

# Háborgó képzelet

## A kanti dinamikailag fenséges és a képi absztrakció jellemzői William Turner festészetében

### Bevezető

Jelen tanulmányban William Turner festészetében vizsgálom a képi absztrakció és a kanti dinamikailag fenséges megjelenését. Véleményem szerint Turner festészetében a fenséges esztétikai minősége ugyanúgy fellelhető, ahogyan a majdani absztrakt festészet vonásai. James William Pattison, a 18. század második felében és a 20. század elején élő és alkotó amerikai festőművész egyenesen kijelenti, hogy „Turnert a fény- és színhatások keresése végül kaotikusnak tűnő zűrzavarba vezette. Festményei absztrakciók voltak, az ilyen absztrakciók pedig a művészet dicsőségére válnak és valóban jelentenek valamit”.<sup>1</sup> Turner alkotásai azonban nem egyik pillanatról a másikra jutottak el ebbe a „kaotikusnak tűnő zűrzavarba”: képeinek figuratív elemei fokozatosan rendelődték alá a színnek és a fénynek – melyek festészetének tulajdonképpeni témái.

Az absztrakció fogalmának meghatározásához egy kanti megoldást hívok segítségül. Azért tartom célszerűnek Immanuel Kant felől közelíteni Turner műveihez, mert a nevezett gondolkodó a vizsgált korszak legjelentősebb esztétikai szerzője, emellett a kanti esztétika hasznosnak bizonyulhat az absztrakt művészeti motívumok megértésében is, továbbá Kantnak általában a modern művészet is sokat köszönhet.<sup>2</sup> 1770-es székfoglaló értekezésében Kant különbséget tesz az elvontság két formája között: meghatározása szerint egyrészt beszélhetünk valamiről *valamit* elvonatkoztatva, másrészt elvonatkozathatunk *valamitől* is – ez utóbbi esetben szükségünk van egy empirikus tapasztalatra ahhoz, hogy elvonatkozathassunk tőle.<sup>3</sup> Turner festészete esetében absztrakció alatt az utóbbi fogalmat értem, hiszen a festőnek is szüksége volt empirikus alapra ahhoz, hogy műveit létrehozza; ezt az alapot pedig a természetben találta meg, de ugyanígy a befogadó is „csak” egy alapot kap, ha Turner képeit szemléli.

Ugyancsak Kant tesz különbséget *Az ítélőerő kritikájában* matematikailag és dinamikailag fenséges között. Míg előbbit elsősorban a mérhetetlen nagysághoz, addig utóbbit a mérhetetlen erőhöz köti. Kant úgy fogalmaz, a természet akkor tekinthető dinamikailag fenségesnek, „(...) ha

Mikáczó Alexandra (1998) – doktorandusz, Debreceni Egyetem, Humán Tudományok Doktori Iskola, Debrecen, mikaczo.alexandra@gmail.com

<sup>1</sup> James William Pattison: *Turner and Constable*. = *Fine Arts Journal* XXIV(1913). 5. szám. 685. Saját fordítás.

<sup>2</sup> Horváth Gizella: *A „fogalom nélküli” szép és a művészet modern paradigmája*. = „... amennyiben szellemi lények vagyunk”. *Tanulmányok Immanuel Kant aktualitásáról*. Szerk. Tánczos Péter–Varga Rita. Bp. 2016. 273.

<sup>3</sup> Immanuel Kant: *Az érzékelhető és az értelemmel fölfogható világ formájáról és elveiről. Székfoglaló értekezés. 1770*. = *Uő: Prekritikai írások*. Bp. 2003. 532–533.

az esztétikai ítéletben olyan hatalomként jelenítjük meg, amely nem képes hatalmasságként felettünk állni”.<sup>4</sup> Ebben az esetben a természet félelmet keltőként jelenik meg, ugyanakkor mi magunk nem félünk tőle, hiszen ha valóban félnénk attól, amit látunk, nem tudnánk esztétikailag ítélni felőle. A dinamikailag fenséges esetében tehát szükség van arra, hogy a természet félelmet keltsen bennünk, de egyúttal arra is, hogy mi magunk biztonságban legyünk, vagyis el tudjunk tőle határolódni. Nem maga a félelem fenséges tehát, hanem az, hogy mi magunk rájövünk arra, hogy elménket ez a veszély sem képes legyőzni.<sup>5</sup>

