



ARTCADIA

maszk

a Rippl-Rónai Művészeti Intézet lapja • 2024 • új folyam • 3/2

ARTCADIA

2024 • új folyam • 3/2
tematikus periodika,

a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet folyóirata

Főszerkesztő:

Hatos Pál

Felelős szerkesztők:

Szabó Zsófia, Pál Gyöngyi

Szerkesztőbizottság:

Baki Péter - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Kiss Gábor Zoltán - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Lieber Erzsébet - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Pecsics Mária - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Szőcs Éva Andrea - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

Kiadványunk minden tudományos közleményét
két lektor véleményezte.

Borítóterv: Pál Gyöngyi

Kiadványterv és tördelés: Szabó Zsófia

A borítóhoz felhasznált fotó a Fortepan
gyűjteményéből származik.

Idegennyelvi lektor: Kusz Viktória

Kiadó: Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem.
A kiadó helyszíne: 2100 Gödöllő Páter Károly utca 1.
Közreadó: MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet,
7400 Kaposvár, Bajcsy-Zsilinszky utca 6-10.
A kiadásért felel: Dr. Hatos Pál, intézetigazgató

artcadia@uni-mate.hu

ISSN 3004-1910 (online)

DOI: [10.57021/artcadia.3.2](https://doi.org/10.57021/artcadia.3.2)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc
alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

ARTCADIA maszk

tartalom

előszó

Hatos Pál: Állarc

3

tematikus

Lieber Erzsébet: Isabella d'Este: Fekete, Vörös, Igen, Nem... Maszk vagy eszménykép?

6

Szlama Norbert: Alkotói attitűd Picasso és Basquiat munkájában az afrikai maszkok tükrében

23

Szabó Zsófia: Állarcosok. Jeles András: *Valahol Oroszországban*, Csiky Gergely Színház, Kaposvár (1991)

37

Pál Gyöngyi: A maszk a lélek tükre – művészi reflexiók az arc és a maszk digitális szerepváltozására

47

műhely

Németh Domonkos – Fedor Ilka: Maszkok – a bőrtől a portréig

55

Arc nélküli arcok – Kovácsik Emese Judit és Glavánovits Martin fotográfiái

63

Kovácsik Emese Judit: A Maszk, az Arc és a Tekintet

64

Glavánovits Martin: Arctalanul

68

Ficzek Ferenc: Montázs. László Kyra üvegművész kiállításának megnyitójára

69

interjú

Szabó Zsófia: Maszk nélkül – Interjú Fándly Csabával

73

Hatos Pál

Álarc

Mask

A maszk vagy álarc a gyerekkor első izgalmaiból jelenti legtöbbünk számára. Az első ijedséget, az első öntudatlan rádöbbenést arra, hogy valóság és fikció határai meghatározhatatlanok. Hogy a valóság legalább annyira tudati projekció eredménye, mint a tapasztalaté. A játék egyetemes valóságába illeszkedik bele, ahol tárgyak és élők éppoly meseszerűek, ahogy közöttük az átmenet is – s amennyire maga a tényszerű valóság is csupán a hullámozó gyermeki létezését kitöltő mese-flow része. A maszk játék, de egyben az episztemológiai kérdésfeltevés kezdete. Az álarcok rejtélyes mosolya mögött Kant és Hume dilemmái csatáznak a megismerhetőség mibenlétéről – még ha erről ritkán is adunk számot.¹

A gyermeki fejlődés első állomásain a maszk a farsang tartozéka, a maszk a vidámság kelléke. Ám mint minden, ami a gyerekkor öntudatlan idejéhez tartozik, a maszk jelenségvilága is halálosan komoly. A gyermeki félelmek, rémálmok gyakran szintén álarcban jelentkeznek, egy krokodil, egy rémisztő öregember stb. alakjában, az Erósszal és Thanatosszal való találkozás első tudatalatti állomásait jelzik. S valóban a maszk használata legalább annyira kötődik az elkerülhetetlen véghez,

mint a féktelen farsangi életörömhöz. Az élők utolsó pillanatait is a halotti maszk örökíti meg. Legalábbis a nagy, emlékezetes halottakét. A maszk lezár, de egyben időtlen távlatba helyezi az arcot, a halott lélek immár megmerevedett tükreként. Fenségessé teszi a test végső nyomorúságát. A halotti maszk ebben az értelemben az emlékezet nagy varázslója, a halhatatlanság kapuja. Ahogy a festő *Kondor Béla* halotti maszkját elkészítő *Melocco Miklós* fogalmaz: „A halál komoly dolog, és a halotti maszk is komoly. A halotti maszk, az ép, sértetlen halotti maszk, szobor.”²

Valóban szobor. Sőt, még abban az esetben is, ha nem nemes anyagból készül, akkor is ércnél maradandóbb. Gondoljunk csak *Ady Endre* Vedres Márk által készített halott maszkjára, amely az Ady kultusznak legalább annyira formálója, mint a róla készült irodalomtörténeti szintézisek.³

Ady halotti arcának fehér gipszmaszkba foglalt szépsége mintegy visszaigazolja költészete időtlen igazát, s egyben elszakítja a magánemberi esendőségtől, összeférhetetlen és állhatatlan természetétől, alkoholizmusa miatt emberi ronccsá lett testi valójától a költőt.

Artcadia, ú.f. 3 (2), 3–5. (2024)
hatos.pal@uni-mate.hu
MATE KC, Rippel-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: [0000-0002-2540-0647](https://orcid.org/0000-0002-2540-0647)

1 · Petar Nurkić, „Hume’s and Kant’s understanding of epistemic normativity,” *Theoria, Beograd* 64, Issue 3 (2021): 91–112. <https://doi.org/10.2298/THEO2103091N>

2 · Melocco Miklós, „A halotti maszk,” in *Halotti maszk, élőmaszk, Tanulmányok a kegyelet kultúrtörténetéből*, szerk. E. Csorba Csilla és Kovács Ida (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2006), 35.

3 · Kovács Ida, „Áthorpadni a nemlétebe (Halotti maszkok),” in *Halotti maszk, élőmaszk*, 71.

Hasonlóképpen a fiatalon elhunyt, – s a történelmi vélekedés szerint – egyébként nem túl jelentős történelmi szereppel bíró *Tutanhamon* fáraó aranyból készült világhírű halotti maszkja szintén szimbolikus személyiséggé avatja a fiatalon elhunyt uralkodót, akivel az a halálon túli „szerencse” történt, hogy sírját nem rabolták ki, s így kivételesen épen megmaradt. Ez a véletlen szerencse teszi egyetemes történelmi jelképpé, a régészet valaha volt legnagyobb szenzációjává. Száz éve, mióta megtalálták, nem csupán az egyiptomi civilizáció nagyságát hirdeti, de az emberi kultúra nagyszerűségének a metaforája.

A maszk, az álarc tehát ebben az esetben még inkább eltakarja a valaha volt valóság konkrét tényeit. Ez a takarás, ez az elfedés a maszk sokrétű jelentésrétegeinek leginkább ambivalens vonása. A takarás és elfedés azonban nem minden esetben ad teret a fenségességnek, hanem rámutat az emberi komédia legváltozatosabb jellemvonására, az illúzióra. A maszk arra szolgál, hogy becsapjon másokat és egyúttal arra, hogy becsapjuk saját magunkat is. Olvassuk csak *Krúdy Gyula* egyik *Szindbád* történetét az egyik volt szeretőjéről, a tükör előtt ülő, s tükörben magát nézegető Artémizáról:

„Éjszaka mindig ez volt a tennivalója, miután negyvenesztendő régebben elmúlt, és még mindig nem elégette meg a hazugságokat, amelyeket a férfiak mondtak neki. A ráncok ellen szoroson felkötötte az állát, mint a halottakét szokás, és a haját reménytelenül fésülte, fonta, mialatt folyton a tükörbe

nézett, hogy egyszer, egyetlenegyszer felfedezze régi arcát, a régi szépséget a mostani álarc mögött. Egyszer csak eltűnik ez a búskomoly, mérges, elégedetlen árnyék az állótükör fénylő lapjáról, és a háttérből halkán közeledik a lőcsei fehér asszony a bástyaajtóról, amint hajdanában a gavallérok mindenfélét hazudoztak. Sajnos, az árnyék a régi maradt, akár-hogy fonta a haját, és nyúllábbal vörösre dörzsölte az arcát.”⁴

Ebben a részletben a lírai részletek sem fedik el, az öregedő asszony arca kikészítésével egyszerre akarja becsapni a világot, amitől még hódolatot, a férfiakat, akiktől még szerelmet vár, miközben saját korát, öregedését, csábítóereje fogyását nem hiszi valóságosnak, hanem: *álarcnak*. Az író iróniával telített kegyetlen ítéletét irodalmi alteregója, a hálósobába váratlanul belépő *Szindbád* fogalmazza meg az idézett részletet követő rövid jelenetben:

„- Mily meglepetés!

Aztán nagyon kedves, szeretetre méltó mosollyal világított a gyertyával Szindbád arcába:

- Öreg lett, jóuram, az idő eljárt. Ugyan mi történt magával? Kinek a lábánál térdepel? Talán valamelyik rongy barátném fogadta szolgálatába? Bizonyosan az a kis fekete, akinek egyszer mesét mondott egy délután, midőn hosszas könyörgésre bevittem őt magához? Emlékszik, a velencei feketekendős leányokról beszélt? De mily öreg lett?

4 · Krúdy Gyula, „Szindbád feltámadása. A titkos szoba,” *Magyarország*, 1915. február 23. 3–4.

Szindbád megadással mosolygott. „És ha te látnád magad, szegény. Fiú koromban szerelmes voltam egy falusi kisasszonyba. A kisasszonyt faluról a városba küldték, hogy varrni, szabni megtanuljon. Egy félesztendeig volt távol. S midőn hazajött, az arcát felmarta a rossz festék, a haja zöldre, sárgára volt festve, és a metszőfoga hiányzott. Ilyen vagy te, szegényke” – gondolta magában Szindbád, és lehetőleg nem nézett az asszony vállára, nyakára és hóna alá, holott karját ő nyomban felemelte, hogy a ruha ujja visszacsússzon.”⁵

Az asszony tettett magabiztossággal szembesíti Szindbádot öregségével, míg ez utóbbi csak magának – illetve az olvasónak – tárja fel a valóságot, mit művel a maszk hazugsága, miként teszi romlottá viselőjét, miként lesz az öregségnek, a félt hanyatlásnak az okozója. A maszk Krúdy egyik kései novellájában, *Az utolsó szivar az arabs szürkénél* jól ismert elbeszélésében pedig már az emberi sorsot meghatározó élethazugság kifejezője lesz, a kültelki kocsmában inkognitóban olcsó töpörttyűt falatozó és rossz kocsisbort ivó ezredest jellemzi – mintegy bünteti –, hogy álarcot vet magára: „Hja, a nagyvilági életben szükségünk van olyan arckifejezésekre is, amelyek nem mások, mint álarcok. Némely embernek csak akkor látszik meg az igazi arca, amikor a halál csinálja azt.”⁶

Így vezet a maszk útja a gyermekkor ártatlanságából az asszony és férfikor romlottságába, spontán örömből fáradt közönybe és lemondásba. Tetszik, nem tetszik, a maszknak morá-

lis funkciója van: az álarc ítél és elítél. Az emberi arc, vagy a felvett maszkok elrejtik vagy éppen felfedik a személyiség egy-egy rétegét.

Amire a következő írások vállalkoznak: az mégsem a morális, hanem elsősorban az esztétikai értékelés. Tág határok között. Mit jelentettek a maszkok az egyes művészettörténeti korszakokban és mit jelentenek ma? Milyen sokrétű megjelenési formája van a különböző művészeti ágakban? Hogyan jelenik meg a képzőművészet klasszikus kánonjában és az afrikai maszkok európai interpretációjában, erre próbál feleletet adni Lieber Erzsébet és Szlama Norbert. Miként ad jelentést Jeles András rendezésében Csehov *Három nővére*nek legendás kaposvári újraértelmezésében? – erre Szabó Zsófia sűrű olvasattal készített analízise válaszol. Pál Gyöngyi tanulmányaiban pedig eljutunk az arc és a maszk digitális szerepváltozására adott művészi reflexiók problematikájához is. Mert az arc és álarc váltakozása a művészetek birodalmában mindenekelőtt a megismerés problémája. Tessék tehát olvasni őket – lehetőleg az előítélet álarca nélkül. •

5 · Uo.

6 · Krúdy Gyula, „Az utolsó szivar az arabs szürkénél,” *Nyugat* 16 (1927): 246.

Lieber Erzsébet

Isabella d'Este: Fekete, Vörös, Igen, Nem... Maszk vagy eszménykép?

Isabella d'Este: Black, Red, Yes, No... Mask or Idol?

Az *Isabella d'Estét*, az itáliai reneszánsz egyik legjelentősebb humanista nőalakját, a történelem első női mecénását ábrázoló, *Leonardo da Vinci* készítette krétarajz, illetve a *Francesco Francia*, *Tiziano* és *Rubens* által festett képmások az alany karaktervonásaiban markáns különbségeket mutatnak, noha a műfajok közül elméletileg a portréfestés igényli leginkább a fizikai formai jegyek élethű visszaadását. Eltérő megközelítéseik ugyan nem hazugságok, ám egyik sem igaz teljesen, viszont mindegyik igaz valamennyire. Hogy melyikben mennyi igazság van, és az vajon kinek az igazsága, a modellé, a művészé, a befogadóé, vagy valamenyüjüké együttesen, annak megválaszolása lehetetlen vállalkozásnak tűnik. Lehetséges, hogy ezek a portré változatok az ideál és materializálódott forma, emberi lélek és az azon túllévő dolgok misztériumának kérdéskörét feszegetve, az igazság több lehetséges arcát is megmutatva, együtt visznek közelebb a teljesebb megértéshez.

Ez a tanulmány az ismert Isabella d'Este portrék körüljárásával kísérrel meg adalékokat szolgáltatni a maszk és műalkotás, perszóna és személyiség, megrendelői és festői ideál, személyes ízlés és esztétikai eszménykép kölcsönhatásainak bonyolult kérdésköréhez.

kulcsszavak: Isabella d'Este, maszk, portré, eszménykép, ideál

Artcadia, ú.f. 3 (2), 6–22. (2024)

[DOI: 10.57021/artcadia.6969](https://doi.org/10.57021/artcadia.6969)

jancsikityne.lieber.erszabet@uni-mate.hu

MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ORCID: [0000-0001-6602-7466](https://orcid.org/0000-0001-6602-7466)

Leonardo da Vinci's chalk drawing and *Francesco Francia's*, *Titian's* and *Rubens'* depictions of *Isabella d'Este*, one of the most influential female figures of Italian renaissance humanism, the first female patron of the arts in history, show considerable differences in the characteristics of the subject, although theoretically, portrait painting is the one among all genres that requires lifelike representation of physical traits the most. Although their different approaches are not lies, they are not quite true either. However, each one is true in some sense. It seems to be an impossible task to answer the question, whose truth it is; the truth of the model, the artist, the viewer or all of them combined? It may be possible that through an inquiry into the matters of ideal and materialised from, the human soul and mysteries beyond, these portrait variants together can bring us closer to a more complete understanding, through showing multiple faces of the truth.

This paper wishes to provide some insight on the complex subject of the interplay between mask and work of art, persona and personality, the ideals of the artist and those of the person commissioning the work, personal taste and aesthetic values, through circumnavigating the well-known portraits of Isabella d'Este.

keywords: Isabella d'Este, mask, portrait, idol, ideal

„Viszont van-e emberibb ösztön a színészkedésnél? Miért? Mert mi a színészkedés? Törekvés valami másra, mint ami éppen véletlenül vagyunk, valami másra, valami többre, érezzük, hogy örökké hiányzik valami, egyek vagyunk, pedig ezer lehetőség csírái csiklandozzák belsónket: a nagy akármí, egy állat is, egy virág is, egy isten is, és egy félisten is – nevetséges hiba, hogy mégis *csak egy darab* emberként kell élnünk, egy arccal: mikor sokkal több vagyunk, ezer változat [...]”¹
(Szentkuthy Miklós)

Az *Isabella d'Estét* ábrázoló, *Leonardo da Vinci* által készített és a Louvre-ban őrzött krétarajz,² a *Francesco Francia* által festett arckép, illetve a bécsi Kunsthistorisches Museumban kiállított, *Tiziano* és *Rubens* képmások kapcsán felmerül bennünk a kérdés, hogy ez a négy, ugyanarról a személyről festett portré hogyan mutathat ekkora eltéréseket, hiszen a műfajok közül elméletileg a portréfestés igényli leginkább a karaktervonások és a fizikai formai jegyek közvetlen megfigyelésén alapuló, élethű visszaadását.

De ki is volt Isabella d'Este, és mi köze van a róla készült portréknak a maszk témájához? Nos, nem amiatt a távoli, mondhatni mesterkélt kapcsolódás miatt írunk róla e tematikus szám oldalain, mert a maszkok kezdetben alapvetően vörös, fekete és fehér színnel voltak, és bizonyos kultúrákban a mai napig ezekkel az archaikus árnyalatokkal vannak színezve, és Leonardo is ilyen színű krétákkal rajzolta meg vázlatát,³ vagy mert Isabella két, a bécsi Kunsthistorisches Museumban kiállított portréja az öltözetek színei alapján az *Isabella feketében*⁴ és *Isabella vörösben*⁵ címet viseli. Nem is az olyan, határozatlanabb arcvonású maszkok miatt, amelyeknél – mint Leonardo *Mona Lisa* festménye esetében – a szájszöglet és a szemzugok

nem konkrétan rögzítettek. Kiindulópontja cikkünknek sokkal inkább *Dr. Heather Graham*nek a velencei művész, Tiziano által 1536 körül festett Isabella d'Este portré (*Isabella feketében*)⁶ elemzésében megfogalmazott néhány állítása, miszerint a kép „hízogó ábrázolás”, „fantázia”, „gondosan felépített képzelgés”, „hazugság, vagy legalábbis féligazság”, amely a hatvanas éveiben járó Isabellának nem a „fizikai valóságát”, hanem „ideális énjét tükrözi”. „Tiziano látomása csak egy jelenés, egy kitaláció. Tiziano portréja inkább maszk, mint tükörkép.”⁷ – véli a szerző arra hivatkozva, hogy az ábrázolt „piruló ifjúság” már régen elmúlt a megrendelő arcáról a kép készítésének idején, cikke összegzésében viszont leszögezi, hogy mindez nem jelenti azt, hogy ez a mű ne lenne „tisza műalkotás”. Mi a helyzet tehát a maszk és műalkotás, perszóna és személyiség, megrendelői és festői ideál, személyes ízlés és esztétikai eszménykép kölcsönhatásainak bonyolult kérdéskörében?

Isabella d'Este, a rajz és a három festmény alanya az itáliai reneszánsz egyik legjelentősebb humanista nőalakja volt. A nápolyi király unokája, a ferrarai uralkodócsalád gyermeke, *Francesco II Gonzaga* mantovai márkí felesége amellest, hogy klasszikus műveltséggel, kifinomult diplomáciai és politikai érzékeléssel rendelkezett, kora legkiválóbb tudósaival és művészeivel is elmélyült kapcsolatokat ápolt, a Gonzaga-család rezidenciája, a Palazzo Ducale épületrészeit kulturális találkozóhellyé és múzeummá alakítva pedig műgyűjtőként is működött.⁸ A történelem első női mecénásaként intellektuális és művészetpártoló, valamint kultúr-diplomáciai tevékenységével, illetve a Gonzaga gyűjtemény megalapításával Mantovát kulturális központtá alakította, és bekapcsolta az észak-itáliai tartományokon kívül Itália más városállamainak szellemi vérkeringésébe is. Merész és újító öltözködésével, lakberendezési ötleteivel pedig divatot

1 · Szentkuthy Miklós, „Meghatározások és szerepek,” dia.hu, hozzáférés: 2024.12.05., https://reader.dia.hu/document/Szentkuthy_Miklos-Meghatározások_es_szerepek-15721
<https://opac.dia.hu/record/-/record/PIMDIA15721>

2 · Leonardo da Vinci: *Isabella d'Este portréja*, 1499–1500 k., kréta, papír, 61 x 46,5 cm (Musée du Louvre, Párizs) <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020111146>

3 · <https://www.pubhist.com/w22767>

4 · Tiziano Vecellio: *Isabella d'Este (Isabella in Black)*, 1534–1536 k., olaj, vászon, 102,4 cm x 64,7 cm (Kunsthistorisches Museum, Bécs) <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1940/>

5 · Peter Paul Rubens: *Isabella d'Este (Isabella in Red)*, 1600–1601 k., olaj, vászon, 101,8 x 81 cm (Kunsthistorisches Museum, Bécs) <https://www.khm.at/objectdb/detail/1606/>

6 · Martina Haja, szerk., *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde* (Wien: Christian Brandstätter Verlag, 1991), Tafel 42.

7 · Heather Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black),” *smarthistory*, hozzáférés: 2024.12.05. <https://smarthistory.org/titian-isabella-deste-isabella-in-black/>

8 · Deanna Shemek, „Isabella d'Este,” *oxfordbibliographies*, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0325.xml>

1 · Leonardo da Vinci:
Isabella d'Este portréja, 1499–1500 k.



teremtett. Bővülő filozófiai és művészeti ismeretei, kifogástalan ízlése és innovatív látásmódja alapján nemcsak élvezője, hanem elvárásait és kritikai észrevételeit megfogalmazva bizonyos mértékig alakítója is kívánt lenni a pártfogoltak alkotásainak,⁹ az itáliai reneszánsz esztétikai szemléletének. Élete során több festőt is megbízott portréja elkészítésével, közéleti szerepe, női mivolta és határozott önképe alapján nem annyira külsőjének, aktuális kinézetének pontos megjelenítését, mint társadalmi imázsának, személyes erejének és erényeinek kifejezését várva. Általában nem is ült modellt, viszont elképzeléseinek és korrek-túra-javaslatainak hangot adva befolyásolta vagy irányította a kép alakulását.¹⁰

Isabella ismert ábrázolásai közül elsőként a középkorú Leonardo készített a 25 éves fiatalasszonyról¹¹ egy, a mantovai udvari portrék képformuláinak megfelelő, profil nézetű rajzot,¹² ami „kifejezésre juttatta az udvari körök szigorúan szabályozott társadalmi viselkedésnormáit is.”¹³

„Jóllehet tisztában kellett, hogy legyen Leonardo portréfestő technikájának kifinomult, újító jellegével, Isabella a saját portréjánál mégis ragaszkodott a hagyományos, szinte már archaikus megjelenítési módhoz. Ezt azért is tehette, mert a ragyogóan fenséges kép már az új, a pápák és az uralkodók birodalmi vízióival nyitó évszázad lenyomatait viseli magán, amely tanúja volt a köztársasági eszményekben újjászülető antikvitásnak.”¹⁴

Vagy azért, mert a gyűjteményét gazdagító antik érmék és kámeák szintén profilban ábrázolták modelljeiket. Sőt, néhány évvel korábban *Gian Cristoforo Romano* aranyműves is készített róla egy profil nézetű, ünnepi érmeportrét,¹⁵ amit máig a leghitelesebb Isabella d'Este ábrázolásnak tartanak, és ami Leonardo

9 · Kelly Macquire, „Isabella d'Este,” worldhistory, published on 25 June 2021., hozzáférés: 2024.12.05. https://www.worldhistory.org/Isabella_d%27Este/

10 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

11 · Isabella d'Este (1474-1539), Leonardo da Vinci (1452–1519). Az Isabellánál 22 évvel idősebb Leonardo 1499-1500-ban készíti a rajzot, amikor ő 47-48 éves, Isabella pedig 25-26 éves.

12 · Leonardo da Vinci: *Isabella d'Este portréja*, 1499–1500 k., kréta, papír, 61 x 46,5 cm (Musée du Louvre, Párizs) <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020111146>

13 · Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, ford. Kézdy Beatrix (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2002), 61.

14 · Claudio Pescio, szerk., *Leonardo. Művészet és tudomány*, ford. Takács Zoltán (Budapest: Allprint Könyvkiadó, 2005), 68.

15 · Gian Cristoforo Romano: *Isabella d'Este érmeportré*, 1495-98 k., arany változat 1505 k., bronz/arany, 38 mm (Metropolitan Museum of Art, New York és Kunsthistorisches Museum, Bécs) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/195048>

rajzához hasonlóan jó példája az udvari reprezentáció eszköztárának. Az érem egy másolatát Isabella később aranyba öntette, és ékkövekkel díszítette. A kisméretű dombormű előnye a rajz esztétikai és intellektuális értékén túl, hogy bárhova elvihető, sokszorosítva ajándékozható. A dombornyomás nemcsak látható, hanem érintésével taktilis, személyes kapcsolat jön létre a mű és befogadója



2 · Arany medaillon Isabella d'Este arcképével, 1498–1505 k.

között. A színoldali *au naturel* arckép felidézi a modellt, a hát-lapi ábrázolás, Isabella asztrológiai jegyének, a Nyilas nőnemű figurájának és a Győzelem alakjának allegorikus egyesítése pedig „a személyes érdemek által elért, bűnök feletti diadal”¹⁶ gondolatára történő utalással esszenciálissá teszi az úrnő érdemeit és erényeit.

De térjünk most vissza Leonardo krétarajzához, amelynek a széleinél látható apró lyuggatás arra enged következtetni a történészeket, hogy a képet a mester vázlatként használhatta egy fatáblára készítendő, kidolgozottabb portré megfestéséhez, ami azonban soha nem jutott el a mantovai udvarba.¹⁷ A festménynek „belső összeszedettség”¹⁸ kellett volna kifejeznie, így Leonardónak már a szóban forgó előtanulmánynál le kellett mondania a tőle megszokott jellemábrázolások expresszivitásáról és „mindenfajta nyugtalanító mozzanatról; a mintegy életnagyságú portré, ami az arc ábrázolását illeti, a lehető legpontosabb.”¹⁹



2013-ban világszerte nagy port kavart a hír, miszerint egy olasz család magángyűjteményének részeként egy svájci bank trezorjában egy olyan, vászonra festett olajképet találtak, ami Leonardo tanulmányrajza alapján készült, és amit Carlo Pedretti, a Kaliforniai Egyetem művészettörténész professzora akkor minden kétséget kizáróan Leonardo da Vinci festményeként hitelesítette.²⁰

Noha az Arizonai Egyetem kormeghatározási tesztjei szerint a portrét 1460 és 1650 között festették, és ez lehetővé tenné az időbeli egyezést, a művészettörténész szakma többek között arra hivatkozva vitatja a kép hitelességét, hogy Leonardo nem a vászon, hanem a fatábla hordozót részesítette előnyben.²¹ A pro és kontra érvek ellenére a Svájcban előkerült kép festőjének és modelljének kiléte máig vitatott.

Öt évszázada folyik vita arról, hogy da Vinci valóban elkészítette-e az Isabelle d'Este vázlatrajz festmény változatát. A legfrissebb szakmai viták résztvevőinek egy köre azt a nézetet képviseli, hogy Leonardo krétarajza a ma *Mona Lisa*²² címet viselő festmény előtanulmánya lehetett,²³ aminek modelljéül a Leonardo da Vinci műveit komplett formában tartalmazó, 2019-ben megjelent kiadvány *Lisa Gherardini (Gioconda)* mellett Isabellát nevezi meg az egyetlen lehetséges alternatívaként.²⁴ Arra apellálva, hogy az 1501 és 1506 között íródott, mantovai

19 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 61.

20 · Julien Rocha, „Le portrait d'Isabelle d'Este peint par Léonard de Vinci, dont le Louvre possède l'étude préparatoire, aurait été retrouvé,” *lejournaldesarts*, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/le-portrait-disabelle-deste-peint-par-leonard-de-vinci-dont-le-louvre-possede-letude>

21 · Jessica Hartogs, „Previously unknown da Vinci painting discovered in Swiss vault,” *cbsnews*, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.cbsnews.com/news/previously-unknown-da-vinci-painting-discovered-in-swiss-vault/>

22 · Leonardo da Vinci: *Mona Lisa (Portrait de Lisa Gherardini)*, c. 1503-1519., olaj, nyárfatábla, 79,4 x 53,4 cm (Musée du Louvre, Párizs) <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062370>

23 · Francis-Ames Lewis, *Isabella and Leonardo* (New Haven: Yale University Press, 2012), 223–240.

24 · Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci — The Complete Paintings* (Cologne: Taschen Verlag, 2019), 241.

16 · Sally Hickson, „To see ourselves as others see us”: Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia,” *Renaissance Studies* 23, no. 3 (2009): 292–293. www.academia.edu/8392072/To_see_ourselves_as_others_see_us_Giovanni_Francesco_Zaninello_of_Ferrara_and_the_portrait_of_Isabella_d_Este_by_Francesco_Francia

17 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 61–65.

18 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 61.

udvari levelezésben több olyan szövegrész is felbukkant, miszerint egy megrendelt festményt vártak Leonardótól, illetve hogy Mona Lisa székének a karfája a reneszánsz uralkodók arcképeiről és nem a polgári otthonokból volt ismert,²⁵ vélik úgy, hogy a Louvre nagybecsű kincsét csodálva talán nem *Giocondát*, hanem Isabellát látjuk.²⁶ Az elmúlt évtizedekben a legmodernebb technológiákkal, átvilágításokkal történt vizsgálatok azt erősítették meg, hogy a *Mona Lisa* című arckép vagy annak egy-egy részlete több megkezdett felvetést fed el, köztük egy profil nézetű alakot, vagy valakit, aki annál a változatnál ékes fejdísz és nem egy olyan egyszerű, leheletfinom fátylat visel, mint a számunkra ismert modell. A háttérben ábrázolt természeti környezet is Lombardia hegyeire utal, nem pedig a toscanai tájra.

Akár ezeknek a feltételezéseknek van igazuk, akár – ahogy eddig is gondolták – *Giorgio Vasarinak*, aki a mű keletkezési idejénél ötven évvel, Leonardo halálánál pedig harmincegy évvel később egy firenzei kereskedő feleségeként vélte azonosítani a remekmű modelljét, a kép titokzatosságának oka nem annyira a kép történetét övező bizonytalan körülményekben keresendő, mint inkább Leonardónak a festészetéről és emberábrázolásáról vallott nézeteiben. „A jó festőnek két dolgot kell megfestenie, az embert és elméjét”,²⁷ miközben az elmét, a sajátját, vagy a tanulmányozott egyénét nem egy statikus valaminek, hanem egy állandóan mozgásban lévő, aktív erőnek tartotta. A külsőben kifejezésre jutó belső természet megragadásának követelménye egybeesik a reneszánszban újjáéledő portréművészet akkori elvárásaival is, a fizikai formai jegyek és a belső lényeg együttes megjelenítésének kritériumával.²⁸ A *Mona Lisa* festése közben a mesternek a modell „kibenlétének” fűrkészése során, a márkinőség vagy kereskedőnőség maszkja



3 · Leonardo da Vinci:
Mona Lisa, 1503-1519 k.

25 · „Isabella d'Este. La donna del mondo prima,” world4.eu, hozzáférés: 2024.12.05. <https://world4.eu/isabella-deste/>

26 · Macquire, „Isabella d'Este”

27 · Leonardo da Vinci, *A festészetéről. Trattato della pittura*, ford. Gulyás Dénes (Szeged: Lectum Kiadó, 2005), 65.

28 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

mögé lesve úgy kellett az ott megbújó személyiségről nyert benyomásait a saját emberismeretén átszűrni, hogy az így körvonalazódó képet, a megrendelő önképét és ideálját is belesimítsa valahogyan a portré kivitelezéséhez alakuló és alakított elképzeléseibe. Majd az így összeálló kép(let)et a vázlatban rögzített arcvonásokkal és az emlékezetében élő képpel, festészeti koncepciójával, kifejezés-technikai ismereteivel, alkotói hitvallásával és habitusával is összeegyeztetve megjeleníteni a látható mögötti láthatatlant is. A festészetről írt traktátusában hangsúlyozza, hogy a festő feladata feltárni a dolgok és lények belső lényegét, ám ehhez mindenkor az elemző ábrázoláson keresztül, a látottak pontos tanulmányozásán és értelmezésén, elmélkedés útján történő belsővé tételén, átszellemítésén keresztül kell eljutni.²⁹ Szerinte a szem, a „lélek tükre” a legfőbb eszköz, amelynek segítségével „az egyetemes érzékelés gazdagon és nagyszerűen megismerheti a természet számtalan sok művét”,³⁰ köztük az embert. A festő pedig „ami csak a világ egyetemben van, akár essentia szerint, akár presentia szerint, akár az imaginációban: mindazt előbb a szellemében, aztán a kezében is tartja; s ez olyan kiváló képesség, hogy egyidejűleg, egyetlen pillanat alatt, arányos harmóniát teremt: akárcsak maguk a dolgok.”³¹

Tehát számára a portréfestésnek is ez az alapja: a modellel kapcsolatos jelenségek lényegi és formai feltárása az agy, illetve a psziché által, majd ezen elemzések eredményeinek mentális (érzelmi-gondolati-képzelti) újraformálása, amelyből merítve az uralt technikai kivitelezés útján a kéz újra materiális formába önti az ily módon át- és újraszellemített, át- és újralekecsített tartalmakat, de nem öncélúan, hanem a képi harmónia megteremtése céljából. Ennek az eljárásomagnak a működtetésében a tudományos és az isteni egymással karöltve bábás-

kodnak a természet harmóniájához mérhető művészi minőség megteremt(őd)ésénél. „A festő tudományában lakó istenség teszi, hogy a festő szelleme átváltozik az isteni szellem hasonlóságára.”³² Leonardo receptje alapján az idealizálás is csak a teremtő szellem érzékenységéből és elmemunkájából születhet, amelyek révén „urává és Istenévé” válhat az eszményi témának. „Ha a festő szépségeket akar látni, olyanokat, amelyek szeretetet ébresztenek benne, valamennyit életre hívhatja”.³³ A művész „a gráciát, ha valaki nem rendelkezik vele természettől fogva, meg tudja szerezni tanulással is, ilyenformán: láss neki, és válogasd ki sok szép arcnak a jó részleteit”.³⁴ A festőnek egyrészt egyetemes mesternek kell lennie, másrészt szellemének folyamatosan változni, idomulni kell a dolgok formáihoz és minőségéhez.³⁵ Az emberéhez is. Másként kell eljárni egy fiatal és egy idős, egy női és egy férfi modell esetében, akiknek más-más a tartása, mozgása, bőrtónusa, arcszíne, az életkorukból, nemükből és társadalmi státuszukból adódó élethelyzete és életfeladata.³⁶ Tudományos elmélyültséggel kutatta és a fentiekhez is viszonyítva írta le a szabályszerűségeket az emberi test és arc arányrendszerében, az anatómiai-szerkezeti adottságokban, a tagok térbeliségében, a mozdulatok összefüggésrendszerében, a figura és a természeti, illetve társadalmi környezet viszonylataiban, a szín- és reflexhatásokban, amikhez a festőnek mindenkor tartania kell magát a kifejezés és jelentés érdekében.

Az emberi figura és portré ábrázolásában kiemelkedő fontosságot tulajdonít az élet nélküli kép élettévé tételének, „az élőlények lelkiállapotának megfelelő kifejező mozdulat”,³⁷ a testtartás, az érzelmi állapotok legkülönbözőbb árnyalatait tükröző gesztusok és kéztartások, a mimika, illetve a személyes arcvonások megragadása révén. Ezekben az ábrázolt személy karakterén kívül Leonardo szerint annak kora, ereje, méltósága

29 · Leonardo, *A festészetről*, 112.

