

# Lengyel András

## Egon Schiele, avagy a bécsi modernizmus strukturális disszonanciái

Egy kiállítási katalógus margójára

1.

A Szépművészeti Múzeum – a bécsi Leopold Múzeum anyagát kölcsönvéve – *Egon Schiele és kora* címmel 2013. június 26-ától szeptember 29-éig nagy, úgynevezett „reprezentatív” kiállítást rendezett a bécsi modernizmus egyre érdekesebbnek látszó jeles festőművésze műveiből. A kiállított, közel száz mű természetesen nem fedi le az életművet, s ennek az anyagnak egy része nem is Schiele, hanem „csak” kortársai alkotásai. A bemutatott anyag azonban így is alkalmas arra, hogy képet alkossunk erről a maga korában megbotránkoztató, ám a ma felé haladva egyre fontosabbnak mutakozó alkotóról – s egyben persze „koráról”. A kiállítás is, a katalógus is ugyanis a kor bemutatását is ígéri, s ez a megoldás csak részben az anyag kiegészítésének (kényszerű, jobb híján való) eszköze. A Schiele művei mellé helyezett Klimt-, Oppenheimer- stb. művek természetes kontextust teremtenek köréje, s ez a megoldás automatikusan bekapcsolja az alkotót abba a festészeti korbba, amelyben alkotott. S ezt az összefüggést, nagyon helyesen, a rendezők egyéb eszközökkel is erősíteni próbálták. Sajnos egy kiállítás mindig olyan, mint a színházi előadás: addig „él”, ameddig látható – ám a katalógus, amelyre az utóbbi időben itthon is egyre több jó példa adódik, ez esetben is sok mindent megrögzít belőle. Ami pedig még így is elvész, azt a katalógusban közölt tanulmányok s a Schiele-dokumentáció szövegei némileg ellensúlyozzák. Kiegészítik és értelmezik a képeket, háttérrel, történeti kontextust adnak a vizuális produkcióhoz. Elmélyítik s tudatosítják az élményt. Ez az *Egon Schiele és kora* című, *Remekművek a bécsi Leopold Múzeumból* alcímű, Bodor Kata szerkesztette katalógus arra is alkalmas, hogy az életmű és kora némely összefüggéseit tudatosítsuk magunkban.

2.

A nagy alakú (tehát a képeket megfelelően prezentálni tudó), gazdag anyagú és szépen kivitelezett katalógus, természete szerint, nem pusztán „emlék”, azaz emlékeztető a kiállításra, hanem ennél jóval több. Részben egy monográfia vázlatos és alkalmi, de jó pótléka, részben fontos háttéranyagok közlöje. Itt nemcsak a képanyag, de a kísérőtanulmányok (mindenekelőtt Sármány-Parsons Ilona tanulmánya Bécsről és a bécsi modernizmusról), Schiele (Kurdi Imre fordította) versei, vagy – egyáltalán nem utolsósorban – az archív fotóanyag stb. sok olyasféle összefüggést megjelenítenek, amelyek szinte megkövetelik a másodlagos értelmezést. A feladat természetesen elsősorban a specialistáké, a művészettörténészeké, de bizonyos, a kor – s általában a modernizmus – más kutatói számára is kihívást jelent Schiele produkciója. Engem, akit az osztrák–magyar modernizmus magyar pólusa foglalkoztat, s ezen belül is elsősorban a modern habitus megképződésének folya-

mata, meg az így létrejövő mentális alakzatok, Schiele festészetében az érdekel (meglehet, barbár módon), hogy ezek a képek mit árulnak el korukról. Az adott kultúra természetéről. Azaz, számomra a Schiele-életmű elsősorban a bécsi kultúra mélyszerkezetének megértését segíti. S – nem hagyva figyelmen kívül esztétikuma sajátosságait – mint a bécsi kultúra szemiotikájának anyaga válik értelmezendővé. Ehhez pedig kimondottan jól jön, hogy a katalógus az életmű kontextusát is igyekszik demonstrálni.