## Variációk fenségesre – Turner és Friedrich

Bár Kant a fenségest elsősorban a természetben vizsgálja, elmélete, úgy gondolom, a művészetre is alkalmazható, amennyiben a művészet a természetet annak erőteljes dinamikájában jeleníti meg; ebben az esetben ugyanis tulajdonképpen lényegtelené válik, hogy a szemlélet tárgya egy műalkotás vagy a természet, a lényeg az esztétikai tapasztalat lesz, amelyet már az ítéelő elméjében kell keresni. Emellett, ha Kant nyomán elfogadjuk azt, hogy a művész (zseni) a természethez hasonló módon alkot vagy teremt, akkor „nem nehéz elképzelni, hogy alkotásai is olyan integritással rendelkeznek, mint a természet alkotta élőlények”.<sup>6</sup> Ezenfelül fontos azt is szem előtt tartanunk, hogy Kantnál általában a természeti leírások a művészethez, azon belül is az építőművészethez kötődnek.<sup>7</sup> Turner festészete a fentebb említettekre véleményem szerint megfelelő például szolgál, annál is inkább, mert a festő – szembe fordulva a tradíciókkal – „újrafogalmazza természet és művészet viszonyát”.<sup>8</sup> Turner számos képén elevenedik meg a természet, azonban egészen másként, mint például Constable vagy Friedrich képein, Turner ugyanis a természetet a maga mozgalmasságában igyekezett megragadni. 1810-ben készült *Lavina Graubündenben (A lavina romba dönt egy kunyhót)* című képén (amit gyakran Philip James de Loutherbourg 1803-ban készült *Lavina az Alpokban* című képével rokonítanak)<sup>9</sup> a természet mint romboló erő jelenik meg. A hegyről lezúduló lavina mérhetetlen pusztítást végez, maga alá temetve az emberi kéz által épített kunyhót is – ezzel mintegy jelképezve a természet hatalmát az ember felett. Érdekes ezt a festményt összehasonlítani Turner kortársa, Caspar David Friedrich *Jeges tenger (1823–1824)* című képével. Friedrich alkotásán is megjelenik a természet roppant hatalma, mely magasán az ember felett áll – erre utal a képen látható hajóroncs is, mely eltöprel a magasra tornyosuló monumentális jégtáblák mellett. Friedrich munkája a maga tekintélyes nyugalomban mutatja be a természetet – ezt a nyugodtságot erősíti a kompozíció statikussága is. Friedrich számos munkájához hasonlóan a horizont egy határozott vízszintes vonallal van jelezve; ezt a vonalat vélhetően a festő azzal a fejes vonalzóval húzta, amely egyedüli díszítőelemként függött műterme falán, és amelynek használatával általában

<sup>4</sup> Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Bp. 2003. 173.

<sup>5</sup> Uo. 174–175.

<sup>6</sup> Horváth i. m. 278.

<sup>7</sup> Antal Éva: *A keretbe zárt kolosszus. A kanti fenséges Derrida Parergonjában.* = „... amennyiben szellemi lények vagyunk”. *Tanulmányok Immanuel Kant aktualitásáról*. Szerk. Tanczos Péter–Varga Rita. Bp. 2016. 226.

<sup>8</sup> Michael Bockemühl: *J. M. W. Turner – 1775-1851. A fény és a szín világa*. Bp. 2006. 6.

<sup>9</sup> Uo. 13.

előre megtervezte képeit.<sup>10</sup> Bár a festő a tenger habjainak megfestésére is nagy gondot fordított, a festmény mégis egy kimerevített pillanatot ábrázol, a mozgásnak nincs nyoma a képen. A horizontális tájolás mellett a képtér közepén magasló jégtáblák is csak erősítik a fent említett stabilitást. Turner festményén egészen mást látunk: a kép minden elemével arra törekszik, hogy felkeltse a mozgás illúzióját. Az átlós kompozíció önmagában is dinamikusabb teszi a képet, ezt pedig csak fokozza a formák „zárttságának” feloldása, amelynek révén a lezúduló lavina, a magával sodort nagy méretű sziklák, a kidöntött fák, de a háttérben látható sötét viharfelhők is mind mozgásban maradnak, ezzel mintegy ellentmondva a táblaképek statikusságának. A pillanat drámaiságát támasztja alá az erőteljes fény-árnyék kontraszt is, amely által a tekintet a kép központi témájára, a lavinára irányul. Az aprócska kunyhó eltörpül a lavina és a hatalmas szikla alatt, amely a következő pillanatban porrá zúzza. Turner éppen azt a pillanatot ragadta meg, amikor a lavina eléri a kunyhót; a felfordulásban pedig nehéz felismerni, vajon fatörzsek vagy már a kunyhó darabjai repkednek a levegőben, annál is inkább, mert a kunyhó még áll – de feltehetően egy szempillantás múlva már nem fog állni. Míg Friedrich képe egy nyugodt, katasztrófa utáni pillanatot ragad meg, addig Turner a témául szolgáló esemény egyik legmozgalmasabb momentumát állítja a középpontba. Friedrich művén a hatalmas jégtáblák, amelyek a természet – és átvitt értelemben Isten – hatalmát hirdetik, s amelyek mellett a – feltételezhetően nagy méretű – hajóroncs eltörpülni látszik, képesek előidézni azt az ellentmondásos érzést, amit Kant matematikai fenségesnek nevez. Turner képén ellenben a természet annak dinamikájában, erejét demonstrálva jelenik meg, így véleményem szerint e mű a dinamikai fenségeshez köthető. Turner a katasztrófa pillanatát igyekszik megragadni – Kant pedig olyan természeti példákat említ a dinamikailag fenségessele kapcsolatban, mint egy vulkán kitörése vagy a viharos tenger.<sup>11</sup>



