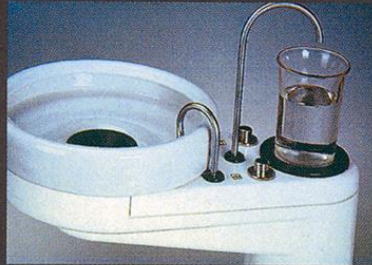


## VIZUÁLIS KULTÚRA II.



Bálványos Huba

ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI

ISMERETEK  
NEVELÉS

BÁLVÁNYOS HUBA

ESZTÉTIKAI  
MŰVÉSZETI ISMERETEK

ESZTÉTIKAI  
MŰVÉSZETI NEVELÉS

**Képzőművészet, tárgy-  
és környezetkultúra**

## Tartalomjegyzék

Bevezető

### I. KÖNYV

#### ESZTÉTIKAI ALAPVETÉS

Első fejezet

##### AZ ESZTÉTIKUM

1. Az esztétikum fogalma ..... 6
2. Az esztétikum: szubjektív minőség..... 7
3. Esztétikus természet? ..... 8
4. A belevetítés ..... 9
5. A belevetítés általános szemléleti jelenség ..... 10
6. Minden esztétikus ..... 11
7. Az esztétikai hatás ..... 12
8. A művészet és szükségletének genezise..... 13

Második fejezet

##### AZ ESZTÉTIKAI VISZONYOK /táblázat/ ..... 16

1. Az esztétikai tárgy ..... 17
  2. Az esztétikai alany..... 19
  3. Befogadói viszonyok ..... 19
  4. Alkotói viszonyok ..... 21
  5. Az esztétikai tárgy és az esztétikai viszonyok..... 21
- ÉRINTETLEN TERMÉSZET ..... 21
- HUMÁN KÖRNYEZET ..... 22
- Növények, állatok, tárgyak, eszközök ..... 22
- Funkcionális v. díszítőművészet..... 22
- TÁRSADALOM ..... 23
- Ember-környezet viszony ..... 23
- Ember-ember viszony..... 23
- Az individuum, mint esztétikai tárgy ..... 26
- A gyermekkorú individuum, mint esztétikai tárgy ..... 28
- A személyiségformálás, mint esztétikai alkotótevékenység..... 28
- Az ÉN mint esztétikai tárgy. Önszemlélet, önalkotás ..... 29

### II. KÖNYV

#### A TÁRGYI KÖRNYEZETI KULTÚRA ESZTÉTIKAI MINŐSÉGEI

1. A tárgyforma, mint esztétikum..... 30  
(*ábra*: A tárgyforma mint kulturális médium) ..... 31
2. A tárgyforma relatív szabadsága ..... 33
3. A díszítmény viszonya a tárgyformához ..... 36
4. Esztétikai konvenciók és esztétikai képzetek a formakultúrában . 37

### III. KÖNYV

#### A KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKOTÁS ESZTÉTIKAI MINŐSÉGEI

1. A képzőművészeti alkotás, mint autonóm esztétikai tárgy ..... 41
2. Tartalom és forma a képzőművészetben ..... 41
3. Téma, jelentés, tartalom ..... 42
4. A műalkotás tárgya és eszmeisége ..... 48
5. Az esztétikai közlés metódusai ..... 50

6. Elvonatkoztatás és konkretizálás.....	51
7. A nem-ábrázoló művészet.....	57

#### **IV. KÖNYV**

#### **ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI NEVELÉS**

Első fejezet

A MŰVÉSZET FUNKCIÓI .....	61
Megismerő .....	62
Minősítő .....	63
Aktivizáló.....	65
Szocializáló .....	65
Személyiségépítő.....	66
Rekreációs .....	67
Nevelő .....	68

Második fejezet

AZ ESZTÉTIKAI NEVELÉS EMBERI MINŐSÉGEKET FORMÁL.....	68
1. Nevelés tárgy- és környezetkultúrával.....	69
A terület aktualitása: új szemlélet .....	69
Alkotói szabadság és identitás.....	70
Környezetet a gyermekkel .....	71
2. Nevelés műalkotásokkal.....	72
Műelemzés?.....	72
Fokról fokra.....	73
Beszélgetés a formáról .....	74
Nyelvi segítség .....	75
Beszélgetés a „témáról”.....	76
Közbevetőleg a beszélgetésről .....	77
A műélmény beépítése a nevelési folyamatba.....	77
Kreatív imitációk.....	79
3. Tervezés és gyakorlat .....	81
Ajánlott irodalom .....	84
Fekete képtáblák.....	87
Színes képtáblák.....	131

#### **Bevezető**

A művészet világában is keresi mindenki a dolgok okát, célját, értelmét, mindenki, az is, akinek már vannak művészeti élményei, tapasztalatai, ismeretei. A VIZUÁLIS KULTÚRA sorozat I. kötetében, a VIZUÁLIS MEGISMERÉS, VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ c. tankönyvünkben – mivel a művészet is megismerés és kommunikáció – már részletesen foglalkoztunk tárgyunkkal. Új

ismereteivel, az összefüggések feltárásával a tankönyv segíteni fog a korábbiakat összerendezni. Mindenekelőtt tehát **gyarapodó tudást kínál, áttekintést, tájékozottságot, hozzáértést.**

Az a célja, hogy

– Kiben-kiben álljon össze „használható” világgéppé mindaz, amit önmagáról és a világról az esztétikum élményei által felfogni képes. **Segítséget kínál a világszemlélet és öntudat formálódásának folyamatában.**

– Kiben-kiben bontakozzon, gazdagodjék az esztétikai élményképesség. Az **esztétikai élmények mibenlétének értelmezését kínálja** ahhoz, hogy ki-ki méltó örömeiket találjon az életben és a művészetben.

– Kiben-kiben szülessenek természetes szándékok, hogy az iskolában kezdjen valami szépet-jót a művészettel. **Elveket, módszereket, eszközöket kínál és ajánl az esztétikai-művészeti neveléshez**, ahhoz, hogy leendő pedagógusok sablonok helyett értő tudatossággal, hiteles személyességgel teremtsenek értékirányultságú esztétikai és művészeti élményhelyzeteket a gyermekek körében.

A tankönyv tehát összerendezi mindazt, amire az esztétikai-művészeti ismeretek és az esztétikai-művészeti nevelés témaköreiben a pedagógusnak szüksége lehet, de **nem pótolja a szakirodalmat.** Reményeink szerint épp ellenkezőleg: bűvárkodásra inspirál a szakirodalomban.

### **Ajánlások a tankönyv használatához**

A könyv egyes elemeihez illesztett szemléltető anyag javarészt műalkotás. A műalkotás teljessége természetszerűen mindig meghaladja ezt a szerepet, mindig többoldalú és többbretű, mint az éppen aktuális szemléltetni való tananyag rész. Ez az értelmező, elemző szövegekből ki is tűnik. A képek értelmező szövegei a szaknyelv használatában sem mindig lehetnek tekintettel a könyv tananyagának logikájára, a műalkotások sérelme nélkül nem mindig lehetett megkülönböztetve használni a bevezetett és még értelmezetlen fogalmakat. Ez eleinte nehezítheti a megértést.

Azt ajánljuk, hogy az első átnézés közben tegyék túl magukat a képek vagy a szövegek megértési nehézségein, bízzanak benne, hogy a másodszori átnézés, s a tüzetesebb tanulmányozás során majd egyre többet értenek meg, fedeznek fel belőlük.

Nemcsak a minden mindennel összefügg elv érvényesülésének akartunk szabad utat biztosítani, de tekintettel kellett lennünk arra az alapigazságra is, hogy a könyvet forgatók művészetszemlélete végül is a műalkotásokon edződik. Sorrendben ez az előbbrevaló. A tananyag logikája, s annak iskolás elsajátítása ehhez csak eszköz.

## I. KÖNYV

### ESZTÉTIKAI ALAPVETÉS

## ELSŐ FEJEZET AZ ESZTÉTIKUM

### 1.

#### Az esztétikum fogalma

Tankönyvünk ismeretkörében az elsőszámú alapfogalom az *esztétikum*. Úgy tűnik, ismerjük a fogalmat, mert jelzős változatát gyakran használjuk: csak arra mondhatjuk, hogy *esztétikus*, amiben esztétikumot tételezünk fel. Gyakran mondjuk valamire, hogy esztétikus, holott valójában csak azt akarjuk közölni, hogy a dolog tetszik, hogy *szépnek* találjuk. Ha elmélyedünk egy kicsit a dologban, hamarosan kiderül, hogy ez csupán pongyola szóhasználat. Sajnálatos ebben az a félműveltség, amely választékosnak hiszi magát, ha idegen szót használ, bár nincs tisztában a fogalom igazi jelentésével. (Mentségül megjegyezzük, hogy vannak olyan korábbi esztétikai elméletek, amelyekben az esztétikum a szépség szinonimája.)

Közelítsük meg a fogalom jelentését.

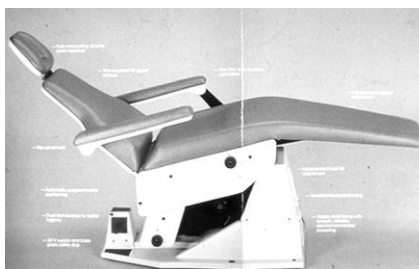
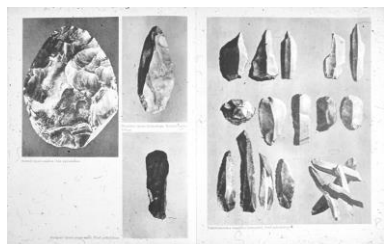
Az alább párba állított látványok között rendre azonos a lényegi különbség:

közönséges obszidián kődarab	–	őskori szakóca obszidiánból
kőszikla	–	várbástya kőből
somfatörzs	–	szerszámnyél somfából
vadló	–	versenyló
vadkörte	–	császárkörte

A természet eredendő formáival szemben a második oszlop látványai formáikkal azonnal elárulják, hogy „ember is van a dologban”. Ezekben tehát az embert idéző, az emberre utaló formai jegyek közvetlen szemlélettel fölfoghatók, mert az érzékletes formában jelennek meg (aisztheszisz = érzékelés, észlelés). A pattintgatott obszidiánkő formája „elmondja” a kővel kapcsolatba került embert, s e tevékeny kapcsolat célját. Az Embert, akinek képességévé vált íme az, hogy fogainál jobb fogakat hozzon létre, mert a korábinál is nagyobb szüksége támadt a darabolásra, a vágásra. Annak a szakócaformának többé nem a *kő* a tartalma, hanem a *vágás*. A vágás képessége tökéletesült emberi képesség – immár *a kőben* –, általa a kő megszűnt természet lenni. Átala – és az emberi tevékenység más eredményei által – *egy második természet, az un humán környezet* jött létre, amelynek minden darabjára érvényes, amit mondtunk: **minden darabjának érzékletes tartalma az Ember**. Mert az ember szükségletére, az ember elsajátító, átalakító, átformáló, "teremtő érintésére" jöttek létre. **A bennük végtelen változatosságban megjelenő érzékletes emberi jegyeknek összefogó, absztrahált fogalma az esztétikum.**

**Az esztétikum mindig valamilyen érzékletes formában nyilvánuló emberi–társadalmi lényeg.** Ez így természetesen csak az esztétikum elvont fogalmának értelmezése: a fogalmi elvonatkoztatás eredetének, az esztétikus jelenségek lényegének meghatározása, *annak a lényegnek, amely az esztétikum minden változatában (minden minőségében) közös*. Az Ember mint élőlény létfenntartási és fajfenntartási szükségleteit csak társadalomban elégítheti ki. Ez az ember legátfogóbb lényege. Azonban éppen ettől olyan sokféleképpen ellentmondások a konkrét – a társadalmi – embert kirajzoló emberi jegyek, az esztétikum minőségei.

Azt mondani valamire, hogy esztétikus, csak annak a közlésével ér fel, hogy tudjuk, esztétikummal állunk szemben. A kijelentés maga elég csekély értékű, ha meggondoljuk, hogy az emberi–társadalmi környezet *mindig emberlényegű, azaz esztétikus*. Akkor is, ha csúnya, lehangoló, alpári, mert az ember lényege az ellentétek negatív pólusán negatív minőségekben nyilvánul meg! Az „esztétikus” kijelentésének itt tehát nem lehet hétköznapi értelemben vett minősítő értéke. (A köznapi szóhasználat logikája szerint például a csúnya „nem esztétikus”...)



#### 1. Szakóca, nyíl- és dárdasígek

Ezekhez az ősi tárgyformákhoz mai szépségképzeteinkkel közömbösen viszonyulunk, de ha felfogjuk a forma emberi tartalmának jelentőségét, emelkedett érzések is támadhatnak bennünk.

#### 2. Fogorvosi szék

Az embert közvetlenül szolgáló környezet formájában is idomul az ember test formáihoz.

#### 3. Gyermekekülés kerékpáron

Az ilyen, és ehhez hasonló tárgyaink érzékletesen demonstrálják, miért mondjuk a második természetre (a kulturkörnyezetre), hogy az egészében az ember negatívja. Az ember fiziológiai felépítettsége, mint pozitív forma általában is így „nyomódik bele” a környezetbe, az ilyen benyomódások (negatív formák) képzeteiből ered az általánosító metaforikus képzet, hogy az egész maga teremtette világ ruha az ember testén.

## 2.

### Az esztétikum: szubjektív minőség

Az esztétikum fogalma az elvontság szintjén viszonylag könnyen tisztázható. A bonyodalom a minőséggel kezdődik, mivel az esztétikum mindig *valamilyen, tehát mindig minőség is egyúttal*. A minőség pedig legfeljebb közmegegyezések szintjén látszik objektívnek, mert elválaszthatatlan a minősítő szubjektum – pontosabban a szubjektumok – világszemléletétől, érdekelttségétől, mert ha csak ketten is vannak, már vitatkozhatnak a szépségről, arról hogy mi a felemelő vagy kiábrándító, tragikus vagy komikus, fenséges vagy groteszk. Például ezek **az esztétikum minőségei, un. kategóriái**. A magyarázat köznapián csak annyi volna, hogy nem vagyunk egyformák. A szociológiai, a pszichológiai, a történeti magyarázatok ezeket a különbségeket és ellentéteket majd összetettebben fogják értelmezni számunkra. Most elégedjünk meg a különben is ismert tények rögzítésével, hogy ti. az egyes emberek, társadalmi csoportok, rétegek, osztályok, nemzetek, kultúrák és korok számára eltérő, sőt ellentétes esztétikai minőségek léteznek. Tegyük hozzá, létezik közöny is mások másféle esztétikai értékei iránt.

### Esztétikus természet?

Aki elgondolkodik a fentieken, abban máris felmerülhet a kérdés: ha a szépség az esztétikum egyféle minősége, azaz, ha valami szép, az maga az esztétikum, s *ha mi szépnek találunk* olyan természeti jelenségeket, amelyek az embertől mindenkor érintetlenek, amelyekbe tehát *semmiféle emberi tevékenység nem vihetett emberi arculatot*, akkor bizony máris megdőlni látszanak az esztétikum keletkezéséről fogalmazott állításaink.

Az esztétikumot az iménti látványpárosítás második oszlopában értelmeztük. Ha most egyikünk-másikunk az első oszlop elemei között ezt vagy azt szépnek (esztétikusnak) találja, mi a magyarázat? Ezt akkor hogyan értelmezzük? A közönséges obszidián kődarab, a vadkörtefa és a somfadarab, a vadló és a kőszikla, formára olyanok, amilyenek. Mégis mitől *rendíthetetlen* a kőszikla, és ormán a fenyő miért *hősies*? Miért *szomorú* a fűz, miért *bánatos* az alkony, *fejedelmi* a tigris, – hogy az esztétikum más példáit is említsük, ne csak a szépségét. Ezek ugyanis emberi vonások, amelyekkel a szóban forgó dolgok természetszerűen nem rendelkezhetnek.

Illetve rendelkezhetnek – *látszatra*, – ha létezik ember, aki mindezt „*beljük látja*”. Természetesnek kell vennünk, hogy az ember mindent az emberi nem szubjektivitásával szemlél. Ha valami nem róla szól, mert keze nyomát nem viseli, mert az nem volt, nem lehetett tőrője semmiféle alakító tevékenységének, – függetlenül ettől, – akkor is *benne látja*, mert **bele vetíti magát** a dolgokba. (229) Hosszú és igen változatos története van annak, miként vonják a kultúrák szemléleti körükbe az egész világot, miként mitizálják, – lényegítik át ember módra, – a fizikailag (és értelmileg) elérhetetlen természeti jelenségeket is. Kultúrák arculata gyakran éppen attól sajátos, hogy ezt miként teszik. Nagy és kisebb kultúrák szerves része például a Nap, a Hold, a csillagok, (15–16) a szelek, stb. mitikus képe. S ha még csak erről volna szó! De a hiedelem világ mindezt szervesen be is építi az emberi társadalom sorstörténeteibe, és tudatának mindennapos vérkeringésébe.

Továbbhaladva pedig már azt is természetesnek fogadhatjuk el, hogy ez a beépülés keresztül-kasul átszövi a társadalom szemléletét, annyira, hogy már ellentétes irányú képzettársítási folyamatokat is inspirál: nemcsak a természeti jelenség kap emberi vonásokat, de az emberi vonásokba is visszavetülnek a természeti jelenségekbe kivetített emberies képzetek. A villám és mennydörgés például az emberi dühkitörés képzetét kelti, (de mert léptéke messze meghaladja az emberi mértéket, hát inkább istenek dühe, haragja). Amikor ez visszavetül: a haragos ember szeme is *villámokat szór* (mint az isteneké). A Nap a szellem fénye, s visszavetülve: az értelmes tekintet *sugárzik* (mint a Nap). A lassú víz, amely partot mos, a kitarás jelképe, – visszavetülve: a kitaró ember *lassú víz*. Modernebb példák: a szerelem *mágneses erő*, a gondolkodás *kristálytisza*, stb.

Az ember érzékel, – s mint erre már fentebb utaltunk – az érzékelt világot a maga szubjektív módján minősíti is. Azaz megállapítja, hogy mi is a dolog (*őhozzá képest*), mit jelent a dolog (*az ő számára*). Magyarozza is, értelmezi is a dolgokat (*a maga módján, magára vonatkoztatva*). Ha emberi tárgyat szemlélt, az ismerősség, az otthonosság élményével reagált, hiszen ember – *ő maga* – nézett vissza rá abból a dologból. **Az esztétikum megadja számára a nembeli biztonságot, az én-azonosság tudatát**, s erről nem képes lemondani akkor sem, ha valamely nem általa létező dolgot szemlél. Belevetít valamit saját lényegéből, valamit, amire a dolog a maga formája által „készséget mutat”. Az ember ezt nem tudatosan, különösen nem tervszerűen műveli. Mondhatnánk: az emberré válás így hozta magával, s ehhez a szocializáció és az iskolázás során



egyenként „hozzáművelődünk”. Mi több, kultúránként sajátos alakosságok, *afféle formai klisék* is rögzültek a társadalmi tudatban. Ezek az *esztétikum gyakoribb formai megjelenéseinek elvonatkozódó, nonfiguratív alaki képzetei*. A kellemesség beidegződött formaképzetei például – saját európai szép

arány képzeteink, avagy kellemes színviszonylat képzeteink (stb.) – képesek tüstént barátságossá varázsolni pl. egy megpillantott ismeretlen tájat. *A forma puszta megpillantása* feltételes reflex módján közvetlenül is képes kiváltani pl. az otthonosság élményét: egy pillantás is elég ahhoz, hogy a klisével való azonosulás megtörténjék, s az rávetülvén a dologra, arra rávetítse (belevetítse) a kliséhez tapadó humán tartalmakat is anélkül, hogy a dolog igazi lényegének volna ideje megmutatkozni.

#### 4.

#### A belevetítés

A belevetítés jelenségének magyarázata *a formai hasonlóság mögött meghúzódó egylényegűség vélelme*: amely dolgok hasonlóak, azoknak lényegi közük van egymáshoz. Így szól a vélelem, és megszületik az esztétikai ítélet: szomorú a fűz, (mint az az ember, akinek a szomorúságtól lóg keze, lába.). A magányosan emelkedő szirt: dacol a sorssal, (mint a hős, akin nem fog gáncs és ármány, sokan kidőlnek mellőle, de ő mozdíthatatlanul útját állja a rontó hatalmaknak, s dacol a végtelenségig). A hős sorsa: a szikla sorsa! A romantikus belevetítést nem zavarja, hogy a szikla olyan, amilyen: nincsen sorsa, – sorsa az embernek van. A magányos, sorsviselő keménység – *pozitív minőségű emberi lényeg* – vetül bele a szikla látványába, s a romantikus kultúrában egy eszmény esztétikai képzetévé nemesül, romantikus konvencióvá válik. Ama bizonyos szikla érzékletes látványa ma is „megjelenítheti” ezt egy romantikus fiatalember számára.

A fenyő, a fűz, a kőszikla, a tigris, de az alkony, a Nap, a Hold, a villám, a kristály tisztasága, a folyóvíz sodra tehát valóban „nem teljesen ártatlanok” abban, hogy az emberi lényeg ilyen-olyan érzékletes képét vetítjük beléjük. Formára valóban olyanok, amilyenek, de éppen formai karakterük valamilyensége okán bizonyos emberi tartalmaknak markánsabb *megjelenítői* tudnak lenni, mint egy-egy ilyen jelleget hordozó ember, aki érzéki megjelenésében egyidejűleg még több más általános emberi karaktervonás kifejező hordozója is lehet, s így szükségszerűen összetettebb látvány.



#### 4. Fiatal fák

Példa az esztétikai élmény keletkezésére. Az ölelkező fiatal törzsek, az ott sarjadt fiatal hajtás látványa óhatatlanul emberi kapcsolatokat képzeteit idézik fel bennünk, ezért ilyen tartalmakat vetítünk beléjük.

5. Zsiráfikák nyaklevelei, Kenya (David Attenborough: Az élet erőpróbái, 1991–1992, 1993 Bp. Park Kiadó)

Itt már előítélet, tévedés az esztétikai képzetek belevetítése. Akár rokonszenvvel is szemlélhetjük a látványt, amíg meg nem tudjuk, hogy a hosszú nyakak valójában nem ölelkeznek, hanem a küzdelem fegyverének szerepét töltik be.

6. Csörgőkígyók csatározása, Kenya (lásd ugyanott)

Itt sem ölelkezést látunk: a csörgőkígyók ősszel a szaporodási idény kezdetén össze-összekapnak, a küzdelem rituáléja szerint a másikat le kell dönteni, le kell szorítani.

Megjegyezzük itt, hogy az ilyen markáns, szimbólumszerűen leegyszerűsödött esztétikai képzetek mint a sziklaszilárdság, a kristálytisztaság, a csúszómászó (kígyótermészet) vagy a róka-jellem, a bagoly-bölcsesség, stb. kezelhetőségüknél fogva hasznos képzetek bizonyos rendszerező gondolkodásban, kifejező képek irodalomban, de ugyanakkor klisészerűen is működhetnek a gondolkodásban, azaz kész elemként elébe állhatnak az éppen megszületendő ítéleteknek. Felületi hasonlóság alapján felületes ítéletekre – *előítéletekre* – készíthetnek olyankor, amikor például egy másik ember értékét (esztétikai minőségét) állapítanánk meg.

## 5.

### A belevetítés általános szemléleti jelenség

Az érzéki formák hasonlósága alapján, spontán módon működő belevetítés általános szemléleti jelenség. Eddig arról beszéltünk, hogy antropomorfizáljuk, azaz emberi jelleggel ruházzuk fel az érintetlen természet jelenségeit. Azokban ugyanis más az esztétikum eredete, mint a humán környezet jelenségeiben. Vizsgálódásunk kedvéért ugyan meg kellett különböztetni egymástól a két területet, ám a belevetítés szempontjából nincs különbség. A belevetítés spontán módon működik, nem előfeltevésekkel. A spontaneitás nem osztályozza kétfelé a jelenségeket. Egyforma jelenséggel állunk szemben például Petőfinél, amikor a Napot kiűzött királynak látja, és Juhász Gyulánál, aki Annát látja, amikor „szőkék a mezők”, holott a Nap az érintetlen természet, a búzamező pedig a második természet eleme. A búzát az ember „háziasította”, nemesítette, ember nélkül nem volna gabona. S lám ez a világ, a második természet, alakiságai okán éppúgy alkalmas befogadni a beléje vetített esztétikumot, mint a másik, az érintetlen természet, csak éppen *itt a jelenség saját esztétikumára a belevetített esztétikum második rétegként rakódik rá*. Általa a jelenség mintegy kivonódik realitása köréből, – „*költői szférába emelkedik*”.

Szépséges példa erre az, amit Antoine de Saint-Exupery rókája mond a Kis hercegnek: „Látod ott azt a búzátáblát? Én nem eszem kenyeret. Nincs a búzára semmi szükségem. Nekem egy búzátábláról nem jut eszembe semmi. Tudod milyen szomorú ez? De neked olyan szép aranyhajad van. Ha megszeliédítesz, milyen nagyszerű lenne! Akkor az aranyos búzáról rád gondolhatnék. És hogy szeretném a búzában a szél susogását...”

## 6.

### Minden esztétikus

Amikor azt állítjuk, hogy a második természetbe mi vittük be az emberi arcukat, az érintetlen természetbe pedig belevetítjük, akkor nem kevesebbet állítunk, mint hogy **az emberi szubjektivitás számára potenciálisan minden esztétikus, ami őt körülveszi**.

És ez még nem is minden! Van tehát az univerzumnak egy tartománya, amelybe

- *belevetítjük (229)*, van egy másik, amelyikbe
- *belevisszük (3)*, és van egy harmadik, amelyikben
- *eleve benne van az esztétikum s ez az ember maga (7)*. A szocializált (!) ember, mint jelenség, nem lehet, hogy ne hordozza saját lényegét (legfeljebb nem mindig látszik). A társadalmi jelenségek érzéletes sokféleségének végtelen változatossága nem lehet, hogy ne hordozza az *ember legátfogóbb lényegét, viszonyaiban konkretizálódó társadalmiságát* (legfeljebb mesterséges látszatok leplezik).



Ismét nyomatékkal hangsúlyozzuk, amit egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk: amikor megállapítjuk egy emberi cselekedetről, hogy esztétikus, nem állapítunk meg többet, csak annyit, hogy a cselekedet „emberszerű”, benne van az ember lényegi vonásainak valamelyike. Amikor viszont azt állapítjuk meg, hogy a cselekedet csúnya, ártalmas, akkor az esztétikum *minőségét ítéltük meg*. (Sietünk hozzátenni: a *mi* nézőpontunk szerint, amely sohasem abszolútizálható, bár lehet széleskörűen érvényes.)

Arra, hogy a belevetés valóban általános jelenség, a *két terület* említett példája, Petőfi véres koronájú Napja s a búzamező után hozunk példákat a *harmadik tartomány*, az emberi világ köréből. Csalódásaink javának az az egyik oka, hogy emberekben, emberi viszonylatokban, történesekben olyan esztétikai minőségeket „fedeztünk fel”, – s eszerint is viszonyultunk hozzájuk, – amelyeket valójában csak mi vetítettünk beléjük. Mert jelenségként, *érzéki megjelenésükben egybevágtak korábban kialakult és rögzült ilyen-olyan pozitív minőségű esztétikai képzeletünkkel*. Magunk is tudunk okozni ilyen „belevetítő” csalódásokat másoknak. Keltünk is tudatosan ilyeneket, amikor megjátszással elébe megyünk annak, hogy belénk vetíthessenek pozitív esztétikai mintákat. Klasszikus példa erre Molière Tartuffe-je, aki tudatos, kiszámított célszerűséggel alkalmazkodik áldozatai pozitív esztétikai képzeletéhez, akik mindezt készséggel bele is látják, amikor ő a mintákhoz tökéletesen hasonlatossá játssza magát.

## 7.

### Az esztétikai hatás

Miből áll valójában, hogyan működik az a hatás, amelyre egy Tartuffe is biztonsággal számíthat? Mit tesznek velünk a monoton vonuló hullámok, ami miatt hosszan elmerengünk futásukon? Mitől a derű az asztalosmester arcán, amikor fény felé tartva végigsiklatja tekintetét a frissen gyalult fenyődeszkán?

Már az ősi vágó és szűrő eszközök éles és hegyes formái is ilyen hatással voltak készítőikre, használóikra. Mi másból eredne a **V** alakra absztrahált hegy- és élforma sűrű előfordulása például az edényeken? /8/ Ekkoriban még bizonyára nem arról van szó, hogy szépnek találván a szakócát, a dárdát és nyíl hegyét, díszítőmotívumot stilizálnak a formáikból. Ezt csak akkor állíthatnánk, ha egyben arra is tudnánk a magyarázatot, hogy honnan jött netán már ekkor az a bizonyos „szépnek találván”? Hihetőbb, – mert logikusabban illeszkedik a realitások ok-okozati rendjébe, – ha azt feltételezzük, hogy a jól bevált eszköz formájával „levédtek” más tárgyaikat, a rátéttel azok jó működését is biztosították. Hiszen aligha tételezhető fel, hogy az ősi eszközpark által elsajátított természeti törvényszerűségekkel maradéktalanul tisztában lettek volna. A nem ismert összefüggések helyét hiedelmek töltik ki, s mágikus ráhatások hivatottak biztosítani azt, amire racionális célképzet nem születhet. A mágikus akciókhoz szükséges érzelmi motivációnál mindenképpen többre kell tartanunk, s nagyobb figyelemre kell méltatnunk azt a bizonyos pszichológiai hatást, amelyet a jól működő eszköz újra meg újra kiválthatott.



8. Két edény Mezopotámiából, susai kultúra, archaikus kor (IV. évezred eleje)

*Valamely szükséglet bármely eszközzel történő kielégítésének jó érzései mindenképpen áttevődnek magára az eszközre: **hozzátapadnak az eszköz képéhez** annyira, hogy annak akción kívüli megpillantása, sőt képének belső felidézése is elegendő ahhoz, hogy megint ugyanazt érezzük. A mágikus jelhasználatot végig is kísérhetik ezek a formákhoz tapadt emóciók, de értelmezésük – az itt betöltött szerepükön túli értelmezésük – másfelé mutat.*

Ha e formákat gyönyörködtetőnek, s a hatást műélvezetnek még nem is mondhatnánk, azt azért megállapíthatjuk, hogy típusosan ilyen körbe tartozó jelenségről – *jó érzéseket kiváltó jelenségekről* – van szó. Csak megerősítik e feltevést azok a magyarázatok, amelyek az ilyen ősi, díszítő szándékúnak vélt motívum használatában valójában „*miénk*”, „*mi vagyunk*” **tartalmú megjelölést** látnak. Az általuk teremtett tárgyak között ugyanis lesznek olyanok, amelyekkel mindennapos ráutaltsági viszonyba kerülnek, amelyek a mindennapos használatban *folyamatosan visszaigazolják erőiket, képességeiket*. Hovatovább egyes ilyen dominánssá lett barátságos formákban valóban *önmagukat, a közösség arcukat kezdik látni, s egy következő lépésként a közösség önazonosító jeleként átviszik ezeket a világukat képező más dolgokra is*. Így azokat is mintegy „magszelídítik”, azokból is (jó érzéseket keltve) saját arcuk néz vissza rájuk.

## 8.

### A művészet, és szükségletének genezise

Feltételezzük, hogy a humán környezet gyarapodásával ez a sajátos jelenségcsoport tendenciaszerűen felerősödik. *Művészeti jelleget ölt* azáltal, hogy az így kiépülő érzékletes formavilág a **kollektív azonosságtudat épülését kezdi szolgálni**. A tárgyi funkcióban való megfelelésen túl kezd bevalni azáltal is, hogy ki tud váltani valamiféle kollektív *mi-érzést* az egyedekben. Képes karbantartani, sőt erősíteni, új generációknak továbbadni a **közösségtest éntudatát**. A társadalmi tudatnak erre a kezdeti formájára ott és akkor van szükség, amikor már viszonylag összetett tudati tevékenység előzi meg, kíséri, és rögzíti a kollektív létfenntartási akciókat. Az ösztönös tevékenység már kevés az ősi közösségek létfenntartásához. *A tudatosságnak ehhez a mégoly kezdeti működéséhez pedig nélkülözhetetlen a mi-tudat, mint alapmotiváció. Ez a mi-tudat nem más, mint az Ember emberi öntudatának csírája.*

Leegyszerűsítve a kérdést: az esztétikai hatás – amely valójában visszahatás – kezdi kiformálni az emberben a kifejezetten *reá irányuló szükségletet*. *A lét- és fajfenntartás alapszükségletei kielégítésének folyamatában keletkező esztétikum visszahatásai az esztétikum szükségletének gyarapodása által kezdik kiformálni az emberi nem sosemvolt, újféle szükségletét, az emberi öntudat szükségletét, s egyidejűleg kezdik kiformálni ennek újféle kielégítési módját is, a művészetet.*

Eleinte, amíg *csupasz az eszköz*, – hiszen rátétek nélkül is működik **(1)**, – ez az esztétikum szükséglet inkább csak sejthető, megbújik az eszköz iránt gyarapodó szükségletben.

Utóbb, mint tapadó, *ráépülő szükséglet* már láthatóvá válik *a különböző funkciójú tárgyak festéssel, benyomkodással, faragással stb. alakított rátéteiben* (edények, szerszámnyelek, testen funkcionáló tárgyak, stb.) **(9)**. Ezekben már megmutatkozik az is, hogy bontakozni kezdtek a kibomló újféle szükséglet kielégítésének módjai is, mint újféle tevékenységek.

Végül az új típusú szükséglet eleinte csak időlegesen, majd maradandóan *leválik az alapszükségletekről*. Az ilyen típusú szükségleteket kielégítő tárgyak kiválnak a funkcionális tárgyak köréből. Az un. „parancsnoki botok”**(10)**, az „ösvénuszok” **(11–12)** már nem szerszámok, s a barlangi ábrázolásoknak **(13–14)**, a testfestésnek, a vadásztáncoknak *nincs eszközfunkciója*. **Az újféle tevékenységek már művészeti tevékenységek.**

Az emberi közösség éntudatra, emberi öntudatra való szükségletének önállósulásáról ugyanakkor újra megállapítjuk, hogy ez a szükséglet *nem elkülönülő, nem izolálódó szükséglet*. *Az emberivé váló tudat szükséglete, s mint ilyennek a művészet általi kielégítése a tudaton keresztül (csak) mintegy kerülő utat biztosít az alapszükségletek társadalmi – mind emberibb – kielégítésére.*

Mint megállapítottuk, a ráépülő, majd leválva önállósuló esztétikum szükséglet ráépülő, majd önállósuló tevékenység szférát bontakoztat ki: ezeket már művészeti tevékenységeknek tarthatjuk. Az így kibontakozó művészeti jelenségekbe azonban óvakodjunk mai művészet képzeinket azonnal és meggondolatlanul belevetíteni. Mint ahogy a *művészről* alkotott mai képünket sem érdemes visszavetíteni... Az őstársadalom mi-tudatot formáló kezdeti, művészetinek mondható tevékenységeit például ne tartsuk adott közösségekben a „közösségi tudat ápolásának”-, valamiféle széthúzó individualizmus ellenében. Minősíthető szinten nincs is individuális tudat, mert nincsenek önállósult individuális tevékenységi területek sem, amelyeknek eredményeiben az egyed elkülönült képét szemlélhetné (hogy erről képzei alakulhassanak). Kétségtelen, hogy vannak kiválasztódó egyedek. Nem feltételezhető, hogy csapatostul festik a barlangi állatképeket, de bárki vagy bárkik voltak is a „művészek”, az alkotásokban *egyéni jegyek*

*nincsenek.* A történelem későbbi szakaszainak műalkotásait szemlélve is azt tapasztaljuk, hogy minden látszat ellenére értékeiket a társadalmi közösségek maguk formálják, s mivel a művész sem a társadalmon kívül él, a mególy egyéni jegyeket mutató alkotásaiban is ezek az értékek öltönek esztétikai minőséget. Az esztétikum „termelésének” módja tehát lehet individuális, de a minőség fedezetét a mindenkori társadalmi értékek adják.

Az **esztétikai hatásról** tehát azt állítottuk, – a művészet értelmezéséhez ebből indultunk ki, – hogy **művészeti jelleget kölcsönöz a tevékenységnek, ha ez az esztétikai hatás a tevékenység céljává lép elő.** A cél adja az arculatot a tevékenységnek és a formában előálló esztétikai hatáslehetőségeknek. A művészetinek nevezhető célt ezért egy gondolatmenet erejéig még ne elemezzük, mert a nem művészeti tevékenységben születő esztétikai hatást alaposabban meg kell vizsgálnunk ahhoz, hogy azt állíthassuk: *nincs lényegi különbség a művészeti és a nem művészeti esztétikum hatása között.* Ami viszont mégis van, például intenzitásban, arról majd később szólnunk.

Már korábban is állítottuk, hogy ha az emberi környezet valamely – mondjuk tárgyi – elemét szemléljük, otthonosság élménnyel reagálunk, vagy legalábbis otthonosság érzettel, mert a forma ember lényegű minősége emberközelséget sugall, emberi miliót teremt maga körül. Transzponáltabban is fogalmaztunk: az Ember (önmagunk) néz vissza ránk a dologból.

Az asztalosmester példája azért meggyőző, mert ő saját keze munkájának eredményét szemlélve, – képességei szemmel látható bizonyítékában – *énjét élvezheti, de egyben emberi mivoltát is,* mert mindezt nem most, és nem ő találta ki. A gyalulást, a hozzá való szerszámot, de a famegmunkálást és a bútorgyártás egészét is csak Emberként – és nem XY.-ként – érezheti sajátjának. *Vele és általa az emberiség gyalulta a deszkát, s az érzékletes tárgyformában neki magának elsőként élvezhetően, – egy ténylegesen új és egyszeri darabban – ez mutatkozik meg.* A személyében is konkrét emberi lényeg a látványban, *az esztétikum formájában* ölthetett testet. A látvány máskor talán köznapi élménye most számára esztétikai élménnyé nemesedett. Az Ember és Ő: *egyek.* Szakmájának tudásában emberi tudás, szakmai öntudatában emberi öntudat konkretizálódik.

Ezek után okkal tűnhet úgy, hogy az esztétikai élménynek ezt a teljességét csak az *alkotó tevékenység* nyújthatja az embernek, (pedig – hangsúlyozzuk, – az **alkotás esztétikai /vissza/hatását** az asztalosmester munkájában modelleztük, nem egy művész tevékenységében). *Az alkotásnak ezt az élményét a műalkotás befogadásának esztétikai élményével szokták „versenyeztetni”* azok, akik a kettő kölcsönösségét nem ismerik, s van, aki az utóbbira esküszik. Aki átélte teljes valójával mondjuk egy gótikus katedrális lenyűgöző és felemelő élményét, az valóban úgy érezheti, nincs annál teljesebb. De gondol-e ilyenkor azokra a templomban futkosó gyermekekre, akik mindebből ott és akkor még semmit nem fogtak föl? Mert még nem tartanak ott. Gondoljon az útra, amelyen ő is végigment, amíg erre az *élmény képességre* szert tudott tenni. Hányszor próbálgatta és élvezte végül maga is az alkotás örömét, hányszor élte bele magát mások alkotásának világába. Művészi alkotás kevés születik az iskolában, de a művészeti jellegű alkotó tevékenységek sokféleségének ott kell lennie, mert képesek „előművelni a talajt” a műélményeknek. A művészi alkotótevékenység bármely formájának kísérleteit nélkülöző élet számára a műalkotások megközelíthetetlenek maradnak, illetve megmaradnak az élményszegény vagy egyenesen élménytelen dolgok körében.

Az mindenesetre tisztán kirajzolódik, hogy a dilemma mögött **az alkotás és befogadás, az esztétikum termelésének és hatása befogadásának** alternatívái húzódnak meg. Az is látszik, hogy akár mi hozzuk létre az esztétikumot, akár más, mindenképpen „ki vagyunk téve” a hatásának.

Mégis, a nevelés szempontjából az alkotásnak elsődlegességet kell élveznie. *Az esztétikummal való alkotó foglalatosságokban alakulnak, formálódnak bizonyos, a befogadáshoz nélkülözhetetlen esztétikai készségek, képzetek, szokások és reflexek, s más olyan pszichológiai beidegződések, amelyeket a puszta szemlélődés nem tud kialakítani bennünk.* Ezért hisszük és állítjuk, hogy az esztétikai nevelés eredményessége döntően az esztétikai kreativitáson múlik, miközben természetesen a befogadás különböző változatai is nélkülözhetetlenek. Például – hogy csak ennél a témakörnél maradjunk – a tárgy- és környezetalakító tevékenységek rendszerébe a magasabb minőségű esztétikai hatások befogadási folyamatának valamilyen szervezett rendje is bele kell ágyazódjék, mert annak élményei és tanulságai visszahatnak a kreativitás tevékenységeinek lélektani folyamataira.

A művészeti és művészetén kívüli esztétikai hatásokról a nevelés szempontjából fontos tudni, hogy „nevelhetnek” iskola nélkül is. A hatások forrásai élnek és potenciálisan működőképeseek mindig és mindenütt. S amint nagy, s néha zavaros sokféleségben vesznek körül minket az értékekben is rendkívül különböző esztétikai minőségek, úgy hatásuk is kiszámíthatatlan összevisszaságban érvényesül a szülői, óvodai és iskolai ráhatások mellett és ellenére. A látványok végesincs film formájában árasztják az esztétikai hatásokat a cseperedő gyermekekre. Bár nem mindig tudjuk kontrollálni, mit is fog fel belőlük, azt kisszámú példából is meg tudjuk állapítani, hogy emberré érlelődését – szocializációját – nem feltétlenül kedvező irányba terelgetik. Erről majd az esztétikai nevelés témakörében lesz szó.

## MÁSODIK FEJEZET

### AZ ESZTÉTIKAI VISZONYOK

<p>ESZTÉTIKAI ALANY</p>	<p>ESZTÉTIKAI VISZONY befogadói és alkotói folyamatok</p>	<p>ESZTÉTIKAI TÁRGY ami esztétikai minőséget hordoz</p>	<p>ESZTÉTIKAI VISZONY befogadói és alkotói folyamatok</p>	<p>ESZTÉTIKAI ALANY</p>
<p>belevetés ↔ esztétikai hatás</p> <p>munkatevékenység ↔ esztétikai hatás</p> <p>↑ "fogvasztás" útján</p> <p>↓ kísérlet</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ "fogvasztás" útján</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ spontán v. tudatos</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ spontán hatások</p> <p>↑ nevelés</p> <p>↓ esztétikai hatás</p> <p>↑ "példakép"</p> <p>↓ esztétikai hatás</p> <p>↑ kísérlet</p> <p>↓ befogadás</p>				
<p>I. /érintetlen/ TERMÉSZET</p> <p>II. HUMÁN KÖRNYEZET, MÁSODIK TERMÉSZET</p> <p>1. Növények, állatok, tárgyak, eszközök</p> <p>2. FUNKCIONÁLIS V. DÍSZÍTŐ MŰVÉSZET ALKOTÁSAI /alkalmazott művészet/</p> <p>III. TÁRSADALOM</p> <p>1. Az ember cselekvőlegyes viszonyainak jelenségvilága: a. Ember – környezet /természet/ b. Ember – ember</p> <p>2. Az individuum, mint társadalmi viszonyainak összessége</p> <p>IV. MŰALKOTÁS /autonóm művészet/</p>				
<p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ visszavétel</p> <p>↑ belevetés</p> <p>↓ esztétikai hatás</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ "fogvasztás" útján</p> <p>↑ célirányos eszt.</p> <p>↓ tevékenység</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ az „üzenet” vétele</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ esztétikai hatás</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ "példakép"</p> <p>↑ esztétikai hatás</p> <p>↓ befogadás</p> <p>↑ szemléleti tevékenység</p> <p>↓ célirányos</p>				

emberek, embercsoportok, korok, kultúrák számára létezik esztétikailag közömbös tárgy is



## 1.

### Az esztétikai tárgy

*Az esztétika esztétikai tárgynak nevez bármit, amely esztétikai minőséggel rendelkezik. Itt a „tárgy” fogalom ismeretelméleti értelemben szerepel. Esztétikai tárgy ebben az értelemben olyan jelenség is, amely köznapi szóhasználatban nem tárgy, pl.: állatok, növények, emberek, emberi viszonyok, események, stb.*

Korábbi megállapításunkat, hogy ti. *„az emberi szubjektivitás számára potenciálisan minden esztétikus, amely őt körülveszi,”* – most így pontosítjuk: **az emberi szubjektivitás számára potenciálisan minden esztétikai tárggyá válhat, amely a szemé elé kerül,** (hogy csak a vizualitás körében maradjunk). Ezt a „mindent” már el is kezdtük rendezni, amikor az ÉRINTETLEN TERMÉSZET, a HUMÁN KÖRNYEZET (második természet), és a TÁRSADALOM (az emberi világ) köreit különítettük szét benne.

Most negyedikként melléjük soroljuk az AUTONÓM MŰALKOTÁSOK körét, amelyet rögtön el is határolunk egy másik körtől: az olyan művészeti alkotást nevezzük autonómnak, – ilyen egy szobor például –, amelynek nincsen gyakorlati kötődése semmilyen gyakorlati funkcióhoz. A templom, a püspöki pásztorbot, egy kovácsoltvas barokk kapu is műalkotásnak számít a művészettudományok szóhasználatában, de egy ilyen rendszerezésben a funkció révén inkább a humán környezet tárgyi világához sorolódnak, mint a FUNKCIONÁLIS MŰVÉSZET alkotásai. Annál is inkább, mert gyakran elkülöníteni sem könnyű ezeket attól a világtól, amelyből kinőttek, a köznapi tárgyi világ szebb, díszesebb darabjaitól. Csak ízlés kérdésének tűnik olykor, hogy ebben a körben mit rangosítunk műalkotássá.

Mi itt ezt a négy területet táblázatba foglaltuk. Ezeken kívül nincs ezekbe be nem foglalható konkrét esztétikai tárgy. Szokás ugyan az emberi gondolatot is esztétikai tárgyként emlegetni. A gondolat mindaddig nem lehet esztétikai tárgy, amíg az esztétikum természetének megfelelően nem nyer érzékletes formát (képi, plasztikai, epikus, lírai, zenei, mimes, stb.), ugyanis csak akkor lesz észlelhető, megállapítani is csak akkor lehet róla bármit, – például azt, hogy szép. Ha magasztosnak találtunk egy gondolatot, az csak azért történhetett meg, mert mondjuk, műalkotásban talákoztunk vele. De akkor maga a műalkotás volt az esztétikai tárgy, nem a benne megfogalmazott gondolat. (A költő számára, aki „versben gondolkodik” a saját gondolata azért esztétikai tárgy, mert annak belső formája is már vers). A gondolkodás elbűvölő logikája, szellemessége, leleménye vagy eredetisége nyilvánuljon meg a művészetten kívül tudományban, technikában vagy a köznapi tevékenységekben, bármiben, akkor sem *a gondolat, hanem az a valami lesz esztétikai tárgy, amelyben a gondolat formát kap.*

Az esztétikai tárgy világának négy nagy területe között a MŰALKOTÁST az hozza különleges helyzetbe a másik háromhoz viszonyítva, hogy *azok bármelyike neki témája lehet.* Pontosabban: a műalkotás témát meríthet belőlük, a művész úgy tekint ezekre, mint témakörökre. E témaköröket gyakran nevezik főként a kétdimenziós képesség (a festészet, a fotó, a grafika) esetében **műfajoknak.** Erről is adunk itt egy vázlatos áttekintést, (és kapcsoljuk is hozzá azoknak az illusztráló képeknek a sorszámait, amelyekkel majd a részletesebb tárgyalásnál találkozunk).

#### I. ÉRINTETLEN TERMÉSZET

– tájkép (229, 23, 27, 15–16, 17–18, 91.)

– a makro- és mikrovilág képei (15–18)

#### II. HUMÁN KÖRNYEZET

- tájkép (kultúrtáj) (19–20)
- gyümölcs csendélet (21–22)
- virágcsendélet (23–24)
- állatképek (25–28)
- csendélet (étel, ital, tárgyak, eszközök) (29–39)
- interieur (lakások, középületek, műhelyek, üzemek belső tárgyi világa) (40–50)
- exterieur (városkép, utcakép, terek, épületek) (51–58)

### III. TÁRSADALOM

#### 1. Ember és környezet, ember és ember

- mitológiai kép, (59–66)
- bibliai kép, (67–77)
- történelmi kép, (78–81)
- életkép (zsáner) (82–92)

#### 2. Individuum

- portré (93-100)
- családportré (281-295)
- csoportkép
- önarckép (101-107)

Amint a példákából kiderül: a FUNCIONÁLIS v. DÍSZÍTŐ MŰVÉSZET alkotásai is szerepelhetnek témaként, mint exterieur, interieur vagy csendéleti témák.

A társadalmak emlékezete igen gazdagon őriz viselkedés- és életmintákat, jóság- szépség-, méltóság-, (stb.) mintákat, (és természetesen negatív minőség-mintákat is), amelyek gyakran nem is a történelem, de a mítoszok homályából jönnek elő, s amelyek esztétikai tárgyként esztétikai minőségeikkel különböző művészeti ágakban már műalkotásokká lettek. A képzőművészet számára is, de a tárgykultúra díszítményei számára is ezek a mitológiai, (mondai, népmesei) bibliai, és történelmi témák újabb és újabb aktualitások okán újra meg újra feldolgozandó kínálatot jelentettek, és jelentenek mindmáig.

Az esztétikai tárgy változatait bemutató képeink kapcsán arra figyelmeztetjük a nézőt, hogy sajátos kettősségben szemléltetünk. Képeink esetenként fényképen mutatják az eredeti esztétikai tárgyat, legtöbbször azonban műalkotásba „emelve” jelenítik meg. Azaz egyúttal azt is megmutatják, hogy az elsőnek sorolt változat mindegyike miként lehet témája a negyedikként sorolt műalkotásnak. A műalkotás egyik elemi szerepe, hogy általa „mondja el” az alkotó, hogy neki valami tetszik (vagy nem tetszik), hogy milyen a viszonya a dologhoz. A XVI-XVII. sz. holland festője például azt „mondja el”, hogy neki az tetszik, ami másoknak is. Neki is az az esztétikai tárgy, amely másoknak, s abban a minőségükben közvetíti azokat, ahogyan élő valóságukban mindenkinek tetszenek. Így aztán a tenger hullámai, a virágcsokor, a napfényes város és a csillogó fémkupák saját minőségükben, finom naturalizmussal jelennek meg, a „kép olyan mintha élne”. *A műalkotás ebben az esetben olyan esztétikai tárgyat választ témájául, amelynek közkeletű kellemességét, otthonosságát, szépségét közvetítheti.* A XX. században többnyire a fotó tölt be ilyen közvetítő, „megőrkítő” szerepet. Vannak korok, korszakok, kultúrák, amelyekben ez a funkció hiányzik, vagy nem naturalista eszközökkel jelentkezik, mert a művészet ott nem ezt a szerepet tölti be. Ebből már kiderül, miért beszélünk történelmi távlatokban a művészet funkciója helyett többes számban a művészet *funkcióiról*. (Ezzel később majd külön fejezetben foglalkozunk.)

Végül is mi a magyarázat a műalkotás negyedikként való besorolására? **A műalkotás azért esztétikai tárgy, mert esztétikai minőségekkel, mégpedig saját, önállósult esztétikai**

**minőségekkel rendelkeznek.** (Olyankor is, ha csak valamely látvány esztétikai minőségét közvetíti.) A műalkotás esztétikai minőségeivel is külön fejezetben foglalkozunk.

## 2.

### Az esztétikai alany

Az esztétika *esztétikai alany*nak nevez minden *individuális* vagy *kollektív szubjektumot*, amely vagy amelyek valamely *esztétikai tárggyal* viszonyba kerülnek. Potenciálisan mindig mindenki esztétikai alany. Ez már az eddigiekből következik. Általánosságban azt kellene mondanunk, hogy az esztétikai alany annyiféle, ahány ember csak létezett, létezik, és létezni fog a Földön. Ennyire azért mégsem változatos a kép. Korok, kultúrák, nemzetek, társadalmi osztályok, rétegek, csoportok esztétikai viszonyai hasonló jegyek alapján nagyjából összefoghatók, s hogy ők mit tekintenek esztétikai tárgynak (sőt, egyáltalán: művészetnek), és milyen viszonyban vannak vele, az viszonylag egységes képet mutat. Néha túlzottan is egységes képet találunk, amikor bizonyos kohéziók egységes értékrendszerrel demonstrálják összetartozásukat. A népi kultúrának viszont – nem demonstrációs célból – éppen az adta egykor a harmóniáját, hogy tájegységek népessége valódi **kollektív esztétikai alanyként** viszonyult minden potenciális esztétikai tárgyhoz. Ez adta, és őrizte is meg mindig az adott közösségek identitását.

## 3.

### Befogadói viszonyok

Az esztétika tudománya az esztétikai alany és az esztétikai tárgy között létesülő helyzeteket *esztétikai viszonyoknak* nevezi. Ezek vagy alkotói, vagy befogadói viszonyok. Mi most előbb a befogadóban támadó pszichológiai folyamatok általános vonásait vizsgálánk, mivel azzal, ami ezeket a folyamatokat gerjeszti, az esztétikai tárgy esztétikai hatásaival, már ismeretséget kötöttünk.

A befogadási folyamatokat az esztétikai tárgyból eredő **esztétikai hatások** indítják el, s az esztétikai alany a hatásokat fogadó pszichológiai reakciói – összefoglalóan: az **esztétikai élmény** – igazolják vissza.

Az esztétikai hatás iménti vizsgálata után most magát az *esztétikai élményt* vesszük szemügyre. A nála is szélesebb pszichológiai jelenséget, a *vizuális élményt*, majd szűkebben a *műélményt* kell megvizsgálunk, (nem minden vizuális élmény esztétikai élmény, és nem minden esztétikai élmény műélmény). A műélményről itt még csak meghatározás szintjén, körülírva lehet szó, mert amire műélménnyel reagálunk, – a műalkotás esztétikai minőségeit – még nem vizsgáltuk. A szóban forgó fogalmak meghatározásában támaszkodunk a Pedagógiai lexikonra (a szerző szócikkei, megjelent 1997-ben).

A **vizuális élmény** érzéki jelenségként a látvány optikai ingerei által kiváltott pszichológiai reakció. Átfogó fogalom, beletartozik a szélesebb értelemben vett (vizuális) esztétikai élmény és annak koncentrált változata a (vizuális) műélmény is. Általában minden élményben meghatározó a személyesség, így a vizuális élmény változataiban is. Ha vannak megfelelő előfeltételei – élményekkel együtt rögzült alaki formációk a tudatban, – akkor az érzéki inger már magában is elég az élményhez. Egy látvány élménnyé, többnyire az észleleti tartalmak által válik, úgy, hogy

felfogjuk vagy felfogni véljük annak „nekünk szóló” jelentését, számunkra való jelentőségét is. Ez a vonatkozás lehet barátságos és barátságtalan, ennek megfelelően vonzó vagy taszító a látvány, pezsdítő vagy lehangoló az élmény. Főként a szocializáció során megélt személyes élménytartalmak emlékképein, képzetain múlik, hogy a vizuális érzékelésben az egyén számára mi válik majd élménnyé, és milyen élménnyé. A pozitív vagy negatív hangolású, műveltség-anyagként egzisztáló, tanult vizuális klisék mellett így szubjektív klisék is keletkeznek szemléletünkben. Miközben ezek is, azok is az élményképesség bázisát képezik, ugyanakkor innen támadnak az előítéletek is. Ezért fontos a vizuális nevelésben felderíteni az egyéni élménytartalmakat csakúgy, mint a műveltség-előzményeket, és ezekre figyelve formálni a vizuális jelenségek iránti érzékenységet. Ez előfeltétele annak, hogy a vizuális élményt a vizuális ítéletek objektív igazságtartalma váltsa ki.

Az **esztétikai élménynek** (s így a műélménynek is) *van egy közvetlen személyiség tartalmú és egy emelkedett szintje. Közvetlen* esztétikai élményt nyújthat az embernek bármi, amelynek humán tartalmait az érzékelés–észlelés során magunkra vonatkoztatjuk, s felfogjuk számunkra való jelentőségét. Az énközpontú és önérdékű értékelő tudat az észlelést átszővi érzelmekkel, ettől az élménnyé terebélyesedik.

*E magunkra vonatkozó attitűd adja az emelkedett esztétikai élmény alapját, amelyben úgyszintén magunkra, de mint Emberre vonatkoztatjuk az esztétikum érzékeltes emberi tartalmait. A magunkra vonatkozó attitűdje emberi jelentőségünk felfogásává fog gazdagodni (emelkedni) az esztétikai élményben (lásd az asztalosmester példáját). Az emelkedettség abból születik, hogy az esztétikum révén az ember átélheti énjének egyetemes jelentőségét. Az ilyen élmények tartósan beépülnek a személyiségbe, segítik énje identifikációját, oldják individualizmusát, formálják emberi identitás tudatát. Az ilyen emelkedett esztétikai élményben jórészt a műalkotások révén lehet részünk, s akkor az élmény: **műélmény**. Mind eme sajátosságokat ismerve állítjuk az esztétikumról, illetve a művészetről, hogy élményei által átfogó jelentőségű szerepe van az egyén szocializációjában.*

A műélmény értelmezése a nála átfogóbb fogalomra, az esztétikai élményre vezethető vissza. Az esztétikum minőségei az emberben s az ember teremtette világ jelenségeiben – és belevetítés útján még azon túl is – szinte mindenben érzékelhetőek volnának, s élményt jelenthetnének az egyes ember számára, ha a spontán és az irányított szocializációban (nevelés) megfelelő műveltsége és észleleti készség-rendszere alakulna ki hozzá. Ilyen ideális állapot ugyan nincs, de különböző korok és kultúrák esztétikai értékszemléletét sűrítve közvetítő művészeti alkotások más és más esztétikai értékeinek élményszerű elsajátítása útján fejleszthető ilyen irányban a tanulók esztétikai szemlélete. A tanuló és a művészet között közvetítő pedagógus dolga az élményhelyzeteket úgy megválasztani, hogy a gyermek és a műalkotás élménykörei ne essenek messze egymástól. A pedagógusnak tudnia kell arról is, hogy a műélmény nem mindig „műélvezet”, hogy a pozitív esztétikai minőség élvezetének kontrasztjaként a negatív esztétikai minőség szuggesztíójának a művészetben, a rossz esztétikai élménynek a művészetten kívül ugyan nincs neve (az nem „élvezet”), de jelentőségét, személyiség formáló hatásait komolyan számításba lehet, és kell venni. Erre a művészeti nevelés témakörében még visszatérünk.

A műélmény kiváltásában mindig jelentős szerepe van a formának, a műalkotás önálló esztétikai minőségeinek, annak, hogy az esztétikum különböző képi konvencióinak befogadására a néző rendelkezik-e kiművelt esztétikai képzetekkel. Ezért a műveltség szerves részének tekintjük a korok és kultúrák sajátos ábrázolási és kifejezési konvenciói iránti tanult fogékonyságot. Később ezért foglalkozunk mi is a tárgyforma és a műalkotás formájának önállósult esztétikai minőségeivel.

#### 4.

### Alkotói viszonyok

Az alkotói viszonyok megvalósulási formái és az objektívációk között vannak olyanok, amelyek kitérnek az esztétikum minőségének feltűnő koncentrációja miatt. Az esztétikum ilyen objektívációiban a művészeti jelleg, a művészi érték, a magas hőfok, az erős szuggesztivitás jelenléte művészre vall. Vizsgálódásainkban ezért a **művészt**, mint esztétikai alanyt elkülönítjük attól az esztétika alanytól, aki nem művész. A művész tevékenysége ugyanis – amint erről már volt szó – céltudatosan az esztétikumra, az esztétikai minőségekre irányul. Foglalkozásszerűen „termeli” az esztétikumot. Ez a foglalkozás elég sokágú, van iparművész, építész, formatervező, stb. a tárgykultúra körében, s folytathatnánk a képzőművészet ugyancsak ismert ágainak művelőivel, (és természetesen más művészeti ágak művelőivel). Fentebb a befogadói viszonyok áttekintéséhez a művész és a nem művész ilyen elkülönítésére nem volt szükség. Bármely esztétikai tárgyhoz való viszonyában a művész, mint befogadó legfeljebb érzékenyebb mint más, de az esztétikum „fogyasztásában” nem mutat típusosan eltérő formákat.

Az eddigiekből már tudjuk, hogy a **nem művész** is termeli az esztétikumot. Ezek többnyire *spontán* zajló folyamatok, amelynek az a magyarázata, hogy sokan vagy nem is tudnak az esztétikumról, vagy valamilyen okból az esztétikum minőség-képzetei hátrább szorulnak, avagy egyszerűen kiszorulnak tevékenységeik célképzetei közül. Ami így létrejön, formájában csak a rutinszerű beidegződésekről árulkodik, s csak klisészerűen beépült kommersz esztétikai minőségeket mutat. Van persze, aki – például lakásában – *tudatosan* igyekszik szépen szépet létrehozni, s abban jól is érzi magát, bár esztétikai minőség-képzetei és képességei gyakran elégtelennek bizonyulnak egy kultúraltabb esztétikai ideál befogadásához. Szép volna, ha ezt a tudatosságot a jó ízlés motiválná, szép volna, ha emelkedett nívjú esztétikai minőséget mutatna minden, ami az emberek kezéből kikerül. Továbbá vannak, akik kifejezetten *igyekezettel és lelkesültséggel* vetik ugyan rá magukat művészeti tevékenységre, de elégtelen műveltségük vagy tehetségtelenségük okán csak a *dilettánsok* számát gyarapítják.

A **dilettánst** mint esztétikai alanyt ugyanakkor szeretnénk az amatőrtől megkülönböztetni. Az **amatőr** nem minőséget, hanem egzisztenciát jelentő fogalom. Párja a **profi** (professzionalista), amely értelemszerűen azt jelenti: a foglalkozása művész, abból él. Az amatőr nem abból él. A szót tehát hibás jelentéssel, és sajnos gyakran lesajnáló színezettel használjuk. Pedig rangját akár az is visszaadhatja a szemünkben, hogy a jeles költők is többnyire amatőrök, amennyiben megélhetésüket tisztes polgári foglalkozásuk biztosítja.

#### 5.

### Az esztétikai tárgy és az esztétikai viszonyok

#### ÉRINTETLEN TERMÉSZET

Az érintetlen természet (a szikla, a fenyő, stb.) esztétikumával, a belevetítés és az esztétikai hatás vizsgálatával itt már bővebben nem foglalkozunk. Csak megjegyezzük, hogy az érintetlen természet és a kultúrtáj nemcsak a tájlátványokban mosódik alig szétválaszthatóan egymásba, de az e körben ébredt esztétikai élményekből sem könnyű kielemezni az összetevőket. Az élmény

pillanatában sok minden találkozik, egyszerre van jelen az esztétikai alany és az esztétikai tárgy minden aktuális motivációja, de mindkettejük múltja is, sőt viszonyaik múltja, előzményei is. Épp ezért zavarba ejtő, hogy az élménytartalom ilyen összetettsége ellenére egy gyönyörű táji látvány szuggesztíója a puszta érzéki élvezet kizárólagosságával képes hatni. Annyira, hogy egy pillanatra sincs kétségünk afelől, hogy *ÚGY* és *AZ* gyönyörű, ahogy és amit látunk, és minden más, például az efféle elméletek, csak belemagyarázások. (15–16, 17–18, 24, 27, 92. 229.)

## HUMÁN KÖRNYEZET

### *Növények, állatok, tárgyak, eszközök*

A humán környezet *tárgyi- és eszközvilága* esztétikumának keletkezésével és hatásaival is foglalkoztunk eleget már ahhoz, hogy ki-kik át gondolhatja immár a maga példáit is. A *növénytermesztésben* és az *állattenyésztésben* dolgozó termelők és nemesítők teljességet közelítő esztétikai élményei sem mások, mint az asztalosmesteré. Saját termelésű esztétikai minőségeikhez az alkotás folyamatának egy pontján túl már ők is kívülről viszonyulnak, érzékelik a keletkező vagy kiformált esztétikumot (mint az asztalosmester), maguk is élménnyel „fogyasztják” az esztétikai hatást. A termelő végül jóleső büszkeséggel, szakmai-emberi öntudattal szemlélheti, mondjuk a zöldéstandon mosolygó (!) terményei látványát, amíg mindez a vásárló számára már ténylegesen *fogyasztói esztétikai élmény* – így, idézőjel nélkül –, mert itt a tényleges fogyasztási szituáció (egyik) gyönyörködtető mozzanatáról van szó. A fogyasztási szituáció egyáltalán azért merül fel, mert a tárgyi környezettel szemben az ember mindig – akár alkotó, akár használó, gyakorlati értelemben is, átvitt értelemben is – (esztétikum) fogyasztó. Az említett gyalu vagy fűrész, kalapács esztétikumát a munka élvezete közben úgy „fogyasztjuk”, hogy közben a gyalu, a fűrész, a kalapács nem fogy el, míg a karalábénak, az apró csillag formájú levestésztának vagy a mesterszakács menyasszonyi tortájának, a munka e más javainak esztétikumát fogyasztva magát az esztétikai tárgyat is elfogyasztjuk.

Az esztétikum fogyasztásán gondolkodva említhetünk olyan összetettebb szituációt is, amikor magunkat kínáljuk fel „fogyasztásra”. Amikor például valaki, a magakészítette ruhában jelenik meg emberek között. Most az élményt keltő esztétikai tárgyban (a ruhában) az esztétikai alany nem csak fizikailag van benne, de benne van személyesen a ruha üzenetében is, átvitt értelemben gyakran meztelenebbül, mint ha ruhátlan volna. Ez annyira közismert, hogy sokan készítik eleve *így* a ruhát, azt az esztétikai üzenetet kódolják bele, amit hirdetni szeretnének magukról. (Talán ismerjük az erkölcsi nevelés egyik sajátos értékelési dilemmáját, hogy a szépre-jóra törekvő ember bizonyos szituációkban vajon akkor jó, amikor ezt még csak mutatja, vagy csak akkortól, amikor ez már cselekedeteinek belső indítéka. És ha úgy mutatja, hogy már teszi is? Egyáltalán: milyen ember az, akire „ráé” a pozitív szerep? Még mindig szerepjátszó, vagy már jó ember? Az ilyen kérdések felvillantásával szeretnénk jelezni, hogy aki táblázatunkat gondolkodva elemzi, milyen irányú szellemi kalandokra számíthat.) (19–22, 23–24, 25–26, 27–36, 37–44, 45–58)

### *Funkcionális- vagy díszítőművészet*

A funkcionális vagy díszítőművészet alkotásainak esztétikai minőségeivel és a hatásokkal kiterjedtebben foglalkozunk (lásd *A tárgyi- környezeti kultúra esztétikai minőségei* c. fejezetet). Az ott összefogott ismeretek alapján bizonyára érthetőbb lesz, hogy milyen minőségek felől nézve tartjuk itt csupán kísérletnek a nem művész azon igyekezetét, hogy művészi értékű tárgyat hozzon létre. Azt az alanyt, akinek ez nem sikerül, dilettánsnak neveztük. Akinek viszont ez

sikerül, – még ha nem abból él is, – *azt alkotása művésszé minősíti*. Aki művészként esztétikai alany, annak viszonyait táblázatunk másik oldalán vizsgáljuk.

## TÁRSADALOM

A társadalom az esztétikai minőségek sokrétű változatait mutató jelenségek (esztétikai tárgynak minősülő jelenségek) összetett világa, amelyben természetesen *az ember maga a domináns esztétikai tárgy*. Minőségeit elárulja tekintete, arca, alakja, de az ember leginkább társadalmi létezésének, „társadalmi mozgásának” látványaiban beszédes. Azaz, társadalmi viszonyainak és a környezettel való viszonyainak érzékletesen konkrét minőségeiben mutatkozik leginkább az ember lényege.

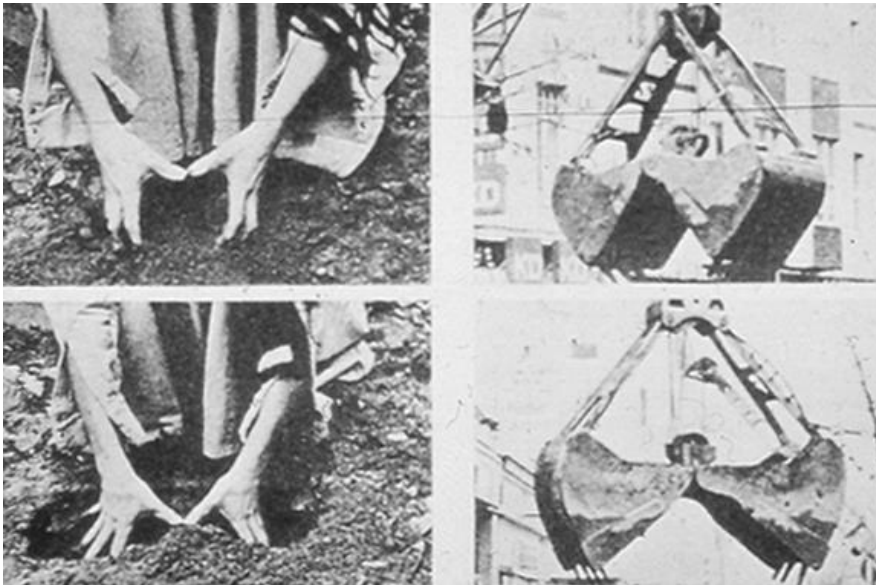
*Esztétikai tárgyként* kell értelmeznünk az ember cselekvőleges viszonyaiban az **ember és környezet között** létesülő tevékeny kapcsolat jelenségeit (az átláthatóság kedvéért az olyan egyszerűbb példákban, mint a szántás és aratás vagy a gyalulás).

*Esztétikai tárgyként* kell értelmeznünk a verekedést vagy a szerelmet például, a szervilizmus vagy a hatalmi erőszak jelenségeit, mint **ember és ember között** létesülő olyan aktív viszonyokat, amelyekben valamilyen esztétikai minőség érzékletes konkrétságával fejeződik ki az ember lényege.

*Esztétikai tárgyként* értelmezzük végül magát az emberi egyedet, akit fentebb is úgy fogtunk fel, mint aki nem izolálható viszonyaitól. Ennek ellenére az **individuum** „szólóban” is figyelemre méltó, mint az emberi lényeg érzékletes látványként behatárolható, koncentrált jelensége.

### *Ember–környezet viszony*

Az ember–környezet viszony jelenségei a műalkotásokban is jórészt, mint a tevékeny ember témája jelentkeznek. Az emberi erőfeszítés, a fáradhatatlan igyekezet, a célszerű, okos mozdulatok felemelő szépsége is, de az ínszakasztó robot, a kiszolgáltatottság lehangoló rútsága is kifejeződik e művészeti témákban. Ha a valóság adja a kiszolgáltatottság látványait, s nem tudunk elzárkózni előle, az esztétikai hatás gyakran éppoly szuggesztív lehet, mint egy műalkotásé. A spontán elzárkózásnak az az oka, hogy általában az emberi képességek és az emberi alkotótevékenység pozitív tartalmú látványaira vagyunk „hangolva”. Amint volt is szó róla, nemcsak belülről élmény, de átélhető látványnak is szépek az alkotás folyamatának képei. A nem köznapi alkotások, az ügyes produkciók, a tárgyi világot uraló nagy teljesítmények sokrétűen izgalmas látványai, egy szólózó hegedűművész, egy korongozó fazekas, egy kötél-táncos vagy zsonglőr virtuozitása olyan látványos demonstrációi lehetnek a tanulással, kitartó gyakorlással elsajátítható emberi képességeknek, s ezáltal az emberi létezés csodájának, hogy láttukra szinte modelleződik bennünk az esztétikai élmény lélektani folyamata. Jól kitűnik ilyenkor az esztétikai tárgy átélésének tartalmi lényege: „íme az Ember, – egy közülünk. Én is Ember vagyok!”



86. Kéz és markoló

/86/ Ilyen lenyűgöző látvány egy gyermek számára a markológéppel dolgozó felnőtt is. Földbe gyökerezett lábbal, sóvárogva bámulja, szeretné ő is csinálni. Tudja, hogy fogja is, ha felnőtt lesz! Márpedig lesz, hiszen *ember* ő is, mint a felnőtt, csak még gyerek! Az emberi öntudat bontakozása ez, a spontán szocializáció jelensége egy esztétikai élményben, amelyben a gép embertől eredő monumentalitása és a vele végzett munka nagyszerűsége fokozza fel szellemi reakcióját, s vonja fénybe előtte az emberi létezést.