### 3.

Egon Schiele (1890–1918) úgynevezett életrajza lexikonszócikk-szerű tömörítvényben viszonylag röviden előadható, nem volt hosszú életű, igazi pályája alig bő évtizedig tartott. 1890-ben született (összevetésként: Magyarországon ekkor indult meg *A Hét* című hetilap), az ausztriai Tullnban. Három lánytestvére volt, akik közül egy korán meghalt. Iskoláit Kremsben, majd (1902-től) Klosterneuburgban végezte. 1905-ben azonban apja, Adolf Egon Schiele (1850–1905) meghalt, s a 15 éves fiú gyámja anyai nagybátyja, Leopold Czihaczek lett. Szociológiai értelemben mégis szerencséje volt, gyámja ugyanis nem akadályozta meg, hogy 1906-ban, hajlamainak engedve, a lehetséges praktikus pályák helyett, a bécsi Képzőművészeti Akadémia hallgatója lehessen. Innentől sorsa határozott irányt vett. 1907-ben találkozott a korszak vezető modern művészeivel, Gustav Klimttel, aki egy ideig komoly ösztönzést jelentett számára (voltak is, akik egy ideig – tévesen – Klimt-epigont láttak benne), 1909-ben már kiállításon is szerepeltek művei, majd, még ugyanebben az évben, döntő lépésre szánta el magát. Ahogy a katalógus is írja: *„Néhány diáktársával elhagyja az akadémiát. Megalapítják a Neukunst-gruppét (Újművészet-csoportot), amelynek Schiele lesz az elnöke és titkára. Elsőként a bécsi Kunstsalon Piskóban állítanak ki. Schiele itt ismerkedik meg a kritikus-zsurnaliszta Arthur Roeslerrel, illetve Carl Reininghaus és Oskar Reichel műgyűjtőkkel. Felkeresi Max Oppenheimert, hogy az véleményezze műveit. Szoros barátság alakul ki közöttük. 1909–1910 táján verseket ír.”* (180.) Még nem volt „kész” művész, de újabb kiállításokon vett részt, sőt műveinek már gyűjtője is akadt, anyagi helyzete 1910-ben mégis teljesen elbizonytalanodott. Mivel megromlott viszonya gyámjával, elvesztette annak anyagi támogatását. Élete ettől kezdve a „szabad”, de nélkülözésekkel teljes művészet. Mindennapjai középpontjában önmaga tehetségének művészi kibontakozása került. (Alkalmi megbízatások kielégítése, képeladás, kiállítások, mindenekelőtt pedig festés és rajzolás.)

Élete néhány egyedítő csomópontja is jól megfogható. 1911-ben megismerkedett Klimt (egyik) modelljével, Wally Neuzillal, aki élettársa és modellje lett, s akinek teste a Schiele-rajzok legfőbb ihletőjeként szolgált évekig. 1912-ben bécsi, budapesti és berlini kiállításokon is részt vett (Budapesten az úgynevezett Művészházban, amelynek szervezője, lelke a sokoldalú Rózsa Miklós volt) –, de ezeknél meghatározóbb eseménye lett életének, hogy az év áprilisában, Neulengbachban, ahol akkor éppen dolgozott, „kiskorúak megrontása” vádjával letartóztatták. (A vád alapja kiskorúakról készített aktrajzai voltak, amelyeket műtermében megtaláltak.) Hívei és barátai ugyan elsimították ügyét, de az eset szimpomatikus. Egyebek közt rávilágít Schiele testhasználatának tabusértő, sőt provokatív jellegére. Ekkor azonban már neves művész volt, akit tehetsége és művészi presztízse némileg védett. Jellemző, hogy „ügye” sem befolyásolta abban, hogy gazdag mecénások érdeklődését, sőt kegyét is elnyerje. 1912 decemberében például a gazdag győri Lederer családnál vendégeskedett, s Erich Ledererrel barátságot is kötött. (Itt érdemes megemlíteni, hogy élete földrajzi értelemben az Osztrák–Magyar Monarchia három nagy régiójával, az osztrákkal, a cseh-morvával és a magyarokkal is érintkezett.) A háború kitörésének évé-

ben, 1914-ben azonban már így is komoly anyagi gondokkal kellett szembenéznie, sem képei eladásából, sem a kapott – baráti hátterű – apanázsából nem tudott igazán megélni. Egyebek közt alighanem ez a helyzet is belejátszott abba, hogy 1915 tavaszán szakított élettársával, modelljével, Wallyval, s nyáron feleségül vette a kevéssel előbb megismert, de jómódú Edith Harmsot. Életéből azonban már nem sok volt hátra, az egyre ismertebbé s elismertebbé lett Schiele 1918. október 31-én a háború végi nagy epidémiában, a spanyolnáthajárványban meghalt. (Az év elején – rajzzal és cikkel – még ő búcsúztatta mesterét és barátját, Gustáv Klimtet, most, 28 évesen pedig már őrá került a sor.)

Véletlen, már amennyiben van értelme e szónak, hogy véletlen, de mindenképpen szimbolikus, és egy fejezet lezárásának „természetes” eseményeként értelmezhető, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia fölbomlását egyikük (sem Klimt, sem Schiele) nem élte túl. Egy modernitástörténeti nagy szakasz voltaképpen Klimt és Schiele halálával csaknem egy időben zárult le. (Nálunk Adynak jutott ilyen sors. Ő is akkor halt meg, amikor egy nagy szakasz lezárult.)

