

## Az igazság problémája. Négy szöveg a művészet szellemének vizsgálatához

© 2017-01-05 (<http://www.cirkart.hu/2017/01/05/az-igazsag-problemaja-negy-szoveg-a-muveszet-szellemenek-vizsgalatahoz/>)

◆ [Hans Sedlmayr \(http://www.cirkart.hu/tag/hans-sedlmayr/\)](http://www.cirkart.hu/tag/hans-sedlmayr/)

### *A rút kép*

„És itt [a képmásban] a szépségnek kétféle oka található, ámbar abban, aminek a képmása, csupán egyet találunk. Ez világos, mert a képmást akkor mondjuk szépnek, amikor [1] jól van elkészítve; de szépnek mondjuk akkor is, amikor [2] jól ábrázolja azt, akire vonatkozik.<sup>2</sup> Az pedig, hogy ez a szépségnek másféle oka, nyilvánvaló, mert az egyik a másik nélkül is előfordul, ahogyan például azt mondjuk, hogy az ördög képmása »szép«, amikor jól ábrázolja az ördög rútságát, és éppen ekkor »rút«.<sup>3</sup>

Ily módon válhat széppé – bizonyos Fulco szerint (a 12. század elején) – egy antik Mars félelmetes feje is: „Létezik egy fejnek egy semmihez sem fogható szobra, / Mely senkire sem hasonlít, egyetlen élőlényre sem, de még csak arra sem utal, hogy emberkéz alkotta volna, / Egy szörnyűséges fej ez, ám e szörnyűség miatt mégis szép, / Szörnyűsége elbűvölő, / Kitölti tartalmát, / Hatalmas felszakított pofájával, arckifejezésével, keménységével, vadságával lenyűgöző, / Torz volta teszi művészileg értékessé.”<sup>4</sup>

A szép kép bonaventurái definícióját – és ezzel együtt az igazságot is – elkerülhetetlenül befolyásolja a létrendhez fűződő viszony. Az ördögről készült kép azért szép, mert képileg megfelel az ördög lényegének, sőt egy kicsit sarkítva azt is mondhatnánk, mert képileg igaz. A kép szépségéhez szükség van tehát arra, hogy a kép megfelelően tárgyának (*adaequatio imaginis ad rem*), vagyis annak, akire utal (*ad illum ad quem est*), általánosabban: annak, *amire* utal.

E követelménynek azonban csak akkor van értelme, ha léteznek olyan képi jelek és tágabb értelemben képi eszközök, amelyek megfelelnek az elgondolt képtartalomnak (adekvátak), és léteznek olyanok is, amelyek nem. Az adekvátságra vonatkozó követelménynek semmi értelme sem lenne, ha a képi eszközök nem rendelkeznének egy meghatározott „érzéki-erkölcsi”



karakterrel. Természetesen nem úgy, hogy pl. egy meghatározott színnek egyszer s mindenkorra megfelelné egy fix „kifejezési érték” – ez volt Goethe klasszicista félreértése –, de nem is úgy, hogy a művész egy meghatározott színnek tetszés szerinti karaktert tulajdoníthatna. Itt finom, de kutatható kölcsönhatások és törvényszerűségek uralkodnak.

Ez a legmarkánsabban a szimbólum példáján érhető tetten. Nyilvánvaló, hogy léteznek ambivalens és polivalens szimbólumok. Az oroszán egyaránt szimbolizálhatja Krisztust vagy az ördögöt (vagy egy herceget is), de egészen biztosan nem feleltethető meg a szelídségnek vagy a gyávaságnak (vagy egy koldusnak). Éppoly biztos az is, hogy létezik a szimbólumoknak olyan „halmaza” – éppen halmazelméleti értelemben –, amely alkalmatlan arra, hogy egyaránt szimbolizálja Krisztust és az ördögöt, miközben léteznek olyan halmazok is, amelyek csak arra alkalmatlanok, hogy a kettő közül az egyiket szimbolizálják. Ami érvényes a szimbólumra, *mutatis mutandis* érvényes az allegóriára (a tisztaságot nem lehet egy kurvával vagy egy trágyadombról allegorizálni), kicsit másképp, de a metaforákra, végül a képi jelekre és a képi eszközökre: a formákra, színekre, ritmusokra, kompozíciós sémákra, formátumokra, anyagokra, technikákra stb. is. Egy képi eszköz megfelelősége vagy nem-megfelelősége tehát a dologban van megalapozva, így ki van zárva a tételezés művészi önkénye.

Hogy egy kép a szépség második bonaventurái alapjának értelmében szép-e vagy nem, csak akkor lehet megmondani, ha tudjuk, mire utal a kép (ha ismerjük, amire utal). Ami az ördög képeként szép, az az ember képeként rútnak lehet. Ahhoz azonban, hogy kimondhassuk, hogy az ördög képe szép, (a) tudnunk kell, hogy mi az ördög, és (b) tudnunk kell, hogy a képpel egy ördögöt kívántak ábrázolni.