1. kép. William Turner: *Lavina Graubündenben (A lavina romba dönt egy kunyhót)* (1810)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Földényi László: *Caspar David Friedrich*. Bp. 1986. 18.

<sup>11</sup> Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 174.

<sup>12</sup> Forrás: Michael Bockemühl: *J. M. W. Turner – 1775-1851. A fény és a szín világa*. Bp. 2006. 15.



2. kép. Caspar David Friedrich: *Jeges tenger* (1823–1824)<sup>13</sup>

Michael Bockemühl Turner festészetéről írt könyvében Wiltonra hivatkozva kifejti, hogy Turner korai munkáira hatottak Edmund Burke gondolatai a szépről és az emelkedetről. Bockemühl úgy fogalmaz, hogy ennek alapján „(...) a tájképfestészet feladata, hogy a végtelenre, a lenyűgözőre, a heroikusra összpontosítson, a meghódíthatlan, idegen természetre, amelynek láttán az ember félelmet és csodálatot érez, röviden: a lényegre. De Turner idején az Academyn William Gilpin metszetkészítő író és nézetei is érvényben maradtak, aki a tájkép értékét a »pítőreszk«-ben vélte felismerni. Burke elmélete szerint a szép jellegzetes jegye a »simaság«, vele ellentétben Gilpin a »nyers« festőiségét hirdeti».<sup>14</sup> Bár Bockemühl ezen a helyen elsősorban a burke-i széppel von párhuzamot, említi az emelkedettet is (amit ő itt mintegy a szép felfokozásaként értelmez), amelyhez talán közelebb áll az a „nyers” festőiség, amit Gilpin hirdetett. Kantra is hatnak Burke nézetei a fenségesről, ugyanakkor Kant megpróbálja semlegesíteni a Burke-re jellemző fiziológiai megközelítéseket; mind a szépet, mind a fenségest illetően. Kant szerint a szép és a fenséges is az ész fogalmai, így sohasem a szemlélet tárgyában, hanem az ítélő elméjében kell őket keresni. Míg Burke a széphez az öröm, a fenségeshez pedig a fájdalmat követő gyönyör – vagyis valamiféle felfokozott öröm – érzését társítja,<sup>15</sup> addig Kant a széphez a pozitív öröm, a fenségeshez pedig a negatív öröm érzését köti,<sup>16</sup> így a fenséges kanti felfogásában is jelen van valamiféle ellentmondásosság. A Gilpin-féle „nyers” festőiség pedig Turner művészetében tetten érhető, hiszen képein – különösen alkotói periódusa második felében készült képein – a

<sup>13</sup> Forrás: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sea\\_of\\_Ice#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Das\\_Eismeer\\_-\\_Hamburger\\_Kunsthalle\\_-\\_02.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sea_of_Ice#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg) [2022.04.19.]

<sup>14</sup> Bockemühl: *i. m.* 11.

<sup>15</sup> Lásd pl. Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a szépről és a fenségesről való ideáink eredetét illetően*. Bp. 2008. 44–45, 48–49, 60–61, 150.

<sup>16</sup> Kant: *i. m.* 156–157.

hangsúly a színre, a fényre és a mozgás megragadására helyeződik, s ezek minél érzékletesebb ábrázolása végett a festő egyszerű lendületes ecsetvonásokkal fest, másrészt a konkrétabb figuratív elemeket egyre inkább háttérbe szorítja, sőt gyakran szinte teljes egészében el is tünteti.

