lény hordozójának szerepét kapta meg. Ebben rejlik a lét és a látszat kettőssége, amely nem csak test és szerep között lelhető fel, hanem magán a testen is. *Hanna Arendt* szerint „Élőnek lenni annyit tesz, hogy az embert önmaga megmutatásának vágya hajtja. Az élőlények színészként jelennek meg a számukra felállított színpadon.” Egy olyan testben *Adolf Portmann* zoológus szerint, amelyben belülről mindenki ugyan olyan és amelynek csak kívülről vagyunk autentikus megjelenésünk birtokában.²⁹⁵

Újabb gyakorlat, hogy a művészek saját testüket használják a művészet médiumaként, arra enged következtetni, hogy ez a képvisélet *in corpore* éppen a testről alkotott elveszett képekre reagál. A művész saját testén és a saját testével állít elő képeket, a művész mindezzel a megtestesítés problémájára keres megoldást, amely mindig is a képek problémája volt.²⁹⁶

A testnek a műalkotás anyagaként való használatában a test és tudat viszonyának, illetve a személyiség fogalmának megváltozása játszott döntő szerepet, mely a 20. század elejére nyúlik vissza. *Sigmund Freud* tudattalanról szóló tanai kezdték átalakítani a test és tudat értelmezését. Mely szerint a tudattalan az ész ellenőrzése alól kibújva befolyásolja az ember cselekedeteit, forradalmian változtatta meg a test, a tudat és a viselkedés kapcsolatának értelmezését. Az egyén korábbi szilárd pozíciójának, világ feletti uralkodó pozíciójának másik elbizonytalanítója *Friedrich Nietzsche*, aki az embert befejezetlen teremtménynek, „még meghatározatlan állatnak” (*noch nicht festgestelltes Tier*) titulálta. Tanai befolyásolták a századeleji szociológiát, antropológiát egészen *Arnold Gehlenig*. „Mivel az ember befejezetlen biológiai lény, aki nincs otthon a természetben, a szocializáció folyamata alatt az intézmények és kultúra védőernyőjét igényli menedékül”.²⁹⁷ E felfogás szerint a kultúra egyfajta „tehermentesítés” (*Entlastung*). Azt a gondolatot, hogy a társadalmi viselkedés inkább nyugszik az intézményessé váló kulturális szabályozáson, mintsem az ösztönös kontrollon, szintén *Freud* vetette fel először, s rámutat, hogy a társadalmi léthez szükséges tilalmaknak súlyos lélektani ára is van.²⁹⁸

²⁹⁴ Belting, 2003. 101.-102. o.

²⁹⁵ H. Arendt: *The life of the mind*. New York, 1971. 26. skk. In: Belting, 2003. 103. o.

²⁹⁶ Belting, 2003. 105. o.

²⁹⁷ B. S. Turner, 1997. i.m. 10. o. In: Sturc János: *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest 2006. 12. o. A továbbiakban: Sturc, 2006.

²⁹⁸ Sigmund Freud: *Totem és tabu* Göncöl Kiadó, Budapest, 1913. In: Sturc, 2006. 12. o.

A 20. század végének művészei a test múlandóságának, esendőségének, instabilitásának kérdéseire koncentráltak és a kortárs filozófia, lingvisztika, összehasonlító irodalomtörténet, pszichoanalízis, kultúrátan, s végül a művészettörténet képviselőivel párhuzamosan érzékelték, hogy a test nem született, természetből adott, hanem történelmileg konstruált entitása az egyénnek. A társadalmi testet a nyelv hozza létre, a test elsődleges metaforája és eszköze a társadalom önérzékelésének. A fizikai test ugyanis egyfajta határ a biológia és a társadalom, az ösztön és a normák között. A jelen teoretikusai ennek megfelelően a testet a társadalommal, a többi emberi testtel, embertársainkkal való párbeszédben alakuló, *folyamatos változó jelzőrendszerként* értelmezik.²⁹⁹

A kép soha nem csak az, aminek állítja magát, a valóság leképezése, még akkor sem, ha a valóság ideáját képezi le.³⁰⁰ Azokhoz a gondolati tartalmakhoz és gondolkodásmódokhoz hasonlít, amelyekben az ember kérdései elől keresi az oltalmat, még ha ez a közös tévedés menedéke is. Mivel a kép értelme az ember esetében a megtestesítésben rejlik, nem csodálkozhatunk azon, hogy a kép ezt az értelmet csak a szerepek folytonosan változó cseréje révén tudja betölteni, hiszen a megtestesítés még mindig arra készíti, hogy egzisztenciánkról megbizonyosodjunk. Még magukban a digitális médiumokban is kialakul a megtestesítés kényszere, amikor az emberi felhasználó cselekedni vagy beszélni akar az interneten. Ez megteheti a virtuális testekben, az *avata*rnak nevezett alakokban. Az indiai mitológiában *Visnu* isten az úgynevezett *avatar*okban tíz különböző módon testesült meg a földön.³⁰¹

Cindy Sherman retrospektív kiállításán Berlinben a művésznő volt látható az összes fotón, mindegyiken más személyként, egyszerre szerzőjeként és tárgyaként képeinek. *Sherman* önmagáról úgy készít felvételeket, mint „aki - *Ribauld* szavaival - mindig valaki más”. A saját test nála csupán egy funkció, mely üres, és kitölthető társadalmi „identitáshelyeket”, ruhaként felölthető szerepeket jelenít meg egy bizonyos történelmi, társadalmi kontextusban. A *test* nála a személyes identitás kirekesztésével jelenik meg, amit a közösségi identitással helyettesítve kapcsol a társadalmi kontextushoz. *Cindy Sherman* mondja: „*Nem hiszem, hogy valaha is önmagam lennék, kivéve, ha teljesen egyedül vagyok. Az életemet egy edzőterepnek látom, mivel játszom állandóan; különböző*

²⁹⁹ Sturc, 2006. 11. o.

³⁰⁰ Utalás Platón ideatanára. Mely szerint az ideák az igazi, a legvalóságosabb létezők; az egyedi tárgyak, a tapasztalati-érzéki világ tárgyai az ideáknak mintegy árnyképei, tökéletlen lenyomatai. A művészet Platón szerint nem épületes, a művészet destruál, mivel az anyagi dolgok lemásolásával, tehát voltaképpen az ideák árnyképeinek lemásolásával a legsilányabb mesterséget műveli: az utánzat utánzatát készíti el. In: Lendvai L. Ferenc, Nyiri J. Kristóf: *A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig*. Kossuth, Budapest, 1974. 59 - 61. o.

³⁰¹ Belting, 2003. 125. o.

módon, különböző embereknek, hogy úgy történjenek a dolgok, ahogyan akarom, s úgy viselkedjenek velem, ahogyan akarom, hogy viselkedjenek.”³⁰²

A kiállított képekről első látásra azt gondolnánk, hogy Cindy Sherman portréi. Csakhogy a portré a személy és kép közötti hasonlóságon alapul, s ezen fotókon megjelenő arcok nagyon is különböznek egymástól. Artur C. Danto mutat rá arra,³⁰³ hogy amennyiben Sherman egy műve magányosan lenne kiállítva, akkor logikusan adódna ez a következtetés: a műnek Cindy Sherman a tárgya. Viszont, ha a sorozatot szemléljük, felvetül a kérdés: Melyik Cindy Sherman igazi arca? Ha e képek egymásmellettsége értelmezi az alkotásokat, akkor azok tárgya a közöttük lévő különbségben és azonosságban keresendő: s ez egy női test transzfigurációja, átalakulása. Danto érvelése szerint a fotó nem médiuma Shermannek, hanem eszköz arra, hogy bemutassa médiumát: önmagát, a saját testét, azonban az igazi énhez nem enged közel, azt egyszer sem pillanthatjuk meg, mert elbújik előlünk a tömegkultúra, magaskultúra mintáiba, szerepeibe.”³⁰⁴

Michael Foucault tanulmánya, *A büntetés feltételezi „a test politikai vizsgálatát”*, s ezzel elhelyezi a testet, mint a hatalom és tudás tárgyát (annak összes vonatkozásával együtt) egy olyan összefüggés-hálóban, amelyben a test az *individuum* képviselőjeként jelenik meg. *A ki vagyok én?* Klasszikus kérdésre adott válaszok között feltétlenül ott szerepel tehát ez is: *én a testem (is) vagyok.*³⁰⁵ A test, mely az egyén jele: formálható. A művész ezt az adottságát maximálisan használja, s eljátszik a test és a személy azonosságával, nem-azonosságával. Másik egyénként, másik individuumként tud megjelenni, amit egyszerűen a képének (testének) átalakításával ér el.

Cindy Sherman beállításában megtaláljuk a több évszázados műalkotások újraalkotásában rejlő, magára a művészet hagyományaira és folyamatára irányuló reflexiót. Látjuk, ahogy (művészet) történetünkbe belemászik. Összeszedi a kellékeket, berendezi a terepet és beállításában a változtatásokkal játszik. Játéka már, már a megtévesztés fokozatait érinti. A *History Portraits/ Old Masters* (1988-1990) esetében Cindy Sherman saját testét egyfajta új *effigies*ként használja, s a történelmi kosztümök révén a fikciót a fotográfiáról visszavezeti a régebbi festményekre. A történelmi alakok bőrébe bújás azonban a személyiség teljes feladásával jár. Ezek a beállítások egyfajta stílusreflexióként

³⁰² Els Barents: *An interview with C. Sherman* In: Cindy Sherman, Amsterdam, 1982. In: Szoboszlai János: *Én-játékok (I.)* Tükörfürdő folyóirat. 1996/1. 21 - 22. o. A továbbiakban: Szoboszlai, 1996/1.
URL: <http://www.torokfurdo.org/index.php/inforaktar/folyoirat/14> A letöltés időpontja: 2013. szeptember 2.

³⁰³ A. C. Danto: *Cindy Sherman*, In: *The Nation*, 15/22, 1987, 134.-137. o. In: Szoboszlai, 1996/1. 22. o.

³⁰⁴ Els Barents: *An interview with C. Sherman* In: Cindy Sherman, Amsterdam, 1982. In: Szoboszlai 1996/1. 21 -22. o.

³⁰⁵ M. Foucault: *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, 1990. In: Szoboszlai, 1996/1. 23. o.

is értelmezhetőek, amiket új tartalommal, plusz jelentéssel tölt meg. *Jean Fouquet* híres *Madonna*-képének újraalkotásakor a „mell-implantátum” kihangsúlyozza a *Fouquet*-kép erotikus tartalmát, érzékiségét és felhívja a figyelmet az eredeti kép alig rejtett lényegére, mellyel az a korban megengedett testiség-határokat feszegeti.³⁰⁶ A test színrevitele, amelynek referenciája nagyon is bizonytalan marad, médiumként egyszerre homályosítja el az újabb fotográfiát és a régi festészetet. Ezáltal bizonyosodik be, hogy a technikai képek sem vezetnek ki az érzékelés és hit azon labirintusából, amelyben egykor minden emberi kép létrejött.³⁰⁷ *Cindy Sherman* ikonikus művészettörténeti nőfigurákat életre keltő „önarcképei” foglalkoznak leginkább a női ősök megidézésével és a velük való identifikáció kérdésével. Sherman sokkal inkább reprezentációs klisékre koncentrál, semmint feltétel nélküli azonosulásra, ami a korábbi generáció attitűdjét jellemezte. A női sorsok iránti érdeklődés és a nő történeti megjelenítése, illetve a hagyományos modelleknek a női identitás megkonstruálásában játszott szerepének kérdése vetődik fel művein.³⁰⁸



55. ábra *Cindy Sherman: Cím nélkül, No. 224, 1990.*



56. ábra *Cindy Sherman: Cím nélkül, No. 216, 1989.*

³⁰⁶ Somhegyi Zoltán: *A beállítás kiállítása. Cindy Sherman retrospektív kiállítása Berlinben.* Balkon 2007/7 URL: http://www.balkon.hu/2007/2007_7_8/12sherman.html A letöltés ideje: 2013. május 8.

³⁰⁷ Belting, 2003. 127.-128. o.

³⁰⁸ András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain.* Argumentum, Budapest, 2009. 63.-64. o. A továbbiakban : András, 2009.