#### 4.

Schiele festményei, akvarelljei, sőt rajzai is, bár más-más módon, de erős szuggesztíójú művek. Rövid, tömör jellemzésük nem egyszerű, s ahogy a vizualitást általában sem lehet maradéktalanul „lefordítani” szavakra, Schiele képeit sem lehet igazán jól „elmesélni”. Csak, különböző szinteken, közelítgetni lehet ehhez a „fordításhoz”. A jellemzés, a képek verbális bemérése mégsem teljesen reménytelen. Az egyik szint, amelyen e képek megközelíthetőek, alighanem az, amelyet a katalógusban a Leopold Múzeum megalapítójának özvegye, Elisabeth Leopold képvisel. Ő, ha nagyon röviden is, de lényeges dolgokat mond ki, amikor arról beszél, hogy *„Schiele kifejezőmódjának közvetlensége leginkább akvarelljeim érhető tetten. Ennek oka kimagasló rajztehetsége, az erőteljes vonalak, amelyek könnyedén vibrálnak, gyakorta szögletesek, hol vékonyak, hol vastagok, aztán lendületesen újból kitereljesednek. Mindez tökéletesen harmonikus kompozíciókban ölt végső formát, minden torzításra irányuló törekvés ellenére. Ezek biztosítják Schiele kifejezőerejét és tükrözik belső, pszichés állapotát. A színhasználat önkényes, gyakran harsány és természetellenes, az alakok formája és kifejezőereje a foltfestészet világát idézi. Schiele markáns fellépésével a szecesszió »szép látszata« ellen tiltakozott, s különös expresszionista formavilágában saját valóságát kívánta ábrázolni. Provokatív felkiáltásaiban sikerült a mély tartalmat merőben új formában kifejezésre juttatnia.”* (40.) Amennyire megítélhetem, csakugyan erről van szó: a rajztudás, a kompozíció és a színhasználat együtt adja e művek sajátosságait, s a kifejezésben benne van a mentális önreprezentáció „szép látszatokat” kontrázó, a „torzításokat” mégis „harmonikus kompozícióban” összefogó szándéka, sikeres esetekben megvalósuló gyakorlata. A harmóniaérezkelés azonban történetileg változó valami, s azt, amit egy adott pillanatban „harmonikusként” érzékelt a kor embere, egy másik, későbbi kor embere már „édeskésnek” tarthatja, azt pedig, amit a kortárs még „érdesnek”, disszonánsnak érzett, az utókor, egy sötétebb égbolt alatt élve, már megértett disszonanciaként, azaz (ahogy József Attila vélte egy zenei jegyzetében) konszonanciaként fogja föl. S úgy vélem, mesterségbeli tudásán és innovatív, előrejelző érzékén túl Schiele igazi szerepe is valójában mint a harmóniaérezkelés megváltozásának manifesztációja fogható meg. Persze, a műalkotás mindig nagyon bonyolult valami, nagyon sok, nagyon különböző momentum szerveződik egybe benne, és Schiele festészetének újdonsága csak akkor érhető meg igazán s írható le pontosan, ha megértjük, méghozzá nem személyi szinten, hanem a vizualitás közegében azt a viszonyt, amely Klimthez, pontosabban műveikhez fűzte. Schiele ugyanis nemcsak tanult Klimtől, hanem folytatta is annak bizo-

nyos, lényeges kezdeményeit, a művekben megjelenő végeredmény azonban (s ez nem pusztán az elkülönböződés művészek közt általános szándékának) lenyomata, hanem a saját – disszonáns – egójának kivetítése is, végső mérlegelésben szembekerült vele. A szecesszió és Schiele világa már, bármily sok szállal kapcsolódik is össze, merőben más. A szecesszióhoz képest Schiele kimondottan disszonáns. Művészettörténeti szempontból nagyon érdekes és tanulságos, hogy Schiele mivel s hogyan kapcsolódik Klimthez, s „szakmailag” mivé alakítja át inspirációit, történetileg, a bécsi modernitás jellegének és természetének megértése szempontjából azonban ezeknél fontosabb Schiele szociokulturális és pszichikai individualitása. Ebben az individualításban jelentkezik ugyanis az a személyes és végső formáját műveiben elnyerő korérzékelés, amely csak egy konkrét, megélt élet eredménye lehet, de kompozícióvá tárgyasulva és nemesedve általánosabb érvényességre tesz szert.

Schiele, Klimthez képest, a modernség egy második hulláma már, amely a szépségélménnyel szemben már a disszonanciaérzést helyezi középpontba, s teszi legfőbb „üzene-tévé”.

Ez a rá jellemző s műveiben is megjelenő individualitás, az emberi viszonyok speciális érzékelése mind műveiből, mind a rá vonatkozó történeti dokumentációból kielemezhető. Föltűnő, s mélyen árulkodó, egyszerre festészettörténeti és életrajzi összefüggés, hogy Schiele egyik legfontosabb „témája” önmaga – az önarcképek, a legkülönbözőbb variációban, ismét és ismét előjönnek. (Önarcképeiből és portréiből 2011-ben Bécsben, a Belvederében volt egy nagy kiállítás. E tárgykörben – képben is, szövegben is – az Agnes Husslein-Arco és Jane Kallir szerkesztette impozáns katalógus ad jó tájékoztatást.) Ez nem téma- és modellhiány, ez, ellenkezőleg, az én folyamatos önreflexiója és önmegfigyelése. Az én: probléma saját maga számára. Az önarckép ilyen, szinte folyamatos jelenléte, persze elvileg lehetne az önelvezet, a nárcizmus tünete és bizonyítéka, de Schiele esetében aligha erről van szó. Aki így, ilyen disszonánsan ábrázolja magát, az minden, csak nem nárcisztikus – az küzd magával, az elégedetlen magával, s bár önmaga (remélt) egyensúlyának megteremtéséért fordul újra meg újra az önábrázoláshoz, ez, mint az ismétlések nagy számából nyilvánvaló, nem sikerül neki. Ez a gyakoriság, az én újra s újra témává tétele persze nem pusztán egyéni eset, maga az én vált kérdésessé, s hogy mennyire így volt ez, az abból is látszik, hogy ekkor már Sigmund Freud műhelyében megszületett az érintegritás tarthatatlanságának (később nagy karriert befutó) elmélete, a pszichoanalízis, amely egyebek közt kimondta, az „én nem úr a saját házában”. Schiele művészetének és Freud elméletének, aligha véletlenül, ugyanaz a város, Bécs adta a közvetlenül átélhető tapasztalati anyagát. A személyes élmény, az eltérő földolgozásmód ellenére, ugyanabban a tágabb történeti kontextusban alapozódott meg mindkét esetben.

