

Mikáczó Alexandra

FRIEDRICH MINT ABSZTRAKT FESTŐ? – A KANTI FENSÉGES ÉS A KÉPI ABSZTRAKCIÓ LEHETSÉGES KAPCSOLÓDÁSI PONTJAINAK BEMUTATÁSA CASPAR DAVID FRIEDRICH FESTÉSZETÉN KERESZTÜL

Összefoglalás: Jelen tanulmányban arra kívánok rávilágítani, hogy miért célszerű – a szép helyett – a kanti fenséges fogalma felől közelíteni a képzőművészeti absztrakció jelenségéhez. Tézisemet Caspar David Friedrich műveit elemezve igyekszem bemutatni, elsősorban Immanuel Kant Az ítéleőrő kritikája című írását felhasználva. Földényi László a festőről írt könyvében rámutat arra, hogy Friedrich festészete inkább nevezhető fenségesnek, mint szépnek, s hogy az igazán „nagy” alkotásokat „a végtelenre irányuló vágy és a végesben való megkötöttség kibékíthetlensége” hozza létre. Azért tartom célszerűnek Friedrich képeit vizsgálni, mert az alkotó egyrészt szakít az addig hagyományosnak mondható ábrázolásmódokkal, másrészt, mert – bár figuratív festményekről van szó – ezek a képek előre mutatnak a modern művészetben megjelenő különféle absztrakt stílusirányzatok felé. Vaszilij Kandinszkij például Friedrich munkáiban véli felfedezni az absztrakt művészet kezdetét – írja Földényi. Kérdésként merülhet fel, mennyiben nevezhetőek az egyébként kora-romantikus festő alkotásai absztraktnak és bizonyos értelemben modernnek, illetve hogyan állíthatóak párhuzamba olyan alkotók műveivel, mint például Mark Rothko, James Turrell vagy Barnett Newman, valamint, hogy mennyiben idézik elő e művek a fenséges esztétikai tapasztalatát a mindenkori befogadóban?

16

Kulcsszavak: Kant, Caspar David Friedrich, fenséges, absztrakció, képzőművészet

FRIEDRICH AS AN ABSTRACT PAINTER? PRESENTATION OF THE POSSIBLE CONNECTION POINTS BETWEEN KANT'S SUBLIME AND THE VISUAL ABSTRACTION THROUGH THE PAINTINGS OF CASPAR DAVID FRIEDRICH

Summary: In my essay, I would like to highlight why is it expedient to approach the phenomenon of fine art abstraction from to point of view of the concept of Kant's sublime – instead of beauty. I try to present my thesis by construing some artworks of Caspar David Friedrich, primarily using Immanuel Kant's book called Critique of Judgment. In his book about the painter, László Földényi points out that Friedrich's painting can be described as sublime rather than beautiful and that the truly 'great' artworks are created by the 'the desire for the infinity and the constraint in the finite'. I consider it expedient to construe Friedrich's pictures, because on one hand the painter breaks with the hitherto traditional modes of representation, on the other hand, because – although they are figurative paintings – these pictures point forward towards the various abstract style trends that appear in the modern art. Vasily Kandinsky, for example, wants to discover the beginnings of abstract art in

Friedrich's artworks, Földényi writes. It may arise as a question that wherein can be called the works of an otherwise early-romantic painter abstract and, in a sense, modern and how they can be paralleled with the artworks of such artist like Mark Rothko, James Turrell or Barnett Newman, as well as that wherein can these artworks cause the aesthetic experience of the sublime in the all-time spectator.

Keywords: Kant, Caspar David Friedrich, sublime, abstraction, fine art

Bevezetés

A két terminus, melyet tanulmányomban vizsgálni fogok, a fenséges és az absztrakció fogalma. Mindenekelőtt célszerű tisztázni azt, mit is nevezek a továbbiakban absztrakciónak. Minthogy a későbbiekben Kant elmélete alapján értelmezem a fenséges esztétikai jelenségét Friedrich festészetében, a fogalmi és koncepcionális kontinuitás miatt úgy vélem, kívánatos, hogy az absztrakció meghatározásához is egy kanti megoldást hívjak segítségül. Kant székfoglalójában hangsúlyozza, hogy érdemes különbséget tenni az elvontság két formája között. Azért épp a székfoglalóban elhangzott megkülönböztetésre hivatkozom, mert úgy gondolom, Kant itt az elvontság két típusára vonatkozó megállapításait rendkívül plasztikusan fogalmazza meg, ebből kifolyólag célszerűnek tartom, hogy jelen szövegben rá hivatkozzak. Beszélhetünk ugyanis egyrészt valamiről pusztán fogalmi síkon, *valamit* elvonatkoztatva – ezt azonban Kant szerint inkább észeszmének kellene nevezni, nem pedig elvontnak. Másrészt elvonatkoztatathatunk *valamitől* is, ez esetben viszont szükségünk van egy empirikus tapasztalatra, *amitől* képesek vagyunk elvonatkoztatni – ez az elvonatkoztatás pedig már az ítélő elméjében történik. (Kant, 2003a, p. 532-533) Jelen esetben absztrakció alatt az utóbbi fogalmat értem.

Az empirikus tapasztalattól való elvonatkoztatás számos példáját fellelhetjük a képzőművészetben, hiszen egy kép – különösen egy absztrakt kép – szemlélése közben óhatatlanul elvonatkoztatunk a látványtól, s nem egy esetben az elménkben teljesedik ki a műalkotás. Ezúttal elsősorban Caspar David Friedrich festményeit fogjuk vizsgálni. Azért tartom célszerűnek Friedrich képeit elemezni, mert az alkotó egyrészt szakít az addig hagyományosnak mondható ábrázolásmódokkal, másrészt, mert – bár figuratív művekről van szó – ezek az alkotások előre mutatnak a modern művészetben megjelenő különféle absztrakt stílusirányzatok felé. Vaszilij Kandinszkij például Friedrich munkáiban véli felfedezni az absztrakt művészet kezdetét – írja Földényi (Földényi, 1986, p. 41). Kérdésként merülhet fel, mennyiben nevezhetőek az egyébként koraromantikus festő művei absztraktnak és bizonyos értelemben modernnek, illetve hogyan állíthatóak párhuzamba kortárs képzőművészek munkáival, valamint, hogy ezek a művek mennyiben képesek előidézni a fenséges ellentmondásos esztétikai tapasztalatát?

