

A MŰVÉSZETI ALKOTÁSOK SZEMLÉLETÉNEK ELVI SZEMPONTJAI ÉS MÓDSZERTANI PROBLÉMÁI

Írta: VINKLER LÁSZLÓ

A művészeti alkotások szemlélete, mint minden, amit ember tud, tanítható is. A kérdés feltevése indokoltabb így: milyen mértékben tanítható; vagy így: mi az, ami tanítható benne, és mi az, ami nem tanítható. A választ persze egy kicsit nehezebbé is tettem ezzel a megszorítással. A taníthatóság mértékének kérdését illetően azt hiszem, nincs semmi különbség, vagy legalábbis nincs lényeges elvi különbség a tantárgyak között. Ez éppen úgy vonatkozik a matematikára, mint a testnevelésre, az énekekre, mint az irodalomra. Az iskolák állandóan készítik a statisztikákat arra vonatkozólag, hogy adott tanulócsoportban milyen eredményeket értek el adott tantárgyakból. Ebből is lehet arra következtetni, hogy alapjában nem kételkednek a taníthatóságban. Érzékenyebb pontokat bolygatunk meg mindjárt, mihelyt konkretizálni akarjuk a kérdést és azt kutatjuk, mi az, ami egy tantárgyban tanítható és mi az, ami nem tanítható. Mindannyian tudjuk, hogy a pedagógia fejlődése újabb és újabb területeket hódít el a műveletlenség óceánjából. S ezzel a tevékenységével nem fordul valójában a természet ellen, hanem a természettel együtt működik, legalábbis az emberi természet történeti kibontakoztatásának értelmében aszerint jár el akkor is, amikor önmagában véve ellene hat, elemberiesíti azt. A természet azonban nem a bőrfelületünkön kívül kezdődik, hanem mélyen alatta, bennünk magunkban. Eszerint önnön-magunk természetének „elemberiesítéséről” is szabad, sőt kell beszélnünk. Azt remélem, hogy az esztétikai nevelésnek fontos szerepéről kell majd ezúttal is meggyőződnünk ebben az emberi természetet is megnemesítő folyamatban. A hasonlatok képeit most már helyes lesz átváltani fogalmi meghatározásokra. Gátak és csatornák helyett pl. most már inkább vizuális esztétikai koordinátarendszerről, termelés helyett alkotásról, emberi természet helyett szomatikus és pszichikus vonatkozásokról, az emberi szubjektumon kívüli természet helyett objektív valóságról fogok beszélni, hogy a szemléletet egybekapcsoljam az ezután kialakítandó és a közismert fogalmakkal. A képi nyelvről a későbbiekben sem kívánok egészen lemondani, márcsak azért sem, mert ehhez a témához jellege szerint jobban illeszkedik, mint a szavak, a második jelrendszer e csodálatos, de a képet nem helyettesítő elemei, amelyek az esztétikai szférába csak úgy kapnak bebocsátást, ha a képiség eszközeivé lesznek. Ez viszont már a költészet dolga, s irodalomesztétikához tartozik, így túlmutat feladatomon. Feladatomnak azt tartom, hogy feltárjam azokat a képzőművészetelméleti és művészettörténeti eljárásokat, amelyeket pedagógiai munkám során összefüggésbe tudtam rendezni.

Kezdjük elmélkedésünket annak vizsgálatával, hogy mi a művészetszemlélet, mi a viszonya az esztétikához, és mi a viszonya a művészettörténethez, egyáltalában különbözik-e tőlünk, vagy azonos-e valamelyikkel a kettő közül?

Az esztétika mindenesetre elméleti tudomány, a filozófia területének sajátos

darabja, a művészetszemlélet pedig elsősorban gyakorlati jellegű esztétikai tevékenység, konkrét aktivitása az egyedi tudatnak konkrét történeti situációban, konkrét művészeti jelenséggel való találkozása során. A művészeti alkotások szemléletének termékkennyé tételére tehát olyan módszert kell elsajátítanunk és tanítanunk, amely a mozgásban levő egyéni tudatnak és a mozgásban levő társadalmi tudatnak körülményei között értelmez és vizsgál művészeti hatásokat, amelyek hasonlóan bonyolult mozgásformák maradandó eredményei, azaz műalkotások felől érik. Műalkotások felől, amelyeket mint bonyolult mozgás-szövedékben létrejött csomópontokat foghatunk fel. „Holtpontok” is abban az értelemben, hogy mintegy felhalmozzák egyetlen állapotban mindazt a sajátos mozgási energiát, amely őket létrehozta és „holtpontok” abban az értelemben is, hogy további mozgásszövedék potenciális kiindulásai. Ebből mindjárt nyilvánvaló, hogy a feladat nehézsége éppen abban rejlik, hogy a művészi alkotások szemléletének módszeréhez valójában mind az esztétikának, mind a művészettörténetnek teljes birtoklása volna szükséges. Tudjuk jól, hogy ezzel a teljességgel maguk a szakemberek is mind kevésbé rendelkeznek. A helyzetet éppen úgy lehet ezért kétségbeejtőnek, mint reményteljesnek tekinteni. Kétségbeejtőnek azért, mert amire a szakemberek sem képesek, nem kívánható meg az általános társadalmi gyakorlatban. Reményteljesnek azért, mert a helyzet magukat a szakembereket kényszeríti olyan új, szintetikus módszerek és nézőpontok felfedezésére, amelyeket viszont alighanem sokkal könnyebb lesz általánosítani, mint a szaktudományok rezervált eljárásait. Azaz remélhető, hogy az egész probléma-komplexumot sikerül előbb-utóbb emberközbe hozni. Azt a módszert, amelyet igyekszem kidolgozni, röviden *vizuális stilisztikának* lehetne nevezni. Pontosabb meghatározása kicsit *körülményesen hangzik: szocio-antropológiai vizuális stilisztika dialektikus alapon.* A meghatározást tehát ki kell fejtenem érthetőbben is. Módszeremnek, ha hasznos akar lenni, gyakorlatibbnak és szintetikusabbnak kell lennie más módszereknél — a kettő egyébként természetes is, ha együtt jár. A szintézis önmagában véve nem könnyebb célkitűzés, mint az analízis, de megvan az a tulajdonsága, hogy más feltételeket mér a szakember számára, és más feltételeket szab a laikusnak, akit viszonylag kevesebb befektetéssel juttat viszonylag nagyobb haszonhoz, hiszen nem is szintézis az, ami nem „termelékenyebb”, a kalásznak is sokszorosan kell a magot visszaadnia. *Elsősorban* tehát stilisztikáról van szó. Szükséges, hogy egyetértsünk a stílusnak, mint fogalomnak tartalmában. Tudom, hogy a stílust statikus keretként, formajegyek összegeként is fel lehet fogni, olyan kategóriaként, amelybe a legkülönfélébb értékes és értéktelen szellemi holmi zsúfolható össze. Ezt a szép múltú fogalmat kár lenne értéke-vesztetten félredobni. Véleményem szerint sokkal hasznosabb, ha kissé kiemeljük a benne rejlő lehetőségeket és újra értelmezzük. A stílus felfogásom szerint szemléletes tartalom-forma viszony, a tartalom-forma ellentmondás neve. Tekintettel arra, hogy a tartalom-forma egység elve elveszítette erejét, megkopott a sok használatban, szívesebben beszélek tartalom-forma-feszültségről, tartalom-forma ellentmondásról, tartalom-forma ellentétről, holott nyilvánvalóan jogos a tartalom-forma egységről, mint dialektikus, tehát ellentmondásos, dinamikus egységről szólni, ha nem értünk rajta valami történetietlenül változatlan, langyos örök-szépet. A stilisztika mint előre bocsátott meghatározásom tényezője azért is helytálló, mert egyszerre jelenti a korstílust és az egyéni, egyszerre jelenti egy egész korszak általános alaktánát és az egyes mesterekét, sőt az egyes műveket külön-külön is. Végezetül azért szólnék stilisztikáról, nehogy lehető legyen a tartalomnak és a formának külön-külön való értelmezése, ami módszerként elkerülhetetlen. *Másodszor* szólnom kell arról, hogy miért szükséges a „vizuális” stilisztika fogalmának bevezetése. Semmi másért, mint azért,

