

Horányi Özséb

## MEDICI MÁRIA PORTRÉJÁNAK BEMUTATÁSA IV. HENRIKNEK

---

Amióta először láttam a Louvre Medici Galériájában Rubens 21 festményét Medici Mária életéről, nem hagytak nyugodni. Pontosabban csak a *Medici Mária portréjának bemutatása IV. Henriknek* című 4. kép. Az 1622—25 között festett kép jobb oldalán IV. Henrik látható. A kép középpontjában van Medici Mária portréja, amint két lebegő angyal tartja. Mögöttük, illetőleg fölöttük, a kép bal felső részében Medici Mária szülei ismerhetők fel. A festmény a többihez hasonlóan mitologizál.

Rubens e képe Németh Lajos tipológiája alapján kétségkívül autonóm-klasszikusnak tekintendő. Van azonban ebben a festményben valami, s ez talán éppen a kép essenciája, amivel kapcsolatban a tipológia nem igazít el — ha pontosan fogalmazok.

Nem hiszem, hogy egyszerűen egy *kép a képben* típusú problémáról van szó. Ha így volna, nem különbözne ez a kép pl. attól a másik Rubenstől, amely a bécsi Lichtenstein Galériában látható, a *Vénusz toalettjétől* (1615—18). Ezen Vénusz háta látható, a kép bal oldalán kis angyal figura tükröt tart, amelyben Vénusz arca jelenik meg. Nyilvánvaló, hogy ez is autonóm-klasszikus.

Csak hogy a két kép számomra jelentősen különbözik. Ebben a tanulmányban a különbség minéműségére próbálok rábukkanni.

### A MŰ TÖRTÉNETI MODELLJEI

Mindenekelőtt összefoglalom a kiindulópontnak kínálkozó tipológiát Németh Lajos *A mű és a történelem* című tanulmányának első részében mutatja ezt be.<sup>1</sup> A három típust tartalmazó tipológiát Janáky István *A negyedik műtípus* című tanulmányában kiegészítette.<sup>2</sup> Íme a négy műtípus:

(a) *Rituális, mágikus funkciót teljesítő műtípus*

A természeti népek művészete, a törzsi művészet, a népművészet és a középkori művészet a típuspéldák.

„A művészet a társadalmi együttélést szabályozó szimbólumrendszer alkotórésze, sőt: egyik legfontosabb összetevője, a nagy társadalmi színháték realizálója, tehát meghatározza a szimbólumrendszer megnyilatkozási formáit. E szimbólumrendszer a rituális cselekmények sorozatán keresztül érvényesül. Mind a törzsi társadalmak, mind a népművészetet teremtő paraszti közösségek vagy a feudális hierarchia-struktúrára nyugvó középkor életformáját a formalizált cselekvések hatják át, a művészet pedig ezek szolgálója, kelléktára, s mint ilyen, bizonyos rituális nyelvnek minősíthető. A művészeti tárgyak pedig ennek elemei, láncszemei.” (34—35) „Ha a »mű« valamiféle rítus része, létokát, funkcióját, anyagi és szellemi milyenségét a rítusban elfoglalt helye szabja meg.” (33) „[...] a rítus egy láncszemét alkotó mű — ha megáll is magában — magán túl mást is jelöl, az isteni visszfénye, »imago dissimilis«, szimbólum, mágikus jel stb.” (41) „Értéke nem műtárgy-jellegében, hanem rendeltetése mind tökéletesebb végrehajtásában rejlik [...]” (35)

„A rituális-mágikus műtípust [...] a tárgyi világ, sőt a természeti objektumok irányában nyitott »struktúrának« lehet minősíteni [...] Ugyanakkor e nyíltsággal ellentétes módon a mű jelentésköre zárt, szigorúan meghatározott, hiszen a rítus, illetve a vallásos, mitológiai előírások, az ikonográfiai kódok megkövetelik ezt.” (37)

(b) *Az autonóm, klasszikus, tipikus műmodell*

„[...] bizonyos korszakokra jellemző [...], amikor a művészet nem akar a »teológia szolgáló leánya« maradni, emancipálódni akar, és ha a formális kötöttség még nem is marad, az alárendeltség mégis mellérendeltséggé válik. Klasszikus példája ennek az V. századi görög és reneszánsz művészet s később — szinte visszfényként — a klasszicizmus és az objektív típusú életművek — illetve az abba tartozó művek —, mint Cézanne, Marées vagy Maillol művészete, [...] műtípus paradigmája nem csupán a festészetben és a szobrászatban figyelhető meg, hanem többek között ez jellemzi a görög kerámiát is [...], de ide sorolhatjuk például a limoges-i zománcművészetet is.” (44—45)

„[...] az autonóm, klasszikus típusú mű modellje a mikrokozmoszusan zárt világ, amelyen belül az »idea«, a »concetto«, a »disegno-interno« munkálkodik — mint ahogy ezt a mű autonóm jellegét valló manierista esztétika hangsúlyozta. Központi kérdés tehát a belső kohézió, ennek biztosítója pedig a központi rendező elv, a kompozíció. A kompozíció egyszerre volt a művet létrehozó művész — illetőleg közösség — szándékának, az adott kor stíluslehetőségeiből adódó szerkesztési skémák<sup>3</sup> használatának következménye és a mű »belső akarata« [...] az autonóm tí-

pusnál a mű objektivitása hangsúlyozódik, ezért magából a műből kiindulva nehezen vagy egyáltalán nem juthatunk el az alkotó személyiségéhez. Pedig az alkotó személyiség az autonóm műmodellnél is perdöntő; egyéni stílusjegyek vannak jelenlétéről. Mégis az objektív a meghatározó: a mű »belső akarata«, a kompozíció szigora, a felismert szükség-szerűségek, illetve annak elfogadott részgazságok belső kényszere játszik demiurgoszi szerepet.” (41—42)

