

S. Nagy Katalin

Önarcképek



Benczúr Gyula: Narcis, 1881, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

analóg forrás: in: S. Nagy Katalin: *FÖLD-HAJÓ, Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 2015, 181-196. p.*

digitális forrás: <http://mek.oszk.hu/14700/14773/>

ÖNARCKÉPEK

„Létező vagyok és magamat látó; magamat látom, amint magamat látom és így tovább...”

Paul Valéry: Az ifjú párka

*„Az önvizsgálat arckép-csarnokában járok!...
Különös képtár! / Az önvizsgálat különös
arcképcsarnoka!”*

Határ Győző: Önarcképcsarnok

Volt valami nyugtalanító a nimfa számára fia szépségében, mi másért kérdezte volna Teiresziaszt, a szent jóst, megéri-e fia, Narkisszosz az öregséget? „Hogyha magát sosem ismeri meg”, szólta a válasz Ovidius szerint. Narkisszosz 16 éves korában pillantotta meg először tükörképét, amikor a boiótiai Theszpiai közelében Helikon egyik forrása fölé hajolt. E vidéken különösen tisztelték Erószt, talán ez is okozta, hogy az ifjú szenvedélyesen beleszeretett Phoebushoz méltó saját fürtjeibe. „Hányszor merítette két karját a habokba, hogy átölelje a nyakát, amelyet a víz tükrén látott, de nem tudta saját magát elérni.” Hiába szeret bele Ekho (hangja tükörképe), a dölyfös ifjú önmaga szépségétől eltelve figyelni se tud másra.

Ovidius pontosan érti, ha meg is kérdi: „Illó képek után mért nyúlsz, te szegény, te hiszékeny?... magad árnya, mi visszaverődik”. Narkisszosz kétségbeesett vallomása: „vágyam tárgya velem: koldussá kerget a bőség. Bárcsak a testemtől valahogy megválni lehetne!” Ovidius, immár értelmezve: „Új ez a vágy, hogy amit szeretünk, az messze lehessen!”

Narkisszoszt kábulata (narké = kábítás) a teljesületlen, mert teljesülhetetlen szerelem, a hiábavaló vágy elepesztette, az abszurd pusztuláshoz Ekho visszhangozta a



végyszót. A szerencsétlent tovább szorította a végzet: odaát, a halálon túl, a Styx vize tükreén is csak önmagát kereste.

„Csak a művészetben történhet meg” – vallja Freud, a narcizmus értő elemzője –, „hogy egy vágyak gyötörte ember olyat hozzon létre, amit már-már beteljesülésnek tekinthet.”

Narkisszosz mítosza a görögöknél az én-szeretet allegóriája, a modern én-központú, én-(ön)-tudatra ébredt ember számára: meghasonlás önmagával, az elidegenedés kifejeződése. A művészet szimbóluma Gide szerint, aki reméli, hogy önnön művéből megismerheti igaz önmagát, de kénytelen rádöbbsen, hogy nem egyéb üres tükörképénél (víztükörnél), hogy képtelen megragadni önnön lényegét, s mivel passzív szemlélője lehet csak önlelkének, kénytelen végső kétségbeesésében – miként Narkisszosz – szétzúzni a tükört. Sokáig és sokfelé hitték, a tükör megsemmisülése az embert is megöli. A vadászmágia szerint az arc képmásán elkövetett rontás, ártás végez magával az emberrel.

Az önarckép: napló, önvallomás a múltról s a lehetséges jövőről. Az önarckép én-ideál, az én önmagáról alkotott képe. Épp ezért a művészi – emberi – hiúság műfaja. Érintkezik ugyan a szépirodalmi vallomással, naplóval, de a lényegi különbség – az egyik szöveg, a másik kép, az egyikben folyamat, idő, történés, cselekmény, a másikon mindezekről látomás – inkább elválasztja, mint összekapcsolja ezeket.

