

## A TEST KIFEJEZŐKÉPESSÉGE

Tim Marlow: Schiele

Fordította Kada Júlia

Corvina, 1992. 112 oldal, 1300 Ft

A tizes évek nagy bécsi mestereinek minde-  
nekelőtt grafikai alkotásain oly mérvű az erot-  
tikus *megszállottság*, hogy a néző hajlamos le-  
het arra, hogy a művekből inkább a korhan-  
gulatra, a kulturális érzékenység termé-  
szetére következtessen, s kevésbé az egyedi  
művészi karakterre. E föltételezést megerősí-  
ti a témaválasztás, a hangsúlyok hasonlósága,  
amely az érett Klimt, Schiele vagy mondjuk  
Kokoschka lapjait összekapcsolja: a női mez-  
telenség erotikus fokozása a ruhadarabok *fé-  
ltséivel*, a szeméremtest főszereplővé változá-  
sa, a széttárt lábak vagy a guggolás póza, a  
leszbikus ölekezés vagy a maszturbáció jele-  
netei, a felfokozott érdeklődés a pubertás ko-  
rában megmutakozó nemiség iránt. Mintha  
egy erotikus *nyelv* születne itt, amelyen kü-  
lönöző művészek beszélnek.

Kézenfekvő volna az erotikus nyelvet a  
művészetnél tágabban is értelmezni, hiszen  
ugyanekkor s ugyanebben a városban fejt  
ki működését a nagy tanár, aki egy – a publi-  
kum előtt rendre a pornográfok rossz hírébe  
keveredő – tudósnemzedék előkészítő mun-  
kája után nemcsak „felfedezi” a szexualitást,  
hanem a pozitívista felvilágosító szcientista  
öntudatával s rejtett, de félreérthetetlen pá-  
toszával a nagyközönség elé is tárja: szavakat  
és nyelvet ad neki. Olyat, amely minden tu-  
dományos önkorlátozása ellenére alkalmas  
arra, hogy köznyelvvé váljon, s ezzel nyilván-  
osan megbeszélhető tárggyá a szexus, mint  
az emberi lét legfőbb hajtóereje, s a szenvedés  
fő oka; a gyermek mint szexuális lény; a  
biszexualitás és a maszturbáció mint termé-  
szetes állapot és cselekvény; a perverziók.  
Persze távol legyen Freud eszméit és a freu-  
dista köznyelvet azonosítani, mint ahogy az  
is, hogy magából a fölfedezésből vezessük le  
az erotikus érdeklődés és érzékenység nyilván-  
ossá válásának folyamatát. A terep elő volt  
készítve. S noha kínálkozik a bécsi festők erot-  
tikus nyelvét freudi terminusokban interpre-

tálni, s még inkább a freudista köznyelvet, va-  
lamint a különböző mesterek rajzainak közös  
vonásaiban megmutakozó művészi köznyel-  
vet sok egyéb forrással együtt a XX. század  
egyik éppen keletkező nyelvezeteként vala-  
mifajta egységben felfogni (melynek deter-  
minációját csak erősíteni, hogy Freud és a  
festők között semminő filológiaiilag bizo-  
nyítható hatás nem mutatható ki), én nem  
ezt fogom tenni.

Hanem megpróbálom annak az erotikus  
természetnek az *individuílis* sajátosságát fel-  
tárni, amely Egon Schiele (1890–1918) mű-  
vészetének legfőbb jellemzője. Ehhez azon-  
ban világosan kell látni a bécsi erotikus gra-  
fikai köznyelven belül a különbségeket. A  
legcélravezetőbbnek az tűnik, ha Schielét  
mesterével, Gustav Klimttel (1862–1918) ve-  
tem össze.

Azt persze mindenki tudja, hogy Klimt és  
Schiele *festészete* mennyire különböző –  
amennyire csak az esztéta és a tragikus szem-  
ben állhat egymással. Schiele korai klimtiá-  
dái, valamint több későbbi jelentős és meg-  
ható Klimt-hommage-a (A REMETÉK és a  
GYÖTRELEM 1912-es kettős ábrázolásai [20. és  
76–77. o.], az ugyanebben az évben készült  
BÍBOROS ÉS APÁCA CSÓK-parafrázisa, az 1918-  
as Secession kiállítás színes litografált plakát-  
ján a bizonyára Klimt hiányára utaló üres  
szék [86. o.]) ellenére nyilvánvalóan radiká-  
lisan új látásmód képviselője, aki – mint ez  
oly gyakori a művészetek történetében – ép-  
pen a jelentős előddel és mesterrel *szemben*  
határozta meg magát. Nem ilyen éles és  
hangsúlyos az ellentét azonban a grafikus  
Klimttel. Az ő rajzoló életművéről – amióta  
Alice Strobl négy hatalmas korpuszából alig  
néhány éve áttekinthetjük – megállapítható,  
hogy igencsak különbözik saját festői oeuvre-  
jétől. Klimt több ezer rajzának státusa: vázlat,  
följegyzés, magánpasszió, a kéz készségének  
állandó fenntartása – mindenesetre semmi-  
képpen sem „mű” az alkotó szándéka szerint.  
S éppen ez, ami megkülönbözteti őket Schie-  
le legtöbbször határozottan önálló műnek  
szánt rajzaitól, csökkenti a festményeken oly  
szembetűnő különbséget, hiszen az a stilizá-  
ció, ami mindennél jellemzőbb a festő Klimt-  
re, ritka kivételektől eltekintve az alkotófo-  
lyamatnak csak e skiccek *után* következő sza-

kasza. Ezért nyomul itt előtérbe a téma, a sujt, a beállítás említett rendkívüli hasonlósága.