„A mikrokozmosz zártágból szükségképp következik, hogy e mű-típus a valóság felé zárt, és jelentésszférája is viszonylag elhatárolt. Még ha nagyobb művészi struktúra részét alkotja is, megőrzi zártágát: a reneszánsz freskó, a táblakép, az önálló grafikai lap, a körplasztika vagy a zárt kompozíciójú relief önálló világa, még akkor is, ha kötődik egy épülethez — sőt esetleg még építészeti funkciója is van, mint a kariatidának —; más a környezetéhez való viszonya, mint például a gótikus üvegablaké vagy épületplasztikáé.<sup>4</sup> Ha Gesamtkunstwerk része, akkor ez esetben a Gesamtkunstwerk önálló kis-világok addíciójából tevődik össze; a rész az egészből való kiszakítás után is teljesség, mint ahogy az építőköcska is önmagába zárt kubus a belőle épített egészhez való viszonyában is. E műmodellt nem lehet összemenni a valóság tárgyaival sem, a szigorú belső kohézió és az elhatárolást hangsúlyozó szabatos körvonal biztosítja zártágát.” (43)

„Ha azt a perdöntő eltérést keressük, amely a klasszikus típusú művet elválasztja a rituális-mágikus típustól, úgy azt — ez utóbbi heteronóm jellegétől eltérően — a mű autonómiájában leljük meg.” (41) „[Az autonóm-klasszikus műmodellnél] feltétlenül nagyobb hangsúlyt kap [...] az esztétikai, a sajátos művészi jelentés, a racionális és objektív szükség-szerűségeket figyelembe vevő megformáltság [mint a rituális-mágikus mű-típusnál]; s ennek elemzése nélkül a mű jelentésstruktúrája tulajdonképpen megközelíthetetlen. Míg az előbbi típusnál a szemantikai összetevő általában fölébe kerül az esztétikainak, itt egyensúlyról beszélhetünk, sőt a mérleg nyelve inkább az utóbbi felé hajlik. Ott a rítusbeli funkciónak, a mágikus jelentésnek, szimbólumkörnek az ismerete volt alapvető a jelentés értelmezéséhez; s ha a mű megfelelt az ezekben kodifikált követelményeknek, teljesítette rendeltetését; ezért funkcióját — ha csökkent hatóerővel is — teljesítette azok számára is, akik nem érzékelték esztétikai kvalitásait.

Az autonóm típusú műnél a pusztán szemantikus jegyek ismerete nem elegendő. Ha a szemlélő csupán ezekenél maradna meg, elsikkadna a mű esztétikai jelentései mellett, sőt a mű igazi — par excellence-esztétikai vagy törvényt konstataáló — rendeltetését sem érténe meg.” (44)

### (c) *A szubjektív-romantikus műmodell*

„Megjelenése a művészet szubjektívizálódásával fonódott össze [...] a manierizmus és a romantika korában alakult ki e műtípus, modellszerű

tiszta képletként pedig elsősorban az expresszionizmusban jelentkezett. E típusnak jellegét megszabó fő vonása, hogy a műben domináns szerephez jut az alkotó személyes megnyilatkozása.” (45)

„E típus a valóság irányában [...] zárt [...]; jelentésköre azonban — szubjektíve kialakított kódrendszere miatt — nyitott. Az ilyen típusú mű is magán hordja a kor ábrázolásbeli konvencióinak, stílusjegyeinek nyomát, hiszen a manierista vagy romantikus mű ezért nem tud oly tiszta modellé válni, mint az expresszionista, a stíluskonvenciók ugyanis csökkentik a szubjektív önkifejtés erejét. [...] a szubjektív-romantikus műtípus esetében a művészi szubjektum önhatalmúan teremt meg önnön kódrendszerét — vagy legalábbis önkényesen módosítja az általános ikonikus kódok értelmét, illetve: az azokat hordozó elemek összefüggéseinek korábban objektíve szabályozott összefüggésrendszerét.” (47)

„Bizonyos analógia található a mágikus-rituális műtípussal, noha a [szubjektív-romantikus] mű nem a formalizált társadalmi együttetés rituális ceremóniáinak kelléke vagy vallási, mitológiai szimbólum, hanem a szubjektum szuverenitás tudatával egyidőben fellépő, a saját maga kultuszát megteremtő művészi alany önmaga alkotta rítusának eleme.

Ugyanakkor az autonóm műmodellről sem lehet mereven elválasztani e műtípust, mert némiképp magán hordja a mikrokozmosz világ jellegét is.” (46)

#### (d) A tárgyi együttes mint műtípus

„Nevezzük *tárgyi együttesnek* a teljes tárgyi környezetünk olyan zónáját, amelyben a részek (tárgyak) és elemek (építőelemek) tervezett vagy spontán módon összefüggnek egymással és amely zónát valamilyen megszokásos vagy létrehozandó tervezési szervezetben átfogóan *tervezni* és valamilyen ma lehetséges keretben *működtetni*, ellenőrizni lehet. A tárgyi együttes méretei ennek alapján különbözőek lehetnek kezdve például egy meglévő házban berendezendő lakástól, egy épületen keresztül egy városrészig, városig, vagy még nagyobb és más együttesekig. Az ilyen együttesbe összetevőként beletartoznak *mindazok* a tárgynak nevezhető dolgok és önálló tárgynak nem nevezhető szerkezeti elemek, alkatrészek, amelyek a zónában hosszabb-rövidebb ideig előfordulnak. [...] a tárgyi együtteseknek valamiféle speciális *montázsoknak* kellene lenniük.” (41—42)

Háromféle tárgyi elemet kell megemlíteni: „[...] a *megelevőket* a tervezetteket (nevezzük őket *originálisaknak*) és azokat a virtuálisakat is, amelyek a tervezett dolgok elkészülte, elrendezése után az üzemelés során, vagy az originális elemek különféle metamorfózisaival keletkeznek majd, vagy a külvilágból fognak zónánkba bekerülni (nevezzük ezeket *spontánoknak*).” (47) Azaz a tárgyi együttesrel kapcsolatban igen fontos kiemelni, hogy létrejötte után „élni kezdi hosszabb-rövidebb tárgyi életét: *változni* kezd.” (48)

Összefoglalásként elmondható, hogy „e műtípus a tárgyi világ irányá-

ban is *nyitott és nyitott* a jelentésköre is.” (52) A tárgyi világ irányában való nyitottsága azt jelenti, hogy a meglévő, az originális és a spontán elemek együttes figyelembevételéről van szó. A nyitott jelentéskör a tervezett strukturáltság és a tárgyi együttes sorsa hozta elváltozások közötti viszonyban gyökerezik.

