

A romantika szellemiségének megnyilvánulása Kandinszkij és a német expresszionizmus képzőművészetében

Mikáczó Alexandra 
doktorandusz (DE BTK),
mikaczo.alexandra@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.54310/Elpis.2024.2.9>

Tanulmányomban egy gondolat kísérlet keretében a romantika, azon belül mindenekelőtt a Schlegel-fivérek teoretikus szövegeit vetem össze Vaszilij Kandinszkij, valamint a német expresszionizmus meghatározó alkotójának, Franz Marcnak a munkáival és elméleti írásaival. Mindezt annak érdekében teszem, hogy rámutassak, hogy a német romantika korának filozófiai-esztétikai törekvései milyen módon gyakorolhattak hatást a modernitás képzőművészetére.

Kulcsszavak: A. W. Schlegel, F. Schlegel, Kandinszkij, Marc, romantika, expresszionizmus

The Presence of Romanticism in the Art of Kandinsky and German Expressionism

In my paper, within the framework of a thought experiment, I compare the writings of Romanticism, especially the Schlegel brothers, with the artworks and theoretical writings of Wassily Kandinsky and the outstanding artist of German Expressionism, Franz Marc. My aim is to point out how the philosophical-aesthetic aspirations of the German Romantic era could have an impact on the visual arts of modernity.

Keywords: A. W. Schlegel, F. Schlegel, Kandinsky, Marc, Romanticism, Expressionism

„[A] legmagasabb rend, tudjuk, mégiscsak a káoszé.”¹

1. A szubjektivitás a „természet” helyén

Tanulmányomban a romantika, azon belül mindenekelőtt a Schlegel-fivérek teoretikus szövegeit vetem össze Vaszilij Kandinszkij, valamint a német expresszionizmus meghatározó alkotójának, Franz Marcnak (akire maga Kandinszkij is nagy hatást gyakorolt) a munkáival és elméleti írásaival. Arra kívánok rámutatni, hogy a német romantika korának filozófiai-esztétikai törekvései milyen módon gyakorolhattak hatást a modernitás képzőművészetére.² A dolgozat keretein belül nem töreksem kimerítő hatástörténeti összefüggéseket feltárni, ehelyett a szöveg inkább gondolat kísérletnek tekinthető.

Mivel úgy gondolom, hogy a mimetikus ábrázolástól való elszakadás, az elvontság egy olyan sarkalatos pont, amellyel a romantika törekvései párhuzamba állíthatóak a 20. századi absztrakt művészettel (így a tárgy nélküli expresszionista képekkel is), az alábbiakban olyan expresszionista műveket elemzek, amelyek tökéletesen absztraktak. E művek esetében ugyanis a kifejezés egy sajátos formája figyelhető meg, amely valamiképpen túlmutat azon képek megoldásain, amelyeken az expresszív szándék torzításokat eredményez az egyébként figuratív alkotásokon.

Az expresszionista művek közös jellemzője, hogy mindent az egyén belső világának kifejezése alá rendelnek, ebből kifolyólag az alkotók még a figuratív vagy ahhoz közeli ábrázolások esetében is túllépnek a valóság szolgái másolásán, és a látható világ csak „ürügyként” szolgál számukra ahhoz, hogy gyakran heves élményeket, érzéseket vászonra vigyenek. Gottfried Benn az irányzatról írt esszéjében kifejti, hogy a befogadók azért nyilvánították az expresszionizmust egyéni értelemben véve szubjektívnek, tisztán formalistának és érthetetlennek, mert nem vették tudomásul azt a tényt, hogy a művészet anyagát már „önmaga belsejében” keresi, mivel a népi és antropológiai szubsztancia olyan mértékben ellillant, hogy már az előző korszakok sem mélyedhettek el az anyagszerűben.³ Az „egyén” fogalmát azonban – különösen az expresszionisták absztrakt művei esetében – nem terheli perszónális esetlegesség, ehelyett, úgy gondolom, megfeleltethető a – romantikusok által később átvett – általános, kanti szubjektumfogalomnak. Kant *Az ítéleőrő kritikájában* kifejti, hogy az érdek nélküli tetszést nem ítélni lehet meg máshogyan, csakis úgy, hogy feltételezzük, hogy mindenki számára a tetszés alapját jelenti.⁴ A tetszés ugyanis „nem a szubjektum valamely hajlamán alapul [...], hanem az ítéleőrő teljesen szabadnak érzi

1 Schlegel 1980b, 358.

2 A tanulmány elsődleges célja a két korszak közelítése, ebből kifolyólag a hasonlóságokra fókuszálok, a művészeti és művészetelméleti különbségekre nem térek ki.

3 Benn 2011, 113.

4 Kant 2003, 121.

magát a tárgy iránt tanúsított tetszés tekintetében, ezért nem találhat a tetszés alapjaiként olyan privátfeltételeket, amelyekhez egyedül az ő szubjektuma kötődnek [...]”.⁵ Ebből pedig az következik, hogy az ízlésítélethez hozzátartozik a szubjektív általánosság igénye.⁶ Éppen ez az oka annak, hogy Kant elválasztja a szép feletti tetszést a kellemestől, utóbbi ugyanis csak az adott ítélő személyére korlátozódik, míg a szép feletti tetszés esetében ugyanezt a tetszést már elvárja, sőt követeli másoktól is, vagyis *mindenki nevében ítél*.⁷ Kant mellett a fichtei transzcendentális én – amely szintén nélkülöz minden empirikus mozzanatot – ugyanúgy jelentős hatást gyakorolt a romantikusokra. Ezt a hatást Novalis *Virágpor*-töredékeiben is felfedezhetjük, ahol a szerző az alábbiakat írja: „A művelődés [*Bildung*] legfontosabb feladata, hogy az ember saját transzcendentális énjét a maga hatalmába kerítse, hogy az én önmaga énje lehessen.”⁸