## Úton a modernség felé

A formák körvonalainak felbomlása megfigyelhető Turner korábban már vizsgált *Lavina Graubündenben* (*A lavina romba dönt egy kunyhót*) című festményén is, de jó példa rá a festő 1812-ben készült *Hóvihar: Hannibál seregével átkel az Alpokon* című képe is. Bár Turnernek látzólag egy történelmi jelenet ábrázolására esett a választása, a festmény tulajdonképpeni témája mégsem Hannibál és serege, hanem a hóvihar. A festmény maga nagy méretű, 146 centiméter magas és 237,5 centiméter széles vászonra készült, mégis a vándorló sereg a hordozófelület alsó szélére lett száműzve, a képfelület többi részét pedig a vihar foglalja el, a hangsúly tehát ez utóbbi ábrázolásán, illetve a fények és a színek játékán van. A sötét felleg vészjóslóan takarja el a Napot, a háttérben magasodó hegy és a felhők határai egybemosódnak a kaotikus zűrzavarban. Turner valószínűleg azért tette olyan gyakran a vihart festészetének témájává, mert a szélsőséges időjárási jelenségek leképezése alkalmat adott neki a különleges fény- és színhatások tanulmányozására, valamint a téma lehetőséget kínált minden egyéb, a mondanivaló szempontjából lényegtelen elem száműzésére a kompozícióból. Ezért is történhetett meg az, hogy a fiatal Turnernek a mester cím elérése céljából az akadémiának benyújtott műveit negatívan bírálták: „Elismerték ugyan a természet megfigyelésében megnyilvánuló tehetségének haladó jellegét, de kifogásolták, hogy inkább a szenzációs, mint a pontos ábrázolásra törekszik, az előtér nagyon vázlatos, »pacás«, a víz a kő hatását kelti, a képeknek »kevés közül van a természethez«, túlságosan »művészetből vannak összerakva«”.<sup>17</sup> Turner valóban a „szenzációs” ábrázolásra törekszik: hatni akar a befogadóra, mert képein a természet elsöprő erejét akarja láttatni, ezért lesz kompozícióinak fontos szervezőelve a mozgalmasság, amelyet egy egyébként statikus táblaképen csakis a körvonalak feloldásával, elmosásával, vagyis a „pontosság” feláldozásával képes elérni. Mai szemmel nézve ironikus, hogy a művészeti akadémia éppen a művészi jelleget kérte számon a festőn, az pedig különösen visszás, hogy a bírálók elismerik Turner tehetségét a természet megfigyelésére vonatkozóan, ugyanakkor műveiben mégis nehezen találják meg a természetet – holott Turner számos alkalommal, mintegy megelőzve az impresszionistákat, éppen a természetet megfigyelő ember pillanatnyi benyomásait igyekszik megragadni. A *Hóvihar: Hannibál seregével átkel az Alpokon* című olajfestményen is megfigyelhető ez az eltolódás, vagyis a szakítás az akadémista festészet szabályaival.

Érdeemes röviden kitérnünk Turner akvarellképeire is. Az akvarellt még Turner korában sem tekintették önmagában is megálló művészeti technikának, ehelyett csupán a vázlatkészítés eszköze volt. Turner alkotói munkásságában ugyanakkor e vázlatoknak is nagy szerep jutott. Bockemühl azon az állásponton van, hogy a festő „(...) az érzékeltetett, a töredékes vonzerejét csak saját vázlatainak szabadságában fedezte fel”.<sup>18</sup> Ezt a felfedezést pedig olajfestményei témájává tette. Turner vízfestményein is feltűnnek a különféle szélsőséges időjárási körülmények

<sup>17</sup> Bockemühl: *i. m.* 17.

<sup>18</sup> Bockemühl: *i. m.* 31.

vagy éppen katasztrófák. 1826 és 1830 körül készült *Égő hajó (?)* című akvarelljén első ránézésre csak festékfoltokat látunk; a hajó körvonalai feloldódva válnak eggyé a tűzzel, a füsttel, a lemenő nappal és a tengerrel – mindezt azonban inkább érezzük, mint látjuk. A pontos ábrázolás, vagyis a formák lehatárolása és a részletek aprólékos kidolgozása helyett Turner néhány jól elhelyezett festékfolttal utal a lángoló hajóra és annak környezetére. Ha a kép címét és az alkotót nem ismernénk, hihetnénk a művet egy modern, absztrakt alkotásnak is.



3. kép. William Turner: *Hóvihar: Hannibál seregével átkel az Alpokon* (1812)<sup>19</sup>



4. kép. William Turner: *Égő hajó (?)* (1826–1830 körül)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Forrás:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Snow\\_Storm:\\_Hannibal\\_and\\_his\\_Army\\_Crossing\\_the\\_Alps#/media/File:Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_081.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Storm:_Hannibal_and_his_Army_Crossing_the_Alps#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_081.jpg) [2022.07.17.]