„A Németh Lajos által meghatározott rituális-mágikus mű szinte teljesen eltakarja alkotóját; úgy is mondhatnánk, hogy a tárgyalakítás *tárgyorientált* volt. Ez az alkotó azonban a történelem során a szubjektív-romantikus műig eljutva teljesen lefejtette magáról a mű takaróját. Ezt pedig mondhatnánk úgy is, hogy a tárgyalakítás *alkotóorientált* lett. Előtérbe került az alkotó ember, közben azonban a művek — a tárgyak — szorultak háttérbe: most a tárgyat — a művet — takarja el alkotója. A szubjektív-romantikus műtípus hőskora után a tárgyak még alkotójuktól is eltávolodtak és ma már az az érzésünk támad, hogy a tárgyalakításban, tárgylétrehozásban nem a tárgy a fontos és nem is a létrehozó, hanem csupán az a cselekvés és körülményei, amelyek révén a tárgy létrejön. Ezért mondhatnánk, hogy ma a tárgyalakítás *cselekményorientált*.” (54)

## A TIPOLOGIA PROBLÉMATÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE

Minden látszólagos egyszerűsége ellenére a tipológiának sikerült — korábbi szempontokat integrálnia, illetőleg szisztematizálnia (éppen a Janáky István-féle kiegészítés mutatja, hogy valóban erről van szó) — illetőleg előbbre lépnie azáltal, hogy a rituális-mágikus műtípust (Németh Lajos), valamint a tárgyi együttest mint műtípust (Janáky István) együtt tipologizálja az autonóm-klasszikussal és a szubjektív-romantikus műtípussal.

A tipológia problématörténeti érdekessége kétségkívül abban a — mondhatnám — körülbástyázásban található meg, ahogy az autonóm-klasszikus, illetőleg a szubjektív-romantikus műtípus körülvétezik a mágikus-rituálissal, illetőleg a tárgyi együttesel.

Az autonóm, illetőleg a szubjektív műtípussal kapcsolatos problémák — mint tradicionálisan a centrumban levő problémák — megoldására *önmagában* aligha lehet (vagy szükséges) jobbat találni, mint amit egyfelől Hegel (és „mögörte” például Goethe) kínál, illetőleg a huszadé század fenomenológia (s ennek művészetelméleti „lecsapódásai”: Ingarden, Mukarovsky, Panofsky.) A többiek — akiket Németh Lajos említ vagy éppen elemez — jól elhelyezhetők közöttük: U. Eco, M. Dufrenne, A. Gehlen, E. Gombrich, L. Goldman stb. Talán csak annyit érdemes megemlíteni még — a problémakör Németh Lajos által nem említett elemzéseiből —, hogy érdekes párhuzam mutatkozik a logikában kidolgozott *kognitív jelentés* és az autonóm-klasszikus műtípus, illetőleg a kognitív jelentéssel szemben a huszas évek derekán I. A. Richards által kezdeményezett *emotív jelentés*<sup>5</sup> és a romantikus-szubjektív műtípus oppozícióiban.

A jelen áttekintés szempontjából mindezeknél fontosabbak azok a ja-

vaslatok, amelyek a rituális-mágikus műtípus és az autonóm-klaszikus, valamint a szubjektív-romantikus együttes kezelésének lehetőségét előkészítették.<sup>6</sup> Németh Lajos három javaslatot említ (36—37, 74):

- P. Francastelét, aki szerint a primitív művészetben az alakítás célja nem a *figuráció*, hanem a *materializáció*;
- C. Lévi-Straussét, aki a moderntől eltérő művészeti korok fő jellemvonását nem az *ábrázolásban*, hanem a *jelölésben* látja;
- R. Jakobsonét, aki ugyan a folklór műről állítja — de egyetértve Németh Lajossal a rituális-mágikus műtípusra is érvényesen —, hogy ez »*langue*« [nyelv]) jellegű, szemben az irodalmi művel, amelynél a »*parole*« [beszéd] áll a középpontban.

Ezek azok az előkészítő javaslatok, amelyek megteremtették a tipológia lehetőségét: azt mutatták meg, hogy miként lehet „alapincézni” a kiinduló feltételezést: „A mű történeti státusza [...] mindig összefügg a művészetnek történetileg meghatározott funkciójával.” (31) Vagyis mik azok a tradicionális keretbe (a kliszikus-autonóm, illetőleg a romantikus-szubjektív műtípusok vizsgálatába) beépíthető — lényegileg szemantikai — fogalmak, distinkciók, amelyek a funkcionális különbségek kiindulópontjai lehetnek.

Meggyőződésem, hogy e történeti műtípológiának ez a szisztematikus átgondolás a jelentősége.

## A TIPOLOGIA ELEMZÉSE

A négy műtípus valóban *teljes* rendszert alkot (vö. 1. táblázat). Nincs további műtípusnak helye benne; minthogy Németh Lajos két definíciós jegye a jelentés és a tárgyi világ, illetőleg ezeknek két értéke: zárt és nyitott négy különböző kombinációban fordulhat elő. Ez a négy műtípus.

Mindennek ellenére azt gyanítom, hogy a művelődéstörténet ennél több típust tart számon. Két példával illusztrálnám ezt; mindkettő a rituális-mágikus műtípusba tartozik, s azt hivatottak megmutatni, hogy miféle különbségek azok, amelyeket a négyes tipológia nem tud megkülönböztetni:

(a) Gombrich Művészettörténetének első két fejezetéből<sup>8</sup> való a következő oppozícióba állítható két „eset”:

— „A világ minden részében voltak és ma is vannak kuruzslók, akik [...] mágiával próbálják megrontani az ellenséget, elkészítik a képmását és átszúrják annak a szívét, vagy elégetik a hitvány bábút abban a hiszemben, hogy ezzel az ellenségnek ártanak.” (25)

