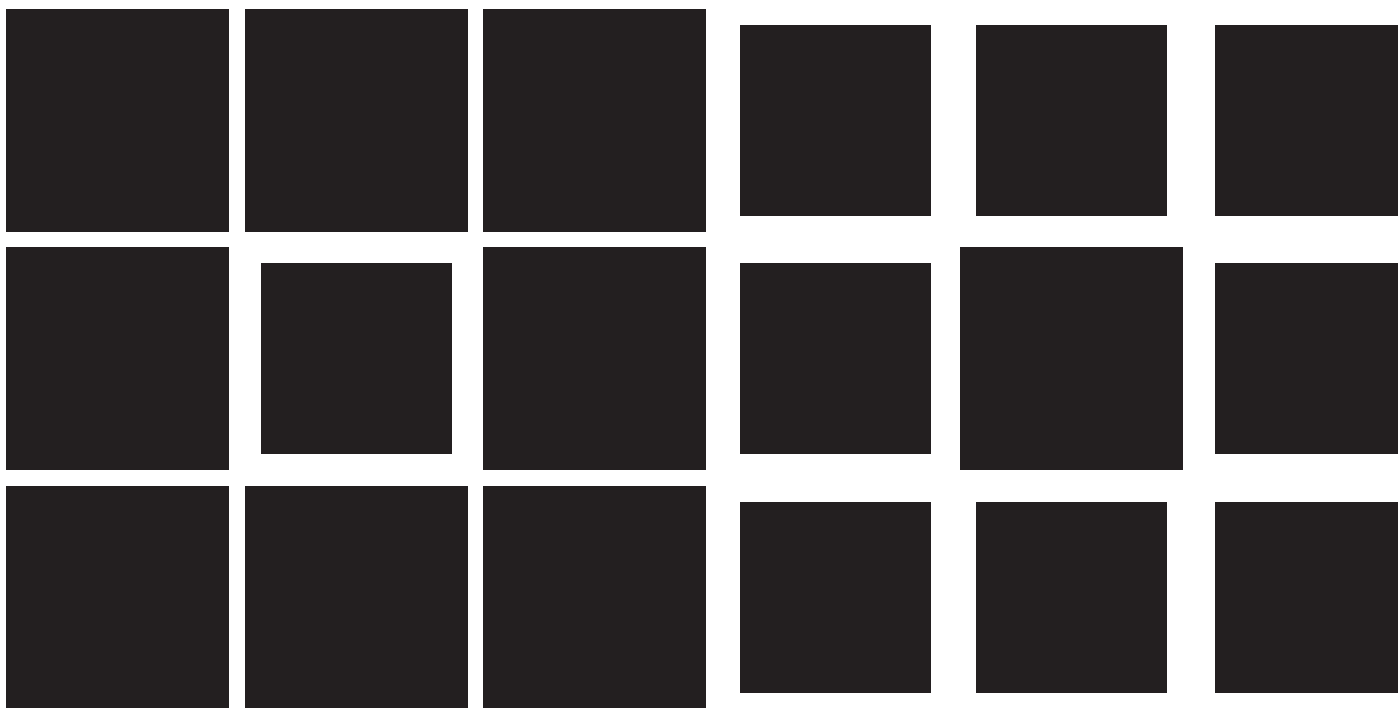


ARTCADIA

2012. március, III. évfolyam 1. szám

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának művészeti és tudományos közleményei



ARTCADIA

Felelős szerkesztő: Jancsikity József DLA, Lőrincz Zoltán PhD
Címlapfotó: Ficsek Ferenc DLA, *Négyzet és környezete – „mérettorzítás”*
Kiadványtervezés, grafika: M Tóth Éva
Tipográfia: Papp Pala László

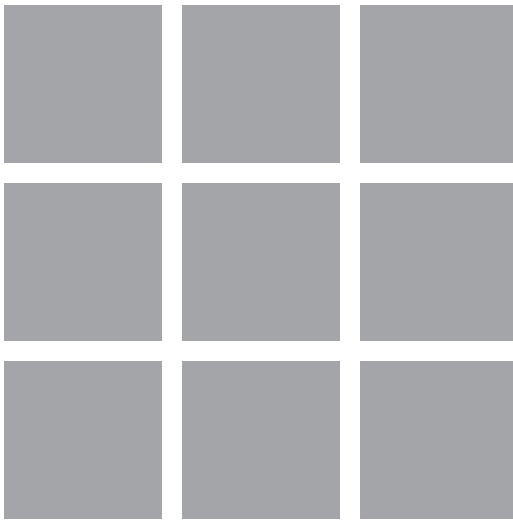


Tartalom

Bujdosó Ernő	
Korlátozott felelősségű elméletek és a művészet vége	4
Lieber Erzsébet	
(K)építő festéstechnikai kísérletsor és kutatás	24
Ficzek Ferenc	
A valóság mint képkötő elem	
A tárgy jelentésváltozása a műalkotásban	36
Jancsikity József	
A valóság művészete – a művészet valósága	52
Simon P. Piroska	
O Fiume o morte! (A nagy temetés)	66
Szócs Éva Andrea	
Az épületkerámia helye napjaink építészetében	78

Bujdosó Ernő

*Korlátozott felelősségű elméletek és a
művészet vége*



A 19. század közepére, utolsó harmadára a művészet metafizikai fundamentumának – az egységes valóságszemléletnek és ideológiának – felbomlása végérvényessé vált. Az új helyzet a művészet ontológiai meghatározottságát is megszünteti. A művészet mibenléte és státusa megkérdőjeleződött. A definíciót a művészet új törekvései ingatják meg, az elmélet a definíció újraértelmezésével és művészetfilozófiai, esztétikai igazolásával csak bizonyos ellenállás és késlekedés után vállalkozik az új törekvések legitimálására. *„A szépség művészetfilozófiai vezérfogalmából elfogyott mind a szervező energia, mind a művészeti relevancia. Ezzel azonban az esztétika elvesztette irányítóját is. (...) a filozófiai esztétika zavarba kerül: metafizikai alapzata eltűnt...”*¹ – írja Almási Miklós *Antiesztétika* című könyvében. Az addig stabil ideológiai és társadalmi fundamentumon épülő elmélet – éppen a fundamentum megingása miatt fokozatosan elveszti meghatározó pozícióit a kezdeményezőként fellépő művészettel szemben, amely a társadalmi szituáció változásait érzékenyen reagálva új formakonstrukcióinak kialakításakor figyelmen kívül hagyja az elmélet szabályait és elvárásait, vagy éppen hogy érvényét kétségbe vonva és tagadva alkotja meg műveit. A művészetkritika és az elmélet az új formálólvekhez és kifejezési formákhoz adekvát és az új paradigmának megfelelő terminológiák és szakzsargon létrehozásával a változásokat követve és kommentálva igyekszik régi tekintélyének és vezető szerepének visszaszerzésére.

Mindeközben nyilvánvalóvá válik, hogy az esztétika Hegelig tartó nagy álma, a művészetek egységes rendszerének elmélete szertefoszlott.

Az új művészetek nemhogy a különböző műfajokban, de még azonos műfajon belül sem írhatók le ugyanazokkal a fogalmakkal. Az egyedi művek öntörvényűsége az individualizálódási folyamatban a 20. század közepére azt eredményezi, hogy a műalkotások nemhogy előre meghatározott elvekhez és szabályokhoz nem igazodnak, de még olyan közös formálólvek és szemléleti alapok is alig körvonalazhatók, amelyekhez egy rövid időszakon túl egy-egy művészeti csoport deduktíve kapcsolható lenne. A műalkotás maga teremti meg nemcsak stílárisközzeit, de gyakran műfaji és elméleti alapjait is, amelyek saját keretein túl alig érvényes terminológiák és szakzsargon segítségével interpretálhatók. A következmény Almási Miklóst idézve az, hogy: *„...a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapis esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. (...) Az elmélet nemcsak az egyszerű műélvezőt, de a teória művelőit is cserbenhagyta. Ma már úgy tűnik, hogy a fogalmak sormintái csak a szakmán belüliek számára íródnak, a brancson kívüliek alig értenek belőle valamit.”*² Anélkül, hogy az elmélet 20. századi története főbb tendenciáinak, vagy egy szegmensének akár vázlatos áttekintése is a célom lehetne, csak a téma okán fontos, néhány kiragadott probléma felmutatására vállalkozhatok egy-két példa mint illusztráció segítségével. Egy ilyen kérdés lehet, hogy *hogyan tételezi az elmélet a modern művészetet*, és hogyan határozza meg önmagát ebben a kapcsolatban.

Kiindulópontként tekintsük *„a művészet hármas univerzumának”* (Almási Miklós) elméletét.³

Ez a teória, ha nem is mindig deklaráltan, de a modern művészet kezdetétől elfogadott a művészettudományokban. A művészetnek a világhoz, a művészeti hagyományhoz és a művészhez, mint kifejező individuumhoz való viszonyát megjelenítő *klasszikus, avantgárd és populáris* paradigma Almási Miklós szerint bár jelentős átfedésekkel, mégis alapvetően pontosan körülhatárolhatóan fedi le a művészeti tevékenységet.

Almási Miklós még egy disztinkciót tesz: a klasszikus és avantgárd paradigmát összekapcsolva a *high art*, míg velük szemben a populáris paradigma körébe sorolt művészetet a *low art* körébe sorolja. Ez a meghatározás és egyben osztályozás az elmélet bizonyos kritikai viszonyulását is megjeleníti. A művészetkritika és művészettörténet, mint művészethez elsősorban az első két univerzumhoz alakítja ki a viszonyát, a kortárs elmélet pedig a modern művészetet alapjában véve az avantgárral azonosítja, fogalmait és terminológiáját is e paradigma alakítja. Így, bár ezek csak (vagy elsősorban) itt érvényesek, használatukat kiterjeszti és ítéleteit ennek alapján hozza. Az elmélet szerint a három paradigma az átfedések mellett jelentős cserekereskedelmet is folytat egymással. Ez egyes motívumok, ikonok és módszerek átvételét éppúgy jelenti, mint bizonyos általánosabb, nagyobb áttételekkel létrejött hatásokat. Ahogy a pop art például a városi folklór és utcai művészet motívumait és hívószavait kölcsönzi a populáris művészettől, az ún. klasszikus hagyományokat követő művészet sem hagyhatja figyelmen kívül a megemelkedett ingerküszöb, a lerövidült idő és az információdömping hatásaira adott avantgárd válaszokat.

Az elmélet így felvázolt képe a modern művészetéről kereknek, egésznek és igen használhatónak tetszik. Az időnként megjelenő krízishelyzetek ugyan felvetnek kételyeket, ha nem is a besorolást, inkább a kritikai viszonyulást és az ítékezés legitimitációját illetően, az elmélet ilyen önvizsgálatai és belső forradalmi nem jutnak el a status quo érintéséig, legfeljebb a kategóriákon belüli viszonyok és szerepek változását, bizonyos nézetek uralomra jutását, vagy háttérbe szorulását eredményezik. Pedig az olykor igen szellemes érveléssel és talán valódi indulatokkal megívott csaták a kívülálló elé a paradigmaváltás képét festették: „...itt az alkalom arra, hogy (...) végre újraértelmezzük a magas/népszerű kultúra kettőségéről vallott nézeteinket. (...) A magas kultúra hőseinek erődjéből mára mandarinok elitklubja lett, amelynek tagjai kiváltságaik és befolyásuk elvesztését panaszolják...⁴ – írja György Péter az *Élet és Irodalomban* 1998-ban.

Bizonyos távlatból azonban ezek a heves ütközetek alig szemlélhetők másként, mint nosztalgikus pillanatok a kulturális emlékezet tablóján, amelyeknek valódi eredménye a tünetek felrajzolásán túl alig van. A felszínen úgy tűnik, hogy a szereplők, ha időnként megirigylik is egymás privilégiumát, alapvetően elfogadják a szerepeket és saját kulturális kategóriájuk határait tiszteletben tartják. Ezáltal a mutatós tudományos diszciplínák által felmutatott és rendszerezett modern művészet egésze alig tűnik másnak, mint a művészeti termelés és megélhetés három „univerzuma”, vagy inkább territórium. A művészet és az elmélet nagy lázadásai nemhogy nem törik át a határokat, hanem mint sajátos autonómiákat

– a szabadság féltett és önkéntes köreit – még védettebbé és átjárhatatlanabbá teszik. „*Ha tanultam, tapasztaltam valami fontosat az Egyesült Államokban, akkor az épp az elitkultúrán kívüli társadalmi rétegek kulturális magabiztossága és elismertetésükért folytatott küzdelmük higgadt nyugalma*”⁵ – írja György Péter.

Ahogy a modern művészet, az elmélet is az immanencia és transzcendencia kettősségének fogságában vívódik. Az előbbi, miközben nem győzi hangoztatni, hogy műve csupán önmagát jelenti: a festék festék, a tárgy (ready made) önmagán kívül semmit nem kíván jelteni – a művészeti kontextussal (múzeum, kiállítási csarnok, stb.) mégis azt követeli, hogy művét a szentesített művészet birodalmába helyeztesse, és így önmagán túli jelentéssel ruházza fel. Miközben tagadja a szakralitást, művei a metafizika (pl. trepanáció), a totemizmus, sámánizmus, mágia (pl. testművészetek, akcionizmus) vagy a mitológia (pl. magánmitológiai) vonzásában és reflexív szférájában születnek.

Az utóbbi (tehát az elmélet) miután régen feladta, mi több, tagadja az „*Eszme érzéki látszása*”-ként tételezett művészet hegeli definícióját, új elméletei – miközben a művészet immanenciáját hangsúlyozzák – a művészetet mint magában való eszmét (*l'art pour l'art*), a „tiszta érzékenység” elvont eszméjét (*szuprematizmus*), az anyag és tér abszolút ideáját (*konstruktivizmus*), az abszolút tagadás eszméjét (*dadaizmus*), a koncepciót mint művészeti eszmét és alkotóelvet (*koncept art*) tételezik, tehát valamilyen eszme alá rendelik. Nincs művészeti kor, amely önnön legitimitását erősítendő annyiféle elvont, önmagában való és

megfellebbezhetetlen elvet és eszmét vonultat fel, mint az avantgárd. Elméleteiben és formakonstrukcióiban mindig valamilyen eszmét lát megtestesülni: mint az „igazság” és „szabadság” művészi arca, a „progresszió”, az „autonómia”, a „meghaladás”, a „nyitottság”, a „szenzibilitás”, stb. Interpretációiban legtöbbször az egyedi mű-önértékei valamilyen eszméhez tartozás fényében jelennek meg. A művészeti világ új jelensége, hogy egy-egy képzőművészeti kiállítást – akár egy művész önálló kiállítását – nem a művek önértéke miatt, hanem magának a kiállításnak is címet adva, a címben megjelenő eszmével indokoltan, mintegy annak illusztrációjaként látja hitelesnek. (Ez az eszme ad absurdum bármilyen eszme tagadása is lehet).

Újszerű kommunikációs problémát és kihívást jelent az elmélet számára az a fordulat, amely a látvány felbomlásával keletkezett, amelytől kezdve a *művészet* mint kifejezés a látványt, vagy annak elemeit öncélúan mint egy művészeti nyelv kifejező eszközeit kezdi használni. Természetes létüktől vagy funkciójuktól idegen jelentés alá rendeli, vagy a tapasztalati valóságban nem létező formákkal magát a formálóelvet jeleníti meg (tárgyasítja).

„*A művészet önmagáról mint nyelvről kezd beszélni*” (Beke László) – *meta-nyelvvé* válik. Beke László A. A. *Moles-ra* hivatkozva⁶ rámutat: a művészet meta-nyelvvé válásának első lépcsője a tiszta nonfiguráció megjelenése, ahol az elvont „közeg” nem mint üzenethordozó, hanem mint maga az üzenet lép fel. A konkrét festészet, az informel, ahol a struktúra és az anyag láthatóvá tétele kerül a középpontba a mű tárgyaként,

ugyanúgy nyelvi értelmezésnek tekinthető, ahol az ábrázolat mint jelentés nem ragadható meg üzenethordozóként, csupán fogalmi úton közelíthető. Ebben az első szakaszban a művészet mint vizuális metanyelv jelenik meg. Hasonlóan értelmezhető a ready made vagy később az assemblage, ahol az új kontextusba helyezés önmagában szemantikai tett, a jelentés nyelvi úton (átnevezéssel) történő megváltoztatása.

A nyelvvé válás történetének második szakaszában a művészet a *verbális nyelv* területére is belép. A tudatosan „nyitott művek” (koncept art, mail art) már kifejezetten nyelv jellegűek, a beszélt vagy írott nyelv útján, szavakkal nyilvánulnak meg. Ezek a munkák szintén nem formális tárgyukról beszélnek, de már nem azt tekintik elsődleges feladatuknak, hogy bármilyen saját jelentést hordozzanak, valójában magát a művészetet definiálják újra meg újra. *„A művészi mondatoknak nem tárgyjellegük, hanem lingvisztikai jellegük van – azaz nem fizikai, sőt mentális dolgok megnyilvánulását írják le, hanem a művészet definíciójának kifejezései.”* – idézi *Joseph Kosuthot* Beke László.⁷

Az elmélet számára az jelenti a problémát, hogyan építsen fel egy „nyelvtant”, amelyben már nem utalhat a tárgyra mint jelentéshordozóra. Ennek következtében úgy tűnik, hogy miközben a művészet önnön identitását dokumentálja, a művészettudomány ezt az eseményt kommentálja. Az interpretáció azonban hermeneutikai problémák elé kerül, és ez arra kényszeríti, hogy vagy elutasítsa a művészet e metanyelvi formáját, vagy ezzel az új művészeti nyelvvél koherens terminológiát és interpretációs struktúrát építsen ki. *„A nyelvészeti orientáltságú strukturalizmus*

*és a vizuális kódokat tipologizáló képi szemiotika csak nehezen tudja értelmezni a nonfigurációval elinduló művészeti fejlődés következményét: egy megszokott üzenetközvetítő apparátus – a művészet – nem dedukálható üzeneteket sugároz, hanem magáról a csatornáról kezd el információkat közvetíteni.”*⁸ – írja Beke László.

A művészettudomány tehát nagy probléma elé került. A kihívás nem kisebb, mint hogy vissza tudja-e szerezni a művészettől a kezdeményezést, amely korábbi befolyását biztosítja, és amely a minőség és rendszerben látás (kanonizáció) feletti ellenőrzést jelenti, vagy a művészet folyton megújuló önidentifikációja megakadályozza ebben. Másrészt, hogy képes-e teljesíteni a művészettudomány iránt támasztott évszázados követelményt: az értelmező tudat és az értelmezett mű közötti megfelelés szavatolását – az interpretáció hitelességét. Ahogy Hans Belting *Wilhelm Dilthey*-t idézi: a *„tudományosan bizonyos igazság kérdése merül fel”*.⁹

Az interpretációt illetően a legújabb kori művészettudományban két ellentétes – az interpretáció mindenhatóságát és az interpretáció tagadását képviselő – nézet áll szemben. Korunkban a művészetelmélet legnagyobb csábítása nem is az, amely a korábbi művészetfilozófiát és esztétikát mozgatja: hogy egy mindent átfogó rendszerként, esztétikai és tudományos doktrínákkal körülbástyázva és a művészettől kellően távol tartva magát rendszerezzen és ítélkezzen, hanem éppen fordítva. A magára maradt értelmező a saját maga által alakított értelmezési struktúra rabjaként vagy a mindent megmagyarázni képes hermeneutikai parttalanság útvesztőjébe kerül, vagy az interpre-

táció „alkalmazott példajaként” tekintve a művet, az interpretációt mintegy a kortárs művészet új műfajaként értelmezi. „A művészeti kommentár minduntalan arra törekedett, hogy megszüntesse közte és a mű közötti különbséget. (...) A helyre, ahol korábban egy művészcsoporthoz közös kiáltványban állapodott meg, most a műkritikus lép, aki saját tételeivel önhatalmúan új művészeti irányzatot vezet be.”¹⁰

A művészettudományos értelmezés által „előállított mű” eszméje már Hans Sedlmayr elméletében¹¹ is megjelent, mint a „szemlélet alkotó aktusa”. Sedlmayrnál azonban ez inkább a művészethez való közelítés egyetemes szabályainak megalkotását jelentette, és nem az interpretáció mai értelemben vett műalkotássá válását. Az értelmezés által „előállított mű” mai fogalma (éppúgy, mint az intézmény által „előállított néző, vagy közönség” fogalma) az elmélet és a mű/az elmélet és a közönség mai viszonyát pontosan megjelenítő terminológiák a kortárs szakzsargonban.

Az elmélet és a művészet egymásba oldódása és egymásra utaltsága minden bizonnyal egy tőről fakad. Mint korábban láttuk, a művészet számára úgy vált egyre fontosabbá az interpretáció, ahogy egyre közelebb került önnön definíciójához, vagyis az elmülethez. Az elmélet pedig amilyen mértékben feladni kényszerült objektivitását és tudományos argumentumai biztonságát, oly mértékben veszítette el a kívülállását és avatkozott be a műbe. Ez az összeolvadás azonban mind a művészettudomány, mind a művészet saját vesztesége is. „Őszintén szólva inkább azt szeretnénk tudni, mi hogyan történt, és inkább kultúránkat szeretnénk megérteni, mintsem hogy szajátva

és kételkedve olyan elméletek koncertjét hallgassuk, amelyek csupán a szerzőiket jellemzik.”¹² – írja Belting.

E veszteségre utalnak az interpretáció tagadásának elméletei, amelyek az intepretációt illetéktelen beavatkozásként látják. Kemény kritikát fogalmaz meg az intepretáció gyakorlatával szemben a művész/elméletíró Donald Judd,¹³ aki az értékelési követelmények hiányában a pozitívta leíró interpretáció és az álfilozófus semmitmondás gyakorlatát kritizálja, szemben állva a Nelson Goodman-i állásponttal is, amely a minőségfogalmat szerinte a művészettől elválasztva értelmezi. Susan Sontag,¹⁴ az interpretáció tagadásának talán legismertebb képviselője azt állítja, hogy csak a műre kell figyelni, az ember mindent megkap a műtől – az interpretáció eltorzítja mind a művészi szándékot, mind a műben formát öltő tartalmat. Az interpretáció-szkepticizmust erősíti az esztétikában közismert „kettős félreértés” elmélete is, amely mind az interpretáció és művészet, mind az interpretáció és közönség (vagy alany) kontextusában jelen van. A kettős félreértés elméletéről itt csak annyit, hogy a félreértés (ahogy a 20. század elején Popper Leó¹⁵ zseniálisan felismerte) a művészet természetéhez tartozik. A közvetítő interpretációtól tehát nem várható el, hogy a kívülálló számára a mű teljes kódját átnyújtsa, másrészt, ha megtehetné sem volna lehetséges, hogy ezt az információt a konkrét kívülálló alany a befogadó interpretációban teljes egészében megérteni vagy elfogadni legyen képes/hajlandó.

Az elmélet és a közönség lehetséges és valós kapcsolatának problémájáról beszélünk tehát, ha jól értelmezem, az interpretáció lényegéről. Azt

látjuk, hogy ugyanaz az ambivalencia jellemzi ezt a kapcsolatot is, mint az elmélet és művészet kapcsolatát. Az előbbiben az egymásra utaltság és a hegemoniára törekvés eredménye az egymásba csúszás lett. Az elmélet és a közönség esetében is alapvető az egymásra utaltság: a közönség igényli az elméletet a számára nem megfejthető kód feloldásához – az elmélet pedig feltételezi a közönséget mint felhasználót, a művészet és az interpretáció „használóját”.

A klasszikus esztétika befogadás-elmélete valójában mindig is idealisztikus és hipotetikus volt, így végeredményben a kivételes helyzetre vonatkozott. Azaz a műbe kódolt üzenet egyetlen lehetséges megfejtését várta az interpretációtól és az értelmezés teljes befogadását látta a műélvezetben vagy a katarzisan.

Ezzel az esztétikai beállítódással szemben a *használat* a kortárs esztétikában általánosabb, és a modern művészethez jobban alkalmazkodó kifejezés. A köznapi használat a „high art” körébe tartozó műveket gyakran az alacsonyabb, populárisabb művészeti kódjuk okán részesíti figyelemben. Egy Picasso- vagy Tápiés-reprodukció, vagy egy eredeti kortárs mű nem azért kerül a nappaliba vagy az iroda falára, mert a felhasználó a mű teljes esztétikai minőségét befogadta, formai értékeit és újdonságait művészettörténeti kontextusban látja, hanem például azért, mert a számára kevésbé érthető konstrukció a titokzatosság és a saját interpretáció izgalmával ajándékozza meg; vagy a mű szokatlan, merész szín- és formavilága a nappali vagy az ügyvédi iroda belsőépítészeti megoldásaival olyan új aurát teremt, amely nagyobb és tartósabb érdeklődést vált ki, mint a már

megértett és beépült formatartalmak.

A „heterogén igény-kielégítés” (Almási Miklós)¹⁶ jellemzi a használatot, amelynek számtalan motivációja lehet: tetszés, tudásvágy, presztízs, érdeklődési terület (pl. erotikus, ezoterikus stb.) vagy az elérhetőség. Szemben a klasszikus esztétikával, amely a műnek szinte egyetlen – a *Riegl-Wölfflin-Sedlmayr* elméletei által meghatározott –, és csupán az esztétikai beállítódás által képviselt értelmezést tekinti befogadáshoz vezető útnak, a kortárs esztétika szerint ez a pragmatikus viszony, a használat is elvezethet a műélvezetbe. Pontosabban: ez az út felel meg a klasszikus művészet homogén értelmezési teréből az autonómiák következtében kivált „önálló mű és magányos befogadó” helyzetének. A művészettörténetre visszatekintve – ahogy Almási Miklós megjegyzi: „... az autonóm művészet rövid korszakát leszámítva mindig ez a kettős mód, a használatba csomagolt esztétikum számított normálisnak. Raffaello Stanzái a Vatikánban éppúgy használatra készültek, mint ahogy Shakespeare véres tragédiái vagy Bach passiói vagy kantátái.”¹⁷ Az esztétikai beállítottság a művészetelmélet viszonylag késői fejlődése: az érdeknélküliség elméletében *Kant*nál jelenik meg, és csak viszonylag rövid ideig, a 19. század közepétől vált uralkodóvá. A modern művészet újításai is kezdetben (amíg új, ismeretlen, taszító, érthetetlen) csak ezen az úton közelíthetők. Ugyan a modern művészettudomány ismerte el a használatot mint a befogadáshoz vezető lehetőséget, a modern művészet radikális irányzatai elutasítják és a művészeti cél lealacsonyítását látják benne. Műformáikat szándékosan igyekeznek használatra alkalmatlanná tenni. A használat el-

utasítása és a hozzájuk kapcsolódó interpretációk az avantgárd irányzatokat még inkább elszakítják a közönségtől. A laikus szemlélő úgy érzi, hogy ezek kifejezetten megkerülik őt és csak az elmélet vagy a múzeum számára készülnek.

A kortárs elmélet és interpretáció – nem utolsó sorban a Clement Greenberg-i tradíció alapján, vagy a korábban bemutatott interpretációs nehézségek okán – mindenek előtt az intézményrendszer irányában történő interpretációt tekinti feladatának, közönség irányában ez inkább mint a kanonizált értékek bemutatása vagy mint hivatkozás jelenik meg. Az egymásra utaltság közönség felől tekintett arca ugyanakkor azt mutatja, hogy a közönség igényli az interpretációt a mű megértéséhez, de csalódik, miközben azt látja, hogy az elmélet művészetté akar válni ahelyett, hogy segítené ebben. Gyanakodva néz az elméletre, valójában ellenséges vele, idegen hatalomnak érzi, amely közé és a mű közé áll. (Ne feledjük, a közönség eredetileg a művészettel volt szövetségben a hatalommal szemben.) Amikor a művészet közvetlen megértésének lehetőségét elvesztette, még inkább a hatalom szövetségésének tekinti az elméletet, amely az ő „kordában tartására”¹⁹ (De Duve) törekszik, ezért az elmélet minden zavarát, interpretációs problémáját szándékos elutasításnak tekinti, és kismimizésnek a tudás birodalmából.

Ez az előítélet nem alaptalan. Neves művészet-történészek és művészetfilozófusok mutatnak rá, hogy az elmélet és persze a modern művészet egyes irányzatai – a tömegmédiával karöltve, bár éppen ellenkező kulturális elvek alapján állva – akarva-akaratlanul eszközzé lettek a hatalom

kezeiben a tömegek kézbentartására. A művészet és az elmélet gyakran a politikai társadalom jelszavait: nemi identitás és másság, a *white and male* (fehér és hím) előjoga elleni tiltakozás, a feminizmus és női emancipáció, a *politically correct*, stb. nemcsak a témáiban jeleníti meg, de olykor a politika által képviselt álláspontot mint a haladás kötelező irányát harsogja vissza. „*Ám a political correctness játszmája csupán egyetlen (a saját) álláspont szabadságát hagyja meg a művésznek, a szemlélő számára ezt a szabadságot pusztán a vak egyetértés aktusára korlátozza.*”²⁰ – vélekedik Belting.

A futurizmus és a konstruktivizmus kalandja után a hatalom a művészethez fűződő viszonyát új elvek alapján alakítja. A kiindulópont az lehet, amikor a dada „megtetszik” a hatalomnak. A dada művészeti és művészetelméleti álláspontja oly mértékben végletes volt, és olyannyira távol esett minden köznapi tapasztalattól és racionalitástól, kiáltványaiból oly mértékben hiányzott minden koherencia, és olyan nyilvánvalóan alkalmazatlan volt a rendszerré válásra és a tömeghatás elnyerésére, hogy a hatalom számára teljesen veszélytelennek, ugyanakkor alkalmasnak látszott a tömegek feletti kulturális hegemonia fenntartására. Tartalmi telítetlensége és elkötelezetlensége alkalmassá tette a felhasználásra, de nem olyan módon, hogy valamilyen ismert vagy hatalomra jutott ideológia szócsövévé váljon – ellenkezőleg, hogy a benne lévő ellentmondás és ideológia-hiány fennmaradjon, a tisztán művészeti cél és funkció imázsával. A tisztán művészeti szerep eltakarta a kiszolgáltatottságot: hogy művészeti példái önértéküket vagy a mozgalomhoz tarto-



1. Jackson Pollock: *Galaxy*



2. Andy Warhol: *Campbell's Soup I*.



3. Andy Warhol: *Brillo dobozok*

zástól független tényezőkből merítették (egyéni művészeti múlt) – vagy valamilyen külső akarat, kontextus „ítélkezési joga” által, minden esztétikai megítélés alól felmentve kerültek művészeti státusba.