Nőnek születni annyit jelentett, mint beleszületni egy kijelölt és körülhatárolt térbe, amely a férfiak fennhatósága alatt áll. A gyámkodás leleményes elviselésének ára volt: A nő énje kettéhasadt. A Nőnek szakadatlanul figyelnie kell önmagát, szinte állandóan együtt kell élnie énképével. Így végül is a benne rejlő *megfigyelőt* és a *megfigyelés alanyát* a női személyazonossága két alapvető, de mindig különálló alkotóelemének tekinti. A nő megfigyelő énje úgy bánik megfigyelt énjével, hogy nyilvánvalóvá tegye mások számára, milyen bánásmódra tart számot teljes énje.³⁰⁹

*Földényi F. László*³¹⁰ írja csak a *másik* jelenlétével válhatunk teljessé. A *másik*, aki jelen esetben a szerelem alanyát és tárgyát képező *férfi* lehetne, akit az elbeszélő minden elbeszélésében keres és követ, nincs jelen ebben a női individualitás- történetben. *Sherman* nem kesereg a férfi hiányán, ő maga helyezkedik bele a férfi nézőpontjába, akié a művészet történetében a hajdani hatalmi hierarchia másik pólusán a látó, a birtokló, az alkotó, a fényképezőgépet használó nézőpontja volt. *Sherman* narratívájában elvész a hierarchia. Ő férfi és nő között egyenjogúságot hirdet, melynek feltétele paradox módon egyfajta”szimbolikus” kasztráció lenne. (*Földényi* kifejezésével élve, nála a „férfi kasztrált nő”, és a „nő kasztrált férfi”)³¹¹.

*Walter Benjamin*³¹² már közel száz esztendeje arra intett, hogy végtelen reprodukció a mű, a művészet, ami az ember deszakralizációjához is vezet. Általa a műtárggyal együtt az ember könnyen gyári futószalagra kerülhet, elvesztvén az „itt és most”, a lét egyediségének és egyszerűségének fennkölt tapasztalatát, az emberi élet szentségének tapasztalatát, melyet ő az „aura” fogalom körüljárásával kísérelt meg felvázolni.

A kortárs vizuális kultúra teoretikusai azt taglalják napjainkban, hogy az új évezred kezdetén mit tudunk kezdeni a technikai médiumok által át- meg átszőtt világunkban, a vizuális információkkal telített „vizuális kultúrában”, a tömegmédiá által megsokszorozott „képözön szituáció”³¹³ tapasztalatával. E „képözön-szituáció”, mely –*Baudrillard* kifejezésével élve- „szimulakrumokkal”, vagyis utánpótlásokkal, hamis másodpéldányokkal telíti a világunkat, úgy tűnik, önmagunktól, emberi mivoltunktól, az önazonosság lehetőségétől távolít el minket. A személyes identitás kérdését kulturális tapasztalattá

³⁰⁹ John Berger: *Mindennapi képeink*. Corvina, Budapest, 1990. 48.-49. o. A továbbiakban: Berger, 1990.

³¹⁰ Földényi F. László: *Légy az árnyékom*. Enciklopédia, Budapest, 2002. In: Házás Nikoletta: *Közelről távolra és közelre. Cindy Sherman és Sophie Calle*. Lettre, 69. szám 2008. nyár <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/hazas.htm> A letöltés ideje: 2014 január 21. A továbbiakban: Házás, 2008.

³¹¹ Uo.

³¹² W. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, In: Angelus Novus, 301-334. o. In: Házás, 2008.

³¹³ Vö. Eifert Anna: *A heterogén kép*. In: Visual Culture, Ludwig Múzeum, 2005. 175. o. In: Házás, 2008.

tágítja, mely minden jel szerint a mai, úgynevezett vizuális, vagyis vizuális információk által dominált kultúra egyik leguniverzálisabb antropológiai tapasztalata. A konceptuális fotográfia alkalmasnak bizonyul egyfajta *klasszikus műveltség* és a kortárs vizuális kultúra által meghatározott *formanyelv* találkoztatására is.

A *narratív azonosság*³¹⁴ kifejezés azt jelenti, hogy az önazonosság nem egyszer és mindenkorra birtokolt sajátos jegyek vagy tulajdonságok együttese, hanem egy folyamat, mely időben változó és történetenként elmesélhető. Erre találja ki Ricoeur az *ipszeitás* kifejezést, mely megengedi, hogy vonásaink, jellemünk, meggyőződéseink változása ellenére önmagunk maradjunk. (Az egységes történet keretei között elmondott én-elbeszélésre természetesen vonatkoznak mindazok a jellemzők, amelyek a fiktív történetmondásra állnak, ideértve a szövegváltozatokat is.) Történetet, ahogyan azt a klasszikus művészet hagyományaiból is jól ismerjük, képek, események sorozatával is el lehet mondani: a nyelvi elbeszélő logikát szimuláló képsorozatok képesek élni ezzel a lehetőséggel.

A *képek helye* természetesen az ember. Hogy ez miért olyan természetes? Mert az ember a képek természetes helye, mintegy a képek élő szerve. Az ember az általa jelentéssel felruházott képek különbözősége révén olyan kulturális lényként mutatkozik meg, amelyet nem lehet kizárólag biológiai fogalmakkal leírni. Bennünk jönnek létre a képek, hiszen az észlelés analitikus művelet, mely során vizuális adatokat, ingereket veszünk fel. Ez viszont szintézisbe torkollik, s csak ebben jön létre a kép, mint „alak”. Ezért lehet a kép kizárólag antropológiai fogalom, amelynek manapság technikai vagy esztétikai fogalmakkal szemben kell megállni a helyét. A kép mediális tapasztalata (az aktuális képtechnikára adott reakció által) kulturális gyakorlat, éppen ezért nem a technikai tudásban gyökerezik, hanem a konszenzuson és autoritáson alapul. A kollektív emlékezetben megőrzik a helyüket, mert birtokában vagyunk annak a velünk született és folyamatosan gyakorolt képességnek, hogy megőrizzük a kép és médium közötti ősi összjáték fölötti áttekintést.³¹⁵ A képek helye az ember, hiszen ő raktározza el és ő is hozza létre a képeket. *Orlan* művészetének viszont médiuma is az ember, a művész saját teste, alkotásának hordozó felülete az arca, a saját bőre, melynek átformálásával jön létre az alkotás.

³¹⁴ A „vizuális azonosság” kifejezés- melyet Tomka Beáta: *A kulturális azonosság poétikája* című, 2007-es tanulmányára hivatkozva használ Házás Nikolett - *a narratív azonosság ricoeuri fogalmának vizuális kontextusban használt megfelelője*. In: Házás, 2008.

³¹⁵ Belting, 2003. 67.-69. o.

A modernitásban a múzeum olyan képek menedékévé vált, amelyek elvesztették a világban elfoglalt helyüket és azt a művészet helyére cserélték. Korábban a helyek a kultúrák szinonimái voltak. A helyek a legrégebbi felfogás szerint, *Pierre Nora* szavaival, az *emlékezet helyei* voltak (*lieux de mémoire*).³¹⁶ Ma viszont inkább *emlékezetben lévő helyekké* válnak. *Marc Augé*: *Non-Lieux* című könyvében az előrehaladott modernségben, amelyet *surmodernitén*ek hív, az átvitelek terei váltották le a rögzített helyek földrajzát. Az egykori földrajzi helyek terébe a kommunikáció terei lépnek. Az új helyek közlekedési rendszere - érvel a szerző - a világot körülvevő hálózatok üzenetközvetítő rendszereiben éri el tetőpontját.³¹⁷ Az alkotások ki vannak szolgáltatva a reprezentáció új válfajainak. Például *Cindy Sherman* történelmi arcképeinek médiumává a vászon helyett a fotó vált, s a *beállítások kiállításának* helyszíne ugyanúgy a múzeum lett, mint a művész szerepjátékaihoz alapul szolgáló eredeti festményeké, és a művész aki beöltözik a képeknek, tehát saját magán keresztül mutatja be azokat, válik az emlékezetben lévő helyekké, a művészet helyeivé. A fotográfia így lesz a világ majdnem veszendőbe ment, hermetikus értelmének emlékezte.



57. ábra *Cindy Sherman*: Történelmi arcképek kiállítása, 2012. *Museum of Modern Art, New York*

³¹⁶ P. Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin, 1990. 11. o. In: Belting, 2003. 71.-72. o.

³¹⁷ Augé: *Pour une antropologie des mondes contemporains*. 44. o. In: Belting, 2003. 72. o.

Mára a kultúra végtelenné vált. Miután megszakítottuk saját folyamatosságunkat a modernista forradalmi aktusban, teljes egészünkben a kultúrán kívül rekedtünk, ezért most az egész előttünk van - szabadon, ahonnan csak tetszik, választhatunk idézeteket, miközben semmiféle hierarchia vagy összefüggés nem köt minket. Az idézetek igézetek és arra való, hogy általuk együttműködjünk honfitársainkkal, akik szintén más korokból, stílusokból és paradigmákból vett idézetekkel fegyverkeztek fel, hogy azzal kápráztassanak el minket. Egy egységes kultúra törvényszerűen kapcsolódik egy történelemhez - ebből következően az emberi kapcsolatok nem szabadok, hanem sors által rendezettek. Nálunk hasonló veszély nem fenyeget: bárki bármilyen viszonyba kerülhet bárkivel. Szabadon válogathatjuk viszonyainkat és képeinket, s ezt a szabadságot maga a kollázs selv biztosítja.³¹⁸

³¹⁸ Ivajlo Dicsev: *Hat izé a posztmodernről*. In: Krasztev Péter szerk.: *A mutáns egzotikuma. Bolgár posztmodern esszék*. Orpheus, Budapest, 2000. 18. o.

8. Festő és modell ugyanaz. A nagy elődök hatása képeimre

„A jelenkori művészeti alkotások a személyiség szerkezetének külső megnyilvánulásai, a jelenkori személyiségek pedig a művészi alkotások belső leképeződései. Ez persze nemcsak rémítő, de felszabadító is egyben: ebből a nézőpontból az ént (mint érdekes személyiséget) generáló kognitív folyamatoknak éppen úgy része az agy és a test, mint egyebek mellett a műalkotások. A korszak szemén át korunk hőse (mint izgalmasan reprezentáló személyiség) a szintén érdekesen reprezentáló műalkotásokkal való interakciónak köszönheti esztétikai értelemben vett eredetiségét.”³¹⁹ A művészet modellje az én és fordítva, a személyiségek és a műalkotások együtt alakulnak. A műalkotások és az ének kölcsönösen teremtik egymást, a művészet története a személyiségé is egyben.

Ahogy másokban bennem is megfogalmazódik a vágy, hogy kilépjek önmagamból, hogy kiszabaduljak a saját testemből, hogy más személyiség legyek, vagy legalább kívülről lássam önmagamat. A művész szerepeket játszhat, jelmezekkel, beállításokkal, amikben a színész és a rendező is maga a művész, aki a művészettörténet hatalmas kelléktárából kénye-kedve szerint válogathat.

Én az aktban, az aktfestészetben találtam meg a tökéletes kifejezési formát. Ha végigtekintek a meztelen emberi test ábrázolásának történetén, számomra a lehetőségek tárháza nyílik meg. Amikor kitalálok egy témát, keresek hozzá egy ideális megjelenítési módot. Átveszek beállításokat, kiérlelt kompozíciókat. Ha felmerül egy-egy festészeti probléma, segítségül hívom a számomra fontos festőket és az általuk használt festészeti megoldásokat alkalmazom a képeimen. Ez a módszer abban az értelemben mimézisz, hogy jelenvalóvá tesz valami már meglévőt, ugyanakkor csak utal egy korábbi képre, hiszen a festő (jelen esetben én), hozzá teszi saját magát, és ezzel együtt mindent, ami vele történik. Más művek ilyen irányú felhasználása lehet idézet, pastiche, historizáló, retrospektív újjáélesztés.