Az ember és a környezet bárminemű kapcsolatában mindig *az emberre figyelünk, és egyéni cselekvéseiben, sorsában az általánost, a közöset keressük, vagy látjuk bele*. Mert az általánosban, a közösben már mi is benne lehetünk, ezért is tudjuk átélni. Ha a magvetés, a faültetés, a kenyérszégés látványában a kulturális hagyomány segítségével a szimbolikus (bibliai) jelentést is felfogjuk, többé már nem is tudjuk e nélkül szemlélni, hiszen ez az általános, ez a mindenkire utaló jelentés minket is magába fogad, rólunk is, nekünk is szól.

A környezethez való emberi viszony eme jelenségeinek saját esztétikuma maga is szocializál. Az az esztétikum pedig, amely a kulturális hagyományban rögzült jelentéseivel ezekre ráépült, kitűnően példázza, mi is valójában a szocializáló potencia az esztétikumban. *Emberi-társadalmi tartalmaival nem csak bevonja az embert egy kultúrkör szemléletmódjába, de szinte észrevétlenül belopja ezzel ennek a kultúrának emberi közösségébe is*. Az ilyen esztétikai élményt a valahová tartozás, egy kollektív identitás tudatának elégtelensége tölti ki. Az ilyen élményből azután újra és újra részt kér az ember...**(87–90, 91–92)**

### *Ember–ember viszony*

Az ember–ember viszony jelenségvilága végtelen változatosságban mutatja az ember lényegét. E miatt nagy változatossággal találjuk ezt a művészeti alkotásokban is. Szinte magától értetődő: az ember domináns lényege a társadalmiság. A hozzá való befogadói viszonyok mégsem problémamentesek. A művészet talán éppen azért foglalkozik olyan intenzíven az emberi viszonyokkal, mert azok lényege gyakran nehezebben deríthető fel. Nemcsak azért, mert a jelenségek burkán nem mindig tetszik át a lényeg, nem is csak azért, mert a felismerésnek, a ráismerésnek vannak szemléleti, műveltségi előfeltételei, de azért is, mert fűződnek érdekek



látszatokkal való leplezéshez, a manipulációkhoz is. Ilyenkor aktuális ellenérdekeltség a leleplezés, amelyre akadtak is mindig művészek. Akadnak, mert a művész általános világgfaggató természete az átélés lelkiismereti konzekvenciáiként gyakran reagál indulattal még a köznapibb hamisságokra is, nem csak a társadalmi igazságtalanságokra. Akkor pedig önkéntelenül is, de gyakran szándékosan is aktivizáló lesz a műalkotás hangvétele, ha szociális meghatározói alapján a művész személyesen is érdekelt valamely igazságban, vagy ha meggyőződése szerint képviselnie kell sokak igazságát. Általában azért is, mert minden ember inkább a pozitív minőségekre van hangolva, s a negatívakat legyűrni, megszüntetni igyekszik. Továbbá azért, mert a művész is ember, s a spontán szocializáció őt is éppúgy hajtja a társadalmi lét mind differenciáltabb megismerése irányába, mint bármely más embert. A dolog ugyan nem fizikai létfeltétel, de *az emberi viszonyoknak, a társadalmi létezés körülményeinek és módjainak a megismerése a minőségi emberi létezésnek feltétele.*

A művész esztétikai viszonyulásáról szólva alkalom kínálkozott arra, hogy a művész aktivitásával modellezzük azt az esztétikai aktivitást, amellyel az emberi kapcsolatokban viselkedni, a viszonyokra reagálni szoktunk, illetve reagálnunk kellene. Az esztétikai aktivitás ez esetben egészen pontosan azt jelenti, hogy esztétikailag és etikailag megítélve pozitív minőségek irányába változtatjuk emberi viszonyainkat (szépítjük, jobbítjuk). Az esztétikai aktivitásról szólva nem tehetjük, hogy máris, idő előtt szóba ne hozzuk azt az esélyt, amelyet a művészeti nevelés kínál. A műalkotások *megismerni és gyakorolni* segítenek *a szép és jó viszonyulást–viselkedést az emberi közegben*, azaz segítenek „civil” esztétikai–etikai aktivitásunkban. A művészeti nevelés volna az, amely *átélhető szép és jó mintákhoz* segítené a gyermekeket. A művészeti életminta-kínálat átélése fantáziával, érzelmekkel kockázatmentes, abban nincs az a rizikó, mint egy élő kapcsolatban, erre, még ha katartikus is, „senki nem megy rá”. Mint ahogy a fantáziakapcsolatok képi kifejezése is csak amolyan tréning, de nagyon fontos előképek megszületésének alkalmait jelenthetik. Megkülönböztetett figyelmet érdemel, hogy mindez különösen érvényes a negatív emberi viszonyok művészeti ábrázolásaira vagy a gyermeki kifejezésben átélt csúnya–rossz kapcsolatokra.

Az ember–ember viszony esztétikumának témája kapcsán a *művészeti értékről* – bár később lesz róla szó – József Attilát idézve már itt elgondolkodhatunk. Abból, hogy az esztétikum mindig valamilyen emberi–*társadalmi* lényeg érzékletes megnyilvánulása, valamint abból, hogy az embernek a *társadalmiságban* értelmezhető lényege leginkább az ember–ember viszonyok minőségeiben konkretizálódik, József Attila, azt a következtetést vonta le, hogy a **művésziség** fogalma azonos a **társadalmiság** fogalmával. Művészi az az ábrázolás–kifejezés, amely társadalmi teljességében közelíti az embert, (mert minden egyes ember mindig társadalmi viszonyainak összessége). A *művészi* szó a használatban nála a művészi értéket jelentette. Ha valamely emberi viszony művészi ábrázolása–kifejezése nélkülözötte, elmellőzte a társadalmiság lényegi vonásait, akkor azt naturalizmusnak tartotta („az igazat mondd, ne csak a valódit”), azaz elvitatta tőle a művészi értéket, mondván, ilyet sűrűn tud „írni” az élet is. Ezzel gyakorlatilag a mégoly érzékletes, ám felületi (naturalista) szemléleti módszertől vitatta el a művészi látásmód kibontakozásának esélyét. Nem kevesebbet állított annál, mint hogy az *esztétikai érzékenység* és a *lényeglátás* fogalmi ez esetben egyet jelentenek, csupán kétfelől közelítik ugyanazt a kérdést.

Amit az „élet ír”, az bizony gyakran megrögzött naturalizmus. Az élet gyakran nem „írja ki”, mi a lényege, a tényleges esztétikai minőségek rejtve maradnak. Az emberi viszonyok látványaiban az esztétikai minőség nem tárulkozik fel folyton, mindig, mindenkinek. Korábban azt mondtuk, hogy potenciálisan minden esztétikus, ami az embernek csak a szeme elé kerülhet. Ezen most ismét csak el kell gondolkodnunk, itt kap értelmet ugyanis a feltétel, nevezetesen az, hogy csak *potenciálisan*. Az esztétikai érzékenységre, – azaz a *lényeglátás képességére* – egy korai szinten már a gyermekek is szert tesznek, csak idővel rettenetesen bonyolulttá válik előttük a világ, s ha

az esztétikai–művészeti nevelés nem segít szinkronban maradniuk a megismerésben differenciálódó világgal és annak változásaival, korlátolt szemléletű, naturalizmussal orruknál fogva vezethető felnőttek lesznek.

Hogyan segíti a lényeglátás szemléleti képességének (az esztétikai érzékenységnek) a gyarapodását a művészet? Például a jó mesékkel, a jó mesekönyvek jó képeivel. Aiszóposz állatmeséi óta közismert, hogy kiválóan működik a lényeg érzékletes megjelenítésének egy szisztémája: ha egy műalkotás az emberi viszonyok köréből meríti tárgyát, – mert arra akar visszahatni, – nem feltétlenül szükséges témájának is valamely emberi viszony ábrázolását választania. Picassónak egy madár szárnyát tépő macskát ábrázoló képe (251), vagy Derkovits szarvasmarháinak az „Igában” összevillanó tekintete sem állati viszonyokról beszélnek. A csokolózó galambok kedvelt témája ugyanakkor, – jóllehet emberi viszonyokról igyekszik szólni, – annak nem csupán problémátlanná, felszínessé módolt idilljét mutatja, de szinte törvényszerű, hogy megjelenni is csak valamely ehhez a szellemi nívóhoz adekvát szakmai eszközökkel tud, s ezért lesz nem művészi, azaz giccs. A giccs viszont azért hat hátrányosan az esztétikai érzékenységre, mert a könnyen előcsiholható érzelmekre támaszkodva a szerelmi párkapcsolatokban fellelhető emberi lényeket panelszerűen kezelhető stabil sémává képesíti.

Elgondolkodhatunk azon, hogy ugyanúgy, amint az előző témakör, az ember–környezet viszonyok esztétikai minőségeiben, most az ember–ember viszonyok esztétikai minőségeiben – ha lehet, már szinte magától értetődő módon, – mindig az Embert láttuk, az Emberben pedig magunkat. Akár részvevőként belülről szemléljük, akár kívülről látványként, akár pedig műalkotásként, *az eseti jelenségekben az általánost, a közöset keressük, vagy látjuk bele*. Folyton általánosítunk, minduntalan tanulságokat szűrünk le szinte kényszeresen, ha valamihez életbevágóan jól jönnek a mintaképek, ha valamiből magunkra kell, hogy vonatkoztassuk a leszűrhető konklúziókat, ha valami a bőrünkre megy, akkor az a viszonyok, a kapcsolatok. A „ne szólj szám...””, a „ha hallgattál volna...”, a „jobb ma egy...”, stb. olyan, már mielőttünk leszűrt kollektív általánosítások, amelyek mindazokat az emberi viszonyokat tükrözik, amelyeket már készen kapunk. Az ilyenek segítenek eligazodni, afféle jó esztétikum-panelek ezek, érzékletes mintaképek, amelyek a szocializáció során sajátos esztétikai képzetekké lesznek bennünk. Mindez újabb adalék „a miként szocializál az esztétikum” c. ismeretanyagunkhoz.

*Az ember–ember viszonyról, mint esztétikai tárgyról – foglaljuk össze – kiderült, hogy nemcsak nagyon gyakori témát kínál a művészeti alkotásokhoz, de az embernek leginkább ebben a viszonyban megragadható társadalmisága – domináns lényege – miatt az ember–ember viszony a műalkotásoknak egyenesen tárgyává válik. Azaz, a műalkotásoknak nem csak témája az ember társadalmisága, de nagyon gyakran egyenesen arról is szólnak. (A „műalkotás témája és tárgya”, mint ismeret, megtalálható az erről szóló fejezetben.)*  
(59–66, 67–69, 70–72, 73–85, 249–250, 254–255, 258–259, 263–295)

*Az individuum, mint esztétikai tárgy*

Megszoktuk, hogy az emberre csak rá kell nézni, s ráismerünk, ha ismerjük. Olyannyira megszoktuk, hogy az embert azonosítjuk is a látványával, különösen arcának látványával. Évszázadok festett és faragott portréinak sokasága igazolja ezt, újabb időkben meg az igazolmányképek. Ha az ember másnak akar látszani, mint ami, vagy legalábbis szebbnek, akkor legfőbb gondja az arca, azzal kezd valamit.

Az emberek alakja, arca a végtelen változatosság ellenére, a hasonló szocializációs és genetikai okokra visszavezethető hasonló jegyek gyakoribb előfordulása okán tipizálható. Paraszt és

arisztokrata, mártír és udvaronc, angyal és ördög látványaiban igen különböző esztétikai minőségek jelentkezhetnek, más és más minőségei az embernek akár egyazon történelmi pillanatban is. A művészi emberábrázolások erről szólnak, és nemcsak az individuumra koncentráló portré műfajában, de mindenütt, ahol az ember képi megjelenítése valamely okból aktuálisává válik.

A portré (festmény, szobor, grafika vagy fotó) akkor műalkotás, ha képes az emberben, mint esztétikai tárgyban a lényegét megragadni. Az egyesben az általánost. Az egyes emberben az emberi sors egy tipikus lenyomatát, az egyedben társadalmi viszonyainak összességét. A naturális igazolványképekben gyakran nem ismerjük föl az ábrázoltat, annyira csak a külsőt mutatja. Köznapi szituációban egy ember arcát szemlélve is csak akkor hihetjük, hogy jó emberismerők vagyunk, ha a naturális látvány ellenére képet alkotunk magunknak annak jelleméről, múltjáról, képzeletünk támadhatnak szándékairól. Van akinek jelleme „arcára van írva”, van akit „vesező tekintettel” sem lehet kiismerni, és vannak ügyes mímelők, akik mindenkit félrevezetnek.

A művészetben is találkozunk azzal a jelenséggel, ami a köznapokban velünk is előfordul, hogy mindenféle látványokban emberre vélünk ismerni. A belevetítésnek erről a jelenségről már volt szó. Arról, hogy egy-egy állatkép markánsabb jellemkép lehet egy emberről, egy társadalmi típusról, egy mentalitásról, egy eszményről. Vannak allegóriák, és szimbólummá tisztult képletek is az emberről. A műalkotás formai redukciókkal (kiemeléssel és elhagyásokkal) segíti a lényeg ilyen érvényesülését az általa teremtett látványokban. Egy győztes versenylő festett portréja például, amely csak a lóról szól, ha mégoly ügyes festmény is, nagy valószínűséggel nem lesz művészi kép, csak fénykép, mert semmit nem tesz hozzá a ló eredeti esztétikumához, és formájából semmit nem hagy el, semmit nem formál át annak érdekében, hogy átvitt jelentéssel további esztétikai minőséget hordozhasson. Marad szép lókép, nem lesz szép műalkotás. Amikor egy lovat ábrázoló szobránál formai redukcióit vitatták, a legenda szerint Medgyessy Ferenc mondta is: „ez nem ló, ez szobor!” Hozzátehetjük, az a szobor inkább méltóság–szobor, mint lószobor. Ha nem akart volna méltóság-szobor lenni, létre se jött volna, mert Medgyessyhez – ismerték őt – lóportré megrendeléssel sosem fordultak.

Amikor korábban a ruha különleges szerepéről vagy éppen az esztétikai aktivitásról volt szó, feltűnhetett, hogy az **esztétikai értékből** átcúsztunk az **etikai értékbe**. A magát *szépnek* mutató emberről egyszer csak úgy kezdtünk beszélni, mint aki magát *jónak* mutatja. Az emberi viszonyok esztétikai megítélésének kérdését egybemostuk azok etikai megítélésével, mert szépítésüket és jobbításukat aligha tudjuk egymástól elválasztani. A szépség és a jóság, – esztétikum és etikum – gyakran játszanak így át egymásba, ha emberről, társadalmi szituációkról gondolkodunk. Elképzelhetetlen, hogy egy embert mutató kép láttán bennünk, nézőkben is fel ne támadna a hétköznapi reflex: milyen ember? A látvány valamilyenségéből (esztétikumából), – hiszen csak az van a szemünk előtt, – kényszeresen következtetni akarunk az ember milyenségére, (etikai) minőségére. Így van ezzel a művész is: a mű esztétikai minősége etikai minősítés is lesz egyben.

Az ember, az emberi társadalom esztétikai minőségeinek keletkezésével, s a minőségeket folyamatosan újratermelő társadalmi folyamatok érzékletes feltárásával gyakrabban az irodalomban, s újabb időkben a filmben találkozunk. Ezek a művészeti ágak az esztétikum időbeliségét is meg tudják ragadni, így az emberi viszonyok változásainak dinamikájában az esztétikum tudományos vizsgálatát az esztétika hozzájuk csatlakozott ágainak, az irodalom- és filmesztétikának kellett felvállalnia. De mint az irodalomnak és a filmnek, maguknak e szakesztétikáknak is jellemzője, – ezért hoztuk szóba, – hogy a művekben feltárt emberi viszonyok művészi minősítéseivel foglalkozva esztétikai ítéleteik gyakran válnak egyben etikai ítéletekké. Az esztétákra is hat, hogy adott időszak irodalmában a társadalmi viszonyok

megítéléséből a negatív esztétikai értékekkel terhes viszonyok elítélése következik, s a művészeti hatás ezek ellen aktivizál.

Azon pedig már nincs is mit csodálkozni, hogy az iskolai nevelés, – miközben programszerűen értékirányultságot igyekszik belevinni a szocializációba, – jórészt etikai értékekben gondolkodik. A számára kézenfekvőbb etikai értékek mögött már alig keresi az esztétikai értékeket, s emiatt nincs is kiművelt esztétikai irányultságú stratégiája. Van viszont „direktben” tananyag a viselkedésről, afféle erkölcsstan, motiváló művészeti minták nélkül. A nevelés köznapjaiban ugyanakkor, – ahol is a gyakorlat elsődlegessége érvényesül, – mintha jobban működne az egybelátó szemlélet. A jól elvégzett munkára, egy jó cselekedetre egészen természetesen mondjuk, hogy szép, mint ahogy az ellenkezőjére, a rosszra meg azt, hogy csúnya, (s rögtönözve mutatunk szép meg csúnya viselkedés mintákat is). *A kalokagathia*, a szépséget és az erkölcsösséget szoros összefüggésben látó görög eszmény már az ókor messzeségében is erről szólt. (93–96, 97–100, 252–253, 256–257, 260–262)

*A gyermekkorú individuum, mint esztétikai tárgy.  
A személyiségformálás, mint esztétikai alkotó tevékenység*

A gyermek a szocializáció által válik esztétikai tárggyá: a társadalom, mint kollektív esztétikai alany formálja ki benne az emberi lényeg minőségeit. Benne, aki születésekor csak potenciálisan társadalmi lény, a szocializáció bontakoztatja ki a *társadalom-lényegű* embert. Amint kezdi felöltetni a – társadalmilag és nem fiziológiailag értendő – emberi jegyeket, úgy kezd benne kibontakozni az esztétikai minőségek heterogén sokfélesége. Az asszimiláló társadalom – a szülők, nagyszülők, testvérek, rokonok, barátok, ismerősök, idegenek, az óvoda és az iskola – szakadatlan neveléssel igyekszik értékirányultságot adni a gyermek spontán szocializációjának. A sokfelől jövő esztétikai (erkölcsi) terelő hatások gyakran keresztezik egymást, s a hivatásos nevelők – szülő és pedagógus – igyekeznek is („már meg hol tanultad ezt?”) fölébe kerekedni a spontán szocializáció beidegződéseinek. Csakúgy, mint az általuk félrevivőnek minősített „beavatkozásoknak”. (Ráadásul szülő és pedagógus is gyakran egymás ellenében irányít.) Az alkotásnak ebben a sajátos változatában, – az *emberalkotásban* – éppúgy szubjektív minőségképzetek vezérlik a tevékenységet, mint a többi esztétikai tárgy alkotásának esetében. Mint az esztétikum más termelési formáiban, itt is individuális és kollektív szubjektivitások *alkotják, s minősítik* a gyermekben a hozott és megalkotott esztétikai minőségeket.

A nevelés bármiféle sikerén érzett öröm ezért valójában nem más, mint esztétikai élmény. Az apróbb és nagyobb örömeiket a neveltekben felismert, sőt az általunk „termelt” emberi értékekre – *az esztétikum pozitív minőségeire* – való ráismerések támasztják bennünk, azok, amelyek láthatók, észlelhetők a gyermekek cselekedeteiben, tetteiben, viselkedésében, gesztusaikban, arcukon. *Ezek az örömök az (alkotó) pedagógus esztétikai élményének örömei.*

Ebben az értelmezési körben talán nem találjuk elhamarkodott kijelentésnek, hogy az esztétikai-művészeti nevelésnek *végső soron* nem az esztétikum és a művészet iránti érzékenység a célja! Ezt fejleszti, de nem ez az igazi cél. Azért kell ezt itt hangsúlyozni, mert a művészeti nevelést gyakran állítják be úgy, mint amelynek általában is az érzékenység, az érzelmek fejlesztése a célja. Lejárt pedagógiai brosúrákban a művészeti nevelés célja és feladata az érzelmi nevelés! Azonban ez csak kikerülhetetlen velejárója, mintegy ismérve annak, amire a művészeti nevelésnek irányulnia kell: **az esztétikai-művészeti nevelés a gyermekben magában – mint esztétikai tárgyban – igyekszik megalapozni az esztétikai minőségek minél gazdagabb sokrétűségét, segít neki abban, hogy személyiségében minél közelítőbben kibontakoztassa az emberi teljességet.**

Ha a nevelésre szakosodott ember ebben a relációban *az esztétikum termelésére kész embernek minősül*, éppenséggel zavarbaejtő következtetésre jutunk, hiszen már korábban éppen így határoztuk meg, ki a művész. A pedagógus tehát művész volna, s vele szemben az esztétikai tárgy, a gyermek – általa önálló esztétikai minőségekkel rendelkező – műalkotássá lesz? A gyermek (az ember) mint műalkotás?! De akkor mi lenne Michelangelo Dávidja, a IX. Szimfónia és Rembrandt vigyorgó önarcképe? Ezek mint kifejezést hordozó objektívációk, az emberrel magával mégsem egynemű dolgok. Hatásukban viszont azok is az Embert alkotják! Nem lehet, hogy a művész sem a műalkotást alkotja valójában, hanem magát az Embert? Hogy közte és a pedagógus között éppenséggel *csak az a különbség*, hogy a pedagógus nem hoz létre ilyen „holmi köztes dolgot”, mint a műalkotás. Még csak időlegesen sem akkumulálja az esztétikai minőségeket, hanem folyton közvetlenül és egyenesben, magában az emberben hozza létre a szépséget és mindazt, amelyre minősítő értelemben azt mondjuk, hogy emberi? Akár azzal, hogy ehhez segítségül hívja Michelangelot, Beethovent, Rembrandtot és a többi „angyalt”, amint a teremtő sem bírta egymaga...

Nem hisszük, hogy az ilyen logikai feltételezésekkel (talán felismerésekkel) ki kellene mozdítani sarkaiból világgépünket. De aki ezt egyszer megértette vagy legalábbis érteni vélte, és történetesen éppen pedagógus, nem lehet, hogy egy pillanatra belé ne sajdulna a gyönyörűség arra a gondolatra, hogy *Ő a legnemesebb emberi tevékenység felkentje*. Öntudatot, hitet adhat, s lelkiert annak elviseléséhez, hogy a társadalom minderről alig akar tudomást venni.

Miként a műalkotást sem egyedül alkotja a művész („az összejtig vagyok minden ős”), úgy a pedagógiai emberalkotó folyamatok sem „műtermi magányban” zajlanak. Miként a műalkotás is a „begyűrűző” esztétikai (társadalmi) minőségek egyszerűvé komponált rendje, úgy *a pedagógia esztétikai alkotása is a társadalmi viszonyok és szellemi alkotások esztétikai hatásainak pozitív szelekciós rendje lesz*. Az alkotó személyes érdemét ez nem csökkenti, csak túlzott önértetét, s a mindenhatóságába vetett vakreményét mossa el szerencsésen.  
(245–262)

*Az ÉN mint esztétikai tárgy.  
Önszemlélet, önalkotás*

Ha a társadalom körében az individuummal, mint esztétikai tárggyal foglalkoztunk, (úgy is mint alkotások témájával és tárgyával) akkor még időzzünk tovább ennél a témánál.

Felmerül a kérdés, ha az ember képes alkotni egy másik embert, és ehhez nem is kell feltétlenül pedagógussá válnia, (sok az amatőr pedagógus, aki nem nevelésből él), akkor az ember számára potenciálisan minden ember esztétikai tárggyá válhat, s ebből a mindenből miért maradna ki éppen ő maga? Hiszen amúgy is adottság, hogy az embernek ő maga van leginkább kéznél. Minden értékirányultság, amely szemléletében megtapad, újra és újra önvizsgálatra készíti. Amit másban szépnek, jónak lát, azt magában is látni szeretné. Példaképei lesznek, követni fog magatartásmintákat, néha úgy tűnik, szinte ösztönösen. De mert csalóka az önszemlélet, mutatnia kell, hogy odanézzenek, hogy lássák, hogy mások szemléletében válják hitelessé az, amit magáról tart, amit magában kiépített. A mások szemléletében kirajzolódó arcát keresi, a kapcsolataiból épül („hiába fürösztöd önmagadban, csak másban moshatod meg arcodat,” József A.)

Mások szemével, szinte kívülről szemléljük – vizsgáljuk – magunkat. Bonyolult lélektani folyamatokban zajlik az esztétikai-erkölcsi minőségek kutatása önmagunkban, a pozitív és negatív értékek felismerése tetteinkben, cselekvéseinkben, viselkedésünkben. A saját dolgaink

esztétikai minőségeit az önszemlélet épp olyan szubjektív befogadói folyamatokban emészt, mint amikor másokat szemlélünk, csak talán egy fokkal még részrehajlóbban. A sajátmagunkról formált ítéletekre, mert elfogultságunk ellenére ezek gyakran lesújtóak, önalkotó fantazmagóriákkal, nagy elhatározásokkal, pánikszzerű szerepalakításokkal felelünk eleinte, de legtöbbszörben kialakul valami tudatos törekvés valamilyen személyiségkép irányába. Lesznek az önnevelésnek cikk-cakkjai, de az ideák rendeződésével, átrendeződéseivel, tisztulásával formálódnak bizonyos *önnevelési stratégiák* is.

Ezekben a folyamatokban valójában a személyiség önállósulásának tendenciái bontakoznak ki, s ezt kell segítenie az esztétikai nevelésnek. *Amilyen mértékben és arányban válik saját vállalt feladattá a személyiség számára önmaga formálása, olyan mértékben és arányban válik le a nevelés külső formáiról, szakad el szülőtől, iskolától.* Az iskolai nevelésnek perspektívában nem is lehet logikusabb kifejelete, mint előbb-utóbb felszámolni önmagát az egyes neveltek vonatkozásában. Ha az esztétikai–erkölcsi nevelésnek sikerült „beültetnie” a kor szemléleti szintjén érvényes esztétikai–erkölcsi ideákat, – ha sikerül az esztétikai tárgynak (a gyermeknek) saját formájává alkotni hiteles esztétikai minőségeket, – megtette a dolgát. Ebből is kitűnik, hogy amíg a műalkotás a folyamatosságból kiszakított, *tárggyá idegenült* értékkoncentráció, addig *az ember, mint alkotás folyamatos koncentrációként alkothatja tovább saját magát*, sőt maga is újabb „műalkotásokat” képes létrehozni. (101–102, 103–107)

## II. KÖNYV

### A TÁRGYI–KÖRNYEZETI KULTÚRA ESZTÉTIKAI MINŐSÉGEI

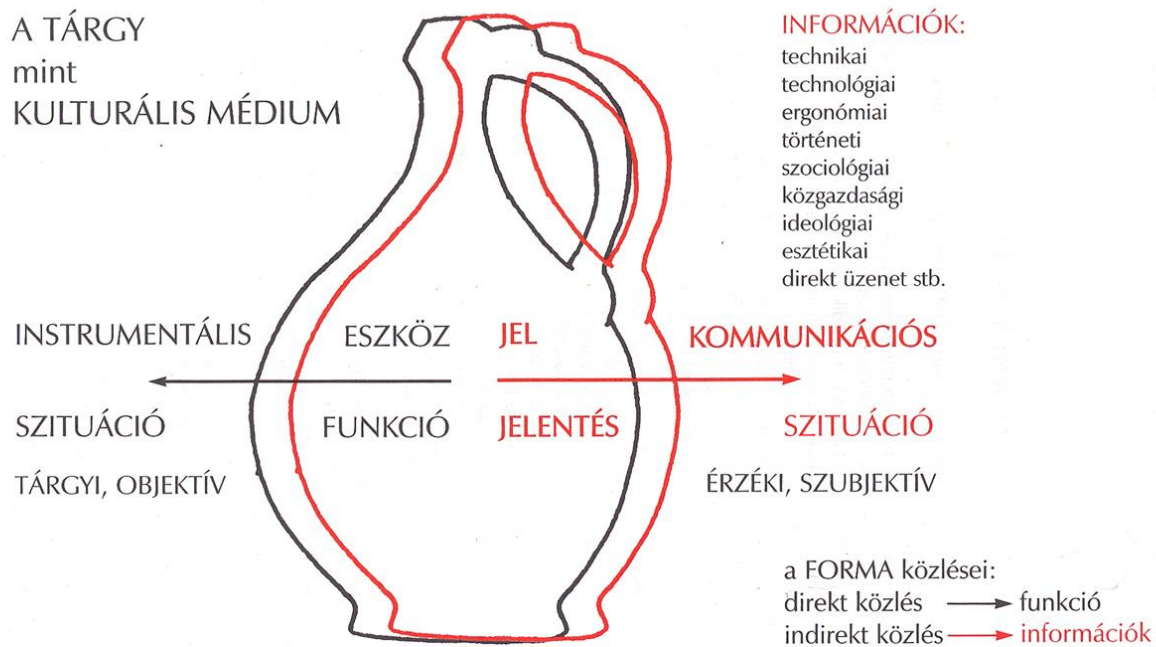
#### 1.

#### A tárgyforma, mint esztétikum

A tárgyforma vizsgálatához egy Miklós Páltól származó ábrát némileg módosítottunk. (Miklós Pál: *A "szép" tárgy jelentései*. Etnographia 1977/1.)

Az ábrán széthúztuk a tárgyforma képét, hogy szemléletessé tegyük: a tárgy egyazon formája révén kétféle szituációnak lehet alanya, az egyik szituációban főként *működik*, a másikban főként *közl*. A kettő nincs mindig egyben. A tárgy használódik, működik akkor is, ha nem kommunikál; a korszó tartja a folyadékot akkor is, amikor nem látjuk. Másrészt elmondja magát és egyéb közlendőit használaton, funkción kívül is; beszédes akkor is, ha üresen áll, például a Múzeumban. (108)

Az **instrumentális szituációban** a tárgyforma a működéssel járó különböző kölcsönhatások során fellépő fizikai törvényszerűségek által mutatja meg rendeltetését. Mivel itt vélekedésünkön, szemléleti viszonyunkon semmi sem múlik, megállapíthatjuk, hogy a funkcionáló tárgyforma mindig objektív szituációt teremt, s a funkcióról szóló közlendője objektív közlés még akkor is, ha éppen nem működik. (109–110)



A funkciót és az információkat közlő formai teljesség: ESZTÉTIKUM, az Ember érzékletes kifejeződése

A **kommunikációs szituációban** azonban kiderül, hogy a tárgyformának szubjektív közlendői is vannak, s azok szubjektív befogadói pozíciókkal találkoznak. A tárgyforma előállítója vagy előállító a szükségleteket kielégítő funkciókra alakították a formát, – s amint erről már szó volt, – a forma a funkción keresztül és azon túl „elmondja” a készítésben és a használatban konkretizálódó kor szerint érvényes emberi lényegét, és azt, hogy a készítők és használók számára ez az esztétikum önmagukat és a világhoz való viszonyukat fejezte ki. Ilyenformán a készítők személyükön túlmutató, őket is magába foglaló szélesebb társadalmi kör üzenetét kódolták a tárgyformába. Legszélesebben *az adott kultúra szubjektív világlátása* az, amely ilyenkor kifejezést nyer. Még inkább így van ez a tárgyformához tapadó díszítményben, amit a tárgyforma már nem képes elmondani, azt átvállalják a rátett formák. Ezen a kultúrák szélességében megvalósuló „ilyen a világ” tartalmú szubjektivitáson egy pillanatig sem érdemes csodálkozni, ha belegondolunk, hogy valójában nincs is objektív világszemlélet. Ha volna, nem volnának ideológiák, vallások, pártok, akik mind meggyőződéssel ápolják a másiktól eltérő világvélelmeiket. Mivel a tárgyformában objektíválódott közlés dekódolása, közléseinek vétele is kultúrákban, és a kultúrák szocializálta szubjektumokban történik, szubjektív lesz a tárgyformákhoz való befogadói „hozzaállás” is. Az, hogy egy-egy végül mégiscsak objektív, potenciálisan érthető tárgyból mennyit és milyen mélységig ért meg használója, szemlélője, az világszemléletén és műveltségén túl sok máson, többek között személyes beállítódásán, alkalmi hangoltságán is múlik, tehát további szubjektív körülményeken.

Mind az instrumentális mind a kommunikációs szituációt egy és ugyanazon forma – **a forma** – hozza létre. *A forma, amelyben mindig egyféle érzéki úton visszavehető emberi–társadalmi lényeg tárgyiasult.* A kétféle szituációt megteremtő forma érzékeink számára tehát maga az esztétikum. Hangsúlyozzuk: érzékeink számára! Miközben tudjuk, hogy a forma érzékeink előtt rejtve is működik. Ugyanakkor tény, hogy a formának éppen a működése az, amelynek látványa az esztétikai élmény nagyobb teljességét képes nyújtani. Hiszen működése útján kerül előnyösebb

kommunikációs szituációba, akkor „tárulkozik ki” leginkább. Ezért sem kell elválasztani, csak megkülönböztetni a két szituációt, mint *a tárgyforma kétféle képessége által megteremtődő kétféle alaphelyzetet*. A forma jó működése pozitív esztétikai élményt képes nyújtani, amíg a rossz működés vagy a funkcióra való alkalmatlanság olyan mértékű visszatetszést kelthet, hogy a mégoly szép forma is átfordulhat nemtetszésbe. A forma keltette élménynek domináns összetevője magának a funkciónak a szépsége. A funkcióban tetten érhető emberi irányultság, – amely a forma „értelmét” adja, – a magunkra ismerés folytonos indukciója. Mondhatnánk úgy is, hogy a forma esztétikumát a funkció esztétikuma adja, szépsége abból származik, amit művel, (ezt vallja a funkcionalizmus). Ha ez maradéktalanul igaz volna, mit kezdenénk azzal a szép formával, amelyet például, nem fedez funkció, mert mondjuk elhalt a tárgyban, vagy azzal a szép formával, amely a tárgyforma része ugyan, de nem vesz részt a funkcióban, nincs közvetlen szerepe a működésben?

A közlési szituáció értelmezését egyelőre szűkítsük le arra, hogy *a forma direkt módon elmondja a funkciót, indirekt módon pedig a funkcióhoz tapadó információkat*. Az indirekt meghatározásnak az az értelme, hogy jóllehet az információkat sem másból, mint az érzékeink számára egyedül létező objektivitásból, – a formából – tudjuk dekódolni, de jórészt csak a funkción keresztül, annak megértése árán, tehát közvetve.

Az információk sokfélék lehetnek. Olyan kérdésekre kapunk választ, hogy kik, mikor, miért, hogyan (stb.) hozták létre, kik mikor, miért, hogyan (stb.) használták, vagy használják a tárgyat. Ezek az információk e szerint lehetnek technikaiak, technológiaiak a teljes konkrétságig, és így elmondhatják egy kor, egy történelmi pillanat anyagi-technikai kultúrájának állapotát, azt, ami az adott tárgyat körülveszi, meghatározza. Lehetnek ergonómiaiak, azaz megtudható például, hogy miféle célszerű munkát végezhetünk az adott tárggyal, hogy az emberi erőfeszítésnek milyen értelmes helyettesítésére használhatjuk fel. (Tanulmányozhatjuk például, hogy az edényformák miként „alkalmazkodtak” az emberi kézhez, azaz működésükhöz milyen ésszerű erő kifejtést írnak elő az emberi kéz számára?) Választ kaphatunk arra, hogy mikor, milyen természetű szükségletre, mely társadalmi csoportok, rétegek használatára keletkezett a tárgy, sőt arra is, hogy maga miként vett részt az emberi viszonyok formálásában vagy éppen konzerválásában, és így tovább. Izgalmas belefeledkezéssel járó tartalmas élményt kínál, ha némi elszánással nekilátunk, hogy egy-egy kiválasztott tárgyat úgy igazából „kifaggassunk”.

(111–129)

Mindezek, s az ezeken túl is a tovább fellelhető információk építőelemei annak az érzékletesen közlő formai teljességnek, amit esztétikumnak nevezünk. A forma emberről, társadalomról szóló konkrét információi konkrétan is bizonyítják azt, amit logikai úton következtetve állítottunk az esztétikumról, hogy megjelenése *mindig valamely emberi-társadalmi lényeg érzékletes megnyilvánulása*. **Az esztétikum tehát nem egyike a forma információinak, hanem az információkat magába foglaló teljesség, az emberi tartalmak sokrétűen érzékletes kifejeződése a formában.**

Oka van természetesen annak is, hogy az esztétikai igényt csak valamiféle külső formáló ideának, s így az esztétikumot a formálás által a tárgyba belevitt többletnek, – afféle élményt kínáló adaléknak – tartják. Való igaz, koroknak, kultúráknak vannak formáló ideái, mert van szemléleti képük a világról, így – nem is mellesleg – *lesznek a tárgyakban ízlésről, az esztétikai igényességről szóló szociológiai, valamint az adott történelmi pillanat alaki minőségképzeteiről tájékoztató esztétikai információk is*. (130–133) De hogy csak az esztétikai ideákban rejlene a tárgy esztétikumának kiváltó oka, az az esztétikum jelenségének és így fogalmának is beszűkített értelmezése volna. Az esztétikum ugyanis nem a formálás ilyen vagy olyan változó ideáiból, nem elterjedő mintáiból, fantáziadús elképzeléseiből keletkezik, hanem *keletkezik eleve az emberi*



*formálás által!* Mindig, és mindenkor, akár vannak hozzá ideálformák, akár nincsenek, akár ha gyönyörűek hozzá a formálás mintaképzetei, akár ha gyatrák, *az emberi lényeg valamilyen minősége törvényszerűen beleíródik a tárgyba.* Ennek a széles körben élő szűkítő tévedésnek se más az oka, mint az ilyen tévedéseknek általában: ami közvetlenül látszik, elfedi a mögöttes tartalmakat. Ha a közvetlen látvány a megítélő számára szépségre való törekvést árul el, – még ha ízlésével nem is vág egybe – esztétikusnak fogja tartani, különben nem. **(134–143)**

Az esztétikum minőségi változatainak megteremtésében az esztétikai minőségképzetek valóban kiteljesítő szerepet képesek hordozni, de az esztétikum keletkezésének nem ők az okai, – ők az esztétikumnak csak „aktuális” megjelenési formáját adják.

Ideje megvizsgálunk azt a kérdést, hogy a szépségről alkotott képzeink hogyan is vesznek részt a formálásban? Hogyan lehetséges, hogy formailag hasonlóvá alakítható, afféle tárgycsaláddá formálható például olyan tárgyak együttese, amelyeknek egyenként különböző a funkciója? Egy szobaberendezés különböző funkciójú tárgyai hogyan hasonlíthatnak egymásra, miközben egyedi feladataikra mind alkalmasak maradnak? Hogyan vihetők a tárgyba – a tárgyformába, a tárgyformára – bizonyos szépnek, harmonikusnak, kellemesnek tartott formaképletek úgy, hogy ezzel mint külsővel a tárgy lehetséges belső rendjét, a forma és a funkció egységét nem zavarjuk meg, s nem kockáztatjuk ezzel a formának a funkcióra való alkalmasságát?

## 2.

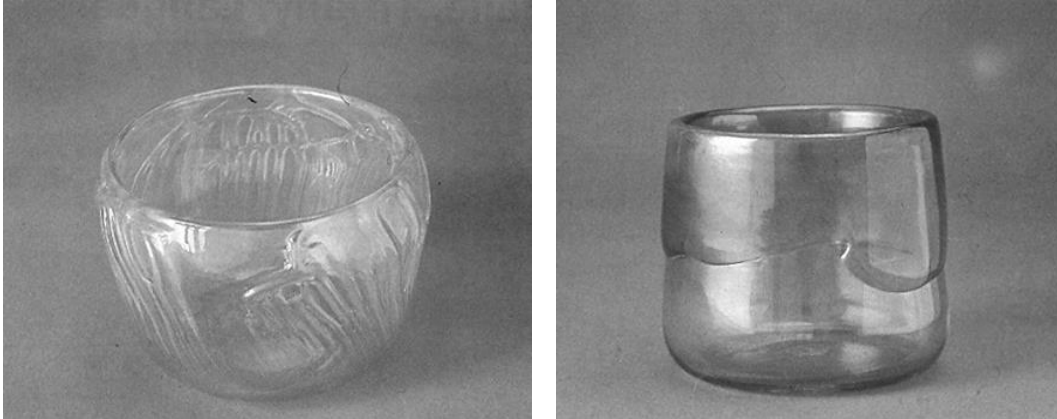
### A tárgyforma relatív szabadsága

Nézzünk meg néhány konkrét példát, hogy belőlük logikus következtetéseket vonhassunk le.



144. Ezüst kupák a cári kincstárból, (XIX. század)

**/144/** Az orosz cári kincstárban található XIX. századi ezüstkupák nagyjából hasonlóak, csak mintáikban különböznek. A mintákban is közös az, hogy az általuk keletkező érdesség biztos fogást tesz lehetővé. A formából tehát a domborulatok tartoznak a funkcióhoz. A domborulatok sajátlagossága, azaz a minta milyensége már nem. A mintának itt, – mert *csak részben tartozik a funkcionáló formához, – relatív szabadsága van.*



145. Horváth Márton: Fordítva merített és szélrátétes edény, irizált üvegek (1984)

/145/ Horváth Márton üvegedényei is fületlenek. A fogást itt másképpen kell elősegítenie a formának. A felső képen a forma kúpos, így kezeink szembe fordítható ujjainból képezhetünk olyan fogó kört, amely szűkebb, mint a pohár felső körei, általa a pohár nem tud átcúszni a fogás körén. A felület még érdes is, amiből az előző következtetésekhez hasonló adódik. Az alsó pohár hengeres, ezért másféle megoldást kellett találni. Az alapprobléma, – hogy a gravitáció ellenében támasztékot kell képezni, – valójában itt sem más. Van egy körbefutó perem a deréktáján, ott ahol a pohárnak a fogó ujjakkal érintkeznie kell. A perem feletti keresztmetszet köre nagyobb, mint amit alatta az ujjainkkal képezhetünk. Ahhoz azonban, hogy ki ne csússzon a kezünkből egy folytonosan körbefutó egyszerű perem is megfelelne. Ez meg itt egy játékos vonalat ír körbe, *amelyet nem a funkció ír elő!* Most ilyen, de lehetne más is, csak a perem maradjon. Ez ugyanannak a relatív szabadságnak a jelensége, mint az előbbi érdekesség és minta esetén. Ha körülnézünk, a fogást segítő „dísz” ilyen megoldásainak sok, és sokféle változatával találkozhatunk.



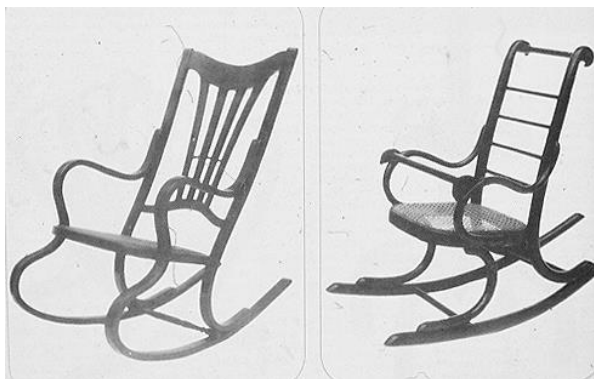
146. Üvegpoharak (Németország, XIV-XV. század)

A tárgyformának van mozgásteret! Itt kell keresnünk kérdéseinkre a magyarázatot. Hasonlítsunk össze székeket, asztalokat vagy más tárgyakat, akár más korszakokból származókat is. (147–149) Tudjuk, hogy pl. karfa, ülőke, háttámla, négy láb igen gyakran alkot széket, de hogy ilyen sokfélé! A formák hihetetlen változatosságára az nem elegendő magyarázat, hogy a székeknek sokféle feladata létezik. Hiszen ugyanazon feladatra is többféle alkalmaság kínálkozik. Hintaszék van tonettben, csőbútorban, de biedermeierben és barokkban is. Feltűnő különbségeket mutatnak, de ami a székhöz és annak hintázásához kell, azzal mind rendelkezik. *A funkciót direkt módon mindegyik forma elmondja, de a formai különbségek az egyes darabok indirekt közléstartalmainak másságaivá lesznek.* Még a csőbútor funkcionalizmusa is variábilis.

Miközben tudatosan kerül minden feleslegeset, – mindenekelőtt a díszítést, – mégsem lesz azonos egy újabb hintaszék-terv a korábbival. Még a fizikai törvényszerűségeknek is lehet hol így, hol úgy engedelmességni. Nem csupán más-más tervezők munkái között, de egyazon tervező hintaszékei között is lehet formai különbség.

/150–151/

*Miként a képzőművészetben, a tárgykultúrában is lehet, s van is egyéni tervezői arculat. A designernek lehet egyéni stílusa, sőt vannak tervezői iskolák, irányzatok, s amint tudjuk, voltak korstílusok a tárgykultúrában is. A stílus jelenségei a tárgykultúrában legfeljebb másként mutatkoznak, de a fogalom itt is azt jelenti, amit általában: a tárgy létrehozója a közmegejtés és elvárás szűkebb vagy tágabb körei szerint bizonyos esztétikai formaképzeteket, kiválasztott formaelemeket alkalmaz és variál, s ha igényes, teremt egyéni változatokat is. **Ezzel az esztétikum mindenkori lényegi tartalmait eseti alkotásában a kultúra, a kor, a szociális szituáció aktualitásai szerint konkretizálja. A létrejött esztétikai minőség ezek után nemcsak funkcióból „vizsgálják” az elvárások szerint, de a kultúra, a kor, és a szociális szituáció elfogadott értékei (ízlése) előtt is.***



150. Tonett típusú hintaszékek



151. Összecsukható napozó hintaszék

A forma relatív szabadsága teszi mindezt lehetővé. Ez az a mozgástér, amely minden kor számára adott, amely minden alkotó számára – a gyermekek számára is – adott. Ez által van nyitva az út minden új, minden újszerű előtt mindenkor a tárgyak világában is.

A forma relatív szabadságának okát kerestük, s e közben főleg csak a változatosságra figyeltünk. Most mégis állapítsuk meg a szabadság jelenségeinek dialektikus ellenpólusán a *kötöttségek* – a hasonlóság, sőt az egyneműség – *törvényszerűségeit is*. Azt kell látnunk ugyanis, hogy korok és kultúrák téren és időn át tárgyaikon keresztül gyakran érthetőbben szólnak egymáshoz, mint az autonóm művészetek. A magyarázat az emberi nem szükségleteinek bizonyos egységességében rejlik. Azoknak a szükségleteknek az egyfésélyességében vagy hasonlóságában, amelyeknek kielégítése parancsoló igény a tárgykultúra formaanyagával szemben. Éppen azokról a szükségletekről van szó, amelyek csak relatív szabadságot engedélyeznek a formálás számára. **A funkciók megegyezése vagy hasonlósága a különböző kultúrák tárgyformái kötött állományának megegyezését vagy hasonlóságát eredményezhetik.** A folyadék átvitelére például, mindenütt van ivóedény. A folyadék továbbítandó mennyisége nem lehet nagyon eltérő, mert mértékét a befogadó emberi test fiziológiája szabta meg, így az ivóedények űrtartalomra is közel állnak egymáshoz. A használatban közreműködő kezek és a száj is olyan egységesen meghatározó adottságok, amelyek behatárolták az alapforma variációinak lehetséges számát. De az alkalmas természeti anyagok nem túl bő választéka, valamint a megmunkálás technikai lehetőségeinek behatárolható változatai is szűkítették a változatosságot, s az egységesség felé mutattak.

### 3.

#### A díszítmény viszonya a tárgyformához

A tárgyi komplexitásban vajon milyen szerepet játszik a díszítmény? Hogyan értelmezzük, hogyan definiáljuk?

A tárgyforma relatív szabadságának vizsgálata során felmerült kérdések fényében már ez a kérdés is pontosabb megvilágításba került. Van formai elem, amely a tárgyforma közlésein túl differenciáltabb közlés végett választott nyelvi anyag ugyan, de részt vesz a funkcióban, így valamilyen mértékben még része a tárgyformának. Az a nyelvi anyag viszont, amelyet a funkció nem köt, amely úgy került a formába, hogy nem akart, vagy nem is kellett alkalmazkodnia funkcióhoz, az teljesen szabad: *ez a dísz*. Annyira szabad, hogy le is válhat a tárgyról anélkül, hogy annak működését megzavarná. Tehát nem is tartozik a tárgyformához. *Dísz tehát az, amellyel a tárgy épp oly jól funkcionál, mint nélküle*.

A Horváth Márton üvegedényének derekán körbefutó perem relatíve szabad, ám nem tud leválni a pohárról. Lehetne a perem akár körbe fekvő domborműves sellőtest hasaalja, ábrázolások jellege ellenére se válna tisztán dísszé, mert működő formaelemként a tárgyforma része volna akkor is. E kitalált példa most csak arra szolgál, hogy szóba hozhassuk a különböző alakos edények példáit is. Ha tehát valamely plasztikai ábrázolás az edény működő formájának része, akkor nem válhat le. Akkor az általa *alakos edény* lesz, **(152–153)** megkülönböztetendő a jelenséget az *alakos díszítéstől*. Ilyen alakos díszítéssel él például a grandiózus ókori görög vázakultúra.

**Ha nem vesz részt az instrumentális szituációban, akkor a díszítmény teljes szabadsága a kommunikációs szituációban fog igazán kiteljesedni.** Tömeg voltával valamiféle ókori televízió szerepét töltötte be a görög vázakép, csak éppen nem műhold, hanem az áru csomagolása (az edény, a „göngyöleg”) továbbította a képet Kis-Ázsiától Hispániáig. **(184–185)**

A dísz keletkezését kutató gondolkodási módszerről, s a hipotézisekről már szóltunk. Hozzáteesszük, hogy még a görögöknél is él az ősi ok: a tárgy megjelölése, felruházása valamivel, ami az Emberre utal, arra az emberi közösségre, amelytől a dolog származik. A kollektív identitás tudata igényli ezt a megjelölést, amely persze lehetne – mint másutt – akár emblematikus is **(155.)**, de a görög szellem a teljesebb én-azonosság élményéhez a mítoszt igényelte. A büszke és teljes érzelmi átélést valósíthatta meg, a mítosz élményszerűen érzékletes képei által az emberi öntudat gyönyörűségét kívánta újra meg újra ízlelgetni, s hírelni is önmagát, mint Embert széles e világban.

A jelenség példájából szép következtetések adódnak. Itt már nem a kép kell a vázához, hanem a váza a képhez, – hogy vigye, terjessze. A kép (a dísz!) szinte autonóm világ, már túlmutat a vivő tárgyforma direkt jelentésén, elszakad annak a tárgyra való emberi szükségletéről szóló sokrétűbb közléseitől is. Sőt, ő emeli magához a tárgyat, viszi magával a képzelet virtuális világába, ahol megelevenedik a történet, ahol is a tárgy és társai is szereplővé válhatnak. Tárgyi prózaiságuk világából igazi jelentékenységük szintjén maguk is szellemi potenciává transzponálódnak. Az ilyen tárgy akkor is boldogan él, ha semmi dolga nincs. Létezik, mint ahogy el tud lenni a képet mutogató festővászon meg a képkeret, pedig egy amforának még volna arra is képessége

változatlanul, amire eredetileg rendeltetett. Úgy is emlegeti a művészettörténet a görög vázaképeket, mint festészeti műfajt, (t.i. a festészet már nem tárgykultúra).

**A díszítmény nyelvezetét az ábrázolva kifejező kollektív eredetű nyelvi konvenciók építik ki, s így stílusa merőben kultúrafüggő.** A díszítményt ugyan sosem látjuk a tárgyformától elkülönülten, mégis régebbi tárgyak esetén a díszítmény stílusa informál elsőként arról, hogy honnan is van a tárgy. A jellegzetes stíuselemekből kialakulhatnak ráismerést segítő képzeink a nélkül is, hogy a stílust elemeire bontva tanulmányoztuk volna.

A dísz élményigérete mégis megéri a tartósabb szemlélődést, a körültekintőbb tájékozódást, lebilincselő tananyag állhat össze belőle az iskolában. A magyar népi díszítőművészet redukált nyelvi anyagát már nehéz is megérteni tanulás nélkül. **(154–155)** Amúgyis az idők mélyébe vész a szimbolika egy része, vagy azért mert már követhetetlenül absztrahálódott, vagy azért mert egyszerűen elfelejtődött. Mégis, példák sokasága szól amellett, hogy a más műfajokkal együtt, s a kreatív elsajátítás útjain vissza lehet melegedni egy ősi identitás fészkebe, még ilyen messziről is. Ebben a században, ahol a kultúrák összeérnek, átfedik, termékenyítik, vagy kioltják egymást, menedéknak is, de nagyobb világutazásokhoz otthontudatos kályhamelegnek is jóleső érzés, ha ebbe belefészkeljük magunkat.

#### 4.

### **Esztétikai konvenciók és esztétikai képzetek a formakultúrában**

Ebben a fejezetben az ember teremtette formák alakiságáról lesz szó, és már nem csupán a tárgyforma jelenségkörében. A **dísz** mindenféle alakisága is forma, és forma a tárgyi funkció nélküli **képzőművészeti alkotások** ugyancsak sokféle alakisága is. Nincs értelme közöttük határvonalakat húzni, ha egyszer a művészettörténeti korszakokban alakiságuk stíusegységben jelentkezik. *Mindaz, amit itt felfedezünk az esztétikum formai sajátosságairól, már érvényes a III. könyvben tárgyalandó képzőművészeti esztétikumra is.*

Formai jelenségek magyarázatát keressük. Melyek ezek a jelenségek? Vannak visszatérő alakok, alakzatok, alaki struktúrák, amelyek hol csak sémáknak tűnnek, hol meg egyenesen általános formálási, konstruálási elvek egyöntetű megvalósulásainak. Különböző kultúrák, különböző korok, korszakok különböző ember-formálta látványaiban hol itt, hol ott, de rendre megjelennek. Keresztül-kasul mindent átjáró vagy a dolgok felett lebegő ideák megvalósulásaiként hatnak.

A kör, a szabályos háromszög vagy négyzet általános sémáknak tűnnek, de tengelyes, sőt centrális szimmetriájuk általános szerkesztési, formálási elvnek. A kérdés logikailag is megfogalmazható: a *sémák* vagy *elvek* visszatérései valamiféle eleve létező adottsághoz való alkalmazkodás jelenségei a formálás során, vagy az ember teremtette azokat magának, mondjuk egy változásaiban is állandó, sajátos szellemi szükséglet – önmaga kifejezésének – folyamatos kielégítése során?

Azt láttuk, hogy a tárgyforma kötöttségei közepette, a díszítmény pedig kötöttségek nélkül kommunikál, s ehhez többé-kevésbé *szabadságukban áll* hol ilyen, hol olyan alakiságot ölteni. Azt is tudjuk, hogy ez az alakiság mindig nyelvi anyag, s a hagyományos és a változó *kifejezési tartalmak azok, amelyek inkább kijelölik, megszabják az alakítás mikéntjét.*

Abból kiindulva, hogy a kifejezési tartalom keres mindig formát magának, a kérdés úgy is megfogalmazható, hogy az emberi tartalmak különféle minőségei miért találnak rá újra és újra hasonló vizuális képletekre?

Az esztétikum legátfogóbb üzenetének, – hogy ember van a dologban, – egy olyan átfogó jellegben kell jelentkeznie, amely *az ember teremtette dolgok mindegyikét megkülönböztethetővé teszi az érintetlen világtól*. A keletkezés-, és teremtésmítoszok a káosszal állítják szembe az emberi világot, amelyben mindenek formáját a **rend** adja, a rendben az emberi világ ésszerűsége, célszerűsége válik átélhetővé (még akkor is, ha az ember eleinte istenekbe vetíti ki, s onnan eredezteti a rend teremtésének emberi képességét). *Ezért idővel a **rend** látványaiból lesznek az esztétikai gondolkodás legátfogóbb képzetei, s az esztétikai kommunikációban a rend lesz a formanyelvi szerveződések legátfogóbb elve*. A káosz ellenében a legátfogóbb emberi értéknek, az alkotás szabadságának is a rend képletei („gyönyörű képességünk, a rend”) lesznek a legérzékletesebb kifejezései.

Ezért lehetett a *logikai rend* matematikai és geometriai alakzatainak felfedezése is egykor esztétikai élvezet, s ezért az máig is. Kiváló alaki kínálatot képeztek ahhoz, hogy beléjük vetítsük, s bennük meglássuk, – sőt: mint eleve elrendelést lássuk meg bennük – **az emberi rendet**; hovatovább magára a rendre is úgy tekintünk, mint az emberi gondolkodás adottságára.

Fenséges rend a **szimmetria** például. Alakilag alkalmasnak bizonyult arra, hogy benne az eleve adott, az öröktől létező rend szellemét „fedezzük fel”, amelynek az ember testfelépítése a legnemesebb megvalósulása. Ezzel mintegy transzcendens igazoláshoz juthatott az emberi rend maga is. A rend mindenekfelett valóságának művészeti szuggesztíóival államrend, állami akarat isteni eredetét is igazolni lehetett így olyankor, amikor önkéntességre másként számítani sem lehetett a társadalom önreprodukcióját biztosító közmunkákhoz (Egyiptom). A téma merőben vizuális természete képi illusztrációk sokaságát igényelné, de elég a művészettörténetet csak kicsit is ismerni ahhoz, hogy válogatásunk képanyagát helyére téve ki-ki megfelelően kitöltse a hézagokat. Látnunk kell a szimmetria szervező elvének és formai jelenlétének folyamatosságát minden kultúrában, és azt, hogy nemcsak harmóniának, de a nyugalomnak, a rendíthetlenségnek, a méltóságnak, s mindezzel együtt gyakran a hatalomnak kínált kifejező alakíságot a megjelenítő formáláshoz. **(156–204)**

A szimmetria a felületeken tengely iránt, a térben sík iránt valósul meg. A **szimmetriatengely** és a **szimmetriasík** kitüntetett szerepet kap abban, amit szimmetrikusan komponáltak. Lehet még ennél is kiemeltebb súlya, jelentősége a síkon valamely helynek, ha az a szimmetriatengelyek metsződésével keletkező **centrum** (vagy körmező). **(205–207, 208–214)** És így érvényes ez még inkább a térben: amikor szimmetriasíkok metsződnek egy **vertikális tengely**ben, az már szinte a világ közepe. **(215–221, 222–226)** E körül a függőleges tengely körül a köré szerkesztett épület tere úgy foroghat körbe, hogy önmagát e közben nem készíti alakváltozásra! A világnak talán nincs is kultúrája, amelyben ezek a struktúrák ne fordulnának elő. A mi szűkebb házunk táján is, a majd két ezredéves keresztény vallási kultúra tárgyi és képi anyaga (főként a templomépítéset, a kegytárgyak és a szentképek) igen gazdagon példázza a fenti szimmetria változatoknak egyazon szellemiségbe tartozó jelenségeit.

A rend vizuális megvalósulásainak elképesztő gazdagságát adja az elemek ismétléseinek változatos szisztémáival a **ritmus**. Az egynemű elemek vagy kevés számú különemű elemből álló elemcsoport szabályos ismétlődéseket mutató sorolásairól már összeállítottunk egy rendszerező táblázatot, és szemléltetésül szép számban kínáltunk képeket a „Vizuális megismerés

– vizuális kommunikáció" c. tankönyvünkben [III. könyv, első fejezet/4. *Képi helyzetviszonylatok.*]

Az ugyanitt rendszerezett *minőségviszonylatok* segítségével vizuális anyagokban elemezhetjük egy-egy korszak vissza-visszatérő **stíluselemeit**, mint olyan *esztétikai konvenciókká vált alaki formációkat*, amelyeket bizonyos kedvelt tudattartalmak vezettek be, és tartósítottak rendszeres használatra.

A fenti rendező elvek és rend képletek valamilyen konstellációban rendre olyan alakzatokat, esztétikai konvenciókat teremtettek, amelyek aztán részben személyes észleletek útján, nagyrészt azonban a kulturális asszimiláció útján a befogadókban szépség-panelekké, – esztétikai képzetekké – alakulnak. Azt a lélektani mechanizmust, ahogyan ezekkel az esztétikai képzetekkel esztétikai jelenségekre reagálunk, ugyancsak vizsgálja a művészetpszichológia. Mikor mit találunk szépnek, mikor miből hozzuk létre a szépnek tartott formát, az ezeken a képzeteken múlik. *Ezt az esztétikai képzetkészletet, amellyel a nem művészeti jelenségek esztétikai minőségeire, avagy a művészeti esztétikumra reagálunk, az ízlés bázisának tekinthetjük. Ízlés ítéleteink ugyanis úgy születnek, hogy az adott látványt mindig ezekkel a belső mintákkal vetjük egybe.*

Később más vonatkozásokban is felmerül majd az ízlés kérdése...

\*

Feltűnhetett az előző fejezet sajátos egyoldalúsága: csak az általános alkotói- és befogadói folyamatokról volt szó, s nem értelmeztük *a művész esztétikai viszonyait*. Csak azt magyaráztuk, miért kétoldalas a táblázat.

Egyrészt a *művészen zajló befogadói folyamatokat* nincs miért külön vizsgálnunk. Befogadóként a művész is „civil”, legfeljebb hozzáértésben különbözik a nem művésztől, amely kifinomultabb érzékenységben jelentkezhet mind a nem művészeti, mind pedig a sajátján túli más művészeti ágak esztétikai minőségeihez való viszonyában is.

Másrészt a művészre, mint specifikus esztétikai alanyra csak *tevékenysége vall rá*. Valójában a *művészi alkotó folyamatban* és magában a *művészeti alkotásban* jelentkeznek azok a sajátosságok, amelyek miatt táblázatunkat ilyen kétoldalasra kellett formálni. A **művészi alkotó folyamat** vizsgálata a művészetpszichológia területe. Mi csak annyiban foglalkozunk vele, amennyiben segíthetjük a *művésziséget*, s a *műalkotás* fogalmának, a *művészeti esztétikum* minőségeinek megközelítését. Illetve annyiban, amennyiben az iskolai művészeti jellegű kreativitás változataihoz valamilyen tekintetben alkotáslélektani mintákkal szolgálhat. A művészi tevékenységben ugyanis minta értékű jellegzetességet mutatnak a kreativitás alkotáslélektani összetevői, s ezek ismeretét az esztétikai művészeti nevelésben hasznosítható pedagógiai tudás szerves részének kell tekintenünk. Segítségével nemcsak a gyermeki alkotó tevékenységet fejleszthetjük eredményesen, de nagyobb biztonságot nyújt a befogadói folyamatok pedagógiai működtetéséhez is.

A **műalkotás** viszont, mint az alkotó folyamat eredménye, sajátosságai miatt nem fér be az előző fejezet keretébe. A műalkotás az esztétikai vizsgálódások központi témája. Ezért nyitottunk mi is új fejezetet. Ugyanakkor megjegyezzük, hogy a **művészeti minőségek** és a **nem művészetinek mondott esztétikai minőségek** között nem látunk *lényegi* különbséget. *Lényegi azonosságukat* viszont csak átfogó szemlélettel lehet megközelíteni. A műalkotás esztétikai

minőségeinek ma még széles körben tulajdonítanak elsődleges jelentőséget, oly nagymértékben, hogy szinte az életnek kellene ehhez igazodnia, miközben a két minőség közötti határ elmosódásának tendenciáit érzékelhetjük. Különösen így van ez a tárgykultúra világában, ahol a bizonytalan vagy heterogén ízlés ítéletek miatt mosódik el a határ a műalkotás és a nem műalkotás, művészi tárgy és nem művészi tárgy megítélését illetően. Ezért kifejezetten fontosnak tartjuk, hogy mi ne osszuk meg a figyelmünket.



### III.KÖNYV

## A KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKOTÁS ESZTÉTIKAI MINŐSÉGEI

### 1.

#### A képzőművészeti alkotás, mint autonóm esztétikai tárgy

A tárgyi- környezeti kultúra körébe tartozó emberi alkotásokról korábban azt állapítottuk meg, hogy a tárgyforma nemcsak a funkciónak a formája, de formája a közléstartalomnak is. Tehát a forma kettős jellegű tartalom formája. Igaz ugyanakkor, hogy amiért a tárgyformának mindig „tudnia” kell a funkciót, a funkcióra való alkalmasság követelménye keretek közé szorítja, korlátozza a tárgyforma közlési potenciálját. Amit a tárgyforma ilyen keretek között már nem tud elmondani, azt vállalják fel a rátétek, a díszítés, gyakran ugyanazt az ábrázolósos nyelvezetet használva, amelyet a kor képzőművészeti alkotásai. Néha úgy tűnik, a képzőművészet azért jött létre, mert a közlés még azt a kevés alkalmazkodást se volt hajlandó tovább eltérni, amelyet a tárgy tőle – mint díszől – még elvárt.

Képzőművészeti alkotásnak – általában műalkotásnak – azt a tárgyat nevezzük, amelynek nincs gyakorlati (tárgyi- vagy eszköz-) funkciója. Olyan objektíváció, amely maradandóan kivonult az instrumentális szituációkból, csak kommunikációs szituációt akar teremteni. Önállósult közlés. Formája nem vizsgálódik többé semmiféle eszköz-szituációban, nem kell semmiféle tárgyi praktikumhoz alkalmazkodnia. Kívívta autonómiáját. Formálásmódjai szabadon felvehetik új szerephelyzeteiket, maradéktalanul igazodhatnak a kommunikáció világának objektív és szubjektív körülményeihez, s maguk is alakítják azokat. Ki is alakulnak újféle funkcióik, amelyek immár *rendre szellemi funkciók*. Az ábrázoló-kifejező vizuális közlés a tárgyról levált, önállósult formáiban saját funkcióival együtt így megteremtette a maga sajátos, önállósult esztétikai minőségeit is.

### 2.

#### Tartalom és forma a képzőművészetben

Mit nevez tartalomnak az esztétika? Egy versnek, egy képnek, egy zeneműnek nem az a tartalma, amit gyakran szavakkal elmondunk. Amint megkíséreljük, ahogy mondjuk, az már más forma, nem a műalkotásé. Ahogy mondjuk, annak a tartalma a mi elmondásunk, nem a műalkotásé. A mű a saját formájában már „elmondta” a tartalmát. Tartalmából elvenni, ahhoz hozzátenni is csak úgy lehet, ha beledolgozunk a műalkotásba, ha a formájával kezdünk valamit. A vers rossz elmondása, a festmény hamis színállású reprodukciója, a zeneműkottától, partitúrától eltérő előadása ilyen „beledolgozás”, amely a mű a tartalmát változtatja meg.

Mit nevez formának az esztétika? Valamilyen megragadó élményünket másokkal csak úgy oszthatjuk meg, ha formát adunk neki, verssel, képpel, zeneművel vagy csak egyszerű elmondással. A közlendő élményből – amely így még foghatatlan tudati tartalom – a formálás által lesz csak közlési tartalom. A közlés tartalma a forma, a forma a közlés maga. A forma még csak nem is mondanivaló, – amint ezt szoktuk hallani – az már közlés. (Ha a műfaját, kereteit, nyelvi anyagát, formáját kereső közlendőre alkalmazzuk a művészi mondanivaló kifejezést, ott helyén való.) A művészi forma tehát a művészi közlés maga. A művészi formán kívül nincs semmi, ami a művészi közléshez tartozna, s a közlésben nincs semmi, amely ne volna forma. A forma a tartalom formája, s a tartalom a forma tartalma. A két

fogalmat leginkább csak így, egymással lehet értelmezni. Ha formát mondunk, a tartalomra gondoljunk, s ha tartalmat mondunk, a formára kell gondolnunk.

Az „egyszerű elmondás” és a műalkotás meglehetősen különböző formák, azaz más tartalommal lesz bennük az élmény. A következőkben azt vizsgáljuk, mi is valójában a műalkotás-forma esztétikai sajátossága. Mitől nyer a műalkotás önálló esztétikai minőséget, amely által a jelenségvilágban elkülönült szerepet fog betölteni, amely által maga is esztétikai tárggyá lesz, olyan sajátosságokkal, amilyenekkel rajta kívül más dolgok nem rendelkeznek.

### 3.

#### **Téma, jelentés, tartalom**

A forma „működésének” vizsgálatához válasszuk a festmény és a néző viszonyának modellhelyzetét. Egy kép elé állva a formát vesszük szemügyre, hiszen a kép forma, más nincs a szemünk előtt. A képmező egészében, mint formaegészben az azonnal észlelhető kompozíciós elemeket látjuk meg először, (s ezek által előbb-utóbb, hamar, vagy egyidejűleg a témát is). Előbb, – legalábbis addig, amíg nem azonosítunk ábrázolást, – csak színek, foltok, vonalak viszonyait észleljük, mintha nonfiguratív kép előtt állnánk. Amint mindennek felfogjuk ábrázoló jellegét is, mert kezdjük észlelni a témát is, akkor már a jelentés keresésének, az értelmezésnek útjára lépünk.

A formának, mint vizuális együttesnek a hatása természetesen azonnal vagy már az érzékelés kezdeti szakaszában is képes élményt indukálni, még az ábrázolt témába épített hatások érvényesülése előtt. Persze attól függően, milyen esztétikai formaképzetekkel rendelkezem, van-e a készletemben érzelmi-hangulati töltéssel rendelkező hasonló vagy egyenesen egybeeső alakosság a képi látvány alak formációinak fogadására.

Az ábrázolással megvalósult forma jeleivel, jelkombinációival utalásokat tartalmaz. A témává előlépő ábrázolt jelenségek úgy vonultak be a képbe, hogy korábban is volt esztétikai jelentésük. Előfordul, hogy az ábrázolás jelanyaga csak erre az esztétikai tartalomra utal, csak ezért történt meg, azért lett, hogy az esztétikai tárgy emberi tartalmaira irányítsa figyelmünket, intellektusunkat. Ha az ábrázolás minden változtatás nélkül (naturalizmus) csak „beemel” a képbe egy szép jelenséget, ha az csak megörökítés is, a létrejött transzpozíció jelentőséget növelő, tartós hangsúlyt ad a beemelt esztétikai tárgynak.

Ugyanakkor – és úgy tűnik, ez a gyakoribb változat, – a témává vált esztétikai tárgynak egészében is, elemeiben is jelentései lesznek, azaz az ábrázolási forma további utalásokat tartalmaz. További utalásai túlmutatnak a témán, mintha magának a témának a kiválasztása is ezért a lehetőségért történt volna. Alkalmassá találtatott arra, hogy bizonyos jelentéseket hordozzon. Még valószínűbb, hogy az alkotó (belevetített) meglátott benne valamely esztétikai tartalmat, s számára ez jelentette magát az inspirációt.

A téma mindenestre meglepően fontos szerepet játszik. Sokakat a téma vonz a képhez, s ez maga is figyelmet érdemel. A kép témáját kezdetekben úgy értékeli az ember, hogy tudni véli, miről is szól a kép, ezután sokan meg is maradnak ennél a szintnél. A gyerekek érdeklődését más nem is igen kelti fel, mint a téma, – a mese, a történet, – amely vagy valóban van a képben, vagy belemeséli magának a gyerek. Ugyanakkor arra is a fogékony gyermeki érzékenység, a gyermeki fantázia szolgált mintát, hogy milyen simán, mennyire akadályok nélkül képes átúszni a szemlélődő intellektus a témában rejlő jelentések világába.

A jelentés dekódolása többnyire nem is keresztretjévtvényszerű, fejtörő feladat. A kódolás az alkotó részéről sosem valamiféle elrejtés szándékával történik, ellenkezőleg, ő igenis igényli a megértést. Többnyire inkább arról van szó, hogy az alkotó a témát, a témaelemeket úgy festi meg, ahogy „látja”. (Gyakorta mondjuk – persze mentegető, szelíd iróniával, – hogy ha egyszer ő így látja, hát akkor így látja). Valóban, a legegyszerűbb ilyen esetekben is arról van szó, hogy a transzpozíció szelekciója csak azt valósítja meg, és úgy redukálva, hogy a megjelenítésben kitűnjék az a lényeg, amelyet az alkotó meglátott a jelenségben. Az alkotó módszer maga is azon múlik, mit és hogyan lát a művész. Így típusosan eltérő alkotói módszerek vannak, s ezekből típusosan eltérő esztétikai minőség, művészeti érték születik.

„Én úgy vagyok, hogy már százezer éve nézem, / amit meglátok hirtelen”. József Attila eme mondatának van nembeli, mondjuk így: Emberi, és van egyedi, a személyes szférában megvalósuló értelme. Amit meglátunk így, – individuálisan, – az az emberi lényeg valamely jelenségben, tegyük hozzá: szubjektumunk számára. Sok egy típusú jelenségben kínálta már magát, amikor végre villámfényességében meglátjuk hirtelen. Ettől válik számunkra a jelenség egyszerre fontos esztétikai tárggyá. A meglátás sugallat erejével születik gyakorta, s olyan emóciókat fakaszt, amelyeket nem tudunk magunkban tartani, el kell mondanunk! Erre minden eszköz alkalmas, de legjobb azért mégis csak az, amelyben van valami gyakorlottságunk. Sokaknak ilyen nincs, sokan csak mondják köznapi szavakkal, köznapi módon, nagy fűtöttséggel, kuszán, s ezért lelombozó értetlenséggel találván szembe magukat. Sokunkat ez terel a művészethez, boldog kielégülést nyújt az, hogy ott más mondja helyettünk. Azután majd jönnek továbbra is – most már művészeti élményként – a további villámfényű hirtelen meglátások...

