

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori Iskola

**ELÁGAZÓ UTAK A
MANIERIZMUSBAN –MÁIG HATÓ
KÖVETKEZMÉNYEKKEL**

SZUBJEKTÍV MŰVÉSZETI TÖRTÉNET

DLA értekezés tézisei

ESZIK ALAJOS

2006.

I. *MANIERIZMUS:*

A manierizmust, illetve mindazon műveket, amelyeket ma e kategória alá rendezünk, sokáig, mint dekadenciát, elfajulást, a normától való eltántorodást értelmezték. Csak későreneszánszként, vagy korai barokként értekeztek róla. Voltak, akik átmeneti stílusként definiálták. Egy önálló korstílusnak azonban nem lehet legfőbb ismérve az, hogy átmeneti.

El kellett jönnie egy kornak, amely kimondta, a különböző normák lehetőségességét. Egy kornak, amely a választott hagyományai között fontosnak tartotta ezt az antiklasszikus korszakot.

Ez a kor a XX. század eleje volt. Teoretikusai a bécsi szellemtörténeti iskola megalapozói voltak. Ők vázoltak fel egy művészettörténeti képletet, amely szerint a modern művészet tipikus tartalmi és formai jegyeinek kezdetei a manierizmusig vezethetők vissza. Ezen a szemüvegen keresztül vizsgálták a stílus sajátosságait, kutatva magának a stílus meghatározásának a módját is.

A manierizmus rendkívül nehezen definiálható, szinte csak negációval: azokkal a jellemzőkkel, amelyekkel a reneszánsztól és a barokktól különbözik. Sokfélesége nem csupán a lehetséges megoldások variációja, sokszor homlokegyenest egymásnak ellentmondó törekvések hordozója. Sokféleségében és ellentmondásosságában „az elágazó utakban”, a mai sokféleség és ellentmondásosság előképe látható. Mondhatnánk, hogy a mai nyomorúság előképe, ha nem hajlanánk arra, hogy az egységesen indokoltnak tűnő harmonikus időszakok röpké epizódok az emberiség történelmében, és a krízis vagy a válság a művészet természetes állapota. Nem beszélve itt a mesterségesen, voluntarisztikusan létrehozott, vagy elrendelt harmóniákról.

Nem foglalkoztam a stílus történet-szociológiai hátterével. Messze túlnyúlt volna e dolgozat keretein, és voltak is és vannak is ennek tudós kutatói.

Egyáltalán, legnehezebb feladatomban a dolgozat írójának, azaz magamnak, a státuszát meghatároznom. Hiszen nyilvánvaló, hogy itt dilettáns művészettörténészkedés, valamilyen tudós talárban való pipiskedés esélye merül fel.

Leszögezem hát, hogy itt egy gyakorló képzőművész elmélkedései olvashatók, tudományos igény nemigen merülhet fel.

A manierizmus-kutatás rövid áttekintése után a sokféle manierizmus legjelentősebb iskoláit és mestereit írtam le, olyan kutatók nyomán, mint *Heinrich Wölfflin*, *Max Dvořak*, *Antal Frigyes*, *Hauser Arnold*, *Tolnai Károly*, *Doris Kristof*, *Klaniczay Tibor* és *Kelényi György*.

A legnagyobb figyelmet a *Michelangelo-Tintoretto-Greco*-vonulatnak szenteltem, mivel ezt a vonulatot fedezte fel magának az expresszionizmus, különösen a német expresszionizmus. Hiszen ez a korszak a német, az ún. Alpokon túli művészei eredmények emancipációjának időszaka is volt. A XX. század elején a saját másságát immár öntudatosan, értéként megélő antiklasszikus irányzat logikusan találta meg előzményeit a gótikában, a gótikus gondolatot magába olvasztó manierizmusban, és a romantikában.

Mint már említettem, ennek szellemi hátterét a bécsi szellemtörténeti iskola adta. *Alois Riegl* „Kunstwollen” (művészet-akarás) kategóriájára építve *Max Dvořak* és követői helyenként és korszakonként elképzelhető és megvalósítható más és más „Kunstwollen” egyenlő jogokba helyezésével olyan korszakokat is méltányosan értékelték, mint a manierizmus kora.

A gótikus transzcendencia gondolatának a reneszánsz művészetben való megjelenésének és e tendencia nyilvánvalóvá válásának idejét *Michelangelo* kései művétől az ún. *Rondanini Pietà*-tól datálják.

A római Szent Péter templomban lévő korai *Pietà* összehasonlítása nem csak a művész pályájának két korszakát mutatja be, de a két stílus, az érett reneszánsz és a manierizmus közötti különbséget is.