Festményeimen én szerepelek néhol több kiadásban, néhol másokkal együtt, dolgozatomban korábbi fejezetei ezért is szóltak az önábrázolás igényéről, arról hogy a festők miért örökítik meg magukat a képeiken. Nekem is sokszor felteszik a kérdést, hogy miért festem magam? *Frida Kahlot* idézve: „Azért festem magam, mert olyan gyakran vagyok

³¹⁹ Kollár József : „Én állok minden fülke- fényében” Naturalizált művészetfilozófia
URL:<http://www.c3.hu/~prophil/profi052/kollar.html> A letöltés ideje: 2013. július 20.

egyedül, s magamat ismerem a legjobban”³²⁰, ez a kijelentés akár vonatkozhatna életem egy időszakára és az abban az időszakban készült képekre is. A kérdés megválaszolásához a továbbiakban idézni szeretném mesteremet, aki munkáimon keresztül lehet, hogy jobban ismer, mint én saját magamat. *Konkoly Gyula* szerint ez a fajta önábrázolás „egy abszolút személyes viselkedés, ami a saját maga állapotára vonatkozik.”³²¹ Példának hoz két nagy önarcképfestőt. Az egyik *Cézanne* a másik *Rembrandt*, akik látszólag nagyon távol esnek egymástól és az én képeimtől is. „*Cézanne egy anti impresszionista festő volt, ami mozog azt nem bírta lefesteni, mert marha lassan festett, és egy igen, abszolút elgondolt és végtelenül komplikált dolgot valósított meg a lefestett tárgyak által.*”³²² Ezért lefestette a *Mont Sainte-Victoire*t, festett almás csendéleteket és még volt valaki a képein, ő maga. „*Minden tizedik csendélet után lefestette önmagát abszolút ugyanabban a nagyon biztos, nagyon stabil képzőművészeti felállásban.*”³²³ *Konkoly Gyula* állítása szerint munkamódszeremnek köze van a *Cézannei* viselkedéshez hiszen, mint a kiállítás-megnyitón elhangzott: „*Saját magát is pont úgy festi le mint bárki, bármi mást.*”³²⁴ *Rembrandt* nagyon sokszor megörökítette magát, amikor „*egy élet állapota jól vagy rosszul kialakult, akkor egyszer csak fogta magát leült a tükör elé, és lefestette magát, hogy a franc egye meg, itt tartunk most éppen.*”³²⁵ *Konkoly* elmondása szerint az én képeimből is kiderül, hogy éppen valakivel együtt élek, vagy nem. „*Az, hogy egy állapotról van szó, mint Rembrandtnál, ez is ebben a dologban benne van.*”³²⁶

Disszertációmban a közös képekről, az előképekről írtam. Most a dolgozatom befejező részében, arról szeretnék írni, hogy ezeket az előképeket hogyan használom fel a saját munkáimban. A festmények létrejöttéről, a munka folyamatáról próbálok egy átfogó képet adni a szavak nyelvén, (bár az én kifejezési formám nyilvánvalóan inkább a festészet) és fotókon mutatom be, hasonlítom össze az előképeket és a saját munkáimat. Az összehasonlításához, képeim elemzéséhez olykor segítségül hívok művészettörténészeket, akik értő módon írtak a munkáimról. Először a *Festő és modellje* képet szeretném bemutatni, aminek kapcsán *András Edit* azt írta: „*A festő és modellje képtípust a megelőző*

³²⁰ Andrea Kettenmann: *Frida Kahlo* Taschen, Vincze Kiadó, 2011. 18. o.

³²¹ Konkoly Gyula, Munkácsy-díjas festőművész kiállítás megnyitó beszéde, Budapest, Start Galéria, 2006. január 9. In: Mátis Rita katalógus 2006.

³²² Uo.

³²³ Uo.

³²⁴ Uo.

³²⁵ Uo.

³²⁶ Uo.

*generációk tevékenysége révén már szabadon birtokba vett önazonosság és a visszafordított tekintet művészi öntudata jellemzi.*³²⁷

A *Festő és modellje* (59. ábra) képemhez az inspirációt Velázquez *Venus tükörrel* (58. ábra) képe adta. A háta és a tükörkép - ami megmutatja, előlről is a modellt, aki ennek következtében kontaktust tud létesíteni a nézővel - együttes szerepeltetését izgalmasnak találtam. A *Venus* és a tükör ábrázolások kapcsán már korábban írtam a *Venus hatásról* (5. ábra), vagyis arról, hogy a modell, jelen esetben *Venus* nem láthatja magát a tükörben, a fizika törvényei szerint helyette a festőnek kellene ott megjelennie, ugyanakkor a lefestett tükörkép is jóval nagyobb a valóságosnál. Saját változatomon behoztam a képbe a festőt, aki saját magát látja a tükörben - a tükörkép jelen esetben is nagyobb annál, mint amit a festő láthat magáról - és aki a kanapén fekvő modellt festi, aki szintén a festő, vagyis én vagyok. „Mátis Rita önmagát sokszorozza meg. A vászon a forrás tükre, a rajta megjelenő kép maga az elérhetetlenség. Ezt a helyzetet, alak és képmás szembefordítását, festmény, festő és néző pozíciójának különbözőségét, ám személyének azonosságát Mátis Rita úgy jeleníti meg, hogy tekintetét kölcsönadja, szemét behelyettesíti egy tőle független, mégis általa irányított kamerának.”³²⁸ A két kép kompozíciója, a három alak általi hármas tagolása hasonló, viszont az én változatom a Velázquez kép tükörképe. A spanyol festő képén sötét és világos felületek váltakoznak, *Venus* testének fehérségét a sötétbarna háttér és a sötét, szürkéskék drapéria emeli ki. Saját alkotásomat, a *Festő és modellje* képet valőrökre építettem. Hideg-meleg ellentéteket, komplementer színeket használtam. *Venus a tükörrel* képén Velázquez változtatja az *alla prima* vérbő festésmódot és a finom lazúrozást. *Venus* testét áttetsző, egymásra festett rétegekből építi fel. Én a „*Festő és modelljén*” nem alkalmaztam a lazúros festésmódot. A virágos póló, a virágos kanapé és a mintás tapéta aprólékosságát a nagy monokróm felületekkel (ablak és a padló felülete) ellensúlyoztam. Velázquez a sötét-világos kontrasztjával hozza létre a teret. Az én képem kevésbé térszerű, inkább stilizált, dekoratív, amelyben a színekkel befestett síkokat rendezem el a saját nézőpontom szerint, és amihez Félix Vallotton festésmódját, nagy, tiszta, dekoratív felületeit használtam fogódzóként. Végül a *Festő és modellje* képre vonatkozóan ismét Várkonyi Györgytől idézek: „Egymással verseng reális, virtuális és imaginárius kép, de mivel mindegyik festékből van (tehát csalás), a szerepek nem

³²⁷ András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest, 2009. 68. o. A továbbiakban: András, 2009.

³²⁸ Várkonyi György: *Narcisszosz szeme* Mozgó Világ, 2007/8. 57-58. o.

egyértelműek. *Aligha dönthető el, hogy melyik az "igazi": a festő, a modell, a tükörkép, az alteregó? Kép-más, más-kép.*"³²⁹

Guido Cagnacci Kleopátra halála című képét két változatban is megfestette. Az 1660-ban készült változaton csak *Kleopátra* látható a trónon, kábult állapotban, karja körül a kígyóval. A korábbi 1658-as *Kleopátra halálán* (60. ábra) a trónusából aléltan előredőlő királynét hat szolgáló veszi körül. *Cagnacci* mindkét képéhez ugyanazt a modellt választotta és ugyanúgy kábult nyugodt arckifejezéssel, festette meg őket, a kígyómarást követően, ez a bódult szinte extatikus, boldog állapot azonban merőben ellentétes a kobramarás általi halál tüneteivel.³³⁰ Én nem csak egy történet elmesélésének lehetősége miatt tartottam érdekesnek, megfestésre méltónak ezt a sokalakos kompozíciót, hanem a kép szereplői első látásra egy modell megtöbbszörözéseinek tünnek a számomra, valószínű *Cagnacci* csupán hasonló karakterű modellekkel dolgozott. „*Mátisnak, egyebekben azonban a modell megsokszorozott azonossága a legkomolyabb jelentéstani szükséglet. Itt is az „én” a sztereotip főszereplő.*”³³¹ A saját változatomat úgy készítettem, hogy lefotóztam magam az eredeti kép szereplőihöz hasonló pózokban, majd ezeket, a fotókat montíroztam össze egy, az előképre emlékeztető jelenetté. Némelyik mozdulatot túljátszottam, mert fotózás közben beugrottak a művészettörténetből jól ismert minták, mint például a jobb szélső imádkozó alakomnál a gótikus madonnákra emlékeztető S vonal. *Cagnacci* képe megfestésénél térbeli hatás keltésére törekedett, ezért *Kleopátra* trónusát elfordította balra, és az őt körülvevő szolgálókat átlósan helyezte el, a szélső alak tekintete a központi figura felé viszi a miénket. A plaszticitást, a háromdimenziós hatást még fokozta azzal, hogy alakjait a barokkra jellemző sötét háttér elé helyezte. Én a *Kleopátra halála* (61. ábra) című képeken ezt a barokk kompozíciót megváltoztattam, szimmetriára törekedtem, s így *Kleopátra* trónusát középre helyeztem és szembefordítottam a nézőkkel, és úgy helyeztem köré a szolgálókat, hogy testük minél

³²⁹ Uo.

³³⁰ Az én változatomon már nem szerepel a kígyó. *Christofer Schäfer a Trieri Egyetem történelem professzora szerint nem valószínű, hogy Kleopátra kígyóméreggel követett el öngyilkosságot. Dietrich Mebs német toxikológus szerint a kígyómarás általi halál lassú és fájdalmas, hányással, hasmenéssel, légzési elégtelenséggel jár. Kleopátra kivételes szépség volt, miért választotta volna a kobramarás általi fájdalmas, eltorzító halált. Cassius Dio római történész 200 évvel Kleopátra halála után írta, hogy a királynő lassú fájdalommentes halállal halt meg, ami szintén ellentmond a kígyómarás általi halál tüneteinek. Schäfer megvizsgálta az ősi alexandriai szövegeket, amelyekből kiderült, hogy az egyiptomiak sokat tudtak a mérgekről és az egyik papyrusz említi, hogy Kleopátra használta is ezeket. Valószínű, hogy a királynő halálát egy ópium wolfbane (sasvirág vagy farkasfü) és bürök keverékéből készült ital okozta. Christoph Schäfer: *Kleopatra*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006. In: Rosella Lorenzi: *Cleopatra killed by drug cocktail?* Discovery News, 2. nov.27. URL: <http://news.discovery.com/history/ancient-egypt/cleopatra-poison-death.htm> A letöltés ideje: 2014. február 25.*

³³¹ Aknai Tamás: *A szelektív androgén receptor és az ő modulátorai*. Echo, Kritikai szemle, Pécs, 07/1. 26 – 28. o.

nagyobb felülete látható legyen, ezáltal sokkal síkszerűbb lett, mint az eredeti változat. A sík hatást még fokozta, hogy a megvilágított testek és a világos háttér között nagyon csekély a tónuskülönbség. A teret csak a takarások és a méretbeli különbségek jelzik. Ha a két mű térbeliségét kellene jellemeznem, akkor *Cagnacci* képe egy polikróm szoborcsoporthoz hasonlatos, az én munkám inkább egy festett dombormű hatását kelti. *Cagnacci* alakjait jobb oldalról világította meg, a rajtuk megjelenő vetett árnyékokkal is a plaszticitásukat hangsúlyozta. Az én klónjaimra balról jön a fény, nem szerepel rajtuk vetett árnyék, testüket élénk egymás mellé helyezett színfoltokból építettem fel. Ezek a színfoltok elváltak egymástól és nem képezték egy egységes test látszatát, ezért zöld föld lazúrral kentem be őket, ami tompította és összefogta a színeket. A háttérben szereplő függöny is apró színfoltokból áll, amit úgy tudtam elkülöníteni az alakoktól, hogy megfestésénél air-brush technikát alkalmaztam, így ez a felület halvány, áttetsző hatású lett szemben a testeknek az olajfestés technikájából adódó zsíros, tömör hatásával.