Amíg a művészet nagy és átfogó kötelékekben áll, mindkét szempont magától értetődő lehet; gyakran már a *hely* is megmondja, ahol a kép megjelenik, hogy mire utal a kép (ez egyébként egy nagyon különös tény). Ahol ezek a kötelékek már szétestek, legfeljebb a kiállítási katalógusok adatai árulhatnak el valamit, ezek azonban gyakran megbízhatatlanok. Mindez persze újra csak megerősíti, hogy a szép kép meghatározása a dolgok rendjére való vonatkozás nélkül nem lehetséges.

A szép e fenti definíciójának egyszerű logikai transzformációjából következik a rútnak kép definíciója: „akkor nevezünk rútnak egy képet (a szépség másik meghatározása szerint), ha azt, amire utal, rosszul fejezi ki; így az ördög képét rútnak nevezzük, ha az ördög utálatosságát rosszul ábrázolja.”<sup>5</sup>

Az effajta rútnak kép, mint például az ördögé, mindenesetre más értelemben rútnak, mint amelyikből hiányzik a szakértelem vagy félresikerült (*quae male protracta est*). És teljesen más valami, mint például az ördög diabolikus képe (erről alább lesz még szó).

Már bizonyára érthetővé vált, hogy miért van az, hogy a modernista művészetkritika Bonaventura első kritériumát szeretné abszolútnak tételezni. A másodikról pedig nem vehet tudomást, hiszen az a művész létrendhez való kötődését is magában foglalja, mégpedig mind a vélemény (*ad quem est*), mind pedig a *repraesentatio* értelmében. Egy ilyen kötődés azonban határokat szabna

az autonóm művész (vélelmezett) korlátok nélküli mindenhatóságának. Ugyanakkor e második kritériumban benne rejlik az igazságra való vonatkozás is; a modernista művészetkritika azonban a legjobb esetben is csak a *hitelesség* kritériumát ismeri és fogadja el: „akkor nevezünk szépnek egy képet, ha (1) jól van megcsinálva, és ha (2) jól ábrázolja, ahogy én, a művész valamit látok, megjeleníték vagy elképzelek.

<sup>1</sup> A fordítás alapjául szolgált: Hans Sedlmayr, „Das Problem der Wahrheit. Bild und Wahrheit”, in Uő. *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 1961. 128–139. o.

<sup>2</sup> Általánosabban: „amire vonatkozik”.

<sup>3</sup> *In imagine reperitur duplex ratio pulchritudinis, quamvis in eo cuius est, non nisi una reperitur. Quod patet quia imago dicitur pulchra 1' quando bene protracta est; 2' dicitur etiam pulchra quando bene representat illum ad quem est. Et quod ista sit alia ratio pulchritudinis patet quia contingit unam esse sine alia; quemadmodum dicitur imago diaboli pulchra quando bene representat foeditatem diaboli.* Szt. Bonaventura, *Commentarii in quattuor libros Sententiarum Petri Lombardi I., (I. Sent.)* dist. 31, p. 2, a. 1, q. 3. (Ouaracchi [szerk.], 1951–1957. 544–545. o.) Redl Károly fordítása: „Bonaventura. A művészetről”, in Redl Károly (szerk.) *Az égi és a földi szépről*, Budapest, Gondolat, 1988. 373. o.

<sup>4</sup> *Nulli par nostro sculptum caput invenit unum, / Nulli quod vivat quodque figuret homo. / Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum / Lumine terrifico, terror et ipse decet, / Rictibus, ore, ferro, feritate sua speciosum, / Deformis formae forma quod apta foret...* (*Recueil des historiens des croisades V, 697 f.*) Idézve Edgar de Bruyne nyomán: *Éudes d'esthétique médiévale I.*, Brugge, De Tempel, 1946. 105. o.

<sup>5</sup> A szerző logikai transzformációja a tanulmány elején szereplő megállapításból.

### *A dialektikus (vagy a paradox) kép*

A kifejezést abban az értelemben vezetjük be, ami kicsit hasonlatos ahhoz, ahogy a dialektikus szót a „dialektikus teológia” szókapcsolatban használják; a megformálandó mint *totum aliud* és a kép között az inkommenzurabilitás szakadéka húzódik. Paradox képről is beszélhetnénk.