Az intézmény és a kritika hagyományos státusa, hogy az „esztétizált”-ban testet öltő hagyomány fundamentumán állva opponálja a művészeti újítást, és ebben az oppozícióban nyer bizonyítást az újítás sajátos értéke. A dada recepciója hatásként, a neodada, az ötvenes évektől a „második modernség”, a *Western Art* európai térhódítása után a nyugati művészet elérte, hogy a művészeti intézmény az opponáló státusából az új és újabb utáni igény táplálója, az újítási verseny inspirálójának szerepébe került. Az intézmény (és a mögötte álló politika) felismerte érdekelttségét a recepció felgyorsításában. A művészeti újításnak nem kell megküzdenie a befogadásért. „A 20. század művészete a múzeumból való kimeneküléssel akarta kivívni sajátosságát. A század második felében a társadalom erre azzal válaszolt, hogy kiterjesztette a múzeumi hálózatot, mint ahogy a halász is szélesebb hálót vet ki, hogy biztosan kifogja a halat. (...) Így a marginalizált vagy kiátkozott művész modellje megszűnik. A társadalom öngyilkosa helyére a társadalom kegyeltje lép – írja Catherine Millet.²¹

Ennek az ára azonban az, hogy a politika és az intézményrendszer azonnal domesztikálja is az új művészetet (művészeti irányzatot vagy egyéni törekvést). Innentől kezdve az a saját hagyományának őrzőjévé válik, az oppozíció helyzetéből a defenzív pozíciójába kerül, és veszélytelenné válik a hatalom és a politika számára. Új szerepében a

hatalom és az intézmény a modernitás szakértőjeként a folyamat vezénylőjévé lép elő, a művész pedig igyekszik megfelelni az elvárásoknak. „A mintegy háromnegyed évszázada alapjában véve lázadónak tartott művészet teljesen alkalmasnak bizonyult arra, hogy tökéletesen eleget tegyen a közmegrendelés kívánalmainak.”²² – írja Catherine Millet.

Így felel meg a hidegháború politikai céljainak és válik szinte hivatalos művészetté az Egyesült Államokban az absztrakt expresszionizmus, ahogy Erica Doss *Benton, Pollock and the Politics of Modernism, from Regionalism to Abstract Expressionism* című könyvében erre rámutat. Az az avantgárd irányzat, amelynek szellemi vezére *Clement Greenberg*, aki a reprezentációt és a piacot a modern művészet elveivel összeegyeztethetetlennek hirdette. Igaz, később maga fáradozott azon, hogy Pollockot az amerikai Picassóként ünnepelje a világ. (1. kép) Hogy Amerikában miért éppen ez a művészet válhatott „művészet-történeti példázattá”, és hogy miért volt előnyös „egy olyan képzőművészetet diadalra vinni, azaz kiemelni a szubkultúrából és mainstream-mé tenni, amely úgymond semmiféle konkrétumot nem ábrázolt.”²³ (György Péter) – a korábbi feltevést látszik erősíteni.

Ez után nem kelt feltűnést, hogy a pop art, amely az absztrakt expresszionizmus elitizmusa és hivatalossá válása elleni lázadásból, és elfordulásból született, hamarosan önként és megfontoltan fordult a reprezentáció és fogyasztói lét napos oldala felé, miközben egyre áttételesebb és egyre kevésbé megfejthető metaforákban fejezte ki fenntartásait a konzum-lét iránt. (2-3. kép)

Végül ezt az idézőjeles tiltakozást is megvásárolta az intézmény és a politika. A pop emblematikus figurájáról, Andy Warholról írja Danto: „... jellegzetes tulajdonsága volt, hogy mindenhol kiszagolta a pénzt...” – majd a művészt idézi: „lehet, hogy legközelebb igazi kommunista festményeket csinállok. Rengeteget tudnék belőlük eladni.”²⁴

Végül hasonló utat járt be az avantgárd legtöbb irányzata. Az egyik legradikálisabb csoport, a bécsi akcionisták botrányhősei (miközben néhányan a börtönöket is megjárták, mások pedig veszélyes akcióik áldozatai lettek) a 90-es évekre a lázadást jól fizetett egyetemi katedrákra és hivatali tisztségekre cserélték. „A Frankfurti iskolától kezdve a diákvezéreken át az akcionistákig – mind-mind jól fizetett menedzserre, bankárrá, tanácsadóra, professzorra, intellektuális bestsellerek és filozófiai rémregények jól kereső szerzőivé vagy az ördög tudja, mi mindenné vedlettek át...” – írja Bárdosi József.²⁵ A polgárbosszantó műveket a polgári társadalom bosszankodás helyett felvásárolja, piaci reklámja, vagy intézményei és hivatalnokai által reprezentációja részévé teszi. Mindezek után a következtetés, hogy „...a késő modern műipar (...) sorsa immár nem pusztán a művészettörténészekén, majd nem is csak a politikusokon, hanem a nagybefektetőkön múlt”²⁶ (György Péter) – nem is tűnik olyan túlzónak.

Gombrichtól Dantóig, Beltingtől Owensig számos művészettörténész és esztéta figyel fel a 80-as években a művészet új típusú kiszolgáltatottságára. Ezekben az években a reprezentációról folytatott vitákban a képzőművészet által felvetett ontológiai kérdés – pontosabban a kérdésre adott

válaszok és a reprezentáció viszonya mint politikai probléma jelenik meg. A viták *Craig Owens* reprezentáció értelmezése körül élesednek ki, amely az önnön definíciójába dermedt művészet reprezentációját nem művészettörténeti aspektusából – azaz a *Foucault* által kidolgozott klasszikus raster²⁷ szabályai szerint –, hanem kizárólag politikai/hatalmi kérdésként veti fel.

A *Foucault*-i hatalomelméletet,²⁸ amely a fegyelmzés és kizárás helyébe lépő integrálás és beillesztés alávetettségét vizsgálja, és az önkéntes ellenőrzöttség állapotát mint a hatalom új módszerének eredményét írja le, *Owens* összekapcsolja a művészet és a reprezentáció mai problémáival. *Foucault* reprezentáció-elemzés példája (Velázquez *Las Meninas* című művének elemzése) alapján *Owens* *Foucault* következtetését – aki a reprezentáció, azé a hatalom – saját korára vonatkoztatja. (Velázquez korában a kérdés nem problematikus, nem áll szemben a művészetfogalommal és művészetfunkcióval.) A művészet autonómiájának kivívása után, különösen az avantgárd definíció-kísérletei kapcsán a reprezentáció fogalma maga is problematikussá válik. *Owens* a korszak alapkérdéseként ismeri fel, hogy az egyén (a kortárs művész és a kortárs műkedvelő) a reprezentáció és marginalizáció vonzó-taszító alávetettségében hogyan válik a hatalom kiszolgáltatott tárgyává, a reprezentáció pedig a hatalmi stratégia részévé, és mi a hatása ennek a kortárs művészetre. Következtetései megerősítik *Foucault* vízióját: „Az új társadalom, amely a fegyelmi társadalom helyére készül lépni, az ellenőrzés társadalma lesz.”²⁹ *Thierry de Duve* a mai intézmény (a hatalom) tömegkommunikációs pa-

radigmáját a *Beaubourg*-ban (Centre Pompidou) látja megtestesülni. „Bármilyen legyen a *Beaubourg*-hoz hasonló intézmények pedagógiai célja, valóságos funkciójuk mégis a »nézők előállítás« (...) Az autentikussá tétel rituális mozzanatával él, ami a *Beaubourg* esetében kiegészül a felavatás rítusával.”³⁰

Végül vissza kell térnünk kiindulópontunkhoz, a művészet hármass univerzumának elméletéhez. Mint láttuk, mind a modern művészet, mind az elmélet központi kérdése önnön definíciója – tágabb értelemben a művészet definíciója, amelynek megtalálásához a század eleji kérdésfeltevés óta nem került közelebb. A művészet tehát e definíció hiányában hozza létre műveit, az elmélet pedig ennek hiányában osztályoz, kategorizál, ítélkezik. Arról dönt, hogy valami (a konkrét mű), amely létezik, definiálható, meghatározott paraméterekkel rendelkezik, milyen nagyságú és fontosságú részt foglal el valamiből, amely a 20. században érvényes definícióval sem rendelkezik. „A műalkotás fogalma a mai művészetben nyitott kérdés.”³¹ – írja *Belting*. A valamiféle történelmi beidegződöttséggel működő gyakorlat, ízlés, belátás és konzervativizmus mégis működteti a mechanizmust: születnek művek, beszélnek, írnak a művészetéről, döntéseket hoznak, viszonyítanak, ítélkeznek. De többnyire csak az „univerzumok” határain belül. Így válik érthetővé és igazolttá az elmélet törekvése, hogy a tudományosság felelősségét a költészet korlátozott felelősségére váltsa – pontosabban: a személyes szférába terelje, véleménnyé tegye. A művészetelméletet pedig stíluselméletté változtassa.

Úgy tűnik tehát, hogy a hármass univerzum elmélete valójában a művészetfogalom stílusfogalom szűkítésének technikája a célból, hogy a művészet tudomány mint átmeneti rendszert a művészetfogalom hiányában tájékozódási pontul használhassa. Így azonban az egyes univerzumok – pl. az avantgárd, vagy a populáris művészet – csak mint tevékenységek vagy elméletek, és csak önmagukon belüli terminológiák használatával vizsgálhatók. A kérdés azonban nem megkerülhető: az univerzumok határain kívül is van valami. Az pedig a „nem-művészet.” A kérdés tehát nem az osztályzáson van, hanem a határon. Ami a határon belül van (a művészet) és ami kívül. Arra azonban, hogy valamit nem-művészetként nyilvánítsunk, szükség lenne a definícióra: mi a művészet? (Az interpretáció biztonsága, vagy bizonytalansága odáig jutott, míg 1969-ben Amerikában az *Art and Language* című művészeti folyóiratban művészek és műkritikusok arról kezdeményeztek nyilvános vitát, hogy a vezércikk a műalkotás kategóriájába tartozik-e.) Az elmélet úgy kerüli meg a kérdést, hogy amit el akar utasítani, valamelyik kategória képviselőjében utasítja el az illető kategória terminológiáival mérve, mint oda nem tartozót. De nem mint *nem-művészetet*. Így aztán tulajdonképpen mindent művészetként fogad el, ami annak nyilvánítja magát. Azt is mondhatnánk, teljesül az avantgárd szlogen parancsa: minden művészet, mindenki művész. Ez teremti meg a tömegmédiát és a politika számára a pozíciót. A média és a politika valójában nem hoz formális ítéletet. Nem mondja, hogy ez jó, ez rossz. Azt főleg nem, hogy ezért vagy azért. Csak informális ítéletet hoz. Nyilvánosságot/lehetőséget, pozíciót

teremt – vagy nem teremt. Itt lép be az új kontextus mint itéletalkotó pozíció.

És most itt nyissunk egy zárójelet és tegyünk egy kis kitérőt: *Duchamp* kiengedte a szellemet a palackból. „Bármit lehet!”, „A művészet síkraszállt az autonómiáért” – tudósít az elmélet. A fluxus továbblép: „do it yourself”. „A művészet harcba indult az elitizmus ellen, a demokratizálódásért!”

De valójában mit jelentenek ezek a mondatok? Danto fiktív sztorija röviden így szól:³² Picasso saját kezűleg pirosra festi egyik nyakkendőjét és beküldi egy kiállításra. Valaki ellopja a nyakkendőt, hazaviszi és ugyanúgy befest egyet, hogy a helyébe állítsa. A rendőrség elfogja a tolvajt, megkerül a nyakkendő, de senki sem tudja eldönteni, melyik az eredeti. Ugyanis csak az eredeti a mű, a másik csak egy tárgy.

Duchamp első *Forrás* című ready made-je is eltűnt. Csak fotóról ismerjük. De állíthatna-e a helyébe ad absurdum egy ugyanolyan piszoárt az, aki komolyan vette a felszólítást: mindenki művész, csináld magad. A válasz nyilvánvaló. Nem tehetné. Nem kapna rá engedélyt. Ezt ő is tudja, és persze, sohasem gondolta komolyan, hogy megtehetné, valójában nem is akarta. Mégis megszegyenítve érzi magát. Nem amiatt, hogy nem teheti meg, hanem azért, mert azt mondták, megteheti. (Mondhatnánk persze, hogy Michelangelo vagy Tiziano helyére sem pályázhatott volna. Csakhogy ott világosan látta, nem képes rá. Itt pedig úgy gondolja, képes lenne. Ezért ott csodálatot érez, itt csalódást.) A profán műkedvelő azt is felfogja (talán), hogy a ready made esetében maga a tárgy a műnek csak a fizikai megjelenése, maga a tett, az aktus történeti kontextusával együtt az

egyedi mű. Csakhogy *Forrás* címmel *Duchamp* összesen nyolc darab ugyanolyan piszoárt szignált *R. Mutt* aláírással, különböző időpontokban, különböző múzeumok és galériák számára. Ha mind a nyolcat eredetiként fogadjuk el, az éppen ennek az érvnek mond ellent – illetve az nyolc különböző kontextust jelent, amelyben csupán a művész felavató gesztusa azonos. Nyolc különböző gyűjteményben elhelyezni nyolc ugyanolyan használati tárgyat eredeti műként, különös felhatalmazást jelent. A sokszorosított mű problémája, mondhatnánk. Valóban? Egy *Giacometti*-szobor századik példánya is hordozza a művész keze nyomát a formáléelvében, a mozdulat intenzitásában, felületeiben és plasztikai sajátosságaiban. Ez a nyom nem a kézzel való spirituális gesztusa (mint *Duchamp*-nál), hanem magában a formában van, amelyet a sokszorosítást végző személytől függetlenül magán visel.

Azt látjuk tehát, hogy a művészet nem lett demokratikusabb. Nem közeledett, ellenkezőleg, távolodott a széleskörű kapcsolatteremtés lehetőségétől – és az élettől. Csupán önmaga érdekl. Önnön létproblémáinak boncolása közben végletesen elitté vált. Végletesen leszűkített vagy végletesen kitérített szellemi tartalmak reprezentációja lett, miközben autonómiája ellenére elvesztette rendelkezését saját kivívott szabadsága felett.

Duchamp nyíla visszapattant az intézmény faláról, és a művészt találta el. Az történt, hogy a művész egy gesztusával felhatalmazta az „intézményt”, hogy bármit művészté avasson. Maga a kontextus vált mindenhatóvá. A kontextusnak persze része, mi több, fontos szereplője maradt a művész, de nem az önrendelkező, hanem a sztár.

Minden vele és érte, de főleg a nevében történik. Ő a különc romantikus vagy a progressziót képviselő teoretikus. Aki kiáltványokat ír, megtagad és demonstrál, a botrányhős és az igazság hangja. Az angyali és a sátáni, az örült, vagy a zseni mindig aszerint, mi a célszerű. Megszállottságból vagy misztikus küldetéssel műveket hoz létre, amelyeket senki sem ért, de amelyeket mindenki sajátos szempontok szerint kommentál, értékkel vagy homályban tart. Az egyszerű használati tárgy kiállítása, az üresen hagyott lap, a festékbe mártott test lenyomata vagy a cipőnk talpán széthordott fűrészpor a kiállítóterem padlóján egyaránt lehet az emberi és a művészi szabadság magas szintű kifejezése és magas művészet, vagy művészetként értelmezhetetlen hétköznapi cselekvés. A kontextus – az intézmény – ítélkezési jogánál fogva.

Ezt az ítélkezési jogot erősíti a giccs megítélésében, illetve a hozzá történő viszonyulásban bekövetkezett változás is. Clement Greenberg művészeti eszménye, különösképpen avantgárd-képe harcosan szemben áll a giccsel, amelyet éppen a progressziót megtestesítő avantgárd ellenpólusként értelmez. Mi sem tűnik természetesebbnek, mint hogy ezt a két pólust olyan távolinak, olyannyira összebékíthetetlennek lássuk, hogy egymás teljes kizárásaként fogadjuk el. Az utóbbi évtizedekben azonban azt látjuk, hogy a modern kultúra és művészet ellenpontjaként tekintett giccs képe változóban van a kortárs művészetben.

Jeff Koons *Bevezetés a banalításba* című festett faplasztikáján (4. kép) rózsaszín malaccal játszó gyermekeket (egyiküket angyalszárnnyal) látunk, a vásári játékgurák és kerti törpék plasztikai vi-

lágát idézve. Közismert műve *Michael Jackson* kedvenc majmával ábrázoló szobra: az aranyozott fehér porcelánból készült mű a vitrin-plasztika, a szuvenir plasztikák (Eiffel-torony, Buddha stb.) világát idézi. Cicciolinával közös ágyjelenetüket megörökítő hasonló szobra és több, e témában készült festménye a bulvár-giccs példája lehetne. (5. kép) Lehetne, ahogy az előbb említett munkái is, ha nem kereteznék a láthatatlan idézőjel, amit voltaképpen nem is maga a mű, hanem a kontextus teremt köré.

Az avantgárd a folyamatos versenyben és az extremitás keresése közben a pop késői szakaszában – talán éppen a klasszikus avantgárd gondolatot fricskázva, mégis annak szellemében – rátalál a giccsre és mintegy új szentségtörésként beemeli a high art mindenféle populáris hatástól féltve őrzött birodalmába. A giccsben rejő köznapi boldogság képzetet és az édeskés trivialitást hordozó motívumokat felhasználva (túlhangsúlyozva) idézőjeles szándékot sejtet, ugyanakkor látható élvezettel merül el a köznapi kicsinyesség tiltott birodalmában. A giccs létfeltétele a valódi műalkotás, hiszen annak szabályai szerint rendezkedik be. A modern művészet azzal különböztette meg magát, hogy felszámolta önnön szabályait. De mi történik akkor, ha a különbözés magabiztossága átlép egy határt és a művészet maga kerül át a giccs világába?

Az történik, hogy ezáltal a kontextusra (intézményre, politikára stb.) bízva a döntést, hogy művészet marad-e vagy giccsé válik. Nincs olyan minőség a populáris piacon, vagy a giccs világában, amit a művészeti kontextus magas művészetté, vágott és nagyon drága műtárggyá ne avathat-



4. Jeff Koons: Bevezetés a banalításba



5. Jeff Koons: Jeff és Ilona

na. A kerti törpe vagy a terem falán a poroltó aszerint lehet giccs, használati tárgy, vagy a műgyűjtők álma, hogy egy bazár kirakatában, vagy egy berlini, londoni, New York-i galéria elegáns terében pillantom meg. Tehát a kontextus ítélkezési jogánál fogva. Zárójel bezárva. (6. kép) Belting szerint: „...a befektetési tanácsadó már rég lehagyta a műértőt. A művészet sikere attól függ, ki gyűjti és nem attól, hogy ki csinálja.”³³

S ha tudni akarjuk a hatalom művészeti preferenciáinak titkát, idézzük György Pétert: „...épp azért lehetett (...) a modern kapitalizmus szellemének metaforája az absztrakt expresszionizmus: mert (.....) egyformán lehetőséget adott arra, hogy az ellenállás metaforáját, vagy akár a női divat egy új fejleményét lássák benne.”³⁴

Joseph Kosuth szerint Duchamp a művészetnek visszaadta a maga valódi identitását: felismerte, hogy „a művészet egyetlen törekvése a művészetre irányul. A művészet a művészet definíciója.”³⁵ Tehát a művészet ontológiailag maga a definíció – vagyis önnön elmélete. A filozófia tehát – Danto szavával – bekebelezi a művészetet: „Nem sokat számít, hogy a művészet-e gyakorlati filozófia, vagy a filozófia elméleti művészet.”

Túl azon, hogy valószínűleg nem Duchamp gondolta így, hanem Kosuth és a koncept art, ez a meghatározás maga a válság megfogalmazása. Duchamp korában az ontológiai kérdés nem mint a művészet célja, hanem mint a művészet teljes megújítása került a középpontba. A cél és az irány ebben a korszakban olyan bizonyosnak látszik, hogy a tettek, a változtatás hevülete elfedik a kérdés mögött rejlő baljós tartalmakat.

A 70-es években erősödtek fel azok a hangok

mind a művészetben, mind az elméletben, amelyek a definíció mellett a jövőre is rákérdeztek. A művészet jövője mint a jövő művészetére irányuló kérdés először mint a progresszió útjának és irányának kutatása, majd pedig mint művészetfilozófiai probléma jelent meg. Ezen a ponton lép be Hegel elmélete a művészet végéről. Az avantgárd progresszió és haladáseszme egyértelműségének megingása a 70-80-as évek fordulójára a művészet után az elméletben is felerősíti a vég gondolatát – a „művészet vége” összekapcsolódik a „művészettörténet vége” dramatikus scenáriójával. „A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája (...). S ha ez így van – mondja Danto –, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”

A nyolcvanas évek elejétől egyes művészettörténészek: *Achille Bonito Oliva*, *Hervé Fisher*, *Francois Lyotard*, *Frederick Jameson*, *Craig Owens* és mások írásaiban az avantgárd paradigma kritikája mint a modern művészet krízisének egy-egy oldala kerül reflektorfénybe. Oliva a greenbergi³⁸ (szigorú, antinarratív és antireprezentációs) modernség-stratégiával mint már érvényét veszített elmélettel számol le. Fisher³⁹ az avantgárd haladás- és újdonság-eszményt látja érvénytelennek. Lyotard⁴⁰ és Jameson⁴¹ a posztmodern felől és a neoavantgárdot a klasszikus avantgárd-tradícióval szembesítve fogalmazza meg kritikáját, Owens a reprezentáció és hatalom kontextusában vizsgálja a kortárs művészetet.

Mások, *Walter Benjamin*, *Arthur C. Danto*, *Hans Belting*, *Jaques Derrida* az elmélet megújítására helyezik a hangsúlyt, és kritikusan, új alternatívákat keresve képviselik az elmélet új hangját. A vita eredménye talán Belting véleményével össze-



6. Damien Hirst: Végtelenség

gezhető: „A »végről« való beszéd nem azt jelenti, hogy »mindennek vége« – sokkal inkább arra szólít fel, hogy változtassuk meg a beszédmódot. (...) ...régóta mást sem hallani, mint a végről szóló jelszavakat. Eldöntöttük, hogy vége a modernségnek, de csak azért, hogy megint egyszer valami újba kezdhessünk.“⁴² Le roi est mort, vive le roi!

A végről szóló elbeszélés tehát éppoly könnyed, megengedő és talányos, mint az új modernségkép, amelynek a giccs éppúgy része lehet, mint a képi narráció vagy a politikai program. A kortárs művészetelmélet – amely gyakran látszik inkább a szépség, mint a tudomány birodalmába tartozónak – ezzel az attitűddel válaszol a kihívásra, amelyet az autonómia teremtett számára, melynek következtében a kortárs művészethez hasonlóan önmagának kell kialakítania az önmagával szemben támasztott elvárásokat éppúgy, mint saját szabályait. Az Isertől átvett „korlátozott felelősségű elméletek” definíciója⁴³ tehát azt jelenti, hogy a támasz és szabályrendszer nélkül maradt elmélet a támasz és szabályok nélkül maradt művészetről szólva hogyan keresi/találja meg azt az ösvényt, amelyen belül még érvényes lehet. Ismét Beltinet idézve: „A művészettörténet végéről szólni manapság könyvek sorában bevett gyakorlat, ám ezekben egyáltalán nem erről a végről beszélnek. Az írások színesek, eredetiek és – ami a tudás és érvelés szilárd fegyelmét illeti – gáttalanok. (...) Be kell vallanom, sokkal szívesebben olvasom az említett frivol és játékos kommentárokat, mint a tonnányi ostoba művészeti fecsegést, amely mindig arra számít, hogy az olvasó információnak tekinti.“⁴⁴

Mint korábban a műalkotás esetében láttuk – ahol a művész azzal az alapállással lát munkához, hogy amit létrehoz, az maga a művészet, a közönségre és az interpretátorra váró feladat csak a helyes értelmezés –, az elméletre vonatkozó áttekintésünk azt mutatja, hogy minden megújulási szándék ellenére valamiféle konzervativizmussal a művészetelmélet is ugyanezt az értelmezést vallja. Ezáltal a régi definíciót tartja életben: a műalkotásban maradéktalanul benne foglalt és csupán a helyes interpretációra váró művészet eszméjét. Hegel elmélete a művészet végéről minden bizonnyal annak a művészeti kornak a végére vonatkozik, amelyben a történelmi progresszió és a művészeti progresszió egybeesését, illetve azonos irányát látta – és láthatjuk ma is. A Duchamppal végképp megszűnő „örök műtárgy” fogalma után a művészet végének mai tartalma valószínűleg az, hogy a műalkotásban maradéktalanul reprezentáltként látott művészet korának vége jött el.

(Ez a tanulmány az e kiadvány első számában megjelent előző fejezetével egy nagyobb terjedelmű dolgozat része. A benne foglaltak azzal összefüggve alkotnak gondolati és szerkezeti egységet.)

Jegyzetek

- 1 Almási Miklós, 1992. 10. o.
- 2 Almási Miklós, 1992. 11. o.
- 3 Uo. 14-26. o.
- 4 György Péter 1998. december 18. 13. o.
- 5 György Péter 1999. január. 15. 6. o.
- 6 Beke László 1994. 24. o.
- 7 Uo. 26. o.
- 8 Beke László 1994. 26. o.
- 9 Belting 2006. 216. o.
- 10 Belting 2006. 44. 47. o.
- 11 Sedlmayr 1978. 107. o.
- 12 Belting 2006. 48. o.
- 13 Judd 1963/1990. 139. o.
- 14 Sontag 1966.
- 15 Popper Leó 1983. 116. o.
- 16 Almási Miklós 1992. 234. o.
- 17 Uo. 239. o.
- 18 Greenberg 1973.
- 19 De Duve 1989/2001. 69. o.
- 20 Belting 2006. 73. o.
- 21 Millet 1987. 271. 280. o.
- 22 Millet 1987. 274. o.
- 23 György Péter 1995/1. 12. o.
- 24 Danto 1997. 174. o.
- 25 Bárdosi József 2005. 308. o.
- 26 György Péter 1995/1. 12. o.
- 27 Foucault 1971. /2000, I. fejezet
- 28 Foucault 1990.
- 29 Uo.
- 30 De Duve 1982. 69. o.
- 31 Belting 2006. 12. o.
- 32 Almási Miklós 1992. 27. o.
- 33 Belting 2006. 29. o.
- 34 György Péter 1995/1. 12. o.
- 35 Kosuth 1969/1995. 235. o.
- 36 Danto 1997. 127. o.
- 37 Danto 1997. 31. o.
- 38 Oliva 1982.
- 39 Belting 2006. 175, 176. o.
- 40 Lyotard 1984. 71-82. o.
- 41 Jameson 1998. 7-25. o.
- 42 Belting 2006. 8. o.
- 43 Uo. 30. o.
- 44 Belting 33. 48. o.

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós (1992): *Anti-esztétika*. T. Twins Kiadó, Budapest. 10. 11. 14-26. 27. 234. 239.
- Bárdosi József (2005): Tulajdonságok nélküli művészet. Orpheusz Kiadó, Budapest. 308.
- Beke László (1994): *Művészet/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest. 24. 26.
- Belting, Hans (2006): *A művészettörténet vége*. Atlantisz Kiadó, Budapest. 8. 12. 29. 30. 33. 44. 47. 48. 73. 175. Danto, Arthur C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Kiadó, Budapest. 31. 127. 174.
- De Duve, Thierry (1989): „Fait n’importe quoi”, In: *Au nom de l’art*, Minuit, Párizs. 107-144. / (2001): *Változó* Foucault, Michel (1971): *The Order of Things*. Pantheon, New York.
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Foucault, Michel (2000): *Szavak és dolgok*. Osiris, Budapest.
- Greenberg, Clement (1973): *Art and Culture, Critical Essays*. Beacon Press, Boston.
- György Péter (1995/1): *Művészet a művészettörténet után*. Balkon. Budapest. 12.
- György Péter (1998): Új médiakultúra vagy/és folyamatos panaszkultúra. *Élet és Irodalom*, XLII. évf. 51-52. szám. 13.
- György Péter (1999): Ki írta a Beatles bibliát? *Élet és Irodalom*, XLIII. évf. 2. szám. 6. 176. 216.
- Jameson, Fredric (1998): *A posztmodern*. Jászöveg Műhely Kiadó, Budapest. 7-25.
- Judd, Donald (1963/1990): *Un long essay, qui ne traite pas des chefs-d’oeuvre, mais des raisons qui font qu’il en existe si peu*. Párizs, Galerie Lelong. 139.
- Kosuth, Joseph (1969): *Art After Philosophy*. Studio International. 235.
- Lyotard, Jean-Francois (1984): *Answering the Question, What Is Post-modernism*. The Postmodern Condition, Minneapolis / (1992) *A posztmodern*. Gondolat Kiadó, Budapest. 71-82.
- Millet, Catherine (1987): *L’art contemporain en France*. Flammarion Kiadó, Párizs. 271. 274. 280.
- Oliva, A. Bonito (1982): *Transavantgarde International*. Giancarlo Politi Editore, Milano.
- Popper Leó (1983): *Esszék és kritikák*. Magvető Kiadó, Budapest. 116.
- Sedlmayr, Hans (1978): *Kunst und Wahrheit*. Mäander, Mitlenwald, idézve: H. Belting (2006). 107.
- Sontag, Susan (1966): *Against Interpretation*. New York.

Lieber Erzsébet

*(K)építő festéstechnikai kísérletsor és
kutatás*



(K)építés rostból

Bizonyos értelemben mindenki, aki műtárgyat hoz létre, „(k)épít”¹, azaz konstruál (*Almásy*, 2003. 48-54.); épít azzal a szándékkal, hogy a valamiből valahogyan összerakott tárgy „képpé”, vagyis tartalmat, üzenetet közvetítő formává váljon. Munkámban, a műteremtő módszerben az építés, a manuális összeállítás, az anyaggal való szoros, esetenként érzéki kapcsolat és kommunikáció, a „képépítmény” összerakásához elvezető technikai kísérletsor és technológiailag korrekt, gyakran egyéni és újszerű kivitelezés elsődleges szerepet játszik, ugyanakkor e tevékenységben az építés filozófiai tartalmi sajátos módon fejeződnek ki. A DLA képzés időszakában keletkezett munkáim a festészet alapproblémáira (felület, forma, szín, színezet, fény, materiális és fakturális minőségek) koncentrálnak, de a közvetlen festést kiiktatva és nem feltétlenül a síkban valósulnak meg. Így az építés főnév tovább bővíthető, a meg-, fel-, össze-, be-, rá-, ki-, át-, de bizonyos esetekben a le-, illetőleg a vissza-előtagokkal képezve jellemzi a munka

során végbemenő cselekvéssorokat csakúgy, mint a kész művet. Alapanyagom a cellulóz, a sejteket is felépítő, vegyileg semleges, bonyolultan szerkesztett, képlékeny anyag, az organikus építés autentikus materiája. Műveimben ipari vagy éppen talált, hulladék, azaz funkciójukat világunkban már betöltött, haszontalanná vált papírokat, illetve papírtárgyakat ötvözök a saját készítésű papírpéppel, valamint a képzőművészet területén már elterjedt materiákkal. Síkban csakúgy építkezek, mint térben. A papíryanag (gyártott, sajátkészítésű és hulladék) technológiai, továbbá szín- és formaadási lehetőségeit vizsgálom önálló munkáimban csakúgy, mint az általam működtetett Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep symposionjain, továbbá művészeti egyetemeken tartott „medium papír” kurzusokon. Alkotásaimban nincs hordozó alap, a mű teste és felszíni képe szoros egységben, egymást erősítve jelenik meg, az építkezés belülről kifelé, rétegenként zajlik.

