

Sebők Zoltán

## VASZILIJ KANDINSZKIJ: A BELSŐ SZÜKSÉGSZERŰSÉG

---

A nonfiguratív, absztrakt vagy tárgy nélküli művészet századelejei fölbukkanását meglepően lázas elméleti tevékenység előzte meg és követte. A három nagy úttörő — Kandinszkij, Malevics és Mondrian — nemcsak impozáns művészetet hagyott az utókorra, hanem máig izgalmas elméleti anyagot is. Több szempontból is fontos foglalkozni ezekkel a pátosztól és az új képzőművészetbe vetett hittől fűtött verbális megnyilatkozásokkal. A kép és a gondolat, a művészeti gyakorlat és az elmélet olyan magas fokú és bonyolult egysége valósul meg bennük, amit a művészetteoretikusok szövegeiben csak nagy ritkán tapasztalhatunk.

Ezúttal Vaszilij Kandinszkij elméleti írásait vesszük közelebről szemügyre, hogy föltérképezzük híres kategóriája, a „belső szükségszerűség” (innere Notwendigkeit) jelentését, jelentőségét és vonatkozási mezőjét. Egy olyan fogalomról van szó, melyet bátran nevezhetünk a nagy orosz művész központi kategóriájának, annál is inkább, mert Kandinszkij a művészet alapelveinek tekintette. Maga a terminus természetesen nem Kandinszkij találmánya. Előtte, a 19. század végén, a huszadik század elején, számos művész, író és zeneszerző munkásságában fölbukkan, sőt, ha követni akarnánk történetét, még távolabbi múltba is vissza kellene utaznunk. E filológiai vizsgálódásnak azonban esetünkben nem sok értelme lenne, mert Kandinszkijnál egészen új jelentést és funkciót nyer: univerzális alapelvvé, „a művészet egyetlen, változatlan törvényévé” és az egyetlen „tisza művészeti princípiummá” válik. A művészetben gyakorlatilag mindenütt fölbukkanhat. Kandinszkij szerint ezen alapul a szín és a forma harmóniája, a tárgyi és az absztrakt formák kiválasztása, az egyes formák és a kép egészének kompozíciója, a képi elemek bonyolult kölcsönhatása stb. — egyszóval a kép belső rendszerének összessége.

Többen is fölfigyeltek rá, hogy hiába keressük Kandinszkij elméleti írásaiban a belső szükségszerűség szabatos, átfogó és végleges meghatározását. Ezt azonban kár lenne szemére vetni, hiszen egy flexibilis kategó-

riáról van szó, mely egyszerre több szinten funkcionál. Többértelműsége tehát eleve kizárja a fogalmi beskatulyázás lehetőségét. Ezért Kandinszkij több, egymással nem egészen párhuzamos definícióval próbálkozik vagy közvetetten utal lehetséges jelentéseire és rendeltetéseire. *A szellemiről a művészetben...* című könyvében a belső szükségszerűség első meghatározása így hangzik: „az emberi lélek célszerű érintésének elve” (Der Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele). Ez a definíció azután háromszor ismétlődik a szín, a forma és a tárgy hatása kapcsán. Példaképpen nézzük, milyen szerep jut neki a szín vonatkozásában. A szín fizikai és lélektani hatását tárgyalva Kandinszkij kifejti, hogy a festészet olyan eszközéről van szó, mellyel a művész „közvetlen hatást gyakorol a lélekre”, majd ezt egy szellemes, bár kissé mechanikus analógiával szemlélteti. Eszerint a szín-szem-lélek hármának a zongora példáján a billentyű-kalapácsszerkezet-húr hármasság felel meg. Ahogy a billentyű leütése a kalapácsszerkezeten keresztül hatást gyakorol a húrra, ugyanúgy rezegteti meg a szín a szemén keresztül az emberi lelket. A művész olyan zenész, akinek a billentyű analógiájára felfogott szín segítségével sikerül megrezegtetnie a lélek érzékeny húrjait. Mint látjuk, a belső szükségszerűség itt a mű és a befogadó közötti kommunikációs térben helyezkedik el és a műalkotás befogadásának alapelveként, mi több, garanciájaként funkcionál. Az emberi lélek célszerű érintése itt azt jelenti, hogy a művész emóciói, lelkének a műben realizált rezdülései a nézőből megfelelő emóciókat váltanak ki. Pontosabban fogalmazva, a belső szükségszerűség elve alapján mindennek így kellene lenni és Kandinszkij szerint maradéktalanul az alkotó feladata, hogy ez így is legyen: a művész gondja, hogy megfelelő módon hozza működésbe a néző receptív mechanizmusait. Az olyan mű, mely nem váltja ki a szóban forgó lelki vibrációt, Kandinszkij szerint nem művészi. Hallgat azonban arról, hogy ki ennek az oka, bár nyilvánvaló, hogy a „bűn” mindkét oldalt, az alkotót és a befogadót egyaránt megillettheti. Kandinszkij, úgy látszik, mégis inkább az alkotót hajlamos felelősségre vonni. Mivel úgy vélte, hogy lelkünk még túl durva és érzéketlen ahhoz, hogy rezonáljon a finomabb vibrációkra, a művészre hárította a feladatot, hogy alkalmassá tegyen bennünket a nemesebb rezdülések befogadására. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a művésznek az érzéketlen, anyagias lélek számára kell alkotnia, de azt sem, hogy teljesen számításon kívül hagyhatja annak korlátait. Kandinszkij szerint a művésznek számolnia kell a befogadók reális érzékenységgel, tehát nem tehet túl nagy, elhamarkodott lépéseket. 1912—13 táján ilyen megfontolásból vonta kétségbe a geometriai absztrakció lehetőségét és létjogosultságát, ugyanis abban az időben még képtelennek tartotta a nézőket egy ilyen nemes művészet befogadására.