A következő választásom *Pierre Bonnardra* esett (62. ábra). Rengeteg fürdőszobai jelenetet festett, nagyon színesen. Alakjait legtöbbször úgy helyezte el ezekben a terekben, hogy hátulról kapják a fényt és így világos, sárgás fénykoszorú vette őket körül, árnyékban lévő testüket, pedig élénk, tiszta, keveretlen színek egymásmellé és egymásra helyezésével töltötte ki. Ez a tiszta színekből építkező festésmód pont megfelelt nekem ahhoz, hogy izgalmassá tegyem a saját fürdőszobai változatomat, a *Fárasztó ez a délután* (63. ábra). A festményhez nyersanyagul szolgáló fotókat itt is magam készítettem saját magamról. A hátaikhoz megközelítőleg szemmagasságban helyeztem el a fényképezőgépet, viszont a fürdőkádban lévő változatomhoz fel kellett emelni a gépet, hogy az is látható lehessen. Tehát a két kép két nézőpontból készült és ezeket kellett elhelyeznem úgy egy térben, hogy ne tűnjön fel ez az optikai csalás. Az én fürdőszobámban is a szereplőknek háttal jön a fény, mint *Bonnard* jelenetiben, így rajtuk gyakorolhattam az ellenfényben lévő alakok festését. A hátaik megfestésénél a tiszta színekből álló színfoltok egymás mellé helyezésén kívül színes lazúrokat is alkalmaztam, hogy tompítsam a színeket és így egységessé, összefüggővé tegyem a felületet. A kádban lévő víz megfestéséhez air-brush technikát használtam, mert festékszórással áttetszőbb, lélegzőbb felületet tudtam elérni. A fehér fürdőszobát átlátszó, színes lazúrok egymásra festésével tettem napsütöttévé, reflexekben gazdaggá. Így lett az én fürdőszobám is színes, akárcsak *Bonnardé*.

A *Betshabe fürdője* (65. ábra) című képet *Csernus Tibor Betszabéja* (64. ábra) ihlette. *Csernus* festészete gyakran visszanyúlt a mitológiai és vallásos témákhoz, amiket "kerettémaként használt, mert a primér megformálás, alkalmassá vált a matéria művészi

értelmezésére, újraformálására”.³³² A lét ábrázolhatóságának örök problémája foglalkoztatta, ezt próbálta visszaadni a műtermében beállított színpadias, erős gesztusokkal telített, drámai szituációiban, aminek megjelenítéséhez „választott tradíciókhoz”³³³ nyúlt vissza. A nagy elődök alkotófolyamatába való képzeletbeli, gondolati behelyezkedéséről ezt mondta: „*Végső soron azt keresem, hogy a tárgyak és közöttem, a kompozíció és közöttem ugyanazt a viszonyt létesítsem, mint amit e Mesterek (akik ugyanúgy festők, mint én) kerestek létesíteni a tárgyak és önmaguk, kompozíciók és önmaguk között. Egyszerűen csak álmodni akartam a sorsukat, és az álmon át rekonstruálni az általuk megtett utat.*”³³⁴ A jelentéssel telített pátoszformák, gesztusok, formatoposzok felélesztéséhez, megjelenítéséhez a legalkalmasabbnak a caravaggisták képalkotó mechanizmusának újraidézése bizonyult. *Caravaggio* képeinek hatására felülről, oldalról világította meg figuráit³³⁵, aminek következtében a testeken élesen elváltak a sötét és világos részek és így azok plasztikusan jelentek meg, emelkednek ki a sötét háttérből, vagy vesztek el abban. *Caravaggio* képeihez hasonlóan *Csernus* munkáin is az önárnyékok extrém módon sötétek és sok helyen szinte beleolvadnak a fényszegény háttérbe. *Csernus Betszabé* képén a víz megfestése ejtett ámulatba, ami szinte a szemünk előtt folyik, néhol plasztikusan kiemelkedik, elválik a testtől, néhol áttetszően egybeolvad vele. A saját változatomhoz én is a műtermemben készítettem magamról a fotókat, a jelenetet pedig a szoba bal sarkába elhelyezett reflektorral világítottam meg. *Csernus*nál a figurák egymáshoz való kötődését a kompozíció logikája határozza meg. Az ő átlós, mozgalmos kompozíciójával szemben én a két figurám egymásmellé helyezésével a szimmetriából adódó nyugalmat kerestem. A kép háttérében lévő festőállványt függőleges tengely mentén tükröztem, azzal, hogy duplán szerepeltettem a festészet e fontos kellékét a képen, az ismétlődés, az állandóság látszatát kívántam kelteni. Ugyanakkor különbséget is tettem közöttük, úgy, hogy a jobb oldalt kidolgoztam, a baloldalon lévőt csak vázlatosan festettem meg. A háttérben szereplő sötét paravánt nem tükröztem, hanem a kép jobb oldalán, majd középen szerepeltettem, itt a jobb oldali alak megvilágított testfelének

³³² Németh Lajos: *Csernus Tibor és a kép*. In: Varga Zsuzsa szerk.: *Csernus Tibor katalógus*. Helikon, Budapest 2000. 32 -33. o. A továbbiakban: Németh, 2000.

³³³ *Csernus választott tradíció köré Caravaggio, a caravaggisták, a nápolyi festők, Velázquez, tehát a „tenebrosi”, a „luminosi” festők nagy csoportja alkotja. Képein nem csak Caravaggio és Velázquez kompozíciós szisztémája, a tenebrosi festők fény-árnyék traktálása éled újjá, hanem mindezzel szintetizálja a Manet-i festőiség, tiszta vizualitás vívmányait is*. In: Németh, 2000. 28. o.

³³⁴ Uo.

³³⁵ *Valószínű, hogy Caravaggio nem használt sem sötét helyiségeket, sem intenzív megvilágításokat csak sötétebbre festette az árnyékokat. A félhomályra emlékeztető megvilágítások miatt stílusát tenebrizmusnak szokták nevezni, de az „erős fények” miatt régebben luminizmusként is emlegették*. In: Bodó Mihály: *A festészet mint nyelvjáték. Cimabuétól Caravaggioig*. Typotex, Budapest, 2013. 164. o.

kiemelése lett a feladata. A két figura megfestésénél kétfajta festésmódot használtam. Az oldalról megvilágítottnál egy realiztikusabb, szárazabb festésmóddal jobban ki tudtam emelni a test plaszticitását, valamint a víz folyását valóságosabb módon vissza tudtam adni. A másik, az ellenfényben lévő figurát egymás mellé és egymásra festett tiszta színfoltokból építettem fel, gyúrtam össze. A két figura, a sötét és a világos így lettek egymás ellentétei, ugyanakkor egymásrataltságuk révén egymás kiegészítői is.

Félix Vallotton 1905-ben festett *Le Repos des modèles* (66. ábra) című zsánerképének bensőséges hangulata, amelyen egy női páros intim viszonyát elevenítette meg, arra sarkallt, hogy magamat helyettesítsem a jelenet szereplőivel és elkészítsem a saját változatomat, aminek az eredetihez hasonlóan a *Pihenés* címet adtam (67. ábra). *Vallotton* képének közepén, egy ágyon helyezte el két szereplőjét, akiket a mögéjük festett tükörben, ismét megjelenített. A tükörrel ugyanakkor kinyitotta a teret, láthatóvá tette a képekkel díszített polgári szobabelső szembe lévő, árnyékos falát. Én tovább egyszerűsítettem, lezártam ezt a szimmetrikus kompozíciót, maradt a két szereplő valamint a tükörben sötét és világos, monokróm háttér előtt megjelenő tükörképük. A kompozíció rekonstruálásához magam készítettem fotókat magamról és a két, az eredeti szereplők viszonyát legjobban visszaadó fotót montíroztam össze. *Vallotton* is használta képei megfestéséhez azokat a fekete-fehér fényképeket, amiket beállításairól készített. *Le Repos des modèles* című festményének időtlenségét, végtelen nyugalma a hideg, tört színekkel, nagyon pontos, száraz realizmussal megfestett formák, valamint a háttér nagy, dekoratív, szürkés tónusú felületei adják. A *Pihenés*en én a testek megfestésénél főleg meleg színeket használtam és az előképtől eltérően tiszta színek lazúraiból építettem fel azokat. A háttér is az egymásra festett, színes lazúrok áttetsző rétegei alkotják. *Vallotton* nőalakjai befelé a kép síkja felé fordulnak. Az én változatomon a jobb oldali ülő alak kinéz a képből, megbontja annak bensőséges nyugalma.

A *Nagy fürdőzők* (68. ábra) 1885-től 1887-ig foglalkoztatta *Renoirt*. *Ezek a bájos teremtések a tökéletes természetesség és spontaneitás látszatával üldögelnek a patakparton, szárítkoznak vagy fröcskölik egymást. A klasszikus normánál valamivel vaskosabbak, és az árkádia egészséges légkörét árasztják. Rubens modelljeitől eltérően bőrük sohasem vet ruhaszerű ráncokat és redőket, hanem szorosan illeszkedik hozzájuk, mint az állatok bundája. Meztelenségük magától értetődő elfogadásában talán a reneszánsz óta festett minden más aktnál görögebbek, és a legközelebb vannak az igazság*

és az eszmény közötti antik egyensúly megvalósításához.³³⁶ Amikor párommal és egy ismerősünkkel elmentünk fotózni a Hermann-tó partjára, akkor ez a kép lebegett lelki szemeim előtt. Nagyon sok fotó készült, amiből a *Megtisztulást* (69. ábra) választottam, mert talán itt jelentek meg a leinkább a *Renoir* képeken is szereplő feszes, szoborszerű formák, amelyek kiemelkedtek a természeti környezetükből, de ugyanakkor annak a tájnak a részei maradtak, amely burokként ölelte őket körül. *Renoir* fürdőző aktjai meleg, sárgás testükkel beleilleszkednek az aranyásárgás tájba. Az én fürdőzőim elkülönülnek a környezetüktől, ezért külön is festettem őket. Miután felrajzoltam a két alakot, leragasztottam őket maszkoló fóliával, hogy szabadon tudjam festeni a háttérrel. A víz felületét akril festékkel, széles, összefüggő ecsetvonásokkal jelenítettem meg, a kép jobb felső sarkában lévő tavirózsákat pedig akril festékkel fújtam. A háttér befejezése után nekiálltam a figurák felépítésének. A testek megfestésénél alkalmaztam a lazúrozás technikáját, aminek nagy mestere *Ingres* volt, és akinek *A valpiçoni fürdőzőjét* a munka során sokszor elővettem, hogy kifigyeljem festése fortélyait. Képemen, a *Megtisztuláson* a *Monet* tavirózsás festményeire emlékeztető háttér, a lét tere arra szolgál, hogy körbevegye, tisztán láthatóvá tegye az embert.

Festő és modell erdőben képemet (71. ábra) *Ferenczy Károly* 1904-es *Festő és modell erdőben* festménye ihlette (70. ábra). *Ferenczy Károly* az egyik kedvenc festőm, képeinek nem az ikonográfiai tartalma, hanem a belső, festői élete a jelentős, melyekben saját jelenlétének eszközeit tárja fel, és amelyeken keresztül felsejlik ennek az állandó állapotnak a képszerű nyugalma. „Manet csendjé”-hez³³⁷ hasonlítható ez a kifelé beszédtelen képvilág. *Ferenczy Festő és modell erdőben* képén kétfajta, egy impresszionista és egy dekoratív, szecessziós látásmód keveredik, ami két részre osztja a látványt. A nap fénye a lombok zöldjén szűrődik át, a színes foltokból felépített, széttördelt háttér elválk az előtér félhomályába megfestett alakok nagy, összefüggő, dekoratív színfoltjaitól és így a testek érzéki tapinthatósága megmarad. *Ferenczy* képén a festő háttal áll és megérinti a piros ruhás modellt.³³⁸ Szakralitást sugall a festő kinyújtott, szinte áldó jobb keze, amely egyfajta teremtés - óvás gesztusként értelmezhető. Az én változatomon a festő és a modell meztelen, mindketten a kép síkjában a nézőkkel szemben állnak, s ez a

³³⁶ Kenneth Clark: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 1986. 165. o. A továbbiakban: Clark, 1986.

³³⁷ Rubin James Henry: *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*. Cambridge (MA, USA), 1994. In: Keserü Katalin: *A művészet Ferenczy Károly korában*. In: Boros Judit, Plesznivy Edit szerk.: *Ferenczy Károly katalógus*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2011. 8. o. A továbbiakban: Boros, Plesznivy, 2011.