„Ha Istent a szép formák által dicsérik, akkor e világnak az alakjain keresztül dicsérik [...] Ha azonban a nem-hasonló és idegen alakok által dicsérik, akkor túlvilágian dicsérik, mert akkor az, ami által dicsérik, sem nem ugyanaz, sem nem hasonló, hanem ezeken felül egy *teljesen más*.<sup>6</sup> De Bruyne ezt a helyet így kommentálja: „Istenre könnyebb csúfságában, mint szépségben rátalálni és dicsérni: a szépség érzékelése földi, a csúfság érzékelése viszont egy földöntúli honvágyat vált ki. [...] A csúf szebb, mint maga a szép.”<sup>7</sup> Mert „minden ábrázolás annál világosabban mutatja meg az igazságot, minél tisztábban meg tudja mutatni a nem-hasonló hasonlóság által, hogy csak egy kép, és nem az igazság. Ezért a nem-hasonló hasonlóság közelebb viszi a szellemünket az igazsághoz, mert nem engedi meg, hogy kizárólag a hasonlóságnál időzzön el”.<sup>8</sup> „A nem-hasonló hasonlóság nem engedi meg, hogy az értelem, amely hússzerű, és az anyagság foglya a rút képeken kielégülést találjon [...] úgy, hogy ha egyedül ezek lennének a szemei előtt, igaznak tartaná, és ez lehetővé tenné számára, hogy bennük megnyugodjon, és nem *a képek rútága hajtaná arra, hogy más igazságok és szépségek után kutasson*.<sup>9</sup>

De Bruyne joggal fűzi hozzá: „ez csíra formában a romantika metafizikus iróniájának teljes tanítása”.<sup>10</sup> A 20. századi modern művészet számos irányzata bizonyul ebben a tekintetben is a romantika végső és vehemens kifutásának.

Először is e doktrína – amely lehetségesnek tekinti a legmagasabb szépség rútság általi ábrázolását, vagy azt egyenesen meg is követeli – tarthatatlan önmagában. Túlzottan optimistán feltételezi, hogy majd egy szellem – amely a rútat a legmagasabb szép citátumaként használja – arra fog hajlani, sőt arra kell hajlania, hogy ebben a túlzottan szép rútságban éppúgy kitartson (*quiescere*), mint mások a pusztán szenzuális szépségben. Enrico Castelli joggal mondja, kísértés azt hinni, „hogy a szépség evilági csábítása ördögi mű, amely arra irányul, hogy az embert romlásba taszítsa. Ennek épp az ellenkezője igaz: a rútnak és az undorítónak nem lehet ellenállni”.<sup>11</sup> Másodszor e doktrína egy hübriszből ered, hiszen abban az önhittségben tetszeleg, hogy Istent már ebben a világból alvilági módon dicsérje, miközben ő a teremtményi, ráadásul bukott világunkban mégis csak *sub specie et ordine huius mundi* képek által magasztalható.

Ha ennek a doktrínának az Atyaisten képét illetően – akiről nem lehet képet alkotni, vagy ha mégis, csak bizonyos alakok által, amelyeket magára ölt (mint pl. az égő csipkebokor) – van egyáltalán valamifajta értelemmel felfogható jelentése, akkor az éppen úgy válik teljesen abszurdá és végzetessé, ha a szépség rútság általi ábrázolásának princípiumát nem az alvilági szférára, hanem e világ teremtett szépségére, pl. az ember képére alkalmazzuk. Ami már meg is történt, és meg is történhet.

Egyébként érdekes, hogy e doktrínát a modern művészetkritika, napjaink dialektikus teológiája – amennyire látom – soha nem vette igénybe az általa megalkotandónak vélt modern művészet igazolására.

<sup>6</sup> Hugo von St. Victor kommentárja Pseudo-Dionysius Areopagita *Hierarchia caelestis* című művéhez: *Quando per pulchras formas laudatur Deus, secundum speciem huius mundi laudatur... Quando vero per dissimiles et a se alienas formationes laudatur, supramundane laudatur quoniam (tunc) nec idem esse dicitur nec secundum id sed supra id totum aliud per quod laudatur.* (Migne, *Patr. lat.* 175, c. 978)

<sup>7</sup> Edgar de Bruyne: *Études d'Esthétique médiévale II.*, Brugge, De Tempel, 1946. 215–216. o.

<sup>8</sup> *Omnis ergo figura tanto evidentius veritatem demonstrat, quanto apertius per dissimilem similitudinem figuram se esse et non veritatem probat. Atque in hoc nostrum animum dissimiles similitudines magis ad veritatem reducant, quod ipsum in sola similitudine manere non permittunt.* Hugo von St. Victor, *id. mű.*

<sup>9</sup> *Dissimilis similitudo non concedit... carnalem sensum et materialibus inhaerentem quiescere... in turpibus imaginibus... ut haec sola cogitet et sola haec quasi vera accipiat quasi in eis quiescere permetteretur et non ipsarum turpitudine imaginum ad alia pulchra et vera quaerendo exire compelleretur. Uo.*

<sup>10</sup> De Bruyn, *id. mű.*, 216. o.