Kandinszkij a művész és a befogadó közötti kommunikációs láncolatot úgy képzelte el, hogy a művész emóciói a néző lelkébe jutnak, s ott, akárcsak a zenei villák, megfelelő vibrációkat váltanak ki. Ennek sematikus vázlata a következő: „Emóció—Érzés—Mű—Érzés—Emóció”.

Az így felfogott folyamatban az érzés az, melyen keresztül az emóciók realizálódnak, illetve befogadásra találnak, a mű pedig nem más mint a művész emócióinak anyagi hordozója. Ki kell emelnünk, hogy ugyanúgy nem cél, ahogy a beszédben használt szavak sem öncélúak, hanem a gondolatok kifejezését szolgálják. Miközben a művész alkot, a fő és végső célnak kell szeme előtt lebegnie, annak, hogy sikeresen átadja emócióit, más szóval, hogy célszerűen érintse a másik ember lelkét. A belső szükségszerűség tehát itt már mint az alkotási folyamat alapvető és meghatározó elve jelentkezik, és helye az alkotó és a befogadó közötti térből átkerült az alkotó és a mű közötti térbe.

Maga a műalkotás mint összetett és dinamikus egész egy ugyancsak összetett alkotói folyamat eredménye. A művész kiválasztja a neki megfelelő formákat és színeket, különféle tárgyakat használ, s közben arra törekszik, hogy a rendelkezésére álló eszközökből egy harmonikus vagy épp diszharmonikus kompozíciót teremtsen. Kandinszkij terminológiájában az így keletkező kompozíció szinte maradéktalanul megegyezik a kép fogalmával. Mindaz, amit a művész csinál, a festészeti elemek használatának bonyolult rendszere, meghatározott döntések eredménye. E döntések nem értelmi természetűek, hanem emocionálisak és — ami számunkra nagyon fontos — a belső szükségszerűségből erednek. „A festészet nem más — írja Kandinszkij a *Tartalom és forma* című szövegében —, mint színhangok kombinációja, melyet a belső szükségszerűség határoz meg.” A festészeti elemek formalista elemzése, amire *A szellemről a művészetben . . .* című könyvében vállalkozott, szemlátómást arra utal, hogy a művésznek jól kell ismernie eszközeinek természetét és sajátos tulajdonságait. Ennek célja azonban nem az, hogy ügyeskedni tudjon velük, hanem hogy alkalmazni tudja őket lelki vibrációinak minél adekvátabb kifejezéséhez. A kép nem úgy rendeződik, hogy az elemek önértéket nyerjenek — mint később a konkretizmus népes vonulatában, hanem a művész emócióit kell megtestesíteniük. Alkotni tehát annyi, mint alávetni magunkat a belső szükségszerűségnek, vagyis, maga a mű is ebből a szükségszerűségből származik.

Ha áttérünk a tartalom és a forma vizsgálatára, arra a témára, mely Kandinszkij elméleti írásaiban egyike a legfontosabbaknak, a belső szükségszerűség új fogalmát és szerepét érhetjük tetten. Kandinszkij szerint a világon semmi olyan nem létezik, ami ne mondana valamit. Minden forma, minden tárgy rendelkezik egy bizonyos belső hanggal, tartalommal. A belső szükségszerűség ebben az esetben nem más, mint a tartalom és a forma szükségszerű viszonyának egyik elnevezése. Megjegyezhetjük, hogy Kandinszkij szerint a természet világában is ugyanez a szükségszerűség szüli a formát — egy helyen a mélytengeri halakat hozza fel példának, melyeknek nincs szemük —, de ezt külső szükségszerűségnek nevezi, ellentétben a művészetivel, mely lelki vagy szellemi természetű. Ezzel összefüggésben Kandinszkij számára a legfontosabb kérdés az, hogy a forma belső szükségszerűségből születik-e, vagyis hogy a belső tartalom adekvát kifejezője-e. Ehhez képest minden formai kér-

