

# A MŰVÉSZET REALISTA MEGKÖZELÍTÉSE

## AZ ANYAGI ÉS SZELLEMI VALÓSÁG MINT A NATURALISTA ZSÁKUTCA ELLENTÉTE

H E N R I D E M O N T E T Y

Csakúgy, mint a realizmus fogalmával, a modernitás művészettörténeti értelmezésével is óvatosan kell bánnunk. Az úgynevezett modern művészek, mint Puvis de Chavannes, Vincent van Gogh és Gauguin, Rippl-Rónai, sőt később Edward Hopper vagy Schéner Mihály, többnyire valójában szemben álltak a modernitással. Megértették, hogy a művészet a reneszánsz óta eltelt időszakban zsákutcába került. Lehengerlő bátorsággal cáfolták meg a naturalizmus alapjait, azaz a három-négy évszázadon keresztül erőltetett elméleti és szűk látókörű normákat: a perspektívát, az arányosságot és a pszichológiai szemléletmódot. Azt kívánták, hogy bárcsak helyre tudnák állítani a természettel való rajongó, mégis reális kapcsolatot. Való igaz: a realizmus nem egyenlő a naturalizmussal, sőt a kettő egymás ellentéte. A naturalizmus arról szól, ami *látható*, a realizmus viszont arról, ami ténylegesen *létező*.

### ÚJRAHUMANIZÁLÁS

Az embert az különbözteti meg az állattól, hogy nem elégszik meg a dolgok pusztá látszatával, azaz azzal, ami a szem számára észlelhető. Az érzékelés örömen túl a tudás ésszel való rendszerezésének képessége és a dolgok lényegének felismerése az emberiség sajátja. A művészet szempontjából mindezek olyan kategóriák, amelyek utat nyitnak a stilizálásnak. A stilizálás lehetővé teszi a dolgok megértését, vagyis azt, hogy felfedjük mindazt, ami ösztönökön, a kontextuson és a körülményeken túl van. Azonban a naturalizmust a reneszánsz kötelezővé tette, és a stilizálást elvetették, a humanizmust pedig úgyszólván egyfajta „animalizmusnak” tekinthetjük.

A művészet realista megközelítése az ember újrahumanizálását tűzi zászlajára, három vívmányon keresztül. Az első ezek közül a zűrzavar (másként: a megtévesztés) elítélése, amely a realizmust a naturalizmushoz asszimilálja; a második a művészetelméletben és -történetben évszázadok óta uralkodó ideológiákról való lemondás; a harmadik pedig az árnyalatok és a stilizálás közötti alkotói viszonyt leromboló relativizmus elvetése. E program nyilvánvalóan nem fedi a „realizmus” fogalmát, ha a 17. századi művészeti irányzatot – azaz a csendéletfestészetet – vagy a 19. századi, vele azonos nevű művészeti iskolát értjük alatta. A probléma valóban terminológiai természetű: a modern szekularizáció egyebek mellett a művészetben előidézte a nyelv és a gondolkodás módosulását.

Az alábbiakban a művészet és az idő viszonyáról kívánok felállítani egy elméletet. Történelmi léptékben a modern szekularizáció a művészetekben a derealizáció folyamatát idézte elő; a művészeti alkotásokban, az elmékben és a mindennapi életben egy absztrakt időbeliség – pillanatok egymásutánja a „haladás” önkényesen meghatározott vonalán – váltotta fel a valósídejűséget, azaz a hagyomány örökös és hű újraértelmezését lehetővé tevő ciklusok sokaságának szerves összefonódását. Ontológiai értelemben egy műalkotás realizmusának tükrö a valós *idő* jelenléte, amely által ellenállhatunk annak a kísértésnek, hogy a fényképszerű életszemlélet jegyében egyetlen élettelen pillanat örömmel elégítsük ki magunkat. Bizonyos értelemben az idő jelenléte az a mérce, amelyhez a művészet valóságát, azaz a művészet minőségét kell mérnünk. Mit jelent mindez?

Állítsuk szembe ezt az elméletet a modern szekularizmus három dimenziójával: a forma romlásával, a szellemnek az eszmékkel való felváltásával, végül pedig az általánosítással, azaz a pillanatszerűsítéssel.