A meztelen vagy a meztelen testrészt drapériával körülveve s így föltárva ábrázolt nőalakok – Klimt rajzművészetének szinte kizárólagos tárgyai – sajátos erotikus redukción mennek keresztül ebben a művészetben. Testük mintegy nemiségükre, vágykeltő testrészeikre s nemi szervükre, magára a kitárulkozásra kevesedik. E redukcióval különös ellentétben áll egy másik, a testeket körülvevő tér megszüntetése, hiánya. Ez pedig a laza, meg-megszakadó körvonalú és ugyanakkor a testet a fetisiztikus ruhadaraboktól és az anyagszerű fanszórzattól eltekintve csak e körvonalakkal jelző ábrázolással együtt bizarr testtelenséget kölcsönöz alakjainak. Ezt az ellentétet talán egy harmadik redukció magyarázza, a figurák feltűnő öntudatlansága, majdnem mindig lehunytt szeme, amely a kitárulkozásban esetleg benne rejlő aktivitás lehetőségét elhárítja, a testi tér mellett a szellemi teret is redukálja, s végül rámutat e rajzok igazi természetére: szexuális férfifantáziák, vágyképzetek, erotikus éberálmok remek felidézései. Az obszcenitás testtelenségének paradoxonát ez értelmezi. A magányos erotikus képzelgés végtelen szabadságát, tetszesszerintiségét, *tárgyával* való bármit megtehetését egy bizonyos kívülrekedtséggel kell megfizetni, egy újabb redukcióval, a művészeivel, illetve a nézőivel, amely mutathatja a polgári úriember „nappali” vagy „éjszakai” oldalát, az érzékenek uralkodó, „férfias” távolságtartást, rezervációt vagy a test gyötrelmeibe és gyönyöreibe belebonyolódni nem akaró kéjlesztést. Gottfried Fliedl, aki kitűnő 1989-es Klimt-monográfiájában (1992-ben megjelent magyarul is: Benedikt Taschen, Adamik Lajos fordítása) külön fejezetet szentel e kérdésnek „MAGÁNYOS PÁRBESZÉDEK”. AZ (EROTIKUS) RAJZOK címen, erre mutat rá kiegyensúlyozott, találó jellemzéseivel, jó idézeteivel. „Klimt az érdekelte, hogy hogyan éli meg a nő az erotikumbeli elszemélytelenedést. A távolságnak és az elszigetelésnek eközben egyebek közt az a szerepe, hogy mind a (férfi) nézőt, mind a művészt megóvja ettől az élménytől.” A marburgi irodalomtudóst, Gert Mattenklottot idézve „az erotikumnak ez a világot semmilyen tiltott gyönyör, semmilyen perverzió nem teszi bonyolulttá.

*Még barátnői vagy a magukba feledkezve maszturbáló nők sem akarnak igazán megbotránkoztatni. Egy csak magával törődő, szolipszisztikusan magába merült világ képei ők, s e világot a férfi mindig kívülről, leleskedő voyeurként bámulja sóváran vagy megigézve; izgalma a kívülálló izgalma”.*

E jellemzés nem egy eleme Schiele erotikus művészetére is áll. Nem tudom, s amenynyire látom, senki nem tudja, hogy mennyi szerepe volt ebben Klimt közvetlen hatásának, s mennyi a kor szellemének. Mindenesetre a fetisizmus, a kitárulkozás, „a genitális szféra hangsúlyozása”, ahogy az erotikus kép klasszikus történésze, Eduard Fuchs mondja Klimtről, a néző tekintetének odairányítása s ennek Fliedl által leírt módszerei, a fragmentálás, a perspektíva, a rövidítések, a „leleplezés és eltakarás”, valamint az alakot körülvevő testi tér hiánya s nemkülönben számos meghatározott téma és beállítás (például a felöltözött vagy meztelen alak sztéttárt combjai között a kép centrumában sötétlő vagina, nők önkielégítése, erotikus ölelkezése stb.) Schiele-re is jellemző. Sőt az említett státuskülönbség a Klimt- és a Schiele-rajz között is egy párhuzamot erősít, hiszen míg Klimt rajzainak túlnyomó többségét nem közszemlére s közcélra szánta, soha nem adott el belőle, addig Schielenek *vevőkora* volt, s aligha lehetnek kétségeink, hogy a vásárlók nagy része voyeur volt. Erotikus képeinek hatásában, befogadásmódjában mindig is megmarad egy bizonyos eleme a kéjlesztésnek. Gyantom, ha ezt nem tisztázzuk magunkban is, és nem ismerjük el, ha ragaszkodunk az érdek nélkül tetsző műalkotás fikciójához, nem is juthatunk el a hatás mélyebb szintjeire.

Ezekhez most azzal közelítünk, hogy töszavakban bemutatjuk a fundamentális különbségeket Klimt és Schiele között. Hiszen minden imént jelzett hasonlóság ellenére ez a néző nyilvánvaló tapasztalata. Azonnal tetten érhető Schiele rajzának festészetére is kiható rajzosságában, vastag és határozott körvonalalaiban, az e körvonalak közötti testmodellálás plasztikus hatásában, a gyakori és mindig erős effektusokra törő rajzszínezésben. Megmutatkozik – ha nem testfragmentumról van szó – az aktív, ha nem is öntudatos, de mindenesetre öntudatánál lévő tekintetben; az arccal s – ez már a fragmentumokra is vonatkozik –, ha lehet, még inkább a

testtel való *karakterizálásban*. Az életmű egészére gondolva kitetszik ez a női aktok mellett a férfiakok (őnarcképek) az egész művészettörténetben páratlan mennyiségében – Klimt kevés írása egyikében viszont programatikusan elzárkózott az őnarcképtől, s rajzain alig ábrázolt férfit. Végül Schiele grafikus és festői munkásságát ugyanazok az elvek vezérik, s így erotikus, szexuális tárgyú festményein is ugyanazokkal a problémákkal foglalkozik, mint rajzain. Klimt nagyon is nyilvánvaló festészeti erotikája nemcsak az allegorikus vagy mitologikus *úrügyben* (BEE-THOVEN-FRÍZ, JUDIT, DANAÉ, LÉDA stb.) különbözik rajzaitól, hanem az ornamentizáló, dekoratív szépségeszmény stilizáló energiájában is. Rajzai és festményei osztoznak a két-dimenzionalitásában, de a rajzok legföljebb csak jelzik azt, ami a festmények legfőbb, a figuralitást az aranyban felolvasztó tárgyaformája lesz: a feldiszipítésben munkáló utópisztikus esztéticista kiegyenlítődést, megbékélést, összhangot, olvatag feloldódást.