Minden önarckép annak dokumentuma és krónikája, ki mit tudott kezdeni a benne élő Narkisszossal (a számos alakváltozat, álruha mögött is ő rejtőzik, a festők festik önmagukat hittérítőként, papként, majd a szociális emancipáció és a személyiség autoritása tiszteletének

előrehaladtával szabad, független polgárnak, a hatalom birtokosának, Don Quijoténak és Don Juannak, Hamletnek és Faustnak, a kulisszák mögött azonban a kulcskérdés: önmagunk elfogadása vagy meghasonlás önmagunkkal, én-szeretet vagy elidegenedés, van-e kellő távolság az én és a felettes én között, az én-központú gondolkodás, az én-(ön)-tudatra ébredés nem vezet-e a valóságérzék csődjéhez, az önmagunkra koncentráció aszociális cselekvésekhez? Narkisszosz mítosza nem csupán az én-szeretet allegóriája.

Freud elemzése szerint a személyiség fejlődésének korai szakaszában mindnyájan átesünk az önszereteten, amelyet a görög mitológia átélhetően mond el. Narcizmusnak nevezi az énésségnek ezt az állapotát, a megjelölést is a görögöktől kölcsönözve. Freud szerint a narcisztikus fejlődési szakaszban az egyén saját énjét, saját magát választja szerelme tárgyául. Szerencsére, csak keveseknél történik rögzülés ezen a ponton, a gyerek kizárólagos érdeklődése hamar a külvilág felé fordul. Normális azonban, hogy az embert mindvégig izgatja a saját személye, arca, teste, az idő múlása, a lenyomatok, amit megélt élményei hagynak külsején. A látás, a látvány minden ember számára jelentős. A festőnek adott a lehetőség: önmagát megmutatni és mások narcisztikus kíváncsiságát is kielégíteni. Tükröt tartani. Káprázatos látványokat teremthet a festő: a természet képeitől a kozmikus vízióig, a konkrét emberi környezettől a szemmel láthatatlan megidézéséig, vérbő mitológiai jelenetekről a száraz tárgyiasságig, az öncélú játszadozástól a nonfiguratív fantáziaképekig, a lenyomatoktól a konstruktív struktúrákig változatos a tárház. Alig van festő vagy szobrász, akit ne tartana bűvkörében önmaga testi valósága is. Újra és újra modellként kínálkozik a saját test, a saját arc.

És a szerepek. A művész – akárcsak mi, a többiek – szerepeiben áll előttünk. Ilyen vagyok, ilyen is vagyok, ilyennek mutatom magam, ilyennek szeretném, ha látnátok, mondják az önarcképek. Azt játszom, hogy ez én vagyok, s ha kell, átalakítom magam.

A fiatalon meghalt Parmigianino (1503–1540) zaklatott tekintetű, feldúlt s elszánt arcú önarcképén teátrális, kihívó mozdulattal teszi csípőre kezét. Itt még hiú világfí, később elhanyagolja külsejét. A póz gyakori az udvaroncoknál, amikor modellt állnak az aprólékosan alakított, de a reneszánsz életteliségéhez képest felületes portrékhoz. Parmigianino ifjúkori önarcképe (1523) a manierizmus szimbóluma is lehetne. Domború tükörben eltorzított képmása túlfűtött szenvedélyű, romantikus, lányos arcú, csaknem gyereket mutat, a rimboud-i „enfant terrible” előképét, aki játszik a fényekkel, a torzítással, saját belső szorongásaival (abnormálisra nagyított kézfej), s mégis tartózkodónak mutatkozna. Talán ez az első olyan önarckép, amelyen a művész másnak akar látszani, mint ami. Ez az első infantilis önarckép! Dürer korai önarcképein komoly, figyelő, elszánt gyerek, Rembrandt hetyke kamasz, de egyikük sem infantilis. A védekezés egyik lehetősége, a társadalomból kivonulás lehetséges módja az infantilizálódás (később újra a romantikában, de leginkább a 20. században). Az optikai csalódás eszköz, hogy elfedje a művész valóságról alkotott véleményét. A tükör reményt kelt a művészben: megismerheti művein keresztül önnön erejét, de keserűséget is ébreszt: sosem lesz képes megtalálni s megmutatni önnön belső lényegét, örökre passzív szemlélődésre kényszerített. A tükör jelképe a manierizmus ellentmondásosságának, a valóságról csak közvetett ismereteket adhat, akárcsak a maszk, a jelmez, a



színpad, amelyek egyre kedveltebbé válnak a világ meghódításának eszközeiként. Az élet helyett a színpad, arc helyett az álarc, szenvedély helyett a szerep.