Werner Hofmann *A modern művészet alapjai* című könyvében felteszi a kérdést, hogy vajon az expresszionizmus tekinthető-e az idealizmus jogos utódjának vagy sem.⁹ Erre pedig szerinte csak részben lehet igennel felelni, mivel csakis akkor tekinthetjük az expresszionizmust az idealizmus jogos örökösének, ha csupán a tárgyi-leíró részletességről való lemondását és a jelentéstartalmakra irányuló ösztönét vesszük figyelembe.¹⁰ Ugyanakkor két okból mégis ellentmond az idealistának az expresszionista: egyrészt az utóbbi „nem törődik az eszményi széppel (sőt többre tartja ennél a *csúnyát* és a *karakterisztikus*at, mihelyt az vitalitást fejez ki)”,¹¹ másrészt „tevékenységét csupán az alkotói aktus kezdetére korlátozza”.¹² Úgy is mondhatjuk, hogy az expresszionista alkotó feláldozza a szépséget a kifejezés oltárán. Ebből kifolyólag érthető, hogy a művész figyelme a látható külvilág helyett fokozatosan a saját belső világára irányult. Ez azonban nem volt újkeletű felfedezés már a 20. század elején sem. Ahogyan arra Arnold Gehlen is rámutat, az a folyamat, melynek során a (nem perszonális értelemben értett) szubjektivitás átvette a „természet” helyét, már a romantikusok idején elkezdődött. Itt Friedrich Schlegelt emeli ki, aki az *Allgemeine Grundsätze über die Malerkunst*ban azt írta, a festőnek mintegy költőnek kell lennie.¹³ A művészetnek ezen új, szubjektivitáson alapuló vonatkoztatási rendszere által pedig arra tettek kísérletet az alkotók, hogy alapjaiban szabaduljanak meg az addigi tradícióktól. Ebben látja Gehlen a kubizmus és az absztrakció világhírének okát is.¹⁴

5 Kant 2003, 121. (Kiemelés az eredetiben.)

6 Kant 2003, 122.

7 Kant 2003, 122–23.

8 Novalis 1997, 17.

9 Bár a német idealizmus és a német kora romantika között különbséget kell tenni, mégis, a vizsgált kérdéseket (például az általánosan értett szubjektivitást, valamint az absztrakcióhoz való viszonyulást) tekintve úgy gondolom, alapvető átfedés van a két irányzat között.

10 Hofmann 1974, 202.

11 Hofmann 1974, 204. (Saját kiemelés.)

12 Hofmann 1974, 204.

13 Gehlen 1987, 278.

14 Gehlen 1987, 279.

Az avantgárd irányzatokra jellemző, a hagyományokkal való radikális szembe fordulás csírája pedig már a romantika festészetében is felfedezhető, hiszen az olyan alkotók, mint például Phillip Otto Runge vagy Caspar David Friedrich tudatosan határolódtak el az akadémiákon elvárt mimetikus vagy természetutánozó alkotói módszerektől, ezzel mintegy megágyazva a majdani elvont művészetnek.

Heinrich Lützelér az absztrakt festészetéről írt könyvében szintén felhívja a figyelmet arra, hogy a 20. századi absztrakt festészet a romantikától az expresszionizmusig terjedő korok tradícióiból eredeztethető.¹⁵ Lützelér ugyanakkor arra is rávilágít, hogy a romantikus festők még nem tudtak tökéletesen megszabadulni a tárgytól. Az a festő, aki szerinte ehhez a legközelebb jutott, Caspar David Friedrich volt a *Szerzetes a tengerparton* című festményével, amely – ahogyan ő fogalmaz – „a leírhatatlan kedvéért lemond a leírásról”.¹⁶ A röntgenvizsgálatoknak hála mára már ismert tény, hogy Friedrich eredetileg két hajót is festett a tengerre, azonban ezeket később eltüntette, ezáltal pedig nem csupán a mélységérzetet szüntette meg, hanem egyúttal a végtelenbe is kiterjesztette a látványt.¹⁷ A parton sétáló szerzetes alakja pedig csak még inkább hangsúlyozza a monumentális, határtalan és már-már síkszerű képi teret. Ha az apró emberi alakot és a háttérben szálló sirályokat eltávolítanánk, a képet akár egy tárgy nélküli festménynek is hihetnénk. A mű egészében alkalmas arra, hogy kiváltsa a befogadóból a vallásos áhítat érzését, amit Friedrich – a „szellem felemelése” mellett – mint alapvető követelményt fogalmazott meg a műalkotásokkal szemben.¹⁸ Földényi szerint Friedrich (és Runge) azért beszélt vallásról és áhítatról művei vonatkozásában, mert arra kényszerült, hogy a korban ismert és használt terminusokkal írja le azt, ami valójában túlmutat ezeken a fogalmakon, és amit ma nonfigurativitásnak nevezünk.¹⁹ Ebből is kitűnik, hogy az a törekvés, amely a leírhatatlan vagy ábrázolhatatlan vizuális megjelenítésére irányul, nem csupán Friedrich és a romantika festészetének, hanem az elvont vagy elvontabb modern művészeti irányvonalaknak – így az expresszionizmusnak – is a sajátossága.

A végtelenség, határtalanság, illetve az ábrázolhatatlan (indirekt) megjelenítéséből adódik, hogy e művekben – akár a romantikusok festményeiről, akár a modern absztrakt művekről beszélünk – felfedezhetjük a kanti fenséges esztétikai minőségét. A fenségesről Kant azt írja, hogy az a széppel ellentétben egy formátlan tárgy is lehet, amennyiben a tárgyon vagy tőle indítva határtalanságot jelenítünk meg, ugyanakkor hozzágondoljuk e határtalanság totalitását is; emellett mindenkor a *mennység* ábrázolásához köti azt.²⁰ A fenségest ugyanakkor sosem a szemlélet tárgyában, hanem az ítéző elméjében