— „Mivel [az egyiptomi vallás] tanítása szerint a test fennmaradása maga még nem biztosította feltétlenül a lélek örök életét, a fáraó képmását is kifaragták időtálló, kemény gránitkőből, és azt is elhelyezték a sírba, ahol temetés után halandó szeme nem láthatta. Hitték, hogy a képmásban és annak varázsereje által a fáraó lelke

műtípus	J. I. rendező elve		N. L. definíciós jegyei		alap
	Fókusz	jelentés szempontjából	tárgyi világ irányában	funkció	
(a) rituális-mágikus	tárgy orientást	zárt	nyitott	jelölő	aktus/eszköz
(b) klasszikus-autonóm	mikrokozmosz orientást	zárt	zárt	ábrázoló	tulajdonság
(c) romantikus—szubjektív	alkotó orientást	nyitott	zárt	kifejező	tulajdonság
(d) tárgyi együttes	cselekvés orientást	nyitott	nyitott	eszköz	aktus/tárgy

műtípus	aktus-központú, részleges rekonstrukció az eredeti bemutatás alapján	néhány előfeltevés és implikáció
(a) rituális-mágikus	(aa) vk végrehajtja ezt és ezt a rítust	— ezt és ezt a rítust; pl. gonosz szellemet távol tartó — ilyen és ilyen a viselkedése, a ruházatra, stb. vonatkozó előírásokat/szabályokat követve/megtartva — ilyen és ilyen eszközökkel; pl. edény
(b) autonóm-klasszikus	(ab) vk részt vesz ebben és ebben a rítusban	— ilyen és ilyen a viselkedése, a ruházatra stb. vonatkozó előírásokat/szabályokat (i) követve/megtartva (ii) alkalmazva/figyelembe véve
(c) szubjektív-romantikus	(bb) vm ábrázolt vmt  (cb) vm kifejez vmt	— vm ≠ agens — vmt = nényt, változást, eseményt, aktust stb. — ilyen és ilyen módon = előírásokat/szabályokat követve/megtartva  — vm ≠ agens — vmt = állapotot, véleményt, hvova tartozást stb. — ilyen és ilyen módon = (i) előírásokat/szabályokat követve (ii) azáltal, hogy...
(d) tárgyi együttes	(da) vk elrendezi ezeket és ezeket a tárgyakat	— elrendezi, ti. így és így = vmilyen szabályok/előírások/cs témák követése által



3. táblázat

műtípus	output aktus	input aktus
(a) rituális-mágikus	(aa) vk végrehajtja ezt és ezt a ritust	(ab) vk részt vesz ebben és ebben a rítusban
(b) klasszikus-autonóm	(ba) vk ábrázol vmt (baa) vk ezt és ezt vm ábrázolásaként használja	(bb) vm ábrázol vmt (bb) <sup>1</sup> vk ezt és ezt vm ábrázolásának tekintti
(c) romantikus-szubjektív	(ca) vk kifejez vmt	(cb) vm kifejez vmt (cb) <sup>1</sup> vk ezt és ezt vm kifejezésének tekintti
(d) tárgyi együttes	(da) vk elrendezi ezeket és ezeket a tárgyakat	(db) vk felismeri ezeknek és ezeknek a tárgyaknak a rendjét

output aktus	
használat	alkotás
(aa) vk végrehajtja ezt és ezt a rítust	
(baa) vk ezt és ezt vm ábrázolásaként használja	(ba) vk ábrázolt vmt
	(ca) vk kifejez vmt
	(da) vk elrendezi ezeket és ezeket a tárgyakat

tovább él a túlvilágon. A szobrászt jelölő szavak közül az egyik »éltető« jelent az egyiptomi nyelvben.» (37)

Ha nem tévedek e két „ eset” egymással éppen ellentétes értelmű: az elsőben a mágia *árt*, pusztít, a másodikban *éltet*, megtart.

(b) Németh Lajos egy helyen a rituális-mágikus műtípus funkcióját a jelölésben látja, szemben például az autonóm-klasszikussal, amelyé az ábrázolás. (37)

— Kétségtelen, hogy ha valamilyen *maszkra* vagy általában valamilyen *rituális öltözetre* gondolunk, ezek jelölnek az adott kulturális közegben;

— ugyanez azonban nem mondható el pl. valamilyen *áldozati edényre* ugyanazon rítuson belül, noha — meggyőződésem —, hogy ezt is a rituális-mágikus műtípusba kell sorolnunk.

Efféle példák természetesen hosszan volnának sorolhatók; s lehetne a tipológia mellett, s ezen példák ellen érvelni úgy, hogy az osztályozás finomításával az említett s egyéb különbségek is bekebelezhetőek volnának.

Ez igaz, mégis azt gondolom, hogy súlyosabb a probléma; különösen a Janáky-féle kiegészítés után válik világossá, hogy inkonzisztenciák vannak a tipológiában, pl.

(1) valószínűleg nem lehet pontosan ugyanazt a tartalmat tulajdonítani a jelentés szempontjából vett nyitottságnak a szubjektív-romantikus és a tárgyi együttes esetében. Úgy vélem, hogy pl. egy szubjektív-romantikus műtípusba tartozó festményen megjelenő mitológikus elem inkább *médium* funkciót, közvetítő szerepet teljesít s ebben az értelemben valóban nyitott, míg egy tárgyi együttesben (pl. egy „mai” szobabelsőben) megjelenő „rég” szekrény mint *emlék*, mint *emlékeztető* funkcionál s ebben az értelemben aligha tekinthető jelentésében nyitottnak.

(2) még inkább problematikus ponthoz érünk, ha az 1. táblázat utolsó két oszlopát együttesen vizsgáljuk. Az ábrázoló és a kifejező funk-

ciónak alapját Németh Lajos (és vele egyetértésben Janáky István) bizonyos *tulajdonságok* meglétében látja. A rituális-mágikus műtípus voltaképpen eszköz, valamilyen rituális-mágikus *aktus* eszköze, a tárgyi együttes pedig valamilyen (rendező) tevékenység, valamiféle *aktus tárgya* avagy eredménye. Ez az inkonzisztencia már valóban a tipológia alapjait érinti.

## A NÉGY MŰTÍPUS REKONSTRUKCIÓJA AKTUS-KÖZPONTÚ PERSPEKTÍVÁBAN

Két lehetőség kínálkozik az 1. táblázat értelmében — legalábbis — a (2)-es inkonzisztencia megszüntetésére; vagy a (b)—(c)-hez kell igazítani az (a)-t és a (d)-t vagy fordítva. A problémátörténet tanúsága szerint ilyen helyzetben általában az első variánssal szokás kísérletezni — Arisztoteléstől napjainkig.