<sup>11</sup> Enrico Castelli (szerk.) *Atti del II Congresso Internazionale di Studi umanistici*, Rom, 1952.

*Az ironikus kép (az esztétikai nihilizmus)*

„Ebből az irányzatból, és különösen Friedrich Schlegel gondolkodásmódja és tanai nyomán, többféle formában fejlődött ki aztán az úgynevezett *irónia*.<sup>12</sup> Mélyebb alapjára – egyik oldalát tekintve – a fichtei filozófiában bukkant, amennyiben e filozófia princípiumait a művészetre alkalmazták. (...) Ami aztán a fichtei tételeknek és az irónia egyik irányzatának szorosabb összefüggését illeti, elég csak a következő pontokat kiemelni: (1) Fichte minden tudás, ész és megismerés abszolút princípiumaként az ént teszi meg, mégpedig az elvont és formális maradandó ént. (2) Ez az én ilyen módon önmagában véve teljességgel egyszerű: egyrészt, benne minden különösség, meghatározottság, tartalom tagadva van – mert minden dolog feloldódik ebben az absztrakt szabadságban és egységben –, másrészt, minden az én számára érvényes tartalom csak és kizárólag az én által tételezett és elismert. Ami van, csak az én által van, és ami általam van, azt mindenkor meg is semmisíthetem.

Ha tehát maradunk e teljesen üres formuláknál, melyek az absztrakt én abszolútságából erednek, akkor semmit sem tekinthetünk *magán-* és *magáért valóan* és önmagában véve értékesnek, hanem csak olyanoknak, amit az én szubjektivitása hozott létre. Ilyen módon azonban bárminek ura és mestere lehet, és az erkölcsiség, a jogszerűség, az emberi és az isteni világ, a profán és a szent egyetlen szférájában nincs semmi, amit először ne az ént kellene tételeznie, vagy amit bármikor meg ne semmisíthetne. Vagyis így minden magában és magáért való csak *látzat*, nem önmaga okán és önmaga által igaz és reális, hanem az én általi puszta *látzás*, melynek hatalmában és önkényében ez mindig szabad elhatározás tárgya marad. Az érvényre juttatás és megszüntetés tisztán az én, amely már önmagában is abszolút én puszta kénye-kedvén múlik.

(3) Az én aztán egy *elegen*, tevékeny individuum, és élete abban áll, hogy individualitását láthatóan magáért valóvá és másért valóvá tegye, hogy megnyilvánuljon és megjelenjen. (...) A szép és a művészet tekintetében ennek az az értelme, hogy művészként létezzen, *művészileg* formálja meg életét. E princípium szerint művészként azonban csak akkor élek, ha valamennyi cselekedetem és megnyilvánulásom – amennyiben valamilyen tartalomra vonatkoznak – puszta *látzatok* maradnak számomra, és olyan alakot öltenek, amelyet csak akarok. Ekkor aztán sem ezt a tartalmat, sem ennek kifejezését és megvalósulását nem kell komolyan vennem. Mert valódi komolyság csak szubsztanciális érdekből fakadhat, egy önmagában tartalmas dologból, az igazságból, az erkölcsösségből stb., azaz csak olyan tartalomból, amely számomra lényegesnek számít, éppígy önmagam számára is csak akkor válhatok lényegessé, ha elmélyültem egy ilyen tartalomban, és teljes tudásommal és cselekedetemmel vele összhangba kerülök. Azon az állásponton, ahol a mindent önmagából tételező és önmagában feloldó én a művész – akinek egyetlen tudattartalma sem abszolút, magában és magáért való, hanem pusztán maga által létrehozott és megsemmisíthető látzatként jelenik meg – az efféle komolyság nem juthat érvényre, mivel csak az én formalizmusa rendelkezik érvényességgel. – Jóllehet mások számára a jelenségem, amelyben számukra mutakozom, komolyan vehető, amennyiben úgy tűnök fel előttük, mint aki tényleg a dolgokkal foglalkozik – de mindez csak megtévesztés, szegény korlátolt szubjektumok, anélkül, hogy lenne eszközük és képességük, hogy álláspontom felsőbbrendűségét felfoghassák és elérhessék. Ezáltal világossá válik számomra, hogy nem lehet mindenki szabad (azaz formálisan szabad), hogy mindabban, ami az ember számára még értékkel, méltósággal és szentséggel rendelkezik csak kénye-kedvének produktumát lássa, és