³³⁸ *A modell arcvonásaiban viszontlátjuk a fiatalabb kártyavető cigánylányt a Cigányok I. című festményéről, hiszen mindkét alak modellje Eszter, a nagybányai cigánylány volt*. In: Boros, Plesznivy, 2011. 223. o.

fajta kitárulkozás a legitim voyerizmus tárgyává teszi őket. A modell beállítása utal a XVI. századi misztikus elragadtatottságukban megjelenített *Szt. Sebestyén* ábrázolások kiszolgáltatott pózára. A fának szegezett felemelt karú test erotikus érzetet kelt a szemlélőben, a vágy tárgya ugyanakkor védtelen áldozat pózában jelenik meg. A festő mozdulata sem egyértelmű, egyaránt lehet óvó, védő vagy az áldozat felett álló, feláldozó. A lekötözött test szimbolizálja a szépség, a gyönyör, az igazság feláldozását idillikus környezetbe ágyazva. A modell fényben álló, plasztikusan megfestett alakját szembe állítottam a festő fauve módon, színes síkokból felépített testével, így egy képen belül ütköztettem a *Ferenczy* féle látásmódot a *Nyolcak* festői törekvéseivel.³³⁹ A festő alakjának megfestésénél nagy hatással volt rám a *Nyolcak kiállítás*a, azon belül is: *Tihanyi Lajos*, *Pór Bertalan*, *Kenstok Károly* kubista formákra épülő ábrázolásmódja valamint *Cigány Dezső*, *Berény Róbert*, *Orbán Dezső* expresszív, feszültségekkel teli, kemény színvilága. A festőt azonos tónusértékű színekkel festettem meg, mint a háttérben szereplő tájat, így alig válik el attól, a jelenet részvevője ugyan, de megpróbál kihátrálni abból, hogy a természet része lehessen. A szépség a természet része, mártíromsága pedig a reneszánsz egységes világa utáni vágy metaforája.

Konkoly Gyula 2005-ben festett *Nehéz májusi férfisors* című képének (72. ábra) festői megoldásait használtam fel a legutóbb készült *Pihenő az avarban* képen (73. ábra). *Konkoly* képe a *Nehéz májusi férfisors* is egy utalás, *Szinyei Merse Pál* *Majális*ának újrafogalmazása, jelenbe állítása. „*Konkoly Gyulát a táj nem kizárólag, mint optikai látvány érdekli, hanem mint kanonizált festői tárgy.*”³⁴⁰ Képén a nagybányai plein-air festészet, az impresszionista táj ábrázolás hagyományai íródnak át korunk nyelvére. *Konkoly Gyula* szavait idézve: „*Szíve szerint mindenki impresszionista képeket festene.*”³⁴¹ A *Nehéz májusi férfisor*on a táj totális ábrázolásának lehetetlenségét hidalja át annak végsőig való leegyszerűsítésével, elemeire bontásával. Impresszionista, pointilista festésmód hagyományait használja fel, alakítja át, fordítja le a vizualitás mai nyelvére, idézve a sokszorosító technikák termékeit, a szita nyomatok rasztereinek sík, plakátszerű

³³⁹ *Ferenczy Károly tudatosan a l'art pour l'art híve. A nagybányai festőiskola gondolkodásmódját jól kifejezik Benedetto Croce filozófus szavai: „Meglátni annyi, mint kifejezi, és semmi más (se több, se kevesebb), mint kifejezni. A kép semmi más nem akar lenni, mint kép - ez az akadémikus felfogásmódhoz képest forradalmi, a Nyolcakhöz viszonyítva azonban konzervatív gondolat. Fülep Lajos a Nyolcak művészetének egyik életre hívója azt írta: „ A művészet nemcsak beleézés, belső éniünk kivetítése, hanem annál több, olyan valami, aminek funkciója, jelentősége van.”* In: Passuth Krisztina: *A nyolcak festészete*. Corvina, Budapest, 1967. 19 – 20. o. A továbbiakban: Passuth, 1967.

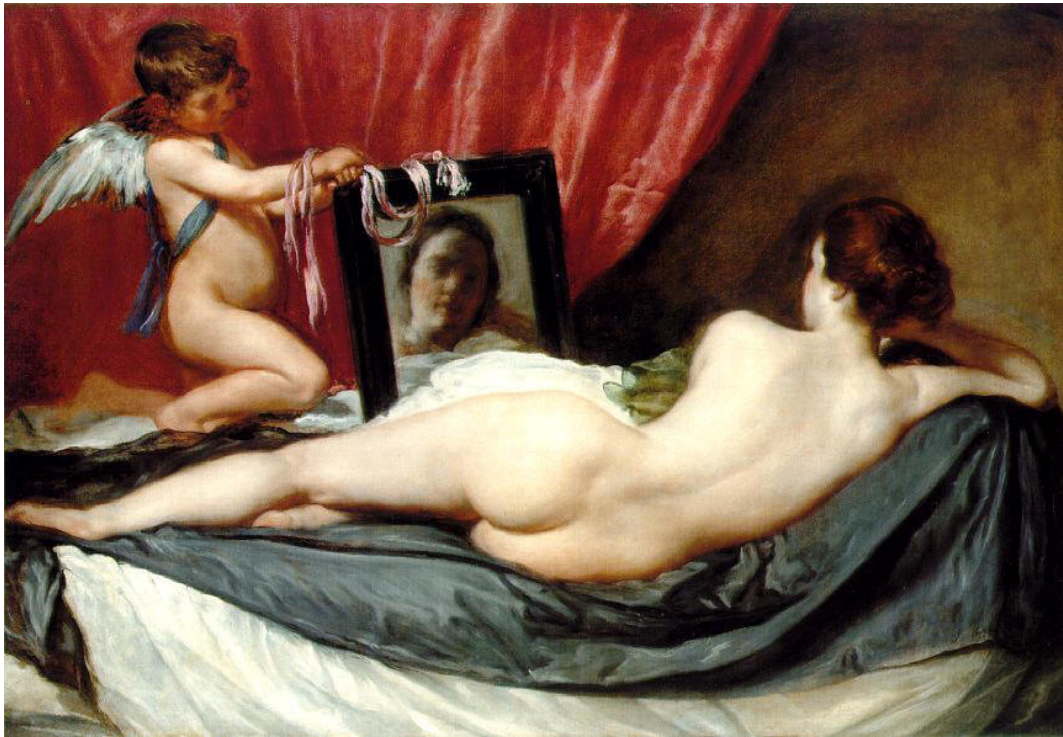
³⁴⁰ Révész Emese: *Figura, história, táj. Figuratívitás Konkoly Gyula festészetében*. In: Konkoly Gyula szerk.: *Konkoly Gyula katalógus*. St.art Galéria, Budapest, 2009. 24. o. A továbbiakban: Konkoly, 2009.

³⁴¹ Keserü Katalin: „*Benne voltunk a világidőben*.” Új Művészet 91/10. In: Konkoly, 2009.

világát. *Konkoly* festményének szereplői is maiak, a képek alapanyagául internetes oldalakról letöltött fürdőzők fotói szolgáltak. A tér érzékeltetése céljából ezeknek a fotóknak a nagyságával játszik, a közeli és a távoli alakok nagy, túlzó méretbeli megkülönböztetésével kitágítja a teret, valamint a modellek egymás elé helyezéséből adódó takarásokkal pedig elhiteti ennek a térnek valóságosságát. A figurák összefüggő, színes, naturalista módon megfestett felülete elválk a háttér apró részekre tördelt síkjától és így a festő térbe hozza, szinte tapinthatóvá teszi a jelenet szereplőit. A *Pihenő az avarban* képem alapjául szolgáló fotót párom készítette tavaly augusztusban, a Mecsek Rotary-sétányának egyik lankás völgyében. A több száz fotó közül választásom különös térérzete miatt esett erre a képre. A fotón úgy feküdtünk a domboldalon, mint egy rovargyűjteményben az egymás fölé tűzött kis lepkék. Nem változtattam az eredeti fotó kompozícióján. Miután felrajzoltam a három figurát, letakartam őket maszkoló fóliával és nekiálltam a háttér megfestésének. Az avart akril festékkel, több rétegben, erőteljes gesztusokkal, kevert és tiszta színek egymás mellé és egymásra helyezett foltjaiból építettem fel. A háttér megfestése után a figurákról eltávolítottam a fóliát és olajfestékkel, naturalista módon jelenítettem meg azokat. Megfestésük során a színes foltokból építkező festésmódot és a lazúrozást együtt szerepeltettem. Ezen a képen az ember és az eszményi létmódjának keretét szolgáló táj megjelenítéséhez a mesterem által használt, a valóságnak a festészet nyelvére átírt, illúziókeltő eszközeit, képi sémáit alkalmaztam.

„A művészet annak újjáteremtése, ami örök, független minden változástól és esetlegességétől, független időtől és tértől tehát: a lényeg (...) újjáteremtése.”³⁴² Részt venni e fantasztikus kalandban az az élmény pedig semmihez sem fogható.

³⁴² *E 19-20. század fordulójáról származó művészetfogalom, Stanislaw Przybyszewski Confiteorja (1899) az Ifjú Lengyelország mozgalom manifesztuma volt.* In: Keserü Katalin: *A művészet Ferenczy Károly korában.* In: Boros, Plesznivy, 2011. 16. o.



58. ábra Diego Velázquez: Venus tükörrel, 1644-1648 National Gallery, London



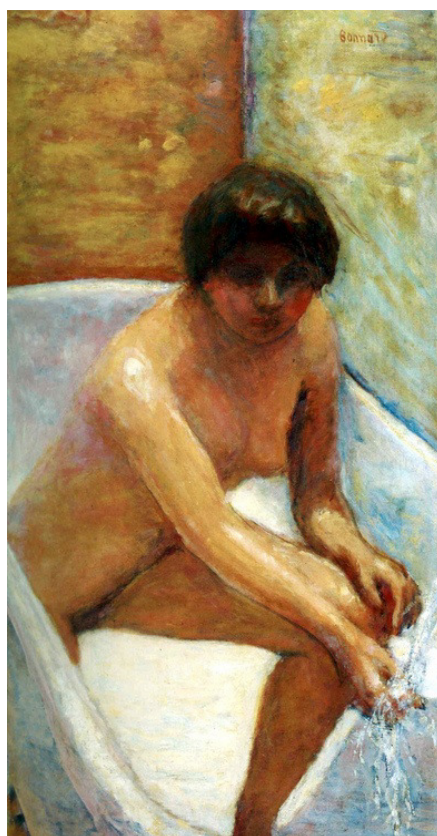
59. ábra Mátis Rita: Festő és modellje, 2006.



60. ábra Guido Cagnacci: Kleopátra halála, 1658. Kunsthistorisches Museum, Bécs



.61. ábra Mátis Rita: Kleopátra halála, 2006.



62. ábra Pierre Bonnard: *Nude in the bath*, 1917. Privat Collection



63. ábra Mátis Rita: *Fárasztó ez a délután*, 2006.



64. ábra Csernus Tibor: *Betszabé*, 1988.



65. ábra Mátis Rita: *Betszabe fürdője*, 2006.



66.ábra Félix Vallotton: *Le Repos des modèles*, 1905. Kunstmuseum Winterthur, Winterthur



67.ábra Mátis Rita: *Pihenés*, 2006.



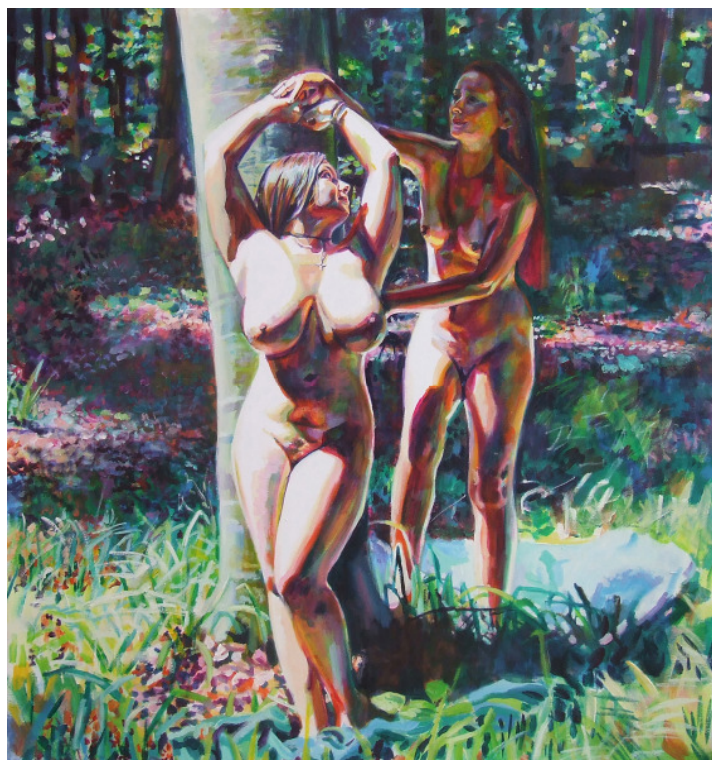
68. ábra Auguste Renoir: A nagy fürdőzők, 1887. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



69. ábra Mátis Rita: Megtisztulás, 2010.