Különbség táj és táj között

Mielőtt a képek elemzésére rátérnék, érdemes kicsit távolabbról, a műteremben kezdenünk a vizsgálatot. Friedrich műterme ugyanis egy kortársa leírása alapján „(...) tökéletesen üres volt. Nem volt benne semmi, csupán a festőállvány, egy szék és egy asztal, amely fölött, egyetlen falidíszként, egy fejes vonalzó lógott, amelyről senki nem értette, miként érhetne ilyen nagy megtiszteltetés. Az olajosüvegekkel és a festőrongyokkal együtt még a festékdoboz is a másik szobába került, noha itt lett volna a helye. Friedrichnek ugyanis az volt a véleménye, hogy a belső képi világot minden külsődleges tárgy zavarja... A hirtelenszőke, kozákszakállas Friedrich munka közben egy hosszú, szürke útiköpenyt viselt, amely kétségessé tette, hogy alatta van-e rajta valami egyéb is” (Földényi, 1986, p. 18-19). Az, hogy a műterem ilyen szegényesen volt berendezve, Földényi szerint egyáltalán nem véletlen, hiszen a festő tájképeinek alapját nem a természeti látvány képezte, hanem valamiféle elvont szerkezet (Földényi, 1986, p. 41). Friedrich tehát nem a látható világot igyekezett lemásolni – mint ahogy azt egyébként kora tájképfestői tették –, hanem mintegy saját belső világából építkezett, hasonlóan a későbbi absztrakt festőkhöz, akik azonban Friedrich-hel ellentétben már teljes egészében igyekeztek kizárni a látható világ minden figuratív elemét. A falon lógó fejes vonalzó pedig azért foglalkoztatott el ilyen előkelő helyet Friedrich műtermében, mert a művész egyik legfontosabb eszköze volt ahhoz, hogy megalkothassa saját, geometrikus alapokon nyugvó kompozícióit – a vonalzó mint eszköz hasonló tiszteletnek örvendett a későbbi konstruktivista festők körében is.



John Constable: *Wivenhoe Park, Essex* (1816)

Azt, hogy Friedrich képei mennyiben léptek túl a kortársak törekvésein, legegyszerűbben úgy vizsgálhatjuk meg, ha összevetjük Friedrich egy tájképét – jelen esetben az 1820 és 1821 között készült *Reggel* című festményt – egy kortársa, például John Constable *Wivenhoe Park, Essex* című, 1816-ban készült művével. Constable elsősorban a látvány legteljesebb visszaadására törekedett – hasonlóan a későbbi impresszionista festőkhöz –, éppen ezért nem alkalmazott szimbolikus vagy misztikus elemeket. A *Wivenhoe Park* esetében is látható, hogy a festő nem lép túl a látható világ visszatükrözésén, a tájban megjelenő alakoknak – így például a halászoknak – nincs másodlagos mondanivalója, nem mutatnak túl önmagukon, pusztán a panoráma részét alkotják.



Caspar David Friedrich: *Reggel* (1820-1821)

Friedrich képén ezzel szemben a látvány csak kiindulópont, nem pusztán leképezése a látható dolgoknak. Bár a festő készített tanulmányokat a természetben, képein a táj különféle elemeiből saját kompozíciókat alkotott. Ezt a módszert, vagyis a meglévő elemek újra-felhasználását Beke László a modern montázsokhoz hasonlítja (Beke, 1986, p. 60). A *Reggel* című festményen a ködbe burkolódzó táj sejtelmes hangulatot kelt. Friedrich a témaválasztásával mintegy megágyaz a későbbi impresszionizmusnak, annak ellenére, hogy képei nem az aktuális pillanatot

ragadják meg – vagy legalábbis nem a látható világ egy aktuális pillanatát. A festményen megjelenő halász itt egymagában van, nincs társa, szemben Constable korábbi képével, ahol két embert láthatunk a csónakban. Míg Constable egy nappali, mondhatni idillikus pillanatot fest meg, mely a szemlélés közben könnyed tetszést kelt a mindenkori befogadóban, Friedrich műve esetében már nem az idilli hangulat ragad meg minket. A kompozíció sem egy nyugodt, horizontális elrendezést követ – szemben Constable munkájával –, hanem a képi elemek egy dinamikusabb, átlós szerkezetbe rendeződnek. Voltaképpen nem is a táj látható részei azok, amik igazán felkeltik érdeklődésünket, hanem az, amit nem láthatunk, amit a köd eltakar előlünk. Nem is feltétlen tudjuk, inkább sejtjük, hogy a kép többet akar mutatni, mint amit először rápillantva láthatunk – és ez jellemző Friedrich minden munkájára. Földényi úgy fogalmaz, hogy Friedrich művei esetében „(...) a táj túlnő önmagán; nem reális környezet, hanem természeti elemekből egybeálló mesevilág, egy látomás hírnöke” (Földényi, 1986, p. 27).

A Kant-féle matematikai fenséges megjelenése Friedrich műveiben

Friedrich legharmonikusabb elrendezésű képeit is áthatja egyfajta belső feszültség, éppen emiatt nem lehet őket – véleményem szerint – egyszerűen „csak” szépek nevezni. Földényi László a festőről írt könyvében rámutat arra, hogy Friedrich festészete inkább nevezhető fenségesnek, mint szépeknek, valamint arra is, hogy az igazán „nagy” alkotásokat „a végtelenre irányuló vágy és a végesben való megköthetőség kibékíthetlensége” hozza létre (Földényi, 1986, p. 78). A továbbiakban Immanuel Kant *Az ítéleőrő kritikája* című írására támaszkodva vizsgáljuk meg azt, mennyiben helytálló ez az állítás Friedrich festményeire vonatkozóan. Azért tartom célszerűnek éppen Kant szövegét elővenni, mert úgy gondolom, a legautentikusabb olvasathoz Friedrich alkotásai kapcsán úgy juthatunk el, ha azonos korszakból és kultúrkörből választunk hozzá teoretikust. Emellett a festő korai értelmezői is a kanti alapokon nyugvó koraromantikus esztétikai paradigma alapján értelmezték műveit.

Kant korábban említett könyvében a fenségesről írva kifejti, hogy az egy formátlan tárgy is lehet, amennyiben „a tárgyon vagy a tárgytól indítva *határtalanságot* jelenítünk meg, de ehhez a határtalansághoz hozzágondoljuk egyúttal totalitását is” (Kant, 2003b, p. 156). A fenséges esetében a széppel szemben egyfajta közvetett tetszésről beszélhetünk, melyet az életerők pillanatnyi gátoltsága, majd erős kiáradása hoz létre, s éppen ebből kifolyólag nem egyeztethetőek össze vele a vonzó ingerek sem. Kant a fenséges kapcsán egyfajta negatív örömről ír, melyen egy olyan örömmérzést kell értenünk, amely valamiféle csodálatot vagy tiszteletet foglal magában. Ezen felül míg a természeti szépség célszerűséget hordoz magában és önmagában tárgya a tetszésnek, addig a fenséges formája ítéleőrönk számára céllellenes, ábrázolási képességünknek nem felel meg, erőszakot tesz a képzelőerőn (Kant, 2003b, p. 157).