mint efféléket elfogadhatja, hagyhatja, hogy meghatározzák és eltölsék, vagy meg is tagadhatja mindezt tőlük. Mármost ennek az ironikus művészi életnek a virtuozitása *isteni zsenialitásként* fogható fel, mely előtt mindenki és minden csak lényegtelen szülemény, melyekhez a szabad alkotó – mindentől elszakadva és távol tudva magát – nem kötődik, képes megalkotni és egyúttal megsemmisíteni is őket. Aki az isteni zsenialitásnak ezen az álláspontján áll, fölényesen tekint valamennyi emberre, akiket azért nyilvánítanak korlátoltnak és laposnak, mert a jogban, az erkölcsiségben stb. még valami szilárdat, kötelező erejűt és lényegeset látnak. Az így adódó individuumnak, amely művészként él, noha kapcsolatokat teremt másokkal, barátokkal és általa szeretett emberekkel él együtt stb., de zseniként a maga meghatározott valóságához, egyedi cselekvéseihez mint a magában és magáért való általánoshoz való viszonya teljességgel semmis, és ironikusan viszonyul hozzájuk.

Ez a zseniális isteni iróniának mint az én önmagában való koncentrációjának általános jelentése, amely teljesen kötetlenül, kizárólag az önélvezet boldogságában képes létezni. (...)

Amennyiben azonban az iróniát művészi formává tették, annyiban nem igaz, hogy csak az ironikus szubjektum önnön életét és egyedi individualitását formálja meg művészileg, hanem a saját cselekedetek stb. műalkotásain kívül a művésznak létre kell hoznia a fantázia teljesítményeként létrejövő külső műalkotásokat is. E folyamatok – melyek kizárólag a poézisben valósulhatnak meg – princípiuma ismét az isteninek mint ironikusnak az ábrázolása. De az ironikus mint zseniális individualitás a nagyszerű, a nagy és a kiváló önmegsemmisítésén nyugszik, és ilyen módon az objektív művészi alakoknak csak magát az abszolút szubjektivitás elvét kell ábrázolnia, mivel azt, aminek az ember számára értéke és méltósága van semmisként mutatkozik meg az önmegsemmisítésében. Ebből az következik, hogy nemcsak nem kell komolyan venni a helyeset, az erkölcsösöt és a hiteleset, de hogy a felsőbbrendűben és a legjobban nincs semmi, amennyiben a maga megjelenéseiben, az individuumokban, karakterekben és cselekedetekben önmagát megcáfolja és megsemmisíti, és így az irónia önmagára is áll. E forma absztraktságában érinti a komikus tartományát, de a komikust e közelség ellenére is lényegileg el kell választani az ironikustól. Mert a komikusnak arra kell korlátozódnia, hogy mindaz, ami önmagát megsemmisíti, önmagában is semmis, egy hamis és ellentmondó jelenség, egy hóbort, pl., önfejűség, különös szeszély, egy hatalmas szenvedéllyel vagy pedig egy állítólag tartható alaptétellel és szilárd maximával szemben. De az teljesen más, amikor valami igazán erkölcsös és hiteles, egy önmagában szubsztanciális tartalom bizonyul egy individuumban és éppen általa semmisnek. Ekkor az individuum semmis és megvetendő a maga karakterében, és ilyen módon gyengesége és a jellemtelensége is kifejezésre jut. Ezért az ironikus és a komikus ezen különbsége lényegileg függ attól a *tartalomtól*, ami megsemmisítésre kerül. Ezek azok a rossz, alkalmatlan szubjektumok, akik nem képesek szilárdan kitartani kitűzött, fontos céljaik mellett, hanem ezt újra csak föladják, és hagyják, hogy megsemmisüljön bennük. A jellemtelenségnek ez az iróniája kedveli az iróniát. Mert egyrészt, az igazi jellemhez hozzátartozik a célok lényegi tartalma, másrészt a ragaszkodás az efféle célokhoz, vagyis az individualitás a maga egész létezését elveszítené, ha ezektől elállna, vagy föladná őket. Ez a szilárdság és szubsztancialitás jelenti a jellem alaphangját. (...) Ha azonban az iróniát vesszük az ábrázolás alaphangjának, akkor ezzel a legművésztlenebbet tesszük meg a műalkotás igazi princípiumává.