30 · Leonardo, *A festészetről*, 14.

31 · Leonardo, *A festészetről*, 11.

32 · Leonardo, *A festészetről*, 40.

33 · Leonardo, *A festészetről*, 11.

34 · Leonardo, *A festészetről*, 55.

35 · Leonardo, *A festészetről*, 36.

36 · Leonardo, *A festészetről*, 83–142.

37 · Leonardo, *A festészetről*, 52.



4 · Leonardo da Vinci:
Mona Lisa, részlet, 1503-1519 k.

és bizonyos szándékai is kifejezésre jutnak. Ezek azok a tényezők, amiknek kifejezésére a színész játékát segítő a kosztümtervező és a jó maszkmester is törekszik. A színész az arcára festett, vagy rávitt maszkot nemcsak viseli, hanem a szó szoros értelmében hordja (hordozza), mozgatja, élettel telíti, és az idő folyásába kapcsolja, míg a festményen ábrázolt személy örökre rögzített egy adott térbeli helyzetben és időpillanatban. Leonardo szerint ha a képen „a Figurák nem végeznek eleven mozdulatokat és tagjaikkal nem fejezik ki bensejük gondolatát: kétszeresen halottak; halottak elsősorban azért, mivel a festészet önmagában nem él, hanem az élő dolgokat élet nélkül fejezi ki; ám, ha nem járul hozzá a cselekvés elevevénye, kétszeresen halott marad.”³⁸ Halott, mint a maszkok, ameddig nem ölti magára őket a cselekvő, amíg meg nem elevenednek a „cselekvés elevevénye” révén. A letett maszkok mint élettelen tárgyak, megkövült érzelmek mutatói, míg az önmagukban élet nélküli, de élő dolgok kifejezésére hivatott figuraábrázolásoknak azon túl, hogy elevennek kell látszaniuk, éreztetniük kell, hogy a megjelenített érzelmi állapotok egy élő ember teljes érzelmi és jellemstruktúrájának, egész lényének kivonatai.

A *Mona Lisát* Leonardo sem Mantovába, sem máshová nem juttatta el, a keletkezése évétől (1503-1506 k.) mindenhová magával vitte, és élete végéig dolgozott rajta. A képet nézve sokaknak az az érzése támad, hogy a titokzatos kép befejezetlen. Mintha a festő mindvégig keresett volna valamit. Vagy valakit. Kit vagy mit? A modellnek azt az állapotát, amelyben ábrázolta a legnagyobb elevevényekkel hatja át az élettelen képet, vagy azt, ami leginkább utal igaz lényére, teljes érzelmi struktúrájára és perszónájára egyidejűleg? Vagy – amennyiben Isabelláról lenne szó, akkor – a frontális helyzetű karaktert, ami rajzilag leginkább megfelel a negyedik bekezdés elején említett, profil

nézetű vázlatrajzának? Netán a saját „tudományában lakó istenséget”, amikor alkotás közben „szelleme átváltozik az isteni szellem hasonlatosságára”? Végtelen, örök, szavakkal kifejezhetetlen gondolatok vagy érzések formái megragadhatóságát? A gráciát, vagy egy még magasabb ideál megtestesíthetőségét? Kinek az eszményképét? A magáét, a modellét, vagy azt a látomást, ahogy ezek egymásba projektálódva vizuálisan érzékelhetővé válnak? *Roger Whiting* arról ír, hogy „Egyesek még azt is felvetették, hogy a híres arc egy elmaszkírozott férfi kép-mása”.³⁹ Az androgün szépségesszményt kereshette? Vagy azt az egyetemes minőséget, amiben a felsoroltak a legnagyobb harmóniában egyesülnek? Whiting szerint Leonardót művészként azért foglalkoztatta annyira a portréfestés műfaja, mert „Mindenek felett a modellek arca tükrözi az örök misztériumot: az érzékiség, az emberi lélek és az azon túllévő dolgok együttes misztériumát.”⁴⁰ Annak a természetfölötti valaminek a szellemi erejét és igazságát akarta felfedni, ami érzékileg és pszichológiailag is belekötődött egy arcba, és amit a portré alanya megszemélyesít, mint a szakrális misztériumok szereplője, aki a maszkot magára öltve életre kelt egy archetipikus szellemi lényt? Az egyes arcon igazságán keresztül próbált rátalálni az univerzális teljességre, amiből minden egyes dolog és forma származik?

Mielőtt a szubjektív exegézisek vádja érne minket, hagyatkozzunk a nyilvánvaló tényekre! A *Mona Lisa* lírai elvontsága ellenére meglehetősen élettelinek és reálisnak tűnik. Az egész festményen és a száj- és szemzugokban is alkalmazott fokozatos, elmosódó átmeneteknek, a sfumatonak, illetve az ábrázolt nő szemmagasságában elhelyezett horizontnak köszönhetően a figura összekapcsolódik a mögötte látható, élő tájjal, kifelé pedig a szemlélőt nézi, akinek a tekintetét magára vonva a be-

39 · Roger Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, ford. Mészáros Viktor (Budapest: Képzőművészeti Kiadó Kft, 1993), 52.

40 · Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, 54–55.

fogadót is a kép terébe húzza. Mintha a távolban kanyargó folyó sodrásával együtt ő is mozdulna. Mintha egy mozgássor kulcsfázisainak egymásra vetítését látnánk: a karok, a törzs és a fej más-más irányba csavarodnak, és ez a multiplikáció már az Isabella d'Estéről készült vázlatrajzon is feltűnik. Mintha Mona Lisa mosolya sem lenne fixálva, hanem egy olyan pillanatban lebegne, amelyből az arc a még kellemesebb derű, vagy a még erényesebb komolyság irányába egyaránt elmozdulhat, egy további lehetséges, inherens lelkiállapotot tükrözve. *Zöllner* szerint ez a félmosoly „megfelel a női vonzerő korabeli topozsának: a vidám, de visszafogottan mosolygó arc szépsége az asszony szépsége mellett erényességére is utal. A szépség az erény kifejezése, a szép külső forma az erény díszé”.⁴¹ *Whiting* úgy fogalmaz, hogy „Az arckifejezés szándékosan nem egyértelmű: egy sorozat tonális átvitel eredménye.”⁴² Szerinte Leonardo „Egy mozgó arc megfelelőjét festette meg, amelyben egyetlen határozott, éles forma sincs.”⁴³ Leonardónak a mozgás és időbeliség látszatára és a lelkiállapot pillanatnyi változásaira utaló megoldásai azon túl, hogy életet visznek az önmagában élet nélküli festménybe, cselekvő kifejezést a maszkba, a többi felsorolt elemmel együtt azt a többletet nyújtják, amittől ez a remekmű a reneszánsz portréfestészet követendő mintájává és a portréfestészet archetípusává válhatott.

Tatjana Znamerovszkaja az Ermitázs *Tiziano* katalógusában az itáliai reneszánsz kiemelkedő jelentőségű, Isabella által is patronált alkotóit összehasonlítva úgy véli, hogy Leonardo műveiben a tudományos megközelítés, *Raffaellóéban* a harmónia, az ideális szépség megfogalmazása, *Michelangelóéban* a tökéletességért vívott drámai küzdelem kap különleges hangsúlyt. Tiziano, a velencei festőóriás kapcsán pedig a szabadgondolkodás derűjét emeli ki,⁴⁴ ami szerint annak köszönhető, hogy

Velence szigetvárosa független tudott maradni a többi városállamot sújtó politikai, vallási és gazdasági válságoktól (feudális reakció, ellenreformáció, külföldi invázió).⁴⁵

„Az arisztokratikus jellegű kormányzat ellenére a szabad véleménynyilvánítás továbbra is jelentős vonása volt a velencei életnek, a köztársaság pedig a reneszánsz tradíciók utolsó fellegváraivá vált. Mindez a tudományok, a költészet, a zene, a könyvnyomtatás, az építészet és a festészet felvirágzásához vezetett, és meghatározta az érett reneszánsz velencei művészeinek szemléletét.”⁴⁶

Szinte törvényszerű volt a szabadgondolkodó Tiziano és a nyitott szellemű, választékos ízlésű és progresszív szemléletű Isabella egymásra találása. „Pályája első két évtizedében Tiziano az elkövetkező háromszáz esztendőre meghatározta az európai festészet fejlődésének követelményeit. (...) Ugyanakkor az 1530-as években határozottan érzékelhető, hogy Tiziano tudatos erőfeszítéssel igyekszik lépést tartani a kreatív változásokkal.”⁴⁷ Ebben az időszakban Tiziano fő támogatója Isabella és fia, *Federico II Gonzaga* mantovai herceg voltak, akik mindketten megbízták portréik megfestésével. Tiziano lehetett a legalkalmasabb választás a márkinő személyes erejének és erényeinek, valamint társadalmi imázsának adekvát, ugyanakkor pallérozott képi kifejezésén túl önképének és eszményeinek idealizált megjelenítésére úgy a kortársak, mint az utókor számára.

Sylvia Ferino szerint Tiziano az *Isabella feketében* című festményével „hódolatát kívánta kifejezni a fiatal, intelligens és művelt, valamint gyönyörű, elegáns és magabiztos fiatal nemes hölgy rendkívüli személyisége iránt.”⁴⁸ De talán a festmény különös szépségét az adja, hogy itt nem egyszerűen egy fiatal lányt látunk a maga életkori sajátosságaival, mint Francesco

41 · Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 72.

42 · Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, 52.

43 · Whiting, *Leonardo a reneszánsz ember*, 52.

44 · Tatjana Znamerovszkaja, *Az egyetemes festészet mesterei. Tiziano, ford. Somorjay Sélysette* (Budapest: Corvina Kiadó, 1984), 3.

45 · Znamerovszkaja, *Tiziano*, 3.

46 · Znamerovszkaja, *Tiziano*, 3.

47 · Ian G Kennedy, *Tiziano*, ford. Láng Zsuzsa Angéla (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007), 41.

48 · Sylvia Ferino, „Portrait of Isabella d'Este,” in *Titian Prince of Painters*, szerk. Susanna Biadene (München: Prestel Verlag, 1990), 218.

Francia szintén Bécsben látható, vélhetően a fiatal Isabellát ábrázoló művén,⁴⁹ hanem az, hogy Tizianónak sikerült az alany ábrázolásába belegyúrnia az általa ismert, addigra tapasztalt uralkodó nő leginkább tisztelt személyiségjegyeit, és ezeket visszavetíteni egy negyven évvel korábbi, fiktív karakterképbe. A fiatalos, mégis felülmúlhatatlanul méltóságteljes megjelenésű, elbűvölő arcban kifejezésre jut Isabella tartása, kecses büszkesége, tekintetének nyíltsága, komolysága, okossága, bölcsesége; annak a belső lénynek tündöklő sugárzása és ereje, aminek, vagy akinek csirája már ott élt a kiemelkedő nemesi nevelésben részesülő gyermeklányból nővé cseperedő ifjú hölgyben. Ám a Mona Lisával összevetve, mintha Tiziano a modell arisztokratizmusához és érettségéhez illő, komoly hangulat cseppjeit is belevegyítené ebbe az elegybe. Az emberélet drámájának ismeretét, de nem a tehetetlenség keserűségét. Az asszony magánéleti nehézségei, több gyermeke elvesztése miatt érzett, soha nem gyógyuló fájdalom és a feleség marcangoló féltékenységének kínjai feletti önuralmát, a társadalmi viszonyok és történelmi krízisek közepette folytatott küzdelmeiben hol erőt próbáló, de soha nem konfrontatív szembenézést, hol az elfogadhatatlan higgadt elfogadását.

Tiziano magától a 60 éves Isabellától kapta a megbízást fiatalkori énjének idealizált megfestésére.⁵⁰ Az idősödő hölgy számára *Mantegna* azért nem jöhetett szóba, mert úgy tartotta, ő nem tudja jól meghamisítani a természetet, azaz nem tud jól idealizálni.⁵¹ Tizianónak sem ült modellt, hanem egy olyan festményt küldött alapul, illetve kölcsönzött neki két évre, amit 25 évvel korábban egy még korábbi, Lorenzo Costa által készített képmásáról és a saját, valamint humanista ügynökei és barátai szóbeli utasításai alapján festett neki a bolognai festő, ötvös és éremművész, Francesco Francia. Azaz Tiziano ragyogó szépsé-

49 · Francesco Francia: Női képmás (véltetően Isabella d'Este), c. 1511. Olaj, fatábla, 44 x 35 cm. Bécs https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Francia_attributed_-_likely_Isabella_d%27Este.jpg

50 · Amikor 1534-36-ban Tiziano megfesti Isabella portréját, akkor Isabella 60-62 éves, Tiziano pedig 46-48 éves. (Tiziano 14 évvel fiatalabb Isabellánál)



gú ifjú hölgyet ábrázoló portréja Isabella fiataalkori ábrázolása alapján készült másolatnak a másolata lenne, amennyiben Francia⁵² és Tiziano nem tették volna hozzá a képeikhez a saját elképzeléseiket, ideáljaikat, szakértelmüket és kézjegyüket, valamint ha a márkiné művészeti ízlése, éleslátása, eszményképei és elvárásai nem változtak volna az idő múlásával. Egyikőjük sem másolt, hiszen megbízásaik sem szolgai utánezatok, hanem egyéni változatok elkészítésére szóltak. *Ian G Kennedy* írja, hogy Tizianót

„Soha nem kérte senki, hogy bármiféle hasonlóságot jelenítsen meg az új portrén, hanem inkább arra kérték, hogy egyfajta hízelgő felelevenítést valósítsa meg a hölgy korábbi énjének. Az eleganciájáról híres asszony egy saját tervezésű turbánt visel. Bárhol is legyen ennek a hasonlóságnak a határa, Tizianónak sikerült modelljét olyan határozott egyéniséggel felruházni, ami egyszerismind felidézi széleskörű képességeit és fejedelmi modorát is.”⁵³

A kapott mintákat mindkét festő a maga szubjektív módján látta és értelmezte, más lehetett a nexusuk Isabellához, más-hogy ismerték őt, más-más történetek jutottak el róla hozzájuk, és másként ítélték meg rangját és személyiségét. Eltérő viszonyulásukban akár életkori különbségeik is szerepet játszhattak: Francia 27 évvel volt idősebb, Tiziano pedig 14 évvel fiatalabb Isabellánál.⁵⁴ Mivel az általuk festett képek markánsan különböznek egymástól, jogunk van azt feltételezni, hogy mindkettő eltér valamelyest Isabella valaha volt külsőjétől és lényétől is. A Tiziano által készített portréről Isabella maga is úgy nyilatkozott, hogy az „annyira tetszetős típusú”, hogy kételkedik abban, hogy az ábrázolt életkorban neki része lett volna „abban a szépségben, amit a kép reprezentál.”⁵⁵ Nem azt mondja tehát,

hogy ő nem így nézett ki, hanem azt, hogy ő talán fiatalon sem részesült a képben ábrázolthoz fogható mértékben a Szépségből. Talán a képhez fogható mértékben nem, de valamennyire igen, és ez elég hízelgő volt számára ahhoz, hogy magáénak fogadja el a Tiziano megközelítése szerinti portrét. Felmerül a kérdés, hogy a karakter valóságossága vagy igazsága szempontjából a létrejött variációk közül vajon melyik ítéhető a legértényesebbnek? Vajon a láncolat alapjául szolgáló, mára eltűnt, legelső portré etalonnak tekinthető-e? Érdekes, de kideríthetetlen kérdés, hogy a mindenkori, mára megsemmisült vagy beazonosíthatatlan mintapéldányok mennyiben befolyásolhatták az azokat alapul használó művészeket; az ezek alapján készült művek közül melyik milyen mértékben tartható másolatnak, képileg utal-e valamelyik egy-egy korábbi változatra, vagy vélhető-e netán azok valamiféle parafrázisának?

De mi készíthette Isabellát arra, hogy újabb és újabb portrékat festessen magáról, akár már meglévő művek újabb változataiként még hitelesebb, még magasabb művészi nívót képviselő formában? Mi hiányzott a meglévőkből? Milyen eszményeket kergetett? *Sally Hickson* Francesco Francia és Tiziano portréinak keletkezési körülményeit taglaló cikkében a márkinő jellemét, stílusát is közvetíteni képes „al naturale”, vagy a személyes én kivetített eszményeit idealizálva megjelenítő ábrázolókat elváró igényein túl gyakorlatias, a társadalmi identitás megteremtését és megerősítését célzó szándékaira, személyes önreprezentációs és önreklámozó programjára is rámutat.⁵⁶ Isabella korában a portrék gyakran valamilyen politikai vagy kulturális stratégia részeként, diplomáciai fizetőeszközként vagy ajándékként is szolgáltak. Hickson írásában a társadalmi interakció egy olyan vizuális-verbális formáját is tárgyalja, amikor bizonyos udvari játékok célja az volt, hogy egy-egy ajándékba

51 · Lorenzo Bonoldi, *Isabella d'Este: La Signora del Rinascimento* (Rimini: Guaraldi, 2015), 11.

52 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

53 · Kennedy, *Tiziano*, 50.

54 · Isabella d'Este (1474-1539), Francesco Francia, született Francesco Raibolini (1447 – 1517), Tiziano Vecellio (1488-1576)

55 · Ferino, „Portrait of Isabella d'Este” 218. (Az eredeti, angol nyelvű szöveg: „The portrait by Tizian's hand is of so pleasing a type that we doubt that at the age that he represents we were ever of the beauty it contains”)

56 · Hickson, „To see ourselves,” 288–310.

kapott portré bemutatására meghívott, illusztris társaság tagjaiban felidéződjön az ábrázolt személy képmása, megvalósuljon elméjükben a portré animációja; szóbeli reflexióik kontextusában megelevenedjen a portré, megtörténjen a portré alanyának (fiktív) jelenléte.⁵⁷ Mintha az arckép egy olyan maszk lenne, amit modelljének megidézésével a vendégek keltenének életre a prezentációnak és a befogadásnak, a látásnak és a verbalizációnak ebben a kölcsönhatásokra épülő, összetett folyamatában.

Ha Isabella individuális indíttatásait vizsgáljuk, akkor nyilvánvalónak látszik, hogy ki akarta vonni magát az elmúlás hatalmából, egy olyan képet hátrahagyva, ami mindenkit, aki majdan ránéz, egy valaha volt személy időből kiragadott, örök érvényű lényére emlékezteti. Mint a halotti maszkok, amik a különböző kultúrákban más-más értelemben, de mindig az ellibbenő életerő valamiféle megragadására, fogvatartására hivatottak. Vagy a mágikus maszkok, amik a rituálék ismétlésekor újra és újra feltámasztják ugyanazt a tartalmat, aminek a szimbólumai, gyakran emberfeletti erőhöz juttatva viselőiket. Mintha a művészi portréknak is lenne egy olyan – kívánt vagy kéretlen – misztikus funkciójuk vagy hatalmuk, amik révén az alanyukról és alkotójukról, valamint az ő eszményeiről beléjük kódolt üzenetek amellet, hogy a képek szemlélődiben megidéződnek, úgy az ábrázoltra, mint a mű készítőjére is vissza tudnának hatni, a kép pedig ezeknek, a benne rögzült hatásoknak a médiumává válna. Nyilván szerette volna azt is, hogy portréja a belső lényén kívül társadalmi státuszát és jellemének egyéb vonásait is megmutassa, mint a görög-római színház karaktermaszkjai. Csakhogy ez utóbbiak egyértelmű és rögzített vizuális formában fejeznek ki egy-egy konkrét karaktert vagy karakterjegyeknek bizonyos tartományát. Az élő ember maga és jelleme viszont nem rendelkeznek ilyen egyértelmű határokkal.

Ahogy változnak az egyén körül a magánéleti, társadalmi, kulturális körülmények és az ezekből fakadó elvárások, individuális, szociális és etikai normák és ideálok, ő is folyamatosan alakul, fejlődik. Mint ahogyan az önmagáról, testéről, szexuális vonzerejéről és belső tulajdonságairól, szellemi és egyéb képességeiről, tudásáról kialakított mentális képe, önismerete, reflektív és eszményi énképe, önkritikája, én- és öntudata is változik. Ráadásul a gondolkodás és tudat kapui az én rugalmas határainál még tágasabbra nyílnak; a lélek a tér és idő korlátjaitól megszabadulva kalandozhat akár az elíziumi rónák végtelenjén, akár az árnyékvilág feneketlen mélységeinek örvényeibe merülve, és áthozhat onnan, magába olvaszthat végtelen, időtlen, megfoghatatlan tartalmakat.

Azt, hogy az ember milyen, ezt az állandóan változó és rendkívül összetett valamit önmagában egyetlen kép sem képes megjeleníteni. A személyiségstruktúra teljességét pedig több portré együttesen sem. És mégis, vagy éppen ennek ellenére újra és újra várunk valamit a mindig más, mindig újabb ábrázolásainktól, ahogyan Isabella d'Este a róla készült festményeket, *Roland Barthes* pedig a fotóit nézegetve vártak. E tekintetben nincs talán lényeges különbség a festmény és a fotó médiuma között. Barthes így ír erről:

„ráállok erre a társadalmi játékra, pózlok tudatosan, és azt akarom, hogy ezt mindenki tudja; ennek a pótüzenetnek azonban semmit sem szabad módosítania önmagam becses lényegén, azon, ami én vagyok minden képmáson túl (az igazat megvallva ez a kör négyesítés). Mindent egybevetve azt szeretném, hogy az én változó, ezernyi különböző fénykép közt lebegő képem helyzettől, kortól függetlenül mindig egybeessék az én (ahogy mondani szokás) mély »énemmel«.

57 · Hickson, „To see ourselves,” 293–294., 298–305.

De éppen az ellenkezőjét kell mondani: az én »énem« soha nem esik egybe az én képemmel; a kép otromba, változtathatatlan, konok (a társadalom éppen ezért támaszkodik rá), az »énem« pedig finom, árnyalt, összetett, illékony, nem nyugszik szabott határain belül”.⁵⁸

Ki is volt, és milyen volt Isabella? Ismerte ömagát? Mit látott magából? Vagy mit akart, és mit nem volt képes látni magából? Milyen volt az emberismerete? Kinek és mit engedett látni magából? Ki, mit látott belőle? Ki, mit akart, vagy tudott látni belőle? Aki megfestette, ismerte őt? Mit várt a megjelenítésétől? És mit várt az alkotó a műtől? Ahogy mindenkinek, úgy Isabellának is hozzá tartozhatott ahhoz, ahogy megélte önmagát, a saját elgondolásain túl az is, amit abból érzékelt, ahogyan mások látták őt – a szülei, tanítói, szerelmei, férje, gyermekei, alattvalói, barátai, szellemi partnerei –, mint ahogyan az is, ahogy szerette volna, hogy lássák és ismerjék őt. Imázsának építésében fontos szerepet játszott az önképével és értékrendjével összhangban lévő öltözködési stílusa, divatújításai, lakosztályainak berendezése, antik tárgyai és kora legjelentősebb alkotóitól való műgyűjteménye; minden dolog és tárgy, amiket magára öltött, amikkel körülvette magát, és mindenki, akikkel kapcsolatokat ápolt. És igen, a róla készült portrék is imázsát erősítették: bizonyos, aktuális életkorából és műveltségének elmélyüléséből fakadó, preferált értékeket és ideálokat felmutatva, más tulajdonságokat és titkos ábrándokat pedig elfedve. Tiziano tökéletes választás lehetett egy ilyen portré és imázs-kép elkészítésére. A portré festője és alanya is hitt a tökéleteség és szépség azonosságának antik eszményében és az *emberi természet* azon lehetőségében, aminek bázisán az önmagán is munkálkodó, cselekvő ember az *eidoszt* az emberi törekvések legmagasabb szintjén képviselni és maradéktalanul megva-

lósítani képes. Az eszményi forma egyikőjük számára sem azt jelentette, hogy annak meg kell egyeznie valaki vagy valami pillanatnyi, síkra vetített másával, sokkal inkább azt, hogy a kitűzött szépségesezmény materiális és időbeli megtestesülése az azt létrehozó, időtlen formai, alakító elv által minél autentikusabban és érzékletesebben megvalósuljon. Mindketten tudták és élték, amiről *Pilinszky János* így ír:

„A felületen az ember köznapi életét mindenkor környötelesen meghatározza az idő három – múlt, jelen és jövő – lát-szatra összebékíthetetlen fázisa. A felületen igen. De nem a mélyben. Ott, a mélyben mindig is tudta az emberiség, hogy tér és idő mechanikus határait képes elmosni a minőség, a jóság, a szépség és igazság ereje. Elég, ha a nagy drámákra vagy a nagy zeneművekre gondolunk, melyek titokzatos módon attól nagyok, hogy többek közt alkalmat adnak arra is, hogy a jövőre emlékezzünk és a múltra várakozzunk. A minőség ideje időtlen.”⁵⁹

Rubens is másolatot festett, de nem a Bécsben őrzött fekete-ruhás Tiziano portré, hanem Tizianónak egy másik, Isabellát ábrázoló festménye alapján.⁶⁰ Hogy ez az előkép milyen lehetett, nem tudhatjuk, mert nyoma veszett,⁶¹ vagy legalábbis egyetlen, Isabella korában festett Tiziano portréval sem tudják azonosítani. Az bizonyos, hogy Rubens halála után műveinek leltárában két olyan másolat tételét találták, amiket két különböző, Isabella d'Estét ábrázoló Tiziano portréről készített.⁶² Ezek közül csak az *Izabella vörösben*⁶³ című művét tudták azonosítani, ami az ötvenes éveiben járó asszonyt ábrázolja, és ami később a bécsi Kunsthistorisches Museumba került. Míg Leonardo és Tiziano Isabella kortársai voltak, Rubens már csak elődjei festményeiből, hallomásból és azokból az emlékekből ismerhette őt,⁶⁴

59 · Pilinszky János, *Esszék, cikkek* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019), 672–673.

60 · Tiziano egy elveszett portrét is festett az 56–58 éves, érett Isabelláról a festő 42–44 éves korában. Pontos dátum ismeretlen, feltételezhetően akár 1524-től lehet a keletkezés. Akkor Isabella 50 éves, Tiziano pedig 36 éves volt. Rubens mindkét portrét lemásolta, de csak az érett Isabelláról készült másolat maradt fenn. Ezt 1600–1605 körül festette, 23–28 éves korában. A pontos dátum tisztázatlan.

61 · Graham, „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black)”

62 · Jean Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert* (Antwerpen: De Sikkel Verlag, 1932), 59. (56. és 57. tétel)

63 · Haja szerk., *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Tafel 395.

64 · Tiziano Vecellio (1488–1576), Isabella d'Este (1474–1539), Peter Paul Rubens (1577–1640). Rubens 103 évvel fiatalabb Isabellánál, Rubens születésekor Isabella 38 éve halott.

58 · Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 15–16.

amik Isabellához kapcsolódtak Mantovában, ahol udvari festőként dolgozott. Az ambiciózus Rubens 1603-ban érkezett a Németalföldről Olaszországba.⁶⁵ Velencei tartózkodása után, ahol számos Tiziano másolatot készített, *Vincenzo Gonzaga* mantovai herceg udvarába hívta, és festői munkáján kívül a dédnagyanyja, Isabella d'Este által alapított, azóta is bővülő gyűjtemény és archívum kezelésével, valamint az udvari ünnepek rendezésével bízta meg.⁶⁶ Miközben üzleti érzékel is párosuló, kiváló szervezőképességének és diplomáciai ügyességének köszönhetően eleinte a herceg kíséretjeként, majd Mantova önálló nagykövetségként beutazta Itáliát, újabb és újabb másolatokat festett, és hamarosan önálló megbízásokat is kapott. A Rómában készített *Tintoretto*- és *Veronese*-másolatok már „nem közönséges másolatok voltak, mivel erőteljes eredetiségének jegyeit is magukon viselték”.⁶⁷ De mi motiválhatta Rubenst, hogy ő is megfesse a maga Isabella portróját, Tiziano festményének sajátosan rá jellemző változatát azon a nyilvánvaló tényen túl, hogy ez is egy lehetőség volt számára, hogy az általa az igazi festészet megteremtésének atyjaként csodált mester egy további művét tanulmányozhassa? Mi volt az ő eszménye?

Az jól látszik, hogy Rubens vörösruhás portréja Isabellára a nőre koncentrál, a festőnek azt a barokkosan burjánzó, rózsaszín húsú nőideálját megtestesítve, aki testessége ellenére is, vagy éppen telt idomainak, a nyitott dekoltázsban feltáruló érzéki meztelenségnek, bőre gyöngyfényű ragyogásának köszönhetően életteli és csábító. Mintha Rubens azt az eleven és önazonos embert kereste volna a mantovai palota falain lógó, vagy máshonnan ismert Isabella képmások maszkjai mögött, aki ennek a nőnek minden eddigi ábrázolásából hiányzott. Olyasvalakit, akik között családja németországi száműzetése idején a Siegen nevű kisvárosban, majd apja halála után elszegényedett édesanyjával a flamand világba visszatérve, később

65 · Gilles Néret, *Peter Paul Rubens 1577-1640 - A festészet Homérosza*, ford. Melis Pálma (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2005), 23. Egyes források 1600-at említenek. Lásd: Hermann Bauer, Andreas Prater, *Barokk*, ford. Béresi Csilla (Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007), 74.

66 · Néret, *Rubens*, 23.

67 · Néret, *Rubens*, 23.



az udvari szolgálók között munkát vállalva szocializálódott; olyan hús-vér nő, amelyenket férfivá érve és azóta is gyakran megkívánt. Ám ez a bíbor bársonyba öltöztetett, kipárnázott női test mégsem annyira szertelenséget, bujaságot vagy dagályosságot sugároz, mint inkább egy olyan asszony jelenvalóságát, akiről elhisszük, hogy él, érez, vágyai és érzelmei vannak, amiken uralkodik. A jó művész – mondják – részben magát is belefesti a képeibe. Gilles Néret így jellemzi Rubenst: „Egészségből és életeréből szinte túl sok jutott neki; művészetében mindezt felhasználva, szemmel láthatólag minden erőfeszítés nélkül uralkodik a természetben, s így az embert – és még inkább a nőt – a maga dominanciájában ábrázolja.”⁶⁸ Rubens nem volt híve az idealizálásnak,⁶⁹ került az udvari, történelmi vagy vallási témák ábrázolásában elvárt, esetleges ikonográfiai normákat, megrendelői sémákat vagy hamis pátoszt.

„Nem habozott szabadjára engedni bujaságát még az olyan formális kompozíciókban sem, mint a Medici Mária sorozat, amelyet a francia IV. Henrik felesége számára rendeltek. A helyett, hogy a tőle elvárt, méltósággteljes ábrázolásmódot alkalmazta volna, elég vakmerő volt ahhoz, hogy kihívóan a kép előterébe helyezze a gömbölyded, kéjvágyó najádokat. [...] Ezekben a testekben egészen nyilvánvalóan laknak: ők Rubens saját ízlésének, erőteljes individualizmusának és érzékenységének kifejezői.”⁷⁰

Isabella szelleme belengte a mantovai palotát, mindenhol érezni lehetett, ahol Rubens megfordult. Áradt a studiolo, a grotta és a többi szoba falainak festményeiből, a terítékekből, a lakberendezési tárgyakból, a hangszereiből, a könyveiből, és abból a 12 000, Isabella kézírásával írt levélből⁷¹ is, amelyekbe beleolvasott az archívumot kezelve. Az udvar népe legendákat

mesélt a dédnagymama politikai sikereiről, a hercegség vezetésében tanúsított maximalizmusáról és emberségéről, de szeszélyeiről is. A fiatal festő úgy érezhette, hogy a Palazzo Ducalében – ha nem is csontvázak hullanak ki a szekrényekből, de – ezeknek a történeteknek és emlékeknek az életszerűségéhez képest maszkszerű képmások néznek le a falakról, amikből hiányzik a vitalitásnak az a szikrája, ami számára a való életet jelentette. Azzal, hogy megfestette a maga Isabella változatát, azt, ahogy a festőelődök által sugallt személyiségjegyek a saját képzeletében megelevenedő képpel keveredtek, úgy vélhette, hogy magát az embert is beköltöztette a képbe. Az ő Isabella portréját szemlélve is felsejlik az érzéketlen életerő, a túlradó testiség mögött a gazdag és uralkodó asszony belső ereje; az az elszántság és határozottság, ami sokoldalú tehetségének érvényre juttatásában mindvégig hajtotta, és amit a több nyelven beszélő, elméjét folyamatosan művelő, művészeti ismereteit mindvégig bővítő Rubens őszintén csodálhatott. A festő unokaöccse Rubens életét azzal a hasonlival jellemzi, hogy az „egy hosszú menetelés a tudás felé”.⁷² Akárcsak uralkodói származású és nembéli ellenpárjái, Isabellái. Amennyiben „Rubens 17. századi tevékenységei anakronizmusukhoz nem kevésbé méltó szakkifejezéssel élve leírhatók így is: Rubens a multimédia globalizáló előharcosa volt”,⁷³ úgy Isabella többek között a női kurátorok és divattervezők prototípusa. Fizikai szempontból talán hitelesebb Rubens képe, mert – mint ismeretes – Isabella nehezen békélt meg külsejének életkor okozta változásaival, küzdött a kilóival, ugyanakkor ezzel az ábrázolással soha nem tudott volna azonosulni. Ha azonban a személyiség másik oldalára koncentrálnunk, a mindig valami többre, egyre jobbra, szebbre és tökéletesebbre törekvőre, akkor Tiziano „fekete ruhás”, koncentrált hölgye lett légyen bármennyire is idealizált, mégis igazabbnak tűnik.

68 · Néret, *Rubens*, 7.

69 · Néret, *Rubens*, 11.

70 · Néret, *Rubens*, 8–13.

71 · Macquire, „Isabella d'Este”

72 · Néret, *Rubens*, 16.

73 · Néret, *Rubens*, 16.