70. ábra Ferenczy Károly: *Festő és modell erdőben*, 1904. Magántulajdonban



71. ábra Mátis Rita: *Festő és modellje erdőben*, 2011.



72. ábra Konkoly Gyula: *Nehéz májusi férfisors*, 2005.



73. ábra Mátis Rita: *Pihenő az avarban*, 2014.

Köszönetnyilvánítás

Minden tudós, művész embernek sarkalatos fordulópont a szakmai pályafutásában a doktori disszertáció elkészítése, amelyben mintegy összegződik mindaz az elméleti tudás és szakmai-gyakorlati tapasztalat, amelyre addigi életútja során szert tett. Minden doktori értekezés címlapján egy név áll, azonban mindenki, aki már megalkotta a maga „nagy művét” tudja, hogy ez csak erős támogatással a háta mögött hozható létre, mert különben hétköznapi feladataink és életünk elsodornak bennünket, és energiáinkat nem tudjuk az alkotásra összpontosítani.

Éppen azért – és nem mert egy bevett forma így kívánja - ezúton szeretnék szívből köszönetet mondani azoknak, akik segítségükkel, támogatásukkal hozzájárultak ahhoz, hogy ez a doktori értekezés megszülethessen. Mindenekelőtt páromnak, *Bebesi Györgynek*, a Bölcsészkar docensének, aki tudományos munkában járatos ember lévén rengeteget segített az akadémiai formák betartásában, és a pontos hivatkozási rendszer elsajátításában, és „Isten ostoraként” állt mellettem akkor is, amikor úgy éreztem, hogy lelkileg megroppanok a feladat súlya alatt. *Amrein Anna* középiskolai tanárnak, unokatestvéremnek a technikai, informatikai segítséget köszönöm, amellyel közreműködött a képek szerkesztésben és a dolgozat végleges formába öntésében. Képeim lelkes gyűjtőjének és kiváló barátnőmnek, *Badai Mónika* mérnök-tanárnak a szöveg kíméletlenül alapos korrektúrájáért vagyok hálás. *Aknai Tamás* művészettörténész professzor műveimről, kiállításaimról írt tanulmányai, recenziói sokat segítettek a dolgozat tudományos koncepciójának kimunkálásában, és köszönöm *Nyilas Márta* docensnek, konzulensemnek a jóindulatú támogatását is. *Lieber Erzsébetnek* a Kaposvári Egyetem dékánjának, tanszékvezetőmnek pedig azért lehetek hálás, mert megértette velünk a munka fontosságát és szükségességét, és végig rajta tartotta az alkotás folyamatán a szemét.

A munka közvetlen megszületéséhez nyújtott segítségen túl, mint utaltam rá, ebben a dolgozatban, és a hozzá kapcsolódó kiállításban egy életmű eddigi szakaszai összegződnek. Így mindenképpen köszönetemet kell kifejeznem *Keserü Ilona* professzorasszonynak, aki az egyetemen volt a mesterem, és létrehozta azokat a fórumokat, melyek keretei között egykori és jelenlegi diákjai művészi - tudományos munkát végezhetnek, és doktori fokozatot szerezhettek. Külön hálás vagyok a posztgraduális képzésben akkori mesteremnek, *Konkoly Gyulának*, akitől rengeteget tanultam a szakmai mesterfogásairól, és döntően határozta meg művészi zsáneremet és világlátásomat, valamint jelenlegi feleségének, *Horváth Juditnak*, akivel számos közös munka és feladat alakította, formálta művészi egyéniségünket.

IRODALOMJEGYZÉK

Önálló könyvek

- Aknai Tamás (2001): *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*. Dialóg Campus, Budapest-Pécs, 483 o.
- Aldous Huxley (2002): *Az érzékelés kapui*. Szukits, Debrecen, 163 o.
- Almási Miklós (1992): *Anti-Esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins Kiadó és MTA könyvtár Lukács Archívum, Budapest, 262 o.
- András Edit (2009): *Kulturális Átöltözés. Művészet a szocializmus romjai*. Argumentum, Budapest, 330 o.
- Antonin Artaud (1985): *A könyörtelen színház*. Gondolat Kiadó, Budapest, 278 o.
- Arthur Koestler (1998): *A teremtés*. Európa, Budapest, 1017 o.
- Bodó Mihály (2013): *A festészet mint nyelvjáték. Cimabuétől Caravaggióig*. Typotex, Budapest, 196 o.
- C. G. Jung (2011): *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Scolar, Budapest, 423 o.
- Daniel Arasse (2010): *Festménytalányok*. Typotex, Budapest, 208 o.
- Daniel Arasse (2012): *Művész a műben*. Typotex, Budapest, 256 o.
- Daniel C. Dennett (1996): *Micsoda elmék. A tudatosság megértése felé*. Kulturtrade, Budapest. 186 o.
- Daniel L. Schacter (2002): *Az emlékezet hét bűne. Hogyan felejt és emlékszik az elme?* HVG Kiadó Rt., Budapest, 289 o.
- Ernst Gombrich (1972): *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 401 o.
- Ernst Gombrich-Didier Eribon (1999): *Miről szólnak a képek*. Balassi, Budapest, 191 o.
- Hans Belting (2003): *Kép-Antropológia*. Kijárat, Budapest
- Hans Belting (2009): *A hiteles kép*. Atlantisz, Budapest, 320 o.
- Jean Piaget-Bärbel Inhelder (1999): *Gyermeklélektan*. Osiris, Budapest, 140 o.
- Kenneth Clark (1986): *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 397 o.
- Keserü Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, Budapest, 198 o.
- Lendvai L. Ferenc, Nyiri J. Kristóf (1974): *A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig*. Kossuth, Budapest, 264 o.
- Mérei Ferenc-V.Binét Ágnes (2206): *Gyermeklélektan*. Medicina, Budapest, 304 o.

- Michel Foucault (1996): A szexualitás története. Atlantisz, Budapest, 167 o.
- Michel Foucault (2000): A szavak és a dolgok. Osiris, Budapest, 431 o.
- Michel Foucault (2000): Nyelv a végtelenhez. Latin Betűk, Debrecen, 379 o.
- Mircea Eliade (1996): A szent és a profán. A vallás lényegéről. Európa, Budapest, 229 o.
- Passuth Krisztina (1967): A nyolcak festészete. Corvina, Budapest, 175 o.
- Paul A. Lavolette (2004): Az Ősrobbanáson túl. Alexandra, Pécs, 407 o.
- R. Wittkover-M. Wittkover (1996): A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig. Osiris, Budapest. 469 o.
- Radnóti Sándor (1995): Hamisítás. Magvető, Budapest, 337 o.
- Roland Barthes (1996): A szöveg öröme. Osiris Kiadó, Budapest, 118 o.
- S. Nagy Katalin (2001): Önarcképek. A művész szerepváltozásai. Platinus-könyvek Kft, Budapest, 311 o.
- Simkó Alfréd, Hans Georg, Zapatoczy (2003): Van Gogh patográfiája. Print-X, Budavár, 184 o.
- Stucz János (2006): A heroikus ego lebontása. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 156 o.
- Vajda Zsuzsanna (1999): A gyermek pszichológiai fejlődése. Helikon, Budapest 334 o.
- Zsilka János (1971): Nyelvi rendszer és valóság. Akadémia, Budapest, 240 o.

Szerkesztett könyvek

- Jerzy Grotowski (2009): Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969. Válogatta és szerkesztette: Janusz Degler, Zbigniew Osinski, Kalligram, Pozsony, 235 o.

Könyvfejezetek

- Ivajlo Dicsev (2000): Hat izé a posztmodernről In: Krasztev Péter szerk.: A mutáns egzotikuma. Bolgár posztmodern esszék. Orpheus, Budapest, 217 o.
- Kollár József (2001): Tükörország narcissuszai. Elme és művészetfilozófia az evolúció virtuálfényében. 239-255. o. In: Kampis György, Ropolyi László szerk.: Evolúció és megismerés. Typtex Kiadó, Budapest.
- Kollár József (2005): Én állok minden fülke-fényében. Naturalizált művészetfilozófia, In: Markó Csilla szerk.: Re-produkció. Elméleti írások és elemzések a kortárs művészetről. - Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest, 13-22 o.

Mezei Balázs (2004): Az emberi test modális elmélete. In: Boros Gábor, Ullmann Tamás szerk.: A szubjektum problémája. Tudástársadalom Alapítvány, Világosság Könyvek 1., Budapest, 229 o.

Folyóiratokban, katalógusokban megjelent cikkek

Aknai Tamás: Nincs is részkérdés, nincs részfeladat... Mátis Rita festő. Portré. Echo, Kritikai szemle, Pécs, 2006/2.

Aknai Tamás: A szelektív androgén receptor és az ő modulátorai. Echo, Kritikai szemle, Pécs, 2007/1.

Házás Nikolettta (2008): Közelről távolra és közelre. Személyes és társadalmi narratívák Cindy Sherman és Sophie Calle konceptuális fotográfiáiban. Lettre Folyóirat 69. szám, Budapest.

Keserü Katalin (2011): A művészet Ferenczy Károly korában. In: Boros Judit, Plesznivy Edit szerk.: Ferenczy Károly katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 418 o.

Németh Lajos (2000): Csernus Tibor és a kép. 17-34. o. In: Varga Zsuzsa szerk.: Csernus Tibor katalógus. Helikon, Budapest, 179 o.

Révész Emese (2009): Figura, história, táj. Figuratívitas Konkoly Gyula festészetében. In: Konkoly Gyula szerk.: Konkoly Gyula katalógus. St.art Galéria, Budapest, 208 o.

Várkonyi György: Narcisszosz szeme. Mozgó Világ, 2007/8. 128 o.

Előadások

Bacsó Béla: Arc-Kép, Adalékok a portré művészetelméletéhez. A Bölcsész Akadémia előadása, PTE BTK, 2013. december 5. 18h.

Internetes letöltések, források

Adolf Guggenbühl-Craig: Az archetípus szétválása, Stellium 2012. jún. 24.

<http://www.stelliumpress.hu/adolf-guggenbuhl-craig-az-archetipus-szetvalasa/> (2014. február 13.)

Bacsó Béla: A művész az anekdota és a mű. Korunk, III. évfolyam 2010/5

http://korunk.org/letoltlapok/zj_Korunk2010majus.pdf (2014. január 3.)

- Barbara Rose: Orlan: Is it art? Orlan and the transgressive act. *Art in Amerika* 1993. február 83.-125. o.
<http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.htm> (2014. január 8.)
- Bertamini M., Latto R., Spooner A. (2003): The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings.
<http://www.liv.ac.uk/~marcob/Publications/BLS2003.pdf> (2013. szeptember 4.)
- Bohár András: Antropológiai és etikai vázlatok.
<http://mek.oszk.hu/00000/00085/html/nter2006.htm> (2014. április 9.)
- Czapáry Veronika: Nárcizmus-elméletek és a tükör stádium dráma.
<http://czaparyveronika.wordpress.com/2013/03/15/a-narcizmuselmek-es-a-tukor-stadium-drama/> (2013. november 16.)
- Földényi F. László esszéje: Misztériumjáték Prinzenborból. Hermann Nitsch Budapesten. *Élet és Irodalom*, <http://www.es.hu/old/9927/publi000.htm> (2014. február 10.)
- Gergely György- John S. Watson: A szülői érzelmi tükrözés szociális biofeedback modellje. URL: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/4gerg.htm> (2013. november 23.)
- Házás Nikoletta: Közelről távolra és közelre. Cindy Sherman és Sophie Calle. *Lettre*, 69. szám 2008. nyár <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/hazas.htm> (2014. január 21.)
- John Sallis: Mimeszisz és a művészet vége. *Jelenkor*, 1998/2
<http://emc.elte.hu/~pinter/szoveg/Sallis.Mimeszisz.pdf> (2013. szeptember 10.)
- Kortárs Művészetelméletek: Aurice Merleau-Ponty és az észlelés fenomenológiája.
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=896&tip=0 (2013. november 9.)
- Mary Target: A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél.
<http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/3target.htm> (2013. november 23.)
- III. tétel. Platón ismeretelmélete és ontológiája.
http://www.avkf.hu/dok/Prof_Dr_Turay_Alfred_03_Platon1.pdf (2014. április 13.)
- René Girard: A mimetikus elmélet. <http://vilagmehes.wordpress.com/2009/01/21/rene-girard-%E2%80%93-a-mimetikus-elmélet/> (2013. november 24.)
- Rosella Lorenzi: Cleopatra killed by drug cocktail? *Discovery News* 2. nov. 2012
<http://news.discovery.com/history/ancient-egypt/cleopatra-poison-death.htm> (2014. február 27.)