A 16. századi németeknél jelentős szerephez jut a halál témája. Hans Burgkmair (1473–1531) feleségével közös portréján az asszony kezében tartott tükörben mindkettőjük arca halotti maszkként tükröződik. Riadt és szépnek egyáltalán nem mondható arcukon halálközeli, az életet elutasító grimasz. Az önmagával meghasonlott művész, mint az önmagával meghasonlott manierizmus. „A század második felében esztétikát veszített a festészet, saját tökéletessége vitte tévútra”, jellemzi Sartre ezt az időszakot.

Arnold Böcklin (1827–1901) *Önarckép hegedülő Halállal* (1872) című művében a palettát, ecsetet tartó művész mögött a memento mori, Hans von Marées (1837–1887) *Önarckép Lenbach festőművésszel* (1863) képén is a mulandóság; talányos, rejtőzködő kép. A magányos, közösség nélküli, Isten nélküli, megváltás nélküli 19. századi művész, az aprólékos, tényszerű, leíró, valóságfeltáró korszak parafrázisa. Válasz a művészet kultusza helyett a művész kultuszának túlhajtására, a szakrális nélküli létezésre? Vagy arról szólnak, amit Stendhal a modernség egyik jellemzőjeként így fogalmazott meg: „szörnyű elmagányosodás az embersivatag közepette.”

A látnok, ihletett, csúfondáros belga James Ensor (1860–1949) festmény és grafika önarcképei legtöbbször jobbról balra néz, visszafelé a múltba, kifigurázza önmagát, akár csak az intézményeket, hivatalnokokat, politikusokat, a magukat túl komolyan vevőket. Egyik, Don Quijoté-s önportréján színes virágokkal s hatalmas tollal díszített kalapot visel. Gyakorta festi magát maszkok és halotti

koponyák között, karneváli forgatagban. A társas képmutatás közepette egyedül ő viseli saját arcát, még ha vörös tollas, bohócos kalapban is. E különös, feltűnően szép arcú férfi rajz-önarcképein gyanakvóan, bizalmatlanul, szorongással leselkedik. S ugyanúgy les ki a kegyetlen maszkok, rémült álarcok, szégyentelen torzszülemények, csontvázak közül is, elbizonytalanodva: melyik kinek az arca, ki kicsoda, egyáltalán, mi ez a kavalkád, amelyben az ember alig-alig lelheti meg saját arcát. A norvég Edvard Munch (1863–1944), Strindberg barátja és portréjának megfestője, hasonlóképp gyanakvó a nők iránt, s telis-tele halálfélelemmel kétségbeesett, szorongó, pokoljáró, végzetszerű képeket fest, nála minden szimbólum, allegória. Önarcképei érzelmi konfliktusokkal terhelt, depressziós, félénk embert mutatnak. 1919-ben egy karosszékben ülve mintha saját halotti maszkját öltötte volna fel *Spanyol nátha* önarcképén. A magány, az elszigeteltség érzete, rémület, az aggódás végigkísérte életét (*Szorongás*, 1894, *A halottas szoba*, *Az élet tánca* 1899–1900). Akárcsak a belga Leon Spilliaert-ét (1881–1946), aki sok kortárs festő életérzését fogalmazza meg, amikor így vall: „mindig féltem, soha semmit nem mertem. Magányosan és szomorúan éltem az életem, rettentő hidegség vett körül”. Ebben a szellemben fogantak a „sátáni” nőkről metszeteket készítő Felicien Rops (1833–1898) és a mitikus nőket, a végzet asszonyait festő Gustave Moreau (1826–1898) önarcképei is.

A művész átváltozásait gyakorta épp az önarcképek követik legszemléltetőbben. De nemcsak a személyiség változik. Változnak a művész társadalmi szerepei is, a társadalom elvárásai is, a presztízs, a státus. A társadalmi metamorfózisokat is kitűnően példázzák az önarcképek. Nemcsak arra a kérdésre segítenek választ találni, hogy ki

vagyok én mint individuális ember, hanem arra is, mit jelent művésznak lenni, ki a művész a különböző kultúrákban, más-más társadalmi közegben, eltérő szellemi állapotok közepette.

1432-ben a genti oltáron ott a büszke felirat: Hubert van Eyck kezdte festeni és öccse, Jan van Eyck fejezte be. Valószínűleg ő maga tekint ki büszkén, kíváncsian a képből. Az egyéniség követeli jogait a közösséggel szemben! A középkori művésszel szemben, aki elrejtőzött a mű mögé, Jan van Eyck megmutatja önmagát. A középkornak talán itt s ekkor van vége.