hogy éles határt vonjunk mind az irodalom-esztétika stílustana, mind pedig a zene-esztétika és a képzőművészeté között. A tartalom-forma viszonyoknak tehát olyan tipikus stílusformuláit kell megragadnunk, amelyek egyszersmind *szemmel láthatóak, szemléletes tartalmak*: azaz egyszersmind formák is. Egy gótikus csücsív mint mértani meghatározottság még nem stilisztikai tényező, azzá csak tartalmának erejével együtt lehet, hogy közhelyet mondjak, mint valamiféle „feltörekvés” hordozója, sőt *magá* a feltörekvés, annak materiális, statikai és egyben szellemi, szimbolikus értelmében. Persze mindenki érezheti, hogy mélyebbre kell mennem, de itt, ezen a ponton kell majd mélyebbre menni. Előljáróban hadd utaljak korreferátumomra, a Korstílus és térfelfogás c. cikkemre, [1] mottója egy, a francia Buffontól származó aforizma: „Le style c'est l'homme”. S itt *harmadsorban* mindjárt az is világossá kell, hogy váljék, miért szerepel a meghatározásban az *antropológiai* tényező. Az ember művészi tevékenységében olykor feltűnő átütő ereje van magának az alkotó személyiségnek, mint szomatikus-pszichikus alkatnak, azaz mint antropológiai alanyak. Leonardo óva inti a festőt attól, hogy a modell helyett önmagát rajzolja. Nem önmagát kellett volna-e legelső sorban ettől óvnia, van-e festő, akinél erősebben üt át lényének karaktere, mint éppen Leonardonál? A kérdésnek azonban ennél sokkal tágabb jelentősége van. Sokak szerint rokonságban van a stílusfejlődés egy-egy összefüggő művészettörténeti korszaka, mondjuk az antik vagy a nyugateurópai fejlődés között. Már Shakespeare is észrevette az életkoroknak mint tipikus alakzatoknak jelentéssé voltát. Kísérletet tettem arra, hogy hidat verjek e két gondolat között, összehasonlító biográfiai kutatásaimmal, [2] Amint látjuk tehát az antropológia területei közül itt elsősorban a morfológia játszik szerepet, nem az antropogenezis és nem is a néprajzi vonatkozások. A feuerbachi antropologizmustól mégis meg kell különböztetnünk szándékunkat, hiszen itt nem olyan értelmű biologizmusról akarunk beszélni, amely az embert történetietlenül szemléli, még biológiai vonatkozásban is alakfejlődése az, ami bennünket érdekelhet. S ez azért, mert a stílustörténet az egyéni fejlődés morfológiai változásának is *analogonja*. Lehet, hogy a tudományos-logikai gondolkodásmódban az analógiás gondolkodásmódnak nincs vagy nem volt nagy becsülete, de a képi gondolkodás lényegében analógiás jellegű, s a képi gondolkodás éppen a művészet közege és bázisa. Ebben különbözik a művészet a tudományoktól, — bár meg kell jegyezni, hogy maguk a tudományok sem mondanak le a megismerés analógiás formáiról (gondoljunk csak a modellek készítésére). Heisenberg a stílusokról is azt tartja, hogy párhuzamosak a tudomány modelljeivel. [3] Az én szempontomból tehát márcsak azért is, mert nem elméleti esztétikával és nem művészettörténet-tudománnyal, hanem művészet-szemlélettel vagy művészetelmélettel foglalkozom, használom az antropológiai modellt. Természetesen erről is többet és részletesebben kell még majd mondanom. Most azonban vegyük sorra a meghatározás *negyedik* tényezőjét, amely az antropológiai nézőpontot korlátozza és gazdagítja egyszersmind, azaz: a *szociológiai tényezőt*. A szociológiai tényező „a társadalmi élet struktúrájának elméleti analízisét és a társadalmi-gazdasági alakulatok fejlődésének törvényszerűségeit is tartalmazza.” [4] Ezért szól így a meghatározás: *szocio-antropológiai vizuális stilisztika, dialektikus alapon*. Felmerülhet az a kérdés, miért van szükség a szociológiai nézőpont mellett még az antropológiainak a hangsúlyozására is, nem jobb-e, ha csak szociológiáit mondunk? Nem, mert a szociológia olyan tudomány, amely összefüggéseit verbális logikai tételekben fogalmazza meg. Az antropológiai szempont a szociológiai nézőpontot is a társadalmi struktúráknak szemléletesebb felfogására készíti, modellszerű képi formában is elembesíti, közvetlenül vagy közvetetten antropomorfizálja, így a művészi szemlélet számára jobban asszimilálja. Hogy hason-

lattal éljek, az antropológiai nézőpont katalizálja a szociológiáit, s alkalmassá teszi a vizuális stilsztikával való egyesítésre. Ez az egyesítési folyamat ellentmondásos egységre vezet, ezért mondjuk ki *ötödszörré*, hogy azt *dialektikus alapon* hozzuk létre. A dialektikus alap biztosítja, hogy ez a stilsztika nem lesz formális, hanem genetikus: ami azt jelenti, hogy a stílris struktúrák mint diakronikus *fejlődési folyamatok* keresztmetszei jelenhetnek meg. A dialektikus jelleg azt is jelenti, hogy a morfológiai folyamatok is ellentétekben mozgókként szemlélhetők. A mozgásnak dinamikája van, fejlődő és viszonylagosan visszafejlődő folyamat egyidőben, amelyet a közismert spirál-séma alapján jól jellemez. Legalábbis jól modellálja a fejlődésben észlelhető körforgásnak önmaga fölé emelkedő, spirálisba lendülő természetét. Még pontosabb lenne ez a modell, ha a tengelyre vonatkozó radiális szűkülés-tágulás ritmusát is beleépítenénk, ami a centrális tengelyhez való közelítés centripetális és a tőle való távolodás centrifugális mozgásának váltakozásával a kötöttség és szabadság tendenciáinak változó, lüktető mozgását is szimbolizálná. Természetesen egy semától, bármilyen szép modell legyen is az, nem lehet mindent elvárni. A szemlélet *koordináta rendszerének* problémája azonban most már elodázhatatlan. Nyilvánvaló, hogy az esztétikai tárgyat önmagában, történelmi feltételeitől elszakítottan a szemlélő pusztán ösztönös befogadóként nem élvezheti zavartalan biztonságban, jellegének megfelelő aspektusban, azaz a művelt ember tudatának szintjén. Nem kívánom lebecsülni az ösztönösséget, csak éppen téves elképzelésnek tartom, hogy az zavartalanul érvényesíthető volna; ma úgyszólván csoda, hogy a sok verbális behatásra ki nem veszett. A kultúrának az a természete, hogy ha ráépít az ösztönös alapokra, sokszorosan elfedi azokat, egyszersmind azonban ezzel a folyamattal egyidejűleg le is ás hozzájuk az a szakadatlan törekvés, hogy a ráépített rétegeket áttörve lehatoljon a mélybe, le tehát az ösztönökig. A műveltség építménye így egy önmagát szakadatlanul építő és lebontó folyamatként képzelhető el. Ha így van ez egy adott kulturális szituációban, így van az egyes korszakok dialektikájában is, korszakok keletkeznek és pusztulnak. Mi más ez, mint felépítés és lebontás egymást átható mozgása a történelemben? Így megy ez a társadalmi és az egyéni emberéletben is. A dialektika áthatja nemcsak gondolkodásunkat, nemcsak az ismeretelmélet módszere, hanem törvényei szerint mozog a társadalmi tudat története is, amely viszont az anyagi lét függvényeképpen is megmutatkozik. Az olyan koordináta rendszer, amely az emberiség anyagi-szellemi fejlődését statisztikai általánosságában láttatja, arra jó, hogy az emberi sorsban valami szükségszerűt láttasson meg. Az egyénnek rövidke léte a történelmi koordináták perspektívái nélkül nem lehetne sem tudatosan biztonságos, sem szellemien szabad.

HEGEL esztétikája minden idealizmusa mellett is rendelkezik a perspektívának ezzel az igényével.

