

RÁCIÓ ÉS MŰVÉSZET

SOMHEGYI ZOLTÁN

A művészet egész történetéből találunk érdekes kapcsolódási pontokat művészet és ráció, vagy éppen irráció között. Jelen keretek között csak egy kis területre, főleg a 18. századra koncentrálok, legfőképpen a táj kérdésére, kisebb kitekintésekkel előre és hátra. De hogyan kapcsolódik a táj és tájkép kérdéséhez a ráció? Hol és miként jelenik meg ebben a folyamatban? Leginkább a természet képének bemutatása, a látvány alakítása, sőt, olykor szinte hajlanánk úgy mondani: a látvány hamisítása során. Onnantól kezdve ugyanis, hogy a tájkép önálló képtémává vált – azaz nagyjából a 16-17. századtól – a leképezés nem csak automatikusan élethű lehetett, hanem a formák elrendezése és megváltoztatása révén magának a természetnek uralásával, dominálásával kecsegtetett. A rendezetlennek, öntörvényűnek gondolt természet leigázására látványának feljavított, vagy, általánosabban fogalmazva: racionalizált megalkotásával lehet kísérletet tenni. Mit jelent ez, mi jellemzi ezt a szemléletet?

Az elrendezett természet-látvány a rációnak a természetben való felülkerekedése kísérletét illusztrálja. A látvány rendezettsége, egysége, tisztasága, a könnyen átfogó tekintetnek való alárendelése miatt olykor szinte már azt mondhatjuk, hogy a természet képéből magát a természetet, illetve annak természetességét zárták ki. Ennek egyik leglátványosabb példája a franciakert. Itt az áttekintés logikája és egyfajta mennyei geometria evilági megalkotása tűnik fel a mereven szabályos rendezőelv mentén. A szimmetrikus és gyakran geometrikus minták nem csupán a könnyen áttekinthetőség, hanem egyenesen a tökéletes kiismerhetőség ígéretével is kecsegtetnek. A ráció legyőzi, kordában tartja az elborítására törő természetet, közvetlen beavatkozás során megfékezi a káoszt.

Ebben a példában a végső látvány valamilyen racionalizált, „felsőbb” rendezőelv szerinti képi megjelenés az átláthatóság kedvéért. Hasonló felfogás jegyében dolgozott például Humphrey Repton is, aki kifejezetten a látvány tökéletesítésére specializálódott. Repton megbízóinak mindig egy speciális bemutató-könyvecskét, ún. Red Bookot állított össze, melyben egy előtteutána látványt mutatott be: először a birtok aktuális állását, majd egy kiegészítő lap beiktatásával a tervezett, megszépített állapotot érzékeltette, természetesen meghagyva a változtathatatlan elemeket, a dombokat, sziklaformációkat, a tavakat és szélesebb patakokat. Ugyanakkor sok esetben megfigyel-

hető, hogy olyan hangulatjavító és kedélyfejlesztő változtatásokat is berajzolt, melyeknek a tájhoz nem feltétlenül, sőt, egyáltalán nincs köze, például elhanyagolt külsejű munkások helyett elegáns hölgyek, vagy a kerítésen átnyúló, kéregető, féllábú hadirokkant az „után”-képen teljesen eltűnik az elegáns virágágyások mögött. Mindebből jól látható, hogy Repton ideálja is a természet és a természet látványának feljavítása, fejlesztése. A látvány javítására irodalmi analógiaként említhetjük Goethe *Vonzások és választások* című művét is. Ez azonban már átmenet egy új irányba.