Nem kell tehát József Attila-i zsenialitás a meglátásokhoz. (Ezt a mondatot – maga a mondat is jó példa rá – helyettünk is mondta, mert mi is mondhattuk volna.) Műalkotások sokasága tanúskodik amellet, hogy a művészeti érték egyik típusának megvalósulásaihoz ez a bizonyos meglátás vezet el. A fotózás például, mint a meglátások egyféle rögzítésére alkalmas művészeti eszközrendszer, „működésbe hozza” olyanok szemléletét is, akiknek látása nem edződött művészeti kifejezés tevékeny gyakorlásában, akiknek nincsenek is ehhez manuális készségeik, de érzékenyebbek, „sűrűbben” élnek, mint sokan mások, gazdag az élményviláguk, szemléletük sokfelől gazdagodott, s így nagyobb a valószínűsége annak, hogy „jártukban-keltükben” a fenti értelemben vett meglátásaik születhetnek. A fotónak mindig van esélye műalkotássá válni, ha a képi transzpozíció szelekciója csak azt valósítja meg, és úgy redukáltan, hogy a megjelenítésben kitűnjék az a lényeg, amelyet az alkotó meglátott a jelenségben. Ez a művészeti érték megszületésének egyik alternatívája. Ha csak ebből állna a művészeti élmény, bizonyára akkor is sokat jelentene számunkra.

A másik alternatíva, amikor ez a műalkotás által formát nyert emberi lényeg nem azonos a téma esztétikumával. Amikor a mű esztétikai minősége nem annak az emberi lényegnek a minősége, amitől egy s más esztétikai tárgy számunkra téma lett. Most nem arról az emberi lényegről van szó, amely az ábrázolt jelenségnek, a témává lett esztétikai tárgynak a „bőrén” tetszik át érzékletes élményszerűséggel. Hanem arról, *amelyet belevetítettünk, s úgy láttunk meg benne*. Antoine de Saint-Exupéry indirekt módon, emberi gondolatokkal „beszél ki” a rókából (idézetünk a .....[6?] oldalon): a búza, mert mi kenyeret eszünk, csak emberként jelentheti nekünk az embert. Azt az Embert, aki beleírta magát a búzába azzal, hogy természetiből átformálta magának, megszelídítette, – mondhatnánk a szerzővel. Nekünk a búza esztétikai tárgy, látványa magában is esztétikai élvezet. A rókában nincs ugyan ilyen emberi „érdekeltség”, a szerző szavaival azonban emberként gondolkodik: „de ha megszelídítesz”, – mondja – akkor megszelídítettségétől átszellemülten a búzában már nem az esztétikai tárgy eredeti jelentése fogja bűvölni, már nem az ember teremtette búzáat fogja

látni. Ez az elbűvölő ember-róka a kisherceg szőkeségét látja majd a búza aranyló látványában, mert szeretettől eltelten azt vetíti bele, s már előre boldogan ettől az esztétikai élménytől remegő szívvel vall arról, mennyire fogja szeretni a búzában a szél susogását, (és fantáziáját végképp nem a kenyér illatának képzete fogja lenyűgözni).

Ha elfelejtjük a rókát, és individuális szubjektivitásunkat is kikapcsoljuk, a búzának akkor is lesz számunkra ilyenféle, csak éppen tradicionálisan ható, generációról generációra átörökített, belevetített jelentése. Nekünk itt, ebben a kultúrában, ahol van búza, és eszünk kenyeret: „Az állandóan újjászülető élet szimbóluma”. (Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György: *Jelképtár*, Helikon). Ady Endre – mint a tájnyelv is – magát a búza szót a szimbolikus jelentés szavával helyettesíti. „Mért fáj neked az égő élet?/ Nincs benne részed soha./ Ne sírj, grófodnak lesz azért/ Leánya, pénze, bora”. Műalkotásban, versben, egy magában is esztétikai tárgynak, a búzának ezt a kulturális konvencióvá vált szimbolikus jelentését, s a búzának a hagyományokban betöltött szimbólummá érett szerepeit a szocializációval isszuk magunkba. („az őssejtig vagyok minden ős.” József A.). Hogy az őssejtig visszatapogatható fonálon hol van éppen az a csomó, az a pillanat, amikor „kész az idő egésze”, amikor a sokszor látott jelenségek lényegére rávillan az Emberi értelem, az a gondolat érvénye szempontjából szinte mindegy, de a búza attól kezdve az adott kultúra közössége számára társadalmi jelentéssel telítődik, attól kezdve életszimbólum lesz. Ha ma látjuk a búzát, már mai kultúránk szemével látjuk. Ha ma élmény a számunkra, akkor maga ez a belénk ivódott élménytartalom emel át bennünket egy kollektív identitásba. Vincent van Gogh utolsó búzatábla-képeinek megrendítő élményét mi már ennek a tudásnak a birtokában éljük meg. A fekete varjakkal teli sötét ég alatt, a súlyos kalászkok erdejében kétfelé ágazó és elvesző út látványa, mint hatás, a téma-elemeknek olyan jelentéskölcsönösségét hordozza, amit Van Gogh a maga kétségbeejtő reménytelenségében nem a maga alkalmi, és szubjektív meglátásaként ragad meg. Ilyen állapot megértésért, segítségért kiált, még egyáltalán nem elfúló hangon, hogy ne használna az érthető konvenciókat, a szimbólumok (varjak, sötét ég, búza, elvesző út) saját artikulációjában megformált nyelvezetét. Egy kultúra kollektív látásává lett meglátásokat tanult meg ő maga is korábban, mi pedig megértjük, mert ugyanezt mi is elsajátítottuk.

A téma és jelentés viszonyainak vizsgálatához nézzünk meg tüzetesebben egy képet. Legyen ez **Egry Józsefnek** egy tájképe. (227)



A képmezőben három nagy ívet látunk, egy alul emelkedik, kettő kétoldalt domborodik, de egy irányban. Ha a jobboldali átfordulna, két nemes ív ölelné közre a kép közepét, s szimmetrikus gótikus struktúrájukkal a kép szinte szentképeket idézve békét sugallna. De másképp van, sőt a jobboldali ívet hideg kék mezőben találjuk, abban, amely onnét a képnek a harmadánál is nagyobb felületére borul rá. A kép tehát nem hogy nem harmonikus, de sajátos feszültséget kelt ezzel a szokatlan kompozíciójával.

Tárgyszerűen is szokatlan, hiszen tájkép, s abban ilyesmit, mint ez a kék, nem szoktunk látni.

Ennek a tájképnek a témája: szőlőhegy házzal. A téma elemei: házak, fák, szőlősorok, föld és ég. Mindez természetesen változatlanul a forma, annak is inkább csak a közelítő figyelem

számára számba vehető legfeltűnőbb elemei, mondhatnánk a külseje. Tudatosul bennünk az is, hogy se a házat, se a fákat nem ilyenek szoktuk látni. Itt a ház puha, oldottak a kontúrjai, a vonalakban nincs folytonosság, s az egészből mintha fény áradna. Mások a fák is, sőt az egyetlen táji látványban nagyon feltűnő, hogy kétféle módon is eltérők. A kép meleg oldalán maguk is meleg színűek, s puhán foltszerűek. A hideg oldalon sötétkékek, ágaik nagyon ziláltak. Valószínűleg az is, hogy a szőlősorok békés rendje ellenében a kék oldalon furcsa üresség van a fák hátterében.

Miközben tehát nézegetjük a téma-elemeket, észleljük másságaikat, felfogni véljük a másság által kapott jelentésüket is. A háznak például – mint esztétikai tárgynak – a festménytől függetlenül is van a számunkra tárgyi, esztétikai jelentése. A természettől elsajátított anyagokból konstruáltan olyan objektum, amely embertől emberi szükséglet kielégítésére kapta formáját (méretét, színét, arányait, stb.). Sőt kultúránkban van *ember* jelentésű szimbolikája is. Most itt szinte megtestesül – artikulálódik – a szimbolika: az embertest szögletek nélküli organizmusának látványához hasonul, és sugárzik, ahogy magából az emberből is sugározni látjuk azt, ami emberi lényegének jóságtartalma. Az ilyen jelentést elmélyíti a hívogatóan jó képi helyzete is középen, az alsó ív zenitpontján jól alátámasztva a kép „ölében” van, az átlók mértani metszéspontja alatt, ott, ahol a fontos dolgok szoktak lenni. Egy darabig nem is tudunk máshova nézni. Most már a helyzeteket, a témaelemek egymáshoz viszonyított helyzetét is észleljük a képmezőben. Akinek van képzete, emlékképe kotlósról, és csibéiről, akinek így a ház, s körülötte a kismadártestű fák látványa a baromfiudvarok békés nyugalma idézi, abban elárad lassan valami a napsütötte kora nyári délelőtti ernyesztő gyönyörűségéből. Ezt a megtelepedni készülő otthonosság élményt bontakozásának korábbi fázisaiban is zavarja azonban az a látótérből teljesen ki nem zárható, az a nem odavaló rejtelmes kékség.

A kék oldal ívének van egy pontja, amely a házhoz nagyon közel esik. Oda tömörülnek a zilált fák. Mintha át akarnának jönni a mi oldalunkra. Át akarnak jönni, mert nem jó ott, tán űzi is őket ott valami, talán csak a szél. Szorongást kelt bennünk, mert kéket, hideget, a sötétet hozzák magukkal. A képre ráhúzódo kékség mintha magának a sötétségnek a fenyegetése volna. „Nappal és éjszaka”, módja Egry József a kép címével. Amikor a fasizmus sötétsége kezd egyre fenyegetőbbben szétáradni Európában, s az az Egry József reagál így, aki Pesten, az akkor még jóval szelídebb urbánus viszonyok közepette sem találta már azt a szabadságmennyiséget, amelyre lelkének szüksége volt. Kivonul, de nem menekülhet.

(A kép ilyen jellegű elemzése elmélyítheti és tudatosíthatja a kép élményét. Ugyanakkor járhat olyan értelmezett tanulságokkal, amelyek idővel beépülnek szemléletünkbe, s működnek anélkül, hogy az élmény kibontakozását megzavarnák. Az élményre gondolva tényleg nem mindegy, hogy a művel szemben bizonyos „mihez tartásokkal” regulázzuk-e figyelmünket, vagy átadhatjuk magunkat a hatásoknak.)

A téma és jelentés mibenlétét értelmezve itt már megállapíthatjuk, hogy a téma és elemei jelentéseiket nyerhetik az alkotó saját, eredeti meglátásaiból, vagy hozhatják magukkal is, ha azzal már „eleve” rendelkeznek. Az itt elemzett kép erre is példa: a téma egyes elemei Egry szemléletében nyerték jelentésüket (a fák formája és helyzete), más témaelemek viszont a kollektív tudatból táplálkoznak (a ház középen). A házra mondhatjuk, – akár a képelemzések pongyola nyelvezetén is, – hogy „azt szimbolizálja, hogy...”, de a fák nem szimbolizálnak, mert nem szimbólumként vannak jelen. A fák jelentést hordozó téma-elemek, un. jelentéshordozó motívumok, az alkotó képzeletvilágában ellentétes érzelmi tartalmak vitelére kiformalódott alakiság megjelenései. Általában a témaelemek szimbolikus vagy alkalmi

jelentéseiből, ezek egymást is értelmező, kiegészítő és összekötő kölcsönösségből áll össze a tartalom, és állhat össze bennünk is az értés valamilyen szinten. (228)

Szinte receptszerű József Attila tanítása a tartalom és forma vonatkozásában: *téma + jelentés = tartalom*, ami a *forma = tartalom* képletéből származtatható. (Átrendezett egyenletként ez is lehetne: *téma = tartalom – jelentés*.) A téma tehát – még ha eleinte és egyeseknek így tűnhetett is – nem a tartalom, csak annak lehetősége. A téma, mint gondolati anyag, csak alak megformáltságában kapja azt a jelentést, amely által a mű tartalma lesz. Az alakiságban való formáláson azt értjük, amit látunk, ami végül is a szemünk előtt van, *ahogyan* a téma megjelenik. Az *úgy* megformált ház, az *úgy* megformált fák más alakiság, mint az eredeti ház, mint az eredeti fák. A ház és a fák ebben a másságukban képesek felöltetni, magukra venni a képi jelentést. A jelentés csak akkor fogható fel, ha a jelentéshordozó motívum ugyanakkor megtartja én-azonosságát is, ha a ház és a fák megtartják a „házság” és a „fáság” jellegének legalább néhány érzékletes vonását. Másként elveszne a motívum maga, vele az eredeti jelentés is, s a rátett jelentés ott maradna a levegőben, mint rajzfilmen a huszár, ha kimegy alóla a ló. Egy versmondattól is joggal várja el a versolvasó, hogy nyelvtani rendben megformált eredeti jelentése is legyen, különben a rátett – így is mondjuk: mögöttes – jelentést nem leszünk képesek dekódolni, mert nem lesz miből.

A téma a jelentése miatt válik az alkotó számára fontossá. Témává is e miatt a jelentés miatt válik. Ebből a szempontból ugyan mindegy, hogy ez a jelentés már érett kollektív műveltséganyag vagy az alkotó maga látja meg. Az azonban korántsem mindegy, hogy az általa meglátott jelentés tud-e érvényes, mások számára is *érdekes* tartalommal lényegülni a megformálásban, vagy végletesen szubjektív marad, s belefűl a partikularitás érdektelenségébe. A meglátott s műbe kívánczó, a megformálást váró jelentés a szubjektum részéről gyakran egyszerűen belevetítés. A belevetítésről, mint általános szemléleti jelenségről már volt szó. Arról is, hogy az érintetlen természet jelenségei éppen a belevetítés útján válnak az ember számára esztétikai tárgyá. Hogy miként is történik ez, s végül is mi ilyenkor az érvényesség feltétele, arra magyarázatokat lelhetünk **Csontváry: Magányos cédrus** c. festményével való behatóbb ismerkedés során. (229, 229)



Ehhez a képhez közelítve előbb képzeljük el az ihlet pillanatát. A libanoni forrásában látszólag céltalanul megy és megy előre a festő. Ide-oda fordulva megáll, nézelődik ott is, ahol nincs semmi látnivaló. A nagy témát keresi. Egyszer csak egy nagy szikla mögül előbukkan a végtelen tenger. A kietlen tájban, ahol úgy érzi, már mérhetetlen ideje nem találkozott élettel, most elébe termett, s a tenger háttérével fenségesen ott magasodik egy királyi cédrus. Lent magabiztos erővel tapadó törzse maga is szikla, fenn tálcaszerűen

szétterülő lombjával puhán és megindító méltósággal tartja az eget. És ez a furcsaságaival, megszállottságával, különö öntudatával magányba sodródott festő, Csontváry Kosztká Tivadar, áll megindultan, mert *találkozott önmagával*.

És megfesti megrendítő pátosszal teli önarcképét egy Libanonban megpillantott cédrus képében. Felmerülhet persze, hogy egyetlen ember magánya vagy akár öntudata, – mégha Csontváry is ez az ember, – miért tartozna ránk? Az ember lényegi ismérveinek legátfogóbbja az az ellentét, amely nembeli adottságai között: individuális egyedisége, és létének társadalmisága között feszül. A polaritás lehet kiegyensúlyozott, sőt dinamikus változások energiája, de lehet torzult is. A társadalmi létezés (a társadalmi viszonyok) elsivárosodása, de ellehetetlenülése is magányt teremt, mert az emberi létezés társadalmisága, az alap-ellentmondás eme legyengült pólusa, nem tudja visszatartani a másik pólus, az autonóm egyediség kóros burjánzását. Oka van tehát, és hitele, ha egy műalkotás esztétikumának érzékletességében megjelenik a magány. A magány minden érzékletes megjelenési formájában felkavaró esztétikai hatást tud kiváltani, mert a hatás tartalma – az egyedüllét bármiféle konkrétságában – az emberi lényeg egyoldalúvá lett megnyilvánulása. Az individuális magunkba zártság átélése, és ennek tudata – újra és újra létünk értelméig hatoló gondolatokkal – szorongató élmény.

„Vagyok, mint minden ember: fenség,  
Észak-fok, titok, idegenség  
Lidérces, messze fény,  
Lidérces, messze fény,

De, jaj, nem tudok így maradni,  
Szeretném magam megmutatni,  
Hogy látva lássanak,  
Hogy látva lássanak.” /Ady Endre/

Ady Endre csakúgy, mint Csontváry, megmutatja magát. Nem akármilyen öntudattal potenciát, nagy megtartó tettek eséllyel biztató állapotát látja a magányban, s kényszerűségből mintha vállalná is azt. Hogy ez a cédrus-magány az ember-fenség példája, azt Nagy László is látta:

„...törvény, hogy cédrussá váljon a milliogyökerű magány.  
Itt áll, mennydörgő teteje a csillagoknak hinta,  
termi magának a kint örökre, fejünknek a szédületet.”

Milyen lehetett az eredeti látvány? Mi már csak ilyennek látjuk, ahogy Csontváry láttatja. A cédrus csakúgy, mint a táj bármely eleme olyan érzékletes, hogy el kell hinnünk. Ez a festett látvány szuggesztíója. Mi már így látjuk, mintha ez a jelentés eleve benne lett volna a látványban, csak annyi kellett, hogy megtalálja, és megfesse egy festő. Cédrus sok van, ilyen helyzetben is lehetett sok, festő is volt, van is sok. Ilyen kép viszont ez az egyetlenegy. Az bizonyos, hogy az eredeti látvány nem *ez* volt, de ahhoz sem férhet kétség, hogy *ilyen* volt. A látvány sosem ártatlan abban, ha belevetítünk valamit. Többnyire megjelenésének alakiságai találkoznak a szemlélő bizonyos képzeleinek alakiságaival, s így a látvány alkalmas lesz arra, hogy magára vegye e képzetek gondolati-érzelmi tartalmait. Csontváry is olyannak festette, amilyenek magát látta a látványban, olyannak, amilyené a látvány előtt kiformalódtak, konkretizálódtak benne énképének képzelei. Pontosabban énjének és az énjét körülvevő világnak a képzelei, mert az énkép valójában mindig ennek a viszonylatnak a képe.

Talaj és háttér milyensége – és képi helyzetviszonylatai a főtémához – fejezik ki azt a szemléleti viszonyt, amellyel Csontváry szemléli maga és a világ viszonyát. Ugyan a cédrustörzsnek a képmezőben való aranymetszéses elhelyezése harmóniaképzeteket hív elő, de meg is támadja ezt azzal, ahogy a törzssel megosztott képmezőket egymásnak feszíti. A

nagyobb mező fentet és lentet elválasztó vonala a szűkebb mezőben felgyűrődik, s az így támadt erő visszahatása mintha valósággal tolná be a fát középre. A puffadt, világos sziklaforma ott – saját befele lejtős, tömör, sötét tömegű kontrasztjával együtt – ezt az erőt még érzékletesebben közvetíti. Erősíti ezt a törzs innenső kontúrájának konkáv íve is, de ez az ív ugyanakkor az ellenállást is kifejezi, hiszen a gyökerek kapaszkodó formáival stabil, kiegyensúlyozó pozíciót vesz fel.

Látjuk, és érezzük, hogy ha a fa elfoglalná a képben a büszke, szimmetrikus pozíciót, elfogyna a lengő ágak játéktere, s a fa méltósága rideg fenségévé hülne. A szűk oldalon például gyanánt vissza is gyűrődik az a kevés lomb, amely ott helyhez jut egyáltalán, s ott csonkult legdrasztikusabban a fa: ott látunk egy óriási (titokzatos) csonka leágazást. Lehet persze belemagyarázás, de nem lehet nem látni, hogy errefele irányul annak a hosszú törszerű valaminek a hegye is, amelyet egy faágból képződő kis kar tart felemelve, a törzsen keresztülszúrva, s még egy másik kar is tartozik hozzá... Hogy ez a fától idegen témaelem Csontváry agyában jelentéssel bírhatott, azt bizonyítani látszik egy jóval hosszabb, világos, nyílegyenes ágképződmény a másik oldalon, mintha az ottani béke védelmi készültségévé akarna formálódni. Ezek talán furcsaságok egy ilyesmihez nem szokott néző számára, de mert ott vannak, nem lehetnek véletlenek. Bizonyoságot látszanak nyújtani arra, hogy Csontváry tudatában volt motívumai jelentésének, s még mintha magyarázná is a kép értelmét a maga néha valóban zavarodott módján. Nyilván már csak akkor, amikor az intuitív meglátás nyomán a téma fő elemei a formálódó képen már a maga számára is meggyőzően közlik, miről is van szó valójában.

De folytatnánk, mert szót érdemel az ég, a felhők megformálásának módja is. A szűk oldalon rendetlenek, ahogy az értetlen s így fenyegető történések szoktak torlódni az ember agyában, itt van a kép legizibb színfoltja, s a legfehérebb és a legmocskosabb felhője. A másik oldalon távolodóban fokozatosan szelídülnek a narancsos felhődarabkák, és simul, kékül az ég felettük.

A további mozzanatok elemzését a szemlélőre bízva átadjuk a stafétabotot, de a fontosnak tartható témaelemek között szót érdemel még a tágabb oldal alsó mezője, a puhán távolba vesző sötét tenger, a másik oldal kontrasztját szelídebben visszaidéző part, és a vízből kiemelkedő, lilásan sötét, vulkáni kúpot formázva növekvő szigetkezdemény. Az egész lefojtott súlyosságával nem lesz a nyugalom bázisává, ismeretlen dolgokkal terhes ellenpontja még ez is a fölötté lebegő égnek, s emiatt az itt játszadozó lombpamacsok gyerekes óvatlansága féltő együttérzés félét fakaszt a néző lelkében – a fa iránt.

#### 4.

### A műalkotás tárgya és eszmeisége

Végülis miről szól a mű? Így is fel szokták tenni a műalkotás tartalmára vonatkozó kérdést. A „mondd el a mű tartalmát”, avagy „mondd el, miről szól a mű”, két olyan kérdés (felszólítás), amelyek valójában ugyanarra várnak választ, csak az utóbbi nem zavarja össze az esztétika szóhasználatának logikai rendjét (terminológiai fegyelmét). Alkotója válogatja, de az alkotók maguk ritkán hajlanak arra, hogy címadásukkal elárulják, miről is van szó (Kokas Ignác: *Háború* [91]), az már inkább előfordul, hogy metaforikusan utalnak a jelentésre (Lóránt János: *Hazafelé*, [148] Orosz János: *Fogyó hold* [289]). Vannak persze alkotók, akik címet sem adnak. Például a „*Kompozíció N° 5*” nem cím, csak a katalógizálást lehetővé tévő megjelölés. Avagy megnevezik címként azt, amit úgyis látunk, (Goya: *Korsós lány*, [42] Giacomo Balla:



*Kutyás hölgy*, [136] Marcel Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt*, [137] Kárpáti Tamás: *Falnál* [154]) (a példák a *Vizuális kultúra I.* kötetben található), azaz megnevezik a témát. Ez a legelterjedtebb módja a címadásnak, mondhatnánk ez a szokás. Valószínűleg erre vezethető vissza, hogy a szóban forgó kérdésre („Végülis miről szól a mű?”) ezért szokás válaszolni a kép címével.

Csontvárynak ez a képe címe révén is kínál hasznos tanulságokat. A *Magányos cédrus* témamegjelölő cím, de a témának *ezzel* a jelzővel való megjelölése már arra a metaforikus kapcsolatra utal, ami az ábrázolt és így jellé minősülő fát valamint a jelentettet összekapcsolja. Tehát valami közösre vagy legalábbis hasonlóra utalva segít felidézni képzetekben azt, ami nincs jelen. A magányosság-fogalom merőben emberi kreatúra. A fa lehet mégoly magányos, de nem tud róla. Ha szolidaritást vált ki, együttérzést, sajnálatot, az már nem neki jár ki részünkről, hanem a jelentettnek. Minél sokrétűbben bontakozik ki számunkra a látvány az észlelet során, annál inkább a jelentettet „látjuk” már magunk előtt, már a jelentett differenciálódik a jelanyag egyre differenciáltabb appercepciójában, s e szerint tudjuk majd egyre jobban, hogy miről is szól a kép. Ezt megpróbálhatjuk elmondani, de sejtjük, számítunk is arra, hogy ez az elmondás sosem lehet teljes, – legfeljebb belevész a szavak erdejébe –, mert mint már említettük, a műalkotás tartalma csak a saját formájában maradéktalan, (minthogy azonos vele). Ezért ez az elmondás többnyire inkább redukálódik; azt mondjuk, amit a kép lényegének tartunk. Amit a lényegére koncentrálna a legrövidebben el tudunk róla mondani, az lesz a *műalkotás tárgya*.

Csontváry képének a tárgya ezek szerint: *a személyiség; az emberi mivoltunk pozitív értékeit – öntudat, méltóság, erő, – a kedvezőtlen körülmények között, magányában is kibontakoztatni, megőrizni képes individuum, aki ennek révén válik személyiséggé.*

Hozzátehetjük, a maga és küldetése iránti (természetes) elfogultsága, tehát érintettsége okán ez az emberkép valójában a saját énképében konkretizálódott emberkép, ezért meglehetősen pátozzal, és nem is kicsi rátarti öntudattal héroszként láttatott emberkép, amint erre fentebb Nagy Lászlóval is utaltunk. Ettől a személyességtől nyeri hitelét, ettől szép, megrendítő és felemelő. Emberi – erkölcsi – tartást adó kép. Az ilyen képekből nyerjük és gazdagítjuk *minőségi (etikai) emberképzeteket, esztétikai minőségképzeteket*. S most a műalkotás tárgyról szólva, lám újra szóba kerül, hogy amely emberi minőségeket az esztétikum szépség mutat, s amelyeket az etikum felől jónak ítélünk, azok valójában egyazon minőségek, csak éppen az esztétikai illetve az etikai szemlélet pozíciója másféle. (*kalokagathia*, – a [21?] oldalon már volt szó erről).

A műalkotás tárgya tehát az elkészült mű leszűrődéseként, mint verbálisan is megfogalmazható gondolati konklúzió jelenhetett meg mibennünk, befogadókban. Amit azonban mi így a műalkotás tárgyának neveztünk, arról pszichológiai értelemben állíthatjuk, hogy létező gondolati formációként ott kellett lennie eredetileg az alkotó tudatában is. Azt tételezzük fel, hogy a műalkotás tárgya valami derengő-borongó fogalmi-vizuális gondolati formában megszülethetett a kép megfestése előtt is már. Ilyesmi általában legalább célképzet formájában meg szokott születni, hallani is ilyet művésztől: „azt akarom kifejezni, hogy...”, „azt akarom elmondani, hogy...”, s ilyenkor verbális közlés következik. Amikor azután egy mű kifejezett gondolati-szemléleti tartalmának sűrítményét ilyen leegyszerűsített összegező mondatban – mintegy visszaigazolásként – viszonylagos biztonsággal verbális formában magunk is megfogalmazzuk, akkor talán olyasmit mondhatunk, amit az alkotó maga is gondolhatott. (Alkotók, ha szívesen beszélnek, utólag, az elkészült mű kapcsán szoktak is ilyen, a mi konklúzióinkat igazoló összegző mondatokat mondani.) Alkotó és befogadó, adó és vevő között a műalkotás érzéki közege tehát valójában gondolati hidat képes teremteni.

*A képi műalkotás, ami esztétikai képzeteket, vizuális lenyomatokat, emlékképeket mozgató kommunikáció, végső soron elvont gondolatok, filozófiai síkra transzponálható gondolatok kommunikációs potenciájaként, nem akármilyen híd lehetősége ember és ember között. A gondolatok tartalma ugyanis az érzékletesség közegében közvetlenül vagy közvetve mindig emberi tartalom, amelynek esztétikai szuggesztíója egyúttal az etikai megítélés pressziója is. (Ezen a ponton természetesen máris fölmerül, hogy emiatt az alkotó az alkotás felfokozott szituációjában maga is fokozottan felelős etikai lényvé válik, akár tud róla, akár nem. De erről majd később.)*

Az autonóm műalkotásnak, mint gondolatokat közvetítő kommunikációs formának a funkciója a fentiek értelmében szellemi funkció. Korábban, amikor a műalkotást még csak mint önállósult közlést határoztuk meg, már megállapítottuk, hogy amint nem kell alkalmazkodnia tárgyi praktikumokhoz, formálásmódjai szabadon felvehetik új szerephelyzeteiket, maradéktalanul igazodhatnak a kommunikáció világának objektív és szubjektív körülményeihez, s maguk is alakítják azokat. Ki is alakulnak újféle funkcióik, amelyek immár *rendre szellemi funkciók*; a más szükségletekről levált, önállósult szellemi szükségleteket kielégítő szellemi funkciók.

Most ehhez a fenti értelmezés során azt kellett hozzátennünk, hogy ez azért *szellemi funkció, mert gondolatokat hordoz*. Továbbá: *mivel a gondolatok itt mindig eszmei mozzanatok, a szellemi funkciónak, mint potenciának a minőségét az eszme minősége biztosítja, és nem valamiféle használhatóság.*

A képzőművészeti alkotás ezen a ponton lényegileg különbözik, s emiatt maradéktalanul elválnak a tárgykultúra körébe tartozó alkotásoktól. Ott az instrumentális funkcióban való megfelelés minősíti elsődlegesen a formát. Az instrumentális szituáció objektív, független a szubjektumoktól. Itt azonban nincs instrumentális funkció. Ami helyette van, az a szellemi funkció. Ennek a teljesülése viszont már erősen múlik a szubjektumokon. Az, hogy ténylegesen jelentkezik-e a műalkotás esztétikai szuggesztíójának hatása a befogadóban, hogy a műalkotás etikai ítéletei késztetik-e állásfoglalásra a befogadót, az kifejezetten múlik a befogadási szituáción, de főként magán a befogadón. Itt a funkció teljesülésén nem mérhetjük a műalkotás minőségét. Ezért *nem minősítheti a formát más, csak az esztétikai tartalom eszmeisége, mint potencia*. Ami – mint később szó lesz róla – átköltözhet a befogadó alanyok tudatába, s ott további potenciává válhat.

## 5.

### **Az esztétikai közlés metódusai**

Korábban a vizuális kommunikációról általános érvénnyel azt állítottuk, hogy a szemléleti tevékenység bizonyos jellemzői a közlés minden formájában egyaránt érvényesülnek. Most megvizsgálhatjuk közelebbről, hogy a képzőművészeti (az ún. személyes közlések körébe tartozó) kifejezések tevékenységi körében miként érvényesülnek bizonyos jellemzők, elsősorban is az *elvonatkoztatás*. Pontosabban immár az a kérdés, hogy az elvonatkoztatás által miként teremődik esztétikai minőség. Mi része van az elvonatkoztatás metódusainak – a redukciónak és a szelekciónak – abban, hogy a szemléleti eredmény esztétikai minőséggé válik?

Általános érvénnyel azt állítottuk, hogy minden szemléleti tevékenység elvonatkoztatás, azaz absztrahálás, és az elvonatkoztatás szemléleti tevékenysége nélkül a képi látvány nem válhat szemléleti eredménnyé. Enélkül a képeredmény csak kópia. Az elvonatkoztatás szemléleti

tevékenységét, egy képzőművész alkotó tevékenységét máig is sokan a modell, a csendélet, a táj elé felállított festőállvánnyal (azon a festővászonnal) tudják csak elképzelni, az elvonatkoztatás folyamatához – ha egyáltalán elfogadják, – hozzáképzelik a konkrét témát, azt a látványt, amelytől az alkotó elvonatkozott. Értelmezzük most ezt az elvonatkoztatást ennél szélesebb kiterjedésében. Egry képe is, Csontváry képe is rendelkezik ilyen látvány-előzménnyel, kérdés, hogy a látványra való szakadatlan odafigyeléssel művelték-e azt az elvonatkoztatást, aminek eredménye a kép? Egry nem láthatott a tájra redőnyszerűen rávonuló sötétséget, de tudjuk, hogy legfeljebb képkezdeményeket, többnyire vázlatokat készített a táj előtt. Csontváry nyilván nem állíthatott fel a tájban ekkora vásznat (260x200 cm.).

Az elvonatkoztatás folyamatának mélyebb értelmezéséhez gondoljuk el, hogy a látás maga is – nemcsak a művészen, bennünk is – képkalkotás: a látvány képét az észlelet, az értelmezés során spontán vagy tudatos irányultsággal leszűrjük az érzékletek halmazából, s ennek megfelelően belső szemléleti képünk már mindig szelektív és redukív. (VIZUÁLIS KULTÚRA I. Első könyv, harmadik fejezet) Látás útján alkotott képzetünk, de emlékképeink is így sok érzékletes mozzanattól elvonatkoztatott képiséggel élnek bennünk. Ez már eleve egy, a dolgok lényegére redukált, elvonatkoztatott belső képiség. A művész belső látásában a lényeg nem egyszerűen a dolgok lényege, hanem az esztétikumra való szemléleti beállása miatt azok *emberlényege*. Ez azt jelenti, hogy a művész alkossa bár közvetlenül egy látvány képét, az absztrakció, mint elvonatkozató szemléleti tevékenység *nem ott* kezdődik, azáltal inkább csak inspirálódik, inkább csak konkrét irányultságot kap. Témára talál, témára, amelynek redukációjával, amelynek alkotásába szelektált elemeivel azt a lényegét tudja konkrétta, érzékletessé tenni, amely elvont gondolati-képzeti világát éppen eltöltötte.

Az elvonatkoztatás egyirányú gondolati folyamatát mindig kiegészíti egy másik, egy ellenkező irányú gondolati folyamat. Egy, az elvonatságból való visszakonkretizálási folyamat: egyféle visszaérzékítés, azért, mert az érzékletes közegben, materiálisan konkrét jelanyagból lesz csak dekódolható a gondolati elvontság.

Az elvonatkoztatást általában azért végezzük, mert az optikai látványok teljességéből el kell vonnunk valami aktuálisan nekünk kellőt, nekünk valót (emberit), valami aktuálisan érvényeset, hogy a változóból, a múlandóból elsajátítsunk valami állandót. (Azon túl, hogy a látványok teljességét nem is vagyunk képesek felfogni). Ez az elvonatkoztatás magának a látásnak a sajátja, ez mindannyiunk látásának emberi szubjektivitása. Ez magyarázza, hogy nemcsak a művész látásában, de „civil” látásunkban is van az emberi tartalmakra való elfogult beállítódás, – esztétikum-hangoltság, esztétikum-beállítás – azon egyszerű oknál fogva, hogy emberek (társadalmi lények) vagyunk.

Az un. visszaérzékítést általában azért műveljük közléseink során, mert a gondolat általában csak az érzékeink számára felfogható kódolt objektíváció által lehet közléssé. Ráadásul a művészet az a közlésfajta, amelynek közléstartalmi sajátosak, csak élmény és átélés révén dekódolhatók. Érzékletessége ezért olyan, amilyen (érzékletessége fokozódhat akár a lenyűgöző szuggesztióig). Az alkotóból is élmény és átélés hozza ki érzékletes formákká a gondolatot. Mindkét képünk, Csontváryé is és Egryé is, olyan gondolati anyagot formál érzékletessé, amely aktuálissá éretten belső látásukban élt már előzőleg is. Most kimondási készletessé érlelte valamely külső történeti vagy szellemi aktualitással való egybeesés emocionális megélése, vagy egyenesen abból született meg a kimondási, a visszakonkretizálási kényszer, hogy „rátaláltak”, ti. egy konkrét látványban már „élményszerűen benne is volt”, *már csak meg kellett festeni*.

## 6.

### Elvonatkoztatás és konkretizálás

Milyen inspirációt teremt a látvány, ami absztrahálódni fog, és milyet a művész szemlélete, ami konkretizálódni fog? Erre esetenként sem könnyű választ találni, nemhogy az elvont értekezés gondolati szintjén. Tény, hogy ha nem születik absztrahálás, akkor csak a témával – naturalizmussal – állunk szemben. És ha a gondolat nem mozdul el valamely konkrétság élményt kínáló érzékletessége felé, akkor magának az elvontságnak valamiféle jel- vagy sémaanyagával fogunk találkozni. Az egyes jelenségeknél letapadó nyers naturalizmus és a gondolati általánosításokban megmaradó, nem ábrázoló alaki képletek két végletet jelölnek ki, a művészi közlés számára két leginkább terméketlen módszert jelentenek.

Ha a kép naturális másolata az optikai képnek, – amennyiben ez egyáltalán lehetséges, – amikor nincs redukció és szelekció a képi látványban, akkor nem beszélhetünk vizuális absztrakcióról, így másról sem, ami ezzel együtt járna, például nincs személyesség, így pozíció sem alakul az esztétikai-etikai megítéléshez.

Ha a kép valamilyen formában megmarad a gondolat általános síkján, mert azt csak általános sémákkal közli, amikor nem igyekszik azt valamilyen vonatkozásban konkretizálni, akkor talán nincs is érdekeltség, s nem lesz hitelt nyújtó személyesség. Nem lévén valamire való *irányultsága*, nem lesz valamire való szuggesztív *irányítása* (orientációja) sem.

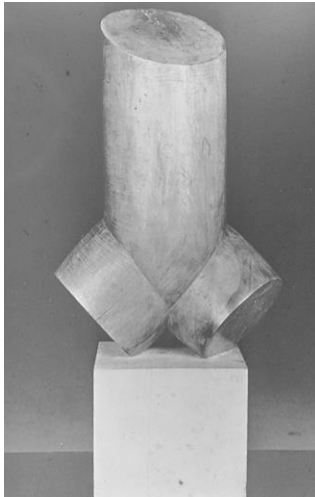
Legfontosabb azt feltárnunk, hogy a mi is akkor a termékeny módszer? Ennek a két ellentétes irányultságnak mi az eredője, ha működnek. Mi a „titka”, hogyan keletkezik az elvonatkoztatás és konkretizálás kettős folyamatában a művészeti minőség?

Lássuk előbb a terméketlen egyoldalúság példáit.



**Andreas Zorn** képének vízbe lépő nője azt az esztétikumot idézi, amely a másik nem érdeklődését fel szokta kelteni. A képi látvány ugyan transzpozíció, de nélkülöz minden olyan elvonatkoztatást (elhagyást, kiemelést), amely segítene a látvány gondolatilag transzponált lényegéhez férhetni. A látvány ugyanis nem átlényegít, hanem visszatart, leselkedő pozíciójával inkább naturális továbbgondolásra kínál lehetőséget, amelyet a Milói Vénusz legfőbb éretlen kamaszokban szokott kiváltani. Pedig az – lévén körüljárható testesség – e tekintetben még többet is tudna nyújtani. A kép megelégszik az esztétikai tárgy esztétikai minőségének élvezetével, körülbelül úgy, amint azok a fényképek teszik ezt, amelyeket a megörökítés szándékával tömegesen készítünk a világ minden táján. Műalkotássá akkor válhatna, ha a transzpozíció átemelné az ábrázoltat egy másik minőségbe, ha

egyediségében általánosítva az alkotó képes volna a számára vonzó emberi vonásokat megragadni, avagy olyan emberi tartalmakat akart volna konkretizálni benne (múló, jelentéktelen dolgok elhagyásával) amelyeket eleve benne látott meg egyedül. A Milói Vénusz érzékletes valója ellenére nem egy példánya nemének. A női nem általánosított szépségében már az Ember nemes méltósága képezi a műalkotás önállósult esztétikai minőségét.



**Brancusi férfi torzója** híresebb alkotás Zorn képénél, amelynek természetesen a XX. századi trendek adják kézenfekvő magyarázatát. A test maga, illetve annak torzó volta vélhetően mindenki számára beazonosítható. Az embertest hengerességének ennyire sematikus képzetével, úgy vélhetjük, sokan rendelkezünk. Az alkotó is, mint látható. Aligha kell hozzá közvetlen látvány-előzményt képzelnünk, olyat, amely az elvonatkoztatás kiinduló pontja lehetett. A formában konkretizált olyan képzetekre kell gondolnunk inkább, amelyek az alkotó belső szemléletében már korábban absztrahálódtak.

Tartalmi értelmezéseinket bizonyára az a nagyon egyszerű és szinte azonnali észlelet befolyásolja, ami az emberre vonatkozóan egy olyan megállapításban rögzíthető, hogy „csak ennyi?”

Mármint, hogy csak ennyi volna az ember lényege? A hengeres tömegek találkozási pontján Brancusi bizonyára szándékosan mellőzi a genitáliákra való konkrét utalást, ami nekünk így kevesebb, mint a cím. Őszerinte talán több, amennyiben az absztrakt művészet filozófiája az általánost mindig többre tartja az egyesnél. Így, konkretizálás nélkül a torzó férfi is meg nő is. Azaz egyik sem, „több” mindkettőjüknél: Ember. Brancusi, akitől más művei tanúsága szerint nem volt idegen az irónia, a témának erre a testtájéokra való beszűkítésével – úgy látszik – most is ilyen szemlélettel „vall” az emberről. A mű tárgya – ironikus megközelítésben – a szexusra beszűkült emberi létezés. Az iróniának mindaddig hitelt is szoktunk adni, amíg túlzásainak hatására mi is hajlandók vagyunk úgy látni, ahogyan az alkotó láttatja a világot. Az irónia azonban itt oly mértékben általánosít, annyira hiányzik az állítás társadalmi megfoghatósága, hogy mi is csak a gondolati általánosítás síkján vesszük az üzenetet. Értékkel számunkra aztán a szerint bírhat a dolog, hogy mi milyen élettapasztalatokat, ismereteket hívunk elő magunkból a vélt állítás alátámasztására. Felkínált konkrétumok híján ugyanis erre vagyunk utalva. Így aztán ki ezzel, ki azzal a behelyettesítéssel él. Részleges igazságainkkal – a mű eszmei támogatását élvezve – kitöltjük a teljességet. Hitelesítetten „bölcst” (hamis) képünk kerekedik így az emberről, már eddig is ezt gondoltuk, de most megerősödünk benne. A műtől csak indukciót, lökést kaptunk. Az elvontságnak ezen a szintjén a mű véleménye már nem vélemény, az orientáció már nem orientáció, legfeljebb az irónia adhatna neki létjogosultságot.

Azon, hogy nonfiguratív látványokba belelátjuk saját jelentéseinket, nincs mit csodálkoznunk. Az appercepció általános jelensége ez, már volt róla szó. Az ember világszemléleti beállítódása oly erős lehet, hogy a valójában más tartalmú konkrét látványokba is képes belelátni saját jelentéseit. Bizonyítékul nézzünk meg egy döbbenetes fotót!



**Eddie Adams: Saigon rendőrfőnöke lelő egy foglyot.** (1968) Az év sajtófotója, Pulitzer-díjas. Ki gondolná, hogy ez a látvány alkotójának mást jelentett, mint legtöbbünknek. Ki gondolná, hogy egy alkotás ennyire elválhat alkotójáról: elismerést nyer azzal a tartalommal, amely a kép készítője számára nem adekvát? „Eddie Adams ma is azt mondja, hogy a kivégzés jogos volt, a pisztolyos ember pedig hős szabadságharcos. A fotós sok más

amerikaival együtt – ma is azt mondja, hogy Vietnam megtámadása és pusztítása jogos volt. A fotóriporter – ahogy akkor is, ma is ezt mondja – szabadságharcos hőst látott a kamerája előtt" [Füzes Oszkár: Egy gyilkos halálára Népszabadság 1998. július 16.]

A tanulság is döbbenetes: világszemléleti beállítódásaink szerint homlokegyenest ellentétesen ítélnék meg magukat a tényeket is, mint ahogy egymásnak homlokegyenest ellentmondó igazságtartalmakat vetíthetünk bele a róluk készült képi információkba is. Hogyne volna ez így akkor a nonfiguratív képi látványokkal, ha ott ábrázolás már nem is köti a szemléletet?

(Az újságíró még hozzát teszi: „Századunk egyik szomorú jellemzője, hogy egy dokumentált gyilkos, háborús és népirtó főbűnös gaztettei után megbecsült veteránként, tisztos amerikai vendéglősként érte meg a hatvanhét éves életkort. A fotóssal gyakran sörözgetve idézgették a régi szép időket.”)

A Milói Vénusz említésén túl – előbbi témánkhoz visszatérve – sok remek nőábrázolás példájában tanulmányozhatnánk, hogy az elvonatkoztatás és a konkretizálás szellemi folyamatai hogyan is találják meg mozgásterüket az egyes és az általános között.

**George Grosz: Szépség, téged dicsérlek** c. kisméretű festményét (233) azért választjuk, mert benne sok képnél markánsabban jelentkezik a vizsgált kérdés.



Íroniára utal már maga a képcím is, de hamarosan kiderül, hogy többről, szatíráról van szó. És nemcsak nőábrázolásról, de viszonyok ábrázolásáról is; a Brancusiénál nem csak konkrét emberábrázolásról, de a viszonyok megjelenítésében kiteljesített orientáló ítéletről is. A rétegzettebb téma által a mű alaphelyzete más, mint az előző kettőé, de épp ez az a markánsabb jelleg, ami miatt erre esett a választásunk.

Ami rögtön szembetűnik, az a meztelenség látszólagos irrealitása a felöltözöttek között, és persze a csúnyaság. A nyilvános helyszituációjában a meztelenség célszerűségre utaló választékossága, a sállal fedés mozdulatának kihívó „szemérmessége”, a kávé-ital-cigaretta szentháromsága, no és férfiak egyenként jellemzett figurája ok-okozati összefüggésben, sőt, feltételezettségben van a nő személyiségének leginkább arcán megmutatkozó emberi leépültségével. A viszonyok, amelyek ezeket az embereket alakították, és az emberek, akik ezeket a viszonyokat alakították, csúnyák; az esztétikum negatív minőségében jelennek meg mind saját jegyeik, mind a képnyelvi minőségek által. Nem férfiak, és egy konzumnővé piacósított emberi lény viszonyáról van szó, hanem egy társadalmi osztály viszonykultúrájáról, hiszen nemcsak férfiak vannak jelen. Van egy lenéző fölényel visszatekintő negyedik alak is, egy úrinő, aki csak egyszerű tartozék, de magával együtt osztállyá transzponálja a látszólag csak fogyasztói minőségben lebzselő urakat.

A tényleges látvány, amely az első világháború után revánsra készülődő nyárspolgári Németország nagyvárosainak kávéházaiból áradt ki az utcára, lényegében ilyen lehetett. Sejthetjük a kép részletszegény jellegéből, hogy sok fölösleges látványelemet „felejtett el” képre vinni az alkotó, amikor igazságának elfogultsága figyelmét a jelenség lényegére koncentrált. Mint ahogy azt sem nehéz elképzelnünk, hogy ezeket a leendő hitleri államgépezet önérzetükben elvakult porosz bürokratait, ostoba és kegyetlen majdani oberstrumbanführereit Grosz sok utált, jellegzetes képzetből már össze-összerakta magában, s ebben, és ekkoriban sok más képében is, érzékletesen visszakonkretizálta. Operálhatott volna a kicsinyesség, ostobaság, szűklátókörűség, mohóság, beképzeltség, kegyetlenség és más

ezekhez hasonló emberi tulajdonságok általános sémáival is. Neki azonban nem *általában* volt rossz véleménye az emberekről, ő ezekről az emberekről alkotott ítéletet. A kép férfialakjainak visszataszító érzékletességben megmutatott lényege olyan, amely a naturális, a valós jelenségben talán nem is látszik, annyi esetlegesség és mesterséges látszat fedheti el. A nő biztosan csábosabb külsővel egzisztál a piacon, – hogy is maradna meg másképp, – ezzel a csúnyasággal viszont nem is öröla beszél a kép. Az elvonatkoztatás a társadalmi viszonyok torz voltát ülteti érzékletesen az arcára, azt, ami lényegét tekintve ilyenné teszi őt is. Ha George Grosz képletesen fejezte volna ki ítéleteit, azon túl, hogy azok úgy nem is válhattak volna tényleges ítéletté, békén maradhatott volna talán totálisan fasizálódó hazájában is, így viszont emigrálni kényszerült.

Abból, hogy a képen Grosz arcainak roppant kevés eszközzel felvázolt karakterei sokunkat emlékeztethetnek nemcsak karikatúrák stílusára, de a gyermekrajzok egyszerűségére is, nem is melleleg kínálkozik egy következtetés. Tájékoztatlanokban is felmerülhet, hogy talán nemcsak benyomásaink szerint absztrakció az ilyen gyermekrajz, de ténylegesen is az. Valóban, a gyermek látása is képalkotó látás olyanként, amiként erről szó volt már. A gyermekrajzok, vagy a naiv művészet elvonatkoztatása erről ad számot. A képzeti működés absztrakciója nem valamiféle konkrét látvány amúgy ismert látványelemeinek elhagyása, nem ismert összetevőktől való elvonatkoztatás; egyszerűen csak olyan elemek elhagyása, olyanoktól való elvonatkoztatás (globalizáció), amelyeket a képek készítői nem ismernek, amelyekre oda sem figyelnek! Ami különben fontos a gyermeknek, ami a tudatában fontosságként jelentkezik, azt ő is örömmel, igyekezettel képpé, ábrázolással kifejező formákká konkretizálja, – hozzátesszük: (mind a gyermek, mind a naiv művész vonatkozásában) a hozzávaló tanult nyelvi-formai eszközeinek korlátain belül. A gyermek és a naiv művész redukált képi-plasztikai formáival ennek ellenére nem primitív. Ezt csak az akadémiai (naturális) ábrázolni tudás szentségének fényében állíthatták. Aki – bár a maga látásmódja szerint – a konkrétumokban az emberi lényeknek valamely kor vagy életkor szerint aktuális minőségét képes megragadni, az már jó viszonyba került az esztétikummal. A gyermeki kifejezéseknek ez a gyakorta meghökkentő lényeglátás kölcsönöz művészi jelleget, s ebben nincs is semmi rendkívüli, ha meggondoljuk, hogy éppen a gyermekkorú ember az, akiben sűrítetten mindennapos és elsőrendű tudati aktualitás *emberré tanulni* (szocializáció). Emiatt felfokozott érzékenységgel nyílik ki mindenféle emberi lényegyet mutató jelenségnek (esztétikai-etikai minőségnek), s kamaszkoráig, akkor tetőződő intenzitással a küzdelmeit is megvívja ezekkel az értékekkel.

Az emberi életnek ez a rendkívül fogékony életszakasza a mi nézőpontunkból azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert befogadóként, mint szivacs szívja (szívna) magába a gyermek a művészet közvetítette emberi minőségeket, s alkotóként új felfedezések gyönyörűségével, kreatív energiákkal teremt kifejező formákká meglátásait – gyakran csak magának.

Látván, hogy az elvonatkoztatás, mint tudati működés a gyermekben épp olyan érvénnyel működik, mint a felnőtt szemléletben, el kell fogadjuk, hogy az elvonatkoztatás emberi képesség, s a lényeglátásban érhető tetten. Pontosabban mindenben, amiben az ember a meglátott lényegyet objektíválja. *Ha ez a lényeglátás emberi tartalmakat azonosít, fog fel, és értelmez az érzékletes jelenségekben, akkor esztétikai képességgel, s amikor ez a meglátott lényeg (esztétikum) kifejező tárgyi formát tud ölteni, akkor pedig művészi képességgel van dolgunk.*

Művészek esetében sem az elvonatkoztatás esztétikai képessége hiányzik, ha a szóban forgó egyik vagy másik végletbe sodródik a mű. Egyaránt szerepet játszhatnak a művészetben belül különböző motivációk és a kordivatok, de befolyással lehetnek művészetben kívüli körülmé-

nyek is. Rodin esetében például – akit a legnagyobb francia szobrászok egyikének tisztelnek, – meglehet, csak a túlfűtöttség a magyarázat arra, hogy szobrai gyakran túlfutnak az elvonatkoztatás még fogható határán. További tanulságokat kínál ez a jelenség, ezért – ellenpéldával összevetve – egyik jellegzetesen ilyen szobrát érdemes figyelmesebben megnézni.



**Rodin: Kuporgó nő (1882).** Rodintól megszokott módon a szoborban az egész test részt vesz az előadásban. Itt az előadás kifejezés nem ironikus. Rodin a testbeszéd nyelvi anyagának igen széles tartományát vonta be plasztikai nyelvezetébe, azét a testbeszédét, amelyet a színház többféle változata is használ. A testet már-már természetellenes helyzetbe gyötri azért, hogy a lélek gyötrött állapotát kifejezhesse. A szobrot körbejárva az egymásba kopírozódó nézetek együttesen sem nyújtanak képet arról, hogy ki a kuporgó. A kérdés egyáltalán azért merül fel így, mert nincs olyan mértékű formai redukció, amely az általánosítás irányába terelné az észleletek értelmezését, mint a Milói Vénusz esetében. Helyenként kifejezetten naturális a megjelenítés, annyira, hogy az emberben valami együttérzés féle kezd feltámadni, mintha élne. Az alak meztelen, nincs rajta semmi tárgyi jelzés, amelyből kilétét megtudhatnánk, és nincs alakjában semmi tipizált (általánosított), amiből társadalmi helyzetére következtethetnénk. Az ember zavarba is jön, mint aki elvesztette érzelmi tájékozódását, s nem tudja, kire „pazarolja” együttérzését.

Rodin az ember kínjait, lelki vívódásait igyekezett kifejezni. Ilyen jellegű érzelmeinek életanyagától fűtve igyekezett a magabazártság gyötrelmeit összegező módon, konkrét formában megfogalmazni. Van tehát egyfelől egy összegező emberi általánosítás szándéka, s lesz egy fűtöttségtől vezérelt expresszió, amely maga is akkor hisz magának, ha már őrá is hat a gyötrött formák szuggesztívója. Ehhez pedig neki naturálisan hiteles érzéletes formák kellettek.

A művészeti probléma abból adódik, hogy ember nincs általában, és aki van, nem általában kínlódik, hanem társadalmilag, azaz konkrét emberi viszonyok reakciójaként. Rodin szemléletében nyilván a mindenkire vonatkoztatandó türelmetlen, szenvedélyes általánosítás uralkodott el. Nem békélhetett meg azzal, hogy emberiségnél szűkebb konkrétumra, hiteles valóságanyagba oltsa, vonatkozásaival prózaivá devalválja a nagy érzést. Nagyon valószínű ugyanakkor, hogy nem is igen kerülhetett útjába olyan katartikus életanyag, aminek kísértéseit az absztrakciós hevület lendületében le kellett volna küzdenie.

A művészeti probléma jelentkezhet a befogadóban is, mégpedig úgy, hogy a maga igazi, – nem általános – gyötrelmeit látja, éli bele a szoborlátványba, de az önsajnáltnál tovább ő se juthat.



**Käthe Kollwitz: Anya halott gyermekkel.** Legalább ennyire természetellenes, de legalábbis nagyon szokatlan Kollwitz parasztasszonyának testhelyzete. Az övét azonban megérthetjük, és ezért átélhetjük tényleges helyzetét is. Ezért állítjuk Rodin kuporgójával kontrasztba.

A szinte görcsbe merevült testhelyzet funkciója az elborzasztó ölelés. Halott gyermekét szorítja úgy, mintha testébe préselve újra életet adhatna neki. Biológiaiavá, állatíavá meztelenült társadalmiság látványa



beszél az okról, az embertelenné meztelenült társadalmi viszonyokról.

„Ezernyi fajta népbetegség,  
szapora csecsemőhalál,  
árvaság, korai öregség,  
elmebaj, egyke és sivár  
bűn, öngyilkosság, lelki restség...”  
(József Attila: Hazám)

Kollwitz még a környezettől is elvonatkoztat, pedig ez nem szobor, ez korántsem műfaji kényszer egy grafikánál. Drámai ettől a sűrítéstől lesz a látvány. Megőriz viszont egy sor konkrétságot, de mondhatnánk úgy is, az embertelen viszonyok embert torzító tipológiai képzeteiből visszakonkretizál annyit, amennyit az érzékletesség megkövetel a szuggesztíóhoz. Vastag térdeiből, szűk homlokából, bütykös lábujjaiból, csontos kezéből, egész vaskos alkatából tudjuk, hogy hova tartozik. Képzeteinkkel felfogjuk, kit látunk, tudjuk, mitől a gyötrelem. A negatív esztétikai minőség átélése zsigerekig ható.

Az összevetések tanulsága, hogy ha az elvonatkoztatás, illetve a konkretizálás valahol mértéket téveszt, az az ábrázolt jelenség tartalmi meghatározatlanságával járhat, ami kommunikációs bizonytalanságban tarthatja a nézőt.

## 6.

### A nem-ábrázoló művészet

A nem-ábrázoló (nonfiguratív) képiség az absztrakció kérdéséből következő, de attól elválasztódó problematika. Kandinszkij életműve ajánlható tanulmányozásra ahhoz, hogy mindenki számára meggyőzően kirajzolódjék legalább két tanulság.

Ha az elvonatkoztatás képessége az ember gondolkodási „berendezésének” szerves eleme, s ebből következően a művészeti absztrakció általános jelenség, akkor már azt is tudni kell, hogy az absztrakció mértékének, másként fogalmazva az elvonatkoztatás fokának is jelentősége van a szemléleti tartalmak kifejezésében. Kandinszkij ezt tudta. Épp úgy tudta, mint Mondrian, aki egy kreatív folyamatban fokról fokra redukálva az ábrázolást képről képre tudatosan végigvitte az elvonatkoztatást. Kandinszkij képeinek formavilága is folyamatosan átalakult. Ábrázoló elemei egyre elvontabb formálással, egyre jelentősebb elhagyásokkal jelentkeznek, s így a szemléleti tartalmak egyre általánosabbak, miközben – Mondrian kísérletével ellentétben – az érzelmi hatás megváltozva ugyan, de továbbra is jelen van. Be kellett következnie egy olyan fázisnak, amikor tárgyiaságot, tehát az ábrázolást többé nem lehet felfedezni a képen, és többé nem is érdemes keresni. Tagadhatatlan, hogy az érzelmi hatás továbbra is megmarad. Létezik tehát egy ilyen átvezető út, s ezt mint tény nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ez az egyik tanulság.

Ha ő lemondott arról, hogy színfoltok és vonalak alakiságát és rendjét továbbra is ábrázolt dolgok formájaként adja elő, akkor a szellemi funkció kardinálisan megváltozott. Ez már nem absztrakt, ez már ábrázolásról tudni nem akaró művészeti törekvés, ez a nonfiguratív. Ez a másik tanulság. A forma születésének körülményeibe már nem kell többé beleképzelniünk látványból vagy tárgyias képzetből történő elvonatkoztatást, és nem kell képzelniünk tárgyi értelemben vett konkretizálást sem, hiszen nem is látunk semmi ilyesmit. Ettől kezdve természetesen a magyarázatoknak se szeri se száma. A köznyelv is tévesen használja a

fogalmat, amennyiben absztrakt művészetnek tart és nevez mindent, amiben nem tud felfedezni ábrázolást (témát).

Magyarázatunknál induljunk ki abból, amit előző könyvünkben a vizuális élményről állítottunk. [VIZUÁLIS KULTÚRA I., I.KÖNYV, harmadik fejezet/3.] „A vizuális élmény természetéhez tartozik az is, hogy már az érzékelés nonfiguratív szintje is kiválthatja. Olykor kellemes vizuális emléknymokat hív elő a látvány alakzatainak egésze vagy valamely konstellációja. Tudatunk még a felismerések előtt vagy közben a barátságos rend képi formuláival közelít, keres, és talál megfeleléseket, majd a ráismerés, a felismerés élménye igazolja az élmény előérzetét. De előfordulhat az is, hogy valami okból nem tudjuk meg, mit láttunk, mégis élményszerűnek tartjuk. Az élmény kiváltódott az érzékelés nonfiguratív szintjén, *mert optikailag olyan képiséggel csúszott egybe, ami bennünk az élményszerűség valamilyen rögzülése.* Így van ez a nonfiguratív festménnyel is. *Alakzatait nem kell tárgyi észleletekben feldolgozni, mégis esztétikai élvezetű juthatunk, ha gazdag képi élménykörrel rendelkezünk; van tehát, akinek ez így, egy ilyen kép esetében a puszta érzéki örömet meghaladóan tartalmas élményt tud kínálni.*”

A probléma megérdemli a differenciáltabb elemzést. Ha az áttekintéshez nagy vonalakban vázlatot akarunk kínálni, akkor legalább a két vizuális jelleget, mint két eltérő tendenciát különítsük el. Az ember tudati működése a ráció és az emóció birodalma. Szemléletünk ezt köznapi szinten is észleli, amikor például az ész és szív nehezen békíthető ellentétében látja sok bajunk okát. Amint szemlélet, és ennek megfelelően mentalitás kérdése, hogy ki melyiket részesíti előnyben a másik rovására, úgy a művészeknél is személyiségvonásaikban érdemes keresni az okát annak, hogy nonfiguratív világukat a ráció vagy az emóció vezérli. A racionális rend, vagy az emóciók rendet is felborító alakításai az a két határozottan elkülönülő képi jellegzetesség, amely az egyik vagy másik dominanciának lett a vizuális megfelelője. Ezt lássuk meg először **Piet Mondrian** és **Franz Kline** bemutatott képeinek különbségében. (236, 237)

A vertikális és horizontális irányok **világképünk rend-képzeteinek** legalapvetőbb struktúráló elemei. [lásd: II. KÖNYV /4.] Ezért bármiféle vizuális szerveződésükre rámondhatjuk, hogy az az egyetemes rend adekvát megjelenítője. Mondrian ilyen kompozícióinak is ez az értelmezése forog közkézen.

Igaz, hogy egyetemes rend – amennyiben ezen a világegyetem objektív rendjét érthetjük – csak egyféle van, aminek talán megalkotható valamiféle adekvát, vizualizált modellje is, de képzeteink róla csak analógiások lehetnek. Mondrian és mások rend-képletei szólhatnak erről is, de szólhatnak minden más rendről is. Mondhatjuk úgy is, hogy nem az egyetemes rendről szólnak, hanem a rendről szólnak egyetemesen, azaz általánosan, a rend megjelenési formáitól elvonatkoztatva, a megjelenési formák közlése nélkül. Például, lehet műalkotás tárgya az egyetemes emberi-társadalmi rend is, és szólhat általánosan a társadalmi rendről vagy a rendnélküliségről, – tehát a konkrét rendtől vagy a rend konkrét hiányától elvonatkoztatottan. A példa kedvéért sem kívánunk nevén nevezni homlokegyenest ellentétes tartalmú társadalmi rend-formációkat, csak ajánljuk elképzelni, mennyire hálás vagy hálátlan dolog ez esetben is az általánosítás: egyik is, másik is *magát fogja belelátni* a rend szép kompozícióiba, akárcsak mi is egyenként, amikor ilyen műbefogadási helyzetbe kerülünk. A rossz változatba – amint erre már korábban is utaltunk, – *ki-ki a maga ellenségképét fogja belevetíteni.*

Amennyiben igaz az, hogy a ráció dominanciájából születő „egyetemes értékek tiszta művészete” nem bírhat igazi értékorientációval, mert konkrét vonatkozások híján nincs értékítélete, annyiban bizonyos egyetemes értékekre való, ráadásul általános utalás mégis

képes magába fogadni azokat az értékkonvencióinkat, amelyeket a társadalmi tudat bázisának elemeiként beléjük látunk, beléjük vetítünk. Ha már egyszer új igazságokat nem kínál, ha nem tud minket ezek fölé a konvenciók fölé emelni, ez is érték, jóllehet éppen az emelkedettség a szándéka a banális jelenségvilág megidézésének kerülésével. Hogy milyen további értékkel rendelkezhetnek ezek a konvenciók, arra még visszatérünk. Mondrian mindenestre stílust is, divatot is teremtett. (238, 239)

Franz Kline sötét, jobbra-balra és föl-le mozduló széles húzásainak gyötrött feszülése a szűkített téglalapmező vertikális és horizontális határainak keretében emlékeztethet minket a kuporgó pozíciójára és megfjéttelenségére, vagy arra, hogy érzelmi gyötröttségeinkkel mi magunk adtunk neki értelmet. A nonfigurativitás világában az értelem világosságával rendet teremtő képiség kontrasztja az a törekvés, amely a hangulatokat, az érzelmeket, a rációval át nem fogható lelki történéseket igyekszik kifejezni. Gyakran éppen a rend ellenében azért, mert állapotaink külső okát egy rendi kényszerben látja. A XX. század avantgárd áramlatainak legtöbbször tagadásként, antitézisként jelentkezett a polgári rend pragmatikus normalitása ellen. Ezt történelmi tényként ismerhetjük, amit viszont látunk, az akár erről is szólhat, de akár másról is, mivel nincs benne konkretizálás. Franz Kline Konzolja erők küzdelmének képzeteit hívja elő azzal, hogy a horizontális és vertikális rend eltorzult alakítását idézi és támadja. Ha a függőleges és vízszintes metsződéséből álló kereszt-szimbólum tartalmi felé is elmozdulhatnánk, konkrétabb vonatkozásokkal dúsulna az élmény, a mű azonban erre nem ad elég biztatást.

Megnézhetünk és értelmezhetünk egy más típusú kontrasztot is. Az egyik kép **Afro: Prampero vára** címet viselő erővel teli kompozíciója, a másik meg **Antonio Tapies** lelki rezdülések lenyomatait őrző képe. (240, 241)

Afro és Kline képei között a dinamika teremt rokonságot. Ilyen erőket Tapies képének még belső mezőiben, a szűkebb viszonylatokban sem fedezhetünk fel. Aki lelki tétováságai közepette kapaszkodókat keres, az Tapies tétova gesztusaiban társra lelhet, s talán még biztatást is talál. Ha bizonytalanságában az ember legalább egy másik bizonytalanságra is rálelhet, már nem érzi magát reménytelenül egyedül, s visszamenthet valamit normalitásának elveszni látszó hitéből. Ez mit sem változtat azonban a tényen: ha a nonfiguratív alkotás nem kínál tárgyi fogódzókat, jelentéshordozó egyezményes elemeket, akkor nem nyit világot előttünk. Amit megnyit, az csak saját benső világunk, s ebbe nem hoz ütközni vagy megismerni való új szemléleti tartalmakat.

Figyelemre méltó tény ugyanakkor, hogy az emóciók nonfiguratív alkotás-változatai között a Tapies féle szelídség képei az elmélázás alkalmait kínálva gyakrabban kapnak helyet falakon a magánszférában is, mint a Kline- Afro-féle erők képei. Ott, ahol az ember inkább pihenni és épülni vágyik, ezek fölkaparó látványok, s ilyeneket nem szívesen tartunk szem előtt. Így van ez a hagyományos képiség katartikus élményt kiváltó műveivel is. Katarzissal nem lehet nap mint nap együtt élni. A megszokás viszont devalválná az ilyen műveket, s ez bizony megesik ilyen helyzetben például remekművek reprodukcióival. A jelenség egyfelől igazolni látszik azt, hogy *az ilyen nonfiguratív művek csökkent kommunikációs képességük ellenére képesek fölkaparó tudati hatásokat gerjeszteni, másfelől azt, hogy a belevetítés médiumaivá válván hasznos lelki tárgyakká minősülnek.*

Ha most ehhez a konklúzióhoz hozzágondoljuk a rációval szép rendlátványokat nyújtó nonfiguratív képiséget, akkor úgy érezhetjük, kész a leltár. *A belevetítés önélvezete egyfelől, a rend megnyugtató, felemelő élményei másfelől.* Ez lenne a nonfiguratív művészet hozadéka?

Az önigazolás vagy az önélvezet ilyen művészeti alkalmait valójában a szórakoztató művészet nyújtja. A mindnyájunknak szóló szórakoztató művészet persze rendre ábrázoló-kifejező technikákkal dolgozik, s közmegegyezéses (konvencionális) társadalmi értékek körül forog. A jóság, a szeretet konkrét helyzeteinek átélt élményeiben a mi átélt jóságunk és szeretetképességünk fog stabilizálódni, s vele önmegbecsülésünk, öntudatunk. A különbség csak annyi, hogy a nonfiguratív látványnak nincsenek a szabad belevetítés elé konkrét utalásokkal emelt korlátai, s ha képesek vagyunk a művi látványt érzéki élvezettel fogadni, akkor az élvezet arra a szemléleti tartalomra fog áttevődni, amely tartalmat abba belevetítünk. Ez az esztétikai-művészeti élmény, a műélmény közvetlen szintje. A műélmény emelkedett szintjét az un. komoly műfajok, a „magas” művészet alkotásai kínálják. [v.ö. I. KÖNYV Második fejezet/3.]

A művészet szórakoztató funkcióját a nonfiguratív művészet öntudatos értelmiségi társadalma – az írástudók sajátos arisztokratizmusa – magához lealacsonyítónak tartja. Bizonyára azért, mert a jelenségkört átlengi a konvenció fogalma, s az a magára adó individualizmus számára olyan, mint ördögnek a szenteltvíz. Pedig az önfelelt kikapcsolódást kínáló szórakoztatás valójában bekapcsolja, s újra meg újra megfürdeti a befogadót megállapodott identitásának élvezetében, kollektív értékek karbantartásával szinten tartja a társadalom mindennapos önreprodukcióját. A magas művészet tornyaiból a művészetnek erre a tömegesen, és mondhatnánk szakadatlanul megvalósuló funkciójára „fentről” esik a pillantás, de nyugtalanító, hogy ez ok a lenézésre is, mert folyamatosan termeli a fejekben az értékzavart, a viszonyokban pedig a szerepzavarokat. Akinek érvényesüléséhez művészeti műveltséget kell tennie a kirakatába, de élményképességeivel nem érett hozzá, az szívbeli szórakozásaival a zugivó helyzetébe szorul.

És mit mondanak a tények? Közfunkciójú terekben, apartmanokban, polgári lakásokban a nonfiguratív művészet teret hódított. Tüntetően jött, és elcsöndesülten ottmaradt. Helyenként egyszerűen lakásdísszé szelődött. Láttukon épp úgy elmélázik az ember, mint korábban a tájképeken. Ha nem is emeli föl az embert létének magasabb szintjére, de elvezeti, visszavezeti önmagához.

Érzékenyebb lelkű alkotók hittel, meggyőződéssel művelik a „tisza” művészetet, mert elvezeti őket is önmagukhoz. Ez is érthető, ha megpróbáljuk átélni az alkotás ilyen jellegű szubjektív pozícióit. A belső világ különös módon tud egyé válni akcióban születő színekkel, alakzatokkal: az érzelm a megfelelés érzetével gerjeszti a formát, a forma pedig a megfelelés érzetével gerjeszti az érzelmet. A bensőben érzelmi történések gondolati történéseknek követnek, mélyből fakadó érzelmek gondolati fedezetet találnak. Így az érzelmileg hitelesült forma gondolati anyagok formájává hitelesül a belső szemléletben.