Caspar David Friedrich: *Reggel az Óriás-hegységben* (1810)

Kant különbséget tesz matematikailag- és dinamikailag-fenséges között. Friedrich képeivel összefüggésben most az előbbi helyezzük előtérbe, mert ezeken a képeken elsősorban az összemérhetetlen nagyság ábrázolására tett kísérlet(ek) révén élhet át a befogadó egyfajta ellentmondásos esztétikai tapasztalatot. A festő alkotásait szemlélve nem beszélhetünk közvetlen tetszésről, a művek – ahogy Földényi fogalmaz – „elsősorban nem az érzéki szemhez »szólnak«, és ezért vizuálisan megközelíthetetlen dimenziók felé mutatnak tovább” (Földényi, 1986, p. 55). Kant szerint a matematikailag-fenséges alapja pedig az összemérhetetlen nagyság, melyet az esztétikai nagyságbecslés révén tudunk észlelni. Ebben az esetben a nagyság szemléletileg úgy tud felvétetni a képzelőerőbe, ha két művet, a felfogás és az egybefogás végbemegy és ezáltal eljutunk az esztétikailag legnagyobb alapmértékig. A képzelőerő tovább halad, túllép az érzéki szemléleti részmegjelenítéseiben, melyet elsőként felfogott, mégis a képzelőerő hatalma meg-nem-felelőnek tűnik az ész eszméihez képest. Ennek ellenére a folyamat közben mégis egyfajta emelkedettséget érzünk, mert képesek vagyunk ezt az eszmét megérteni (Kant, 2003b, p. 164). Az alább látható *Reggel az Óriás-hegységben* című festmény szemlélése közben is valami hasonló megy végbe a befogadóban. A horizontvonal bár középen húzódik, a felhők fölé nyúló hegyek mintegy eltörpülnek az ég hatalmassága mellett. A tér a végtelenbe nyílik, s ezt a határtalanság-érzést fokozza a hegycsúcson magasló és a távolság miatt kicsinek tűnő feszület – mely egyedül lép át az égi szférába a horizontvonal fölé – és az apró emberi alakok (lásd a lenti kinagyított részletet). Az egyik alak egy férfi, aki a keresztet – és ezzel együtt mintegy a megváltást – próbálja elérni, de még nem lépte át a kép alsó felét, ami

mintegy a földi lét jelképeként értelmezhető. A keresztet érintő nőalak éppen a horizont alatt, a kereszt és a férfi közt áll, mintegy jelképesen hidat képezve az égi és a földi világ között. A sziklás hegyek robosztusságát ellensúlyozzák a felhők és a tiszta égbolt világos, halvány színei. Egyértelműen érződik, hogy a hangsúly az égen és nem a földön van. A perspektíva szabályait mellőző, nagy méretű festménnyel Friedrich szándéka valamiféle áhítat felkeltése lehetett, ehhez pedig nem volt elég pusztán egy szép képet festeni. Kellett valami, ami kibillenti a befogadót, ami túlmutat a megszokott, nyugodt képi világon, és ehhez megfelelő eszköz volt a lépték meghaladása, s ezzel egyfajta roppant nagyság ábrázolása, amit alig lehet befogadni. Az alkotáson a nagy egybefüggő felület az, ami leginkább képes előidézni azt a határtalanság-érzést, ami a fenséges esztétikai minőségét hívja elő a befogadóban. A kép hangulata semmiképpen sem nevezhető vidámnak, az égi szférába való törekvést beárnyékolja valamiféle szomorúság. Emellett a mű ellentmondásos jellegével is köthető a fenségeshez, hiszen felfedezhetjük benne azt a bizonyos *negatív örömet*, amelyről Kant is beszél.



Caspar David Friedrich: *Reggel az Óriás-hegységben* (1810), részlet

A következő kép, melyet vizsgálunk, a *Szerzetes a tengerparton* címet kapta, melynek „merész »üressége«” Beke László szerint „még a modern monokróm festészet ismerőit is megdöbbeníti” (Beke, 1986, p. 36). A monokróm festészet egy a huszadik században kibontakozó számos irányzat közül. Az irányvonal képviselői egyetlen színnel vagy egyetlen szín árnyalataival borították az – általában nagy

méretű – hordozófelületeket. A monokróm festészet az 1960-as években alakult önálló irányzattá, éppen ezért lehet megdöbbentő, hogy egy az 1800-as évek elején készült képen felfedezhetők ezen irányvonal ismertetőjegyei. Természetesen a festmény nem egy monokróm alkotás, hiszen Friedrich több színt is használt a mű elkészítése közben, azonban, ha eltekintenénk a készítés dátumától és a szerzetes alakját kivennénk a kép teréből, a *Szerzetes a tengerparton* akár egy modern műalkotás is lehetne. Friedrich műve talán épp emiatt a formabontó, illetve előremutató jellege miatt is talált ellentmondásos fogadtatásra a kortársak körében – ahogy ezt majd a későbbiekben látni fogjuk.

Ezen a festményen – ahogy Friedrich több korai festményén is –, ahogy Földényi fogalmaz: „(...) a végtelenségérzés egy korlátok közé kényszerített szituációból árad ki” (Földényi, 1986, p. 33). Más szóval az a tárgy, amit szemlélünk és ami felkelti bennünk a határtalanság érzését, keretek közé van szorítva, tehát a kép maga véges és nem végtelen. Képzeloerőnk tehát túllép azon, amit látunk, emiatt érezzük úgy, mintha a képi tér vég nélküli lenne. Ez pedig lényegében megfelel annak, ahogy Kant leírta a matematikai fenségést. A festmény komor, hideg színeivel is egyfajta borús hangulatot áraszt, a térben eltörpülő apró, magányos szerzetes-figura pedig még inkább kihangsúlyozza a felhős égbolt hatalmasságát.