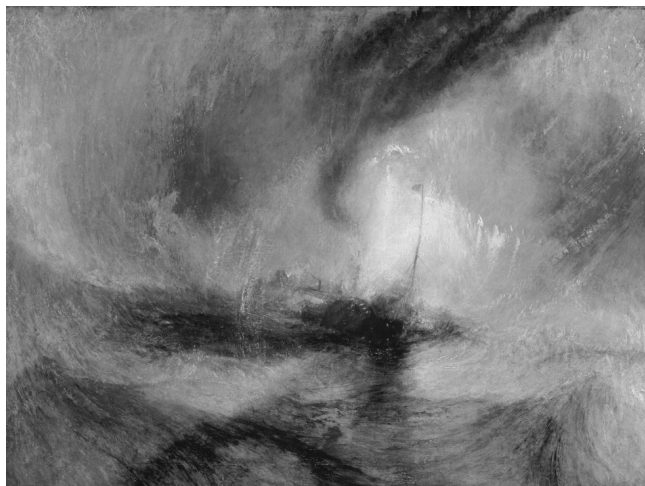
<sup>20</sup> Forrás: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Turner-Brennendes\\_Schiff-1830.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Turner-Brennendes_Schiff-1830.jpg) [2022.07.17.]

Turner 1842-ben készítette el *Hóvihar – egy gőzös jelt ad a kikötő bejáratánál, és a víz mélységét méri. A festő ott volt ezen a viharos éjszakán, amikor az Ariel kifutott Harwichból* című olajfestményét, ami egy remek például szolgálhat arra, hogyan jelenik meg az absztrakcióra való törekvés és a dinamikai fenséges a festő munkáiban. Turner a látvány megragadásáért egészen messzire képes volt elmenni – átvitt és szó szerinti értelemben is. Ahogyan ő fogalmaz: „Nem azért festettem, hogy megértsék, hanem hogy megmutassam: miféle színjáték ez. A matrózokkal az árbóchoz kötöttem magam, hogy megfigyelhessem. Négy órán keresztül voltam odaerősítve, és azt hittem, nem élem túl, de meg akartam örökíteni, annak árán is, ha nem élem túl”.<sup>21</sup> A festő tehát saját életét kockára téve figyelte meg a természet tomboló erejét, és ezt a tapasztalatot igyekezett meg leképezni a festményen, ez azonban lehetetlen lett volna, ha a festő az alkotás során akadémista eszközökhöz nyúl. Turner saját szándékát egészen konkrétan fejezi ki: nem azért festette a képet, hogy a befogadó megértse azt, hanem a színek és fények kavalkádját, vagyis a vizuális hatást akarta megmutatni. A festményen a magasra törő hullámokon hánykolódó hajó csak jelzésszerűen jelenik meg, a kép fő témája ismét a természet tomboló ereje. A viharban a tenger és a felhők megkülönböztethetetlenül egybemosódnak egymással, mintegy egyetlen kavargó örvényt alkotva. Turner a természet mindent elsöprő erejét mutatja fel a lendületesen vászonra vitt festékfoltokkal. A képen minden egyes ecsetvonás a statikusság ellenében hat, így a szemlélő szinte beleszédül a látványba, ha rátekin, és ő maga is a festő mellett érezheti magát a viharos tenger hullámain hánykolódó hajón. Turner saját tapasztalatát vitte fel a vászonra, a mű a természet megfigyelése nyomán keletkezett, a vihar pusztító erejét azonban a festő csakis a formák feloldásával érzékeltethette, így eltávolodott a figuratív ábrázolástól, a formák elhatárolásától vagy „lezárásától”. Ezen az alkotáson „a táj feloldódik a festék anyagában, és elsősorban a színek lüktető örvényei keltik a viharos tenger képzetét. Egy olyan egyensúly kezd itt megmutatkozni, amelyben a valóságábrázolás az autonóm festészet felé billen, és az autonóm színezés a táj impressziójává sűrűsödik”.<sup>22</sup> Az autonóm festészet felé vezető úton a tájképfestészet kulcsfontosságú szerepet tölt be. Werner Hoffmann *A modern művészet alapjai* című könyvében rámutat arra, hogy a tájképfestészet területén mérhetetlenül több lehetőség kínálkozik a szín- és formabeli improvizációra, mint a heroikus alakok ábrázolásában, „mely ideális és megváltoztathatatlan formai értékek megtestesítésére törekszik. Így a pontos formai doctus – mondhatnánk ezt a festészet paletta-aspektusának is – feloldása és fellazítása a XVIII.-tól a XIX. századig mindenekelőtt a fény- és tájfestőre marad, vagyis arra a képi műfajra, amely a megfoghatatlan, a határtalan és a változékony megörökítésére törekszik”.<sup>23</sup> Turner festészete erre remek példa, hiszen a festő valóban kihasználja a festészet adta lehetőségeket, és merev formák helyett az örvénylő ecsetvonások „káoszán” keresztül ragadja meg a természet elsöprő erejét. Ezért is lehet azt feltételezni, hogy képei nagyobb hatást gyakorolnak a maguk oldottságában a befogadóra, mintha Turner ugyanezeket a témákat akadémikus módszerrel festette volna meg. A háborgó tenger kaotikus látványa – ahol a tekintet nem is igazán talál nyugvópontot vagy kapaszkodót – nyugtalanító; és ezáltal alkalmassá válik arra is, hogy félelmet keltsen a szemlélőben, és kiváltsa benne a fenséges esztétikai tapasztalatát.