Ha mármost Schiele munkásságát az összehasonlítás segédlete nélkül vesszük szemügyre, akkor föltűnik egy olyan jellegzetessége, amelyet nem az egyes művek, hanem az egész *életmű narratív természetének* neveznék. Ha szorosabb értelemben nem sorozatok is Schiele képei, de a mániásan ismétlődő azonos tematika a szüntelen gazdagodás s nem az ismétlés érzetét kelti a befogadóban; mint ha egy *ismeretlen* történet világítaná meg újra meg újra különböző oldalakról a karaktert/karaktereket. S noha a művek egymás általi gazdagodásának s a stílusis egységénél szorosabb egységének központja a férfi- és a női test, a test egésze által való portréábrázolás, Schiele más tematikájú művei is – fái, virágai, házai, enteriőrjei vagy a csodálatos ROMOS MALOM (36–37. o.) – szellemi portrék. Másfelől az a tény, hogy Schiele a művészettörténet legtermékenyebb őnarcképközzé, s női aktjainak, egyéb portréinak is gyakran életrajzi vonatkozása van, arra vezetheti az értelmezőt, hogy az ismeretlen narratívát magával az életrajzzal azonosítsa, a művész egyéni életének tényeiből interpretálja a műveket, s a művekből következtessen az életrajzra. Közismert példája ennek az egyik utolsó festmény, A CSALÁD (108–109. o.) jóserejű balsejtelmet feltételező szentimentális összekapcsolása azzal, hogy e mű megfestése után nem

sokkal Schiele várandós feleségét, Edithet, majd néhány napra rá magát a festőt is váratlanul sirba vitte a spanyolnátha.

Tim Marlow nem tud a kínálkozó biográfiai módszer csábításának ellenállni, s egy egész erotikus életrajzot rekonstruál az adatok és a képek hermeneutikus kölcsönkapcsolatának mozgósításával. Eszerint a tizenhét éves Schiele és tizenhárom éves húga között „szinte bizonyos, hogy volt némi szexuális kapcsolat” (amit „bizonyosan” tudunk: az apa nélküli családi ház szabadosabb légkörében Schiele meztelenül rajzolta hűgát, és szabadjegyűkkel néhányszor elutaztak együtt Triestbe, ahol egy szállodai szobában laktak), ez után „fejlődő libidója a jelek szerint csak maszturbálás révén elégtelt ki”, első tartós heteroszexuális kapcsolata modelljével, Wally Neuzillel volt, házasságának első éveit szexuálisan kielégületlenek, majd „házastársi elégedettségére egyre növekszik”. Tudni kell, hogy mindezek következtetések, amelyeket azon kívül, hogy Wallyval valóban együtt élt, semmi életrajzi adat nem igazol. Másfelől a képek erotikus túlinterpretálására, az alkotó és alkotás az őnarckép bátorította túlzó, közvetlen azonosítására példa az egyik AKT KÉPMÁS (59. o.) leírása: „...az orgazmus lüktetésében ráng Schiele teste, péniszre orgazmus utáni ernyedtséggel csung, szinte cáfolva a művész nemi identitását...”

A helyzet valójában úgy áll, hogy Schiele életrajza, amely Christian M. Nebehay hatalmas dokumentációjában 1979 óta publikus, az aprólékos gonddal összegyűjtött adatok és rekonstruált részletek, valamint a majd kétezer levél, visszaemlékezés, illetve egyéb dokumentum ellenére döbbenetesen csekély eredménnyel szolgál, ha a művész személyes karakterét akarjuk elképzelni. Alig tudunk meg valamit érzéseiből, eszméiből, műveltségélményeiből, emberekhez, könyvekhez, szellemi ösztönzésekhez, művészi tradíciókhoz vagy jelenségekhez való viszonyáról. Nem állapítható meg például, hogy ismerte-e Freud munkásságát, olvasta-e Otto Weininger NEM ÉS JELLEM-ét, forgatta-e Karl Kraus *Fackeljét*, hallotta-e Arnold Schönberg zenéjét (akiről pedig – a korszak legtöbb jelentős osztrák festőjéhez hasonlóan – ő is több portrét készített), mint ahogy azok sem találnak semmi kapaszkodót, akik teozófiai ismereteket feltételeznek egyes művei hátterében. Ugyanigy, ha művészetének értelmezéséhez

az önreflexió fogódzót keresnénk, akkor is alig találunk valamit. Néhány sokszor idézett aforizmát egy máskülönbözően gyerekesen kekk s a helyesírással is hadilábon álló („herausgabe”) 1911-es leveléből: „Mindig is azt gondoltam, hogy a legnagyobb festők alakokat festettek.” – „Az erotikus műalkotás is szent!” – „Képeimet templomszerű épületekben kell felállítani.” Vagy egy 1910-es rövid költői szövegének utolsó mondatát: „Alles is lebend tot” („Minden élve halott”).

Schiele esetében tehát az értelmező rákényszerül arra, hogy a műveket és csak a műveket elemezze. Ennek első lépését tettük meg, amikor művei belső, narratív összefüggésére utaltam, s elvettem azt a lehetőséget, hogy e narrativa maga az életrajz legyen. Vannak önéletrajzfestők, például a mi Rippl-Rónaink – Schiele nem az, bármennyire különös divattá vált is ezt éppen az ő esetében erőltetni. Életrajzának pontos megismerhetősége s magánemberi valójának kiismerhetlensége nyilvánvaló összefüggésben áll a mindennapi életben szinte kimondhatatlan fájdalommal, démonikus szenvedéssel, amelyet nem tudhatunk, hogy érzett-e, de amelyet önelemző művei mániákusan felidéznek. Nyilvánvaló összefüggésben áll művei belső, egymással való szenvedélyes kommunikációjával.