A festők és szobrászok, a hercegi udvartartások szolgálai vagy maguk is papok, szerzetesek, a kolostorok lakói, a világi és vallási ünnepélyek, bizarr játékok díszlettervezői. A 13–14. században megkezdődik a heroikus küzdelem: a tehetséges emberek megpróbálják lerázni a szolgálat béklyóit. A kolostorokban is megindul az elvilágiasodás. A személyiség fontossá válásának bizonyítéka az a névtelen 15. századi gótikus francia miniatúra, amelyen egy amatőr művészt – ráadásul nőt! – mutatnak önarcképfestés közben. A festőnő kezében kis tükör, abban is arca tükröződik, s előtte a vásznon is saját arca. Még szinte testetlen a figura, s ugyanaz az ünnepélyesség, zártság, arányérzék, s az ábrázolás egysége, mint a gótikus szobrokon.

Milyen hosszú út vezet odáig, hogy Paracelsus (1493–1514) jelszavává tehesse: „Ne légy más, ha önmagad lehetsz.” „Az isteni az emberben rejlik, mint az érc a hegyben, a gyógyszer a növényben”.

Ghiberti (1378–1455) írja az első önéletrajzot, amely művész tollából fennmaradt. Önarcképein a naturalisztikus, aprólékos megfigyelések az elegáns kompromisszumokra képes művész óvatos természetéről tanúskodnak.

Ugyanakkor a birtokvásárló üzletember vállalkozói öntudata is sugárzik az okos, kíváncsi, kopaszodó fejről, ő már valóban szabad polgár, aki élete vége felé megfogalmazhatja: „szabad kezet kaptam, hogy a legjobb belátásom szerint járjak el, s hogy munkám a lehető legtökéletesebb és a leggazdagabban díszített lehessen.”

A reneszánszban hirtelen megszorodnak az önarcképek az öntudatra ébredés látványos bizonyítékaként. A büszke, független, szerepük fontosságának tudatában lévő festők beleállítják magukat az újonnan felfedezett térbe. Az új világszínpadon jelentős szereplők. Hiszik, hogy az embernek kiváltságos és központi helye van a világban, s ezen belül is a természet értelmezésében. A dolgok rendjének megmutatásában a festők kiemelt szerepet tulajdonítanak maguknak.

A cinquecento nagy felfedezése a lángész eszméje: „A műalkotás a lángeszű személyiség eszköze a kifejezésre.” Az individualizmus tetőződik, de elkezdődik művész és közönség gyanakvása egymásra, művész és közönség elválása. Michelangelo már bálvány, „isteninek” nevezik, őt és Raffaellt körüludvarolják a pápák, Leonardót és Tizianót a királyok. S Michelangelo azt is megengedheti magának, hogy nem fogad el pénzt munkáiért.

Az udvari művész státusa mellett létrejön a művészek máig érvényes tagozódása. Volt független s jómódú, mint Michelangelo, műbarátok, megrendelők által támogatott, mint Parmigianino, s volt társadalmon kívüli, balsikeres, de eszméihez ragaszkodó, mint Pontormo. A céh s az egyház már nem nyújtott biztos védelmet. Az individualizmus diadala a művész teljes szabadságát is meghozta. Ettől kezdve lehetősége volt kívül maradni, szemben állni, éhen halni, megőrülni, bármilyen formában kivonulni a

társadalomból. Megnövekszik a különcök, a magányosok, a bolondnak bélyegzettek száma. Az emberkerülő, zárkózott Pontormo súlyos depresszióban szenved, Parmigianino az alkímiába menekül, búskomorságba esik, Greco világos nappal is elfüggönyözi ablakait, és elborult elmével hal meg, Fiorentino öngyilkos lett.

