

KONKOLY ÁGNES

„Maga a tapasztalat”

Mark Rothko

„»Addig nem képes alkotni, míg isten el nem töltötte, józansága el nem hagyta, és többé nincs benne értelem.« [...] Az irracionális inspiráció, amely a gyermeki ártatlanság és az örület káosza között van, tárja fel az igazi valóságot, azt, amely különbözik a racionális tapasztalattól. Habár a tudomány és az értelem elrettent ettől a tapasztalattól, ebből a misztériumból ered az alkotás igazságának forrása.”¹ E misztérium jelenik meg a bécsi Kunsthistorisches Museum Rothko kiállításának tereiben. A tárlat négy szekció, a korai figuratív, illetve a biomorfikus, szürrealista munkák, a negyvenes évek második felében készült „átmeneti” periódus alkotásai, a Seagram-sorozat, valamint egy, a művész kései korszakából, a hatvanas évekből származó válogatás köré összpontosul. Rothko Marcus Rotkovich néven született, vallásos zsidó családban Oroszországban, a mai Lettország területén. A család a pogromok miatt 1913-ban az Egyesült Államokba emigrál és az oregoni Portlandban telepszik le. Rothko ösztöndíjjal kerül a Yale Egyetemre, de két év után megszakítja tanulmányait és New Yorkba költözik, ahol 1925-től a The Art Students League-ban Max Weber, a lengyel származású festőművész csendéletfestő kurzusait látogatja.² Weber, aki a párizsi Académie Julian-on tanult, kapcsolatban állt a kubistákkal, és gyakori vendég volt Getrude Stein szalonjában; az egyik első amerikai művész, aki a kubiz-

- 1 Platón: Ión, ford. Ritoók Zsigmond in *Platón összes művei kommentárokkal: Ión, Menexenosz, Atlantisz*, Budapest, 2005, 19, 534 b. Rothko, Mark: *The Artist's Dilemma*, in uó: *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, Yale University Press, New Haven, 2004, 1.
- 2 Ashton, Dore: *About Rothko*, Da Capo Press, New York, 1996, 8–12.

mus formanyelvét asszimilálja az amerikai művészetbe.³ A fiatal Rothko első munkáit, Weber hatására, Cézanne és a kubizmus inspirálja. Rothko 1927-ben, Milton Avery-n keresztül ismerkedik meg az amerikai absztrakt expresszionista körrel, köztük olyan fontos későbbi barátokkal, alkotótársakkal, mint Adolph Gottlieb vagy Barnett Newman.⁴

Az első teremben sötétszürke falak, halvány, maszkolt világítás, sokan vannak, mégis mintha szentélybe lépnénk. A kiállítás egyik óriási érdeme, hogy terjedelmes és reprezentatív válogatást hoz Rothko korai korszakából, amely közelebb viszi a nézőt az életmű egészének, Rothko alkotói szemléletének mélyebb megértéséhez. És külön fejezet a művészettörténetben az európai avantgárd hatása az amerikai absztrakt expresszionizmus korai korszakára – ez a szekció ezt a képet is árnyalja, a kiállításon nyomon követjük Rothko európai művészet inspirálta útkezesését, stíluskísérleteit. A húszas évek második felének sajátos hangvételű „prekubista szárnypróbálgatásai” nem szerepelnek a tárlaton, a korai műveket bemutató terem a művész harmincas évek derekán született munkáival nyit. Rothko ebben az időszakban elmélyülten tanulmányozza az európai művészetet, a kedvencei közé tartoznak ekkoriban Rouault, Soutine, Chagall expresszionisztikus munkái, de gondolatisága, kifejezőmódja semmivel sem rokonítható, már az ifjúkori műveket is az érett periódus szellemiségének vezérfonalára felfűzhető jellegzetes rothkói alkotói felfogás szellemíti át: ahogy végigtekintünk a számos stílusátalakuláson, a lelki-művészi vívódások e grandiózus csataterén, az az érzésünk, hogy a „nagy vízió” végig ugyanaz volt, a „misztérium” felmutatása és a forma, amelyben az méltó kifejezéshez juthat. Az 1936-ban készült *Önarcképet* a Rothko-kutatás Rembrandt, a londoni National Gallery-ben őrzött, 1659-es *Önarcképe*vel rokonítja. Rothko minden héten eljár a Met-be, hogy a klasszikus mestereket tanulmányozza,⁵ Rembrandtot mindenekfelett csodálja: „A nagy portréfestészet igazi lényege minden korban a művész elemi érdeklődése az emberi karakter és érzelmek – vagyis az emberi dráma iránt. Amit Rembrandt a modell pózával kifejez, irreleváns. Nem ismerjük a modellt, de erőteljesen átéljük a drámát.”⁶ A mű követi Rembrandt *Önarcképe*nek beállítását, az alak pózát. A kontrasztosságot, mozgalmasságot, amelyet Rembrandt a drámai *chiaroscuro*-val, vagy éppen