A belső hullámváz, föl-lefutó áramlásai, megszakadó vagy kirobbanó hevessége, lüktető irányváltásai és monoton csöndessége olyanoknak is ismerős, akik mindennek kifelé nehezen mutatják jeleit, de tudnak befelé figyelni. Akinek viszont gyakorlott a látása, tanult kommunikációs tudással rendelkezik, az gyakorlottan reagál a nonfiguratív képi látványok alakításaira is. (243, 244) Maga is képes lesz ilyenekkel visszaadni és követni, ilyeneknek megfeleltetni belső történéseit, ha nem is olyan egzakt, követhető módon, mint a szeizmográf a Föld testének mozgásait. De jelentéstana szemiotikailag a kódrendszer erősen szubjektív jellege miatt feldolgozhatatlan, a befogadóknak pedig megtanulhatatlan. (242) Bizonyos formálási sajátosságok vissza-visszatérő jellegzetességei meg fognak felelni bizonyos vissza-visszatérő érzelmi szituációknak. Bizonyos helyzet- és minőségviszonylatok, amelyek az ábrázoló művészet tényleges közléseiben vagy azokon túl érzelmi-hangulati elemek közlésére és érzelmi-hangulati szuggesztíók kiváltására hagyományosan beváltak, természetesen működnek itt is. Kialakulnak, és stiláris elemekké tartósulnak egyes gyakrabban mutatkozó

személyes jellegzetességek, formai megjelenésük behatárolható lesz az alkotó személyére, hovatovább téveszthetetlenül alkotójukra vallanak a művek. Behatárolható lesz, s ezen belül a kvázi-értés szintjén vehető lesz az egyes művek érzelmi-hangulati tartománya is. A művészet által kialakított várákosaink alapján a művészeti kommunikációhoz ennyi még nem elegendő. Az értés – azon túl, hogy legtöbbször egy másik ember megértésére szükül – csak bizonyos ráhangolódásig jut el, amely azután a belelátás, belevetítés, beleélés útján a magunkra hangolódás előtt nyit teret. *A műélményben elhalványul a másik ember élvezete, fölerősödik az én élvezete, s ha ebben az emberi lét élvezete adja is a tartalmat, az nem az egyediségünkön túlmutató, minket is magába fogadó emelkedett Emberi öntudat önélvezete lesz, hanem csak a partikularitásunkba bezárt, individuálisan beszűkült nembeliségé. Az önzés magánfilozófiái természetesen ennél nem is igen kívánnak többet... Lehet, hogy ebben is igazolódik az individualizálódás történelmi trendje? A művészet immár maradandóan feladná a kollektív identitás szolgálatát annak megfelelően, ahogy ez a trend tulajdonná privatizálta, és tulajdonosokká atomizálta a hajdan volt kollektívumot?*

„Ha a művészet tükör, az ember nem azért néz bele, hogy onnan lássa meg a tükör nélkül is látható világot, hanem hogy szembenézhesen saját magával, – erre ugyanis a tükör nem lenne képes. Valami másban kell tehát megpillantania saját magát, azokban a jelenségekben, amelyekben már rajta van az ember keze nyoma.” (Käthe Kollwitz)

„A kertet nézni és az ablak üvegét nézni: két összeférhetetlen művelet;...az új művészet azt követeli meg befogadótól, hogy az ablaküvegre irányítsák figyelmüket, és homályosítsák el a kert képét, olyannyira, hogy csak színekavalkádokat érzékeljen a kert valóságából. (Ami annak észlelését nem, de élvezetét még lehetővé teszi.” (Ortega: Az ember kiesése a művészetekből. Hatágú síp alapítvány. Budapest, 1993)

„A gabona táplálja az embert, de az ember is menti a gabonát: betakarítja a magvát. Gabona-nemzedékről gabona-nemzedékre örzi a tartalékszemet, mint az örökséget. Nem elég azt tudnom, hogy mit szeretnék, melyik gabona csírázzon ki. Ha meg akarok őrizni egy emberfajtát – meg a hatalmát – azokat az alapelveket is meg kell őriznem, amelyekből kisarjad...” (Antoine de Saint-Exupéry: A hadirepülő)

#### IV. KÖNYV

### ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI NEVELÉS

#### ELSŐ FEJEZET A MŰVÉSZET FUNKCIÓI

A nevelés minden szintjén – az iskola minden formájában, de iskolákon kívül is, – felmerülhet a kérdés, hogy milyen módon is lehet a művészetet az érvényesüléshez hozzásegíteni? Mi az, amit nyújtani tud, mi az, amire számíthatunk, ha neveltjeinket megismertetjük a művészettel? Mire való, mire jó a művészet?

A művészet hasznosulásának értelmezése, ha nem is ilyen megközelítésben, könyvünkben már több ízben felmerült. A művészet vonatkozásában a funkció fogalmát érdemes rögtön az elején tisztázni. Ha fény kellett a házba, kitaláltuk az ablakot, kitaláltuk a mesterséges fényforrásokat is. Az ablaknak és a mesterséges fényforrásnak attól kezdve a megvilágítás lesz a funkciója. A művészetet viszont nem így találta ki magának az ember, hanem bizonyos

szükségei kielégítésében lassanként *ráismert*. A művészet tette a dolgát már annak előtte, hogysen a társadalom tudatában vele szemben bármiféle elvárás megfogalmazódott volna. [1. KÖNYV Első fejezet/8.]. Jöttek korok, amikor a világkép és a kollektív énonozosság folyamatos szemléleti kirajzolása a társadalom önreprodukciójának nélkülözhetetlen tudati feltételévé vált. A társadalmi méretekben bevált eszmei funkció által a művészet nemcsak megbecsült és nélkülözhetetlen tudatformává vált, de már bizonyos célok eléréséhez számítottak is rá, gyakran került emiatt méltatlan helyzetekbe, erkölcsileg teljesíthetetlen feladatok elé. Azóta pedig, hogy nincs egységes koreszme, a művészet a maga funkcióit egyre kevésbé tudja feladatszerűen gyakorolni. A művészeti minőség születésének az individualizálódással olyan sajátos belső törvényszerűségei alakultak ki, amelyek nagyon rosszul tűrik a külső elvárásokhoz való alkalmazkodás kényszereit. „Az én vezérem bensőmből vezérel!” „Sziszegve se szolgálak aljas, nyomorító hatalmakat.” [József A.] Lehet előírni és megrendelni művészetnek látszó produkciót, lehet programozni (határozatokkal akár) művészeti jellegű reprezentációt is, de a művészeti minőséget általában sem, és egyedi szituációkban sem lehet *elvárn*i. Még a progressziók képviselőinek programművészetét is ferde szemmel nézi az ilyesmitől elhatárolódó utókor. A funkciók ismeretében leszűrhetünk szabályokat is arra, miként készüljön a műalkotás, hogy egy s más funkciójának majd eminens módon megfeleljen, ám a műalkotás többnyire szabályok ellenében születik.

A művészetnek a funkciókra való alkalmassága elsősorban az esztétikum sajátosságából következik. Abból, hogy az esztétikumban mindig az emberrel találkozunk, következett egy tevékenység, amelynek egyenesen törekvése ezt a mindenkori embert aktuális minőségei szerint teljes világával érzékletesen felmutatni. A rákérdezés a funkciókra valójában így is szólhatna: mire is „szervezi” a művészet az esztétikumot? Miért s hogyan válik javunkra, hogy a művészet feldúsítja, koncentrálja számunkra az esztétikai minőségeket?

A művészetnek itt számba vett funkciói nem külön-külön érvényesülnek, egymástól az értelmezés során sem könnyű őket különválasztani. Ezért a funkciók sorolása is csak logikai, s nem fontossági sorrendet követ. Legfőbb azt kell előbb-utóbb számba vennünk, hogy egyes művészeti ágak, egyes művészeti minőségfajták, egyes műfajok, esetleg bizonyos időszakokban, egyik-másik funkcióban inkább jeleskedtek, jeleskednek, egyes művészekről nem is szólva.

### **Megismerő funkció\***

\* [az itt következő anyagrészhöz lásd a VIZÁLIS KULTÚRA 1. Bálványos Huba – Sánta László *VIZUÁLIS MEGISMERÉS, VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ* megfelelő fejezeteit]

A művészet nem az ismeretek végtelen mennyiségén keresztül reméli közelíteni a teljességet. A tudományos megismerés a határtalannal, a végtelennel küzdve szakterületein keresztül mindenre kiterjedő figyelemmel bár, de maga is csak a feltárt törvényekkel tud rendet vágni a jelenségek tömegében. A tudomány ugyan az ember számára, de az ember elfogultságainak lehető legteljesebb kikapcsolásával törekszik objektív törvényszerűségeket, törvényeket, igazságok feltárására. A művészeti megismerésben – hiszen ez a korábbi – az ember ezzel szemben már tudomásul veszi, s kénytelenségből még mindig elfogadja, föl vállalja a maga iránti természetes elfogultságát. A művészeti megismerés tárgya „csak egy beszűkült” teljesség: a Világ és az Én viszonya. Az ember számára, akinek – ha bevallja – az őt körülvevő egyetemességben sincs fontosabb megismernivaló a saját teljességénél, az egyetemesség felé is csak úgy fordul, mint aki körül néz, de egy pillanatra sem feledkezhet meg magáról, a maga gyújtópont helyzetéről a környező mindenségben. Úgy is mondhatnánk, hogy a művészetet nem érdekli a világ ember nélkül. Amibe csak teheti, bele is vetíti magát.

A művészet is elvonatkoztat az egyes jelenségektől, csak *másképpen*, mint a tudomány, mert jobban kötődik az elvonatkoztató szubjektumokhoz. Az alkotó figyelme a művészetben is az általános összefüggéseket, az általában is érvényes igazságokat keresi, csak egyrészt magától, másrészt viszonyaitól (a társadalomtól), – egyszóval az élettől – nem tud „eltekinteni”. Nem is érdeke, ezért többnyire nincs is szándékában. A művésznek – mint bárkinek – az életben gyökereznek tápláló, alkotásait meghatározó élményei. Ugyanehhez az élethez hangolják élményei a befogadót is, de ide húzzák vissza a művészi alkotásokból fakadó élményei is. Emiatt születik benne hangoltság a művészetre. Ezért nem lehet az élményanyag érzékletességétől maradéktalanul elvonatkoztatni, ez annyit jelentene, hogy specifikus közege híján köddé foszlik az esztétikum maga is.

Ha differenciáltabban közelítjük a megismerő funkciót, különbséget fogunk látni a művész és a befogadó megismerői pozíciója között. A befogadó már az alkotással „elfedett” valóságot szemléli, amíg az alkotó még a „nyers” valóságot. Az alkotó szabad a neki kellő valósággal szemben, a néző a művekben már nem mindig kapja a neki kellő valóságképet. Ennek ellenére kettejük szubjektivitása még maradéktalanul egymásra találhat, mert vannak egyezések is. A műalkotás szubjektivitása jellegében nem, csak horderejében különbözik szemléletünk köznapi szubjektivitásától. Alkotásában a művész is magára vonatkoztatja szemléletének aktuális tárgyait, csak intenzívebben, mint más. Élményeiben az általános érvényű meglátásokhoz ő sem általában ember, csak konkrét körülmények közepette szocializálódott, konkrét személyiség, sajátos világlátással, sajátos értékszemlélettel és igazságérzettel. A társadalomban elfoglalt gyújtópont helyzetét eredményesebben tudja hasznosítani az extenzív és az intenzív tájékozódásban. Ebből érzékenységét támogatandó (társadalmilag meghatározott) pozíciója is képződik a dolgok látásához, meglátásához. Ilyen közelítésben számára az alkotás intenzív szembesüléssé lesz valamely szemléleti tárggyal, s ez kiemeli őt és a dolgot a partikuláris szemléleti viszonyok köréből. Transzponált szemléleti pozíciójában önmagát megőrizve, de önmagán fölülemelkedve emberként (nemének társadalmilag konkrét képviselőjeként) szemléli, sajátítja el, s formálja meg a dologban az embernek (társadalmi szubjektivitása szerint) fontos emberi tartalmakat, az esztétikai minőségeket.

Lényegében a képviselői pozíció épp ilyen meghatározottsága adja a népművészeti alkotások vagy korábbi kultúrák közösségi alkotásainak más közösségektől különböző szubjektivitását. Olyankor az egyes (névtelen) alkotók individuális személyessége és a kollektív személyesség harmóniában van egymással, azaz az előbbi ki sem bontakozik, mert nincs elkülönült érdekeltsége és működési terepe. Egészen a nagy kultúrákig érvényes mindez. Művészetük a számukra legmegfelelőbb képet objektíválta világukról és önmagukról. Így a mindenkor befogadó számára korok és kultúrák művészete immár földrajzi, történelmi s egyéb meghatározottágok közepette széles kollektívumok világlátása szerint felgyűlt ismeretek halmaza. Olyan emberközpontú ismereteké, amelyek nélkül ma már elképzelhetetlen, mit is tudnánk magunkról és a világról. Arra, hogy a művészet megismerő funkciója az idő távlataiban ennyire kitágul, az egykori kultúrák még aligha gondolhattak. Újkori jelenségnek tetszik, hogy a művészet számol az utókorral, bár a megörökítés fogalma nem új keletű.

## **Minősítő funkció**

A művészet azzal, hogy mindig minden kreatív produktuma a témaként megragadott esztétikai tárgyban – jelenségekben, viszonyokban, történetekben – valójában az emberi lényeg valamilyen minőségét éli és életi át élményszerűen, már magával az élményhangoltság

milyenségével is minősítő ítéletet realizál. Tehát nemcsak képi állításaival, de közvetve, a szuggesztív irányultságaival is minősít (és „rávesz”). Az érzékletes megjelenítésben – szubjektív módon – a szerint szelektál, redukál, kiemel, elhagy, túloz, „torzít”, stb., ahogyan lát, ahogyan értékkel, és állást foglal. Az, hogy a dolgokat, jelenségeket, viszonyokat szépnek vagy csúnyának, tragikusnak vagy komikusnak, idillikusnak vagy patetikusnak, groteszknek vagy fenségesnek ítéli és mutatja, s hogy ezzel együtt jónak vagy rossznak, erkölcsösnek vagy erkölcstelennek, az már konkrétan mindig az alkotó szemléleti beállítódásából következik. Szubjektív, de nem az ő valamiféle külön bejáratú ízlése szerint, hanem – mint láttuk – egy általa képviselt szélesebb szubjektivitás érték-konvenciói alapján.

Az ember számára végül is mindennek mértéke maga az ember, pontosabban az ember szabadsága, amely mindenben kiteljesedésének, önmegvalósításának fokát méri. Ez a mérték a mértéket használó ember számára szükségszerűen szubjektív annak megfelelően, hogy szemléletében milyenek a számára aktuális szabadság-képzetek. Az ember ezzel a mércével nem tud „egyetemesen” bánni, csak emberszerűen, világlátásának elfogultsága szerint.

A művészetközvetítőket hivatásszerűen is foglalkoztatja a kérdés, hogy a művészet – akár egyes műalkotások esetében – mennyiben segíti legalább a megismerést, mennyiben teljesül a megismerő-megismertető funkció, bár a direkt elvárások legalább annyira idegenek e kérdésben, mint a direkt számonkérések. Pedig a művészet megismerő funkciójának teljesülését az általa „szállított” ismeretek *hitelén* mégiscsak szoktuk mérlegelni. A hitel mérlegelésében azonban a szubjektivitás már csak azért sem küszöbölhető ki, mert a műalkotás minősítő ítéletei előhívják saját ítéleteinket. Ezért érthető, ha minősítő állásfoglalásai iránt elvárásokat támasztunk, s hogy ezek a *mi* elvárásaink. Valóban nehéz megfelelő distanciát teremtenünk a műalkotás irányában, hogy minősített ismereteit, – negatív ítéleteit és igazságait, – objektíven mérlegelhessük.

A művészet minősítő funkciójának megítélésében a kérdés mindig az, objektíve is barátságos-e az emberhez az, amit a művész (magához) barátságosnak ítél, objektíve is embertelen-e az, amit ő (magához) ellenségesnek minősít? Szubjektív ítéletei ugyanis nemcsak hogy igazak lehetnek, de gyakran inkább a szubjektív hangoltság vezethet rá az igazságra, mint a tartózkodó tárgyilagosság. Expresszionista műalkotásokban gyakran éppen az igazság hitele az, ami lenyűgöz, amíg a naturalizmus többnyire csak lokális valóságérzéssel tud hatni.

Óhatatlan, hogy a szuggesztív hatásának multával az ember tárgyilagosan rá ne kérdezzen egy műalkotás minősítő ítéleteire, és tény, hogy esztétikai ítéletek helyességét rációval, logikával meg is lehet ítélni. Most a művészet minősítő funkciójáról van szó, ennek minősítése azonban már az esztétikára tartozik. Ezért ez később a kritika, illetve a művészeti nevelés egyik kérdése lesz.

Egyes esztéták, – például József Attila – egységes mérce híján egyféle kritikai elvet használnak, ő például a mindig eggyel magasabbal mérés elvét. Abból indul ki, hogy minél szélesebb körű a műalkotás szubjektivitásának társadalmi bázisa, minél magasabb absztrakciós szinten áll helyt igazsága, annál több esélye lehet az objektivitásra. A műalkotásban egy ember, egy szűkebb kör értékeinek progresszivitását egy befoglaló számottevőbb társadalmi csoport, társadalmi réteg progresszivitásával, azét meg az őt magába foglaló társadalmi osztály igazságával mérhetjük, – gondolja – az osztályét meg azzal, hogy igazsága, progresszivitása irányát tekintve egybeesik-e az emberiség szabadsága mind teljesebb megvalósításának irányával.



Két elkülönülő kérdés került tehát egymás mellé: az egyik az, hogy a művészet minősítő funkciójával hogyan hat a befogadóra, a másik az, miként értékeljük a műalkotás minősítő ítéleteit?

### **Aktivizáló funkció**

A művészet minősít, esztétikai ítéleteit szuggesztív módon a néző lelkébe plántálja, – gyönyörködtet és taszít – ezzel „lelki erőit” fölkavarja, és aktivizálja. Egyúttal már bizonyos irányultságokat és késztetéseket is beléolt a nézőbe. A művészet aktivizáló funkcióján azt értjük, hogy a műben feltáruló – átélt és megismert – viszonyok sugallta értékek mentén, s a negatív értékek ellenében tudati (érzelmi, értelmi) állásfoglalásra készíthet. Ezt a befogadó lelki erőit megtisztító és újraépítő hatás- és élményfolyamatot Arisztotelész óta katarzisznak (megtisztulás) nevezi az esztétika. Képes mély érzelmi telítettséget indukálni a befogadóban a benne egyetértőleg, és elutasítólag kialakult állásfoglaláshoz. A dolognak nincs semmiféle titka. A magyarázat az, hogy a művészet állásfoglalásainak etikai tartalmai vannak, s a befogadó általában etikai lény, szeret jó lenni, és harcol a rossz ellen. Különösen, ha kellőképpen meggyőződött a jó vagy a rossz mibenlétéről. (Most csak a dolog jellegéről van szó, s nem a jó és rossz esetenkénti igazságtartalmáról.) Éppen azért, mert az ember általában ilyenre szocializálódik, az erkölcsi aktivitást kiváltó esztétikai hatásokkal az életben is sűrűn találkozunk, s mégoly katartikus élményeket az életben is megélhet.

Nem ritka, hogy az aktivizáló funkció közösségi művészetfogyasztási formákban realizálódik. Egy közös kiállítási élmény közös nekibuzdulásoknak lehet a forrása. Egy épített tér, amely megtiszteli a benne gyülekezőket, a benne tevékenykedőket, megadja és elmélyíti emberi méltóságukat, meghökkenítő energiákat képes aktivizálni öntudatos, emberhez méltó tettekhez. A műalkotást megelevenítő művészeti tevékenység (amatőr társulat színpadi produkciója, kóruséneklés) azért hat közösségformáló élményként, mert közös értékek felismerését és átélését teszi lehetővé.

Mindez segíthet értelmezni az aktivizáló funkció irányultságát. A művészet minősítő funkciójával valójában újra és újra aktuális társadalmi értékeket vesz kontroll alá. Ezt akaratlanul, program nélkül, természetéből eredően gyakorolja úgy, hogy valódi dolgok, eleven emberek, s eleven viszonyaik elmélyült átélésével belülről szemléli, mutatja fel és minősíti tárgyát. Ennek következtében a befogadóban ez a minősítés szembesül a társadalmi tudatban megtapadt, „a dolgok fölött lebegő” aktuális értékekkel. Mint ahogy a minősítés nem valamiféle partikuláris szférára vonatkozik, s az értékek sem valamiféle privát szféra értékei, úgy kitetszik, hogy ez a művészet által gyakorolt kontroll nem egyszerűen az „élet” kontrollja, hanem a társadalom képviselőiben vagy nevében gyakorolt önellenőrzés. Szülessék mindebből bármiféle tudati konklúzió, abból pedig bármiféle értelmi-érzelmi aktivizáló energia, az sem a periférikus változásokat, hanem a társadalmi mozgásokat fogja befolyásolni, akár személyeket, akár közösségeket aktivizál.

### **Szocializáló funkció**

A szocializáló funkció valójában az alább értelmezendő *személyiségépítő* funkciónak a kollektívum felőli másik nézete.

A művészet koncentráltabban és célirányosan gyakorol olyan hatásokat, amilyenekre a nem művészeti esztétikum szándékainktól függetlenül is képes. A művészet szocializáló

funkciójának értelmezése ezért visszavezethető a nem művészeti esztétikai hatások mibenlétére.

Az ember, akinek bele kell tanulnia, emberi (társadalmi) mivoltába, – prózáiban fogalmazva: egyedi lényét „fel kell töltenie” emberrel, – ehhez spontán módon fogyaszt mindent, ami erre alkalmasnak bizonyul. Mindenekelőtt fel kell ismernie magában is az embert. „...vajon arányos-e hozzám most minden, ami van...” kérdezi József Attila. (*Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben*, Atlantisz Kiadó, 1990). Az ekéről, házról, kaszáról megállapítja, hogy arányosak nevelőapjához, azokhoz, akiket embernek kell látnia, s ha ezek után módjában áll megállapítani, hogy ezek a dolgok őhozzá is arányosak, akkor a kérdés igazi tartalmára is választ talált; igen, ő is ember, mint azok! A kérdést ilyen logikával kevesen teszik fel. De bármivel találkozzon az ember, ha csak egy ilyen tárgyat szemlél is (vagy használ, fogyaszt), az ismerőség, az otthonosság élményével reagál, hiszen az emberi világ léptékében és az emberi jellegekben az esztétikum által az Ember – mintegy *ő maga* – néz vissza rá a dologból. Miután a művészeti megismerés tárgya a Világ és az Én viszonya, a művészet a megismerő funkciója által a szocializáló funkciót is gyakorolja úgy, hogy a szocializálódó egyeddel megismertette az emberi én és a világ viszonyait, mintegy „gyakoroltatja” is azokat élményszerűen, ezekben felmutatja neki őt magát, aki így folyamatosan identifikálhatja énjét. A művészet tehát az esztétikum által megadja számára az emberi éazonosság tudatát, s vele a nembeli biztonságot.

A szocializáció *optimális tudati eredménye* (de sosem végeredménye) az éntudatnak az a sajátos kiteljesedése, amelyben az ember fölismeri helyét a világban, s az élmények élményeként éli meg azt, – Tamási Áronnal szólva – otthon lesz benne. Messzelátó nevelési program megmeríteni a gyermeket a kollektív identitásban, hogy belőle kiválva magára találjon, hogy úgy ébredhessen személyiségére, hogy azt nem a társadalommal való konfliktusok során, hanem épp ellenkezőleg, az azzal megélt harmóniában nyerte el.

A szocializáció *optimális gyakorlati eredménye* (de sosem végeredménye), hogy az ember megtanul társadalomban létezni, pragmatikusan és morálisan is. Ez utóbbi értelmében nem csak arról van szó, hogy a művészeti életminták által az emberben sok vonatkozásban kialakul a mihez tartás valamiféle szabálytudata, (amit aztán a bárhonnán jövő normatív szabályozás /tízparancsolat/ előbb utóbb szépen el is rendez a tudatában), de arról is, hogy a művészet szocializáló funkciója révén az emberi viselkedéshez igen sokrétű motivációs bázist képes kiépíteni az emberben. Ami akkor is működőképes, amikor a szabálytudat kihagy, vagy hiányos a szabályozás. A művészeti nevelésről gondolkodva mi inkább erre fogunk figyelni.

### **Személyiségépítő funkció**

A személyiségépítő funkció a fenti szocializáló funkciónak az individuum felőli másik nézete. A nézetet valójában azok a realitások éltetik, amelyek a szocializáció társadalmasító folyamatai által vagy azok ellenére a személyiségben individuálisan kibontakoznak. Megközelítésünk módja egyébként is meghatározott attól a dialektikus egységtől és ellentététől, ami individuum és társadalom, személyiség és közösség között fennáll. Leegyszerűsítve ezt így mondják: személyiség nincs közösség (társadalom) nélkül, közösség (társadalom) nincs személyiségek nélkül.

A társadalom, egy közösség bármilyen kollektív identitása az egyének hovatartozásának tudatával együtt épülhet csak, mint ahogy az individuumok személyiségtudata valójában egy viszonytudat, csak a kapcsolatok és viszonyok megélésében, a relációk ismerete által

bontakozik ki. Ebből következik, hogy a művészet emberi minőséget fejlesztő szocializáló, illetve személyiségépítő funkciója egyazon folyamatokat stimulálva építi az embereket közösséggé és személyiséggé, ugyanazokkal a minőségélményekkel irányítja egymás felé és maguk felé az embereket. Most, amikor értelmezzük ezeket a funkciókat, figyelmünket vagy az egyikre vagy a másokra koncentrálva elválasztjuk őket, azért mert a művészeti nevelésben hol az egyikre, hol a másokra szeretnénk inkább koncentrálni.

A művészet az embert viszonylag szűk életteréből átemeli az emberiség számára potenciálisan adott, de egyedei számára soha meg nem élhető virtuális élményteljességbe, amely az egyéni lét kereteit mennyiségileg messze meghaladó tágasság. A művészet afféle életvíz tengerébe meríti újra meg újra az embert, a beleélés, átélés útján megéli mások élményeit, látni, ítélni, gondolkodni lesz képes mások tudatával, mások helyett is. Ez pedig már minőségi következmény. Személyisége meghaladja individuális korlátait azzal, hogy megtanulja tolerálni, elfogadni a másik embert, a társadalmi kontrollt, mert elfogadja a társadalmi értékeket is. Személyisége több lesz individuumánál, társadalmilag hasznosuló képességeket fog elsajátítani, közösségképességekkel fog rendelkezni.

Azzal, hogy a művészet megismerő-, minősítő- és szocializáló funkcióján keresztül esztétikai- és erkölcsi értékítéleteivel széles emberismeretet nyújt, közvetve és közvetlenül is képes segíteni a minőségtudatos önismeret kibontakozását, s vele a személyiség *éntudatának* tisztulását, folyamatos megerősödését.

Azzal, hogy a művészet megismerő-, minősítő- és szocializáló funkciójával fölemeli a személyiséget az individuumában megvalósított Ember társadalmi értéktudattal bíró szintjére, azzal éntudatát is felemelte az emberi *öntudat* szintjére. Ebből következhet, hogy *a művészet az emberiség öntudata*.

## **Rekreációs funkció**

Ez a funkció közösségi és egyéni értelemben pihenést, felfrissülést jelent, művészet által nyújtott szórakozást. Vizsgálhatnánk, hogy a különböző művészeti alkotások más funkcióikkal együtt vagy azok mellett kit és milyen mértékben szórakoztatnak. Valószínűleg adódna az a következtetés, hogy a szórakozásban sem vagyunk egyformák. Az a tény viszont, hogy különböző művészeti ágak bizonyos műfajait egészében a szórakoztató művészet elnevezés alá sorolják be, azt látszik igazolni, hogy léteznek a szórakozásnak egységesült, tömegesen bevált művészeti formái. A szórakoztató művészetről a nem-ábrázoló művészet funkcióján gondolkodva korántsem lebecsülő módon már értekeztünk korábban.

A szórakozás igényét valamiféle önfelelt kikapcsolódás szükségletével lehet magyarázni. A kikapcsolódást pedig úgy, hogy az embernek szüksége van időleges felejtésre, rossz dolgai időleges kiiktatására, amit úgy érhet el, ha bekapcsolódik más élvezetekbe, ha azokba a jó dolgaiba kapcsolódik vissza, amelyeket az egyforma hétköznapi borítottak a feledés homályába. Szüksége van a tudatra, hogy ő szeretetre méltó, jóságos, becsületes, rendes ember (...mindenek ellenére), hogy olyan (egyszerű és nagyszerű) a világ, amilyennek ő tartja. „Szerelemhez nem kell szépség, /szerelemhez nem kell ész,/szerelemhez nem kell semmi más, /csak szerelem kell és kész.”/ (Zágony István: Szerelemhez nem kell szépség) Azt mondtuk, hogy a szórakoztató művészet valójában bekapcsolja az embert kellemes életképzeteinek világába, s újra meg újra megfürdeti a befogadót megállapodott identitásának élvezetében. Nem felráz és megújít, nem újraépít, mint a katarzis, hanem meghagy, és igazol, legfeljebb felfrissít. Az így szórakoztató művészetre az a jellemző, hogy a kellemesség

szférájába tartozó esztétikai minőségekkel eljuttatja az embert egy illúziós közegbe, visszavezeti önmagához azzal, hogy az élményben megállapodott értékeit igazolja vissza. Ezek a megállapodott értékek többnyire a széles körben ható, a társadalmi tudatban tartósan létező közmegegyezéssel értékek. Ezért állíthatjuk, hogy a szórakoztató művészetnek általában véve pozitív értéke az, hogy kollektív értékek karbantartásával szinten tartja a társadalom mindennapos önreprodukcióját. Ideák állapotában megőv kifarrott értékeket emberekben, szórakoztatva hozzá-szocializálhatja ezekhez az értékekhez egyes társadalmi rétegek újabb generációit is, ami biztosítéka lehet annak, hogy a társadalom morálja nem süllyed bizonyos nivó alá. A rekreációs funkció tehát személyeken keresztül a társadalom igen széles körében képes értékőrző hatást gyakorolni.

## **Nevelő funkció**

A nevelés irányított szocializáció. Minden társadalom, – a fajfenntartási ösztöntől vezetve a legkorábbi is – beavatta, tanította, nevelte az újabb generációkat. A szocializáció hajtóereje az egyed létfenntartási ösztöne. Zajlik programszerű ráhatások, nevelői beavatkozások nélkül is, bár a modern társadalomban már nem lehet tudni, mi nem szándékos ráhatás, mi nem nevelés a szónak akár pejoratív értelmében is. Tény, hogy a társadalomnak domináns érdeke a minőségi önreprodukció, sőt az „emberi erőforrások” minőségi fejlesztése. Ennek az érdekeknek természetes velejárója, hogy a szocializációnak értékirányultságot kell adni.

Korábban foglalkoztunk azzal a kérdéssel [I. KÖNYV Első fejezet/7–8.], hogy az esztétikum már a kezdetek idején alkalmasnak mutatkozott a társadalom önreprodukciós szükségletének kielégítésére, annyira, hogy ki is alakult az esztétikum célirányos termelése, s ez lett a művészet.

Ma úgy látjuk, hogy a művészet minden felsorolt funkciója képes a nevelési funkcióban egyesülni. Tudnunk kell azonban, hogy a művészet nevelő hatásai nem érvényesülnek automatikusan. A művészetnek nincs saját, intézményesült nevelési programja, a művészeti nevelési programokat mi gondoljuk el, mintegy kívülről mi „működtetjük” a művészet nevelő hatásait. A nevelőnek érdemes segítőtársul a művészet mellé állni, akkor ő is számíthat a művészetre. A nevelés képes lehet közvetíteni, életre segíteni a műalkotások potenciális élménykínálatát, ami előfeltétele annak, hogy a mélyebb potencia, az emberré formáló érzelmi-értelmi hatások motivációs bázissá épüljenek a gyermekben.

A művészet érvényesülését segítő nevelői aktivitás ott kezdődik, hogy a „feleket” össze kell hozni, mert a művészettel való kapcsolat formái maguk is szokásrendek kialakulásának eredményei, különben csak esetlegesek, vagy létre sem jönnek.

## **MÁSODIK FEJEZET**

### **AZ ESZTÉTIKAI NEVELÉS EMBERI MINŐSÉGEKET FORMÁL**

Az itt következő témakör fogalomértelmezést kíván. Az esztétikum jelenségvilága szélesebb, mint a művészeté, a nevelés fogalomkörében pedig az esztétikai nevelés a művészeti nevelést is magába foglaló tágabb fogalom. A művészeti nevelésen ezért specifikus esztétikai nevelést kell érteni.

A nevelés egészében a személyiségfejlesztés eszmei céljaként megfogalmazott emberi teljesség ideája (csakúgy, mint a reális célként és fejlesztési követelményként leírt kompetenciák mindegyike) az ember társadalmiságán alapul, csak társadalmilag értelmezhető és csak a társadalomban tudjuk törekvéssé bontakoztatni. A különböző nevelési programokban az **esztétikai–művészeti minőségek nevelői közvetítése** ezért kerül előtérbe, mert ezek éppen a megcélzott emberi teljesség felé mutató társadalmi *minőségmintákat* kínálják érzékletesen, élményszerűen, szuggesztíven.

Az esztétikum minőségeinek nézőpontjából a különböző tevékenységi területek, a műveltségi területek és tantárgyak céljainak összefüggése nemcsak bevilágítható, de ezek céljainak legtöbbje látens módon maga is kirajzolja az esztétikai nevelés átfogó elvárásait, mert az elsajátítandó ismereteknek tömege jelentkezik egyúttal esztétikai (emberi) minőségként is. A legtöbb tantárgyi ismeret egyszerre kínálja a téma objektív, tárgyyszerű megismerhetőségét és annak a kultúrában ráerakodott, az emberi világ számára szóló esztétikai jelentéseit. A természetben (természetismeret) csak fenyő-, tölgy-, cédrus- és egyéb fa van, a kultúrában viszont karácsonyfa, májusfa, életfa, égiszfa van, szomorúfűz, délceg fenyő (és Magányos cédrus). Tehát a művészeti alkotások – képek, mesék, dalok, versek, stb. – úgy szólnak egy-egy kultúra szubjektivitásával embertől emberig, hogy az egyes tantárgyakban megismerhető érzékletes valóságanyagból és elvont formákból, fogalmakból (háromszög, kör, számok) képeztek szimbólumokat, s formálnak folyamatosan jelentéshordozó motívumokat. Ezek a tények rávezethetik a nevelést arra, hogy tegye is céljává minden téren a **humán elsajátítást**. Ez mindenképpen többet jelent annál, mint amit megszoktunk: „nézzétek, gyerekek, milyen szép!” A világgal és önmagával ismerkedő gyermek szocializációjába a neveléssel oly módon kell minőségi irányultságot vinnünk, hogy önálló érdeklődésében az előbb-utóbb már sajátjaként jelentkezzenek.

A művészeti ágak és műfajok – az irodalom, az ének-zene, a tánc és dráma (a bábozás), a tárgy-, és környezetkultúra, a képzőművészet, – többé-kevésbé, és részben hagyományosan is, jelen vannak a magyar iskolákban, és a szervezett közművelődés területein. Általuk az esztétikai nevelés közvetlenebbül – mint **művészeti nevelés** – valósulhat meg. Az iskolai tantárgyakká, tananyagká vált művészetek szinte kizárólagosan magukra vonták az esztétikai nevelés átfogóbb feladatait is, és mivel a Nemzeti Alaptantervnek nincsenek minden műveltségi területre kiterjedően esztétikai nevelési közös követelményei, a más műveltségi területek elhárítják maguktól azokat a feladatokat, amelyek saját területük arculata szerinti esztétikai minőségekkel segíthetnék a gyermek személyiségében a társadalmi–emberi minőségek kiteljesedését.

## 1.

### Nevelés tárgy- és környezetkultúrával\*

\* az itt következő anyagrészhez lásd a VIZÁLIS KULTÚRA 1. V. Könyv 3. Indirekt közlések

#### A terület aktualitása: új szemlélet

Az esztétikai-művészeti nevelésnek nagy adóssága, ugyanakkor egyik széleskörű eredményességgel kecsegtető területe az a tárgy- és környezetkultúra, amelyet méltányolható újjáértékelésként a NAT felvett a Vizuális Kultúra kompetenciájának körébe.

Esztétikai minőségek tekintetében a tárgyi környezettel kiemelten is érdemes foglalkoznunk azért, mert döntő szerepe van az ízlésformálásban. A sűrűn, nap mint nap szemünk elé kerülő látványok közepette igen ritka a képzőművészet, amivel pedig hagyományosan művelgettük az ízlést. Dömpingszerű ellenben a tárgyi, környezeti kultúra roppant heterogén minőségű hatásainak áradata. Ebben cseperedik a gyermek. Korábban az iskolai esztétikai-művészeti nevelési programok és technikák nem alakítottak képességet a tárgyi környezetből érkező nagyon vegyes esztétikai üzenetek vételére: nem alakítottak pozitív tartalmi minőségek lenyomataiként a szemléletben esztétikai formaképzeteket. A mai generációk kiszolgáltatottak a tömegízlésnek is alákínáló mohó haszonelvűségnek. Szinte feltartóztathatatlanak tűnik a vizuális környezetszennyezés.

Ezért kell széles körben tanítani a tárgy- és környezetkultúra ismereteit, mindenekelőtt a **tárgykészítés és környezetalakítás gyakorlatával**. A hagyományos kézművességtől a modern designig változatos tevékenységekről és ismeretekről van szó. Az utóbbi időkben, széles körben a népi tárgykultúrára alapozott foglalkozásformák kezdtek hódítani. Talán nem is ízléscentrikus törekvések voltak ezek. Erősebb volt a menekülés az elidegenedett pénzkereső tevékenységekből, – és ami ettől nem idegen, – valami éltető eredeti kultúrához való visszatalálás motivációja érvényesült. Hiszen a népi kultúra eredeti tárgyalkotó tevékenységeiben az emberi (és nemzeti) öntudat visszanyerésének édeni képzete kínálta magát, az az elveszett teljesség, amelyben a szükséglet felismerésétől a célképzeten, tervezésen és alkotó tevékenységen át a kész mű gyönyörűségéig s a használat öntudatos büszkeségéig feszül az emberi kreativitás íve. Az így végigvitt alkotófolyamat eredményében (esztétikumában) valóban meg tudja látni, meg tudja ismerni, meg tudja mutatni magát az ember. Eltalál önmagához, mert a másokban felismert *embert* ismeri fel magában is. A legfiatalabb generációnak idejében kell kínálni ezt az élményt, nem visszatalálásként, hanem természetes rátalálásként, a természetes szocializáció folyamatába illesztett értékirányultságú nevelési programok kínálataival.

### **Alkotói szabadság és identitás**

Korábban szó volt arról, hogy a tárgyforma kötött állományában – amit a funkció ír elő – folyton jelen van az esztétikum valamely állandó minősége: a *szükség* például vagy az *edénység* alapformája mindenütt a lagáltalánosabban fejezi ki az ember székre vagy edényre való szükségletét. Ezeknek a funkcióknak a konkrét formai megvalósulásai egy-egy kultúrában már az adott kultúra sajátosságaivá válnak a szokások, szükségletek és más specializációk, de főként a világmagyarázatok sajátosságai szerint. A tárgyforma szabad állománya ezért kultúránként jellegzetes eltéréseket mutat. A szabad állomány szabadsága úgy tűnik kimeríthetetlen. Hivatkozunk is minduntalan erre, amikor rossz pedagógiai munkára kell rámutatnunk az egyen tárgyakat termő tanórák láttán. Hivatkozunk akkor is, amikor a technika tantárgy csak a technikai előállítás algoritmusán keresztül láttatja a tárgyat, s ettől lesznek azok szellemtelenül egyformák. Dogma immár azt hajtogatni, hogy a funkció meghatározza a formát. Törekedjünk arra, hogy a funkció mellett határozza meg a formát a gyermekek egyenkénti személyes arculata is. Indítsák a formálást azok a közléstartalmak is, amelyeket egy határig szabadon belevihet a gyermek a tárgyba. Amíg a gyermekek például butellákat alkotva az általános *edénységen* és a magyar népi kultúra butella változatainak típusmintáin keresztül magukbafogadják az edényfunkció általános jelentését és a magyar népi kultúra világlátásának indirekt üzeneteit, szabadságukban áll *egyéni* változatokban próbálgatni a közössel azonosuló és az attól elváló énjük kifejezését.

Ezért a tárgykultúra-feladatokat érdemes időnként imitatív, típusmintákat követő módszerre tervezni, amikor a feladatokat a magyar népi kultúra, a kézművesség köréből emeljük be a tanmenetünkbe. A hagyományos tárgyformák, és díszítő tartalmak elsajátítása során a tanuló esztétikai minőségképzeteket nyer, valójában egy kultúra tárgyakba írt szemléletmódjával azonosul. Értéktudata beépül a kollektív értékrendbe, mondhatjuk úgy is, a kollektív identitás átélése útján személyisége feltöltődik társadalmi értékekkel: *szocializálódik*. Éntudata a hovatartozás élményét hozó értékekkel lesz teljesebb. Alsó tagozatban különösen fontos ez az *ízlésformálás* szempontjából. A nevelőnek terveznie kell az általa hitelesen közvetíthető értékek élményhelyezeteit, a fő értékek medrét neki kell kiformalnia. Gondolnia kell arra, hogy a képzőművészet alkotásaival való találkozás alkalma – még ha képes volna is intenzív hatást gyakorolni az ízlésre, – nagyon ritka és csak alkalmi esemény a környezeti esztétikum mindennapos és heterogén értékáradatahoz képest. Ami viszont akkor is hat, sőt akkor hat igazán, ha az iskolának nincs tárgykultúra programja. Ha nem biztosítunk eszközöket, anyagot, időt, és szakértelmet hozzá, a személyiségformálás egyik leghatékonyabb eszközéről mondunk le. A NAT-ban sorolt és ismert művészek sokaságát természetesen egyszerre nem művelhetjük, de a „cseppben a tenger” elve képes lesz érvényesülni, ha azt, amit választottunk, mélységében és intenzíven műveltetjük.

A tárgykultúrában a tárgyforma kötöttségei – a mindenkori funkció – ugyanakkor pedagógiailag hasznosítható kapaszkodókat is kínálnak. Kötöttségekhez alkalmazkodva könnyebb tanulni, típusmintákból kiindulva lesz mihez képest újítani; a nagyobb szabadság elbizonytalanít. Ezért a szocializációs folyamatok terelgetéséhez a képzőművészeti jellegű kifejezéssel szemben a tárgykultúrát tekintjük a nagyobb biztonságot kínáló bázisnak, ami természetesen a másik kialakításába igen komolyan „besegíthet”. Megkockáztathatjuk azt a hipotézist is, hogy ilyen programmal az un. gyermekrajzoknak egy korhatáron bekövetkező talajvesztését is kompenzálni tudjuk.

## Környezetet a gyermekkel

Aranyszabály, – már szó volt róla (lásd: VIZÁLIS KULTÚRA 1. V. Könyv 3. Indirekt közlések)

– , hogy csak olyan tárgyak készítését tervezzük, *amelyek a gyermekeknek valóban kellenek* saját használatra, ajándékozásra vagy pedig – és akkor szóljunk erről is, – közös használatukra. Az ilyen mindannyiuknak szóló közös alkotnivaló, egy mindig folyamatosan kínálkozó alkotási terep maga az osztályterem. Ez a környezet lehet az osztály saját "arca" is, de lehet az arcát formáló idegen arculat. Egyáltalán nem költői a kérdés: saját ruha vagy idegen gúnya? Az arc ma többnyire az, amit a tanterem az iskolai versenyben magára ölt. Többnyire a pedagógus munkája ez, s még jó, ha egy-két gyerekkel együtt alakítja. Előfordul, hogy a szülői munkaközösség teszi a termet „otthonossá”. Azért az idézőjel, mert a hazulról hozott, az iskolába bevitt, s ott megformált otthonosság-képzetek éppen azt a heterogén ízlésvilágot zúdítják a gyermekekre most már kikerülhetetlenül ott is, amivel tele van a világ. Ezt nem lehet másképp kivédeni, mint „előre menekülve”. Pedagógiai törekvéssé kell rangosítani, folyamatos környezetformálási feladattá kell programozni az osztályterem közös formálását. A szülők meg fogják érteni az elvet: az osztály közössége csak akkor fogja sajátjának tekinteni legszűkebb környezetét, ha ők alkották. Akkor szeretik, óvják, védik. Ha kapják, nem becsülik, nem gondozzák szívvel, nem is nagyon vigyáznak rá. Meg fogják érteni azt is, hogy ezzel is tanulnak.

Tervezzünk egymásba érő, egymásból épülő alkalmakat a környezet közös alakítására az iskolába lépés első pillanatától kezdve. Az elsőosztályos kicsik „honfoglaló” akciói még nem lesznek talán épületes látványossággá, de elindítanak valamit, *az életet*, ami nem az iskola

után kezdődik. A tanító által sugallt és lopva irányított közös munkától el kell jutni a közös tervezésig, a részleteiben és összetettségében a társadalmi termelést modellező önálló csoportmunkáig. Hogy a folyamat milyen hatást képes gyakorolni magára az osztályközösségre s az osztály fő tevékenységére, a tanulásra, azt majd akkor fogjuk tapasztalni, amikor majd az osztály meghaladja az óvatosan tervezett optimumokat is.

## 2.

### Nevelés műalkotásokkal\*

\* [az itt következő anyagrészhöz lásd a VIZÁLIS KULTÚRA 1. V. Könyv 4. Személyes közlések]

#### Műelemzés?

Műelemzés? Igen, így, kérdezve kell közelítenünk a problémakört. Mert nemcsak az kérdés, mikor, hogyan és kinek kell gyakorolnia, de az is, valamennyien ugyanazt értjük-e, ha találkozunk a fogalommal? Ha viszont félretesszük a fogalmat, akkor a lehető legprózaiban feltett kérdés így hangzik: mit kezdjünk a műalkotásokkal a gyermekek között?

Az iskolai rajztanítás sokunk emlékezetében, és még széles körben ma is: rajzolás, festés. Ezek a képzőművészetből származó hagyományos műveletek. Ezekről s a képzőművészeti alkotások ismeretétől várták a vizuális műveltség (az ízlés) formálását. Ebben a hagyományban ráismerhetünk a múlt századi akadémiák grand art szemléletére és oktatási módszereire.

Mostanában nagy változások indultak a képzőművészet és az iskola viszonyában. A hetvenes években megújult tantervi előírások ellenére a kísérletező új és a maradi meglehetősen polarizálódott. Nem is a konzervativizmus, inkább a hozzá nem értés és a nemtörődés végleteinek ellenhatása kelthette, hogy a jobbítás útkereső törekvései néha tévedésbe, máskor a komolyítás túlzásaiba estek. Ilyen túlzásnak ítéljük, – hogy témánkra közelítsünk – a műelemzés komolykodó alsó tagozatos kísérleteit, vagy idősebb korosztályokkal gyakorolt néhány célját tévesztett változatát.

Érthető, ha sokan arra vágytak az iskolában, hogy most már a gyerekekkel együtt és alaposabban szemügyre vegyék a műalkotásokat. Nem csak azért, mert a hetvenes években vizuális kultúránk hiányosságaival kezdtek foglalkozni felelős orgánumok, de azért is, mert a művészet iskolai helyzetét eleve méltatlannak ítélték. A tanügy szemléletében a művészet az iskolában még az *érzelmi nevelést* szolgálta. Csak így: érzelmi..., ami mellé logikus elhatározásnak ítélnék felzárkóztatni az *értelmi közelítést*.

A műelemzés szakmai diszciplína esztétáknak, művészettörténészeknek, kritikusoknak. Meddig lehet ezt módszerében egyszerűsíteni „iskolásítani”, amíg még az maradhat, ami? A célhoz, amit a műelemzéssel egy ideje követni akarunk, nem így kell közelíteni, fentről lefelé tekintve, hanem megfordítva, alulról építkezve. A műalkotással való foglalatosságokat a kisgyermek ámuló rácsodálkozásaira, futó belefeledkezéseire figyelve kell kezdeni, s a kialakuló kapcsolatot fokról fokra fogjuk gazdagítani, amíg a viszony egyik változata már olyasmisá, mintha műelemzés volna. Ezt követően talán belekezdhetünk a műelemzésbe is. A felső középiskolai és felsőoktatási szint már a komoly műelemzés helye, eddig sokak nem



fognak, és nem is kell eljutniuk. Ahová mindenkinek el kell érnie, oda elvezetnek a műelemzés „életszerűbb” formái, olyanok is, amelyeket nem is nevezünk műelemzésnek.

## **Fokról, fokra**

Csak fokról, fokra, élményről, élményre haladjunk. Tegyük hozzá élményről, élményre, gyermekenként. A műalkotást ugyanis minden egyes gyermeknek kezdetektől műalkotásként kell identifikálnia. A ráismerés kritériumai között első a visszaigazoló élmény. Ha élménnyel nem igazolódik vissza, akkor az – neki még – nem műalkotás. A gyermeknek már a befogadói szituációval való ismerkedés kezdeti szakaszában művészetpszichológiailag is leírható valódi műélmény-állapotot kell megélnie ahhoz, hogy az élmény által az *arra* való szükséglet indukálódjék, és ne más. Ha ezt belátjuk, csak egy választásunk lehet, megtalálni a gyermek élményvilágához közeli műalkotásokat, s azokkal összehozni, megismertetni őt.

A gyermek élményvilága, életviszonyaiból támadó tudati problematikája korosztályosan behatárolható és tipizálható. A megtalálás nehézségei inkább abból származnak, hogy a pedagógusnak gyakran szűkös a műismerete, és talán fáradt a lelkiismerete.

A műalkotásként való identifikáció a műélmény sajátos élményformájának felismerése által történik. A műélmény sajátossága az átélésnek olyan formájában ragadható meg, amely ugyan „teljesen igazi, mégsem velem történik”. A műélménynek akkor is át merjük adni magunkat, ha az negatívba fordul, mert agyának egy részecskéje megsúgja az embernek, hogy mindez nem vele történik, nincs kockázat. A gyermek további kritériumokat később fog megismerni. A „teljesen igazi, nem velem történik” tudomásul vételében a „teljesen igazi” dominál ugyan, de a „nem velem történik” sem kerül oksági összefüggésbe azzal, hogy a dolog csak művi. Tehát azért nem velem történik mindez, mert az egész „csak csinálva van”, tehát nem is történhet velem. A gyerek a képernyőre úgy tekint, mint az igazi látványokra, igazinak éli meg a meselényeket, az állatok beszédét, a varázslatot, de a bűvészmutatványokat is. Nem eleve hiszékeny, csak még nem ismeri a mihezképest viszonylatokat, ezért véli valóságnak az illúziót is.

A kép számára tehát valóság, még ha fényképnek identifikálja is. Valóságnak veszi a festményt redukcióival együtt is, éppúgy, mint egy rajzfilm képeit. Rögtön azonosul a látvány neki szóló közléseivel, ha mesének veheti, elszórakoztatja, ha ijesztőnek találja, szorongani fog, és így tovább. Azt kell észrevennünk ebben, hogy észleletei folyamatában „életesen” reagál, a műélményt a szerint dolgozza fel, ahogyan élete más élményeit, s amint azokban is, úgy a műélményben is a természetes szocializáció energiái vezérlik a lélektani folyamatokat. A műélmény ős-eredeti állapota ez, bűn tönkretenni! Ha kötődései a művészethez *így* alakulnak tovább, már nehéz lesz őt elrontani.

Az ilyen állapotok spontán módon is előállhatnak, ha van helyzet hozzá, ha a gyermek környezetében vannak neki való alkotások, ha elvisszük oda, ahol talál ilyeneket. Részünkről már ez is megfontolásokat kíván. És folyamatos odafigyelést, alkalmi beszélgetéseket. Meg kell látnunk, és figyelemmel kell kísérnünk a gyermek lélektani reakcióit, egyszavas közléseit, metakommunikációs jelzéseit csakúgy, mint hosszabb el-elakadó meséit.

A beszélgetés az esztétikai-művészeti nevelés elmaradhatatlan eszköze, s egyre differenciáltabban működő eszközzé kell fejlesztenünk. Mert kezdetektől kettős funkciója van: közvetlenül is hatékony eszmezsere, tendenciájában pedig az önépítés eszköze. Beszélgetés útján is kontrollálhatjuk sejtéseinket, meglátásainkat a gyermek reakcióiról, ezen

az úton informálódhatunk konkrétabban arról, mi ragadja meg, mi is köti le a figyelmét, s ezen az úton terelgethetjük azt magunk is. Ezen az úton is kontrollálhatjuk, mi válik valóra szándékainkból. Ennek ellenére a beszélgetés formáktól eleinte túl sokat nem várhatunk. Nem azért, mert még nem várható a fogalmi szinten történő elvont gondolkodás 6–8 éves gyermektől, – bár mintha erről is gyakran feledkeznénk meg, – hanem mert az érzéletes képzetű gondolkodás közvetítésére a gyermeknek még szűkös a szókinccse. Márpedig a kép ilyen típusú gondolkodást indukál.

## Beszélgetés a formáról

Beszélgetés, igen. Így viszont felmerül, hogy tulajdonképpen miről? A műelemzés gondolatkörében kézenfekvő, hogy **a formáról**. A rajztanítás nézőpontjából is ez látszik kézenfekvőnek, hiszen a vizuális kifejezés nyelvi anyagát kell a példákban megbeszélve tudatosítani, megtanulni, s az a formában van. A forma elemzése már egyszerűbb közelítésekben is a ráció szintjére emeli az érzéket, ami olyankor, amikor a ráció még nem vezérli domináns módon a személyiséget, ez még erőltetett lehet.

Bármennyire furcsán hangzik is, tudomásul kell vennünk, hogy *a gyermek akkor is látja a formát, ha nem, vagy ha csak érintőlegesen beszélünk róla*. Ami közben megállapítjuk, hogy a gyermek a képen az életet látja, a témát, a mesét, a történetet, az vált ki élményt belőle, aközben gondoljunk arra, hogy mindezt a **formából** meríti, mást nem láthat, más nincs a szeme előtt. A forma érzéki teljességét még profik sem tudják „megbeszélni”, a rajzóra szemléltetés helyzetében mi is csak bizonyos aktuális elemeket teszünk ilyenkor szóvá. A kiemelések így fontosnak minősülnek, ami nem jött szóba, az mellékes, felejtendő. Sok működőképes vizuális kifejezési mozzanatot törölünk így a gyermek belsőleg rögzülni készülő képéből, olyanokat, amelyek egyéni meglátásainak közléséhez, személyes élményeinek kifejezéséhez még jól jöhetnének, de mert nem tartoznak a követendő trendekbe, a kicsit is becsúszó gyermek a fontosra koncentrálnak automatikusan törli azokat. Vállaljuk föl bátran, hogy kifejeznivalójának szemléleti tartalmihoz *a gyermek maga találja meg magának az adekvát nyelvi mintákat* azokból a műalkotásokból, amelyekkel dúsan körbevettük. Ha odafigyelünk, azt fogjuk tapasztalni a gyermekek munkáiban, hogy rendre vissza is köszönnek bennük a környezetük képeiben, illetve saját osztály- és iskolatársaiknak kitett munkáiban jelentkező nyelvi anyagok. Azt látjuk, hogy ha tehetik, a gyermekek mégis inkább a saját választású mintákat követik, mint a megbeszélte tanulságokat, s ennek örülnünk kell. A minták kívül és szem előtt gazdagabban érzéletesek, mint a belsőben raktározott tanulságok. Azon túl meg, mégiscsak szélesebb választék lévén, megtalálhatja köztük ki-ki a maga irányultságához leginkább illeszkedőt. Mert a cél ez volna: *a személyes arculat kibontakoztatása*. Azt, hogy ebben tolerálható, sőt elismerhető értékek bontakozzanak ki, azzal segíthetjük, ha a sokszínű mintakínálat minőséget képvisel, tehát egyben garantálható értékorientáció is.

Mennyire más lesz viszont *arról a formáról beszélni, beszélgetni, amelyet a gyermek ilyen módon maga hozott létre*. Ha a forma visszaolvasásával igazoljuk a megértést, *a nyelvi anyag formai beválását*, az nemcsak sikerélményt, de fokozódó oldottságot, nyelvi biztonságot hozhat, ami a folyamat egészében tartósuló nyelvi jártassággá, kifejezési készségekké válhat. Ha ezt a visszaolvasást a rajzóra végi közös értékelésben a gyermekekkel együtt műveljük, kölcsönösen igazolhatjuk vissza az egyenkénti, személyenkénti sajátosságokat is, az alkotónként más élmények más-más lelkiségét. A formából persze – de a beszélgetésben, – a formáról felmerülő megállapításokból, a formát indokló magyarázatokból. Ami a szemléltetési körülmények között kiszabott formaelemzéseknél messzebb vezető, más,

hatékonyabb tanulságokkal jár. Tapasztalatokká s lassan tovább vivő felismerésekké érik, hogy a forma mindig egyszeri, s benne mindig egy ember van, emberben nincs egyformaság, s nincsenek is mindenkinek egyformán szóló és egyformán használható receptek sem. Talán felesleges itt újra bizonygatni, hogy az egyenkénti énképek, azok kölcsönös ismergetése s a tolerancia szempontjából ez a szituáció mennyire termékeny.

## Nyelvi segítség

A személyiség önállóságához vezető úton a legtöbb gyermek egyébként már tart valahol, amikor az iskolába érkezik. A vizuális kifejezésben nem az iskola teremti meg a tanuló *relatív önállóságát* (ezt gyakran inkább elveszi), az normális esetben már létezett az iskola előtti un. gyermekrajzaiban is. A rajzot tanító pedagógusok elég gyakran – miközben elnézően, sőt jóindulattal kezelik a gyermekrajzokat, – valójában nem azt értékelik, ami ezek lényege. Látszik ez abból, hogy milyen irányba erőltetik a továbblépést. Ha ez adekvát szemléleti kifejezésnek vehető, akkor ezt kell ápolni, karbantartani a gyermekben. *Iskolázás nélkül a kezdeti expressziók nyelvi anyagának erősen redukált volta előbb-utóbb stílusosan bezárná a gyermeket a gyermekrajz kalodájába. Az iskolának nyelvi segítséget kell adnia a gyermeknek abban, hogy szemléleti fejlődésének minden fázisában rendelkezék szemléleti anyagához adekvát kifejezési eszközökkel.* E nélkül a nyelvi segítség nélkül a gyermek csak rajzainak témakörét szélesíti, de nem tudja közvetíteni, – objektiválni – a minőségében már differenciálódó világlátását.

A műalkotások iskolai elemzésének direkt gyakorlatai azonban gyakran visszajára fordítják az ilyen nyelvi segítség szándékát. Ha a képi formát, mint vizuális anyagot elemezzük, és egyre inkább csak erről van szó, a gyermekben furcsa képzetek támadnak. Mintha volna egyszer a kép élménye, ami jó, de arról nem nagyon beszélünk, és volna másodszer a forma, amiről okosakat kell mondani. A forma egy áttetsző papíron lesz, amit a képre helyezünk, berajzoljuk a folthatárokat, irányokat, tengelyeket. A kép formája képzetesen elfedi magát a képet is, elválik az élménytől, illetve már csak formai élményről beszélünk, és vizuális élményről. Így aligha képződik nyelvi tudás, ha az, amit nyelvként tálalunk, elszakadt attól a tartalomtól, amit nyelvként szolgált. Így nem hozzuk közelebb egymáshoz a művet és a gyereket, legföljebb megágyazhatunk annak a „korszerű” művészetszemléletnek, amely számára az ábrázoló művészet irodalmias, a nonfiguratív ellenben a vizuális élmény. Kétségtelen, elérkeztek a rajzpedagógiába is a vizuális nyelvi analízis innen-onnan származó tanulságai, s már vannak irányzatok, amelyek ilyen konklúziók jegyében vizuális nyelvtanulás címén pontok, vonalak, színfoltok variációit gyakoroltatják a gyermekekkel éveken át, s okkal lehet tartani attól, hogy ezek a gyerekek „nem néznek a pauszpapír alá”, s talán már nem is lesz rá késztetésük.

A céljukat tévesztett verbális közelítések az értelmét is elvehetik a vizuális nevelésnek. A rajzóra kifejezési feladata a gyermeket gyakran már nem is emlékezteti arra az élményre, amit számára egykor az önfeledt gyermekrajzok jelentettek. Ez már valami egészen más, iskolás dolog. Tudni kell előre, mit rajzolok, el is kell tudni mondani, azután gondosan megtervezni, majd a tanultakra ügyelve ügyesen megfesteni, megrajzolni. Akinek legjobban sikerül, azt megdicsérik, képe hetekig a falon díszlik.

Márpedig a kifejezési késztetések nem apadnak el, spontán módon és szakadatlanul újratámadnak, ha ki tudnak elégülni. E késztetésekben látjuk annak esélyét, hogy a tanulók segítségünkkel megújuló és gyarapodó eszközhasználattal szerzett tapasztalati anyaga szemléleti fejlődésüknek minden fázisában folyamatosan beépüljön nyelvi eszköztárukba.

Bízhatunk benne, hogy az élet sokféle motiváltsága által nélkülünk is gyarapodó szemléletük termel annyi sajátos belső készletet, amely egyéni alkotássá válthatja azt a formai, színbeli és kompozíciós eszközanyagot, amelyet hatásainak változatosságában folyamatosan megismer. A nyelvi anyag ilyen folyamatos gazdagítása alkotásról alkotásra *szubjektíve teljességet nyújtó* előadáshoz segítheti a gyermeket. A pedagógusnak amúgy is tudnia kell, hogy e nélkül a sikertelenség érzése lesz úrrá rajta, s bekövetkezik a dolog nemkívánatos kifejelete: a kielégítetlenség érzése miatt lassanként elmegy a kedve a további próbálkozásoktól. Amit még tesz, az ilyenkor már tényleges részvétele nélkül zajlik, az már csak üres feladatteljesítés. Ezt a pedagógus nem akarhatja.

Találkozunk a műelemzés, a beszélgetés témájában eltérő álláspontok között olyannal is, amely végletesen tagadja a verbalitás minden esélyét mondván, hogy a vizuális nyelv nem fordítható át verbális közlésre. Azt mi sem állítottuk, hogy ez alkalmanként nem ártalmas. Igen, gyakran elveszti a hímporát, mint az elfogott lepke. Sőt többet is. Azt mondtuk, a belső látásban képes rögzülni az is, amit nem hozunk szóba. Hihetetlen, mennyi önkéntelen „lenyomat” készül, s tud feltámadni szinte váratlanul az észleletekben fel sem dolgozott alaki (még nonfiguratív) formációkból. Ehhez képest valósággal devalválódik egy-egy műalkotás a formájának egy-két vonatkozásáról folytatott „tanulságos” beszélgetésben.

Azzal együtt, hogy a mi erősen verbális beállítódású pedagógiai kultúránkban a fenti tiltakozás nem is váratlan, ellene szeretnénk szegezni azt, ami az írásos és a verbális műelemzésnek a későbbiekben igenis értelmet ad. A komolyabb műelemzés képességének (és fegyelmeinek) elsajátítása előtt már jóval korábban is meg szoktuk kísérelni szavak segítségével, s számot is tudunk adni a műalkotás képi-formai anyagának tudati (érzelmi-értelmi) hatásáról, s arról is, miként jutottunk ehhez hozzá. Ha a műalkotás vizuális ítéleteit kísérelnénk meg minduntalan verbálisra átfordítani, az verbalizált iskoláinkban rögtön elvárásként értelmeződne, s tovább táplálná azt a hiedelmet, hogy a vizuális közlések rendre át is fordíthatók, amelyek meg nem, azok bizonytalan közlések csupán, vagy tán nem is azok. A pedagógiai munkának folyamatosan figyelnie kell arra, hogy ha beszélgetünk, a tanulók akkor se akarják a vizuális formát megfeleltetni bizonyos szókapcsolatoknak.

Eleinte ettől még nem kell tartanunk. Térjünk tehát vissza a kisgyermekhez, akiben a műalkotásélmény még eggyé válik a valóságélményekkel, akit a műélmény eme őseredetű állapotából kell az emberség teljessége felé bontakoztatnunk.

## **Beszélgetés a „témáról”**

Korábbi könyvünkben [Vizuális kultúra I., III. könyv, negyedik fejezet] azt írtuk, „*az élményképesség dönti el, tud-e hatni az adott műalkotás az adott életkorban.* A megélt élmények hangoltságot teremtenek az abban, vagy hasonló élménykörben mozgó műalkotások iránt. Ilyen ráhangolódás lehetősége nélkül csupán részleges értelmi befogadással számolhatunk, amely az intellektus részleges kívülmaradását, az érzelmi befogadás csökkent minőségét vagy egyenesen elmaradását eredményezheti. A jó szándékú, ám felkészületlen művészeti nevelés így a sznobéria vakvágányára futtathatja jobb sorsra érdemes alanyait.

Fentebb megállapítottuk, mi ígéri az élmény-kötődést. A kisgyermeket, mint sok felnőttet is, a téma – a mese, a történet, – vonzza a képhez, ugyanaz a kíváncsiság, amely bármi más valóságos látványhoz is odatapasztja tekintetét, s ha az érdeklődésével találkozik, ott hosszabb-rövidebb ideig elidőz, még vissza-vissza is tér hozzá. Érti, amennyire érti,

fantáziával belevetít olyasmit is, ami nincs ott, ugyanakkor – mint mondtuk – arra is a fogékony gyermeki érzékenység, a gyermeki fantázia szolgált mintát, hogy milyen símán, mennyire akadályok nélkül képes átjutni a szemlélődő emberi intellektus a témában rejlő jelentések világába. Azt tehát, hogy miről szól a kép, a gyermek eleinte a témában látja, de sok csoportban folytatott beszélgetés tanúsítja, hogy a mögöttes jelentésekkel együtt lassacskán kivilágosodik a kép tárgya is. De nem ám úgy, hogy oknyomozó okossággal kutatjuk, ellenkezőleg, el-elterelődik a beszélgetés másfele. Szeme a képen kalandozik, s másról beszél. Felvillannak, megszakadnak és folytatódnak történetek, történet-mozzanatok, élménymorzszák. Felcsapnak és elcsitulnak az érzelmi hullámok. Egyszer zsvivajba fullad a beszélgetés, másszor elnémul a társaság, s varázsa van annak, amivel valaki a csendet megtöri. Szó, szó, szó, amelyre rendszerint nagyon ki vannak éhezve a gyermekek. Olyan légkör teremődik, amelyben a kuka is megszólal, szinte kirobban, olyan hangosan, hogy maga is meglepődik. Az emberben érik a konklúzió: ha a műalkotás másra nem is lenne képes, mint ilyen elmondhatatlanul fontos beszélgetéseket indukálni, akkor is szükségünk volna rá. Megdöbbenő, mi feszül néha a gyerekekben. Megindítóak nemcsak a másképp soha ki nem derülő információk, de gyakran az a görcsös erőfeszítés is, ahogyan a a szavakkal küzdenek a kimondásért. Az ilyen beszélgetések feljavítják és jó szinten tartósítják az információ áramlást, javítják az egymás iránti figyelmet, a megértést és elfogadást, valósággal át- meg átrajzolják az osztály szociometriai térképét, felszámolódnak az egyszemélyes szigetek.

### **Közbevetőleg a beszélgetésről**

Miközben az volna a cél, hogy lássuk végre, milyen szerepet játszik a műalkotás az irányított szocializációban, az általa indukált beszélgetés került előtérbe, s átvenni látszik tőle ezt a szerepet. Átveszi, de csak időlegesen, mintha dramaturgiailag volna megszabva, mennyi az elégséges idő ahhoz, hogy a műalkotás mély élmény-nyomot fészkelve azt tartósan lelkükbe tapassza. Amiről beszélgetnek, az az életük. Ami kiváltotta, egy műalkotás. Kiválthatta azért, mert potenciális élménykínálata közel volt hozzájuk, vagy legalább képes volt kinyitni egy olyan problémacsomagot, amely a gyermekek tudatában világuk feldolgozatlan tükröződéseit rejtette. Ez a műélmény alaphelyzete. Látva a csillogó szemeket, az ember elhiszi, ez a művészet: életszemléletből fakad és épülő életszemléletek sejtjeibe szervül vissza. Ha nem így lenne, nem tudni, mire volna még jó? Megszeretik ezt a helyzetet, hozzászoknak, várják, elvárják: „mikor lesz már megint vetítés?” Előfordul, hogy megint elő kell venni a múltkori képet, mert utóbb ez is, az is eszükbe jutott, s meglepő módon ez is, az is közvetlenebbül kötődik a képhez, mint az akkori csapongó beszélgetés. Mert „hazavitték” magukkal a képet...

### **A műélmény beépítése a nevelési folyamatba**

Bízást számíthatunk arra, hogy „haza” fogják vinni magukkal a képet. Meg is tervezhetjük, mit vigyenek magukkal. Ezt a pedagógiai munkát így nevezzük: *a műélmény beépítése a nevelési folyamatba*. A műalkotásokkal és az egymással folytatott beszélgetéseket érdemes folyamattá építeni, de nem rendszerré. Ne forduljon elő, hogy a gyerekek órarendszerűen várják, amikor éppen nincs mit. A műalkotásokkal segített nevelési folyamatot csak globálisan lehet tervezni, az aktuális problémák ugyanis életesíteni fogják, – s nem lehet váratlan, – hogy egészen más irányokba is fordulhat. Átgondoltan kiválasztott művel vagy művekkel sem folyik soha terv szerint a beszélgetés, hogy lehetne egy egész beszélgetés

sorozatot felfűzni bizonyos nevelési problematika logikájára. (Amit az esztétikai-művészeti nevelésből meg lehet és kell is tervezni, arról még később szólunk.)

Mire számíthat a nevelő, mit ad a műalkotás a gyermeknek? Mi az, amit a műélmény segítségével „beépítünk” a lelkébe? Ismert pszichológiai jelenség, hogy az ember a viszonyulásait mintákból tanulja. A szocializáció során az erősebb élménnyel rögzülő viszonyulás- illetve viselkedés minták képezik az erősebb motivációt, ha választásra kerül sor. A művészeti élmények – mind a pozitív, mind a negatív esztétikai élmények – lenyomatai épp így a minta szerepét töltik be (mintha igazi lett volna az élmény). A műalkotás szuggesztívójának ereje, a műélmény intenzitása okozza, hogy az esztétikai minták a motivációs bázisban a leghatékonyabb elemek közé sorolódnak, konfliktusba keveredve ki is törölnek más, netán ellentétes, de gyengébb motívumot. A műalkotás hatásának friss bővületében például, annyira domináns helyet foglalnak el, hogy a gyerek szinte keresi a megfelelő szituációt, hogy *úgy* viselkedhessen, hogy újra (!) megélhesse azt, azaz eleven valósággá válhassa a művésztől kapott, egyszer már virtuálisan megélt élményt. Így van ez minden más esztétikai tartalom képzeteivel is. A szép és jó, a csúnya és rossz látványokból megtapadt erős emlékképek és szituáció-émlékek, – származzanak akár az életből, akár a művészetből –, minta szerepet fognak betölteni mindahányszor, amíg csak az így motivált döntések választásai, viselkedései, viszonyulásai, cselekvései szokássá, beidegződéssé nem válnak. Bár kontroll szerepben még később is vissza-visszatérnek.

Amit így leírtunk, az az **ízlés** jellegzetes működése. A választási, döntési helyzetek, amikor a rögzült minták motivációja, azaz amikor az *ízlés* eldönti a helyzetet, olyanok, mintha nem is mi döntenénk. Szinte fel sem érnek tudatunk világosságába, s már tesszük a belső indíttatás szerint. Ha mégis tudatába kerülünk az ilyen „spontán” döntésünknek, utóbb konstatáljuk, hogy rendben van a dolog, jól döntöttünk: a látens motiváció azonnal napfényre villan rejtekéből, hogy igazoljon minket magunk előtt.

A gyermek viszonyulásaiban a belátás játssza a legkevésbé hatékony szerepet. A ráció többnyira hátrább szorul a döntéseiben. Általában úgy vélekedünk, hogy a gyermeket érzelmei vezérlik, no meg az ösztöne. Sok felnőtt, gyakran tanult pedagógusok is, annyira hozzátapadnak generációs feladatukhoz, nevezetesen ahhoz, hogy nekik a gyermeket irányítani kell, hogy a kérdésben úgy igazából el sem mélyednek. Márpedig az önálló személyiség formálásának pedagógiai célja, a neveltek „talpra állítása” és „elengedése” annak tudása nélkül, hogy mi irányítja a gyermeket (miből fakadnak késztetései, hogyan születnek döntései) csak szólamokban fog kimerülni.[lásd ehhez: I. KÖNYV Második fejezet. Önszemlélet, önalkotás]

Bizonyosság erre sok helyütt az intelmek órája: az osztályfőnöki óra. Az erkölcsi nevelés órája. Az erkölcsi szabályok sulykolásának órája. A szabály csak elfogadással, belátással lesz működőképes a személyiség vezérlésében, és akkor sem mindig. Tehát a büntetéssel, megtorlással való fenyegetést is beveti az erre hagyatkozó módszer. A testi fenytetés tilos (pedagógus az, akit csak külső tiltás tart vissza?), ezért a lelki fenytetés járja. Ilyen a fejmosás. Fel sem tételezi, pedig tudnia kellene, hogy a gyerek csak hirtelen, motiváció híján vagy éppen ilyen motivációra tette, *a szabály tudása ellenére*. Sőt annyira tudja a szabályt, hogy bántja a lelkiismeret is.

Pusztá belátásból senki nem teszi a jót, ahhoz valamiféle érzelmi motívum is kell. A becsvágy például (dicséretre, jutalomra: csillag, matrica, piros pont, – és esetleg szeretet...), vagy Tartuffe számító érdekeltsége, mondjuk. S így lesz hitele? S meddig tart a buzgalom? A pusztá belátás a rossztól sem tart vissza, ahhoz is kell valami emóció, a büntetéstől való

félelem például, – leginkább ezt ismerjük, – vagy a negatív következmények kockázatának felvillanó élményképei.

*A művészettől kapott szépre-jóra vivő, avagy a csúnyától, rossztól visszatartó motivációk szinte a spontaneitás szintjén működhetnek a gyermekben (az emberben). A pozitív és negatív motivációk ráadásul garantáltan pozitív illetve negatív minőséget képviselnek, ha tényleges művészeti minőség keltette élményközegben születtek.*

Értékes és hiteles csak a belülről vezérelt ember lesz, akinek differenciált esztétikai-erkölcsi tudata (gazdag értelmi és érzelmi motiváltsága) van. Mondhatnánk azt is, „hogyan jó ízlése van”, de az ízlés fogalmának köznyelvi jelentése sajnos ennél kevesebbet mond.