Kezdjük a forma romlásával! Az Aquinói Szent Tamás és közvetlen tanítványai idejében még uralkodó arisztotelészi szemléletmód értelmében a valóság anyagi természetű, melynek a szellem lehelete ad életet, azaz formát. A forma és az anyag elválaszthatatlanok egymástól. Forma nélkül az anyag „alaktalan” (amorf), azaz a semmibe vész. A 16. és még inkább a 17. században a modern gondolkodás mélyrehatóan módosított ezen a felfogáson, miközben átalakította a „forma” mint szó jelentését is. Modern értelemben a forma a részek összeillesztésének felel meg, amely ezáltal külön kezelhető új komplementerétől, a tartalomtól. A forma és az attól elválasztott tartalom tehát önállóan is értelmezhető, a céloknak és a taktikának megfelelően egymástól függetlenül is változhatnak. Megindul a kommunikáció, amelyből maguk a művészetek sem maradhatnak ki. A művészetet meghívják, vagy inkább elvárják tőle, hogy kommunikáljon – például hirdesse egy fejedelem nagyságát vagy később egy bizonyos ügy fontosságát, sürgősségét. Eközben a művészet elhanyagolja eredeti küldetését, az anyagi és szellemi valóság ábrázolását a lelkek épülésére. Gondoljunk csak a bizánci ikonokra, a Karoling-kori illuminációkra, a kisszebeni főoltárra vagy Giotto páduai freskóira! A modernitás lemondott erről az egységes és kiegyensúlyozott gondolkodásmódról. Paradox módon a modern mentalitásban a forma – dacára annak, hogy a tartalom szolgáltatójává degradálódott – féltelmetes autonómiára tesz szert, a kommunikáció ugyanis rendkívül hatékony propagandaeszköz.

Második szempont: a szellem helyébe az eszmék lépnek. A valóság egykoron természeti (anyagi) és természetfeletti (szellemi) valóságokból állt. Senkinek sem lett volna mersze például kétségbe vonni egy angyal – egy tisztán szellemi, tehát természetfeletti valóság – valóságát. Máskor keveredtek a valóságok; gondoljunk az otthon szobájára, ahol a kandallóban lassan ég a tűzifa, és ahol az ősök szelleme is nyugszik. (Kandalló helyett képzeljünk magunk elé egy Kós Károly erdélyi házrajzaiból ismert mives cserépkályhát.) A szekularizáció lehelete azonban sok helyütt belepte a szellemeket, és menekülésre készítette az ősöket. A világ számos táján – különösen a legmagasabb technikai fejlettségű területeken – az eltűnő szellemi valóságot egy immateriális álvalóság váltotta fel. Ezek az emberi agyból teljes fegyverzetben előbukkanó absztrakt eszmék elbizonytalanították a (természetfeletti) szellemet. E jelenség számottevő hatást gyakorolt a művészetekre. A régi idők kifejezésmódja a metafora volt, amely hidat képez egyik valóságból a másikba (legyen az természeti vagy természetfeletti). A mégoly láthatatlan tiszta szellem gyakran, sőt gyakorlatilag mindig megjelenik az egyes műalkotásokon. *Krisztus megmenti Pétert a vízbefúlástól* (1370) című festményén Lorenzo Veneziano az egyik apostolt hátulról ábrázolja, így glóriája közvetlenül az arca előtt jelenik meg, mintegy az orrára tapadva. Ez talán sértheti a naturalista szemlélet és a pszichológia évszázadai által átmosott modern elménket. Mit se törődjünk vele! A szellem nem része a naturalisztikus világnak. Az aranytál a szellemi tisztaság metaforája, ez utóbbi pedig valóságos; olyannyira, hogy a tradicionális művészetekben mindig ugyanúgy,

**a művészet eredeti küldetése az anyagi és szellemi valóság ábrázolása** ))



a hagyományos módon ábrázolják (stilizálják), bárki is legyen a szereplő, és bármilyen helyzetet is foglal el a műalkotáson.