Az építés filozófiai kérdései

Amikor a kisgyermek épít, gyakran semmiféle célja nincs e cselekedettel; nem akar sem várat, sem házat építeni, látszólag az elemek öncélú egymásra rakogatásával üti el az időt. Ha elkészül, összedönti építményét, mert nincs többé szüksége rá. Új építésbe kezd, mely soha nem az előző ismétlése, akkor sem, ha az eredmény külsőleg minden részletéig megegyezik az előzővel. E cselekvés a világ megismerésének része, jöllehet a tapasztalatok nem feltétlenül tudatosulnak. Az

építés olyan teremtő aktus, mely létrehoz valami addig nem létezőt, az átélés, a megismerés révén pedig az építő épülésére szolgál. Alkotó folyamat, amelyben tehát nem csupán egy teremtés, hanem maga a létrehozó is „létesül”. Az építő emellett – az építész is – az építkezés megtervezésében, illetve az építés során tudatosan vagy nem tudatosítva azzal a kérdéssel konfrontálódik, hogy milyenek lehetnek a létezés keretei. Tehát az épületben, az épített műben az is formává válik,

hogy mit gondol az építkező az élésről, a levésről, az életről, a létezésről, a létesülésről, valamint ezek mikéntjeiről. Hogy milyen struktúrákban és viszonylatokban éli meg a világot és ezek milyen lényegi tartalmaknak a metaforái. „Ebben a megérzésben rezonál az ismert megállapítás: az építészet megfagyott zene, a zene pedig hangokba oldódó építészet” (Pethő, 1992. 84.)

„Papírépítményeim” az építés és épülés jelképei: magukba sűrítik e gondolatkört, az építészeti funkciókból adódó számtalan konnotáció mellett vagy előtt az építés (teremtés) és épülés (teremtődés), illetve a létezés-létesülés filozófiai tartalmaira irányítják a figyelmet. E szeriális, repetitív zeneiségű művek kiindulásánál a formai, a festészeti problémák, valamint az anyag a gondolati konstrukcióval és filozófiai kérdéssel egyforma súllyal vannak jelen. „Az épülés teológiai fogalma – írja Hannes Böhringer – az épülés (aedificatio, oikodomé) bibliai fogalmából ered: Krisztus felépíti az ekléziát, a közösséget, az egyházat... Az egyház a templom, az ő misztikus teste... Ám minden egyes ember is templom, Isten háza.” (Böhringer, 1995b. 50.) Pál apostol ezt így fogalmazza meg: „Nem tudjátok, hogy Isten temploma vagytok, és Isten lelke lakik bennetek.” (Uo.) E templomot azonban fel kell építeni, és szakadatlanul építeni kell. „Az egyházat örökké építeni kell, mert belülről örökök / omladozik és kívülről ostromolják, / Mert ez az élet törvénye.” (T.S. Eliot: *Kórusok a sziklából*) Köznapi értelemben azt mondhatjuk, hogy a megismerésre, a világban megnyilvánuló viszonylatok és struktúrák megtapasztalására, a szellemi-lelki fejlődést szolgáló cselekvések gyakorlására törekedni kell, hiszen ezek épülésünket

szolgálják. Építeni kell, hogy épülhessünk, és fel kell építenünk önmagunkat, hogy építhessünk.

„Az épülés azonban feltételezi a lebontást. – folytatja Böhringer – Nem lehet építményeket emelni anélkül, hogy le ne bontanák azt, ami elállja az üresség és nyitottság helyét.” (Böhringer, 1995b. 52.) A mentális épülés megnyílást, megtisztulást feltételező menetét a keleti tanítás is példázza: ha tudniillik új anyaggal (tudás) akarunk megtölteni egy valamit már tartalmazó edényt (tudat), akkor annak tartalmát először ki kell üríteni. Sajnos ez a hasonlat is, mint megannyi társa, apropója lehet számos félreértésnek. Nem arról van itt ugyanis szó, hogy az új kedvéért ki kellene dobnunk a már meglévőt, csupán arról, hogy a befogadás aktusára függetleníteni kell magunkat tudattartalmainktól, gondolkodási sémainktól, hogy az új, sajátos információ a maga teljességében és saját szerkezeti adottságainak megfelelően képezhesse vizsgálatunk tárgyát. *M. Scott Peck* amerikai pszichológus meglévő, a világban való eligazodást szolgáló belső térképeink tovább-, illetve újrarajzolásának szükségességéről beszél, a tudat állandó újrastrukturálásáról. (Peck, 1990. 35-41.) Az alkotáshoz is újra és újra meg kell teremteni ezt a nyitott, keleti értelemben „üres” teret.²

Ház-lapjaim tere indifferens, ebben körvonalazódnak az építmények, mégpedig bizonyos formaadás, építő és képépítő aktivitás által. A hófehér papírmasszából kiindulásként felrakott alap ürességével, végtelen nyitottságával a megnyílás és megtisztulás tere, az az üresség, ami valójában forma.³ A formák nem előre megkonstruáltak, nem valamiféle belső képek kivetülései, hanem a

felhasznált elemek, anyagok, eszközök, a képi elemek, formák és szerkezet, szín, valamint aktív és koncentrált, menet közben is alakuló gondolkodás, szellemi és pszichikai feszültségek és erőfeszítések, összpontosított figyelem (alázat), kulturális és kozmikus emlékezet, (Keserü, 1998.) valamint konstruktív emlékezés összjátékából formálódnak fokról fokra az alkotás során.

„Fil-tér”

A kávé- és teafilter anyagélményként jelentette filteres munkáim kiindulási momentumát. A filter papíryanaga elnyűhetetlen, szétszedhetetlen, felbonthatatlan, szétáztathatatlan, ugyanakkor garantál bizonyos áramlást, tehát a külső és belső világot oly módon választja külön egymástól,



1. ábra. Lieber Erzsébet: Átrendeződés 2. 2002. cellulózmassza, természetes színezék. 136x116 cm

hogy miközben elkülönít, átjárhatóságot is biztosít. Az építkezés a teafilter mint építőkö geometrikus formájának a növényi rostok élő anyagával történő kombinálása során, a formaszervezés hol geometrikusabb, hol organikusabb dominanciájával, ezek átmeneteivel, illetve egymásba való átcsapásaival, a szervezett és a véletlenszerű, a kívülről irányított és az anyag belseje felől magától növekvő, fel-, le-, és összeépülő struktúrák állandó kölcsönhatásában valósul meg.

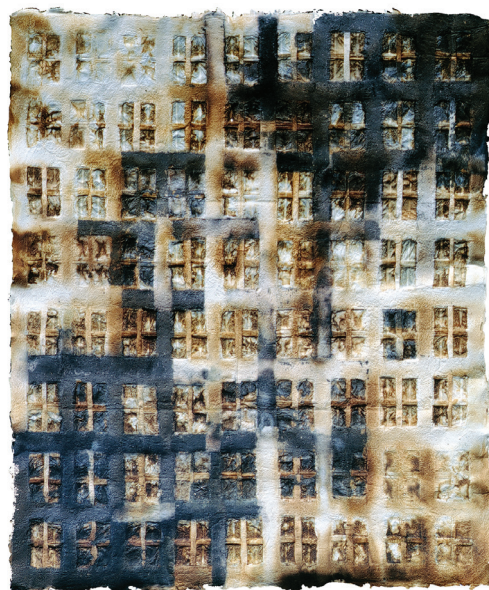
A filter építőkö és építő elem, sejtként viselkedik, mintha nem csak tartalmazná, hanem tudva tudná saját építési tervét, azaz a belőle építhető rendszerek építési törvényeit, és kifelé éppen ezt az információt közvetítené. A teafilter négyszögletű formája definiálja az épített struktúra szögletes karakterét vagy a rácsszerkezetet. (1. ábra)

A filterrel mint építőelemmel történő építkezés az archaikus architektúrák létrehozására emlékeztet, amikor a terv koncepciója még nem volt elsődleges az építőkö anyagi, szerkezeti és formai struktúrájával szemben.

Architektúráim nem egy képeretekkel lehatárolt felület plasztikai terében formálódnak, nem a tér határozza meg tehát azt a struktúrát, hálót, melyben a dolgok bizonyos keretek között meg-

történhetnek. A filter építőkövek nem szimpla motívumok, hanem viszonyítási alapok: irányuk, léptékük, formájuk adja meg az őket körülvevő tér viszonylatait és az építés mikéntjét. E formák önnön felépítményéből fakadó szisztémája szabja meg saját felépítményükön kívül az őket körülvevő, az alkotói folyamat kezdetekor még strukturálatlan világ (kimerített fehér alap – indifferens tér) koordináta-rendszerét, lehetőségeit is. A modern természettudomány térszemlélete sem a klasszikus fizika által állandónak tekintett, abszolút, tehát változatlan és mindent meghatározó térből indul ki, ehelyett dinamikusan változó (élő) tér-idő-rendszert feltételez, amely sem nem végérvényes, sem nem definitív, amelyben minden mindennel összefügg, és amely események, viszonylatok, kapcsolatok bonyolult szövedéke. Ebben a rendszerben pedig nem függetleníthetők többé a dolgok, illetve történések az őket „körülvevő” környezettől, ezek a kozmikus egység alakulása szempontjából egyaránt meghatározó jelentőségű tényezők. Ezért *Ház-lapjaim* nem a valós térbe tervezett plasztikus, behatárolható építmények,

lezárt szerkezetű objektumok, hanem belső szükség-szerűségből bentről kifelé építkező végteleníthető felületek. (2. ábra)



2. ábra. Lieber Erzsébet: *Ház-lap Nr. 6*. 2001.
cellulózmassza, teafilter, pigment. 136x116 cm

A Ház-lapok szimbolikája

Az építmény struktúra, egyfajta megvalósult rend. Az építés-épülés haladása a rend, a rendszer felé, egy bizonyos pontig épülésünket szolgálja. A rend oltalmat nyújt a minket körülvevő információzáporban, a számunkra felfoghatatlan, érthetetlen, átláthatatlan kozmoszban. (Lásd pl. *Absalon* munkáit!)⁴ A ház fogalma koncentráltan és egyszerre tartalmazza az építmény jelentéskörét és

közvetíti az ebből fakadó biztonságérzetet.

A ház-szimbólum számtalan, mindannyiunk számára ismeretes konnotációjának felsorolása helyett ehelyütt inkább a filter, mint az átszűrés-átszűrődés funkciójának eleget tevő tárgy asszociációs szerepét érinteném. A filter mint lehatároló, egyben bizonyos szubsztanciákat átértesztő, átkötő elem a külsőt a belsőtől elválasztó fal nyílászá-

róinak párhuzamaként is értelmezhető. Az ablak nyitott állapotban rés, becsukva a transzparencia közege, amelyen keresztül az egyik világ érzékelhetővé válik a másik számára, miközben egyes hatások kirekesztődnek. A műalkotás már önmagában is a transzparencia közege, hiszen bizonyos immateriális tartalmak rajta keresztül válhatnak felfoghatóvá, azonban a közeg filter-jellege miatt a jelentés tökéletes átszűrődése megvalósíthatatlan.

Ház-lap N°1-6 munkáimnál a filter építkezési lehetőségéből adódó geometrikus rend valósul meg. A hetedik lapnál azonban az eddigi struktúra szétrobban. Az eddigi statikus tereket egy gyorsuló térre emlékeztető, dinamikus „rend” váltja fel. (3. ábra)

Mint ahogy az építés filozófiáját górcső alá vevő alfejezetben megállapítottuk, az addig biztonságot nyújtó struktúra egy idő után a továbblépést akadályozó börtönrács szinonimájává válik. A Bábel tornya történet értelmezői gyakran figyelmen kívül hagyják azt a tényét, hogy a Biblia nyelve szimbolikus nyelv, értelmezése általában

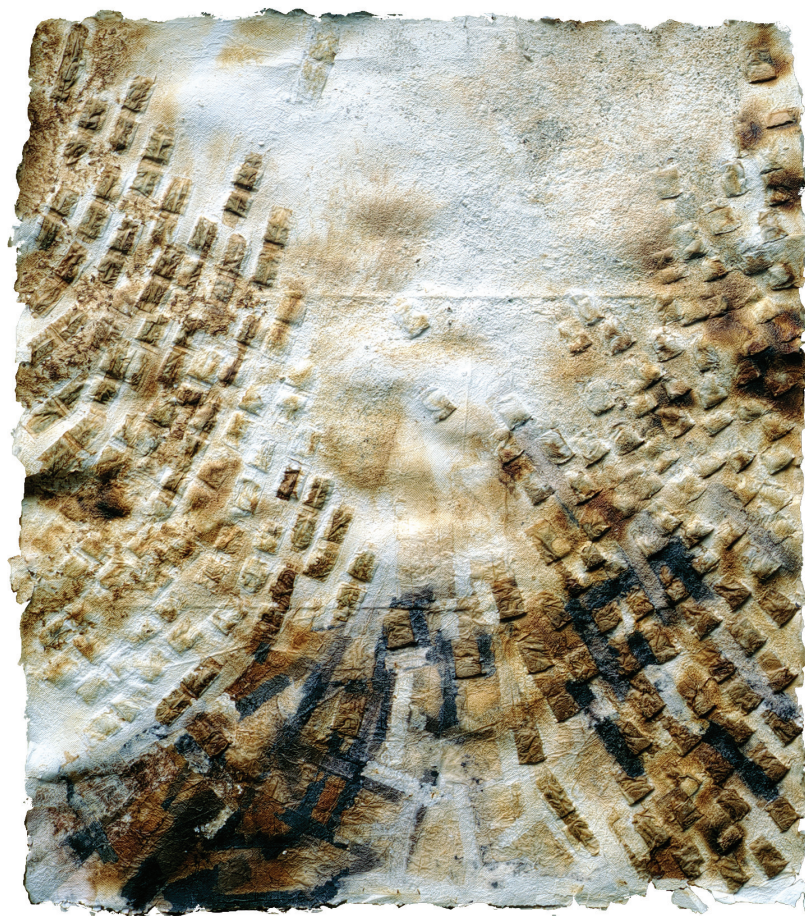
többrétegű. Az emberek, amikor még egy közös nyelvet beszéltek, tornyot építettek, hogy Isten közelébe jussanak. Ezért a Magasságos megharagudott rájuk, nyelvüket összezavarta. A torony befejezett, lezárt, tovább nem vihető struktúra, melyet egy irányba lehet csak építeni, egy ponton azonban nem fejleszthető tovább, a továbblépésre alkalmatlan. Meglátásom szerint a történet azt példázza, hogy Isten felé közeledni nem zárt rendszereken keresztül, hanem kizárólag megnyílás útján lehet, ezért a cél nem az építmény, nem egy előre kijelölt végpontba összefutó cselekvéssor mechanikus végigvitele, hanem az építés maga. Az építés viszont feltételezi a lebontást, az átstrukturálást. Sziszifusz emberének tragédiája abban áll, hogy mindenáron egy konkrét célt akar elérni, nem pedig a küzdelemben.

A szétrobbantott struktúra után még három olyan képet készítettem, amelyeknél a filter az építőkö szerepét tölti be. Ezek azonban már nem *Ház-lapok*, hanem a rend átrendeződésének néhány lehetőségét mutatják be a rend és káosz problémakörét⁵ érintve.

Instant képpalkotás

Fenti kifejezést bizonyos munkáim címadásából kiindulva *Egyed Tibor* használja műveimmel kapcsolatban a Kolozsvárott rendezett kiállításom recenziójában. „Címei után ítélve instant képpalkotásnak nevezném a cselekvésfolyamatot, amelynek segítségével Lieber Erzsébet létrehozta tárgyait. Az átszűrődést mint jelenséget kihasználva a kávéfőző filtert beiktatja papírmasszájába.

A síkon túl téralakító lehetőségét fedezi fel benne, és kihasználva a plasztikailag adott helyzetet – az általa választott kifejezéssel élve – instant látványt teremt. Az instant szó jelentését és tartalmát időjelzőnek használva a jelenbe helyezi munkáit. A hétköznapi rutinos cselekvést sajátos módon értelmezi és használja fel.” (*Egyed*, 2001. 25.) Az instant szó jelentése azonnali, sürgető, a



3. ábra. Lieber Erzsébet: Ház-lap Nr. 7. 2001.
cellulózmassza, teafilter, pigment. 136x116 cm

fogyasztással kapcsolatos jelentése pedig azonnal oldódó. A kollázs óta tudjuk, hogy a banális, akár szemétrevaló tárgy – jelenleg használt kávé- vagy teafilter – funkciójától megválva formává, „instant látvánnyá” válhat, a rutinos cselekvés mentális gyakorlattá.

Az átszűrődés itt azonban nem csupán elvont értelemben valósul meg, amennyiben a műbe a tárgy metafizikai energiája, költői jelentése szivódik fel, hanem a szó szoros értelmében is. A teafilter a festészet anyaga is, természetes színezetet, tónust adó matéria, mely a rá hordott cellulózmassza vastagságától, nedvességétől és a hozzá kevert (vegyi) anyagoktól függően felfelé, azaz a kép felszíne felé színez. A technikai kérdéscsoportok festőiek, de munkáim nem a festészet konvencionális eszközeivel és nem is a festés hagyományos aktusával valósulnak meg. *Sturcz János* szavaival élve „tárgyművészet utáni festészet” (*Sturcz, 1999. 58.*) ez, amelynek lényege, hogy mindenféle anyagot és „eszközt »természetesen«, az eredet szabta előítéletekkel nem törődve alkalmaz.” (*Sturcz, 1999. 58.*) Az általában alapként alkalmazott papír a mű egész testének építőjévé, formaképző eszközzé és a festészet anyagává válik; ez a matéria tartalmazza – akár kész papírelemként, akár nyersanyagként – a pigmenteket és színezőket, koloritot és tónust ad. A nedvesen egymásra és egymás mellé merített rétegek többszörösen átszínezik egymást, miközben a rétegek faktúrája a belső struktúrára, tehát az építés szerkezetére támaszkodva alakítható. Hordozófelület és festőanyag szerepeinek ilyen egyenrangúsítása az alap és formai képződmények szoros egységétartozását és egymásra utalt-

ságát, egylényegűségét, azaz egységét szuggérálja. A mű nem választható többé szét, anyag és forma, test és lélek nem egyszerűen összetartoznak, hanem egymásból erednek, illetve szálaikkal sűrűn egymásba nőnek, és egyként hordozzák a jelentést, organikus képtestet eredményezve.

A kávéfiltereket plasztikus alakzatokként beépítő korábbi alkotásaimból a síkba vezető hidat a papír-kávéfilter jelentette, amely a *Lunáris lapok* és „*A felkelő Nap háza*” sorozatoknál egyszerre volt forma, festőeszköz és strukturális építő: szerkezetet határozott meg, kávéval megfestődött, majd átfestette környezetét, illetve a papírmassza színezésétől függően maga is átszíneződött. Az átfestődés-átszűrődés mértékét a filter alá, mellé és fölé merített, illetve felhordott rétegek száma, vastagsága, színe és nedvessége határozta meg, valamint az adalékanyagok tulajdonságai: vízzel keverhető, víztaszító, izoláló, színeket elvonó, módosító, anyagot roncsoló stb. A nedvességből adódó képtörténések irányíthatósága és a „véletlen” hatások befolyásolhatósága, illetőleg a rétegépítkezés rendszerének lehetőségei kiemelten fontos kérdések voltak az alkotás különböző fázisaiban.

A *Ház-lap* és *Kert-lap* című munkák többféle anyagú, különböző rostminőségű és finomságú, durvaságú, valamint sokféleképpen előre színezett, különféle adalék- és kötőanyagokkal kezelt (pácolt, növényi színezékekkel festett, faforgácsal, hamuval, olajokkal stb. kevert) pépek előre átgondolt szisztéma szerint történő egymásra építésével, és menet közbeni, illetve utólagos felületkezeléssel készültek.

A *Víz-képek*nél két, különböző úton megvalósult építőmunkáról van szó; a felületi képet az első esetben a megtervezett folyamatok során is aktív spontán alakító erők az irányítható erőkkkel együttesen határozzák meg, a második esetben mindvégig kontrollálható, véletlenszerűséget minimálisra redukált, szervezett folyamatok eredményeként alakult ki a végső forma.

A *Ház-lapok* kompozíciója látszólag leegyszerűsödött, ezekkel a munkákkal a festészet alapproblémájára koncentráltam, a színre, színezésre és színeződésre. Választásom szerint a színezés – festés – olyan, ecsetet kiiktató lehetőségével életem, amikor az egyszínű, festetlen, hófehér, illetőleg az anyagában megfestett papírpép festékekkel átítatott alapokból – filterek, festett vászondarabok stb. –, vagy a felületére helyezett, színezetet kibocsátó anyagokból vékonysága-vastagsága (tömege) és nedvessége-szárazsága mértékében, valamint a színezésre szánt idő függvényében eredeti színétől függően színnel telítődik.

Mindezekből kiderül, hogy mint alkotónak, mi a filozófiai és mentális pozícióm az alkotói folyamat és az elkészült műalkotás viszonyához. Az alkotás rituálészzerű mentális cselekvés, építő folyamat, elsődleges szerepe az építés-épülés egymásbajátzó aktusa. Az alkotó szempontjából a teremtett mű akár meg is semmisülhetne, „miután betöltötte szerepét a földi létben.” (Lásd 2. számú jegyzet)

Furcsa paradoxon, hogy leírt és reprodukált „(k)épitményeim” a létezés helyett a birtoklásra koncentrálok, a gyűjtést és a megőrzést intézményesítő múzeumi gyűjtemények birtoktárgyai ma már. Noha az alkotói megélés nem fedi egymást a befogadói átéléssel, egyetlen reményem vagy

talán utópiám marad műtárgyakká vált teremtményeimrel kapcsolatban, hogy ezek a hétköznapi létezéshez képest „ellenvilágok” a múzeumlátogatókban újraépülhetnek, egy befogadói rítus elindítóiként építő-épülő, létesülő aktusokat generálhatnak. Ezen utópia valósággá válásának záloga persze az, hogy a gyűjtemény nem porosodó raktárakban őrzi, hanem (legalább digitálisan) közszemlére bocsátja a műveket, továbbá megteremt a megélés megfelelő és méltó aktív, illetve interaktív kereteit.

(Fenti fejezet a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskolában megvédett **Papír – Anyag – Médium. A papír transzparenciája és „világlása” a memetikus szelekció egyetemes és modern művészeti történetében** című DLA értekezésem utolsó tartalmi egységének egy változata, mely a mestermunkához kapcsolódó önreflexióimat tartalmazza.)

Jegyzetek

- 1 Kifejezés tőlem
- 2 Bizonyos ősi civilizációk vagy nomád törzsek a képeket megsemmisítik, miután betöltötték szerepüket a földi létben. Arnhem-föld őslakói például hatalmas gonddal készítették elő az anyagokat misztikus funkciójú fakéregfestményeikhez, a szertartás végeztével viszont megsemmisítették ezeket. (*Kalmár, 1980.*) Ugyanez a rendeltetésük és sorsuk többek között a tibeti szerzetesek színes porokból készült mandalaképeinek.
- 3 A Távol-Kelet a legtöbb alkotásába kompozíciós tényezőként emeli be az ürességet, míg a nyugati ember a horror vacui (félelem az ürességtől) szorongató érzését minden felület és üres tér formákkal történő kitöltésével igyekszik feloldani. A nyugati gondolkodásban egymást kizáró ellentétes pólusokként értelmezett semmi, illetve valami a távol-keleti miszticizmusok, valamint filozófiák felfogása szerint a világ egyenrangú és egymást feltételező építőkövei. A végső valóságot vagy igazságot ürességnek értelmezik, ami egy termékeny, minden lehetőséget magában rejtő, minden forma létrejöttét potenciálisan feltételező, „élő”, de még, vagy már artikulátlan, definiálhatatlan állapot. A kézzelfogható dolgok és formák, valamint az üresség a valóság együvé tartozó, egymást feltételező és erősítő vonatkozásai. Az üresség tehát nem azonos a semmivel, hanem a buddhista szútrák magyarázata szerint a formákkal áll szoros kapcsolatban: „A forma üresség, és az üresség ennél fogva forma. Az üresség nem különbözik a formától, a forma nem különbözik az ürességtől. Ami forma, az üresség is, ami üresség, az forma is.” (*Capra, 1990. 251.*) A kínaiak és a japánok ennek megfelelően képzőművészetükben és írásos üzeneteikben is plasztikai szerepet juttatnak az üres felületeknek, így a papírnak is, annak minden természetesen létrejövő minőségével, mintázatával, illetve texturális hatásával együtt. A papír az üresség analógiájaként a lehetőségek feltétele, kezdete és tárháza, a kommunikációban a formák mellett egyenrangú, kötelező tartozékként, minden megjelenés feltételeként szerepeltetett alapelem. Nincs ez másként egyéb anyagokkal sem. A különböző matériák nem egyszerűen a formaadás kiindulói, hanem a formákkal egymást determináló, egymással szoros viszonyban létező elengedhetetlen és emancipált tényezői. Focillon szerint a távol-keleti mesterek a minden mintától legfüggetlenebb anyagok művészei voltak, „akik szemében a tér lényege az, hogy alakváltozások és -vándorlások színhelye, s akik az anyagot mindig sok-sok átmenet útkereszteződésének tekintették, a természet valamennyi anyaga közül a leginkább azokat szerették, amelyek, ha szabad így mondanunk, a leginkább vallanak valamiféle szándékosságra, amelyeket mintha valami titokzatos művészet dolgozott volna ki; másfelől pedig a művészet anyagainak felhasználásában gyakran törekedtek arra, hogy akár a megtévesztésig természeti jelleget adjanak nekik, elannyira, hogy sajátos csere folytán a természet tele van számukra műalkotásokkal, a művészet meg tele természeti különlegességekkel.” (*Focillon, 1982. 54.o.*)
- 4 Lásd: Riemschneider, Burkhard & Grosenick, Uta (1999, szerk.): *Art at the turn of the millennium*. Benedikt Taschen Verlag, Köln. 14-18.
- 5 Lásd: Hantos Károly (2000): A káosz mint a rend egyik képe.

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós (2003): *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Helikon Könyvkiadó, Budapest. 48. 48-54.
- Böhringer, Hannes (1995b): Építkezés. In: Tillmann J. A. (szerk.): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó, Budapest. 48-59. 50. 52.
- Capra, Fritjof (1990): *A fizika taója*. Tericum Kiadó, Budapest. 124-125. 128. 251.
- Egyed Tibor tanulmánya (2001). In: *Jancsikity József / J. Lieber Erzsébet* katalógus, Kaposvár. 25. 25.
- Focillon, Henri (1982): *A formák élete. A nyugati művészet*. Gondolat Kiadó, Budapest. 32.
- Hantos Károly (2000): A káosz mint a rend egyik képe. In: *Symposion 2000*. Symposion Társaság, Budapest. 20-21.
- Kalmár Péter (1980): *A kétezer éves papír*. Gondolat Kiadó, Budapest. Elektronikus könyvtár: <http://mek.oszk.hu/01200/01208> (PDF változat) 2006-09-30. 6. 7. 57.
- Keserü Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran Kiadó, Budapest.
- Peck, M. Scott (1990): *Úttalan utakon*. Láng Kiadó, Budapest. 35-41.
- Pethő Bertalan (1992): *A posztmodern*. Gondolat Kiadó, Budapest. 84.
- Riemschneider, Burkhard & Grosenick, Uta (1999, szerk.): *Art at the turn of the millennium*. Benedikt Taschen Verlag, Köln.
- Sturcz János (1999): *Janus félúton*. Új Művészet Kiadó, Budapest. 56. 58. 54.



Ficzek Ferenc

A valóság mint képkeltő elem

A tárgy jelentésváltozása a műalkotásban

Doktori értekezésemben a mindenkori jelentés kapcsán írok a kontextusról mint dolgozatom központi motívumáról, majd négy nagyobb egységre bontom a témát: (1) Tárgy és környezete, (2) Tárgyátalakítás-tárgytorzítás, (3) Tárgyösszeépítés és (4) Tárgykiegészítés. Mindegyik nagyobb rész további egységekre bomlik a logikai tagolás szükségességétől, illetve az altéma kifejtésének mélységétől függően. Az ezt követő részben a kiegészítés műveletének (át)értelmező jellegét hangsúlyozom, és Elekes Károly: Tunning című sorozatával foglalkozom. A bemutatott alkotásokkal összefüggésben kitérek a mimézis és az illúzió jelentőségére, majd külön fejezetben a szöveg je-

lentésbefolyásoló szerepét is megemlítem. Szándékom egy következetesen végigvitt gondolatmenet, melynek betetőzéseként Gyenis Tibor műveit elemzem, mert úgy vélem, alkotásai szinte pontról-pontra érintik és karakteresen meg is jelenítik azokat a témákat, amelyekre dolgozatomban koncentrálok. Végezetül általános konklúzióként pontokba foglalom a leírtakkal kapcsolatosan tett megállapításaimat, mintegy a szűken vett szakmaiság keretét kitolva, tágabb értelmezési vonatkozásoknak adva lehetőséget.

Az alább közölt részlet a kontextus témakörét érinti.

A kontextusról

A kontextus mindenkor jelentősége a jelentés tükrében

Az ember számára a valóságélemek jelentéssel bírnak. Ez azonban mindig adott viszonyrendszerben képzelhető el, azaz a megszokott értelmezési sémák is a jelentés relatív jellegét feltételezik. A „minden mindennel összefügg” gondolatát nem lehet figyelmen kívül hagyni az alkotói gyakorlatban sem, sőt, valójában ennek tükrében nyer értelmet az az izgalmas kutatás, amelyre dolgozatomban vállalkozom.

Mielőtt a tárgyi világ elemeit felhasználó műalkotások elemzésébe kezdenék, hadd demonstráljam megállapításaimat absztraktabb formában, egyszerű ábrák segítségével. Elsősorban vizuális összefüggéseken keresztül kívánom a jelentést meghatározó tényezőket felvázolni. Az egyszerűbb rajzok példaként való bemutatása szintén az egyértelmű helyzetek feltérképezését célozzák. Az összetettebb, értelmezési lehetőségekben is gazdagabb és ezért jóval bonyolultabb viszonyrendszereket megjelenítő képzőművészeti munkák felsorakoztatásához csak ezt követően folyamodom. (Itt kívánom megjegyezni, hogy a dolgozatban egységesen az „ábra” jelölés szerepel mind a tényleges ábrák, mind pedig a képek, műalkotások reprodukciói alatt. Ez az egyszerűbb és követhetőbb számozás miatt történt így. A szövegben szereplő ilyen jellegű hivatkozásokkor is gyakorta az ábra kifejezést használom.)