<sup>21</sup> Bockemühl: *i. m.* 69.

<sup>22</sup> Dietmar Elger: *Absztrakt művészet*. Szerk. Uta Grosenick. Bp. 2009. 8.

<sup>23</sup> Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Bp. 1974. 141–142.



5. kép. William Turner: *Hóvihar. Egy gőzös jelt ad a kikötő bejáratánál, és a víz mélységét méri. A festő ott volt ezen a viharos éjszakán, amikor az Ariel kifutott Harwichból (1842)*<sup>24</sup>

Turner 1843-ban készült *Fény és szín (Goethe tana) – az Özönvíz utáni reggel – Mózes a teremtés könyvét írja* című képén ellentmondás figyelhető meg: az özönvíz utáni reggelt a festő lendületes kompozícióban ragadja meg – hasonlóképpen, ahogy a festmény párja, az *Árnyék és sötétség – az Özönvíz estéje* című műve esetében is teszi –, holott az özönvíz utáni reggelhez valószínűleg sokan inkább valamiféle harmonikus, nyugodt kompozíciót társítanának, mintegy ellenpontozva az özönvíz estéjét. Turner ehelyett a témát szintén dinamikusán, mintegy örvényszerűen ábrázolja, a mindent elborító víz és az ég ezen a munkán is egybemosódik, a jelzesszerű alakok pedig alig kivehetőek: Mózes látszólag az égen lebeg, alatta egy kígyó alakja, a vászon közepére helyezett hegyen és a kép jobb alsó sarkában halcsontvázak jelennek meg, alsó felében pedig hömpölygő emberáradatot láthatunk. Nem is igazán lehet eldönteni, hogy ezek az alakok a vízben vagy éppen a fényben úsznak. A színek bár üdőbbek, mint Turner korábban vizsgált művein, mégis valamiféle nyugtalanságot keltenek, mintegy támogatva a zaklatott kompozíciót. Vasile Nicolescu Turnerről írt tanulmányában azt írja, a festő „legtöbb magyarázóját meghökkenti a sárgái keltette impressziók sokfélesége, melyek végül is mindig valami rejtelmesen, ám annál megrázóbban érzékeltetett félelemre utalnak”.<sup>25</sup> Ez a félelem, mely nem közvetlenül jelenik meg, rokonítható a fenséges fogalmával. Meglehet, hogy Turner sárgái valóban valamiféle bizonytalanságra, félelemre utalnak, ugyanakkor a színek vizsgálata során azt is szem előtt kell tartani, hogy azok az eredeti állapotukhoz képest napjainkra valamelyest tompábbak és sötétebbek lettek.<sup>26</sup> Ettől függetlenül azonban a befogadó a képre pillantva mindenképpen érez valamiféle nyugtalanságot, amely a festő körkörös, lendületes ecsetvonásaiból és a bizonytalanul kivehető, egymásba mosódó

<sup>24</sup> London, The Tate Gallery. Forrás: <https://journals.openedition.org/caliban/docannexe/image/676/img-10.jpg> [2022.04.19.]

<sup>25</sup> Vasile Nicolescu: *Turner, avagy a fény dramaturgiája*. = *Korunk* XXXIII(1974). 7. szám. 838.

<sup>26</sup> Bockemühl: *i. m.* 88.



alakokból egyaránt fakadhat. Turner mintha kihúzná a szemlélő lába alól a talajt: olyan pozícióból tekintünk a műre, mintha mi magunk is az örvénylő embertömeeggel együtt sodródnánk, és lábunk alatt nem lenne szilárd talaj. Végző soron a festő ezen a munkán is a mozgás, a fény és a színek hatásait helyezi előtérbe, ennek érdekében pedig elszakad a realiztikus ábrázolástól.