15 Lützelér 1970, 22.

16 Lützelér 1970, 24.

17 Somhegyi 2011, 30.

18 Friedrich 1986, 117.

19 Földényi 2010, 124.

20 Kant 2003, 156.

kell keresnünk, a tárgy csupán alkalmas lehet arra, hogy előidézze a fenségést.²¹ Ebből következik, hogy a fenségés az elme egy olyan képességét tárja fel, amely az érzelkek mércéi felett áll.²² Az absztrakció vagy elvonatkoztatás pedig hasonlóképpen mindig az ítélő elméjében történik. A témával foglalkozó szakirodalmi szövegek közül több is akad, amelyek a romantikus alkotók, így például a fentebb már említett Caspar David Friedrich munkáit a fenségeseen túl a majdani absztrakt alkotókhoz hasonlítja. Beke László például azt írja, Friedrich festményeivel megágyaz a majdani tárgy nélküli művészetnek,²³ Földényi László pedig felhívja a figyelmet arra, hogy Kandinszkij épp Friedrichet tartotta az első absztrakt festőnek.²⁴ E problémának a részletesebb kifejtésére azonban jelen tanulmány keretén belül nem térek ki.²⁵

2. A forma mint a belső tartalom külső megnyilvánulása

Vaszilij Kandinszkij egyike volt azoknak az úttörő alkotóknak, akiknek az elsők között sikerült teljes egészében túllépni a tárgyi vagy figuratív ábrázoláson. A festő alkotói életműve túlmutat az expresszionista törekvéseken, éppen ezért jelen tanulmány kontextusában elsősorban első, tárgy nélküli műveire, illetve az expresszionista törekvésekkel rokonítható munkáira fókuszálok. Kandinszkij maga az impressziók, improvizációk és kompozíciók kategóriáira bontotta műveit,²⁶ számomra pedig különösen az improvizációkhoz sorolható művek lesznek érdekesek, hiszen ezek korrelálnak leginkább az expresszionista célkitűzésekkel. Kandinszkij az improvizációkat úgy írta le, mint „[b]első jellegű történések többnyire öntudatlan és váratlan kifejezését, vagyis a »belső természetéről« alkotott benyomásokat”.²⁷ Ezek a képek tehát már nem a külső, látható valóságra támaszkodnak – ahogyan azt az impressziók teszik –, hanem a nem perszonális értelemben értett szubjektum belső világából merítenek ihletet; ugyanakkor sokkal nagyobb hangsúlyt kap létrehozásuk során az ösztönszerű spontaneitás, mint a kompozíciók esetében, ahol az értelem nyer jelentősebb szerepet, éppen ezért az előbbieik összehatásukban dinamikusabbak és egyben kaotikusabbak is.

Kandinszkij eredetileg 1910-ben adta ki elméleti írásait *A szellemiség a művészetben* címmel, mely könyvben a tárgy nélküli festészet gondolatát fogalmazta meg, és ugyanebben az évben festette meg első absztrakt akvarelljét is – amelyet egyes feltételezések szerint valójában valamivel később készíthetett, és csupán visszadátumozott annak érdekében, hogy

21 Kant 2003, 157.

22 Kant 2003, 163.

23 Beke 1986, 8.

24 Földényi 1986, 41.

25 A probléma részletesebb kifejtését lásd például Mikáczó 2021.

26 Kandinszkij 1987, 78–79.

27 Kandinszkij 1987, 79.

elméleti írásait egyidejű gyakorlati példával igazolhassa.²⁸ Az *Első absztrakt akvarell* valóban a 20. századi nonfiguratív festészet egyik első példája. A kép mellőz minden figurativitást, nem tagolódik elő- és háttérre. A hangsúly a színekre és a formákra helyeződik. A kalligráfiára vagy gyermekrajzra emlékeztető szabad, tintával húzott vonalak és az áttetsző, színes akvarellfoltok játéka teszi igazán izgalmassá a kompozíciót. A lendületesen vászonra vitt foltok magukban őrzik azokat a heves mozdulatokat, amelyekkel a festő a vászonra vitte őket – ennyiben Kandinszkijt a majdani absztrakt expresszionista festészet előfutárának is tekinthetjük, ugyanakkor a heves gesztusok William Turner eleven, már-már absztrahált tájképeire, vázlataira is emlékeztetnek. A sötét és világos színek kontrasztja, illetve a határozott vonalak és elmosódott foltok ritmusa adja meg azt a fajta vizuális dinamizmust, amely megragadja a befogadó figyelmét. A kompozíció rögtönzött, spontán jellege mellett Elger a mű legeredetibb vonásaként a bizonytalanságot és a nyugtalanságot emeli ki,²⁹ amelyek általában az expresszionista festményeknek is meghatározó jellemzői.

Kandinszkijnak állítólag akkor támadtak kétségei azt illetően, hogy a tárgynak döntő szerepe van a festészetben, amikor egy este a lenyugvó nap fényében csodálta meg Moszkva ragyogó kupoláit,³⁰ valamint amikor egy alkalommal a műtermébe lépve fejfelé látta meg saját festményét, ami szintén kétségeket ébresztett benne a figuratív képi elemek szükségességét illetően.³¹ Ehhez hasonló eset korábban két romantikus festővel (a már említett Caspar David Friedrichel és William Turnerrel) is megtörtént.³²

Kandinszkij azt vallotta, hogy „*a szín és a forma szépsége önmagában nem elégséges cél a művészet számára*”.³³ Ehelyett a formaalkotás elsődleges szervező elvének a *belső szükségyszerűséget* tette meg,³⁴ magát a formát pedig csak a belső tartalom külső megnyilvánulásának tartotta.³⁵ Az expresszionizmus általában sem tekintette követelménynek a szépet, Gombrich pedig ennek okát abban látja, hogy „[a]z expresszionisták [...] mélyen átéreztek az emberi szenvedést, a nyomort, az erőszakot, a szenvedélyeket, és ezért úgy vélték, a művészet harmóniához, szépséghez való ragaszkodása súlyos becstelenség”.³⁶ Éppen ezért „[m]ár-már becületbeli ügynek számított köreikben, hogy messziről kerüljenek mindent, ami kellemesnek, választékosnak tetszett; ki akarták zökkenteni a »polgár« valóságos vagy vélt önelégültségéből”.³⁷ Tudván, hogy az expresszionista festészet a 20. század elején, a világháború kitörését megelőző években bontakozott ki, úgy gondolom,