Francia, Leonardo, Tiziano és Rubens eltérő megközelítései ugyan nem hazugságok, ugyanakkor egyik sem igaz teljesen. Talán viszont mindegyik igaz valamennyire. Hogy melyikben mennyi igazság van, és az vajon kinek az igazsága, a modellé, a művészé, a befogadóé, vagy valamennyiüké, annak megállapítása ugyanolyan lehetetlen vállalkozásnak tűnik, mint a Thészeusz hajójának paradoxonában megfogalmazott kérdés megválaszolása. Lehetséges, hogy az elkészült portrévázlatok az említett paradoxonhoz hasonlóan az önazonosság, a többszörös identitás, az identitás időbeliségének, idea és materializálódott forma, valamint a liminális állapotok kérdéskörének feszegetésével, az igazságkép megkérdőjelezésével, korábbi ítéletek és előítéletek fixációinak feloldásával és korrigálásával az igazság egyéb lehetséges arcait is felvillantva, együtt visznek közelebb a változatokban feltáruló igazság még szélesebb spektrumához, vagy a permanens változás igazságához és így a teljesebb megértéshez. Leonardo mindenkor az érzékelhető forma már-már tudományos elemzésével kereste az azt létrehozó alakító elvet, a látható láthatatlan igazságát, lényegi aspektusainak megragadhatóságát, ezért vélhetően az ő Isabella d'Estéről készített, sallangmentes tanulmányrajza ábrázolja a legpontosabban a nő külső karaktervonásait. Tiziano a láthatatlan ideához keresett minél érzékletesebb formát, a legszélesebb skálán használva a színek ragyogó erejét és az anyagok pompájának érzéki minőségeit. Rubens pedig a reneszánsz portré barokkos változatával „visszaadta a szemnek a testet”.⁷⁴

Tulajdonítsunk bár több-kevesebb hitelt egyik, vagy másik ábrázolásnak, Sally Hickson szavaival: „minden igaz portré végül megtalálja eredetét és jelentését.”⁷⁵

A maszk mint levetett tárgy önmagában élettelen, jelképes igazságát a legjobb színészek, a *no* színház vagy a rituálék szereplői tudják megjeleníteni, az ő játékok jóvoltából válunk ké-

pessé megérezni vagy megérteni valamit ezekből a tartalmakból. A művészi portrénak viszont önmagában kell életre kelnie, először a festő jóvoltából, másodszer a befogadás aktusával, a művet néző befogadó lelkében megelevenedve. Paradox módon úgy kell léteznie, hogy látásunk megszabaduljon a valamit (magát a képtárgyat) és valakit (az ábrázolt vizuális megjelenését) nézés korlátaiktól, hogy teljes valónkkal beléphessünk a téma mögöttes világába úgy, hogy az lényünknek is a részévé, bensőnkben szó szerint át-éltté váljon. *Földényi F. László* így írja le ezt az élményt: „Látom őket – egyébre sincs módom, mint-hogy lássak és nézzek –, és mégis: mintha a festő azért kényszerítene arra, hogy lássak, hogy ily módon a láthatatlant kezdjem sejteni, sőt látni.”⁷⁶

Az alany minden élettörténeti mozzanatának és azok személyiségjegyekben, illetve arckifejezésekben történő megjelenítésének, azaz az aktuális belső lény kifejezésének vágya nem csak a festőket vonzotta. *Oscar Wilde* egyetlen megjelent, életfilozófiai és pszichológiai kérdéseket, a művészet és élet közötti kölcsönhatás problematikáját is feszegető, *Dorian Gray arcképe*⁷⁷ című, szimbolikus regényében a főhős, a róla az ideális szépség megjelenítésének eszményét kergető festő, *Basil Hallward* által készített portré láttán, önmaga csodálatától eltelve azt kívánja, hogy fiatal szépségét egész életére megőrizhesse, és helyette képmása öregedjen meg. Az író a fiatalember arcára olvasztja annak harmonikus, ártatlan bájt sugárzó vonásait, amiknek álarca mögé rejtőzve Dorian elkövetkező élete során a felelősségvállalás terhe alól kibújva, az újabb és újabb élvezeteket szabadon hajhászva elkövethet mindenféle aljasságot és bűnt, amit csak elképzelni képes. Hedonista életmódjának és gonoszságának hatásaitól nem ő, csupán arcképe torzul. *Wilde* történetében a szó szoros értelmében megtörténik az, ami a portréfestészet deklarált célkitűzése: a portré élővé lesz, és hí-

74 · Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” in *Művészet az ezredvégén. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újirakezdéséről*, szerk. Pernecky Géza (Budapest: Kézirat, 1999), Lásd még: Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” ford. Pernecky Géza, in *A művészet vége?* Európai füzetek, első szám, szerk. Pernecky Géza, (Budapest, 1999), 67–82. 188.

75 · Hickson, „To see ourselves,” 306.

76 · Földényi F. László, *A testet öltött festmény* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998), 30.

77 · Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*, ford. (Deutsch) Christine Hoepfner (Berlin: Aufbau Verlag, 1984)



Bibliográfia

- Barthes, Roland. *Világoskamra*. Fordította Ferch Magda. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- Bauer, Hermann, Prater, Andreas. *Barokk*. Fordította Béresi Csilla. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007.
- Bonoldi, Lorenzo. *Isabella d'Este: La Signora del Rinascimento*. Rimini: Guaraldi, 2015.
- Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről.” In *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*. szerk. Pernecky Géza, 183–192. Budapest: Kézirat, 1999.
- Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről,” Fordította Pernecky Géza. In: *A művészet vége? Európai füzetek, első szám*, szerk. Pernecky Géza, 67–82. Budapest: 1999.
- Denucé, Jean. *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert*. Antwerpen: De Sikkell Verlag, 1932.
- Ferino, Sylvia. „Portrait of Isabella d'Este.” In *Titian Prince of Painters*. szerk. Biadene, Susanna, 218–219. München: Prestel Verlag, 1990.
- Földényi F. László. *A testet öltött festmény*. Pécs: jelenkor Kiadó, 1998.
- Graham, Heather. „Titian, Isabella d'Este (Isabella in Black).” Smarthistory, hozzáférés: 2024.12.05. <https://smarthistory.org/titian-isabella-deste-isabella-in-black/>
- Gowing, Lawrence. *Paintings in the Louvre*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1987.
- Haja, Martina, szerk. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 1991.
- Hartogs, Jessica. „Previously unknown da Vinci painting discovered in Swiss vault.” Cbsnews, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.cbsnews.com/news/previously-unknown-da-vinci-painting-discovered-in-swiss-vault/>
- Hickson, Sally. „To see ourselves as others see us': Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia.” *Renaissance Studies* 23, no. 3 (2009): 288–310. DOI: [10.1111/j.1477-4658.2009.00565.x](https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2009.00565.x) Academia.edu, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.academia.edu/8392072/To-see-ourselves-as-others-see-us-Giovanni-Francesco-Zaninello-of-Ferrara-and-the-portrait-of-Isabella-d-Este-by-Francesco-Francia>
- Holberton, Paul, szerk. *Titian*. London: National Gallery Company, 2003.
- „Isabella d'Este,” Brooklynmuseum, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.brooklynmuseum.org/easca/dinner-party/place-settings/isabella-d-este>
- „Isabella d'Este. La donna del mondo prima.” World4.eu, hozzáférés: 2024.12.05. <https://world4.eu/isabella-deste/>
- Kennedy, Ian G. *Tiziano*. Fordította Láng Zsuzsa Angéla. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2007.
- Leonardo da Vinci. *A festészetről Trattato della pittura*. Fordította Gulyás Dénes. Szeged: Lectum Kiadó, 2005.
- Lewis, Francis-Ames. *Isabella and Leonardo*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Macquire, Kelly. „Isabella d'Este.” Worldhistory, published on 25 June 2021., hozzáférés: 2024.12.05. https://www.worldhistory.org/Isabella_d%27Este/
- Néret, Gilles. *Peter Paul Rubens 1577-1640. A festészet Homérosza*. Fordította Melis Pálma. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2005.
- Pedrocco, Filippo. *Tiziano*. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2000.
- Pescio, Claudio szerk. *Leonardo. Művészet és tudomány*. Fordította Takács Zoltán. Budapest: Allprint Könyvkiadó, 2005.
- Pilinszky János. *Esszék, cikkek*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019.
- Rocha, Julien. „Le portrait d'Isabelle d'Este peint par Léonard de Vinci, dont le Louvre possède l'étude préparatoire, aurait été retrouvé.” Lejournaldesarts, published on 7 October 2013., hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/le-portrait-disabelle-deste-peint-par-leonard-de-vinci-dont-le-louvre-possede-letude>
- Shemek, Deanna. „Isabella d'Este.” Oxfordbibliographies, hozzáférés: 2024.12.05. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0325.xml>
- Szentkuthy Miklós. „Meghatározások és szerepek.” Dia.hu, hozzáférés: 2024.12.05. https://reader.dia.hu/document/Szentkuthy_Miklos-Meghatározások_es_szerepek-15721
- Whiting, Roger. *Leonardo a reneszánsz ember*. Fordította Mészáros Viktor. Budapest: Képzőművészeti Kiadó Kft, 1993.
- Wilde, Oscar. *Das Bildnis des Dorian Gray*. Fordította (Deutsch) Christine Hoepfener. Berlin: Aufbau Verlag, 1984.
- Znamerovszkaja, Tatjana. *Az egyetemes festészet mesterei Tiziano*. Fordította Somorjay Sélysette. Budapest: Corvina Kiadó, 1984.
- Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Fordította Kézdy Beatrix. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 2002.
- Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci — The Complete Paintings*. Köln: Taschen Verlag, 2019.

Szlama Norbert

Artcadia, ú.f. 3 (2), 23–36. (2024)

[DOI: 10.57021/artcadia.6970](https://doi.org/10.57021/artcadia.6970)

norbert.szlama@gmail.com

Budapesti Metropolitan Egyetem

ORCID: [0009-0004-0484-0581](https://orcid.org/0009-0004-0484-0581)

Alkotói attitűd Picasso és Basquiát munkájában az afrikai maszkok tükrében

Artist attitudes in the work of Picasso and Basquiát in the light of African masks

Az afrikai törzsi kultúra, az afrikai maszkok spirituális vizuális nyelve megkerülhetetlen a képzőművészetben. Jelenléte szinte folytonos. A megjelenésének, hatásának minősége is így jellemezhető? Igazodik társadalmi folyamatokhoz, művészeti változásokhoz?

A kérdések körbejárásához két művész kapcsolódó alkotásait és alkotói attitűdjét vizsgálom. Az egyik művész a 20. század elejéről, a másik a végétől: *Pablo Picasso* és *Jean-Michel Basquiát*. Kubizmus és neo-expresszionizmus. Hogyan hatott ugyanaz a forrás 70-80 év és jelentős művészettörténeti változások után? A két művész alkotói attitűdjét egymás közötti párhuzamok vagy különbségek mentén lehet körülírni?

Ezen kérdéseket járom körbe, és vizsgálom meg egymás és a kapcsolódó korszellem, társadalmi viszonyok vonatkozásában. A vizsgálatom eszköze a két festő legjelentősebb vonatkozó alkotása, az *Avignoni kisasszonyok* (1907) és a *Flexible* (1984).

kulcsszavak: maszk, Afrika, Picasso, Basquiát

The tribal culture of Africa and the spiritual visual language of African masks are unavoidable in visual arts. Their presence is almost continuous. Can the quality of their appearance and impact also be described in this way? Do they adapt to social processes and artistic changes? To explore these questions, I will examine the related works and creative attitudes of two artists. One is from the early 20th century, the other from the end of it: *Pablo Picasso* and *Jean-Michel Basquiát*. Cubism and Neo-Expressionism. How did the same source influence their art after 70-80 years and significant changes in art history? Can the creative attitudes of the two artists be described in terms of parallels or differences

I will explore these questions and examine them in relation to each other and to the spirit of the time and social conditions. The most significant and relevant works by these painters, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) and *Flexible* (1984), serve as tools for my analysis.

keywords: mask, Africa, Picasso, Basquiát

Előszó

A maszk. Rejtőzködés, spiritualitás, megtévesztés, védekezés, támadás, közlés vagy a közlés hiánya. Bármilyen nézőpontból is közelítjük meg a fogalmat, biztosan kijelenthetjük, hogy a maszk egy új réteg a tapasztalható valóságunkon. Fizikailag és kommunikációs szempontból is új réteget jelenthet. Új csatornát nyit kulturális, néprajzi és spirituális alapokról indulva. Összekapcsolja a materiális jelenünket valamely elképzelt valósággal. Mivel kulturális alapokról indul, ezért azt is kijelenthetjük, hogy földrészenként, népenként, közösségenként változik az a vizuális nyelv, amivel ezt a törekvést kifejezik. Különböző szimbólumok, színek, formák más-más jelentéssel bírnak eltérő kulturális közegekben.

Ezek közül cikkemben Afrikával foglalkozom. A megközelítem azonban nem néprajzi, nem az afrikai maszkok jelentéstartalmát kutatom, hanem a hatását a képzőművészetre. A kiinduló kérdésem az, hogy Afrikán kívül élő művészekre hogyan hathat ez a sokrétegű közlési és művészeti forma. Nem célom azonban általános művészettörténeti kutatást végezni. Alkotóművészként egy szűkebb, személyes nézőpontból fogalmazom meg a gondolataimat, így módon vizsgálati területem szubjektív. Két, művészettörténeti szempontból kiemelkedő művész kapcsolódó alkotásait és alkotói attitűdjét vizsgálom. Az egyik művész a 20. század elejéről, a másik a végéről. Pablo Picasso és Jean-Michel Basquiat. Kubizmus és Neo-Expresszionizmus. Hogyan hatott ugyanaz a forrás 70-80 év elteltével és jelentős művészettörténeti változások után? A vizsgálatom eszköze a két festő legjelentősebb vonatkozó alkotása.

Pablo Picasso 1907-ben készült *Avignoni kisasszonyok* című festménye és Jean-Michel Basquiat 1984-es *Flexible* című alkotása két különböző korszak nyomairól, gondolatairól, körülményeiről beszél. Az afrikai hatás is különböző kontextusban mutatkozik meg: míg Picasso a festményén az afrikai maszkokat a kubizmus

környezetébe, gondolatiságába helyezte (ezzel jelentősen átalakítva az akkori kortárs festészet formanyelvét), addig Basquiat egy széles, kulturális és történeti kontextusból merített ihletet, és társadalmi, szubkulturális és identitás-kérdéseket idézett meg.

A maszk

A maszk nemcsak kommunikációs képességeiben hordozza a sokrétűséget, de jelentésében is. Egy objektív alapokra épülő meghatározási környezet, mint *A magyar nyelv értelmező* szótára is többféle jelentést vonultat fel a sporttól az orvostudományon keresztül a spiritualitásig. Ennek megfelelően kijelenthetjük, hogy a 'maszk' szó önmagában nem alkalmas arra, hogy jelentését egyértelműen meghatározzuk. Ezért ezt a fogalmat szűkített nézőponttal, pontosabb témamegjelöléssel írhatjuk körül.

Verebélyi Kincső 2007-ben szokás-tárgyként hivatkozott a maszkra.¹ Ez az értelmezés már közelebb visz minket ahhoz a megközelítéshez, ami tanulmányom rendszerébe illeszthető. Ezen a gondolatmeneten tovább haladva Földvári Melinda meghatározását tartom megfelelőnek a témám feldolgozásával kapcsolatban:

„A maszk az arc elé helyezett tárgy, melynek látható fele arcot formáz. Takarhatja az egész arcot, vagy csak az arc egy részét (félmaszk), többnyire a szem környékét. Ritkábban az egész fejet borítja, mint egy sisak. A maszkot festik vagy színes anyagokból készítik. A félmaszkot kiegészítheti az arc és a haj festése, sőt – szélesebb értelemben – az arcfestést is maszknak tekintik. A maszk lényege, hogy elrejti és megváltoztatja az eredeti személyiséget. Távoli őseink és a mai természeti népek számára a megváltoztatott arc a személyiséget, „a lelket” is megváltoztatta. A maszkot viselő vagy festett arcú ember más és több lesz, különös képességek és hatalom birtokába kerül, elrejtőzik a földi világ

1 · Verebélyi Kincső, „Maszk és maszkara,” 2007. Hozzáférés dátuma: 2024.10.02. https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Neprajz/82Vereb%E9lyi/nepszokas/hivatkozott_szovegek/35_vk_maszk_es_maskara.html.

elől és közelebb kerül a túlvilág szellemeihez. A maszknak és a festett arcnak mágikus ereje van. [...] Később a maszk funkciója rendkívül változatossá vált: rituális-mágikus szerep (beavatás); harcias-ijesztő álarc; elrejtőzés, utánczás (állatmaszk); ünnepi, karneváli, színházi kellék; az alakoskodás, népszokások, játékok és bohóckodás jellegzetes tárgya lett.”²

Mivel vizsgálódásom tárgya Picasso és Basquiat művészete, ezért az Afrikához kapcsolódó maszk-kultúrát emelem ki a korábbi meghatározás alapján.

Az afrikai maszkok története

Az afrikai maszkok történetiségének kezdete homályos. Az biztos, hogy 6-8000 éves sziklafestményeken már láthatóak olyan alakok, akik festett arcmaszkot viseltek.

„Afrikában [...] a legelterjedtebb a maszkok mágikus-vallási használata volt a rítusokban, a szertartások során, ami a Szaharától délre ma is többé-kevésbé élő hagyomány. Főként Nyugat- és Közép-Afrikában, ahol a maszkok az úgynevezett avatási és titkos társaságokhoz kapcsolódnak. Ezek olyan férfi társaságok, amelyek tagjai sorába csak beavatással lehet bekerülni. ... Afrikában majdnem kizárólag férfiak készítenek és viselik a maszkokat. A nők és a be nem avatott gyermekek gyakran meg sem pillanthatták őket. Ha ez mégis előfordult, szigorú fenyítésben részesültek, és akár halállal is lakolhattak.”³

Cathy Newman kutatása szerint is az afrikai „álarc eredete az őstörténet homályába vész.”⁴ Cikkében az álarcot az átlényegülés művészetének nevezi. Összegezve tehát, a kutatók megegyeznek abban, hogy 6-8000 évvel ezelőtt egyes közösségek már használtak maszkokat spirituális, vallási, misztikus célokkal.

Afrikai maszkok Európában

„Az afrikai művészet alapvető szerepet játszott az európai és nemzetközi kortárs művészet fejlődésében [...] a 19. század vége és a 20. század eleje között. Ebben az időszakban az afrikai művészet jelentős hatást gyakorolt olyan művészekre, mint Matisse, Modigliani, Brancusi, valamint Picassóra és Braque-ra, a kubizmus atyjaira. [...] A 20. és 21. század későbbi művészeti irányzatai azt mutatják, hogy az afrikai művészet hatása a kubizmuson és avantgárdon keresztül nemzetközivé vált.”⁵

Az egyik legfontosabb afrikai művészeti gyűjtemény az 1940-es években jött létre a New York-i Metropolitan Museum of Artban. A múzeum elnöke, Nelson Rockefeller személyes érdeklődése indította el a gyűjtemény kialakítását.⁶

Ez az esemény azonban évtizedekkel a vizsgálódásom utáni időszakhoz kapcsolódik, ugyanis Picassóval kapcsolatban már 1906-ból vannak olyan feljegyzések, amik arról tudósítanak, hogy kapcsolatba került az afrikai népművészettel. Henri Matisse műtermében járt, ahol Matisse egy fekete, fából faragott kongói szobrot mutatott neki. A következő évben (1907-ben) járt a Trocadéro Múzeumban, amiről a következő gondolatokat fogalmazta meg:

„Megálltam, hogy megszemléljem ezeket a maszkokat, azokat a tárgyakat, amiket az emberek szent, mágikus céllal készítettek, azért, hogy azok közvetítő legyenek köztük és az őket körülvevő ismeretlen, ellenséges erők között, így próbálva felülemelkedni félelmeiken, színt és formát adva a maszkoknak.”⁷

Az első egzotikus gyűjteménnyel foglalkozó kiállítás Párizsban azonban 52 évvel Picasso gondolatai előtt, 1855-ben nyitott. Ezt az intézményt követte 1878-ban a már nagyobb ismertségre szert

5 · S. M. Bussotti – L. Bussotti, „The Africanization of the European Art: A Short History and Its Contemporary Evolution (19th-21st Centuries),” *Advances in Historical Studies*, 11. 2022: 65.

6 · Christa Clarke, *The Art of Africa - A Resource for Educators*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006)

7 · Magyar Miklós, „Néger művészet? Nem ismerem» – Pablo Picasso és a primitív művészet,” *Ectopolis magazin*, 2022.03.04. Hozzáférés dátuma: 2024.10.14. <https://ectopolis.hu/kepzuoveszet/negermuveszet-nem-ismerem-%E2%88%92-pablo-picasso-es-a-primitiv-muveszet/>.

2 · Földvári Melinda, „Maszk,” 2015. Hozzáférés dátuma: 2024.10.01. http://www.szinkommunikacio.hu/22_07.htm.

3 · Földessy Edina, „Afrikai titkos társaságok maszkja,” *Határtalan Régészet* 7, no. 3. (2022): 40–46.

4 · Cathy Newman, „Álarc és Jelmez: Grotoszok történetek, vallási rítusok fontos kelléke,” *National Geographic*, 2012. április: 73–81.

tevő Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Ez volt a csúcspontja annak a folyamatnak, ami az afrikai művészettel kapcsolatban Napóleon hadjárata után kezdődött (egyiptomi hódítás, 1798).

Ezek után a Párizsi iskola⁸ előképeként formálódó művészeti közösség különös érdeklődést mutatott az afrikai kultúra iránt. Ennek okait két síkon lehet megfogalmazni. Az egyik a kapcsolódó (európaiktól eltérő) esztétikán alapul, a másik pedig az a politikai folyamat, amiben Franciaországban az anarchisták és a szocialisták antikoloniális és antirasszista mozgalmat hirdettek a tudományos rasszizmus elméletei mellett. Az afrikai szobrokat már műalkotásként kezelték, és ezen folyamatok nyomán a 20. század kezdetén jelentős műgyűjtemények alakultak ki afrikai műtárgyakból, ahol az egyes tárgyak minőségi értékét (vagy értéktelenségét) a Párizsi Iskola művészeinek véleménye alapján határozták meg.⁹ Picasso ebben a közegben értelmezte az afrikai vizuális kultúra formavilágát, és kereste a kapcsolódási lehetőséget a kubizmus gondolatosságával. Ennek a folyamatnak lett kiemelkedő eredménye az *Avignoni kisasszonyok*.

Az *Avignoni kisasszonyok*

Az *Avignoni kisasszonyok* részletesebb értelmezése előtt érdemes egy kicsit korábbra tekintenünk, hiszen jól megfogalmazható út vezetett a festmény elkészítéséig. Az afrikai kultúra hatása ugyanis egy két évvel korábbi festményen, *Gertrude Stein portréján* is megjelenik. Itt már jól artikulálódik, hogy Picasso festői eszközeit (megmerevedett, laposabb formák, élesebb vonalak) milyen mértékben befolyásolta a Gabonból és Elefántcsontpartról származó szobrocskákvaló találkozása. „Ennek az új stílusnak az első példája Gertrude Stein, a híres amerikai író, Picasso mecénása és barátja, valamint testvére, Leo portréja.”¹⁰

Gertrude Stein portréja után két évvel, 1907-ben készítette el az *Avignoni kisasszonyok* című alkotását, ami talán leginkább magán hordozza az afrikai maszkok hatását.

Az *Avignoni kisasszonyok* esetében Picasso nem az addig megszokott hagyományos perspektívát és kompozíciós elveket használta. A festmény öt prostituáltat ábrázol (a barcelonai piroszlámpás negyedben) dekonstruált, torzított formákkal és éles kontúrokkal. A két jobb oldali figura arcán egyértelműen láthatjuk az afrikai maszkok és a törzsi művészet hatását.¹¹

A kompozíció szempontjából a festmény széttöredezett világa talán az első impulzusunk. Az alakok közötti térben háromszögek építkezve keverednek a háttér és valamiféle függöny vagy drapéria. Zavarba ejtő összemosódása ez az elemeknek, amit csak fokoz a baloldali figura, akinek a lába is kezd belemerülni ebbe a dekonstrukciós-konstruktív látványba. Ennek okán a térértékünk szinte teljesen eltűnik. Nem tudhatjuk pontosan, hogy mi van elöl, mi van hátul. A síkokra bontott, majd új viszonyrendszerbe helyezett látvány a kubizmus gondolatában új értelmet nyer.

„Picasso Georges Braque-kal együtt úttörője volt a kubizmusnak, egy olyan vizuális nyelvnek, amely geometrikus síkokat és összetett teret alkalmazott, és a témákat – mint például az emberi alak, egy tájkép vagy egy csendélet jelenet – sokrétű darabokra bontotta, részben elvonttá, lapossá és töredezetté téve őket, mintha egy törött tükörben tükröződnének vissza.”¹²

A formaanalízis, mint a kubizmus kiemelten fontos eleme, minden ponton tetten érhető. A redukción Picasso odáig folytatta, ahol a figurák már egészen szoborszerűvé váltak. Ez a formai redukció a maszkokon más hangsúllyal jelenik meg. A jobb oldali két alaknál tiszteletben tartja az afrikai népművészet vizuális nyelvét, nem akarja takargatni, titkolni az inspirációt, ami különösen a sötét, kemény kontúrookban és a nagy szemüregek kiemelésében figyelhető



1 · Pablo Picasso:
Gertrude Stein portréja, 1905

8 · „Az École de Paris (Párizsi Iskola) valójában nem nevezhető klasszikus értelemben vett iskolának. Az elnevezés azt az időszakot takarja, amikor Párizs volt Európa első számú kulturális központja. Egyes értelmezések szerint már a posztimpresszionizmussal megkezdődött a Párizsi Iskola időszaka, szűkebben értelmezve pedig a két világháború közötti periódust fedi le. Idetartoztak mindazon francia, európai és Európán túli művészek, akik hosszabb-rövidebb időre Párizsba költöztek és a modern párizsi művészeti élet nemzetközi, közmopolita légkörében alkottak: elsősorban Picasso, akinek csupán közelsége nagy vonzóerőt jelentett a fiatal modernisták számára, valamint többek között Modigliani, Brancusi, Chaim Soutine, Marc Chagall, Maurice Utrillo, Alexander Archipenko, sőt, a két magyar származású művész, Csáky József és Réth Alfréd is.” Sulinet Tudásbázis, Hozzáférés dátuma: 2024.10.15. <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-12-efolyam/constantin-brancusi-es-amedeo-modigliani-munkassaga/az-ecole-de-paris#login/google>.

9 · Bussotti–Bussotti, „The Africanization...” 65–80.

10 · Bussotti–Bussotti, „The Africanization...” 69.

11 · Pablo Picasso, „Les Femmes d'Alger (O),” MoMA, Hozzáférés: 2024.12.12. <https://www.moma.org/collection/works/79766>.

12 · Picasso, „Les Femmes d'Alger (O),” MoMA



2 · Pablo Picasso: Avignoni kisasszonyok, 1907

meg. A bal oldalon található maszk már egy kicsit visszafogottabban, de még mindig kevesebb redukcióval, utal valamilyen történelmi kapcsolatra. Az afrikai hatás mellett a spanyol történelmi maszkok formavilága is visszaköszön.

Picasso már a festési folyamat előtt eldöntötte, hogy élete legfontosabb képét fogja megalkotni. Az afrikai ihletettséggel és az újító gondolatokkal ezt teljesítette is, hiszen huszonöt évesen ezzel a képpel nemcsak egy új időszakot nyitott a művészettörténetben, de megalkotta magát a kubizmust is.¹³

„Ez a festmény egy nagy volumenű munka, amelynek elkészítése kilenc hónapot vett igénybe. Bemutatja Picasso valódi zsenialitását és újdonságát. Számtalan vázlatot és tanulmányt készített a végső mű elkészítéséhez.¹⁴ Néhány kritikus úgy érvel, hogy a festmény Henri Matisse *Életöröm* és *Kék akt* műveire adott válaszreakció volt. Hasonlóságát Paul Cézanne *Nagy fürdőzők*, Gauguin *Oviri szobra* és El Greco *Az ötödik pecsét felnyitása* című műveihez széles körben tárgyalták későbbi kritikusok. Az 1916-os első kiállításakor a festményt erkölcstelennek tartották. Kilenc évvel a festmény elkészítése után Picasso mindig is *Le Bordel d'Avignon* néven emlegette, de André Salmon műkritikus, aki az első kiállítást szervezte, átnevezte *Les Demoiselles d'Avignon* névre, hogy csökkentse a mű által a közönségre gyakorolt botrányos hatást. Picasso soha nem kedvelte Salmon címét, és kompromisszumként inkább a *Las chicas de Avignon* nevet részesítette volna előnyben.”¹⁵

Az előbbieket ismeretében érdekes tény, hogy a művész maga tagadta az afrikai párhuzamot: „Picasso maga segítette fenntartani a zűrzavart a kritikusok körében, amikor időnként tagadta, hogy a *Les Demoiselles d'Avignon* festményét, amelyet állítása szerint a Trocadéro látogatása előtt festett, az afrikai maszkok és szobrok befolyásolták volna.”¹⁶

13 · *The illustrated biography of Pablo Picasso*, (Barcelona: dosde, 2018)

14 · A nagyszámú vázlat a formaanalízisen alapú alkotói folyamat természetes eredménye, de Picasso esetében tartalmi változásokat is mutatott. A kezdeti vázlatokon például a két bal oldali nő helyett két férfi szerepel, egyikük orvos volt, aki épp belépett a bordélyba.

15 · Pablo Picasso, „*Démoiselles d'Avignon*,” Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp>.

16 · Beseat Kiflé Sélassié, „Picasso's debt to African Art,” *The Unesco Courier* 33, 1980. 29.



3 · *Avignoni kisasszonyok* (részlet) és egy elefántcsontparti maszk



4 · *Avignoni kisasszonyok* (részlet) és egy zaire-i maszk

Összegezve azt láthatjuk, hogy Picasso életében jelentős részt kapott az afrikai művészet iránti érdeklődése. Többször nyilatkozott erről. Néha kétségbe vonta ennek a hatását saját művészetére, más esetekben fátyolosan, kétértelműen nyilatkozott ebben a kérdéskörben.¹⁷ A szigorú meghatározások szerint mindössze két évig tartott Picasso kapcsolódó korszaka. Alkotóként azonban azt látom, hogy a 20. században a teljes életművén látható, érezhető ez a hatás. Vagy motívumok, vagy színek vagy akár csak gondolatok szintjén, de az afrikai művészetek hatása tetten érhető még az ötvenes, hatvanas években készült alkotásain is. Ez természetesen nem annyira erős kapcsolat, mint az *Avignoni kisasszonyok* esetében, azonban a hatás még így is jól látható.

Természetesen ezt határozottan kijelenti nem lehet, hiszen a kubizmus kialakítása összemosódott a maszkok, szobrok hatásával, így objektíven nem különíthető el meddig tart az afrikai hatás,



5 · *Avignoni kisasszonyok* (részlet) és egy kongói maszk

17 · Kiflé Séllassié, „Picasso's debt,” 29.

és honnan beszélhetünk már „tisztá” kubizmusról. Vélhetően ez a kettő nem is választható szét, hiszen némely afrikai műtárgy már jóval a 20. század előtt magán hordozta a kubizmus később kialakult ujjenyomatát.

1937-ben, a *Guernica* egyik bemutatóján Malraux kérdésére, miszerint mit jelent neki a „néger” (sic!) művészet, a következő választ adta:

„Mindig mindenki arról beszél, hogy a négerek milyen hatással voltak rám. Amikor a régi Trocadéróba mentem... egyedül voltam. El akartam menekülni. De nem mentem el, én maradtam. Megértettem, hogy ez nagyon fontos: valami történik velem, igaz? A maszkok nem csak újabb szobordarabok voltak. Egyáltalán nem. Varázslatos dolgok voltak. A néger művek közbenjárók, közvetítők voltak; azóta ismerem a szót franciául. Ellene voltak mindennek – ellene az ismeretlen, fenyegető lelkeknek. Mindig a fétiseket néztem. Megértettem; Én is ellene vagyok mindennek. Én is hiszek abban, hogy minden ismeretlen, minden ellenség! Minden!”¹⁸

A többféle elképzelést, sokrétű értelmezést és összetett alkotói körülményeket figyelembe véve a legfontosabb talán az, hogy az Avignoni kisasszonyok nem egy gesztusfestmény. Hosszas, alapos tervezés, több tucat vázlat és változtatás előzte meg a végleges formát. Ennek alapján pedig feltételezem, hogy nincs olyan elem a festményen, amit Picasso csupán esztétikai vagy érzelmi okokból szerepeltett volna.

Basquiat

Jean-Michel Basquiat új ízt hozott a modern festészetbe. Színei különlegesen, egyediek, érzellemmel telítettek. Technikája a bricolázs, ahol mindent önmaga hozott létre. Alkotói folyamata különös



6 · Pablo Picasso: *Sylvette*, 1954



7 · *Songye (Kifwebe) maszk*, 19-20. század közepe

ismétlésekben zajlott. Egy-egy festményen megjelenő „tény” (mint alkotói kérdés, válasz vagy vizuális elem) visszatért némely másikban is. Újra és újra átalakította a formákat, érzéseket minden elemnél, amit megjelenített. Akkor lépett csak tovább, amikor már úgy érezte, hogy az elemek megfelelő súllyal fejezik ki az érzéseit, gondolatait.

Az eredményben kirajzolódik az afro-atlanti civilizációk hatása, amely egyszerre hordoz egyfajta spirituális felismerést és művészi eksztázist. Új kritikai gondolkodásra készít bennünket. Diskurzust hív életre a forma és jelentés kérdéseiről. Nemcsak New York világművészeti központi szerepére tekint, hanem arra is, hogy a vá-



8 · Jean-Michel Basquiat:
Untitled, 1982

ros fekete kulturális központként formálódott (Puerto Ricó-i, haiti, dominikai, jamaicai, kolumbiai és brazil közösségek élettere volt). Basquiat művészetén keresztül a nyugati művészet élvonala és az afro-atlanti vizuális kultúra összefonódott.¹⁹

„Érdeklődése és művészi önkiteljesülése a graffiti világán jócskán túlmutatott: zenélt, szemétből készített ékszereket, valamint saját festésű képeslapjait és pólóit árulta, hogy utcagyerekek higgyék. Volt tehát egyfajta tudatosság is abban, ahogyan életét

mitologikussá, magát pedig kultikus alakká formálta. A városban gyakran céltalanul kóborló, galériák körül sündörgő, drogozó „utcgerek” élete lényegében folyamatos performanszá vált. A pop-art módszertanát követve az alkotás eszközévé tett szinte bármit, ami a keze közé akadt, amit épp az utcán talált. Előszere-ttel festett barátai kidobott ruháira, rozoga ajtókra, de ha be-ment egy kávézóba, az asztal talán percekben belül festővászonná változott, a kiskanál lett az ecset, a kávé pedig a festék.”²⁰

Basquiat jelentősége nemcsak művészetében és társadalmi, kultu-rális összekötő szerepében fogalmazható meg, hanem a kortárs műtárgypiacon elfoglalt pozíciójában is. Már életében is magas összegekért keltek el alkotásai. Jonathan Jones, a *The Guardian* újságírója 2017-ben írt egy cikket Basquiat *Untitled* (1982) című képéről “Megér ez a Basquiat 110 millió dollárt?” címmel.²¹ *Flexible* (1984) című műve is kiemelkedően magas összegért, 45,3 millió dollárért kelt el. Ez a legnagyobb festménye, amit valaha aukcióra bocsátottak. Nyolc és fél láb magas, és vászon helyett kerítéslecekre festette.²²

Ebben a munkájában jelen vannak afrikai motívumok (hosszúkás arc, kiemelt szemgödörök), holott Basquiat soha nem törekedett arra, hogy művészetében az afrikai identitását fejezze ki. Saját elmondása szerint gyerekkorában nem volt erősen kitéve az afrikai kultúrának. Művészetében inkább a New York-i afro-atlanti közösség kultúráját idézte meg.

„A homályosan meghatározott és elmosódott kép egy összetört és szétszaggatott embert ábrázol. Úgy tűnik, hogy a nyugat-afrikai mesemondót, a griot-t jeleníti meg. Ez a mű részben való-szerűleg Basquiat saját személyiségének felfedezésére is szolgált, tekintettel arra, hogy Jean-Michel mindig is művészi kíváncsiság-gal fordult társadalmá és etnikai háttére felé. Amikor Basquiat-t megkérdezték, hogyan határozná meg művészetét, azt válaszol-

19 · Roselyn Mathews, „Jean-Michel Basquiat 'Flexible', 1984,” Phillips. 2018.05.02. Hozzáférés dátuma: 2025. 01. https://issuu.com/phillipsauktion/docs/ny010318_jmb-flex.

20 · Balla Sándor, „Mintha előre látta volna saját tragédiáját,” *Művelődés* 76, (2023). Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://muvelodes.net/galeria/mintha-elore-latta-volna-sajat-tragediajat>.