A 18. század egyik legfontosabb érdeme ugyanis éppen az, hogy egy másik irányt is felmutatott, ahogy Pierre Hadot fogalmazott *Ízisz fátyla* című könyvében, „a természet egyre növekvő machanizálása helyett egy esztétikai megközelítést”.¹ A kettő harca nem csupán a felvilágosodás, hanem a romantika művészetében is meghatározóvá vált. Az irracionális megjelenéséről van szó, pontosabban felismeréséről és egyben felmutatásáról is. Míg a korábbi típust úgy jellemeztük, mint ahol az alkotó racionalizáló és racionalításra törekvő tekintete megért (persze pontosabb lenne úgy mondani, hogy megérteni vél), és elrendez, feljavít, kiigazít, pontosít, tökéletesít, addig viszont itt éppen azt érti meg, hogy érthetetlenről van szó, és pontosan ezt próbálja ábrázolni. Az átláthatatlant, kiismerhetetlent nem próbálja meg racionális keretek közé szorítva uralni, hanem éppen átláthatatlanságát és irracionálisát mutatja be. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy innentől kezdve irracionális művek születnek, azt viszont igen, hogy a megzabolázás kudarca, az uralás sikertelensége önmagában is elegendő képtémává válik. Az irracionális, rendezetlen, rendezhetetlen, alárendelhetetlen és kimondhatatlan kerül be a mű vonatkozási és értelmezési rendszerébe.

Mindennek egy igen látványos példája a fentebb említett franciakert ellenpárja, az angolkert. Míg a franciakert tervezője és kertésze a leggondosabb geometria alapján irányba és méretre vágja a növényeket, addig az angolkertben sokkal rendezetlenebb megjelenést kölcsönöz neki. Fontos azonban megjegyezni, hogy nem a szabadjára hagyott természet képét látjuk itt, hiszen egy tökéletesen rendezetlen (angol)kert néhány év után nem maradna meg kertnek, hanem dzsungellé változna. Ezért a rendezetlenség látszólagos lesz, habár görbe utak és belógó fák, elszórt – és különböző korok és területek stílusait magukon viselő – épületek jelennek meg, mégis, ezt aanyag összeszedetlenségét is irányítani kell. Az út lehet görbe, de azért meg kell tervezni, hogy a kanyarból „véletlenül” mégiscsak rálássunk a neogót várkastélyra, a kínai pagodára, vagy a műrom remetelakra, ahol műremete éli műületét, akinek legfőbb dolga, hogy néha, természetesen szintén véletlenül, összefusson a mű vagy valódi álmodozásába merült magányos sétálással.

¹ Pierre Hadot: *Il velo di Iside*. Einaudi, Torino, 2006. 207. o.

Felfigyelhethünk egy már-már paradoxon-gyanús vonatkozásra: az angolkert is bemutat, csak rejtetten, és a különbség talán csak annyi, hogy ezt nem a rendezettség gőgjével, hanem a rendez(het)etlenség alázatával teszi. A bemutatás tehát magán viseli a bemutatás követelményét, az ábrázolás megtervezésének tudatosságát, csak itt egy szabálytalan és irracionális megjelenés megtervezéséről – és bemutatásáról van szó.

Fontos látnunk, hogy a bemutatás csak akkor lehetséges, amikor a természettel való közvetlen kapcsolat elveszett. Érdekes felidézniünk Joachim Ritter szavait: „A táj az érző és érzékeny szemlélő számára a látványban esztétikailag jelen lévő természet.”² Ritter Georg Simmelre is visszautalva a természet egyes elemeinek egymásmellettségét még nem tekinti tájnak, csak ha gyakorlati cél nélkül, szabad élvező szemléletben fordulunk feléjük. Humboldt nyomán állítja, hogy az esztétikaiban az a természet jelenik meg, ami a természettudomány számára már a használat és kizsákmányolás tárgyává válik. Amikor a természetet nem lehet a tudomány fogalmával kimondani, az esztétikai felelőssége lesz azt érzékelhetővé tenni. Másrészt erre az eltávolodásra, a természet feletti társadalmi uralomra tulajdonképpen szükség is van, ahhoz, hogy a táj, azaz a természet esztétikai szemlélete megvalósulhasson.

A tájkép tehát – azáltal, sőt, amellet, hogy – bemutatás, végeredményben mégiscsak közvetítés is. A közvetlenség elvesztéséért cserébe viszont nagyobb fokú személyességet kapunk. A természet tájként való bemutatása során az alkotó immáron nem erőltet rá tárgyra „külső” vagy természet-idegen rendező-elvet, az irracionális elemet viszont meghagyja, épp azáltal, hogy a szubjektív vonatkozásnak ad nagyobb teret, hiszen a lényeges immáron az lesz, hogy a leképezésnek képként legyen értelme. Ha képként működik, akkor viszont lehet irracionális, sőt, irreális is (vö. például a capriccio fejlődését).