A képzőművészet teljes elvilágiasodásának bizonyítéka a németalföldi önarcképtár, amely egyenrangú s elfogadott válfaja a portré-műfajoknak. A naturalisztikus portré iránt hatalmas a kereslet, az „aranykor” tisztos hollandjai előszeretettel vásárolnak arcképeket. Állítólag a van Miereveld-műteremben ötezer portré készült! A vagyonokat felhalmozó, gyakorlatias észjárású polgárok önmagukat akarják viszontlátni mindennapi környezetükben, méghozzá gondos, díszes öltözékeikben. A festmény luxustárgy, bútordarab, a hétköznapi élet tartozéka, nem liturgikus tárgy. S tőkebefektetésnek sem rossz. A céhekben dolgozó, szorgalmas festők anyagilag is megbecsült tagjai a társadalomnak. Ami persze nem jelent semmi biztosítékot, hiszen nemcsak Rembrandt jutott csődbe, Frans Hals nyomorban halt meg, s a város költségén temették el, és a tájképfestő Jacob van Ruysdael is szegényházban végzi. Mindez a művészi szabadság kísérőjelensége, a társadalmi gyökértelenség kezdete.

A 18. században a portré valóságos művészeti tömegcikké válik, különösen Angliában, de másutt is páratlan népszerűsége tesz szert. Szinte mindegyik társadalmi rétegből kerülnek ki festők, s mindegyik réteg igényli is megörökíttetését.

A művészek kénytelenek tudomásul venni, hogy „én látom a világban mindazokat a dolgokat, amelyeket megfestek, de a többiek nem így látnak” (William Blake), „az

egész világ sem tud megakadályozni abban, hogy a magam módján lássam a dolgokat” válaszol dühödten Delacroix az őt rendreutasító Beaux-Arts igazgatóságának.

Előtérbe kerül a 19. század eleji esztétikákban, hogy az ember a művészet alkotásaiban önmagával szembesül, az ember önmagával találkozik, „szellem találkozik szellemmel” (Gadamer). „Itt az ideje, hogy komolyan hozzáállassunk és teremtsünk magunknak – írja Friedrich Schlegel, a romantika esztétikájának egyik megalapozója – olyan középpontot, amilyen a mitológia volt a régiek számára”, „művész csak az lehet, akinek saját vallása, a végtelenről alkotott önálló nézete van.”

Az ellenséges világgal azonosulni képtelen, sok magányos, excentrikus különc vágya, hogy a társadalmi és morális pilléreket szétzúzza, a más világról képzelgés, elvagyódás a művészet – s a művész – hontalanná válásának következménye. „A szubjektivitás az igazság, a szubjektivitás a valóság” – mondja ki az életérzésüket, szorongásaikat s elidegenedés-élményüket Kierkegaard.

A 20. században az arcképfestés megszabadul a valóságábrázoló eszközök konvencióitól, s akárcsak egykor az egyiptomiak, akik többnyire nem azt festették, amit tudtak, hanem amit lényegesnek láttak, vagy mint a 13. századi khmerek, vagy a kínaiak, akik a belső elmélyüléshez alkalmazkodtak, vagy a középkori ikonok, amelyeken a vallásos eszmék tükröztetése a lényeg, a századelő művészei is megszabadultak az „azt fesse, amit lát” béklyóitól. Egyszerű formákból építették fel az arcot, akárcsak a művészet kezdetekor vagy szakrális időszakokban. Még az olyan hagyományos műfaj is tovább él, mint az önarckép. A fogyasztói társadalom jellegzetes termékeit képi nyelvvé integráló, a reklám optikai effektusait is felhasználó pop art

nagymestere, Andy Warhol 1967-ben plakát-színekkel festett önarcképe az új látásmód s az új esztétika szerinti nemzedék-jelkép, a hagyományokkal szakító, a környezetét provokáló ember arca. Akárcsak Chuck Close-é, akinek 1977-78-ban készített önarcképe a számítógép-korszak szimbóluma. A programozott jelstruktúrán, a raszteres, gépi eljárás módon ugyanúgy átsüt az alkotó, kreatív ember személyisége, mint a reneszánszban a táblaképekre olajjal festett önarcképeken. A technika csak eszköz, alárendeltje a kifejezésnek. A happening, a performance közben, amelyekben rendszerint a néző is aktív, létrejön az anti-önportré műfaja – Arnulf Rainer –, s ezekben a művész eljuthat az én totális megsemmisítéséig.