Most pedig vegyünk szemügyre egy modern festményt, Francesco Del Cossa *Angyali üdvözlés* (1470) című művét. Az arkangyal feje felett egy több pálcából álló szerkezet tartja a perspektivikusan ábrázolt glóriát, amely szintén fából készült. A tárgy nem több pusztá színházi kelléknél – ez materialista megoldás. Ugyanezen a festményen Szűz Mária glóriája nem anyagi természetű, és nem is a hagyományos aranytál. Mária feje felett egyfajta körre emlékeztető, enyhén gömbölyded, áttetsző nimbuszt látunk. Vélekedhetünk így: a glória a szellemi valóság része, ezért áttetszőnek kell lennie, vagyis át kell látnunk rajta. Fogadjuk el ezt az érvelést. Ha azonban átlátszó, hogyan láthatjuk perspektivikusan? Sehogyan sem áll össze a kép. Idealisztikus megoldás. Ugyanazon a 15. századi festményen a materializmus és az idealizmus jól megférnek egymás mellett. Másként: a metaforát két különböző úton – egy tárgy és egy eszme által – a szimbólum váltotta fel. A kommunikációelméletben a szimbólum egy tárgyhoz egy eszmét társít. Ezen a vallásos témájú festményen keresztül Del Cossa a hit és eszkatologikus remény sugárzása helyett a kommunikáció működését tanítja. Hát, köszönjük meg neki... Mivel minden realista integritását elvesztette, a dolgokat materialista és idealista módon ábrázolja. Úgy, ahogyan *mi látjuk* és *mi gondoljuk* – és soha nem úgy, ahogyan *valójában vannak*, azaz realista módon. Ez a kora újkori szemlélet több évszázados eredménytelen



**Szellemi valóság –**  
Lorenzo Veneziano:  
*Krisztus megmenti Pétert  
a vízbefúlástól* (1370)  
(Wikimedia Commons)

harcokat, valamint a valóság egésze és különösen annak szellemi vetülete elleni tartós összecsapást vetített előre.

A szekularizáció harmadik következménye az absztrakció és a pillanatszerűség általánossá válása. A reális és folytonosan jelen lévő hagyományos világot végül felváltotta a modernitás, amelyet idealizmus és pillanatszerű jelenlét jellemez. Az Igazságoson, a Jón és a Szépen alapuló alázatos világfelfogástól elvált mai, arrogáns világszemlélet a tudományon és a pozitív tényeken alapul. Ami a művészeteket illeti, a szépség korábban az időben és a sajátos kultúrákban gyökerezett, összeillesztve az elbeszélést az örökkévalósággal. A művészi alkotás tipikus helye az emberi közösség volt, amely megszületik, növekszik, majd elhal: ekként a konkrét elbeszélés forrása. Ezzel párhuzamosan az állandóság, a dolgok lényegének és a valóság örökkévaló szeptének gondolata termelte ki a művészi stilizációt. Gondoljunk csak a híres egyiptomi profilokra, valamint számos primitív műalkotásra és a középkori képzőművészet termésének javára! Ezek mind a megtervezett üresség, azaz maga a semmi ellen küzdenek.

Az ősi, kiegyensúlyozott és reális gondolkodástól elszakadt modern gondolkodás hatókörét kicsinyes, emberi dimenziójú vállalkozásokra szűkíti, miközben korlátlan távlatokra fújja fel magát. Egyrészt az emberi elme tükörképévé degradálódott szépség megreked a jelenben, a pillanatnyiségben. (Lehet-e még ezt egyáltalán egyetemes szépségnek nevezni?) Másrészt a kulturális alkotás helye immár az emberiség egészét felöleli. Mivel nincsenek korlátok, ezért

**Kulturális gazdagság I.**

– Jan Vermeer van Delft:  
*Tejet öntő nő* (1658)  
 (Wikimedia Commons)



nincsen meghosszabbítás sem, így az teljes egészében globális–elméleti jellegű. A dolgokat vagy szűk látókörűen, naturalista kontextusban láttatja, vagy a megélt étellel való kapcsolat nélkül; sokszor mindkettő egyszerre igaz. Minden, ami magasztos, eltűnik. Az ember ettől kezdve nem fél semmitől, kivéve – hamarosan – önmagától.