A következő lépés az önarcképek és a női aktok összefüggésének tisztázása. Schiele kombinálta az európai képzőművészet két jelentékeny hagyományát, az aktábrázolást és az önportré. Ez korántsem magától értetődő. Hamarjában az egész alakos önarckép példájára a régiségből csak Dürer pazar 1503-as weimari lapját tudnám említeni, közvetlen előzményképpen pedig a fiatalon öngyilkos lett jelentős osztrák festő, Richard Gerstl (1883–1908) 1908-as festményét. Schiele első AKT ÖNARCKÉP-e (14. o.) 1909-ben keletkezett.

Az akt a testre irányítja a figyelmet. A test szenvedésére, mártíriumára, semmisségére. A test heroikus aktivitására, eszményiségére. Nyugalmára, ártatlanságára, paradicsomi békéjére. Erotikusan ajzó vagy ajzott voltára. Az önportré a lélekre kérdez. Nyelvújítás kori magyar megfelelője árulkodó: arckép. Az önarckép a „Ki vagyok?” kérdésével a leginkább lelki testrészt, az énnel leginkább azo-

nosuló arcot faggatja. S ha e kérdés kiegészül egy másikkal – „Ki vagyok a világban?” –, akkor éppenséggel ruhának kell fednie a testet, s reprezentálnia a jelenlétet. A test-lélek (szellem, tudat) dualizmus metafizikájának modern felbomlása – s ennek olyan nagy, egymástól gyökeresen különböző tudatosítói működtek egy időben, s származtak egy helyről Schielével, mint Freud és Wittgenstein – lehetett az előfeltétele annak, hogy valaki önportrék százaiban saját mezitelen testét analizálja. Hogy ne tulajdonítson a testtel szembeállított jelentőséget az arcnak, hanem test és arc egyneműségét hangsúlyozza, hogy – egyetlen formulába foglalva – a test jelenjék meg *mint* lélek. Patrick Werkner, aki *PHYSIS UND PSYCHE* címen érdekes könyvet írt az osztrák kora expresszionista képzőművészetéről (Herold Verlag, Wien–München, 1986), azt mondja, hogy Schiele „radikalizmusa a phüsziszt és a pszühét elválaszthatatlanul összekapcsoló kifejezőmódot abszolutizálta”.

Ezek a művek szakítanak az önarcképfestészet kontemplatív hagyományával. Gesztusok, grimaszok, görcsök, üvöltések, drámai és kicsavart taglejtések, pózok, a vonalvezetés elszánt lendülete és a szinezés erőszakoltsága, a kivágások szokatlansága, a tér (világ) hiánya, a nyomatótekos elszigetelés aktivizálják és dramatizálják e képeket. Mintha a művész a test expressziójának minden *heves* lehetőségét végig akarná kutatni. Nyilvánvaló – s nemcsak az olyan tematikájú képek bizonyítják, mint a MASZTURBÁLÓ ÖNARCKÉP (61. o.), hogy a szexualitás ezekben a művekben az én legfőbb drámai meghatározójává válik. Maga az akt-önportré ikonológiai újítása is ebbe az irányba mutat. S legtöbbször mégsem erotikák ezek a lapok. A himvessző ábrázolásának bizonyos anaturalizmusa vagy elfedése (az előbb említett képen például a magához nyúló kézzel), a körvonalakat elbizonytalanító festői effektus – e rajzos művész esetében feltűnő – visszatérően ezen a testtájon erre vall. Oka semmiképpen sem lehet a konvenciónak tett engedelmény,\* hanem inkább expresszív jelről van szó: a szexualitás az ön-

\* 1911-es EROS című képén a halottszürke arccal, testtel és kontossal kísérteties ellentétben vérvörös, meredő fallosszal ábrázolja saját magát. Mutatóujja az Ecce homo gesztusával érinti meg makkját

elemzésben nem korlátozódik szervére, hanem szétsugárzik az *egész* test-lélekre.

A férfiakok a női aktokkal lépnek párbeszédre Schiele életművének narratívájában. Az utóbbiak eroticák, gyakran pornográfok. Az értelmezőnek két véletlet kell elkerülnie. Az egyik erotomániával vagy – különös tekintettel a pubertáskori lányok aktjaira – a perverzió valamilyen formájával magyarázná a képeket, a másik az ily tárgyú művek iránt mutatkozó kereslettel. Ez utóbbi esetben a művész mesteri rajztudásával pusztán a jól fizető megrendelőnek akart volna megfelelni. Ezek a magyarázatok azonban nem elegendők e képek sokrétű és mély hatásának indoklására.

Mindenesetre az 1910-es LÁNYAKT-tól (41. o.) a FEKVŐ NŐ-ig (100–101. o.) vagy a kései, zöld inges prágai képig (ÜLŐ NŐ FELHÚZOTT BAL LABBAL – 106 o.) grafikák és vegyes technikájú művek százain és számos (részben ma már elvesztett) olajfestményen tér vissza a női meztelenség ábrázolására. E képek főszereplője vagy legalábbis egyik főszereplője majdnem mindig a „genitális szféra”, a szeméremtest és/vagy a fanszörzet. A legbrutálisabb hatást bizonyára a máskülönbben felöltözött, széttárt combú (ritkán reprodukált) alakok keltik, gyakoribb a torzó vagy a kép centrumába helyezés valamilyen művészi eljárással (perspektivarövidüléssel, frontalitással, szemmagasságba emeléssel, szinezéssel való kiemeléssel). Végül bizonyos értelemben a legfigyelemreméltóbbak a néző orientálásának azok az esetei, amikor célját tárgyi értelemben eltakarja: például a különös szelidségű és semmiképpen sem kihívó zöld inges képen a felhúzott és széttárt lábak között az alsónemű redői mintegy felnagyítva utánképzik a kagylós formát.