*Tudjuk tehát, hogy a művészet szocializáló, megismerő, minősítő és aktivizáló funkcióit pedagógiai aktivitással be kell vonnunk a nevelésbe. A személyiség- és közösségformálásban semmivel nem pótolható az a motivációs bázis, amelyet a művészeti élmények kínálnak a szép és jó kívánásához, valamint a csúnyától és rossztól való visszatartásban. Ennek tudható be, hogy a nevelés normatív szabályozó funkcióját is a művészeti nevelésben „programozott” élményeken keresztül valósíthatjuk meg eredményesebben, mint a mégoly tiszta szabálytudat segítségével. A belátással szemben az erkölcsi motivációkká vált esztétikai-művészeti élményeknek döntőbb szerepük van.*

Hogy ténylegesen jelentkezik-e a műalkotás esztétikai szuggesztívójának hatása a gyermekben, képződnek-e mindebből természetes motivációk, hogy a műalkotás etikai ítéletei készítenek-e állásfoglalásra a tanulót, erősen múlik az általunk rendezett befogadási szituáción, főként pedig magán a befogadók általunk is befolyásolható hangoltságán. Utólag sem a funkció teljesülésén kell mérnünk a műalkotás minőségét, mint ahogy a kiválasztásban is előbbre való legyen a minőség szempontja, s csak azután következzen a tervezett funkcióra való alkalmasság. Mondtuk, [III. KÖNYV, 10. oldal] végső soron nem minősítheti más a műalkotást, mint formát, csak az esztétikai tartalom eszmeisége. Az fog potenciaként a befogadó alanyok tudatába költözni.

Annyi megjegyzés mindenképpen kívánkozik a konklúziók mellé, – akár konklúzióként is – , hogy a formai-nyelvi tanulságokból eleinte annyi mindig sugárzik megbeszéletlenül is, ami valóban tanulsággá tud lenni. Később pedig a gyerekek fogják a formai viszonylatokat vitáik érveiként megnevezni, sőt elemezni (amiben persze segíthetünk). Alapelve, *hogy csak a szemléleti tartalom élményén át hatolhatnak a kifejező vizuális nyelv birodalmába*, csak az élmény elemzése lehet az, ami a formát élmény forrásának formájaként kezeli, ami azt ennek nyelvi közvetítőjeként tartja számon. (A nyelv csak közlési funkciójában mutathatja magát nyelvnek.) Csak így, csak ez által válhatnak a nyelv gyakorlottabb értőivé, választékosabb használóivá. (245–334)

## **Kreatív imitációk**

„Az adekvát befogadás előfeltétele az, hogy a befogadó fantáziája segítségével mintegy újraalkossa, belső szemléletében eleve tette a művet.” (Eszztétikai kislexikon, Kossuth Könyvkiadó, Harmadik, átdolgozott, bővített kiadás, 463.p.) Ahhoz, hogy segíthessünk, – s hogy e közben még véletlenül se váljunk „elefántta a porcelánboltban”, – a gyermek befogadó fantáziájának működésébe valahogy bele kellene látnunk. Ez csak úgy lehetséges, ha a gyermek fantáziája működésének jeleit értésünkre adja, ha például képet készít.

A művészeti nevelésben a legjobb módszerek közé sorolódik a beszélgetéses mellett egy másik aktív befogadási mód, a műalkotásával azonos kommunikációs formával történő, esetünkben ábrázoló-kifejező eszközökkel megvalósítható „*visszamondó*” *elsajátítás*. Ez a gyermekek esetében mindig több mint egyszerű másolás, mivel adekvát ábrázoló képesség híján nem is lehet az. Mennyiben több ez, mint másolás?

Maga „a másolás olyan közvetlen kapcsolatot hoz létre a művel, amit a passzív szemlélődés soha nem tud biztosítani, hiszen a másoló megvalósítja a képi tartalmat hordozó formát, és közvetlenül tapasztalhatja, hogy minimális formai torzulás is jelentéstartalmi változást okoz” – írja Földi Péter. (Földi Péter *A Zarándoklás – gyermekrajzokon*. Eördögh András *Függelék: A kísérlet folytatása* Művészet, 1979/1. 24-27.p.) (335-337) Abban ugyan nem lehetünk biztosak, hogy a kisebb gyerek is felfedezi a különbséget, ugyanis ő a fantáziájával már eleve transzponált belső képet alkotott, és ő *azt* a képet igyekszik visszaadni. Mi viszont éppen erre a befogadás során „torzult” képre vagyunk kíváncsiak. Arra, hogy az adott pillanatban rendelkezésére álló képzeti fogadó készségével mit és mennyit tud venni a kép üzenetéből? Készségét miben és hol kell gyarapítani képi vagy beszélgetéses segítséggel?

Aki nem azt fogja fel egy műalkotásból, amit mi, arra azt szoktuk mondani, hogy „ő úgy látja”. Biztosak lehetünk benne, hogy ő is ezt fogja mondani ránk. Ha a képen nem múlik, ilyenkor csak arról lehet szó, hogy a „vevőkészülékek” nem működnek egyformán. Amit láttunk, tapasztaltunk mindaddig életben, művészetben, abból képződhet fogadóképesség, élményképesség. Ebből adódnak a különbségek köztünk és a gyerekek között, de ugyanebből maguk között is. Ez a befogadó szubjektivitása, s nekünk meg kell ismerni ezeket az egyénekenkénti szubjektivitásokat.

A módszer több változatban gyakorolható:

- közvetlen szemlélet alapján eredeti műről, vagy diavetítéssel, reprodukcióról, ami a munka közbeni és az értékelő beszélgetésekbe bevonhatja az eredetivel való összevetésekben rejlő kontroll lehetőségét;
- rövidtávú emlékezet, kevéssel korábbi megfigyelés alapján, amely már nem is annyira az eredeti művel, mint inkább a másokéival való összevetések beszélgetéses alkalmát kínálja;
- régebbi megfigyelés után, amely egyaránt felmutathatja az élmény ülepedését, az eszmei konklúziót azon a szinten és tovább-gondolását is.

Az első kettőre példákat, az idézett cikk képmellékleteiben találunk. (Az elsőre mi is közöltünk egy példát: VIZUÁLIS KULTÚRA I. 21.sz.kép) A harmadik változatra példaként nézzük meg a szentendrei Ámos Imre Múzeumban járt negyedik osztályos gyerekek rajzait. Magyarázatul elmondjuk, hogy a helyszínen beszélgettek, összegyűjtötték az érteshez szükséges műveltséganyagot (Apokalipszis, glória, Alfától Omegáig, vátesz, angyal, stb.), s a tanító segítségével értelmezgették Ámos expresszív rajzait. A rajzolásra hat nap elteltével emlékezet alapján került sor.(A pedagógus: Száraz Ildikó) (338-345)

**Ámos Imre** *Apokalipszis V–XII–X–I*. (1944), és az ezek alapján készült tizenötből kiválasztott négy gyermekmunka.

A felkínált összevetés nagyon beszédes. Kiderül, hogy át tudták élni a „felnőtt” témát, mert az abban konkretizált általánossal, a rossztól való fenyegetettséggel már más dolgokban találkoztak. Kiderül, hogy a konkretizáló ámosi motívumok közül mennyi és mi az, ami szemléletükben nem nyert dekódolást, vagy legalább is már nem emlékeznek rá. Ha pillanatnyilag értették is, nem lévén mihez kötődniük, még kimosódtak a tudatukból. (Csillagok a próféta kezében, angyalos várfalkerítés a sok kapus életkert körül, kardos ítéletvégrehajtók az apokalipszis kígyófarkú lovain, stb.). Az akkor alkotott belső képük



elvonatkoztatási módjáról és fokáról, az azokat kísérő érzelmi, hangulati benyomásokról, az azóta eltelt idő alatt bekövetkezett további képzeti absztrahálódásról (és felejtésről), valamint az alkotásban újra-konkretizált szemléleti anyagról a megszületett képi eredmény egyszerre informál. Részmozzanataira már többé nem bontható vissza, de a kreatív imitációnak ebben a fent említett harmadik változatában éppen erre az állapotra voltunk kíváncsiak. Elbűvölő a gyermeki szemléletnek ez a komolysága, korai bölcsessége, amivel az emberi világot, lám, ilyenként veszi tudomásul. Még szomorú alázattal, borzongva, de még nem lázadón.

Örökké visszatérő kérdés, miért kell ilyesmivel találkoznia egy tízéves gyermeknek, nem lenne elég ezt később megismernie? Az a világ, ahonnan ez a kérdés jön, már rég eltűnt, még a díszletei is leomlottak. A tömegmédiának kitett új generációk nap mint nap feldolgozhatatlan mennyiségben, és elrémisztő minőségben láthatnak olyasmit, amire a kérdés irányul. Amúgy pedig e művek által kiváltott gyermeki katarzis éppen azt tanúsítja, mennyire nagy szükségük van a művészet értelmező esztétikai transzpozícióira. Elméletileg pedig azt, milyen szoros az esztétikum és az etikum közötti kapcsolat: bizonyítva látjuk, hogy az esztétikum csúnyának mutatja az erkölcsileg negatív értékű jelenségeket, s hatása erkölcsileg pozitív lesz.

### 3.

#### Tervezés és gyakorlat

*A művészeti nevelés művészi értékű tárgyi környezettel, műalkotásokkal és művészeti kreativitással folyhat, a befogadói és alkotói folyamatokon keresztül. A gyermeki kreativitáshoz való nevelői viszony tantárgy-pedagógiai feldolgozásban a VIZUÁLIS KULTÚRA harmadik kötetében kerül majd napirendre. A szélesebben gyakorolt esztétikai nevelésnek nincs behatárolható közege és terepe, eszközei ezért nagyon változatosak.*

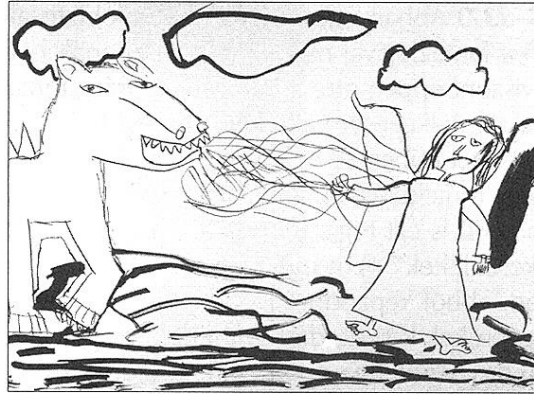
Tervezzük ezért átfogóan **a művészi tárgy- és műtárgy-nézegetési alkalmakat** a beszélgetésekkel, és kreatív imitációkkal – hol, mikor, mit, – lehetőleg úgy, hogy a tanulók jussanak hozzá az eredeti műalkotások élményéhez is. Ugyanakkor hagyjuk nyitva az utat alkalmi, sőt rögtönzéses szituációknak.

Tervezzük meg ezek mellé előre és átgondoltan – a kínálkozó átfedéseket is beszámítva – **a nem művészeti esztétikai élményeket ígérő alkalmakat** a különböző tantárgyak anyagaiban, a különböző tanulmányi kirándulásokon, akár csak a sétákat, ahol minden megismerni való, ami csak a szemünk elé kerül. Hogy hol, mikor, mit, azt ebben a témakörben sokkal pontosabban, körülhatároltabban is tervezhetjük.

Terveznünk kell mintegy láncra fűzve **a szemléltetés, a bemutatás, a látvány- és képelemzések alkalmait**, azokat az alkalmakat, amikor is a tanulmányozott téma modellje vagy segítője műalkotás. Az erre való alkalmasság kritériuma éppen az is lehet, hogy az alkotást már ismerjük, mert mondjuk, többször beszélgettünk róla, vagy egy ideje a szemünk előtt van. Az ilyen alkalmak csak részét fogják képezni az olyan tevékenységeknek, amelyek során a művek ismeretanyaga a verbálisan is segített vizuális feldolgozás útján beépül majd a tanulók szemléletébe.



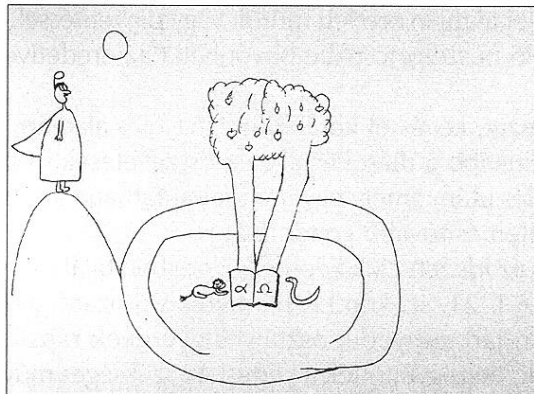
338.



339.



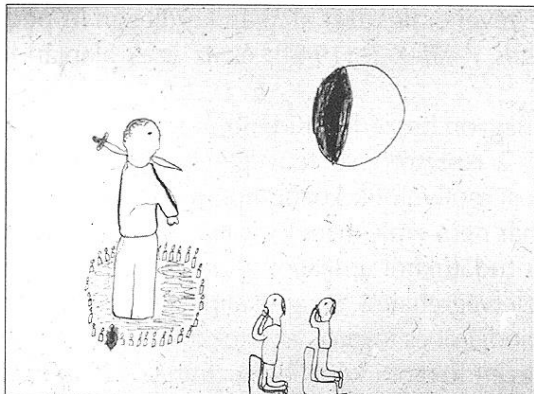
340.



341.



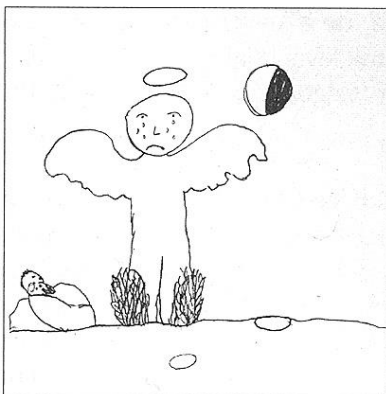
342.



343.



344.



345.

Körültekintően (ízléssel) kell terveznünk, továbbá azokat a szemléltetési akciókat is, amikor a tananyag más természetű, és elsajátítását művészeti élménnyel nem tudjuk segíteni. Minden tantárgyi programtól elvárható, hogy a szemléletformáló esztétikai nevelés szempontjából is gondolja át előre azokat a szemléletes tartalmakat, amelyekkel a tudást kívánja gyarapítani. A szemléltetett ismeretek ugyanis olyan szemléleti minőségben épülnek be a befogadók világképébe, amilyenben azt kapják.

*A tervezésben és a gyakorlatban alapelvvé kell tenni az élményközpontúság elvét:*

- az élményhelyzet megteremtése a közösség számára,
- az élményhelyzet megteremtése egyenként is, az egyes tanulók számára,
- az élményszükséglet kialakítása,
- az élményképesség formálása és elmélyítése,
- az élményhelyzet és az élménytartalmak tudatosítása,
- az élményfolyamatosság biztosítása az objektív és a szubjektív feltételek terén.

*A gyakorlati megvalósítás elvi struktúrája*

*az esztétikumhoz való viszonyban általában:*

- kulturált (ízléses) környezet kialakítása,
- figyelemkeltés és figyelem terelés az esztétikai minőségek irányába,
- élményhelyzet kialakítása (az alkotás is élményhelyzet!),
- fokozatos tudatosítás,

*valamint a művészeti esztétikumhoz való viszonyban:*

- művészetileg értékes környezet művészi tárgyakkól és műtárgyakból (reprodukciók),
- alkalmi találkozások további művekkel is + kötetlen beszélgetés,
- tervszerű, előkészített alkalmak + terelt beszélgetés,
- tervszerű, előkészített alkalmak + kreatív imitációk,
- műelemzésszerű beszélgetés,
- műelemzés.

*A művészeti élményforrások hozzáférhetősége:*

- eredetik → behozott eredeti, múzeum, galéria, templom, művelődési ház, skanzen, műemlék, kiállítás, múgyűjtemény, műhely- és műteremlátogatás, lakóhelyi séta, tanulmányi kirándulás, stb.
- helyettesítők → diapositív, fotó, reprodukció, videó, CD-ROM, stb.

## AJÁNLOTT IRODALOM

- Alport, Gordon W. *A személyiség alakulása*. Gondolat, Bp., 1980
- A művészet ősi formái*. Szerk.: Sz. U. Nyekludov, Gondolat, Bp., 1982
- A művészetek*. Minerva Nagy Képes Enciklopédia, Minerva, Bp., 1973
- Az esztétikai nevelésről*. (Vélemények - viták sorozat) Kossuth, 1980
- Ádám György *Érzékelés, tudat, emlékezés*. Medicina, 1969
- Baktay Patrícia – Koltai Magdolna *Beszélő tárgyak*. Tankönyvkiadó, Bp., 1989
- Balogh Jenő *A vizuális ítélet lélektani, pedagógiai, módszertani megközelítésben* Akadémiai Kiadó, Bp, 1990
- Bálványos Huba *A tervezés specifikumai a Vizuális Kultúra területén*. In: Hunyady Györgyné (szerk.): *A helyi tanterv készítésétől a tanítási óráig*. Budapesti Tanítóképző Főiskola, Továbbképző Füzetek 2. 1996
- Bálványos Huba *Az esztétikai-művészeti nevelés elméleti alapjaihoz*. Pedagógusképzés, 1993/1.
- Bálványos Huba–Sánta László *Vizuális megismerés, vizuális kommunikáció VIZUÁLIS KULTÚRA I*. Balassi Kiadó, 1997
- Berger, René *A festészet felfedezése, I–II*. Gondolat, Bp, 1978
- Dofles, Gillo *A giccs*. A rosszízlés antológiája. Gondolat, Bp, 1986
- Dvorszki Hedvig *Design. A forma művészete* Képzőművészeti Alap, Bp., 1979
- Féjja Sándor *Fotóművészet és fotókultúra*. In: *Művészeti ismeretek a dolgozók gimnáziuma III. osztálya számára*. Tankönyvkiadó, 1979
- Földi Péter *A Zarándoklás – gyermekrajzokon*. Eördögh András *Függelék: A kísérlet folytatása* Művészet, 1979/1. 24–27 p
- Gombrich E.H. *Művészet és illúzió*. A képi ábrázolás pszichológiája. Gondolat, Bp., 1972
- Hajnóczy Gábor *Környezetesztétika* In: *Művészeti ismeretek a dolgozók gimnáziuma III. osztálya számára*. Tankönyvkiadó, 1979
- Hargitai Magdolna–Hargitai István: *Fedezzük föl a szimmetriát!* Tankönyvkiadó, Bp., 1989
- Hauser, Arnold *A művészet szociológiája* Gondolat, Bp., 1982
- Szociológia és lélektan 55–91 p
  - A művész helyzetének alakulása a történelem során 288–361 p
  - A művészet, mint társadalomkritika 361–367 p
  - A művészi alkotás folyamata 462–470 p
  - Útban a szerzőtől a közönséghez 499–599 p
  - Tömegművészet 687–702 p
  - A tömegközlés médiumai 710–733 p
- Hernádi Miklós *Tárgyak a társadalomban*. Kozmosz könyvek sorozat, 1982

- Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György *Jelképtár*. Helikon Kiadó, 1990
- Jankovics Marcell *A fa mitológiája*. Csokonai Kiadóvállalat, Debrecen, 1991
- Rudolf Koch *Jelek könyve*. Hungária-könyvek, 8. Gondolat, Bp., 1990
- Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor *Intézménymimika*. VITA Kiadó, 1989
- Kárpáti Andrea *Felső tagozatos tanulók írásos és szóbeli elemző képességének vizsgálata képzőművészeti alkotások reprodukcióival* Pedagógiai Szemle, 1989/4, 317–330 p
- Kárpáti Andrea *Látni tanulunk – A műelemzés tanítása az általános iskolában – Közoktatási kutatások*, Akadémiai Kiadó, 1991
- Kárpáti Andrea–Kaposi Endre *Alsó tagozatos tanulók műelemző képességének vizsgálata*. Magyar Pedagógia, 1985/1, 50–61 p
- Kárpáti Andrea *Képolvasás* „Vizuális nevelés” sorozat, 1. Tankönyvkiadó, Bp., 1985
- Kárpáti Andrea *Tantárgy-integráció az esztétikai nevelésben*. Tankönyvkiadó, Bp., 1988
- Kepes György *A látás nyelve*, Gondolat, 1979
- Kézművesség*. Gaul Emil (szerk.) KÉZIKÖNYV gyerekeknek tanítóknak. Magyar Iparművészeti Főiskola, 1993
- Kleineisel János *Házak, városok, társadalom*. Gondolat, Bp, 1981
- Koczog Ákos *Szép tárgyak dicsérete*. Gondolat, Bp., 1978
- Kubler, George *Az idő formája*. Megjegyzések a tárgyak történetéből, Gondolat, Bp., 1992
- Mérei Ferenc *Az élménygondolkodás*. Lélektani napló II. Művelődéskutató Intézet, 1961
- Művészetpszichológia* Halász László (szerk.), Gondolat, Bp., 1983  
(2. bővített, átdolgozott kiadás)
- Irving A. Taylor: *Az alkotó folyamat természete* 135–152 p
  - Charles C. Baudouin: *A katarzis* 311–318 p
  - Irving L. Child: *A művészi élmény hatása* 451–477 p
  - Machotka, Pavel: *Az ízlés funkciói* 612–627 p
- Művészetszociológia* Józsa Péter (szerk.), Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp., 1978
- C. Greenberg: *Az avantgárd és a giccs* 93–105 p
  - M. Griff: *Hogyan toborzódnak a művészek és hogyan nőnek bele szerepükbe?* 147–161 p
  - I. C. Jarvie: *Közönségpszichológia: Ki néz filmet és miért?* 250–287 p
- Németh Lajos *A vizuális konvenciók szerepe a képzőművészet befogadásában*. In: Szerdahelyi István (szerk.) *Művészet és közérthetőség*. Akadémiai Kiadó, 1972
- Pálffy Zoltán–Turóczy Mária *A képátélés esztétikai tartalmának alakulása* Pszichológiai tanulmányok, Magyar Pedagógia, 1969/4. 399–414 p
- Piper, David *A művészet élvezete*. Helikon, Bp., 1987

- Poszler György *Művészet – katarzis – művészeti nevelés*. In: Poszler György (szerk.) *Katarzis és kultúra*. Tankönyvkiadó, Bp., 1980. 29–39 p
- Rudolf Arnheim *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat, Bp., 1979
- Sági Mária *Esztétikum és személyiség*. Akadémiai Kiadó, Bp, 1981
- Sándor Zsuzsa *Gondolatok a műalkotások elemzéséről*. In: Nézzük meg együtt – Műelemzés és rajztanítás Borsod megyében – Közoktatási kutatások, Akadémiai Kiadó, 1992
- S. Nagy Katalin *Kísérleti felmérés a művészeti ízlésről*. Valóság, 1970/5. 57–63 p
- S. Nagy Katalin *Lakberendezési szokások*. Magvető Kiadó, 1987
- S. Nagy Katalin *Lakóter és környezetesztétika – Lakótelepi lakások* In: S. Nagy Katalin (szerk.) *Vélemények és viták a vizuális kultúráról*. Kossuth Könyvkiadó, 1982, 372–377 p
- S. Nagy Katalin *Művészetszociológia, szöveggyűjtemény I*. Tankönyvkiadó, Bp., 1990. (Jegyzetszám: J 21-3)
- S. Nagy Katalin *„Pompázik fénnel a ház...” Képes lakásbelső-történet*. Balassi Kiadó, Bp., 1993
- S. Nagy Katalin *Választások és elutasítások. A képzőművészeti ízlés tanulmányozása „kísérleti” kiállítások tanulmányozása segítségével*. Kultúra és Közösség, 1975/1. 89–99 p
- Szabó Attila *Művészettörténet vázlatokban*. Győr, 1995
- Szabó Attila *Művészettörténet képekben*. Győr, 1995
- Szentirmai László *Nevelés kézzel, bábbal*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1998
- Székácsné Vida Mária *A művészeti nevelés hatásrendszere*. Akadémiai Kiadó, 1980
- Sziklai László *Az esztétikai viszony és a művészet keletkezése* In: *Történelmi lecke haladóknak. Elvek és utak*, Magvető Kiadó, Bp., 1977
- Sz. Szabó László *Ízlés és közművelődés* Kossuth Könyvkiadó, 1978
- Tarján Gábor *Folklór, népművészet, népies művészet*. Tankönyvkiadó, Bp., 1991
- Udvardi-Lakos Endre *A művészeti nevelés módszertana I*. Tankönyvkiadó, Bp., 1989
- Vizuális művészetek pszichológiája 1–2*. Szöveggyűjtemény, Farkas András (szerk.), Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1995, 1997

## Fekete képtáblák

### 9. „Varró” szerszám

A szakirodalom egy része az ilyen típusú eszközöket dárдавetőként azonosítja. Ahhoz azonban a dárdá szakállába alulról beakasztandó nyílásnak más helyzetűnek kellene lennie, nem szólva arról, hogy ezzel a funkcióval nem értelmezhető a szerszám minden példányán megtalálható hegyes végződés. Minket esztétikai szempontból a szerszámnyél érdekelt. Biztonságos fogást ugyanis csak az érdes felületű nyél adhat. Az érdeség alakisága egyszer-egyszer véletlenül egybeeshetett az állat képzetkörének valamilyen alakiságával, azaz lehetett olyan, mintha szarvas volna, vagy mintha vadló, és így tovább. Akiben a mintha-látványnál élesebb rajzú, elevebb képzet élt, erős készletet érezhetett arra, hogy „megigazítsa”, hogy még inkább az legyen. A hiedelem pedig, hogy ti. szarvas, vadló (stb.) formával jobb a szerszám, erősíthette az ábrázolások szerszámnyél tartósságát, holott változatlanul az érdeség volt a jó működés biztosítója. Eközben mégis olyan valamivel gazdagodott a szerszám, és olyan képességgel az ember, ami már nem tartozott szorosan a létfenntartási szükségletekhez.

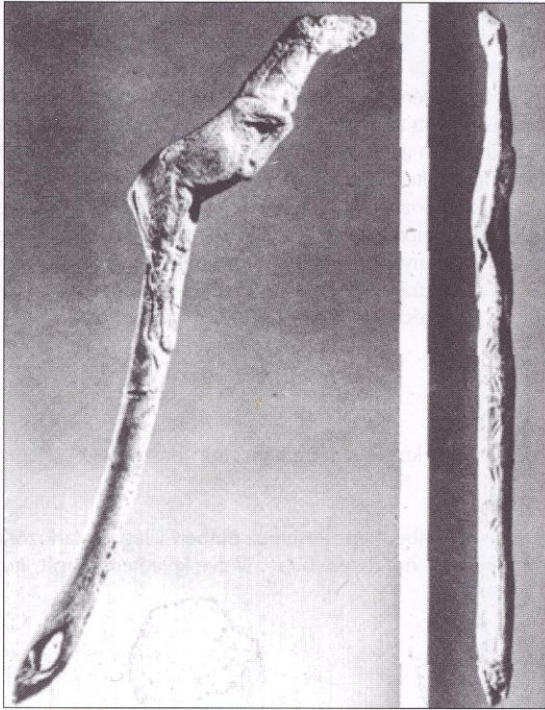
### 10. Az un. Parancsnoki botok

Az ilyen típusú tárgyak formájából semmiféle eszköz-funkcióra nem lehet következtetni. A tudomány a később már sűrűbben előforduló, s már biztonsággal azonosítható jel-tárgyak szerepét tulajdonítja ezeknek is. A feltevést erősíteni látszik az a tény, hogy legtöbbjüket teljes egészében – nyilván közlés célú – jelek, ábrázolások borítják.

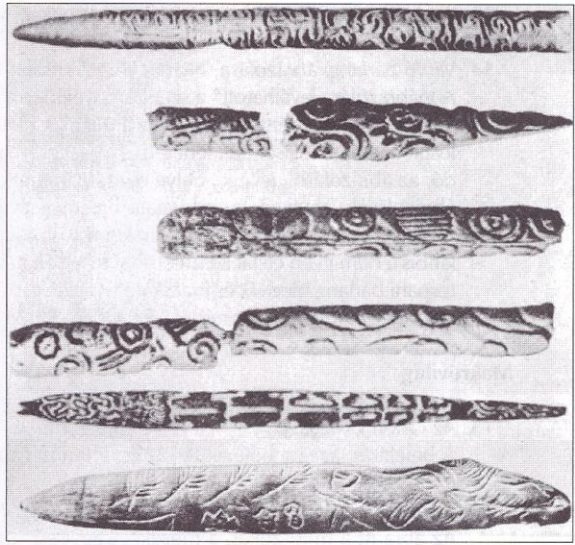
### 11. A mentoni „Vénusz”, Saint-Germain-en-Laye

### 12. A villendorfi „Vénusz”

A szerelem istennőjéről elnevezett szobrocskákat azért tartjuk művészeknek, mert rendelkeznek a művészet egy lényeges kritériumával: ábrázolás útján, tehát érzékletesen fejeznek ki, tudatosítanak, és tartósítanak az ember számára társadalmilag fontos szellemi tartalmat. Ezt a forma milyenségével teszik, azzal, ahogyan a szakadatlan terheesség, szülés és szoptatás által kiformált nőiséget megjelenítik. Az őstársadalom számára létfeltétel volt a népességszám, s ezért társadalmi érték a termékeny nő. A közösség számára ilyenként testesíthette meg a jót, a lét biztonságát, ezért – ha úgy tetszik, – a termékeny nő ilyen formájában ideává, eszménnyé általánosulhatott. A Vénusz elnevezés erre utal még akkor is, ha a görög szépségeszményt idéző elnevezés mintha valamilyen későbbi kultúrfőlény stigmája volna. A másodlagos nemi jegyek kiemelése, – ami egyébként csak így: térplasztikaként lehetséges, – valamint más formaelemek következetes mellőzése megbízható egyértelműséggel bizonyítja, hogy erről az általános tartalomról, és nem egyes nők ábrázolásáról van szó. Nincs egyénítés, nincs arc. Típust látunk, ismételtetést, és valószínűleg hosszú-hosszú időn keresztül használat nyomait. Valamiféle használatát, amire a szobrocskák két végén jelentkező legömbölyödött kopás utalhat. A típust ismétli a villendorfi változat is, mégis rendkívüli azzal, ahogy érzékletességben meghaladja az etalont. Kivételként megerősíti, felmutatja a szabályt, például azt, hogy nincsenek karok. Készítőjének kivételes érzékenységgel kellett rendelkeznie, ami a valószínűsíthető előképekénél láthatóan érzékletesebb, valóságosabb formákat eredményezett, s a kimunkálás során a már-már elkészült szobrocskán – számára – egyre inkább hiányozhattak a karok, hát beleveste a kontúrjait a mellekbe, s még egy kis reliefszerű gömbölyítést is adott nekik, s a mellek tömegéből is elvett egy keveset a kiemelkedés kedvéért. Számára, aki a kor embere, így kerekedett ki a teljesség. Amit mások csak beleláttak, azt ő bele is véste. De az arc neki sem hiányzott! Van tehát egy kivételes képességről tanúskodó példányunk, alkotójáról feltételezhetjük akár az egyénítés képességét is, de ha ő sem tette, akkor ez azt bizonyítja, hogy nem volt rá szükség. A kor társadalmi közösségeinek a szobrocskákra ilyen formában, ilyen tartalom miatt, így volt szüksége. A többi példány – amilyen a másik ábránk is mutat, – lehet akár ügyetlen is, de nem az ügyetlenség okán ilyenek, ahogy ezt az elnevezés ironiája sugallja.



9.



10.



11.



12.



\*2

### Makrovilág

13. Agyagba rajzolt vadló becsapódási nyomokkal, Montespan

14. Vadló barlangi ábrázolása, Niaux, Franciaország

A lóábrázolás „leválhatott” a szerszámnyélről, ott a funkcióhoz az érdekesség kellett és nem a ló. Amint az ábrázolás képességére szert tett az ember, az ábrázolás általában is leválhatott az alapszükségletek kielégítéséről. Ha az önállósult állatábrázolásoknak lehetett is időlegesen mágikus funkciója a létfenntartásban, az állat elejtését biztosítandó, az ábrázolások jellege, helye és száma nemhogy igazolná a feltevést, de mára már egyenesen cáfolja. Azok az ábrázolások, amelyek megnyugtató bizonyossággal kapcsolatba hozhatók a mágiával, jellegükben merőben eltérőek, hevenyészettek, mint a másik képünkön mutatott ló, hiszen elpusztításra készültek. Nincs is sok belőlük, legalább is a nem ilyen céllal készült többi fellelt állatábrázolás számarányához viszonyítva. Ilyenek még például a montespani barlang medvét és macskaféle ragadozót ábrázoló, un. természetes makettjei is. (Lásd: Z. A. Abramova: *A képzőművészet legősibb formái* In: Sz. U. Nyekludov (szerk.): *A művészet ősi formái* 1982 Bp. Gondolat)

15. Az Orion csillagkép

A bevelítés, azaz a belevetítés az ábra tanúsága szerint, az adott kor és kultúra képzetét „hasznosítja”.

16. Saint-Exupéry, Antoine de: *A kis herceg a B-612-es kisbolygón*

Az ábra itt a mítoszokat, a meséket, képviseli, amelyekben az ember képzetesen az emberi világhoz tartozónak élhet meg mindent, amit csak gondolatilag elér. Az ember képes mindenbe bele, illetve kivetíteni magát, hogy otthonosítsa az elérhetőn túli világot is.

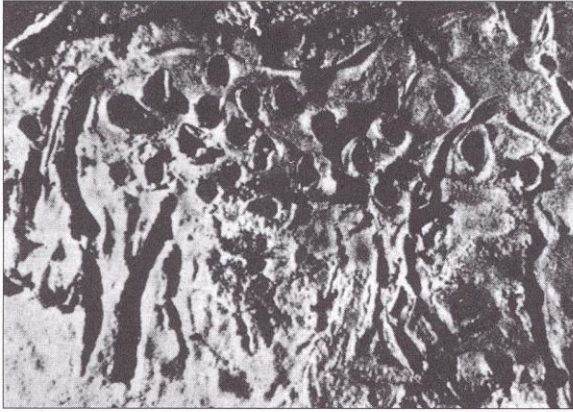
### Kultúrtáj

19. Levitán, Iszaak Iljics: *Mély vizek* (1892)

Pozitív esztétikai minőség minden közhasznú emberi alkotás. Szépségével ezt hirdeti a kép. A XIX. századi orosz értelmiség jobbainak célja volt öntudatra ébreszteni, felszabadítani az orosz népet. A Peredvizsnyik (Vándorkiállítási) Társaság művészei eldugott falvakba, olyan emberek szeme elé is elvitték a festményeket, akiknek annak előtte csak a templomi ikonok, a szentképek jelentették a képet. Most az orosz muzsikra saját műve, a vízduzzasztó gát nézett vissza a képről. Megilletődöttséggel, felszabadult jóérzéssel kellett járnia az élménynek, hiszen ha nem is neki hajtotta a hasznót, az alkotás akkor is alkotás. Most aztán merhetne nyíltabban vállalni a büszke jóérzést, hiszen más ember által elismerést, mi több: megdicsőülést érdemelt ki, „ikonná lett” a műve.

20. Nagy Balogh János: *Tájkép* (1910-es évek)

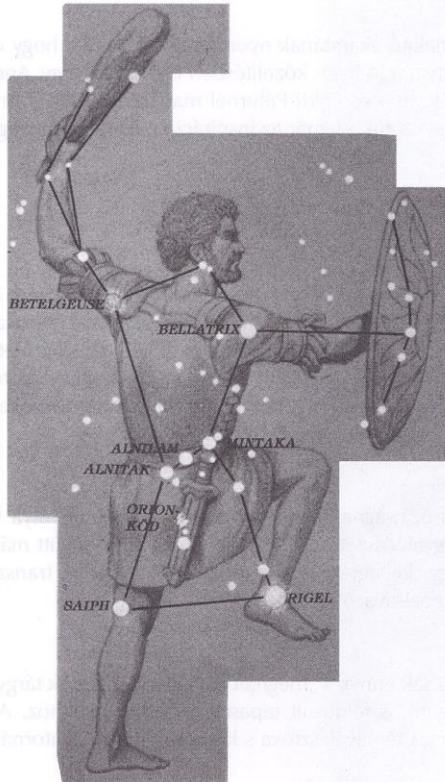
Negatív esztétikai minőség az embertől letarolt, elpusztított környezet. Az építőhomokért össze-vissza feltúrt elrondított városszéli táj a témája Nagy Balogh festményének. Nagy lélekre vall az a megindító képi dinamika, amivel a természet nevében felpanaszolja, hirdeti annak feltároló sebeit. Nem lehet az véletlen, hogy a XX. század művészetében döbbenetes mértékben felszaporodott a pusztító, romboló, gyilkoló ember negatív esztétikai minőségeinek megjelenése.



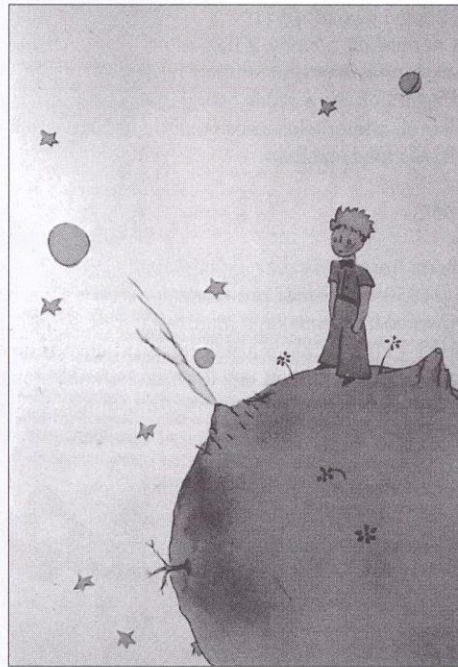
13.



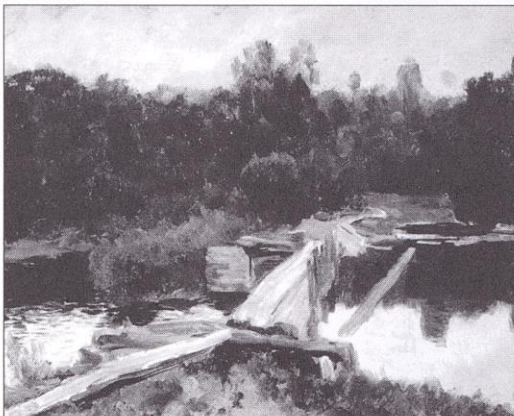
14.



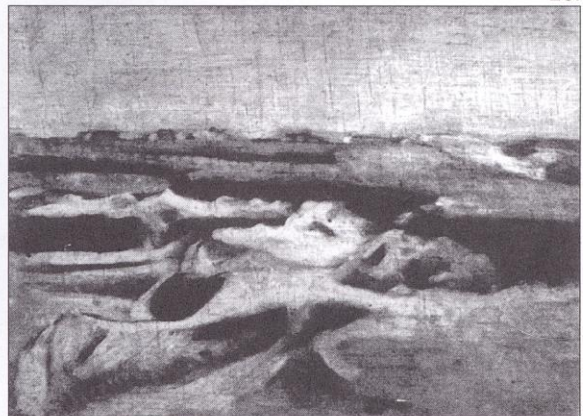
15.



16.



19.



20.

### \*3

#### Gyümölcscsendélet

21. Csendélet amforával, római freskórészlet, Pompei, Julis Felix háza. (Kr.u. 70 körül)

22. Caravaggio (Michelangelo Merisi): *Gyümölcscsendélet* (1596)

A gyümölcs – csakúgy, mint a búzakalász – a mezőgazdasági kultúra szimbóluma, ilyenként ábrájuk jelvény-motívumként is gyakran szerepel. A gyümölcs esztétikai tárgy, formája érzékletesen informál arról, hogy az ember lényegéhez tartozik létfeltételei megteremtésének képessége. Ilyen gyümölcsök ember nélkül nem volnának. A magukat kínáló gyümölcsök békéje festett „állandósága” az emberi élet ember teremtette komfortját, biztonságát fejezi ki. Caravaggio képe a reneszánsz életöröm szülötte, e tekintetben valóban fennáll az életszemlélet rokonsága a római és az itáliai reneszánsz kultúra között.

#### Állatképek

25. Stagnoli, Antonio: *Kutyakölyök* (1963)

26. Somogyi Győző: *Ló* (1977)

A nemesített növény, a házasított állat az ember átalakító akaratának nyomán olyanná vált, hogy megjelenésének formájában is az embert hirdeti. A tulipán, a kutya, a ló ilyen közelítésben esztétikai tárgy. A nélkül is, hogy lefestenénk. Itt a műalkotás témája azért kutyakölyök, ló, – és Földi Péternél madárfióka (28) – mert a művek alkotói emberi elesettség vonásait látták beléjük és helyzetükbe, már az inspiráció pillanatában, vagy később, az alkotás folyamatában.

#### Csendélet

37. Bukta Imre: *Nyuszi az aktatáskában* (1988)

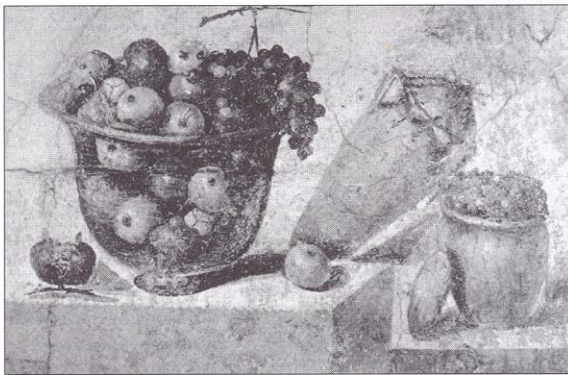
Az 1950-es évektől proletarizálódott mezőgazdasági és üzemi dolgozók „divatja” a gumicsizma, a bokáig érő viharkabát, a pufajka, a madzaggal megkötött cájgnadrág, a fülig húzott micisapka, s a jobb napokat látott aktatáska, – ebből szalonnáznak ma is a nehéz munkahelyeken. A naív buzgóság és az álhitek sikerületlen munkásszobrai után született egy ilyen szoborként szokatlan tárgy-mementő. Ilyen előzmények után a pátosz leghalványabb nyoma is tönkretenné a mű hitelét, de ugyanezért kerülnie kell az élményből feltörni akaró bármiféle érzelmességet is. Ezért bújik a személyesség itt a játékosság, a jópofaság spanyolfala mögé.

38. Balla Gergely: *Dorogi bányászfürdő*, fotó

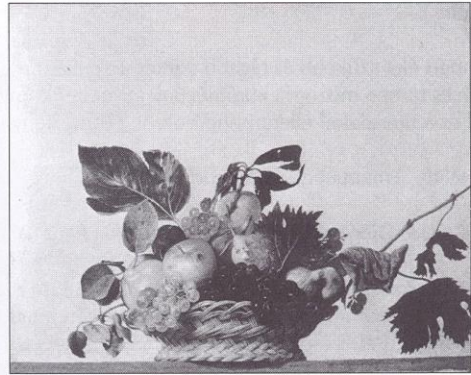
A fotóval megragadható dokumentatív hitelességű prózaiságnak ilyen paraméterekben már súlya van, az égbe szállt munkaruháknak bizarr monumentalitása. A tárgyak összetett világának látványa így együtt már maga is sűrítőanyag egyenkénti esztétikai minőségeiknek. A tárgyvilág heterogén esztétikai minőségei így transzponálódhatnak a társadalom kollektív önreprodukciójának apoteózisává.

39. Horváth János: *Apám története*, fotó

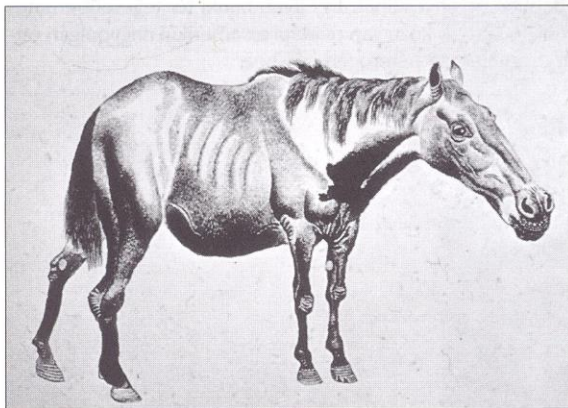
Egy ember élete tárgyakban elbeszélve. Fájdalmasan csak ennyi, s „meghalt a hazáért”. Életünk tárgyai idővel feldúsult információs potenciálra tesznek szert, s magunk is feldúsult tapasztalatra olvasásukhoz. A tárgyvilágot megszólaltató képzőművészetnek ezért rendkívül széles témaválasztéka, s kommunikációs csatornája van a korban aktuális emberi lényeg megragadásához.



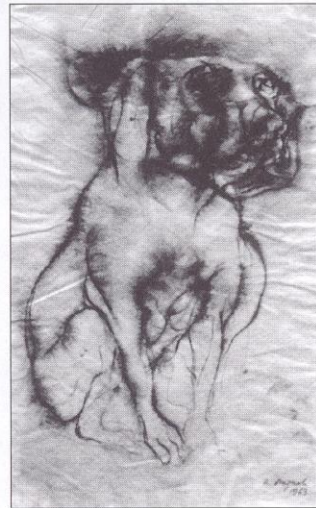
21.



22.



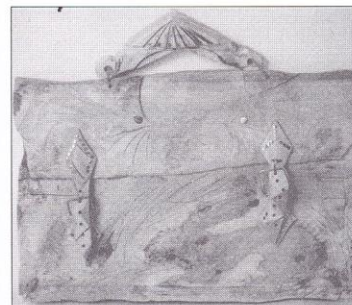
26.



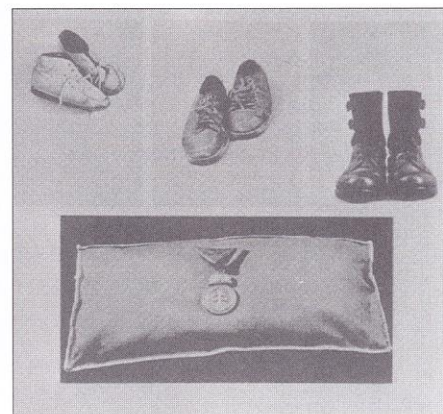
25.



38.



37.



39.

#### \*4

##### **Interieur**

Az emberi élet szűkebb és tágabb szinterei konkrétan is és általánosíthatóan is rávállanak az azt használó emberre. Ha időben és térben mozogva körülnézünk az ember környezetében, széleskörű ismereteket nyerhetünk a történelmi emberről és a társadalmi ellentmondásokról. Szemelvényeink ennek lehetőségeit villantják fel.

40. Witte, Emanuel de: *Interieur* (1665–70)

41. Rivera, Diego (Mexikó): *Takácsműhely* (1922–27)

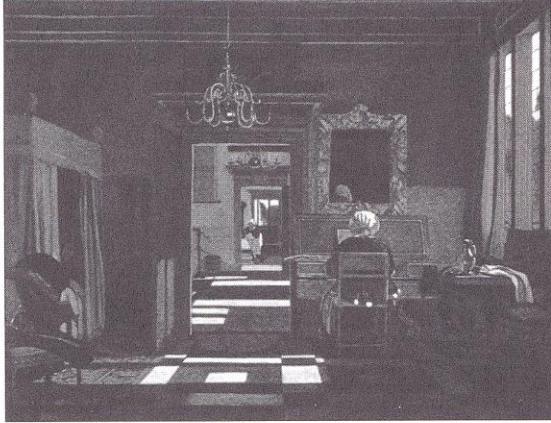
42. Amerikai szalon, neorokokó viktoriánus stílus (1850–60)

A gyarmatosító európai népesség azzal teremtett magának otthonot bárhol a világon, hogy vitte magával az európai kultúrát, s szoros kapcsolatot tartva az anyaországgal, ízlésében még követni is tudta az ottani változásokat.

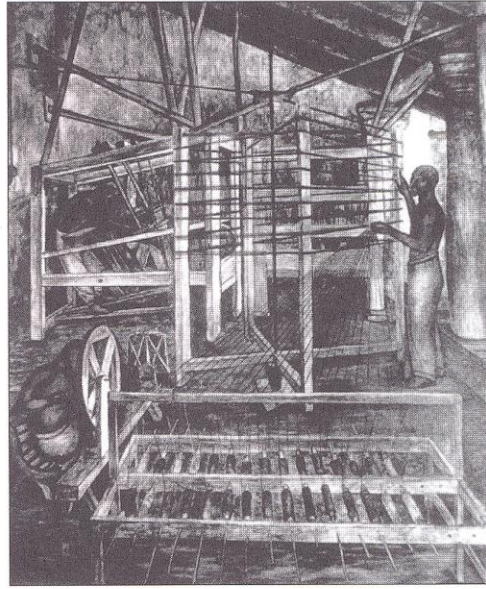
43. Magyar lakásbelső az 1960-as években

44. A Magyar Nemzeti Bank kis tanácsterme

Ha egy közösségi tér arculatát nem termelési technológia írja elő (mint a takácsműhelyét), abban az esetben nagyobb szabadsággal élhetnek kialakítói, ízlésük szabadabban érvényesülhet. Egy ilyen banki tér teljesebben mutathatja gazdáinak rétegízlését. Ennek a (budapesti) arculatnak több köze van például az amerikai nagypolgári otthonokhoz, mint a hazai kispolgári élettér formavilágát meghatározó heterogén ízléshez.



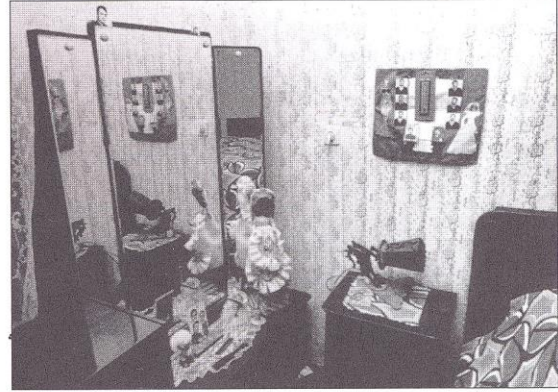
40.



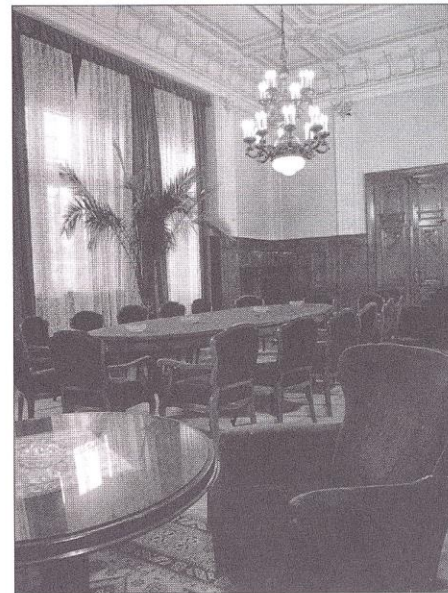
41.



42.



43.



44.

\*5

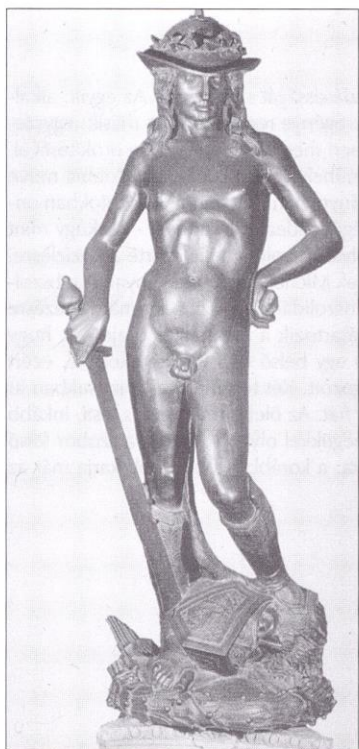
### Bibliai kép

67. Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi): *Dávid* (1430–32)

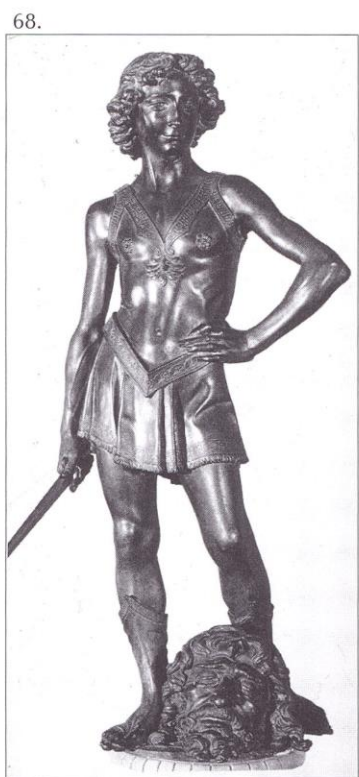
68. Verrocchio, Andrea del: *Dávid* (1466 körül)

69. Michelangelo Buonarroti: *Dávid* (1501–1503)

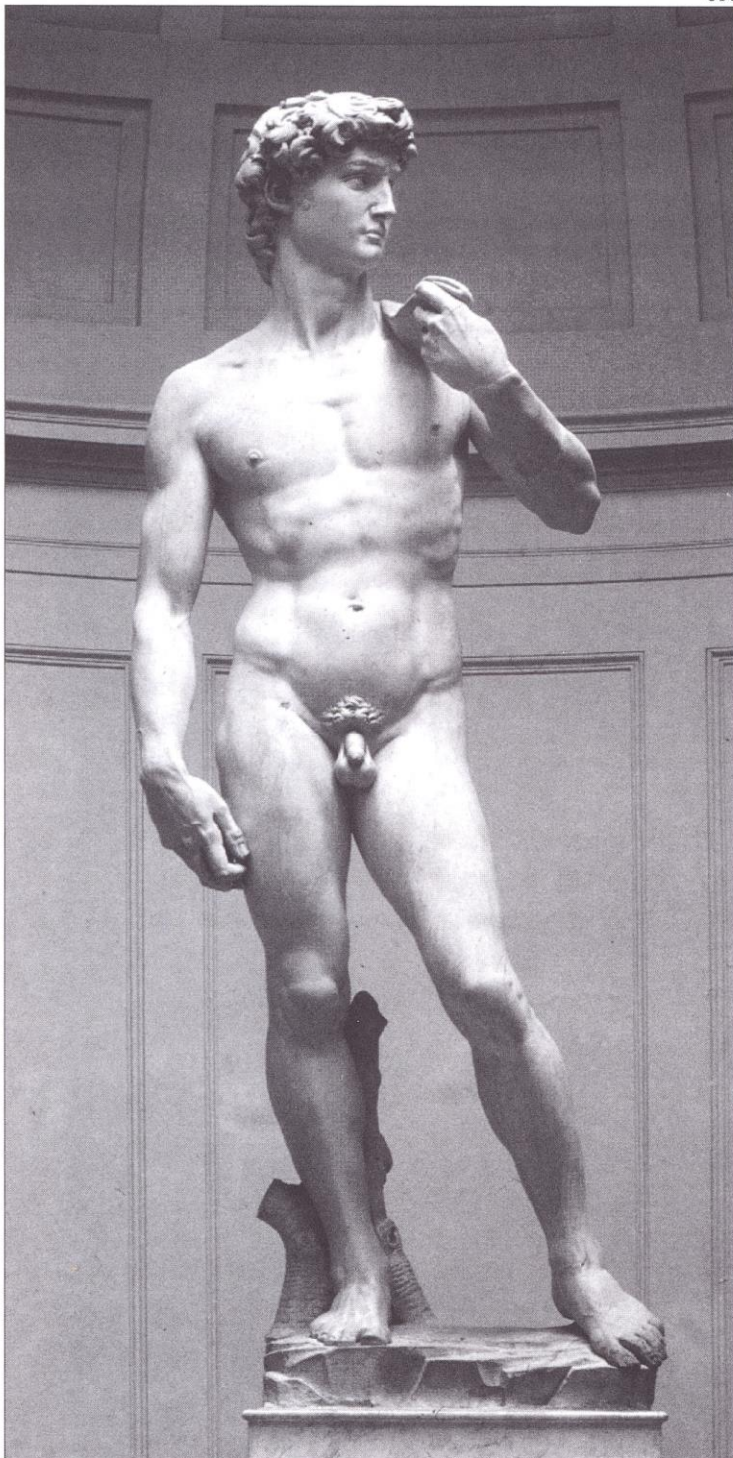
Az ember és ember, az erény és a rossz küzdelmére örök mintákat kínál a biblia. Az egyazon bibliai téma három egymást követő firenzei szoborváltozata tanulságos példa arra, hogy az illúziók, és a tények ellentmondásának dinamikájában hogyan változik egy kor társadalmi közösségének Dávidba vetített aktuális énképe. Firenze városi polgársága a bibliai pásztorfiú alakjában magát látta, aki bátorsággal, leleménnyel és ügyességgel legyőzte a nálánál sokkal hatalmasabb erőt, a feudális környezetben megteremtette a polgári boldogulás szabadságát. A két bronz Dávid lábainál ott hever Góliát levágott feje. Történelmi tények igazolják, hogy Donatello negyvenes éveiben teljes lehetett a felhőtlen kibontakozás illúziója. A korábbi fülkeszobrok után kútszobornak tervezett szabadon álló, mezítelen szépségét elbűvölő természetességgel viselő lányos ifjú a köztudatban idillivé színeződő klasszikus kor visszatértét hirdeti. A hamarosan láthatóvá váló társadalmi gondok közepette a városi közösségnek tartania kell magában a hitet. Verrocchio Dávidjának már elhitetőbb formákkal és kor szerinti öltözékekkel kell mutatnia Dávidságát. Aprólékos (ötvösmesteri) gondossággal megmunkált hetyke alakja hivatott hitelesíteni a győzelem tényét, bár feltűnik, hogy Verrocchio a befejezett küzdelem ellenére kardjával nyitottá komponálta a figurát. S a quattrocento végén színre lép Savonarola. A dominikánus szerzetes világi hívságokat üldöző fanatikus dühe, és az őt követő városi szegények romboló elégedetlensége lerombolta Firenze amúgyis meggyengült illúzióit, s a klasszikus ideák lelkesültségével telített ifjú Michelangelót ez szembesítette először a realitásokkal. Az ő Dávidja még nem győzött, még előtte van a küzdelemnek. Alkotója leszámolt az illúziókkal, de nem hagy kétséget a győzelem felől. Hite ekkor még rendíthetetlen. Dávidja így lesz zarándokhelyé, a tette kész, győzni hivatott ember egyik – talán legszebb – plasztikai megfogalmazásává. A Dávidok példája többértű esztétikai tanulságot kínál. A jelenségben érdemes tanulmányozni a kor és alkotó viszonyát, azt, hogy egy téma mennyire eltérő jelentéseket vehet magára.



67.



68.



69.



**\*6**

73. Robbia, Luca della: *Almás Madonna*, részlet (1480 körül)

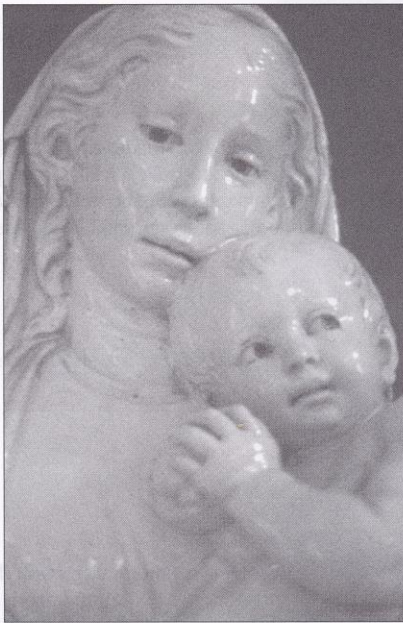
74-77. Michelangelo: *Rondaníni piéta* (1564)

A két alkotás az élet felé forduló reneszánsz szemlélet szinte végletes ellentmondásosságát szemlélteti. Az egyik: alkalmazott és sokszorosítható szépség, amit a széles társadalmi közösség lelki komfortigénye rendel meg. A másik: egyszeri szépség, az élet lelki poklait megjárt szellem gyönyörűséges küzdelme az emberi megvilágosodás kőbe örökítésével. Az emberarcú Madonnák az eleven itáliai asszonyok szépségéből születtek. A műhely alapító Luca della Robbia műve ezek szépségmorzsáiból összecsipegetett remeklés, amelyet azután további példányokban, és további változatokban ontott a családi manufaktúra. Ezek az anya-gyermek viszonyt problémátlan szépségűvé idealizáló művek – csakúgy, mint annak idején az idealizált szépségű görög márványszobrok – határozottan befolyással voltak Itália szerte a közízlésre. E mellett a föld felett lebegő könnyűség mellett érthetően, túl súlyosnak találtattak Michelangelo márványai. A rabszolgaszobrok „befejezetlensége” – ráadásul egy ilyen befejezetlen átfaragás – a konszolidált ízlés számára már ránézésre is bűn, de legalább is idegen. Michelangelo zsenialitásához valószínűleg hozzá tartozik a belső látás ereje, az, hogy számára a legkonkrétabb látványnál is erősebb a belső kép. Utolsó alkotása is egy belső kép fölülkerekedése, ezért kezdte átfaragni saját korábbi szobrát. Halála előtt még pár nappal is ezen dolgozott. Két teremtés, akik sorsukban itt a földön megszenvedték az isteni akaratot. Mária szinte visszaöleli testébe halott fiát. Az ölelés már nem is testi, inkább valami mélyen megindító lelki egyesülésnek tűnik. Érdes felületű „életlen” tömegükkel olyanok ketten a szobor felső régiójában, mint két lemeztelenedett lélek, akikről épp hámlik lefele a test burka: a korábbi szobor jobb karja már az enyészeté, simára csiszolt lábai is feleslegesek.

Világ  
létezését  
nem  
először

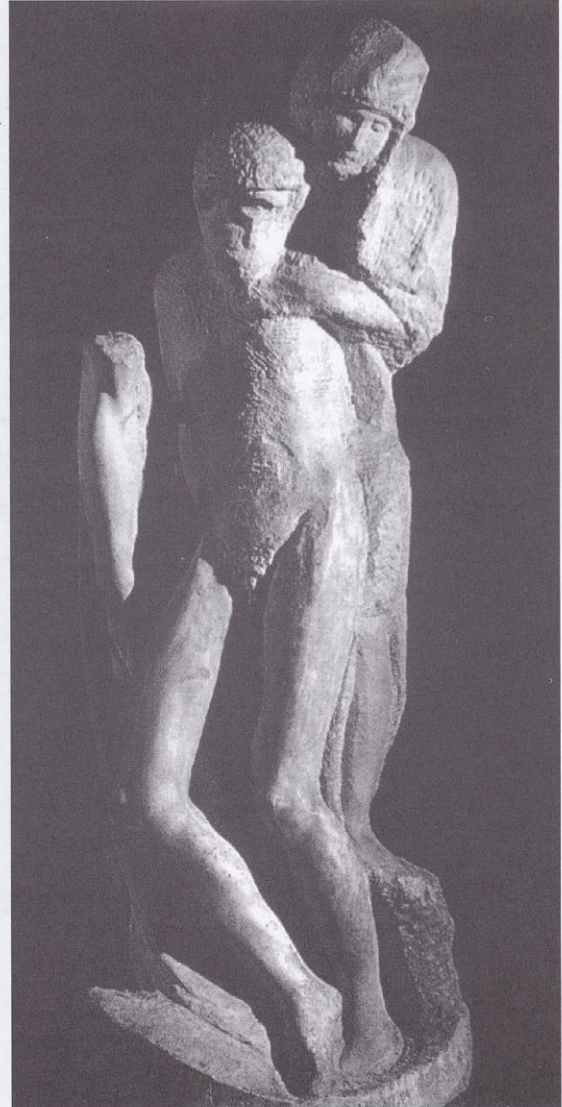
változ

73.

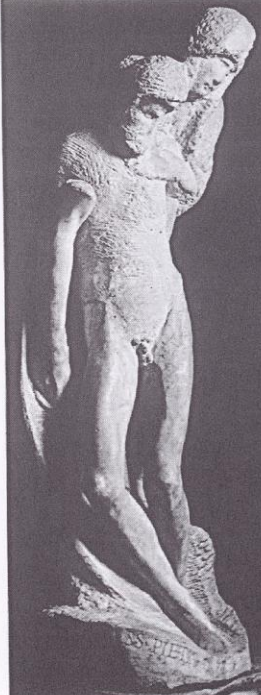
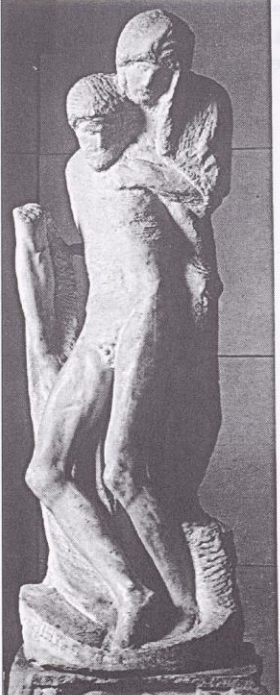


77.

74.



75-76.



106

\*7

### Történelmi kép

78. Kovács Mihály: *Magyarország leigázása 1849-ben* (1864)

79. Madarász Viktor: *Hunyadi László siratása* (1859)

A disszonáns társadalmi szituációkban a történelmi eseményeket szinte kivétel nélkül tudatosan választják feldolgozásra. Alkotóik ezzel igyekeznek felébreszteni, életben tartani az elnyomott közösségek tudatát. A kiállítás igazságuk mellett nem is volt mindig kockázatmentes. Az alkotással elérni kívánt direkt hatás esetenként gyengébb műveket is felszínen tartott. Kovács Mihály alkotása illusztratív színpadias direktségével például szinte más kategória, mint Madarász Viktoré.

80. Uitz Béla: *Eskü, a „General Ludd” sorozatból* (1923)

81. Derkovits Gyula: *„1514” VII. Levertés* (1928)

Az egy műből sok példány előállításának lehetőségét kínáló sokszorosító grafika századunk első felében sokfelé vállalta fel progresszív eszmék terjesztését.

### Életkép

82. Daumier, Honore: *„Öné a szó uram, védekezzék”* („Caricature”, 1835. május 14.)

83. Matisse, Henri: *Tánc*, (1909–10.)

A karikatúra, a szatíra eszköze a sűrítés, és a túlzás, gyakran a torzítás. Daumier az emberi viszonyok disszonanciáinak jellegzetes jeleneit rajzolta, s tette közzé a kor könyvatos újságjaiban. A torzulások szinte kezére adták magukat. A viszonyok igazságtalanságának látványai, mint negatív emberi (esztétikai) minőségek megnyilvánulásai, gyakrabban keresik a „szókimondó” eszközöket, gyakrabban öltenek az ábrázoló-kifejező képzőművészetben konkrét formát, mint a pozitív esztétikai minőségek. Nem csak azért mert a tagadás, a tiltakozás erősebb hangoltság az alkotásra, de valószínűleg azért is, mert pozitív esztétikai minőségből gyakran kevesebb a felmutatni való. Nem lehet véletlen, hogy Matisse képe meztelen, meghatározatlan emberek tánca, s ilyenként inkább óhajtás, idea.

84. Daumier, Honore: *Harmadosztályon* (1864)

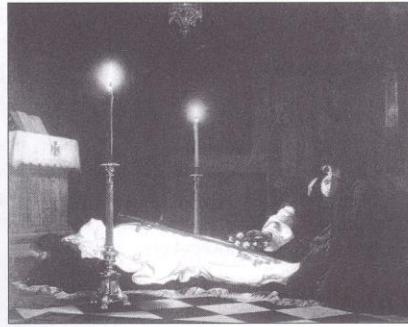
Daumier – noha újságrajzolással kereste a kenyerét – festőnek tartotta magát, de hajszoaltságában (és a „harc hevében”) ritkán jutott a festéshez. Kevés képe monumentális egyszerűséggel vall arról, kik azok, és melyek azok az értékek, amelyeket szeret és véd a torzulások ellenében.

85. Menzel, Adolf: *Utazás keresztül a szép természetén* (1892)

Menzel képe nem szatíra, ő a csúfolódással inkább szórakoztat. Képe anekdotikus elemek sokaságával élő, festményé szelídített karikatúra. Ahhoz képest, hogy Daumier a polgári gazdagodás torz erkölceit pellengérezi ki, s életveszélyt lát az emberi értékeket semmibe vevő polgári cinizmusban, Menzel a nyárspolgár kisszerűséget is idillé csipkedi, mert alapjában nem érzi rosszul magát az adott viszonyokban.



78.



79.



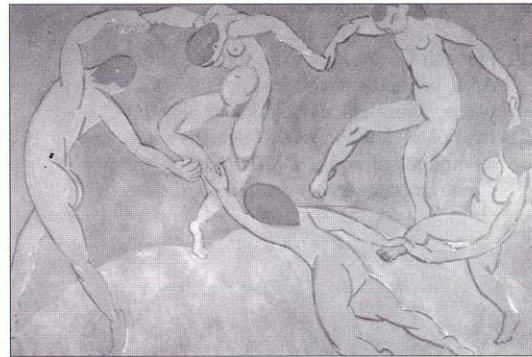
80.



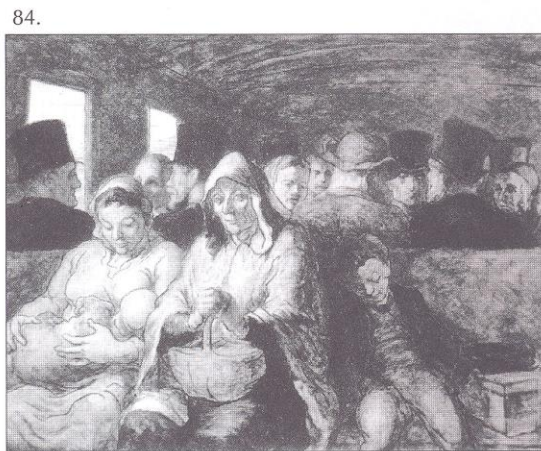
81.



82.



83.



84.



85.

\*8

### Életkép

87. Kollwitz, Käthe: *Szántás*, a „Parasztháború” sorozat 1. lapja (1906)

88. Medgyessy Ferenc: *Magvető* (1935)

A szántás és a magvetés (aratás, szüret, stb.) látványának esztétikuma ősidőktől hirdeti az ember leleményét, erejét és kitartását létfeltételei megteremtésében. Gyakran e tevékenységek szimbolikus jelentése is elegendő ahhoz, hogy az embernek e lényegi vonásai egy újabb aktualitás hívására a pátoz hangján szóljanak; s előfordul, hogy az emberi viszonyok infernalis állapotának súlyosságát elhithető erővel szuggerálja belénk, ha éppen e tevékenységekben mutatja fel a mű a negatívba fordult minőségeket.

89. Courbet, Gustave: *Kőtörők* (1849)

90. Millet, Francois: *Favágók* (1850–52)

A ritkán előforduló korábbi esetektől eltekintve Európa művészetében a XIX. században jelentkezett témaként a munka. Bizonyára nem csupán a tevékenykedő emberi testek szépsége, az alkotó-teremtő munka kínjainak, erőfeszítéseinek heroizmusa maga váltotta ki ezt az új jelenséget. A populáció gyarapodása, s a társadalmi termelés szélesedése a munkavégzők tömegeinek mindennapos jelenlétét hozta, nélkülük már nem rajzolható hiteles társadalomkép. A mélyülő társadalmi ellentétek egyik pólusát képezték, s a társadalomújító eszmék egyike sem hagyhatta többé számításon kívül a proletarizálódó tömegeket szerte Európában.

### Életkép – portré

97. Escher Károly: *A banktisztviselő sziesztája*, fotó

98. Horváth Dávid: „*Miért fáj, ha nekem így jó*”, fotó

### Portré

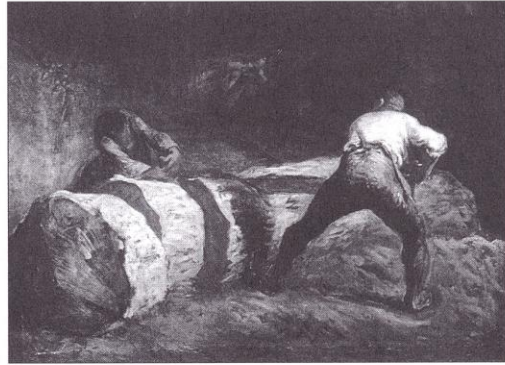
99. Marek Attila: *Tábornok*, fotó

100. Horváth Dávid: *Kapcsolat*, fotó

A két-két párba állított fotó a 93/94 és a 95/96-os színes képpárok tárgykörének folytatása. Újabb két képpár, amelyek újabb változatokkal hitelesítik az állandó és változó dialektikájának a kontrasztokban feltáruló igazságát. Az ellentmondás pólusai kölcsönös feltételezettségben állnak: ezek amazok nélkül nem lennének ilyenek, s azok emezek nélkül nem lehetnének olyanok. Bármennyire is leegyszerűsítésnek tűnik az értelmezés, a képek hitelesítő erejéről van szó és nem a magyarázatokéről, s ezt bárki a maga élményein keresztül kontrollálhatja.