E két antagonisztikus felfogás – az ősi és a modern – nagyon különböző szemszögből látja a művészeteket. Egykoron a művészet szerepe az volt, hogy a valóságot az idő teljességében – a kezdettől a végig – lefedje. Egy műalkotás minőségének mércéje az általa tartalmazott idő – a megélt idő és az örök idő kombinációja – volt. Napjainkban a művészet szerepe az eszmék közvetítése és az igazság kimondása. A modern világban a művészet minőségének mércéje egyszerre relativista és tudományos, ez pedig súlyos problémákat vet fel. Aki az utóbbi időben figyelemmel kísérte a művészet fejlődését, mindezt észrevehette. Íme, így diadalmaskodott a modernitás a művészetekben: a konkrét (megélt) és egyetemes valóságok hagyományos ábrázolását (azaz a történelemben megtestesült hagyomány történetét) felváltotta az „igazság” külön (elvon) és általános, modern ábrázolása, vagyis az ideológiai átnevelés hazugsága.

## RENEZÁNSZTÓL MODERNIZMUSIG

A középkorban az akkortájt gyakran kézműves mestereknek nevezett művészek hozzájárultak a valóság gazdagságához. Olyan kulturális termelésben vettek részt, amely szervezeten hozzátartozott és hozzájárult ahhoz a civilizációhoz, amelyben éltek. A reneszánsz paradigmaváltásától kezdve a művészek kénytelenek voltak vagy az új (modern, naturalista, azaz materialista és idealisztikus) szemléletmódot magukévá tenni, vagy korukkal szembe fordulva, részben vagy egészében megőrizni az ősi realizmust. Azok, akik a második

lehetőséget választották, az ellenséges környezet ellenére lehetővé tették túlélését. Néhányan közülük – például Jan Vermeer van Delft vagy Jean-Honoré Fragonard – még nagy nevet is szereztek maguknak. A művészetük és az uralkodó mentalitás közötti eltérés mértéke gyakran észrevétlen maradt.

Ennek ékes példája Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* (1818) című festménye, amelyet a romantika leginkább idealizált archetípusai között tartanak számon. Vagy talán éppen ennek ellenkezője lenne? Vegyük hát szemügyre a festményt! A háttérben nem vizet, még csak nem is a víz eszményét, hanem egy hatalmas ködtengert láthatunk. Friedrich festményében nem a természet csodálatos és fenyegető tombolása vagy a kifürkészhetetlen mélység a lényeges, ahogyan azt egy hatalmas óceánról elképzelnénk. Egy ilyen óceánban kedvező napokon megmoshatnánk az arcunkat, sőt nagyon kedvező napokon akár a vízében is sétálhatnánk. Ez, mondhatni, a valóság. Friedrich festménye, éppen ellenkezőleg, az illúziók mérhetetlenségét sugallja: a köd megfoghatatlan és látszólagos, semmi sem rajzolódik ki belőle. A hátulról ábrázolt vándor erős testalkata és délceg, fél lábbal előre törő, a világot meghódítani kész tartása ellenére tehetetlen. Feje kissé lehajtva, szemei talán félig behunyva. A felhőkön járás bizonyára kedvére lett volna egy romantikus költőnek, de a kép hőse erről lemond. Járnai nem a felhőkön lehet, hanem a vízen, ehhez pedig hit kell. Friedrich tehát vándorát egy megfoghatatlan illúzió (a felhők) felett láttatja, amely egy szellemi valóságot (a vizeket) takarja vagy inkább helyettesít. Vermeer másfél évszázaddal korábban a *Tejet öntő nő* (1658) című művének névadóját