Ha volt valaha is kor, amely indokoltta tette, hogy a tájékozódásért többet tegyünk, mint eddig, a XX. század bizonyára ez. Visszaemlékezem azokra az évekre, amikor a Képzőművészeti Főiskoláról kikerülve úgy álltam a világban, festőművészi végbizonyítvánnyal a kezemben, hogy valójában semmit sem értettem belőle úgy, amint a modern művészetekben visszatükröződött. Meg kell vallanom, hogy nem jutottam könnyen előre, a tájékozódási kényszer még most is működik bennem. A XX. század az a kor, amelyben talán jobban, mint valaha is, a stílris lehetőségeknek olyan ellentmondásos és gazdag, ugyanakkor zavarbaejtő mennyisége nehezedik az emberre, amihez képest a késő római áramlat-keveredések igen szolid és elrendezhető anyagnak tűnnek. MALREAUX beszél a Musée Imaginaire-ről, [5] a képzeletünkben élő múzeumról, amin azt érti, hogy a mi számunkra a világ művészettörté-

nete összes információival és hatótényezőivel egyszerre adott. Ma lehet valaki a közel, vagy a távol kelet hatása alatt, kapcsolódhatik a középkorhoz, a reneszánszhoz, vagy közvetlenül az antik művészethez — és ki tagadhatná a nagy klasszikusok: egy Leonardó, egy Velazquez, egy Rembrandt tovább élő befolyását ugyanakkor, amikor Cézanne még alapja szemléletünknek, amikor Picasso még új és már elavult egyszerre. A tájékozódás szinte létkérdéssé változott. Dehát lehetséges-e rend ebben a zűrzavarban? Igen, rend van benne, vagy legalábbis megengedi a rendszerbe foglalást.

HEGEL mutat rá a művészetek felosztásában arra, hogy a történelem fejlődésében a kibontakozásnak rendje van. [6] A szimbolikus, a klasszikus és a romantikus forma feltételezése mögött valóságos tartalom rejlik, amelyet előtte is, utána is többen megpróbáltak már megközelíteni. Így az egyébként reakciós történetfilozófus, a német SPENGLER, aki lezárt kultúrkörök kategóriáit állította fel szigorúan metafizikus alapon. [7] Spengler idealizmusa messze visszaesik Hegelétől éppen mert az egyetemes emberi történelmet mint fejlődő egészet tagadja. Részletekben azonban sok tanulsággal szolgálnak megfigyelései. Vitathatatlan a periódusok hasonlóságáról vallott felfogása, ha nem is lehet egyetérteni a „homologia” elvével, ez különböző fejlődési vonulatok megfelelő szakaszainak már nem is hasonlóságát, hanem időtlen azonos értelműségét tételezi fel. A negyvenes években, vagy 25 esztendővel ezelőtt sokat foglalkoztam ilyen kérdésekkel. Fel is rajzoltam magamnak az idő-koordinátákat, amelyekben a művészettörténet ritmusa mozog. A 30-as években a magyar LIGETI volt nevezetes egyfajta ritmuselméletéről, az ún. hullámteoriáról. [8] Emlékezetes marad számomra FÜLEP LAJOS könyve a magyar művészetről, [9] amelyben addig szokatlan nagy összefüggésekben szemlél bizonyos alaki jelenségeket, így a kontraposztóét. Jómagam csak ezután a negyvenes években foglalkoztam marxizmussal. A történelmi materializmus alkalmazása a művészettörténetben az a módszer, amely konkrét *történelmi tartalommal* töltötte fel addig absztrakt elképzeléseimet. [10] Korábbi tanulmányaim csak most váltak igazán használhatókká, ebben a szintézisben az elvont dialektikának és a konkrét Kauzalitást követelő történelmi materializmusnak. Talán nem kell elnézést kérnem ezért a vallomásért, úgy gondolom, ha egyáltalában tudok valamiben segíteni, azt könnyebben tehetem, ha gondolkodásom alakulására rámutatok. Mindig komolyan vettem a fejlődés dialektikájában mutatkozó ritmus-jelenségeket, lett-légyen az a reneszánsz és barokk elv váltakozása, mint BURCKHARDTNÁL és WÖLFFLINNÉL, [11] vagy a kulminációs pont történelmi eltolódásának problémája BUSCHORNÁL. [12] A marxizmussal való foglalkozás nem jelentette számomra a történelem aritmiáját. Inkább érdekességnek hat mint szükségszerűségnek, hogy a művészettörténet nagy periódusait viszonylag jól el lehet rendezni az évezredek és az évszázadok kereteiben. Az i. e. harmadik évezred a sumér és az egyiptomi ó-birodalom időszaka, a második az új-birodalom és az égei kultúra ideje, az első a görög-római művészeté. Az i. u. első évezredre tehető a keresztény művészet kialakulása mind a nyugati, mind a keleti középpont körül, s erre az időre esik a frank birodalom preromán művészete. A második évezrednek mi is részesei vagyunk még. Anélkül, hogy következtetéseket tudnék vagy akarnék levonni ebből a formai elrendezettségéből, áttérek a szóban forgó ritmikai analógiák terén tett néhány megfigyelésem tárgyalására.

Ha az i. e. első és az i. u. második évezredet kronológikus rendben egymás alá írjuk azt fogjuk látni, hogy az i. e. 500-as évek alá kerülnek az i. u. 1500-as évek. A Zsarnokölők szobra eszerint ugyanabban a ritmikai fázisban van, mint Michelangelo Dávidja, ami szép analógia. A ritmikai összefüggések kérdése azonban magában

véve sem ilyen egyszerű. Ha Spenglerrel [13] a dráma fejlődését tekintjük „tetőpontnak”, akkor az ókor V. századát az újkor XVII. századával kell egybevetnünk. Ha viszont a szobrászat morfológiai megfeleléseit keressük, kiderül, hogy ábránkon éppen ellenkező irányba ferdülnek el a megfelelő ritmikai fázisokat összekötő vonalak: az archaikus kortól „vissza” kell húzódnunk legalább száz évnyi „távol-ságra” a gótikához, ugyanígy ezzel párhuzamosan a klasszikus kortól a reneszánszhoz, a hellenizmustól a barokkhoz. Amennyire a dráma ritmikailag tehát „késik” az ókorhoz képest az újkori fejlődésben, annyira előretart benne a szobrászat fejlődése az antikhoz képest. Az első pillanatra ijesztő zűrzavar ez, mögötte mégis csodálatos rend van. Aligha lehet ugyanis véletlennek tekinteni az itt csak vázlatosan jelzett sokszoros összefüggéseket, amelyek kiterjednek építészetre éppúgy, mint irodalomra, vagy zenére. Mindenki tudja, hogy az építészetnek virágkorát a középkorra is tehetjük, az ábrázoló művészetek klasszikus korát viszont csak erőszakoltan lehetne elvitatni a reneszánsztól, a zenéét a barokktól. Az is közhely, hogy a naiv eposz klasszikus kora a középkori építészettel, a zenéé a barokk festészettel és a drámával jár együtt. Lökésenként újra meg újra tetőzik tehát valami úgy, hogy az 1500-as évet virtuálisan lehet csak az egész folyamat általános „tetőzésének” tekinteni. A „tetőzés” fogalma itt nem érték-kategória, hanem egy meghatározott jelenség fejlődéstörténeti jellemzője a ritmikai rendben. Fordulópontnak, holtpontnak azonban annál inkább vehetjük, miután most éppen in abstracto vizsgálódunk. Olyan összefüggések ezek, melyeket rendbe eddig tudtommal vagy formális, vagy eszmei alapon szedtek, általában nem kapcsolták össze a társadalmi-gazdasági struktúrák morfológiai alakváltásaival. Ha pedig ezt tesszük, rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy *a szobrászat klasszikus korát a városállamok formációival kell egybekapcsolni*, akkor tetőzik, amikor ezek már bomlásra vannak ítélve, és utolsó küzdelmeiket vívják az abszolút monarchiával, mint a nagyobb gazdasági-társadalmi alakulatokat, birodalmakat kormányzó állam-típussal. Ebből az is kitűnik, hogy az antik fejlődésben *a drámai szituáció klasszikus kifejezési formája a városállamok bomlásával és a szobrászattal, mint ennek a nagyságrendnek velejáró legadekvátabb kifejezésével együtt jelentkezik*, viszont az újkori fejlődés válsága nem a városállamok bomlásával éri el a maga tetőpontját, hanem a feudális abszolút monarchiáéval, azaz a németalföldi, majd az angol forradalommal. jelentkezik, s a franciát megelőzi. Ebből továbbmenően az is következik, hogy a rabszolga-rend talaján, egyszerűbb termelési viszonyok között a dráma viszonylag egyszerűbb feltételek mellett következik be, viszont a feudalizmusnak differenciáltabb körülményei között a drámai kibontakozás feltételei későbbre, a ritmikai futam későbbi, bonyolultabb gazdasági-társadalmi feltételei között érnek meg. Ez viszont másrészt meg is látszik a kétféle dráma-felfogás különbözőségén: Shakespeare bonyolultabb tér—idő szerkezeteket használ, mint a görögök. A francia klasszicizmus viszont nem ismételheti meg *lényegében* a görög tragédiát, mert más alapon áll, azzal a gazdasági-politikai megszilárdulással jár együtt, amelyet a francia feudális rezsim XIV. Lajos uralkodása alatt mutat. Egyébként Poussin festészete jól szemlélteti a drámáinak egy heroikus fegyelemben való visszatartottságát. Michelangelo szobrászi drámaisága a kétféle tetőpont: a szobrászi formátumú drámaiság és a festői formátumú drámaiság között feszül. Ez a feszült, kettős drámaiságú szituáció készteti, hogy visszatámaszkodjék az antikvitásra és arra, amely hasonlóan kételkedű; a danteira. Ezzel a vizsgálati módszerrel tehát azt lehet megérteni, hogy pl. Michelangelo ellentmondásos egyénisége miként esik egybe egy ellentmondásos történeti-morfológiai szituációval, s hogyan egyesül a kettő tragikai ereje egy-egy áthidaló óriási méretű, vagy formátumú alkotással, míg mások behullanak a kor negatívumainak szakadékaiba, mint bizonyos értelemben a manieristák.