28 Elger 2009, 28.

29 Elger 2009, 28.

30 Lützelér 1970, 37.

31 Aradi 1964, 77.

32 Lützelér 1970, 26.

33 Kandinszkij 1987, 65. (Kiemelés az eredetiben.)

34 Kandinszkij 1987, 39.

35 Kandinszkij 1914, 75.

36 Gombrich 1983, 462.

37 Gombrich 1983, 462.

érthető, hogy az alkotók elfordultak a „szép témák” ábrázolásától, és helyett egy olyan stiláris megoldást kerestek, amelyen keresztül kifejezésre juttathatták mindazt, amit ezekben a zűrzavaros időkben megélték. Ennek a törekvésnek pedig a forma szépségére való törekvés inkább gátja lett volna, mint segítője, ezért magától értetődően szakadtak el tőle.

Mindez ugyanakkor magával vonta azt, hogy a befogadó közönség értetlenül, sőt igen gyakran felháborodva állt az expresszív képek előtt. A korabeli befogadók sálláspontját remekül illusztrálja egy Kandinszkij által 1936-ban Franz Marcnak írt emléklap, amelyben az alkotó leírja, hogy 1910-ben egy müncheni expresszionista kiállításon a galéria tulajdonosa állandó jelleggel panaszkodott azért, mert zárás után minden egyes nap szárítgatni kellett a képeket, ugyanis a nézők napközben leköpdösték őket.³⁸

Az expresszionisták tehát gyakran áldozták fel a forma szépségét a belső világ (amelyen a szubjektum általános érvényű sajátságosságát és nem a pszichésen értett lelki életet értem) pontosabb kifejezése érdekében. Ezért is találkozunk a figuratív vagy félabsztrakt alkotásokon eltorzított arcokkal például Schmidt-Rottluff vagy Kirchner képein, de ugyancsak hasonló okokból az absztrakt műveken sem jelennek meg tökéletesen szabályos formák, ahogy Kandinszkij fentebb elemzett képén is láthattuk. Úgy gondolom, e torzítások vagy szabálytalanságok mint formai megoldások a romantika korában gyökereznek, hiszen például Friedrich Schlegel *A görög költészet tanulmányozásáról* című szövegében a modern költészet – melyen általában a művészetet is érti – közös, jellemző vonásaként az anarchiát és a szabálytalanságot emelte ki,³⁹ továbbá mindennél jobban hangsúlyozta az érdekes, a karakterisztikus és az individuális jelleg totális túlsúlyát a modernségben.⁴⁰ Schlegel itt még elsősorban negatívumként emeli ki a fenti jelzőket, illetve a modernségre mint olyan átmeneti korra tekint, amelyben az *érdekes* uralma az izlés válságát mutatja, és amely egyúttal előkészíti a terepet egy olyan új művészetnek, amelyet újra a szép szervező elve határoz meg.⁴¹ Azonban úgy gondolom, ezek a jellemvonások az expresszionista művekben is felfedezhetőek. Véleményem szerint – amennyiben a modernség fogalmát ilyen tág értelemben használjuk – a fenti megállapítást beemelhetjük a vizsgálódásba, függetlenül attól, hogy Schlegelnek e ponton milyen véleménye volt a modern művészetéről. Az expresszionizmus vonatkozásában a karakterisztikus jelleg a formák önkényes eltorzításában és a kaotikus kompozíciókban mutatkozik meg a legplasztikusabban, és valószínűleg nem véletlen az sem, hogy a szakirodalomban számos szerző rámutat az expresszionista festészet és a karikatúrák közötti párhuzamra. Wilhelm Worringer szerint például a naiv közönség valódi összefüggéseket sejt meg, amikor az expresszionista műveket mintegy karikatúrának látja, mivel a karikatúra esetében a valóságról való olyan *intenzív* benyomásokról

38 Lützel 1970, 135.

39 Schlegel 1980a, 129.

40 Schlegel 1980a, 132.

41 Schlegel 1980a, 153–54.

beszélünk, amelyeknek a „szellemi lejegyzése” eltekint a természetességtől. Ahogyan a szerző fogalmaz: „Nincs átütő ereje az olyan karikatúrának, amelyikben nem szunynyadnak expresszionista elemek. A karikatúra hétköznapi célú expresszionizmus, kis célokra korlátozott kifejezésigény.”⁴² Hofmann szintén felveti az expresszionista művek és a karikatúrák párhuzamát: mindkettő esetében meghatározó eszközként nevezi meg a torzító túlzást, ugyanakkor úgy véli, a karikaturista annyiban mégis igényesebb az expresszionistánál, hogy vele ellentétben nem hivatkozik azzal, hogy saját pszichikai élményét ágyazza tárgyába.⁴³

Worringer fent említett gondolatmenete arra enged következtetni, hogy a karikatúra eltekint a figurativitástól, hiszen az mindig egy groteszk paródiája egy adott dolognak. Karl Rosenkranz így ír a karikatúráról: „A karikatúra azonban nem csupán általános esztétikai meghatározásokat tagad, hanem önmagában, egyéni módon, egy fenséges, keccses vagy szép öskép *torzképeként* tükrözi vissza ezen öskép minőségeit és formáit.”⁴⁴ Majd hozzáfűzi: a karikatúrák (bizonyos határok között) „a formátlanságig *eltúlozzák* az alak egy adott mozzanatát”.⁴⁵ Így az alkotó mindig érvényteleníti azt, amit karikíroz, ehhez pedig a már említett intenzív benyomásokat képezi le, tehát túllép a látható valóság szolgai másolásán, torzít, mert fókusza a külső helyett a belső természetre helyeződik. Az expresszionista festők pedig hasonló okokból alkalmaznak torzítást félabsztrakt képeiken.