**Kulturális gazdagság II.**  
– Caspar David Friedrich:  
*Vándor a ködtenger felett* (1818)  
(Wikimedia Commons)



**Reális ideál** – A lovas szobra a római EUR-negyed 1942-ben emelt központi épülete, a Palazzo della Civiltà Italiana (Giovanni Guerrini–Ernesto La Padula–Mario Romano, 1938) előtt (X)

intimebb környezetben ábrázolta. A képen szereplő fiatalasszony gondosan figyel a vékonyan csordogáló tejet, a háta mögött pedig egy nagy fehér fal áll. A fal a tej tükörképe, amely maga is a tejcsalány gondolkodásának tükré. Vajon a hiábavaló eszmék végtelen ürességének felfogására szólít fel bennünket a művész? Vermeer anélkül vonja kétségbe a modern idealista világgépet, hogy a válaszadás kényelmét nyújtaná. Miközben hőseiket ugyanazon modern üresség – a valóság gyengesége – két különböző hiposztázisával állítják szembe, Friedrich és Vermeer a modern festészet határaihoz érkezik. Leleplezik a megtevesztést: *realisztikusan ábrázolják az ideált*. Sokkal jobb ez, mint a fordítottja, a valóság idealisztikus ábrázolása.

Fogalmazzunk egyértelműen: e művészek magányos harcot folytattak koruk és a modernitás egésze, azaz a „modern festészet” reneszánszból örökölt elvei ellen; hovatovább ők voltak a nagyjából 1870 és 1920 között, Van Goghhall és társaival elérkező realista és antimodern reakció előfutárai. A helyzet fonákja, hogy ezt a modernitásellenes reakciót a művészettörténeti terminológiában sajnálatos módon „modern festészetnek” nevezik. A teljes és lényegbevágó fogalmi zűrzavar igencsak félrevezető. Tükré a nyelv átformálásában rejlik erőnek, amelyre George Orwell hívta fel figyelmünket: az antimodern éppúgy egyenlő a modernnel, ahogyan „a háború: béke, a szabadság: szolgaság, a tudatlanság: erő”. Az új nyelvezet utat nyit az elme átalakulásának, amely jól illeszkedik egy tudatosan formált társadalomhoz – amelyben a modernitás bekebelezi ellenségét. Másként szólva, az úgynevezett „modern művészetről” (Van Goghról és társairól) az a téves feltételezés él, hogy együtt halad más kortárs progresszív mozgalmakkal, amilyenek például a modern filozófia vagy a kritikai vallástörténet. Néha – valljuk be – a zűrzavar nem idegen maguktól a művészekről sem, akiknek vagy nem volt világos elképzelésük arról, hogy mit is csinálnak, vagy esetleg tévedtek abban, ahogyan saját munkájukat értelmezték. A „szimbolizmus” kifejezést sajnálatos módon gyakran használták munkájuk leírására olyan festők is, akik valójában nem szimbólumokkal, hanem parabolákkal dolgoztak. Mint fentebb említettük, a szimbólum egy tárgyat és egy eszmét, a parabola vagy metafora két – akár anyagi, akár szellemi – valóságot kapcsol össze. Az első megközelítés idealista, a második realista. A szimbólumok, illetve metaforák alkalmazása igencsak eltérő gondolkodásmódról árulkodik.

Hogy biztosan megértsük a szimbólumok és a metaforák közötti különbséget, hasonlítsunk össze két festményt. Az első Gustave Courbet *Temetés Ornans-ban* (1849–50) című műve. A kép a 19. század közepén tevékenykedő, tévesen „realistának” nevezett művészeti iskolához sorolható. Az elnevezés hibássága látványos, hiszen ennek a művészetnek semmi köze sincs a realizmus-hoz vagy magához a valósághoz; hiányzik belőle ugyanis mind a hajlandóság, mind a képesség arra, hogy a valóság legfontosabb részét, a szellem jelenlétét a világban élénk tárja. Helyesebb lenne naturalista művészetnek nevezni, akár csak Émile Zola regényeit az irodalomban. Courbet festészetében minden intellektualizálódik, lecsupaszodik és minden elemzés, ezáltal becsmérlés és megvetés tárgyává válik – akár egy karikatúrában. A festményben lévő szemernyi láthatatlan jelenlét nem szellemi, hanem inkább szimbolikus jellegű. A koponya állítólag a Golgotát juttatja eszünkbe. Ami az előtérben látható kutyát illeti, egyes kritikusok azt állítják, hogy a festőt az ókori egyiptomi temetkezési szertartások ihlették. Megannyi szimbólum! Ezeket ráadásul a művész mind önkényesen választotta ki a rendelkezésre álló jelek palettájáról – legyenek azok akár keresztény, akár pogány hátterűek. Mindenesetre szegényes megidézése ez az örök életnek; egyszerre számtalan és nagyon kevés valóság. A szellem lehelete nem lepi be az ornans-i temetőt. Maga az elhunyt – a nap hőse – oldalt húzza meg magát, szinte hiányzik a képről. Sőt, ha nincs helye az örökkévalóságnak, az örök időnek, analogikusan maga a földi idő is akadályoztatik, gátoltatik. Olybá tűnik, hogy a temetésen jelen lévők maguk sem élnek teljesen; mintha egy pillanat kapszulájába lennének zárva. Ők maguk is szimbólumokká, ideákká metamorfizálódnak. E művében Courbet nem a feltétlenül az igazságra törekvő, személyes és ihletett szabadságot mutatja meg, hanem emberként egyfajta emberi szinten értelmezett csapongást. A vallásos érzelmek megsértésének szándéka messze felülírja a lelkek építésének vágyát. Pedig a művész szerepe éppen az, hogy megnyissa az elmét, de nem egy sor eszmére – legyenek azok akár jótékonyak, akár károsak –, hanem a valóságokra, legfőképpen azokra, amelyeknek erős lelki tartalma van.