3 És Weber az első amerikai művész, akinek MoMA egyéni retrospektív kiállítást rendezett, 1930-ban. Lásd: Barr, Alfred H. Jr.: *Max Weber: Retrospective Exhibition 1907–1930* [kiáll. kat.], Museum of Modern Art, New York, 1930.

4 Avery-t Rothko több ízben a mentorának is nevezi. Cohen-Solal, Annie: *Mark Rothko: Toward the Light in the Chapel*, Yale University Press, New Haven, 2015, 57.

5 Anfam, David: *Mark Rothko: The Works on Canvas: The Works on Canvas – A Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven, 1988, 104.

6 Idézi: Sharp, Jasper: Looking for the Fabulous: An Account of Mark Rothko's Voyages to Europe, in Sabine Haag–Jasper Sharp (szerk.): *Mark Rothko* [kiáll. kat.], Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2019, 24.

a visszafogottabb fény-árnyék játékkal és a képfelületen csillogó, cikázó fényreflexekkel jelenít meg, Rothko a színekkel, a barna, a mélybordó, a méregsárga, a rozsdavörös árnyalataival teremti meg. Rembrandt finom aprólékossággal munkálja meg a bőr felületét, a hajszálakat, a ruházat anyagát, Rothkónál a puhán modellált, nagy sínfelületek szervezik a kompozíciót. De a legszembetűnőbb különbség, hogy míg Rembrandt alkotása a megindítóan beszédes szempárban akkumulálódik, addig Rothko tekintetét szemüveg rejti, elvész a fókusz, eltűnik a képelemek hierarchiája, illetve megfoghatatlan, látens feszültséggé, a képfelület egészéből áradó energiává alakul. E játékban kettős indíttatás mozog, a kép egyfelől „hommage”, tiszteletadás, amely a holland mesterral való kontinuitást fejezi ki, miként a szövegrészletben is olvassuk, ahogy Rembrandt, úgy Rothko számára is a dráma a „nagy téma”. Ugyanakkor az elmozdulást is deklarálja, annak kifejezéséhez egyéni képi nyelvet keres: nem imitálja, hanem felel neki, értő, reflexív dialógusba vonja, nem tanul tőle, hanem magaévé teszi, mert benne önnön tükörképét pillantja meg. Már itt is az a rejtélyes mágneses erő munkál, amely majd az érett művekben éri el tetőpontját: Rothko nem megmutatja, nem ábrázolja a drámát, hanem hangulatokon, érzelmi rezgéseken keresztül áramoltatja; nem hat a nézőre, hanem *áthatja* őt: ez nem kép, nem látvány, hanem zsigeri, emocionális egyesülés.