Éppen ez a híres, kötetünk címlapján is szereplő s – félő – a sok használatban kissé megkopó, önmaga közhelyévé váló mű is arra mutat, hogy a genitális szféra főszerepe nem szükségképp azonosítható a szexuális meg- vagy felszólítással. Ez utóbbival definiálnám a pornográfiát, amit persze eszem ágában sincs kiűzni a művészet területéről. Vannak nyilvánvaló felszólítást tartalmazó művei Schielének, például a FEKVŐ AKT (52–53. o.), ahol a passzív póz nyomatékosítja ezt, vagy az említett FEKVŐ NŐ, amely jóval bonyolul-

tabb kép. Az arc nem ránk tekint, de a karmolásra görbült ujjak és a test felénk fordul. A nézőhöz közelebb eső láb vízszintesen kitért helyzete és a másik láb vagy az ellenkező irányba szétvetett, vagy felhúzott – a térbeli szituálás hiánya miatt eldönthetetlen – helyzete a nézőre irányuló teljes, kihívó nyitottságot sugall. E hatást fokozza, hogy a testet körbevevő mozgalmas drapéria (egy sárga háttér előtt lebegő festőien gyűrött lepedő) a mons Venerit elfedi, a finom naturalizmussal megfestett kissé szétnyíló szeméremajkakat viszontag szabadon hagyja. Mindez a kitárulkozásmotívum négyszeres megismétlésével (az említettek kivül a mellék és karok kitárulkozásával), valamint a modell ezúttal hangsúlyozott szépségével együtt ezt a ragyogó (bizonyos tekintetben párdarabjánál, az ÖLELÉS-nél esztétikailag megoldottabb) festményt már-már a giccsathárhoz közelíti.

A test szépségének keresése vagy hangsúlyozása ugyanis az önarcképekhez hasonlóan a női aktképeknek sem általános jellemzője. A vonal karakterizálóereje elvileg is ellentétes az idealizálással, a szexuális értelemben vett idealizálással is. Schiele nőalakjai jóval gyakrabban esendők, mint eszményítettek, s miközben inkább az utóbbiaknál sejtethető a megrendelés bizonyos szerepe, az előbbi sem csökkenti a művek erotikus töltetét. Amely azonban nem redukált, mint Klimtnél, hanem sokféle, aurája a tragikusan sűrűtől a melankolikusan oldottig terjed. Az alakok néha kommunikatív kapcsolatba lépnek a nézővel, néha önmagukba mélyednek, néha nyugalmi állapotban vannak, néha dinamikusak, olykor megközelítve az önarcképek szenvedő és szenvedélyes paroxizmusát.

Ez a változatosság fontos figyelmeztetéssel szolgál az értelmezőnek, aki azt sem felejtetheti, hogy minden album válogatása szükségképp torzít, különösen az olyan művésznél, akinél a művek egymással való összefüggésének kiváltképpen jelentősége van. Schiele nem híres festmények és néhány divatos rajzának mestere, hanem annak a háromszáz festménynek és sok ezer rajznak, akvarellnek, gouache-nak az alkotója, amely túlnyomó részben önportrékból és erotikus nőábrázolásokból áll. Ez utóbbiak publikált vagy bemutatott részén képzeletben végigtekintve rendkívül durva beállításnak tűnik, hogy

Schiele „elsősorban szexuális állatokként, a vágy tárgyaiként ábrázolja a nőket, vagy néha csak serdülőkislányokat, a kép középpontjába helyezve sokszor nagyon valóságosan megfestett nemi szervüket” (17. old.). A mondat második fele természetesen igaz, de az első fele éppen az a redukció, amely meggyőződés szerint inkább egy lehetséges, felszínes befogadasmódra jellemző, mint magukra a művekre. Schiele nőalakjai szembeszökően nem tárgyak, nem a „szexuális képzelés” kódalakjai, hanem valóságos lények, önerejüket és önmozgásukat a forma hangsúlyozza – igaz, úgy, ahogy az (erotikus) férfi látja őket.

Valóban a (férfi) művész tekintetét érezzük ezeken a lapokon, de a vágy, a kéjlés vagy máskor – mint a KÉPMÁS A FESTŐRŐL, AKI AKTMODELLT RAJZOL A TÜKOR ELŐTT (43. o.) című bámulatos elegáns grafikája mutatja – a megfigyelés és rögzíteni akarás emfázisát mintegy maga alá rendeli egy még nagyobb hevület, az önértelmezés, önkérés, önmagyarázat tragikus lírai szenvedélye. Ebben a mélyebb értelemben párdarabok, ugyanannak a kutatásnak a művészi dokumentumai az önarcképek és a női aktok. Schiele rendkívüli intenzitású önmagára való kérdése, önelemzése – ami talán összefüggésbe hozható korai halála árán örök állapottá váló fiatalságával is – olyan világot konstruál, amelynek nemcsak alapja, hanem majdnem kizárólagos szereplője az én mint férfi és a nő mint nő. Hogy úgy mondjam, a szexuális differencia számára a legfőbb ontológiai differencia.

Ennek a világnak egyik szereplőjét – saját magát – belülről tudja ábrázolni. Ezért a külsőleges nemi jegyek az önazonosságot megerősítő ikonszerű ábrázolásai akár el is maradhatnak, mint ahogy – említettem – valóban némileg elbizonytalanítottak. Tim Marlow érdekes megfigyelése, hogy a MASZTURBÁLÓ ONARCKÉP alakja „olyan mozdulattal fogja nemű szervét, amely nemcsak tagadja a szexualitását, hanem háromszögbe fogott ujjával szeméremajkat formáz, vagyis szexuális kéttértelműséget sejtet és az én megtagadását”, semmiképpen sem egy szexuális életrajz adaléka, hanem az önmegfigyelés eredménye – a férfiszexualitásban a biszexualitás fölfedezése. A női szexualitás ikonja azonban, a szeméremtest tényleg a középpontba kerül.