Az alkotó tehát hagyja, hogy az átláthatatlan annak is maradjon meg és annak is látszódjon. A fentiekre utalva a ráció ily módon tehát nem tűnik el, csak az irracionális irracionálitása bemutatásának eszközévé válik. A megjeleníthetetlen ábrázolásáról van szó. Egyetérthetünk Sergio Givone megállapításával, hogy a romantikus festészet legfontosabb törekvései közé tartozik, hogy „az ábrázolhatatlant ábrázolja – vagy azt, ami már nem ábrázolható, vagy ami sosem volt az”, ahogy arra *A semmi története* című könyvében utalt.³

Az irracionális racionalizálásának kérdése ugyanakkor nem csupán elméleti probléma, hanem konkrét művészeti gyakorlati vonatkozásai is lehetnek. Alexander Cozens például a személyes látvány (pillantás-megpillantás) racionalizálásával, objektíválásával jut el az irracionális bemutatásának kísérleté-

² Joachim Ritter: A táj (1963). In. uő: *Szubjektivitás*. Atlantisz, Budapest, 2007. 127. o.

³ Sergio Givone: *Storia del nulla*. Laterza, Roma-Bari, 2008. 83. o.

hez. *Új módszer eredeti tájkép-kompozíciók rajzi kialakításának megsegítésére* címmel könyv formában is megjelentetett elmélete és módszere alapján a lehető legszemélyesebb és legvéletlenebb módon alakított ki tájakat. Ahogy írja:

„Egy tájkép komponálása és invenciója nem a természet részletének másolásáról (imitálásáról) szól, hanem annál több: a művészetten keresztül a természet általános alapelveinek ábrázoló formába öntése. Egy foltot létrehozni annyit tesz, mint a tintával a papíron tömegeket megalkotni, melyek véletlen(ül) vonal nélküli formákat eredményeznek, és amelyek az elmének bizonyos ideákat sugalmaznak. Ez megfelel a természetnek: a természetben ugyanis a formák nem vonalak által különülnek el, hanem az árnyék és a fény játéka által. (...) Ugyanaz a folt képes más embereknek más ideákat sugalmazni, és ennek figyelembe vételével ezen eljárás alapvető jellemzője az invenciók képesség fejlesztése és ezáltal sokkal hatékonyabb az egyszerű természettanulmányozásnál.”

Cozens eljárása, amit Jean Starobinski „interpretált tasizmusnak” nevezett,⁴ abból állt, hogy a papírra véletlenszerűen kerülő foltok továbbalakításából bontotta ki a tájakat. A véletlenszerűen (irracionalis) születő foltok formájuk révén természeti formákra emlékeztetnek, a beelátás, felismerés során pedig ezeket ki lehet bontani, tovább fejleszteni, hiszen „formálisan” a tömegek megjelenése a természet látványának, a tájképnek struktúrájára utal. A formák illetően továbbfejlesztése révén aztán egy olyan természetképet kapunk, mely egyrészt teljesen „racionális”, hiszen a táj formája objektív törvényszerűségeinek figyelembe vételével készült, és a látvány alapvető jellemzőit veszi figyelembe, másrészt viszont véletlenszerűségéből (is) következően teljesen szubjektív, annál is inkább, mert ugyanaz a forma mást jelenthet más és más szemlélőnek. Itt Cozens természetesen egy antik eredetű, de a reneszánszban továbbfejlesztett gondolatkörhöz is csatlakozik: a természet mint alkotó és a természeti képződmények véletlen műalkotás-jellegének toposzához. Ez a toposz inspirálta a kő erezetéből kibontakozó festményeket, vagy, fordítva, a festészetben az imitált követ. Leonardo híres megállapítása, miszerint a falakon látható foltok (beázások), repedések vagy akár hamu, felhő és sár is segítik a fantáziát csak egyik állomása ennek a hagyománynak, amit egyébként Horst Waldemar Janson kitűnő, Erwin Panofskynak dedikált tanulmányában göngyöltött fel.⁵

⁴ Jean Starobinski: *L'invenzione della libertà. 1700–1789*. Abscondita, Milano, 2008.