21 · Jonathan Jones, „Is this Basquiat worth \$110m? Yes – his art of American violence is priceless,” *The Guardian*. 2017 May 9. Hozzáférés dátuma: 2024.11.01. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/19/jean-michel-basquiat-110m-sothebys>.

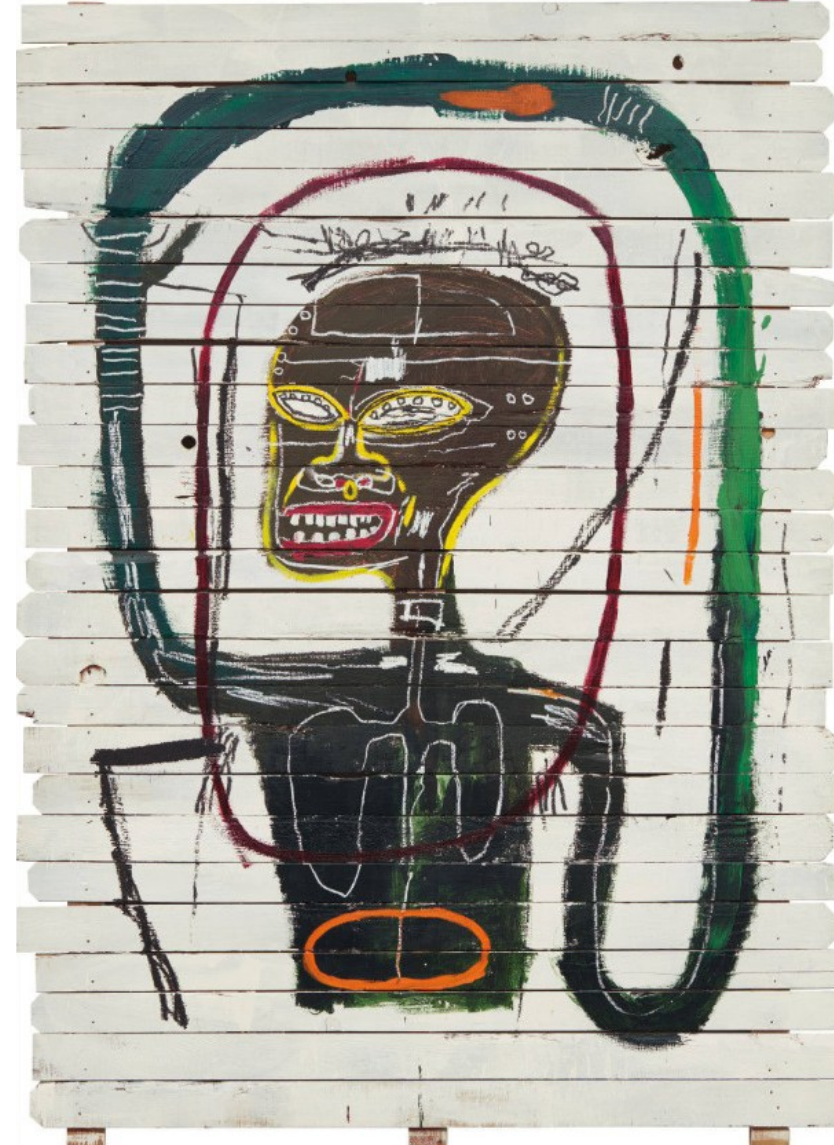
22 · „Top 10 leghíresebb (és legdrágább) Jean-Michel Basquiat festmények és művészeti alkotások 2022-ben,” New Bond Street Pawnbrokers, 2022. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.newbondstreetpawnbrokers.com/hu/uncategorized-hu/top-10-leghiresebb-es-legdragabb-jean-michel-basquiat-festmenyek-es-muveszeti-alkotasok-2022-ben/>.

ta: hősiesség, az utca és királyság. Ez az alkotás több szempontból is leírása ennek a három kulcstémának. Basquiat egy törzsi uralkodót ábrázol. Kezét kinyújtva és a válla fölött összekulcsolva tartja, testtartása hitet és erőt sugároz – ezek a hősiesség jellemzői. Úgy tűnik, mintha önmagát koronázná meg. A festmény alapjául szolgáló anyag eredete és annak története visszavezet bennünket a művész Manhattan utcáin gyökerező múltjához.

A faanyag abból a kerítésből származott, amely egykor Basquiat udvarát zárta körül. A művész eltávolította a kerítést, miután egy éjszaka, amikor éppen pihenőt tartott a munkájában, kiment a stúdiója udvarára, és megdöbbenve látta, hogy egy hajléktalan férfi jutott be a kerítésen keresztül. A kerítés lebontása azt jelentette, hogy többé nem volt zárt udvara, így nem kellett attól tartania, hogy valaki betolakodik a magánterületére. Basquiat ezután utasította asszisztenseit, hogy vigyék be a szétzedett kerítést a stúdióba, ahol fokozatosan új életre keltette azt, festményeinek alapjaként használva fel. A faanyag beépítésével Basquiat mintha azt üzenné, hogy művészi képeit a legnagyobb tisztelettel és komolysággal kell kezelni.

Ez az alkotás a tömegével, sűrűségével és méretével követeli meg a figyelmet. Különösen tanulságos visszaemlékezni arra, hogyan mutatták be a *Flexible* című művet Jean-Michel Basquiat kiállításán a Los Angeles-i Kortárs Művészeti Múzeumban. A hatalmas kiállítóteremben uralkodóan magasodott a látogatók fölé. Az elrendezés egy stop táblához hasonlóan kényszerítette a közönséget arra, hogy megálljanak és odafigyeljenek rá. Ez az akril- és olajkréta-festmény fa alapra készült, és 2018. május 17-én, a 20. századi és kortárs művészet esti aukcióján New Yorkban 45 315 000 dollárért kelt el. A jelenlegi tulajdonos közvetlenül a művésztől, Basquiat-tól szerezte meg a festményt.²³

23 · Jean-Michel Basquiat, „Flexible,”
Hozzáférés dátuma: 2024.12.12.
<https://www.jean-michel-basquiat.org/flexible/>.



9 · Jean-Michel Basquiat:
Flexible, 1984

Az egész festmény jól példázza Basquiat alkotói attitűdjét. Az afrikai utalással a szubkultúrát idézi meg. A fekete kontúrvonalakkal a graffiti művészetet, az expresszív, lendületes festői gesztusokkal pedig a nyers, sallangmentes erőt hívja elő.

Eltérések és egyezések Picasso és Basquiat művészi attitűdjében

Nehéz lefejtetni Basquiat művészetét az őt körülvevő marketing és társadalmi folyamatokról. Az viszont biztosnak tűnik, hogy mindkettejüknek volt egy olyan fontos alkotása, ami az adott korban jelentős változásnak, új gondolatnak számított, és meghatározó volt az aktuális kortárs művészeti életben.

„Pablo Picasso, akinek a „Les Demoiselles d'Avignon” (1907) festménye volt a kubista mozgalom szikrája, és Jean-Michel Basquiat, akinek „Flexible” (1984) című művét hídnak nevezték a hagyományos törzsi művészet, a graffiti művészet és a szocio-politikai propaganda között.”²⁴

Mindketten átkísérték az aktuális kortárs művészetet egy következő érába. Emellett az „a mód, ahogyan Basquiat kezeli a színeket, olyan virtuozitást mutat, amely méltó párhuzam lehet a legjobbakkal. Az afrikai motívumok felhasználása nemcsak a saját genealógiájához kapcsolódik, hanem Matisse és Picasso munkáihoz is.”²⁵

Ez utóbbi kijelentés talán a központi kérdése is lehet ennek az aspektusnak. A Basquiat vizuális nyelvbe beszűrődő afrikai motívumok vajon a származásának köszönhetőek, vagy valamilyen Picassohoz hasonlatos misztikus vonzódás alakította ki? A származási körülményei objektíven támasztanak alá ezt, hiszen Haitiról és Puerto Ricóból származó szülők gyermeke,²⁶ de a kapcsolódó források szerint ez mégsem ennyire egyértelmű.

„Robert Farris Thompson *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy* című könyve ott hevert a stúdióasztalán, így felmerül a kérdés, hogy milyen hatások érték művészetében. Korai primitív (maszk)arcképeinek megalkotása – elmondása szerint – ösztönös volt; az afrikai maszkokat később tanulmányozta. Soha nem járt Haitin, és gyerekkorában otthonukban sem volt jelen a haiti művészet. Korai inspirációi között azonban ott volt a primitív impulzusok mestere, Picasso. Valójában – mondja Basquiat –, „jobban szeretem a gyerekek munkáit, mint a valódi művészekét, bármikor.”²⁷

Ez az utóbbi idézet két gondolat mentén is tovább visz vizsgálódásomban. Az egyik egy megerősítés, miszerint Picasso ténylegesen inspiráció volt Basquiat afrikai művészet iránt érzett vonzalmában. (A forrás maximálisan hitelesnek tekinthető, hiszen a kapcsolódó cikk még a művész életében jelent meg a *New York Times*-ban.). A másik gondolat pedig az, hogy Basquiat kifejezte erős kapcsolatát a gyerekrajzok iránt. Erre jó visszaigazolás az *Untitled* (1981) című festménye.

Ez a példa azonban nemcsak a gyermekrajzok iránt érzett vonzalmát mutatja, hanem visszacsatol az afrikai primitív művészetek megidézéséhez is, hiszen még itt is feltűnnek szarvas és festett arcú maszkok, egyértelműen látjuk benne a primitív művészetek misztikus, spirituális motívumvilágát is.

Az előbbi példán láthattuk, hogy Basquiat esetében (saját elmondása szerint is) jelentős hatás volt a gyermekek által készített képek vizuális nyelve. Itt ismét erős párhuzamot vonhatunk Picassoval, hiszen ő is tett egy erős, határozott kinyilatkoztatást ugyanabban a témában: „Négy évig tartott, hogy megtanuljak úgy festeni, mint Raffaello, de egy élet kellett ahhoz, hogy úgy fessek, mint egy gyerek.”²⁸ Egy másik idézetben hasonló gondolatot fogalma-

24 · Rakaa Iriscence, „From Picasso To Basquiat: The African Bridge,” Medium, 2013.01.29. Hozzáférés dátuma: 2024.11.02. <https://medium.com/the-arts/from-picasso-to-basquiat-the-african-bridge-207189f094c7>.

25 · Will Gompertz, „My life in art: How Jean-Michel Basquiat taught me to forget about technique,” *The Guardian*, 2009.02.12. Hozzáférés dátuma: 2024.10.04. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/12/life-art-jean-michel-basquiat>.

26 · Iriscence, „From Picasso”

27 · Cathleen McGuigan, „New art, new money,” *The New York Times*, 1985.02.10. <https://www.nytimes.com/1985/02/10/magazine/new-art-new-money.html>.

28 · Pablo Picasso, „Quote on children's art,” Virginia Museum of Fine Arts. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://vmfa.museum/wp-content/uploads/sites/24/2015/01/VMFA-Picasso-Quotes-and-Years.pdf>



10 · Jean-Michel Basquiat:
Untitled, 1981

zott meg: „Minden gyermekben van egy művész. A probléma csak az, hogy megtanuljuk, hogyan maradhatunk művészek, miközben felnövünk.”²⁹

Az tehát egyértelműen kirajzolódik, hogy mindkét vizsgált művész esetében jól megfogalmazott cél volt a gyermekrajzszerű ábrázolás megidézése. A konvencióktól, európai, fejlett szocializációtól mentes, tiszta és őstönös ábrázolás. Vélhetően ez az igényük vezette őket az afrikai művészetekhez is, hiszen a primitív ábrázolási formák a maszkok esetében ugyanezt az attitűdöt hordozzák. Ezen gondolatok útján elképzelhetőnek tartom, hogy a gyermekrajzszerű ábrázolás, és az afrikai törzsi maszkok megjelenése a művészetükben ugyanazon attitűdben gyökerezik mindketőtőknél: társadalmi normáktól, elvárásoktól, művészeti konvencióktól független alkotás létrehozásának szándékában. Hasonló gondolatokat formáltak meg az afrikai művészet, az afrikai maszkok által közvetített misztikus, spirituális tényezővel kapcsolatban

29 · „Picasso's childhood,” Musée Picasso Paris. Hozzáférés dátuma: 2024.11.02. <https://www.museepicassoparis.fr/en/picassos-childhood>.

is. Basquiát például egyértelműen elmondta, hogy a családjában fizikálisan nem került kapcsolatba ősei örökségével, valamilyen erős kötődés mégis élt benne:

„Sosem jártam Afrikában. New York-i környezetem hatott rám művészként. De van egy kulturális emlékezetem. Nem kell keresnem; létezik. Ott van, Afrikában. Ez nem azt jelenti, hogy ott kell élnem. A kulturális emlékezetünk mindenhol követ minket, bárhol is éljünk.”³⁰

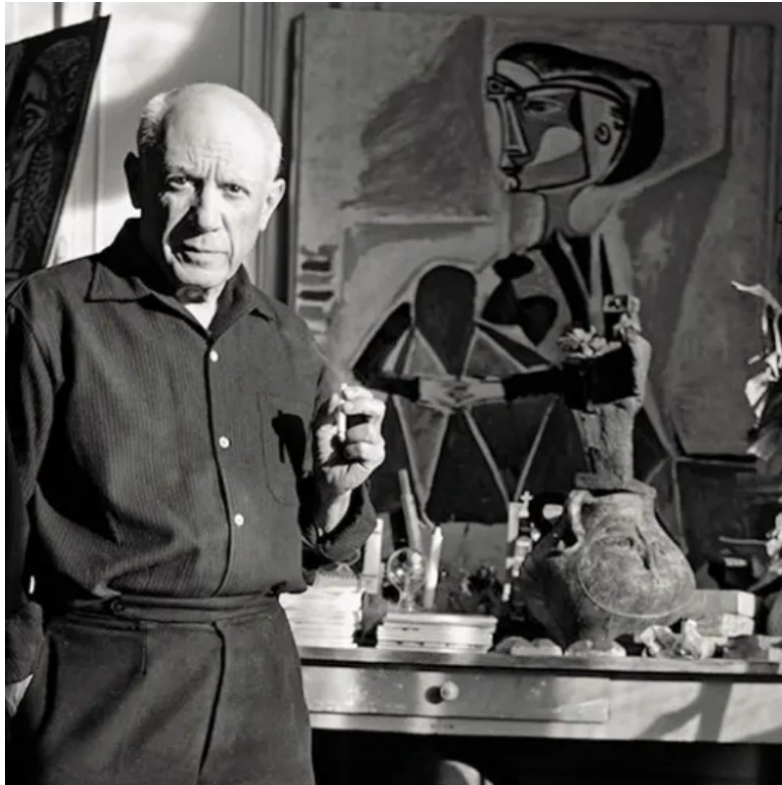
Picasso gondolatai nem valamiféle kulturális emlékezetről szólnak, azonban Basquiát-hoz hasonlóan elemeli az evilági szintről a maszkok értelmezését:

„A penész és az elhanyagoltság szaga a torkomra forrt. Annyira lehangolt voltam, hogy azonnal el akartam menni.” – mondta Picasso a múzeumról. „– De rákényszerítettem magam, hogy maradjak, hogy megvizsgáljam ezeket a maszkokat, ezeket a tárgyakat, amelyeket az emberek szent, mágikus céllal hoztak létre, hogy közvetítőkként szolgáljanak közöttük és az őket körülvevő ismeretlen, ellenséges erők között, és így legyőzzék a félelmeiket színnel és formával. És ekkor megértettem, mit jelent valójában a festészet. Ez nem egy esztétikai folyamat; ez egyfajta mágia, amely közénk és az ellenséges világegyetem közé helyezkedik, hatalom megszerzésének módja azáltal, hogy formát adunk a félelmeinknek és vágyainknak. Azon a napon, amikor ezt megértettem, megtaláltam az utamat.”³¹

A fenti hasonlatosságok talán kézenfekvőnek tűnnek, azonban a központi kérdésemről, az alkotói attitűdről nem mondanak sokat. Ennek megvilágításához a két vizsgált festmény különbségei közelebb vihetnek.

30 · Lucinda Ross, *Gold Griot: Jean-Michel Basquiat Telling (His) Story in Art*, (Plymouth: Humanities and Performing Arts Doctoral Training Centre, 2017)

31 · Andrew Meldrum, „Stealing beauty,” *The Guardian*, 2006.03.15. Hozzáférés dátuma: 2024.11.02. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/15/art>.



11 · Pablo Picasso
Galleria d'Arte Maggiore g.a.m.

A kompozíció például egy ilyen markáns különbség. Basquiat esetében laza és expresszív, Picasso munkájában pedig a kubizmus szoborszerűsége határozza meg. A *Flexible* figurája dinamizmust sugároz, a szürreális póz mozgás érzetét kelti. Basquiat vizuális nyelvazete erőteljes, kontúros. Szinte karikatúraszerű torzulással építi fel a formát, ami az utcai művészethez és a popkulturális hatásokhoz visz közelebb.

Picasso fókuszában a formaelemzés van és a kubizmus üzenete a dekonstrukció fényében. Az *Avignoni kisasszonyok* finom kidolgozású, tervezett festmény, míg Basquiat esetében a vonalak szabadon, expresszíven futnak, rétegződnek. Az afrikai maszkok egy személyes vizuális nyelv részei, ami kulturális és társadalmi üzenet közvetítője.



12 · Jean-Michel Basquiat
Phillips

Az alkotói folyamatban is különbségeket láthatunk. Mindkét alkotó végleges festményét több kísérlet előzte meg. Azonban ez a kísérletezés más-más indítékkal jelent meg. Picasso esetében a számtalan vázlat elsősorban a formaanalízis eszköze volt. Absztrakt vizuális kutatásnak is nevezhetjük, melyben a tartalmi elemek (a szereplők) is a kutatás előrehaladtával változtak. Basquiat nem klasszikus vázlatokat készített. Az alak, a forma több más festményén megjelent, hiszen ez volt az alkotói módszere. Addig dolgozott egy gondolattal, amíg nem érezte azt, hogy megfelelő súllyal ki tudja fejezni. Saját maga így nyilatkozott az alkotói folyamatáról: „Elkezdok egy képet, és befejezem. Nem gondolkozom a művészetről, amíg dolgozom. Próbálok az életről gondolkodni.”³²

32 · Anna Karina Hofbauer, „Jean-Michel Basquiat életrajz,” Bruno Bischofberger Galéria, 2019. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.brunobischofberger.com/basquiat-biography>.

Összegzés

A cikkemben bemutatott vizsgálódás érdekes tényt világított meg. Picasso és Basquiát látszólag ugyanazt az afrikai kultúrát idézte meg, azonban az alkotói attitűd vizsgálatakor nyilvánvalóvá válik, hogy a két szándék teljesen különböző.

Amíg Picassónál egy megtervezett, művészeti szempontból megalapozott formaanalízis eredményét látjuk, addig Basquiát esetében inkább a saját identitás kutatását, egy kortárs szubkultúra felmutatását érzékeljük. Ennek megfelelően a *Flexible* esetében a rajzosság és az expresszív vizuális nyelv erős marad, míg az *Avignoni kisasszonyok* esetében egy másik véglet, a dekonstrukció és konstrukció tudatos, geometriai alapokon nyugvó építkezése az uralkodó. Ami azonban megegyezik mindkét esetben, hogy az afrikai kultúra megidézése eszköz. Eszköz arra, hogy a saját, egyedi művészi álláspontjukat kifejezésre juttassák. •

Képjegyzék

1. Pablo Picasso: *Gertrude Stein*, 1905-6. olaj, vászon, 100 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, [Picasso on Stein - The Metropolitan Museum of Art](#)
2. Pablo Picasso: *Avignoni kisasszonyok*, 1907. olaj, vászon, 243.9 x 233.7 cm. The Museum of Modern Art, New York; photo: [Steven Zucker](#)
- 3-5. Részletek Picasso *Avignoni kisasszonyok* című festményéről és afrikai maszkok, forrás: Magyar Miklós, „[Néger művészet? Nem ismerem](#)” – Pablo Picasso és a primitív művészet - [Ectopolis Magazin](#).
6. Pablo Picasso: *Sylvette*, 1954. olaj, vászon, 81 x 65 cm. Albertina, Bécs, <https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=IGE102DL&showtype=record>
7. *Songye (Kifwebe) maszk*, 19-20. sz. közepe, 44.5 x 28.2 x 18.7 cm. Metropolitan Museum, New York, [Mask \(Kifwebe\) | Songye peoples | The Metropolitan Museum of Art](#)
8. Jean-Michel Basquiát: *Flexible*, 1984. akril és olajkréta fa alapon, 259.1 x 190.5 cm. [Phillips](#)
9. Jean-Michel Basquiát: *Untitled*, 1982. akril, olajkréta, 183.2 cm x 173 cm. [The Guardian](#)
10. Jean-Michel Basquiát, *Untitled* 1981. olajkréta, papír, 101.6 x 152.4 cm. The Museum of Modern Art, New York, [MoMA | Looking at Music: Side 2 | Basquiát](#)
11. Pablo Picasso, [Galleria d'Arte Maggiore g.a.m.](#)
12. Jean-Michel Basquiát, [Phillips](#)



Bibliográfia

- „Az École de Paris”, Sulinet Tudásbázis, Hozzáférés dátuma: 2024.10.15. <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-12-efolyam/constantin-brancusi-es-amedeo-modigliani-munkassaga/az-ecole-de-paris#login/google>.
- „Picasso’s childhood.” Musée Picasso Paris. Hozzáférés dátuma: 2024.11.02. <https://www.museepicassoparis.fr/en/picassos-childhood>.
- „Top 10 leghíresebb (és legdrágább) Jean-Michel Basquiat festmények és művészeti alkotások 2022-ben.” New Bond Street Pawnbrokers, 2022. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.newbondstreetpawnbrokers.com/hu/uncategorized-hu/top-10-leghiresebb-es-legdragabb-jean-michel-basquiat-festmenyek-es-muveszeti-alkotasok-2022-ben/>.
- A magyar nyelv értelmező szótára.* mek.oszk.hu. Hozzáférés dátuma: 2024.10.13. <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/szotar.php?szo=MASZK&offset=35&kezdobetu=M>.
- Balla Sándor. „Mintha előre látta volna saját tragédiáját.” *Művelődés* 76, 2023. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://muvelodes.net/galeria/mintha-elore-latta-volna-sajat-tragediajat>.
- Bussotti, S. M., és Bussotti, L. „The Africanization of the European Art: A Short History and Its Contemporary Evolution (19th-21st Centuries).” *Advances in Historical Studies*, 11. 2022: 65–80. DOI: [10.4236/ahs.2022.112007](https://doi.org/10.4236/ahs.2022.112007)
- Clarke, Christa. *The Art of Africa – A Resource for Educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006.
- Földessy Edina. „Afrikai titkos társaságok maszkja.” *Határtalan Régészeti* 7, no. 3. (2022): 40–46.
- Földvári Melinda. „Maszk.” 2015. Hozzáférés dátuma: 2024.10.01. http://www.szinkommunikacio.hu/22_07.htm.
- Gompertz, Will. „My life in art: How Jean-Michel Basquiat taught me to forget about technique.” *The Guardian*. 2009.02.12. Hozzáférés dátuma: 2024.10.04. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/12/life-art-jean-michel-basquiat>.
- Hofbauer, Anna Karina. „Jean-Michel Basquiat életrajz.” Bruno Bischofberger Galéria, 2019. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.brunobischofberger.com/basquiat-biography>.
- Iriscience, Rakaa. „From Picasso To Basquiat: The African Bridge.” *Medium*. 2013.01.29. Hozzáférés dátuma: 2024.11.02. <https://medium.com/the-arts/from-picasso-to-basquiat-the-african-bridge-207189f094c7>.
- Jones, Jonathan. „Is this Basquiat worth \$110m? Yes – his art of American violence is priceless.” *The Guardian*. 2017 May 9. Hozzáférés dátuma: 2024.11.01. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/19/jean-michel-basquiat-110m-sothebys>.
- Kiflé Sélássié, Beseat. „Picasso's debt to African Art.” *The Unesco Courier* 33, 1980. 29.
- Magyar Miklós. „»Néger művészet? Nem ismerem« – Pablo Picasso és a primitív művészet” *Ectopolis magazin*. 2022.03.04. Hozzáférés dátuma: 2024.10.14. <https://ectopolis.hu/kepzomuveszet/neger-muveszet-nem-ismerem-%E2%88%92-pablo-picasso-es-a-primitiv-muveszet/>.
- Mathews, Roselyn. „Jean-Michel Basquiat 'Flexible', 1984.” Phillips. 2018.05.02. Hozzáférés dátuma: 2025. 01. https://issuu.com/phillipsauction/docs/ny010318_jmb-flex.
- McGuigan, Cathleen. „New art, new money.” *The New York Times*, 1985.02.10. <https://www.nytimes.com/1985/02/10/magazine/new-art-new-money.html>.

www.nytimes.com/1985/02/10/magazine/new-art-new-money.html.

Meldrum, Andrew. „Stealing beauty.” *The Guardian*, 2006.03.15. Hozzáférés dátuma: 2024.11.02. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/15/art>.

Newman, Cathy. „Álarc és Jelmez: Groteszk történetek, vallási rítusok fontos kelléke.” *National Geographic*, 2012. április: 73–81.

Ogier, Christian. „The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history.” LinkedIn. 2023.12.05. Hozzáférés dátuma: 2024.11.01. <https://www.linkedin.com/pulse/infamous-scul-sale-first-merchandised-auction-art-history-ogier-zacie/>.

Picasso, Pablo „Quote on children's art.” Virginia Museum of Fine Arts. Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://vmfa.museum/wp-content/uploads/sites/24/2015/01/VMFA-Picasso-Quotes-and-Years.pdf>.

Picasso, Pablo. „Démouelles d'Avignon.” Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp>.

Picasso, Pablo. „Les Demoiselles d'Avignon.” MoMA, Hozzáférés dátuma: 2024.12.12. <https://www.moma.org/collection/works/79766>.

Ross, Lucinda. *Gold Griot: Jean-Michel Basquiat Telling (His) Story in Art*. Plymouth: Humanities and Performing Arts Doctoral Training Centre, 2017.

Sawyer, Miranda. „The Jean-Michel Basquiat I knew...” *The Guardian*, 2017 Sept 3. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/03/jean-michel-basquiat-retrospective-barbican>.

The illustrated biography of Pablo Picasso. Barcelona: dosde, 2018.

Verebélyi Kincső. „Maszk és maskara.” 2007. Hozzáférés dátuma: 2024.10.02. https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Neprajz/82Vereb%E9lyi/nepszokas/hivatkozott_szovegek/35_vk_maszk_es_maskara.html.

Szabó Zsófia

Álarcosok

Jeles András: *Valahol Oroszországban*, Csiky Gergely Színház, Kaposvár (1991)

Masqueraders

Somewhere in Russia directed by András Jeles, Csiky Gergely Theatre, Kaposvár (1991)

Jeles András 1991-ben a kaposvári Csiky Gergely Színház deszkáin *Valahol Oroszországban* címmel egy különleges látomást vitt színre. Az előadás Csehov *Három nővér* című drámáján alapult, de Jeles egy szokatlan gesztussal bontotta meg a hagyományos játékformát: a várva várt álarcosok, akiket az eredeti darabban Natasa kérésére végül nem engednek be a Prozorov-házba, a kaposvári előadásban megjelennek a színen. Belépésükkel egy teljesen új játékstílus veszi kezdetét, mozgásszínház, etno zene és gregorián dallamok fűződnek egybe, a dalok apokaliptikus víziót idéznek meg Oroszország nem túl távoli jövőjéről. Az álarcosok különleges, nagyra nőtt babafejeket hordoznak, alakjuk a rendező koncepciójában egészen sajátos jelentéstartalommal társul. Jelen tanulmány az előadás értelmezési körét és fogadtatását kísérli meg röviden összefoglalni, különös tekintettel a maszkok jelentőségére.

kulcsszavak: Csehov, Három nővér, Gulag, álarc, apokalipszis

Artcadia, ú.f. 3 (2), 37–46. (2024)

[DOI: 10.57021/artcadia.6971](https://doi.org/10.57021/artcadia.6971)

szabo.zsofia@uni-mate.hu

MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ORCID: [0000-0001-5460-9450](https://orcid.org/0000-0001-5460-9450)

In 1991, András Jeles directed a unique vision entitled *Somewhere in Russia* at the Csiky Gergely Theatre in Kaposvár. The production was based on Chekhov's play *Three Sisters*, but Jeles made an unusual gesture to break with the traditional form of the play: the expected masqueraders, who in the original play are not allowed into the Prozorov house at Natasha's request, do appear in the Kaposvár production. With their entrance, a completely new performing style begins, combining physical or movement theatre, ethno-music and Gregorian chants, the songs evoking an apocalyptic vision of Russia's not-so-distant future. The masqueraders wear special, oversized baby heads, and their figures are associated with a specific meaning in the director's conception. This paper attempts to briefly summarise the interpretation and reception of the performance, with particular attention to the significance of the masks.

keywords: Chekhov, Three Sisters, Gulag, mask, apocalypse

1991-ben Jeles András egy egészen megdöbbentő és felkavaró látomást hagyott hátra Kaposváron. A Csiky Gergely Színházban megrendezett *Valahol Oroszországban* komolyan megosztotta közönségét, vitákat generált a szakmabeliek körében, mégis fontos paradigmaváltó előadásként került be a magyar színháztörténetbe. Az előadás Csehov *Három nővér* című darabját vette alapul, de ahogy alcíme jelezte: a szöveg XX. századi orosz írók művei alapján íródott, az első részt *A három nővér*, a második részt *Álarcosok* címmel jegyzi a színlap. A Csiky Gergely Színház archívumában őrzött fotográfiák mellett ma már csak egy nem túl jó minőségű tévéfelvételtől hozzáférhető az előadás, emellett számos cikk és tanulmány maradt fenn, amely Jeles András rendezésének egyéni olvasatait és értelmezéseit, illetve a magyar színházművészetben elfoglalt helyét tárgyalja.

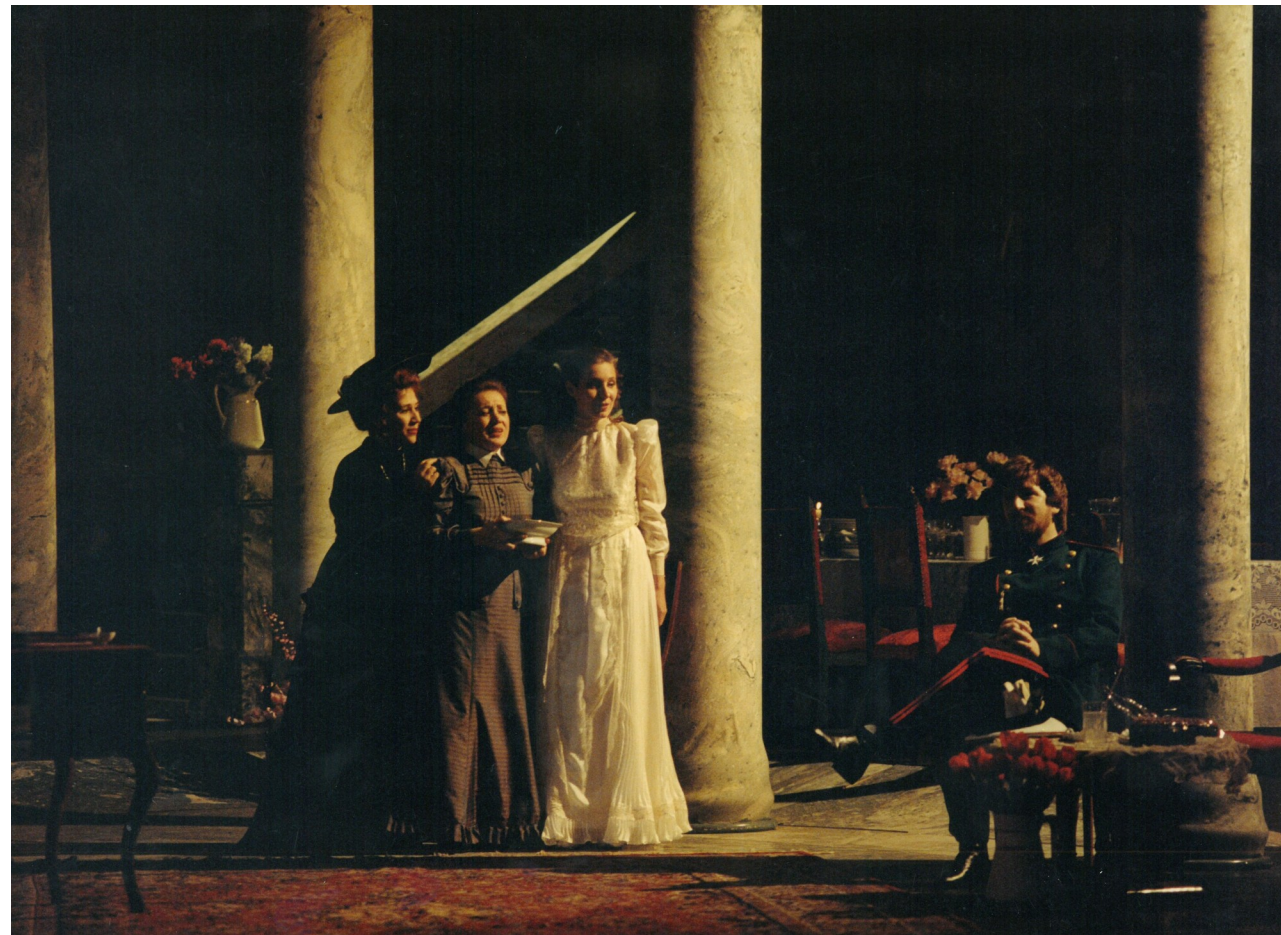
„A” három nővér

Az előadás első részében Csehov drámájának megszokott színrevitelét láthatta a közönség: a Prozorov-ház lakói és vendégei egyaránt a jelen helyett a fényesnek tetsző múlt és a még csillogóbbnak képzelte jövő nemlétező idősíkjában tartják minden gondolatukat, a kormányzósági kisváros hétköznapijaiból kitörni képtelenül. A dramaturgia nem bontja meg a csehovi szöveget, a rendezés számos ponton precízen betartja még a drámában olvasható szerzői utasításokat is.¹

Olga (Csákányi Eszter) felvázolja a család helyzetét, *Mása* (Kristóf Katalin) füttyörészik, *Irina* (Szigethy Brigitta) fehérben „ragyog”, a katonatisztek időnként megjegyyeznek valamit, az orvos az újságjába temetkezik. A legidősebb nővér hozza a munkában megfáradt, férj nélkül maradt nő magányos céltá-

lanságát, Mása a házasságába beszorított vidéki feleség tehetetlen vergődését, Irina a munka eszméjébe kapaszkodó idealista kislányos rajongását. *Versinyin* (Helyey László), bár bemutatkozáskor saját nevét is egyfajta attrakcióként ejti ki, jelentéktelen figura marad, ahogy *Kuligint* (Spindler Béla) sem teszik a latin szentenciák bölcsebbé. *Andrej* (Kulka János) a kezdetektől elnyűtt férfi benyomását kelti.

1 · A három nővér és Versinyin: Kristóf Katalin, Csákányi Eszter, Szigethy Brigitta és Helyey László, *Valahol Oroszországban*, 1991



1 · Sándor L. István véleménye szerint ez a rész önmagában is elegendő láttelepet adna a csehovi életérzésből: „Ilyen eredeti, ennyire kiábrándult Három nővér-értelmezést még nemigen láthattunk. A produkció első része a darab játékos hagyományaitól függetlenül, szuverén rendezői vízióként hatott; valóban semmi szükség végigjátszani a művet, ha egyetlen felvonásában ennyire hatásosan sikerül megmutatni nemcsak mögöttes tartalmait, hanem azokat a kételyeket is, amelyek a kulturális hagyományban betöltött szerepére vonatkoznak.” „A színikritikusok díja 1990/91,” *Színház* 24, 9. sz. (1991): 12.