Ha szabad itt egy másik nagy erotikus művész egykorú művével, Ady Endre 1910-es A SZERELEM EPOSZÁBÓL című verséből vett idézetekkel megvilágítani értelmezésemet, akkor kettőt választok: „*De a harctér Harctér és az élet: Élet / S az asszony-test néha sokkal-sokkal mélyebb, / Mélyebb az Életnél, mélyebb a Halálnál, / Mélyebb az Álmodnál, mélyel vágyva hálnd.*” „*Hajh, igen, emlékszem: mindig az a fűző, / Omló, habos szoknya, vérünket fölűző, / Parfümös kis nadrág, finom batiszt-játék, / De mindig az a cél, mindig az a szándék.*” Ady lírai személyiségének e két szakaszban megmutatkozó vonásaiban párhuzamot érzek a Schiele-féle nőábrázolással. Az, hogy „*az asszonytest*” „*mélyebb az álmodnál, mélyel vágyva hálnd*”, pontosan annak a különbségnek a megfogalmazása, amelyet Klimt és Schiele asszonytetei között látok: az utóbbiak *nem* vágyképzetek, álmok szolipszista kivetítései S ahogy az Ady-versben is az alsóneműknek a célt, a szándékot leplező-feltáró „pikantériája” nem teszi a nőalakokat pusztá vágytárgyakká, szexuális állatokká, úgy Schiele képeim sem.

Értelmezésem harmadik és utolsó lépése azokkal a jóval kisebb számú, de jelentős művekkel foglalkozik, ahol a nő és a férfi találkozik a műalkotásokban. A HALÁL ÉS A LÁNY (1915 – 92–93. o.) című festmény szoros ölelésének lemondó pózával vagy a talán még megrendítőbb, ugyanazon évben született ceruza-, gouache-technikával készült mű, az ÜLŐ PÁR (kötetünkben ÖLELÉS címen – 99. o.) kétségbeesett gesztusaival áll szemben a két kései páros aktkép, az 1917-es ÖLELÉS (102–103. o.) és a valamivel későbbi CSALÁD (108–109. o.)

AZ ÖLELÉS, amelyen a FEKŐ NŐ-höz hasonló lepedő-drapérián hever a pár, kétségtelenül „*a fizikai szerelem és szexuális összefonódás legnagyobb ábrázolásai közül való*”. Itt is a test kifejezőképességére van a legtöbb bizva. Ám tudjuk már, ez Schielénél sohasem a testlélek ellentétét fejezi ki a nemzőszervek ezúttal nem láthatók, a férfi háttal fekszik (félig ül?), s – a FEKŐ NŐ-vel ellentétben – a lepedő a nő Vénusz-dombját hagyja fedetlenül. A tér itt is bizonytalan, ám a sárga háttér nem egyenmű: folytatja az izmok játékának, a test körvonalainak és a lepedő (itt kissé szépelkedően ornamentális) gyűrődésének, a hosszú női haj fekete csigának dinamikus hullámvon-

nalait. A nagy formátumú, széltében majdnem kétméteres téglalapon a drapéria átlós oválisát ismétli a testeké, a férfitest szögletesebben, a női lágyabban; a legtávolabb az ölek vannak egymástól. A kép egyszerű szerkezete és nyilvánvaló tárgya ellenére is rejtélyes, mert nyitva hagyja a kérdést, hogy az Előttest vagy az Utánt ábrázolja-e. Ez a bizonytalanság némiképp denaturalizálja a képet, megfosztja pillanatkarakterétől. A szexuális konkrétság csökkentése elmélyíti erotikus tartalmát. A fejek és karok szoros egymáshoz simulásában inkább valami fájdalmas összetartozás és egymásrautaltság van jelen, mint akár a fellobbanás, akár a kioldódás. A férfihát és comb izmainak feszültsége még inkább a szenvedés, mint a szenvedély eksztázisát idézi fel; mindenesetre a kettő kivételes együvé tartozásáról árulkodik Schiele antropológiájában. A HALÁL ÉS A LÁNY vagy az ÜLŐ PÁR *üres* tekintete helyett itt nem látható a tekintet, a férfi fejét hátulról nézzük, az asszony feje lehajtva. Üres vagy nem látható tekintet: mindkettő egy nagyon általános értelemben a világ kizárását jelenti. A *semmit* jelenti, ami a nőn és a férfin kívül van. A korábbi képek tragikus pátozását növelte, hogy a férfialak (önarckép) tekintete kapcsolatba lépett a nézővel, s neki (mint a világ részének) szemébe mondta semmisségét. Am a világnak ezt a kizárását és kizárulását, mint ahogy az alakok szorosabb együvé tartozását az 1917-es ÖLELÉS témája, maga a szeretkezés is indokolja. Ezért alkalmasabb az utolsó évek kezdődő belső átrendeződéséről Schiele legnépszerűbb képével, A CSALÁD-dal kapcsolatban beszélni.

E kép, amely eredetileg az EMBERPÁR vagy a GUGGOLÓ EMBERPÁR nevet viselte, s mai címe nem Schielétől származik, kétségtelenül főmű abban az értelemben, hogy benne a művész nagy problémáit és témáit, az akt-önarcképet, a női aktot, az emberpárt és a *portrét* szintetizálta. A más embereket bemutató portrékban Schiele az 1910-es excentrikus kísérletek (ERWIN OSEN, 15. o.; ARTHUR ROESSLER, 72. o.; EDUARD KOSMACK, 73. o.; OTTO WAGNER; MAX OPPENHEIMER) után már 1913-ban az Otto és Heinrich Benesch-ről készített nagyszerű KETTŐS KÉPMÁS-án (78–79. o.), majd az utolsó évek csodálatra méltó portréin (JOHANN HARMS, 82. o.; ARNOLD SCHÖNBERG; ANTON WEBERN; DR.