Mert részben lapos, részben tartalom és tartás nélküli figurák lépnek be, bennük a szubsztanciális semmisnek bizonyul, részben pedig ehhez még a kedély sóvárgásai és feloldatlan ellentmondásai is társulnak. Ezek az ábrázolások nem képesek valódi érdeklődést kelteni. Ezért aztán az irónia oldaláról is felcsendül a szünet nélküli panasz, hogy a közönségből hiányzik a mélyebb értelem, a művészet iránti érzék és a zseni, hogy nem képes megérteni az iróniának az effajta magasságát; vagyis a közönség nem tűri ezt a közönségest, részint a kicsinyességet, részint a jellemtelent. És jó, hogy ezek az üres, sóvárgó természetek nem tetszenek, megnyugtató, hogy e becstelenségek és álnokságok nem érnek célt, és az emberek ezzel szembe teljes és őszinte érdekekre tartanak igényt, hasonlóan olyan jellemekre, akik hűek maradnak lényegi tartalmaikhoz.”<sup>13</sup>

E szöveg annyira tökéletes, hogy nem tart igényt kommentárra, hacsak nem egy kis kiegészítésre: Hegel ideje óta ugyanis megmutatkozott, hogy az irónia princípiuma nemcsak „kizárólag a poézisben” bukkanhat fel, hanem a képet is maga alá gyűrheti. És e művészet tantaloszi vonását (a „vágyódását”) talán még jobban alá kellett volna húzni.

Az az ironikus kép – amelyen a művészi szubjektum mindenhatóságának mint isteni zsenialitásnak kell megnyilvánulnia<sup>14</sup> – más valami, mint a dialektikus (paradox) kép: ez utóbbi egy objektív tartalomhoz szándékosan inadekvát képi jeleket választ, az előbbi pedig az adekvátakat és az inadekvátakat önkényesen választja ki, hiszen nem ismer el objektív tartalmakat. Végül a komikus kép inadekvát képeket választ (pl. emelkedetteket egy alantas tartalom számára vagy fordítva), hogy e meg nem felelés által a tárgy semmisségét leleplezze és nevetségessé tegye. Ezért azoknak a nézőknek, akik az ironikus képet *komolyan veszik*, vagyis egy objektív tartalomra vonatkoztatják, tévesen, komikusként mutatkozhat. Ez a modern művészet valamennyi kiállításán megfigyelhető.

<sup>12</sup> Hegel esztétikájának Sedlmayr által idézett szövegét saját fordításomban közlöm – W. J. Vö. Zoltai Dénes fordításával: G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 1. kötet, 64–69. o.

<sup>13</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1. kötet (*Werke*, Berlin, 1842. X. kötet, 82–87. o.)

<sup>14</sup> H. Sedlmayr, „Kierkegaard über Picasso”, *Wort und Wahrheit*, 1950. 5. 356. skk. o.

### *A diabolikus kép*

„A képzőművészetben a vallásos korszak nem attól válik vallásossá, hogy benne kizárólag vallási tárgyakat alkotnak – ahogy még az a filozófia sem lesz vallásos, amelyik a vallásról hit nélkül, istentelenül okoskodik –, hanem csak attól, ha a művész – magas hivatástudattal, sokatmondó és istenről képet alkotó dologként – minden tárgyat vallási módon kezel, és Orpheuszhoz hasonlóan kedélyének magasabb fényét és parazsát mindezekre kiterjeszti. A második korszak (mint a nem-vallási első szintje) a naturszervilis, amelyben a művész a süketnéma természet pusztá kopírozójává fokozza le magát. A harmadik korszak végül az egoista vagy leereszkedő, ahol Istentől és a természettől elhagyatva úgy véli, hogy mindkettő fölött uralkodik, valójában azonban egy titokzatos kísértetként tévelyeg a természet sírjai és relikviái között.”<sup>15</sup>

„Így háromféle módja van annak, ahogy az emberek a poézist és a képzőművészetet űzik. Egyesek pusztán időöltésnek, vagy úgy tesznek, mintha a művelődésükre, épülésükre vagy legalábbis szórakozásukra szolgálna, és most teljesen mindegy, hogy ezzel a céllal templomba, színházba – vagy kiállítóterembe – járnak. Mások (a kisebbség) a fentiekben jelzett komoly, igazi vallási értelemben, mégpedig hogy – heves szülési fájdalomtól gyötörve – az égi Szófia menyasszonyi uszályát elérjék. Megint mások (és ugyancsak kisebbségben) Hekaté fekete fátyla után vágyakoznak. Mert nemcsak a frivol poézis és képalkotás áll direkt módon szemben a vallással, hanem egy valóban infernális vagy démoni is.”<sup>16</sup>

E helynek egy teljesen tárgyilagos és történeti interpretációja csak Franz von Baader egész művészetkoncepciójával összefüggésében lenne lehetséges. Mi a szöveget csak kiindulópontként vesszük.

Ez a „valóban infernális” művészet, amelynek létéről Baader itt fellebbenti a fátylat, nyilvánvalóan részleges fedésbe hozható mindazzal, amit néhány oldallal korábban Hegel szavaival írtunk le. Ez az „egoista vagy leereszkedő” – „mindig csak önmagát tükröző” – „ahol [a művésztől] Istentől és a természettől elhagyatva úgy véli, hogy mindkettő fölött uralkodik, valójában azonban egy titokzatos kísértetként tévelyeg a természet sírjai és relikviái között”. (Baader) A kérdés azonban az, hogy ezzel az infernális művészet egészét sikerül-e megragadni, és nem csak az egyik, noha jelentős területét, hogy vajon az ironikus-nihilista művészet mellett nincs-e egy tényleges diabolikus művészet, és vele együtt diabolikus képek.