Dolgozatomban valójában egyugyanazon problémával foglalkozom, mégpedig a *kontextus* mindent meghatározó jellegével. Az arisztotelészi

gondolat – mely eredetileg az irodalmi mű cselekményére vonatkozik – kiterjeszhető a tárgyalta téma gyakorlati vonatkozásaira: „...[a műalkotás] részeinek pedig úgy kell összekapcsolódnuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessek és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek.” (*Arisztotelész*, 2004. 24.) Vagyis ebből következően bármely részlem létjogosultsága csakis egy nagyobb összefüggésrendszerben értelmezhető, és ez az összefüggésrendszer egyben meghatározza az adott elem egészben elfoglalt szerepét, bizonyos tekintetben a jelentését is.

Tárgy és környezete

Az ábráról

A továbbiakban néhány sematikus ábra segítségével igyekszem demonstrálni annak fontosságát, amit a környezet, vagy éppen a környezetben való elhelyezés jelenthet egy tárgyi vonatkozású elem értelmezésekor. Tárgyi vonatkozású elem minden olyan jelenséget értek, mint amelyet egy alakzat testesít meg az üres papíron. Ábráimon ez a kiindulási forma¹ legtöbbször egy fekete négyzet. Erről szinte azonnal eszünkbe juthat Malevics hasonló című korszakalkotó műalkotása,² melynek kapcsán ezt írja: „Én nem »üres négyzetet« állítottam ki, hanem a tárgynélküliség érzetét.” (*Malevics*, 1986. 66.) Esetemben azonban éppen hogy a tárgyiságot szimbolizálja a fekete négyzet.

Az elhelyezés szerepe – a kompozíció

Egy sokak szerint semmitmondó szabályos

síkidom elhelyezése az üres papíron nem nagy „kunszt” – gondolhatják azok, akik nem sűrűn foglalkoznak vizuális problémákkal. Azonban már a négyzet mérete, és amiről alább részletesen szó lesz, elhelyezésének mikéntje is meghatározó erejű. „A papírlapra húzott bármilyen vonal, az anyagból mintázott legegyszerűbb forma is olyan, mint a vízbe dobott kavics. Felbolygatja a nyugalmat, mozgósítja a teret.” – állapítja meg Rudolf Arnheim, és még hozzátézi: „A látás akcióészlelés.” (Arnheim, 1979. 27.). Azaz aktív folyamat, amely megkívánja a percepció folyamatos feldolgozását: ismételten ellenőrzött hipotézisek felállítását, végül a vizuális ítélet megszületését. Valójában olyan alapvető törvényszerűségekről van itt szó, amelyek tudatos vagy tudattalan ismeretén alapul a művészi hatás kiváltása is. (Ezért a vizuális alkotótevékenységet folytató egyén szempontjából sem mellékes, hogy mennyire van tisztában az emberi látásérzékelés jellegzetességeivel összefüggésben lévő, a képi elemek dinamikus egyensúlyát meghatározó alapelvekkel.)

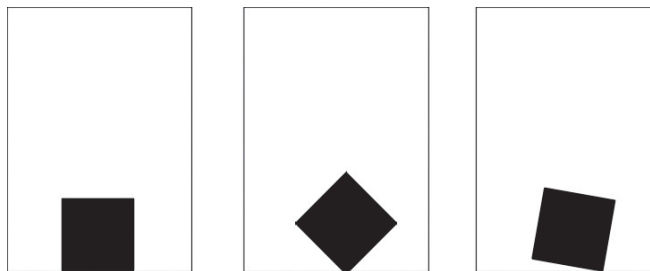
Visszatérve az elhelyezés problémájára: az alábbi ábrán három azonos méretű felületen egy-egy azonos méretű fekete négyzet látható. Mindegyik esetben a befoglaló forma – amit azonosíthatunk

az üres papírlappal is – legalján. A különbség csupán a négyzetek *állásában* mutatkozik.

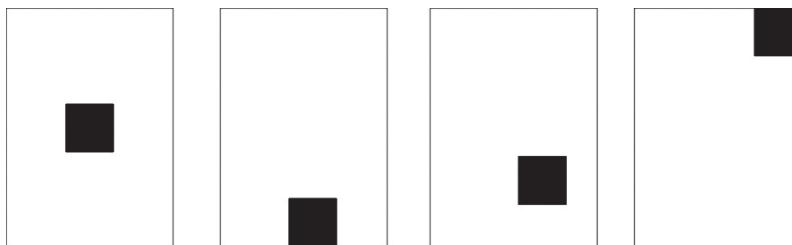
Az első esetben a fekete négyzet statikus helyzetet képvisel. A második esetet már dinamikusabbnak érezhetjük, de inkább beszélhetünk egyensúlyi helyzetről. Míg a harmadik változat mutatja a legdinamikusabb pozíciót. Nyilvánvaló, hogy ez a szögletes forma sajátosságaiból következik (például egy szabályos körrel ezt nem tudnánk ilyenformán demonstrálni.)

Nemcsak az alapformánk *állása* meghatározó érvényű az észlelés keltette érzet szempontjából, hanem annak *helye* is a felületen. A következő ábrásor mindegyik tagján a négyzet állása megegyező (oldalai párhuzamosak a lapot jelölő téglalap oldalaival).

Azonban hol a téglalap átlóinak metszéspontjában (tehát a lap mértani közepén), hol annak alján (érintve a lap szélét), hol a felület egy nem speciális pontján (általános helyzet), hol pedig a jobb felső sarokban látható. A statikus-dinamikus érzetminőségeink egyértelműen változnak a négyzet elhelyezkedésétől függően. Az átlók jelölte középpont odaszegezi a négyzetet a lap közepére (erőteljes statikusság), a lap alján álló vagy fekvő négyzet (téglalap esetében nem len-



1. ábra. Négyzet statikus, egyensúlyi és dinamikus helyzetben

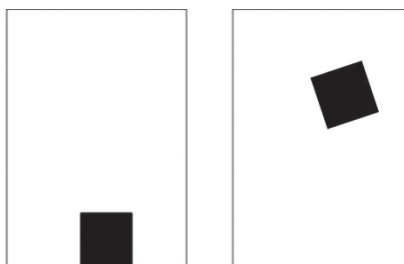


2. ábra. Négyzet különböző elhelyezkedései a felületen

ne ezt gond eldönteni) szintén nyugalmi pozíciót képvisel (hiszen „lent” van, nem mozdul semerre). Az előzőekkel összevetve, lényegesen nagyobb dinamizmusról tesz tanúbizonyságot a harmadik eset. Sem a lap átlói, sem annak oldalfelezői nem szabják meg a négyzet lehetséges elmozdulásának irányát. Elvileg bármerre kimozdulhat. A sorban negyediknek következő változaton szintén a felület egy speciális helyére került a négyzet: a lap jobb felső sarkába. Mintha „odaragadt” volna. A gravitációnak ekként ellentmondó helyzet feszültséget teremt. Ugyan a négyzet dinamikusnak tűnhet, főleg az első kettő alternatívához képest, de mégsem annyira, hogy mozgásérzetünk jelentős legyen.

Ezen tapasztalatok birtokában egyértelműnek látszik az alábbi két megoldás, amely a négyzet állásának és helyzetének felhasználásával a legnagyobb dinamika-kontrasztra törekszik.

A statikusság érzetének biztosítója a párhuzamos oldalállás és az alsó lapszélközépre illeszkedő elhelyezés. A lehető legdinamikusabb pozíció pedig a lapfelület felső harmadánál való és a párhuzamos vagy merőleges oldalállást kerülő helyzete a négyzetnek. Ez utóbbiról így fogalmaz Arnheim: „A képfelület vízszintes és függőleges irányait rendszerint a tér főbb irányaival azonosítjuk, ahogyan mindennapos tapasztalataink során észleljük. Ezért a tárgynak a képfelületen való minden olyan elhelyezkedése, amely ellentmond



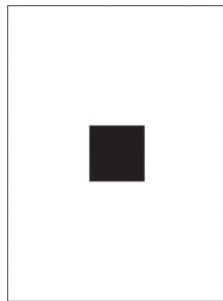
3. ábra. Négyzet abszolút statikus, illetve dinamikus helyzetben

a nehézkedési erő középpontjának, a tér fő irányainak – a vízszintes vagy függőleges tengelynek –, mozgásban lévőnek tünteti fel a tárgyat. Ezért van jelentősége a főtnek és a lentnek a képfelületen.” (Arnheim, 1979. 200.)

A környezet kontrasztteremtő ereje

Maradjunk a fekete négyzet példájánál. Láthatuk, hogy már az elhelyezés módja sem mellékes, amikor vizuális kérdések kapcsán erőviszonyokról, vonzásról és taszításról valamint az ezeken keresztül megvalósuló érzetokról beszélünk. Visszaütalva a fejezet elejére, azonban az egyes jelenségek nem önmagukban állnak a semmi közepén, hanem együttesen képezik a jelenségek világát, és kölcsönös egymásra hatás jellemzi őket. Az egyes részek valamint a rész-egész viszonya még inkább lényeges kérdése világunknak, így az annak egyik szegmensét képező vizuális világnak is.

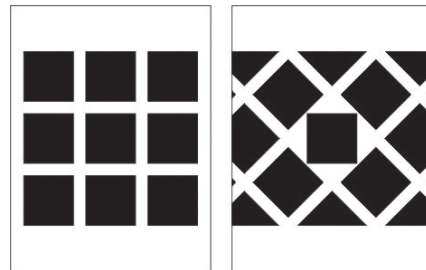
Az alábbi ábrán csak egy fekete négyzet „árválkodik” a lap közepén. Önmagában van. Statikus helyzetű. Szimplán egy *fekete négyzet* – ezenfelül nem sokat jelent.



4/a. ábra. Fekete négyzet az üres papíron

Azonban rögtön megváltozik ez a helyzet, ha a négyzet „valamiféle” környezetet kap. És pontosan ezen a „*valamiféleségen*” van most a hangsúly. Játsszunk csak el a legkézenfekvőbbnek tűnő megoldásokkal! Ismételjük meg alapformánkat néhányszor, és helyezzük rendezett sorokba, oszlopokba a klónokat. Négyzetünk észrevétlenül tagozódik bele újonnan kapott környezetébe. *Egy* négyzet lett a *sok* közül, pontosabban a *sok* között. Már nem az egyetlen, a megismételhetetlen. „Személyisége” eltűnt. Ám egy egyszerű csavarral újra egyedi lehet. Változtassuk meg környezetét, és maga is újfent megváltozik! Egy aprócska művelet: egy negyvenöt fokos elforgatása a környező négyzetscsoportnak, és eredeti négyzetünk máris kitűnik a tömegből. Újra személyiséget kapott, egyedi jelentést. Most már kilóg a sorból, nem olyan, mint a többi.

Az iménti logikát követve, újabb lehetséges környezet-átalakítási műveletre nyílik lehetőségünk: változtassuk meg a környező négyzetek méretét! Megdöbbentően erőteljes vizuális hatásra lehetünk figyelmesek.



4/b. ábra. Négyzet és környezete – „elforgatás”

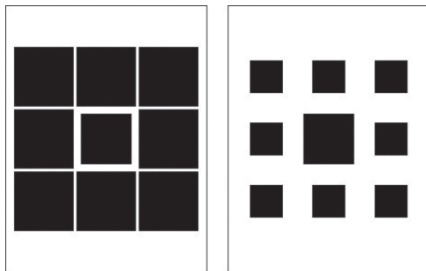
Nem a jól ismert méret-illúziós ábrák³ tanulsága a szembetűnő jelen esetben (bár ez is lényeges változás lehet a négyzet megítélésében), hanem az a merőben eltérő vizuális jelentésmódosulás, amit a környezetváltozás az eredeti négyzet esetében előidézett: az első megoldásnál inkább érzékelünk fehér körvonalat, és egy a pozitív–negatív viszonyrendszerben végbement domináns metamorfózist; a második változat másfajta vizuális hangsúllyal ruházta fel a négyzetet: látszólagos méretéből adódóan tömege is megváltozott – első pillantásra: ő lett a „főnök”. (De gondolhatjuk akár azt is, hogy a sok kis „szemét” őt fogta közre, és most azt várják, mikor ronthatnak rá...)

A méretalakítás lehetősége nem merült ki a fenti két példával. Bizonyos szabályosságot vagy éppen szabálytalanságot is adhatunk ennek a folyamatnak (mármint a méretváltoztatás műveletének). Az eltérő tendenciák, alapvetően különböző vizuális rendet (rendezettséget) hoznak létre.

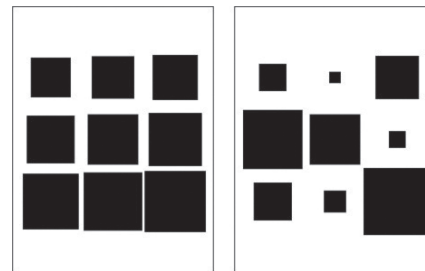
A perceptuális szerveződési elvek között számon tartott *folyamatképzésnek* köszönhetően az első változat olvasata egy egyenletes méretváltozásra

is utalhat. Folyamatos növekedést érzékelünk, ha balról jobbra pásztázzuk a sorokat, és átlós irányban is ezt láthatjuk. Vagy fordított esetben, jobbról balra, illetve átlósan, alulról felfelé követve a folyamatot egyenletes méretcsökkenésnek lehetünk tanúi. Bárhogy is értelmezzük az ábra első tagját, mindenképpen logikus összefüggést tapasztalunk. Ezzel ellenkezően, ha figyelmünk a második változatra terelődik, egy szabálytalan, kompozíciós szempontból talán kiegyensúlyozott, de rendezettségét tekintve semmilyen követhető logikát nem mutató szituációval találkozunk. Térérzetünk is merőben eltérő a két esetben.

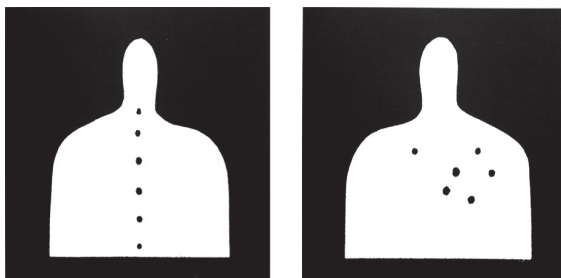
Ez utóbbi példa kapcsán (konkrétan: a folyamatképzés mint látásszervező elv említésével) utaltam az alaklélektan híveinek eredményeire, akiknek egyes feltételezése már nem állja meg ugyan a helyét, de a vizuális minták alakká szerveződésének törvényszerűségeit megfogalmazó kijelentéseik máig nem cáfolhatók meg. (Megállapításaiknak egyik vitatható pontja például az érzékelés szerveződési elveinek öröklött, velünk született jellegének hangsúlyozása és ezzel a



4/c. ábra. Négyzet és környezete – „mérettorzítás”



4/d. ábra. Négyzet és környezete – „rend és káosz”



5. ábra. Pontok jelentésváltozása elrendezésük alapján (Réber László rajza)

múltbéli tapasztalatok, illetve a perceptuális tanulás szerepének figyelmen kívül hagyása. (Gregory, 1973) A látvány egyes elemeinek mintázatba szerveződése számunkra azonban így vagy úgy, de mindenképpen valós jelenség: a részek egymásra hatását, valamint a rész-egész kölcsönös és dinamikus viszonyát feltételezi. Az általam szerkesztett ábrák tapasztalatai is azt erősítik, „hogymely részlet külső megjelenése az egész szerkezetében elfoglalt helyétől, az egészben betöltött szereptől függ.” (Arnheim, 1979. 14.) Mindez szorosan összefügg a vizuális érzékelés alapvető jellegével: „Látni azt jelenti, hogy [a látvány egyes elemének] egy bizonyos pozíciót tulajdonítunk (...) az egészen belül: helyet a térben vagy egy beosztást a méretek, a tónusok vagy a távolságok mércéin.” (Uo. 22.)

Eddigi ábráim a vizuális kontrasztra építettek. A négyzetet választottam kiindulásul, elsősorban a mérettulajdonsággal manipuláltam, de bármely más látványelemre kiélezhettem volna demonstrációt. A szín, a tónus, vagy a formai karakter (hegyes-tompa, ferde-egyenes, kerek-szögletes, stb.) felhasználásával ugyanúgy felhívhattam volna a figyelmet a környezet jelentette kontextus fontosságára.

Ábráim elemzésekor „érzetekről” tettem említést, amelyek bennünk keletkeznek, amikor a formákat nézzük. Ennek valószínű magyarázatát Arnheim ekként foglalja össze: „A látóérzék által előállított képek különböző minőségei nem statikusak. (...) A vizuális élmény dinamikus. (...) Amit észlelünk, az valószínűleg mindenekelőtt irányított feszültségek kölcsönhatása. A feszültségeknek ez az együttese pedig egyáltalán nem olyasmiről, amit a megfigyelő tesz hozzá – a maga saját logikája szerint – az egyébként statikus benyomásokhoz. Ezek a feszültségek bármely észleletnek éppoly szerves alkotórészei, mint a méret, az alak, a helyzet, vagy a szín. Mivel ezeknek a feszültségeknek nagyságuk és irányuk van, mint »pszichológiai« erők írhatók le.” (Uo. 22.)

Tulajdonképpen ezeknek a „pszichológiai erőknek” a meglétét és szerepét ismerte fel Malevics is az alkotóművész szemszögéből: „A művészi alkotás lényegét és jelentését azonban újra meg újra félreismerik, éppúgy, mint az alkotó munka lényegét általában; hiszen mégiscsak mindig és mindenütt az érzet minden formaalkotás eredete.” (Malevics, 1986. 72. – kiemelés tőlem)

Vizuális formák fogalmi jelentése

Gondolatmenetem szemléltetését olyan rajzokkal folytatom, amelyek vizuális jelentésükön túl egyértelmű fogalmisággal is rendelkeznek.⁴ Ábrázoló, illusztratív jellegük „megfoghatóbbá” teszik számunkra az elrendezés és jelentés viszonyát. A kontextus jelentősége nyilvánvalóbb módon mutatkozik meg segítségükkel.

Már egy egyszerű ponthalmaz is eltérő fogalmat jelölhet, attól függően, hogy milyen a halmazt alkotó elemek egymáshoz való viszonya. Réber László alább felhasznált novelláskötet-illusztrációja szemléletes példáját nyújtja ezen megállapításnak.

Az első rajzon látható hat darab pont amint a sematikus emberfigura függőleges középvonala mentén végigfut, gombsor asszociációját kelti. Ugyanez a hat pont szórt elrendezésben sokkal morbidabb jelentésre utal: a képet nézve egy „szitává lőtt” személyre gondolunk.⁵ „Tárgyak vagy dolgok mindenfajta ábrázolása bizonyos hatást fejt ki a képfelületen, és felidézi a maga sajátos

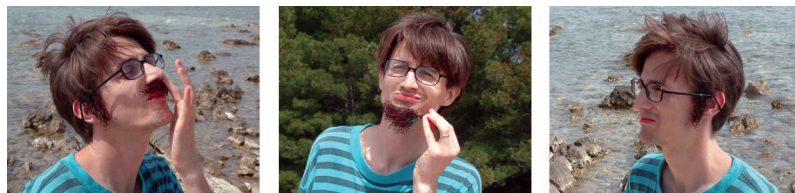
asszociációs irányát ugyanúgy, ahogyan egy pont, vonal vagy forma hat a képfelületen, és a tér különböző irányaiba kényszeríti a szemet. (...) Ahogyan térbeli rendet keresünk, és a képi erők összefüggései alapján egységes térbeli egészet alkotunk, ugyanúgy keressük a jelentés rendjét is, és képezünk a különböző asszociációs irányokból közös jelentés-egészet” – állítja Kepes György (1979. 229.). „E szerint a felfogás szerint egy arc felismerése, egy fa szerkezetének felismerése annyit jelent, hogy meghatározzuk az egyes részek hovatartozásának valószínűségét. Így egy kör jelentheti a Holdat, egy szem íriszt, egy autó kerekét és ezernyi más dolgot.” (Gregory és Gomb-rich, 1982. 85.)

Erre a jelenségre épít Réber következő rajzán a tőle megszokott szellemességgel.

A bogáncsszerű forma szintén aszerint változtatja jelentését, hogy a nyúlfigura melyik testrészén talált magának helyet: a fejet egy-egy válllap formájában fogja közre; a mellkason mint kiténtetés díszlik; a „nyúlcipőkön” sarkantyúként csillog.



6. ábra. Többértelműség az elhelyezkedés alapján (Réber László rajza)



7. ábra. Benedek Barna „moszat-vicce” a krapanji alkotótelepen, 2003 (Fotó: Ficzek F.)

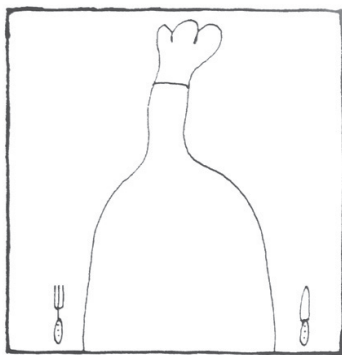
Ugyanezt a „poént” játszotta el Benedek Barna is egy Krapanj partján talált tengeri moszattal: Az arcszörzötté változott vízi gyom helyétől függően lesz bajusz, szakáll vagy épp barkó.

Visszatérve Réber László „rajzi rímeinek és rajzi metaforáinak” (Görgey, 2003. 36.) vizsgálatához, könnyen megállapítható, hogy azok eredetiségét olyan leleményesség adja, amely nem nélkülözheti a mesteri formaismeretet, és amely ezzel birtokolja a formakapcsolatok kifejezőerejének titkát is. Réber megannyi érzékletes rajzára jellemző, hogy „egy alak bizarr formája összecsendül egy

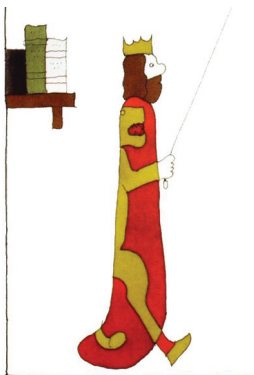
másik tárgy formájával és csodálatosképp a kettő között tartalmi összefüggés is van.” (Uo. 36.) A *többértelműség* minket, nézőket is inspiráló effektusa, az alábbi képnek szintúgy sajátja.

A Chef mint egy óriási csirkecomb szurreális képzettársítás. A gasztronómiai témájú anomália valóban bizarr. A terített asztalt is eszünkbe juttató apró evőeszközök nélkül nem látnánk a kukta fején lévő főveget, vagy az úri tálalásnál használt papírdísz a lábcsonkon. „Az vagy, amit megeszel” – sejlik fel bennünk a mondás. És már bele is harapnánk az óriási ember-tyúkba, ahogy Chaplinnel majdnem megesett az *Aranyláz* című filmben.

A fenti példához hasonlóan a többértelműség olykor zavarba ejtő is lehet, de Rébernél ez elsősorban a humor forrása. Vajon melyik részlet kihez-mihez tartozik? Hogyan lehet közös egy hátvonal, amikor az a valóságban csak egyetlen alak „tulajdona”? Az én karom nem folytatódhat a te kézfejedben, és a lábszáram sem tartozhat egyidejűleg hozzám is meg hozzád is. Ezért teszi komikussá az uralkodót a királyi palást oroszlánja Réber rajzán (9. ábra): a kimért léptek tekintélyparancsoló hatása azonnal szertefoszlik, amint az „élet és halál ura” egyszerre emeli lábát a ruháján látható és hatalmát jelképező címerállattal.



8. ábra. Többértelműség formai analógia alapján (Réber László rajza)



9. ábra. Többértelműség közös kontúr alapján (Réber László rajza)

Az optikailag csalóka ábrák is gyakran a többértelműségből adódó bizonytalanságunkat használják ki. „Egy arc körvonala egyidejűleg egy pohár, egy palack vagy egy szövegsor kontúrja is lehet. A közös vonal mint azonos optikai sajátosság térbeli egységet teremt a kétdimenziós felületen. Miután azonban különböző elemeket egyesít, különbségeik e kényszerű érintésük folytán optikai ellentmondásokat idéznek elő, amelyeket csak egy új, közös jelentés oldhat fel.” (Kepes, 1979. 108.) A kontúrok egyesítéséből adódó kettős értelmű vonalak a tér integrációját eredményezik.

Szintén a hovatarozás dilemmája vetődik fel annak a rajznak a szemlélésekor, melyet alább láthatunk.

A közepső szem értelmezése attól függően változik, hogy a bal- vagy a jobboldali archoz rendeljük-e. Eszerint egyszer gonoszkodóan vidám, másszor meg szerencsétlenül szomorú kifejezést sugároz. Ebben az esetben is el kell döntenünk, melyik hipotézisnek adunk igazat.⁶ „A látás akció-



10. ábra. Többértelműség közös kontúr alapján

eszlelés” – visszhangzik Arnheim idézett kijelentése.

Azért foglalkoztam ennyit az eddigi ábrák és rajzok elemzésével, mert viszonylagos sterilitásuknak köszönhetően segítségükkel talán sikerült az egyik leglényegesebb pontig eljutni, melynek valamilyen mérvű ismeretét egy képzőművészeti alkotótevékenység művelője sem nélkülözheti. Anatógiákban gondolkodva ugyanezen alapoknak a megfelelőit megtalálhatjuk a zenei, az irodalmi, a színházi műfajok és a táncművészet gyakorlatában is. Leszűrhető tapasztalatait pedig az élet széles területére kiterjeszthetjük.

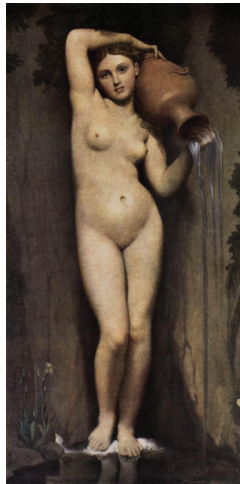
A szűkebben vett szakmaiság világába visszatérve, az eddig leírtak filozófiai következtetései közé sorolható a hegeli gondolat, mely szerint „...a forma–tartalom-viszony reflexiós meghatározottság: egyik sincs a másik nélkül, az egyik csak a másikra való vonatkozásában él, a másik révén hat (ilyen reflexiós viszony – másutt – a pozitív-negatív, rész és egész).” (Almási, 2003. 83.) A vizuális formák esetében, mint láthattuk, ez különösen nagy jelentőséggel bír. „... abból a felfedezésből [pedig], hogy a látás nem elemek mechanikus visszatükröződése, hanem jelentéshordozó szerkezeti sémák megragadása, még

egy üdvös tanulság adódott. Ha mindez érvényes a tárgyészlelés egyszerű aktusára, mennyivel inkább érvényesnek kell lennie a *valóság művészi megközelítésére!*" (Arnheim, 1979. 15. – kiemelés tőlem)

A kontextus szerepe a képzőművészeti alkotásban

Mielőtt a környezet tárgyi jelentést predesztináló hatását valóságos objektumok vizsgálatával folytatnám, nézzük meg, hogyan jelenik meg a kutatott kérdés a hagyományos táblakép-festészet egy jeles darabján.

Ingres *Forrás* című remekműve (11. ábra) egy klasszikus szépségű leányt ábrázol nem titkolt erotikával. A kihívó szépség karjai rafinált tartásban egy vízzel teli cserépedényt fordítanak szájjal lefelé a földnek, ezáltal utat engedve a korszóban

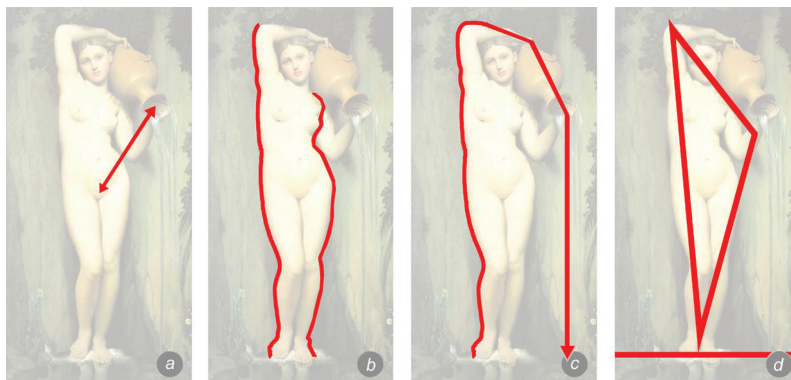


11. ábra. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Forrás*, 1856, vászon, olaj, 163 x 80 cm

lévő víz szabad zubogásának. „A képen nyilvánvalóan *festői metaforikus* átvitelek ébresztenek a figuratív, plasztikus elemek: a női alak, a korsó és a vízszög. Ám a képen más, mélyebb, *költői metaforikus* analógiák is rejtőzködnek a téma (a már felsorolt elemek) és annak beállítása között: a függőleges és átlós tengelyek felfedezése között keresett művészi szimmetriák kijátszásai, amelyek révén a nyugalom helyet a cserél a mozgással, a feszültség az oldással, a felfedés az elrejtéssel, a tudás a titokkal, a valóságos a lehetőséggel.” (Angi, 2004. 164. – kiemelés tőlem). Angi István imént idézett elemzésében különbséget tesz képi metafora és költői metafora között. Jóllehet korábbi példáimban én is érintettem ezt az aspektust, de ennek behatóbb vizsgálata eddig elmaradt. Az alább kölcsönvett gondolatok talán jobban megvilágítják majd a vizuális formák jelentés-minőségeinek bonyolultságát.

Folytatva a festmény rejtett titkainak feltárását, Angi Arnheim elemzéséből merít: „A korsó üres arcával ellentétben a lány arcvonásai sokkal szembeötlőbb kapcsolatot teremtenek a nézővel. Ugyanakkor a korsó szája utat nyit a vízfolyásnak, míg a lány szája csukva van. Ez a kontraszt nem korlátozódik az arcra. A korsó az anyaméhre utalva a lány testére is rímel, s megint csak ez a hasonlóság emeli ki azt is, hogy míg az edény nyíltan kitárul, a lány öle zárva van (12/a. ábra). Egyszóval a kép a már odaigért, de még visszatartott nőiség témájával játszik.” (Uo. 165.)

A forma/szerkezet és a jelentés/tartalom összefüggése, azaz a kompozíció jelentősége a vizuális analízis révén válik egyértelműen láthatóvá. Ábráimmal Arnheim szöveges elemzését kívánom szemléltetni.



12/a-d. ábra. A *Forrás* kompozíciójának rajzos elemzése

„A női alak két oldalkontúrájában megfogalmazódó metafora tovább sarkosítja a nyugalom-mozgás ellentézésében vibráló gondolat feszültségét: »(...) A bal oldali kontúr éles ellentétben van a jobbal, ami megközelítően függőleges (12/b. ábra). Ezt a függőlegest meghosszabbítja és megerősíti a felemelt jobb kar. A törzs és a kar kontúrájának egyesítése jó példája a tárgy formális újraértelmezésének, mivel ez felfedezés, új vonal, amelyet az emberi test alapvető fogalma alapján nem lehet előre látni. A jobb oldali körvonal nyíltan felmutatja a központi tengely törtvonalában csak utalásszerűen benne foglalt függőlegest. Nyugalmat fejez ki, közeledik a geometriához, s ezáltal az arcéhoz hasonló funkciót tölt be. A test tehát a benne egyesülő két alapelv tiszta megnyilatkozása között foglal helyet: a jobb oldal körvonalainak tökéletes nyugalma és a bal oldal körvonalainak hullámzó cselekvése között.«⁷ (Uo. 165.; *Arnheim*, 1979. 176.) Mindez valóban igaz a figurára, de az egész kompozíció szempontjából sokkal hangsúlyosabb a lezúduló víz függőle-

gessége. Ehhez az erőteljes formai hangsúlyhoz képest a lány jobb oldali testvonala már inkább lágy és finom hajlatokkal ékes (12/c. ábra).