Miután sajátos bepillantást nyertünk egy történelmi struktúrába, helyes ha tisztázzuk szerepét a magunk feladata tekintetében. Mi haszna van egy ilyen, ha még oly dialektikusan is felfogott ritmikai váznak? Mi haszna van éppen a konkrét művészet szemlélet, a „műélvezés” dolgaiban, amit a tudományokhoz viszonyítva mégis csak prelogikus vonzatú módszernek kell tartanunk. Nem túlságosan is elvont logikai konstrukció-e, amit koordinátarendszerül felajánlok egy vizuális stilisztika számára? WÖLFFLIN-re kell hivatkoznom, aki a vizuális alapfogalmak kialakításának nagy mestere, 1933-as Utószavában mégis a vizuális morfológiának történeti organizmusként való felfogásáig jut el. [14] Igaz, hogy utolsó bekezdésében BURCKHARDT-ta támaszkodva megkülönbözteti magát attól a feltevéstől, amely szerint a látás történetét az általános szellemtörténet részeként kellene felfogni. Szerinte ezt a kapcsolatot csak lazán és kötetlenül szabad értelmezni. Azt hiszem, itt az ideje, hogy ezen az óvatos kötetlenségen, amely a sejtelmek fokain tartaná a problémát, túllépjünk. Az általam felrajzolt rendszer először is megmutatja, hogy az összefüggések sokkal bonyolultabbak, mint ahogyan azt Spengler felfogja, sőt szemléletesen mutatja, hogy a történelem Spenglerrel ellentétben nem metafizikus, hanem dialektikus struktúra. Ez érvényes a szemlélet vizuális formáira is, mihelyt történeti fejlődésünkben és kölcsönösségükben nézzük azokat. Amint látni fogjuk, a periodicitás nemcsak hogy ellentétpárokban való mozgást jelent a wölfflini vizuális kategóriák értelmében, amint azt maga WÖLFFLIN is állítja, hanem részese egy nagyobb léptékekben is zajló történelmi dialektikának.

*Az antik évezred „tézisére” az első keresztény évezred „antitézisként”, a második évezred Európája pedig a kettőnek mintegy „szintéziseként” következik. Lehetne-e elvitatni a román stílus kialakulásától kezdve, egy Giovanni Pisano, egy Giotto, egy Dante ilyen értelemben érvényesülő szintetikus értelmezésének jogosultságát? Az egész reneszánsz, a barokk, de a klasszicizmus és többé-kevésbé minden, ami lényeges volt történetileg mindmáig, nem egy ilyen a két évezredet összefogó szintézis eklatáns képét mutatja-e? Van-e egyáltalán jellemzőbb vonása ennél a nyugateurópai kultúrtörténetnek? És vajon, hiányzik-e ennek a strukturális szintézisnek a gazdasági-társadalmi bázisa? Bizonyára nem; éppen az antik városi gazdálkodás és a középkori feudális gazdasági rend magasabb szintéziseként lehetséges az újkori polgárisodásnak előbb feudális alapon, majd annak ellenére érvényesülő gazdasági-társadalmi karaktere, amelyet a korai és a klasszikus kapitalizmus, sőt az imperializmus címszava alatt ismerünk. A dialektika kisebb léptékben is szemléltethető ábrámon. Így a középkorival, mint tézissel a kora reneszánsz fordul szembe antitézisként (mint „vele azonos” ellentéte); a kettő a manierizmusban szintetizálódik. A barokkal mint tézissel viszont a klasszicizmus fordul szembe, hogy a romantikában szintetizálódjék. A romantikát a realizmus „tagadja”, hogy az impresszionizmusban oldódjék. A dialektika mind finomabb szövetté válik a további elemzés során, a dedukció bizonyos léptékszint alatt vezető módszerként használhatatlanná válik. Ilyenkor az indukció módszerével élve, az „ellenkező irányból”, az egyesből kiindulva kell az általános felé közelíteni. Az indukció azonban csak akkor hozhat jó termést, ha deduktív biztosítjuk számára azokat a pályákat, amelyekben szabadon mozoghat természete szerint, s nem úgy, ahogyan ötleteink dobálják. Bármennyire is absztrakció a társadalmi tudat mint olyan, hiszen csak konkrét egyedi tudatok „vannak” — a társadalmi tudat mint ezeknek integrációja társadalmi-történelmi léttel bír, s mint ilyen hatékonyabb valóság az egyedi tudatnál. Egyéni tudat és társadalmi tudat korrelációjának mintájára kell elképzelnünk az egyéni stílusnak és a korstílusnak dialektikáját is. *A korstílus a társadalmi tudat vizuális modellje, az egyéni stílus az egyéni tudaté.**

Maga a műalkotás ennek a korrelációnak szülötte. A műalkotás felfogásában ugyancsak ilyen korreláció működik: a műélvezőnek egyéni tudata nemcsak intuitív-induktív és egyedileg autonóm képződmény, részben annak a társadalmi tudatnak a terméke, amelynek szemléletmódját köszönheti. A művészet *nyelv* is. Ha a *vizuális stilisztika* ennek a nyelvnek tisztaságával, világosságával, szabatosságával, kifejező erejével foglalkozik, azt két oldalról kell tennie; egyfelől a korstílusnak, mint általános nyelvezetnek strukturális elemzésével meg kell határozni, hogy melyek azok az általános tartalmak, amelyeknek kifejezésére való, másfelől az egyéni nyelvezetnek elemzésével meg kell határozni, hogy melyek azok az egyedi sajátosságok, amelyek az egyszeri szituáció adekvát kifejezései. A kettő dialektikus egysége lesz azután a vizuális stílusnak az a *különössége*, amelyet a művészi alkotásban megcsodálunk. Ebben a különös, „*vizuális nyelvezetben*” ismét rá kell mutatnunk egy olyan tényezőre, amelyet eddig nem vizsgáltak rendszeresen. Megpróbáltam lerakni az alapjait egy rendszeres vizsgálati módszernek, amelyet *összehasonlító biográfiai módszernek* nevezek. [15] Lényege, hogy a korstílus és az egyéni stílus közé beiktat egy közbülső, a korstílusnál kevésbé, az egyéni stílusnál általánosabb, tehát ismét csak egy *különös* kategóriát: az *életkorét*. Az életkor stilisztikai rétegének szerepe márcsak az általános és az egyedi közé való rétegzettsége miatt is figyelmet érdemel, hiszen az egyedit egy elsőrendű általános vonással gazdagítja, hogy úgy mondjam *tipikussá szélesíti* — legalábbis *antropológiai* értelemben véve. És ezen a ponton kell meghatározásunk második tényezőjének, az antropológiainak szerepével újra számot vetnünk.