A kísérlet problematikussága nyomban világossá válik, ha a Németh Lajos által adott definíciós jegyek közül „a tárgyi világ irányában nyitott/zárt” dimenziót vizsgáljuk a két csoporttal kapcsolatban. A (b) és a (c) esetében zárt, az (a) és a (d) esetében nyitott. Az első variáns azt igényelné, hogy a műtípust tulajdonságai alapján definiáljuk, miközben ez a tárgyi világ irányában nyitott, azaz elvben bármi megjelenhet a mágikus-rituális műtípuson, illetőleg a tárgyi együttesen belül. Ezt a törekvést, variánst nevezném ontologizálónak; amely nem létező tulajdonságokat létezőként tételez.

Szerencsésebb talán a második variáns; ebben a nyitott volt speciális esetét lehetne a zártban látni. Avagy talán még erre sincs szükség. A második variánssal próbálkozva ugyanis az volna a feladat, hogy a klaszszikus-autonóm, illetőleg a romantikus-szubjektív műtípusokat is mint aktusokat tekintsük. Kérdés, lehetséges-e efféle rekonstrukció? A kérdés megválaszolásához — úgy hiszem — Gombrich *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei* című híres tanulmánya ad kulcsot.<sup>9</sup> Gombrich ebben a tanulmányában az ábrázolást, illetőleg az ábrázolás lehetőségét vizsgálja. Nincs mód itt bemutatni gondolatmenetét teljes egészében, csupán néhány főbb pillérét idézem:

„Az »első« vesszőparipa [...] talán egyáltalán nem is volt képmás, csupán egy bot, amelyet »lóként« minősítettek, mivel lovagolni lehetett rajta. A közös tényező, a *tertium comparationis* inkább a funkció volt mint a forma; avagy pontosabban szólva az a formai aspektus, amely kielégítette a funkció megvalósításához szükséges minimális követelményeket — hiszen lóként szolgálhatott minden »lovagolható« tárgy. Ha ez igaz, akkor esetleg képesek vagyunk ama határ átlépésére, amelyet általában lezártnak s áthághatatatlannak tekintenek: a »helyettesítők« ebben az értelemben ugyanis mélyen az ember és az állat számára közös biológiai rétegekben gyökereznek. A macska úgy szalad a labda után, mintha egér volna. A csecsemő úgy szopja a hüvelykujját, mintha anyamell vol-

na. A labda bizonyos értelemben a macska számára egeret »reprezentál«, a hüvelykujj pedig mellet a csecsemőnek. A »reprezentáció« azonban itt sem függ — a funkció minimális követelményein túlmenő — formai (azaz geometrikus) minőségektől. A labda és az egér között nincs semmi közös, csak az, hogy kergetni lehet. A hüvelykujj és a mell között pedig az az összekötő kapocs, hogy mindkettő szopható. »Helyettesítőként« kielégítik a szervezet bizonyos igényeit. Kulcsok, amelyek történetesen beillenek bizonyos biológiai vagy pszichológiai zárakba; hamis pénzek, amelyek bedobása mozgásba hozza a gépet. [...] A felismerés két tényezőtől függ: a hasonlóságtól, s a biológiai jelentőségtől, s hogy e kettő egymással valamiféle fordított arányban állíthat. Minél nagyobb számunkra a tárgy biológiai jelentősége, annál erősebben »rá vagyunk hangolva« annak felismerésére és annál toleránsabbak leszünk a formai megfelelés általunk alkalmazott sztenderdjei tekintetében. [...]

Annak tehát két feltétele van, hogy egy botból vesszőparipa legyen. Először is alakja tegye lehetővé a rajta való lovaglást, másrészt pedig — s talán ez a döntő —, legyen a lovaglás fontos. Szerencsére még ma sem igényel túl nagy erőfeszítést annak elképzelése, miként is válhatott a ló vágyak és törekvések ilyen fókuszává, hiszen még mindig élnek nyelvünkben a feudális múlt formálta metaforák, amikor a *lovagnak lovasnak* kellett lennie. [...]

Ha már megbékéltünk azzal, hogy a »reprezentáció« olyan kétirányú dolog, amely pszichológiai diszpozíciókban gyökerezik, akkor arra is képesek leszünk, hogy finomítsuk azt az eszközt is, amely a művészettörténész számára nélkülözhetetlen, ennek ellenére, azonban meglehetősen bizonytalan maradt: a »konceptuális képmás« fogalmát. Ezen a reprezentációnak azt a módját értjük, ami többé-kevésbé közös a gyermekrajzokban, a primitív és a primitivizáló művészet különböző formáiban. Már gyakran foglalkoztak azzal, hogy milyen nagy a távolság az ilyesfajta ábrázolás és bármiféle vizuális tapasztalat közt. E ténytet leggyakrabban azzal magyarázzák, hogy a gyerek (és a primitív ember) nem azt rajzolja, amit »lát«, hanem amit »tud«. Eszerint a tipikus gyermekrajzon szereplő emberke tulajdonképpen a gyermek emlékezetében élő emberi jegyek grafikus felsorolása, vagyis a gyermeki ember fogalom tartalmát reprezentálja. De ha — a franciákat követve — »tudásról« avagy »intellektuális realizmusról« beszélünk, ezzel veszélyesen közel kerülünk az »absztrakció« csapdájához. Térjünk azonban vissza vesszőparipánkhoz. Helyes-e azt mondani, hogy ez a ló »fogalmát« alkotó jegyekből áll, vagy ez a látott lovak emlékképét tükrözi? Nem — mivel ez a megfogalmazás figyelmen kívül hagy egy tényezőt: a botot. Ha viszont szem előtt tartjuk, hogy a reprezentáció eredetileg helyettesítő alkotása megadott anyagból, akkor biztos talajra érkezünk. Minél nagyobb a lovaglás óhaja, annál kevesebb lovat jellemző jegyre lesz szükség. De azért egy bizonyos szinten szemének kell lennie — hogyan is láthatna máskülönben? A legprimitívebb síkon a konceptuális képmás azzal azonosítható,

amit minimum képmásnak neveztünk, vagyis azzal a minimummal, ami folytán beleillik a pszichológiai »zárba«. A kulcs formája a kulcs anyagától és a zártól függ. Veszélyes hiba volna azonban egyenlőségjelet tenni a történeti stílusokkal kapcsolatban használt — mint láttuk — »konceptuális képmás« és a pszichológiailag megalapozott minimum képmás közé, sőt éppen ellenkezőleg kell eljárunk. Az embernek az a benyomása, hogy mindig érezhető e székák megléte, de éppen annyira kerülük, mint amennyire ki is aknázzák ezeket.”