Hasonlóan képi idézet a kiindulópontja *Mary portréjának* (1938–1939), amely Vermeer 1665 körül készült *A festészet allegóriája* (*Műterem*) című alkotását parafrázeálja. A rejtélyes, napjainkban is sokat vitatott ikonográfiai jelentést hordozó Vermeer-kompozíció, nekünk háttal, valószínűleg magát a mestert látjuk, amint Cliót, a történelem allegorikus nőalakját festi, körülötte a művészeteket jelképező tárgyak, tárgycsoportok, a háttérben Hollandia aprólékosan kidolgozott térképe. Rothko elhagyja a Vermeer-mű gazdag szimbolikáját, motívumkészletét, a tárgyakat, szöveteket, anyagokat, a virtuóz vermeer-i fényjátékot, de a művész alakja is eltűnik a képről, és csupán a mester jól ismert kompozíciós megoldását, a jobb oldalon látható ablak és az előtte álló modell kettősét tartja meg, amely így egy üres, már-már sivár sarokban ábrázolja az alakot. Az ablak egyenes vonalai, szigorú geometriája és a semleges barna háttér éles kontrasztot alkot a nőalak íves kontúrjaival, ruhájának élénk kék, vaskos gesztusokkal mintázott szövetével, a két sík közti vibráló feszültség szinte kilöki a figurát a háttérből. A képkivágot szűk, a modell lábai és kalapjának felső része „kilógnak” a képsíkból, az alak és a tér, a környezet kapcsolata áttekinthetetlen, az arcon tükröződő érzelem megfelfejthetetlen: a Vermeer-kép sűrű jelentésrétegeinek titokzatossága helyébe egy másik titok, a bizonytalanság atmoszférája és a rejtőzködő jelentés kerül. Itt nem a történet, nem a cselekmény, nem is az ikonográfia, hanem a széttartó, enigmatikus érzelmi erőterek dominálnak.

Rothko korai alkotói periódusának visszatérő témája a metró és a hozzá kapcsolódó helyszínek. Az 1938 körül készült metró-

jelenet nőalakját egy végtelenbe vesző sínpár és a kép jobb oldalán futó oszlopok függőleges vonalai fogják közre, keretezik (*Cím nélkül, Nő a metróban*). A kompozíció figuratív, szerkezete ugyanakkor geometrikus: a szigorú, egyenes, markáns kontúrok egymáshoz nem organikusan kapcsolódó, élesen elkülönülő, hűvös árnyalatú színmezőket határolnak, az előtérben induló és a középtérben, a nő arcánál összefutó vonalak mintha „enyéspontban” egyesülnének. Megidézik a reneszánsz képszerű szerkesztést, a centrálperspektívát, ugyanakkor a képarányok torzulásai idézőjelbe is teszik azt, és így – ironikus módon – a klasszikus allúziókat idéző struktúra az absztrakt képépítés eszközévé válik. Ezt a tiszta, vonalas szerkezetet és a visszafogott színvilágot a nő vörös ruhájának meleg, expresszív árnyalatai, szövete bontja meg. Az alak és az épített környezet mintha nem kapcsolódna egymáshoz, az ismerős hétköznapi jelenet, prózai életkép egy másik síkkal kerül kontrasztba, a végtelenbe vesző pillantás érzetét ragadja meg, a végtelen szemléletének színpadává alakul.

Másképp, de szintén letisztult, geometrikus, keretes szerkezet jelenik meg a *Metró bejárat* (1939) című képen is, amelyen a metrólejáró falai ölelik körül a járókelők egy csoportját. A szürke, egysíkú, betonmasszából mozgalmas faktúrájú faltként emelkednek ki az alakok, a falak egyenes vonalait az arcok elmosódó vonásainak görbületei ellenpontozzák. A lépcsőkorlát két merőleges vonala vezet a szemet a távoli horizont, a halványkék ég irányába, amelyet szintén a falak szürkés árnyalatai foglalnak téglalap keretbe, az ég látványa oldja a klausztrofobikus érzést, a tekintet kiszabadul a sötét, hideg tónusok nyomasztó szorításából, ugyanakkor el is vész a megfoghatatlan kékségben. Itt is különböző síkok jelennek meg tehát – talán ez izgatja Rothkót a metró-kompozíciókban –, szó szerint a föld alatti és a föld feletti zóna, amelyeket középen az emberalakok fűznek össze. Az érett Rothko „lebegő négyzetei” hagyják majd maguk mögött a hétköznapi realitás allúzióit, amelyek témája már „csak”, tisztán annak a *másik* valóságásknak a hangulati megjelenítése, ahol a misztérium lakik.