Caspar David Friedrich: *Szerzetes a tengerparton*, (1808 vagy 1810)

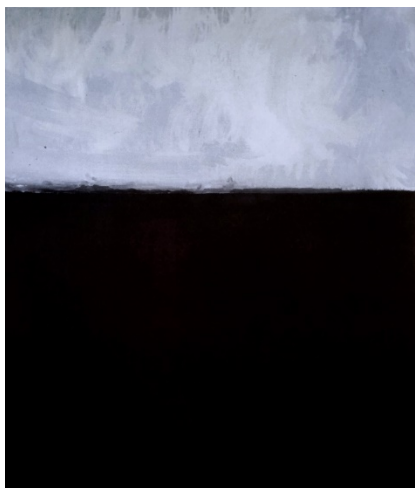
Clemens Brentano *Különféle érzetek egy Friedrich-tájkép láttán*, hol is ott egy *kapucinus a tengerparton* című írásában említi néhány, a *Szerzetes a tengerparton* című kép előtt álló látogató szavait. Elsőként egy hölgy és egy úr lépett a festmény elé. Utóbbi megjegyezte, hogy a képet végtelenül mélynek és magasztosnak találja, nem sokkal később pedig elejtett egy olyan megjegyzést, miszerint „(...) Osszián e

kép láttán hárfájának húrjába kap” (Brentano, 1997(?), p. 22). Néhány gondolat erejéig, úgy gondolom, érdemes kitérnünk arra, ki is volt Osszián. James Macpherson a skót Felföldön tett utazásai alatt gyűjtötte össze az Osszián-legendához fűződő gael költeményeket. Macphersont később hamisítással vádolták, mivel bár verseinek forrása valóban a gael mondavilág, azonban művei esetében szoros fordításról nem beszélhetünk, Hartvig Gabriella szerint ugyanakkor nem is pusztán hamis utánezatok (Hartvig, ?, p. 2). Az eredet-vitától eltekintve, az mindenképpen belátható, hogy Macpherson munkája nagy hatást gyakorolt az irodalomra, a romantika korában pedig előszeretettel olvasták. Osszián egy lanton játszó, vak énekes volt, Fingal fia, emellett hős és harcos is, aki megénekelte apja hősi csatáit. Osszián költeményeinek 1911-es magyar kiadásában már az első énekekben is olvashatunk olyan sorokat, amelyek magyarázatot adhatnak arra, miért készítette a Brentano által leírt látogatót a Friedrich festményével való találkozás arra, hogy Ossziánra asszociáljon. Egy idézet példaként: „Az én daliám köt most ott ki a révbe, / Az isszonyu tenger bög, bömből a szélbe” (Macpherson, 1911. p. 3). Valamint egy másik: „Orkán erejébe szakadva riadtan / Bög, ordit a tenger a szörnyű viharban” (Macpherson, 1911, p. 15). A sorokat olvasva valószínűleg sokan inkább a romantika egy másik festőjére, William Turnerre asszociálnának, akinek tájképein a tenger dinamikusabban, ereje teljében jelenik meg. Bár Friedrich munkáján is látható a hullámozó tenger, nála a hangsúly – hasonlóan tájképei zöméhez – az égre helyeződik. A kanti felosztásra visszautalva, ennek alapján azt is mondhatjuk, hogy míg Friedrich művei a matematikai, addig Turner tájképei a dinamikus fenségeshez köthetőek, hiszen míg Friedrich képein a monumentális, gyakran már-már síknak tetsző felületek, addig Turner képein a háborgó tenger vonalainak zaklatott dinamikussága az, ami a fenséges esztétikai érzetét idézi elő a szemlélőben. Osszián énekei azonban a múltat idézik fel, Friedrich fent említett képének látványa pedig vélhetően azért készítené Ossziánt hangszerén újra játszani, mert a festmény – a szó pozitív értelmében – megindítaná őt a maga magasztosságában, illetve melankolikus hangulatában.

Brentano további látogatókról is ír, akik többek között olyan jelzőkkel illetik a képet, mint például „borzadályos”, „vadregényes”, „vadfenséges” és „felfoghatatlanul nagy” (Brentano, 1997). Ezek a jelzők is alátámasztják azt, hogy Friedrich műve előtt állva a befogadó a fenséges esztétikai tapasztalatát éli át: van benne valami, ami megrendíti a szemlélőt, a kép nagysága, illetve a hordozófelületen megjelenő nagy méretű, egybefüggő felület, az égbolt az, ami leginkább hozzájárul ahhoz, hogy előhívja a fenségest, ami – ahogy már említettem – a kanti felosztás szerinti matematikai fenségeshez áll közel.

Friedrich hatása a huszadik századi absztrakt festészetre

Érdekes összehasonlítani Friedrich iménti képét Mark Rothko 1969-ben készült *Fekete-szürke festmény* című alkotásával, mely nem kizárt, hogy Friedrich művéből merített inspirációt (Földényi, 1986, p. 47). A festőre valószínűleg hatást gyakorolt a romantikus művészet, azon belül is Friedrich mellett a már említett William Turner festészete. Rothko fent nevezett festménye bár absztrakt, mégis egy tájképre emlékeztethet minket, emellett az alkotó alább látható képe – Friedrich munkájához hasonlóan – nagy méretű. Rothko célja általában is az volt, hogy nagyméretű képei úgy helyezkedjenek el a kiállítóterben, hogy a szemlélő úgy érezze, a festmény körülöleli s ezáltal mintegy belép a festmény terébe (Elger, 2009, p. 74). Az előbbi alkotó által képviselt color field vagy színmező festészet alapvető jellemzője, hogy a festők homogén vagy közel homogén felületeket festettek a hordozófelületre. A *Fekete-szürke festmény* színeiben is emlékeztet Friedrich korábban vizsgált művére, azonban az utóbbival ellentétben Rothko képén az alsó, sötétebb rész kap nagyobb hangsúlyt, mintegy kiszorítva a felső, szürke, borús égboltra emlékeztető térrészt, ezáltal valamiféle nyomasztó hatást kelt. Úgy is mondhatjuk, hogy míg Friedrich munkáján az ég kap nagyobb hangsúlyt, itt a föld – amennyiben a kép alsó, sötét felét földnek tekintjük. Rothko színei mellett formáiban is hasonlóságokat mutat a koraromantikus festménnyel, bár az előbbi alkotás inkább vertikális, míg az utóbbi mű horizontális tájolású. Mindebből következik, hogy a *Fekete-szürke festmény* esetében az esztétikai tapasztalat is hasonló lesz ahhoz, amit a *Szerzetes a tengerparton*-nal találkozáskor átélhetünk. A hatalmas, összefüggő felületek megrendülést, majd pedig erős felszabadulás érzését váltják ki belőlünk, így joggal nevezhetjük e műveket fenségesnek.