FRANZ MARTIN HABERDITZL; TANULMÁNY „A MŰVÉSZ FELESEGE” CÍMŰ KÉPHEZ, 105. o.; A MŰVÉSZ FELESEGE, 104. o.; DR. HUGO KOLLER; ALBERT PARIS VON GÜTERSLOH, 85. o.) egy az önarcképekhez képest kevésbé drámai, mintegy a tragédián túli, melankolikus ábrázolásmódot választott. Míg az érett művész korai képmásai rejtett önarcképek, s ennyiben befelé zárulók (így vélekedik Marlow is: „*önmagát vetítette az idősebb, megállapodott férfi testébe*”), addig a későbbiek kinyílnak, s a világot kizáró fűtött, kereső, izgatott önelemzések mérsékelt, a biztos karakterizálásban, a hasonlóságban megnyugvó ellentétévé válnak. Az önarcképeknek pszichológiai mélysége, a portréknak a harmóniája nagyobb. A férfi- és nőábrázolást itt az emberábrázolás váltja fel.

A CSALÁD is a tragédián túli kép. Az önportré-férfiak a néző szemébe kulcsolódó és a meztelen asszony semmibe merülő tekintete a megszenvedettség különböző fokain rezignációt sugall. „*A nő és a férfi geometrikusan egymásba írt csoportja, a fizikai közelség ellenére »lélekkben« nincs együtt*” – írja Sármány Ilona BÉCS FESTÉSZETE A SZÁZADFORDULÓN című könyvében (Corvina, 1991). Hozzátehetjük, éppen a fizikai közelség, a testek harmonikus egymásba kapcsolódása, egy kompozícióba épülése bizonyítja, hogy itt nem a férfi és nő tragikus viszonyáról, hanem a lét rezignációjáról van szó. Holott a szexuális differencia jelentősége nem csökken – maga a meztelenség, a férfi- és női test eltérő színezése is erre vall. Mindkét alak helyzete frontálisan guggoló-ülő, a lábak széttárvák, de a férfi szeméremtestét az asszony, az asszonyt takaró fedi. Am a férfi testének szögletessége, az izmok vad hullámzása, mely mintha visszaemlékezne a korábbi önarckép-aktok démoniájára, anélkül hogy újra azt fejezné ki, a női fej és test oválisával, a testfelület gömbölyűségével és simaságával kiegészítő ellentétben áll. Werner Hoffmann, korunk egyik legjelentősebb művészettörténésze, aki kismonográfiát szentelt e képnek (Reclam, Stuttgart, 1968),\* erről a tojásdad formáról a következőket írja: „*Schiele utolsó alkotói szakaszában a meztelen testet kényszeredellen állapotában mutatja be. Csak ekkor használja fel pogány módon az ikonszerű mandor-*

\* Zay Baláznak köszönöm, hogy felhívta rá a figyelmet

*la-motívumot. Talán nem tévedés ebben a vagina metaforáját sejteti. S ha így van, akkor az orsó-alakzat diszkrét csíráját a Poldi Lodzinsky-portré (1908) kezei között észlelhető »szeméremajak«-formában lehetne megtalálni.»\**

A közös póz egzisztenciális gyámoltalanságával, kiszolgáltatottságával, testi reminiscenciáival – amelynek számos előképe van Schiele művészetében – sajátos ellentétben áll a női test magába záruló nyugalma s a férfitest kiterjesztő, óvó gestusa, amely formálisan is és szellemi értelemben is egybekapcsolja, emberpárrá teszi a melankolikus, külön bánatú figurákat. S ez a kapcsolat maga sem világ nélküli. Figyelemre méltó újítás Schiele életművében a konkrét – nem üres és nem szimbolikus – tér megjelenése a figurális képen. A testek most is világító módon emelkednek ki a háttérből, amely sötét és ezúttal is alig tagolt. Így a művész félreismerhetetlen stílusának folyamatossága biztosítva van. S mégis fölsejlik ebben a háttérben az ágy és a szék. Ilyen módon a Schiele-alakok térbeli meghatározatlansága, bizonytalansága – amely például az ÖLELÉS férfialakjának statikáját is megingatja (attól kell tartani, hogy ki zuhan az úrbe) – itt megszűnik. A különös elhelyezkedés, hogy a guggoló férfi a nő fölé magasodik, konkrét térbeli magyarázatot nyer: a férfi az ágyon gubbad, az asszony pedig az ágy előtt, a földön.

S van még egy jelentős, *tartalmi* újítás a képen, a kisgyermek az asszony jobb térdhajtánál hídja alatt, fejével az öle előtt. Tartalmának nevezem, s ezzel több mindent akarok kifejezni. Először is azt, hogy formailag ez a motívum megoldatlan. Megoldatlan a kompozícióban, megoldatlan az apához és különösképp az anyához való lélektani viszonyában, pontosabban annak tökéletes hiányában, de megoldatlan magának a kisgyermeknek a portréjában is. Szinte csak feje van, s arca üres. Méghozzá nem a kisgyermek titokzatos, „senki földje”-tekintetének metafizikai mélységű üressége ez, melyet az idő majd megelevenít, hanem meglepő módon valami pufók, ajakcsücsörítő, kétdimenziós képeslapüresség. Érezhető, hogy Schiele valamilyen okból utólag illesztette a képbe.

\* E festményt később 1910-re datálták. Nem azonos Poldi Lodzinsky e kötetben szereplő ceruza- és gouache-portréjával. (75. o.)

Ez az ok talán rekonstruálható. Említetem, hogy ez a kép a Schiele-életmű első *történetének* több tradícióját szintetizálta: az aktőnarcképet, a női aktot, az emberpár-ábrázolást, a portrét. Hozzáteszek ezekhez most egy ötödiket. A művész újra meg újra visszatért az anya-gyermek páros ábrázolásához, s e képek legtöbbször már a címe is (HALOTT ANYA I. [18. o.]; HALOTT ANYA II.; TERHES NŐ ÉS A HALÁL [90–91. o.]; SZENTCSALÁD; FIATAL ANYA; ANYA KÉT GYERMEKKEL [95. o.]) tanúsodik a tragikus beállításról, a születés halállal való párosításáról. Tartalmilag világos a szándék, hogy Schiele művészetének ezt a hagyományát is fel akarta oldani, meg akarta váltani A CSALÁD szintézisében. De ami szellemileg szintetizálta a többi tradíciót, a rezignáció, az itt csak kioldotta a rémképet, a halott anya hasában a meg sem született gyermeket, az anya lárvaszerű halottszürke arcát, de nem teremtette meg az ábrázolás új spirituális alapját. Mégis, hogy Schiele *erőltette* ezt a motívumot, noha nem talált megoldást, sejteti engedi, hogy a rezignáció nem lett volna utolsó szava művészetének, ha a sors megengedi megélnie az érett férfikort.