A hagyományosnak mondható keretek közül tehát nem érzékelhető látványos kilépés. Habár feltűnhet, hogy ebben a kisvárosi unalomban a szereplők frusztrációi időnként egészen indulatosan törnek felszínre: Olga egy kissé rémisztő és erőltetett hahotával indít első megszólalása előtt, majd folyamatosan kezeit piszkálja, tördeli. Mása kezében csaknem állandó kelléké válik a borospohár, amit ütemesen kocogtat, s időnként gyomrához kap, mintha hánynia kellene, és levegőt sem tudna venni a belé nyilalló fájdalomtól. *Tuzenbach* (Hunyadkürti György) egy ponton erőszakosan elkapja a szolgálólány csuklóját, ahogy Irinát is agresszíven ragadja magához szerelmi vallo-mása után. *Szoljonij* (Bezerédi Zoltán) minden megszólalása haragos agresszióból indít, míg az apatikus Andrej dühösen ordít fel, amikor érzései miatt gúnyolni kezdik, és kisiskolás kör-táncba zárják húgai. A lánykérés után *Natasa* (Varjú Olga) vadul mászik rá Andrejre, a második felvonásban látszólag indokolatlanul arcul csapja *Csebutikint* (Jordán Tamás) – annál meg-lepőbb, hogy az orvos egyből viszonozza is a pofont.

A *Cselédlány* (Nagy Mari) Csehovnál csak a szerzői utasítás-ban kerül elő, Jeles rendezésében azonban folyamatosan szí-nen lévő szereplő, aki terített hajtogat, megmasszírozza Olga hátát, felveszi, amit a háziak leejtettek vagy levertek – mivel az átlagosnál valamivel többször hullanak le a tárgyak Prozoro-véknál. A szolgáló tálcáján a csilingelve egymásnak kocconó poharak zenei aláfestésként hatnak, ahogy átvonul a színen. Időnként megbámulják, amikor jön, máskor ő bámulja a család tagjait, mielőtt újra dolgára sietne. A második felvonástól kezd-ve Natasa bizalmasának tűnik, egyre magabiztosabban közle-kedik a család életében, s a végkifejletben egyfajta kívülállóként nézi végig a régi rend teljes szétesését.

A szereplők főként az állandó jövés-menésükkel demonstrál-nak, mondhatnánk: tengnek-lengnek ebben a térben, amely hozzájuk képest monumentálisra növelt. Antal Csaba díszlete egy hatalmas márvány oszlopocsarnokot mutat, ami egyes véle-mények szerint a Kreml egyik belső termét idézi,² vagy egy ma-uzóleumot, amelyben élőhalottként járnak-kelnek a szereplők.³

A monumentalitás érzetét nagyban fokozza a tervező azon megoldása, hogy az oszlopokat éles szögben elforgatja a néző-térhez képest, így befejezetlennek érződik a tér, mintha csak egy kiragadott szeletét látnánk valami jóval grandiózusabb épületnek. Balra egy balusztrádos korláttal keretbe fogott lép-cső visz le egy alsóbb szintre, míg egy másik lépcső a díszlet hátsó falánál felfelé vezet. Az oszlopsor mögött félig takarásba kerül az ebédlő, ahol a cselédlány és Anfiszta sűrög-forog (Anfiszta a színház takarítónője, Ilonka néni alakítja), illetve Szoljonij, Tuzenbach és olykor Csebutikin is innen lépnek be a színpad előterébe megszólalásaik alkalmával.

A szünet utáni részben folytatódik a csehovi alapmű máso-dik felvonása: Natasa lassanként átveszi az uralmat a Prozorov-ház felett, Irina dolgozni kezd a sürgönyhivatalban, Olga igaz-gatónővé lép elő, Andrej megkeseredve beáll a helyi kormány-zat tisztségviselői közé. A vágyott jövőkép egyre messzebb ke-rül, az ismételt csehovi szófordulatok nem hozzák közelebb sem Moszkvát, sem az áhított boldogságot. Nem csoda, hogy mindannyian a pillanatnyi kimozdítással kecsegtető esti mulat-ságot és az álarcosok megérkezését várják, amit Natasa – Bobik betegségére hivatkozva – elutasít, így a farsangolókat nem en-gedik be a házba.

2 · Koltai Tamás, „Lehet-e a Gulag után Csehovot játszani?” *Élet és Iro-dalom* 35, 7. sz. (1991): 12.

3 · MGP, „Magadan,” *Népszabadság*, 1991. február 4., 8.; Albert Pál, „Egy hét Kaposvárott,” *Magyar Napló* 3, 6. sz. (1991): 17. 16–20.; Schuller Gabriel-la, „A színészi test Jeles András ren-dezéseiben,” *Literatura* 33, 4. sz. (2007): 460–476.

Álarcosok

Jeles András rendezésében azonban másként történik: az álarcosok belépnek a házba, megérkezésükkel pedig véget ér a *Három nővér* klasszikus bemutatása. Az álarcosok különleges, túlméretezett maszkot viselnek, formájuk gyermekarcot idéz, nagy, üres tekintetük nem tisztán rémisztő, mégis van bennük valami borzongató. Lassan, apró léptekkel, ide-odabilenő fejfelmozognak a térben. Nyöszörgés, mormolás, kántálás, sikkantgatások és egyéb hangok hallatszódnak felőlük, amelyek fokozatosan felerősödnek. Egyre többen lesznek a színpadon.

Majd elindul valami némajáték, Olga és a cselédlány lejátsszák ugyanazt a mozdulatsort, amit az első felvonás elején: terítőt hajtogatnak, de most a terítő hiányzik a kezükből. Aztán lassanként egyre több ismerős mozdulat ismétlődik meg a már látottak közül, de egyik sem pontosan ugyanúgy, Olga nyitóbeszédéből például csak az ideges felnevetés marad. Szövegszerűen csak néhány sor hangzik fel ismét, a mozdulatok, ha újra is játsszák őket, most gépiesnek, külsőleg irányítottnak hatnak. Más cselekvéssorok foglalják el az előzőek helyét, korántsem olyan jólneveltek és fegyelmezettek, mint eddig.

A társadalmi normák és a tanult viselkedés helyét az ösztönös létezés alapvetései váltják fel, amelyek a születés, evés, ürítés, szexualitás, agresszió, halál aktusaira reflektálnak. Olga eszeveszetten vakarózik, két kézzel tömi a tortát a szájába, míg Mása lábait széttárva hívogatja Versinyint magához. Andrej egy feje fölé emelt fejszével lép színre. Irina és Csebutikin egy alma két felét harapják-csókolják, Natasa bepelenkázza Andrejt és elfenekeli Mását. Egy halott csecsemőt dajkáznak, s adnak kézről kézre. Mása állatias hangokat hallat, s olykor továbbra is

szűkül a hirtelen jövő, éles fájdalomtól. Ebben a foszlányaira szakadt világrendben a szolgálak, a Cselédlány, Anfisza és Ferapont viselkedése is átalakul. Anfisza időnként egy kosár rőzsét hoz be, amit leborít valahova, valakire, Ferapont a színpad közepére ürít. De főként a Cselédlány gesztusai érzékeltetik, hogy az alacsonyabb társadalmi rangú emberek ideje jött el: ebben az új világban ő jelenik meg könyvvel, rózsával, füttyörészve, ő üti a dobot, amelynek ritmusára a nővérek ugrálnak, majd Versinyin katonasapkájában tetszeleg, ami a munkásosztály jövőbeli katonai szerepkörét is előrevetíti.

Az álarcosok apró ágakat tartanak a kezükben, eleinte kíváncsiskodva „körbeszimatolják” a szereplőket – bár látszólag ezek a furcsa lények viselik az álarcot, a színen lévő nők és férfiak jóval súlyosabb maszkok mögött hordozzák mélyen elfojtott szenvedélyeiket. A *Három nővér* szereplőinek tudatalattijába léptünk, a hisztérikus kacajok, a hangos zokogás, a zsigeri, kontrollálatlan testi reakciók világába. A záró rész zenei aláfestése azonban még több kontrasztot emel be a látottak mellé: az elfojtás következményeit, a Versinyin által jósolt eljövendő aranykor helyett Tuzenbach igazát: „25-30 év múlva minden ember dolgozni fog. Minden ember!”⁴ Az álarcosok éteri hangon, az operaáriák és a gregorián énekek tisztaságával kezdenek dalolni, de a kényszermunka-táborok, a Gulag iszonyatát zengik:

„Itt úgy döglük meg, hogy egy ujjal sem nyúlunk magához.
Nem kell vacogni, nem kell behugyozni.
Nem kell makogni, nem kell hallgatózni.
Nem kell nagyot nyelni, nem kell feleselni.
Nem kell tenni-venni, nem kell köpni-nyelni.
Itt úgy döglük meg, hogy egy ujjal sem nyúlunk magához.”⁵

4 · Csehov, *Három nővér*, ford. Kosztolányi Dezső in *Csehov drámai művei*, (Budapest: Franklin Könyvkiadó Nemzeti Vállalat, 1950), 295.

5 · Eörsi István, „Gulagdalok,” *Színház* 24, 4. sz. (1991): 1.



2 · Az álarcosok
Valahol Oroszországban, 1991

Nem vakar meg minden csípést, akit férgek közé dobtak.
Aki temetőben lakik, nem sirat meg minden halottat.

Nézd, égő házból csecsemő repül ki.
Nézd, a csöppséget a házmester elkapja.
Nézd, a házmestert lelövi egy hadnagy.
Nézd, égő háznak kitárt ablakából
Sakálként üvöltve égő anya néz ki.⁶

6 · Eörsi, „Gulagdalok,” 2.

7 · Számos, korábban nem publikált orosz szamizdat-kiadvány szolgált alapul a forgatókönyvhöz, amit Jeles András Eörsi Istvánnal együtt írt, Spiró György dramaturgiai munkájával készült a szöveg. (Horányi), „Valahol Oroszországban,” *Somogyi Hírlap*, 1991. január 31., 16.

8 · A Melis László alkotta zenében eszkimó motívumok keverednek kongói, tibeti, japán mintákkal, pszeudo-gregorián dallamokkal. Sándor L. István, „Pusztulástörténetek, Beszélgetés Melis Lászlóval,” *Ellenfény*, 2. sz. (1997): 17. 17–20.

9 · Eörsi, Gulagdalok, 3. Erdemes egy pillantást vetni a GULAG Történeti Múzeum által összeállított térképre, amely az 1923 és 1960 között felállított táborok foglyairól, halottairól közöl adatokat. Карта советских лагереи, <https://gulagmap.ru/> (megtekintés: 2024.11.02.)

10 · Koltai Tamás, „Lehet-e a Gulag után Csehovot játszani?” *Élet és Irodalom*, 1991. február 15., 12. Molnár Gál Péter, „Magadan,” *Népszabadság*, 1991. február 4., 8.

11 · Bérczes László, „Semmi sem történik, B.L. esete Jeles Andrásal és a tartós elemmel,” *Magyar Napló* 3, 15. sz. (1991): 15. 14–16.

Eörsi István Gulag-dalai⁷ és Melis László zenei kompozíciói⁸ apokaliptikus vízióvá érlelik az előadás utolsó ötven percét. A dalszövegek válogatott kínzatásokról, gyermekhalálról, élve eléggő emberekről, éhezésről, brutalitásról mesélnek, nem kerülve ki a félelmetes kérdést sem: „Ha másképp fordul életem, most hóhér lennék-e magam is?”⁹ A párhuzamos monológokat, a hétköznapok céltalanságában vergődést egy másféle perspektíva és lépték felvillantása váltja fel: Jeles András a kíméletlen valóság jeges talajára ejti nézőjét, amelyből szuronyok merednek elő.

Lehet-e a Gulag után Csehovot játszani? Magadan után eljátszható-e még a *Három nővér*?¹⁰ Jeles András így fogalmaz:

„Nagyon szimptomatikus, hogy a Csehov-előadásokat mind a mai napig megtartják a nagyon kevésbé bántó és alig irritáló, mázzal bevont polgári külsőségek között, és elfelejtik azt, hogy mindez milyen végzetes komédia. Íróilag nem lehet már jobban a kedves néző pofájába vágni, milyen is a világ – és mégis mindig olyan gemütlich módon játsszák a színházak. Az ember nem vesz észre semmit, amíg a legnagyobb baj be nem következik. És még akkor sem. Ebben a században keresztül-kasul átszántanak az emberen az iszonyatok – Auschwitz, Gulag, a természet elvesztése –, és ebből semmi nem következik.”¹¹

A *Valahol Oroszországban* megmutatja a következményeket: a fáradt, lagymatag nyűglődés polgári lakályosságából eljut „a groteszk opera, a mozgásszínház, a buffomisztérium, a tragikus panoptikum furcsa ötvözetéig, hogy megrendítő látomást kínáljon a huszadik századi orosz világ gyötrelméről.”¹² Az apokaliptikus szót Jeles az eredeti értelmében használja: kinyilatkoztatás, lemeztelenítés, az emberi természet végső lecsupaszítása,¹³ a csehovi alapműben már észlelhető bomlás teatralizált feltárása zajlik.¹⁴

Színrevitel és recepció

Jeles régóta tervezte a *Három nővér* bemutatását; saját társulataival, a Monteverdi Birkózókör tagjaival évekig dolgoztak egy etológiai alapú bemutató létrehozásán, amelyben az állati viselkedés formakincséből akartak meríteni a színrevitelhez. Amikor a társulat feloszlott, Jeles kitartott a terv mellett. Kaposvár lehetőséget adott, de az etológiai olvasat elképzelhetetlen lett volna egy hagyományos társulat esetében, így egy másik koncepciót bontott ki az álarcosok megérkezésének gondolatával.

„Megdöbbenés, feszültség fogadott [Kaposváron], ezt az első pillanattól kezdve az utolsóig éreztem...” – vallja Jeles – „A társulattal értjük is egymást, meg nem is. Minden előadáson ott vagyok, próbálok mondani valamit, de sziszifuszi munka. Ők gépezetben vannak, de ez a játéktípus egészen másfajta előadásmódot, érzékenységet igényel. Ők arra álltak rá, amit évek óta csinálnak – ez pedig más lenne: *életforma*.”¹⁵

Jeles nem véletlenül dolgozott korábbi filmjeiben és saját társulatában nem hivatásos színészekkel vagy gyerekekkel, színházi kísérletei és munkamódszerei távol álltak a kőszínházi ke-

12 · Metz Katalin, „Valahol a XX. században, Színházi fesztivál Kaposvárott,” *Új Magyarország*, 1991. május 23., 7.

13 · Bérczes, „Semmi sem történik,” 14.

14 · „Interjú Jeles Andrásal,” *Szombat délelőtt*, Petőfi Rádió, 1991. február 2., gépelt átirat a Csiky Gergely Színház archívumából

15 · Baló Júlia, „Útközben Jeles Andrásal,” *Playboy* 3, 6. sz. (1991): 113.

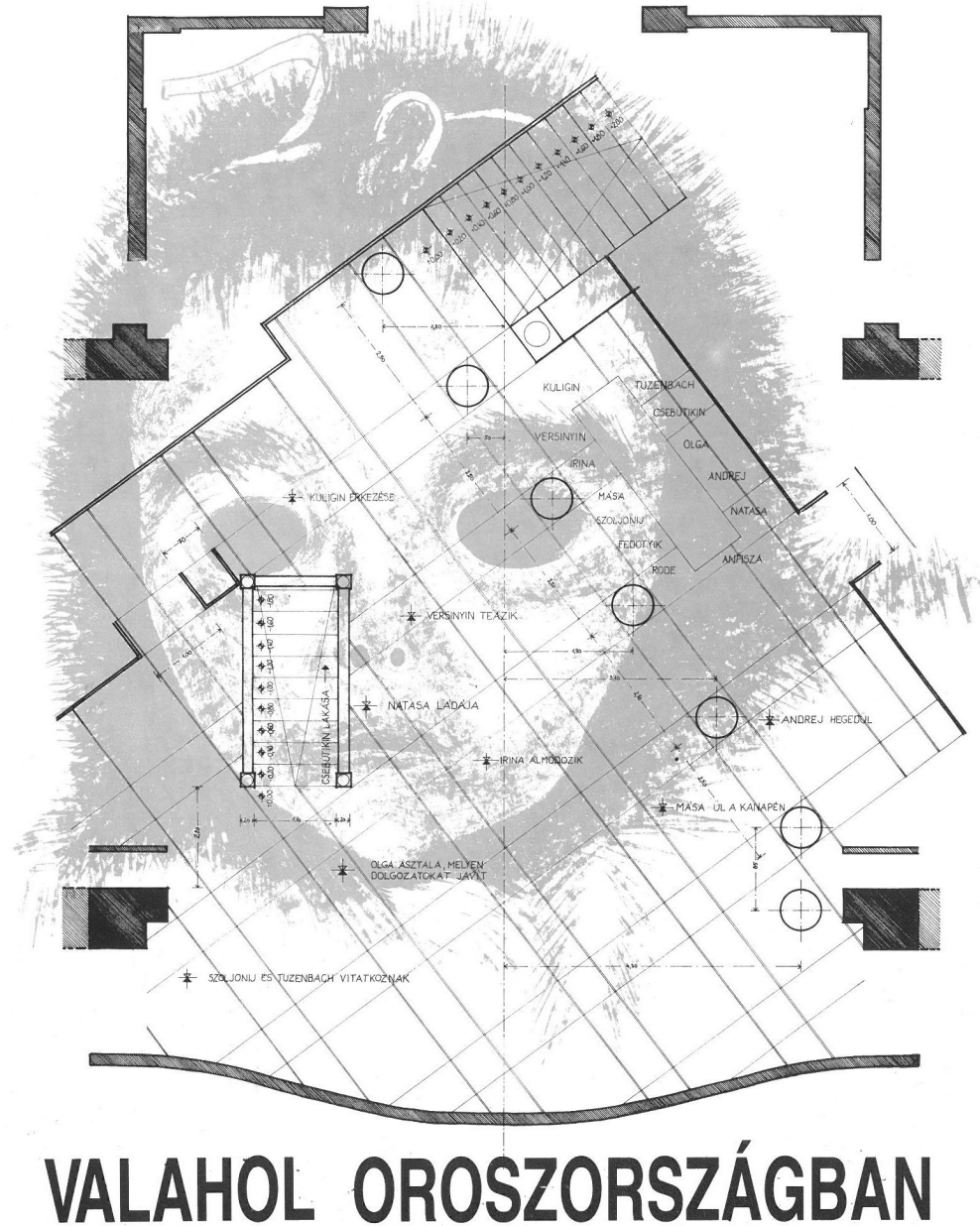
retekől és rutintól.¹⁶ Jeles számára a színházi próbafolyamat inkább mélymerülést, tréninget és rendkívül koncentrált munkát jelent, a Monteverdi Birkózókör tagjai számára pedig egyfajta önismereti utat nyitott meg. A repertoárszínházi struktúra ilyesfajta koncentrált elmerülésre a rendező szerint alkalmatlan, ahogy az üzemszerű rendszerben dolgozó színészekkel együttműködni is egészen más, nehezebb feladat. A szereplők számára Jeles (sokszor indulatos) elkötelezettsége ugyancsak komoly kihívást jelenthetett, az Andrejt alakító Kulka János egy későbbi közös munkájuk kapcsán ezt nyilatkozta róla:

„A kaposvári Jeles-rendezés, a *Valahol Oroszországban* életem egyik legjobb munkája, ezért mentem bele a következőbe is. De Jeles kozmikus feladatokat állít a színész elé, és olyan magas mércét, amelynek ha szétszakadsz sem tudsz megfelelni. Szenvedtem tőle, hogy nem értettem, mit akar. Néha rámondta egy-egy pillanatra, hogy na, ez az, de fogalmam sem volt róla, hogy mi a francról beszél. Azonkívül hol Latinovits voltam neki, hol el akart kergetni a pályáról. Ehhez képest az, hogy franciául kellett beszélni, már igazán semmi-ség volt. Amikor végeztünk, azt mondtam: soha többet. Aztán most alig várom, hogy újra együtt dolgozzunk a Radnótiban.”¹⁷

A zeneszerző Melis László visszaemlékezése alapján az álarcsokat alakító kaposvári színészeknek rendkívül megerőltető, napi nyolcórás próbafolyamatokkal kellett megküzdeniük, miközben sokszor „hosszú percekig monotonul ha-ha-ha-háztak”, de idővel megszerették a különleges etno alapú dallamokat.¹⁸ Az előadás megosztó kísérletnek bizonyult. A kaposvári közönség egy része az álarcsok színre lépése után elhagyta a nézőteret. Ugyanakkor az átlagosnál több szakmabeli alkotóhatott róla véleményt, ugyanis 1991 májusában az Országos Színházi

16 · Ld. Darida Veronika, „Monteverdi-variációk, Jeles András és társulata,” *Színház* 47, 9. sz. (2014): 20–42.

17 · Dömötör Adrienne, „Van egy hely, a színpad, Beszélgetés Kulka Jánossal,” *Színház* 29, 3. sz. (1996): 34.



VALAHOL OROSZORSZÁGBAN

Találkozó Kaposvárra költözött, ahol a versenyprogramot a *Valahol Oroszországban* előadásával a helyi társulat nyitotta meg.

Számos színházkritikus és elemző az évad legfontosabb előadásának vélte, míg más véleményezők – nagyra értékelve, ugyanakkor megkérdőjelezve a rendező alapkoncepcióját – félkésznek, kidolgozatlanak találták a színrevitelt. Közömbös olvasattal nem találkozni az elemzések között, erős jelzőkkel annál inkább: „merész, istenkísértő”,¹⁹ „zaklatóan gondolatgazdag”,²⁰ „mágikus, démonikus hatású”,²¹ „vad, nyugtalanító, kínozóan kíméletlen”²² és még sorolhatnánk.

A kritikus kérdésfelvetések leginkább afelől közelítenek, hogy két ennyire eltérő színházi konvenciót, az előadás első részét meghatározó realista-naturalista színjátszást és a második részben használt avantgárd, mozgásszínházi karakterű játékkormányát mennyire sikerült – és lehetséges-e egyáltalán – összehasonlítani egy előadás során: több elemzés szerint ez az összeegyeztetés itt megoldatlan maradt.²³

Jeles András – saját bevallása szerint – alkatilag nem állhatta soha, ha valami reális vagy naturalisztikus a színházban, sokkal fontosabb volt az emberben, az emberi hangban rejlő lehetőségek kiaknázása.²⁴ A rendező először rá is akarta bízni az első rész realista kidolgozását egy helyi rendezőre, aki azonban nem vállalta:²⁵ így a komolyabb változtatások nélkül eljátszatott csehovi szöveg mellett döntött. Az első rész ily módon az álarcosok színrelépésével, visszamenőleg válik értelmezhetővé,²⁶ hiszen „'Jeles' igazában ott kezdődik, hol az eredeti szöveg a külvilág fenyegető jelére megbillenhet: a II. felvonás végén jelzett farsangi maszkákkal.”²⁷

Kékesi Kun Árpád a *Valahol Oroszországban* „a kilencvenes évek magyar színházi paradigmaváltását kezdeményező előadás”-ként aposztrofálta, amely

„[...] elsőként kérdőjelezte meg radikális módon a referenciális szövegolvasatokon alapuló (jelentéskereső) realista színház konvencióit, és ezáltal jutott el avantgárdnak tűnő eszközök alkalmazásáig. Így volt képes megmutatni, hogy színpadi realizmus és avantgárd nem egymásnak ellentmondó jelenségek: sokkal inkább csakis kettejük kölcsönhatásából születhetnek színházi hagyományainkra nézvést termékeny kérdésfelvetéseket hordozó előadások.”²⁸

A szerző e gondolatát többen megkérdőjelezték – más-más okból kifolyólag, a már említetteken kívül főként azért, mert Jelesnek nem ez volt az első rendezése, ami a posztmodern színház magyarországi térhódítását tekintve úttörőnek mondható. Radnóti Zsuzsa posztdramatikus színházi alkotómódszereket vizsgáló tanulmánya szerint Jeles András egyenesen alapító atyaként nevezhető meg, aki már az 1980-as évek közepén kilépett a szöveg- és cselekményközpontú szemléletből.²⁹ A „Monteverdi Birkózókör előadásával [...] a legmarkánsabb színházi nyelvújítók egyike lett”,³⁰ miközben színházi munkássága mégis „zárvány” maradt. Azt mondják, olyan ő, mint a vándor, aki felbolydít maga körül mindent, majd eltűnik, „de miután elment, már semmi sem lesz ugyanolyan, mint korábban volt.”³¹

A Bánat maszkja

Csehov művében a Prozorov-nővérek jelene csak múltban és jövőben időz. Bár még nem hajlandók/képesek meglátni, de a megrajzolt szituációk (a nem-kívánt és nem-megélt jelen) mélyén már ott bugyog a jövő valódi apokalipszise – Jeles ezt teszi láthatóvá a maskarások színrelépésével. Az álarcosok réveteg maszkák, uniformizált arcukon gyermeki ártatlansággal.

18 · Sándor, „Pusztulástörténetek,” 17.

19 · Koltai Tamás véleménye, lásd „A színházkritikusok díja,” 8.

20 · Metz Katalin véleménye, ld. „A színházkritikusok díja,” 10.

21 · Melis László szavai ld. Darida, „Monteverdi-variációk,” 36.

22 · MGP, „Magadan,” 8.

23 · Pályi András, „Két konvenció – egy előadás, Valahol Oroszországban,” *Színház* 24, 4. sz. (1991): 4–7., Zappe László, „Színház a képernyőn, Valahol Oroszországban,” *Critical Lapok* 5, 2. sz. (1996): 21–22., Sándor L. István véleménye, ld. „A színházkritikusok díja,” 12. Olyan kritika is megfogalmazódott, miszerint Eörsi István Gulag-verseinek szövege inkább gyengítette a színpadon kibontakozott szorongásos élmények hatását, mintsem felerősítette volna. Radnóti Zsuzsa, „Színház és találkozás 1991-ben,” *Kritika* 20, 9. sz. (1991): 21.

24 · „Az új szomorúság korszaka, Jeles Andrással Forgách András beszélget,” *Színház* 20, 4. sz. (1987): 27.

25 · Bagossy László, „A reprezentáció komolykodásai,” *Színház* 31, 3. sz. (1998): 24.

26 · Báron György, „Valahol Oroszországban,” *Kritika* 20, 7. sz. (1991): 43.

27 · Albert, „Egy hét Kaposvárott,” 17.

28 · Kékesi Kun Árpád, „A reprezentáció játékai, A kilencvenes évek magyar rendezői színháza,” *Színház* 30, 7. sz. (1997): 22.

29 · Radnóti Zsuzsa, „A magyar posztdramatikusok (Az irodalmi drámatól az előadásszövegig),” *Irodalomtörténet* ú.f. 36, 3. sz. (2005): 259.

30 · Börcsök Dóra, „Három nővér-vízió a büntető század végén, Jeles András: Valahol Oroszországban,” *Metropolis* 8, 4. sz. (2004): 88.

31 · „Ki a rendező? Olbei Livia interjúja Jeles Andrásal,” *Ellenfény* 20, 148. sz. (2015): 30.



Nem véletlen, hiszen „Jeles egy 7. századi eszkimó falu jégbe-fagyott lakóiról készített fotókat talált a National Geographic-ban.” – emlékszik vissza Melis László egy beszélgetésben – „Hihetetlen arcok voltak. Volt köztük egy csecsemő is, aki szőr-cuccal a fején szintén belefagyott a jégbe. Olyan volt a feje, mint egy angyalnak. Ehhez a képhez hasonlítottak az előadás végén megjelenő álarcosok.”³²

Kik ők? A bűnös szenvedélyektől, tisztátalan vágyaktól és cselekedetektől még érintetlen gyermekkor romlatlanságának megidézői? A munkatáborokba deportáltak másai?

„A beözönlő maszkák ezeket a világtalan élőhalottakat formázzák: arcuk előregedett kisfiúk eltorzult képe. Összecsúszik

4-5 · Ernst Neizvestny és Kamil Kozaev:
A *Bánat maszkja* emlékmű, Magadan, 1996

Szabó Zsófia: Álarcosok • 45

rajtuk a múlt és a jövő, amely természetellenes gyorsasággal történt meg velük, s így kiestek a jelenükből, hogy aztán a túlvilági létezésük örök jelen idejében vegetáljanak.”³³

Időtlen arcok, de összesűrítik magukban az időt, üres tekintetükkel kíváncsian szemlélődnek az emberek különös, tünékeny világában, amire azok nem láthatnak rá a nekik kirendelt földi létben. A maszkák mintha tudnák, hogy bármi megtörténhet, mert minden lehetséges végkimenetel ott gyökerezik az emberi lélekben: „Háború? Lehet. Lehet forradalom vagy körmenet vagy vezeklés, lehet bál, de valószínűbb, hogy éhínség, lehet ünnep, de inkább tűzözön, mert mindenki erre vár.” – zengik Hamvas Béla sorait.³⁴

1996-ban Magadanban, a Gulag-rendszer észak-keleti tranzitállomásán felállítottak egy emlékművet, amely a *Bánat maszkja* címet kapta. Az emlékmű egy több mint 15 méteres síró maszkot formáz, jobb szeme helyén rács és lélekharang, bal szeméből kisebb-nagyobb arcok könnyként csorognak le. Másik oldalán egy feszületre húzott test, alul zokogó szoboralak görnyed. Belsejében egy magánzárka.³⁵

A monumentum egyszerre az absztrakt és a klasszikus nyugtalanító keveréke, anyagában ipari, léptékében szocreál ideálokat idéz, esztétikája minimum megkérdőjelezhető, de „az emlékmű [...] csaknem mindig a művészet szféráján kívül létrehozott objektum”,³⁶ nem ebben áll a lényege. Sokféleségével és fragmentáltságával együtt olyan, mintha a *Valahol Oroszországban* utolsó sorainak betonba öntött emlékműve volna: „Szegény Oroszország, szegény meggyötört nép, ó, sírj, ó, te csak sírj!” – múltat, jelent és jövőt áthidalva emlékezteti az embert önmagára. •

32 · Melis László visszaemlékezése, ld. „Mire kész a lélek – Kerekasztal-beszélgetés az alkotókkal, Büchner: Woyzeck, Új Színház Stúdió,” *Ellenfény*, 2-3. sz. (1999): 46.

33 · Börcsök, „Három nővér-vízió,” 95.

34 · A szöveg Hamvas Béla *Karnevál* című művéből való, az idézet az előadásban elhangzott, meghúzott változat, átirat az előadás tévéfelvételéből.

35 · Ernst Neizvestny szobrászművész és Kamil Kozaev magadáni építész közös alkotása. Az emlékmű körül további betontömbök a környező légerek neveit formázzák, illetve vallási és egyéb jelképeket (kereszt, pravoszláv kereszt, Dávid-csillag, sarló és kalapács, félhold stb.) hordoznak. Монумент «Маска скорби», <https://www.culture.ru/institutes/33649/monument-maskaskorbi> (megtekintés: 2024.11.02.)

36 · Wehner Tibor, „Fogalmi eltérések,” *Élet és Irodalom* 58, 5. sz. (2014), <https://www.es.hu/cikk/2014-01-31/wehner-tibor-/fogalmi-elteresek.html> (megtekintés: 2024.11.02.)



Képegyzék

- 1-2. Jelenet a *Valahol Oroszországban* (1991) előadásából, Csiky Gergely Színház archívuma, Kaposvár
3. A *Valahol Oroszországban* (1991) színlapja, Csiky Gergely Színház archívuma, Kaposvár
4. Ernst Neizvestny és Kamil Kozaev: A *Bánat maszkja* emlékmű, Magadan, 1996, [Магадан: портрет приморского города. Фотопоток | РУССКИЙ СЛЕДОПЫТ | Дзен](#)

Bibliográfia

- (Horányi). „Valahol Oroszországban.” *Somogyi Hírlap*, 1991. január 31., 16.
- „A színikritikusok díja 1990/91.” *Színház* 24, 9. sz. (1991): 4–15.
- „Az új szomorúság korszaka. Jeles Andrással Forgách András beszélget.” *Színház* 20, 4. sz. (1987): 24–29.
- „Interjú Jeles Andrással.” *Szombat délelőtt*, Petőfi Rádió, 1991. február 2., gépelt átirat a Csiky Gergely Színház archívumából
- „Ki a rendező? Ölbei Lívia interjúja Jeles Andrással.” *Ellenfény* 20, 148. sz. (2015): 29–31.
- „Mire kész a lélek – Kerekasztal-beszélgetés az alkotókkal. Büchner: Woyzeck, Új Színház Stúdió.” *Ellenfény*, 2-3. sz. (1999): 42–51.
- Albert Pál. „Egy hét Kaposvárott.” *Magyar Napló* 3, 6. sz. (1991): 16–20.
- Bagossy László. „A reprezentáció komolykodásai.” *Színház* 31, 3. sz. (1998): 23–25.
- Baló Júlia. „Útközben Jeles Andrással.” *Playboy* 3, 6. sz. (1991): 113–114.
- Báron György. „Valahol Oroszországban.” *Kritika* 20, 7. sz. (1991): 42–43.
- Bérczes László. „Semmi sem történik, B.L. esete Jeles Andrással és a tartós elemmel.” *Magyar Napló* 3, 15. sz. (1991): 14–16.
- Börcsök Dóra. „Három nővér-vízió a büntető század végén. Jeles András: Valahol Oroszországban.” *Metropolis* 8, 4. sz. (2004): 88–96.
- Csehov. *Három nővér*. Fordította Kosztolányi Dezső. In *Csehov drámai művei*. Budapest: Franklin Könyvkiadó Nemzeti Vállalat, 1950
- Darida Veronika. „Monteverdi-variációk. Jeles András és társulata.” *Színház* 47, 9. sz. (2014): 20–42.
- Dömötör Adrienne. „Van egy hely, a színpad, Beszélgetés Kulka Jánossal.” *Színház* 29, 3. sz. (1996): 31–34.
- Eörsi István. „Gulagdalok.” *Színház* 24, 4. sz. (1991): 1–3.
- Kékesi Kun Árpád. „A reprezentáció játékai. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza.” *Színház* 30, 7. sz. (1997): 22–29.
- Koltai Tamás. „Lehet-e a Gulag után Csehovot játszani?” *Élet és Irodalom* 35, 7. sz. (1991): 12.
- Metz Katalin. „Valahol a XX. században. Színházi fesztivál Kaposvárott.” *Új Magyarország*, 1991. május 23., 7.
- Molnár Gál Péter. „Magadan.” *Népszabadság*, 1991. február 4., 8.