Meg kell vizsgálnunk a gyermekkori képi kifejezés jól ismert fázisainak folytatásként az ifjú és a felnőttkori stílári sajátosságokét. Michelangelo nemcsak azért rajzol tárgyiasan és lineárisan fiatal korában, mert Ghirlandaionál tanult 10 éves korában, hanem azért is, mert ez a törvényszerű stílári vonzata az ifjú létsztruktúrának; nemcsak azért rajzol festői stílusban később, mert a cinquecento ezt megengedi, hanem attól függetlenül is indokolt az idősebb életkorban jelentkező formát fellazító stilisztikai törekvés. Az, hogy Michelangelonál egyéni pályája egybeesik a korstílus változásának tendenciájával, a zseni szerencséje. És mégis, ha megkérdezem, hogyan lehet elhelyezni a korstílusba Michelangelo öregkori műveinek legjavát a Boboli-rabszolgákat, az Akadémia Pietáját, a Rondanini Pietát, nehéz megfelelni rá. Ott lebegnek valahol a befejezetlenség és a XIX. századi expresszionizmus között egy történelmi űrben, amelyet *nem tölt ki más, mint az az öregkori stilisztikai sajátosság*, amelyet a korstílussal egyenlő erejűvé tett ennek a lángelmének művészi önkifejező kényszere. Messze vezetne, ha az életkorok stilisztikai vetületeit részletekben menően akarnám tárgyalni. Bizonyos fokig azonban elkerülhetetlen éppen az antropológiai faktor kifejtése miatt. Más oldalról is megközelítem a problémát, ha felhívom a figyelmet, hogy az egyedi és a törzsfeljődés morfológiailag analogonjai egymásnak: a gyermekkori „román stílusú”, az ifjúság „gótikus”, az első önállóság ideje „reneszánsz”; a családot fenntartó érettség kora „barokk” a családi egység bomlása „felvilágosodás-kori”, a generációk közötti küzdelem a „klasszicizmus és romantika kora”, a „kritikai realizmus” a leszámolásé; a szemlélődő alkony az „impresszionizmus kora”, az „absztrakció”, az álom vagy agónia időszaka a XX. századé. Amint érezni lehet a megfogalmazásból, az életkorok, a napszakok, az évszakok, a régi és új egymásból fakadásának, harcának és kötődéseinek generációs, családi, természeti és társadalmi-történelmi szinten folyton mozgásban levő, megfordíthatatlan folyamatokban kifejlő jelenségei valamennyien egy törvénynek: *a keletkezés és pusztulás törvényének* mint legáltalánosabb lét-törvénynek kivetítődései.

Nem csoda tehát, ha szemmel látható alaktani, másszóval a vizuális stilisztika

általános formuláiban kifejezhető megfelelői vannak. A művészet többnyire antropomorf, valami módon *akkor is*, ha *nem* ábrázoló, vagy ha az emberinek kevésbé érzéken szemléletes vonatkozásaira üt. Mielőtt bonyolultabban vetnénk fel a kérdést, maradjunk az egyszerű ábrázoló művészetek stiláris kulcs-formuláinak megfogalmazásánál. Ehelyütt figyelembe kell venni ERNST BUSCHOR periódusainak jellemzőit, mert fenti analógiámat akaratlanul is támogatják. BUSCHOR a fejlődés hat szakaszát különbözteti meg. Példaként idézzünk kettőt. Az elsőt *sejtelem-világnak* nevezi, amelyben képzelet és rend öntudatlan hatótényezők. Szerinte az ősi alakító ösztön látnoki erővel uralkodik a körötte áradó életen, amely istenekről, emberekről, állatokról beszél és a létet olyanként támasztja életre, amint az „van”, anélkül, hogy át akarná művészi alkotássá alakítani. Nem juttatja-e eszünkbe mindez a gyermeki lét jellemzőit? A második periódusról így ír: Ezek a szobrok nem képmások, sem nem sorshordozó alakok, sem pillanatképek a későbbi értelemben; ahogyan állnak vagy ülnek, ahogyan néznek, és amilyen az arcuk kifejezése, az valami egészen mást jelent, az egy a valóságban való egyedien konkrét létezésnek az életszféráját határozza meg, mégpedig tökéletesen. Felirataik ilyenek: „engem ez és ez ajánlott fel, én ez és ez vagyok”. Nem gondolunk-e az ifjúság létállapotára, ha ezt a jellemzést olvassuk?

Ebből a néhány kiragadott idézetből is látható, hogy BUSCHOR a létet *képi világok szervesen kialakuló* sóráként jellemzi. Egy magasabb típus törvényszerű megvalósulásai, a történelemben újra meg újra ismétlődő azonos jellemzők érvényessége a mindig különbözőben; az a szerkezet, amelyben az emberlét mozog. SPENGLERREL szemben BUSCHORNÁL *van fejlődés*: minden későbbi periódus a hat létfokozatnak során *egy-egy okozattal később, differenciáltabb létfokon kulminál*. Amint azonban az idézetekből is érezhető, BUSCHOR szintetikus látásmódjában az összetevőknek, így is mondhatnók: léttartalomnak és művészi formának inkább átmosódását lehet érezni, nem feszültségét és egységét. WÖLFFLIN vizuális kategóriái világosabban meghatározottak, történelem szemlélete viszont kötetlenebb és így lazább. [16] A periodicitás problémája azonban mindkettőjüknél — talán mint hegeli örökség is, de mint egy új művészettörténeti szemléletmódnak kardinális problémája érvényesül.

A tipikus periódusok strukturális vizsgálatában WÖLFFLINEN túl megy PANOFSKI [17] és újabban ARNOLD HAUSER. [18] Náluk az egyes korszakok sajátos szemléleti formái strukturálisan összetartoznak magának a periódusnak jellemző társadalmi gazdasági szerkezetével. A periódusok meghatározásának feltétele és egyúttal hasznos következménye egy *strukturális tipológia* kiépítése. Egy ilyen tipológiának faktorait, miután térről és vizuális-optikai szemléletről van szó, szívesen nevezem ezeket a faktorokat *dimenzióknak*. A dimenziókat szoros viszonyosságban látom a mozgásformáknak fokozataival. A térbeli kiterjedés sem képzelhető el valójában időtlenül, ha már *kiterjedésről* van szó, s nem *kiterjedtségről*. Mégis, játék a szavakkal, ha a kiterjedtséget nem kapcsoljuk egybe a kiterjedés fogalmával. Ez a különválasztás ugyanis azt jelenti, hogy külön választjuk a művet az alkotásfolyamattól. A házat az építéstől, a szönyeget a szövéstől stb. A mozgásformáknak a téridő kategóriákkal, mint gondolkodásunk formáival való egybekapcsolása, majd ezeknek a kapcsolatoknak vizuális területre való szűkítése, egy *vizuális tipológia nyelvezetét, nyelvtanát alkothatja*. Ennek esztétikai mivoltával kell foglalkoznia a vizuális stilisztikának. A wölfflini kategóriák még mindig kissé mellérendelteknek hatnak, akkor is, ha a szerző hangsúlyozza sorrendi megfordíthatatlanságukat. A mozgásformákkal való összekapcsolásban a differenciálásnak olyan skála-rendszerét nyerjük, amely történeti egymásutánjukkal is összevág. Közelítsük meg a kérdést kissé konkrétbben is, hiszen használható művészetszemléleti módszer vázlatát kívánjuk kapni.