\*

Az első magyar Schiele-album, amely egy 1990-es angol kiadványt formahíven vesz át, gyönyörű. A magyar könyvforgalomban kapható német képeskönyv, Ludwig Schmidté (Artbook International, 1989) a duplájába kerül, s reprodukcióinak minősége gyengébb. A másik mostanában itthon is megvásárolható külföldi Schiele-könyv, Reinhard Steimeré a Benedikt Taschen kiadásában (699 Ft) igen jó minőségű képekkel szolgál, és érdekes válogatással, de nem tartozik ugyanabba a kategóriába, mint a Corvina kiadványa – reprodukciói általában jóval kisebb méretűek. Marlow válogatása, amely kommentárjaival sajátos ellentétben nem az időrendet, hanem a témaköröket követi, kitűnő, s külön dicséretes, hogy az olajfestmények mellett nagy teret szentel a grafikának, akvarellnek stb. Az persze vaskos üzleti túlzás, amit a fülszöveg állít, hogy „ez a kötet a festő *oeuvre-jének* valamennyi jelentős darabját tartalmazza” – nem tartalmazza például a NÉGY FA című remekművet vagy DR. HUGO KOLLER arcképét. Sajnos sok a sajtóhiba, s a rutinos fordításban egy kinos félreértésre is fel kell hívnom a fi-



gyelmet. Az angol eredetivel ellentétben a magyar szöveg a 42. oldalon Schiele-nek tulajdonítja Klimt híres kijelentését („*Nekem nincs önarcképem*” stb.), amely abszurd állítás volna éppen Schiele szájából. A Klimt-szöveg egyébként a szaporodó magyar Klimt-kiadványokban – Bernáth Mária és Szabadi Judit korábbi tanulmányai, a Helikon Kiadó 1987-es emlékkötete és Sármány Ilona 1989-es monográfiája után csak tavaly két nagy album jelent meg – rendre megtalálható. Súlyos hibája a kötetnek, hogy a bibliográfiát kritikátlanul átvette az eredeti kiadásból, amely Nebehay említett dokumentációján kívül csak angol nyelvű kiadványokat tartalmaz – még Rudolf Leopold nagy műjegyzékét is az angol kiadás szerint adja meg az eredeti német helyett –, s rendkívül hiányos. A korszaknak és témakörnek kitűnő magyar specialistája van az említett Sármány Ilona személyében – fel lehetett volna kérni a lektorálásra s megfelelőbb bibliográfia összeállítására. Mint ahogy tán az sem a hazafiságot túlzásba hajtó óhaj, hogy az első magyar Schiele-albumban a festő magyar vonatkozásairól is olvashassunk valamit. Hadd zárjam recenziómat ezeknek a kapcsolatoknak a rövid felsorolásával.

Már 1912-ben kiállít Budapesten a Von Gütersloh rendezte *Fiatal bécsi festők* kiállításán Kokoschkával, Arnold Schönberggel és másokkal együtt. Schiele különtermet kap. 1913-ban újra kiállít, majd halála után, 1920-ban az Ernst Múzeumban nyolc rajzát mutatják be. 1912 végén a gazdag likörgyáros és mecénás Lederer Ágost meghívására Győr mellett vendégeskedik. Ott-tartózkodásának legfőbb művészi eredménye A HÍD című kép, amely az egyik győri Duna-ág Schiele által „japánosnak” tartott fahidját ábrázolja. Halála évének nyarán is jár Magyarországon, ahol feleségét látogatja meg egy Esztergom környéki szanatóriumban. Edithel közös sírmlékét 1928-ban Ferenczy Béni alkotja meg, s ugyanebből az évből való Schiele-érme is. A budapesti Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteménye öt Schiele-művet (és egy valószínűsíthetőt) őriz, köztük az 1915-ös KÉT EGYMÁST ÁTKAROLÓ LÁNY című remekművet.

Radnóti Sándor

## A HOLMI POSTÁJÁBÓL

### I

Tisztelt Főszerkesztő Úr!

Köszönöm a levelét, hogy megkeresett. Nos, a *Holmi* előfizetését nem tudtam meghosszabbítani. 1992. április 1-től a férjemet is leszázalékkolták, el kellett adnunk a félig kész házat, mivel az én rokkantsági nyugdíjam akkor 5200 Ft volt, az OTP-be ment, jelenleg az én nyugdíjam 6400, a férjemé 7682 Ft, majd most lesz valami emelés, és a két gyerekre (8 és 6 évesek) a családi pótlék 7200 Ft. Szóval nagyon nehéz a megélhetésünk, minden emelkedett, gáz, villany, víz stb. Olyan munkahelyet sajnos én sem találok, ahol nekem is, mint beteg is, naponta 5-6 órát dolgozhassam, nem akad. Ne haragudjon, nem tudom megrendelni 1993-ban. Ne haragudjon, de nem tudom megrendelni!

Tisztelettel

X. Y.-né  
Érd

### II

Tisztelt Főszerkesztő Úr!

Nem szeretném, ha abból, hogy 1993-ban nem fizettem elő a *Holmi*-ra, önökre nézve kedvezőtlen következtetéseket vonna le.

Lapjuk megnyerte tetszésemet, szívesen olvastam, mindig érdeklődve vártam az esedékes számot. 1992. december 31-ével nyugállományba vonultam, és mivel egyedül élek, itthoni költségvetésemet kénytelen voltam „átrendezni”. Ószitén sajnálom, hogy lapjukat a jövőben nélkülözöm kell.

Kívánom, hogy előfizetőik létszáma – az enyémhez hasonló okok miatt – nagyon ne csökkenjen.

Szívélyes üdvözzel

dr. N. N.-né  
Debrecen