A negyvenes évek első felében tematikusan is fő inspirációs forrássá lép elő Rothko életművében a mitológia és a Biblia, stílusát pedig ebben az időszakban kubisztikus-szürrealisztikus, archaizáló motívumok szervezik. A hagyományos képzőművészeti témákban is az őslényeget, az archetipikus formát keresi, például a *Keresztrefeszítés* (1941–1942) című képen, amelyen a három szereplő szemek, kezek, lábak szétválaszthatatlan egyvelegévé, egyetlen mozgó, szenvedő organizmussá olvad össze.

Ezekben az években Rothko mély lelki krízisen megy keresztül, idegösszeroppanást kap, ekkor változtatja meg nevét, és ebben az időszakban alkotói felfogása is átalakuláson esik át. Stílusát a negyvenes évek közepe táján a szürrealizmus, illetve a biomorfikus absztrakció jellemzi.

„Úgy vitatkozom a szürrealistákkal és az absztrakt művészettel, ahogy az ember az apjával és az anyjával vitatkozik. A szürrealisták felfedezték a mítosz nyelvét, és megalapozták a tudatalatti fantazmagória és a hétköznapi tárgyak közötti megegyezést. Ebben az egybeesésben felragyogott a tragikus tapasztalat, amely számomra a művészet egyetlen forrása.”⁷

A tragikus tapasztalat, nietzschei értelemben. Rothko számára már ifjúkorában is fontos mű *A tragédia születése*; az apollóni és a dionüszoszi princípium dualitásában belső alkotói harcának tükröképét pillantja meg: a dionüszoszi ősforrás az ösztöntermészet, az „életizás”, a természet „öslényegével” való közvetlen egység, a racionalitás és a narrativitás előtti dimenzió. Nietzsche-nél a dionüszoszi tragédia, illetve a zene hozza apollóni alakra, forrasztja a két princípiumot egymást megtermékenyítő egységbe, Rothko nagy kérdése pedig: hogyan jöhet létre ez a szintézis a vásznon? Míró hatását mutatja a *Cím nélkül* (1945), amelynek finom kalligrafikus alakzatai a spanyol mester *Katalán tájával* (1923–1924) vagy *A család* (1925) című kompozícióval mutatnak rokonságot – mindkét alkotás szerepelt a MoMA 1936–1937-ben rendezett *Fantastic Art, Dada and Surrealism* című kiállításán. Mindössze egy évvel később készül, de az utóbbi alkotáshoz képest sajátosan fogalmazza át a biomorfikus absztrakció formanyelvét a *Terem Karnakban* (1946). A karnaki templom kőbe vésett motívumai a vásznon természeti formákként, sejtzerű képződményekként születnek újjá, pulzálnak, az ősi hieratikus jelek és az organikus forma egy, a mélyben ringó egységérzetben forr közös nyelvvé, ez az egységérzet szcenírozza Rotho biomorfikus, szürrealista munkáit. Az ősformákban tehát Rothko ugyanazt állítja színpadra, mint a korai figuratív kompozíciókon vagy a későbbi munkákban, annak a valóságsíknak a hangulatiságát, összhangzatát, amely csupán az intuitív létmegértés előtt tárulhat fel, ott rezonál; csak megsejthető, átélhető; az ész és a logikum előtt elnémul.