Az én mint folyamatos önprobléma Schiele szövegeiből, mindenekelőtt verseiből és leveleiből is jól adatolható. A katalógus, részben kézírathasonmásban, részben Kurdi Imre műfordításában közreadja Schiele 1910/11-ben született verseinek egy csokrát. A megszólalási mód megválasztása is, a kéziratok artisztikus – kalligrafikus – megformálása is, a versek szerzői közzététele is jelzi, hogy itt ugyanaz az énföldolgozás érhető tetten, mint a képekben is, és itt is, ott is a művészi teremtés, a poézis volt az a módszer, amellyel az én önmaga megértését és elrendezését megkísérelte. Nem az a kérdés, jók-e ezek a versek, professzionális teljesítmény áll-e mögöttük, hanem maga a verseket megszüülő személyes, egzisztenciális probléma követel magyarázatot. Érdekes, hogy – akár a képek közt – itt is van *Önarckép* (kettő is). Ezek mint szövegek jól egészítik ki (s egyben magyarázzák) a vizuális önportrékat. Az egyik *Önarcképben*, nagyon jellemzően, ilyen sorokat olvashatunk: „Nyugtalanság – / fájdalmas szorongás idebent, a lélek / mélyén. – Lobog, ég, fölcsap, / harcba szólít, – görcsbe ránduló szív.” (174.) Ez a megélt disszonancia szinte emb-

lematikus megvallása. Élménye még kéjkeresés közben is disszonáns, önmeghatározása most is nagyon pontos: „Eszelős pörgés elpörgő gyönyörben / elpörgő gyönyörökért.” (174.) S a másik *Önarckép* önmeghatározása is ebben a kiegyensúlyozatlan kettősségben mozog: „Ember vagyok. Szeretem / a halált, és szeretem / az életet.” (177.) Ehhez az éhez hozzátartozik a tematizált halál jelenléte, a szorongás végső formája. A *Fenyveserdő* című verse, amely – látszólag – egyszerű tájvers, így zárul: „Élő- / halott minden.” (175.)

Az igazi, a vizuális önarcképekben (is) érvényesülő „torzítások” és a sajátos színhasználat (a szürke és a fehér dominanciája az arcon) egyértelműen a megjelenített én disszonanciájának jele, s ez a gyakorlat negatív indexszel látja el azt. A torzítás gyakorlata e vonatkozásban önmagáért beszél, az én „torznak” látja magát, de az igazán beszédes mégis a színhasználat. Az arcnak a szürke és a fehér kombinációjában (vagy a természetes arcszínnél lényegesen sötétebb, barnás árnyalatokban) való – ismétlődő – megjelenítése az élő (mert önreflektáló) ének egyféle implicit halotti vonást kölcsönöz. A halál itt az én, az (alkotó) személyiség integráns részévé válik. Ez az az „élőhalott”-ság, amelyről a *Fenyveserdő* is beszél, s amely itt nemcsak a természetnek, hanem az önazonosságának is summája. Hogy a szubjektum és a mű ilyen megfeleltetése megalapozott, s voltaképpen maga Schiele is hasonlóképpen látta személyisége és műve viszonyát, azt az 1912-ben festett *Remetékét* magyarázó levele mutatja nagyon tisztán. Ez a levele, amelyet egyik legjelentősebb pártfogójához és gyűjtőjéhez, Carl Reininghaushoz írt, expressis verbis kimondja: „így kellett megfestenem a képet, akár jó, akár rossz festészeti szempontból. De ha tudnál egyet-mást, hogy miként jelenik meg előttem a világ, és hogyan viselkedtek velem ez idáig az emberek, úgy értem: milyen álnokul; akkor muszáj odafordulnom, és olyan képeket festenem, amelyek csakis számomra jelentenek értéket. Színtiszta a bensőmből bomlott ki ez is.” (45.) A képet – a *Remetékét* – pedig így interpretálta: „Nem a szürke ég háttérben, hanem egy gyászba borult világban mozog a két test, egyedül növekedtek föl ebben a világban, szervesen sarjadtak ki a talajból; minden létező »esendőségét« ábrázolja ez a világ és benne a két alak; egyetlen fehér ártatlanságot lehelő rózsza képezi az ellentétét a két figura fejét ékesítő koszorúknak.” (45.) Ez a magyarázat nemcsak a festői gyakorlatnak, de a mögötte munkáló létélménynek is mintegy verbális általánosítása.