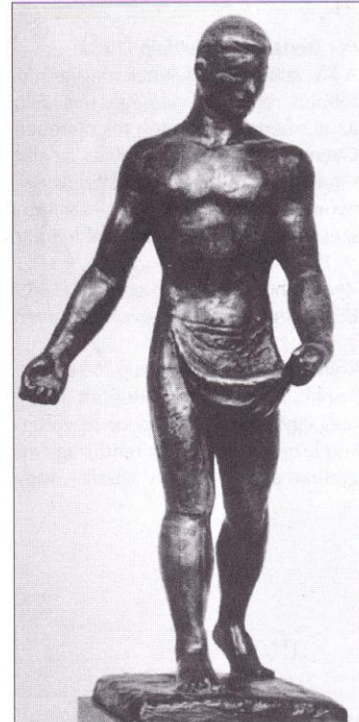
89.



90.



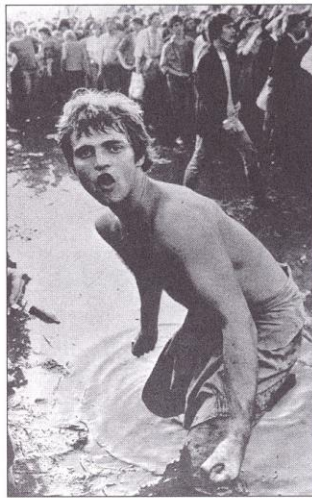
87.



88.



97.



98.



99.



100.

\*9

## Önarckép

Az önvizsgálat és a kitarulkozás kettős készítése miatt a tükörrel szembe fordított én látványának festése-rajzolása ambivalens lelki állapotba hozza az alkotót. A művészi értéknek is, de a személyiség önépítő folyamatainak is az elmélyült önvizsgálat lesz inkább hasznára. A visszanező szempárral való folyamatos szembenézés amúgy is egyre elkerülhetlenebbül ebbe az irányba sodorja az alkotót. A világba kihelyezett, a bensőből szemlélhető külső látványvilág részévé vált, vele szembe néző énjét a világból belsővé fogadott pozitív és negatív esztétikai-értékek képzeteinek kereszttüzeiben vizsgálja. A világgép formálódásának pozíciója képzetesen mindig is egy ilyen belülről kifelé szemlélődés, – és most „kint van” az én. Az önarckép festés szituációjában ezért tanulságosan modelleződik, miként csúszik egymásba a világgép és az énkép. Arról, hogy a világgép és az énkép csak feltételezik egymást vagy „egymásban vannak”, az önarcképek nem filozofálnak, ellenben érzékletesen rögzítik az én látványának szubjektív képét, amelyben én és a világ egy arccá kénytelen válni.

103. Nagy Balogh János: *Önarckép* (1914 körül)

104. Egry József: *Önarckép* (1920)

105. Pór Bertalan: *Önarckép* (1952)

A XX. század első felének magyar művészei még gyakran készítettek önarcképet. Sokan többet is festettek, és mert legtöbbjük remeklés, valóságos társadalomkép szövődik össze belőlük. A jó művészek egzisztenciája sem a gazdasági, sem az elismertségi mutatók tekintetében nem állt jól, azt tudjuk, de ez az arcok komorságát csak részben magyarázza. Gyenge a társadalmi mobilitás, az alkotó eszményeinek irányába az alkotóerő kibontakozása is korlátozott, a progresszió törekvéseit jó, ha csak mellőzi az uralkodó kurzus (és nyomában a megdolgozott közvélemény). Ezek az arcok ennek nyomait viselik. Máig igaz, – szinte paradoxon, – hogy a történészek változó „krónikái” ellenében a szubjektív művészet objektívebb hitelességgel írja a történelmet...

106. Rembrandt: *Önarckép ecsettel* (1665)

Ezt az önarcképet két évvel a *Homérosz* után festette Rembrandt!

107. Kollwitz, Käthe: *Önarckép* (1941)

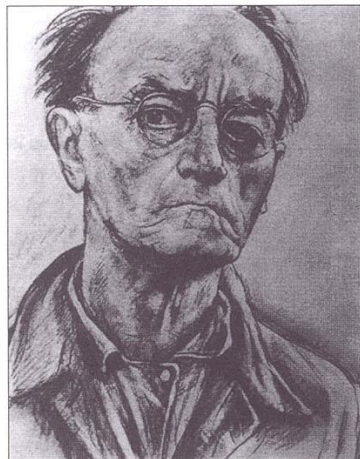
Annak, hogy Kollwitz kifordult a frontalitásból, legalább olyan jelentősége van, mint annak, hogy Rembrandt mintegy még egyszer a világ képébe vigyorog csendes rezignált bölcsességgel. Úgy látszik az igazság ösztönös vagy tudatos elkötelezettjei öregedőn rendre így kénytelenek tudomásul venni, hogy az emberi nem igazi kibontakozása túl lassú, gyakran a horizont sem látszik, – vagy talán csak egyenkénti esélyünk, az élet szabta időnk túl gyors hozzá.



104.



103.



105.

106.



107.





## \*10

### A TÁRGY, MINT KULTURÁLIS MÉDIUM

#### A tárgyforma csak kommunikál

108. A Zádor híd Karcag közelében

A folyóvíz is, – és amit átvezettek felette a híddal – az út is már másfele jár egy ideje. A híd már nem „hidál”, műemlék, mint régebbi korok múzeumi tárgyai.

#### A tárgyforma elmondja direktben a funkciót

109. Ray, Man: „*Geschenk*” (Dadaizmus, 1921)

110. Oppenheim, Meret: *Prémes csésze* (Dadaizmus, 1921)

A dadaista polgárpukkasztás két provokatív tárgy-kreációja. A két tárgy feltűnően nem alkalmas így arra, amire eredetileg rendeltettek. A meghökkentő hatás igazolja, hogy a formából egyszerre kiolvastuk az eredeti funkciót, és a beavatkozás nyomán annak ellehetetlenítését is.

#### Történeti és technikai információk

Egy új anyag eleinte nem tárja fel minden tulajdonságát, így az üveg edényre való sajátos alkalmassága is csak lassan derült ki. Az egyiptomiak a színeit, a görögök és a rómaiak az áttetszőségét, majd átláthatóságát hasznosították. Eleinte helyettesítő anyag, s csak lassanként nyer új funkciókban üvegszerű technológiákkal a mai értelemben is üvegszerű formákat. A tárgyformák ilyen irányú információikkal még töredékek kormeghatározását is segíthetik.

111. Egyiptomi üvegek (Kr. e III-II. század)

A pipere anyagok tárolására szolgáló üvegvázácskák viaszveszejtéses vagy magöntéses eljárással készültek. A cserépedények – az amforák és a szivar alakú alabasztronok – formáját utánozzák.

112. Római üvegek (Kr.u. I. század)

A Szíriából származó fúvásos technikával előállított nagyobb méretű üvegedények is cserépedényformákat utánoznak, így: hüdria, sztamnosz, amfora, lekütosz, stb. formákat

#### Ergonómiai információk

Az itt sorolt képek tárgyai az edény és a hasznos tömeg fizikai viselkedésének ismeretéről, és a mozgó kéz legeredményesebb alkalmazkodásáról informálnak.

113. Római üvegek (II–III. század)

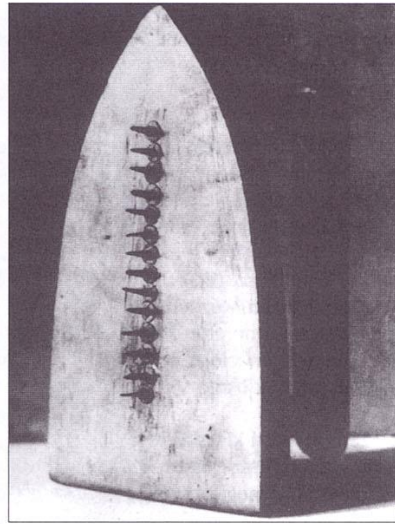
A hosszú nyak nem csak a folyadék vezetésére, de fogásra is igen alkalmasnak bizonyult formaelem, pereme pedig nem csak a folyadék cseppek visszafolyását teszi lehetetlenné, de az edény kicsúszását is a fogó tenyérből. Egyik edényen – amelyiken nincs perem – kúpos forma segíti a fogást.

114. Nagy Alexandra: *Fabulissimo after shave design*

A fogás helyére pillantva felfogjuk a „kézenfekvő” fogalom eredetét.



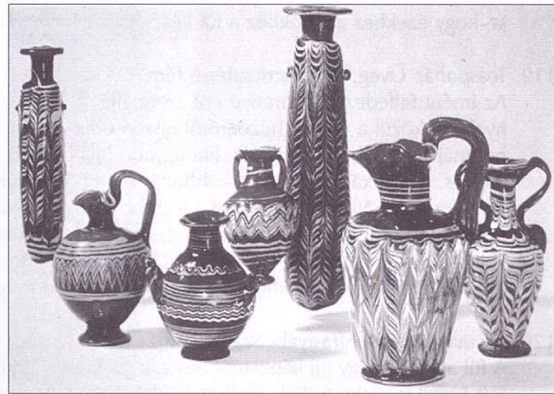
110.



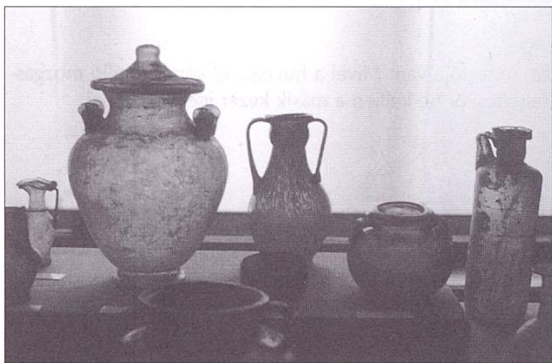
109.



108.



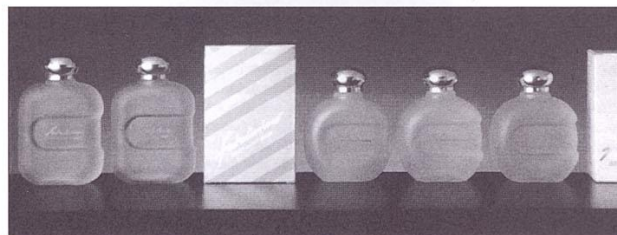
111.



112.



113.



114.

**\*11**

115. Kis fémkancsó, Oroszország (1742)

A négy fogó ujjnak kialakított „folytonossági hiány” megteremti az emberi kéz maradéktalan manipulációs lehetőségét. Formáját tekintve a nyúlvány: fül.

116. Bányamécses

A felfüggesztést szolgáló formaelem tengelye vertikális, és átmegy a súlyponton. Ekkor van nyugalmi állapotban a tárgy, és benne vízszintesen a gyúlékony folyadék. Ez a hasznos, ám veszélyes tárgy legminimálisabbra szorított fenyegetése. Egyben modellezi számunkra az edénytömeg és a befogadott hasznos tömeg együttes fizikai viselkedését, amihez a kéznek ergonómiailag alkalmazkodnia kell.

117. A Grimani-kancsó, Korinthosz, (Kr.e. 460–450), bronz lemezből kalapált test, öntött fül két kezében ivóedényt tartó Silénosz-szal, (Szépművészeti Múzeum)

Az előbbi modellhelyzet ismeretéről tanúskodik a remek kancsó. A fül a súlypont fölé nyomakszik, s eltolja helyéről a beöntő nyílást, aminek funkcióját nem csak hogy nem rontja el, de ezáltal az a kiöntésre alkalmasabb formát nyer, s mindezt játékosan azzal indokolja, hogy hely kellett Silénosznak. A fül emellett érdekességével is segíti a fogás biztonságát.

118. Korsó a Nagy Szent-Miklós-i kincsleletből

A fül vonala gyönyörűen játssza vissza – csak megfordítva – az ellenkező oldal kontúrájának kettős ívét, miközben illeszkedik annak szimmetrikus megfelelőjéhez. Még szebb, hogy ezt nem csak szépművészeti megfontolásból teszi. Így fejezi ki, milyen erőnek is van kitéve, amiközben a kéz és a tömeg között „közvetít”. Hogy a súlypont bent maradjon az edény vertikális tengelyében, fent húzóerőt, lent pedig tolóerőt kell gyakorolnia az emberi kéznek. Formája azt mutatja, hogy ezekhez az erőkhez a fül készséggel alkalmazkodik, – ezért vette fel az említett kettős ívet.

119. Teáspohár. Üveg, zománcdíszítéses fém, Oroszország, (1900 körül)

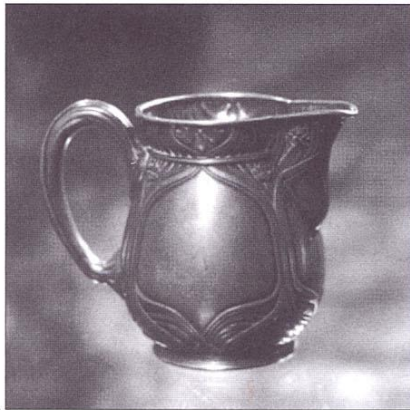
Az imént felfedezett kétirányú erő „formálja” a fület ezen a tárgyon is. A fogó elem és az edény között közvetítő két nyak-tag közül a felső a húzóerőtől ellaposodik, a lenti a tolóerőtől pedig feltorlódik. Maga az egész fül pedig a súlypontnál magasabbra igyekszik. Ha ugyanis lejjebb volna, rendkívül ingataggá válna a fogás, ami forró folyadéknál veszélyes. A vertikális fogó elem – ahhoz hogy jobban működjék – az érdekességet a felgyöngyösödött alsó nyaktagtól veszi át. A formaismétlések egyébként a legtöbb kultúrában szépségelemek. Mindezeket túl a tárgy arról is informál, hogy a forma kialakítói ismerik a hőterjedést, az anyagok hőátadási képességét. A tea színének ebben a kultúrában látszania kell, az üveg erre kiváló, csak vezeti a hőt, a fém is, de a két anyag csak peremesen érintkezik. Így a forró tea akadálytalanul közelíthető az orrhoz, szájhoz; párája a tüdőt üdíti, színének, illatának „esztétikuma” pedig a lelket.

120. Kis üvegekancsó, Afrasiyab, Szamarkand (XI–XII. század)

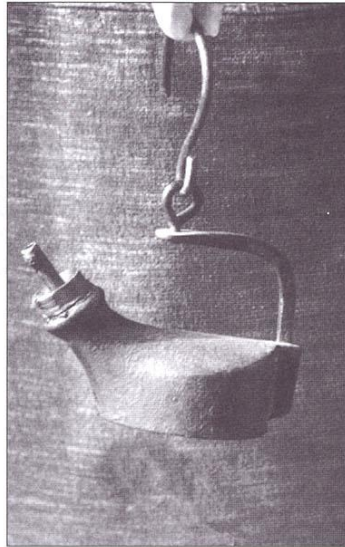
A fül alá férő négy ujj képzete – ha csak így képen látjuk, – tájékoztat a tárgy méretéről. Súlyja hasznosan is kicsi, nyújtott karral is uralni tudjuk. Ilyenkor oldalirányú billentéssel hozzuk mozgásba. Az alkarnak a billentéshez az orsó- és a singcsont anatómiailag lehetővé tesz bizonyos tengelye körüli elforgatást, s a mozgáskoordinációhoz a tárgy a maga részéről a fül feletti anyagcsomóval járul hozzá: annak támaszkodik a hüvelykujj.

121. Kristálykancsó aranyozott ezüst fedéllel

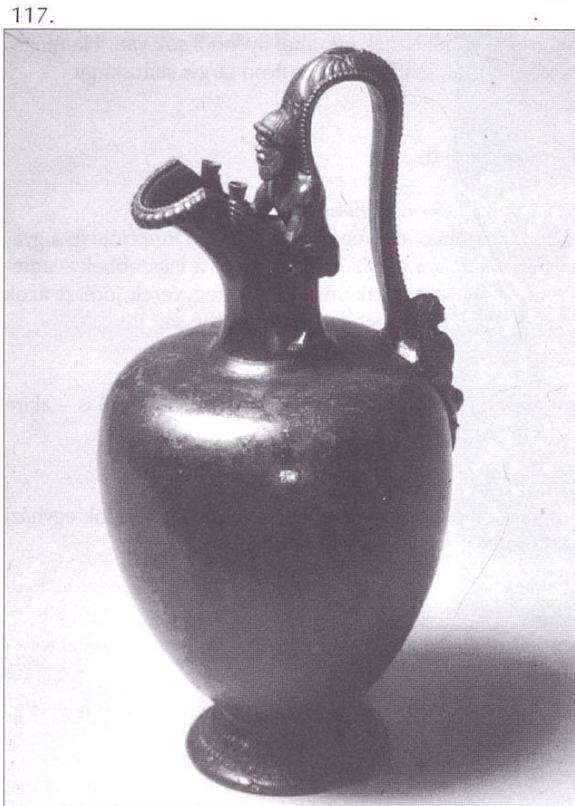
Az ugyancsak kisméretű edénynek folyadéktovábbító (tranzit) funkciója van. Mivel a hüvelykujj képes önálló mozgásra is, önálló feladatként rá lehet bízni a tető nyitását, hogy feltöltéskor ne kelljen a másik kezét igénybe venni.



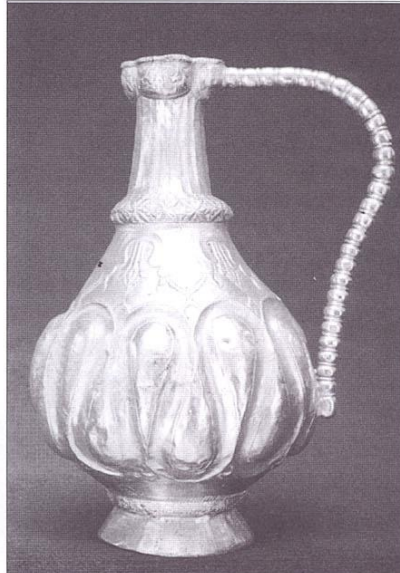
115.



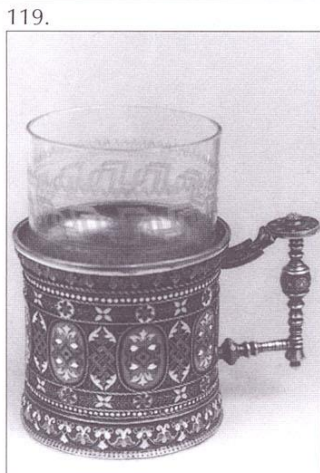
116.



117.



118.



119.



120.

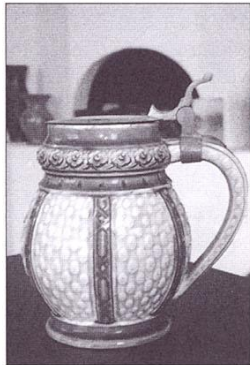


121.

## \*12

### Szociológiai, történeti információk, státus-tárgyak

122. Fedeles söröskupa  
A formahagyományt félreismerő ízléstelen tömegáru.
123. Kupák aranyozott ezüsből.  
A kisebb díszítménye az irgalmasság példa-jeleneteit ábrázolja (Nürnberg, 1594)  
A nagyobb felületén mitológiai jelenet látható (Augsburg, 1625)
124. Barokk kupa, elefántcsont, aranyozott ezüst (1694)
125. Barokk kupa, aranyozott ezüst ezüstpénz berakással (1667–1688)  
Az tárgyalgó művészet eme remeklései bizonyára sok munkaórát emésztettek föl, és feltételezik a szakma széles földön legjobb mestereit, akiknek művészi tudását nem mindenki képes megfizetni. A tárgy így tulajdonosának gazdagságáról beszél. Aki a drága művészi érték indirekt közlését nem értené, annak a pénzzel tapétázott aranyedény hivatott felnyitni a szemét. A gazdagság jelzése válik hovatovább a nemes kupa egyetlen funkciójává, az edény így jelző tárggyá (jeltárgy) lesz. Még a legünnepebb alkalmakkor sem valószínű, hogy ebből isznak ott, ahol ilyenből sok van. Ha mégis, akkor ott magának az ivásnak is státushirdető funkciója van. A jeltárgyak családjában az ilyen tárgy: státustárgy.
126. Nyaklánc ezüstpénzekből (Baja, 1910)  
Az ilyen nyaklánc a pénz közérthető nyelven az eladó leány értékét hirdeti.
127. Török dísztőr és hüvelye (A penge 1515 körül, a hüvely a XVI. század második feléből)  
Státustárggyá váltak többek között a fegyverek is. Amúgy is elgondolkodtató az ilyen tárgyak gyilkoló funkciója és a gyakorta gondosan kiművelt szépségük ambivalenciája. Kifejezetten megkönnyebbülés tudni, hogy a legszebbek – amelyeket múzeumok és szép színes könyvek mutogatnak – szinte sohasem láttak vért. Ezek a fegyverek jórészt azok társadalmi státuszát hirdették, akik dombról vezérelték a csatákat, vagy nem mentek soha közelébe se.
128. II. Henrik francia király díszpajzsa (1550 körül)  
Senki sem akarhatott ilyen gazdag kiképzésű felületet a fegyverek roncsoló csapásainak kitenni. A Gorgó fő is – akire ránézni is halál – csak a tárgyfunkcióhoz hagyományosan kötődő ábrázolás.
129. Püspöki pásztorbot feje Zichy Ferenc püspök címerével (XVIII. század közepe)  
A pásztorlás bibliai allegóriájához illeszkedik a pásztorbot, mint szimbólum, ilyenként afféle jelvény, a püspök egyházi státuszának hirdetője. Ilyen a püspöksüveg is. Ilyen a királyok koronája, jogara, vagy az országalma, stb.



122.



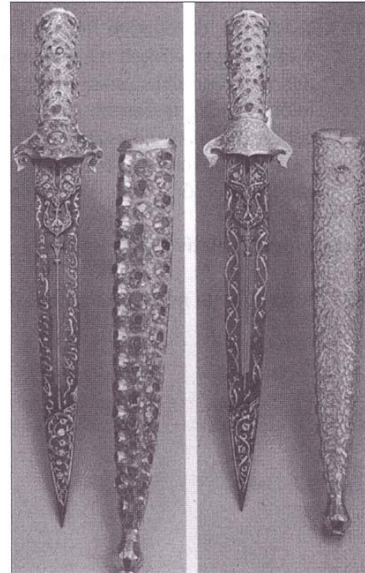
123.



124.



125.



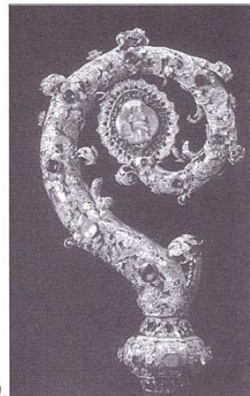
127.



126.



128.



129.

## \*13

### Esztétikai (ízlés) információk

130. Hoffmann, Jozef: *Teáskészlet* (Wien, 1903)

Az esztétikai törekvések egyik mindig vissza-visszatérő mozgatója a vizuális rend megteremtésének elve. Hoffmann szamovárjának és teáskészletének formavilága erről informál. A következőesen „sarkos” geometriai testekre egyszerűsített tárgyformák kétségtelenül formarenddé állnak össze. A kérdés ilyenkor az, ezek a konokul szögletes formák tudják-e az embert folytatni, kiegészíteni, tudnak-e hozzá úgy illeszkedni, mint pozitívhoz a negatívja?

131. Zománcozott fém teáskannák, Szandrik gyár (1910)

A termékcsalád arculata, – s azon belül a stíláriis változatok – az adott korszak piacán jelentkező esztétikai igényekről informálnak.

132. Porcelán teáskanna Terv: Zeisel-Stricker Éva (Kispest, 1928 körül)

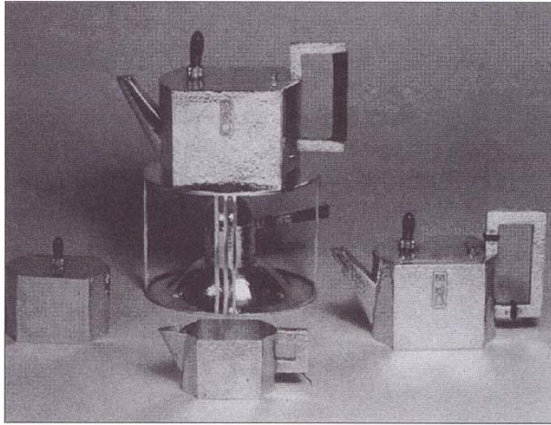
Sok magában szép és részletgazdag tárgy együtt áttekinthetetlen káosszá zavarodik az ember szeme előtt. Arra való tekintettel, hogy az ember egyre több tárggyal veszi körül magát, a tervezők a két világháború között már mozgalmoszerűen jelentkezték az egyszerűsítés új igényével. Összevonják a tárgyforma részelemeit, leegyszerűsítik a felületek díszítését.

133. Teáskanna, dán design. Terv és kivitel: Karl Gustav Hansen (1952–53)

A tárgy egyszerűsített megjelenése, dísztelensége még nem jelent formai szegénységet. Egyfelől: kontúrokban a felfelé nyíló szimmetrikus és aszimmetrikus ívek, s a fül lefelé záruló íve szép ritmust és formai összhangot teremtenek. Másfelől a felület feszesebb és gömbölyödő plasztikai formái úgy határolják a tömeget, hogy a tárgy látványának teljességében szinte organikus aktivitást érzékeltetve tisztán meg tud jelenni a funkció. Egyetlen lendületes ívben folytatja egymásba a részfunkciókat: fent szájával szinte behörpöli a teát, öblös tálszerű testében megtartja, s a másik oldalon fent filigrán kiöntő csőrén keresztül finoman (mintha pumpálná magából) cseppre pontosan kiporciózza.

### A TÁRGYFORMA RELATÍV SZABADSÁGA

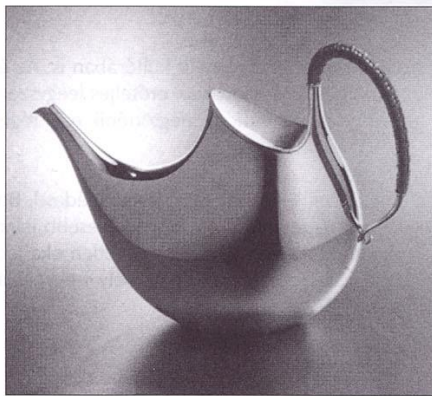
147. A szék-forma néhány változata. Bruno Munari rajza



130.



131.



133.



132.



147.



#### \*14

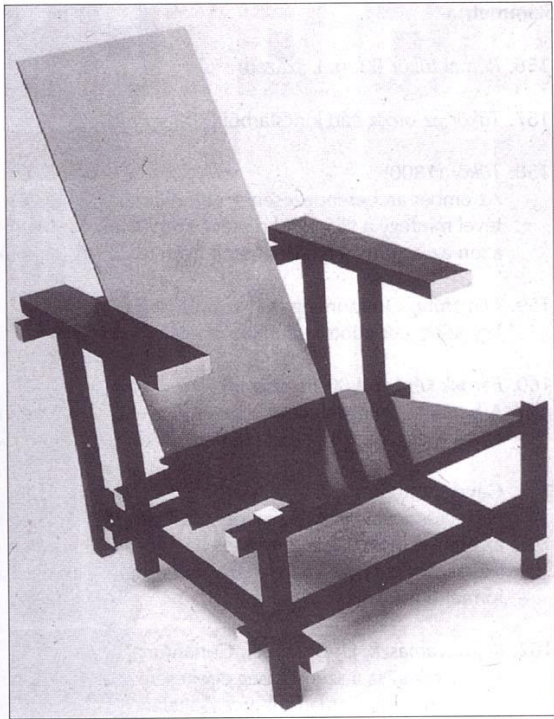
148. Tut-anh-amon trónszéke, fa, nád, ezüst, színes üvegpaszta, mázas terrakotta, féldrágakő, magassága 104 cm, szélessége 53 cm. (Kr.e. 1340 körül)  
A székek székének, a trónszéknek szabadságában állott mindent magára venni, ami a fáraót, és isteni mivoltát reprezentálta. Az uralkodó nélkül „üresen”, a háttámla zenitpontján simogató kezekben végződő sugaraival a napkorong képe hirdette Aton napisten kultuszát, amit Tut-anh-amon elődje, a reformer Ehnaton fáraó vezetett be.
149. Reitveld, Gerrit Thomas: *Vörös-kék szék* (1917)  
A Bauhaus szellemében tömeggyártásra ajánlott ilyen és hasonló „demokratikus” székekről levetettek minden díszítést, a funkciót elmondó forma szépségét nem lehet felülmúlni, tehát nem is érdemes kísérletezni díszítéssel.

#### TÁRGYFORMA ÉS DÍSZÍTMÉNY

152. Alakos edény, Kirgízia (VII–VIII. század)
153. Pálinkás butella, ólommázas cserép, Mezőcsát, Borsod megye
154. Ábrahám feláldozza Izsákot, párnavég hímzése fonottas- és keresztöltéssel, Csík Megye.  
A keresztény kultúra a bibliai jelenet ábrázolásának tanúsága szerint teret hódít a népi kultúrában is. Az ábrázolásnak a díszítés stílusához való alkalmazkodása – a stilizálás – még friss, így nem mutat olyan erőteljes leegyszerűsítést még, amely már nehezítené, vagy egyenesen lehetetlenné tenné a megértést, mint ahogy megtörténik ez a régebbi, az idők homályába vesző motívumokkal.
155. Fülkébe foglalt virágtő, két emberalak ábrázolásával, részlet ácsolt kelengyeláda elejéről, Borsodnádasd, Borsod megye  
Példa az erőteljes elvonatkoztatásra. A sokszori ismétlés ismertté teszi a jelentést, így egyre kevesebb jelanyag is elég, mert az ábrázoló dísz funkciója már csak ráutalás az ismert tartalomra. Az egyszerűsítés közvetlen oka a deszkaanyag megmunkálásának egyeneseket és köröket könnyebben kiadó kiművelt vésési technikája, amely – egyáltalán nem mellesleg – egynemű vizuális anyagával szép áttekinthető összehatást ad.



148.



149.



152.



153.

154.



155.

**\*15**

**Szimmetria**

156. Római tükör (Kr.u. I. század)

157. Tükör az orosz cári kincstárból (XIX. század)

158. Tükör (1800)

Az ember arcberendezésének szimmetriája a tükörben szimmetrikus keretet kap. Visszanéző arcunk a *rend* eme keretével mintegy a világrend részévé szervül a tudat háttértartományában. Egyszerűen a kiegyensúlyozott közérzet múlhat azon az esztétikai hatáson, amit ilyen tükör kínál annak, aki elé ül.

159. Miniatúra, Oroszország (XX. század eleje)

Egy adott kor adott kultúrájában érthetően szoros kapcsolat lehet a tükörkeret és képkeret formája között.

160. Barokk képkeret (XVIII. század)

A barokk – mint mindent – az emberrel együtt a kereteket is kimozdította nyugalmából, hogy a nagy együttesekben annál meggyőzőbb erővel adja az összefogó szimmetrikus formákat.

161. Gaudi, Antonio: Tükör a Casa Calvat épületében (1898–1900)

A szecesszióval kezdődő modern kor végeláthatatlan küzdelembe kezd a szimmetriával. A dinamikus ember ideál küzd az emberi méltóság képzeteinek hagyományos szimmetria alakzataival. A küzdelem eldönthetetlen, mert a modern kor vizualitása számára változatlanul adottság a szimmetrikus emberalak, mint a lényegi emberi tartalmak kikerülhetetlen formai hordozója.

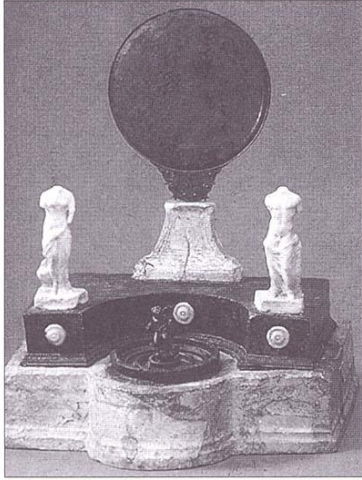
162. Koponyamaszk, Új-Britannia, Gunantuna

Az arc takarása a személyiség elrejtésére szolgál. A törzs varázslója egyéni arcvonásaival eltűnik a maszk mögött, s ez a szimmetrikusan sematizált arccal általánosított transzcendens tartalmakat hoz át az emberi világba.

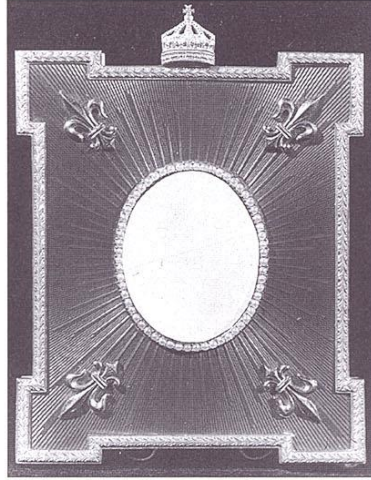
163. Karneváli maszkok a mai Velencében

A karneváli maszk elrejt, megmásít, vágyakat, vagy önkontroll nélkül éppen rejtett vonásokat hoz elő. A választék vizuális struktúrája kétféle: a szimmetria harmonizáló, az aszimmetria disszonanciáival irritál. Feltűnni tud általa az eredetiség, ezért az eredetieskedés, hivalkodás, ijesztgetés (stb.) is él vele.

156.



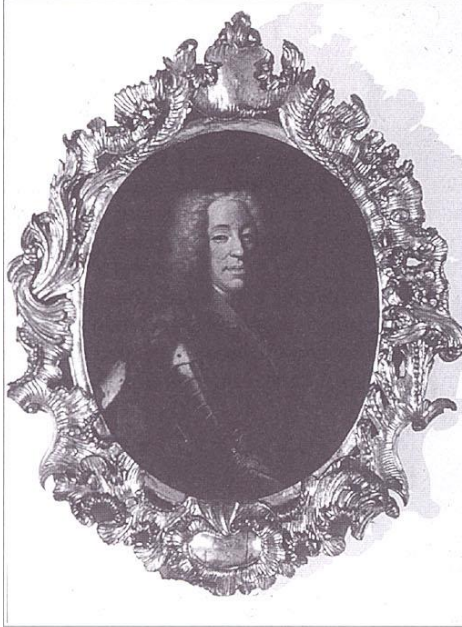
157.



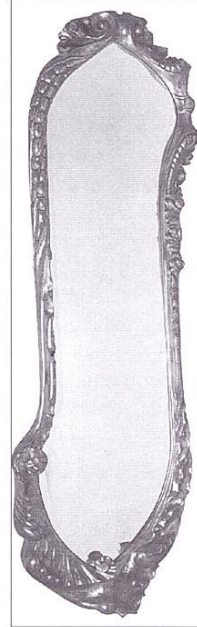
159.



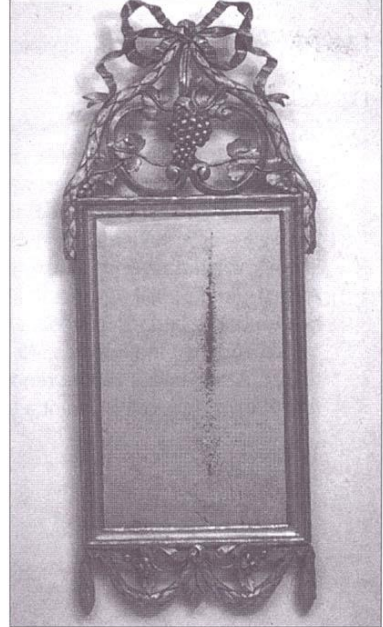
160.



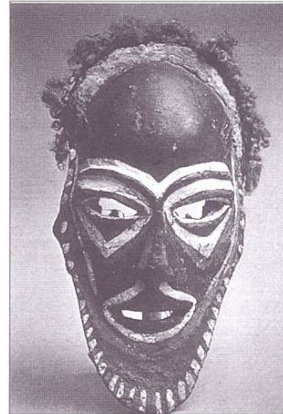
161.



158.



163.



162.

## \*16

### Szimmetria

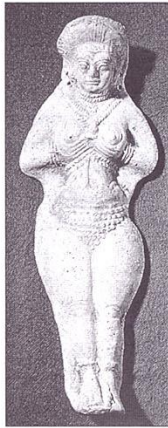
164. Kő idol Spárta területéről, korai neolitikus kor (6000–5000)
165. Babiloni istennő, Istár/Astarte (Kr.e. 2000 körül)
166. II. Ramszesz szfinxe Memphiszből, Újbirodalom, XIX. dinasztia
167. Istup-Ilum, Mari uralkodójának szobra, Mezopotámia (Kr.e. 1900 körül)
168. Maja terrakotta sírszobor Jaináról
169. Azték istennő
170. Kreszilas: *Periklész* (Kr.e. 429)
171. Római portré Cerveteriből (Kr.u. I. század)
172. Dzsoszer fáraónak, a III. dinasztia alapítójának szobra
173. Fej a Gudea korszakból, Babilónia (Kr.e. 2290–2255)
174. Hercegnő Ahet-Atonból, Egyiptom, Amarna korszak
175. Koklét-frizúra (1962)

Egy szűk válogatás is képet nyújthat arról, hogy kultúráról kultúrára miként ismétlődik az emberkép esztétikai alapformája. Az emberi testfelépítés szimmetriája erre önmagában nem elégséges magyarázat. A görög kontraszt a példa arra, hogy a szimmetrikus test nyugalmában kínál más tartalmú alapformát is. A példák tanúsága szerint a művészet különösen akkor kerüli az alak aszimmetrikus mozgásait, ha a forma jelentése, minden esetlegesség elhagyásával, valami lényegit – erőt, hatalmat, méltóságot – akar fölmutatni. Az emberi öntudat meglehetősen pátosszal transzponálja magát istenek, hatalmasságok, uralkodók szimmetrikus képeibe.

Az arc szimmetriája ugyancsak általánosított tartalmak hordozója lehet, csak ezek a tartalmak koncentráltabban kötődnek emberi tulajdonságokhoz, az emberi lélekhez, és természetesen az adott világszemléleti körben a lélekhez tapadó transzcendens tartalmakhoz. Az ok arra az eredeti érzéki tapasztalatra vezethető vissza, hogy a szem, az arc „a lélek tükre”. Az egyénítés viszont rendre az aszimmetriát szegezi szembe az egyformásító szimmetriával. A római portré csakúgy él ezzel (túlozza is), mint a szép, szabályos arcú hölgyek.



164.



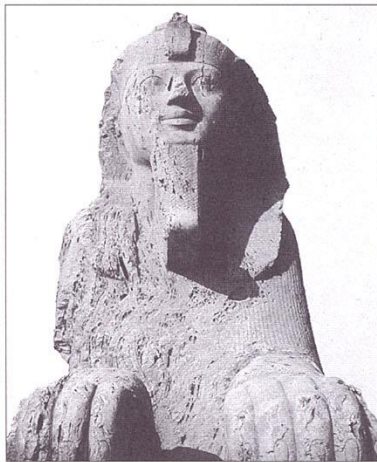
165.



168.



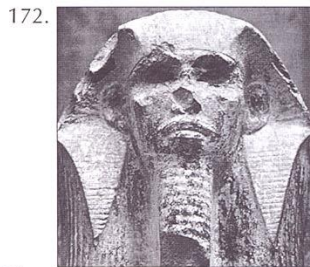
169.



166.



167.



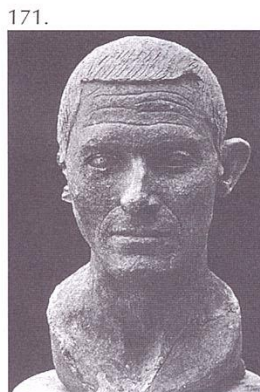
172.



173.



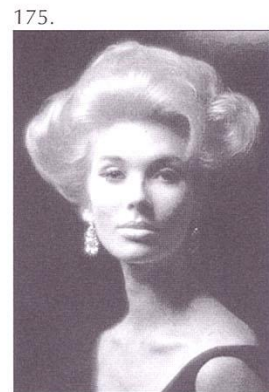
170.



171.



174.



175.

**\*17 18**

**Szimmetria**

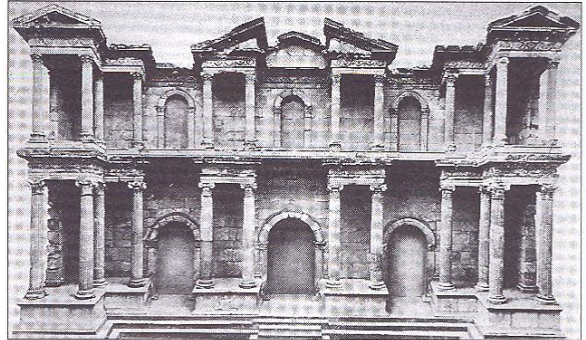
178. Kapuk

A külső és belső terek átjárást biztosító határa mindig is az egyik legkiemeltebb hely volt az épületeket létrehozó és használó társadalom számára. A lelki állapot hirtelen változásával járó belépés mindig is megkívánta annak előkészítését, mintegy felkészítést arra, ami a belső térben vár a belépőre. A belső a kapuforma által mintegy kitüremkedett az épület külső arculatára, így a kapu az épület szellemi tartalmának hirdetőjévé vált. Mindezeknek megfelelően az emberi lényeg egyik legáltalánosabb struktúra képzete, a szimmetria kínálkozott legkifejezőbb szervező elvnek ahhoz, hogy a belépő számára az emberi énonozosság alapján biztosítsa a megfelelő fogadást, amihez individuálisan hangolódni tud.

- a. Edfu, a Horusz templom pülonja
- b. Miletosz főterének kapuja
- c. Titus Diadalíve a Forum Románumnál
- d. A csempezkopácsi román templom kapuja
- e. Román templom kapuja, Itália
- f. Sopronhorpács, román bélietes kapu
- g. Chartres, déli kapu
- h. Strasburg, a dóm kapuja
- i. Reneszánsz kapu, Krakkó
- j. Későreneszánsz kapu, Krakkó
- k. Barokk kapu, Krakkó
- l. Városi ház kapuja, Kőszeg
- m. Barokk kapu, Pécs



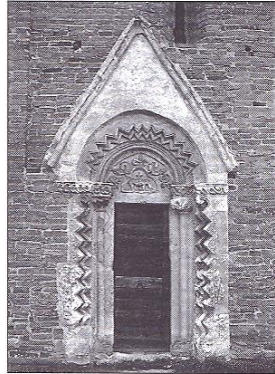
a.



b.



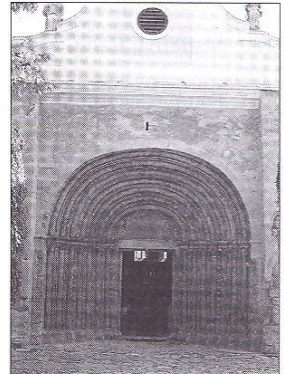
c.



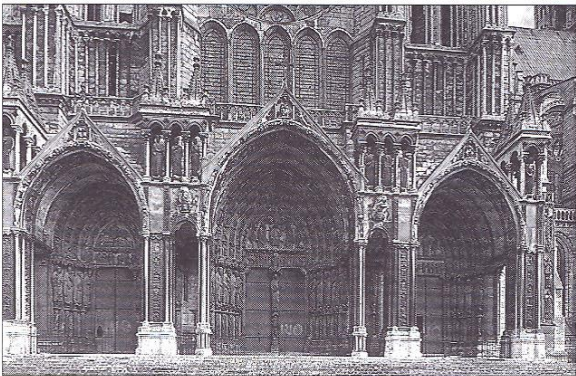
d.



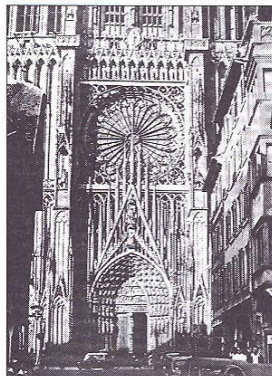
e.



f.



g.



h.



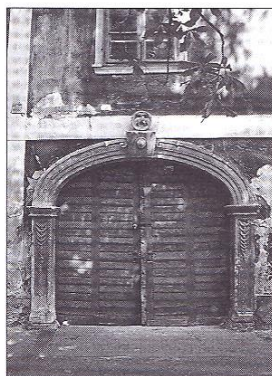
i.



j.



k.



l.



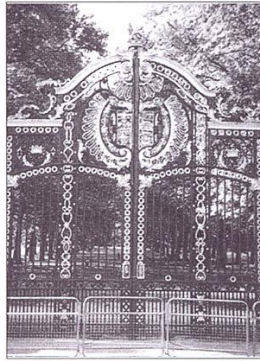
m.



- n. Barokk kapu, Prága
  - o. A Buckingham-palota kapuja, London
  - p. Szecessziós szálloda portál
  - q. A cisztercita gimnázium eklektikus kapuja, Budapest
  - r. Bérház kapuja, Budapest
  - s. Bank kapuja (MNB) Budapest
179. Versailles-i palota és kert madártávlati képe
180. Maderna, Carlo: Santa Susanna, Róma (1603)
181. Porta, Giacomo delle és Rainaldi, Girolamo: Palazzo Senatorio, Róma (1582–1605)
182. Városi polgárházak, Amsterdam (XVI. századtól)
183. A Lomonoszov Egyetem Moszkvában
- Városkép, templom, palota, polgárház és egyetem, – de sorolhatnánk tovább az épület funkciókat, mert nincs kivétel –, egyik sem tudja elmondani magát a szimmetria nélkül. A Versailles-i palota mindenkor mintája a hatalom csúcsán megtestesülő emberi öntudatnak, annak, ahogy az abszolutisztikus uralom a mindenkor rend eredőjének tartván magát, a rendet magából indulva szimmetria formájában szétteríti a világra: a városra is és a természetre is. A Lomonoszov egyetem építői számára a vasbeton technika már lehetővé tette, hogy ezt a centrumból sugárzó szimmetrikus rendet vertikális irányba is kiterjessze. (Az így képződő tömeg irdatlan súlyát ennek ellenére a földszinti fogadó terekben klasszicizáló korinthuszi oszlopok tartják: új formák hiányában a korábbi reprezentáció stílusába „csomagolták” a vasbeton oszlopokat.) A hatalmat, az előkelőséget, de a közösségi funkciókat reprezentáló épületek is folyamatosan utánzásra csábítottak, mintául kínáltak például az újkor individualizálódó társadalmának magánépületei számára. A magánpaloták szimmetriában konzumálódott stílusának antitézise mára az, hogy az eredetiség mániákusan kerül a szimmetriát.



n.



o.



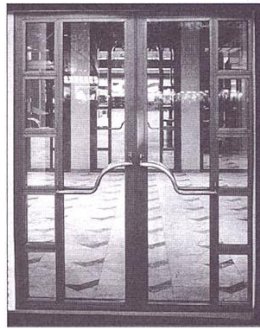
p.



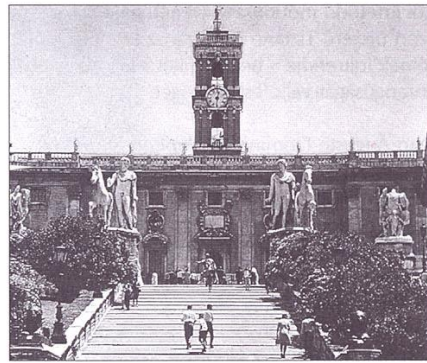
q.



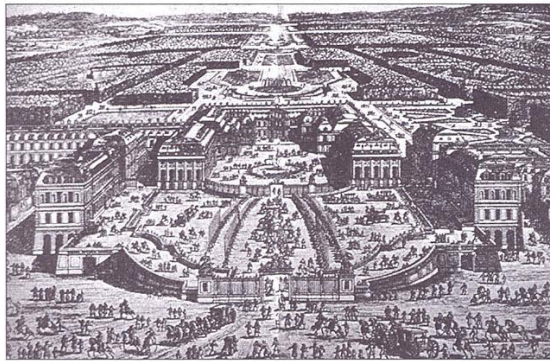
r.



s.



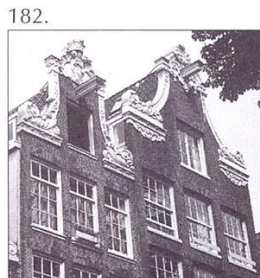
181.



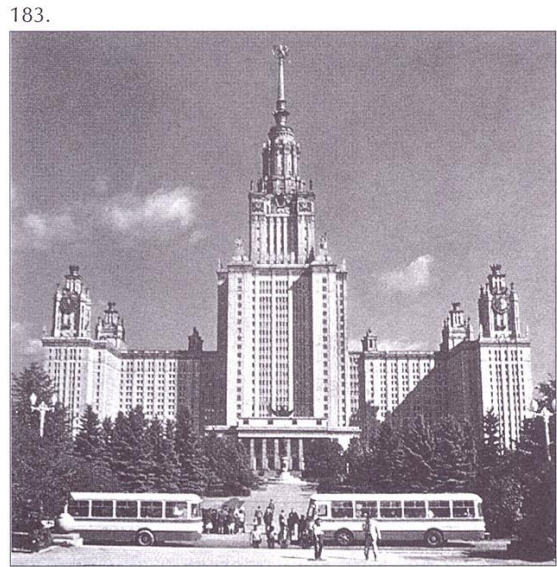
179.



180.



182.



183.

## \*19

### A képmező szimmetriája és közepe

184. Akhilleusz és Aiasz, görög váza

185. Athéni feketealakos amfora, Pallas Athéne születése, Zeusz a születés istennői, az Eileithiák között (Kr.e. 540–530)

A vázák fő nézetét megadó fülek között a képmező közepe domborodik legközelebb a néző szeméhez, ezért ez kitüntetett hely, szinte kínálja magát a legfontosabb képi motívum számára. A többi képelem akkor szolgálja őt jól, ha szimmetrikusan rendeződik mellé két oldalt. Esetleg megfordítva, fontos események, mitológiai történések képét nem lehet lefokozni köznapi esetlegességek benyomását keltő látvánnyá. A rend hozzá legmértöbb formájában kell megjelennie, s a váza két fülétől meghatározott szimmetriája és frontalitása kínálja is a megfelelő kompozíciós alapformát.

186. Banco, Maso di: *Mária megkoronázása* (trecento, XIV. sz.)

187. Francesca, Piero della: *Madonna del parto*, (Állapotos Madonna) (1460)

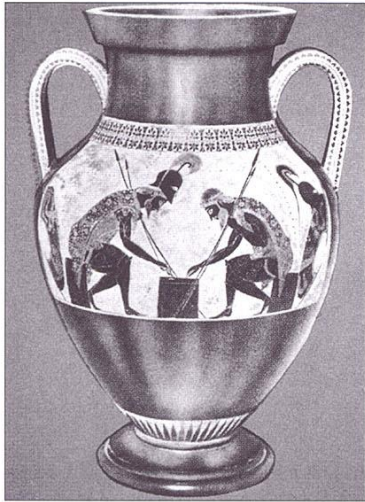
188. Tiziano, Vecellio: *Égi és földi szerelem* (1515–1516 körül)

A kiemelésnek, ünnepélyességnek és magasztosságnak kifejező kompozíciós rendjét a keresztény kultúrában már szinte magától értetődő módon a szimmetriával kialakított nyugalmas rend, s a benne képződő fő hely, a közép adja meg. Éppen ezért újszerű Tiziano reneszánsz kompozíciója, amelynek nincsen közepe. Ellenben a nyújtott kompozíció világos mezőinek foltrendje – benne a két allegorikus nőalakkal – szimmetrikus kiegyensúlyozottsággal sugallja a kétféle érték egyenrangúságát valló eszmeiséget.

195. Ingres, Jean Auguste Dominique: *Jupiter és Thetisz* (1811)

196. Soutine, Chaim: *Kenyeres* (1922)

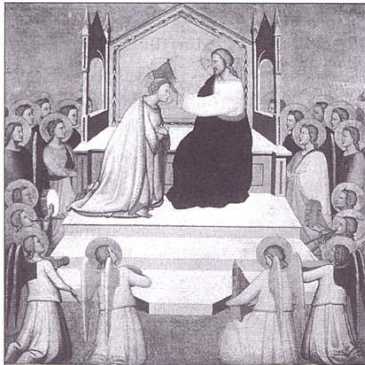
A szimmetria gyakori előfordulásai okozzák, hogy szimmetria képzeleteinkkel gyakran előbb reagálunk vélt értéssel, mintsem igazán felfogtuk volna, mit is látunk. Soutine erre épít. Az álló formátumú képek szimmetrikus szembenéző alakjai már reflexszerűen hozzák a nagyság, a fenség képzeletét. A képmező vertikális felezőjére helyezett témaelem – mint Ingres példája mutatja – már akkor is nagy jelentőséggel bír, ha a kép különben nem szimmetrikus. A kenyeresfiú, aki mindenki alávetettje a konyhai rangsor legalján, eleven kontrasztja a nagyság, fenség jelentésű képi beidegződéseinknek. E miatt, önkéntelen érdeklődéssel szemléljük a rendezett képen a fiú helyéből kiszaladt arcberendezésében a szervilitásba kényszerített ember identitáshiányát. Az esztétikai élmény tanulmányozóinak már az is szép témája lehetne, miként születhet bennünk együttérzés, szolidaritás az első pillanatok fenségre, pátosra hangoló impressziójából?



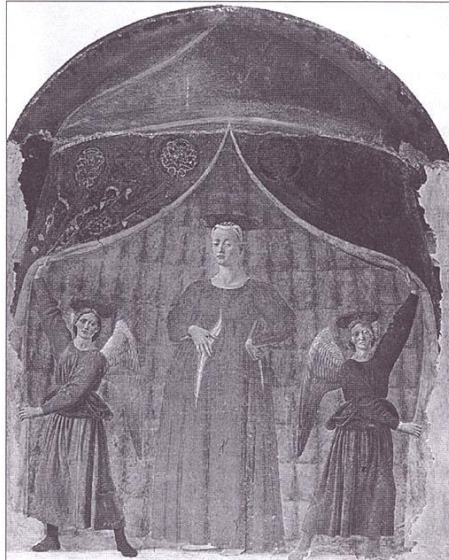
184.



185.



186.



187.



195.



188.



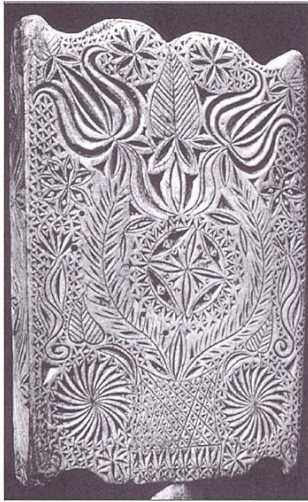
196.

**\*20**

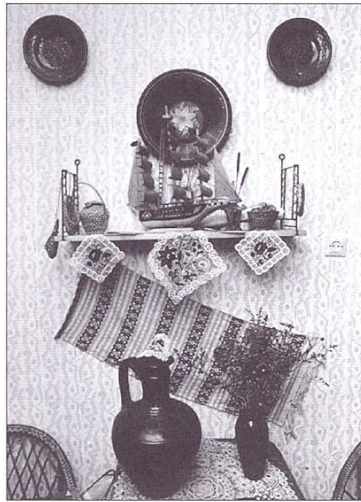
**Szimmetria**

- 197. Mosósulyok, Mákó, Kolozs m. („Zsiga János 1895. február hó 27”)
- 198. „Népies” lakásbelső (1960-as évek)
- 199. Exkluzív szálloda vízmedencéi
- 200. Baranyai német ház tisztaszobája
- 201. Fekete György – Dorka József: Magyar Külkereskedelmi Bank, pénztárterem (1988)
- 202. Konyharészlet egy iskolából
- 203. Osztályterem oldalfala (1970-es évek)
- 204. Osztályterem ablaka (1970-es évek)

A szimmetria alakisége az esztétikai képzetek különös társulásait hozhatja a vizuális kultúrában. Alaki átfedésektől különös egybemosódások, vagy nem is meglepő jelentéstársulások és hatás kölcsönösségek keletkeznek a tárgyak, a környezet alakításában, illetve „fogyasztásában”. A templomi szimmetria ünnepélyessége, magasztossága idéztetik meg, s teszi valóságos házioltárrá a tisztaszoba részletének látványát az egyik fotón. Ugyanez eredhet a népművészet ősi, eredetibb formarendjéből is, de bizonyítható a popularizálódó keresztény kultúra visszahatása is a népi formavilágra. A pénz „szentségének”, vagy az újkori gazdagság környezetének formavilága is láthatóan templomi képzetek megidézésével legitimálja magát. Az autokrata társadalmi struktúrák egyenesen bemásolják tereikbe az oltár és a padosorok templomi szimmetriarendjének paternalizmusát. Lehangelő látni, hogy mindenütt, ahol rendet és szépséget akarnak mutatni, de szegényes hozzá a kultúra, ott sémaszerűen megjelenik a szimmetria. Iskolázott kultúra híján a spontán szocializáció során legtömegesebben jelentkező rendképzet dominanciája hat az ízlésben; néha úgy tűnik nincs is más formai változat a rendre.



197.



198.



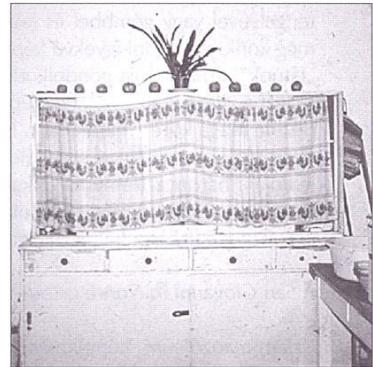
199.



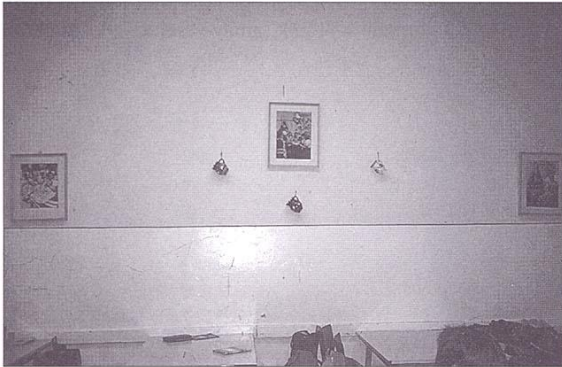
200.



201.



202.



203.



204.

## \*21

### **Centrális szimmetria (kör)**

A természet élő és élettelen struktúrái az emberi testfelépítés egyszerű szimmetriájánál összetettebb szabályosságokat is kínálnak a rend mintájául. A centrum körül gyűrűző körök, a körök motívumainak ritmikus ismétlődései, illetve a centrumon áthaladó kettő vagy annál több szimmetriatengellyel bíró szabályosságok olyan sémáit adják a rendnek, amelyekben sajátos kifejező formát nyerhetnek az ezekben transzponált tartalmak. Ezeket a rendeket is bizonyára belevetítés útján fedezte fel magának az ember.

205. Berill, anyagstruktúra

206. Növénystruktúra

Az ismétlődő strukturális szabályosságok ellenére örömmel fedezi fel az ember újra meg újra az egyedi karaktert – a „személyiséget” – adó szabálytalanságokat az élő természetben. Örömmel, mivel a merev szabályozottságok alóli kisiklás esélyét, sőt az önmegvalósítás szabadságát látja benne anélkül, hogy a nagy egészből – az emberi nem rendjéből – ki kellene szakadnia. A látvány (szubjektív) szépségének itt ez is egyik összetevője.

207. Keleti burkolatminta

A mohamedán vallás tiltja az emberábrázolást. A szabályosságok és ismétlődések rendje viszont esztétikai alapelvként végtelen változatosságban képes megvalósulni. Az ember látóterét mindenütt betöltő, áradó fantáziával burjánzó minták szövedéke – megidézve a természet rendjét és gazdagságát is – a mindannyiunk rendjének és a rend végtelen belső szabadságának esztétikai élményét nyújtja.

### **Vertikális tértengely (gömb és henger)**

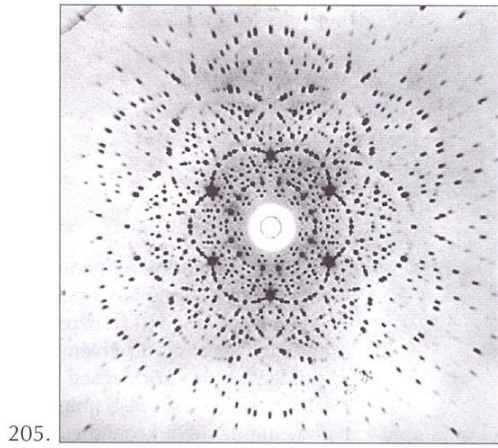
215. Pantheon belső, Róma (Kr.u. 125 körül)

A szemléleti pozíciónk a körülöttünk látható világhoz nemcsak síkon körökkel és centrummal, de térben hengerrel és tengelyével vagy gömbbel és középpontjával is modellezhető. Afféle körkép, vagy planetárium képfelületén jelennek meg konkretizálódni igyekvő képzeleteink is. Ez a pozíció mintegy kívülről szemlélhetően maga is egy képzet, amit éppen „látunk”, amikor róla gondolkodunk. Így látjuk bele a Pantheonba is a világhódító római öntudatot, amint behelyezi magát a világnak az épülettel képzetesen kijelölt közepébe, s határfelületekkel – hengerfallal és félgömb kupolával – képezi le maga köré a határtalant. Így teremt érzékelhető művészi valóságot a szemlélhetetlen világegész helyébe, s az így nyert téri otthonossággal szemléleti biztonságot, identitást magának. Az érzéki kép foghatóságát az osztások és azok rendje adják: három szimmetria síkkal, s az égtáji tájékozódást megtartó bejárással rendezi a „horizontot”, és fönt fázisról fázisra körbeforgó szimmetria síkokkal s szűkülő koncentrikus körökkel kiszabott kazetták „jelenítik meg” a fölénk boruló égi világ szédítő rendjét. Minderre legfelülről a zenit fényköre vetít transzcendenciákkal szentesített értelmet.

216. A San Giovanni in Fronte ortodox keresztelőkápolna kupola mozaikja Ravennában (V. század első fele)

217. Iszlám mauzóleum, kupola belső, Konya Urgench (1360)

A térlefedő kupola homorú felületének színes illúziója – ábrázoljon apostolokat vagy csillagokat – itt is, ott is valójában egy centrummal bíró világrend képzeletét eleveníti meg azzal, hogy rendezett szövetével egy középben indulva borul körben ránk. Ez mint általános élménykeret azután olyan konkrét tartalommal telítődik, amilyen az adott kultúra szemlélete látatja a világot.

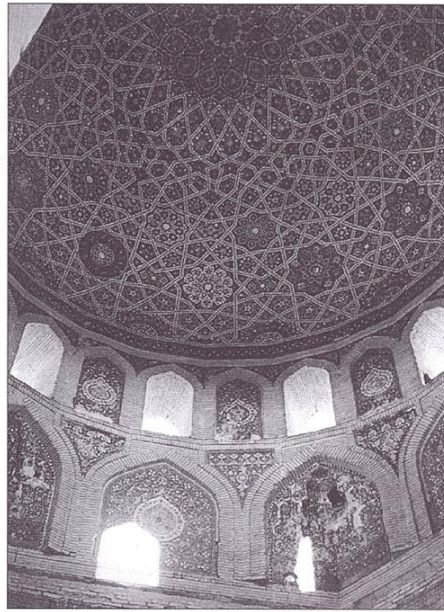
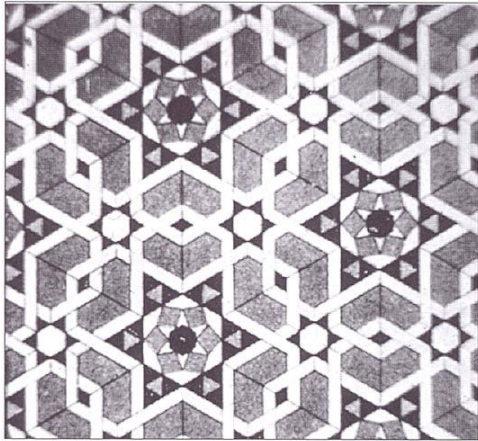


205.

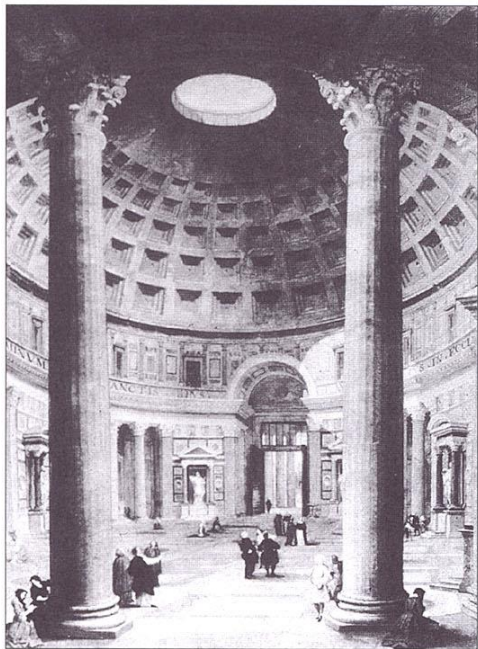


206.

207.

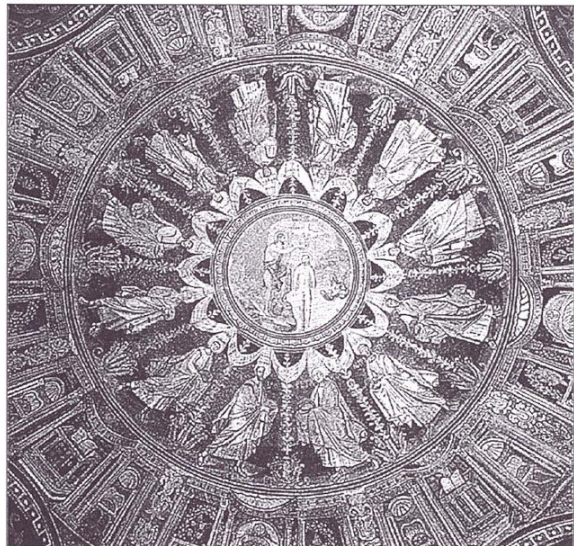


217.



215.

216.





\*22

**Vertikális tértengely** (gömb és henger)

218. Gyertyatartó, aranyozott bronz, Oroszország (XIX. század)

219. Későgótikus oszlopláb

220. Tonett állófogas, bükkfa (1880 körül)

221. Pantocsek Leó: *Díszüveg* (1860-as évek)

Amikor a tér a tengelye körül nem levegővel, hanem sűrűbb anyaggal van „kitöltve”, amikor nem benne vagyunk, hanem kívülről szemléljük, akkor is hasonló esztétikai élményekben lehet részünk, mert hasonló tartalmakat tudunk az ilyen tárggyá formált anyagba belevetíteni. A gyertya *világa* fent, fehér hengertestének minden horizontális térirányt egyformán tisztelő formája, s a fém tartónak a négy égtájat meg is szólító szimmetria síkjai együtt érvényesülnek a látványban. Együttesük esztétikuma transzponálja a fényt szétáradó emberi világossággá, amely körkörösén fúrja bele magát a sötétségbe. Így nyílik nyolcad körös elfordulásokkal, nyolcosztatúan az égtájak felé az oszlopláb (mintegy szótagolva mondja azt, amit a kör keresztmetszetű folyamatosan), mindenfelé nyitott, mindenfelől közelíthető a nyolckarú tonett fogas, s bárhonnan megemelhető a hatfűlű váza.

**A nem-ábrázoló művészet**

242. Marc Tobey: *Írás a képmezőben* (1950)

Sok ehhez hasonló törekvéssel találkozhatunk. Különböző írások jelanyagának imitációiból áll a kép, vagy tudatos szemiotikai kísérlet történik arra, hogy egyezményes vagy legalábbis megfejthető kódok szülessenek.

243. Ámos Imre: *Lap a szolnoki vázlatkönyvből* (1944)

244. Vajda Lajos: *Dinamikus egyensúly* (1939)

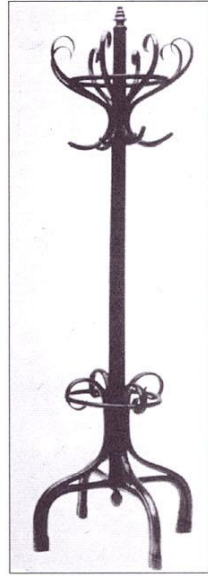
Ámos és Vajda személyes drámaként élték meg a fasizálódó állapotok egyre fokozódó nyomását. A harmincas évek végén Vajda Lajos vonagló vonalakból betömörült tárgy nélküli sötét formákat komponál, amelyeknek vízszintes és függőleges terjedése több ízben a képmező közepéből indul a világ négy égtája felé, s az így keletkező egész a kereszt jelének borzongató artikulációjává súlyosul. Később Ámos számára már teljes valójában megmutatkozott a gyalázat. A munkaszolgálat testet-lelket gyötrő embertelenségében minden – Krisztus szenvedésének értelme is – megkérdőjeleződik. A formaalkotás szemléleti folyamata nála nem csak a kereszt jelét artikulálja, de annak elháríthatatlan képzettársításait is, ezért szorul rá változatlanul az ábrázolás eszközeire.



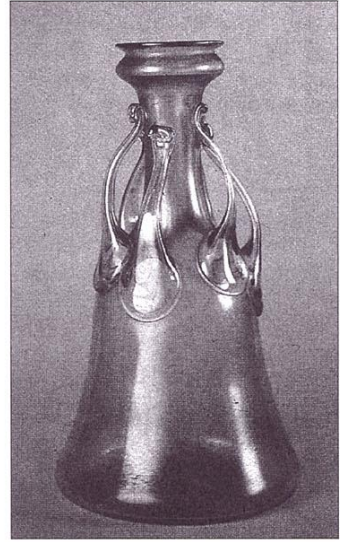
218.



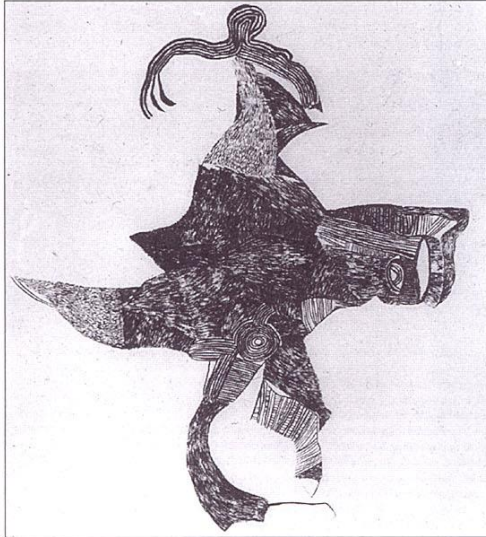
219.



220.



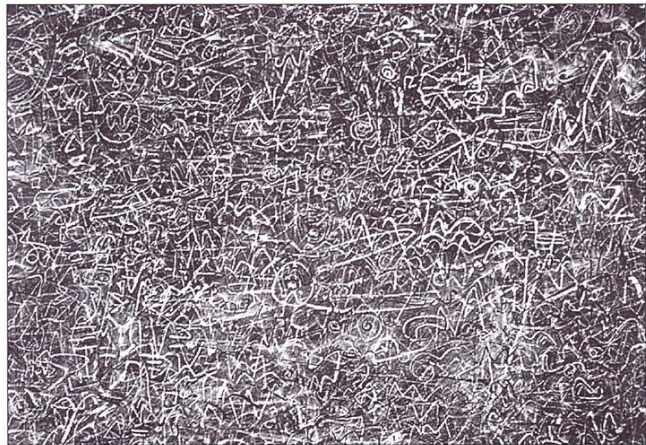
221.



244.



243.



242.

## Színes képtáblák

### ÉRINTETLEN TERMÉSZET

#### Mikrovilág

17. „Nukleáris katasztrófa”

18. „Manók tánca” (dr. Gerendás Mihály biokémikus professzor polármikroszkóp felvételei)

A két kép a mikrovilág nem mindennapos látványát idézi. Formai, színbeli látványosságuk szemléletünkben formai- és színviszonylatok számos élményként rögzült alakiságaival eshetnek egybe csakúgy, mint például a penész rajzolatai vagy a hámló vakolat a falon. E példákhoz hasonlóan, emezek is képesek esztétikai élményt kínálni annak révén is, hogy hasonlítván más látványokhoz, konkrét látványok képzeteit idézhetik fel bennünk, olyanokat, amelyek élménnyel raktározódtak el emlékezetünkben. Ez is a belevetítés jelensége.