⁵ Horst Waldemar Janson: The “Image Made by Chance” in Renaissance Thought. In: *De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*. Ed.: Millard Meiss, New York University, New York, 1996. 1. 254-266

Cozens újítása az volt az antik és reneszánsz elméletekhez képest, hogy nem csupán meglátta a már meglévő formákban a hasonlóságot, hanem ösztönözte ilyen véletlen formák létrehozását, ahol a véletlent egyfajta irányítás révén befolyásolni is próbálta, ahogy fogalmazott: „a production of chance, with a small degree of design” (a véletlen műve, egy kis adag megtervezéssel).⁶

Törekvésében tehát irracionális és racinalizált egyesítésével akart létrehozni egy olyan természetképet, mely az egyéni nézetet figyelembe – sőt, alapul – véve születik. Ebből a szempontból tehát nem a ráció teljes kizárásáról van szó, sőt. Mind a vizsgált kor, mind pedig a későbbi korok művészei, és a kortárs alkotók is tisztában vannak azzal, hogy „véletlenül” nem lehet művet alkotni. Nincs irracionális művészet. Akkor sem, ha látszólag egészen különböző megjelenésű műveket nagy kísértés lenne ez alapján osztályozni: előre ugorva késői példaként említhetünk olyan szembeállításokat, mint mondjuk Piet Mondrian és Jackson Pollock művei. Annak ellenére, hogy egymás mellé téve az egyikről – természetesen Mondrian képéről – mondhatjuk, hogy merev illetve merevnek tűnő struktúrája egy racionálisabb alapállást sejtet, mint Pollocké, mégis elmondható, hogy mindkettő mögött egyaránt erős megfontolás húzódik, sőt, összeköti őket a művészet mibenlétére való fokozatos rákérdezés. Mondrian – aki egyébként épp a tájból indult ki, például fák vagy szélmalomok formájából – fokozatos stilizálási, tisztítási, redukciós folyamatok révén jutott el a végső alapstruktúrákig, hogy így a felületen a lehető legkevesebb eszközzel, a legtisztábban mutathassa fel az absztrakttá formált látvány arányaiban rejlő harmóniát.

Pollockot szintén a művészet végső – illetve alapvető – kérdések foglalkoztatták, találóan jegyezte meg róla kollégája, Robert Motherwell festő, miután látta 1944-es kiállítását Peggy Guggenheim galériájában, hogy: „Legalapvetőbb problémája (kérdése), hogy felfedezze, hogy mi a valódi tárgya. És mivel gondolatainak médiuma a festészet, a megoldásnak magából a festészet folyamatából kell kinőnie.”⁷ Motherwell tömören megfogalmazott meglátásának helyességét igazolja, hogy néhány évvel később Pollock saját munkamódszeréről is hasonlóan nyilatkozott: „Amikor benne vagyok a festményemben, nem vagyok tudatában annak, hogy mit teszek. Csak egy bizonyos „megszokási” periódus után kezdem el látni, hogy milyen irányba indultam. Nem félek változtatni rajta, vagy akár megsemmisíteni a képet stb. mert a festménynek saját élete van. Én csak próbálkozom, hogy ez átjöjjön.”⁸

⁶ Idézi Janson, op. cit.: 265. o.

⁷ Idézi: David Anfam: *Abstract Expressionism*. Thames and Hudson, London, 2002. 108-109. o.

⁸ Idézi Anfam, op. cit.: 125. o.

Nehéz eldönteni az angol alapján, („When I am in my painting”), hogy pontosan mire gondol, sőt, elképzelhető, hogy szándékosan választotta a kettős értelmű kifejezést, utalva egyrészt arra, hogy fizikálisan szó szerint benne van a képben, a nagy méretű vásznak gesztuális megalkotása során, másrészt pedig – ehhez kapcsolódva – a festés aktusának előtérbe állításáról is szól. A festmény, mint tárgy így a festés, mint irracionális aktus eredménye. Irracionális, illetve irracionálisnak induló, de aztán a végén kontrolláltabb aktus, hiszen Pollock, akárcsak másfél évszázaddal korábban Cozens, tudta, hogy képet alkot, ami ráció nélkül sosem fog menni.