S ez a létélmény alakítóan hatott a másik emberhez, mindenekelőtt a nőkhöz való magánemberi és festői viszonyában is. Az alap kétségkívül az, amit az *Önarckép* című egyik verséből már idéztem: „Eszelős pörgés elpörgő gyönyörben / elpörgő gyönyörökért.” (174.) Ez a kéjkeresés, és ennek mintegy megvallott hiábavalósága azonban e viszonyoknak csak egyik, mondhatnánk konvencionális változata, alapesete. E „pörgésnek” az eredménye is rendre disszonáns, az éntől elidegenülő. Ahogy *A csendes sápadt lány portréja* című vers paradigmikus tisztaságban mondja ki: „szerettem rajta / mindent. / Muszáj volt lerajzolnom. / [...] Most enyém a teste.” (175.) De csak a teste, az elidegenült, eszközi létre korlátozódott test. S ez az „eredmény” nemcsak versben, képből is megszületik. Ide tartozó képei (többnyire akvarellek és rajzok) testábrázolását össze lehet foglalni, mint az erősz tematika megnyilvánulásait is, de Schiele esetében minden jel szerint lényegesen többről s másról volt szó. Testábrázolásai ugyanis, amelyeknek modelljei többnyire lemeztelenített nők, szokatlan, sőt extrém pózokban, vagy – ugyancsak meztelen – fiúgyerekek, létélményének deformáló vonásait kapják meg. Jellemző rájuk, hogy a fej (nem igazán arc) többnyire személytelen, vázlat- vagy maszkyszerű, az arc helyén üresség (erre sok értelmezője fölfigyelt már, de egyféle közöny jeleként kezelték), a test pedig – formai érdekességén, tanulmányozhatóságán túl – kiszolgáltatott. A vizuálisan „érdekes” és megjeleníthető szexuális tárgy státusára redukálódik. Nem véletlen, hogy még a pornográfiához való kapcsolódás értelmezési lehetősége is föl-fölmerül e rajzok és akvarellek kapcsán. (E katalógusban nem szerepel, de a 2011-es bécsi Belvedere-kiállítás kimondottan portrékat és önarcképeket bemutató

anyagában, az ottani katalógus tanúsága szerint, egyebek közt van egy olyan „önarckép” is, amelynek középpontjában egy nagy, vörös, erektált péniszt markol az ábrázolt. A szexuális tabuk provokatív fölmondása tehát aligha vonható kétségbe.) Bizonyos, csakugyan van érintkezés a két ábrázolási gyakorlat, a pornográfia és Schiele gyakorlata között, de ez amennyire segít némely összefüggések megvilágosításában, annyira félre is vezető elképzelés. Schiele ugyanis nemcsak létrehozta, de vizuálisan le is leplezte az elidegenült test kiszolgáltatottságát. (Ilyen szempontból magyarázó értékű legfőbb modelljéhez, Wallyhoz való személyes viszonya is, amely egyesítette magában a modell föl- és kihasználásának gyakorlatát, alárendelve azt a megszülető kép „érdekeinek”. Az pedig, hogy utóbb, a „jó” házasság reményében ezt a föl- és kihasznált modellt, aki addig élettársa is volt, elhagyta, alighanem azt is jelzi: a személyiség – ábrázolt – elidegenülése magát a művészt sem hagyta érintetlenül. Ő maga is teremtményei közé sorolható.)

Magának Schielének is egyetlen sansza csak a művészet, azaz tehetsége érvényesülése volt. S ezzel, mint az egyik, már többször idézett *Önarckép* című verse tanúsítja, többé-kevésbé tisztában is volt: „*Erőtlen kín / a gondolkodás értelem nem / terem, se gondolat. / – Hacsak szóra nem nyitja száját a / teremtő, hogy / teremtsen.*” (174.)

5.

A disszonancia, amely Schiele személyiségében és művészetében uralkodó vonásként volt/van jelen, ma már tudható, nem valami egyéni neurozisként írható le. Bizonyos egyéni diszpozíció persze az ő esetében sem hagyható figyelmen kívül, életében is, személyiségében is voltak olyasmik, amelyek erre az életművében végül is megvalósult szerepre predestináltak. De a történetileg igazán meghatározó (mint determináció, s mint lehetőség egyaránt) a „kor”, amelyben élt. A „császárváros”, Bécs kései évtizedeinek uralkodó viszonyai nélkül ez az életmű „megmagyarázhatatlan” lenne.