### HUMÁN KÖRNYEZET

#### Virágcsendélet

23. Bosschaert, Ambrosius: *Virágcsendélet tájjal* (1619).

A nemesített és a „vad” virág kontrasztja, és látványaik külön-külön is széles e világon egyik leggyakoribb témái a művészetnek, mert a virág belevetített és hozott esztétikai minőségei szinte minden korban és minden kultúrában gazdag kommunikációs tartalommal bírtak. A nemes és a vad kontrasztja a nem-szabadság és a szabadság minőségeinek kontrasztba állítását is szolgálhatja, akár a kutyák és farkasok dala Petőfinél. A holland virágcsendélet tulipánjai itt egyenesen egy nemzet büszkeségének, öntudatának, identitásának letéteményesévé általánosulhatnak, hiszen a kép készítésének századában nemzeti buzgalommá szélesedett Hollandiában a tulipánnemesítés.

24. Vadvirág (fénykép)

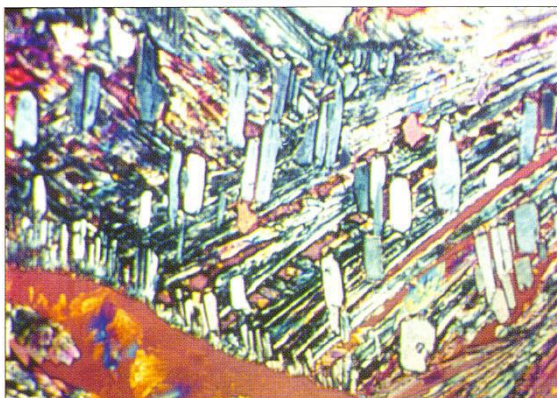
#### Állatképek

27. Tamayo, Ruffino: *Állatok* (1941)

A szelídítetlen, illetve a megszelídíthetetlen vadság ilyen látványa Tamayo nélkül is borzongató, mert a kellemesség esztétikai minőségének mindenféle negatívumával fenyeget. Mint az alkotó, mi is belevetítünk bármit, amit alkalmilag, történelmileg vagy kulturális szocializációnk szerint fenyegetőnek tartunk. E szerint fogjuk értelmezni a kontrasztjaival ilyen látványt idéző, drámaira hangszerelt festményt is. A készítés évszáma segíthet behatárolni a műalkotás tárgyát.

28. Földi Péter: *Hóesés* (1988)

Ilyen kiszolgáltatottság emberalakkal már nem mondható el. Mértéke túl van azon, ami emberben még megfogalmazható anélkül, hogy ne hatna artikulálatlannak vagy szenvelgőnek.



17.



18.



23.

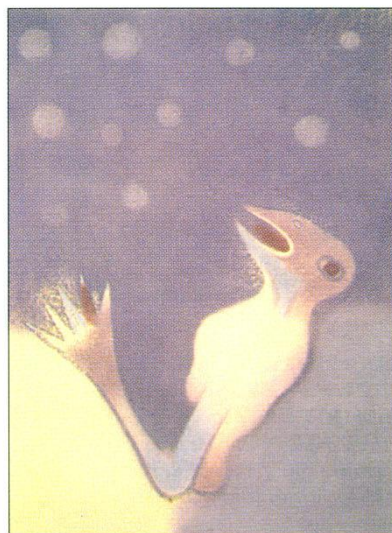
17. „Nukleáris katasztrófa” 18. „Manók tánca” (dr. Gerendás Mihály biokémikus professzor polármikroszkóp felvételei)  
 23. Bosschaert, Ambrosius: *Virágcsendélet tájjal* (1619).  
 24. Vadvirág (fénykép) 27. Tamayo, Ruffino: *Állatok* (1941)  
 28. Földi Péter: *Hóesés* (1988)



24.



27.



28.

## Csendélet

### 29. Derkovits Gyula: *Halas csendélet* (1928)

A tengeri hal nem szelídített állat, de ebben a füstölt, táplálékká alakított állapotában már munkatermék, s ilyenként áruvá társadalmassá esztétikai tárgy. Annak pedig, aki megvette, – aktuálisan Derkovits számára – immár kínáló, szép, illatos fogyasztanivaló. „1928 márciusában egy este füstölt halat vettem vacsorára. Az asztalra tiszta konyharuhát terítettem, elhelyeztem rajta a tányérokat, a kést és a halat. A hal pikkelyei a füstöléstől patinásan aranylottak a lámpa fényében. Gyula [...] rakogatni kezdett – s a vacsoránkból csendélet lett” – írja Derkovitsné visszaemlékezéseiben. (Derkovits Gyuláné: *Mi ketten. Emlékezés Derkovits Gyulára* Budapest, 1954) Derkovits a kollázs-technikával nemcsak a hal ínycsiklandó valóságosságát igyekezett megteremteni a képen, de a környező társadalmi valóság fojtogató kisszerűségét is kifejezte a hal csomagolópapírjával: amikor a felületet világosítani kellett, a képbe ragasztott eredetű fehérrel gondosan körbekerülgette a fűszeres számösszeadásait, mert az fontos és hitelesítő dokumentum. Elmondja: áru minden, s elmondja a kapitalizmus kispolgári illúzióját, hogy aki spórol, iparkodik, még Ford is lehet. Egyik vevőnek számol a papírhalmas tetején, a következőnek abba csomagol...

### 30. Spoerri, Daniel: *Ebéd* (1962)

Ez a kép a gyakran éhező Derkovitsék vacsorája után alig négy évtizeddel később száznyolcvan fokok fordulattal egy másik világ üzeneteként naturalizmusával már az undort szolgálja, a csömört szuggerálja. A fogyasztói társadalom ínycsiklandó reklámjainak dömpingjében az elfogyasztott ebéd maradékaival igyekszik undorítani a fogyasztót. A fogyasztásba atomizált jobb sorsra érdemes embert akarja sokkolni, rádöbenteni, mennyire talmi, múlandó a „fontos”, hogy a fogyasztás tehetőségi versenye mennyire a vegetációra degradálja az embert. A lepusztított asztal negatív esztétikai minőségével, s a megjelenítés szuggesztív naturalizmusával a fogyasztói társadalom értelmiségijének illúzióvesztése süt a képből.

### 31. Heda, Willem Claes: *Reggelizőasztal szederpástétommal* (1633)

A kevés fogyasztanivaló ínycsiklandó fontosságú a képen a polgár fém- és üvegtárgyainak már-már hivalkodó magakelletése. A XVI-XVII. század németalföldi polgára alkotó szorgalmával megteremtette kulturális környezetét, s kreatív iparkodásával megalkotta magát is mint polgárt. Magát látja környezetében minden szép mozzanatában, örömmel fogadja hát, s kedvtelve szemlélteti lakása falán, ha a festmény mindezt meg is örökíti.

### 32. Arman, Carmand Fernandez: *Akkumuláció* (1961)

A fogyasztói társadalom polgára már nem ismeri az alkotás önteremtő gyönyörűségét. A társadalmi termelés atomizált pozíciójában elidegenedik a hagyományos tárgy-örömtől is. (Legfeljebb hobbi-tevékenységekben kompenzál.) Számára a tárgy a reklámvilágtól inspirált vásárlói örömeiket kínálja elsősorban, egyre tompuló használói örömet nyújt, majd közönyt jelent, majd pedig idejekorán eldobja, hogy másikat vehessen. A tárgyat szemlélve legfeljebb a tárgy esztétikumának divatkövető külsőségei érdeklik. Arman összegyűjt, s vitrinbe, afféle tömegsírba helyez egy seregnyi tárgyhullát. A szokatlan látvány meglepetést és azért gondolkodtat el, mert felidéz a múzeumi szituációt, amikor reflexszerűen azt szoktuk nézni, mit is mond a tárgy?

### 33. Arman, Carmand Fernandez: *Memento*, plasztikoszlop (1962)

Arman imitációként egy ember tárgymaradékait tartósítja egy embermagas öntött oszlopba. Az ember már a temetőben van. Lassan semmi nem emlékeztet rá, csak ez az oszlop. Lassan senki nem emlékezik rá, csak oszlopba dermedt tárgyai.

### 34. Flack, Audrey: *Marilyn* (1977)

Armanéval ellentétben, íme, egy kellemes kép. Semmivel nem borzolja a kedélyeket. Az alkotó tárgyilagosságot tettető ironiája kellemes tárgyvilággal tömi meg a képmezőt, ezt látva az ember még akkor is elfelejt másra gondolkodni, ha volna min. A fogyasztói társadalom ilyesmivel tapétázza ki az ember életét, hermetikusan kitölti napjait.

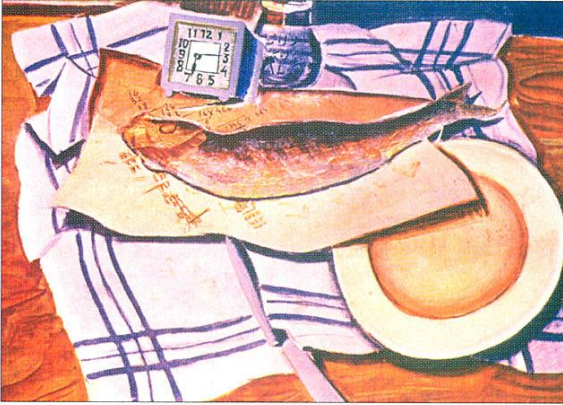
### 35. Viola, Bill: *Menny és Föld* (1993)

Egy ilyen soha nem látható szituáció a mindennapos jelentést messze meghaladó többletet képes kihozni egy tárgyból: képernyő néz képernyőt, és nem horizontálisan, ahogy ember néz embert, hanem vertikálisan: *Menny és Föld*. Így valósul meg az amúgyis transzponált gondolat további, már váteszi általánosítása.

### 36. Lois Viktor: *Mosószipréna* (1988)

Más-más szemlélettel, más-más szituációba komponálva ezeket a fenti műalkotások a tárgyak kommunikációs potenciálját juttatják érvényre, s nem éppen szívderítőek a konklúziók. Lois Viktor viszont életet teremt holt tárgyakból. Nemcsak visszaadja a tárgyaknak azt, amit fogadó közeg hiányában, a közönyben nem tudhattak „kiélni”, de új képességeire ébreszti, tanítja meg az innen-onnan összegyűjtött tárgyelemeket. Aki itt nyeregbe pattan, különleges hangokat csalszik ki a mosógép hengeréből, csak pedáloznia, s kicsit ügyeskednie kell.

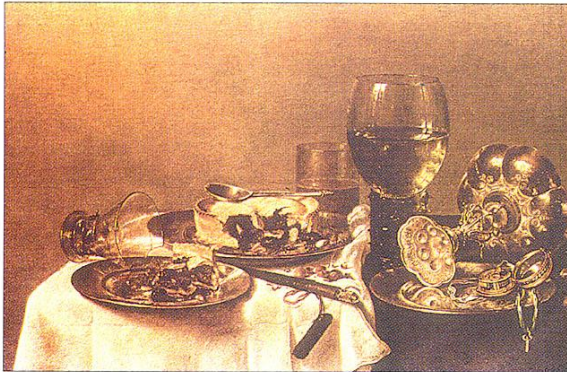
II.



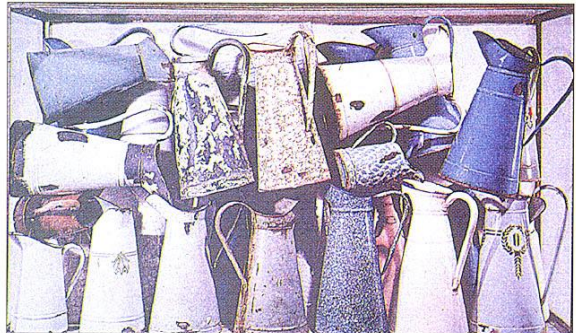
29.



30.



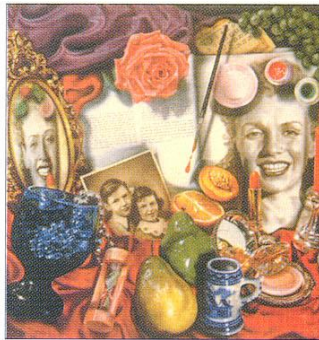
31.



32.



33.



34.



35.



36.

29. Derkovits Gyula: *Halas csendélet* (1928) 30. Spoerri, Daniel: *Ébéd* (1962) 31. Heda, Willem Claes: *Reggelizőasztal szederpástétommal* (1633) 32. Arman, Carmand Fernandez: *Akkumuláció* (1961) 33. Arman, Carmand Fernandez: *Memento, plasztikoszlop* (1962) 34. Flack, Audrey: *Marilyn* (1977) 35. Viola, Bill: *Menny és Föld* (1993) 36. Lois Viktor: *Mosószíréna* (1988)

## Interieur

Művészek saját környezetüket ábrázoló képei közül válogattuk az alábbiakat. Itt is érvényes az igazság, hogy az emberre rávall a környezete. A művészi kép ezt fölgazdagítja további önarcképelemekkel, alkotójának a tárgyaihoz, – s tágabban a világhoz – való viszonyát mutató aktuális „vallomásával”.

45. Van Gogh, Vincent: *Arlesi szoba* (első változat, 1888)

46. Van Gogh, Vincent: *Arlesi szoba* (harmadik változat, 1889)

Az első után a két további változatot Van Gogh már nem a téma helyszínén festette, hanem a Saint-Remy-i elmeógyógyintézetben. Rembrandt, Millet, Delacroix festményinek „újrifestése” mellett saját képei közül is többet, többször is újrifestett. Elégedetlenségét egy-egy korábbi képével most az is motiválhatta, hogy állapota, relatív bezártsága, el-elhatalmasodó kétségbeesése más hangoltságot támasztott benne a téma iránt. Főként a fal és a padló mássága tűnhet fel ezen a változaton. A fal kéksége elbizonytalanítja a tér határát, szinte megszűnik a fal, az ablak, a kép és a tükör lebegni látszanak. A kizöldült, föllazult padló pedig olyan benyomást kelt, mintha a szoba elszökött volna a mezőre.

47. Kandinszkij, Vaszilij: *Hálószoba az Ainmillerstrassen* (1909)

48. Schiele, Egon: *A művész hálószobája Neulengbachban* (1911)

Kandinszkij színgazdag, vérbő előadásmódja mellett feltűnhet, hogy Schielének nemcsak a tárgyai, de festésmódja is szikár, aszkétikus, híven – további műveiből megismerhető – gyötrődő, önkínzó világtudatához.

49. Matisse, Henri: *Nagy vörös interieur* (1918)

A falon az alkotó saját képei, valamint a témaelemek látványos, esetlegessége azt sugallják, hogy a kép a készülése helyszínét ábrázolja.

50. Nagy Balogh János: *Műterem* (32x39 cm)

A falon minden valószínűség szerint itt is az alkotó képeit látjuk. A kép – különösen Matisse-é mellett – csöndes, tartózkodó és fázós. Füst Milán írja le jóval a festő 1915-ben történt sebesülése után folytatott beszélgetésüket, ebből idézünk:

– „S anyagiak? – Nincs baj?

– Hogy gondolja? – felelte büszkén és bizalmasan. – Rokkantsegélyt kapok!

– S ez elég?

– Hogy elég-e? Én, uram, évekig éltem havi harminc-negyven koronából. S elég volt.

– Azt elhiszem. De nem hiszem, hogy közben valami nagyon boldog lett volna.

– Nna. – De igen.

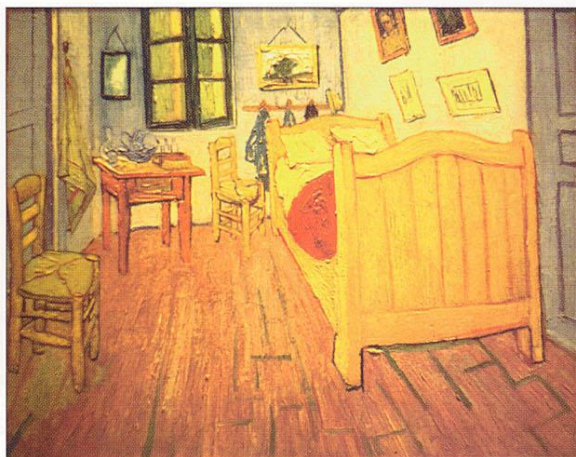
– Hát nem kívánczolt soha valami jobb élet után?

– De igen. Mindenki – tehát én is. De hát, Ön nagyon jól tudja, hogy vagy dolgozni – vagy kívánczolni. S nékem erre nincs időm. Ha el akarom végezni a dolgomat itt –, akkor vigyázni kell a kívánságokra... [...]

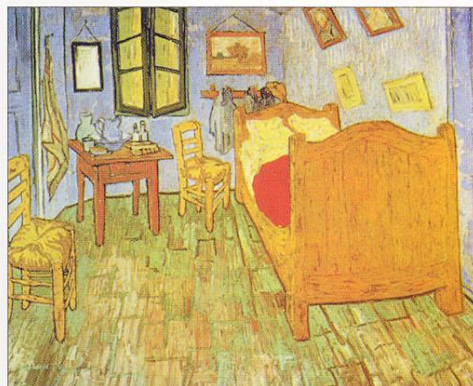
Értse meg uram, – dolgozom, s most már talán meg is vagyok a munkámmal elégedve. S míg ezt elértem, azután, amíg kigondoltam magamnak mindent –, ez maga is sokáig tartott.

– És épp most hagyjam abba? A jobb kezem mozog már egy kicsit, a bal pedig egészen pompásan engedelmeskedik... Hiszen a lelkével rajzol az ember, nem a keze ügyességével...”

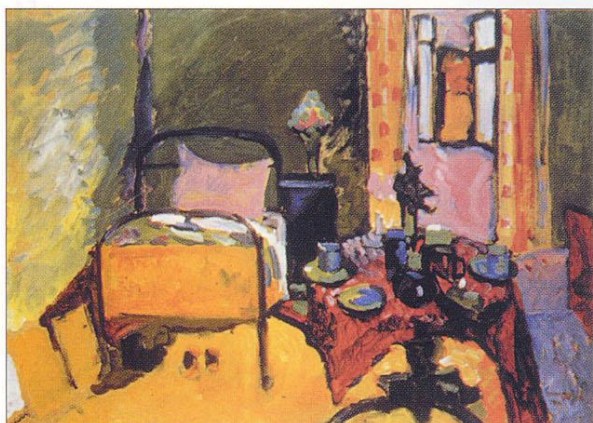
Es hogyan vigyázott a kívánságokra? A Tanácsköztársaság idején végre felfigyeltek rá, a kulturális direktórium harmincezer koronáért képet vásárolt tőle, de életmódján ezután sem változtatott. A rövidesen bekövetkezett halálakor érintetlen volt a bankbetétje.



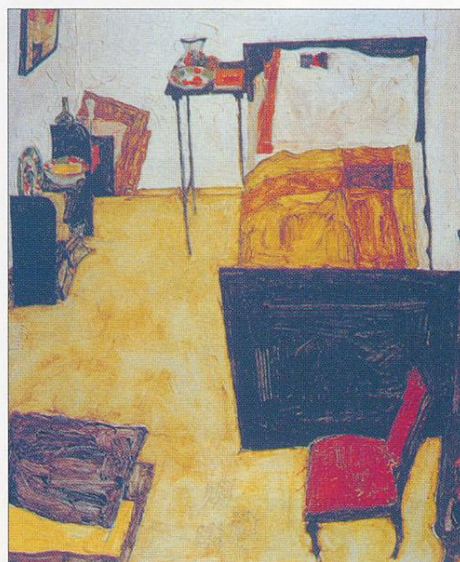
45.



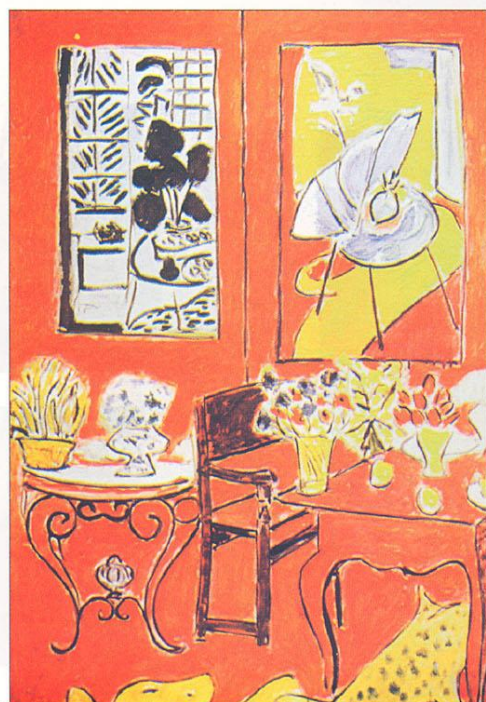
46.



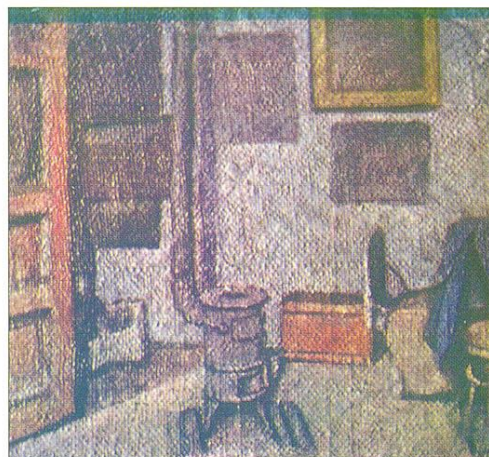
47.



48.



49.



50.

45. Van Gogh, Vincent: *Arlesi-szoba* (első változat, 1888) 46. Van Gogh, Vincent: *Arlesi-szoba* (harmadik változat, 1889)  
 47. Kandinszkij, Vaszilij: *Hálószoba az Ainmillerstrassen* (1909) 48. Schiele, Egon: *A művész hálószobája Neulengbachban*  
 (1911) 49. Matisse, Henri: *Nagy vörös interieur* (1918) 50. Nagy Balogh János: *Műterem* (1910-es évek)



## Exterieur

### 1. Sisley, Alfred: *Voisins falu* (1870–75)

Az impresszionista festő erős kötődése a lefestett látványhoz hozzásegít ahhoz, hogy úgy nézzük a képet, mintha mi is az eredeti látvánnyal állnánk szemben. S akkor láthatjuk, hogy a második természet ilyen látványának minden eleme – az épített falaktól a gyalult deszkákon, a gyümölcsfákon át a keréknyomig – iskolapéldaszerűen mutatja a humán környezet esztétikummal való „telítettségét”. Itt minden az ember által olyan, amilyen, minden az emberi lényeg valamilyen konkrét megnyilvánulása.

### 52. Klee, Paul: *Város Holddal* (1923)

Sisley művével ellentétben Klee festménye nem külső látványból, hanem belső képekből keletkezett. Ezért a szemléleti minőség-ítéleteket nem látványhangulat közvetíti, hanem a lelki állapot kivetítése. Olyan lelkiállapoté, amelynek van szemléleti kötődése a kép ábrázolt témaelemeihez, elvonatkoztatott formáihoz és visszafogott, beszűkített színhangjához. Ezek együttes szervezése a kép, ezért van esélyünk arra, hogy az alkotó költői lelkiállapotához hasonló mibennünk is kibontakozzék, s innét nézzük, amit láttat velünk. Ha nem is minden nehézség nélkül, de bekövetkezhet, mert a kép olyan esztétikai tárgyak elvonatkoztatott képelemből építkezik, amelyek eredetileg számunkra is ismerősek. Már a közelítésünk is ezt ígéri, hiszen első pillanattól úgy tekintünk a képre, mintha valódi exterieur volna.

### 53. Van Delft, Jan Vermeer: *Delft látképe* (1660–62)

A hágai Mauritshuis képtárban úgy hat a kép, mintha ablakot vágtak volna a falán. A hatás lenyűgöző valóságosságát – mert ez keveseknek szokott sikerülni ilyen szépen – magyarázták már azzal a feltevéssel is, hogy talán camera obscurát használt.

### 54. Estes, Richard: *Miami Rug Company* (1974)

A XX. század végére ijesztő mennyiségben megsokasodtak környezetünkben a megfesthető tárgyi látványok. A fotó a látványrögzítés tömeges igénye miatt már iparszerűen is átvette a képzőművészettől a megőrkítő funkciót, Estes azonban továbbra is fest. Fest, de fotók után, mégpedig nagy méretekben. Az üvegfelületek tükröződéseivel gyakran már a követhetlenségig szaporítja a képmezőben az embert fölfaló látványelemeket. A felmerülő miértek elemzése messzire vezetne, mert a látszólagosnál sokkal összetettebb okokra vezethető vissza ez a különös XX. századi vizuális jelenség. Mindenesre tény, hogy a gigantoszterek többnyire illúziót kínálnak, nem művészi élményt. Az amerikai hiperrealizmus művészei a tömegtermelés ellenében kézzel festik a fotónaturális látványokat, felkínálják annak illúzióját, hogy az ember teremtette gépies, elidegenedett tárgyi látványtömeg közvetítője még mindig egy szuverén szubjektum.

### 55. Monet, Claude: *A rouani katedrális* (1894)

A festészet történetének egyik legmegkapóbb vállalkozása Monet katedrális sorozata. 1892 és 1894 között negyven képet festett ugyanarról a látványról. Nézőpontunkból értékelve: egy szépségében rangos esztétikai tárgy – egy műalkotás – úgy jelenik meg, hogy sok arcával kétségessé teszi az esztétikai tárgy hiteles megőrkíthetőségének esélyét. Ha ugyanis egy kép kevés ehhez, s ha egy ellenében ennyi hiteles arca lehetne, akkor miért éppen negyven? Az esztétikai tárgy csak a maga formájában mondhatja el maradéktalanul önmagát. Képi megőrkítése visszatérő vágya az embernek, érthető telhetetlenség, az esztétikai élmény múlékonyságának kompenzációja. Monet ugyan a templomot festette, de azzal a szándékkal, hogy megragadja a különböző fényviszonyok pillanatait, s vele a pillanatok varázslatos hangulatát, – tegyük hozzá pontosításul: a saját látásán keresztül, a személyes attitűdje szerint megteremtődött hangulatot –, valójában a változó személyes impresszióit a templomról, nem magát a templomot. Az eredmény: a képek mindegyike hasonlít a templomra – és egymásra – de arról végül is leváló, önállósult szépség mindegyik, annyira, hogy sokak véleménye szerint Monet képei után meglátni az eredeti templomot valóságos csalódás, például nincs is színe.

### 56. Van Gogh, Vincent: *Az anvers-i templom* (1890. június 4–7.)

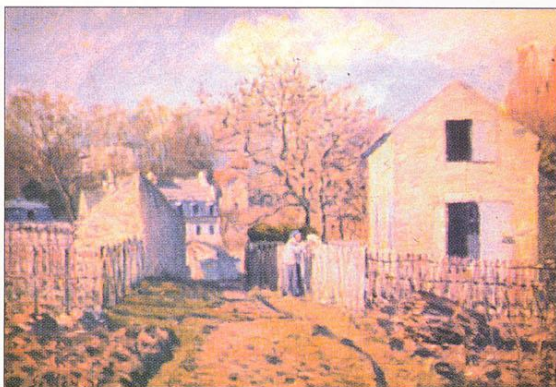
Van Gogh is fest templomot, és ő sem magáért a templomért. A műalkotás önálló esztétikai minősége itt sem abból keletkezik, hogy képpé transzponál (megőrkít) egy esztétikai tárgyat. Ahogyan megfesti, az több mint fényviszonyok látványa által inspirált hangulat. A szorongást keltő bizarr fényviszonyokat is mintegy ő teremti. Magát vetíti rá a templom képére. A bensőbből támadó képek Paul Klee képétől eltérő példája ez, amennyiben itt a tárgyi motívumokat nem bentről hozza elő az alkotó, hanem a szeme előtt lévén, közvetlenül szemléli, s bensőbből csak átírja. Az érzékletes valóság látványa előtt állva is erősebb a belső hangoltság, ami az odaadó, de elfogadásra se és már megértésre se számító művész kétségbeesett lelkiállapota. Látnunk kell persze azt is, hogy egy kiemeltségében izolált, fenségesen magányos, szomorú öreg templom előtt áll, „aki” nem egészen ártatlan abban, hogy a festőt az iránta támadt szolidaris érzések állíthatták meg, s inspirálhatták a festésre.

### 57. Buszváro (fénykép)

### 58. Utcasarok (fénykép)

A tárgyi világot közvetlenül szemlélve, egyaránt sűrűn találunk példát a tárgyat életben tartó szépítő igyekezetre, és a nemtörődömségre. A „mutasd meg lakásod, és megmondom, ki vagy” szólás érvényes a privát szférán túli tágabb környezetre is. A díszítő szándék az esztétikai minőség javítását célozza – a díszítő ízlése szerint. Az elhanyagoltság gyakran az esztétikai igénytelenség megnyilvánulása.

IV.



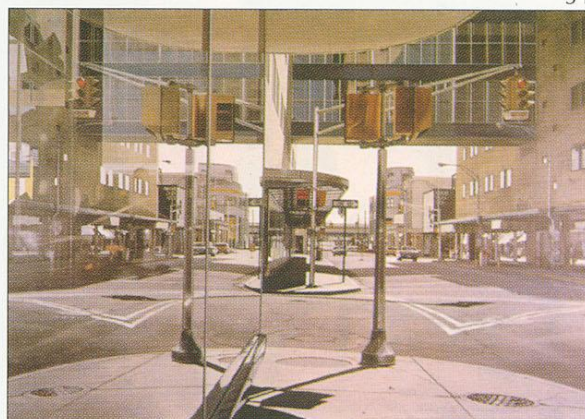
51.



52.



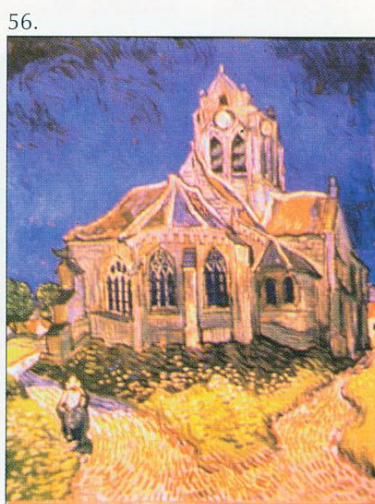
53.



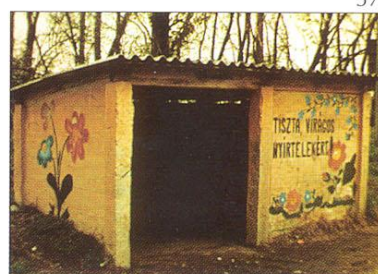
54.



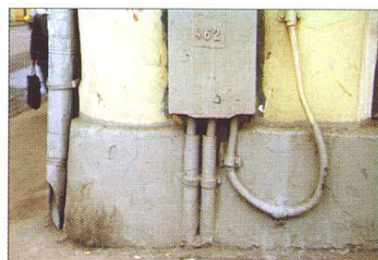
55.



56.



57.



58.

51. Sisley, Alfred: *Voisins falu* (1870–75) 52. Klee, Paul: *Város Holddal* (1923) 53. Vermeer, Jan van Delft: *Delft látképe* (1660–62) 54. Estes, Richard: *Miami Rug Company* (1974) 55. Monet, Claude: *A rouani katedrális* (1894) 56. Van Gogh, Vincent: *Az anvers-i templom* (1890. június 4–7.) 57. *Buszváró* (fénykép) 58. *Utcasarak* (fénykép)

## TÁRSADALOM

### Ember-ember viszony

#### Mitológiai kép

Az ember-ember viszony egyik legáltalánosabbja a férfi-nő kapcsolat. A téma igen-igen sokrétű feldolgozása indokolja, hogy örök témaként emlegetjük. A témában életmintát kínáló műalkotások tömegéből a jó és rossz kontrasztjára mutatunk példákat, s a szélesebb ívű összevetések kedvéért ki is lépünk a mitológiai témák magunk szabta keretéből.

59. Kentaurok és lapüthák harca, részlet az olimpiai Zeusz templom nyugati tünpanonjából, (i.e. 460)

60. Dossi, Dosso (1479–1542): *Nimfa és szatír*

A kentaurok és a szatírok a mitológiában – nem lévén egészen emberek –, azt az emberben lakozó állatias szexualitást hordozzák, amelyet a humanizált erkölcsű társadalmak magukhoz méltatlannak tartanak. Ugyanakkor a művészet sűrűn érzékelteti azt is, hogy a „túlhumanizált”, azaz a lefojtott szexualitás titkolt vágyai számára az ösztönök éppen ebben az irányban kínálják a színes fantáziaképeket.

61. Canova, Antonio: *Cupido és Psyche* (1787–1793)

A francia polgárság a „romlott” arisztokrácia rokkó festményeinek pajzán szerelmi jelenetei után maga is megtalálta a maga ürügy-témáit a mitológiában, – ehhez Claude Lorain és Poussin hagyománya után nem is kellett túl messze keresgélne, – amelyeken keresztül hirdethette új, megtisztult emberi (szerelmi) ideáit, s amelyekkel ugyanakkor a polgárság leányainak kompromittálása nélkül kompenzálhatta a nyárspolgári körökben elharapódzó prudériát. A klasszicizmus a témákon kívül ehhez megtalált minden mást is, felkent festőket és szobrászokat, és mint a példa mutatja, megtalálta az eszményi hófehér carrarai márványt is.

62. Rembrandt, Harmensz van Rijn: *A zsidó menyasszony* (1665)

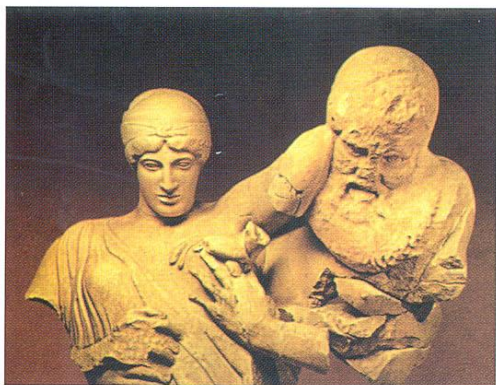
A bensőséges kapcsolatban egy a test és a lélek. Tudunk róla, de átélni nem adatik meg mindenkinek, ilyen érzékletesen kifejezni is csak nagyon kevesek tudták.

63. Gulácsy Lajos: *Extázis* (1908–1910 körül)

Rembrandt, Gulácsy és Schiele példája azt igazolja, hogy a művészi tehetségnek döntő eleme az emberi teljességet közelítő lelki gazdagság. Ez az a többlet, amely képes a másik ember teljességét megközelítő módon átélni, magába fogadni.

64. Schiele, Egon: *Ölelés* (1915)

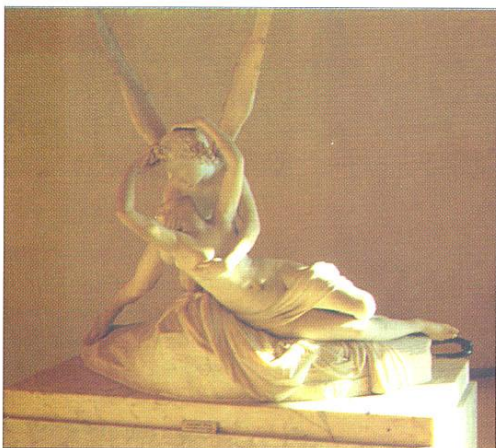
Rossz emberi-társadalmi környezetben görcsös egymásba-önmagukba kapaszkodássá válik az a kapcsolat, amelyben két embernek a kiteljesedés igényét csak befelé van módja kiélni, – a vágyott teljesség helyén hiányok kezdenek ásítani, s „arcukon (lassan) eltorzul minden vonás”. Prózaian fogalmazva: ez a tárgya Schiele képének, de életműve egészének is ez a domináns eleme.



59.



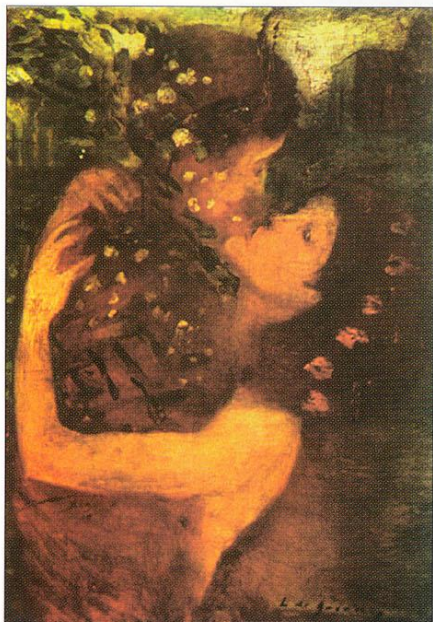
60.



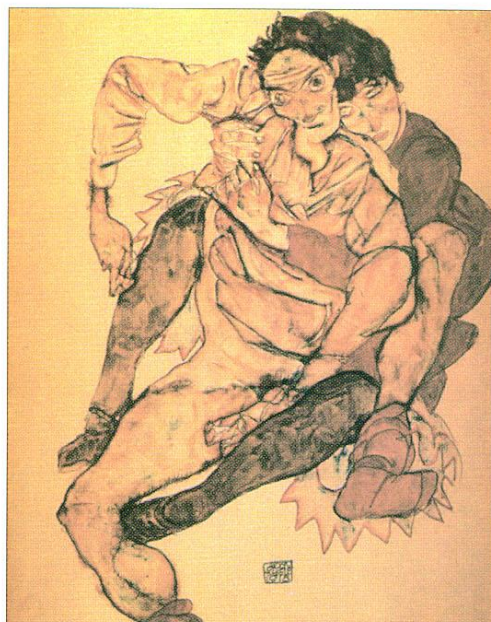
61.



62.



63.



64.

59. Kentaurok és lapüthák harca, részlet az olimpai Zeusz templom nyugati tünpanonjából (Kr. e. 460) 60. Dossi, Dosso (1479–1542): Nimfa és szatír 61. Canova, Antonio: Cupido és Psyche (1787–1793) 62. Rembrandt, Harmensz van Rijn: A zsidó menyasszony (1665) 63. Gulácsy Lajos: Extázis (1908–1910 körül) 64. Schiele, Egon: Ölelés (1915)

65. Váro Márton: *Niké* (1984)

A klasszikus művészet legismertebb Nikéje, a Szamotrákei (Páris, Louvre), Paionioszé is világhírű, bár mindkettő hiányos, torzó. Ilyenként a győzelem istennő látványa mai formájában csak képzeletünk által kiegészítve jelentheti azt, amit eredetileg. Váro Mártoné már csonkának is készült, nagy a valószínűsége, hogy az ő szemléletében már ennek előtte is összekapcsolódtak az eszmények torzóvá sikeredett megvalósulásai az ő műveltséganyagában is torzóként élő Nikékkel. S ezek után alkotta meg a saját

mementóvá merevült Nikéjét, amelynek láthatóan, nemcsak hogy vágott a szárnya, de a vágás még formatervezett is, mintha a csonkító még azt is el akarná hitetni, hogy ez a rend...

66. Tamayo, Rufino: *Prometheus* (1958)

Váro Márton borzongató szobra indirekt módon feltételezi, vagy kiváltani reméli az ellentettjét, a csakazértis szárnynövelő aktivitásokat, s a repülést magát. Tamayo emberiséget képviselő sematikus emberalakja nem aktív sem így, sem úgy. Passzívan várja, hogy elhozzák neki a tüzet. Szívesen láttatja így az embereket, az emberiséget, aki maga is így látja, aki ebből bontakoztathatja ki a maga prométheuszi szereptudatát. Az értelmiségi küldetéstudat fonák változata ez, ilyen a megváltó (krisztusi) attitűd is. Fonák voltát erősíti, hogy küldetése okán kiváltságokra is igényt tart.

### Bibliai kép

70. Rembrandt, Harmensz van Rijn: *Tékozló fiú* (1668)

71. Rembrandt: *Tékozló fiú*, részlet

72. Rembrandt: *Jeremiás megjövendöli Jeruzsálem pusztulását*, részlet (1630)

Amint Michelangelo Dávidja a Dávidok között, úgy Rembrandt Tékozló fiúja is általános érvényű művé emelkedik a téma illusztratív megjelenítései között. Rembrandt igazlítása nem volt képes összetalálkozni a polgári illúziókkal, miként zseniális pályatársát, őt is kudarcai segítették kételyeihez. Más nem várhatott már, mint egy mégiscsak jobb világot. A tékozló fiú visszatérte az atya arcát nem deríti fel, ugyanaz a félrenéző rezignált szomorúság üli meg, mint a jóval korábban festett Jeremiásét, aki hiába jövendöli Jeruzsálem pusztulását, nem hallgatnak rá. A megpróbáltatásoktól meggyötört fiú visszatérte maga a kudarc – a vándorló mesterlegények világának képzetkörében az ilyen jelentés egészen valószínűsíthető –, nincs kitörés, az emberek nem akarnak más jövőt, csak azt, amely illúzióikban él. Apa és fia, a család és a fiú bibliai viszonyában a kor a polgári család szentségét látta, az öreg Rembrandt a maga rezignált csöndes illúzióvesztését vetíti az öregember tekintetébe.

### TÁRSADALOM

#### Ember-környezet viszony

#### Élet-kép

91. Ferenczy Noémi: *Őszi szőlőhegy*, gobelin-vázlat (1940 körül)

A kép témája maga is esztétikai gyönyörűség. A szorgalom, a jól végzett munka élménye, – az aranyló őszi napsütés, a szőlőfürtök ragyogása – és más szépségek bontakoznak ki, s elmélyítik a lelkekben a szüretnek kollektív élményét. Ferenczy Noémi mindezt a természet templomában térdepelve dolgozó ember, – egy fehér ruhás nő – látványában sűrített áhítattá transzponálja a képen. Természet és ember mennyiségi viszonya a felületen, s a felmagasodó domboldal ünnepies rendje visszaadja a természetnek azt a fenséget, méltóságot, amely nélkül fenségben és méltóságban többé a vele szimbiózisba lépő ember maga sem részesülhetne.

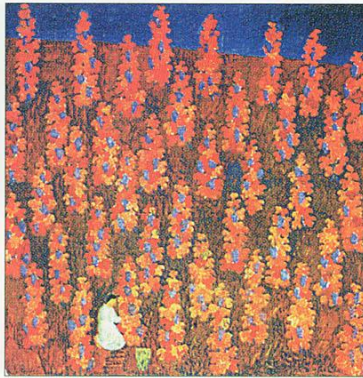
92. Ferenczy Károly: *Madárdal* (1893)

A madár csak azóta „dalol”, amióta az ember dalnak nevezi auditív esztétikai közléseinek egy műfaját. Csak azóta, hogy az ember a maga világát kivetíti a természetre is. Ha gondolata, akarata és hangulata van, akkor a természetnek is van gondolata, akarata és hangulata. A madárdal is csak arról szólhat, amiről az ember dalol. „Mindenik embernek a lelkében dal van, / és a saját lelkét hallja minden dalban.” [Babits Mihály: A második ének] Aki ezt megfesti, annak a lelke erre a női lélekre reagál, talán éppen áhítatos szerelemmel...

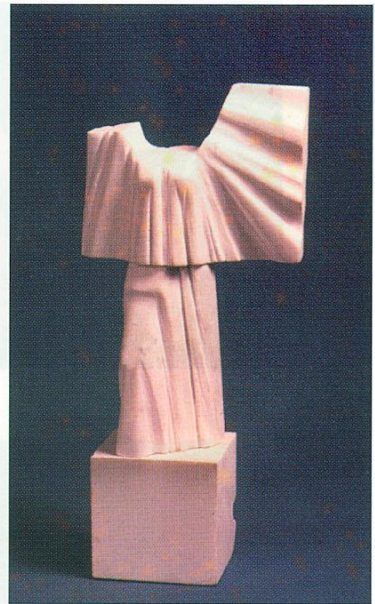
VI.



92.

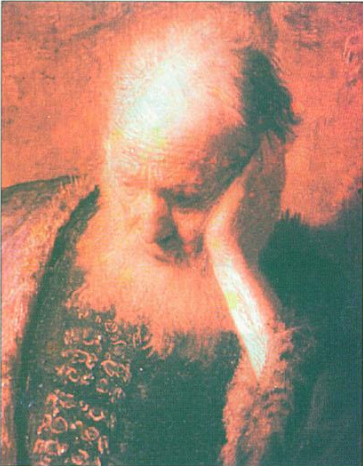


91.

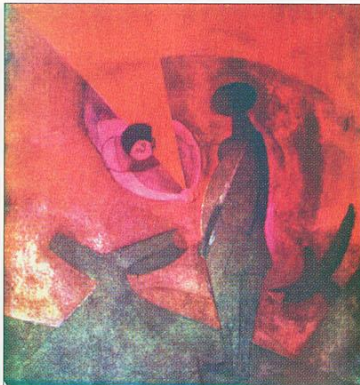


65.

72.

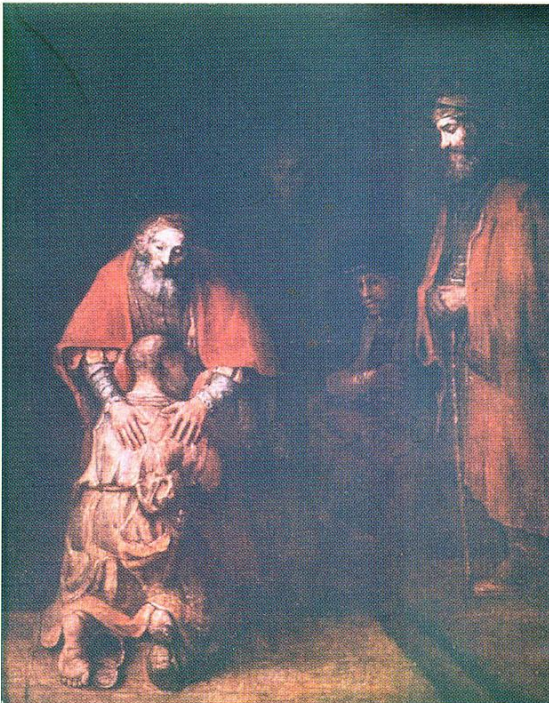


71.



66.

70.



65. Váró Márton: *Nike* (1984) 66. Tamayo, Rufino: *Prometheus* (1958)  
70. Rembrandt: *Tékozló fiú* (1668)  
71. Rembrandt: *Tékozló fiú*, (részlet)  
72. Rembrandt: *Jeremiás megjövendöli Jeruzsálem pusztulását*, részlet (1630)  
91. Ferenczy Noémi: *Őszi szőlőhegy*, gobelin-vázlat (1940 körül) 92. Ferenczy Károly: *Madárdal* (1893)

## TÁRSADALOM

### Individuum

#### Portré

93. Rigaud, Hyacinthe: *XIV. Lajos* (1701)

94. Rembrandt, Harmensz van Rijn: *Homérosz*, részlet (1663)

Nagy a különbség a két kép között. A sarkított ellentétek ilyen szembeállításában markánsabban mutatkoznak meg az ember esztétikai minőségeinek különbségei. Az ellentétes tartalmak látványai szinte megvilágítják, s értelmezik egymást: a külső mutogatása és a belső visszafoghatatlan feltárulása. Az egyik: a királyi reprezentáció stílusában örökíti meg a modellt, ami mögé – akár jó, akár rossz – a tényleges szituációkban is elbújhat az ember, nemhogy a képen. A másik: intim szituáció megidézése. Az ember szinte elkapja a tekintetét, mint amikor véletlenül meztelenül pillant meg valakit. A kép töredékes, már hiányzik mellőle az az alak, akinek a vak Homérosz diktál. Rembrandt, ha önarcképet fest, a tág emberi világ visszfénye rajzolódik ki ecsetje nyomán. Tudhatta ezt maga is, s lelkének ilyen feneketlen mélységeit saját arca közvetítésével már nem akarhatta a világ elé tárni. Az öregedő ember, akinek mása sem maradt, mint bölcsessége, a világtalan arc világába merülve teljességgel átélhette a megrokkant testtel való küzdelem gyötrelmeit az elmondásért. Még átadni mindent, ami az eljövőknek okulására lehet. Esztétikai tett erkölcsi sugallatra, megindító példa attól, akiről sikeréhes ifjonti eltávolodása után már lehámlott a példa-lét minden külsősége.

95. Manet, Eduard: *Portré* (1870)

96. Chagall, Marc: *Rabbi* (1914)

Újabb két kép, amelyek újabb kor konkrétságában mutatják az emberi lényeg társadalmilag konkretizálódó kontrasztjait, mint állandót a változóban.

#### Önarckép

Az önvizsgálat és a kitarulkozás kettős készítése miatt a tükörrel szembe fordított én látványának festése-rajzolása ambivalens lelki állapotba hozza az alkotót. A művészi értéknek is, de a személyiség önépítő folyamatainak is az elmélyült önvizsgálat lesz inkább hasznára. A visszanező szempárral való folyamatos szembenézés amúgy is egyre elkerülhetlenebbül ebbe az irányba sodorja az alkotót. A világba kihelyezett, a bensőből szemléltető külső látványvilág részévé vált, vele szembe néző énjét a világból belsővé fogadott pozitív és negatív esztétikai-etikai értékek képzeteinek keresztüzében vizsgálja. A világgép formálódásának pozíciója képzetesen mindig is egy ilyen belülről kifelé szemlélődés, – és most „kint van” az én. Az önarckép festés szituációjában ezért tanulságosan modelleződik, miként csúszik egymásba a világgép és az énkép. Arról, hogy a világgép és az énkép csak feltételezik egymást vagy „egymásban vannak”, az önarcképek nem filozofálnak, ellenben érzékletesen rögzítik az én látványának szubjektív képét, amelyben én és a világ egy arccá kénytelen válni.

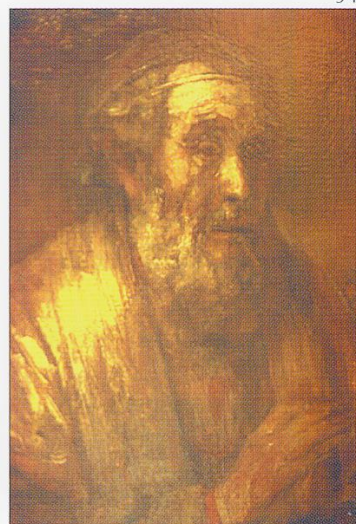
101. Raffaello, Giovanni Santi: *Önarckép* (1506)

102. Schoenberg, Arnold: *Önarckép* (1910)

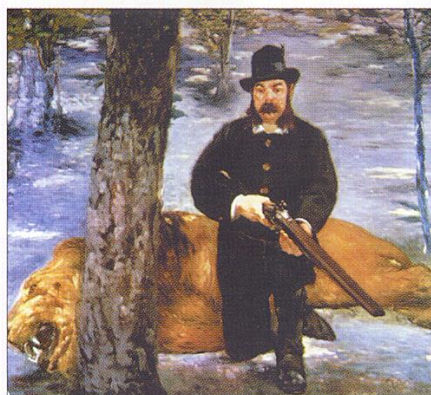
A szubjektív feltárulkozás szabadsága, sőt a mélylélektantól is serkentett önvizsgálati készletek sokat megmagyaráznak a két kor két önarcképének meghökkentő különbségeiből. E mellett számít az is, hogy Raffaello éppen összefoglalója a hagyományá érett reneszánsz festészeti vívmányoknak, míg Schoenberg, az atonális zene első művelőinek egyike, nem is tanulta a festészetet.



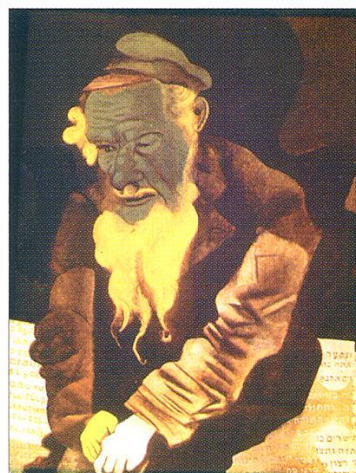
93.



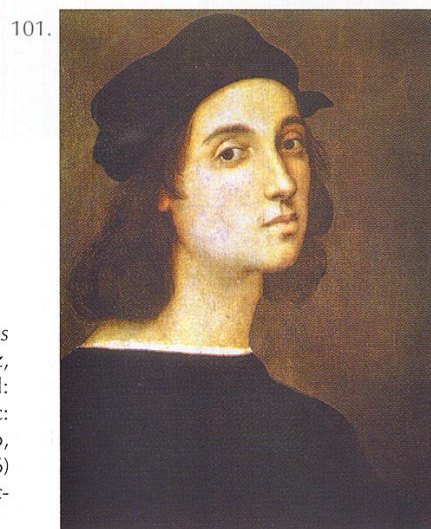
94.



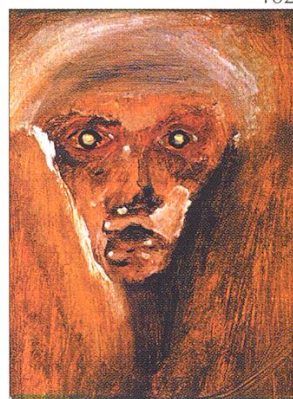
95.



96.



101.



102.

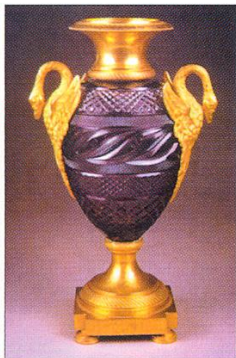
93. Rigaud, Hyacinthe: XIV. Lajos (1701) 94. Rembrandt: Homerosz, részlet (1663) 95. Manet, Eduard: Portré (1870) 96. Chagall, Marc: Rabbi (1914) 101. Raffaello, Giovanni Santi: Önarckép (1506) 102. Schoenberg, Arnold: Önarckép (1910)



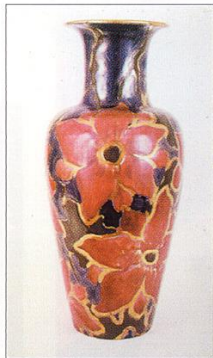
### Esztétikai (ízlés) információk

134. Díszváza, rubinüveg, aranyozott bronz (Szentpétervár, XIX. század)  
Nemes anyagok, nemes kivitel, a hagyományos vázák közül még legjobban az amphora félékre emlékeztető forma. Mire használható? Abból, ahogy a talpa egybenőtt a saját posztamensével már tudhatjuk, hogy egyetlen dolga magát mutatni. Azon túl, hogy státusztárgy, a szépséggel is hivatkozik: adott kor adott kultúrkörén belül ez a vázaszépség egy mintája.
135. Rippl-Rónai József: *Nagy váza* (1897)  
A XIX. század végén ez a váza számított modernnek. A nyugat-európai megújuló polgári ízlést képviseli az orosz arisztokrácia konzervatív ízlésével szemben. A nagyipar terjedésével terjed a tömegárú, jelentkeznek a kommercializálódás, az ízléstelenség jelei. A művészek, a népszerűség erre legérzékenyebb rétege, vészjelekkel, s újféle kreativitással reagál. Jeles alkotók nem érezték méltatlannak a környezet- és tárgytervezést, sőt korszakos feladatnak tekintették visszamenteni a környezet számára a szépséget.
136. Zsolnay váza, dekorterv: Geresics Katalin (1996)  
Oly kiválóan sikerült a váza formáját borító virággal értelmezni a váza funkcióját, hogy a váza már virág nélkül, örökös funkcióként hirdethette a virág – és az emberi világ – szépségét. A váza önálló esztétikai tárggyá vált, még alkalmas a víz és virág fogadására, de alig képzelhető virág, amely ebben a rá nézve méltatlan versengésben ne feshengene.
137. Szmecsa Ágnes: *Fűszálak és hagymák* (1986-88)  
Elérkezik az önállóságnak az az állomása, amikor a vázák serege ciklámen színbe forduló hagyma- és fűszálak vegetációjaként borítja a padlót. Mint egy tájkép, maga imitálja, szinte behozza a lakásba a természetet. Tárgyszerűen vázának ugyan még mindig alkalmasak, de esztétikailag már stílustörés, disszonancia volna virágokat helyezni beléjük.
138. A Louise Comfort Tiffany cég néhány szecessziós üvegtárgya (USA, XX. század eleje)  
A szecesszió (angol nyelvterületen: art deco, vagy a belga eredetű: art nouveau) a századfordulótól tartja piaci vonzerejét. A természeti motívumokkal dúsan, nagy leleménnyel díszített vagy azokat formáikkal is utánzó tárgyak széles választéka kínálja magát, – többnyire dísz tárgyak.
139. Füles váza. Készült a Zsolnay gyárban Rippl-Rónai József 1898. évi tervének adaptációja alapján.
140. Zsolnay váza (1900)
141. Palissy, Bernard: *Kígyó-tál* (Portugália, XIX. század)  
A szecesszió ilyen és hasonló tárgyai kilépnek a használhatóság köréből. Már nem is illik őket instrumentális szituációban vizsgáztatni, ha egyszer annak többé nem is akarnak megfelelni. Szép, kifejező, hangulatos vagy játékos, gyakran egyenesen tréfás ábrázolásaikkal, vagy valóságos szobrászi formáikkal már csak a kommunikációt vállalják. Többnyire a kellemesség esztétikai minőségkörében egzisztálnak, s így helyesebb, ha a szórakoztató művészet minőségi jellemzőinek képzetével méregetjük őket.
142. Ezüsttál szalvétával, orosz ötvösremek (1890)  
Nincs tárgyi funkció: a szalvéta felvehetetlen, a talpas tálba semmit nem lehet belehelyezni. Plasztikailag naturálisan, színben elvonatkoztatottan az együttes csak képe annak, aminek látszik. Olyan, mint a naturális németalföldi festmények, csak itt a plasztika adja az illúziót, nem a színek. Míves egyedi munka, míg a kígyó-tál ehhez képest könnyedén sokszorosítható áru-tárgy.
143. Füzesi Zsuzsanna: *Lélektartó* (1994)  
Ez a tömlő, – a dudahangok levegőjének „tranzitszállása” – az emberi lélek időleges pihető helye az emberi testen kívül. Oda a tüdőből jön, – a levegő, – amire ha elfogy, azt mondjuk, a lelkét lehelte ki vele az ember. Ezért hát aprónként is azt lehelgeti kifelé, ha él. Akkor is, ha hangokat adni tömlőbe gyűjti, hogy majd szabályozottan nyomja tovább onnan, hogy zenévé, lélekhanggá legyen. Zenévé, ami út lélektől lélekig. Szobornak ez nem szobor, a szó hagyományos értelmében. Mégis autonóm műalkotás, mert ugyan tárgyforma képezi a bázisát, de a tartalma transzponáltatott megindító műtárggyá, nem a formája, s nem dísz tárggyá a szórakoztató kellemesség céljából.

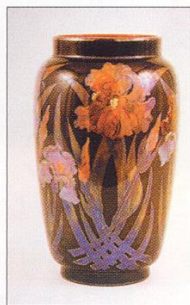
VIII.



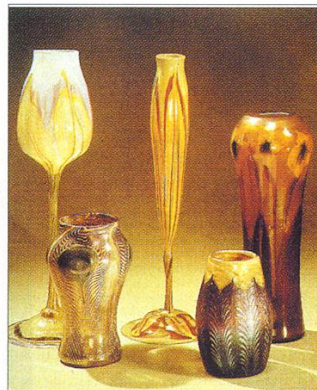
134.



135.



136.



138.



139.



140.



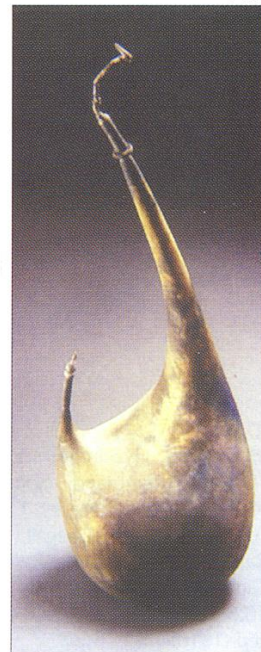
137.



141.



142.



143.

134. Díszváza, rubinüveg, aranyozott bronz (Szentpétervár, XIX. század) 135. Rippl-Rónai József: Nagy váza (1897) 136. Zsolnay váza, dekorterv: Geresics Katalin (1996) 137. Szmetana Ágnes: Fűszálak és hagymák (1986–88) 138. A Louise Comfort Tiffany cég néhány szecessziós üvegtárgya (USA, XX. század eleje) 139. Füles váza. Készült a Zsolnay gyárban Rippl-Rónai József 1898. évi tervének adaptációja alapján. 140. Zsolnay váza (1900) 141. Palissy, Bernard: Kígyó-tál (Portugália, XIX. század) 142. Ezüsttál szalvétával, orosz ötvösremek (1890) 143. Füzesi Zsuzsanna: Lélektartó (1994) 176. Arany nyaklánc, Troad, Görögország (Kr. e. III. század) 177. Horváth Márton: Nyakékek irizált üvegből (1969–84) 189. Robbia, Andrea della: Arezzo-i oltárkép (1460-as évek) 190. Rivera, Diego: A bányász megmotosása, freskó, Patio de Labor, köznevelési titkárság, Mexikóváros (1923–28) 191. Miklós cár malachit órája, köztéren felállított szobrának mása, Szentpétervár (XX. század eleje) 192. Evergood, Philippe: Lunch (1944) 193. Rivera, Diego: Kontyvirágok (1920–1930) 194. Ködmön háta, Malomka, Heves m.

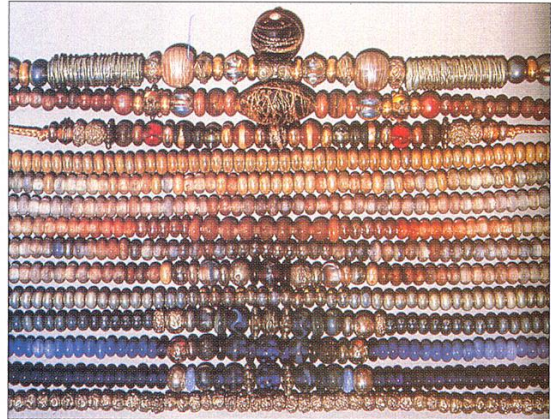
## Esztétikai konvenciók

### Szimmetria

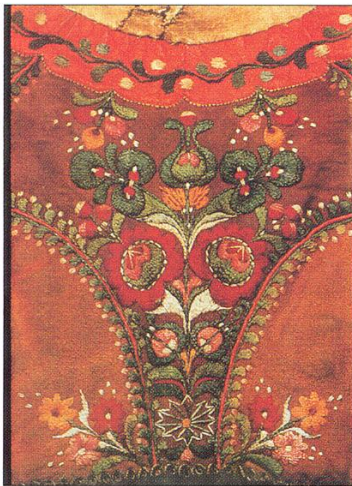
176. Arany nyaklánc, Troad, Görögország (Kr.e. III. század)
177. Horváth Márton: *Nyakékek irizált üvegből* (1969–84)  
Esztétikai vizsgálódás számára tanulságos elemzés témája lehet mindazon tárgyak köre, amelyeket az ember a testén visel, amelyek ilyenformán legszűkebb környezetét képezik (ruha, ékszerek, stb.). Ebből a környezetből nem lehet kivonulni, háttérbe vonulni, ezért a megmutatásban, sőt kihangsúlyozásban, vagy a leplezésben, látszatkeltségben egyformán sokszínű szerep jut az esztétikai hatáskeltő elemeknek, így a szimmetriának és az aszimmetriának is.
189. Robbia, Andrea della: *Arezzo-i oltárkép* (1460-as évek)
190. Rivera, Diego: *A bányász megmotozása*, freskó, Patio de Labor, köznevelési titkárság, Mexikóváros (1923–28)  
A megfeszített Krisztus a képeken a szimmetrikus renddel mindig megteremti maga körül a megrendítő emelkedettség olyan pillanatait, amelyekben megállni látszik az idő. Rivera innen származó képzetekkel gondolhatta el a megalázó motozás tárgyának, a mexikói aranybányásznak a képen kialakított helyzetét a lent és fent egyforma feketesége, s a motozók között, a szimmetria tengelyében.
191. Miklós cár malachit órája, köztéren felállított szobrának mása, Szentpétervár (XX. sz. eleje)  
A keresztény kultúra szimmetrikus Golgota képei széles körben sablonává váltak a főalak kiemelésének és a mellékszereplők megjelenítésének. Az óra látványának fontossága alakította ki a középen való elhelyezés szokását olyankor, amikor nagyobb kompozícióba helyezik. Így nem volt nehéz egybekomponálni Miklós cárt az órával.
192. Evergood, Philipe: *Lunch* (1944)
193. Rivera, Diego: *Kontyvirágok* (1920-1930)  
A négyzet közeli képmezőben nagyobb a mozgás lefojtottságának képzete. Itt a szatirikus kép jelenetének benuátlását adja egyfelől, illetve a hatalmas virágsúly mozdításának nehézségét fokozza képzetesen másfelől. Mindez szimmetriával tetézve megadja a képek vizuális olvasatának alaphangját: mindkettő valami változtathatatlan állapot, már-már a világrend képét sugallja. Ezen belül fogjuk fel és reagáljuk le az egyik komikus elemeket sem nélkülöző távolságtartó ítéleteit bizonyos körök viszonyainak végletes szerepszerúségeiről, illetve a másik kép alkotójának csendes rokonszenvét az élet fenntartásának napszamosai iránt. A két kép társadalmi kontrasztját komikus grandiozitásával, illetve súlyos tömegével ugyanaz a virág meséli itt és ott.
194. Ködmön háta, Malomka, Heves m.  
A szimmetriába tömörített, képmezőbe zárt virágábrázolások után üdítő látvány a ködmön virágkompozíciójának nyitottsága. A szimmetria tengelye a ködmön viselőjének gerincére esik. Ott sűrűsödik be, illetve onnan nyílik szét a vállak, a karok irányában a világ felé.



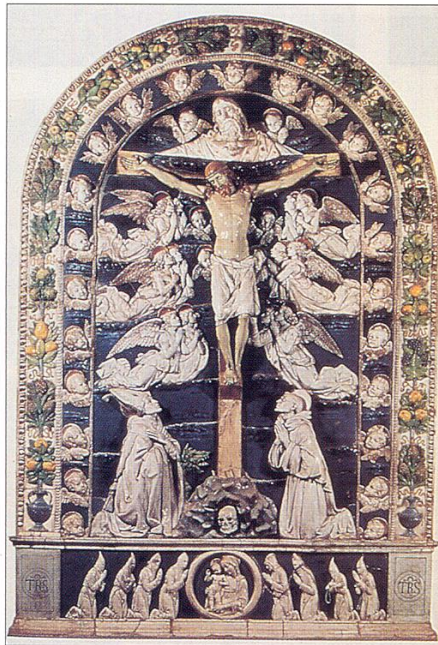
176.



177.



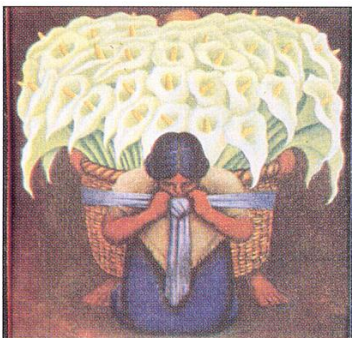
194.



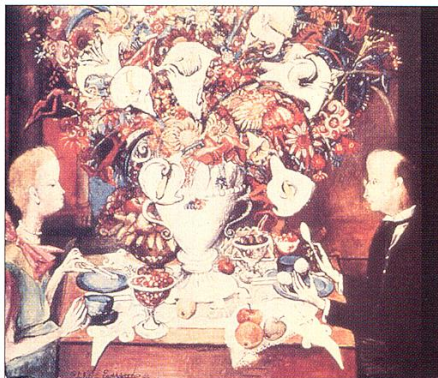
189.



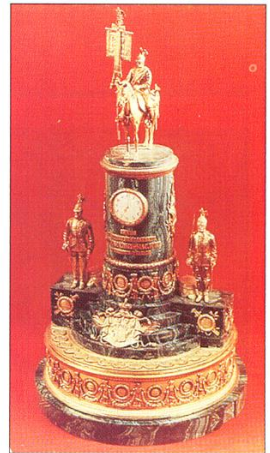
190.



193.



192.



191.

### **Centrális szimmetria, (kör)**

A természet élő és élettelen struktúrái az emberi test felépítésének egyszerű szimmetriájánál összetettebb szabályosságokat is kínálnak a rend mintájaként. A centrum körül gyűrűző körök, a körök motívumainak ritmikus ismétlődései, illetve a centrumon áthaladó kettő vagy annál több szimmetriatengellyel bíró szabályosságok olyan sémákat adják a rendnek, amelyekben sajátos kifejező formák nyerhetnek az ezekben transzponált tartalmak. Ezeket a rendeket is bizonyára belevetítés útján fedezte fel magának az ember.

#### 208. Számítógéppel készült szabályos minta

A matematika rendje kétségteljesen fedezte a számítógépes ábra vizuális rendjének. A látvány mögötti logika képes hitelesíteni, s így megerősíteni az emberben a látvány rendjéből épülő lelki stabilitást. Különösen a közép a biztonság, ahol az ember megvetheti a lábát, ami körül tovább szövődhet a világ, a védő renddel körülbástyázott belső rendet semmi nem kezdheti ki.

#### 209. Csillagos ég, Galla Placidia császárnő sírkápolnájának lunettáján, Ravenna (425 körül)

#### 210. Keleti burkolatminta

A szabályosság alapformái – mint a centrális szimmetria is – nem függenek kultúráktól, de azok konkrét megvalósulásai képesek megadni egy kultúra megkülönböztető arculatát.

#### 211. Centrális minták, 4. osztályos munkák

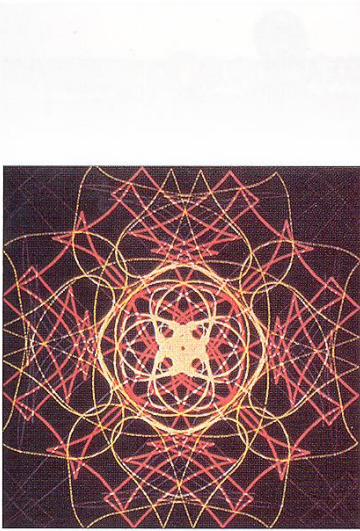
#### 212. Csillagminták foltvarrásos kárpiton

#### 213. Faliszőnyeg, foltvarrás

#### 214. Hobbiterítő, filc

Egy területnek a középpontból induló meghódítása tartósan le tudja kötni a kisebb gyermekek érdeklődését. Ahogy telítődik és hízik a kör, annál teljesebb és motiváltabb a belevetítés által gerjesztett esztétikai hatás, a középpont-helyzet megélése az itt, a most, és az én tartalmaival. Világképünk ilyen bázis képzetei szemlélődési pozíciójából képződnek: képzetesen elfoglalunk mindig egy pontot, és onnan nézünk körül. A korábbi makramé divat jórészt csak szimmetrikus struktúrákkal telítette a szépítendő lakásbelsőket. Manapság a foltvarrás négyzetes egységmezőkből építkező felületein szépen terjed a centrális rend sokféle változata is.

X.



208.



209.

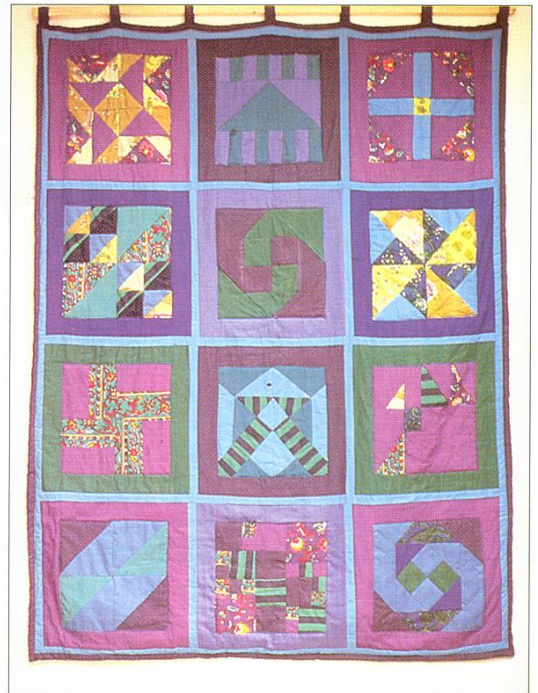


210.

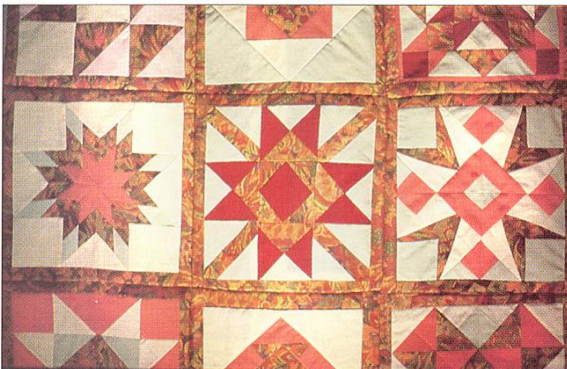
211.



212.



213.



214.