Állítsuk a fenti festményt párhuzamba egy másik műalkotással, amely fél évszázaddal később – a realista, antimodern megújulást követően – valósult meg, javarészt a párizsi művészvilág közegében. A szóban forgó festmény a magyar Körösfői-Kriesch Aladár *Ego Sum Via Veritas et Vita* (1903) című alkotása. Az előbbi példához képest határozottan kevésbé aprólékos a szövegek ábrázolása, kevesebb pszichológiai finomságot érhetünk tetten az arcok rajzolatában. Hiányoznak a szimbólumok (bár Körösfői-Kriesch köztudottan érzékeny volt az ezoterikus gondolkodásra). Ez a festmény nem materialista, de nem is idealista. Realista, a szó valós értelmében; ugyanis minden, amit feltár, maga az igaz valóság. Annál is inkább realista a maga gazdag módján, mert kapcsolatot teremt több valóság között, amelyek közül némelyek alázatosan anyagiak, mások erősen spirituálisak. A kép egy megrázó eseményt, egy gyermek halálát ábrázolja. A műalkotás mégsem érzélgős vagy gyűlöletteljes, ahogyan egy naturalista festmény esetében lehetne. Balra a szerencsétlenség által sújtott, gyászba merült szülők. Jobb oldalt Jézus – egy angyal segítségével – elhívja őket, hogy menjenek végig egy szűk ösvényen, és csatlakozzanak a kisebb tömeghez, amely körülötte ül. A gyermekük már ott van: Krisztus karjaiban, az örök életben. Nincsenek szimbólumok, nincsenek eszmék: csak egy valóság, pontosabban egy metafora, azaz több, egymásra utalt és így egymást erősítő valóság. Egy földi valóság, az együtt ülő emberek faluközössége egy lelki valósággal társul, amelyet a festő zsenialitása tesz láthatóvá: a szentek közösségével és a Krisztus körüli örök élettel. Ez a metafora kapcsolat teremt a természeti (földi) és a természetfeletti (égi) időbeliség között. Az Út, az Igazság és az Élet a halál utáni üdvösség. Körösfői-Kriesch Aladár festőművészként ugyan elsajátította a technikát, mégsem vált a technika rabjává. Bár mindenki máshoz hasonlóan élvezte a gondolkodást, nem vetette alá magát saját ideáinak. A gödöllői művésztelep alapító tagjaként, az Arts and Crafts mozgalom nyomdokain haladva a kézimunkát, a helyi anyagokat és a néphagyományokat népszerűsítette, és megvetett minden mesterkéeltséget tükröző

integrális  
realizmus





gyakorlatot. Határozottan eltávolodott a modern festészettől, amelyet a reneszánsz által előállított művészetként értelmezett.