Rothko tehát a negyvenes évek második felében távolodik a figurativitástól, de a mitologizáló, archaikus, biomorf motívumok még „olvasható” jelek. A negyvenes évek végétől az 1950-ig tartó rövid periódus stílári átalakulása ebből a szempontból is megújulást hoz. Óriási rendezési bravúr, hogy az ebből a szűk öt évből válogatott munkákat a kiállítás a szürrealista teremtől, a Seagram-képekig húzódó folyosóból nyíló kis terekben mutatja be. E fülkeszerű beugrásokban egy-egy művet helyeztek el a kurrátorok, amely így egyszerűen minden képek önálló, intim teret biztosít, másrészt megengedi a nézőnek, hogy elmerüljön az alkotói folyamat különböző fázisaiban is. Párásan derengő foltok, elmosódó színfragmentumok úsznak, lebegnek a vásznon (*No. 2.*, 1947, *Cím nélkül*, 1947). Mintha ezeket a foltokat, divergens, gomolygó energia-centrumokat egyesítené, összegezné a vörös

7 Idézi: Cohen-Solal, i. m. 87. Rothko a harmincas évek végén rövid ideig az automatizmussal is kísérletezett, Ashton, i. m. 63.

háttér előtt lebegő mélykék téglalap formában az utolsó fülkében látható *Cím nélkül* (*Különböző formák*, 1948).

A folyosóból kiérve tágasabb térbe érkezünk, felragyognak a Seagram-falképekhez készült festményvázlatok. A Seagram-sorozat számára meghatározó inspirációs forrást jelentenek Rothko európai utazásai, így ezt a termet a művész európai körútjainak szöveges és képi dokumentációja vezeti be. Rothko háromszor járt Európában, első alkalommal 1950-ben. „Egész életemben görög templomokat festettem, anélkül, hogy tudtam volna”⁸ – vallja. Rothkót 1958-ban kéri fel Philip Johnson belső-építész, hogy falképeket fessen a Four Seasons szálloda éttermének falaira, a Park Avenue-i Seagram Building épületében, amelyet Mies van der Rohe tervezett, belsőépítészeti munkálatait pedig Johnson végezte. A megbízással újabb hatalmas alkotói küzdelem veszi kezdetét Rothko életében.

*„Elvállaltam ezt a megbízást a Seagram Buldingben, hogy ezen az exkluzív helyen, ebben a nagyon drága étteremben nagy képeket fessek a falra – ez egy olyan hely, ahova a New York-i dúsgazdag barmok azért járnak, hogy egyenek és megmutassák magukat. [...] Szeretném elvenni [...] az étvágyukat, hogy úgy érezzék, olyan térben vannak, ahol az összes ajtó és ablak be van falazva, ezért a fejüket mindig a fal felé kell szegezniük.”*⁹

Abban, hogy Rothko elfogadta a megbízást, az indulat motíválja, ám ez nem pusztán az ízléstelen rongyozás és a felületes sznobéria iránti düh, amelytől a művész már a Yale Egyetem elitista légkörében is szenvedett, hanem itt annak a nagy művészi programnak az erői koncentrálnak, amely később a Harvard-falképeket és a Rothko-kápolnát is életre hívja: Rothko nem díszíteni akar, hanem „teret alkotni”,¹⁰ szentélyt kíván létrehozni, amelyben a misztérium, illetve annak médiuma, a műalkotás a legtükrözősebb, legadekvátabb kifejezését nyerheti el.

Rothko nagy küzdelemben van a Seagram-munkával, amikor második európai útja alkalmával, 1959 júniusában ismét el látogat Firenzébe, a San Lorenzo Bazilikában található Biblioteca

8 Idézi: Ashton, i. m. 147. Rothkóra nagy hatással volt Paestum, Pompeii, itt különösen a Misztériumok villájának Dionüosz-legendája, Giotto Assisiben, a Basilica di San Francescóban és a firenzei Santa Croceben látott ciklusa, Fra Angelico freskói a firenzei San Marco kolostorban, különösen a *Krisztus kígyúnyolása*, a római Sixtus-kápolna, Piero della Francesca a *Szent Kereszt Legendája* ciklusa az arezzói San Francesco templomban, valamint Massaccio Brancacci kápolnája a firenzei Santa Maria del Carminében. Rothko európai útjaihoz lásd: Sharp, i. m. 23–40.