Kezdjük a tér irányai közül mindenesetre a vonallal. Ez realizálható a legkisebb energiabefektetéssel, a síkká terjeszkedéshez már két irányú energiakifejtés kell, a tér mélységének kialakításához három. Nem csoda, ha a harmadik kiterjedéshez kötődik a legtöbb mozgási energia képzete. Így is lehetne mondani: ez a legdinamikusabb. Ez az a *tér-típus*, amelyhez a mechanikai mozgás, a szilárd testek mechanikai mozgása közvetlenül kapcsolódik. Differenciáltabb tér-típushoz vezet egy új, még dinamikusabb, még több *időképzetet* vonzó mozgásformának, az optikainak, valamint a szilárd testek mechanikáját tetéző gáznemű anyagoknak bevezetése. A fénytani tényezőket követi a színké, úgyis mint annak differenciálódása. Ezzel a fentebb vázolt fejlődési folyamattal párhuzamosan halad a szemlélet differenciálódása a tudat *pszichikai terében* az antropomorf teológikus gondolkodástól az empirikus-pozitivistikus fázisokon át a pszichoanalitikus és dialektikus felé. A szellemi mozgásformának tudományos megismerése a fizikai és a kémiai mozgásformáknál is magasabb differenciáltaságú lévén, történetileg azokat *követi*, s feltárásuknak ma is jóformán csak kezdeteinél tartunk. Érthető, ha a külső térben lefolyó külső tárgyak mozgásához egy fix nézőpontból meghatározott külső tér-struktúra tartozik. Az is érthető, ha ilyen centrális-optikai-objektív térstruktúrának tipológiai megfelelője a gazdasági struktúrák közül éppen a reneszánsz idők városi termelési módjának szerkezete, amint az PANOFSKY, vagy HAUSER is megállapítja. [19] Érthető, ha a szem egyedi fix nézőpontjából már át nem tekinthető mozgásrendszer jelentkezése a XVI. századi ember gondolkodásában és tárguló életérzésében a tér-típust a szimmetrikusan elrendezett, a homloksíkkal párhuzamosan rétegezett reneszánsz struktúrától a térátlós barokk szerkezet irányába alakítja át. Természetes, hogy ez akkor történik, amikor a kis gazdasági-társadalmi alakulatokat elsodorja a felfedezések idején az éppen erőre kapott monarchikus birodalomtól kormányozható, az eredeti tőkefelhalmozással dinamizált új típusú feudalizmus, amelyet másrészt már a születni kívánó kapitalizmus erői feszítenek. Ha az előbbi struktúra szocio-antropológiai szempontból a győztes vállalkozót, a diadalmas hős típusát vonzza, a második nyilvánvalóan a tragédia hőséneke színtere, ahol felsőbb hatalmak is belejátszanak az akció kimenetelébe. Ahhoz, hogy a „Deus ex machina” működtethető legyen, sokkal kívánatosabb a térátlós szerkezet, kellenek a fény és árnyék ellentétei, az ismeretlen horizont. Ilyen struktúrában lehet vizuálisan megjeleníteni azt a pszichikai légkört, amelyet ENGELS az ismeretlen gazdasági erők irtalmával, mint a predestináció tanának feltételével jellemez. [20] Természetesen ezek a példák, amelyeket a tipikus „vizuális térstruktúrák” mibenlétének szemléltetésére hoztam fel, valóban csak példák, tipikus esetek, amelyekkel csak a korstílust, azaz a legáltalánosabb, sokáig érvényesülő tartalom-forma összefüggéseket lehet jellemezni. Kérdés, mi haszna van az ilyen általánosságokban mozgó vizuális stilsztikának, amikor konkrét művekkel kerülünk szembe, s feladatunk az, hogy létező egyedi darabokat „élvezzünk”, s nem, hogy elméleti konstrukciók logikáját kövessük. — A „strukturális tipológia” vizuális formáinak kidolgozása nélkül talán a múlt művészetében még el lehetne igazodni valahogy, hiszen a hagyományt megteremtő „természetes kiválasztódás” az esztétikum területén is elvégzi a magáét, ha ideje van rá. Mindig sokkal nehezebb azonban a helyzet a jelen értékelésében, s különösen nehéz nálunk Közép-Európában, így Magyarországon is, mert az áramlatok történelmi keresztesződésének sokszor szinte kiismerhetetlen labirintusában járunk. Előre látni, *történeti alapon a jövőre nézve helyesen következtetni* a ritmika, így is mondhatom: a dialektika törvényeinek ismerete nélkül lehetetlennek látszik. Márpedig az új jelenségek létjogosultságának elismerésében nagy szerep jut a lehetőségek elvi előrelátásának. Igaz, hogy a *valódit a hamistól* nem a strukturális tipológia különbözteti meg, a stílusnak egyedi,

megismételhetetlen finomságain, vagy koncentráló erején, kristályosságán múlik, hogy elsőrendű, vagy másodrendű mesterről van-e szó. Ki kell tehát dolgoznunk ennek az érzékenyebb, nem spekulatív, hanem a prelogikus szférában mozgó vizuális (képi) lelki tevékenységnek módszertanát is, hogy a pedagógiának segíthessünk. *Csak a ritmikái koordináták rendezői és a vizuális-esztétikai érzékenység együttműködése alapján jöhet létre a művészetszemlélet szakszerűen tájékozott, egyben egyénien színes formája.* A továbbiakban az ismeretelmélet egy prelogikus „alsó” vonulatának a vizsgálatával juthatunk előbbre. A pszichés indítékok szövedékének vizsgálatára van szükségünk. Legszívesebben az esztétikai tudattevékenység *motivációs dialektikájának* nevezném. A motívumok, a vizuális indítékok és az indítékokhoz kapcsolódó vizuális asszociációk, majd az asszociációkkal dolgozó alkotó képzelet, mint szintetizáló erő az a dialektikus mozgásrendszer, amely az esztétikai megismerés vizuális útjaiként nevezhető meg. Az alkotó folyamatnak egy *motivációs fokozat-rendszer* felel meg. *Az első indíték* alighanem valamilyen érzéki jelenségre kiváltódó többnyire nem tudatos pszichés rezonancia (szándékosan nem mondok reflexet, nehogy leszűkítsem). Valamiféle titkos „megtermékenyülési” folyamat kezdete. Vizsgáljunk meg közelebbről néhány példát. Csontváry pl. egy tenyerében tartott mag kapszán élte át az ihletést, amely egész festői koncepcióját tartalmazta-formáit bejelentette. Normális esetben a koncepcionális motiváció valószínűleg kevésbé fantasztikus, kevésbé tárgyhoz kötött módon megy végbe, s talán nem is koncentrálna mindig egyetlen vízióban, vagy éppen hallucinációban, mint Csontváry esetében. Bizonyosnak vehető, hogy Csontváry számára is több, és főként vizuális színezetű motívum előzhette meg az asszociációs rendszer mozgásba lendülésének döntő aktusát. Ilyenek lehetnek: a szegedi árvíz élménye, a Kárpátok gerince, különösen pedig a vízesés és a vulkánok szemlélete. Egyszóval mindazon látványok, amelyekben a föld mélye mint hatalom mutatkozott meg borzongó és rajongó szemei számára. Az első indítéknak az a lényege, hogy az ember, aki a világgal szemben addig a pillanatig önmagát mindenképpen függőnek tapasztalta, egyetlen fordulat erejénél fogva, sokszor éppen a katasztrófa határán önmagát mint ugyanennek a világnak képzelt létrehozóját és urát éli meg, s ezáltal felszabadul. Művészi tekintetben döntően fontos a motívum jellege, ennek a fordulatnak látható oldala. Vegyünk szemügyre egy másik esetet is, Cézanne-t. Cézanne és Zola egy iskolába jártak, Zola új fiú volt, a többiek nem túrték meg maguk között. Cézanne Zola mellé állt. Zola azon a délutánon egy kosár almával jelent meg Cézanne-éknál. A barátság ezzel új minőséget kapott: mintegy megpecsétlődött. Cézanne visszaemlékezve erre az esetre Zola adományát későbbi festészetének fő motívumára utalva így apostrofálja: *Cézanne almái...* Természetesen hiba lenne Cézanne egész festészetét ebből az egyetlen élethelyzetből levezetni. Arról van szó csupán, hogy egy kosár alma egy lényeges élethelyzetnek gyújtópontjába került, s egy sor olyan öntudatlan asszociáció tapadt hozzá, amelyek ezeket az almákat egy világnak, *a cézanne-i világnak modelljévé* tudták tenni. Tehát nem elegendő magyarázat még az sem, hogy ezeknek az almáknak érzékeny színei a valőrök gazdaságának kitűnő hordozói lehetnek, nem elég az sem, hogy gömbszerű alakjuk alkalmas vezérmotívuma lehet a klasszikus képépítésnek. Ezeken az almákon ott sáppad és rózsállik a szemérmes ifjúság lelki nemességének, a barátság pírjának és örömének emléke. Távol áll tőlem, hogy azt higgyem, Cézanne éppen erre gondolt, amikor almát festett. De arról viszont meg vagyok győződve, hogy Cézanne a Zolával való barátság gyönyörű élményét mélyen *bensővé tette.* Jellemző, hogy azt kérte feleségétől: úgy üljön mint az alma, az almák sem mozognak. Kompozíciós rendszerét főként almák csoportjain alakította ki. A kompozícióban mindegyikük rendezett *csoporthoz* alkatrésze, együtt-