Mark Rothko: *Fekete-szürke festmény* (1969)

Rothko tehát feltehetően Friedrich munkáiból merített inspirációt, amikor a *Fekete-szürke festményt* létrehozta. Éppen ezért nem minden alap nélkül jelenthetjük ki, hogy Friedrich festészete hatást gyakorolt az absztrakt művészeti törekvésekre. Annál is inkább, mert Vaszilij Kandinszkij, ahogyan korábban már szó esett róla, például Friedrich alkotásaiban vélte felfedezni az absztrakt művészet kezdetét (Földényi, 1986, p. 41). Emellett Beke László is azon a véleményen van, hogy Friedrich munkásságával mintegy megágyaz a huszadik századi autonóm, tárgy nélküli művészetnek (Beke, 1986, p. 8). A festő korábban elemzett képein is felfedezhetjük az absztrakcióra jellemző megvalósítási metódusokat. Friedrich továbbá úgy vélte, a festőnek egyfajta belső hangot kell követnie, amikor alkot, ő maga ezzel kapcsolatban úgy fogalmazott, hogy „(...) ha a festészet elé valamilyen célt tűznek ki, akkor az megszűnik művészetnek lenni. A műnek belső igényből, belső szükségszerűségéből kell fakadnia” (Földényi, 1986, p. 82). Ez a belső hang, amelynek segítségével a művész képessé válik műalkotások létrehozására, nem kis hasonlóságot mutat azzal, amit valamivel később Kandinszkij szintén belső szükségszerűségként aposztrofál, amikor leírja, hogy a festőnek nem a látható világból kell kiindulnia alkotás közben, hanem saját magából (Kandinszkij, 1987, p. 61). Földényi emellett említést tesz egy meg nem nevezett kritikusról, aki 1833-ban így nyilatkozik Friedrich egy szintén meg nem nevezett festményéről: „Három szín és két vonal: vajon ez táj lenne? Ha az ember még egyszer megnézi a képet, akkor kénytelen elismerni, hogy egy szelet égboltot, egy dombot és egy völgyrészletet lát! De miért ilyen sajátos az egész? – Mert bár a természetben is előfordul, mégsem ennyire magáért valóan, nem ennyire absztraktul! Ami tehát a képből sugárzik, az magának a művésznek az absztrakciója” (Földényi, 1986, p. 40). Ha nem tudnánk, hogy ez az idézet Friedrich festményére vonatkozik, hihetnénk egy absztrakt művészeti alkotás kritikájának is – akár a fent említett Rothko-képről is írhatták volna. Annak ellenére, hogy figuratív festő volt, bizonyos értelemben joggal nevezhetjük Friedrichet absztrakt festőnek is. A továbbiakban néhány olyan absztrakt munkát emelnék ki a modern és kortárs művészetből, amelyek kisebb-nagyobb mértékben Friedrich hatását is mutatják, s joggal nevezhetők fenségesnek is.

Az első ilyen kép Barnett Newman *Chatedra* című alkotása. A kép ma restaurált formában látható, az eredeti festményen ugyanis egy férfi, akit nem nyűgözött le a mű absztrakt mivolta, egy késsel öt vágást ejtett az amszterdami Stedelijk Múzeumban. A férfinak egyébként nem ez volt az első akciója Newman munkái ellen, néhány évvel korábban ugyanis egy tapétavágóval vagdosta össze a festő *Nem félünk a vöröstől, a sárgától és a kéktől III* című festményét. 1982-ben pedig egy egyetemista követett el hasonló vandalizmust a *Nem félünk a vöröstől, a sárgától és a kéktől IV* nevet viselő képpel szemben, Berlinben (Stedelijk Museum, 2021). Newman munkái tehát, úgy látszik, különösen erős indulatokat tudnak kelteni. E festő szintén a color field festészet képviselője. A *Chatedra* pedig lényegében egy hatalmas, kék színmező, amelyet csupán egy erőteljes és egy halványabb színű függőleges vonal tagol. A festmény a maga egyszerűségében is képes lenyűgözni a

mindenkori befogadót – ehhez elsősorban nagy kiterjedése járul hozzá. A kék színmező ugyanakkor nem teljesen homogén, sötétebb és világosabb foltok teszik izgalmasabbá. A függőleges sávokat pedig Newman maga cip-eknek vagyis cipzároknak nevezte, melyek egyszerre elválasztják és összekötik a nagy méretű, egyszínű felületeket (Elger, 2009, p. 94). A „cip”-ek mintegy vándormotívumokként jelennek meg Newman számos festményén, s vertikális mivoltuknál fogva felfelé, mintegy a szellemi szféra felé vezetik a tekintetet – feltehetően hasonló okból adhatta a képnek Newman a *Cathedra* címet, hiszen a szószéken általában a pap áll, aki közvetíti a földi és az égi világ között. Jelen esetben a pap szerepét a műalkotás veszi át. A *Cathedra* a hatalmas összefüggő felületeivel emlékeztethet minket Friedrich munkáira, s éppen ezek a nagy méretű felületek azok, amik által a kép a határtalanság érzését keltheti a befogadóban. A szemlélő szó szerint is eltöpreng e kép mellett, így sokkal inkább képes felkelteni a végtelenség érzetét, mintha ez az alkotás kis méretben készült volna el.



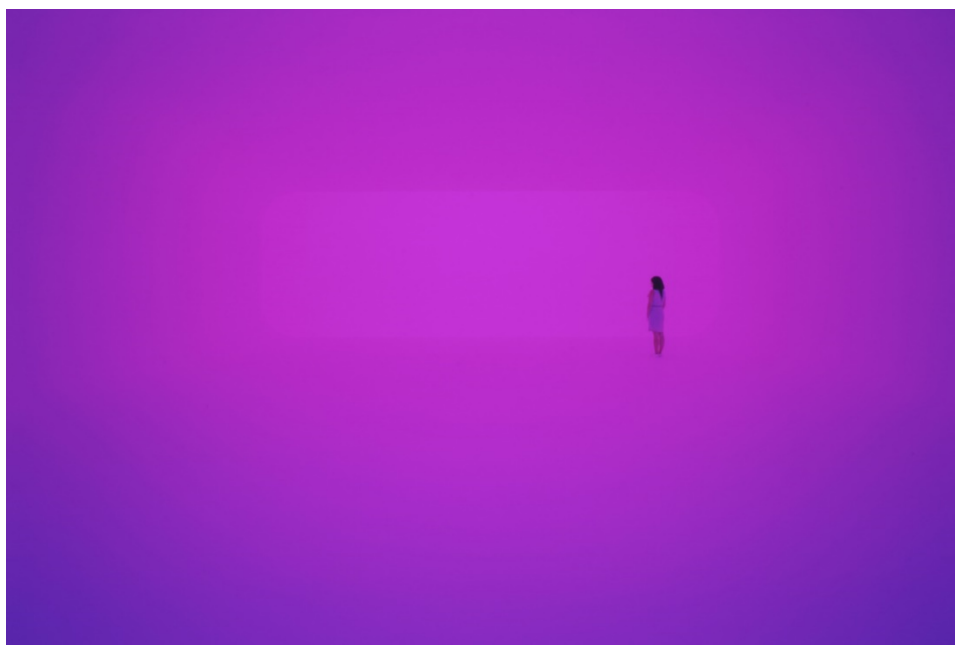
Barnett Newman: *Cathedra* (1951)