Ténylegesnek, vagyis a szó szigorú értelmében diabolikusnak kellene neveznünk az olyan képzőművészetet, amely a képben az Isten, az angyalok, az emberek, a világ ontológiailag nem-igaz (inadekvát) ábrázolásait képileg elfogadja, vagyis olyan művészi vonásokkal alkotja meg őket, amelyek a nézőt arra szólítják föl, hogy a nem-igaz képet fogadja el, mélyedjen el benne (sőt, bizonyos értelemben tegye magáévá), és adja hozzá a maga *assent*-jét. E definíció egybevág a *diabolosz*, diabolikus szó kettős értelmével. Hiszen egy ilyen kép – mivel a létre vonatkozik – objektíve, a létrend megfordítása, hazugság – mint ahogy a *diabolosz* (a mindent összekuszáló) sem más, mint a „hazugság atyja”. És ez szubjektíve a nézőre (és az alkotóra, aki a diabolikusság eszközévé válik) vonatkoztatva nem más, mint egy csábítás – minthogy a diabolosz sem más, mint „a kezdetektől fogva csábító”.<sup>17</sup>

(Mellékesen: fel kell tűnjön, milyen csekély hatóerőt tulajdonít – vagy csak állítja, hogy tulajdonít – a modernista művészetkritika a képeknek; a képeket e tekintetben jelentősebbnek gondoljuk, és komolyabban vesszük őket, mint saját apologétaik.)

Meglehet, hogy e definíció egyrészt túl szűkös, másrészt túlságosan tág, mivel már előre gyaníthatjuk, hogy a diabolikus szerfelett változatos módon álcázza magát; és a diabolikus képet sem lehet élesen elválasztani az ironikusról. Mi ezt pusztán egy „heurisztikus definíciónak” tekintjük, amely kiindulópontként szolgálhat.

Azt azonban, hogy léteznek ilyen „hekatéi” képek – legalábbis a szándékot tekintve – már nem lehet vitatni, mióta az a művészeti irányzat, amely nem minden irónia nélkül nevezi magát „szürrealizmusnak”, kifejezetten hitet tett mellette: „*Nous vivons avec le monstre*”.<sup>18</sup>

A modernista művészetkritika persze erről hallani sem akar. „A modern közömbösség a gonosz doktrínájában – ami nem hatol el a gyökerekig, vagyis nem ér el a gonoszság szellemisségéhez (*mysterium iniquitatis*) – csak ez utóbbinak a javára válik, mert a sötétség szelleme semmi mást nem tarthat kívánatosabbnak, mint hogy általa a sötétségben vagy az ostobaságban maradjunk.”<sup>19</sup> „A hazugságnak vagy a démonikusnak az elmélete – hozzáfűzném, hogy képi manifesztációiban is – tűnik számomra épp a legfontosabbnak ahhoz, hogy hozzáfoghassunk az igazságba (a bennünk és a körülöttünk lévő életbe) vetett hitünk megszilárdításához és egyúttal védelmezéséhez.”<sup>20</sup> Ahhoz, hogy ez megadassék, a legjobb, ha „a gonoszt arra kényszerítjük, hogy lépjen elő a rejtőzködés és a szétszóródás állapotából, hogy gyűjtse össze magát, és fedetlen fővel mutakozzon, hogy kendőzetlenül meg tudjuk ragadni”.<sup>21</sup> Éppen ez történt a legújabb történelemben.

A diabolikus kép más valami, mint a csúnya. Ha az a csúnya kép – az ördög képének példájánál maradva –, ami „az ördög csúnyságát rosszul adja vissza”, akkor a diabolikus az, ami „az ördög csúnyságát szépként ábrázolja”, vagy épphogy „az ördög szépségét akarja bemutatni” – ami tehát az ördögöt szépként hazudja (tehát nem csak a diabolikus szépség néhány vonását), ami hazug módon állítja az ördög szépségét, amennyiben a valódi szépség kölcsönvett ragyogásával ruházza fel.

<sup>15</sup> Franz von Baader's *gesammelte Werke*, II. köt., 503. o. (Franz Hoffmann – Julius Hamberger és társaik [szerk.] *Franz von Baader's sämtliche Werke*. 16 kötetben, Leipzig, Bethmann, 1851–60.; Új kiadás: Aalen, Scientia, 1963.)

<sup>16</sup> *Uo.* IV. kötet, 219. o.