tesük *kompozíciós törvényének modelljévé válik*. Az elemek atomjainak összetartozása is törvény, vagy az égitestek sokközpontú, végtelen kozmoszának működése is az. Nem véletlen, hogy a cézanne-i kompozícióról ez a struktúra juthat eszünkbe. Természetesen egyetlen élmény mint motiváció még nem kielégítő feltevés. Egészítsük ki tőlünk telhető módon motivációs rendszerre. Egy másik, életrajzából ismert tényező kívánczik. Cézanne apjának kalapgyártó üzeme volt. A gyermek szükségképpen látta a *tompokat*, ezeket a fából faragott leegyszerűsített fejformákat, amelyeken a kalapok készültek. Fejek, tompok és kalapok korrelációja nem jelentett-e olyan *szemléletes vonatkozásrendszert*, amelyet már bizvást tekinthetünk *motivációnak* a cézanne-i szemléletmód kialakításában? Hogy konkrét legyen, a kalapok, amelyeket az öreg Cézanne gyártott, nem olyan *közbülső formák-e* a tompok mértani testei és az eleven fejek között, mint amilyen közbülső formák kialakítására a fiú Cézanne mindig is törekedett sajátos stílusformáival? És menjünk még tovább az életrajzban: az öreg Cézanne banküzletet nyit. És nem azt kell-e a fiúnak élete végéig tapasztalnia, hogy a pénz-tőke az az anyagi léte és szellemi egzisztenciája közötti *közbülső hatalom*, amely a kettőt *egységként* fenntartja? Nem volt-e asszonyostul, gyerekestül, egész művészetével együtt az öreg Plutónak kiszolgáltatva? Az ő számára tehát a kalap és a pénz az a szemléletes, szemmel látható tárgyi motívum, amely a félig elvontnak és az egészen elevennek mintegy váltó-formulája volt, s amitől még hozzá egzisztenciálisan függött. Csoda-e, ha képei egy szinte transzcendentális szervezethez hasonló rendjében ábrázolják a fogható és a látható *között* lebegő, feszülő világot? Hogy ezek a csend-életek, tájak, figurák úgy kristálylanak, mint a franciák gótstílusú katedrálisai, amelyeket ugyancsak bonyolult erő-rendszer tart fenn lét és nemlét határai között, olyan kérdés, amelyhez viszont a történelmi ritmika általános szerkezeti kérdéseinek vizsgálata is szükséges, hogy indokolja.

Ezen a példán azt akartam megmutatni, hogy motivációkból kiindulva hogyan jutunk el a véletlentől a szükségszerűig, hogyan emelkedik az egyedien sajátos élményvilág a vizuális struktúrák típusaiig. Ezeket a koordinátákat hiteles bizonyossággal nem kezelhetnők, ha nem állítottunk volna fel egy általános érvényű vizuális tipológiát. Hogyan állíthatnánk ilyen merész összefüggéseket, ha nem ismernők a stílárnyelvezetnek mind a tartalmi, mind a formai oldalát? Ez az a kérdés, amelyet nem szabad már sokáig aforisztikusan kezelnünk, ez az, amit nem tudunk pusztán intuitíve feldolgozni anélkül, hogy tudományosság helyett a szellemesség fokán ne rekednénk.

Kétségtelen, hogy a motivációk erőinek esztétikailag akkor is hatniuk kell, ha konkrétan nem ismerem őket. Az is köztudomású azonban, hogy a hatás sem megy végbe önmagában, hanem úgy, hogy a szemlélőben mintegy előhívja a benne rejlő motivációs lehetőségeket; lényegében ezt nevezi a pszichológia felszólító jellegnek. Bizonyos, hogy sokan tudnak gyönyörködni egy kosár almában, de kevesen élnek át ezt a gyönyörűséget mint motivációs esztétikai indítékot. Lehet azonban, hogy bennük Cézanne almáin keresztül egy általánosabb érzéki szféra kel életre: hozzá asszociálódnak olyan érzéki-érzelmi motivációi a befogadónak, amelyek pl. az emberi bőr színezetének következtében raktározódtak el benne. Így Cézanne almáira rezonálni tudnak, hogy ne mondjam, hatásukra feltételes reflexként ezek lépnek működésbe. Természetesen az ilyen áttételek bizonyos intenzitás-csökkenéssel is járhatnak, de nem szükségképpen. Előfordulhat az is, hogy a befogadó elevenebben éli át az ábrázolt tárgyat, mint a művész, mert számára lényegesebb motivációt hoz működésbe benne. Főként széplelkek vannak kitéve annak a veszélynek, hogy férctmű is esztétikai inger vált ki belőlük.

Megkönnyítené a helyzetet, ha a motivációs rendszert is fel tudnánk emelni az

általánosság síkjára, mert nem kellene a mű alkotójának, hogy úgy mondjam testi-lelki jóbarátjává, szinte alteregojává váljunk ahhoz, hogy leleplezhessük és megértsük mondanivalóját. Persze egy egyetemes motivációs kódrendszernek, mint köznyelvnek kialakítása végső fokon lehetetlen, de látóvá tenni embereket és képessé tenni arra, hogy legalábbis a vizuális anyanyelvet — ha van — ha lesz — birtokolják, lehetséges. A mi dolgunk az, hogy a felnövő nemzedékeket úgy tanítsuk a vizuális nyelvezetre, hogy anyanyelvként beszélhessék.

Egy vizuális nyelv birtoklásával a kérdés tartalmi oldala megnyílt ugyan, de nem töltődött még fel. — Az anyanyelv birtoklása sem jelent még költészetet, sem nem jelenti a költészet esztétikai befogadásának képességét. Egyén és társadalom viszonyának differenciált átélése kell ahhoz, hogy a képi nyelv az esztétikai érték kategóriájában funkcionáljon. A művészi alkotásban működő motivációk felfogó szerve a befogadó pszichés motiváltságában rejlik. A befogadó motiváltságának két fő oldala a társadalmi eredetű külső és az alkati eredetű belső indítékeké. Minél homogénebb egy közösség, az egyén is annál taníthatóbb, a tradícióknak annál nagyobb formáló és megtartó ereje van. Másrészt viszont nem választhatjuk meg azt a társadalmi szerkezetet, amelyben a tanítás a legkönnyebben megy, hiszen a társadalom szerkezete más tényezőktől sokkal jobban függ, nem is szólva arról, hogy a pedagógia számára nagymértékben adott. Ma pl. el kell fogadnunk az egyedileg differenciált társadalmi tudatot a szocializmus körülményei között is, nemcsak nyugaton. Ennek a fejlődéstörténeti szükségszerűségnek körülményei között kell a helyzet kulcsát megtalálnunk.