3. A világ pusztulása mint téma

Néhány gondolat erejéig érdemes kitérnünk a német expresszionizmus egyik meghatározó alakjának, Franz Marcnak elméleti és gyakorlati művészeti munkáira is, amelyekben szintén felfedezhetőek a romantika művészetelméleti vonásai. Marcra Kandinszkij nagy hatást gyakorolt, 1912-ben közösen jelentették meg a *Der Blaue Reiter* című almanachot, illetve ő volt az azonos nevű csoportosulásban az egyetlen, aki követte az orosz festőt az absztrakt művészethez vezető úton.⁴⁶ Marc úgy vélte, hogy a modern művészet szembefordult minden olyan korábbi művészeti törekvéssel, amelynek elsődleges célja volt a természet külső képeinek való minél pontosabb megfelelés – vagyis a mimézis –, mivel szerinte mindezzel egyúttal száműztek a belső élet titkos és elvont fogalmait,⁴⁷ vagyis azok a tartalmak, amelyekre az expresszionista festészet a legnagyobb hangsúlyt helyezi.

42 Worringer 1989, 207.

43 Hofmann 1974, 203.

44 Rosenkranz 2022, 107. (Saját kiemelés.)

45 Rosenkranz 2022, 576. (Kiemelés az eredetiben.)

46 Elger 2009, 32.

47 Marc 1978, 105.

Marc legtöbb expresszionista képe az állat- és növényvilághoz kötődik, ugyanakkor élete utolsó éveiben számos tárgy nélküli képet is készített. Ennek oka, hogy Marc az absztrakció felé fordult, véleményem szerint részben a világháborús helyzettel is magyarázható. Ahogyan arra Lützeler is rámutat, a világháborús helyzet és a világháborús témáját még a figuratív művészet sem képes megragadni anélkül, hogy a kifejezést a vonalaknak és ritmusoknak engedné át, vagyis anélkül, hogy absztrakcióhoz folyamodna.⁴⁸ Ebből kifolyólag Marc (és sok kortársa) is joggal vélhette úgy, hogy a káosz és zűrzavar, a világ széthullása, illetve mindaz, amit az ember megél ilyenkor, elvont úton jeleníthető meg a legplasztikusabban. Minderre jó példa 1914-es *Szétört formák* című festménye, amelyet Lützeler a „pusztulás látomásának” tekint, és amelyen a teljesség mintegy belülről kifelé robban szét; valamint az ugyanebben az évben készült *Harcoló formák* című mű, amely Lützeler szerint „valóságosabban ábrázolja a háborút, mint azok a festmények, melyeken csapatok, lovas hírnökök, sebesültek láthatók”.⁴⁹ Ennek oka véleményem szerint éppen abban rejlik, hogy Marc a figurativitást megkerülve, a káoszt, a küzdelmet magát mint elvont tapasztalatot igyekszik megragadni, ezért nem egy adott háborút, hanem a háborút magát mint általánost igyekszik megragadni, így kortól és minden egyéb külső tényezőtől függetlenül közvetlenül vagyunk képesek kapcsolódni hozzá. A tárgyak alól felszabadított színek és formák kavargó örvénye már önmagában is rendkívüli dinamikát ad a képnek, ugyanakkor az ellentételezés által válik igazán nyilvánvalóvá, hogy egy ütközetet szemlélünk. A vörös és a fekete forma küzdelméről akár a jó és rossz harcára is asszociálhatunk, a dualizmusra pedig még inkább ráerősítenek azok a színek, amelyek a két fő formát veszik körül: a vörös alakzatot világosabb, míg a feketét sötétebb színek övezik. A vörös forma csápokra emlékeztető nyúlványaival támadja a feketét, amely komoran, fenyegetően örvénylik, mintegy elnyelni készülve a támadó vöröset.

Ahogy a romantikusok művészetelmélete általában elutasította, hogy az alkotásokat kívülről meghatározott motívumoknak rendeljék alá,⁵⁰ úgy az expresszionistákat is jobban érdekelte a dolgok lényegének megragadása, mint a külső megjelenésük. Ezért az utóbbiak mindennél jobban megvetették az élet naturalisztikus ábrázolását, valamint annak impresszionista változatát.⁵¹ Friedrich Schlegel az arabeszket tekinti a romantikus művészet meghatározó műformájának,⁵² és ahogyan arra Bartha Judit a schlegeli arabeszkről írt tanulmányában rávilágít, „az arabeszk a közvetlenül ábrázolhatatlan abszolút egész közvetett ábrázolására tesz kísérletet”.⁵³ A 20. század elején kibontakozó

48 Lützeler 1970, 143.

49 Lützeler 1970, 139.

50 Lützeler 1970, 22.

51 Weisstein 1977, 47.

52 Schlegel 1980b, 380.

53 Bartha 2017, 167.

modern képzőművészettel foglalkozó szakirodalom pedig hasonlóképpen határozza meg az *ábrázolhatatlan* kifejezését a modern művészet céljaként. Lyotard például kijelenti, hogy a kifejezhetetlen megjelenítése a modern művészet feladata,⁵⁴ Ulrich Weisstein pedig arra világít rá egy az expresszionistákkal foglalkozó tanulmányában, hogy az utóbbiak szerint „a művészet funkciója nem a valóság utánzása, hanem [...] láthatóvá tenni azt, ami alapvetően nem tárul az érzékek elé”.⁵⁵