Newman művei esetében a geometria már csak a sávok elhelyezése által is jelen van, de Földényi szerint Friedrich képei esetében is felfedezhető egyfajta „isteni geometria”, mely „nem a látható világot bontja le geometriai formákra, hanem elvont, absztrakt formákból építi fel a látványt” (Földényi, 1986, p. 41). Úgy is mondhatjuk, hogy Friedrich absztrakt elemek felhasználásával hozza létre figuratív képeinek látható világát. Friedrich festményei tehát geometrikus formákon alapulnak, a geometrikus irányvonalat követő absztrakt festők esetében pedig csupán

annyi változik, hogy eltávolítanak minden általuk szükségtelennek vélt elemet, így csak a geometrikus alakzatok maradnak.

Néhány kortárs párhuzam

A következő műalkotás, melyet vizsgálunk, James Turrell *Breathing Light, Ganzfeld* című, 2013-as munkája. Az alkotás címe az úgynevezett Ganzfeld-technikára utal, melyet parapszichológiai „kísérletek” során használnak. A vizsgált személy a folyamat során homogén vizuális és akusztikus ingereket kap: szemére pingponglabdákat ragasztanak, melyeknek segítségével az alany a teljes látóterében egyenletes fényt lát, egy fejhallgató segítségével pedig fehérzajt játszanak a fülébe. Innen ered a Ganzfeld elnevezés, ami németül „egész teret” jelent (Vassy, ?). Turrell fényművészeti alkotásával hasonló hatást kívánt tenni a befogadóra, mint amit a kísérleti alanyok tapasztaltak a vizsgálat alatt. A cél tehát egy homogén, „teljes tér” elérése volt, amelyet úgy oldott meg Turrell, hogy a terem egyik falához egy lépcsősor vezetett fel, a színes fény és egy füstgép segítségével pedig az egész teret homogénre „festette”, így a lépcső tetején állva a látogatót egy végtelen tér ölelte körül. Egy ilyen installáció esetében még inkább meg tud valósulni az, amire Friedrich vagy a color field festők törekedtek: a befogadót körülöleli a tér, benne van egy határok nélküli világban. Itt sem elsődlegesen a műalkotás szépsége az, ami megfogja a szemlélőt, hanem egy elemibb tapasztalat, ami a fenséges minőségéhez áll közelebb.



James Turrell: *Breathing Light, Ganzfeld* (2013)

A parapszichológiához néhány gondolat erejéig visszatérve, a fent említett Ganzfeld-technika alkalmazásának célja, hogy egy olyan állapotba kerülhessenek a kísérlet résztvevői, amelyben az ismert érzékszerveken „kívül”, telepatikus úton is képesek legyenek egymásnak információt továbbítani. Ahogy e kísérlet is valamiféle tapasztalaton túli dimenzió felé irányul – és ebből következően vélhetőleg Turrellnek is valami hasonló célja lehetett alkotásával, hiszen nem véletlenül e technikáról nevezte el azt –, úgy tett kísérletet Kant is a metafizika vizsgálatára. *Egy szellemlátó álmai, megmagyaráztatnak a metafizika álmai által* című írásában megkülönbözteti a materiális és immateriális szférát, a testet és a lelket, ugyanakkor nem tartja valószínűtlennek azt, „hogy szellemi észleletek beférközzenek tudatunkba, ha föl tudnak kelteni velük rokon fantáziaképeket” (Kant, 2003c, p. 472). Továbbá Kant azt is leírja, hogy „(...) a másvilág szemléleti ismerete itt, e világban másképpen nem szerezhető meg, csak ha az ember önként lemond értelmének egy részéről, melyre e jelen világban való létezéséhez szüksége van” (Kant, 2003c, p. 474). Hasonlóképp a Ganzfeld-technika esetében is az alanyok „lemondanak” a külvilág érzékeléséről: a szemüket pingponglabdával takarják el – ahogy fentebb már említettem –, fülükre pedig fejhallgatót tesznek, melyen fehérzajt játszanak, ezáltal a két legfőbb érzékszervükről „mondanak le” a résztvevők – ezt azonban azért teszik, hogy a telepatikus közlés vizsgálatához ideális miliő jöheszen létre. Kantnak ugyanakkor fenntartásai is vannak a szellemlátással kapcsolatban, erre a szöveg számos pontján utal. Ilyen utalás például, amikor Samuel Butler komikus eposzának szereplőjét, Hudibrast említi, aki szerint, „ha az ember belső szerveiben a hipochondriának forgószele tombol, azon fordul meg a dolog, hogy milyen irányt vesz a szél, ha lefelé indul, akkor szellentés lesz belőle, ha pedig fölfelé, akkor szellemlátás vagy szent ihlet” (Kant, 2003c, p. 482).