A formaellentétek művészi dinamikájáról valamint a kontraszthatás ezzel összefüggő arányösszetevőiről ezt írja *Arnheim* a kép kapcsán: „Végül említésre méltó még a könyök ferde szimmetriája, mivel itt végre megjelenik a szögletesség, ami igen fontos, hogy a keménység csípős ízeit adja egy olyan kompozíciónak, melyet különben tönkretethetett volna az édeskés hajlatok monotóniája.” (*Arnheim*, 1979. 176-177. – kiemelés tőlem)

A főalakot befoglaló forma fogalmát még a legyszerűbb kompozíció-elemzést tanító könyvek is ismerik. Azonban nem véletlen, hogy ennek ekkora jelentőséget tulajdonítanak, hiszen a vizuális egység általában tényleg egy-egy geometrikus alapforma mentén valósul meg. *Ingres* festményén egy csúcsára állított háromszög jelöli ki a formakompozíció rendjét (12/d. ábra). *Angi István* nem áll meg ennél a pontnál, messzebb akar eljutni, a mögöttes tartalmakra kíváncsi: „Íme, az

alak ingadozása a két tengelyből kirajzolódó háromszögben az alapeszme két gondolatát – az odaigértiséget és a visszatartottságot – egyszerre választja szét és köti össze. Az oldás és kötés dilemmája a képen ennek az ingatag alapokon álló háromszögnek a visszatartatlanul ömlő vízszögár engesztelhetetlen függőlegességével történő hiábavaló szembenállásban oldódik meg: a lány keze között előtörő vizet nem tudja, de nem is akarja megállítani, sőt ő maga dönti a korsót szájjal lefelé, ez a gesztus a vágy feszültségének rejtőzködése és a titok kipattanásának féltése között már meghatározó gesztus.” (Angi, 2004. 171.)

Tekintetünk újból és újból a lány arcán állapodik meg, ahogy végigpásztázzuk az egész képfelületet. Figyelmünk a kecses tartású bokáktól egészen a női szemérem „V betűjéig” kúszik, de nem időzik ott soká, mert máris a két gömbölyded halom érzéki kimozdulásán pihen egy pillanatot, hogy aztán az igéző szemek bűvölete ejtse rabul. Ám újabb lendülettel sikerül elszakadni az arc vonzásától és a víz esését követve szemünkkel ismét a kép alján járunk. A sötét háttérből kitűnik a lábfej, és kezdődik az egész előlről... Lehet, hogy nem mindig ezt az utat járjuk be, de az arc egy nyugvópontot jelent, ezzel a kiegyensúlyozottság feltételét biztosítva. Angi értelmezésében szintén fontos szerep jut ennek: „... a leányka arcán a gyermeki báj tovatűnését a felnőtté válás lírája pótolja, azzal a nehezen meghatározó érzéssel, amely a szükségyszerűség felismerésében a gyermek játéka helyett a felnőtt valóságának boldogságát ígéri; ezért vibrál derűjében nemcsak a múlt gyermekkor bája, de a beköszöntő női érzékiség szépsége is.” (Uo. 171-172.)

„A *Forráshoz* hasonló remekművek esetében az a figyelemre méltó, hogy ha rájuk nézünk, érezzük a formai eszközök hatását, hiszen jelentésük avatja az egészet az élet ily tökéletes ábrázolásává, s ugyanakkor magukat ezeket az eszközöket egyáltalán nem vesszük észre.” (Uo. 172.) „A jó forma nem véteti észre magát.” – írja Arnheim is ezzel kapcsolatban. (1979. 158.) Végkövetkeztetésnek tűnhet Octavio Paz gondolata is: „A művészetben csak egy valami számít, és ez a forma. Vagy pontosabban: a formák sugározzák a jelentést. *A forma értelmet bocsát ki magából, jelentésgyártó készülék.*”⁸ (Paz, 1990. 22. – kiemelés tőlem)

Ezt a „jelentésgyártó készüléket” vajon miként befolyásolja működésében a környezet? Ez fejezetünk valódi témája. És ennek megválaszolására vállalkozom – többek közt – egy a XX. század képzőművészetét nagyban befolyásoló újabb műalkotás megemlékezésével, melynek egyik közismert magyar címe – mily furcsa egybeesés – az imént elemzett festményhez hasonlóan szintén: *Forrás*.⁹

Jegyzetek

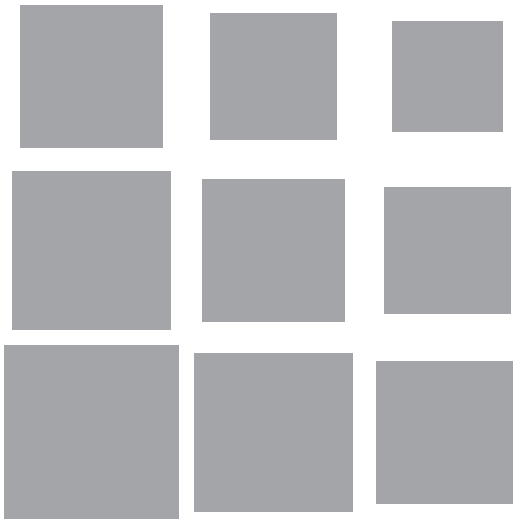
- 1 A köznapi nyelv szinonimaként használja a „forma” és az „alak” kifejezést, jóllehet az esztétika megkülönbözteti a kettőt: egy tárgy formáját együttesen alkotják a különböző vizuális elemek, úgymint a „kontúrok és vonalak, formák és színek, fény és textúra”. (Maquet, 2003. 53.) Jóllehet, a jelzett szakirodalom sem következetesen használja a fogalmakat, mert az előbbi felsorolásban a „forma” szó is szerepel.
- 2 Legismertebb *Fekete négyzet fehér alapon* címmel, de ismeretes egyszerűen *Fekete négyzet*-ként vagy *Négy oldal* megnevezéssel is. Valójában három változatban festette meg Malevics ezt a témát 1915-ben, 1924-ben és 1929-ben. Mindegyik kép más arányú és egyik négyzet sem geometriai pontosságú.
- 3 Például ugyanaz a forma kisebbnek tűnik abban az esetben, ha nálánál nagyobb formák csoportja veszi körül, mint amikor nála kisebb formáktól övezve jelenik meg.
- 4 Nyilvánvaló, hogy képi jelentés nehezen képzelhető el fogalmi jelentés nélkül, hiszen a vizuális jelenségek többségét meg tudom nevezni, fogalmi úton le tudom írni. Kijelentéssel mégis arra kívánok célozni, hogy egy egyszerű vizuális elem, például egy *pont* is jelölhet adott esetben lyukat, szemet, orrot, vagy akár – mint az 5. ábrán tapasztalhatjuk – ruhagombot.
- 5 Persze lehetne akár egy ember formájú céltábla is, bár az első ábra „gombsora” ezt kevésbé valószínűsíti.
- 6 Ehelyütt R. L. Gregory terminológiáját használom: „...mielőtt kiválaszthatnánk a »helyes« hipotézist (percepciót), sokféle »mintha«-jellegű, téves hipotézist (és percepciót) választunk ki, olykor egészen futólag.” (Gregory és Gombrich, 1982. 83.)
- 7 Arnheim a festményen látható leány szemszögéből különbözteti meg a jobb és bal oldalt, tehát nekünk, akik a képet nézzük, az oldalak felcserélődnek!
- 8 „Az esztétikai élmény során van-e a formáknak jelentésük azon kívül, amit ábrázolnak?” – teszi fel a kérdést Jacques Maquet (2003. 91.), majd Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie*, Jackson Pollock: *Number 1*. és Mark Tobey: *Edge of August* című műveik izgalmas elemzése során az alábbi következtetésre jut: „A három kép tartalomtól teljesen mentes volt, nem fertőzte meg őket az ábrázolt világ; a belőlük kiolvasható jelentés nem származhatott semmiféle témából. Nyilvánvaló, a formáknak van jelentése.” (Uo. 96.)
- 9 Többhelyütt *Kút*-ként hivatkoznak rá. A mű eredeti címe: *Fontaine*.

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós (2003): *Anti-esztétika*. Helikon, Budapest
- Angi István (2004): *Értéktől jelentésig*. Pro Philosophia Kiadó, Kolozsvár
- Arisztotelész (2002): *Metafizika*. Lectum Kiadó, Szeged
- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény*. Gondolat, Budapest
- Gombrich, E. H. (1982): Illúzió és művészet. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Gregory, R. L. (1973): Az értelmes szem. Gondolat, Budapest
- Gregory, R. L. (1982): A megtévesztett szem. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest
- Malevics, Kazimir (1923/1986): *Tárgynélküli világ*. Corvina, Budapest
- Maquet, Jacques (2003): *Az esztétikai tapasztalat*. Csokonai Kiadó
- Paz, Octavio (1990): *Meztelen jelenés*. Helikon, Budapest

Jancsikity József

A valóság művészete – a művészet valósága



1. A környezet észlelésétől a művészi gesztusig

Rend és káosz ősi dualizmusának képzete mint az emberiség eszmélésének, az emberi psziché tudattalanból való kifejlődésének szükségszerű terméke emelkedett be a tudatba, ahol a káosz az ébredező, de még gyenge tudatot elnyeléssel fenyegető tudattalant, a „tudatvesztés” állapotát is jelentette. (Jól elképzelhető ez, ha például bizonyos drogok hatására fellépő megváltozott tudatállapotokra gondolunk: amikor a tudati kontroll csökkenésével a tudattalan tartalmi előzőnik a tudatot, gyakran pánikérzés lép fel.) Nem véletlenül indul valamennyi teremtésmítosz a káoszból való kiemelkedés valamilyen mozzanatával.

A környezet jelzéseinek helyes értelmezése, a lehetséges élelem-, illetve veszélyforrások felismerésének képessége kezdetben a túlélés záloga volt, így létfontosságú szükségleteket kielégítve épültek ki bizonyos észlelési stratégiák, s nyilván mindennek értékében vált bizonyos optikai jelenségekre különösen érzékennyé az észlelés. A bokorban rejtőzködő ragadozó felfedezéséhez bizonyára szükség volt kellőképpen differenciált forma- és színérzékenységre, a lényeges és lényegtelen részletek elválasztásához szükséges szelektív képességre, mely a hierarchikus látást feltételezi. Ugyanis az észleleti képek egy folyamatosan változó ingertömeg szelektója során formálódnak, s a mindenkori körülményektől függ, hogy az adott feltételek közepette végül mi reprezentálódik a tudat síkján.

Ebből a készletből munkálódott ki aztán az a specifikusabb érzékenység – mint például a szimmetria iránti fogékonyság –, amit később a művészetbe sorolt kreatív alakítótevékenység is használ(t). Ezen érzékenység egyaránt egyengette (már a kezdetekben is) a zsákmányállat megjelenítését szolgáló realizmus, és a szellemi-szimbolikus absztrakciók formai genezisének útját, s azon optikai értékek kimunkálását, melyek végül a mindenkori képalakítás kompozíciós elemrendszeréként jelentkeztek az objektivizálódás igényével.

A veszélyekkel, rejtélyekkel és csupa bizonytalansággal teli külvilág generálta metafizikai szorongás szintén megnyugtató magyarázatot követelt; kikényszerítette a különféle jelenségek értelmezésének képességét. Mindezek a körülmények, a külvilág kihívásai életre hívták azokat a – ma a művészet kategóriájába sorolt – tevékenységformákat, melyek bizonyos jelenségek, „jelek” észlelésén túl azok – a külvilágra hatni tudó – megidőzéséhez, előállításához szükséges tehetségek kifejlődéséhez is vezettek.

2. Valóságprezentációk, transzcendencia, művészet

A valósággal való kapcsolat sajátos minőségét, a világnak azt a bizonyos – jelesül az archaikus és természetközeli kultúrákra jellemző – dúsan rétegzett, de egységében megélt eredendő létélményét gyakran tárgyalják különböző szellemtudományos, szellemtörténeti jellegű fejtegetések, azonban érdemes elgondolkodni ezzel kapcsolatban, hogy miféle összefüggés szerint épülnek rá

az ezt „meghaladó”, immár *művészi* megnyilvánulási formák az idegrendszeri működésen alapuló valóságrepresentációs módokra.

Érdekes párhuzamot látok bizonyos kollektív kulturális jelenségek és az egyedfejlődés során megjelenő reprezentációs rendszerek sajátosságai között; a valóság feldolgozásának enaktív, ikonikus és szimbolikus módjai valamelyikének dominanciája ismerhető fel bármely művészi jellegű megnyilvánulásban is. A rítusok, misztériumjátékok, a happening és performance, a színház őse mind a kognitív fejlődés legkorábbi reprezentációs típusában, az enaktív reprezentációban gyökereznek, mely a legközvetlenebbül jeleníti meg azt a – leginkább valamely cselekvéssel is járó – dolgot, melyre vonatkozik; egyedül az aktuális cselekvés által mutat – mintegy azt utánozva – valamely történésre. Miként azt Jerome S. Bruner is írja: „Az enaktív reprezentáció a múltbeli események megfelelő motoros válaszok által közvetített reprezentációs módja.” (Bruner, 1997. 168.)

Az élmény felidézésének, a tanulásnak, a megértésnek cselekvéses formája, a cselekvéstől a gondolkodásig vezető folyamat megfigyelhető a csecsemő- és kisgyermekkorban is. „A gyerek mozdulatokat végez a dolgokkal, manipulál. Manipulációjának mozgásai, gesztusai belső mintává válnak. A konkrét cselekvésnek már belső megfelelője is van. Nem szó, még csak nem is kép, hanem olyan minta, amelyben a mozgásos elem van túlsúlyban az érzékletessel szemben. Ez már kezdete az emberi fejlődés egyik fontos eredményének és eszközének: a világ megkettőződésének, a külső valóság belső tükröződésének.” (Mérei és V. Binét, 1998. 62.) Nem nehéz meglátni, hogy

a rítus (misztériumjáték), mely egy transzcendens entitás közvetlen jelenlétére irányul annak cselekvéses megidézése által, a valóság birtokbavételének enaktív módjában gyökerezik. Azonban míg a rítusban az istenség személyesen is megjelenik, addig a dramatizált eposznak, a színháznak már csak „higgadt, mozdulatlan, tág tekintetű” szemlélője van, aki „maga előtt látja a képeket”, mint ahogy azt Nietzsche-nél is olvashatjuk. (Nietzsche, 1986. 102.)

Mircea Eliade megfogalmazása is rámutat a cselekvéses forma eredendő, létünket érintő mély hatására: „ha egy cselekvés vagy tárgy – bizonyos paradigmaticus cselekedetek ismétlése következtében, és csakis annak következtében – valósággá lesz, akkor az magában hordja a profán idő, a tartam, sőt maga a »történelem« felszámolását is. S aki a példaadó cselekedetet megismétli, átkerül a kinyilatkoztatás mitikus korszakába.” (Eliade, 1993. 61.) A rituális cselekvéses aktusoknak egy stilizáltabb, „művészebb” formája a tánc. „Eredetileg minden táncot szentnek tiszteltek; másként szólva, emberen túli mintája volt. A mintaadó lehetett totem- vagy emblematikus állat, melynek mozdulatait utánozva elővarázsolták valóságos jelenlétét, hogy így szaporítsák számát, vagy hogy az ember így tudjon eggyé válni az állattal. (...) A tánc tehát – akár totem- vagy emblematikus állat, akár a csillagok mozgását utánozza, akár valamely rítus alkotórésze (útvesztő-járás, szökellések, kegyszerekkel bemutatott gesztusok) – mindig archetipikus mozdulatot utánoz, vagy mitikus pillanatot idéz föl. Egyszóval ismétlés, következőképpen *illud tempus*, »ama napok« újraérvényesítése.” (Eliade, 1993. 50-51.) De az ősi Kína

első hatékony pusztakezes harcművészeti rendszereiben is e reprezentációs rendszer jelentősége mutatkozik meg, ahol komplett kung-fu stílusok épültek állatok – elsősorban ragadozók, sikeres vadászok – mozgásának megfigyelésére. Számtalan forrásban olvasható többek között a taoista szerzetes esete, aki megfigyelte, „amint egy daru megtámadott egy kígyót, s az ihlette meg, ahogy a kígyó a maga lágy és hajlékony természetével kicselezte a daru kemény, támadó csőrét.” (*Tucker*, 1996. 7.)

Arra, hogy az enaktív gesztus mennyire segíti a tájékozódást, a felismerést, jó példát kínál számomra egy Carl Gustav Jung által említett tapasztalat is: „Bennszülött vadászoknak – akiknek olyan éles volt a szemük, mint a karvaly – kezébe adtam egy olyan képesújságot, amelyben nálunk minden gyermek azonnal felismerte volna az emberi alakokat. Az én vadászaim viszont egyre csak forgatták a képeket, míg végre az egyikük a kontúrokat ujjával követve egyszerre csak felkiáltott: »Ezek fehér emberek« – és ezt a teljesítményét a többiek nagy felfedezésként ünnepelték.” (*Jung*, 1995. 49-50.) E Jung által említett történetben tehát a bennszülött vadász ujjával követi végig a felismerni kívánandó képrészlet kontúrjait, hogy azt biztonsággal felismerhesse.

Az ikonikus reprezentáció már egy későbbi, hatékonyabb valóságképezési rendszer, mely az észleletek szelektív, összegző struktúrába szervezésével, jellemző perceptuális minőségek képekké szervezésével jeleníti meg az adott dolgot. Hogy ezeknek a képeknek eredendően milyen jelentősége volt, mutatja a különböző szertartásokban, rítusokban betöltött szerepük. Közismert a

képmás mágikus erejébe vetett hit, mely szerint annak birtokában befolyással lehetünk az adott személyre.

Az irodalomban is több, a képmás bűvös erejébe vetett hittel kapcsolatos példa létezik. Legismertebb közülük talán Oscar Wilde története, a *Dorian Gray arcképe*, de például Gogol *Az arckép* című elbeszélésében is effélet olvashatunk: „Apám lábához vetette magát, és úgy könyörgött neki, hogy fejezze be a portrét, azt mondta: ettől függ sorsa és léte e világon, máris eleven vonásokat érintett ecsetjével, és ha élethűen lefesti őt, élete valami természetfeletti erő révén megmarad az arcképen, és így nem fog teljesen meghalni, mert neki itt kell maradnia ezen a világon.” (*Gogol*, 1984. 152.) A német „Bild” („kép”) szó az ófelnémet „Bildli” szóból származik, ami bűvös erőt, vagy szellemi lényt jelent.

Zrinyifalvi Gábor a képteremtés ősi igényével kapcsolatban arról beszél, hogy a szem elé kerülő észleleti kép elsősorban mindig valamely létező megmutatkozásaként jelenik meg, illetve értelmeződik, így a jelenség esetleges kép-mivolta transzparens marad. Éppenséggel a képnek önálló, elkülöníthető észleleti egységként való megjelenése szempontjából lényeges az elvont, nem ábrázoló kép („kép”) léte, hisz itt a „megmutatózó megmutatkozása” helyett magának a képpé formálásnak az eszközei hangsúlyozódnak, melyeket már egy kifejezett képi tudat juttat érvényre. E bizonyos képalakító tudat kimunkálódása felé mutat természetesen bármilyen tartalomnak – reprezentációs vagy egyéb szándékkal –, valamely hordozón történő rögzítése, hogy az ettől kezdve bármikor szemlélhető, illetve felmu-

tatható legyen. „Ahogyan a fogalmak és a jelek megragadják a létezőket a jelviszonyban, úgy kell a meg-mutatkozásba segítő tevékenységnek is megragadnia a megmutatókat. (...) A kimerítés mozzanatában az ember megragadja és egyben a hatalmába is keríti a meg-mutatkozót. A vágató állatok a barlangok falán, a faragott és festett istenek, a világi hatalom önerősítő reprezentációja, az élet különböző mozzanatai stb., s minden, ami képként megragadható, az a képben bizonyosan meg is őrizhető, s nem illan el úgy, mint ami él és mozog. Ennek ellenére a képi megmutatkozás és a létező tapintható anyagi-tárgyi léte közötti különbségének mindig tudatában volt az ember.” (*Zrinyifalvi*, 2002. 243.)

Valóság és kép(zet) szoros kapcsolatával, egyféle intenzív képlátással áll szerves összefüggésben Hamvas Béla gondolata, aki az úgynevezett archaikus látásról beszél. Szerinte ez a látás, azaz maga a valóságszemlélet azáltal, hogy a spirituális felé nyitott volt, éppenséggel mélyebb és valóságosabb volt a „történeti látásnál”. Ugyanígy a történeti idők fogalmi-értelmi látásánál is valóságosabbnak tartja a művészet által őrzött költői látást. „Valószínűnek látszik, hogy a történeti időben az archaikus ösképlátást, vagyis azt a metafizikai létlátást, amely az anyagi természet határain túl lát, a művészet és a költészet őrzi. Az őskori hagyomány idején élt látáshoz hasonlóval, mint Guénon is mondja, ma csak a művészetben találkozzunk.” (*Hamvas*, 1995. 169.)

De a szimbolikus reprezentáció – mimetikus utalásoktól függetlenedett – fogalmi-nyelvi szövege sem volt mindig ennyire a valósággal szemben álló, azon kívül elhelyezkedő entitás: „egykor a

nyelv, a szavak is a valóság mágikus elemei voltak s részeselek azoknak a dolgoknak a szubsztanciájában, amelyek mai gondolkodásunk szerint pusztán extenziójuk alkotóelemei”. (*Danto*, 2003. 81.) Egyes ősi vallások is azt tartják, hogy valami csak azáltal nyer valóságot, hogy nevet kap; aminek nincs neve, az nem is létezik. „Az ősszó Isten szava. A teremtő Ige. A logosz. Mert a világ az Ige kimondására keletkezett. Isten teremtő ereje a szóban van. A héber Szentírás ezt ugyanúgy vallja, mint az egyiptomi tudás. Ptah, a teremtő istenség, szája által teremtő. Mert a szó isteni szubsztancia. Edfu templomának felirata mondja: »Mindaz, ami van, az ő szava által lett.« Megnevezni annyit, mint teremteni. Babilonban a kezdetek kezdete az, amikor »sem az égnek, sem a földnek nem volt neve«.” (*Hamvas*, 1995. 171.) A Biblia szerint is a világot Isten szava alkotta, vagyis a látható a láthatatlanból lett. Isten nevét pedig olykor kiejteni sem szabad.

Az eddig leírtakban arra próbáltam rámutatni, hogy elképzelésem szerint miként függenek össze a valóságrepresentációkban gyökeredző megismerési stratégiák, a transzcendencia és a művészet megnyilvánulási formái úgy a filogenezis síkján, mint ontogenetikai vonatkozásokban. Jellemző, hogy a két első reprezentációs rendszer esetén hangsúlyozott a közvetlen mimetikus viszony, míg a harmadikban már önkényes jelekről beszélhetünk.

Azonban a ráció, a tudományalapú világszemlélet térnyerésével mindazok az irracionálisnak minősített tartalmak száműzettek a hétköznapi valóságból, melyek a lélek mágikus, misztikus iránti igényét szolgálták. Így ezek a tartalmak a – szín-

tén feleslegessé váló – művészetben maradtak fenn. Hans Belting szerint „1800 körül nagyon sok minden elveszett, ami azután csak a művészetben élt tovább: erős meggyőződések, de titkok is; hitkérdések, mindenféle vallási igények.” (*Tillmann és Monory*, 1996. 2-8.) Jung is az ember nagy veszteségeként könyvelte el az egyház „modernizációját”, megváltását bizonyos ősi, de a mai racionalitás tükrében tarthatatlannak, mert magát az egyház intézményét elavultnak, „komolytalanak” feltüntető rítusaitól, ami véleménye szerint a hit kiszikkadását, a lélek deficitjét vonja maga után, ugyanis a léleknek alapszükséglete a transzcendencia. Ahogy írja: „Minél nagyobb teret nyer a kritikus ész, annál inkább elszegényedik az élet; ám minél többet vagyunk képesek tudatosítani a tudattalanból, a mítoszból, annál több életet integrálunk. A túlbecsült értelemnek és az abszolút államnak közös vonása, hogy uralmuk alatt elnyomorodik az egyén.”¹

A felvilágosodás végleg belénk zárta, testünk függelékévé tette lelkünket, pszichét csinált belőle. Az ezen – elfojtásokkal és neurózisokkal átszőtt – állapotot még nem ismerő „primitív” ellenkultúra embere Jung szerint nem is rendelkezik pszichikummal; számára a lelki történések is a külvilágban, az objektív valóság részeként zajlanak: „a primitív ember lelke környezete tárgyaiban foglal helyet. (...) Az a vidék, ahol él, nem földrajzi, nem geológiai, nem is politikai terület. A mitológiáját és vallását tartalmazza, és ha nem is tudatosan, a vele közös gondolatokat és érzelmeket rejt.” (*Jung*, 1995a 67-68.)

Walter Benjamin szerint a műalkotások recepciója különböző hangsúlyokkal történik, amelyek

közül pólusokként emelkedik ki kettő. Az egyik a kultikus értéken alapul, a másik a műalkotás kiállítási értékén. Elmondhatjuk, hogy az előzőekben tárgyalt tartalmak/igények táplálják a művészet – Benjamin által is emlegetett – kultikus recepcióját.

Joseph Beuys is művészeti ellenképet igyekezett teremteni a pozitivista-természettudományos szemlélet egyeduralmával szemben. Ő egy olyan folyamatot kívánt visszafordítani, amit Jung afrikai útján már bennszülött törzseknél is megfigyelt. Ezek a törzsi közösségek még a kollektív tudat részeként dolgozták fel azon tapasztalatukat, amint a nyugati civilizáció valósága bekebelezi a világukat: „Az Elgon-hegység környékén élők például a legkomolyabban közölték, hogy ők sohasem álmodnak, legfeljebb a sámánjuk. Ő pedig kérdésemre azt válaszolta, hogy mióta az angolok bejöttek az országba, már ő sem álmodik. Persze az apjának még voltak nagyszabású álmai, (...). Most már csak a *distrikt commissioner* tud mindent, ők semmit.” (*Jung*, 1995. 68.)

S ha mindezeket figyelembe véve gondolunk arra, hogy Beuys pártot alapított az állatoknak, és sűrűn hangoztatta, hogy ideje újra párbeszédet kezdenünk az állatokkal és az istenekkel, jobban megérthető szándékai eredete.

A fentiekből kiderült a „műtárgy” eredendő transzcendens, mágikus jelentősége – ennek szoros kapcsolata eredendő lelki szükségletekkel –, ami a mai racionális, hétköznapi létben elveszni tűnik. Az eddig leírtakat tehát azért tartom rendkívül fontos kérdésnek, mert mindez a művészet ontológiai szerepvállalásának problematikájára is rámutat, s felveti annak felelősségét, hogy bizonyos, a hétköznapi létből kilúgozódó tartalmak

értékek megtartása a művészet feladata lenne – mert ez a maga „lazább”, „elkötelezettebb” valóságához való viszonyával, mindent magába fogadni tudásával egyedül az ő lehetősége. Ezzel kapcsolatban a legnagyobb problémát az jelentheti, hogy egy olyan művészet hiteles működtetése, melynek „testét” efféle tartalmak táplálják, a dolog természetéből fakadóan csakis a történeti tudatba ágyazott, s értelmét, identitását abból nyerő művészettől függetlenül volna lehetséges. Mert egy ilyen művészeti gyakorlatnak – annak minden konzekvenciájával – a már említett benjamin kultikus értékekhez van köze, és semmi kapcsolata a mű úgynevezett kiállítási értékével – mint ahogy az aktuális-elavult szempontpár is teljességgel irreleváns ebben a vonatkozásban. A teoretikusok iránymutatásai, a kurátorok kampányszerű témamegjelölései, a pályázatok és díjazások intézményesített rendszere – gépezete – természetesen szintén ellene dolgozik az erendendő lelki szükségleteknek.

Ám túl a hagyományos, illetve önmaga szabta funkciókon – melyek gyakorlatilag bármire kiterjedhetnek –, manapság a tudományos kutató is használja sajátos céljaira a művészetet. Ugyanis adott esetben a tudós szerint a művészek bizonyos értelemben neurológusok, akik különböző valóságprezentációs eljárásaikkal és képalakító megoldásaikkal, a maguk sajátos eszköztárával voltaképpen az agyat, annak működését-szerveződését mutatják be. „A művészet sajátos erőfeszítés arra, hogy betekintést nyerjünk a vizuális élmény összetevőibe, s abba, hogyan konstruálja meg vagy számítja ki az agy a világ stabilitásait.” (Pléh, 2007. 80.) Mert egy világban, melyben

folyton változó vetületek vesznek körül minket, létfontosságú a konstanciák észlelésének képessége. Életünk során felgyülemelő élmény- és tapasztalatkészletünket rendezgetve különböző törvényszerűségeket vélünk felfedezni, miket vagy készen kapunk, vagy – olykor akár tudattalanul is – magunk konstruálunk. A lineáris perspektíva, a levegőperspektíva már a geometrizálás, a természet matematizálása eredményeképpen jön létre, mondjuk egy Descartes elképzelése szerint: az emberi világban nem így jelennek meg a tárgyak. Kérdéses, hogy a művészet „ábrái” nélkül is épp olyannak látnánk-e a világot, mint most. Mert konstruálni, rendet teremteni, azaz fogódzókat gyártani szükséges. Ezért az ember folyvást manipulálja, igazgatja a dolgokat, hogy megteremtse a számára kezelhető valóságot. Ha valamit nem tud manipulálni, akkor belevetíti a maga rendképzetét. Így rendeződik példának okáért az égi „összevisszaság” jól értelmezhető csillagképeké, melyek innentől kezdve önálló létet nyernek. Majd a bizonytalan létű, esendő ember ezen égi képleteket vetíti le saját anyagi valóságába, hogy ezáltal az örökkévalóhoz, a végső rendhez kösse létét (Egyiptom, Angkor, Teotihuacán stb.). Így végül ábrák, térképek, különböző látványtisztázatok vagy látványtorzulatok, a kettő és három dimenzió egymásba játszásai, optikai és elektronikus eszközök generálta virtuális valóságfoszlányok alakítják életvilágunk kulisszáit.

A (primer) valóság feltérképezésének pragmatikus szándékán túl a (mindenkori) művészi intenció egy rendkívül árnyalt, gazdag vonatkozásrendszerű valóságértelmezést, illetve valósághoz való viszonyt fogalmazott meg. A valóság megkettő-

zése, a valóság interpretálása, (rejtett) valóság-
tegek feltárása, párhuzamos valóság teremtése; a
valóságtól függetlenedni vagy a valósággal egygyé
válni, azaz közvetlen valósággá válni akarás, a va-
lóság megváltoztatásának szándéka – mindezen
törekvések természetesen messzemenően befo-
lyásolták a művel szemben támasztott (esztétikai)
igényeket, elvárásokat, s a „realitás” műben – il-
letve műként – való megjelenésének formáját is.