A 19/20. század fordulójának Bécsé egy birodalom, egy európai nagy- vagy legalább középhatalom privilegizált helyzetű fővárosa volt. A birodalom nyújtotta előnyök, ha nem is kizárólagosan, jórészt ide koncentráálódtak. S ezek az előnyök történetileg egyáltalán nem becsülhetők le. Bár maga a birodalom roppant ellentmondásokat tartott egybe a dinasztikus integráció, mint kiderült, már nagyon is avult és törékeny erejével, fővárosát még olyan urbanizációs, kulturális és igazgatási/hatalmi paraméterekkel tudta fölruházni, amelyek akkor a civilizációs élvonal egyik (nem a legkiemelkedőbb, de tagadhatatlanul jelentős, kulturálisan is versenyképes) centrumává tudták tenni. Az urbanizációs viszonyokról (egyebek közt) jó tájékoztatást ad az a fénykép (is), amelyet a katalógus is közread. Ez az 1890-es években készült kép a városnak csupán egyetlen, pici szegmensét, a Ferenc József rakpart egy kis szakaszát mutatja, de mint cseppben a tenger, megjelenik benne sok minden Bécsből. A négy-öt szintes, „modern”, még egyszerre tágas, de már az egyes lakásokat sorozatszerűen egymáshoz rendelő épületek sora, a kikövezett út, az ugyancsak sármentes közlekedést lehetővé tevő kövezett járda, a gondosan kiképzett és rendben tartott rakpart, a járdák mentén az ötméterenként sorjázó (akkor nagyon korszerű) gázlámpák, a járdát és a rakodási területet elválasztó öntöttvas kerítés, az épületek gonddal megmunkált malterdíszítményei stb. rendezettséget mutatnak. Az épületek alsó szintjén üzletek sorakoznak, az úttesten sínek és villamoskocsi (a tömegközlekedés már él), a járdán sötét öltönyös, kalapos, sétatálcás járókelők, de köztük föltűnik egy fehér (vagy világos) nadrágú, fehér kalapos fiatalabb férfi is. Ez már a „tömegemberek” városa, nem csupán a császáré és az arisztokráciáé, de ez az eltömegesedés az uniformizálódást ezzel-azzal (például malterdíszítménnyel, öntöttvas mintázattal, élhető kényelemmel)

még enyhíti. Bizonyos civilizációs szint minden városlakónak kijárt, az ide koncentráldó többnemzetiségű elitnek pedig számottevő előnyök is jutottak. Kulturális értelemben sajátos, formálódó multikulturalizmus volt ez, az osztrák, a cseh, a magyar elem (a német nyelv közegében) megjelent itt, s – ugyancsak a német nyelv révén – az egész bekapcsolódott a német kultúrába, amely mögött egy egységesülő (de nem egységes), gazdaságilag és katonailag nagyon megerősödő ország, a vilmosi Németország állt. Bécs elég nagy és erős volt ahhoz, hogy a birodalmon belülről és az Európából, mindenekelőtt a németektől érkező nagyon sokféle inspirációt földolgozza, egységes lét- és világmagyarázattá formálja. A császárváros nem egy provincia izolált centruma volt ekkor, hanem egy egységesülő, „modern” világ egyik versenyképes központja, amelyet speciális helyzete sok vonatkozásban kísérleti laboratóriummá tett.

Bécs speciális helyzetének, s ebből fakadó, sok mindent megelőlegező és kikísérletező, tanulságos ellentmondásokat produkáló szerepének ma már nagy irodalma van. A történészek is fölfedezték, s a modernségre jellemző ellentmondások és feszültségek egyik, a maga nemében paradigmaticus terepeként mutatják be. A katalógus legfontosabb tanulmánya, Sármány-Parsons Ilona írása (*Erősz és Thanatosz városa, Bécs*) is erről szól. Ma már széles körű konszenzus van a tekintetben, hogy ez a kitüntetett szerep több körülmény speciális összjátékaként jött létre. Az alap persze az volt, amit Carl E. Schorske fölismerése nyomán Sármány-Parsons Ilona így fogalmaz meg: „a bécsi kultúra aranykora a »liberális ego«, azaz a liberalizmusban és a gazdasági, társadalmi haladásban, fejlődésben hívő, alapvetően szekularizált, optimista polgár válságából sarjaadt ki”. (11.) Ennek a megállapításnak két eleme is nagyon fontos, a „liberális ego” és a válság ilyen összekapcsolása sok mindent érthetővé tesz, s eleve meghatározta a történeti mozgás lehetséges irányát. A végeredmény (ha ilyenről egyáltalán lehet beszélni) ugyan meglehetősen komoran alakult (Bécs, ahogy Karl Kraus mondta, „világvége-kísérlet” lett), de ez a kísérlet eszmékben és téveszmékben roppant gazdag volt. Az ellentmondások véletlenszerű összeállása mintegy az egész modernség perspektívájának laboratóriumává tette a várost. A modernség sötét oldala a programmá tett élvezés közegében itt mutatkozott meg abban a tiszta, koncentrált formájában, amelyről a modernség további sorsa is leolvasható lett. Mi tette erre képessé a város kultúráját? – ma már erről is sok minden tudható. Bécs, változó történeti helyzetéből adódó, a városlakók habitusában is jelentkező labilitása, érzékenysége, a tőkeviszony uralkodóvá válása nyomán kialakuló modernizációs nyomás, és – egyáltalán nem utolsósorban – a világ áttekinthetőségének még élő élménye sajátos mentális teret alakított ki. A soknemzetiségű, dinasztikus és bürokratikus eszközökkel összetartott birodalom nemzetiségi feszültségei (amelyeket a csehek státusnövelési ambíciói, a magyarok „rebelliskedései”, vagy az alárendelt helyzetű horvát, szerb, román nemzetiségek kiszakadási vágyai állandóan magas szinten tartottak), komoly feszítőerőt jelentettek. Az erőforrásoknak a birodalmi fővárosba, a „császárvárosba” való koncentráldása azonban elég lehetőséget adott a „megoldási” kísérletekre, egyáltalán a széles körű kísérletezésre. S így egyszerre lehetett jelen a városban a nagy formátumú, komoly fejlesztéseket produkáló, de nagyon veszélyes gondolatalakzatokat is kialakító főpolgármester, Karl Lueger „modern” antiszemitizmusa és a speciális zsidó hagyományban gyökerező, ám az „asszimiláció folyamatának traumáit” is megélő zsidó gazdasági és kulturális szereplők innovatív aktivitása. Az eszme- és a téveszmetermelés pedig nagy intenzitással folyt – a liberalizmus „engedte”, a feszültségek pedig mintegy folyamatosan indukálták a kísérletezést. A „mély identitásválság” e kor szereplőiről szólva már-már közhely, de – paradox módon – még ez is ösztönző erővé tudott válni. A nagy nevek listája hosszú, s nagy intellektuális változatosságot mutat. Az 1890 és 1918 közti Bécs szellemi életéről szólva a kitűnőségek sora említhető meg. Ernst Mach, Fritz Mauthner, Sigmund Freud, Arthur