Turrell címválasztása installációi esetében – mivel több hasonló Ganzfeldet is létrehozott – minden bizonnyal tudatos volt, célja pedig valamiféle metafizikai dimenzió elérése lehetett, hogy alkotásával a mindennapi világunkon túllépve, valami ismeretlen felé irányítsa a befogadót. Kant fent említett szövegében beszél Emanuel Swedenborgról, akinek különféle jelenései támadtak és állítása szerint kapcsolatban állt a túlvilággal, ezekről a tapasztalatokról pedig saját kötetében számolt be. Swedenborg három kategóriába sorolja saját jelenéseit. Az első kategóriában egy köztes állapotot említ álom és ébrenlét között, melyben a szellemekkel találkozott s érzékszerveivel érezte őket. A második esetben a szellem ragadja magával, s miközben különféle helyeken sétál, lélekben máshol van, más helyeken jár-kel, mígnem néhány óra elteltével újra elkezd érzékelni valódi környezetét, mintegy visszatérve a „valóságba”. Jelenései harmadik csoportja pedig teljesen éber állapotban esik meg vele (Kant, 2003c, p. 496-497). Turrell munkája felől vizsgálva az első kategóriában említett álom és ébrenlét közti állapot az érdekes, hiszen ahogy a Ganzfeld-technika, úgy Turrell munkája esetében is valami hasonlót tapasztalhat meg a kísérlet alanya vagy a befogadó. A homogén tér mindkét esetben eltávolítja a résztvevőt vagy a szemlélőt a hétköznapi élet meg tapasztalt valóságától, áthelyezve egy mintegy transzcendens szférába. A mindennapi

valóságtól elszakadva pedig lehetőség nyílik egy másfajta valóság megtapasztalására úgy, hogy közben ugyanakkor mégsem hagyjuk el a való világot.

A látható valóságon való túllépés célja Turrell munkája esetében is magával vonja azt, hogy alkotása a fenséges esztétikai tapasztalatát idézi elő a befogadóban. Aligha tagadható, hogy a fenséges esetében valamiféle a mindennapi emberi tapasztalatokon túli élményt tapasztal az aktuális szemlélő. Ez nem csak Turrell esetében van így, hanem például Friedrich munkái esetében is, aki szintén a túlvilági, mintegy az isteni szféra felé próbálta kalauzolni képeivel a befogadót. Friedrich maga ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „Én a magam részéről egy műalkotástól a szellem felemelését követelem meg, továbbá – ha nem is egyedül és kizárólag – vallásos emelkedettséget” (Beke, 1986, p. 117). Szabadi Judit állítása szerint az ő személyes véleménye alapján Friedrich akkor képes igazán felülemelkedni önmagán, „(...) amikor nem a teóriáit festi meg, hanem rábízta magát a látomásaira” (Szabadi, 2018, p. 46). Ekkor Friedrich képessé válik arra, hogy – bizonyos értelemben már-már erőltetettnek tűnő – szimbólumok használta nélkül ábrázolja a természetfölöttit.

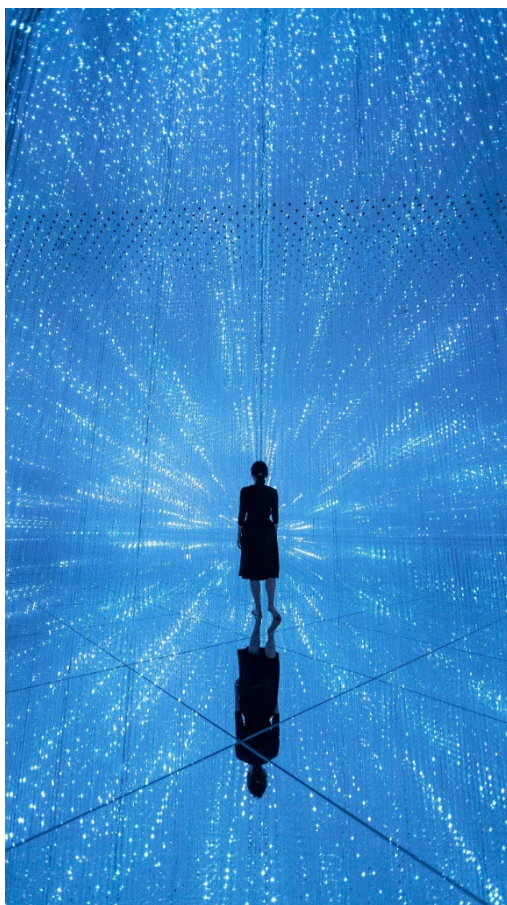
Végezetül Friedrich egy ismert alkotása és egy kortárs installáció között vonunk párhuzamot. *A Vándor a ködtenger felett* című művel Friedrich 1818-ban készült el. A kompozíció középpontjában egy háttal álló férfi látható. A festő számos képen jelenik meg hozzá hasonló, hátat fordító emberi alak. Földényi szerint ezek a figurák „nemcsak bevezetnek a tájba, hanem el is idegenítenek tőle” (Földényi, 1986, p. 74.). Tény és való, hogy a háttal álló férfi bevonja a befogadót a képi térbe, ugyanakkor azáltal, hogy a központi alak a hátat mutatja felénk, valóban valamiféle távolság is beékelődik a festmény és a befogadó közé – egyszerre értelmezhetjük tehát közelítő és távolító gesztusként. Már a férfi testtartása és ruházata is magában hordoz egyfajta ünnepélyességet (hiszen például nem hegyi túrázáshoz szükséges ruházatot visel), ugyanakkor a képet mégiscsak a háttér teszi teljessé. Az előtérben lévő sötét sziklák robosztusságát oldja fel Friedrich a lazúros rétegekkel megfestett éggel és a köddel, melyek világos színeikkel feloldják az előtér komorságát, noha valójában épp ez a kontraszt az, ami által még magányosabbnak tűnik a képen álló figura, s még komorabbnak a kép alsó fele. A központi alak egy szikláról tekint a ködbe vesző tájra és a végtelen égboltra. Nem nehéz átérezni a festmény szemlélése közben az ember kicsinységét a végtelennel szemben – e kép befogadásakor is a fenségest tapasztalhatjuk meg. A kép minden részlete a fenséges szolgálatában áll: a férfi ünnepélyessége, a határtalan égbolt, a ködbe vesző hegycsúcsok, valamint a kép hangulatába vegyülő melankólia és emelkedettség – ez utóbbi kettő valahogy egyszerre van jelen.