Mindebből következik, hogy a művészek a természetre már nem mint másolandó mintára tekintettek, hanem tevékenységüket vele egyenrangúnak vagy épp magasabb rendűnek vélték. Kandinszkij a már említett kötetében a művészt egyértelműen a természet fölé helyezi,⁵⁶ ugyanakkor elismeri, hogy ez a gondolat egyáltalán nem újkeletű, hiszen ő maga is hivatkozik Goethére, aki szintén hangoztatta, hogy a művész – szabad szelleme révén – a természet felett áll.⁵⁷ A német romantika művészetelméletében – és művészetében – hasonlóképpen figyelhető meg egyfajta elhatárolódás vagy túllépés a pusztá utánzásán. Friedrich Schlegel például szintén kifejti, hogy minden emberi tevékenység a szellem és a természet kölcsönhatása, és amennyiben a természet gyakorol hatást a szellemre, megismerésről, ellenkező esetben pedig, ha a szellem hat a természetre, művészetéről beszélhetünk.⁵⁸ Schlegel itt bár nem helyezi a művészetet egyértelműen a természet fölé, az előbbit mégis mint az emberi kedély sajátos tevékenységét határozza meg, amelyet minden más tevékenységtől élesen elhatárol.⁵⁹ Fivére, August Wilhelm Schlegel 1802-ben keletkezett, a szépirodalomról és művészetéről írt szövegében úgyszintén az utánzó művészet ellen érvel, ugyanakkor nem tagadja, hogy az alkotónak ahhoz, hogy műve teljes legyen, a természetre kell támaszkodnia. Azonban a természet adta mintát nem a külvilágban kell keresnie, hanem saját magában, önnön teremtő természetében.⁶⁰ A művészet tehát a rajta kívüli valósághoz való közelítés után újfent kialakította saját természetét.⁶¹ Ennek az eleven, teremtő erőnek a gondolatát viszik aztán tovább a modern képzőművészek is.

Kandinszkij emellett úgy vélte, a festészet és a zene közeli rokonságban áll egymással. Ezért is írt harmóniáról vagy akkordokról a festészet vonatkozásában,⁶² és ugyancsak ezért emelte ki Goethe azon gondolatát, amely szerint „a festészetnek meg kell kapnia a maga generálbasszusát”.⁶³ Kandinszkij szerint Goethe ekkor mintegy látnokként sejtette meg

54 Lyotard 1995, 51, 57–58.

55 Weisstein 1977, 51.

56 Kandinszkij 1987, 72.

57 Kandinszkij 1987, 86.

58 Schlegel 1980a, 165.

59 Schlegel 1980a, 165.

60 Schlegel 1976, 274.

61 Schlegel 1976, 277.

62 Lásd például Kandinszkij 1987, 61.

63 Kandinszkij 1987, 37.

a 20. század eleji festészet állapotát.⁶⁴ A zene és a képzőművészet közelítése nem csak Goethénél, hanem a Schlegel-fivérek írásaiban is felfedezhető. A 174. *Athenäum-törédék*ben például August Wilhelm Schlegel úgy fogalmazott, hogy míg a költészet zene a belső fül számára, addig a festészet a belső szem számára az,⁶⁵ Friedrich Schlegel pedig úgy gondolta, hogy minden tisztán hangszeres zene a filozófiához közelít.⁶⁶ A tény, hogy mind Kandinszkij, mind a romantikusok igyekeztek a festészetet a zenéhez közelíteni, véleményem szerint azzal magyarázható, hogy a művészeti ágak közül az instrumentális zene áll a legtávolabb a valóság mimetikus utánzásától, vagyis ez a legabsztraktabb mind közül. Valószínűleg ezért gondolta úgy a fiatalabbik Schlegel-fivér, hogy a zene közel áll a filozófiához. A zene elvont mivoltára Arthur Schopenhauer is rávilágított *A világ mint akarat és képzet*ben, ahol leírta, hogy az abszolút zene lényegében nem más, mint az akaratnak a közvetlen képmása, így míg a többi művészet az árnyékról szól, addig a zene „magáról a lényegről”.⁶⁷ Annak ellenére, hogy a zenében nem ismerjük fel a világbeli lényeg ideáinak képmását, egy olyan művészetről beszélhetünk, mely

oly nagy s oly mindenekfelett fenséges művészet, oly roppant hatást tesz az ember legbensőjére, ott az ember oly egészen s mélyen meg is érti, mint valamely egészen általános nyelvet, melynek világossága még a legszemléletesebb világot is felülmúlja, hogy bizonyára többet kell keresnünk benne, mint amennyit Leibniz ismert el róla.⁶⁸

A fentiekből következik, hogy az általunk vizsgált tárgy nélküli expresszionista alkotások már nem a látható valóságból merítenek ihletet, tehát nem mást reprezentálnak, hanem saját magukat. Esetükben nem beszélhetünk klasszikus értelemben vett ábrázolásról. Ahogyan a tanulmány elején már említett „szubjektív” jelleg is visszavezethető a kanti általános szubjektumfogalomra, ugyanúgy e törekvésnek is megtalálhatjuk a kanti alapjait. Bár Kant még a művészetről alapvetően figuratív keretek között gondolkodott, az önmagát reprezentáló mű 20. századi koncepciója mégis egyfajta előképének tekinthette a kanti esztétikai eszme fogalmát. Kant a zseni képességeiről szóló, 49. paragrafusban kifejti, hogy az esztétikai eszme ellenpárja az észeszmének, hiszen míg utóbbi egy olyan fogalmat takar, amelynek semmilyen szemlélet nem feleltethető meg, addig előbbi a képzelőerő olyan megjelenítése, amely bár gondolkodásra kész, de nem feleltethető meg neki egyetlen fogalom sem.⁶⁹ Ez a nyelvi eszközökkel kifejezhetetlen tartalom az, amiben többek között Lyotard is látja a modern művészet lényegét.⁷⁰