Úgy vélem, Gombrichnak ezek a gondolatai megadják azt a *perspektívát*, amelyből az előző problémák újragondolhatóak, s talán megszüntethetőek az inkonzisztenciák is.

Magát a perspektívát legszerencsésebben talán cselekvéelméletinek, avagy *aktus-központúnak* mondhatnánk. Ninos mód itt a lehetséges részletességgel bemutatni e perspektívát, illetőleg a négy műtípust rekonstruálni e perspektívában; inkább csak jelezni szeretném az aktus-központú perspektíva kapacitását.

A 2. táblázat első oszlopa a már ismert műtípusokat tartalmazza. Második oszlopa az egyes műtípusok egy-egy lehetséges és részleges rekonstrukcióját aktus-központú perspektívában. A rekonstrukciós szerkezetek megadásában törekedtem arra, hogy a műtípusok eredeti bemutatásához *nyelvileg* is közelállóak legyenek (remélem ez nyilvánvalóvá válik az 1. táblázat utolsó két oszlopával való összehasonlításakor). Egészen nyilvánvaló ez (b) és (c) esetében, közvetlenül belátható (d) esetében. A rituális-mágikus műtípus mellett viszont két különböző rekonstrukciós szerkezet is található: (aa) és (ab). Az eredeti szövegek ugyanis oly mértékben neutrálisnak mindkettő irányában, hogy bánmiféle támpont hiányában mindkét lehetőséget meg kell engedni.

Maguk a rekonstrukciós szerkezetek (formulák) az aktus értékét adják meg (esetleg: az aktus értelmét; gyakran a „hűtés” vagy a bekövetkezett „változás” terminust használják ezek helyett):

- (aa) ennek és ennek a rítusnak a végrehajtása ezt és ezt idézi elő/akadályozza meg;
- (ab) ebben és ebben a rítusban való részvétel folytán ez és ez történik/nem történik meg;
- (bb) vm ábrázolva van;
- (cb) vm ki van fejezve;
- (da) ezek és ezek a tárgyak így és így el vannak rendezve.

A 2. táblázat második oszlopában található szerkezeteket azonban csak *részleges* rekonstrukciónak lehet tekinteni. Egy-egy aktus teljes rekonstrukciójához többek közt a szerkezetek előfeltevéseit, illetőleg implikációit is ki kell fejteni. Néhány fontosabb típust a 2. táblázat harmadik oszlopa tartalmaz. Így pl. az előírások (szabályok, általában a kód) követését (megtartását, alkalmazását); avagy a kontextusét. Ezekkel itt most részletesebben nem foglalkozom. Jelentőségük egy teljes rekonstrukció esetén nyilvánvaló.

Az aktus-központú rekonstrukció jelentőségének belátásához fontosabb-

nak tűnik kissé részletesebben szemügyre venni a rekonstrukciós szerkezetekben az ágens helyén megjelenő *vk*, illetőleg *vm* névmásokat.

Könnyen belátható, hogy a (bb), illetőleg a (cb) szerkezetek — legalábbis jelen formájukban — nem lehetnek aktusokat rekonstruáló szerkezetek, minthogy az aktus mindig élő ágens, sőt humán ágens előfeltétel. Ennek megfelelően viszont az (aa), az (ab) és a (da) szerkezetek alkalmasak aktusok rekonstrukciójára, és alkalmas a következő kettő is:

(ba) vk ábrázol vmt;

(ca) vk kifejez vmt.

Ezek azonban csaknem azonos értelműek ((bb)-vel, illetőleg (cb)-vel, és más szemléletűek, mint az eredeti szövegek sugallatai.

Nem jelenti azonban ez egyúttal az aktus-központú rekonstrukció korlátját. A következő két szerkezetről könnyen belátható, hogy (bb) és (cb) szerkezettel azonos értelműek:

(bb)' vk ezt és ezt vm ábrázolásának tekinti;

(cb)' vk ezt és ezt vm kifejezésének tekinti.<sup>10</sup>

A (bb) egy másik változata:

(baa) vk ezt és ezt vm ábrázolásaként használja.

Ez már szinte szó szerint Gombrich koncepciót visszahangozza, s azt mondhatjuk, hogy a (bb), illetőleg a (bb)' vagy a (baa) között az a különbség, hogy az utóbbi kettő teljesebb rekonstrukció, míg az eredeti (bb) a magyar (és hozzá hasonlóan sok más) nyelv felszíni tulajdonságait kihasználó rövid, lerövidült szerkezet.

Ha ezek után összevetjük az (aa)-t, a (ba)-t és a (ca)-t, valamint az (ab)-t, a (bb)'-t és a (cb)'-t, akkor igen nagy hasonlóság fedezhető fel a három-három szerkezettel jellemezhető esetek között. Az első hármat *output aktusnak*, a második hármat *input aktusnak* nevezhetjük.

A (da) ezek alapján *output aktus*, a neki megfelelő *input aktus*:

(db) vk felismeri ezeknek és ezeknek a tárgyaknak a rendjét.

Az előzőekben talán kissé pontatlanul fogalmaztam. A (bb)-nek a (bb)' kétségtelen vele azonos értelmű változata, de az-e a (baa) is? Meggyőződésem, hogy nem. A (baa) valójában a (ba)-hoz hasonlóan *output aktus* és nem *input*, mint az előzőek (vö. a 3. táblázat). E kategorizálás miérettje a következőképpen világítható meg: az *input aktusok* végső soron „neki megfelelő” *output aktusok*at előfeltételeznek. Vagyis az *input aktusok* valamiféle *interakciót*, esetleg éppen *kommunikációt* előfeltételeznek (efféle okból nevezhető az *output aktus* ágense *(fel)adónak*, az *inputé címzettnek* vagy *vevőnek*). Efféle szükségszerű előfeltetés nincs az *output aktusokkal* kapcsolatban; ami ugyanakkor nem zárja ki ennek lehetőségét. S pontosan ez az, ami egybevág intuíciónkkal, avagy Gombrich szavaival: „Tételezzük fel, hogy a bot gazdája (aki büszkén nyargalászott rajta a mezőn) valamiféle játékos vagy mágikus hangulatában elhatározta (s ki tudna mindig pontos határvonalat húzni e kettő között), hogy egy »valódi« kötőféket erősít rá, végül pedig még kedve kerekedett arra is, hogy két szemet »adjon« neki közel a bot felső végéhez. Sörény helyett megtette némi kis fű is. Eképpen ősművészeinknek »volt egy