Éppen ezért bizonyos vagyok benne, hogy sokat kell még foglalkoznunk a pszichés motívumoknak megfelelő képi szimbólumok strukturális elemzésével. E tekintetben kiindulást jelentene a motívumok gyakoriságának felmérése és szerkezeti szerepük fontosságának vizsgálata, funkciójuknak mind a korstílus, mind az egyedi alkotás szempontjából való meghatározása. Lehet, hogy ehhez gépek is kellenek majd, hogy az eddiginél tudományosabb stilsztika kibontakozhassék. A pedagógia természetesen nem végezhet alapkutatókat, feladata, pontosabban szólva lehetősége inkább az, hogy a tudományos kutatások eredményeit áttegye a gyakorlatba. Mindezen túl azonban elkerülhetetlen és döntő az eleven esztétikai mérték alkalmazására való nevelés, azaz az emberi személyiségnek a művészet jelenségeivel való feltétel nélküli kísérlete az egyesülésre, illetve maga-megkülönböztetésre. Ez minden esztétikai funkció feltétele.

Ember és művészet feltételmentes egyesülése természetesen csak célmegjelölés, valójában nem lehetséges, hiszen maga az ember egész sor biológiai és társadalmi feltétel terméke. A feltételek kritikája azonban jó munkamódszernek bizonyul. Meg kell különböztetni a bensővé vált feltételeket a külsődleges vagy voluntarisztikus feltételektől. Korunkban, amikor a civilizáció terjedése az esztétikai uniformizálódás vagy a giccs felé sodorhatja a tömegeket, az esztétikai értékrend társadalmi kibontakoztatásának két, egymástól hol különböző, hol egybefonódó lehetősége kínálkozik. Az egyik a még romlatlanhoz, az ősihez, a népihez való fordulás, mert benne a művészet még mint az anyag, az eszköz és az indulat egysége eredeti talaján állott. A másik a romlatlannak az aktuális körülmények anyagi és szellemi talajából való újra teremtése. A pedagógiának arra kell törekednie, hogy a népben az eredetit, az alkotó erejét ragadja meg, ne a megkopottá kerekítettet, a modernben pedig ismét az alkotó erőt keresse, az élő szellemet, ne a felkapott áramlatot tartsa értékelő kritériumnak. Ha életről szól a művészet és arrafelé vezet a pedagógia, az ifjúságra biztosan támaszkodhatik, hiszen történelmi közege a jövő, létérdeke ahhoz köti, ami leendő.

JEGYZETEK

- [1] VINKLER LÁSZLÓ, Korstilus és térfelfogás. A tanárképzés módszertani problémái. A Szegedi Tanárképző Főiskola 1967. október 25—28. között rendezett nemzetközi tudományos ülés-szakának anyaga. Szeged, 1968.
- [2] VINKLER LÁSZLÓ, Összehasonlító biográfia. A Szegedi Tanárképző Főiskola Rajztanszéke III. Képzőművészeti kiállításának Katalógusa, 1967.
- [3] WERNER HEISENBERG, Válogatott tanulmányok. Budapest 1967. 56.
- [4] Filozófiai kislekcion. Budapest, 1970. 310.
- [5] MALRAUX, Történelmünk teljes öröksége. Korunk. Washington D. C. 1961. Printed in Italy. 238.
- [6] HEGEL, Esztétika I. Budapest, 1952. 71.
- [7] OSWALD SPENGLER, Der Untergang des Abendlandes. München. 1922.
- [8] LIGETI PÁL, Új Pantheon felé.
- [9] FÜLEP LAJOS, Magyar Művészet. Budapest, 1922.
- [10] Vö. GILBERT-KUHN, Az esztétika története. Budapest, 1966. 421.; FECHNER, „Esztétika alulról”.
- [11] HEINRICH WÖLFFLIN, Művészettörténeti alapfogalmak. Budapest, 1969. 227.
- [12] ERNST BUSCHOR, Vom Sinn der griechischen Standbilder. Berlin, 1942. 44.
- [13] SPENGLER, i. m. 169.
- [14] WÖLFFLIN i. m. 241. GILBERT—KUHN i. m. 435.
- [15] VINKLER, Összehasonlító biográfia.
- [16] WÖLFFLIN i. m.
- [17] PANOFKY, Die perspektive als symbolische form. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924—1925. 258—330.
- [18] ARNOLD HAUSER, A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Budapest, 1968. 218, 265.
- [19] Uo.
- [20] ENGELS FRIGYES, „ANTI-DÜHRING”, Bp. 1950. 414.

ПРИНЦИПАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Л. Винклер

Автор рассматривает проблемы возможности обучения художественному восприятию. Он рассматривает художественное восприятие как психическую деятельность, лежащую между теоретической наукой искусствоведения и стихийным восприятием. По его мнению, общие закономерности истории искусства, его законы развития, движущиеся в полярности возникновения и разложения, периодическая система его ритмики для нас являются такими координатами, которые представляют собой формальные проявления своеобразных содержаний бытия человека и человеческого общества. Общие стилистические отношения означают только внешние условия восприятия конкретного художественного произведения. Его внутреннее предпосылки носит в себе психический аппарат, названный автором системой мотивировки, в плане которого вырабатывается внутренний рисунок, возникающий в результате творческой мотивировки и мотивированности воспринимающего. Задача художественного восприятия раскрыть этот рисунок. Данная работа на некоторых примерах раскрытия мотивировки показывает, как соединяются в художественном произведении индивидуальные условия как импульсы с общими материальнодуховными тенденциями эпохи. Воспринимающий должен включиться в этот механизм, как бы переводить это на свой психический язык как на живой язык. Этим самым художественно-творческий процесс должен функционально отражаться в восприятии. Автор настаивает на выработке давно актуальной стилистики и типологии изобразительного искусства. По его мнению, это поможет в формировании некоего художественного „родного языка”. Следовательно, условием возможности преподавания художественного восприятия является такая научная работа, которая раскроет код художественных произведений и со стороны содержания, и со стороны формы и на основе их единства, и передаёт его практической педагогике.

PRINZIPIELLE GESICHTSPUNKTE UND METHODISCHE PROBLEME DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN

von *L. Vinkler*

Der Autor untersucht die Probleme der Lehrbarkeit der Kunstbetrachtung. Er fasst die Kunstbetrachtung als eine psychische Tätigkeit auf, die sich zwischen der theoretischen Aesthetik, der Kunstgeschichte als Wissenschaft und der instinktiven Rezeption befindet. Seiner Auffassung nach sind die allgemeinen Gesetzmässigkeiten, die sich in der Polarität Entstehung und Auflösung bewegenden Entwicklungsgesetze, das periodische System der Rhythmik für uns Koordinaten, die als formelle Ausdrückungen des Menschen und der menschlichen Gesellschaften erscheinen. Die allgemeinen stilistischen Bezüge bedeuten nur die äusseren Bedingungen der Rezeption des konkreten Kunstwerkes. Die inneren Bedingungen werden durch einen, vom Autor Motivationssystem genannten psychischen Apparat getragen, auf dessen Ebene sich die innere Abbildung, die als die Resultante der Motivationen des Kunstschaffenden und der Motiviertheit des Empfängers entstanden ist, abzeichnet. Die Aufgabe der Kunstbetrachtung ist diese Abbildung auszudeuten. Die Abhandlung ist bestrebt, durch einige Beispiele der Aufdeckung von Motivationen zu veranschaulichen, wie sich die individuellen Voraussetzungen als Anlässe mit den allgemeinen materiellen und geistigen Tendenzen der Zeit im Kunstwerk zusammenschliessen. Diesem Mechanismus soll sich der Empfänger anschliessen, sozusagen diesen Mechanismus soll er auf seine eigene psychische Sprache, als auf eine lebendige Sprache übersetzen. Dadurch soll der künstlerische Schaffungsprozess in der Rezeption funktionell widerspiegelt werden. Der Autor drängt auf die Ausarbeitung einer seit langer Zeit aktuellen bildkünstlerischen Stilistik und Typologie. Seiner Meinung nach wird das zu der Herausbildung einer bildkünstlerischen Muttersprache beitragen. Die Voraussetzung der Lehrbarkeit der Kunstbetrachtung ist also eine solche wissenschaftliche Arbeit, die den Kode der Kunstwerke sowohl von inhaltlicher als auch von formaler Seite her, in erster Linie aber auf Grund der Einheit der Zweien erschliesst, und ihn der praktischen Pädagogik zur Verfügung stellt.