A jelenkor kiemelkedő festője Francis Bacon (1909–1992) 1969 és 1978 között önarckép-sorozatot festett és számos tanulmányt készített önarcképeihez. Bacon a talajtalanná vált, hagyományaitól, értékeitől fosztott hatvanas és hetvenes évekbeli nyugtalan embert festi. Önarcképein sem sztereotípiák szerint deformál, megőrzi az arc, a személy egyedi jellegzetességét. Az egyéniség fogalma nem tűnik el a modern művészetből sem, bármennyire is nagy a bizonytalanság, a zűrzavar.

Léteznek ún. „primitív kultúrák” (még Róheim Géza is így nevezi, pedig ha valaki, hát épp ő bizonyította, mennyire rossz ez a megjelölés), amelyekben csupán arckifejezésekkel beszélgetnek.

Az önarckép leginkább jelenlét, az éppen aktuális megragadása, de benne rejlik a folyamat lehetősége. A folyamatosság megteremthető az ismétléssel, összerakható a múlt s kikövetkeztethető a jövő (lásd Rembrandt 45-50 önarckép-festményét, néhány Dürer önportrét, majd a



festőlétért megküzdő Van Gogh önarcképeit és Cézanne fájdalmas, okos színeváltozásait).

Rembrandt önportréin élesen figyelő, erőteljes realista, elmélyült gondolkodó, kicsit mindig szomorú ember látható. Különféle szerepeiben is, ha Szent Pálnak, tudósnek, lovagnak, uraságnak vagy Démokritosznak öltözik. A kellékek s az átélt szerepek is hangsúlyozzák magányosságát. A közelség látszólagos. A megnyugtatónak tűnő melegbarnák, misztikus fényű óaranyak és a megszelídített, tompított vörösek, összemosódó fehérek és feketék ellenére nyugtalanítóak ezek a képek. Látszólag földközeliak. Maga az arc az idő múlásával cseppet sem lesz vonzóbb. Majdnem hétköznapi paraszt-polgár, hiú, ravasz, némileg gyanakvó, tartásos, keményfejű, alkudozni és kitartani képes, nehézkes, nem túl gyors észjárású, az érzéki örömeket meg nem vető, korpulens, szóval nem az, akiről azt tartják, hogy művészalkat, entellektüel. Semmi különös. Nem vonzóan férfias. S ettől annyira zavarba ejtő, ettől a vállalt hétköznapiságtól, becsületes önfeltárulkozástól. Így járjuk be az utat, mutatja, a serdülőkor lobogásától, kivagyiságától, szerepjátásokon keresztül a leépülésig. S a legvégén a már-már halotti maszk-fejen a sokat sejtető vigyor. Mit tud? S egyáltalán, mit tudhatott az emberről, test és lélek, anyag és szellem viszonyáról? Önarcképeinek évszám szerinti sorba rendezése óriási csapda: a felszín megkopásának, az öregedésnek precíz leltára, ugyanakkor a megértés, a megismerés kálváriája. Szenvedéstörténet.

Az önarckép, még a legindividuálisabb és a legintimebb is, szükségszerűen idealizál. Hiába önmaga a modell, mások számára is láthatóvá kell tenni a mintaképet, a hőst, az uralkodót, az apát, Istent – láthatóvá, ami nem látható.

Az emberek Simmel szerint leginkább kétfélét szeretnék egyszerre: különbözni másoktól és hasonlítani másokhoz. Az önarckép lehetőséget ad a festőnek, szobrásznak, hogy egyszerre mutassa meg, amiben különbözik másoktól, és amiben hasonlít másokhoz, individuális és közösségi jegyeit. S persze – és talán ez a lényeg –, amilyennek láttatni szeretné magát.

Az önarckép: énkép s énídeál, a valóságos s a vágyott, a ténylegesen létező s a képzeletbeli, a fizikai-biológiai és a pszichikus, morális lény felmutatása.

Ugyanakkor „minden mű kihívás a halál ellen” (André Malraux). „Amikor az ember örömteli türelmetlenséggel várja az új napot, az új tavaszt, az új évet, nem nagyon tudja, hogy ezzel lényegében saját halálát várja” (Leonardo da Vinci). A legelső afrikai és szibériai sziklarajzok, az altamirai és lascaux-i barlang festményei, az időben legtávolabbi falképek ugyanerről szólnak. Az őskori hitvilág szerint bármely lény képi megörökítése élővé teszi az alakot. A mágikus életre keltésbe vetett hit minden képzőművészeti tevékenység ősforrása.