lova»: csinált egyet. Két olyan dolog is akad azonban a történetünkben, ami fontos lehet a figuratív művészetek fogalmának szempontjából. Az egyik az (ellentétben azzal, amit néha erről állítanak), hogy ebben a folyamatban a kommunikációra egyáltalán nincs is szükség. Esetleg meg nem akarta mutatni a lovat senkinek, csupán saját fantáziájának fókuszaként szolgált galoppozás közben — s igen valószínű, hogy ugyanez a funkciója a primitív törzseknel is, ahol a termékenység és a hatalom valamiféle ló-démonát »reprezentálta«. Ennek az egyszerű történetnek a tanulságát úgy foglalhatnánk össze, hogy a helyettesítő megelőzheti a hasonmást, az alkotás pedig a kommunikációt. Nem tudjuk azonban, hogy miként is lehetne ellenőrizni egy ilyen általános elméletet.” (9)

Az aktusok teljes rekonstrukciójának egy másik „dimenziójára” vethetünk egy pillantást, ha a (ba) és a (baa) különbségét próbáljuk felderíteni. Igen könnyű belátni, hogy a felsorolt output aktusok két csoportra bonthatók, amint ezt a 4. táblázat mutatja. A használat típusú aktusok és az alkotás típusú aktusok közötti különbséget legvilágosabban — valóban — a (ba) és a (baa) összevetése érzékelteti. A (baa) aktus végrehajtása szükségképp együttjár valamiféle *átalakító aktus* végrehajtásával is, amelynek során a tárgy (felület) alkalmassá válik pl. ábrázolásként való használatra. Igen sok esetben nem történik azonban semmiféle átalakítás az ábrázolásként való használat lehetőségének megteremtésére: nincs rá szükség. A dadaistáktól a ready made-ig a 20. század művészet- (történet)e jellegzetes példákat ismer erre.

Az alkotás típusú és a használat típusú aktus rekonstrukciójában különleges problémaként jelenik meg az aktus végrehajtásának eszközével, illetőleg az aktus tárgyával kapcsolatos nyelvi probléma. Igen könnyen zavarokhoz vezet ugyanis a rekonstrukció nyelvének felszíni grammatikája és a rekonstrukció logikai szerkezete közötti különbsége figyelembe nem vétele (pl. a tárgy és a részshatározó azaz a közvetlen és a közvetett tárgy problémája, vagy az ún. belső tárgy problémája). E problémák elemzése — megemlékezésükön túl — nem tartozik e tanulmány témájához.

Mindkét aktus, a (ba) és a (baa) is előfeltételezi az ágens *intencióját*. Általában is elmondható, hogy az itt bemutatott output aktusok mind előfeltételeznek intenciót (vannak azonban olyan output aktusok, amelyek nem előfeltételeznek intenciót, ezekkel azonban itt nem foglalkozom). Az input aktusok rekonstrukciójához azonban nincs szükség az intenció fogalmára. Ennek az állításnak messzemenő következményeit sem taglalom ebben a tanulmányban.

Végezetül legalább megemlíteni szükséges, hogy az aktus teljes rekonstrukciójában még további „együttjáró” aktusok különböztethetők meg. Ezek között is talán a legfontosabb az *értelem tulajdonító aktus*. Az értelem tulajdonító aktus azon feltételek (kontextus) rekonstrukcióját jelenti, amelyek teljesülése esetén az aktus ilyen és ilyen cselekvés értékűnek számít. A feltételek valójában egy lehetséges világállapot változás részleges (vagy esetleg teljes) leírását jelentik.

Valamennyi, az előzőekben bemutatott esetben az aktus teljes rekonst-

rukciójában *eo ipso* le kell írni az értelem tulajdonítást. Attól függően, hogy az értelem tulajdonítás a kontextus figyelembevételével vagy nélküle történik, beszélünk lehetséges-értelem tulajdonító aktusról, illetőleg aktuális-értelem tulajdonító aktusról.

## ÖSSZEFOGLALÁS

Az előzőekben körvonalazott aktus-központú perspektívából történő rekonstrukciótól azt várjuk, hogy a négy típust tartalmazó tipológia elemzésekor feltárt két inkonzisztenciát megszünteti. Nézzük most ezt:

- (1) A jelentés szempontjából vett nyitottsággal kapcsolatos értelmezési inkonzisztencia teljes egészében elesik, mert a javasolt aktus-központú perspektívából való rekonstrukció efféle fogalommal nem operál. Az értelem tulajdonító aktus hivatott a teljes rekonstrukción belül számot adni olyan problémákról, amelyek a tipológiában a „jelentés szempontjából nyitott/zárt” definíciós jegyre vannak bízva.
- (2) Azáltal, hogy mind a négy műtípus aktusként van rekonstruálva a tulajdonság *vs* aktus inkonzisztencia is elesik. Az aktus *eszköze*, illetőleg *tárgya* pedig konzisztens része az aktus teljes leírásának.
- (3) Noha külön nem említettem, az aktus-központú rekonstrukció bemutatása közben felszínre került egy harmadik inkonzisztencia is. A 2. táblázat világosan mutatja ezt: az (ab), a (bb) és a (cb) végeredményben input aktusok, a másik két műtípust rekonstruáló szerkezetek (aa), és (da) viszont output aktusokat rekonstruálnak. Ugyanezt az inkonzisztencia típust mutatja ugyancsak a 2. táblázat, ha úgy „olvassuk ki”, hogy a (da) alkotás típusú aktus, míg a többi: (aa), (ab), (bb), (cb) nem alkotás típusú aktus.