- Somhegyi Zoltán: A beállítás kiállítása. Cindy Sherman retrospektív kiállítása Berlinben.
Balkon 2007/7 http://www.balkon.hu/2007/2007_7_8/12sherman.html (2013. május 8.)
- Sturcz János: Posztmodern stratégiák a kortárs magyar képzőművészetben, 1970-2002.
Természethasználat, női szempontok és a művész teste, mint metafora.
<http://www.c3.hu/~ligal/UjjTanulmany.htm> (2013. március 10.)
- Szoboszlai János: Én játékok (I). Tükörfürdő folyóirat 1996/1
<http://www.torokfurdo.org/index.php/inforaktar/folyoirat/14> (2013. szeptember 2.)
- Takáts József: Ismerős idegen terep. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1577/az-irodalom-kulpolitikusa> (2014. április 9.)

KÉPJEGYZÉK

1. ábra, Frida Kahlo: Két Frida, 1939. *Collection of the Moderno, Mexico City*
2. ábra, Rembrandt van Rijn: Önarckép, 1668-1669. Olaj, vászon, *Wallraf-Richartz Museum, Köln*
3. ábra, Albrecht Dürer: Önarckép szőrme kabátban, 1500. Olaj, fatábla, 65 x 49cm. *Alte Pinakothek, München*
4. ábra, Vincent Van Gogh: Önarckép bekötözött füllel és pipával, 1889. Olaj, vászon, 51 x 45cm. *Block-gyűjtemény, Chicago*
5. ábra, Bertamini, M. Latto, R. Spooner (2003): The Venus effekt
URL: <http://www.liv.ac.uk/~marcob/Publications/BLS2003.pdf>
A letöltés ideje: 2013. November 29.
6. ábra, Diego Velázquez: Venus tükörrel, 1644-1648. Olaj, vászon, 122,5 x 177cm. *National Gallery, London*
7. ábra, Johannes Gump: Önarckép 1646. Olaj, vászon 885 x 590mm. *Uffizi Galéria, Firenze*
8. ábra, Tintoretto: Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt, 1550 körül. Olaj, vászon *Alte Pinakothek, München*
9. ábra, Diego Valázquez: Az udvarhölgyek (Las Meninas) IV. Fülöp családja, 1656-1657. Olaj, vászon, 318 x 276cm. *Prado, Madrid*
10. ábra, Antonin Artaud: Önarckép 1947. június 24.
11. ábra, Jackson Pollock műtermében munka közben from the collection of Heinz Cibulka
12. ábra, Jackson Pollock: No.1. 1949. Enamel and metalic paint on canvas, 160 x 259 cm. *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*
13. ábra, Hermann Nitsch's action Three-day Spectacle, Princendorf 1984. Photograph from the collection of Heinz Cibulka
14. ábra, Sandro Boticelli: Királyok imádása, 1574. Tempera, fa, 111 x 134cm. *Uffizi Firenze*
15. ábra, Sandro Boticelli: Királyok imádása (részlet)
16. ábra, Masaccio önportréja a Brancacci kápolna freskóján, 1424-körül, *Santa Maria del Carmine, Firenze*
17. ábra, Filippo Lippi önarcképe a Brancacci kápolna freskóján, 1481-1482. *Santa Maria del Carmine, Firenze*

18. ábra, Pierro della Francesca: Krisztus feltámadása, 1463. Freskó, 225 x 200cm.
Sansepolcro, Pinacoteca Comunale
19. ábra, Pierro della Francesca: Krisztus feltámadása (részlet)
20. ábra, Andrea Mantegna: Krisztus bemutatása a templomban, 1465-1466, Tempera, vászon 67 x 86cm. *Gemäldegalerie, Berlin*
21. ábra, Andrea Mantegna: Krisztus bemutatása a templomban (részlet)
22. ábra, Id. Pieter Bruegel: Három királyok imádása, 1564. Olaj, fa, 111 x 83, 5cm
National Gallery, London
23. ábra, Id. Pieter Bruegel: Három királyok imádása (részlet)
24. ábra, Id. Pieter Bruegel: Falusi lakodalom, 1568 körül. Olaj, fa, 114 x 163cm.
Kunsthistorisches Museum, Bécs
25. ábra Id. Pieter Bruegel: Falusi lakodalom (részlet)
26. ábra Lucian Freud: Reflection (Self-portrait), 1985. Oil on canvas, 56 x 51 cm.
Private Collection
27. ábra, Lucian Freud: Reflection (Self-portrait), 2002. Oil on canvas, 66 x 51cm
Private Collection
28. ábra, Conservator, Santa Pudenziana-bazilika mozaikja, 402-417. *Róma*
29. ábra, Andrea Mantegna groteszk önarcképe, 1465 körül. Freskó, *Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantua*
30. ábra, Andrea Mantegna: Ecce Homo 1500. Tempera, vászon 54 x 42cm. *Jacquemart-André Museum, Párizs*
31. ábra, Giovanni Bellini: Noé részegsége 1506-1510 körül. *Besancon, Musée Beaux-Arts*
32. ábra, Marcantonio Raimondi: Parisz ítélete, 1515 körül. Rézmetszet, 292 x 435mm
Szépművészeti Múzeum, Budapest
33. ábra, Édouard Manet: Reggeli a szabadban, 1863. Olaj, vászon 208 x 264,5cm.
Musée d'Orsay, Párizs
34. ábra, Michelangelo Buonarrotti: Firenzei Pieta, 1550-körül. Márvány, *Museo dell'Opera del Duomo, Firenze*
35. ábra, Agnolo Bronzino: A szenvedély allegóriája, 1545. Olaj, fa, 146,1 x 116,2cm.
National Gallery, London
36. ábra, Praxitelész: Knidoszi Aphrodité, i.e. 350 k. *Vatikán, Róma*
37. ábra, Capitoliumi Aphrodité, Hellenisztikus. *Vatikán, Róma*
38. ábra, Medici Venus, i.e. I. sz. *Uffizi, Firenze*

39. ábra, Giorgione: Alvó, Drezdai Vénusz, 1508-1510. Olaj, vászon, 108 x 175cm. *Gemäldegalerie, Drezda*
40. ábra, Tiziano: Urbinói Vénusz, 1538. Olaj, vászon, 119 x 165cm. *Uffizi, Firenze*
41. ábra Édouard Manet: Olympia 1863, Olaj, vászon, 130,5 x 190cm. *Musée d'Orsay, Párizs*
42. ábra, Amedeo Modigliani: Vörös akt, 1917. Olaj, vászon, 60 x 92cm. *Magángyűjtemény, Milánó*
43. ábra, Tom Wesselmann: Great American Nude 1. 1961. Mixed media and collage on board, 48 x 48 cm. *Private Collection*
44. ábra, Courbet: Műretem (részlet), 1855. *Louvre, Párizs*
45. ábra, Auguste Renoir: Fürdő nő majompinszivel, 1870. Olaj, vászon, 184 x 115cm. *São Paulo, Brazília*
46. ábra, Peter Paul Rubens: Medici Mária partraszállása Marseille-ben (részlet), 1622 - 1625. *Louvre, Párizs*
47. ábra, Eugène Delacroix: Sardanapal halála (részlet), 1827. *Louvre, Párizs*
48. ábra, Antonio Allegri da Corregio: Jupiter és Ió, 1531. Olaj, vászon, 163 x 70,5cm. *Kunsthistorisches Museum, Bécs*
49. ábra, Henri Matisse: Tánc, 1910. Olaj, vászon, 260 x 391cm. *Ermitázs, Szentpétervár*
50. ábra, Kardos Botond: Erschaffung, 2008. december 21.
51. ábra, Caravaggio: Dávid Góliát fejével, 1610. Olaj, vászon, 125 x 100cm. *Galleria Borghese, Róma*
52. ábra, Michelangelo: Utolsó ítélet, (részlet, Michelangelo Szent Bertalan lenyúzott bőrén látható önarcképe) *Sixtusi-kápolna, Róma*
53. ábra, Orlan kiállítás, 2013. *Moscow Museum & Exhibition Centre the Manege, Moscow*
54. ábra, Scenes from the operating room during Orlan's 7th plastic surgical operation entitled New York *Omnipresence*. November 21, 1993. Procedure involved sewing implants into Orlan's temples to create two lumps, and placement of an implant into her chin through the lifting of flesh and insertion of muscle tissue.
55. ábra, Cindy Sherman: Cím nélkül, No. 216, 1989. (Történelmi portrék sorozat)
56. ábra, Cindy Sherman: Cím nélkül, No. 224, 1990. (Történelmi portrék sorozat)
57. ábra, Cindy Sherman: Történelmi arcképek kiállítása, 2012. *Museum of Modern Art, New York*

58. ábra, Diego Velázquez: Venus tükörrel, 1644-1648. Olaj, vászon, 122,5 x 177cm.
National Gallery, London
59. ábra, Mátis Rita: Festő és modellje, 2006. Olaj, vászon, 100 x 150cm.
60. ábra, Guido Cagnacci: Kleopátra halála, 1658. Olaj, vászon, 140 x 159,5cm.
Kunsthistorisches Museum, Bécs
61. ábra, Mátis Rita: Kleopátra halála, 2006. Olaj, vászon, 130 x 200cm.
62. ábra, Pierre Bonnard: Nude in the bath, 1917. *Privat Collection*
63. ábra, Mátis Rita: Fárasztó ez a délután, 2006. Olaj, vászon, 100 x 150cm.
64. ábra, Csernus Tibor: Betszabé, 1988. Olaj, vászon 72 x 92cm.
65. ábra, Mátis Rita: Betszabé fürdője, 2006. Olaj, vászon, 110 x 150cm.
66. ábra, Félix Vallotton: Le Repos des modèles, 1905. Olaj, vászon, 130 x 195,5cm
Kunstmuseum Winterthur, Winterthur
67. ábra, Mátis Rita: Pihenés, 2006. Olaj, vászon, 100 x 170cm.
68. ábra, Auguste Renoir: A nagy fürdőzők, 1887. Olaj, vászon, 115 x 170cm.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
69. ábra, Mátis Rita: Megtisztulás, 2010. Olaj, vászon, 80 x 120cm.
70. ábra, Ferenczy Károly: Festő és modell erdőben, 1904. Olaj, vászon, 120 x 130cm.
Magántulajdonban
71. ábra, Mátis Rita: Festő és modell erdőben, 2011. Olaj, vászon, 120 x 115cm.
72. ábra, Konkoly Gyula: Nehéz májusi férfisor, 2005. Olaj, vászon, 140 x 154cm.
A művész tulajdona
73. ábra, Mátis Rita: Pihenő az avarban, Olaj, akril, vászon, 2014. 80 x 120cm.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

MÁTIS RITA

(1967. 01. 30. Pécs)

Elérhetőségek:

Web: www.matisrita.extra.hu

Email: matirita67@gmail.com

Lakcím: 7625 Pécs, Gebauer Ernő u. 6. 2/12.