Schnitzler, Robert Musil, Karl Kraus, Otto Wagner, Adolf Loos, Gustav Klimt, Kolo Moser, Oskar Kokoschka, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern – s persze Schiele nélkül e korszak nem mutatható be hitelesen. A kifejezés és a tudatosítás műhelyei nagy intenzitással dolgoztak. Az eredmények egyik peremfeltétele mindazonáltal alighanem abban keresendő, hogy mindez egy viszonylagos egyensúlyi helyzetben ment végbe. Ahogy Freud kapcsán írja Sármány-Parsons Ilona: *„Bár felfedezték az emberi irracionális, az ösztönvilág örvénylő erejét, a kultúra megreformált értékei mellett voksoltak az irracionálizmussal szemben.”* (19.)

A bécsi kultúra „aranykora” persze folyamat volt. A *Jung-Wien* írói mozgalma 1890-ben, Schiele születésének (és a magyar *A Hét* indulásának) évében született meg, s az 1918-ig tartó, nem egészen három évtized maga is tagolódik. Pontos határokat megjelölni nagy rizikó volna, de úgy tetszik, az egyik szakaszhatár 1900 körül, a másik az új század első évtizedének vége felé húzódik. (Nem állhatom meg, hogy föl ne hívjam a figyelmet arra, hogy a magyar modernség alapozó hetilapjának, *A Hétnék* történetében is van 1900 körül egy, általuk is érzékelt cezúra, s a *Nyugat* 1908-as indulása mint fordulópont is egybevág bizonyos bécsi fejlemények időrendjével.) Érdekes, sőt alighanem törvényszerű, hogy ez a folyamat kezdetben jórészt „a homlokzat és a mögöttes világ ellentéte” körül mozgott, de gyorsan elmélyült. Hofmannstahl 1893-ban, nagyon jellemzően, már úgy vélekedett: *„Két dolog tűnik ma modernnek, az élet analízise és a menekülés az élettől. [...] Az ember vagy saját lelki életének a boncolója, vagy álmodik.”* (*Reden und Aufsätze* I. Frankfurt am Main, 1979. 176. idézi Sármány-Parsons: 14.) S ugyanő, szűk évtizeddel később, 1902-ben nevezetes írásában (*Lord Chandos levele*) már azt mondta ki, az egyén számára a szavak, a nyelv értelmét veszítette, a kommunikáció lehetetlen (vö. 17.). A tudomány és a filozófia eredményei egyaránt az addigi – optimista – antropológia megbontása, szétszedése felé mutattak, Ernst Mach érzetelméletétől, Fritz Mauthner nyelvkritikáján át, Freudnak a tudattalant (ösztönvilágot) újrafelfedező és konceptualizáló mélylélektanáig, a pszichoanalízisig. A művészek pedig – hogy megint Sármány-Parsonst idézzem – *„mint egy lefelé szűkülő és egyre sötétedő spirál tölcserébe, úgy szálltak alá [...] az emberi lélek rejtelseibe, keresve a lényegét, a legbelsőbb magot”.* (14.)