6. kép. William Turner: *Fény és szín (Goethe tana) – az Özönvíz utáni reggel – Mózes a teremtés könyvét írja* (1843)<sup>27</sup>

## Turneri törekvések napjaink képzőművészetében

Az ábrázolás „pontosságának” feloldásával, az ecsetvonások kiszabadításával a forma alkotta keretből Turner kijelölte az utat az impresszionizmus és a modern művészet felé. A modern és posztmodern festészetben az ecsetvonásoknak vagy éppen a festék szabad folyásának különösen nagy szerepe lesz – gondoljunk például Karl Otto Götz vagy Jackson Pollock művészetére. Götz monumentális munkáinak középpontjában a lendületes ecsetvonások állnak, míg Pollock az ecsettel sohasem ért a vászonhoz, csupán csorgatta, fröcskölte a festéket a hordozóra. A továbbiakban Götz munkásságában igyekszem felmutatni röviden a dinamikailag fenséges vonásait. Nem gondolom, hogy Turner festészete direkt módon hatást gyakorolt volna Götzre, ugyanakkor véleményem szerint többek között Turner alkotói tevékenysége is hozzájárult ahhoz, hogy kibontakozhasson az a festészeti irányvonal, amit Götz képviselt.

Götz munkáiban kulcsszerep jut a festői gesztusnak; az ecsettel lendületesen vászonra vitt festék lesz az, ami megalkotja képei struktúráját. A festő maga így nyilatkozott: „A gyorsaság

<sup>27</sup> London, The Tate Gallery. Forrás: [https://en.wikipedia.org/wiki/Light\\_and\\_Colour\\_%28Goethe%27s\\_Theory%29\\_%E2%80%93\\_The\\_Morning\\_after\\_the\\_Deluge\\_%E2%80%93\\_Moses\\_Writing\\_the\\_Book\\_of\\_Genesis#/media/File:Unmatinapresledeluge.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Light_and_Colour_%28Goethe%27s_Theory%29_%E2%80%93_The_Morning_after_the_Deluge_%E2%80%93_Moses_Writing_the_Book_of_Genesis#/media/File:Unmatinapresledeluge.jpg) [2022.07.20.]

szükségszerű összetevő volt számomra, hogy minimálisra csökkentsem a tudatos irányítást. A gyorsaság változékony formákat, részleteket és textúrákat (árnyékokat és freccsentéseket) eredményezett, amelyeket lassúbb, irányítottabb festéssel nem tudtam volna elérni”.<sup>28</sup> A festő lent látható, 1990-ben készült *Torden* című festményén is az ecsetvonások dinamikája lesz az, ami nyugtalanságot idéz elő a befogadóban. A drámai hatást csak fokozza az, hogy az alkotó nem használ színeket. A kép bár nonfiguratív, a lendületes ecsetvonások egy vihar képzetét hívhatják elő a szemlélőben – ezt erősíti a horizontális tájolás, amely révén a mű egy tájkép érzetét kelti, de ezt támaszthatja alá a címválasztás is: a dán *torden* szó mennydörgést jelent. A nagy méretű (220x330 cm-es) festmény előtt állva a befogadó – Turner korábban vizsgált munkáihoz hasonlóan – szinte beleszédül a látványba. A tekintet ezen a művön sem talál nyugvópontot. A látvány első pillantásra kaotikusnak tűnik, hiszen minden egyes vonás a mozdulatlanság ellenében hat, ugyanakkor mégsem beszélhetünk totális rendezetlenségről, hiszen a képen húzódnak olyan kompozíciós vonalak, amelyek vezetik a tekintetet. Götznek tehát nem sikerült teljesen kiiktatnia a „tudatos irányítást”, bár valószínűleg ez nem is állt szándékában, hiszen a totális káoszban a befogadó és a művész sem lenne képes eligazodni. Bár nem egy természeti jelenséggel vagy annak figuratív leképezésével találkozunk, ha a festményre tekintünk, mégis átélhetjük azt az esztétikai tapasztalatot, amit Kant dinamikailag fenségesnek nevez. A határozott gesztusokkal vászonra vitt sötét vonások a nyugtalanság és a félelem érzetét keltik fel bennünk; ez a félelemérzet azonban nem azért alakul ki, mert közvetlen veszélyben vagyunk, hiszen csupán egy műalkotást szemlélünk. Kant úgy fogalmaz, hogy „(...) egy tárgyat félelmetesnek tekinthetünk anélkül is, hogy félnénk tőle, nevezetesen, ha oly módon ítéljük meg, hogy pusztán elgondoljuk azt az esetet, hogy ellent akarnánk állni neki, de minden ellenállás teljesen hiábavaló volna”.<sup>29</sup> Ebben az esetben képesek vagyunk esztétikailag ítélni az adott tárgyról, hiszen nem vagyunk közvetlen veszélyben, ellenben, ha valóban félnénk tőle, ítélni sem tudnánk felőle.