Tel: 20/929-5730

Tanulmányok, ösztöndíjak:

1981-1985. Művészeti Szakközépiskola, Pécs

1987-1992. Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsész tudományi Kar, *Keserü Ilona* tanítványa

1992-1995. JPTE. Képzőművészeti Mesteriskola, mestere *Konkoly Gyula*

1995. Párizsi tanulmányút

1996. Bécs, KulturKontakt ösztöndíja

2005. Grödinge, Svédországi ösztöndíj

Tagság szakmai szervezetekben:

1996 – 2001 Fiatal Művészek Stúdiója

2002 - Magyar Alkotók Országos Egyesülete

2004 – Baranya-megyei Alkotók Szövetsége

Egyéni kiállítások:

1993. Művészetek Háza, Pécs

1995. Budapest, Képzőművészeti Főiskola, Barcsay- terem

1996. Bécs, KulturKontakt, Stúdió kiállítás /Horváth Judittal/, Krems,

Dominikánus-kápolna /Dunau-fest/, Budapest, „Újraélesztés” Stúdió Galéria

1998. Pécs, Kisgaléria „Édes húsom, avagy az átélés romlékonysága”
2001. Oslip, Gallery Oslip
2005. Budapest, Start Galéria
2006. Budapest, Szinyei Szalon, Pécs, Kisgaléria
2008. Volksbank Galéria, Budapest, Istenhegyi út
2010. „Munkácsy úti esték”, Pécs, Nemzetközi Orvos Konferencia záró eseményeként a kiállítást és a művészt Aknai Tamás művészettörténész mutatta be.
2014. Pécs, Zsolnay-Negyed, PTE Művészeti Kar. Doktori Iskola Szigorlati kiállítása

Csoportos kiállítások:

1992. Budapest, Art Expo
1993. Pécs, Ex- Centrum, Berlin, Haus Ungarn
1995. Budapest, Múcsarnok, „Helyzetkép, Mai Magyar Szobrászat”
1996. Budapest, Újpest Galéria, „Pécsi Széptők”,
Budapest, Duna Galéria,
Budapest, Új stúdiósok kiállítása
1997. Szombathelyi Képtár, „Cherches la Femme”,
Budapest, Múcsarnok, „Olaj/vászon, Mai Magyar Festészet”,
Budapest, Bartók32 Galéria, „Műélvezés, Erotika a magyar képzőművészetben”
1998. Krakkó, Pryzmat Galéria, „Mesterek és tanítványok”,
Szombathelyi Képtár, „A bűn méze”
1999. Szombathelyi Képtár, „Leopold Bloom párnája”,
Budapest, Palme Ház
2000. Pécsi Galéria, „A tárlat”,
Szentendre, MűvészetMalom, „Art Expo Friss”,
Budapest, Ernst Múzeum „A második nem”
2002. Pécs, Új Galéria,
Szentendre, Művészetmalom, „Art Expo Friss II.”,
Pécsi Galéria, „Jubileumi tárlat”
2003. Linz, Klimó gyűjtemény,
Pécsi Galéria, „Fiatal festők Keserü Ilona közelében Pécssett 1983-2003”

2004. Pécs, Hattyúház, „*Mecseki Anzix*”,
 Szentendre, MűvészetMalom, „*Energia és ellenérték*”,
 München, Dachgalerie „*Gulaschsuppe*”,
 Kalocsa, Városi Galéria,
 Budapest, Kogart palota
2005. Budapest, Múcsarnok „*Egyhetes*”,
2006. Budapest, Szinyei Szalon „*Aktuális*”,
 Balatonfüred, Művészeti Fesztivál, „*Jelenlét*”
2007. Pécs, Zsolnay-negyed, „*Színerő-Léptékváltás*”,
 Pécsi Galéria „*30 éves Jubileumi kiállítás*”
 Pécs, Zsolnay-negyed, „*Színerő-Léptékváltás II.*”,
 Pécsi Galéria, „*A Pécsi Művészeti Szakközépiskola 50 éves Jubileumi kiállítása*”,
 Aradi Biennále
2008. Eszék, A Pécsi Galéria kiállítása
 Pilzen, A Pécsi Galéria kiállítása
 Pöchlarn (Ausztria), A Pécsi Galéria kiállítása
 Temesvár, A Pécsi Galéria kiállítása
 Pécs, Zsolnay-negyed, „*Színerő-Léptékváltás III.*”,
 Fellbach „*Aus-Land-Schaft*”,
 Budapest, Kogart Palota, „*Érték, Művészet, Mecenatúra*”,
 Keszthely, „*Színerő kiállítás*”
2009. Kaposvár, SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület „*Posztmédia*” című kiállítása,
 „*Festők városa*” rendezvénysorozat keretén belül,
 Pécs, Zsolnay- negyed, „*Színerő-Léptékváltás IV.*”,
 Pécs, Nádor Galéria, „*Válogatás a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola Gyűjteményéből*”,
 Kaposvár, Vaszary Képtár, „*Művészek a felsőoktatásban*”
2010. Pécs, Nádor Galéria, „*Kicsi, Nagy*” Pécs –Baranya Művészeinek Társasága,
 Pécs, Nádor Galéria, „*15 éves a Közelítés Művészeti Egyesület*” Jubileumi kiállítás,
 Pécs, Kisgaléria, „*Páros portrék*”,
 Pécs, Zsolnay-negyed, Belga Csarnok, „*Színerő-Léptékváltás V.*”,
 Pécs, Nádor Galéria, „*Válogatás a 20 éve alakult Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola Gyűjteményéből*”,

2011. Budapest, Kogart Galéria „*Magyar Fürdőélet*”- Völgyi-Skonda Kortárs Gyűjtemény,
 Debrecen, MODEM „*Magyar Fürdőélet*”- Völgyi-Skonda Kortárs Gyűjtemény,
 Pécs, Pécsi Galéria, „*Igazi Való Világ 2011.*”
2012. Bécs, Galerie UngArt, Balassi Intézet-Collegium Hungaricum, „*Magyar Fürdőélet*”,
 Budapest, Virág Judit Galéria és Aukciósház, „*Ki a szabadba!*” Válogatások a
 Völgyi-Skonda Kortárs Gyűjteményből.
2013. Pécs, Zsolnay Kulturális Negyed m21 Galéria, „*Műhely, PTE. MK. Doktori Iskolájának kiállítása*”,
 Pécs, Cella Setichora, „*Pécs Baranya Művészeinek- Társasága 10 éves Jubileumi kiállítása*”,
 Baja, „*I. Víz-Jel Nemzetközi Képzőművészeti Biennále*”,
 Pécs, Nick-udvar, Galéria-nyitó kiállítás, 2013 08. 20.-09. 17.,
 Budapest, Barabás Villa, „*Példa-kép*” Válogatások a Völgyi-Skonda Kortárs Gyűjteményből,
 Budapest, ART IX-XI GALÉRIA, „*Utaztatott képek*” Pécsi festők kiállítása I.
2014. Pécs, Cella Septichora, PBMT „*IV. Téli Tárlat*”,
 Szombathely, Szombathelyi Képtár, „*Párhuzamok és találkozások, Ilona Keserü Ilona és tanítványai*”
 Pécs, Nick-udvar, a Galéria 1 éves jubileumi kiállítása, ami egyben a POSZT OFF kísézőprogramja

Művek közgyűjteményekben:

Szombathelyi Képtár *Vénusz IV.* ((1994) vas, drótháló, műanyag drót) 115x300x75 cm.
 Klimó Gyűjtemény, Linz, Ausztria, *Angyali nyalóka* (1990) olaj, vászon, nyomdafesték, 140 x 180 cm.; *Tömés* (1990) olaj, vászon, nyomdafesték, 180 x 140 cm.; *Szí szava a harag* (1989) olaj, vászon, nyomdafesték, 180 x 150 cm.; *Forgó* (1989) olaj, vászon, nyomdafesték, 170 x 150 cm.

Megjelent irodalom:

A. Baumer: *Die Apokalypse-Kulturzeitschrift aus Niederösterreich* 1996/6

Beke László: *Olaj/ Vászón* katalógus, Műcsarnok 1997.

Aknai Tamás: *Édes húsom avagy...*, Echo/ Pécsi Kritikai Szemle 1998/2

Hodnik Ildikó: *Nő ecsettel oldalfényben*, Új Dunántúli Napló 2000. május 20.

Fitz Péter: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon III.*

Merhán Orsolya: *Műélvezés, Erotika és Szexualitás a Magyar Képzőművészetben*

Almási Miklós: *Az erotika halála, Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben.*
2004. 04. 12.

Hemrik László: *Egy hét a világ (EgyHetes a Műcsarnokban) Új Művészet* 2005. november
XVI. évfolyam 11. szám

Rózsa Gyula: *Egyhetes Kritika, Mozgó Világ* 2005. október XXXI. évfolyam 10. szám

Muladi Brigitta: *Örök Téma?, Élet és Irodalom* 2005. nov.18. /46. szám

Dr. Romváry Ferenc: *Kortárs Művészet/ Pécs, Alexandra kiadó* 2005.

Aknai Tamás: *Nincs is részkérdés...Echo/ Pécsi Kritikai Szemle* 2006/2.

Muladi Brigitta: *Létképek (Tárlat), Élet és Irodalom* 2006. július. 7./ 27. szám

Szabó Noémi: *Távolságtartó valóság-hűség, Új Művészet* 2006. április XVII. évfolyam 4.
szám

Aknai Tamás: *A szelektív androgén receptor és...Echo/ Pécsi Kritikai Szemle* 2007/1.

Várkonyi György: *Narcisszosz szeme, Mozgó Világ* 2007./8.

Színerő – *Léptékváltás 1. 2. 3. PTE MK Képzőművészeti Doktori Iskola kiadványa* 2007.

Aknai Tamás: *Afféle katakombába ez... Echo/ Pécsi Kritikai Szemle* 2007/4, 22 – 25. o.

Muladi Brigitta: *Mosolygó Mona Lisa III., Új Művészet* 2008. nyár/1.XIX.évf. 5-6. szám

Érték, Művészet, Mecenatúra. Öt év. kétszáz kiállítás. 500 alkotóművész, Volksbank Zrt.
kiadványa 2008.

Aknai Tamás: *Kell ez a nyelv? , Echo/ Pécsi Kritikai Szemle* 2008/3.

Völgyi kortárs gyűjtemény, Völgyi Miklós és Skonda Mária kiadványa 2008.

András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain, 2009. /Argumentum*
kiadó/ 65, 67-68. oldal

Bebessi Károly: *A művészpálya vonzereje, Dunántúli Napló* 2009 szept. 4. XX.évf. 241.
szám

Szarvas Andrea: 2x2 Színerő- Léptékváltás 4: táblaképnél nagyobb festmények,
Új Művészet 2009. szeptember XX. évfolyam 9. szám

Johan van Dam: Kihívás a méretekben, Színerő- Léptékváltás 4. PTE MK Doktori Iskola
kiadványa 2009.

Bordács Andrea: A tekintet hatalma. Szemkontaktus és testbeszéd a képzőművészetben,
Új Művészet 2010. február XXI. évf.2. szám 20. oldal

Cseri László: Pécs 2010. A Város Mindörökre a Pécs 2010, Európa Kulturális Fővárosa
program kiadványa

Színerő- Léptékváltás 5. PTE MK Képzőművészeti Doktori Iskola Kiadványa 2010.

Debreceni Boglárka: Strandlevelek, törökfürdő, bikinivonal, Új Művészet
2011. augusztusXXII. évf. 8. szám

Takács Gábor: Fürdőélet a kortárs művészek szemével, Magyar Fürdőélet, Völgyi-Skonda
kortár gyűjtők kiadványa, 2011.

Műhely Workshop 1991- 2012, PTE MK Doktori Iskola kiadványa, 2012.

Muladi Brigitta: Idilli (kor) képek, Új Művészet 2012. nyár XXIII. évf. 07-08. szám

Takács Gábor: Friss levegő és a kortárs művészet, Ki a szabadba! Völgyi-Skonda kortárs
gyűjtők és Virág Judit Kortárs Galéria kiadványa, 2012.

Takács Gábor: Képek és példaképek, Példa-kép, Völgyi-Skonda kortárs gyűjtők
kiadványa, 2013.

Videofilmek:

1991. „*Pusztába ki állt ott*” videó animáció

1991. „*kék*” videó animáció

Performance:

1998. „*Utókép*” Pécsi Galéria kiállítászáró performance

1990. „*Csak*” Pécsi Galéria kiállításnyitó performance

1991. Pécsi Művészetek Háza tetőtéri performance

1992. Ernst Múzeum kiállítászáró performance

Előadások:

1992. „*Utazás*” című útbáték, Pécsi Nemzeti Színház, Kamara terem

1993. „*Problémák Könyve*” élő klip mix a Kispál és a Borz együttes közreműködésével,
Nevelési Központ,

Budapest, Petőfi Csarnok „*Problémák Könyve*”

1994. „*Pszicho*” élő klip a Music Trouvée együttes közreműködésével

Díszlet és látványterv:

Karol Wojtila (II. János Pál pápa): „*A mi Urunk festője*” című darabjának díszlet és látványterve. Rendező: *Szikora János*.