3. Realizmus(ok)

A valósághoz való viszony vizsgálata – legjel-
lemzőbb formáiban a valóság (művészi) megket-
tőzésére való igény által táplálva – tehát mindig
is központi törekvése volt a műteremtő szándék-
nak, még ha a különböző ontikus igények/szüksé-
gletek – és azok változásai – függvényében a
konkrét forma iránt támasztott elvárások változ-
tak is. Mert az, hogy éppen mi az a konkrét for-
ma, amelyik a kívánatos valóságképet a leginkább
reprezentálja, változatos képet mutat, lévén a rea-
lizmus felfogása is viszonylagos: a mindenkori rea-
lizmuskép egy spontán elsajátított – tehát tanult
– reprezentációs rendszeren alapul. Így az általa
használt szimbólumok olyan fokú transzparenciá-
ra tesznek szert, hogy fel sem merül értelmezési
alternatíva igénye. Efféle, a konszenzus által legiti-
mizált formák azonban mégsem örökérvényűek,
s amennyiben egy tradicionális reprezentációs
rendszerrel való eltávolodás következik be, köny-
nyen megtörténhet az újabb mód szabvánnyá
tétéle, új sztenderdként történő bevezetése, mely
aztán ugyanazzal a magától értetődőséggel és
kizárólagossággal uralja a tudatot, mint a meg-

előző állapot. Lényegében tehát a mindenkori
realizmus fokát az határozza meg, hogy az adott
ábrázolásban alkalmazott reprezentációs rend-
szer és a sztenderd rendszer mennyire vág egybe
– mint ahogy azt Nelson Goodman-nél is olvas-
hatjuk. (*Goodman*, 2003. 41-101.)

Jól példázza mindezt C. G. Jung egyik – már
korábban, más összefüggésben idézett – tapasztalata is,
mely szerint bennszülött vadászoknak –
„akiknek olyan éles volt a szemük, mint a karva-
lyé” – komoly nehézséget okozott egy egyébként
jól beazonosítható fotón az emberi alakok felis-
merése. Talán hasonló feladatot jelentett nekik a
fénykép megfejtése, mint az európai polgárnak
az első kubista kompozíciókban a valóság felfe-
dezése.

Ennek megfelelően a művészet történetén vé-
gigtekintve – az úgynevezett ábrázoláshűséget
illetően is – különböző perceptuális állapotok és
leképezési szintek állandó változásának, illetve
az ehhez kapcsolódó szenzibilitások folyamatos
módosulásának vagyunk tanúi. A román kor mű-
vészete is „realistának” számított a skolasztika
képalkotási kánonjainak értelmében, melyhez ké-
pest Giotto ábrázolásai meghökkentően életsze-
rűnek hatottak a maguk idejében; a reneszánsz-
tól kezdve pedig a konkrét látvány felé fordulás, a
percepcióra támaszkodás – annak összes formai
következményével – fokozatosan teret hódít, s
mindmáig meghatározó szemléleti tényezőként
szerepel a köztudatban.

A festők által a minél hűbb kifejezés érdekében
hozott újabb lelemények is gyakorlatilag nem va-
lamiféle eredeti, kreatív képi-formai gesztusként,
sokkal inkább a természethű megjelenítés irányá-

ba tett újabb vívmányként kerültek elismerésre. Vasari szerint is a művészet története – miként az a reneszánsz idején élt kortársakkal kapcsolatos főljegyzéseiből kiderül – a valóság mind teljesebb leképezését célzó lelemények története. „Vasari véleménye szerint a művészet újjászületése három korszakon keresztül jutott el a teljes kivirágzáshoz. Az első korszakban ez Giottónak köszönhető: a mesterek a természet formáit és színeit kívánták követni – szakítottak a középkori »nyers« felfogással. A második korszakot Masaccio művészete vezeti be (egyébként a Quattrocentót foglalja magába): ekkor a kísérletezés, az anatómia megismerése és a perspektívának mint a térábrázolás alapvető eszközének bevezetése az ábrázolás modusába voltak a forradalmi eredmények. A művészet ekkor elérte, hogy produkciói hasonlóvá váljanak a természetéhez, hogy az alkotások felcserélhetők lehetnek magával az élettel, és az alkotófolyamat, a művész munkája azonos legyen a természet működésével. A harmadik korszak – melyben a főszereplők Leonardo, Raffaello, és mindenek fölött Michelangelo – szinte már meghaladja a természetet.” (Eisler, 2004. 190.)

Hasonló történt akkor is, amikor Daumier felfedezte a mimika ábrázolásának lehetőségeit, az addig általános érvényű, „rezzenéstelen”, komoly arcmegjelenítésekkel szemben. Gombrich egyik elemzésében is arra mutat rá,² hogy a kortársak a görög művészet előrehaladását a naturalista ábrázolás fejlődésének mércéjével mérték. De ezt mutatják különböző történetek, mint például a Zeuxis és Parrhasius vetélkedéséről szóló vagy Pygmalion esete, aki a maga által faragott márványszoborba szeretett bele, s azt kívánta az istenek

től, hogy keltsék azt életre. Alison M. Gingeras, a Beaubourg főigazgatója pedig azt írja egy 2000-es katalógusba, hogy: „Még a kortárs művészet világában is az utánzás a legnagyobb hízélgés.” (Benhamou-Huet, 2002. 41.)

Danto is a művészet fejlődését egyféle „perceptuális ekvivalencia”-törekvés jegyében látja zajlani, mely a film megjelenésével kimeríteni látszott lehetőségeit. Ezzel kapcsolatban ő is Giottóval példálódzik és Vasarit idézi. „Giotto kortársait megdöbbenetette a festő realizmusa, és Vasari – pedig közöttük és Giotto között a teljes reneszánsz lezajlott – Giotta egyik festményét, egy vizet ivó ember képét dicsérte, mert »olyan hatásosan ábrázol, hogy az embert a néző egy vizet ivó eleven embernek hiszi.«” (Danto, 2003. 159.) Léger is utal erre a jelenségre egy írásában, mikor arról szól, hogy a Francia Tárlat egyetlen képe sem versenyezhet a mozivászonnal. „Ez megöli amazt.” – hivatkozik *A párizsi Notre-Dame* című regény egyik fejezetére. (Léger, 1976. 14.)

Mivel a tárgyábrázoló festészet az optikailag érzékelhető valóság leképezésével foglalkozott, a kép optikailag közvetlenül kapcsolatba hozható volt a valósággal, így nem volt szükség fogalmi közvetítésre a beazonosíthatósághoz. Az a fejlemény, hogy az aktuális realizmus-felfogás szerinti forma kimerítette lehetőségeit, gyökeres szemléleti változást okozott – kényszerített ki a művészetben. Innentől kezdték el a festők és szobrászok a „perceptuális ekvivalenseket” (Danto) utalásokkal helyettesíteni. A korábban csak mimetikus minőségükben értelmezett kifejezőeszközök ambivalens értéket nyertek, amennyiben felismerték, hogy a vonalak és színfoltok nem *természetes je-*

lek, melyek az utánzást szolgálva feloldódnak tárgyi tartalmukban – mint azt még a felvilágosodás racionalizmusa gondolta –, hanem (szimbolikus értékkel feltöltődő) mesterséges jelek, melyeknek önértékük van.³

Nem véletlen tehát, hogy a modernek már egész másként kezelték a realizmus-kérdést is, ami persze nem jelenti azt, hogy magától a realitástól, illetve a realitás megjelenítésének igényétől távolodtak volna el. Léger egyik írásában így értekezik erről: „Minden művészeti korszaknak megvan a maga realizmusa, amelyet többé-kevésbé a megelőző korszakokra támaszkodva fedez fel. Olykor visszahátas, máskor folytatás. A középkori festők realizmusa nem azonos a reneszánszéval, Delacroix realizmusa homlokegyenest ellentétes Ingres realizmusával. (...) A realizmusok különböznek egymástól, minthogy az új művész más korban él, más környezetben, az általános eszmék új rendszerében, amely uralkodik szellemén.” (Léger, 1976. 163.)

Douglas Cooper – különösen Braque-ra és Picassóra hivatkozva – a kubizmus kapcsán a realitás pontos reprezentációjáról beszél, példaként említve Picasso kubista Vollard-portróját, mely erőteljes plaszticitást és realitást tükröz, még akkor is, ha nem a realizmussal kapcsolatban megszokott formában. (Érdekes felvetés részéről, hogy – öszszevetve Braque egy tájképével – egészen más a helyzet Dufynél, egy „ál-kubistánál”, akinek vásznán a táj meggyőző reprezentációja helyett csupán színezett foltok bágyadtabb kompozícióját látjuk.) Edward Fry szerint a kubizmus „új életre keltette és kiterjesztette” a nyugati művészet hagyományát „azáltal, hogy újra definiálta ennek re-

alisztikus feltevéseit”. Juan Gris pedig azt mondta 1925-ben, hogy a kubizmus eredetileg egyszerűen a világ reprezentálásának új módja volt. (*Hittika*, 2003. 149-169.)

Éppen a kubizmus példáján véltem felfedezni a művészet különböző alkotó szellemeket integráló jellegzetességét, amint különböző lelki alkatok – akár a jungi tipológia szerint is leírható különböző lélektani típusok – a maguk eltérő általános valóságfeldolgozó preferenciáikkal és értelmezési stratégiáikkal ugyanazon közös formanyelv igazságát ismerik fel. Nem ritka ugyanis, hogy ugyanazon vizuális művészi igazság talaján álló alkotók között mégis komoly ellentétek körvonalazódhatnak a verbális-fogalmi síkon kifejtett állásfoglalások során.

Braque a kubista formával a valóság új szempontok szerinti feltárásának lehetőségeit kutatta – egyféle látszat mögötti realizmusként – míg Picasso művészi intuícióját inkább a kubista formában rejlő újszerű művészi-formaképzési lehetőségek izgatták. Braque minden bizonnyal egy konvergensebb lelki alkat volt, egy sokkal inkább a személyes élmény kimélyítésén munkálkodó elme, aki számára inkább jelentette a valóság rejtett struktúrái feltárásának (egyetlen) lehetséges adekvát módját a kubista forma, míg Picasso intuíciója inkább annak meglátására irányult, ami e forma *aktuális* igazságértékéről és az autonóm művészi közegbe beágyazódó jelentőségéről szólt. Ezt látszik alátámasztani Herbert Read gondolata is, mely szerint „Braque egész pályafutása alatt meg tudta őrizni formanyelvének önállóságát – ezt az erényt Picasso nem vallhatja magáénak –, s Braque-nak ez a stílusbeli érintetlensége

egyidejű a kubizmus kezdetével.” (Read, 1968. 63.)

Dieter Koepplin megállapítása is arra mutat, hogy Picassónál a modernista értelemben vett kutató szellem helyett jobban a preklasszikus, archaikus szellemi világokhoz kapcsolódás szándéka lelehető fel; határozottan visszautasított mindenféle tudományos jellegű eljárást a művészetben belül – így a látvány analitikus megközelítését is –, sőt az efféle kifejezést a modern művészet eredendő hibájaként róta fel. Sokkal inkább jellemezte egyféle intuitív törekvés a művészet őseredeti funkciójának megőrzésére, „hogyan a leképező funkció helyett újra önálló szereppel, egy adag mágiával vértette föl a művészetet – ezért érdekelte a néger művészet és mágikus funkciója. És ez vált a kubizmusban átalakult formában termékkennyé (...).” (Koepplin, 2000-01. 18.)

Picasso alapvető, szinte konzervatív ragaszkodását a kézzelfogható valóság formáihoz – s ezzel is a kubizmus valóságrepresentáló szemléletiségét – látszik alátámasztani az a megjegyzése is, hogy „A kutatás szelleme mérgezte meg azokat, akik nem értették meg teljesen a modern művészet pozitív és hiteles elemeit, és megkísérelték megfesteni a láthatatlant, vagyis: a megfesthetetlent.” (Hofmann, 1990. 88.) Jó ellenpárja Picasso megjegyzésének Paul Klee gyakran idézett kijelentése, mely szerint a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.

A realizmus értelmezése gyakran a „látható” és „láthatatlan” ellentétpárja körül kristályosodott. Persze a láthatóvá tétel is értelmezhető többféleképpen. Természetesen kell ahhoz egy adag metafizika, hogy az úgynevezett láthatatlanból

realitást csináljunk, de egyesek épp ezt tartották a művészet egyik leglényegesebb lehetőségének és feladatának. Míg Platón száműzte államából a művészetet, mint a másolatok másolásának tökéletlen tevékenységét, mely csak távolít az igazságtól, addig a neoplatonisták „rehabilitálják” a művészt, mint isteni adottsággal megáldott kivételes lényt, aki képes a tökéletlen, állandóan változó világ jelenségeiben felismerni az örök mintákat, az egyediben meglátni az általánost, műveiben a tiszta ideákhoz közelíteni a valóság romlandó képleteit. Ebben az esetben a képmás felől indulunk el az eredeti felé, a képmást egy hídnak, egy kapcsolatra tekintve az eredeti feltárásához, az igazság megismeréséhez.

Tulajdonképpen ez a neoplatonista szemlélet mutatkozik meg abban a felismerésben is – például Mondriannál és a neoplaszticistáknál –, hogy az absztrakció egy magasabb szintű *realitás* megjelenítését szolgálja; vagy Klee törekvésében, aki szerint a láthatóvá tétel olyan művészi aktus jelent, amely intenzitásában felülmúlja a látható pusztát ábrázolását. Nála a láthatóvá tétel a valóság rejtett, belső rétegeire mutat rá, s munkáiban egy párhuzamos természet működik, ahol a konkrét formák lehetnek szokatlanok – itt és most nem léteznek –, de a törvények ugyanazok.

A realizmus – vagy akár naturalizmus – egy végletes felfogása felé mutat, amikor a készen talált valóság egyszerűen a kép elemévé válik – mint elsőként a kubista kollázsban, majd sokkal inkább és sokkal következetesebben az újrealistáknál, ahol is „a valóság fölülmúlja a fikciót” – vagy a maga primer állapotában egyszerűen felmutatásra kerül, mintegy a valóság művészi feldolgozásá-

nak és átalakításának kerülőútját kiiktatva.

Egyféle realizmus-adalék a gesztuskép – action painting – Werner Hofmann által is képviselt értelmezése, mely szerint a „kép, mint cselekvés” a művész egyéb élet-cselekedeteivel azonos nevezőre, azonos „ontológiai síkra” kerül. A hordozón megjelenő nyom az őt létrehozó mozdulatra vonatkozik, végső soron a cselekvő embert jelenti, megkérdőjelezve művészet és élet megkülönböztetését – „a művész életrajzában részévé válik”.

Valamit ábrázolni, vagy primer valóságként megjeleníteni lényeges különbség, s az újabb kori művészeti pozíciók fontos törekvése az utóbbit célzó gesztusokban kifejezésre juttatni gondolatokat. Ebben az újszerű szemléleti közegben azonban már az elméletnek is fontos szerep jut. Danto megfogalmazásában az elmélet „valami olyan erőteljes dolog, amely képes leválasztani a tárgyakat a világról és aztán egy különböző világ, egy *művészi világ*, az *értelmezett dolgok* világa részeivé tenni őket.” (Danto, 2003. 133.)

A realizmus ilyen végső formáját célzó törekvésekre példák Pawel Althamer munkái is, melyek a mesterséges és reális/természetes ellentétpárja ütköztetésén keresztül a hétköznapi cselekvés szférájába terjesztik ki a művészi gesztust. Például egy mindennapos utcai jelenetet látunk, de nem lehetünk biztosak benne, hogy ez egy spontán jelenet-e, illetve annak bizonyos résztvevői természetes viselkednek-e, avagy játszanak. Beuys szociális plasztika koncepciója magát a társadalmat tekinti „nyersanyagának” – s innentől értelmetlenné is válik a realizmus hagyományos meghatározása.

Voltaképpen felfogható úgy is a dolog, hogy csak realizmus létezik, hisz bármely művészi megnyilvánulás végső soron a valóságra reflektál, tehát arról szól; a valóság valamely rétegével, aspektusával stb. foglalkozik tartalmi, illetve formai vonatkozásban, s egy konstituált valóság-felfogáshoz való viszony alapján nyeri el jelentését. Példának okáért a realista-absztrakt ellentétpár is téves gondolatmenet eredménye ezen összefüggésben. A „természetelvű” kifejezés – szintén e félreértésből származó – hagyományos jelentésében vett használata pedig merő értelmetlenség, hisz egy absztrakt kompozíció is építhet a természet elvei szerint. A külső hasonlóság ugyanis nem „elvi” szintje a természetnek.

Jegyzetek

- 1 Ennek az általam régebben lejegyzett Jung-idézetnek utólag sajnos nem sikerült fellelnem a forrását.
- 2 Lásd E. H. Gombrich (1982): Illúzió és művészet. In R. L. Gregory és E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest. 197-246. o.
- 3 Ez természetesen messzemenően kihatott a műalkotás „olvashatóságára” is.

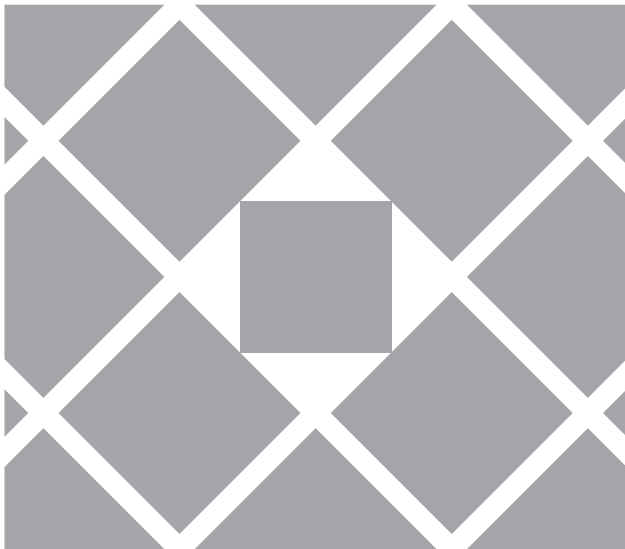
Irodalomjegyzék

- Benhamou-Huet, Judith (2002): *A művészet mint üzlet. A műkereskedelem és az aukciók világa*. Glória Kiadó, Budapest. 41.
- Bruner, Jerome S. (1997): A kognitív fejlődés folyamata. In Bernáth László és Solymosi Katalin (szerk.): *Fejlődéslélektani olvasókönyv*. Tertia Kiadó, Budapest. 167-179. 168.
- Danto, Arthur C. (2003): *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Budapest. 81. 159. 133.
- Eisler János (2004): Utószó. In Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft, Debrecen. 190.
- Eliade, Mircea (1993): *Az örök visszatérés mítosza*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 50. 51. 61.
- Gogol (1984): *Az örült naplója. Pétervári elbeszélések*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 152.
- Gombrich, E. H. (1982): Illúzió és művészet. In R. L. Gregory és E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest. 197-246.
- Goodman, Nelson (2003): Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 41-101.

- Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I*. Medio Kiadó, Szentendre. 169. 171.
- Hintikka, Jaakko (2003): A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 149-169.
- Hofmann, Werner (1990): *Törésvonalak*. Corvina Kiadó, Budapest. 88.
- Jung, Carl Gustav (1995): *Az archaikus ember*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 49-50. 67-8. 68.
- Koepplin, Dieter: Interjú Joseph Beuyszal 1976. december 1-én. In *Balkon* 2000/12. 18. és 2001/01.
- Léger, Fernand (1976): *A festő szeme*. Gondolat Kiadó, Budapest. 14. 163.
- Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes (1998): *Gyermeklélektan*. Medicina Rt., Budapest. 62.
- Nietzsche, Friedrich (1986): *A tragédia születése*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 102.
- Pléh Csaba (2007): A művészeti változás pszichológiai megközelítései: természeti és társadalmi evolúció és a művészet. In Kürti Emese (szerk.): *Művészet mint kutatás*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest. 80.
- Read, Herbert (1968): *A modern festészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 63.
- Tillmann J. Attila és Monory M. András: Ezredvégi beszélgetés Hans Belting művészettudóssal. In *Balkon* 1996/10, 11. 2-8.
- Tucker, Paul (1996): *Tai Chi*. Alexandra, Pécs. 7.
- Zrinyifalvi Gábor (2002): *Ez pipa. Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*. Kijárat Kiadó, Budapest. 243.

Simon P. Piroska

O Fiume o morte! (A nagy temetés)



1919 szeptemberében a kor neves olasz költő-drámaírója, Gabriele D'Annunzio piciny szabadcsapata élén elfoglalta a magyar kormányzó által már elhagyott, de hovatarozását tekintve még kérdéses egyetlen (volt) magyar kikötővárost, és rövid időre megteremtette a szabad Fiumét, vagy ahogy akkoriban néhányan iróniával emlegették, anektálta Fiume számára Olaszországot.

Előzmények

Mint ismeretes, a Fiume feletti uralmat az idők folyamán különböző hatalmak gyakorolták. A Magyar Koronához először 1776. február 14-én kapcsolták az addig az osztrákok fennhatósága alá tartozó várost. A lakosság boldogan fogadta a hírt. Ez az állapot 1809-ig tartott, amikor a kikötő az illír provinciák részévé vált. Másodszor 1822-ben lett Fiume Magyarország része. A városban ujjongtak, verssel köszöntötték a visszatérést. 1848. augusztus 31-én azonban Jellačić elfoglalta Fiumét, és kihirdették a horvát hatalmat. Harmadszor, s egyben utoljára pedig 1870-ben lett a Szent Korona része, akkor újra örömeüknek és megelégedettségüknek adtak hangot a fiumei polgárok. A magyarok uralma 1918 őszén ért véget.

Fiume életében – a magyarok jelenlétének köszönhetően – indult el az a fejlődés, amely nem hosszú idő alatt (a leglátványosabb gyarapodás a XIX. század utolsó három évtizedében zajlott) a kikötővárost a világra nyitott várossá, Európa egyik legnagyobb forgalmú kikötőjévé, Magyarország leggyorsabban urbanizálódó településévé tette.

Az idillinek tűnő összhang azonban a fiumeiek és Magyarország között már az 1890-es évek de-

rekán megbomlott. Európa legkevertebb népességű városában a folyamatosan növekvő sűrűdások háttérben számtalan ok állott (gazdasági gondok, politikai mozgalmak térnyerése, eltérő nemzeti érdekekből fakadó ütközések, társadalmi feszültségek, nyelvi, gondolkozásbeli különbségek stb.). Súlyosbította a helyzetet, hogy a magyarok minden eszközzel magyarrá akarták tenni a kikötővárost. A magyar nyelv használatát kívánták a hivatalokban, a mindennapi életben, hiszen, aki nyelvében magyar, előbb-utóbb lelkében és gondolkodásában is magyarrá válik – tartották. Mindezzel együtt a magyar törvények életbeléptetését és maradéktalan érvényesítését is el akarták érni. A fiumei olaszok azonban – hivatkozva a város autonómiájára és az olasz anyanyelvűek többségére, ebből adódóan Fiume olasz nyelvűségére – ezt elutasították, ragaszkodtak annak olasz jellegéhez, sőt azt hangsúlyozták is. (Megjegyzendő, a fiumeiek közül sokan eleve olasz alattvalók voltak.) Időközben a városban felnevelkedett, felnőtt egy nemzedék, amely egyre szorosabban kötődött Olaszországhoz: családjuk onnan származott, rokonaik éltek ott, sokan ott végezték felsőfokú tanulmányaikat, esetleg már odajártak elemi és középiskolába is. Figyelmük Olaszország felé fordult. Érezték, megtapasztalták az olasz kultúra pezsgését, elevenségét, ismerték az ország történetét, büszkék voltak olaszágukra. (Akik Magyarországon tanultak, általában magyarellenessé váltak!) Megismerkedtek az olasz irredentizmussal, s nyíltan vállalták is az azzal való azonosulást. A magyarok által az Adria gyöngyszemének tartott egyetlen magyar kikötőváros, Fiume jövőjét Olaszországban képzelték el.

A magyar kormányzat nem tulajdonított nekik jelentőséget, nem akarta észrevenni mozgalmukat, pedig 1905-ben egyesületet is létrehozta „Giovine Fiume” néven.¹ Tagjai rendszeresen Ravennába zárandokoltak Dante sírjához, ezzel is olaszságukat hangsúlyozták, s az idő múlásával egyre nyíltabban, bátrabban fogalmazták meg elképzeléseiket a fiumei olaszok jövőjéről. (Ehhez (szellemi és anyagi) támogatást is kaptak Olaszországtól.)

Az olasz érzelmű fiumei polgárok kiadták a jelszót: Fiume nevét Trento és Trieszt nevével együtt kell emlegetni, mert Fiume és környéke olasz terület. *„Kisszámú álmodozórol van csupán szó!”* – legyintettek a magyarországi politikusok, ha egy-egy aggályoskodó képviselő felszólalt a magyar parlamentben.² A magyarok évekig túrték az irredenták tevékenységét, nem akarták elveszíteni a fiumeiek „jóindulatát”. 1913-ra azonban már a magyar nemzeti szellemmel összeegyeztethetetlennek tartották működésüket, s feloszlatták a szervezetet. Ekkorra azonban már nagy szerephez jutottak a város vezetésében is.

A magyar értelmiségiek – a fiumeiek és a magyarországiak egyaránt – nagy barátai voltak az olasz kultúrának, közülük sokan szinte második hazájuknak tekintették Itáliát. A kulturális kormányzat is ügyelt arra, hogy Fiumében, a magyar állami iskolákba járó diákok, akik nagy része ugyancsak olasz anyanyelvű volt, ugyanolyan biztonsággal citáljanak Vergilius, Dante vagy éppen Carducci műveiből, mint Petőfi vagy Arany költeményeiből. Ahogy Nedjeljko Fabrio egyik hőse mondja a történelmi hűséget nem nélkülöző *Város az Adrián* c. műben: *„Akkor már értem, miért veszett el Ausztria.”*³

Az olasz kultúra minden területen, így például a színházon keresztül is egyre nagyobb teret hódított. A város olasz nyelvűségéből adódóan olasz színtársulatok telepedtek meg tartósan, vagy léptek fel alkalmanként, de a városvezetés kultúrpolitikája is ezt a tendenciát támogatta. A társulatok közvetve-közvetlenül az olasz lakosságban Olaszországhoz, az olasz nemzethez való kötődést erősítették, sőt, a fiumei olaszok a színházban úgy érezhették, Olaszországban vannak.

Azt, hogy az olasz társulatok a XX. század elején prioritást élveztek, bizonyítja az is, hogy a város elöljárósága ekkor már egyenesen megakadályozta magyar színtársulatok szereplését Fiumében. 1905-ben például egy magyar operatársulat akart fellépni a tengerparti városban, de elutasították, mondván, a városban csak olaszul beszélnek. Hogy mennyire felerősödött az idők folyamán az olasz irredenták szerepe a vezetésében, jelzi az is, hogy 1912-ben, amikor a horvát zeneművészet kiemelkedő alakja, a fiumei születésű Ivan Zajc zeneszerző 80. születésnapját ünnepelték, a város az ünnepség megrendezését átengedte Zágrábnak.⁴

Gabriele D’Annunziót a fiumeiek is jól ismerték, csodálták. *A Bilancia* (*La Bilancia* – a legolvasottabb helyi olasz nyelvű lap) gyakran közölt vele kapcsolatos tudósításokat.

Költészetéért rajongtak (s ez alól egyetlen fiumei nemzet gyermekei, így a magyarok sem voltak kivételek), az olasz fiatalok versei szavalásával fejezték ki a fennálló hatalommal szembeni tiltakozásukat, nemzeti elkötelezettségükről tettek tanúbizonyosságot. Sőt, a rajongók meg is invitálták a költőt a kikötővárosba. D’Annunzio 1907

októberében tett látogatását Nedjelko Fabio is feldolgozta a már említett regényében, az újságok is tudósítottak a nagy eseményről.

Megérkezésének hírére az egész várost emelkedett hangulat kerítette hatalmába. Hódolatát kifejezendő meglátogatta őt szállodai szobájában gróf Nákó Sándor kormányzó. (Egy interjúban, amit a költő a *Giovine Fiume (La Giovine Fiume)* c. lapnak adott, ezt a látogatást tagadta.⁵) A város notabilitásai és a sajtó képviselői a Filarmonico-Drammatico székházában tisztelegtek nála, a polgárok egy csoportja a Hotel Európában bankettet szervezett tiszteletére, a nagyközönség pedig a színházban állva, tapsolva, „Viva D’Annunzio” kiáltásokkal köszöntötte Itália nagy költőjét.⁶

Látogatásának másnapján még fogadta a Circolo Letterario igazgatóját, Andrea Bellent, este már a Riva Stefánián, jeges bóróban, az Anconába induló hajó mellett néhány fiatalember búcsúztatta a költőt.

Akkor még senki nem gondol(hatot)t arra, hogy ez a kalandhajszoló művész tizenhárom év múlva visszatér, és kihirdeti Fiume Olaszországhoz csatolását.

D’Annunziót kortársai nevezték a „nyugtalanul bolyongó reneszánszvágy utolsó inkarnációjának”. Stílusát jellemezték vérbőnek, könnyednek, „aretinósnak”, patetikusnak. Vádolták, hogy Petrarca dicsőségére vágyik, hogy pompában túl akarja szárnyalni Lorenzo Medicit, hogy vezetője akar lenni a nemzet fanatizált kórusának. Tartották komédiásnak, hazudozónak. Meg akarta írni a híres kutyák életrajzát, tervezte kutyaszótár összeállítását. Támadták, hogy nincs saját arca, csak elképzelt hősök szerepét alakítja.⁷ Mondták az „izgalmak dilettánsának”.⁸

Gabriele D’Annunzio 1863. március 12-én született Pescarában, egy középpolgári családban. A család eredetileg Rapagnetta, az apját örökbefogadó nagybácsi után használták a D’Annunzio nevet.

Amikor 16 évesen első költeményeit publikálta, a pratói gimnázium diákja volt. Két évvel később, 1891-ben Rómába költözött, ahol hozzáláthatott „önmaga megteremtéséhez”. Nemsokára a legnagyobb szalonokba volt bejáratos, kiadókkal került kapcsolatba. D’Annunzio ügyesen tudta „eladni” magát, jól tudott kapcsolatot tartani a közönségével, vették, olvasták műveit. Zseniális tehetsége volt az önreklámra.

1893-ban megházasodott, egy viharos kapcsolat után feleségül vette Maria Hardouin di Gallese hercegnőt, de néhány esztendő múltán elváltak útjaik. (A házasságból három fiú született, a másodszületett Gabriellinónak hívták. A fiúból színész lett, de annak csapnivalóan rossz – állították kritikusan. Egyes vélemények szerint csakis apja hírneve miatt nem bukott meg. Az ifjú Gabriele a háború kitörésekor éppen Fiumében játszott, onnan hívták haza katonai szolgálatra.) A költő válása után Nápolyban majd tíz évig tartó kapcsolatban élt Maria Gravinával. (Ebből a kapcsolatból is három gyermeke született, két leány és egy fiú, akit szintén Gabrielének kereszteltek.)