### **Vertikális tértengely, (gömb és henger)**

#### 222. Áldoztató kehely (ciborium) fedél nélkül

A katolikus liturgia tárgya a misekehelynél tágabban, nagyobb nyitással képzetesen a hívek széles körének kínálja körbe a szent ostyát – Krisztus testét.

#### 223. Serleg, fedelén cári sasos címerrel, elején vert aranypénzzel (XIX. század vége)

A forgástestnek a nyitottság mindenkori adottsága. Ezen a serlegen a beépített pénz az uralkodó profiljával, s a fedőn a címer ezt nem engedi érvényesülni, a kollektív potenciával bíró tárgyat egy nézetre állítja be, individualizálja. Ilyenféle kompozíciójával a görög váza is személyében szólítja meg az individuumot, de a mitológia kollektív tartalmával egy kollektív identitásba vonja. Emez is társadalmasítja a néző tudatát, csak éppen alattvalói mivoltát tudatosítja benne.

#### 224. Nyman, Gunnel: *Gyöngysoros vázacsalád*, fúvott, beágyazott légbuborékokkal díszített üveg (1948)

A szűkszájú, vastag falú, magukba tömörülő üvegtestek gömbből növekvő organizmusok vagy akár embercsalád képzetét is kelthetik, hiszen formai zártságuk a világ felé egyszerre átlátszó nyitottság is, formai összhangjuk (és együttlétük) amúgy is oldja magányukat.

#### 225. Aalto, Alvar: *Savoy váza*, formába fúvott üveg (1937)

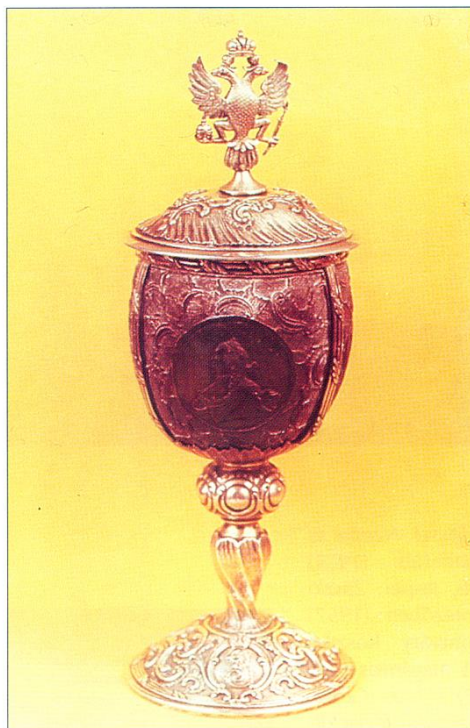
Ilyenné válik a hengertest, ha nem csak nyíltan körbenéz, de aktív kapcsolatba kerül a környezettel: hol ő hat, hol őrá hatnak; hol pozitív, hol negatív lesz a viszonya.

#### 226. Sarpaneva, Timo: „*Marcel*” *vázák*, finn design

Pozitív és negatív felülettel, illetve tiszta henger felülettel fordulnak a világ felé, de mintha meggondolnák magukat, gallérjukat megemelve odafordulnak egyvalaki felé, neki kínálva a virágot, s magukat. Ettől a kiemelő kerettől a virág maga is személyiséget nyer, nincs, nem lehet rejtegetnivalója, vállalja szuverenitását. (Ha történetesen küldője van, őt személyesíti meg, őhelyette nézi beszédesen a megajándékozottat. Mintha több érdeklődéssel, több toleranciával fordulna ember az ember felé e tárgyak szülőhelyén; avagy mint annyiszor a művészetben, ez is csak reménybeli anticipációja egy majdani szebb emberi viszonyrendnek.)

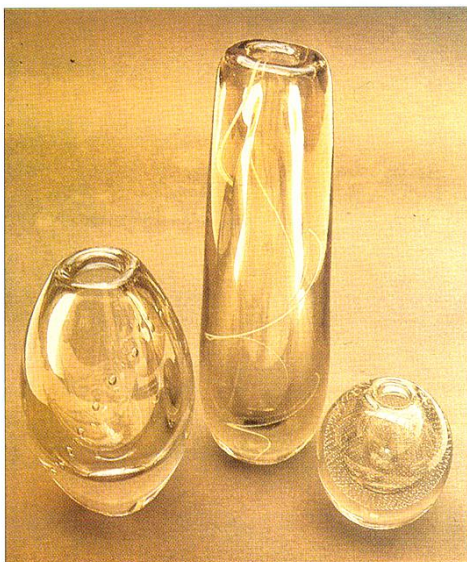


222.

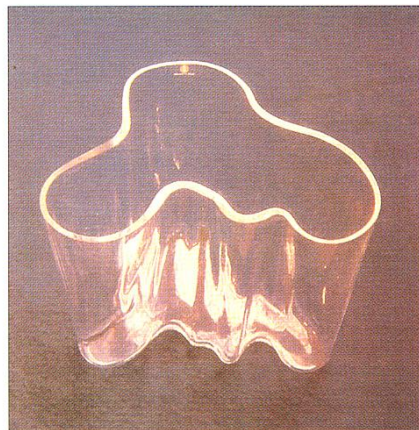


223.

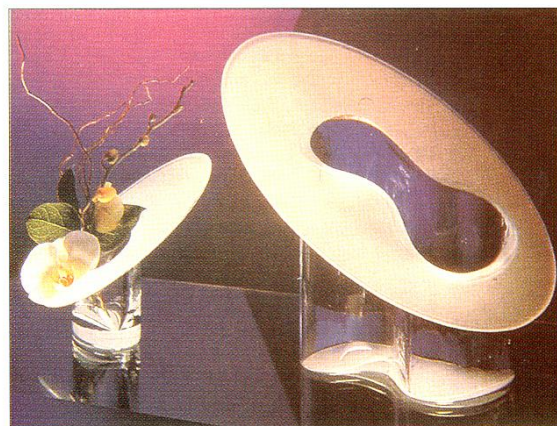
224.



225.



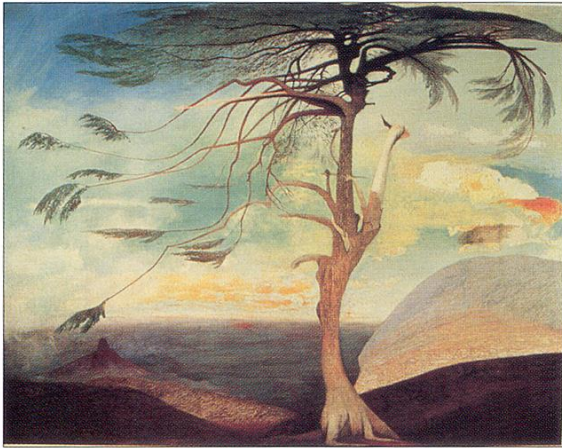
226.



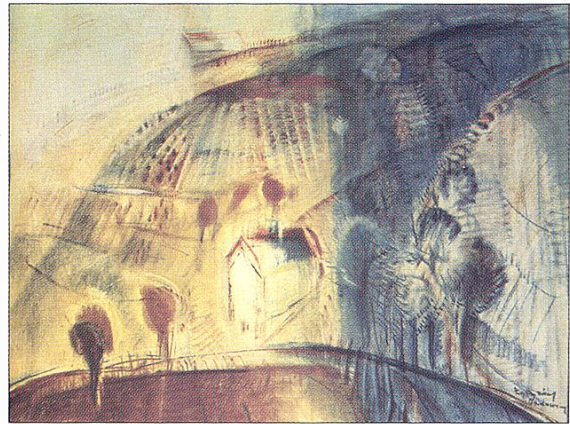
208. Számítógéppel készült szabályos minta 209. Csillagos ég, Galla Placidia császárnő sírkápolnájának lunettáján, Ravenna (425 körül) 210. Keleti burkolat-minta 211. Centrális minták, 4. osztályos munkák 212. Csillagminták foltvarrásos kárpiton 213. Faliszőnyeg, foltvarrás 214. Hobbiterítő, filc 222. Áldoztató kehely (ciborium) fedél nélkül 223. Serleg, fedelén cári sasos címerrel, elején vert aranypénzzel (XIX. század vége) 224. Nyman, Gunnel: Gyöngysoros vázacsalád, fúvott, beágyazott légbuborékokkal díszített üveg (1948) 225. Aalto, Alvar: Savoy váza, formába fúvott üveg (1937) 226. Sarpaneva, Timo: „Marcel” vázák, finn design



*(A 227-től 237-ig számozott képek elemzései a szövegben található)*

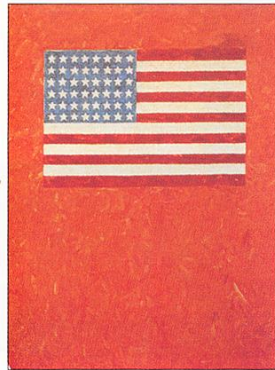


229.

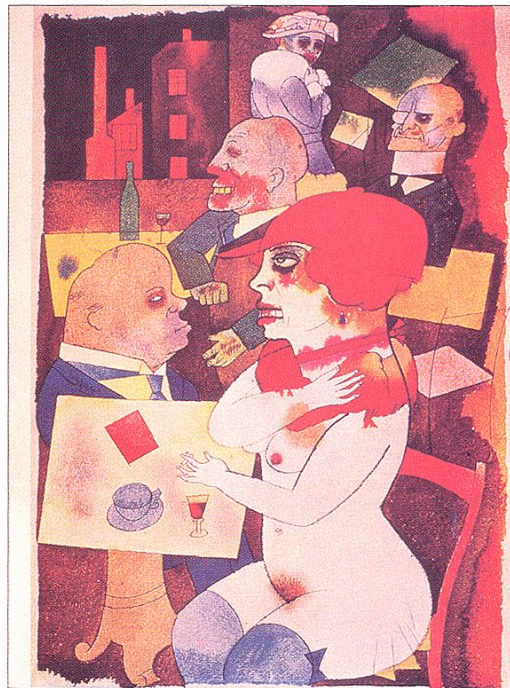


227.

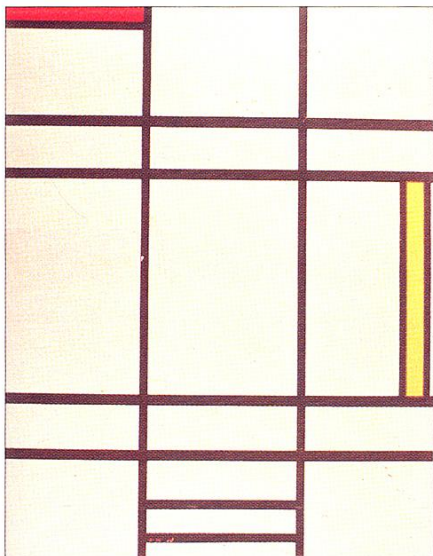
227. Egry József: *Nappal és éjszaka (Kiderül)* (1931)  
 228. Johns, Jasper: *Zászló narancs mezőben* (1957)  
 229. Csontváry Kosztka Tivadar: *A magányos cédrus* (1907) 233. Grosz, George: *Szépség, téged dícsérlek* (1919) 236. Mondrian, Piet: *Kompozíció sárgával és vörössel* (1920)  
 237. Kline, Franz: *Konzol* (1950) 238. Rohner, Georges: *Az irodalmár, verizmus* (1968) 239. Reitveld, Gerrit Thomas: *Schroeder Ház, Utrecht* (1924)



228.



233.



236.



237.

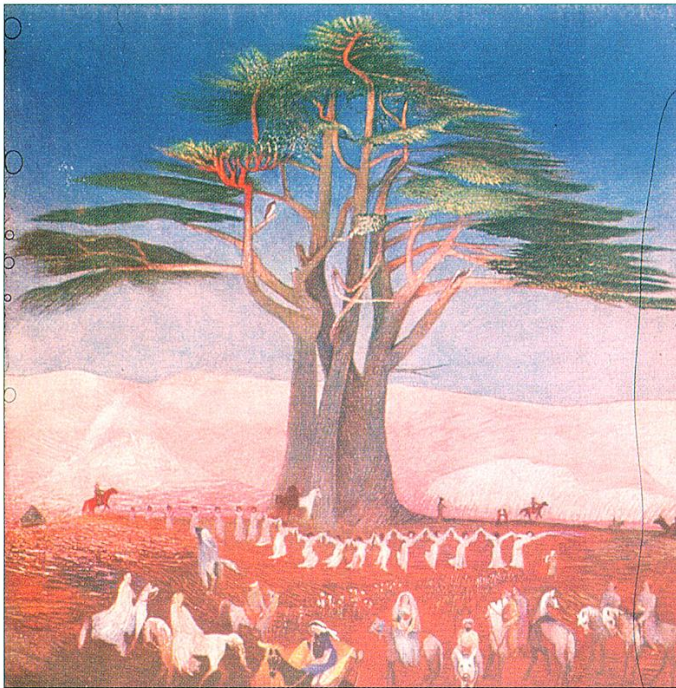
238. Rohner, Georges: *Az irodalmár, verizmus* (1968)

Hogy ne forduljon az esetlegességek naturalizmusába a verizmus (ami a tárgyiség túlzott hangsúlyozása) a kép készítője a fotószerűen megfestett témaelemek kontúryait a képmezőt határoló vertikális és horizontális egyenesekhez rendezi, s további igazodási irányt kvázi az átlókban talál. Az eredmény mesterkéltnak tűnik, a képnek nem stílusa, hanem modora van. Emiatt a konkrét látványelemekhez kötött eszmeiség maga lesz direkt, hiteltelen. Felmerülhet, hogy a kép alkotója egy irodalmár rációval berendezett, pedánsan mesterkéltnak tűnő világot közelíti iróniával. Ha így, ha úgy, itt Mondrian hűvös, értelmileg konstruált rendje köszön vissza.

239. Reitveld, Gerrit Thomas: *Schroeder Ház, Utrecht* (1924)

Egyetlen épület is – bárha csak kiragadott példa – képes szemléltetni, hogy benne mennyire képes a funkciót elmondó, és világszemléletet kifejező elemeket teremteni a kubizmus és a Mondrián által kezdeményezett rendező elv. A függőlegesek és vízszintesek nyelvi bázisa működött ennek előtte is, de a formák, tömegek és erők statikai viszonyait ilyen tisztán megmutató kompozícióhoz mostanra értek meg a különböző feltételek.

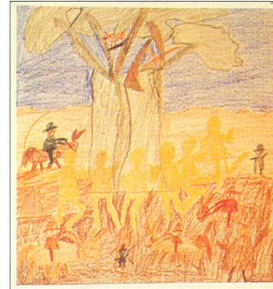
**(A 240-től 337-ig számozott képek elemzései a szövegben találhatóak)**



335.

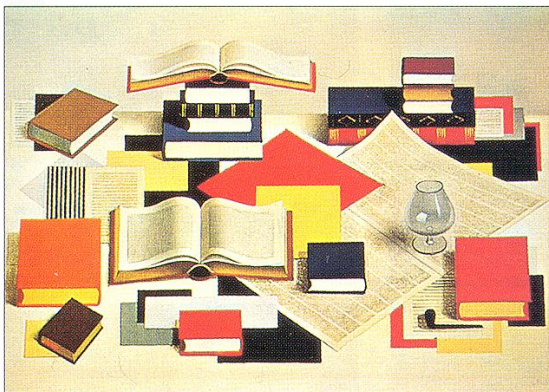


336.



337.

240. Afro (Basaldella): *Prampero vára* (1963)  
 241. Tapiés, Antonio: *Relief téglavörösben* (1963) 335. Csontváry Kosztka Tivadar: *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* (1907)  
 336–337. *A Zarándoklás – gyermekrajzokon*



238.



239.



240.



241.

## A MŰÉLMÉNY BEÉPÍTÉSE A NEVELÉSI FOLYAMATBA

### **Kisállat, kislány**

245. Van Gogh, Vincent: *Virágzó körtefa* (1888)

246. Samu Katalin: *Csikó* (1972)

Kiskutya, kiscica sűrűn kerül a gyermekek szeme elé behízelt képeken. A kis állat, mint gyermeklány kerül közel a gyermekhez, kedvessége, bája a gyermekség megjelenési formája. Kis fa, kis állat és más gyermekkorú élőlények témáival, ha nem is sűrűn, de jó művészeti alkotásokon is találkozunk. Ebben a témakörben a mű legvalószínűbben akkor válik nemesebb esztétikai minőséggé, ha a formálás nem merül ki a kedvességben, ha tárgya a bontakozó, viruló, szép lehetőségeket kínáló élet. Ilyennel érdemes társalogni. A kommersz és a művészi képvilág közötti különbséget mindenek előtt a pedagógusnak kell ismernie.

### **Gyermek állattal**

247. Terborch, Gerard: *Fiú kutyával* (1655)

248. Van Noordt, Joan: *Fiú sólyommal* (1670 körül)

Az ilyen és hasonló témák különösen érdeklik a gyermekeket. A barátság igazi szép emberi viszonylatait élük meg, – mondhatnánk, gyakorolják, – ha van saját állatuk, állatkájuk. A két kép két világának szembeszökő különbsége sem hagyja közömbösen a gyermekeket, az élet lehetőségek különbségei minden valószínűség szerint nem a műalkotások előtt borzolják először a kedélyeket.

### **Testvérek, verekedés, szeretet**

249. Picasso, Pablo: *Két testvér* (1906)

250. Glatz Oszkár: *Birkózó fiúk* (1900)

A gondoskodó testvérszeretet is, az ügyességpróbáló, erőfitogtató birkózás is szép. Szeretnek, vetélkednek a felnőttek is. Olykor csak imponálni akarunk a vetélkedéssel (a szeretéssel), mint a birkózó fiúk itt a kislány előtt?

251. Picasso, Pablo: *Macska madárral* (1938)

A véres háborúk témáit, az élet elleni bűnököt, s ezek mögött a rossz emberi tulajdonságokat nem rejtegethetjük. Picasso macskája – ilyen arccal – nem macskaszerűen viselkedik, nem a macskát fogja utálni a gyermek a negatív esztétikai élmény hatására. A rokonszenv és szolidaritás érzése az áldozattá vált madárról kész áttevődni az emberi viszonyok kiszolgáltatottjaira. Az bántottság virtuális élménye viszont összefonódik a bántó bántásának taszító élményével, rossz okozat a rossz okozóval.

252. Modigliani, Amadeo: *Leányka kék ruhában* (1918)

Akinek az érzékeny lélek bántottsága, az ilyen szomorú tekintet beül a lelkébe, annak ez már megjelenik lelki szemei előtt, bevillan, mielőtt bántón viselkedne.

253. Mednyánszky László: *Verekedés után* (1898–1890 körül)

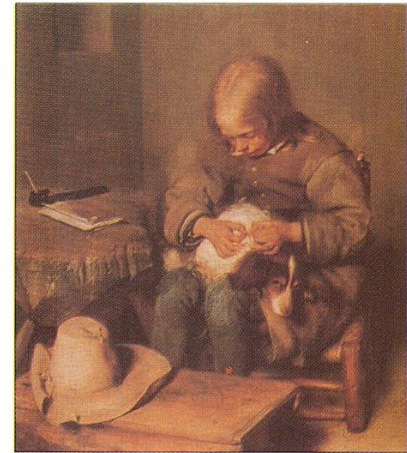
A méltóság szikrája soha nem hunyhat ki az emberben, a megaláztatástól csak felparázslík. Megindító, s felemelő, hogy a kisémmizettek, a „leírtak” helyzetét megismerve az arisztokrata családból származó festő látványukban emberségét érzi megsértve. Mednyánszky – miután tapasztalta az alvadó vér vöröses barnáinak izgató, irritáló színhatásait – tudatosan alkalmazta a szuggeráció eszközeként.



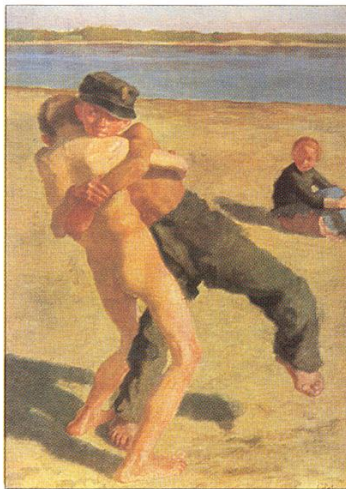
245.



246.



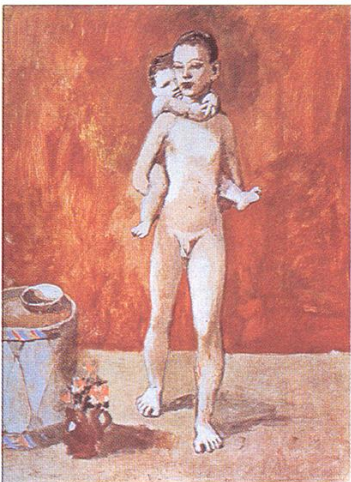
247.



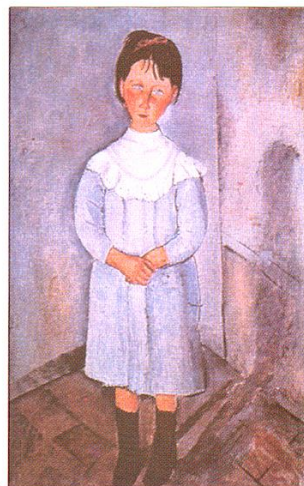
250.



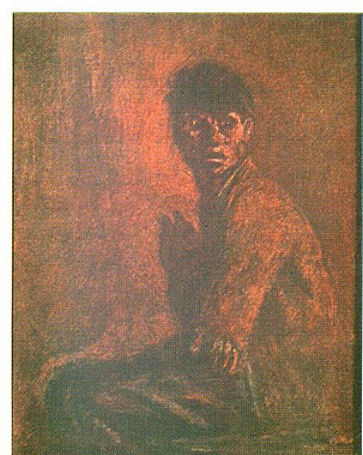
248.



249.



252.



253.



251.

245. Van Gogh, Vincent: *Virágzó körtefa* (1888) 246. Samu Katalin: *Csikó* (1972) 247. Terborch, Gerard: *Fiú kutyával* (1655)  
 248. Van Noordt, Joan: *Fiú sólyommal* (1670 körül) 249. Picasso, Pablo: *Két testvér* (1906) 250. Glatz Oszkár: *Birkózó fiúk*  
 (1900) 251. Picasso, Pablo: *Macska madárral* (1938) 252. Modigliani, Amadeo: *Leányka kék ruhában* (1918) 253. Mednyánszky  
 László: *Verekedés után* (1898–1890 körül)

254. Szöllösi Endre: *Majomanya gyermekével* (1966)

255. Fényes Adolf: *Anya* (1901)

A szoros ölelés – a bőrkontaktus, a testmeleg – a valóságos fizikai szükséglet kielégülésének szintjén mondják el az összetartozást, a szeretetet. Az ilyen témájú műalkotások az általános megérintettség okán felvetik a szeretet okának kérdését, s mindjárt szükséglethez, egymásra utaltsághoz köthetik a szeretetről indukált beszélgetést. A különböző szeretet tárgyú műalkotások élményei ráismerésekkel járhatnak, mélyen ható motivációkat támaszthatnak a gyermekek lelkében. A „szeretni kell” erkölcsi parancsával a gyermekek különben sem tudnak mit kezdeni, – legfeljebb tettetik –, ha a szeretetnek nincs indítéka, ha egy kapcsolatuk ilyen irányba motiválatlan.

### **Gyermek, gyermekek**

256. Deák Ébner Lajos: *Fifine* (1845)

257. Corot, Camille: *Kislány* (1838)

258. Goldman György: *Elemisták* (1938)

Tapasztalataink azt mutatják, hogy a *másik* gyermek tartósan szemlélhető képe – ha ennyire érzékletes és hiteles –, valóságos lélektani tréning médiumának helyzetébe kerülhet. A beszélgetés a személyes megközelítések, az egyenkénti szubjektív belevetítések érdekes vitájává lehet, ha fölmerül a kérdés, hogy mire gondolhat Fifine, Corot kislánya vagy a kisfiúk.

259. Renoir, Pierre-Auguste: *Kék és rózsaszín* (1881)

260. Velázquez, Diego Rodriguez de Silva: *Margareta Theresia* (1656)

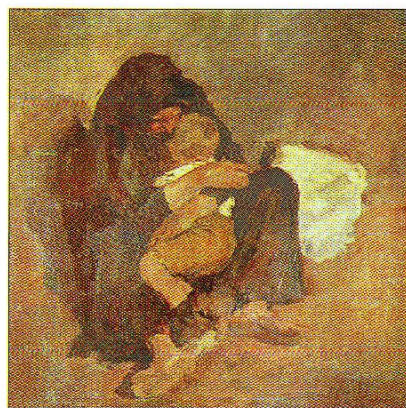
261. Ribera, Jusepe de: *A dongalábú* (1642)

262. Kania István: *Cserepet vivő leányka* (1939)

A szép ruhák ellentétes érzéseket fakasztanak, csábítják is a kislányokat, de elkedvetlenítő, hogy vigyázni kell rájuk, nem lehet bennük játszani. A valamit mutatni akaró külsőségeknek, divatnak, elvárásoknak a belsővel való ellentétessége lehet egyfelől a beszédtema. Másfelől – mélyebbre hatolóan – a gyermekorsók társadalmi különbségei, amiről a gyermekek nem tehetnek.



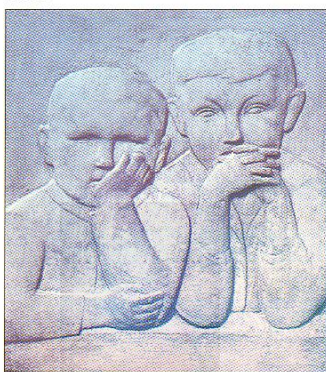
254.



255.



256.



258.



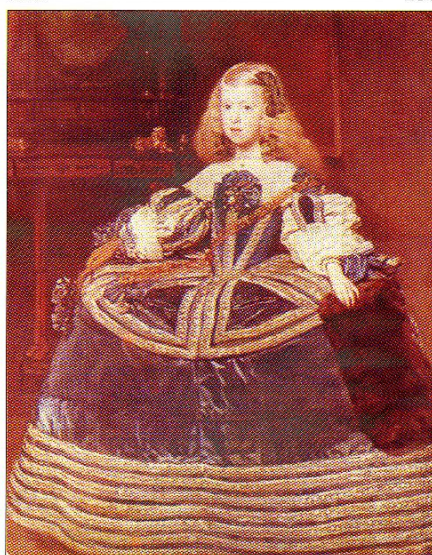
257.



259.



261.



260.



262.

254. Szöllösi Endre: *Majomanya gyermekével* (1966) 255. Fényes Adolf: *Anya* (1901) 256. Deák Ébner Lajos: *Fifine* (1845)  
 257. Corot, Camille: *Kislány* (1838) 258. Goldman György: *Elemisták* (1938) 259. Renoir, Pierre-Auguste: *Kék és rózsaszín*  
 (1881) 260. Velázquez, Diego Rodriguez de Silva: *Margareta Theresia* (1656) 261. Ribera, Jusepe de: *A dongalábú* (1642)  
 262. Kania István: *Cserepet vivő leányka* (1939)



### **Anya gyermekkel, szeretet és gond**

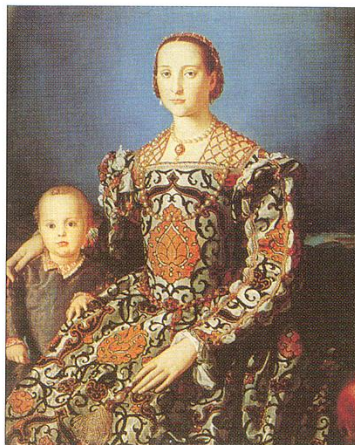
263. Raffaello, Giovanni Santi: *A nagyherceg Madonnája* (1506)  
Raffaello Madonnája a szép összetartozás mértékadó képe. Amely kép ennél több derűt, bájt, kedvességet, kecsességet „adagol”, az úton van a behízelt negédség, a giccses idill felé.
264. Bronzino, Angelo di Cosimo: *Toledo Eleonóra és fia* (1550)  
Reális portrék, beállított szituációban, meglehetősen visszafogott érzelmekkel. A kezek gesztusa inkább megszokott viselkedés.
265. Fényes Adolf: *Kisfiú* (1899–1904)  
Bronzino képével ellentétben a látvány életszerű, a szeretet nem ölelésben, hanem a gondoskodás ábrázolt jelenetében élhető át. Az intimitásban különösen megkapó a fönt és lent megszokott pozíciójának cseréje, amelyre a gyermeki átélés érzékenyen reagál.
266. Picasso, Pablo: *Anyaság (Elhagyottak)* (1903)
267. Derkovits Gyula: *Any* (1934)  
Az anyai szeretet együtt jár a féltő aggódással. Az aggódás, a gond vonásai nem szeretnek mutatkozni, az anyák arcán ezért gyakran csak átfutó mimikai mozzanatok. A festményeken viszont állandósultak, tartósan átélhetőek. Az emberivé cseperedő szeretet ilyen és hasonló élményektől kiteljesedhet az együttérzéssel, a gondokban való tevékeny osztozássá válhat, ami pusztán erkölcsi elvárásokra soha nem bontakozhat ki igazán.
268. Escher Károly: *Proletár Madonna*, fotó (1940)
269. Kollwitz, Käthe: *Éhség* (1923)  
Az anyaság boldog pillanatait és a kétségbejítő reménytelenség állapota végletes ellentétek. A két pólus között ebben a témakörben – tágasságában és mélységében – hatalmas élményzőn zúdulhat a gyermekekre. Azzal még nem tudjuk megóvni a gyermeket, ha a végletes, már-már sokkoló élményeket mi kizárjuk. A művészet – a pedagógussal – melléjük állhat ezek feldolgozásában, sőt elébe mehet, felkészíthet a negatív élmények fogadására.

### **Dolgozó anya**

270. Anya és gyermeke, prekolumbián kultúra
271. Anya és gyermeke, Egyiptom (XVIII. dinasztia, Kr.e.1500 körül)  
Ahol nincs bölcsőde, óvoda, ott az anya a munkába magával cipeli gyermekét. A gyermek az édesanyjával sokrétűen megélt emberi kapcsolatában érzelmileg fogékonyságot, értelmileg fogadókészséget nyer a komolyabb dolgok átélésére és megértésére. Kapu nyílik innét a társadalmi ellentmondások, továbbá a történelem és a művészettörténet világa felé is.



263.



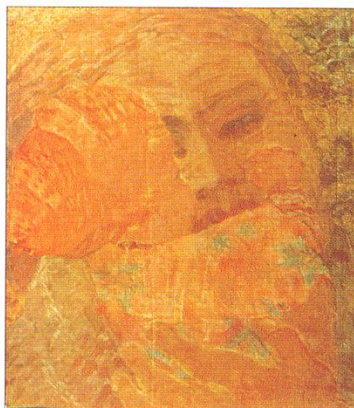
264.



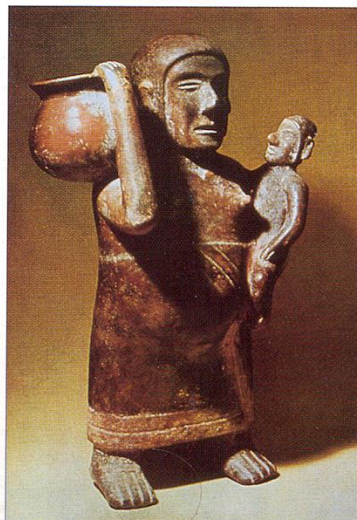
265.



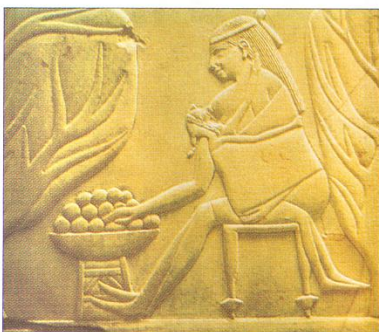
266.



267.



270.



271.



268.



269.

263. Raffaello, Giovanni Santi: *A nagyherceg Madonnája* (1506) 264. Bronzino, Angelo di Cosimo: *Toledoi Eleonora és fia* (1550) 265. Fényes Adolf: *Kisfiú* (1899–1904) 266. Picasso, Pablo: *Anyaság (Elhagyottak)* (1903) 267. Derkovits Gyula: *Anya* (1934) 268. Escher Károly: *Proletár Madonna*, fotó (1940) 269. Kollwitz, Käthe: *Éhség* (1923) 270. *Any és gyermeke, prekolumbián kultúra* 271. *Any és gyermeke, Egyiptom (XVIII. dinasztia, Kr. e. 1500 körül)*

## **Apa**

272. Picasso, Pablo: *A kintornás fiatal harlekinnel* (1905)

273. Guttuso, Renato: *Rocco és fia* (1960)

Az apának és gyermekének kettőse nem túl gyakori téma a képzőművészetben. A gyermek mellett is magába merülő férfi, illetve a védőn ölelő apa a téma egymástól eltérő megjelenítése. A más-más tartalom másféle hangulódásokat indukál, de itt is, ott is a külső világ „szól bele” a képbe, s ezért az emberi kapcsolatok és a gondok viszonyának tárgyköre fog beszivárogni most is a képek kapcsán folyó beszélgetésbe.

## **Szoptató anya**

274. Isis a gyermek Hóruossal

275. Medgyessy Ferenc: *Szoptató anya* (1932)

276. Flémallei mester (Campion, Robert de): *Mária a gyermek Jézussal* (1420–25)

277. Correggio (Allegri, Antonio): *Madonna*, Szépművészeti Múzeum (1520–30)

278. Renoir, Pierre-Auguste: *Anyaság* (1885)

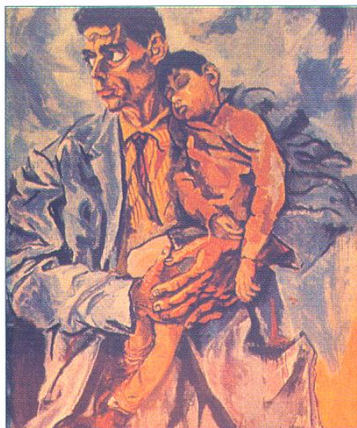
279. Utamaro, Kitagawa: *Szoptató anya*, fametszet (1780–90)

280. Schutzer, Paul (1930–1967): *Kurd anya*, fotó

Ha Mária és más istenanyák a képek szobrok sokaságának tanúsága szerint természetes módon szoptatják gyermekeiket, akkor prüdériának számítana ezek szépségének, az anyaszeretet testi forrásának élményét távol tartani a gyermekektől. Anyához, testvérhez, kistestvérhez, de az önmagához való viszonyt is mélyen motiválhatja az élmény, nem szólván majdani szülő-, illetve anyaszerepük előképeit formáló esztétikai képzeleikről. Az élmény emberi minősége különösen akkor tehet szert előttünk még nemesebb jelentőségre, ha belátjuk, hogy a női mellnek a médiában látható szinte kizárólag szexuális szerepeltetése elől nem lehet eldugni a gyermekeket.



272.



273.



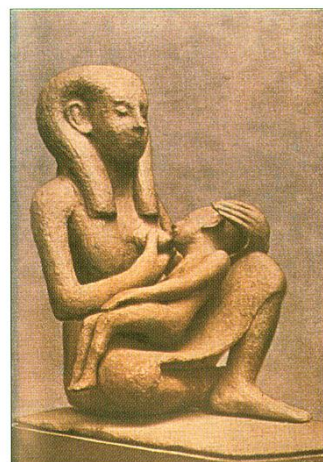
275.



277.



276.



274.



280.



278.



279.

272. Picasso, Pablo: *A kintornás fiatal harlekinnel* (1905) 273. Guttuso, Renato: *Rocco és fia* (1960) 274. *Isis a gyermek Hóruossal* 275. Medgyessy Ferenc: *Szoptató anya* (1932) 276. Flémallei mester (Campin, Robert de): *Mária a gyermek Jézussal* (1420–25) 277. Correggio (Allegri, Antonio): *Madonna*, Szépművészeti Múzeum (1520–30) 278. Renoir, Pierre-Auguste: *Anyaság* (1885) 279. Utamaro, Kitagawa: *Szoptató anya, fametszet* (1780–90) 280. Schutzer, Paul (1930–1967): *Kurd anya, fotó*

## **Család**

- 281. Le Nain, Louis (1593–1648): *Munkáscsalád*
- 282. Jordaens, Jacob (1594–1678): *A festő és családja*
- 283. Gérard, Marguerite: *A boldog család* (1795–1800)
- 286. Bazille, Jean-Frédéric: *Családi összejövetel* (1867)
- 287. Degas, Edgar: *A Belleli család* (1860-62)
- 288. Picasso, Pablo: *Cirkuszos család* (1954)



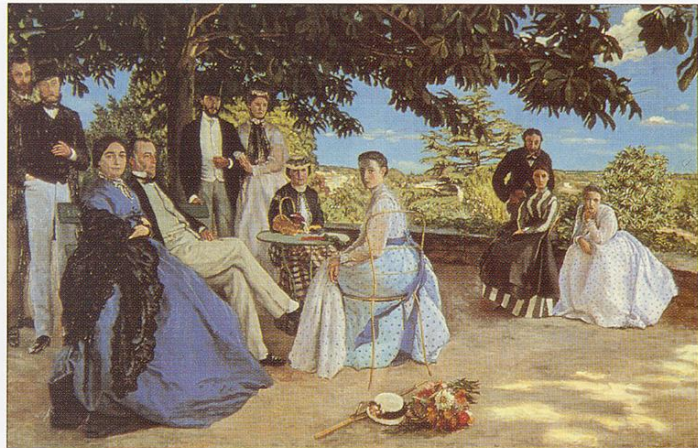
281.



282.



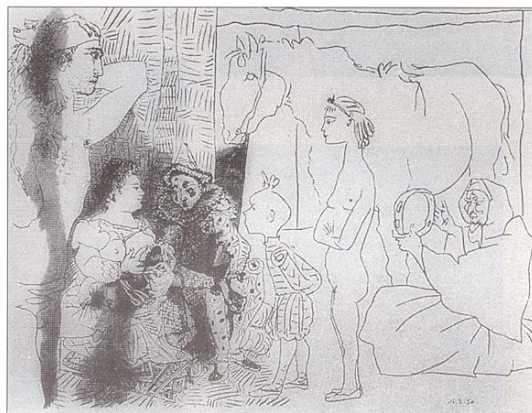
283.



286.



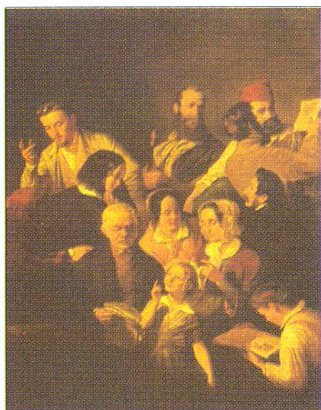
287.



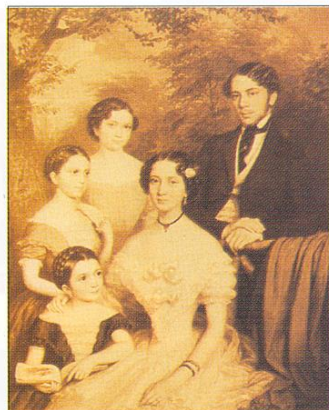
288.

281. Le Nain, Louis (1593–1648): *Munkáscsalád* 282. Jordaens, Jacob (1594–1678): *A festő és családja* 283. Gérard, Marguerite: *A boldog család* (1795–1800) 284. Wéber Henrik: *A Wéber család* (1846) 285. Barabás Miklós: *A Dégenfeld család* (1854) 286. Bazille, Jean-Frédéric: *Családi összejövetel* (1867) 287. Degas, Edgar: *A Belleli család* (1860–62) 288. Picasso, Pablo: *Cirkuszos család* (1954) 289. Pór Bertalan: *Család* (1909) 290. Rembrandt, Harmensz van Rijn: *Szent család* (1645) 291. Picasso, Pablo: *Cirkuszos család majommal* (1905) 292. Kollwitz, Käthe: *Látogatás a gyermekkorházban* (litográfia, 1926) 293. Picasso, Pablo: *Szegények a tengerparton* (1903) 294. Szőnyi István: *Este* (1934) 295. Lőránt János: *Új lakás* (1976)

284. Wéber Henrik: *A Wéber család* (1846)
285. Barabás Miklós: *A Dégenfeld család* (1854)
289. Pór Bertalan: *Család* (1909) MNG  
 A család-téma a családtagok egymáshoz viszonyított helyzetével, az öltözékekkel, a hajviselettel, a viselkedéssel – mozdulatokkal, gesztusokkal és mimikával – és sok más apró részlettel történelem, a legszűkebb emberi kapcsolatok társadalomtörténete. És látens módon történelem a kompozíció, a formák színek kifejező alkalmazása, egyszóval a stílusnak képről-képre érzékelhető változása is. Első ránézésre tehát a művészet megismerő funkciója jut érvényre egy ilyen témacsoportosításban. Egy-egy képet kiemelve, egy-egy képnél meg-megállva az esztétikum minőségében valójában érzések mélységét tárhatjuk föl a gyermekek előtt. A tárgyyszerű leíró funkció (amikor még nem volt fénykép) elfogadó ismerete, de a művészeti érték elkülönítésének és felismerésének képessége is nevelési cél, programszerű feladatunk a gyermek művészetszemléletének formálásában.
290. Rembrandt, Harmensz van Rijn: *Szent család* (1645)  
 Festő ecsetje nyomán ritka látvány az ennyire mindennaposan földi, az ennyire póztalanul természetes szent család, s ez mintegy eredendően természetessé (emberivé) avatja benne az életörömet. Ez magyarázhatja azt a csendes pátoszt, ami a képből árad.
291. Picasso, Pablo: *Cirkuszos család majommal* (1905)
292. Kollwitz, Käthe: *Látogatás a gyermekkórházban* (litográfia, 1926)  
 Anya, apa és kisgyermek hármasságának bensőségessége adja az élmény teljességét mindkét képen. Amíg Picasso éteri szépséggé transzponálja a témát, addig Kollwitz megmarad a vaskos valóságnál. Melyik gyermek melyikhez vonzódik inkább és miért, – az a gyermekcsoport számára kész önismereti tréning.
293. Picasso, Pablo: *Szegények a tengerparton* (1903)  
 Mint Kollwitz rajzán, itt is a háta fordulnak a világ felé, a bensőséges kontaktus mégsem tud megteremtődni, egyenkénti bezártságban fáj a világ. Vajon milyen okokkal, és milyen intenzitással tud feltámadni gyermekekben a szolidaritás irányukban, ha a képhez Kollwitz rajza teremt hangoltságot?
294. Szőnyi István: *Este* (1934)  
 A kint és a bent harmóniája, az eszményi béke állapota. Kinek valóság, kinek ábránd, megfestve azonban hitelesíti a szépség szuggesztíója. Bárha ilyen és hasonló képekből kristályosodnának ki gyermekeink ideaképzetei, s nem a fogyasztói társadalom reklámképeiből!
295. Lóránt János: *Új lakás* (1976)  
 Az ideák, életcélok, és a boldogság viszonylagossága iróniát szül. Vannak, akiknek a saját lakás a célok netovábbja. Akinek robotolnia kell érte, belerokkan, mire eléri...



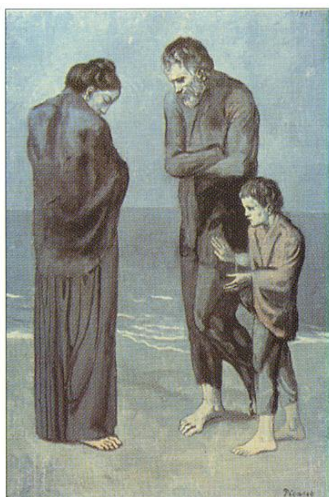
284.



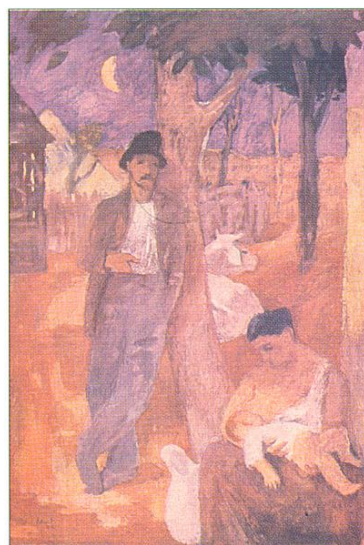
285.



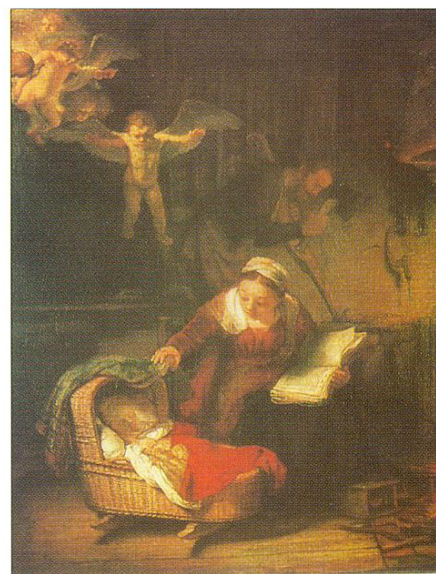
289.



293.



294.



290.



295.



291.



292.



## BESZÉLNEK A TÁRGYAK (SZÉK, PAD)

A képeken, szobrokon túl a tárgyi környezet esztétikai hatásainak élménykínálata irányába nyitottá, fogékonnyá válni ugyancsak segíthetnek a műalkotások, s az általuk inspirált beszélgetések. Ehhez olyan műveket választottunk mintának, amelyek témája valamilyen ülőalkalmatosság.

296. Siegel, Alan: *Hintaszék* (1960 körül)

A mű gyerekeknek is élményszerűen teszi érzékletessé, mit is jelent a szék „ölébe ülni”. Szinte megszemélyesíti azt a barátságos embert, aki örömünkre, kényelmünkre ernyedő testünk alá elkészítette a széket.

297. Ülőke „jellemképek”

A székek formájába nem csak az ülő embert látjuk bele, de szinte látjuk, hogy különböző karakterű embereket formáznak. Derűs játékok ötlete rejlik a dologban, amelyekkel csiszolódhat a gyermekek esztétikai szemlélete.

298. Mácsai István: *Izabella utca* (1982)

299. El Hassan Róza: *Nyújtott szék* (1995)

Egy-egy tömegcikké vált tonett szék a főszereplője a két különböző alkotásnak. A bérház kapuja előtt árválgató szék holdfényes társas falusi esték múltó emlékét siratja. A kikötözött szék ellehetetlenülésével ellehetetleníti mindazokat a tartalmakat, amelyeket a szabad szék mesélhetne. Megindítóbb, mint a megfeszített Krisztus kommercializálódott képei.

300. Laborcz Flóra: *Felhőszék* (1992)

Sokan vagyunk a világon, akiknek szék-képzete a tonett szék gyakorisága miatt annak formájához tapad. Egy ezek közül a mű alkotója, és vagyunk sokan, akik ilyen képzet birtokában megértjük, s átéljük az összebicsakló széklábak felett légiesen égbe sóhajtó suta ábrándját.

301. Kemény György: *Konzervatív szék* (1969)

Laborcz Flóra élményét drasztikusan ellentételezi ez a drabális, elemeiben is csökkent egyformaságokból álló durva formátlanság, ami a székségből is csak a legminimálisabbat képes nyújtani. A konzervdobozok kínálta metaforikus cím játékossága már maga is oldja a látvány áttételező tartalmainak nyomasztó hatását. A „megtartó erő” – amire utal – a magamutogatás üres külsőségének kezd látszani csupán, mert doboz-elemeinek egysége tákoltnak hat.

304. Bernáth Aurél: *Ősz* (1927)

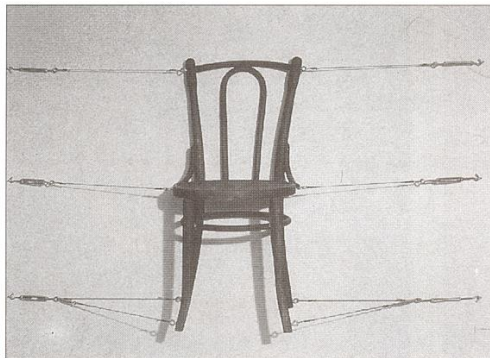
Ha a látványban nincs ember, a csendbe merülő kép elemeinek esztétikuma közvetlenebbül szól a nézőhöz, felhangosodik a tárgyak emberi üzenete... (Kik ezek az üres székek, s miről beszélgettek, mielőtt elaludtak?)



296.



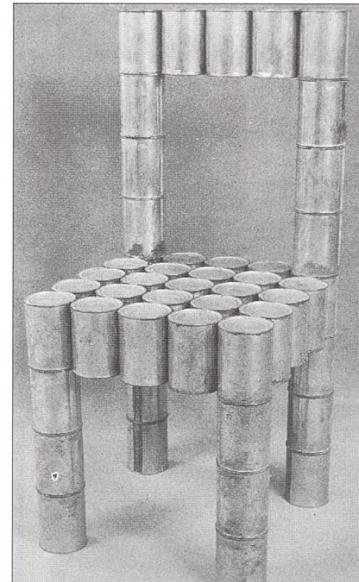
297.



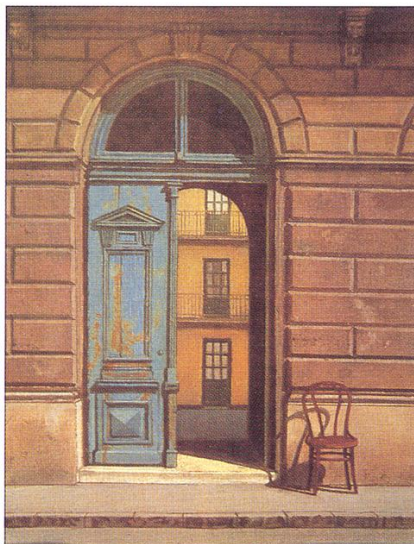
299.



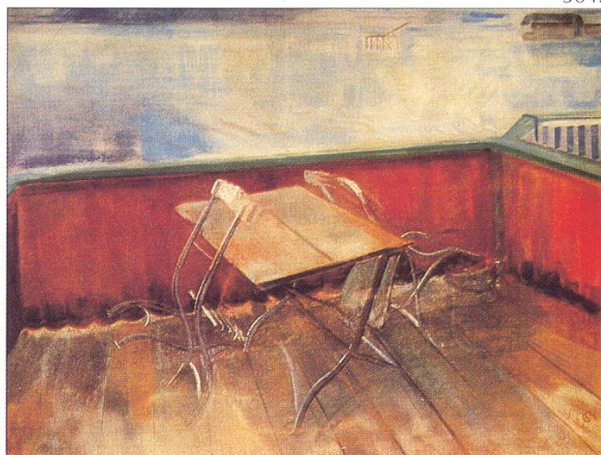
300.



301.



298.



304.

296. Siegel, Alan: *Hintaszék* (1960 körül) 297. Ülőke „jellemképek” 298. Mácsai István: *Izabella utca* (1982) 299. El Hassan Róza: *Nyújtott szék* (1995) 300. Laborcz Flóra: *Felhőszék* (1992) 301. Kemény György: *Konzervatív szék* (1969) 304. Bernát Aurél: *Ősz* (1927)

302. Szőnyi István: *Kerti pad* (1943)

303. Bernáth Aurél: *Parkban* (1930)

A két kortárs mesternek még nem volt oka szégyellni érzelmes líráját; a magyar piktúrában, irodalomban és zenében akkoriban még ez a hangvétel adta az otthon-meleget. A kétszemélyes pad félelmeinek kiáltja ki azt, aki egyedül ül rajta. Üressége pedig lassan elemészti magát a padot is, ha nincs, akivel ölében sokszor hallgattunk csöndesen a zebegényi kert magasában.

305. Márffy Ödön: *Teraszon* (1936)

306. Farkas István: *A kertben* (1937)

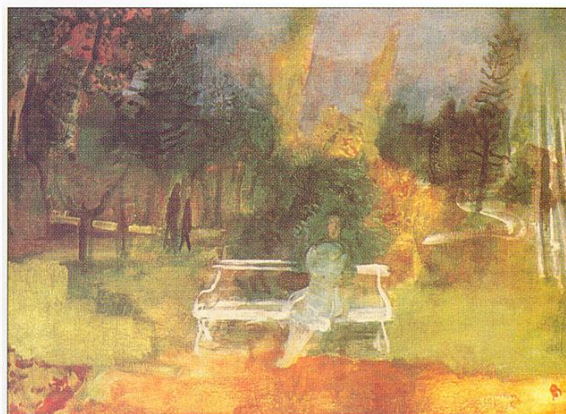
Ha a székekben ember van, viszonyaik látványának esztétikai minőségei foglalkoztatnak majd, s a tárgyak esztétikuma háttérbe húzódik. Az alakok, a tárgyak, a környezet, az atmoszféra megfestésének módja és kompozicionális helyzete szinte észrevétlenül hangolja érzékeinket, s a két festő alakfestési stílusának hasonlósága ellenére egyre távolabb kerül egymástól a két társaság. (Kik ezek az emberek, miről beszélgetnek, vagy miről hallgatnak, ha nem beszélgetnek?)

307. Farkas István: *Szép kilátás magányos fánál* (1930)

Kulcsfontosságú jelentésmozzanatot hordoz a hívogató asztal s a két szék a kép közepén. Tartozik hozzájuk még két ember is. Épp ilyen nyomasztó volna a kép miliője a sárga tárgyak nélkül is, csak éppen elveszne irányultsága az emberi kapcsolatokra. Esetlegessé válna a figurák egyedülléte, ha kiiktatódná a másik alternatíva, hogy az asztal mellé üljenek: az a képen eláradt szorongató magány virtuális ellenpontja.

308. Ámos Imre: *Álom a Luxemburg kertben* (1937)

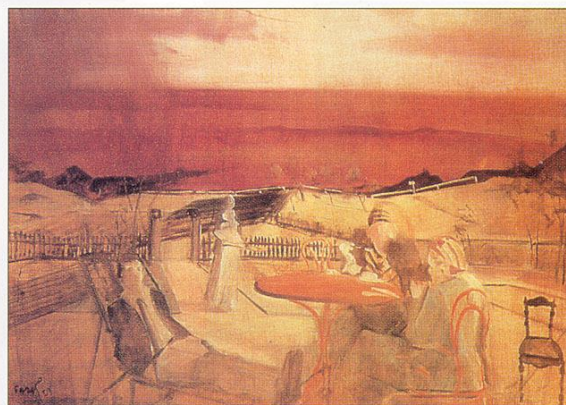
Létra irányul a fa magasához, angyalok a fák felett, s a kép mélyén sete-sután magányos idegenként bámul egy székben ülő ember – fölfelé, sehova. Abszolút súlytalan. Egy óriási fehér (és üres) szék segít kibillennie a képnek az ellenkező oldalra, s az álomfigura elszáll az angyalokkal. Az üres és a foglalt szék a lehetőség és az ellehetetlenülés kontrasztját viszi a képelemek között megteremtett jelentés- kölcsönösségbe.



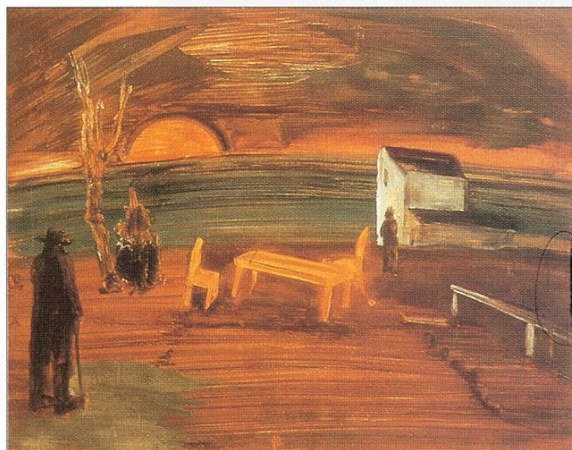
303.



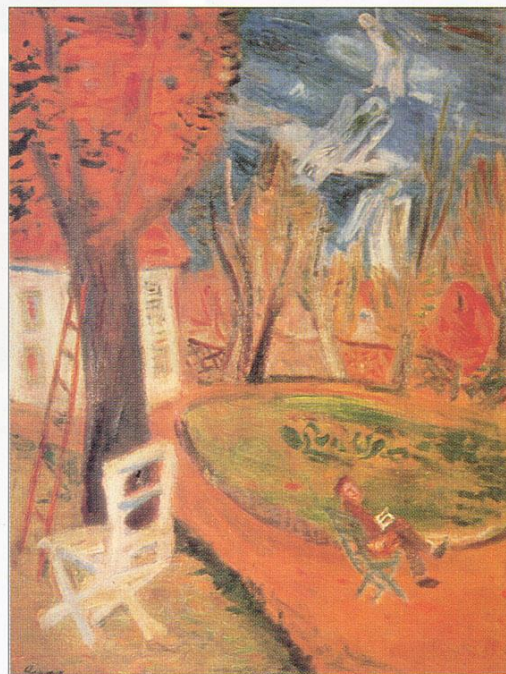
305.



306.



307.



308.

302. Szőnyi István: *Kerti pad* (1943) 303. Bernáth Aurél: *Parkban* (930) 305. Márfy Ödön: *Teraszon* (1936) 306. Farkas István: *A kertben* (1937) 307. Farkas István: *Szép kilátás magányos fánál* (1930) 308. Ámos Imre: *Álom a Luxemburg-kertben* (1937)

## BESZÉLNEK A FÁK, VIRÁGOK, FA TÁRGYAK

309. Egon Schiele: *Szilvafa fuksziákkal* (1909)

310. Egon Schiele: *Kis fa* (1912)

311. Mihály Pál: *Kék rekviem* (1970)

Az embernek törzse van, a fának karjai. A fűz szomorú, a jegenye sudár, a fenyő délceg, a tölgy rendíthetetlen, a bokor gunnyaszt, és... folytassuk! Ilyen emberi (költői) tartalmakat, mint ami a képekben van, mi is belelátunk a fáinkba, – ám a művész meg is festi azokat.

312. Ghirlandajo: *Nagyapa unokájával* (1491)

313. Caspar David Friedrich: *Magányos fa* (1822)

Az öreg fa látványa öregember képzetével társul, öregember látványa csonkuló öreg tölgyével. Reklámképektől „ápol” szépségképzeteik miatt – mert csúnyának látják –, hány és hány gyermek húzódozik az öregektől. Megindító szeretetáramok öntik el egyik másik gyermeket olyankor, amikor ezt a gátló torzulást sikerül kioldanunk a lelkükben.

314. Egon Schiele: *Őszi fák* (1911)

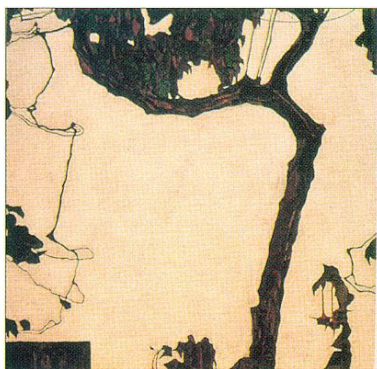
Ennyire egyforma fák nincsenek; egyáltalán: nincsenek egyforma fák. A fáknek személyiségük van. Milyen világ az, amely egyformára szabja, nyesegeti, karózza a fákat?

315. Egon Schiele: *Őszi Nap* (1912)

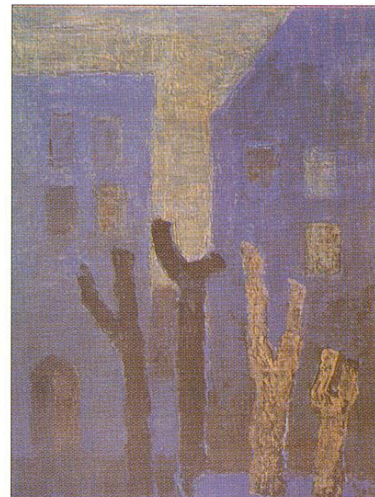
A kis fa magától igyekszik a nagy formáját másolni, vagy úgy „nevelik”? A karó mindenesetre idegenkezűsége vall. És a nagy fa karója?

316. Friedrich, Caspar David: *Hünengrab a hóban* (1807 körül)

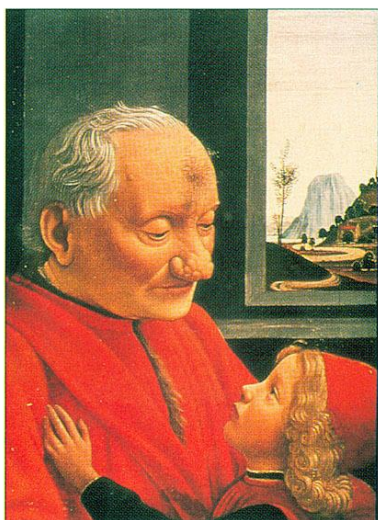
Schiele szimbolizmusát egy évszázaddal megelőző képeiben Friedrich is tudatos alkotónak látszik. Az ő ember- illetve társadalomképe sem kevésbé nyomasztó. Az eredendő természet fáit is utoléri ezen a képen az értelmetlen már-már irracionális csonkítás.



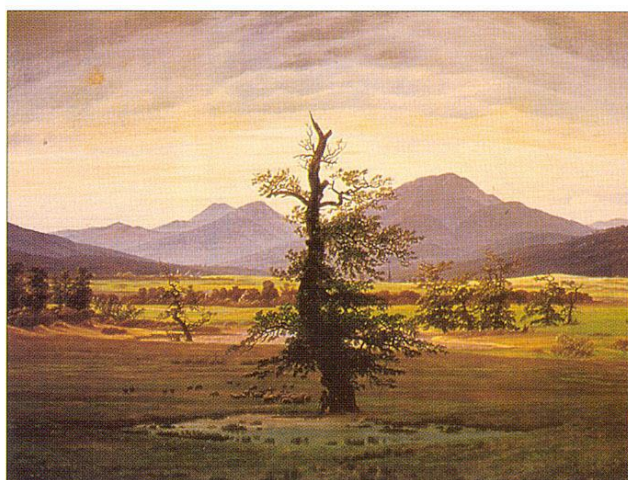
309.



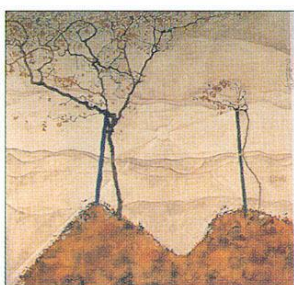
311.



312.



313.



315.



314.



316.

309. Schiele, Egon: *Szilvafa fuksiákkal* (1909) 310. Schiele, Egon: *Kis fa* (1912) 311. Mihályt Pál: *Kék rekviem* (1970) 312. Ghirlandajo, Domenico: *Nagyapa unokájával* (1491) 313. Friedrich, Caspar David: *Magányos fa* (1822) 314. Schiele, Egon: *Őszi fák* (1911) 315. Schiele, Egon: *Őszi Nap* (1912) 316. Friedrich, Caspar David: *Hünengrab a hóban* (1807 körül)

317. Máttis Teutsch János: *Világos táj* (1916)

318. Máttis Teutsch János: *Sötét táj* (1916)

Az expresszionizmus felszabadít, az intenzív kifejezésre hajlamos alkotók gáttalan áradással önthetik ki lelküket. Felfokozott színesség, felfokozott dramaturgiai szervezethez fejezik ki két-két fa táncmozdulataival az emberi viszonyok harmóniájának békéjét vagy irritáló disszonanciáját.

319. Van Gogh: *Viadukt Arlesban* (1888)

320. Tóth Menyhért: *Ujjongó fák* (1960)

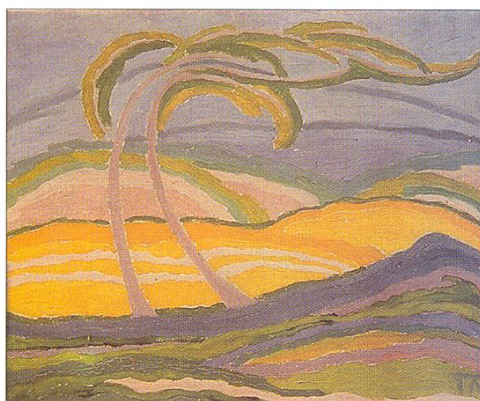
Van Gogh megújulást sóvárgó tavaszvárásának expressziója még intenzívebben kötődik a fák éteri kékség felé nyúló karjainak látványához. Hét évtizeddel később Tóth Menyhért számára már szabadabb elrugaszkodást engedő eszközök állnak rendelkezésére. Az egyik inkább a belevetítés példája, amíg a másik szinte csak hangszerül használja a fák motívumát ujjongó tavasz-himnuszához.

321. Egon Schiele: *Napraforgó* (1909)

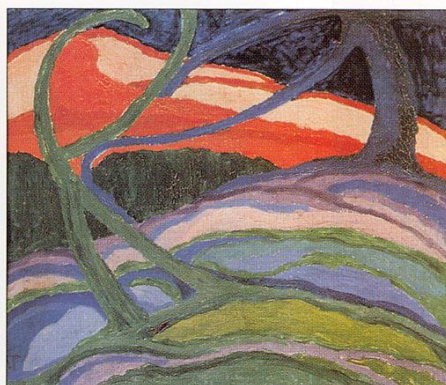
322. Egon Schiele: *Napraforgó* (1908)

323. Egon Schiele: *Napraforgó* (1911)

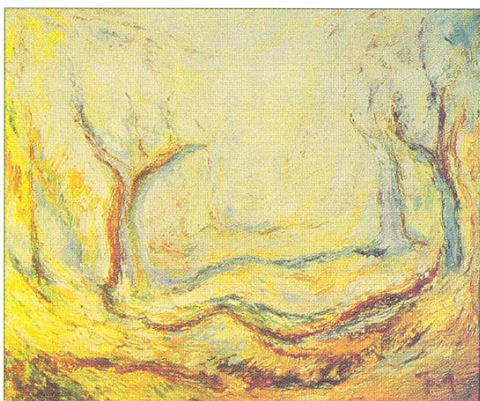
324. Egon Schiele: *Napraforgó* (1911)



317.



318.



320.



319.



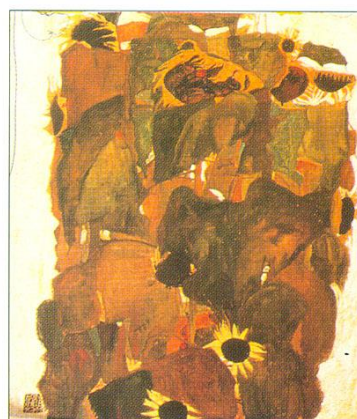
321.



322.



323.



324.

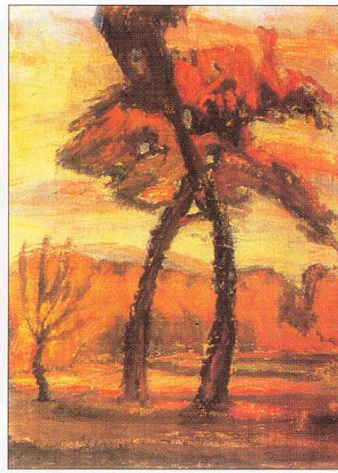
317. Máttis Teutsch János: *Világos táj* (1916) 318. Máttis Teutsch János: *Sötét táj* (1916) 319. Van Gogh, Vincent: *Viadukt Arlesban* (1888) 320. Tóth Menyhért: *Újjongó fák* (1960) 321. Schiele, Egon: *Napraforgó* (1909) 322. Schiele, Egon: *Napraforgó* (1908) 323. Schiele, Egon: *Napraforgó* (1911) 324. Schiele, Egon: *Napraforgó* (1911)



325. Egon Schiele: *Fonnyadó napraforgó* (1912)  
Hangulat is, közérzet, lelki állapot is, és annál is több: társadalmi állapot képeivé általánosulnak Schiele napraforgó-képei. Keresve is alig találni remekművek szintjén ennyire tanulságos példáját a belelátó, belevetítő kifejezésnek.
326. Táncoló asszony-fa, fotó
327. Dinnyés Ferenc: *Két fa* (1965)  
A fotó és a festmény kettőse bizonyíték arra, hogy a fák igencsak okot szolgáltatnak a belevetítésre, a belelátásra. Tanulságos is arra nézve, hogy a képtársítás lélektani jelensége miként indukál egyúttal esztétikai jelenséget.
328. Fa kifejezések 1-4.
329. Fa kifejezések 5-8.  
A gyermekek meglepő természetességgel élik meg a belevetítés-belelátás lelki történéseit, és képesek is róla számot adni. Szigorú, kecses, erőszakos, szomorú, harcos és hasonló szavakkal cédulákat húztak, s szavaikhoz – amelyeket egymás elől titkoltak – fákat kerestek és rajzoltak a parkban. Az osztályteremben azután óriási izgalom közepette „megfejtették” egymás rajzait. Ha a szót gyakran nem is találták el, de meglepő érzékletességgel írták körül. A szavakat azután mi írtuk föl a rajzaikra.
330. Fészer, fotó
331. Öreg faépítmény, fotó
332. Samu Géza: *Kerekas angyal* (1972-74)  
Sok-sok ember járt előttünk, életük multán is segítik az élőkét mindazzal, amit ránk hagytak. Mint a fák: jártunkban keltünkben – nézve fatárgyaikat – a fénylő szép bútoroktól a repedezett öreg deszkákig, templomok fedélszék gerendáitól a nyárfából vájt mosóteknőig a fákat látjuk, akik egykor virágjukban szerelmet, csonkult ágaikkal sorsunkat, gyümölcsseikkel az élet értelmét hirdették.
333. Gustav Klimt: *Gyümölcsös kert* (1898)
334. Sarah Moon: *Az ablakból* (fotó)  
Ha vers, ha festmény, ha fotó, a művészet egységes, mert egybefogja az emberi nem lényegi egysége. Az embertől származik festményben, fotóban a dolgok lelke, – a fáké –, s mintha párálló tükörben látná saját tekintetét, néz vissza magára a néma fákból, nézi, s ámul azon, mióta is áll már rezzenetlen tekintetében az idő.



325.



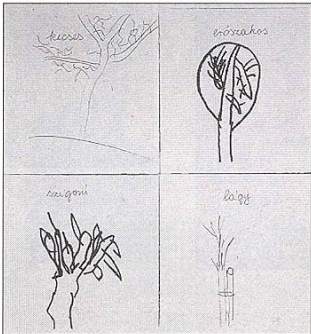
327.



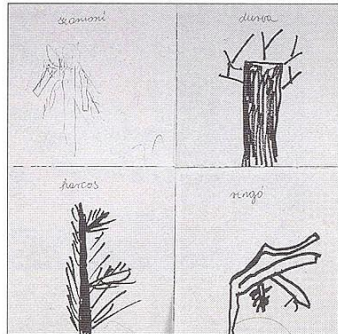
326.



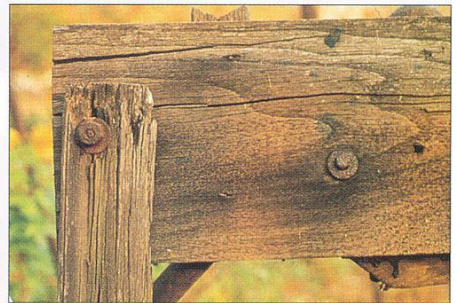
330.



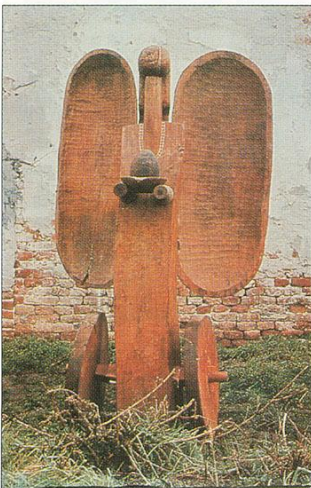
328.



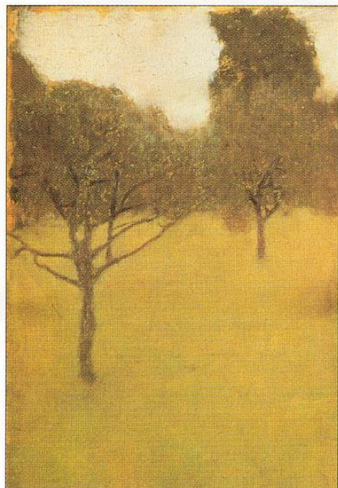
329.



331.



332.



333.



334.

325. Schiele, Egon: *Fonnyadó napraforgó* (1912) 326. *Táncoló asszony-fa*, fotó 327. Dinnyés Ferenc: *Két fa* (1965) 328. *Fa kifejezések 1-4.* 329. *Fa kifejezések 5-8.* 330. *Fész*, fotó 331. *Óreg faépítmény*, fotó 332. Samu Géza: *Kerekas angyal* (1972-74) 333. Klimt, Gustav: *Gyümölcsös kert* (1898) 334. Moon, Sarah: *Az ablakból* (fotó, 1990-es évek)