9 Idézi: Breslin, James, E. B.: *Mark Rothko: A Biography*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, 376.

10 Rothko barátai, Ferber, Gottlieb és Motherwell 1951-ben felkérést kapnak, hogy készítsenek műveket a New Jersey-i B'nai Israel zsinagógába. Rothko ezzel az elképzeléssel nem tudott azonosulni, ő nem egy már létező teret akart díszíteni, hanem olyan munkákat létrehozni, amelyek túlmutatnak a festészetten: „Megalkotni egy teret” – fogalmaz, uo. 377.

Laurenzianába. A könyvtárat Michelangelo tervezte, VII. Kelemen pápa, Giulio di Giuliano de’ Medici, il Magnifico unokaöccsének megbízására, aki a Sagrestia Nuovát is megrendeli a mestertől. A szerzetesi könyvtár, különösen annak előcsarnoka jár Rothko fejében, amikor a Seagram-falképeken dolgozik.¹¹ Későreneszánsz, a manierizmust előlegző mesterművével, az építészeti elemek, a hármass lépcsősor, az oszlopok, konzolok, vakablakok virtuóz összjátékában Michelangelo is teret, térélményt alkot, amely egyszerre idézi meg a szerzetesi életmód spiritualitását, kontemplatív hangulatát, az intellektuális elmélyülés atmoszféráját, és válik a művészet szentélyévé. A tér műalkotás, amelyben az „egészségeség” érzetének meditatív hangulata születik meg, ahogy Rothko fogalmaz a San Marco kolostor Fra Angelico freskói kapcsán.¹² A művész összesen harminc vázlatot készített a Seagramhez, ebből a kiállításon hetet láthatunk, a képeket a Biblioteca Laurenzianáról készült nagyméretű fotók kísérik. A terem középpontjában, „eszmei apszisában” a sötét árnyalatok miriádjait felvonultató *Cím nélkül* (Seagram falképvázlat, 1959) található.

*Nem érdekelnek a színkapcsolatok, vagy a forma meg az ilyesmi. [...] Engem kizárólag az alapvető emberi érzelmek érdekelnek – a tragédia, az eksztázis, a végzet, és így tovább –; az, hogy az emberek gyakran összetörnek és sírva fakadnak a képeim előtt állva, azért van, mert én az alapvető emberi érzésekkel teremték kapcsolatot [...]. Az embereknek, akik sírnak a képeim láttán, hasonló vallásos tapasztalata van, mint nekem, amikor festettem őket. Ha valaki azt mondja, hogy őt csak a képeken megjelenő színkapcsolatok mozgatják meg, elvétí a lényegét.*¹³

Rothko közel két évig dolgozik a megrendelésen, majd végül 1959-ben eláll a megbízástól és visszaadja a tiszteletdíjat: „Senki sem fogja látni a képeket.”¹⁴ A sorozatból kilenc, 1970-ben, Rothko halála után néhány hónappal, a Tate Modern Rothkotermben került kiállításra, és ott látható ma is, a művész utasításainak megfelelő világitással.

A kiállítás Rothko hatvanas években készült kései munkáival zár. A művész palettája ebben az időszakban egyre sötétebb, egyre mélyülő akkordokon csendülnek fel a fekete, vörös, lila, narancs harmóniák. A vásznak grandiózus energiái már-már az elviselhetlenségig fokozzák a feszültséget, mélyen nyugtalanítók, ugyanakkor a legharmonikusabbak is: az őslényeggel való közvetlen, intuitív, emocionális kapcsolódás, az egésszel, a mélyben ringóval való (újra)egyesülés élményét teremtik meg: „A festmény nem a tapasztalat képe, hanem maga a tapasztalat.”¹⁵

11 Ashton, i. m. 147.

12 Idézi: Sharp, i. m. 29.

13 Idézi: Rodman, Selden: Mark Rothko, in uő: *Conversations with Artists*, Devin-Adair, New York, 1957, 93.

14 Idézi: Breslin, i. m. 177.

15 Idézi: Dorothy Seiberling: „The Varied Art of Four Pioneers”, *LIFE*, 1959. november 16, 82.