7. kép. Karl Otto Götz: *Torden* (1990)<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Elger: *i. m.* 62.

<sup>29</sup> Kant: *i. m.* 173.

<sup>30</sup> Duisburg, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst/Sammlung Ströher.

Forrás: <https://ko-goetz.de/werke/1960-1969/> [2022.07.15.]

A dinamikai fenségést azonban nem csak a táblaképek világában fedezhetjük fel, számos olyan alkotást találhatunk például az installációs művészet területén is, amely hasonló hatást gyakorol a szemlélőre. Ilyen például a Wade Kavanaugh és Stephen B. Nguyen *Hubris, Atë, Nemesis* című projektje, amelynek a Center for Maine Contemporary Art adott otthont. A két művész a kiállítóterben egy hatalmas, hullámokat vető tengert formázott meg falemezekből, melyeket néhány „ösvényen” keresztül járhatott be a befogadó. Néhány helyen ezeket az ösvényeket is elsodorta, megszüntette az áradat. A vékony falemezek vonalai felerősítik a mozgás illúzióját, annak ellenére, hogy az installáció maga statikus. Az installáció címe az ókori görög tragédiák cselekményének mozgatóira utal: a hübriszre vagy gögre, az atéra vagyis a vak ostobaságra és végül az ezek miatt bekövetkező nemezisre mint végzetre, az istenek büntetésére, ami megnyilvánulhat akár egy természeti csapás képében is, mely képes semmissé tenni az embert és annak minden törekvését – erre utalhat az is, hogy néhány helyen az ösvényeket mint ember alkotta pallókat is elsodorja az ár. Kant ugyanezt az elsöprő erőt találja meg a természetben: a dinamikailag fenségést többek között a háborgó óceánban, a tűzhányók kitorésében és a tomboló viharban fedezi fel.<sup>31</sup> De ugyanezt az elemi erőt igyekszik megragadni Turner is számos munkájában, ahogyan azt a korábban vizsgált alkotások is mutatják.



8. kép. Wade Kavanaugh és Stephen B. Nguyen: *Hubris, Atë, Nemesis* (2019)<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Kant: *i. m.* 174.

<sup>32</sup> Maine, Center for Maine Contemporary Art.

Forrás: <https://www.thisiscolossal.com/2019/07/hubris-ate-nemesis/> [2022.07.17.]

## 5. Összegzés

A fenti két kortárs művészeti példa pusztán illusztrációként szolgált ahhoz, hogy felismerhesük, Turner alkotói törekvéseinek hatása hogyan nyilvánul meg napjaink vizuális művészetében. Vasile Nicolescu fent említett tanulmányában azt írja, a festő utolsó korszakának munkáin a fény „(...) felszívja lényünket a végtelen térbe. S miközben egyre elvontabb látomásokat jelenít meg és egyre inkább feloldja a formákat, hogy egyre többet fejezhessen ki – a fény felszabadításáért küzdő festő önmagát szabadítja fel és emeli a megdicsőülés titkos, már szinte láthatatlan magaslatára”.<sup>33</sup> Turner a formák feloldásával valóban egyre többet lesz képes kifejezni, és az akadémizmustól elszakadva egyike lesz azoknak a művészeknek, akik megnyitják az utat az autonóm festészet felé. A korábban vizsgált festmények alapján látható, hogy a festő munkáin a kanti dinamikailag fenséges és a képi absztrakció vonásai is felfedezhetőek. Az oldott ecsetkezelést alkalmazó, a színeket és a fényt minden más téma elé helyező festő, aki alkotásain a természet mindent elsöprő erejét is képes megjeleníteni, az absztrakt művészet kialakulásának is egyik fontos mérföldköve.

### **Raging Imagination – Characteristics of the Kantian Dynamic Sublime and the Visual Abstraction in the Paintings of William Turner**

*Keywords: Immanuel Kant, William Turner, sublime, abstraction, visual art*

In my paper, I examine the characteristics of Kant's dynamic sublime and the visual abstraction in the artworks of William Turner. According to my research, the English painter's oeuvre contributed to the development of modern art, since the disintegration and dissolution of the contours and the forms can already be observed in his pictures, a technique which Turner generally used to express the overwhelming power of nature and the various phenomena of colour and light. Kant is the most significant author of the examined era and his writings are also useful in order to understand the abstract artistic motifs, so I consider it appropriate to construe Turner's artworks in the light of Kantian aesthetics.

<sup>33</sup> Nicolescu: *i. m.* 840.