- Pályi András. „Két konvenció – egy előadás. Valahol Oroszországban.” *Színház* 24, 4. sz. (1991): 4–7.
- Radnóti Zsuzsa. „A magyar posztdramatikuskok (Az irodalmi drámától az előadásszövegig).” *Irodalomtörténet* ú.f. 36, 3. sz. (2005): 257–266.
- Radnóti Zsuzsa. „Színház és találkozás 1991-ben.” *Kritika* 20, 9. sz. (1991): 20–22.
- Sándor L. István. „Pusztulástörténetek. Beszélgetés Melis Lászlóval.” *Ellenfény*, 2. sz. (1997): 17–20.
- Schuller Gabriella. „A színészi test Jeles András rendezéseiben.” *Literatura* 33, 4. sz. (2007): 460–476.
- Wehner Tibor. „Fogalmi eltérések.” *Élet és Irodalom* 58, 5. sz. (2014), <https://www.es.hu/cikk/2014-01-31/wehner-tibor-/fogalmi-elteresek.html> (megtekintés: 2024.11.02.)
- Zappe László. „Színház a képernyőn. Valahol Oroszországban.” *Critica! Lapok* 5, 2. sz. (1996): 21–22.
- Карта советских лагерей (Karta szovjetszkij lagerej, Szovjet lágerek térképe), <https://gulagmap.ru/> (megtekintés: 2024.11.02.)
- Монумент «Маска скорби» (Monument Maska skorbi, Bánat maszkja emlékmű) <https://www.culture.ru/institutes/33649/monument-mask-skorbi> (megtekintés: 2024.11.02.)

Pál Gyöngyi

A maszk a lélek tükre

Művészi reflexiók az arc és a maszk digitális szerepváltozására

The mask is the mirror of the soul
Artistic reflections on the changing digital role of the face and the mask

A tanulmány az emberi arc és a maszk komplex viszonyrendszerét elemzi a digitális technológiák és a kortárs vizuális kultúra kontextusában. Az arc ebben az értelmezésben nem pusztán az identitásunk kifejezője, hanem társadalmi konstrukció és mediális felület is. Az arc értelmezésére kihat a technológiai fejlődés, a mesterséges intelligencia használata a genetikai profilalkotásban, illetve az arcfelismerő rendszerekben. A megvizsgált műalkotások kritikai hozzáállással mutatnak rá a technikai fejlesztések etikai kérdéseire. Heather Dewey-Hagborg művei, például a *Stranger Visions* és a *Probably Chelsea*, arra hívják fel a figyelmet, hogy a biometrikus nyomokból rekonstruált arcképek a társadalmi sztereotípiákra erősítenek rá, míg Trevor Paglen munkái az AI tanításához használt képadatbázisok etikai és politikai implikációit vizsgálják. A tanulmány érinti az érzelmek arcon való leképezhetőségének kérdését is, valamint a közösségi média-kultúra által generált „digitális maszkok” szerepét az identitásképzés és önreprezentáció folyamatában.

kulcsszavak: digitális maszk, arc és identitás, mesterséges intelligencia, arcfelismerő szoftver, technológia kritika

Artcadia, ú.f. 3 (2), 47–54. (2024)

[DOI: 10.57021/artcadia.6972](https://doi.org/10.57021/artcadia.6972)

pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ORCID: [0000-0002-7807-0557](https://orcid.org/0000-0002-7807-0557)

The study examines the complex relation between the human face and the mask in the context of digital technologies and visual culture, as well as through the analysis of some selected artworks. In this interpretation, the face is not merely an expression of identity, but also a social construction and a medial surface. Technological advancements – particularly the use of artificial intelligence in genetic profiling and facial recognition systems – significantly influence how we interpret the face. The mentioned artworks adopt a critical approach to the ethical questions raised by such technologies. Heather Dewey-Hagborg’s works, such as *Stranger Visions* and *Probably Chelsea*, highlight how facial reconstructions based on biometric traces reinforce existing social stereotypes. Meanwhile, Trevor Paglen’s projects investigate the ethical and political implications of image databases used in training artificial intelligence. The study also addresses the question whether emotions can be rendered legibly on the face and explores the role of “digital masks” generated by social media culture in the processes of identity formation and self-representation.

keywords: digital mask, face and identity, artificial intelligence, facerecognising software, technology critics

„Az emberi arc végül is nem más, mint álarc” – írja Agatha Christie a *Cipruskoporsó* című könyvében. Ez a bűnügyi kontextusból kiragadott, szinte már közhelynek számító megállapítás azonban mégis elgondolkodtató ebben a jelen technológiai környezetben, ahol az identitásunk az online térben tudatosan vagy ösztönösen használt profiljainkkal, adott esetben „avatárjainkkal” azonosul. A korunk jellemzője továbbá, hogy a személyiség mélyebb elfojtott és tudattalan rétegeit is fel tudjuk tárni a pszichológia segítségével, így nemcsak az arcot, hanem az éntudatot is egyfajta én-maszkként érzékelhetjük. A fogyasztói kultúra is arra készlet, hogy álarcot öltünk szórakozásból, különösen a Halloween vagy a karnevál időszakában, de a „más bőrébe bújás” a törzsi művészethez is visszavezet, illetve a színház elengedhetetlen kelléke, így alapvető elemi emberi tulajdonságként érzékeljük. Az eredete azonban nemcsak az emberhez kötődik, hiszen az állatvilágban egyes egyedeknél szintén megfigyelhető a „másnak látszódás”, a mimikri jelensége, aminek prédaként az elrejtőzésben, ragadozóként a félelemkeltésben van szerepe. Az emberi arc vagy a felvett maszkok elrejtik vagy éppen felfedik a személyiség egy-egy rétegét, amiben a technológia a test kiterjesztéseként aktívan részt vesz.

Olybá tűnhet, hogy a technológia hatékonysága egyre inkább lehetetlenné teszi a rejtőzködést. Az utakon és köztereken mindenhol megfigyelőkamerák tartanak szemmel minket, a saját lakásunkban a számítógépekbe vagy az állandóan magunknál hordozott telefonokba beépített webkamerák és mikrofonok potenciálisan lehetővé teszik, hogy távolról megfigyelés alatt tartsanak. A napról napra bejárt online honlapok jellegeből, és az online reakcióink mintáját követve létrehozott profilok alapján az algoritmusok a vesénkbe látnak. Nagy százalékban meg tudják jósolni a viselkedésünket, hogy milyen termé-



1 · Heather Dewey-Hagborg,
Stranger Visions, 2012-2013

keket lehet nekünk eladni, hogy milyen az ízlésünk, kire szavazunk a következő választásokkor. Az arcfelismerő szoftverek által lehetővé válhat az orwelli disztópia.

Heather Dewey-Hagborg New York-i művésznő, saját bevalása szerint technológiai kritikus biohacker, több műve igyekszik leleplezni a technológiába vetett túlzott bizalmunkat. A *Stranger Visions* (2012-2013) című művében az utcán eldobált cigarettacsikkeket, rágógumikat, a közvécékben vagy várótermekben fellelt hajakat és szőrszálakat gyűjtötte be, hogy aztán DNS mintát vegyen róluk, és a kriminológusok által is használt technológia alapján elkészítse a számára teljesen idegen emberek lehetséges arcképét. A mű installációjakor a kapott profilokat 3D nyomtatóval kinyomtatta, és mellékelte a DNS-minta alapjául szolgáló tárgyat, valamint a mintavétel helyszínén készült fotót. A falról lelógó arcok olyanok, mintha (halotti) maszkok lennének, vagy egy humanoid robot arcai. Bár élettelenek, a



2 · Heather Dewey-Hagborg, *Probably Chelsea*, 2017.

részletgazdag kidolgozásuk nyugtalanító. A *Stranger Visions* munkájával arra szeretne volna felhívni a figyelmet, hogy a tudunk nélkül elhullajtott DNS mintáink milyen könnyen lekövethetővé tesznek, illetve tudunk nélkül is adatokat szolgáltatunk vele önmagunkról. A sorozat összeesküvéselméletekre, bűnügyi filmsorozatokra, illetve sci-fi filmek klónozott vízióira apelál. A művész nő több műve ugyanakkor megkérdőjelezi ennek a genetikai fenotipizálásnak a pontosságát, rámutatva az eljá-

rás készítése során alkalmazott sztereotípiákból adódó ferdtésekre, visszaélési lehetőségekre, arra, hogy ez teret ad a kisebbségeket sújtó faji előítéletek alkalmazására.

A *Probably Chelsea* (2017) művében Chelsea Manningről készített 30 különböző portrét a DNS mintái alapján. Manning a mű keletkezésekor börtönben raboskodott, miután 35 évre elítélték azért, mert az Egyesült Államok katonájaként minden idők legnagyobb mennyiségű titkosított dokumentumát szivárogtatta ki a nyilvánosságnak. Az amerikai törvények értelmében a börtönben lévő rabokról semmilyen kép nem kerülhet nyilvánosságra, ami Manning ügyét és személyét is láthatatlanná, szinte nemlétezővé tette. Különösen egyedi volt Manning esete, ugyanis a bebörtönzését követően bejelentette, hogy ő gyermekkora óta transzneműnek, vagyis a férfi biológiai adottságai ellenére nőnek érezte magát, és engedélyt kapott rá, hogy hormonterápiát vegyen igénybe a választott nemi identitása kialakításához. Így a közvélemény tényleg nem kaphatott képet az átalakulásáról. Ennek a láthatatlanságnak a feloldására kérték fel Heather Dewey-Hagborgot, hogy az általa már otthonosan kezelt DNS fenotipizálási technológiával készítsen portrét a rabtól szerzett haj és nyálminták alapján. Dewey-Hagborg Chelsea-t is idézve a következőket nyilatkozta a képhez való jogának megszűnésével kapcsolatban:

„Társadalmunknak a képektől való függése sokat elárul az értékeinkről. Sajnos a börtönök nagyon igyekeznek embertelenné és irreálissá tenni bennünket azáltal, hogy megtagadják a képünket, és így a létezésünket a világ többi részétől. A képalkotás a létezés egyfajta bizonyítékává vált. Vegyük csak figyelembe az online refrént: „készíts képet, különben nem történt meg”. A láthatóság előfeltétel. Bizonyos kiváltságokkal és hatalommal jár. Láthatatlannak lenni bizonyos értelemben azt jelenti, hogy megszűnik létezni.”¹

1 · Zach Blas, Heather Dewey-Hagborg, *Hacking Biopolitics*, 2017.02.13. <https://conversations.e-flux.com/t/heather-dewey-hagborg-hacking-biopolitics/6045> (megtekintés: 2024.12.12)

Azonban az azonos mintákból nagy mértékben eltérő eredmények nyerhetők attól függően, hogy a program a férfi sztereotípiákból adódóan férfias külsőt, vagy esetleg nőies férfi külsőt generál, vagy a faji jelleget (európai, ázsiai, afrikai) eltúlozza vagy épp kevésbé hangsúlyosan láttatja. 2017-ben a New York-i Fridman Galériában kiállított azonos DNS adatokból nyert harminc eltérő maszk a terem közepére volt installálva, az arcok a plafonról voltak belógatva úgy, hogy nagyjából fejmagasságba kerüljenek. Ekképpen a generált maszkok egy kisebb tömeget formáltak, amely a Manning, illetve a szólásszabadság és a gender öntudat mellett kiállókat szimbolizálta. A kiállítás megnyitóját megelőzően a leköszönő Barack Obamához benyújtott kegyelmi kérvénynek köszönhetően felmentették Manninget a 35 év letöltendő fegyház-büntetés alól, így személyesen is ott lehetett a megnyitón és a közönség is összevethette a maszkokat a valódi személy arcával. Az üreges, archoz simuló maszkok azt a képzetet keltik, mintha bárki mögéjük állhatna és felvehetné az adott kinézetet. A mű a látszat és a láthatóság paradoxonára épít, és miközben láthatóvá teszi azt, akit az államapparátus láthatatlanná tesz, a látszatra építő társadalmat kritizálja.

Trevor Paglen több munkája is hasonló kérdéseket vet fel a mesterséges intelligencia használatával kapcsolatban. A DNS elemzés technikájának csalthatatlanságába vetett hittel párhuzamosan él az az elképzelés, hogy az arc- és tárgyfelismerő szoftverek is pontosabbak az ember arcfelismerő képességénél. Paglen több munkájában rámutat ezeknek a programoknak a gyenge pontjaira, méghozzá a programok betanításához használt képadatbázisok elemzésének segítségével. A *They took the Faces from the accused and the Dead...* (2019) című műve Dewey-Hagborghoz hasonlóan az elítélteknek a képmásukhoz kapcsolódó személyiségjogaiktól való megfosztására mutat rá.

Az 1990-es években az első arcfelismerő szoftverek kidolgozásához a fejlesztőknek nagy mennyiségű arcképre volt szükségük, és ezt az igényt, Paglen kutatásai alapján, az elítéltekről és a halottakról készült fotókkal biztosították. Az egymás mellé installált arcokból épp a felismerhető jegyek: a szem-orr-száj lett kivágva, arctalanná alakítva a fotókon látható személyeket. A technológia elszemélytelenítése több szempontból is érvényesül, és több etikai problémát is felvet. Paglen megemlíti többek között azt a problémát, hogy a mesterséges intelligencia alapú szoftverek betanításához használt képtárak indexálásához előszeretettel használnak a tech cégek háborúk elől menekülő vagy migránsok táborában lakó, sokszor túlképzett, mégis a szituációból adódóan kényszerhelyzetbe kényszerült munkásokat, alacsonyan megfizetve a monoton és egyszerű munkát.² A legismertebb képi adatbázis, amivel MI rendszereket tanítanak be, az ImageNet, és Paglen több munkájában is rámutat milyen előítéletekre és sztereotípiákra épül ez az indexált képi adatbázis:

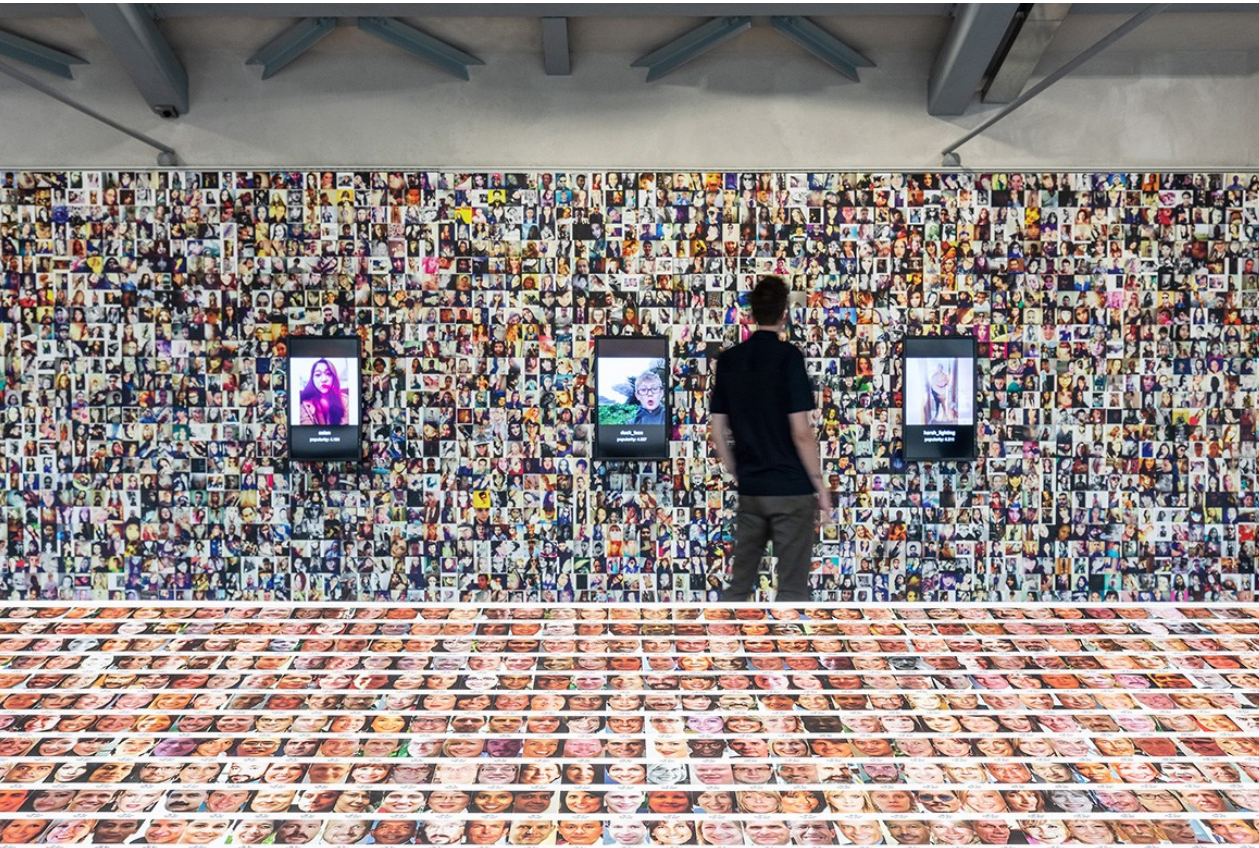
„Ha megnézzük a gyűjteményben található képeket, és megnézzük, milyen címkéket kaptak az emberek személyes fényképei, két alapvető kérdés merül fel: hol húzódik a határ a tudomány, a történelem, a politika, az előítéletek és az ideológia között a mesterséges intelligencia területén? És kinek van hatalma ezeknek a rendszereknek a felépítésére és hasznosítására?”³

Kate Crawford és Trevor Paglen *Training Humans* című kiállításán az ImageNet adatbázisból kiragadott problémás taxonómiák képeit felvonultató arcképmások sokasága teljesen elszemélyteleníti az egyéneket. A milánói kiállításon a falat szőnyegként betérítő fényképek rámutatnak arra, hogy az a módszer, amivel az AI rendszereket az emberek felismerésére és

2 · Conversation: Hito Steyerl - Trevor Paglen, Universal/Remot, <https://www.youtube.com/watch?v=3wugiS6xBJo> (megtekintés: 2024.12.12)

3 · Kate Crawford és Trevor Paglen, *Training Humans*, 2019. szept. 12 – 2020. febr. 20., kiállítás katalógus. <https://www.fondazioneprada.org/project/training-humans/?lang=en> (megtekintés : 2024.12.12).





4 · Kate Crawford – Trevor Paglen, *Training Humans*, 2019

„látására” tanítják, mennyiben alapulnak a fiziognómia és frenológia kétes tudományára. Ahogyan egy interjúban fogalmaznak:

„A képek és a fogalmak közötti kapcsolatra vonatkozó egyéb feltételezések a fiziognómiára emlékeztetnek, arra az áltudományos feltételzésre, hogy a test és az arc jellegzetességei-

nek megfigyelésével meg lehet állapítani valamit egy személy alapvető jelleméről. Az ImageNet ezt a végletekig fokozza, feltételezve, hogy valaki fényképét megvizsgálva meghatározható, hogy „adós”, „sznob”, „swinger” vagy „szláv”-e az illető. Az ImageNet furcsa metafizikája szerint külön képkategóriák vannak az „adjunktus” és a „docens” számára – mintha a biometrikus aláírása tükrözné azt, ha valaki előléptetést kap.”⁴

Végső soron az arc kommunikációs és mediális felületként való értelmezésével van probléma, itt már nem is csupán a személyiséget elrejtő maszkok az arcok, hanem kontextus nélküli felületek. Több olyan bevett tudományos hit van, amit újra kellene értékelni ahhoz, hogy ne fals megközelítéssel tanítsuk be az AI rendszereket.

Az egyik ilyen az arc mimikájának mint az érzelmek tükrének csalhatatlanságába vetett hitéhez kapcsolódik. Ez Paul Ekmannek a fényképek segítségével végzett 1970-es tanulmányához kötődik,⁵ amiben kimutatta, hogy az alapvető emberi érzelmek (boldogság/öröm, szomorúság, harag, félelem, meglepetés, undor és megvetés) és azok arckifejezései veleszületett és egyetemes emberi jellemzők. Az érzelmi kifejezés tanulmányozása még régebbre nyúlik vissza: 1862-ben Dr. Duchenne de Boulogne kiadta a *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*⁶ című művét, amelyet az első fényképekkel illusztrált orvosi műként is tartanak számon. Az elektromos kísérletei során az arcizmokat egyenként stimulálta, és ennek segítségével rögzítette az összes lehetséges arckifejezést. Ahogyan a művének címe is sejteti, az arcképeit festőművészeknek is szánta az érzelmek ábrázolásá-

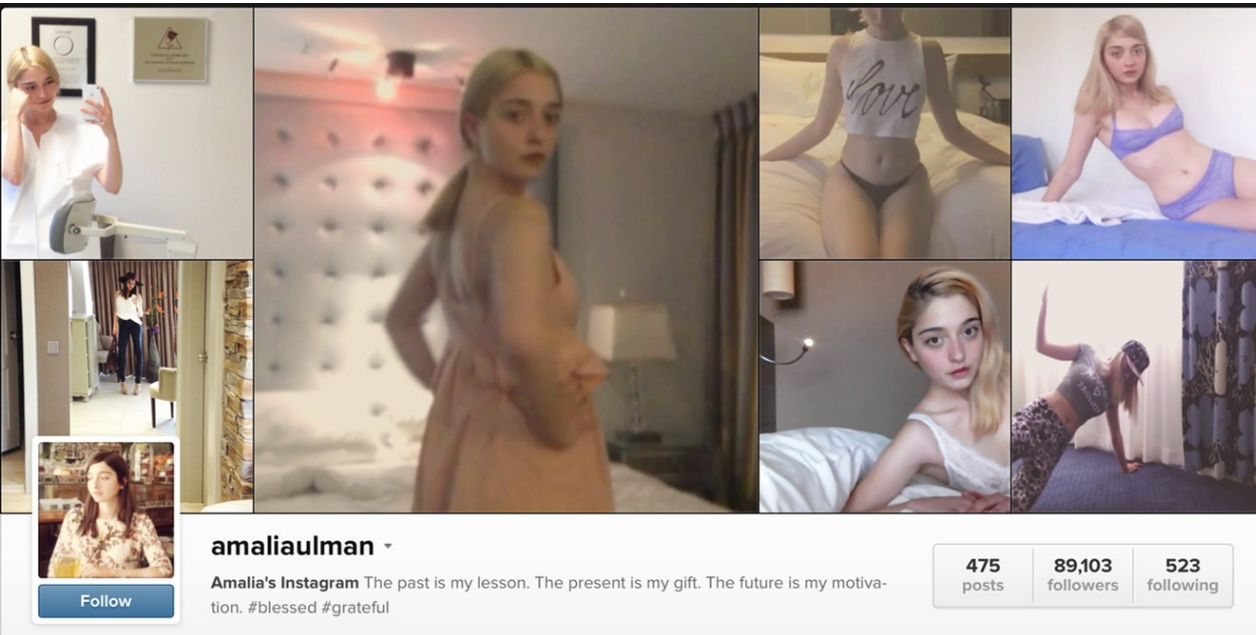


5 · Dr. Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862.

4 · Kate Crawford és Trevor Paglen, *Excavating AI, The Politics of Images in Machine Learning Training Sets*, (September 19, 2019), <https://excavating.ai/> (megtekintés : 2024.12.12).

5 · Paul Ekman, „Universal Facial Expressions of Emotions,” *California Mental Health Research Digest*, 8 (4), 1970, 151–158.

6 · Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Le Mécanisme de la Physionomie Humaine* (Paris: J.-B. Germer Baillière, 1862).



6 · Amalia Ulman. *Excellences and Perfections*, 2014.

nak tanulmányozásához. Kutatásai többek között befolyásolták Charles Darwin 1872-ben angolul megjelent *The Expression of Emotions in Man and Animals*⁷ című könyvét, amely tartalmazza Dr. Duchenne de Boulogne néhány fényképét, valamint Gustave Rejlander, a kor ismert művészi fényképészének felvételeit, köztük önarcképeket is. Ez a kötet *A fajok eredete*⁸ (Darwin, 1959) gondolatát folytatja azzal, hogy az arckifejezések hasonlóságán keresztül mutatja be az embernek a majmoktól való eredetét.

Lisa Feldman Barrett⁹ az érzelmek konstruált voltával érvelve kérdőjelezi meg az arckifejezések egyetemességét és kritizálja az automatikus felismerő programok alkalmazását. Azt állítja, hogy az érzelmek kifejeződése, illetve az érzelmek felis-

merésének képessége egyénenként változó és inkább az alanyok múltbeli tapasztalatain és kulturális kontextusán alapul. Az érzelmek felismerésére alkalmas programok alkalmazása éppen ezért szerinte morális kérdéseket vetnek fel (különösen a biztonság és a rendfenntartás területén).

Hans Belting a *Faces – Az arc története* című könyvében mutat rá arra, hogy „az arc nem csupán a személyiség kifejezője, hanem a társadalom által meghatározott eszmék és eszmények hordozója is.”¹⁰ Kiváltképp a digitális korban az arc kiüresedésének lehetünk tanúi, miután a „tökéletes arc” elérésének a vágya hatja át a közösségi média felületek (ön)reprezentációit. Az új „digitális maszkok” a technológia által teremtett virtuális térben lehetőséget adnak az identitás újraformálására, ugyanakkor eltávolítanak minket a hagyományos, fizikai arcunk reprezentációjától. Az arcok önmaguk képi ismétlődésében merevednek maszkká.

Amalia Ulman *Instagram*¹¹ kísérlete jól bizonyítja ezt a tendenciát. A művészeti performansz projektjében az Instagram képi világát utánozva alkotott egy saját fiókot és profilt, és „Hot Babe”-ként posztolt önmagáról képeket rendszeresen. A kísérlet tanulsága szerint még akik személyesen ismerték, azok is elkezdtek valóságnak vélni az Instának kreált énjét, és volt olyan barátja, aki megszakította vele a kapcsolatot miután a „valódi” önmutogató énjét vélte a képekben megismerni.¹² A három hónapon keresztül tartó posztok, amelyben eljátszotta, hogy szakít a barátjával, depresszióba zuhan, majd mellnagyobbító műtéten esik át, illetve új egészséges életet kezd, egy népes, 90 ezres követő rajongó tábor vonzott, és számos kommentátor¹³ szerint azért tudott hihetővé válni, mert minden ízében igazodott az Instagram esztétikájához a sejtelmesen erotikus képekkel, a hashtagek használatával, a kommentekre való reakcióval stb.

10 · Hans Belting, *Faces, Az arc története*, ford. Horváth Károly (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2018).

11 · Amalia Ulman. *Excellences and Perfections*, 2014, <http://webarchives.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014162333/> <http://instagram.com/amaliaulman> (2025.01.02).

12 · Michael Connor. *First Look: Amalia Ulman—Excellences & Perfections*, <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/>. Cadence Kinsey, „The Instagram artist who fooled thousands,” 7 March 2016, *bbc.com*, <https://www.bbc.com/culture/article/20160307-the-instagram-artist-who-fooled-thousands> (megtekintés: 2024.12.12).

13 · Manuela Salazar. „A look into the picture-perfect fake life of Amalia Ulman’s *Excellences and Perfections*,” *Excursions Journal*, jan. 2020, <https://excursions-journal.sussex.ac.uk/index.php/excursions/article/view/242> (megtekintés: 2024.12.12).

7 · Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (London: John Murray, 1872).

8 · Charles Darwin, *The Origin of Species* (London: John Murray, 1859).

9 · Lisa Feldman Barrett, *How Emotions are Made: The Secret Life of the Brain* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2017)



A digitális maszkok jól szemléltetik a test képpé változását, és a beltingi értelemben a test médiummá válását. Ugyanakkor, amíg a levehető maszkkal való azonosulás és átlényegülés nem veszélyezteti a viselője személyiségének integritását, addig a digitális maszkok állandóbbnak bizonyulnak a képektől függő technológia irányított társadalmunkban. A maszkok most már nemcsak a valóságos arcot rejtik el, hanem képesek azt „eltorzítani” vagy manipulálni. •

Képjegyzék

1. Heather Dewey-Hagborg *Stranger Visions* (2012-2013), <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>
2. Heather Dewey-Hagborg *Probably Chelsea* (2017), <https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea>
3. Trevor Paglen, *They took the Faces from the accused and the Dead...* (2019) <https://paglen.studio/2020/04/09/they-took-the-faces-from-the-accused-and-the-dead/>
4. Kate Crawford – Trevor Paglen, *Training Humans*, 2019 <https://paglen.studio/2020/04/09/kate-crawford-trevor-paglen-training-humans/>
5. Dr. Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862 <https://archive.org/details/Duchenne1862oj91W/page/n296/mode/lup>
6. Amalia Ulman. *Excellences and Perfections*, 2014, <http://webarchives.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014162333/http://instagram.com/amaliaulman>

Bibliográfia

- Barrett Feldman, Lisa. *How Emotions are Made: The Secret Life of the Brain*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2017.
- Belting, Hans. *Faces. Az arc története*. Fordította Horváth Károly. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2018.
- Blas, Zach. *Heather Dewey-Hagborg, Hacking Biopolitics*. 2017.02.13. <https://conversations.e-flux.com/t/heather-dewey-hagborg-hacking-biopolitics/6045> (Megtekintés: 2024.12.12.)
- Connor, Michael. *First Look: Amalia Ulman—Excellences & Perfections*. <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/>. (Megtekintés: 2024.12.12.)
- Conversation: Hito Steyerl - Trevor Paglen, Universal/Remot, <https://www.youtube.com/watch?v=3wugiS6xBJo> (Megtekintés: 2024.12.12)
- Crawford, Kate and Trevor Paglen. *Excavating AI, The Politics of Images in Machine Learning Training Sets*. (September 19, 2019), <https://excavating.ai/> (Megtekintés: 2024.12.12).
- Crawford, Kate and Trevor Paglen. *Training Humans*, 2019. szept. 12 – 2020. febr. 20., kiállítás katalógus. <https://www.fondazioneprada.org/project/training-humans/?lang=en> (Megtekintés: 2024.12.12).
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray, 1872.
- Darwin, Charles. *The Origin of Species*. London: John Murray, 1859.
- Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin. *Le Mécanisme de la Physionomie Humaine*. Paris: J.-B. Germer Baillière, 1862.
- Ekman, Paul. "Universal Facial Expressions of Emotions," *California Mental Health Research Digest*, 8(4), 1970, 151–158.
- Kinsey, Cadence. „The Instagram artist who fooled thousands.” 7 March 2016, *bbc.com*, <https://www.bbc.com/culture/article/20160307-the-instagram-artist-who-fooled-thousands> (Megtekintés: 2024.12.12).
- Salazar, Manuela. „A look into the picture-perfect fake life of Amalia Ulman’s Excellences and Perfections.” *Excursions Journal*, jan. 2020, <https://excursions-journal.sussex.ac.uk/index.php/excursions/article/view/242> (Megtekintés: 2024.12.12).

Németh Domonkos · Fedor Ilka

Artcadia, ú.f. 3 (2), 55–62. (2024)

ORCID: [0009-0000-3127-5793](https://orcid.org/0009-0000-3127-5793)

ORCID: [0009-0002-5220-3566](https://orcid.org/0009-0002-5220-3566)

Maszkok – a bőrtől a portréig

Masks – from skin to portrait

Odile Bernard Schröder *Suairé* című munkájában krémmel és szénrel keni be modelljének arcát, majd átlátszó ragasztószalaggal szedi le ezt a réteget, amit plexire ragaszt fel, hogy kontaktmásolatot készítsen róla. Kárpáti János Iván *Dermography* című munkájában szintén ragasztószalaggal vesz bőr- és szőrmintát arcokról. A csíkokra vágott szalagot fekete lapra helyezi, majd így szkenneli be és nyomtatja ki. Fedor Ilka *Maszk* című munkájában a *drag queen* jelenségre reflektál. Sminket szed le egy arcról ragasztószalaggal, hogy egy kontaktolható, nagyítható arcképet kapjon. A nagyon hasonló, mégis fontos pontokon egymástól eltérő munkák összehasonlításából látszik, hogy az arc és a maszk határa éppen olyan elmosódott, mint a kép és a valóság közti határ.

kulcsszavak: maszk, index, ikon, arckép, kísérleti fotográfia

In her work titled *Suairé*, Odile Bernard Schröder applies cream and charcoal to the face of her model, then removes this layer with transparent adhesive tape, which she sticks onto plexiglass to create a contact print. In his work *Dermography*, János Iván Kárpáti also uses adhesive tape to take skin and hair samples from faces. He arranges the strips of tape on black paper, scans them and prints their image. In her work *Mask*, Ilka Fedor reflects on the phenomenon of drag queens by removing makeup from a face with adhesive tape thus creating a portrait she can then contact print and enlarge. Comparing these very similar artworks reveal their crucial differences, and shows us that the boundaries between the face and the mask are just as blurred as the boundaries between image and reality.

keywords: mask, index, icon, portrait, experimental photography

Bevezetés

Fedor Ilka kutatása során két olyan, a saját munkájához nagyon hasonló művel találkozott, amik közelebbi összehasonlításra érdemesek, és kiemelten alkalmasak arra, hogy mint maszkot értelmezzük és elemezzük őket. A következőkben egyesével bemutatjuk ezeket a munkákat, különbségeiket és hasonlóságikat. A maszk-jellegre koncentrálna, amit többek között az alkalmazott technika függvényének is tekintünk, így a fénykép ontológiáját is számításba vesszük.

Kárpáti János Iván

Kárpáti János Iván Budapesten és Bécsben élő képzőművész. Első önálló kiállítását a budapesti Telep Galériában rendezte *Dermográfia* címmel 2010-ben.¹ A kiállítás címét is adó, 2007-ben készült munka 21 x 29 cm-es digitális nyomatokból áll. A képeken egy-egy arc síkba terített lenyomatát látjuk, fekete alapon világos árnyalatokkal. A képeket fűzet vonalaira vagy filmlefüző mappa zsebeire emlékeztető vízszintes vonalak osztják sávokra. Ezek a vonalak árulkodnak a kép összetett jellegéről. Minden sáv átlátszó anyagú ragasztószalag (cellux) egy-egy darabja. Kárpáti ezzel a ragasztóval vesz mintát alanyai arcáról, és fekete háttér előtt újra összeállítja a kilenc darabból álló arc lenyomatát, majd beszkeneli és kinyomtatja az arcképmásokat. A ragasztóra tapadó hámréteg, szőr, zsír és szennyeződés adják vissza az arcvonásokat. Kivehetők a szemek, az orr, a száj, talán utóbbi a legmarkánsabb, az adott arcot leginkább erről próbálhatnánk felismerni, ha tudnánk, kik voltak az alanyok. A szőrzetből következtethetünk a nemükre, korukra, de valójában nem felismerhetőek.

1 · János Iván Kárpáti, Curriculum Vitae, <https://www.works.io/janos-ivan-karpati/curriculum-vitae> (megtekintés: 2024.10.05.)

Kárpáti munkái között érdemes még rámutatnunk a szintén emberi szennyeződéssel operáló másik munkára, a 2009-es *Bellybutton Fluff Garment* installációra, ahol szőrből és textilrostokból összeálló ún. szőszöket komponált pulóverre emlékeztető kis képekké.

Odile Bernard Schröder

Odile Bernard Schröder Párizsban élő és dolgozó francia fotográfus, képzőművész gyakran használ alternatív képkészítési eljárásokat, mint a kemigram, fotogram, cianotípiá. Az általunk vizsgált, *Suaire* (magyarul: halotti lepel) című képe cliché-verre technikával készült. Krémmel és szénnel kente be modelljei kezét és arcát, majd átlátszó cellux ragasztószalaggal szedte le ezt a réteget, amit átlátszó plexi lapra ragasztott fel, hogy kon-

1 · Odile Bernard Schröder: Képkocka a *The cliché verre* című filmből, 2012





taktmásolatot készítsen róla fekete-fehér fotópapírra. (Az itt bemutatott kép csak a plexi lapra ragasztott cellux csíkokat mutatja átvilágítóasztalra helyezve.)² A ragasztócsíkok szabálytalan montážsa egy töredezett arcképet mutat. Látjuk a száj alakját, a szemgödörket, a homlok körvonalát kiadó hajvonalat, de néhány részletről nem is egyértelmű, hogy arcról vett minta, ahogy az is megkérdőjeleződhet bennünk, hogy a különböző darabok egyazon alanyról származnak-e. Ahol két szalag fedésbe kerül, sötétebb a kép, a képmező bal alsó sarka pedig szinte üres, csak az ideiglenesen odaragasztott darabok nyoma látszanak.