Maga a folyamat, a bécsi modernizmus kibontakozása, immanens folyamatként, az intellektuális és művészi gesztusok egymást kiegészítő és erősítő, „ontologizálódó” folyamataként is leírható. S ebben nagyon sok mindennek a szerepét lehetne hangsúlyozni. Bizonyos, a nagy német kultúrával való összekapcsoltság hatásai, a divat (például Schopenhauer és Nietzsche filozófiájának kondicionáló, bizonyos irányban a gondolkodást érzékenyen tévő) szerepe, az *„exkluzivitás és modernség mámorában élő asszimilált plutokrácia”* (22.) sznobisztikus igényei és megrendelői ösztönzései (amelyek a művészi tevékenység finanszírozásában testet öltve elengedhetetlen föltételként léptek be a folyamatba) stb. egyaránt számba veendő. S a szellemi és művészeti életet egyszerre lehetővé tevő, s ugyanakkor (közvetve) irányító, szélesebb értelemben vett közérzület átalakulása sem hallgatható el. E folyamat 20. századi szakaszában a magánélmény már nagy közösségi megerősítést nyert. *„A Monarchiában feltörő politikai feszültségek és ellentétek ez időben már olyan mértékben éreztették a mindennapi élet szintjén a hatásukat, hogy a radikális polarizálódás folyamata kezdte szétzilálni a társadalom addigi elhárító mechanizmusait és szokásrendjét. A kultúrában, a művészetekben is kiéleződtek e frontok.”* (17.) Ezeknél azonban ma már fontosabbnak tetszik egy nem nagyon bolygatott, de annál lényegesebb probléma. A bécsi modernségben megképződő tapasztalatok mennyire voltak a modernitás tényleges, valós összefüggéseinek fölismerései, s mennyire azok generálói? Magyarán: nem lehetséges-e, hogy önkéntelenül is fölerősítették a modernitás sötét oldalával kapcsolatos fogékonyságot, s maga a bécsi tapasztalatképzés is hozzájárult a modernség antinómiáinak erőteljes kibontakozásához?



A kérdés, úgy gondolom, korántsem mondvacsinált, „akadémikus” kérdés. Elég, ha csak a bécsi, „modern” antiszemitizmus, a Karl Lueger nevével fémjelezhető változat, s az e közegeben (is) szocializálódott ifjú Adolf Hitler későbbi szerepe közötti, jól érzékelhető összefüggést állítjuk egy pillanatra előtérbe. De maga a kérdés, ha nem is akadémikus, hanem valós, nagyon nehezen megválaszolható. S a leegyszerűsítésre való hajlam, ha valahol, itt különösen félrevezető volna. Nem segítené, hanem torzítaná, sőt kisiklatná a magyarázatot. S az is bizonyos, ez a bécsi modernség nem pusztán gazdag és sokrétű, de több irányba is vezető fejlemény volt. Nem mindig könnyű szétválasztani az eszmét és a téveszmét, a tapasztalat objektív és szubjektív érvényét sem. A modernitás-projekt „mérete” és komplexitása pedig eleve kizárja a szelektív magyarázat autentikusságának lehetőségét. Bizonyos kérdéseket tehát, ideiglenesen, célszerűbb nyitva hagyni, megelégedve pusztán relevanciája tudatosításával.

6.

Egy dolog azért, visszatérve Schiele életművéhez, ma már többé-kevésbé egyértelműnek látszik. Az életmű egyes darabjai bizonyos személyes tapasztalatok vizuális kivetítései, amelyek azonban, éppen ezáltal, mintegy esztétikai megerősítés és igazolást is nyernek. Megszületésükkel egy lehetőség realizálódott. Ezáltal azonban ambivalens helyzet állt elő. Megjelent egy élmény az emberközi térben, s így a magánélmény nyilvánossá vált, leírható és elemezhető lett, a magyarázandó minta szerepébe került – azaz önálló életre kelt. A továbbiakban pedig, egyenes arányban a művész presztízsével, „hatástörténetével”, a maga esztétikum által védett alakjában, de abból értelemszerűen rendre ki-kilépve, a legtágabb értelemben vett valóságmeghatározás konstitutív elemeként funkcionál az életmű – s újabb s újabb értelmezés és magyarázat forrása lesz. A negatív tapasztalat, amely a magánemberé volt, de a művész rögzítette meg, beépül egy nagy és komplex folyamatba, abban a formában, ahogy azt a művészi szubjektivitás és teremtőerő tárgyiasította. Azaz a befogadásban a keletkező és elmúló, időleges és parciális élményből tartós (rögzített) mentális reprezentáció lesz, amely alakítja a befogadást s a befogadókat. Olyan reprezentáció, amelynek affirmatív és dekonstruktív kezelése egyaránt lehetséges, de amelyet immár nem lehet figyelmen kívül hagyni, mert a létezés rangjára emelkedett. S ezzel maga is egy meghatározott irányba tereli az emberi tapasztalat újraértelmezését, megújítását – függetlenül érvényessége körétől és mélységétől.

Annyi bizonyos, Schiele valami lényegeset rögzített meg, s amiről képei „beszélnek”, az ma is magyarázatot kíván. Hogy ezt a magyarázatot meg tudjuk-e ma adni maradéktalanul, kérdéses, de ez nem az életmű gyöngesége, hanem – ellenkezőleg – erejének bizonyítéka.