<sup>17</sup> Lásd az *Atti del II Congresso Internazionale* második részét, különösen 285. skk. o.

<sup>18</sup> H. Sedlmayr, „Über den Sous- und Surrealismus”, *Wort und Wahrheit*, 3. évf., 123. skk. o.

<sup>19</sup> Franz von Baader, *id. mű*, V. köt., 261. o.

<sup>20</sup> *Uo.* XV. köt., 174. o.

<sup>21</sup> *Uo.* II. köt., 86. o.

### Néhány megjegyzés

A kép e négy fajtájában négy hibás viszonyulás mutatkozik meg a kép és a leképzendő között: a rút kép elhibázza a megfelelő kapcsolatot; a dialektikus kép szétszakítja a kép és a leképzendő közötti összefüggést; az ironikus kép mindkettőt tetszőlegesnek tekint, és így önkénybe csap át; a diabolikus kép pedig megfordítja a leképzendőt: „szépből csúnyát csinál, a csúnyából szépet”.

Az itt javasolt megkülönböztetések meglehetősen nem tűnnek kielégítőnek, a kiindulópontokat – melyek a szövegeken alapulnak – is elégtelennek tarthatjuk a meghatározáshoz, de számomra egy valami biztosnak tűnik: e megkülönböztetéseket a művészetkritikában – és nem csak az



úgynevezett modern művészetben – már nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Szempontjaimat a képzőművészet könnyen érthető eseteiből kiindulva próbáltam meg felvázolni. További feladat marad, hogy ezen szempontok alapján a nem-képzőművészetek (vagyis az abszolút művészetek) szempontjait is felfedezzük, és olyan célokat jelöljünk ki, amelyek valamennyi konkrét esetben meghatározásokat is eredményeznek.

Ez mindenekelőtt a művészetkritikát érinti. Mennyit nyertünk már pl. azzal is, hogy Baader szövege alapján felfigyelhettünk arra, hogy az eltérés a „középszerű”, a természetet szolgáló vagy a szórakoztató művésztől nemcsak fölfelé, hanem lefelé is lehetséges. „Mert nemcsak a frivol poézis és képalkotás áll direkt módon szemben a vallással, hanem egy valóban infernalis vagy démoni is.” De a művészettörténet – amelyet végérvényesen nem lehet anélkül elválasztani a művészetkritikáról, hogy bele ne ragadjon a tiszta forma- és stílustörténet komolytalanságába – sem tekinthet el végleg ezektől vagy az ehhez hasonló szempontoktól. Sőt egy olyan művészettörténet, amely egy konkrét műalkotás tekintetében e megkülönböztetések alapján téved, magasabb rangú volna, mint egy olyan, amely nem akar szembe nézni ezzel, vagy nem is hajlandó tudomást venni róla.

E szempontok végre alkalmasak arra, hogy a modern korszak sajátos szellemét mint egy történelmileg egyedülálló jelenséget – amelynek nincs analógiája – felmutassa. Soha és sehol a világtörténelemben nem fordultak elő ilyen nagy számban rút és paradox, ironikus és diabolikus – vagyis komikus képek. E „modernség” persze nem 1900 körül kezdődött, hanem több mint száz évvel korábban; a 20. század művészete még lényegében a romantika hatástörténetében áll. Ahogy már ez utóbbiban is pozitív és negatív vonások keveredtek, mindez a modern művészetre is áll. Ezeknek egymástól való megkülönböztetése a jelenkori művészetkritika tulajdonképpeni feladata, amennyiben e névre egyáltalán igényt kíván tartani; történelmileg elkülöníteni, a történelmi összefüggésből megérteni és megalapozni, ez annak a művészettörténetnek a feladata, amely meghaladta a formalizmust. Ahhoz, hogy ezt teljesíteni tudja, sem ítélnie, sem árulkodnia nem kell, csak azt kell meglátnia és kimondania, *ami* van.

*Weiss János fordítása*

 (<http://www.facebook.com/sharer.php?u=http://www.cirkart.hu/2017/01/05/az-igazsag-problemaja-negy-szoveg-a-muveszet-szellemenek-vizsgalatahoz/>)  (<mailto:?subject=Az igazság problémája. Négy szöveg a művészet szellemének vizsgálatához&body=%20http://www.cirkart.hu/2017/01/05/az-igazsag-problemaja-negy-szoveg-a-muveszet-szellemenek-vizsgalatahoz/>)

► [Tanulmány \(http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Felelős kiadó: Prof. Dr. Lakner Tamás | Főszerkesztő: [Hrubi Attila](#)

<mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61@%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu \(http://cirkart.hu\)](http://cirkart.hu) | [art.cirka@gmail.com](mailto:art.cirka@gmail.com)

<mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61@%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d> | ISSN 2498-7069

[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)