64 Kandinszkij 1987, 37.

65 Schlegel, A. W. – Schlegel, F. 1980, 294.

66 Schlegel, A. W. – Schlegel, F. 1980, 354.

67 Schopenhauer 2007, 317.

68 Schopenhauer 2007, 315.

69 Kant 2003, 229.

70 Lyotard 1995, 51, 57, 58.

4. A káosz mint szervezőelv

A témában fellelhető szakirodalomban több szerző is kiemelt szerepet szán a látomásosságnak, a vízióknak és valamiféle vallásosságnak az expresszionista művészetben.⁷¹ Weisstein például arra mutat rá, hogy az expresszionista művekre pillantva valamilyen módon közvetlenül szembesülünk az örökkévalósággal. Ezek a művek szerinte nem egyszerűen a vallást helyettesítették, hanem ők maguk *jelentették* a vallást.⁷² Franz Marc is úgy vélekedett, hogy az eljövendő művészet lesz a vallás maga.⁷³ A látomásos jelleg azonban – ahogyan fentebb utaltam rá – már a romantika korának művészetében is felfedezhető, ugyanakkor a romantikus művészetelmélet területén is találkozunk hasonló célkitűzésekkel. Friedrich Schlegel például egy töredékében kijelenti, hogy „[m]űvész csak az lehet, akinek saját vallása, a végtelenről alkotott önálló nézete van”.⁷⁴ Máshol pedig arról ír, hogy a költészet és a filozófia a vallás különböző formái.⁷⁵ Novalis *Virágsor*-töredékeiben pedig azt olvashatjuk: „A költő és pap kezdetben összefonódott, és csak a későbbi korok választották el őket egymástól. Az igazi költő azonban mindig pap, úgy, ahogy az igazi pap is mindig költő. A jövőnek vajon nem a dolgoknak ezt a régi állapotát kellene helyreállítania?”⁷⁶ Worringer szerint minden spirituális művészet

[a] „valóság” kaotikusságából indul ki, s nem a „természetesség” rendezett kozmoszából. Szellemi kifejezőmódjának jelszava nem a szép, megtisztult természet, hanem a rejtélyesen belénk hatoló, artikulálatlan valóság, mely sohasem veszti el a kísérteties fenyegető vonását.⁷⁷

Az expresszionisták ezt az artikulálatlan valóságot akarták megragadni – néhány romantikus festőhöz (mint például Friedrichhez vagy Rungéhez) hasonlóan –, ugyanakkor a tárgyi formát felszabadítva, elemibb kifejezőerővel. A természettel való radikális szembe fordulásukat az is bizonyítja, hogy Franz Marc maga is leírta, hogy társaival egyetemben szándékosan pusztítják el a természetet annak érdekében, hogy feltárják a külső minőségek mögött húzódó törvényeket.⁷⁸ A romboló szándék tehát valójában egy nemesebb célt leplezett. A káosz ugyanakkor már a romantikában és különösen Friedrich Schlegel értelmezésében is pozitív töltettel bírt, hiszen szerinte ez az a fajta zűrzavar, amelyből

71 Lásd például: Worringer 1989, 205; Weisstein 1977, 48; Däubler 1919, 179.

72 „A művészet ezen írók és festők számára nem a vallást helyettesítette; maga volt a vallás.” (Weisstein 1977, 48.)

73 Marc 1978, 196.

74 Schlegel 1980c, 492.

75 Schlegel 1980c, 497.

76 Novalis 1997, 20.

77 Worringer 1989, 206.

78 Marc 1978, 108.

idővel egy világ születhet.⁷⁹ Ez a gondolat a *Beszélgetés a költészetről* című szövegben is előkerül, ahol Schlegel a következőt írja: „[d]e a legfőbb szépség, sőt, a legmagasabb rend, tudjuk, mégiscsak a káoszé, jelesül oly káoszé, amely csak a szeretet érintésére vár, hogy harmonikus világgá bontakozzék, olyanná, amilyen a régi mitológia és poézis volt”.⁸⁰ David Morgan egy a romantika és az expresszionizmus kapcsolatát vizsgáló tanulmányában a művészetben megjelenő spiritualitás célját abban határozza meg, hogy amellet, hogy az ilyen művek egy. a látható valóságon túli realitás felé mutatnak, egyúttal a világot is képesek átformálni.⁸¹ A káosz és a rombolás tehát sosem egyenlő a végső pusztulással, hanem mindig valami újnak a lehetőségét hordozza magában.

Az új művek kaotikus mivoltának egy további aspektusát vázolja fel August Wilhelm Schlegel, aki a már említett 1802-es szövegében rámutat arra, hogy a modern művészet kaotikussága – szemben az antik szabályossággal – nem jelenti azt, hogy az előbbi egyben stílusnélküli is lenne:

Olyan valakit, akinek szellemét megtöltik a klasszikus ókor egyszerű, nagy mintái, és hozzászokott ezek kiegyensúlyozottságához, az első pillantásra feltűnő *káosz* és *zűrzavar* könnyen arra a téves megállapításra vezethetne, hogy az új művészetben nincsenek határozott alkotási fokozatok vagy stílusok; ugyanúgy, ahogyan ezek teljesen ellenkező jellege, a régi művészet elveihez mérten irracionális műfajai stb. arra engednének következtetni, hogy a modern költőknek és művészeknek tulajdonképpen nincs stílusuk, hanem csak modoraik vannak.⁸²

A fenti részlet remekül illusztrálja, hogy a szöveg megírásának idején az idősebb Schlegel-fivér szemében az új művek egyáltalán nem bírnak alacsonyabb értékkel, mint a régiek, és azt sem gondolja, hogy nem húzódik a kaotikusság mögött valamiféle szervező elv, csak éppen ez az elv egészen más, mint az antikvítás esetében. Ebből pedig az következik, hogy az új alkotások a régi művészet kritériumai mentén értelmezhetetlenek.

Végső soron úgy gondolom, annak elsődleges oka, hogy az expresszionizmus és a romantika célkitűzései között párhuzamok fedezhetőek fel, abban rejlik, hogy a két kor hangulata – vagy Worringerrel szólva *világérzése* – hasonlít egymáshoz. Kandinszkij úgy vélte, akkor alkalmazzák a művészek egy elmúlt kor formáit, amikor e két korszak szellemi-morális törekvései bizonyos mértékig egyeznek.⁸³ A művek formabeli

79 Schlegel 1980c, 501.

80 Schlegel 1980b, 358.

81 „Az absztrakció és a beleézés a transzcendenciát megjelenítő, csodálandó és a láthatatlan valóság felé mutató képek erőteljes eszközei voltak. Mindegyik az elevenítés kulturális munkáját végezte el: egy olyan ideológiai műveletet, amely a világot a műalkotáson keresztül próbálta átformálni. Ez volt a szellemi célja a művészetben mint a kulturális varázslat egy formájában.” (Morgan 1996, 341.)