Caspar David Friedrich: *Vándor a ködtenger felett* (1818)

Úgy gondolom, nem minden alap nélkül lehet párhuzamba állítani Friedrich festményét a teamLab 2018-as *The Infinite Crystal Universe* (*A végtelen kristály univerzum*) című installációjával. A teamLab egy egész univerzum megteremtésére vállalkozott – ha csak virtuálisan is: a ledekből és tükrökből álló installáció interaktív, a látogató egy telefonos applikáció segítségével tudja kiválasztani, milyen elemek jelenjenek meg ebben a „kristályuniverzumban”. Az alkotók a tükrök segítségével voltak képesek egy végtelen – vagy legalábbis annak tűnő – tér létrehozására. Benne sétálva – hasonlóan Turrell fent említett munkájához – a látogató egy határtalan szférában találja magát. Azonban míg Turrell esetében egy homogén térről beszélhetünk, a kristályuniverzum folyamatos mozgásban van, valamint a színei is folyamatosan változnak. A teamLab munkájában a fenséges elemi tapasztalata a meghatározó. Ez a munka és Turrell imént vizsgált installációja – direkt vagy indirekt módon – Friedrich munkáiból bontakozhatott ki, legalábbis az alkotók célja egy hasonló hatás kiváltása lehetett, mint ami megjelenik a *Vándor a*

ködtenger felett című munkán és Friedrich sok más festményén. Azonban míg a korábban vizsgált festők a két dimenzió berkein belül maradtak, a két elemzett installáció már a harmadik dimenzióba is kimerészkedve próbálta meg elérni a végtelent. További különbség, hogy míg például Friedrich munkáival valamiféle vallásos emelkedettséget kívánt elérni, átemelve a befogadót a transzcendens szférába, addig a teamLab installációja vélhetőleg nem ilyen célból készült, sokkal inkább a lehengerlő látvány megteremtése és a befogadó aktivitásának felkeltése, az alkotás folyamatába történő bevonása lehetett számukra az elsődleges. Ettől függetlenül azonban a kristályuniverzum matematikai fenséges érzéséhez köthető, már csak azáltal is, hogy a végtelent imitálja.



teamLab: *The Infinite Crystal Universe* (1818)

Összegzés

Mindent összevetve a vizsgált alkotások alapján, azt hiszem, látható, hogy az absztrakció és a fenséges között húzódnak bizonyos kapcsolódási pontok. Mind az absztrakt művek, mind a fenséges esetében elvonatkoztatás történik – előbbi esetében a látható mindennapi valóságtól, utóbbi esetében a befogadott műtől vonakoztatunk el. A modern alkotásokban mindemellett véleményem szerint az absztrakcióra való törekvés háttérbe szorítja a szépség esztétikai minőségét, ezzel egyúttal elősegítve azt, hogy számos műalkotás esetében a fenséges tapasztalata legyen a meghatározó – ez természetesen nem jelenti azt, hogy minden egyes absztrakt alkotás egyben fenséges is, vagy hogy egy absztrakt mű ne lehetne szép. A fenséges Kant szerint a mennyiség ábrázolásához köthető (Kant, 2003b, p. 156) – ha ezt elfogadjuk, akkor a modern alkotásokban nagy hangsúlyt kapó léptékváltás (ahogy ezt a fent említett color field festmények és az installációk esetében is láthattuk) hozzájárul ahhoz, hogy ezeket a műveket fenségesnek nevezhessük. Friedrich műveiben pedig, ahogy láthattuk, fenséges mivoltuk mellett felfedezhetjük azokat a mozzanatokat, melyekből valamivel később kibontakozhatott az absztrakt művészet.

Felhasznált irodalom:

Beke László (1986). *Caspar David Friedrich*. Békéscsaba: Corvina.

33

Brentano, Clemens (1997?). *Különféle érzetek egy Friedrich-tájkép láttán, hol is ott egy kapucinus a tengerparton*. In.: *Enigma – Művészetelméleti folyóirat*. 11-12. szám. Budapest: Meridián kiadó. 21-25.

Elger, Dietmar, szerk: Grosenick, Uta (2009). *Absztrakt művészet*. Budapest: Taschen/Vince Kiadó.

Földényi F. László (1986). *Caspar David Friedrich*. Budapest: Helikon Kiadó.

Hartvig Gabriella. *Az Osszián-kultusz Magyarországon*. [online]
http://www.arkadiafolyoirat.hu/images/000_irodalom/IRO001_TAN_hartvig_gabriella.pdf [2021.12.19.]

Kandinszkij, Vaszilij (1987). *A szellemiség a művészetben*. Budapest: Corvina.

Kant, Immanuel (2003, a) *Az érzékelhető és az értelemmel fölfogható világ formájáról és elveiről – Székfoglaló értekezés*. In.: Immanuel Kant: *Prekritikai írások – 1754-1781*. Budapest: Osiris/Gond-Cura Alapítvány.

Kant, Immanuel (2003, b). *Az ítélőerő kritikája*. Papp Zoltán ford. Budapest: Osiris.

- Kant, Immanuel (2003, c). *Egy szellemlátó álmai, megmagyaráztatnak a metafizika álmai által*. In.: Kant, Immanuel: *Prekritikai írások – 1754-1781*. Budapest: Osiris/Gond-Cura Alapítvány.
- Macpherson, James (1911). *Ossian költeményei – Magyar versekben*. Kálmán Károly ford. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Szabadi Judit (2018). *A tengerparttól a keresztig – A szakralitás „természete” Friedrich és Manet festészetében*. In.: *Új művészet*. 28. évf. 4. sz. / 2018. 45-51.
- Vassy Zoltán. *Utazás Paramarikában*. [online]
<http://www.mek.oszk.hu/00100/00153/html/index.htm> [2021.11.07.]

Képek forrásai:

- Constable, John: *Wivenhoe Park, Essex* (1816)
<https://www.atlasofplaces.com/painting/landscape-and-place/> [2021.10.31.]
- Friedrich, Caspar David: *Reggel* (1820-1821) <http://arsnaturae.hu/hu/az-eg-tag-terein-gondolatok-caspar-david-friedrich-festeszeterol> [2021.10.30.]
- Friedrich, Caspar David: *Reggel az Óriás-hegységben* (1810)
<http://arsnaturae.hu/hu/az-eg-tag-terein-gondolatok-caspar-david-friedrich-festeszeterol> [2021.10.30.]
- Friedrich, Caspar David: *Szerzetes a tengerparton*, (1808 vagy 1810)
<http://arsnaturae.hu/hu/az-eg-tag-terein-gondolatok-caspar-david-friedrich-festeszeterol> [2021.10.30.]
- Friedrich, Caspar David: *Vándor a ködtenger felett* (1818)
<https://www.dailyartmagazine.com/caspar-david-friedrich-works/> [2021.10.30.]
- Newman, Barnett: *Cathedra* (1951) <https://99percentinvisible.org/episode/the-many-deaths-of-a-painting/> [2021.10.30.]
- Rothko, Mark: *Fekete-szürke festmény* (1969) Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*. Budapest: Helikon Kiadó. 1986. 128. p.
- teamLab: *The Infinite Crystal Universe* (1818)
https://www.teamlab.art/th/w/infinite_crystaluniverse/ [2021.10.30.]
- Turrell, James: *Breathing Light, Ganzfeld* (2013)
<http://jamesturrell.com/work/breathing-light/> [2021.10.30.]