Ez a típusú inkonzisztencia abból ered, hogy — a látszat ellenére — nem alkot teljes, illetőleg zárt rendszert a tipológia, illetőleg a tipologizált esetek. Ugyanez a veszély fenyeget minden más, pl. aktus-központú rekonstrukciót is. Ahhoz ugyanis, hogy konzisztens magyarázatokhoz jussunk, az aktusok teljes rendszerét szükséges figyelembe vennünk. Ez pedig valószínűleg a tipológia által sugallt keretek többszörös túllépését teszi szükségessé. A tipológia csak az ún. *institucionalizált* aktusokkal való rekonstrukciót tette szükségessé. Ezek azonban szükségképp feltételezik az ún. *nyers* aktusokat, pl. „vk fát vág”. Sőt, igen szubtilis különbségek kezelését is meg kell oldani, pl. a használat típusú aktus *institucionalizált* és *nyers* is lehet. Nyers pl. a „vk ráül erre és erre a székre” szerkezettel rekonstruálható aktus, de *institucionalizált*, ha „vk demonstrál vmt vmvel” szerkezettel rekonstruáljuk ugyanazt az esetet.

Ezek a problémák azonban mind megoldhatók a javasolt kereten belül, moha ebben a tanulmányban nem mutatom be a megoldási javaslatokat.

Kérdés persze az is, hogy betölthet-e egy efféle aktus-központú rekonstrukció tipológiai funkciót? Úgy vélem, igen. Egy-egy aktus teljes

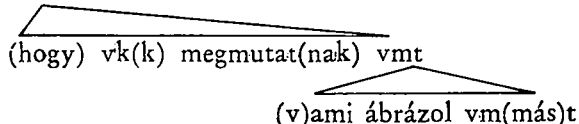


rekonstrukciója közben az utalószavak (változók) kitöltése (behelyettesítése) előtt olyan általános szkémához jutunk, amely önmagában a tényleges, individuális aktusokat csoportosítja, osztályozza; miközben önmaga tulajdonképpen mint aktus rekonstrukciókat generáló szkéma működik. Így elvben egy-egy szkéma végtelen sok individuális aktus rekonstrukciós szkémája lehet.

További probléma, hogy nem történelemellenes-e egy efféle aktus-központú rekonstrukció? Nem „oldja”-e fel történeti relevanciáját egy-egy műtípusnak? A válasz határozottan tagadó. De térjünk vissza előbb néhány megjegyzés erejéig a Rubens-festményekkel kapcsolatos problémára. A 2., illetőleg a 3. táblázat és a hozzájuk fűzött megjegyzések alapján könnyű belátni, hogy

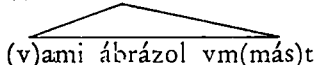
— a Medici sorozat negyedik tagjának egy lehetséges, részleges rekonstrukciója a következő:

vm ábrázol vmt



— a Vénusz toalettjének egy lehetséges, részleges rekonstrukciója pedig a következő:

vm ábrázol vmt



A két rekonstrukció között szerkezeti és egyéb különbség az ún. *beágyazások* szempontjából szembeötlő, s alighanem ez az a különbség, ami nem hagyott nyugodni.

Az előzmények alapján szinte azt mondhatnám, hogy egy aktus-központú perspektívából való rekonstrukció nem érinti a (művészet)történeti perspektívát. Ha azonban jobban megválogatom a szavaimat, inkább azt mondom, hogy az aktus-központú rekonstrukció „érdeme” legfeljebb annyi, hogy szorgalmazza (szükségessé teszi!) az *elliptikus* leírások teljessé tételét, s így kisebb léptékre váltva a leírómodelleket magyarázó igénnyel pótolja ki. Végeredményben tehát egy aktus-központú perspektívából való rekonstrukció nem hogy feloldja, eliminálja a (művészet)történetit, de éppen ellenkezőleg, operatív eszközöket kínál a történeti elemzéshez.<sup>11</sup>

### Jegyzetek

<sup>1</sup> Megjelent: *Minerva baglya*. Magvető, 1973

<sup>2</sup> Megjelent: *Művészet* 1977/8; a tanulmány átdolgozott formában *A tárgyi együttes mint rendszer* címen a *Rendszerelméleti tanulmányok II.* cí-

- mű kötetben jelenik meg, szerk. Kiss I., Akadémia K. A jelen bemutatásához ennek az átdolgozott változatnak a kéziratát használtam.
- <sup>3</sup> Más helyen e problémáról mint *preformációról* van szó, vö. N. L.: *A művészet sorsfordulója*. Magvető, 1970. pl. 37. l.
- <sup>4</sup> „[...] magától értetődően sem művészettörténeti, sem esztétikai szempontból nem tehetünk értékkülönbséget az autonóm céllal létrehozott — tehát már szándékában is önálló műnek tekintett — festmény vagy szobor és a Gesamtkunstwerk építőelemeként szereplő festmény és szobor között, mint ahogy a múzeumokiban — eredeti viszonylatrendszerünk-ből kiragadottan, csonkán is — állják a versenyt eleve »műnek« tervezett testvéreikkel.” (33)
- <sup>5</sup> Vö. I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*. London, 1925.
- <sup>6</sup> Történetileg a probléma abszolút világos, mint erről Németh Lajos *A művészet sorsfordulója* (Magvető, 1970.) című könyvéből tájékozódhatunk
- <sup>7</sup> Szögletes zárójelben található az eredeti bemutatásokban nem található, tőlem származó kiegészítések. — H. Ö.
- <sup>8</sup> Gombrich, E. H.: *A művészet története*. Gondolat, 1974.
- <sup>9</sup> Gombrich, E. H.: *Meditations on a Hobby Horse, or The Roots of Artistic Form, Aspects of Form* (ed. by L. Whyte) Indiana Univ. Pr., Bloomington, 1951.; magyarul: *A sokarcú kép* című kötetben (szerk. Horányi Ö.), TK, előkészületben
- <sup>10</sup> A két szerkezet pár utalószavai közötti kapcsolat feltéhetően nem igényel különösebb magyarázatot. Az egyértelműség kedvéért használhattam volna betűket is, fontosabbnak tartottam azonban, hogy e szerkezetek köznyelvi jellegét domborítsam ki.
- <sup>11</sup> E helyen is szeretném megköszönni Beke Lászlónak, Gyetvai Ágnesnek és Melegh Erzsébetnek, hogy alkalmanként észrevételeikkel támogatták tündéseimet a témáról.