Beszélek még egy olyan változásról, mint a tér-idő-cselekmény hármasegységének felbomlása, és olyan gótikus és egyben modern kompozíciós megoldások megjelenése, mint a szimultán jelenetelés, és a több perspektíva, több nézőpont alkalmazása.

A sokféle manierizmus felvillantásával, a XVI. századi stílpluralizmusnak a felvázolásával a XX. századi stílpluralizmus e korai előképét kívánom láttatni.

A kevés jellemző jegy, amely az egész stílusra egyaránt ráhúzható: a megbillent egyensúly, vagy *Arnold Gehlen* kifejezésével élve a stabilitás elvé emelt hiánya.

II. **EXPRESSZIONIZMUS:**

Áttérve az expresszionizmus problémájára, bemutatható, hogy a saját tradícióikon túl (*Grünewald, Holbein, Cranach, Dürer*) hogyan választják ki a manierizmust, mint elejtett és felveendő szálat. A művészet története motívumvándorlások, belső idézetek, utalások, parafrázisok, travesztiák és paródiák –azaz belső összekacsintások és gúnyolódások története is. Ez a művészet belső egészséges önmozgásához tartozik.

Ugyanakkor a nézetek megmerevedésének, dogmatikussá válásának a tünete az, amikor az első akadémiák megjelennek –és ennek az ideje is a manierizmusra esik. Ugyancsak ez a kor az első neves nőművészek feltűnésének pillanata is. A romantikus művésztypus is itt bukkan fel: a neurotikus, labilis, kételkedő művész, akit kételye az örületbe, vagy annak határáig kerget.

Az említett példák alapján nem véletlen, az expresszionista művészek vonzódása a korszakhoz. Az expresszionizmus művészetének kronologikus bemutatása nem céloom. Inkább a manierizmussal kapcsolatos hasonlóságokkal foglalkoztam. Kiemelve egy tematikát: a biblikus kompozíciókat, azok közül is az emberisten (Krisztus) és az ember szenvedésének ábrázolását, a Passiót. A dolgozatban a kerettémák jelentőségével is foglalkoztam.

Jelzésértékű, hogy a manierizmus és az expresszionizmus egyaránt megkülönböztetett érdeklődéssel fordul a szenvedő, a megalázott ember felé.

Az expresszionizmus-fejezet alkalmat ad a stílus fő vonulatával teljesen együtt haladó magyar művészet bemutatására is.

III. **MAGYAR EXPRESSZIONIZMUS:**

A korszak –a századforduló és az első világháború között-, az az időszak, amikor a magyar művészet együtt mozog a fő nyugat-európai törekvésekkel, az ezután következő időszakok máig a fokozódó provincializálódás, a bezártság és bezárkózás korszakai. A két világháború közötti korszak az expresszionizmus fokozatos lecsengésének ideje, amely azonban ettől függetlenül kiváló műveket adott, egyetemes és magyar viszonylatban egyaránt. A korszak kezdetén a

nagybányai neósok csapata (*Czóbel, Perlrott Csaba Vilmos, Ziffer Sándor*) együtt állított ki a francia fauve-okkal Párizsban. Egyébként is, a magyar művészet az első világháborúig, tulajdonképpen Trianonig, abszolút francia-orientáltságú volt. A dolgozatban igyekszem a francia fauve-mozgalom, és a német expresszionizmus közötti jelentős különbségeket is kidomborítani. A magyar Tanácsköztársaság utáni értelmiségi emigrációs hullám részeként a magyar képzőművészek egy része is Bécsbe, majd az egyre izgalmasabb és izgalmasabb kulturális metropolisszá fejlődő Berlinbe telepedett. *Kassák* és a Sturm kapcsolatai révén a magyar aktivisták, expresszionisták rendszeres kiállítói lettek a Sturm Galériának.

A hivatalos Magyarország ugyanakkor olasz-orientációt kezdeményez. A *Gerevich Tibor* alapította Római Iskola klasszicizáló, a modernet a preraffaelita ízekkel elegyítő művészete része az európai újkonzervatív hullámnak.

Az expresszionizmus, mint mozgalom, a maga utópikus, messianisztikus jellegével kifárad és csalódottan kimúlik, de az expresszív festésmód, rajzolósi mód az egyetemes művészet eszköztárában megmarad, ahonnan az időről-időre elő is veszi, fel is használja.