Fedor Ilka

Fedor Ilka Budapesten élő fotográfus és fotóművész. Visszatérő témái a konvencionálistól eltérő nemi vagy szexuális identitások és szokások. *Ophelia* című mestermunkájában egy online szexmunkás identitását vizsgálta, *Maszk* című munkájában pedig a drag queen jelenséggel foglalkozik. A smink, a ruha, paróka és viselkedésminták együttesére Fedor Ilka összességében tekint úgy, mint egy maszkra, mely nem elfed, hanem olyan személyiségjegyeket hoz felszínre, amik a hétköznapokban rejtve maradnak. A drag queenek által használt erős, túlzó sminket átlátszó ragasztószalaggal szedi le alanyai és saját arcáról, hogy csíkokból összeállítva kapjon egy, a teljes arc lenyomatát megmutató képet. A cellux csíkokat üveglapra helyezve használja negatívként kontaktmásolat és fotónagyítás analóg fotópapírra történő készítéséhez. A képekről rögtön világos, hogy arcokat látunk, a szemek gödrei, a száj, az orr mind felismerhető. A finom részletekre koncentrálna a bőr pórusait figyelhetjük meg, de az alapozóréteg tökéletlen közvetítő: aránytalanul nagy pontok tarkítják az arcot, pedig magán a

bőrön lényegesen finomabb a textúra. Nagyítás során a pórusok, a smink és a ragasztószalag textúrája összekeveredik, amittől a kép olyan, mintha zajos lenne, vagy erős nagyításban néznénk egy filmkocka szemcséit.

Maszkok

A maszk kifejezés többféleképpen értelmezhető: a fizikai értelemben vett maszk a tárgy, mely új arcot kölcsönöz viselőjének. A metaforikus értelemben vett maszk a természetes arc átforgalmazása. „Azonban, ahogy arra Thomas Macho több tanulmányában is rámutatott, a maszk és az arc kölcsönös egymásra vonatkoztatása nem redukálható az elrejtés (arc) és a felfedés (új arc vagy maszkosított arc) pusztá körülményére.”³

A maszk mint tárgy segíthet elfedni az identitást és másik karaktert felvenni. Viselője kiszámíthatatlannak tűnhet, mivel a mimika rejtve marad, és így érzései is. Ebben a tekintetben nem áll távol a fizikai maszk attól a képletes maszktól, amit nem lehet egy mozdulattal levetni. Ilyenkor maga az arc „stilizálja magát álarcszerűen, hogy megfeleljen a ráhelyezett maszkban rejlő kódolásnak. A maszk nélküli arc ebben az értelemben álarcszerűen ábrázolja önmagát, miközben maga is álarcává válik, méghozzá az arc álarcává.”⁴

A portréművészetben, akár fotóról vagy festményről beszélünk, ez hatványozódik, mert az alkotó projekciója is megjelenik az arcképmáson, mely plusz réteget hoz létre. De ha eltekintünk ettől a rétegtől, a portrét akkor sem lehet különválasztani a maszk fogalmától. Belting szerint az európai kultúrtörténetben a portré eredendően maszkként működik,⁵ mivel a folyamatosan változó arc csak így, kimerevítve ragadható meg valamennyire. A mozdulatlanságba merevedett arckép minden esetben a maszkot idézi, „paradox módon csak azáltal ragad-

2 · Odile Bernard Schröder: *Suairé*, 2011

2 · Odile Bernard Schröder, „The Cliché Verre,” A film by Thomas Goupille, France, 2012, 8 min., <https://www.thedarkroomrumour.com/en/film/the-cliche-verre-by-odile-bernard-schroder-historic-photography-techniques-and-methods> (megtekintés: 2024.10.05.)

3 · Szeifert Judit, „Maszk mint létikon,” *Országút*, Február 11, 2022, https://orszagut.com/kepzo_muveszet/maszk-mint-letikon-1316. (megtekintés: 2024.10.05.)

4 · Szeifert, „Maszk mint létikon”

5 · Hans Belting, *Faces, Az arc története* (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2017), 160.



3 · Kárpáti János Iván:
Dermográfia 01, 2007



3 · Kárpáti János Iván:
Dermográfia 05, 2007

hatja meg az arcot, hogy maszkot állít elő róla”,⁶ hiszen az élő arcból merev képet kell csinálnia. Ennek ellenére Belting az arc-maszk kapcsolatára nem ellentétként gondol, hanem egymásra ható médiumokra, melyek közvetített képe folytonos változáson esik át kultúrától, kortól és művésztől függően.⁷ Egy másik fajta fizikai maszk a halotti, vagy élő maszk (az élő maszkot élő személyekről veszik le, de végeredményben szinte megkülönböztethetetlenek), aminek célja a megörökítés, inkább tekinthető arcképmásnak, mint maszknak. Erős vizuális lenyomata kollektív tudatunkban azt eredményezi, hogy egy mozdulatlanóságba merevedett, érzelemmentes arc képe a halotti maszkot idézi, mely hatást a vizsgált munkák esetében erősítik a csukott vagy láthatatlan szemek.

A három munka közül Kárpáti és Fedor képeire igaz, hogy az arc sávonkénti leragasztása, mint gesztus kísértetiesen hasonlít arra, ahogy a múmiákat gyolcsba tekerik. Itt gyakran utólag a fejre helyezett maszkkal pótolták az így elfedett arcot,⁸ Kárpáti viszont elfedés helyett felfedi az arcot, megmutatva annak finom részleteit. Munkája az arcról vett mintából készült halotti maszkokat is megidézi, bár a kétdimenziós vetület miatt még inkább olyan, mintha a bőrt húzta volna le alanyai arcáról. Schröder a kép címével a halotti leplekre utal. A leghíresebb ilyen textília az, amit turini vagy torinói lepelként ismerünk. A rajta látható emberalak képe látszólag fotoelektromos úton rögzült az anyagon, és a hívők egy része (az Egyház tartózkodása mellett) Krisztus valódi halotti leplének tekinti. Hasonlóképp tisztelet övezi a Veronika kendőjeként elhíresült leplet, amely egy áttetsző selymekendő Jézus arcképmásával. Ennek eredete bizonyítottan emberi, a kép egy korai, megkopott, festett ikon. Mitológiai hátterét a Veronika név hordozza. A *vera icon* jelentése *igaz kép(más)*: a hagyomány szerint a Golgotán Krisztus véres arcát megtörő nő kendőjén örökre ott maradt a Megváltó arcának lenyomata.

Itt röviden kitérhetünk az *akheiropoiétosz* fogalmára, amely szó szerint *nem emberkéz festette kép*, és a turini lepel tisztázatlan eredetében ennek a lehetőségéről van szó. Veronika kendője esetében azonban az akheiropoiétosz úgy értendő, mint a bálvány ellentéte: egyház által hitelesített, isteni ihletésből született kép. Az illető festő mesterek kiléte nem azért ismeretlen, mert nem emberi kéz által készült a kép, hanem mert személyük (a hit és az egyház szempontjából) jóformán lényegtelen. A bizánci teológia és a későbbi jámbor hagyomány egymás melletti elcsúszása miatt övezheti ilyen tisztelet a Genovában őrzött leletet és társait.⁹

A halotti maszkok mellett a másik korai maszktípus a rituális maszkok, európai kultúrtörténetben pedig az ókori görög színházak érzelmeket felnagyítva mutató maszkjai jutnak eszünkbe. A shakespeare-i színházban ezek helyét átvette a színészi kifejezőerő, és egy-egy karakter esetén az arcfestés. A festett arc a negatív karaktereket tette könnyen felismerhetővé a néző számára. Az arcot elmaszkoló festés azt üzenté: ártó szándékú, szemfényvesztő alakról van szó.¹⁰ A drag queenek ezt fordítják ki, hogy kritikával illessék a másságtól, „queerness”-től rettegő konzervatív polgárokat. Van azonban egy másik aspektusa is a sminkjüknek. Ahogyan a „maszkos rítusokban szigorú tabukkal biztosították a maszk hordozójának névtelenségét”,¹¹ úgy a drag queenek is gyakran kényszerülnek például polgári foglalkozásuk védelmében arra, hogy titkolják valódi nevüket. Ennek is eszköze az arcukat szinte felismerhetlenségig fedő maszk, azaz smink. Fedor maszkja nem a bőr kendőzetlen, szerves anyagszerűségére mutat rá, hanem „leleplezi” az arcot már fedő maszkot, ugyanakkor elgondolkodtatja a nézőt általában a sminkelés jelenségéről, és arról, hogyan húzunk mindannyian képletesen maszkot, amikor kilépünk az utcára, hogyan alakítjuk mások rólunk alkotott képét, mennyiben performatív minden szociális interakciónk.

6 · Belting, *Faces*, 161.

7 · Bacsó Béla, „Arc-kép: Hans Belting az arc történetéről,” *Élet és Irodalom*, 2013. szept. 6. <https://www.es.hu/cikk/2013-09-06/bacso-bela/arc-kep-.html> (megtekintés: 2024.10.05.)

8 · Belting, *Faces*, 60.

9 · „Veronika kendője,” Magyar Katolikus Lexikon, utolsó módosítás dátuma 2022, <https://lexikon.katolikus.hu/V/Veronika%20kend%C5%91je.html>; „Veronika,” Magyar Katolikus Lexikon, utolsó módosítás dátuma 2021, <https://lexikon.katolikus.hu/V/Veronika.html>; „Akheiropoiétosz,” Magyar Katolikus Lexikon, utolsó módosítás dátuma 2021, <https://lexikon.katolikus.hu/A/akheiropoi%C3%A9tosz.htm> (megtekintés: 2024.10.05.)

10 · Belting, *Faces*, 97.

11 · Belting, *Faces*, 67.



5-6 · Fedor Ilka:
Maszk, kontakt és nagyítás, 2020

Fotó

A fényképezéssel „megszületett a képpé válás általános vágya és lehetősége”,¹² viszont a Kodak gépek megjelenéséig a kivitelezés a beavatottakon keresztül volt csak lehetséges. A polgári fényképezés pedig az ügyfél társadalmi helyzetéhez illőnek gondolt beállításban és háttérrel készítette el a képet, legalább részben a társadalmi pozíciót, és nem a személyt rögzítve. Ezt követően került a fényképezés a privát szférába, és miközben egyre elérhetőbb és olcsóbb lett portréfotót készíteni, a sajtón keresztül egyre több arcot látott az ember, és a televízió térnyerésével

végleg kialakul a nyilvános arc jelensége, ahol annyira áttételes a viszony a néző és az arckép között, hogy el is személytelenedik. Kiszámított mimikákkal személyek helyett ideák és ikonok lesznek, és csak az illúzióját keltik annak, hogy az arcon keresztül egy személyt nézünk.¹³

Az itt tárgyalt munkák úgy mennek szembe ezzel a jelenséggel, hogy az alanyaikkal való lehető legdirektebb, taktilis viszonyt idézik meg, az érintést. Nem a fény tapogatta le arcukat, hogy utána az objektíven keresztül síkra vetítve rögzüljenek, hanem a ragasztószalag simult rá a bőrükre olyan intim finomsággal és részletességgel, ahogy talán csak a szobrászok által használt viasz képes mintát venni egy testről. (Saját elmondása szerint ezért használta Kárpáti a dermográfia kifejezést.)

Furcsa kettősség, hogy ugyanakkor ennek a közeli és hű mintavételnek az eredménye egy alig felismerhető arckép, hiszen az arc minden görbületének sugara más és más, így teljesen esetleges az a vetület, amit a síkba egyengetett ragasztószalagok kiadnak. Az emberi látás ennél szabályosabb perspektívával tudja csak arcként dekódolni a képet. Ami a személyek felismerhetőségét illeti, a három mű különböző intencióval készült, különböző megközelítést indukál. Kárpátinál adja magát a képek összehasonlítása, és a sorozatszerűség is abba az irányba terel minket, hogy konkrét személyeket gondoljunk a képek mögé. Fedor munkájában annyiban fontos a személy, amennyiben része a vizsgált, specifikus identitású (és szerepet játszó) közösségnek, de nem kívánczik a képek mellé név. Schröder esetében (és a hasonló munkái kontextusában) a kép alanyának személye szinte lényegtelen, a hangsúly teljes mértékben az alkalmazott technikán van, amit az is erősít, hogy itt a legtranszparensabb a kép technikája, Schröder meg sem próbálta a ragasztódarabokat olyan szabályossággal összerendezni, mint Kárpáti, a *Suairé* igazi patchwork.

12 · Belting, *Faces*, 303.

13 · Belting, *Faces*, 311.

Kárpáti az egy lapra rendezett szalagokat beszkenne, majd az így kapott fájlról készített nyomtatott képet állítja ki.¹⁴ A fekete háttérből az arcokról származó, fogalmazzunk úgy, szerves anyagok világos árnyalatban tűnnek ki. Első pillantásra mintha negatívjai lennének egy hagyományos portréfotónak, azonban ennek ellentmond például az orrlukak feketesége: egy fénykép negatívján a sötét orrluk világos lenne. Magától értetődő különbség, hiszen itt valójában térben lett letapogatva az arc, de csak egy bizonyos mélységig, és az el nem ért mélységekről nincs minta, információ. Mégis, a fotóhoz szokott szemmel azt találgatjuk, pozitív vagy negatív képet látunk-e. Ez a probléma átvezet minket a jelek pierce-i rendszerének kérdéseire.¹⁵

A festett portré mint jel gyakorlatilag minden esetben ikon és szimbólum: megjelenésében idézi az ábrázolni szánt arcot. A portréfényképet ezzel szemben akár indexnek is tekinthetjük, ahogy általában a fényképet, ami „elsősorban az ábrázolt tárgy létét bizonyítja”.¹⁶ Ennek a bizonyító jellegnek köszönhetően használható a fénykép az igazságszolgáltatásban, bár ott is erendően egy szemtanúnak kellett igazolnia, hogy a fénykép a szóban forgó helyen és időben készült, ezután viszont a részletekre vonatkozóan hiteles dokumentumnak fogadták el.¹⁷ Viszont

„kép és a tárgy között létrejövő kapcsolat [...] megkérdőjeleződik a digitális fényképeknél. Ez utóbbi ugyanis már átmegegy egy kódolási folyamaton, amikor a kép bitekre íródik át, és a kép könnyű manipulálhatóságából adódóan a szemlélőnek mindig kételkednie kellene abban, hogy ténylegesen „az volt”-e, amit a kép ábrázol.”¹⁸

Ezt a mára közhelyé váló hitelvesztést a vizsgált művek azzal játsszák ki, hogy nem is az analóg fényképezéshez, hanem a mechanikai mintavételhez nyúlnak képkalkotás céljából. Azonban a levett minta még nem maga a nézőnek prezentált kép, és a

folyamat későbbi fázisaiban fontos különbség van a három módszer között. Kárpáti nem kerüli meg, csak eltolja a digitalizálás fázisát, míg Fedor és Schröder az analóg úton haladnak tovább, megőrizve az index-jelleget.

Ugyanakkor Fedor munkája már koncepciójában is egy maszk rögzítését célozza, míg Kárpáti alanyai valódi arcát akarta megragadni a lehető legközvetlenebb módon. Schröder elsősorban kísérletként kezeli a projektjét, általában érdekli az, hogy hogyan ábrázolható egy test cliché-verre technikával. Ezek a megközelítésművészi különbségek magyarázzák vagy tükröződnek abban, hogy melyik munkánál mi kerül abba a nagyon vékony rétegbe, ami az arcot és a ragasztót választja el. Kárpáti munkája esetén tulajdonképpen semmi, Schrödernél a technika könnyű alkalmazását lehetővé tevő, jól fedő festőanyag, Fedor esetén pedig az a festékréteg, amit a drag queenek az arcuk fedésére használnak. Ezek nem-transzparens médiumként a taktilis kapcsolat révén megvalósulni látszó index-jelleget ellenében hatnak, az ikon és szimbólum jelleget erősítve. Visszatérhetünk a korábban említett kérdésre, hogy mennyiben tekinthető maszknak egy hétköznapi smink, és ez hogyan függ össze a társaságban és a társadalomban betölteni kívánt szerepekkel. Megjelenésünk tudatosan alakított részei (sminken kívül például haj, arcszőrzet) mind a maszkunkhoz tartoznak? Úgy hisszük, a kérdés nem megválaszolható, de gondolkodásra érdemes. Az előzőekben röviden megvizsgált munkák, összetett referenciáik és különbségeik komplexitása révén katalizátorai az ilyen irányú elmélkedésnek, miközben ezzel összefüggésben újra rácsodálkozhatunk rajtuk keresztül a fénykép médiumának sajátosságaira. •

14 · Elmondása szerint volt, hogy magát a ragasztós lapot állította ki, de ez túl efemer műtárgynak bizonyult, és kevésbé illik az általunk alkalmazott keretek közé, így a nyomtatott verzióval foglalkozunk.

15 · Charles S. Pierce, *A jel tudománya* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1975), 20–41.

16 · Pál Gyöngyi, „Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?” *Apertúra* 6, 2010 tavasz, <https://www.apertura.hu/2010/tavasz/pal-ikon-index-vagy-szimbolum/> (megtekintés: 2024.10.05.)

17 · Amy Bell, „Crime Scene Photography in England,” *Journal of British Studies* 57, vol. 1 (2018): 54. DOI: <https://doi.org/10.1017/jbr.2017.182>

18 · Pál, „Ikon és index vagy szimbólum?”



Képjegyzék

1. Odile Bernard Schröder: Képkocka a *The cliché verre* című filmből, 2012.
2. Odile Bernard Schröder: *Suaire*, 2011
3. Kárpáti János Iván: *Dermográfia 01*, 2007
4. Kárpáti János Iván: *Dermográfia 05*, 2007
5. Fedor Ilka: *Maszk*, kontakt, 2020
6. Fedor Ilka: *Maszk*, nagyítás, 2020

Bibliográfia

- Bacsó Béla. Arc-kép: Hans Belting az arc történetéről, (2013) (megtekintés: 2024.10.05.) <https://www.es.hu/cikk/2013-09-06/bacso-bela/arc-kep-.html>
- Bell, Amy. „Crime Scene Photography in England, 1895–1960”. *Journal of British Studies* 57, vol.1 (2018): 53–78. DOI: <https://doi.org/10.1017/jbr.2017.182>
- Belting, Hans. *Faces, Az arc története*. Budapest: Atlantisz könyvkiadó, 2017.
- Pál Gyöngyi. „Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?” (2010) (megtekintés: 2024.10.05.) <http://uj.apertura.hu/2010/tavasz/pal-ikon-index-vagy-szimbolum/>
- Pierce, Charles S. *A jel tudománya*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1975.
- Szeifert Judit. „Maszk mint létikon.” (2022) (megtekintés: 2024.10.05.) <https://orszagut.com/kepzomuveszet/maszk-mint-letikon-1316>.
- Magyar Katolikus Lexikon: Veronika kendője, (megtekintés: 2024.10.05.) <https://lexikon.katolikus.hu/V/Veronika%20kend%C5%91je.html>
- Magyar Katolikus Lexikon: Veronika, (megtekintés: 2024.10.05.) <https://lexikon.katolikus.hu/V/Veronika.html>
- Magyar Katolikus Lexikon: Akheiropoiétosz, (megtekintés: 2024.10.05.) <https://lexikon.katolikus.hu/A/akheiropoi%C3%A9tosz.htm>

Arc nélküli arcok

Kovácsik Emese Judit és Glavánovits Martin fotográfiái

Faces without Faces

Photographs by Emese Judit Kovácsik and Martin Glavánovits

A maszk egy olyan téma, amivel rendszeresen foglalkoznak a hallgatóink, akkor is, ha történetesen más hívószót kapnak a kreatív tantárgyakhoz. Az itt szereplő két hallgatói munka idén készült az *Artcadia* tematikus számától és egymástól is függetlenül, de mindkettő mintegy szerencsés egybeesésként épp ennek a többjelentésű fogalomnak a vizsgálatát tűzte ki céljául és aktualitásuk révén kerülnek itt bemutatásra.

Kovácsik Emese, fotográfia alapszakos végzős hallgató a szakdolgozatának és vizsgaművének témájaként választotta (ezekből közlünk itt részleteket) és az arcon szándékosan vagy véletlenül fellépő tekintet hiányát értelmezi halotti maszkként. **Glavánovits Martin** másodikéves fotográfia alapszakos hallgató a digitális kor állandó láthatóságának és elérhetőségének követelményére válaszolva játékosan különböző maszkok mögé bújtatja önmagát és családjának tagjait. Más hallgatói munkák is szerepelhetnének itt korábbi évekből, hiszen a maszk, ez az ősidőkre visszanyúló tárgy, ami egyben az elrejtőzés-feltárukozás fogalmának szinonimája a mai napig aktuális, és jellemzően idővel újabb és újabb jelentésrétegek kapcsolódnak hozzá.

kulcsszavak: maszk, arc, tekintet, kísérleti fotográfia, hallgatói alkotások

The mask is a topic that our students often choose as subject for their creative practices, even if the calling subject is different in their creative classes. The two student-works presented here were produced this year independently of the thematic issue of the journal *Artcadia* and independently of each other, but both, by coincidence, aim to explore this ambiguous concept currently.

Emese Kovácsik, a graduate student of photography BA studies, chose it as the subject of her thesis and her final project (excerpts of which are published here) and she interprets the intentionally or unintentionally absent gaze on the face as a death mask. **Martin Glavánovits**, a second-year photography student, is hiding himself and the members of his family behind different masks as a response to the digital age's demand for constant visibility and accessibility. Other student-works from earlier years could also be included here but we chose to show those produced currently. But the mask, this object dating back to ancient times and synonymous with the notion of hiding and revealing, is undoubtedly still relevant today, and new layers of meaning are being added to it over time.

keywords: mask, face, gaze, portrait, experimental photography, student artworks

Kovácsik Emese Judit

A Maszk, az Arc és a Tekintet

The Mask, the Face and the Gaze

A vizsgamunkám koncepciója az emberi arc és annak tekintete köré épül, filozófiai és vizuális eszközökkel vizsgálom az arc és a tekintet kapcsolódását, valamint a lét, az emlékezés és a mulandóság kérdéseit. A munkám kiindulópontjai közé tartoznak olyan filozófusok gondolatai, mint Martin Buber, Emmanuel Lévinas és Jean-Paul Sartre, akik az „Én” létezését a „Másik” tekintetéhez kötik. Az arc egy olyan szubjektív és egyben objektív felület, amely bizonyítja létezésünket. Az arc a kölcsönhatás és a tekintet közvetítője, így ennek a hiánya vagy elvesztése kizökkent minket a kapcsolódásból. Úgy vélem, az arc nélküli ilyenkor tárggyá válik, akár egy fénykép, egy lenyomat. Akár egy halotti maszk, amely a mulandóságot testesíti meg.

Mi is az arc? Mit tekinthetünk annak? Csak az emberi arc felszínét nevezhetjük annak? Az arcot értelmezhetjük fizikai megjelenésében. Az emberi test fő pontja, amely a fejen található, a maga kifejező függelékeivel: száj, szemek, orr, fülek, áll és homlok. Bőr fedi arcunkat, és az izmok és idegek segítségével mozgatjuk, amely által arc kifejezéseket idézhetünk elő. Olyan felület, amelyen a bensőnk válik külsővé, amellyel érzelmeket közvetíthetünk, és ahonnan mások megérthetik belső világunkat. Illetve egy kapcsolódási pont, a hely, ahol a tekintetek találkoznak, és létrejön a kapcsolat a Másikkal.

Az arckép az identitás hordozója, az egyén egyedi jegyeinek kinyilvánítója, amely által megkülönböztethető másoktól.

Az önkifejezés, az önmegjelenítés és kommunikáció fő médiuma. Az arc nemcsak felület vagy kapcsolat a világgal, hanem emlék is, hiszen az arcunk életünk során nagyon sok változáson megy keresztül, meglátszik rajta az idő nyoma és a tapasztalat. Emlékeket idézhet fel és történeteket hordoz, külső és belső sérülések nyomait.

Ahogy Hans Belting is írja, az arc története folyamatosan változó és nagyon sok formában megjelenik.¹ Találkozhatunk olyan tárgyakkal, amik az arcot imitálják, mint a maszkok. Olyan kultúrákkal, ahol az arc jelentőségtes és szent. Viszont az arc sose lesz lecserélhető, az ember vele él és hal meg. Az arc változása pedig olyan folyamat, amit az ember kénytelen elviselni az élete során, aminek a pillanatait meg lehet ragadni, például egy festmény, egy fotográfia vagy egy mellszobor segítségével.

A története már az első emberelődöknél kezdődött, ahol az arcforma alakulása és az arcizomzat finomodó mozgása összefüggött a beszéd képességének kialakulásával. Az arc kifejezések, a mimika egy olyan kommunikációs eszközzé vált, amivel elődeink képessé váltak érzelmeik (az agresszió vagy a barátság) közvetítésére, így az evolúció során az arc egyre fontosabb lett a társas kapcsolatokban. Ahogy az emberek fejlődtek és a kultúra kialakult, az arc egyre inkább az identitás hordozójává vált, amellyel azonosíthatjuk magunkat, és amely felismer-

¹ Hans Belting, *Faces - Az arc története* (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó Kft., 2018), 13.

hetővé tesz minket mások számára. A kultúrában, a társadalmi normákban, a művészetben és a vallásban is nagy szerepet játszik a mai napig. A mindennapjaink része, hiszen számos olyan dolog van, ahol szembe találhatjuk magunkat egy arccal. Már a kezdetektől a vizuális kultúra része az arc vagy az azt rejtő maszk megjelenítése. A művészeti technikák és kísérletek párhuzamosan fejlődnek az arcról megörökítésének kísérleteivel. A portréfestészet fejlődése ugyanakkor nemcsak az arcmások készítésének történetét jelenti, mai terminológiával igazolványkép szerepet töltve be, amivel igazolhatták magukat, hanem egy olyan kép, amely a társadalmi pozíciót és a hatalmat is jelezte. Ezeknek a festményeknek nem minden esetben volt céljuk, hogy reálisan ábrázolják a megjelenítettet, inkább ideális képet mutattak a világnak. Az arckép fejlődéstörténetében azonban egyre inkább a valóság, az egyén lényegi mivoltát megragadó törekvés vált mérvadóvá, amit a fotográfia feltalálása kielégíteni látszott, és a mai világban már a mindennapjainkat kitöltő médiának része. Az online térben ugyanakkor az arcokat felváltotta az avatar, illetve a profilképek manipulált változata, amelyben az arc elveszíti eredeti kontextusát és egyre inkább szerkesztett, kontrollált képmássá válik.²

Az arc története egyben az ember története is, egykor az arcjáték csak szimplán kommunikációs eszköz volt, majd az identitás hordozójává vált, a művészet és az emlékezet tárgyaként fennmaradt, míg a digitális korban egyre inkább elmosódik és manipulálhatóvá válik. Azonban bármilyen formában is jelenjen meg, az arc mindig kapcsolatot keres a Másikkal és végső soron önmagával.

Az arcot meghatározó egyik fő gesztus a tekintet, amely felfedez és leleplez, láthatóvá tesz és rögzít. Egy megfoghatat-

lan teremtő erő a tekintetünk. A pillantás teremtő erővel bír, ahogy azt Jean-Paul Sartre (1905-1980) írja: „...látom magamat, mert valaki lát.”³ Martin Buber (1878-1965) így fogalmaz: „Az Én az őselmények, a vitális összók, – Én alkotja Te-t, Te alkotja Én-t –...”⁴ Buber nemcsak az objektív és a szubjektív viszonyát elemzi, hanem az emberi lét központi jelenségeként ezek egymáshoz fűződő kapcsolatát vizsgálja a tekintetek által. Visszatérve Sartre-ra, *A Lét és a Semmi* című könyvében a szabadságról és a semmiről beszél, hogy a semmittevésünk elveszi a szabadságunkat, hogy a semmiben van valami visszahúzó erő. Illetve arról, hogy a szabadságunkat saját magunk teremtjük meg, de a létezésünket inkább a Másik tekintete határozza meg. Almási Miklós a *Mozgó Világ* folyóiratának *A szabadság kézikönyve* című cikkében, Sartre írását elemezve a következő példával illeti a tekintet teremtő erejét:

„A tekintet. A híres sartre-i fogalom. Ez él, sőt magától nő tovább. Alappélda: valamit rosszul csinállok, netán szemétkedem – ha magamban vagyok, semmi baj, az élet megy tovább. De ha észreveszem, hogy valaki néz, annak tekintetében másképp látom magamat. Ott realizálódik, hogy ki is vagyok én valójában. Pontosabban fogalmazva: tekintetében az Én objektív (majdnem tárgyi) mivoltában jelenik meg. Legalábbis egyik tárgyiasult – társadalmiasult – vetületében. Az ő tekintete nyomán – szégyellem magam. A szégyenérzetnek nincs viszonya önmagamhoz – egyfelől én alapjában véve nagyon is frankó manus vagyok, másfelől igazán az ő tekintete értékkel (leértékel), és ez a tekintetítélet belém ivódik –, szégyenemben az vagyok, aminek lát. Magamévá teszem a tekintetét, őt, az engem látó (megítélő) másikat. Létezővé tesz, és teszem én is őt.”⁵

3 · Jean-Paul Sartre, *A Lét és a Semmi* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 322.

4 · Martin Buber, *Én és Te*, fordította és a kísérő tanulmányt írta: Bíró Dániel (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 28–29.

5 · Almási Miklós, „A szabadság kézikönyve,” *Mozgó Világ* 24, 3. sz. (2008) (megtekintés: 2025.03.17.) https://epa.oszk.hu/01300/01326/00097/MV_2008_03_16.htm



Emmanuel Lévinas (1906-1995) a létezés kérdését szubjektív értelemben vizsgálja, szerinte a folyamat nem az objektív tudás és ismeretszerzés keretein belül történik, hanem a Másikkal való kapcsolódás során a társadalomban: „a lét egy arcban jelenik meg”, „mint jóság” és mint „másokért való lét”.⁶

Az EKÖP pályázatra készült fotósorozatam első része olyan portrék gyűjtéséből áll, ahol hiányzik a tekintet a kép kompozíciója vagy sérülése miatt. A képeken a tekintet hiányával szembesülünk, ami miatt a portrék hasonlónak válnak a halotti maszkokhoz. A projekt képei a Hórusz és a Fortepan archív anyagából származnak és archív felvételekről réven szó, az ábrázoltak valószínűleg már nem élnek, de a tekintetek nélkül a képeket szemlélők nem tudnak kapcsolatot teremteni az ábrázolt sze-

mélyekkel, nem tudják a képbe beleképzelni sem az életet. A munkám második felében olyan portrékat választottam, ahol bár eredetileg látszódtott az ábrázoltak tekintete, de én személyesen nem tudtam kapcsolódni hozzájuk, nem tudtam életre kelteni őket a képzeletemben. A fotókat éppen ezért újra fényképeztem egy nagyító lencse segítségével, így az arcok elveszítik az élet alapvető kifejező eszközét, a tekintetet. A nagyító lencse használata tudatos és szimbolikus, mintha megpróbálnám közel hozni az arcokat, de a technika maga teszi őket elérhetelenné, ezzel is az emberi megismerés és kapcsolódás határait reflektálva. Ezek a képek frusztrációt válthatnak ki a nézőből, mivel a kapcsolat hiánya az élet törékenységére emlékeztet. Az arcok az idő lenyomatai, amelyek elkerülhetetlenül az elmúlás felé mutatnak. A képeim így egyszerre idézik meg az életet és annak hiányát. •

Bibliográfia

Almási Miklós. „A szabadság kézikönyve.” *Mozgó Világ* 24, 3. sz. (2008) (megtekintés: 2025.03.17.) https://epa.oszk.hu/01300/01326/00097/MV_2008_03_16.htm

Belting, Hans. *Faces - Az arc története*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó Kft., 2018

Buber, Martin. *Én és Te*. Fordította és a kíséző tanulmányt írta: Bíró Dániel. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.

<https://www.scribd.com/document/218170679/Emmanuel-Levinas-Teljesseg-es-Vegtelen>

Lévinas, Emmanuel. *Teljesseg és végtelen*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999. (megtekintés: 2025.03.17.)

Patsch Ferenc. *A másik arca, Emmanuel Levinas az emberi kapcsolatokról*. 2020.09. (megtekintés: 2025.03.17.) <https://jezsuitakiado.hu/cikkek/a-masik-arca/>

Sartre, Jean-Paul. *A lét és a Semmi*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.

6 · Emmanuel Lévinas, *Teljesseg és végtelen* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 340–341. (megtekintés: 2025.03.17.) <https://www.scribd.com/document/218170679/Emmanuel-Levinas-Teljesseg-es-Vegtelen>. Lásd még: Patsch Ferenc, *A másik arca, Emmanuel Levinas az emberi kapcsolatokról*, 2020.09. <https://jezsuitakiado.hu/cikkek/a-masik-arca/>

Glavánovits Martin

Arctalanul

Faceless



A digitális korban az arc több mint önkifejezés: azonosító, adat, könnyen eltulajdonítható információ. Ez a fekete-fehér portrészorozat az identitás és a láthatóság határvonalait feszegeti. A maszkok, tárgyak és fólia takarásában rejlő arcok egyszerre védik és eltüntetnek az egyént, reflektálva a modern világ adatvédelmi kihívásaira. A kontrasztos tónusok az anonimitás feszültségét erősítik, miközben a rejtőzködés és önvédelem kérdését boncolgatják: ha elrejtöd az arcod, valóban megőrzöd a személyiséged? •

1-4 · Glavánovits Martin: *Faceless/Arctalanul*, giclée print, 2022-2024

Ficzek Ferenc

Montázs

László Kyra üvegművész *Montázs* című kiállításának megnyitójára

Montage

The opening speech of Kyra László glass artist's exhibition "Montage"

„Meggyőződésem, hogy az anyagok választják ki a művészeket és nem pedig a művészek az anyagokat. Szeretem, hogy én és az üveg „társalkotók” vagyunk, hogy van egy tervezhetetlen, véletlenszerű együtttható, amikor ezzel az anyaggal dolgozom.” – vallja László Kyra üvegművész, akinek az üvegplasztikáit a hosszúhetényi művelődési házban láthatta a közönség 2024 szeptemberében. László Kyra a Magyar Iparművészeti Egyetem üveg szakán végzett 2003-ban, tagja a Magyar Üvegművészeti Társaságnak, rendszeres résztvevője a Magyarországon megrendezett nemzetközi üvegszimpóziumoknak és kiállításoknak. Művészetére elsősorban az üveg transzparenciáját érvényesíteni hagyó szemlélet jellemző, monokróm vagy visszafogott színvilágú alkotásain a matéria a főszereplő. Főként síküveggel dolgozik, amit fusing technikával alakít: az anyag rétegzettség, a térbeli viszonyokkal való kísérletezés foglalkoztatja, szobrain gyakran megjelenik az egyensúly témája, a játék a kint-bent kérdéseivel, valamint az üveg alakíthatósága és statikussága között feszülő ellentétek felmutatásával. A művész tárlatát Ficzek Ferenc méltatta, a megnyitón elhangzott szöveget itt adjuk közre.

kulcsszavak: László Kyra, üveg, kiállítás, transzparencia, tér, rogyasztás

Artcadia, ú.f. 3 (2), 69–72. (2024)

ficzek.ferenc@uni-mate.hu

MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ORCID: [0000-0002-7059-7856](https://orcid.org/0000-0002-7059-7856)

“I’m convinced that it’s materials that choose artists and not artists who choose materials. I love it that I and glass are ‘co-creators’, that there is an unplannable, random coefficient when I’m working with this material.” – says Kyra László glass artist, whose glass sculptures were on display in the culture house of Hosszúhetény in September 2024.