Párbajok, perek, vadászatok, botrányok – D’Annunzio gondoskodott arról, hogy mindig beszéljenek róla. Közben újságírással foglalkozott, különböző lapoknál publikált.

1897-ben politikai pályára lépett, jobboldali képviselő lett az olasz parlamentben, majd három év után egy teátrális gesztussal a baloldalhoz csatlakozott.⁹

1898-tól 1909-ig Firenze közelében élt. Itt bontakozott ki szerelme a korszak nagy tragikája, Eleonore Duse iránt, s ebben a felfokozott légkörben született drámáinak többsége. Közben rendezett is, például színre állította Rómában a *Francesca da Rimini*-t.

1910-ben Franciaországba költözött, ahogy ő mondta, önkéntes száműzetésbe vonult. Párizsba ment, ahol kivételes ösztönrel alkalmazkodott az ottani légkörhöz. Egy újabb termékeny alkotói és botrányokkal teli korszaka vette kezdetét.

A háború kitörésével újabb arca tárult fel, hőst kovácsolt magából. 1915-ben visszatért Olaszországba. Részt vett háborús eseményekben, demonstrálva bátorságát, ugyanakkor teljes érzéketlenséget mutatott az emberek szenvedése iránt. Felettesei utasításait nem tartotta magára nézve kötelezőnek, alárendeltjei felett atyáskodott. Kezdeményezője volt számos katonai vállalkozásnak. Repülővel Bécs fölé szállt, ám bombák helyett röplapokat és fehér rózsákat szórt a városra. (Más adatok szerint a rózsákat Triesztre szórta, Bécsre meg a sajátkezével írt röplapokat.)¹⁰ Részt vett a buccari kalandban (Beffa di Buccari) is, azaz motorcsónakokkal észrevétlenül behajóztak az aknákkal teleszórt, tengeralattjárókkal, cirkálókkal lezárt buccari (bakari) öbölbe.¹¹ 1919 szeptemberében bevonult Fiumébe, a csak 1920 decemberében számolták fel uralmát.

A fiumei kaland után hazatért Olaszországba, a Garda-tó mellékén bérelt villát, oda vonult vissza. Háza egy élő ember mauzóleuma lett, amelyet bárki látogathatott.¹²

1924-ben, amikor Fiumét hosszú küzdelmek árán Olaszországhoz csatolták, Mussolini hercegi

rangra emelte a költőt. Saját kérelmére „Montenevoso hercege” lett. Montenevoso az új Olaszország északkeleti határának egyik legmagasabb hegycsúcsa volt. Ez a hegycsúcs szimbolizálta D’Annunzio vágyát: tekintsek őt a nemzet „ört álló költőjének”!¹³ 1938-ban hunyt el.

Életvitele miatt is mindig az újságok címlapján szerepelt. Fényűző életmódja következtében óriási adósságokat halmozott fel, hitelezői elől állandóan menekülnie kellett, a franciaországi önkéntes száműzetésének is ez volt az igazi oka. Ingóságait, ingatlanjait nem egyszer elárverezték, kivéve könyveit. A nők körülrajongták, felajánlkozta neki, szeretői híres, gazdag szép asszonyok voltak. Ellenfelei szerint az egyik a pénztárcája, másik a könyvügnöke volt. Botrányairól egész Európa beszélt. Azonban mindent a maga javára tudott fordítani, minden hír, pletyka a népszerűségét növelte.

Vágyott a dicsőségre, vágyott arra, hogy felnezenek rá. Vagy istenítették, vagy megvetették. Életemben legendává lett.

Fiume 1918 őszén

A háború utolsó hónapjai iszonyú szenvedést hoztak Fiumére is. Az olasz fronton zajló események közvetlenül éreztették hatásukat. Október végén – a katonai összeomlással – elcsigázott, uniformisos emberáradat özönlött át a városon gyalog, lóháton, kocsin fejvesztetten, vezető nélkül. Nem voltak már hadtestek, brigádok, ezredek, századok. Gyalogság, tüzérség, rohamcsapatok, honvédek megindító, zavaros összevisszaságban tolongtak a vasútállomás körül. A volt Monarchia

katonái már nem fegyvernem szerint csoportosultak, hanem messziről olvasható óriásbetűs táblák mutatták az utat: osztrákok, ukránok, magyarok, lengyelek, románok, jugoszlávok, csehszlovákok.¹⁴ Ausztria-Magyarországról már csak múlt időben lehetett beszélni.

Az összeomlással – vagy ahogy a fiumeiek mondták, a „nagy temetéssel” – egyidejűleg szomorú események sora játszódott le Fiumében. A magyar kormányzóság palotájának ormáról a piros-fehér zöld lobogó a sárba hullt, a lelkes tömeg – a letűnt hatalom iránti ellenséges hangulatát érzékeltetve – még meg is taposta. Az üresen maradt zászlórúdra az új délszláv állam zászlaját húzták fel. Az utolsó magyar kormányzó és kísérete a jugoszláv Nemzeti Tanács által biztosított különvonaton elhagyta a várost. Sokan álruhát öltöttek, úgy menekültek. A csöcselék fosztogatott, és megkezdődött a szünet nélküli, estétől reggelig, reggeltől estig tartó lövöldözés. Mindeközben a spanyolnátha kérlelhetetlenül dühöngött, ijesztő méreteket öltött. Sírások hiányában temetetlenül feküdtek a holtak. Kisgyermek maradtak maukra rokon, barát és támasz nélkül.¹⁵

És folyt a harc a város birtoklásáért. 1918 novemberének elején szerb katonák szállták meg a várost, az ellenőrzés meg a horvátok kezébe került. A lakosság hamarosan a tengert kémlelte, mintha onnan várták volna a megváltást. S az nemsoká meg is érkezett egy olasz hadihajó képében. Majd bevonultak az olasz katonák: tüzérek, gépfegyveres zászlóaljok, páncélozott autók és az „arditti” századok. Ezzel egy időben partra szálltak az olasz matrózok, akikhez csatlakoztak angol, francia és amerikai haditengerészek

és szárazföldi csapatok. A horvát ellenőrzést olasz váltotta fel, az Olasz Nemzeti Tanács vette át a hatalmat. De a város ettől még gazdátlan maradt.

A fiumei kaland

Az I. világháború végén Trentóval, Trieszttel teljes lett az olasz egység, az ország természetes határokat kapott. Olaszország Fiumére – bár az elvándorlás ellenére ott továbbra is az olaszok maradtak többségben, és a várost is egy ideig megszállva tartották az olasz csapatok – nem tartott igényt. D’Annunzio, mivel ezzel a döntéssel veszélyben látta az olaszok Adria-tengeri uralmát (no meg a fiumei kikötő az I. világháború előtt a nyolcadik legnagyobb forgalmat lebonyolító, korszerű kikötő volt Európában!), követelte Fiume megszállását. Az olasz kormány azonban tétovázott, majd kérte a város nemzetközi ellenőrzés alá vonását. Az olasz nacionalisták előtt ez az eljárás érthetetlen és elfogadhatatlan volt. A tömeg az utcára tódult. A költő Rómába sietett, a Capitoli-umról szónokolt a néphez. Nem lehetett megállítani, lelkesített, lázított. „*A város igazi neve nem is Fiume, hanem – Áldozat. ... Fiume ... a nagy latin lelkiismeret becsülete*” – hirdette.¹⁶ Tevékenységének meg is lett az eredménye. A köztudatba lassan beleivódott: el kell indulni Fiume felé.

D’Annunzio 1919. szeptember 12-én érkezett a nemzetközi ellenőrzés alatt álló Fiumébe. Bevonulásáról már az első pillanattól fogva – írja emlékirataiban Lénárd Sándor – több legenda keringett. Egy népi változat szerint a vállalkozás ötlete Milánóban született, egy Via San Pietro all’Orto-i intézményben, ahová az ifjú katonák azért jártak, hogy

Vénusz segítségét kéri Mars okozta sérelmükre, sebeikre. Mások szerint az eredetet Ronchi városában kell keresni, ahol D'Annunzio egy katonai gyűlésen vett részt. Ott vetette fel a fiumei kirándulás ötletét, hiszen Magyarország messze volt és már nem rendelkezett a város felett, melynek sorsáról a versailles-i békekonferencia még nem mondott határozatot. A festői város végül is senkiföldje volt. Mikor D'Annunzio látta, hogy a „senkiföldje” szó megtetszett kalandos természetű barátainak, felugrott az asztalra és elkiáltotta magát: „Most én parancsolok!”. Ez elég volt ahhoz, hogy összegyűljön vagy kétszáz fiatalember. Azokban az időkben egy erélyes szó megváltoztatta a történelmet.¹⁷ Valóban, Ronchiból indult el az önkéntesek kicsiny csapata, 200 katona és 35 tiszt 32 autóval. Ez is, mint D'Annunzio minden cselekedete, jól megrendezett előadás volt.

A bevonulás hírére a város lakossága ott tolongott a városi népkert előtti téren. Amikor a költő megérkezett, a szó szoros értelmében babéresó hullott rá. A fiumeiek csókolták kezét, ruháját, karját, ki hol érte. A lelkesedés leírhatatlan volt, D'Annunzio híveinek száma napról-napra emelkedett. Akkor senki sem látta előre, hogy a marcia su Fiumével az értelem és az esztelenség hosszan tartó küzdelme veszi kezdetét.

D'Annunzio – a bevonuló olasz csapatok parancsnokaként – megérkezése után a magyar kormányzósági palotába hajtatott. Ez az alacsony növésű, kopasz, cingár ember oly otthonosan járt-kelt a palota termeiben, mintha oda született volna. Szeptember 20-án a városi tanács átadta a hatalmat D'Annunzióknak, az „isteni vezérnek” (ahogy a fiumeiek nevezték), aki ez alkalommal

is megismételte kérését, csatolják a várost Olaszországhoz.

Fiume az öröm és a „nagy kaland” napjait élte. A költő is végre megtalálta igazi életformáját. Értette, hogyan kell buzdítani és lelkesíteni a tömeget. Mint a helyi politika főszereplője, D'Annunzio azt tette, amit egy politikusnak tennie kell: tevékeny volt, serényen munkálkodott a város jövőjéért. Ezzel egy időben azt is tette, amit egy költőnek kell: papírlapokat írt tele. Mesteri stílusú kiáltványokat intézett a néphez, s írta költeményeit. Színt és szellemet is adott seregének, mindenféle méretű és formájú zászló és trombita behozataláról gondoskodott. Majd szervezni kezdte a gyűléseket, ahol bebizonyíthatta a legjobb európai színpadokon kipróbált tehetségét. D'Annunzio is tisztában volt a színházi eszközök kínálta lehetőségekkel. (Gondoljunk csak a jezsuitákra, akik a drámai előadásokat a *propaganda fidei* fő eszközévé tették. Vagy a világi értelmiségiek közül hányan és hányan használták/használják eszközként a színházat, a színpadot céljaik eléréséhez, eszmék hirdetéséhez!)

D'Annunzio volt a főszereplő és a rendező, sőt a díszlet- és jelmeztervező, az egész pamflet karmestere. A kormányzósági palotájának erkélyéről irányított mindent, ott olvasta fel minden reggel verseit, kiáltványait. Nagy szőnyegekkel vonatta be a balkont: ez volt az első díszlet. Lovassága – mind a hét lovas – a balkon alatt állt az erő és a hatalom jelképeként. Szemközt az erkéllyel sorakozott fel a rezesbanda. A zenészek hamar megtanulták a Parancsnok kedvenc dalát, mely ártalmatlan szavakkal kezdődött: „*Giovinezza, giovinezza - Primavera di bellezza*” – *Ifjúság, ifjú-*

ság - szépség tavasza. Nem volt éppen harci ének, inkább az ifjúság dicsőítésének tünt.

Ismerte a tömeg természetét, jól játszott vele. Mivel tehetsége volt a látványteremtéshez, kidolgozta azokat a rituálékat, formákat, mint például a pontosan megkoreografált gyűléseket; kialakította a dialógusokat, amelyek közte, a vezér és a tömeg között folyt.¹⁸

Van-e valaki, aki kételkedik az igazamban? – kérdezte D’Annunzio

Nem! Soha! – zúgta a hallgatóság.

Méltó vagyok-e a bizalmatokra, és arra, hogy vezesselek benneteket?

Igen! Igen! Igen – kiáltotta a tömeg.

Én is azt mondom, IGEN! – folytatta a költő.
– *Aki nincs velem, az ellenem van! Aki nincs velünk, az ellenünk van!*

Amikor beszélt, bal kezét a csípőjére tette, jobb kezével mintha vezényelt volna. Beszéde folyékony, szenvedélyes volt, hangja mélyről jött, erősen megérintette a hallgatóságot. Vele együtt álmódott és gerjedt haragra a tömeg. Egyik szavára felnevettek, másokra sírva fakadtak. Kezének bizonyos mozdulataira hívei, mint mágikus szavakat üvöltötték: „*Eia, eia, alalà*”. És amikor a beszéd végén karját felemelte, felhangzott a drámai „*Italia o morte!*” – „Itália vagy halál!” Értette, hogyan változtassa betanított kórossá az embereket. S amikor az öregúr visszavonult a balkonról, újból felharsantak a trombiták, és a nézőközönség (a tömeg), melynek létszáma folyamatosan nőtt, fáradhatatlanul zengte: „*Giovinezza, giovinezza!*”.

Naphosszat szóltak a katonazenekarok, naphosszat dalolt a város. Búgtak a hajókürtök, minden nap ünnep volt, és az ünnepet minden nap

szónoklattal magasztosították. A lelkesedés néha az egekig csapott.

1920. szeptember 8-án D’Annunzio kihirdette a város új alkotmányát, melyet a költő saját kezűleg írt, s a középkori városállamok archaikus hagyományait mentette át. Ez az alkotmány egyedülálló. Lényege a római jogból fakadt, de a modern korporációs szellemet is magába foglalta. A városban felségjoga volt minden polgárnak, szabad volt a szellem, a sajtó, a munka.

D’Annunzio állama korporációkra tagolódott, melyekben a különböző mesterségek, iparágak között helyet kapott a művészet is. Elrendelte új iskolák alapítását, és tervezte a népnek a művészetek szeretetére való oktatását. A Szépség és Harmónia lett Fiume új vallása. A testedzés és az ének társadalmi kötelességé vált. A zene az új államnak szinte vallásos intézménye lett, arra való hivatkozással, hogy az emberi lélek birodalma még nem kezdődött el, de hogy megközelítsék ezt a célt, igénybe kell venni a zenét. (A zenéről alkotmánya XXI. fejezete rendelkezett.) Futurista lapokat alapítottak, s néhány légionárius megalakította a „Jóga” mozgalmat. Szándékuk volt Szovjet-Oroszországba repülni, hogy felszólítsák „*a barbár hordákat Európa megszállására és a mechanikus civilizáció lerombolására, hogy a szellem ismét magasan szárnyalhasson*”.¹⁹

De vajon tényleg örült-e a nép a hirtelen jött szabadságnak, az ünnepáradatnak? Erre nehéz válaszolni. A leírásokból úgy tűnik, a város – legalábbis egy ideig – mámoros lelkesedésben úszott az ünneplő lobogók áradatában. Az irredenta értelmiségiek közül sokan keresték az együttműködést, igyekeztek pozíciókba jutni. Ám amikor a

város elszigetelődött, a gazdaság megtorpant, a lakosság helyzete kilátástalanná vált, éhezés ütötte fel a fejét, akkor D'Annunzio magára maradt.

D'Annunzio regnálása idején Fiumébe látogatott Benito Mussolini. Ez a látogatás a későbbi történelemben nagy jelentőségűvé vált, hiszen amikor Mussolini végleges formában létrehozta saját seregét, D'Annunzio fiumei légiójának szervezetéből merített. Fiumében ugyanis Róma szelleme uralkodott, a légionáriusok a régi római hadsereg katonáinak érezhették magukat. Fiumében született meg a felemelt karral való köszönés, a koponyával díszített fekete ing, derékszűj, rajta tőr, azaz azok a szimbólumok és emblémák, színpadias elemek, melyek később a faszizmushoz kapcsolódtak. (Magyarországi életrajzírója, Tombor Tibor szerint D'Annunzio kéziratái végére szvasztikát rajzolt.)

A fiumei kaland a korszakot lezáró tragédiává szélesedett. Ágyúk dörgése mellett hagyta el kiéheztetett, megnyomorodott fiumei híveit, hogy visszavonuljon a Garda-tó mellékére, önként vállalt, csendes, de fényűző száműzetésébe. A szeretett haza számára is kínossá vált a kor politikai légkörében már felvállalhatatlan hozzáállás, szerepjátszás, s ennek a leghatékonyabb módon, katonai eszközökkel véget is vetettek. Visszaemlékezések szerint, Fiume égő romjai felett, akár Néro császár a lángokban álló Rómában, D'Annunzio saját költeményeit szavalta.²⁰

Fiumében mindenki veszített, de a legnagyobb vesztes Fiume városa volt, melyet – mint annyi települést térségünkben – kettéválasztott a párizsi békekonferencia. A várost átszelő kis folyó, a Rječina bal partján fekvő Sušak az új délszláv államalakulathoz, a jobb parton lévő Fiume pedig

Olaszországhoz került. S ami ez után következett, világosan megmutatta, hogy távolból nem lehet megoldani egy sosem látott, messzi város problémáját. Megindult a fiumei exodus, ezrek – magyarok, horvátok, osztrákok, szlovének – hagyták el otthonaikat, biztosnak tűnő egzisztenciák semmisültek meg. Az egykor virágzó város szomorú, nyomorúságos állapotba jutott.

Jegyzetek

- 1 Szervezőik sajátos elveket vallottak a jogegyenlőségről: „... *lágý latin szellemben nevelkedett lelkünkben nincs hely harag és irigység számára. Mindenkit tisztelünk, még ellenségeinket is, ha nem provokálnak bennünket, hogy kénytelenek legyünk haragra lobbanni...*” Nyilván akkor, ha valaki kétségbe merete vonni azt, hogy Fiume „olasz”. Az idézet forrása: Ungvári Rudolf: A borzalmak városa. Fried Ilona: Emlékek városa c. könyvéről írt recenzió. Élet és Irodalom. 2001. 46. évf. 5. szám. Megjegyzés: az egyesület újságot is adott ki Il Giovine Fiume néven, olasz nyelven, melyet munkatársai és olvasói is „hazafias nemzetiségi szellemű” lapnak tartottak.
- 2 Tombor Tibor: A vér és vas költője. Gabriele D’Annunzio élete. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. kiadása. Bp. 1943. 270.
- 3 Nedjelko Fabio: Város az Adrián. (Fordította: Csordás Gábor) Jelenkor Kiadó. Pécs, 1994. 278.
- 4 Nedjelko Fabio: Talijanska knjževnička danucijada. Rijeka. Svezak 2. Godina VIII. Rijeka, 2003. 32.
- 5 La Giovine Fiume. Una visita a Gabriele D’Annunzio. A cikket Doctor Garrulas jegyezte. 1907. október 28.
- 6 La Bilancia: Gabriele D’Annunzio – Visita. 1907. október 25.
- 7 Passuth László: Gabriele D’Annunzio 1864 -1938. Nyugat. 1938. 4. szám. Figyelő. <http://epa.oszk.hu>
- 8 Tiziana Biga: La donna e l’amore. http://www.ruffini.org/Progetti/Letteraturaitaliana/dan_amor.html
- 9 Valentino Sosella: Gabriele D’Annunzio. La vita. Pártváltását az élet felé fordulással magyarázta a költő. „Vado verso la vita.” <http://xoomer.alice.it//v.sosella/gdannunzio.htm>
- 10 Ő volt a kiötlője Bécs bombázásának, ez 1918. augusztus 9-én meg is történt.
- 11 Tombor: 244-245. Néhány falat és némi chianti elfogyasztása után még arra is maradt idő, hogy D’Annunzio egy rövid versben üzenjen az ellenségnek: „*Harmincan vagyunk itt egy sorsban. Harmincegyedik a halál. Ejá, Ejá, Alalà! Harmincan, három dióhéjban, három keskeny hajódeszkán! Májunk száraz, szívünk kemény, Bőrünk cserzett, fejünk edzett, Gépek készek, fegyver kézben, És a halál mindkét részen. Ejá! Quarneronak húsa! Alalà!*”
- 12 Passuth László: Gabriele D’Annunzio 1864 -1938. Nyugat. 1938. 4. szám. Figyelő. <http://epa.oszk.hu>
- 13 Tombor: 310-311. A magyar sajtó így kommentálta az eseményt: „Elérkezett D’Annunzio egy olyan állomáshoz, ahonnan talán neki sincs elég machbeti merész fantáziája tovább repülni.”
- 14 JU-5. Tanfelügyelőségi iratok. 607. cs. Igazgatói jelentés a torrettai áll. el. iskola 1918/1919. tanévi működéséről. Fiume, 1919. június 29-én. Agliceriu Remus igazgató
- 15 Uo.
- 16 Tombor: 260.
- 17 Lénárd Sándor: Apám. Lénárd Sándor olasz nyelvű kéziratából fordította Vajdovics Zsuzsa. III. Fiume. Lelőhely: Internet.
- 18 Culpo Silvia-Cacciatore Antonella: Decadentismo: D’Annunzio – Aspetti storici. L’impresa di Fiume. <http://www.itcbz.it/didattica/archivio/decadentismo/aspsto11.htm>
- 19 Ungvári Rudolf: A borzalmak városa. Fried Ilona: Emlékek városa c. könyvéről írt recenzió. Élet és Irodalom. 2001. 46. évf. 5. szám.
- 20 Dolinár Erzsébet rijekai levéltáros elmondása szerint Giacinto Lászy, a város történetének alapos ismerője többször felidézte e gyászos történetet.

Irodalomjegyzék

- Tombor Tibor (1943): A vér és vas költője. Gabriele D'Annunzio élete. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet RT. kiadása. Budapest.
- Lénárd Sándor: Apám. Lénárd Sándor olasz nyelvű kéziratából fordította Vajdovics Zsuzsa. VÁRhely, n. 1-2./2002. (Lelőhely: Internet)
- Moravček, Goran (2006): Rijeka. Između mita i povijesti. Adamić Kiadó, Rijeka.
- D'Annunzio, Gabriele (1908): La nave. Trevers kiadó, Milánó.
- D'Annunzio, Gabriele (1914): A tűz. (Ford.: Lyka Károly) Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R-T. kiadása, Budapest.
- Fabrio, Nedjeljko (1994): Város az Adrián. (Ford.: Csordás Gábor) Kiseurópa sorozat. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Fabrio, Nedjeljko (2003): Talijanska književnička danucijada. Rijeka. Svezak 2. Godina VIII., Rijeka.
- Johnson, Paul (1999): Értelmiségiek. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Toševa-Karpowicz, Ljubinka (2007): D'Annunzio u Rijeci. Mitovi, politika i uloga masonerije. Izdavački centar Rijeka. Biblioteka Dokumenti. Svezak 23., Rijeka.

Írások az Internetről:

Culpo Silvia-Cacciatore Antonella: Decadentismo: D'Annunzio – Aspetti storici. L'impresa di Fiume.
<http://www.itcbz.it/didattica/arhivio/decadentismo/aspsto11.htm>

T. Biga: La donna e l'amore.
<http://www.ruffini.org/Progetti/Letteraturaltaliana/dan.amor.html>

Valentino Sosella: Gabriele D'Annunzio.
<http://xoomer.alice.it/v.sosella/gdannunzio.htm>

Újságok, folyóiratok:

Nyugat (Internetről)

Elek Artúr: D'Annunzio drámái. I-VIII. Nyugat. 1908. 6.-7. szám. <http://epa.oszk.hu>

Elek Artúr: „Az olasz új írói nemzedék szelleme”: Mario Puccini tanulmánya. Nyugat. 1923. 22. szám. Figyelő. <http://www.epa.hu>

Ignotus: D'Annunzio. Nyugat. 1928. 6. szám. Irodalmi figyelő. <http://epa.oszk.hu>

Passuth László: Gabriele D'Annunzio. 1864-1938. Nyugat. 1938. 4. szám. Figyelő. <http://epa.oszk.hu>

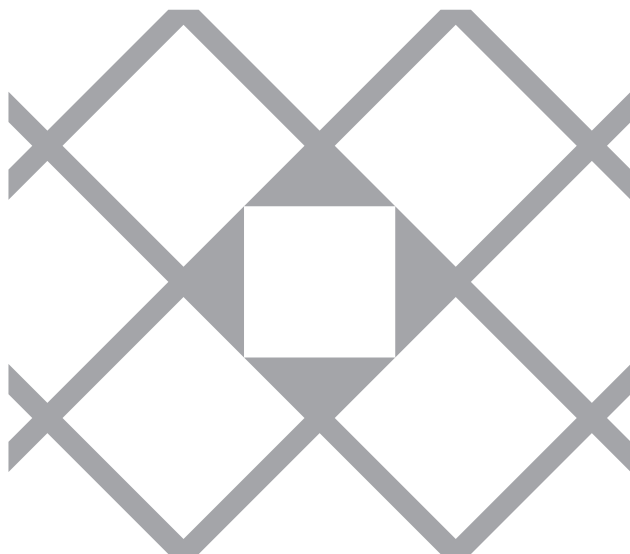
Ungvári Rudolf: A borzalmak városa. Fried Ilona: Emlékek városa c. könyvéről írt recenziója. *Élet és Irodalom*. 2002. 46. évf. 5. szám.

La Bilancia számai (Rijekai Állami Levéltár)

La Giovine Fiume számai (Rijekai Állami Levéltár)

Szőcs Éva Andrea

*Az épületkerámia helye napjaink
építészetében*



(Részlet a „Kerámia épületelemek a ma építészetében” című DLA értekezésből)

Az elmúlt században több tényező merült fel, ami az építészetet, és ezáltal a társművészetekhez való viszonyát is meghatározza. Elsősorban a globalizációra, az új technikai médiumok megjelenésére, a hatékonyságra és a célszerűsége mint szervező elvre gondolok. Nem húzhatóak éles határok közéjük, ezek a jelenségek összefüggnek és kihatással vannak úgy egymásra, mint az építészet alakulására. Olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek a társművészetek alkalmazására nézve is következményekkel járnak. Felvetődik a kérdés, hogy a megváltozott kontextusban szükség van-e épületkerámiaira, és ha igen, hol és hogyan helyezkedhetnek el ezek az alkotások?

A válasz egyértelmű: amennyiben jelenlétük indokolt az épület rendeltetésének megfelelően eszmei és gyakorlati szempontból egyaránt, úgy bárhol elhelyezkedhetnek – csak nem bárholyan. Pogány Frigyes 1976-ban a következőket írja:

„Mivel korunk építészete mind nagyobb területre terjeszti ki szervező tevékenységét, ezzel a fejlődéssel ellentmondásban volna, ha éppen a korszerű építészet nem igényelné a társművészetek valamilyen közreműködését az egyre sokrétűbbé váló emberi és társadalmi élet színterén. Ha a társulás szükségességét kétségbe vonjuk, ezt végző fokon csak akkor tehetjük, ha a művészetek szerepét, létjogosultságát is tagadjuk a modern ember életkeretében. Más kérdés természetesen, hogy általában milyen irányban fejlődnek a művészetek, és hogy a kibontakozó szintézis útjai az eddigiektől milyen mértékben és milyen jellegben

térnek el. Az elmondottakból természetesen nem következik, hogy kivétel nélkül minden épület igényli a társművészetek közreműködését.”¹

Az idézett kijelentés óta hatalmas sebességgel fejlődik a technika és tudomány, egyre nagyobb teret hódít a virtuális lét, ami maga után vonja az építészeti törekvések változását is. Az épületek használati funkciója az elsődleges, a művészi hatást az épület saját formanyelvén belül próbálja érzékelteni. Szimbolikus és funkcionális az idő során kettévált, a központi elv a célszerűség és/vagy az önálló „nyelv” kialakítása lett. A társművészetek alkalmazásának újabb, a fenti jelenségekhez köthető kihívásokkal kell szembenéznie.

Univerzális rendszer és ornamentika

Az egyik 20. századi jelenség a technicizmus és a célszerűség elve. Ebből eredően fordulóponthoz érkezik az addigi egyértelmű viszony az épületek díszítésével kapcsolatosan. A század első felében egyre többen emelik fel szavukat az elburjánzó, néha oktalanul bőségesen felhasznált ornamentals tömeg ellen, ami ugyanolyan uniformizáló hatással lehet az épületekre, mint a normák szerint való építés.

Az ornamentika alkalmazása az építészetben többször vált vitás kérdéssé. Hannes Böhringer szerint az iparosítás, a historizmus az ornamentikát zárvánnyá alakította, azáltal, hogy egy technikai funkcionalizmus álöltözeteként használta. Az ornamentika a szecesszió egységes eszméjében újra erőre kapott, de ez az erő csak a modernizmus eszméinek elterjedéséig tartott.

Louis Henry Sullivan vélekedése az ornamentikával kapcsolatosan nem egyértelmű. Az ornamentikát fontosnak tartja, épületein gyakran alkalmazza. Szerinte az ornemens kapcsolat képez a természet és az emberi gondolkodás között, benne az elnyomott ösztönök nyilvánulnak meg.² Az utóbbi eszmék termékeny talajra találnak Adolf Loos esetében, csak éppen ellentétes előjellel. Az *Ornemens és nevelés* című tanulmányában kijelenti: „A modern embernek, a modern idegzetű embernek nincs szüksége az ornemensre – ellenkezőleg, undorodik tőle. A modernnek nevezett tárgyak közül egyiken sincs ornemens. (...) Kivéve a nők tárgyait – ez azonban más fejezet.”³ De mindezek ellenére elismeri, hogy nem csak pusztá funkcionális az építészet lényege, hanem annál valamivel több.

A pár évtizedes „hallgatást” a posztmodern törte meg. A posztmodern megkísérli az ornamentikát összeegyeztetni a modern törekvésekkel, ez azonban a különböző elemek együttes használatában főleg stílussá vált.