Érdekel a manierizmus, izgat az expresszionizmus, de legjobban a magyar művészet és művészek sorsa foglalkoztat. A töredezettség, a félbemaradt mozgalmak, életek és pályák története. Érdekel és izgat az a távolságtartó idegenkedés, amellyel az expresszív modort a magyar művészek és nagyközönség nagy része kezelte. Amelynek következtében a XX. században az izmusok és a hivatalos kurzusművészet között józan polgári középutat képviselő, de mind anakronisztikusabb posztnagybányai festészet lett a magyar művészet fő iránya. A dolgozatban ennek kapcsán *Bernáth Aurél* személyével és gondolataival foglalkozom kicsit részletesebben.

Írok a szubjektív indulati művészet lehetőségeiről, a színek, a fények drámai fokozásáról, a figurák mozdulatainak heves, sokszor már-már természetellenesnek tűnő diabolizmusáról, az arcok maszkszerű és egyéb torzításairól. Egyszóval a véleményezés lehetőségeiről a figurális művészetben.

IV. A GROTESZK:

Ennek kapcsán felmerül a groteszk kategóriája. A groteszk az antik Róma falfestészeti stílusainak egyike. Eredetileg a növényi, emberi, állati és tárgyi

motívumokból szőtt burjánzó díszítés megnevezése volt. Az elnevezésben a *grotta*, a barlang szó rejtőzik. Az ideálistól, a harmonikustól, a klasszikustól való eltérés célja, a hibás, a gyarló, az esendő, a rút, a nevetséges, a szörnyű, a gonosz, a bizarr, a hiábavaló, és még számtalan, a tökéletestől eltérő állapot megjelenítése.

A groteszk rokonairól, a karikatúráról, a bizarról is szót ejtek. Föltétlen kell írnom a groteszk tündökléséről, és lassú alászállásáról a magyar grafika XX. századi történetében.

Véleményem szerint, a kádárizmus abszurd rémtörténetből bornírt operetté változó világra felel evidensen a magyar groteszk grafika. *Gácsi Mihály, Gyulai Líviusz, Major János, Rékasi Csaba, Szemethy Imre, Dorosz Károly, Banga Ferenc, Dolnik Miklós...*

V. A MANIERIZMUS ÉS EXPRESSZIONIZMUS MÁIG HATÓ KÖVETKEZMÉNYEI:

Vége felé közeledve a dolgozatnak arra is rá kívánok mutatni, hogy a manierista-expresszionista attitűd hányféle félmúlt és jelen törekvésben üti fel a fejét. A német, az osztrák, de még a svéd művészetben is tovább élő neoexpresszionista, absztrakt expresszionista folyamatosságán túl, az ún. Heftige Malerei (indulatos festészet), az akcionizmus, a gesztusfestészet ennek a vonalnak az egyenes leszármazottjai. De szintén a manierizmusig vezethető vissza a szürrealizmus, a szimbolizmus, a konceptualizmus, a fluxus, vagy például a kisajátítás művészete, vagyis az Appropriation Art.

VI. MAGAMRÓL:

A dolgozat legvégén leleplezem azon eddig alig titkolt szándékomat, hogy az előzőekben felvázolt áramlatban a magam helyét is megkeressem. Hiszen egy képzőművész számára a képzőművészet története családtörténet, vannak, akik a folyamatosságot hangsúlyozzák, vannak, akik újból és újból *tabula rasát* kívánnak csinálni.

Engem a figura mozgásai érdekelnek. A nyitott mozgásívek a szabadságról, néha az elragadtatott pillanatok időtlen boldogságáról beszélnek. Az artikulálatlan

hadonászások, a megfélelhetetlen kérésekre mozgásviharral felelő, kudarcra ítélt kísérletekről. A néhol előforduló magába zuhanó figura a játszma átmeneti vagy végleges feladásáról. Mint az egykori expresszionisták, magam is csodálattal függök *Tintoretto és Greco* extatikus, hatalmas lelkiismeről tanúskodó művészetén. Ugyanez a lelkiesség, amely megragad *Nolde*, vagy *Rouault* műveiben.

Miközben ésszel fölfogom, és regisztrálom, a személyiség töredezettségét, elmagányosodásának, kiüresedésének folyamatát, ezzel együtt jelentőségének és érvényességének csökkenését, képtelen vagyok arra a művészetre ráhangolódni, amely ezen folyamatok illusztrálásaképpen kivonja a személyiséget a műből. Nyilván ez romantikus magatartás, és ez is az előbb vázolt rokonsághoz sorol. Természetesen vannak ebben a családfában olyan művészek, akiket ki nem állhatok. De az ember még a művészetben sem válogathatja meg őseit.

Egyébiránt a történelem felém igyekszik, és bennem találja meg célját.