László graduated in glass art from the Hungarian University of Arts and Design in 2003, is a member of the Hungarian Glass Art Society and a regular participant of international glass symposia and exhibitions. She allows the transparency of glass to prevail in her art, and the material is the dominant feature in her monochrome or limited colour works.

She works mainly with flat glass which she shapes using fusing techniques: she is interested in the layering of the material, experimenting with spatial relationships, and her sculptures often deal with the theme of balance, playing with the question of the outside-inside and the contrasts between the malleability and rigidity of glass. The artist’s exhibition was opened by Ferenc Ficzek, whose text is published here.

keywords: Kyra László, glass, exhibition, transparency, space, fusing

László Kyra kiállításának címe – *Montázs* – több mindenre is utal: jelzi azt, hogy jelen kiállítótérben egymástól eltérő technikával készült alkotások láthatóak, amelyek nemcsak létrehozásuk módjában különböznek, hanem tematikájukban, gondolati háttérükben is. Ugyanakkor a cím vonatkozik arra is, hogy a művek keletkezési ideje is változó, vannak teljesen friss munkák és olyanok is, amelyek korábban készültek, de valami okból kifolyólag még nem kerültek bemutatásra: vagy mert alkotójuk úgy érezte, hogy még hiányzik belőlük/hozzájuk valami: egyfajta kiegészítés, jelentést hordozó részlet, kontextusteremtő párosítás, vagy csak egyszerűen még nem kínálkozott alkalom, hogy megtalálják helyüket egy konkrét kiállítás összefüggérendszerében.

Viszont itt és most együtt láthatóak a *pâte de verre* (üvegpasztta) eljárással készült plastikák a rogyasztással, hajlítással alakított formákkal, hogy egy átfogó egész részeként legyenek értelmezhetőek. De vajon fontos-e szót ejteni a technika mibenlétéről? Érdekes-e, hogy miként készül egy-egy műalkotás? Van-e jelentősége a szűk szakmai érdeklődésen vagy a laikus kíváncsiság kielégítésén túl ennek a kérdésnek?

Sok festő- és szobrászművész vall az anyaggal való viszonyáról, hogy számára az anyaggal való kapcsolat, az anyaggal való fizikai érintkezés, a matéria alakítása a legfontosabb, mert azon keresztül kapcsolódik a fizikai valóságához, illetve azon keresztül tudja gondolatait, érzéseit közvetíteni, kifejezni mások és sokszor önmaga számára is. Nagyon fiatalon hallgatva ezeket a mondatokat úgy próbáltam értelmezni őket, mintha egy alkímista beszélne titkos munkájáról és igyekeztem elképzelni, milyen érzés lehet, ahogy az ecset érinti a vásznat, és elkeni az olajfestéket, vagy mire gondolhat a szobrász a kőpo-



1 · Kiállítási enteriőr, Hosszúhetény, 2024



2-3 · László Kyra üvegplasztikai
Kiállítási enteriőr, Hosszúhetény, 2024



ros arca alatt, aki fáradtságos munkával újra és újra a vésőjére csap nehéz kalapácsát felemelve, vagy miként nézi a tűz hevétől izzadó bronzöntőmester a folyékony fém tekergését, ami helyet talál magának a formában, miközben azon izgul, vajon minden zugba eljut-e az izzó olvadék. Ugyanígy figyeltem anno a pécsi helytörténeti múzeum udvarán megrendezett üveges találkozón, ahogy a faformába helyezik a tűzvörösen, narancsosan világító üvegdarabot és a hosszú fémpipán keresztül fújják fel azt. Vagy hárman segédkeztek ebben a műveletben, és itt valóban láthattam, ahogy az ember „küzd” az anyaggal.

Később az „engem az anyaggal való kapcsolat érdekel” mondatok már-már klisének, közhelyesnek hatottak, de jobban belegondolva ezen mondatok valóban egy lényegi mozzanatra világítanak rá: az alkotó ember és a világ közötti viszony kifejezésének primer lehetőségére, ami árulkodik az aktor személyiségéről, gondolkodásmódjáról, érzelmi és szellemi minőségéről.

Ennek nyomán két végpontot lehetséges meghatározni az alkotói attitűd szempontjából: az egyik véglet az a művész, aki az anyagot „csak” felhasználja, megtanul vele mesterien bánni, hogy saját gondolatait, érzéseit kifejezze általa, tehát az anyag tulajdonságait figyelembe véve, azt egy közvetítő mezőnek értelmezve alakítja. A másik véglet, amikor a művész kísérletező, felfedező szenvedélytől hajtva hagyja, hogy az anyag határozza meg az ő gondolatait, „csupán” tereli, felügyeli a matéria alakulását, mintha az egy autonóm entitás lenne önálló akaratlan, melyet nem megzabolázni, hanem kiszorgálni kell, teret engedve a működésének. Természetesen ez a két elvi kategória ilyen tisztán sosem valósul meg, az alkotói magatartás egyfajta keveréke a fentieknek. Ráadásul egy-egy alkotás létrehozása során is alakul ez a viszonyulás az anyaghoz.

Mégis, ami miatt ezt érdemesnek tartottam kifejtetni az az cél, hogy szellemi/szemléleti, kulcsot adjak László Kyra műveinek értelmezéséhez. Ugyanis őt nem a hétköznapi értelemben vett történetmesélés érdekli, nem narratívák interpretálását helyezi alkotótevékenysége központjába, még csak nem is ábrázol, figurális jellegű alkotásai is csak figurális jellegűek: felfedezhetünk bizonyos belső-tér-szerű enteriőröket, ajtókat, ablakokat, falakat, de ezek nem konkrét szobák, udvarok, átjárók. Illetve lehetnek átjárók abban az értelemben, hogy rajtuk keresztül egy belső, amúgy nem látható valóságba merészkedjünk át. László Kyra belső valóságába, amit üvegbe olvasztott,



üvegbe dermesztett, anyagba hajlított, anyagba rogyasztott. László Kyra az anyag fölől közelít a valósághoz, megfigyeli, vizsgálja azt és kísérletezik vele: hogyan viselkedik az üveg, ha ilyen és ilyen hatásoknak teszem ki, vajon megtartja-e magát, ha így és így alakítom, fel lehet-e lógatni ide vagy oda, rá lehet -e akasztani erre vagy arra, elbírja-e saját magát, ha itt elvékonyítom, ott megvastagítom? És a megannyi kérdésre keresett válaszok nyomán valós terek jönnek létre, azaz nemcsak a teret alakítja általuk, hanem teret teremt azzal, hogy tömegeket, irányokat határoz meg, sarkokat, éleket, kiszögelléseket jelöl ki, elválaszt és összeköt, lehatárol és kapcsolatot teremt. Alkotásai nyomán valóságosan materializálódik egy-egy gondolat, egy-egy viszony, egy-egy helyzet. Kivetül a belső, de nem egy sík vásznon felületére, hanem a minket körülvevő térbe, miközben a tárgyi kivetülés önmaga is teret hoz létre. Izgalmas misztérium ez!

Érdeemes közelebbről is meg szemlélni ezen materiális kivetüléseket: az üveg felületi sokféleségét, a fényes és az opális részek váltakozását, a sima és a göröngyös felületeket, az egyenesen sarkos vagy hullámosan lekerekített részeket. És közben érdemes magunkat is megfigyelni, milyen gondolatok, asszociációk jutnak eszünkbe, esetleg milyen érzések kelnek életre bennünk. Az alkotó saját, belső folyamatai révén és az anyaggal való találkozása során létrehozza a művet, a belső és a külső valóság találkozási pontjánál születik meg az alkotás, amely magában hordozza mindkét világ emlékét. És mi ezzel a lenyomattal, ezzel az üvegbe zárt minőséggel találkozunk a kiállítóterben. Feladatunk nem az alkotó érzéseinek megfejtése, nem az üvegbe dermedt gondolat életre keltése, hanem lelünk és szellemünk „megnyi-tása”, hogy a plasztikák hatására saját gondolataink szülessenek, régi vagy új érzések ébredjenek bennünk, hogy valami olyasmit tapasztaljunk, ami csak ezen



4 · László Kyra: *Flow*,
Kiállítási enteriőr, Hosszúhetény,
2024

munkák szemlélésével lehetséges. László Kyra, bár nem elmesélni akar valamit, de mégis mesél: mesél a térről, mesél a belső valóságról, mesél magáról, de elsősorban mesél saját magunkról, mert alkotásai révén teret nyit belső valóságunkra.

Kívánom, hogy ezzel a nyitottsággal közelítsenek László Kyra műveihez és az általuk nyitott átjárón keresztül fedezzék fel saját maguk belső világát is! •

Szabó Zsófia

Artcadia, ú.f. 3 (2), 73–81. (2024)

szabo.zsofia@uni-mate.hu

MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ORCID: [0000-0001-5460-9450](https://orcid.org/0000-0001-5460-9450)

Maszk nélkül. Interjú Fándly Csabával

Without Mask. Interview with Csaba Fándly

Fándly Csaba színművész, a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán végzett 2008-ban, majd a kaposvári Csiky Gergely Színház társulatához szerződött, amelynek jelenleg is tagja. Eddigi pályafutása során számos műfajban, zenés és prózai produkciókban, gyermek- és ifjúsági előadásokban, könnyed komédiákban és fajsúlyosabb tragédiákban, klasszikus és kortárs darabokban, stúdióban és nagyszínpadon egyaránt kipróbálhatta magát, de több előadás színrevitelében rendezőként, játékmesterként is segíti a társulat munkáját. 2022-től a Rippl-Rónai Művészeti Intézetben oktat, és színművész osztályt vezet Kelemen Józseffel együtt. Színházi munkásságát több díjjal jutalmazta a Csiky Gergely Színház társulata és közönsége (*Legjobb férfi főszereplő közönségdíj, Nagymama-díj, Komor-gyűrű*), illetve a város (*Kaposvár város szolgálatáért díj*). A SEE filmfesztiválon a legjobb férfi színésznek járó díjat kapta a *Korai menyegző* című filmben nyújtott alakításáért. Az interjúban nagykárolyi indulásáról, színművészi pályájának állomásairól, Kaposvár színházi életéről, alkotói folyamatokról, rendezésről, oktatásról kérdeztük.

kulcsszavak: Fándly Csaba, Csiky Gergely Színház, színészmesterség, rendezés, oktatás

Actor Csaba Fándly graduated from the University of Kaposvár, Faculty of Arts in 2008, then joined the company of the Csiky Gergely Theatre in Kaposvár, where he is still a member. During his career, he has worked in many genres, in musical and prose productions, children's and youth performances, light comedies and more serious tragedies, in both classical and contemporary plays, in studio and on the main stage, but he contributes as a director in the staging of several performances. He has received various awards from the Csiky Gergely Theatre company and audience (Best Male Actor in a Leading Role Audience Award, "Grandmother" Award, "Komor" Ring) and from the city (Kaposvár City Service Award). He was awarded the Best Male Actor Award at the SEE Film Festival for his performance in the film "Early Wedding". In the interview, he was asked about his start in Nagykároly, the milestones of his acting career, the theatre life in Kaposvár, the creative process, directing and education.

keywords: Csaba Fándly, Csiky Gergely Theatre, acting, theatre direction, education

Először arról szeretnék faggatni, hogy mi vitt a színészi pályára. Hogyan jutottál el Nagykárolytól Kaposvárig?

Én a versmondás területéről érkeztem a színház világába. Azt hiszem, az a romantikus kezdete ennek az egésznek, hogy édesapám felolvasta Petőfi Sándor *Arany Lacinak* című versét egyszer egy esti mese helyett, és olyan izgalmasan olvasta fel, hogy sokszor kértük a húgommal, ezért már kívülről tudtam egy idő után az egész verset. Aztán volt egy versmondó verseny a nagykárolyi iskola magyar tagozatán, és jelentkeztem, hogy én tudok egy verset kívülről, nem kell nekem tanulni sem, és ezzel a verssel indultam a versenyen. Majd a református templomban is megkértek egy párszor, hogy mondjak el egy-egy verset a karácsonyi műsorban vagy a reformáció emlékűnépén. Később, az általános iskolában ötödik osztálytól volt egy nagyon jó magyar tanárom, Lakatos Melinda, aki hallott engem valahol verset mondani, és megkért, hogy a nagykárolyi városi színházban egy március 15-i ünnepségen mondjak el egy verset. Az akkor mindenkinek tetszett, és kiderült, hogy nekem van ehhez tehetségem, és elküldött mindenféle versmondó versenyekre megszerte, Erdély-szerte, sokfelé utaztam.

Amikor tizenegyedikes lehettem, és eljött az idő, hogy lassan döntenem kéne, mit szeretnék csinálni, akkor volt egy Petőfi Sándor vers- és prózamondó verseny, aminek az erdélyi döntőjét Nagykárolyban rendezték. Én azt megnyertem, és ott megfogalmazódott bennem, ülve a díjátadó ünnepségen, hogy én ezzel szeretnék foglalkozni, hiszen amúgy is szeretek verseket tanulni.

A szüleim elkezdtek engem egy Szatmárnémetiben dolgozó színészhez járatni, akit Kovács Évának hívtak, beszédtechnikát, művészi beszédet tanított, tulajdonképpen felvételi előkészítő órákat tartott nekünk. Nekem nagy vágyam volt, hogy Maros-



fotó: Luthár Kristóf

vásárhelyre felvételizzek, mindig is nagyon szerettem ezt a várost, de sajnos kifogott rajtam a román érettségi. Akkoriban édesapám Pesten dolgozott, és gondoltam Magyarországon az SZFE-re nem kell, csak majd szeptemberben csatolni az érettségi papírt, és megpróbálom oda a felvételit. Oda nem vettem föl, de a Pesti Magyar Színház színiakadémiájára igen.

Itt Huszár László és Sipos Imre lettek az osztályfőnökeim. Három évig dolgoztunk magunkon, voltak mesterségóráink, elméleti óráink, és mindenféle készségfejlesztő óráink a Pesti Magyar Színiakadémián. Mellette esténként statisztáltam, vagy kisebb szerepeket kaptunk a Pesti Magyar Színház repertoárjában. Közben minden évben felvételiztem az SZFE-re, mert akkor már nagyon tetszett Budapest, és nem tudtam volna máshol elképzelni az életemet, de egyik évben sem vettem föl. Kaposvárról nem sokat tudtam, hiszen nekem már Budapest is messze volt Nagykarolytól, de aztán mégiscsak lejöttem felvételizni, és rögtön fölvettem. És azóta gyakorlatilag Kaposváron élek, 2005 óta.

Milyen volt az egyetemi élet Kaposváron?

A Pesti Magyar után úgy éreztem, hogy nekem mindent bele kell adnom ahhoz, hogy színész legyek, és amikor Kaposvárra kerültem, akkor úgy döntöttem, hogy én eminens tanuló leszek. Ez egy tudatos döntés volt, hogy mindent kihozok az egyetemből, amit csak lehet. De nekem ehhez kellettnek emberek, akik noszogattak. A Pesti Magyaros osztályfőnökeimnek nem én voltam a kedvence, nagyon-nagyon hasznos és sok kritikát kaptam. Tehát én abban szocializálódtam, hogy ami jó, arról nem kell beszélni.

És neked ez kimondottan motiváló volt?

Én úgy döntöttem, hogy elegendem van a negatív kritikákból, és most már akkor lássuk, hogy hogyan lehet pozitív irányba elmozdulni, ezért belevetettem magam a munkába. Az osztálytársaimmal sok jó dolgot csináltunk és sok rossz dolgot is, de ezek mind hasznosak voltak. A város mint olyan három évig számomra csak díszletül szolgált az egyetemi léthez, nem nagyon ismertem azt a részét, ami túl van mondjuk a Slendy pékség, a Tesco, az állomás, a színház, a sor és a Zárda utca, vagy mondjuk a sávházig terjedő környékeken.

Akkoriban még trimeszter rendszerben folyt a képzés, egyik munkából estetek a másikba, elég felfokozott volt a tempó, nem nagyon léptetek ki a mesterségteremből.

Igen, voltak osztálytársaim, akik frissen érettségi után kerültek ide, nekik ebbe a fajta munkamethodikába nagyon nehéz volt belerázódni. És dolgoztunk, dolgoztunk, dolgoztunk.

Az egyetem alatt már voltam gyakorlaton két előadásban is a Csikyben, majd az egyetem elvégzése után az első csikys szerződésemet Znamenák István írta alá. Ebben az időben Babarczy tanár úr éppen elköszönt az igazgatástól és egy évig megbízott igazgatóként Znamenák István vezette a színházat. Más szerződés ajánlatot nem is kaptam, de nemcsak ezért örültem nagyon-nagyon. Én szabályosan foházkodtam a Jóistenhez, hogy ide kerülhessek Kaposvárra, mert szerintem ez egy szakmailag nagyon hasznos légkör volt, úgy láttam.

Babarczy László igazgatása egy nagy állandóságot jelentett a színház számára, az ő távozása után sűrűbb lett a váltás: először Znamenák István, majd Schwajda György, aztán Rátóti Zol-



Korai menyegző, plakát
forrás: [SEE A PARIS](#)

tán, most Fülöp Péter igazgatja a Csiky, ezeket te mind végig-élted. Mennyire élted meg ezeket nagy változásokként? Vagy mindig csak a feladatot tartottad szem előtt?

Amikor idekerültem, nagyon szerettem a közeget, az itt dolgozó színészek játékát, és nagyon örültem, hogy a kollégájak lehettem. Amikor Znamenák volt az igazgató, akkor mindenki szívesen jött ide. Azokból az osztályokból is voltak emberek, akik fölöttem jártak, az ő társaságukat kifejezetten nagyon bírtam. És nagyon örültem, hogy a Csiky büféjében történeteket hallgathatok, ihatok a többi színésszel, gyakorlatilag én ott élttem. Szinte csak aludni jártam a színészlakásba, nem emlékszem a szobáimra, volt benn egy szekrény, egy íróasztal, meg egy ágy, nem voltak képek a falon. A színház volt az otthon.

Az igazgatóváltások miatt sokan elmentek. Engem borzalmasan lesújtott az, amikor a büféből valaki hiányzott. Aztán amikor az osztálytársaim is elmentek, az az öt ember, akikkel együtt ide szerződtem és már csak egyedül maradtam – az nagyon gyötrelmes korszak volt.

Azért az általános tendenciának mondható, hogy frissen végzett színészművészek számára vidékre szerződni egyfajta ugródeszkát jelent. Pár év alatt tapasztalatot, rutint szereznek, ráadásul a vidék mindig nagyobb szerepeket kínál, mint amihez Pesten hozzá lehet jutni. Aztán felmennek a fővárosba, amint lehetőségük adódik rá. De innen nemcsak a fiatalok mentek el az évek során.

Igen, sokan nem feltétlenül értettek mindig egyet az új igazgatóval, és ennek hangot is adtak, majd ennek szakmai vagy emberi megfontolásból az lett az eredménye, hogy elmentek. De nem egyszerre, ez egy lassú elszivárgás, lassú erózió volt. És

nem tudom, hogy jobb lett volna, hogyha egyszerre tépik le ezt a sebtapaszt vagy ilyen szépen lassan, mert minden egyes kis lépést én nagyon-nagyon megszenvedtem.

Te mégis maradtál. Ez abból a szempontból érthető, hogy a kezdetektől aktívan játszol, sok szerepet kaptál Kaposváron.

Nem, képzeld el, hogy voltak időszakok, amikor nem játszottam sokat egyáltalán. Dolgoztam, de nem azokat a szerepeket kaptam meg, amiket szerettem volna. Amikor kirakták a szereposztást, akkor az már egy bevett lelkiállapot volt számomra, hogy csalódtam.

Nyilván én egy egyedi ízvilágot képviselek, nem vagyok sem egy átlagos alkat, sem egy átlagos mozgáskultúrával vagy beszédkultúrával rendelkező színész. Ez a Schwajda-érában volt, ő úgy tűnik, nem nagyon tudott elképzelni szerepekben, így keveset dolgoztam és kicsiket.

Amikor láttam, hogy egyik decemberben csak négy előadásom lesz, úgy döntöttem, hogy miért ne kereshetnék más lehetőségeket? Elkezdtem nyitott szemmel járni a világban, elmentem nagyon sok castingra, és végül az egyik bejött – Győrben kaptam szerepet az *Equus* című előadásban Rátóti Zoltán partnereként, Funtek Frigyes rendezésében, Pápai Erikával és csodálatos győri színészekkel dolgoztam együtt. Nekem ez olyan volt, mintha a tenger alól hirtelen kibuknék, és levegőt kaptam. Jártam Győrbe dolgozni, örültem, hogy csinálhatom, és tényleg mindent beleadtam abba a szerepbe, nagyon sokat dolgoztam a saját mozgáskultúrámon, mert ebben a darabban erőteljes hatása volt a fizikai színháznak, hiszen a lovakat győri táncosok alakították. Emiatt nekem is föl kellett vennem a ritmust. De az valahogy mindig így volt az életemben, hogy amikor nagyon lent voltam, akkor mindig adódott valami lehetőség.



De ez nemcsak adódott, ezt tudatosan kerested. A Schwajda-éra még nagyon a pályád elején volt, nem gondoltad, hogy mégsem kellesz ide, hiába fohászokdtál, és keresel valami mást?

Igen, ezt a lehetőséget kerestem. De ha nem kerestem, akkor is mindig adódott egy olyan szerep a kaposvári évadban, egy olyan találkozás, egy olyan vélemény, egy olyan előadás, amitől úgy éreztem, hogy azért mégiscsak van értelme itt, és maradtam Kaposváron.

A Schwajda-korszak után viszont elkezdett beindulni a karriered.

Ez nagyon érdekes véletlen volt, mert Győrben Rátóti Zoltánnal játszottam együtt az előadásban, és egy évre rá ő nyerte meg a kaposvári Csiky színház igazgatói pályázatát. Ő már ismerte az

Főpróba jelenet Csehov *Sirály* c. előadásából, 2024, fotó: Memlaur Imre
forrás: [Sirály - Csiky Gergely Színház Kaposvár](#)

én képességeimet, és elkezdett nekem rendesen komoly szerepeket adni. És úgy éreztem, hogy végre meglódult a szekér. Aztán megint volt egy hullámvölgy, majd még egy. Nem tudom, hogy ezeket a hullámvölgyeket az én személyiségemnek az alakulása vagy a környezet változása okozta-e, ennek sosem mentem utána. De talán abban az időben lehetett, amikor elmentek azok a színészek, akik inspiráltak és tanítottak engem, akikre felnéztem. Aztán megszűnt a rendezői státusz is a Csiky Gergely Színházban, elmentek a rendezők is. Tehát a Rátóti-éra nem volt számomra fenéig tejfel, mert akkor változott meg a Csiky arculata jelentősen. Mégis mindig volt valami, egy-egy rendező, egy-egy munka, ami idekötött. Egy idő után viszonylag biztos lett a négy előadás egy évadban, amiben benne voltam, ha nem is azokat a szerepeket kaptam meg, amiket feltétlenül szerettem volna.

Aztán jött a rendezés.

Igen, de én sosem fogom rendezőnek tartani magam. Én ezt nem tanultam, menet közben kellett kitalálnom ennek a mesterségnek a szabályrendszerét, hogy hogyan működik. De egy rendezőnek kell egy világlátás, amivel ki tud tekinteni, el tudja helyezni magát a szakmában, kell egy nyelv, amin beszél, egy lelki és szellemi eszköztár, amivel rendelkezik. Mondjuk ahhoz tudnám hasonlítani, hogy lehet a színész egy csodálatos zongoraművész, de a rendező írja azt, amit el kell játszani. Nekem ezek a képességeim nincsenek meg, tehát nem fogom rendezőnek tartani magam, de szeretek kísérletezni és a színház szabályaival játszani.

Ez a kísérlet úgy indult, hogy akkoriban a színháznak volt egy csodás törekvése, hogy megszólítsa a középiskolásokat. A színház evidens választása volt Tóth Géza, aki Nyári Oszkárral

ezer éve csinálja a Karaván ifjúsági színházat, hogy Kaposváron is vigye ezt végig. Ő rendezett is két ifjúsági előadást, az *Osztyallenséget* és a *111-et*, ezekben pedig én részt vettem, mint fiatal színész, aki korban közelebb áll azokhoz, akiknek játszani szeretnénk ezeket az előadásokat. És aztán egyszer Bérczes László, aki Rátóti igazgatása alatt volt a művészeti vezető, úgy gondolta, hogy legközelebb én rendezek egy középiskolásoknak szóló előadást.

Jézus, Atyaúristen, én rendezni? Sose gondoltam rá, hogy én a másik oldalon legyek. Kértem egy hét gondolkozási időt, és arra jutottam, hogy most viszonylag biztonságos körülmények között ki tudom próbálni, hogy esetleg bennem van ez az oldal vagy nem. Ha nagyon nagy csalódást okoz számomra az a szék, amin ott kint kell ülni valakinek, akkor még mindig megkérhetem a Bérczest, hogy segítsen. Választottunk közösen egy darabot, és így indult ez a folyamat. Emlékszem, hogy életem leggyötrelmesebb időszaka volt, mert minden reggel gyomorgörccsel keltem, hogy ma mit fogok mondani a színészeknek.

A nagy vízió hiányzott? De ötleteid voltak?

Ötleteim voltak, csak nem mindig működtek. Nagyon komolyan felkészültem, volt egy csomó jegyzetem, de rájöttem, hogy az ötletek közül egy pár működik, egy pár nem működik, de amik működnek, azok sem megfelelő színvonalú ötletek. Gyötrelmes volt, hogy én magamat is megszüljem rendezőként. Közben rá kellett jönnöm, hogy ez egy teljesen másik autó, amit vezetnem kell. Máshova kell nyúlni, hogy működjön a gép. A legtöbb színész-rendező, akinek a munkáit láttam, vagy akinek a munkájában sikerült részt vennem, azok általában egy profin megvalósított folyamatot nagyon ügyesen tesznek föl a színpadra.



Ez a különbség abból is adódik, hogy a rendezők általában saját formanyelvvel rendelkeznek. De a te rendezéseid nekem elég kreatívnak tűntek.

Persze, de az az azért volt, mert rengeteg mindent kipróbáltam. Bocsánatot is kértem többször a színészektől, hogy én kezdő rendező vagyok, ezt muszáj kipróbálnom, muszáj látni, hogy működik-e vagy sem. És ebből a rengeteg ötletből nyilván kimazsoláztuk azokat, amik megmaradtak. Segítségemre voltak a színészek, de nagyon rosszul éreztem magam, volt, hogy veszekedtünk, és a *Becsületbeli ügy* után eldöntöttem, hogy soha többet.

A következő a *Helló náci!* című produkció volt, amit két nagyon jó kollégámmal, barátommal kellett megcsinálnom, Benedek Danival és Mohácsi Norbival. Úgy gondoltam rá, hogy ez nem egy rendezés, ez csak egy ilyen kis játék lesz. Volt egy ötletem, ami megnyugtató, hogyha ezt végigviszem, akkor ebből az előadásból tudok olyat csinálni, ami számomra nézőként is értékes lehet. Nagyon a szívemen viseltem azt az előadást.

Ebben az időben ismerkedtem meg Gombos Péterrel, akivel jó barátságot kötöttem és ápolok azóta is. Úgy gondoltam, hogy ezekből a darabokból, amikkel eddig sikerült foglalkoznom ifjúsági színházi téren, mindig hiányzott valami, amit én látni akartam a színpadon. Mindig volt valamiféle áttételezés, egy szemlélet, amin át kellett vezetni a srácokat, hogy lássák azt, amit akartam – és hiányzott egyfajta közvetlenség belőlük. Gombos Péterrel beszéltünk erről és eldöntöttük, hogy akkor csináljunk, írjunk valami olyat, ami ezt az áttételezést mellőzi.

Így született meg az *Osztályvívó!*. Sokat vitakoztunk, gondolkoztunk együtt az írásmű születése közben, hogy mit hogyan kéne vagy nem kéne. Ez nagyon jó volt, mert ő szere-

tett írni, én meg szerettem instruálni. Volt egy komoly vízió a fejemben. Emlékszem, hogy sétáltam a Fő utcán, meleg volt, a hátam mögül sütött a lemenő nap, és eszembe jutott egy ötlet, és azonnal fel kellett hívnom Pétert elmondani neki, hogy írjon egy látomásos jelenetet.

Utána Olt Tamás megbízott az *Oscarral*, most ebben az évadban Nyári Oszkár és Nyári Szilvi fölkerült, hogy rendezzem meg nekik a *Jelenetek egy házasságból* című darabot. Nekem mindig sokkal hosszabb ideig tart eljutni valamilyen megoldásig. És majd akkor fogom rendezőnek tartani magam, hogyha megtalálom azt a hangot, ami egyedivé teszi a stílusjegyeimet, de addig nekem nincs közöm a rendezéshez, mert addig csak segíték színre hozni egy előadást.

Nagyon örülök annak, hogy bár ismertük már a játékmester fogalmát, de most ez ebben a formában került ki a plakátra, hogy nem a rendezője, hanem a játékmestere vagyok az előadásnak. Tulajdonképpen fogalmi szempontból nincs nagy eltérés a kettő között, de színházi berkeken belül óriási különbség van. Sokféle kategóriában voltam már a Csiky Gergely Színházban. Most abban a kategóriában vagyok, hogy olyan szerepeket kell játszani, amikben sokat vagyok színen. Mert ebből rengeteget tudok profitálni. Én azt hiszem, hogy úgy állok a színészethez is, hogy nem tudok kész lenni. Van szerencsém egy alkotást estéről estére jobbá tenni vagy estéről estére elemezni, hogy mik voltak a különbségek.

Az előadás után van egyfajta rítusod, hogy végiggondolod, mi hogyan sikerült?

Nem, menet közben érzem, hogy melyek azok az ötletek, amin változtatni lehet. Nyilván a rendezővel megegyezünk egyfajta végigvitt dologban, ezen nem változtatok, csak nüanszokból



érezem, hogy hogyan tudom még jobban hatás alá vonni a nézőt, ha egy picit másként csinállok valamit. Ez nem megy szembe a rendezői koncepcióval, sőt ellenkezőleg, annak erősítéséért van.

A színház másik kezdeményezésében, a Keltető programban is aktívan részt vettél.

Ez egy nagyon jó ötlete a színháznak, hogy pár évig kössön magához srácokat, akiknek nem is az a lényeg, hogy színészetet tanítsunk vagy színjátszókört vezessünk, hanem az, hogy a színház eszközeivel fejlesszük az ő kommunikációs, koncentrációs képességeiket. És ez nagyon-nagyon jó volt, örömmel is vágtam bele ebbe. Akkor még nem foglalkoztam emberek tanításával vagy instruálásával oktatási célból. És rájöttem, hogy ez tud örömet okozni, viszont nagyon komoly háttérmunkát igényel, mert a „Keltető” elején sokszor voltam bajban, hogy

Főpróbajelenet Shakespeare – Winfield – Long – Singer S. Ö. R. (*Shakespeare Összes Rövidítve*) c. előadásából, bemutató: 2014, fotó: Memlaur Imre, forrás: [S. Ö. R. - Csiky Gergely Színház Kaposvár](#)

oké, megcsináltuk sokkal gyorsabban a tervezett feladatokat, mint gondoltam, akkor most mi legyen az óra hátralévő részében? Tehát ezt fel kellett mérni.

Ezzel el is jutottunk az oktatáshoz, hiszen nemsokára egy újabb feladatot kaptál, hirtelen itt találd magad az egykori alma materedben mint egyetemi oktató és osztályfőnök. Hogy éled meg ezt a szerepváltást, és hogy érzed magad benne?

Ez megint egy másik közeg, amiben működni kell. Én nem tudom, hogy jól csinálom-e vagy sem, mert még annyira nem vagyok benne, hogy lássam magam kívülről. A színészetben és most már talán a játékmesterségben is el tudom magam helyezni egy palettán, amit ismerek, de tanárként... Arról fogalmam sincs. Készültem rá, utánaolvastam, hogyan kell színészetet oktatni. Elolvastam a nagy mesterek munkáit. És kitaláltam, mit fogok csinálni elsőben az osztályommal. És ugyanúgy volt, mint a rendezéssel. Volt olyan, ami működött, volt, ami nem. Ami nem működött, azt gyötrelmesen éltem meg, és ami működött, annak pedig nagyon örültem.

Van a fejemben egy metodika, ami alapján tudom, mik azok a legnagyobb hibák, amiket egy kezdő színész elkövethet. Vagy van egy olyan színésztípus, amit nem bírok, és igyekszem a gyerekeket egy másik irányba terelni. Van egy ilyen a fejemben, hogy mit szeretnék nekik megmondani és ehhez a „megmondáshoz” kerestem az eszközöket, és kitaláltam mindenféle játékokat, amik vagy működtek vagy nem. De a mesteriség óráinktól mindig félttem. Most már nem félek bemenni és elmondani, hogy mit akarok. És ez nyilván az ő érettségükből is, meg az én érettségemből is adódik, és attól, hogy már összeszoktunk. Nyilván nem én vagyok az egyetlen, aki tanítom őket, de úgy érzem, fejlődnek. Tehát látom az utat, amin mennek, és nem tudom, hogy ez attól van-e, amit én mondok, vagy



csak attól, hogy csinálják és maguktól rájönnek dolgokra, de az a lényeg, hogy kezdem bírni azt, amit csinálnak.

Bizonyos dolgokban az érdeklődés hiányát tapasztalom náluk, és ezt igyekszem most visszaplántálni a fejükbe, hogy nemcsak a gyakorlat van, hanem muszáj, hogy lássanak kívülrre is a színészetből, mert azzal befele is jobban fognak tudni látni, ezt a saját bőrömön tapasztalom. Az alkotás az egy állapot. És az minden egyes alkotónak ugyanolyan, tehát ha művészettörténetet vagy verselemzést tanulnak, akkor megismerkedhetnek az alkotás eszköztárával, amit ők is fognak csinálni. Teljesen mindegy, hogy ez egy szóval vagy egy színnel, mármint konkrét színnel való játszás: a methodika ugyanaz. Döntéseket kell hozni, ötleteket kell beletenni, és ez minden egyes alkotó folyamatnak a sajátossága, csak más az eszköz, amivel eléred a hatásokat.

Szerinted mennyiben befolyásolja a színész hallgatókat és a színházi alkotómunka folyamatát az a technológiai környezet, ami jelenleg körbevesz bennünket? A színházi alkotás képes lesz megmaradni a jelenlét művészeteként?

Ilyen szinten szerintem a technológia fejlődése és az információk áramlásának sebessége nem hat arra, amit színészetben kell tanítani. Ez arra hat, ahogy színházat kell csinálni. Az pedig nem az én kompetenciám, mert én nem rendezést oktatok, tehát a világhoz való alkalmazkodást döntsék el azok, akik majd őket alkalmazzák színészként. Erről amúgy rengeteget tudnék elmélkedni, hogy hogyan lehetne ezt megvalósítani, de ez egy másik, hosszú beszélgetés tárgya lehetne. Viszont, hogy a színpadon hogyan tudod összesűríteni egy pontba az energiádat, hogy hass – amióta színház létezik, az szerintem ugyanaz. •



fotó: Luthár Kristóf



ARTCADIA
2024