A 20. század végén Böhringer az ornamentika védelmében kijelenti: „Végtelen mustraként, egy darab rendként, ami átláthatóvá teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot, az ornemens tolvakság nélkül a világ végtelen mustrajára emlékeztet, ami kimerítően sosem ábrázolható és jeleníthető meg, és ezért csak töredékesen mint dekorációt, díszítményt és elszigetelt dolgokból álló és részeit összekötő ékítményt helyezik el itt-ott, de mindig újra és újra. Az ornemens számomra mint megkövetés és bocsánatkérés jelenik meg azért, mert egyetlen rendképzet, egyetlen előállított rend sem

képes az univerzális rend végtelen mustrajához igazodni, és annak komplexitását szükségképpen megrövidíti. Az ornemens elleplez és strukturál egyszerűre. Elrejt egy ruha vagy ház varrás- és törésvonalát, és éppen ezáltal szelíden utal is rá.”⁴

Ma már nem beszélhetünk egységes művészeti eszméről. A közreműködés problémája egyedi esetek mentén könnyebben megközelíthető. Ezt véve alapul, az ornemens alkalmazásának mégis van létjogosultsága, amennyiben az a böhringeri gondolatot követi. Olyan esetre gondolok, ha az ornemens azokat a dolgokat, tárgyakat, amelyek elszigetelten, önmagukban állva a „rendetlenség” részei, összekapcsolja a végtelen rend gondolatával, mintegy emlékeztetve a rend létezésére. Ebben az esetben jelen lehet az épület „varrás- és törésvonalánál”, az építés gondolatát, rendszerét ismételve és ugyanakkor elrejtve azt. Mint például Victor Horta belga építész épületein, ahol szerkezeti vagy kompozíciós csomópontokban tűnnek fel a díszítések. Így az applikáció részét képezi az épület gondolatiságának, kifejező eszközeinek.

Kenneth Frampton ezt a jelenséget így fogalmazza meg: „A mai építészetet olyan mértékben határozza meg a technikai hatékonyság, hogy rendkívül korlátozott a játéktér önálló jelentéssel rendelkező városi forma létrehozására. A motorizáció elterjedése, valamint a telekspekuláció önkényes játéka azt eredményezi, hogy a tervezésnek be kell érnie csupán egyes, a termelés parancsához igazodó elemek alakításával, vagy olyan külsődleges forma létrehozásával, mely megkönnyíti a piaci értékesíthetőséget, illetve fenntartja a szociális ellenőrzést. Az építészeti gyakorlat ma egyre inkább polarizálódik: egy-

szerre van jelen az ún. »high tech« eljárás, mely kizárólag a termelésen alapul, illetve a homlokzatok ezt ellensúlyozó díszítése, mely az univerzális rendszer nyers realitását hivatott elkendőzni.⁴⁵

Feltéve, hogy így van, a társművészetek alkalmazása egy lehetséges kiút a technikai hatékonyság által diktált „univerzális rendszerből”, de nem valószínű, hogy ez az út az építészeti téralakításával való szorosabb együttműködés irányába vezet. Ha rendeltetése csupán az elkendőzés lenne, akkor az épület lényegéhez, funkciójához, tektonikájához, téralakításához nincs túl sok köze. Nem egymás társaivá, hanem inkább egymás „hordozóivá” válnak. Ezzel együtt nem kérdőjelezem meg a létjogosultságát és nem zárom ki annak a lehetőségét, hogy a bárhol alkalmazható (akár előregyártható elemek alapján), technikailag bevált, hasonló építkezési gyakorlatból következő „egyformaságot” a társművészetek segítségével fel lehet oldani. De a Kenneth Frampton által említett esetben fennállhat az a veszély, hogy a társművészeti alkotás pusztán toldalékká⁴⁶ válik. A cél, a fenti esetben, az egyedi arculat hangsúlyozása a gazdasági, technicista elvek által vezérelt általánosabb építészeti megfogalmazással szemben. Ebből kiindulva több megközelítés lehetséges.

Az egyik az, amikor a társuló alkotás teljesen vagy majdnem teljesen független a kifejezést illetően. Az épület szerkezeti elemeinek valamelyikén foglal helyet és ott önállóan fejt ki hatását. Pontosan ezáltal – Frampton szavaival élve – ellensúlyoz, elkendőz valamit, ami önmagában nem nyújtja az óhajtott vizuális élményt. Eszmei tartalmával saját teret alakít ki, ami nem feltétlenül azonos az épület eszmei mondanivalójával. Például egy kubus

oldalára függesztett szobor megbontja a felület egyhangúságát, vizuális fókuszpontot jelöl ki, de nem illeszkedik hozzá szervesen. Például August Endell által tervezett müncheni fotószalon⁷ homlokzatán lévő színes domborműnek nincs köze az épület szerkezetéhez. Bár vonalvezetésében követi a hasonló jellegűre kialakított ablakok vonalát, mégis fő feladata a tagolatlan homlokzat díszítése.

A társművészeti alkotás akkor is lehet ráillesztett, ha eszmei tartalma azonos az épületével, kifejezi az épület rendeltetését, hangulatában alkalmazkodik hozzá, de megjelenésében különálló. Nem állíthatom azt, hogy Filippo Brunelleschi által tervezett Ospedale degli Innocenti nem lenne remek épület Andrea della Robbia tondói nélkül. De azt igen, hogy nagyszerűen kiegészítik egymást. A tondók nem pusztán ornamentikaként vannak jelen, hanem kompozíciós szerepet is betöltenek azáltal, hogy ritmikus ismétlődésben követik és egyben hangsúlyozzák a homlokzat tagolását. A medalionokon megjelenő kis figurák (pólyás lelcgyerekek) jelzik az épület rendeltetését is. Ugyanez vonatkozhat akár az egész homlokzaton végig húzódó alkotásokra is, mint például Otto Wagner által tervezett bécsi Majolikaház esetében. A burkolat, annak ellenére, hogy „csak” lefedi a homlokzatot, mégis a látványos megoldás következtében vizuálisan kiemeli az épületet környezetéből, sajátos egyediséget kölcsönözve számára.

Egy építményhez való szerves illeszkedés alatt azt értem, amikor a társművészeti alkotás részét képezi az épület szerkezetének. Közismert példái a román és gótikus templomok zárókövei. A fontos statikai csomópont kiemelten kezelt plasztikai

szempontból, amelyhez szimbolikus jelentés is társult. Hasonlóan szerves egységnek lehetünk tanúi Karaindas templománál. A szobrok úgy illeszkednek a falakhoz, hogy nem csak esztétikai, hanem gyakorlati szempontok is érvényesülnek. A falsávok által közrezárt fülkékben hengeres testű (szintén agyagból készült) nőalakok feloldották a fal monotonitását és egyúttal jelentősen megnőtt a fal statikai szilárdsága is.

A kérdéskör természetesen sokkal árnyaltabb tárgyalást igényelne. A felvázolt lehetőségek inkább a nagy irányvonalakra utalnak. Az eddig leírt változatok tartalmát és beilleszkedését tekintve az ornamentika átmenetet képezhet a kapcsolódási módok két véglete között. Az „univerzális rendszert” (Frampton) az „univerzális rend” (Böhringer) egy darabjának segítségével fel lehet oldani.

Az építészet mint fikció, a technikai médiumok hatása az építészetre

A 20. század második felétől a televízió, a mozgóképek, a virtualitás egyre inkább átszövi a közvetlen életterületünket. Ez a jelenség következményekkel jár az ember világlátására – ezáltal közvetve az épített környezetre is –, ugyanis az új médiumok lehetővé tették a térnek, időnek, helyeknek egy addigitól eltérő érzékelését, felfogását.

Már a fotográfia, mozgóképek megjelenésével felbomlik a világ közvetlen megéléséből fakadó vonatkoztatási rendszer egyedulalma, amihez a későbbiekben az újabb kommunikációs médiumok megjelenése is jelentősen hozzájárul. A „lá-

tászög” kitágulása azt eredményezte, hogy egyre kevésbé lehet csak a közvetlen környezet által közvetített információkra támaszkodni. A film és a televíziózás elterjedése a képi világ értelmezésének uniformizáltságához vezet. Világszerte nagyjából ugyanazokat a filmeket, képeket látják az emberek, és úgy értesülhetnek helyekről, eseményekről a különböző technikai médiumok közvetítésével, hogy mindehhez nem szükséges a személyes részvétel. Ezzel együtt jár a közvetlen megtapasztalással járó kritikai magatartás levetkőzése. A médiák által használt képi nyelv ezért lehet olyan „hiteles”. *Villém Flusser* szerint:

„A technikai képek azt a látszatot keltik, hogy nem szimbolikusak, vagyis nem konvencionális kodifikáción alapulnak, miként a tradicionális képek és szövegek. Azt a látszatot keltik, hogy kauzális kapcsolatban vannak a leképezett jelenettel; úgy, mintha a jelenet volna az ok és ők maguk az okozat. Azt a látszatot keltik, hogy üzenetük vételéhez nem szükséges kibetűzni őket; hogy nem képesek »hazudni«; hogy »objektívek«. Ez veszélyesen megtévesztő.”⁸

Hasonló következményekkel jár a számítógépek által szolgáltatott virtuális világ, ami a világról tetzés szerint begyűjthető információk mennyiségét az addigiakhoz képest a sokszorosára emelte. Irányíthatósága hatalmas vonzerőt gyakorol. A virtuális tér nem függ időjárástól, helyszínektől és nem függ a környezettől sem. Mindössze gépekre és megfelelő hálózati kapcsolatokra van szükség, így bárhol megjeleníthető és használható.

A technikai médiumok nemcsak átvitt értelemben, hanem a szó szoros értelmében hatást gyakorolnak arra a látásmódra, ami a terek felfogá-

sára irányul. Hiszen a médiumok által közvetített képek a „kamera” szemszögére és szempontjaira korlátozódnak, a képek értelmezése eszerint történik. Mindennek folyamánként egyre nagyobb hangsúlyt kap a látvány.⁹ Ez alól az építészet sem kivétel, ott is tetten érhető az ilyen irányba való eltolódás, például úgy, hogy a meghatározott útvonalakon kitáruló látványra alapoznak. Megjelenik az a tendencia, hogy az épületek a médiumok által ismert képi megoldásokat alkalmazzák, azaz a térbeli egység képekké esik szét egy adott látványterv szerint. Mint ahogyan például Jean Nouvel építészetében jelentkezik.

Az ilyen jellegű épületek felfogásában a technikai médiumok jelentik a többletet. Segítségükkel olyan távolságból és szögekből láthatjuk az épületeket, amelyeket fizikai korlátainkból kifolyólag nem tapasztalhatunk meg. Ehhez jönnek segítségül a virtuális tervek, fotók, légifelvételek, építészeti filmek.

A nyolcvanas évektől kezdve egyre több szó esett inkább csak a fikcióhoz tartozó építészeti kísérletekről. Ezek a kísérletek nem annyira a formai újítást célozzák meg, hanem inkább az alkotói folyamatot. *Peter Eisenman* szerint a „klasszikus” építészet a végéhez ért. A klasszikus elnevezéssel a 15. századtól kezdődő építészetet illeti,¹⁰ amit három „fikció”, az ábrázolás, az ész és a történelem határoz meg. Az ábrázoláshoz a jelentés eszméjét, az észhez az igazság eszméjének kodifikálását, a történelemhez a változással szembeni időtlenség eszméjének helyreállítását kapcsolta. Mivel az építészet már nem utalhat a korszellemre, és „az ábrázolás, az ész és a történelem megszűntek olyan önmagukért való értékeket

közvetíteni, amelyekkel az építészeti alkotás legitimálható lenne”,¹¹ a változást elkerülhetetlennek tartja. Eisenman szerint a megoldás az, ha az építészetet önálló diskurzusként kezeli: „egy művi közegben egyesíti a jelentésmentességet, a tetszőlegességet és az időtlenséget”.¹² Az építészet maga válik fikcióvá, önmagát jeleníti meg, önmaga válik okká. A jelen építészete egy alkotói folyamatként válik értelmezhetővé, olvashatóvá. Bár teóriáit ő sem tudta teljesen átültetni a gyakorlatba, mégis nagy hatással van a kortárs építészeti kísérletekre.

Az alkotói folyamatra alapozó kísérletek természetes vagy már nélkülözhetetlen eszközei a számítógépes programok. Nemcsak a tervezésben, hanem az alkotásban is nagy szerepük van. Felgyorsítják a folyamatokat, sőt, részt vesznek benne mint „alkotó”, olyan módon, hogy az építész által meghatározott algoritmikus műveleteket végeznek. A számítógéppel tervezett épületek esetében olyan szerkezeteket hozhatnak létre, amelyek korábban nem léteztek, és a különböző változatok működése tesztelhető, szimulálható. Azonos törvények érvényesek rá, az emberi térfogalom szempontjából, mint a valós terekre. Amiben különbözik, az az, hogy a newtoni fizika érvényét veszti, nincs visszafordíthatatlan idő (párhuzamosan fut, de nem azonos a reálissal), nincs nehézkedés, nincs súrlódási együttható. A lépték relativizálódik, az anyagok a virtuális térben felületté válnak. Az ilyen épületeket a program segítségével be lehet járni, meg lehet nézni, a vizuális érzékelés a kamera „szemével” történik.

A technikai médiumok hatásai jelen vannak a kortárs építészetben. *William J. Mitchell* építészeti és képelméleti szakíró szerint a virtualizáció és a

globalizáció hatására az építészetnek gyökeresen át kell alakulnia, szinkronba kell kerülnie a koral:

„Az építészetelmélet klasszikus alappillérei egyszerűen jelentőségüket veszítik. Nincs nehézségi erő (ha csak a programozó nem dönt úgy, hogy szimulálja), tehát súlyok és terhek nem szolgálhatnak racionális kiindulásul a szerkezeti elemek méretezéséhez, formáihoz és arányaihoz. A szerkezeti kifejezés és őszinteség eszméi jelentőségüket veszítik. Nincs szükségszerű megkülönböztetés a fent és a lent, vagy a vízszintes és a függőleges elemek között. A modulort ugyancsak el lehet felejteni: a kibertérben a test tetszőleges arányú és méretű megtestesülést jelent.”¹³

Manapság bevett gyakorlat az építészirodáknál, hogy épületeiket szoftverek segítségével tervezik meg, ami alapvetően megváltoztatja a tervezés folyamatát, sőt, az épület arculatát is. Az új technológiák megjelenése kialakít egyfajta technokrata hozzáállást is az építészek részéről. Ezek a technológiák újabb és újabb szerkezeti megoldásra kínálnak lehetőséget. Olyan épületek készülhetnek, amelyek egyre kevésbé függnak a fizikai korlátoktól. Általánosságban (természetesen vannak kivételek) megszűnik az építész kapcsolata a helyi hagyományokkal, a reprezentatív épületeket nemzetközi csapatok hozzák létre, így egyfajta globalizáció vehető észre az építési gyakorlatot tekintve.

Annak ellenére, hogy számos virtuálisan megtervezett épület csupán terv marad, és kevés hányaduk valósul meg, mégis kikerülhetetlenül jelen vannak az építészetben mint diszciplínában. Teóriákat és új törekvéseket illusztrálnak és támasztanak alá. A hagyományos tervrajzokkal ellentétben

terük megtapasztalható és virtuálisan megélhetővé válik. A kibertér jelenlétével az emberek mindennapjaiban és főleg a felnövekvő nemzedékek esetében számolni kell, ilyen értelemben a virtuális építészet a maga nemében túllép a terv szerepén. Példaként említhető *Greg Lynn* „embryological house”-a,¹⁴ ami egy olyan épülettervezet, amelyhez ő csak egy alapformát, kiindulópontot ad, amiből majd a számítógép a környezeti tényezőknek és a vásárló kívánságainak megfelelően megtervezi a házat.¹⁵

A fentiekben felsorolt jelenségek ellenére az ember csak szubjektív módon és a sejtjeibe beépült tudáshalmaznak megfelelően tud az új technikai vívmányokhoz viszonyulni, mert bármennyire is a technikai képek és a virtualitás rabja lenne, meghatározza a teste, és az, amit általa megtapasztal. Még akkor is, ha azt egy fölösleges nyűgnek érzi.¹⁶

De mi az összefüggés az előbb említett jelenségek és a társművészetek – a kerámia között? Ha a jövőt a számítógépes tervezéssel előállított épületek határozzák meg, akkor a társművészeteknek, az épületkerámiáknak, a hagyományos megközelítés értelmében problémássá válik az alkalmazásuk. Több okból is. A „fikcióra” alapozott épületeknél a létrehozott formák elsősorban a fém, üveg, műanyag tulajdonságaira alapoz. Vagy, amint az előbb *Greg Lynn* kapcsán említett példa alapján is kiderül, a tervezési folyamatban a társművészet nem kap helyet mint választási lehetőség.

Paradox módon mégis, *Greg Lynn* vagy az *emerging architecture* elvei alapján készült tervek nézegetve, pár organikus forma ismerős volt.

Tervekhez (az utóbbi esetében nyilvánvalóan) a természetben végbemenő folyamatokat veszik alapul. Bizonyos értelemben „újrajtsszák” őket. Ez akkor is érvényes, ha nem létező struktúrákból indulnak ki, csupán hasonló módszereket használnak az elemek összekapcsolásánál, a deformációk, az elhajlások szabályainak kialakításánál vagy a rész és egész összekapcsolásánál. Ha a természeti folyamatok tanulmányozásából indulunk ki, akkor mégis van közös alap. Az anyag – jelen esetben a kerámia – mint bizonyos folyamatok modellezője analóg módon hasonló struktúrákat képes létrehozni. Tehát formaképzési lehetőségeiben nem áll olyan távol az előbb említett épületektől. Így harmonikusan beilleszkehdhet annak terébe, sőt szerkezetébe. Ilyen értelemben véve a számítógépes programok segítségével létrehozott építészeti ötletet két megközelítést látok lehetségesnek. Természetesen leegyszerűsítve és sarkítva, hiszen átmenetek lehetségesek a kettő között. Az egyik az, amikor az építészeti elgondolás közelít a kerámia mint anyag sajátos lehetőségeihez. Pontosabban úgy, hogy figyelembe veszi azt a tulajdonságát, hogy a szerkezetben is jelen lehet (fal, padló, oszlop), akár ismétlődő elemekként, akár egyedi megoldásként. Bármelyik változat eleve beilleszthető az épület tervébe, és egyúttal a társművészet szerepét is betöltheti. Korszerű technológiák alkalmazásával a folyamatok kiszámíthatóbbá válnak.

A másik eset az lehet, amikor az építész helyet ad (hagy ki) a tervezésben az épületkerámia számára. Ilyenkor csak additív alkotásként¹⁷ szerepelhet, ugyanis ez az anyag elsősorban nem a „képséghez” kapcsolható, tehát virtuálisan lény-

gének nagy része nem közvetíthető.

Láthattuk, hogy az általános társadalmi, gazdasági változások és az új médiumok lassan megváltoztatják a látást, az érzékelést. A folyamatosan képek, reklámok, hangok által bombázott környezetünkben megemelkedett az ingerküszöb. Nagyon nehéz azt a légkört megteremteni, amiben az embernek „ideje” van elmélyülni az alkotások elemzésében, anélkül, hogy ne az éppen következő teendőire gondolna. Az építészethez tartozó társművészetek befogadására fokozottabban érvényes, mivel nincs meg az a speciális tér (galéria, múzeum), ami kifejezetten erre a célra alkalmas. Az egyik csak akaratunk szerint látható, a másik pedig állandóan jelen van a különböző rendeltetésű építmények terében, együtt él azzal. Azokat a szempontokat tehát, amelyek a megváltozott életmódhoz kapcsolódnak, nem lehet figyelmen kívül hagyni az épületkerámia tervezése során. A továbbiakban erre is keresek lehetséges megoldásokat.

Társművészet az urbanizációban

A 20. század társadalmi-gazdasági változásai az épített környezetet újra meg újra átalakítják. *Richard Sennett*¹⁸ rávilágít a vidék és városok közötti világnézeti különbségre. Ezt a különbséget az egységes világnézet felbomlásával, a puritánság megjelenésével magyarázza. A puritán amerikai bevándorlók az egyén problémájával küzdve hozták létre a semleges város alapjait. Megjelenik a könnyen megépíthető, ám egyéniségmentes, bár-

hol alkalmazható instant szerkezet, a raszter város. Nincsenek közterek, nincs központ, mindent behálóz egy ismétlődő derékszögben csatlakozó utca-épületrendszer, ahol csak csomópontok vannak. A 20. században ez a vízszintesen terjedő raszter elkezd felfelé nyúlni, függőlegesen terjeszkedni. Az „egyforma kubusok” három irányba terjeszkednek. Az azonosság nagyban hozzájárul az amúgy is meglévő tájékozódási bizonytalansághoz. Nem a térkép alapján történő tájékozódásra gondolok, hiszen az egyszerűbbé válik a város vonatkozásában, hanem arra, ami a Világban való tájékozódásra utal. Megszűnik a magasság szakrális szerepe, mint ahogyan például a gótikus templomnál létezett. Átlényegül egy technicista, teljesítményorientált szerkezeté. Helyét a megkülönböztethetetlen, az egész világon azonos, gyorsan átalakítható irodahelyiségek veszik át. A magasság szakrális régióját a felhőkarcolók töltik ki. Az épület egésze kívülről formatervezett, de belül az egyforma ideiglenesség uralkodik. Általában a méretei és felépítése miatt a tér nem fogható fel a maga teljességében, inkább csak szekvenciálisan, gyakran egy tengely (lift, lépcső) képezi az átjárást. Könnyen lehetséges, hogy a látogató az épületnek csak egy részét ismeri meg, és az is, hogy nem érnék új élmények, ha a többi szintet is bejárná. Vannak arra irányuló kísérletek, hogy az egyhangúságot ellensúlyozzák, de a hatalmas méretekből az következik, hogy csak kis mikrovilágok jöhetnek létre. Az irodaépületek általában nagyon egyszerű szerkezetűek, egyéni hangot inkább a forma egészével¹⁹ próbálnak képviselni.

Urbanus tereknél a léptéket tekintve, általános-ságban három lehetőséget látok az épületkerá-

mia számára. Vagy a kisebb méretű részletgazdag épületkerámiát, ami közvetlenül egy kis, szűk térből adódó közelséggel tárja fel magát, vagy a nagy formákra, kontrasztokra összpontosítót, ami nagyobb léptékű építményeknél, főleg távolról látható. Középen szűk az elhelyezkedés lehetősége. Ez a változat inkább az autonóm jelenlét számára kedvez, az adott térhez alkalmazkodva.

A nagy épületeknél, felhőkarcolóknál a legkészenfekvőbb építőanyag az üveg, a műanyag és a fém. Alkalmazásuk megszüntette a nagy falfelületeket. Az állandóság is mellékes szempont. Ami esetleg létszükséglet ebben a környezetben, az az információ, a gyors tájékozódás vagy az egyhangúság feloldása. Az utóbbi feladatot, nagy általánosságban az üveg-fém épületeknél az üvegfalon át látható kép veszi át, amelyen keresztül látható a város, de az is ugyanolyan „virtuálisan” érzékelhető, mint ami a számítógép képernyőjéről köszön vissza. A társművészeti alkotások számára ilyen esetben nincs hely az épület szerkezetén, viszont a belső terekben annál inkább, amennyiben az alkalmazkodik az adott követelményekhez.

A 19. század után, az érzékelépszichológia kutatásainak egyik folyamányaként az érdeklődés kiterjedt az épületek közötti térre is. Tehát az építész, akarva akaratlanul, a külső teret is formálja. A tér nemcsak az épület belső terét jelenti, hanem az egyes épületek közötti teret is, amelyekből a települések hálója szövődik. A város szerepe és felépítése napjainkra megváltozott, ami új szempontokat, kérdéseket vet fel. *Rem Koolhaas* az *SMLXL* című *Bruce Mau*-val közösen jegyzett könyvének előszavában²⁰ a városok, a népesség megnövekedésével együtt járó identitásvesztéséről beszél.

A központ túl kicsivé válik ahhoz, hogy mindenki részesülhessen belőle. A konzerválásra és a (rejtve bár, de) modernizációra irányuló törekvések megszüntetik a hitelességét. Önmaga szimulakrumává válik. A város bővülését destruktivitás jellemzi, és a periféria felé halad. A jelleg nélküli város az unalmas, de élő (valóságos) terület. Az identitás kényszerubbonyától megszabadított város a tabula rasa-ból jön létre. Nem állandó, változó, egyformán unalmas és egyúttal érdekes. Azonos szerkezeti egység ismétléséből jön létre. Az élet átkerülésével a kibertérbe a jelleg nélküli város marad meg, ami a működés és a változtathatóság elvei szerint épül. Ezzel párhuzamosan megnő a történelem – a központ („Patyomkin-város”) – iránti érdeklődés, mivel a kor, ami a jelleg nélküli várost életre kelti, nem képes új aurát teremteni. Megnő a már meglévők értéke.

Schneller István a következő mondataiban a települések hasonló jellegű funkcionálisára utal:

„A funkcionális elrendezés nem tükrözi az emberi, társadalmi viszonyokat, pusztán a tér működését teszi lehetővé. Közhelyszerű az a megállapítás, hogy egy település vagy településrész térbeli világának alakulása nagymértékben függvénye a társadalmi-gazdasági viszonyoknak, s az is magától értetődőnek tűnik, hogy a település a társadalom „térbeli lenyomata”. Látnunk kell azonban, hogy a fejlődés jelenlegi fázisában épített környezetünk térbeli világa nem (vagy csak nagyon áttételesen) tükröz emberi-társadalmi viszonylatokat.”²¹

Az otthon folyamatosan alakul a benne „történő” ember által, mint egy ruha viselés közben.

Tágabb értelmezésben ugyanezt elmondhatjuk a városról is. A nagy szabásvonalon túl, az előbbi hasonlatnál maradva nézzük meg közelebbről a ruha foltjait is. Két jelenségre hívnám fel a figyelmet, amivel nagy általánosságban találkozhatunk az épített környezetünkben. Az egyik a reklámok jelenléte. Ha a dolgozat témájának szempontjából nézem, a könnyen változtatható jelek, reklámok (fény és poszter formában) és cégtáblák minden fajtája az, amik sokszor átveszik a társulások jelölő szerepét. Persze a probléma sokkal komplexebb, hiszen az egyik időtlen, folyamatosan együtt él az épülettel, a másiknak alapvető tulajdonsága a folyamatos változás, az állandó cserélődés. Ami állandó, az a reklám jelenléte. A homlokzatokon, bejáratokon, a tájban, sőt, néha beépül magába az épületbe is.²²

A másik jelenség, ami a maga változó jellegével – ennek ellenére állandó jelenlétével – folytonosan emlékeztet az embernek a helyek és dolgok birtokbavételére, megjelölésére irányuló ősi késztetésére, az a graffiti. Nem véletlen, hogy a graffiti első megnyilvánulásait a Senett által említett egyforma amerikai külvárosok falain kell keresni. Merész volna ebből az egy szubkulturális jelenségből egyenesen arra a következtetésre jutni, hogy igenis szükség van a többletjelentésre az építészeti térben, de az mégis bátran megkockáztatható, hogy az egyformaság uralma ellen a legkönnyebben fellépni egyedi elemek alkalmazásával lehet. Az „egyényt” vágyát ékesen illusztrálják a fába vésett szívecskék, falakba karcolt ábrák, szignók, a festékszórókkal felvitt tegek²³ – az ily módon „díszített” környezet hatására a szemlélőben felmerül a kérdés, hogy nem működhetnének-e a

„kollektív jelölés” egyik kifejezőjeként maguk a társművészeti alkotások?

Visszatérve a részletektől az általános értelemben vett urbánus környezetre, nézzük meg, milyen szerepe lehet az épületkerámiának? A fémüveg, high-tech környezetben kissé atavisztikusan hathat a kerámia, de talán éppen ez az ellentét lehetne a kerámia alkalmazására egy magyarázat. Ezenkívül a társművészeti alkotásoknak egy város referenciális pontjainak kialakításában, a terek rendezésében, értelmezhetőségében lehet szerepe. Ugyanakkor rehabilitációs funkciót is betölthetne.

Felvetődött a kérdés, hogy képes-e a társművészet és ezen belül a kerámia épületelemek alkalmazása arra, hogy a környezet „emberibbé” alakulhasson? Nyilvánvaló, hogy a létező problémákat nem képes megoldani, de talán részben közreműködhet a környezet „otthonosabbá” tételében, a heideggeri értelemben vett „lakozásban”.²⁴

Ha az épített környezet a kor tárgyi lenyomata, úgy a társművészetek ennek kiegészítő részleteivé válhatnak. Részesei lehetnek az építészeti együttes átfogóbb értelmezéséhez, megéléséhez és megtapasztalásához felhasznált eszköztárnak.

Jegyzetek

- 1 Pogány Frigyes (1976): *A szép emberi környezet*. Gondolat Kiadó, Budapest. 387.
- 2 Moravánszky Ákos (1998): *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867-1918*. Vince Kiadó, Budapest. 271.
- 3 Loos, A. (2004): *Ornamens és nevelés – válogatott írások*. Terc Kiadó, Budapest. 201.
- 4 Böhringer, H. (1995): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest. 8.
- 5 Frampton, K. (2004): Kritikai regionalizmus: az ellenállás építészetének hat pontja. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest. 292.
- 6 Nem minősítést takar a kifejezés, hanem arra a helyzetre utal, amikor nincs szerves kapcsolat közöttük.
- 7 1944-ben megsemmisült.
- 8 Flusser, V.: Képeink. *2000 Irodalmi és művészeti folyóirat* 1992. február, 60-61.
- 9 Flusser, V.: *A technikai képek mindensége felé*. In.: <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html> (ford. Maleczki József, 2001)
- 10 A modern építészetet eltérő stílusjegyei ellenére szintén a klasszikus építészethez sorolja. Véleménye szerint a modern építészet a funkciót ábrázolta, és ez a szándék a tervezés alaptételeként egyenértékű az előző korok stílusidézeteivel.
- 11 Eisenman, P. (2004): A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. 319-339. 328.
- 12 Eisenman, P. (2004): A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. 319-339. 328., 330.
- 13 Mitchell, W. J. (2004): A virtualitás poétikája. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. 368-378., 371.
- 14 Embrió ház, <http://www.gform.com/>
- 15 A „Blob”-nak elnevezett (Binary Large Object) számítógépes építészet kitalálása az ő nevéhez fűződik. Sokszögű, gömbbe írható formák összekapcsolására alapozott modellezési technikára alapoz.
- 16 A főként virtuális térben élő zsargonjában az emberi testet negatív előjellel „húsnak” nevezik, mint egy fölösleges igényekkel rendelkező dolgot.
- 17 A kifejezés nem jelent értékítéletet. Ez a társítás csupán a jellegét változtatja, nem a minőségét.
- 18 Sennett, Richard (1997): A semleges város. *Café Babel*, 2. 11-25.
- 19 Mint például a Londoni Swiss Re torony, vagy a Kuala-Lumpur pagodára emlékeztető felhőkarcolója.
- 20 Koolhaas, R. (2004): A jelleg nélküli város (The Generic City) In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest, 381-397.
- 21 Schneller István (2002): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius Kkt. Kecskemét. 45.
- 22 Bár nem reklám, de azonos technikai megoldást alkalmaz *Jenny Holzer* alkotása az oslói Telenor székház homlokzatán, ami egy folyamatosan futó elektronikus szöveg.
- 23 A graffitis szubkultúra szlengjében a nevet, monogramot jelenti.
- 24 Heidegger, M. (2002): Építés, lak(oz)ás, gondolkodás. In: Schneller István (szerk.): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius Kiadó, Kecskemét. 257-270., 260.

Kiadja: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar
7400 Kaposvár Bajcsy-Zsilinszky u. 10
Felelős kiadó: Lieber Erzsébet DLA, dékán
HU ISSN 2030-3266