A reneszánsz tanítást a művészettörténet mint tudományág megalapítójához, a 16. század közepén élt Giorgio Vasarihoz hasonló ideológusok dolgozták ki. A művészeteket a materializmus és az idealizmus pályájára, a hatalom és az ideológia szolgálatába állító Vasari Cosimo de' Medici udvaronca volt. A *legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (1568) című művét, amelyet firenzei mestere megrendelésére készített, a középkorral való reneszánsz szakítás szellemében írta, szembeállítva a reneszánszt az általa híresen „sötétnek” minősített középkorral és a még „sötétebb” Kelettel. Másként fogalmazva, Vasari propagandamunkát végzett megbízója és egyben saját civilizációja, a dicső jövőre hivatott itáliai reneszánsz – és az újkori Nyugat – nevében. Vasari művének színvonalát mutatja, hogy tanításait ma is oktatják a világ valamennyi művészeti tanszékén. A művészettörténet egész diszciplínája a Vasari által egykor lefektetett alapokra épül. Aligha meglepő, hogy a 20. században legkiválóbb utódai két részre – egy materialista és egy idealista megközelítésre – osztották a tudományágat. A közel ezeroldalas művészettörténeti referenciaművet jegyző 20. századi Ernst Gombrich munkájának vezérfonala az őskori falfestmények-től a kortárs művészetig a művészeti technikák fejlődése. E szemléletmód a valóságot annak materiális részére korlátozza. Kortársa, Erwin Panofsky ezzel szemben a szimbolikus formák történetét tanulmányozta. Kutatásai arra terjedtek ki, ahogyan bizonyos formák a történelem során összekapcsolódtak az eszmékkel a különféle kultúrákban és civilizációkban (a valóság szellemi vetületének kevés tere van, mivel azt elárasztja az eszmék áradata).

## ABSZOLÚT SZÉPSÉG

A modernitás fogalmát, csakúgy, mint a valóságról alkotott elképzeléseinket, tanácsos óvatosan kezelni. Egy olyan festmény, amelyet általában modernnek neveznek, sokszor valójában antimodern. Igen gyakran összekeverjük a realizmus és a naturalizmus fogalmait is. Annál inkább szomorúságra ad okot mindez, hogy a mérce, amelyhez mérten egy műalkotás minőségét meg kellene ítélni, nem más, mint valódi realizmusának foka: a valóságnak való megfelelés és az az iránt mutatott tisztelet, amelyet értelmezhetünk a való élettel történő találkozásként is. Egy műalkotás realizmusa a benne rejlő idő mennyisége alapján mérhető, hiszen kizárólag az elbeszélte vagy örökös idő képes kiűzni a valóság ősellenségét, a pillanat formájában jelentkező ürességet.

Miközben lemondtak a naturalista illúziókról, a perspektíváról és a térbeli pillanat pontosságáról, az antimodern festők – a 20. század fordulóján tömegesen, de egyenként

a teljes modern korszak folyamán is – megpróbálták a művészetet visszaterelni a valóság helyes útjára. Örökségüket sajnós tévesen, pontosabban hamisan értelmezték, sőt bitorolták az új doktrinerek, a szürrealisták és epigonjaik, akik tanításai ma is terjednek világszerte különféle márkanevek alatt. Vasari tanaival együtt megtöltik az egyetemek művészeti tanterveit, valamint táplálják a művészeti intézményeket és a sajtót. Maga a „szürrealis” elnevezés is helytelen és igen megtévesztő, hiszen semmi sem haladhatja meg a valóságot – vagy múlhatja alul az ürességet. A szürrealizmus – a reneszánsz elveinek megfelelően – a való világ és a természeti világ közötti különbségek elmosását tűzte zászlajára. Ami azt illeti, a természeti világ valóban felülmúlható, azonban ebben nincsen semmi újdonság: a természetfeletti, azaz a szellemi világ öröktől fogva létezik. Ugyan felülmúlja a földi valóságokat, mégis a valóság egészéhez – konkrétan a szellemi valósághoz – tartozik és nyilvánvalóan nem a szürrealisták emberi, ráadásul kusza képzeletének véletlenszerű, légből kapott gyümölcse. A művészi valóság a maga anyagi és szellemi összetettségében, teljességként kínálja magát minden szabad lelkiismeretű embernek. A szépség nem relatív, hanem abszolút és szubjektív. ■

(Fordította: Sullivan Ferenc)

a szellemi világ örök,  
a szépség abszolút