82 Schlegel 1976, 278. (Saját kiemelés.) Bár A. W. Schlegel jelzi a modor fogalmának problematikuságát, itt egyértelműen pejoratív értelemben használja.

83 Kandinszkij 1987, 9.

hasonlóságára ennek nyomán mint egy bizonyos fokú szellemi hasonlóság bizonyítékára is tekinthetünk, és ugyanez igaz fordítva is: a hasonló szellemi törekvések valamiképpen hasonló stílusjegyekkel rendelkező alkotásokat eredményeznek. Mindez többek között a látható világ másolásától való elfordulásban, a művészet autonómiájának felerősödésében, a karakterisztikus elemek térnyerésében és általában az absztrakció felé való orientálódásban nyilvánul meg a romantika és az expresszionizmus művészete, valamint teoretikus törekvései esetében.

Bibliográfia

- Aradi Nóra. 1964. *Absztrakt képzőművészet*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Bartha Judit. 2017. „Groteszk-arabeszk: Friedrich Schlegel mozaikjaiból.” In *Töredékes dialektika: Írások Weiss János 60. születésnapjára*, szerk. Bartha Judit – Gyenge Zoltán, 163–73. Budapest: L'Harmattan.
- Beke László. 1986. *Caspar David Friedrich*. Budapest: Corvina.
- Benn, Gottfried. 2011. „Expresszionizmus.” Ford. Adamik Lajos et al. In *Esszék, előadások*, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, 107–19. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Däubler, Theodor. 1919. *Der neue Standpunkt*. Leipzig: Insel-Verlag.
- Elger, Dietmar. 2009. *Absztrakt művészet*. Ford. Seres Bálint – Seres Eszter. Budapest: Taschen/Vince Kiadó.
- Földényi F. László. 1986. *Caspar David Friedrich*. Budapest, Helikon Kiadó.
- Földényi F. László. 2010. *Képek előtt állni: Adalékok a látás újkori történetéhez*. Pozsony: Kalligram.
- Friedrich, Caspar D. 1986. „Nyilatkozat egy nagyobb részét még élő és nemrég elhunyt művészek festményeiből álló gyűjtemény megismerése után.” Ford. Beke László. In *Caspar David Friedrich*, szerk. Beke László, 105–18. Budapest: Corvina.
- Gehlen, Arnold. 1987. *Kor-képek: A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Ford. Bendl Júlia. Budapest: Gondolat.
- Gombrich, E. H. 1983. *A művészet története*. Ford. G. Beke Margit – Falvy Mihály. Budapest: Gondolat.
- Hofmann, Werner. 1974. *A modern művészet alapjai: Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Corvina.
- Kandinszkij, Vaszilij. 1987. *A szellemiség a művészetben*. Ford. Szántó Gábor András. Budapest: Corvina.
- Kandinszkij, Vaszilij. 1914. „Über die Formfrage.” In *Der Blaue Reiter*, szerk. Vaszilij Kandinszkij – Franz Marc, 74–100. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Lützel, Heinrich. 1970. *Absztrakt festészet: Jelentősége és határjai*. Ford. Szabadi Elemér. Budapest: Corvina.
- Kant, Immanuel. 2003. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány.
- Liotard, Jean-François. 1995. „A fenséges és az avantgárd.” Ford. Széchenyi Ágnes. *Enigma* 2/2: 49–61.

- Marc, Franz. 1987. *Schriften*, szerk. Klaus Lankheit. Köln: DuMont.
- Mikáczó Alexandra. 2021. „Friedrich mint absztrakt festő? A kanti fenséges és a képi absztrakció lehetséges kapcsolódási pontjainak bemutatása Caspar David Friedrich festészetén keresztül.” *Nagyerdei Almanach* 11/2: 16–34.
- Morgan, David. 1996. „The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism.” *Journal of the History of Ideas* 57/2: 317–41. DOI: <https://doi.org/10.1353/jhi.1996.0018>
- Novalis. 1997. „Virágpor.” Ford. Weiss János. *Műhely* 20/2: 16–24.
- Rosenkranz, Karl. 2022. *A rút esztétikája*, szerk. Teller Katalin. Ford. Szabó Annamária et al. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- Schlegel, August W. 1976. „Előadások a szépirodalomról és a művészetéről: A szépművészet s a természet viszonya, illúzió és valószínűség, stílus és modor.” Ford. Hegyi Lóránd. In *Emlék márványból vagy homokkőből: öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, szerk. Marosi Ernő, 272–80. Budapest: Corvina.
- Schlegel, August W. – Friedrich Schlegel. 1980. „Athenäum töredékek.” Ford. Tandori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes – Vészits Ferencné, 261–356. Budapest: Gondolat.
- Schlegel, Friedrich. 1980a. „A görög költészet tanulmányozásáról.” Ford. Tandori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes – Vészits Ferencné, 121–89. Budapest: Gondolat.
- Schlegel, Friedrich. 1980b. „Beszélgetés a költészetéről.” Ford. Tandori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes – Vészits Ferencné, 357–82. Budapest: Gondolat.
- Schlegel, Friedrich. 1980c. „Eszmék.” Ford. Tandori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes – Vészits Ferencné, 491–514. Budapest: Gondolat.
- Schopenhauer, Arthur. 2007. *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Dezső et al. Budapest: Osiris.
- Somhegyi László. 2011. *„A kifürkészhetetlen Túlnan”: A tájkép a német romantikában*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Weisstein, Ulrich. 1977. „Expressionism: Style or »Weltanschauung«?” *Criticism* 9/1: 42–62.
- Worringer, Wilhelm. 1989. *Absztrakció és beleézés: Tanulmányok*, szerk. Radnóti Sándor. Ford. Kocziszkó Éva. Budapest: Gondolat.