dés másodrangú szerepet kap, sőt gyakran föl sem merül. Egyáltalán nem fontos például, hogy a művész által használt forma önmagában belsőleg mennyire szükségszerű: tehát nemcsak absztrakt, hanem tárgyi is lehet, sőt, olyan forma is, melyben egyszerre vannak jelen tárgyi és absztrakt elemek. Mit jelent ez? Azt, hogy a belső szükségszerűség nemcsak az új, absztrakt festészet alapelve, hanem egyaránt vonatkozik a tárgyi formákat használó figuratív festészetre is. Emlékezzünk csak, a szín és a forma mellett a tárgy kiválasztása is az emberi lélek célszerű érintésén alapul.

Kandinszkij tökéletesen tisztában volt annak jelentőségével, hogy a tárgy kiiktatódik a művészetből, de sohasem találta meg e változás ontológiai értelmét. Miután tudatosodott benne, hogy a tárgyi elemek zavaróak festészetében, feltette magának a kérdést: mivel kellene őket helyettesíteni, mivel lehetne pótolni azt, amit a tárgy elvesztése eredményez, hogyan kellene megformálni a tárgy nélküli képet, hogy ne csökkenjen kifejező és tartalmi potenciálja. Kandinszkij ezt a problémát meggyőzően oldotta meg — erről tanúskodnak korabeli képei. Igaz ugyan, hogy eltűnt róluk a tárgyiasság mint felismerhető forma, de megmaradt a tárgy belső szellemisége, vagy ahogy Malevics mondaná, „a tárgy jelenlétének érzése hiánya tényében”. Noha a belső szükségszerűség sohasem lett az új, absztrakt festészet ontológiai alapja, a tartalom és a forma viszonyára kidolgozott fogalma Kandinszkij imént említett gyakorlati problémájának elméleti megoldását szolgálja. Világosan látszik, hogy funkciója az absztrakt festészet *lehetőségének* megalapozása: amennyiben az absztrakt forma a tartalom megfelelő kifejeződése és a belső szükségszerűségből nő ki, ugyanúgy indokolt lehet, mint bármely tárgyas forma.

A művészetben azonban nem minden forma felel meg maradéktalanul a belső tartalomnak, a forma nem mindig a belső tartalom pontos és szükségszerű kifejeződése. Az ilyen esetben Kandinszkij szerint mindig külső szükségszerűségről van szó, ami azután különféle természetű lehet. A külső Kandinszkij számára ugyanazt jelenti, mint a nem-művészi. A belső szükségszerűség tehát ilyen értelemben axiológiai alapelv formájában bukkan fel: megléte vagy hiánya dönt az alkotás művészi voltáról, meghatározza, hogy a kiválasztott forma, sőt bármely más eszköz, igazi vagy hamis, szépnek vagy csúnyának tekinthető stb. „Mindaz, amit a belső szükségszerűség teremt — állítja Kandinszkij — már ettől eleve szép”. Ebben az értelemben a belső szükségszerűség elve nem ismeri el azokat a különféle megszorításokat, melyeket a szép tradicionális fogalma parancsol, mi több, úgy jelenik meg, mint minden ismert és elismert kritérium túlhaladásának elve, mint az összes külső tényező tagadása. A művész szabadsága ugyancsak a belső szükségszerűségre alapozódik, egyúttal a belső szükségszerűség a szabadság egyetlen elismert háttára. Sőt Kandinszkij hajlott afelé, hogy a belső szükségszerűség semmibe vételét a dicsvággal és a falánksággal kapcsolja össze, vállalását pedig

a becsületességgel. Ezzel univerzális törvényét morális jelentőséggel is fölruházta.

A kompozíció fogalma Kandinszkij számára különösen fontos szerepet játszott. A *Visszatekintés a múltba* című önéletrajzi írásában olvashatjuk: „Életem legfőbb vágya az volt, hogy kompozíciót fessek”. Kompozíciót alkotni az ő számára annyit jelentett, mint tiszta képet teremteni. Ebben látta a festészet elsődleges célját, és ez fölött már csak a „színpadi kompozíció”, vagyis a „monumentális műalkotás” állott, mely a nagy szintézist jelentette számára. A kompozíció vonatkozásában a belső szükségszerűség a részek egészé váló összeállításának a törvénye, miközben az egység a részek egymás közötti viszonyából, bonyolult kölcsönhatásából ered. Az elemek sajátos önálló tulajdonságokkal is rendelkeznek, de végső soron mégis csak az egész vonatkozásában hatnak igazán: „az egyes részek csak az egészben válnak élővé”. Azonban a részek kölcsönhatásának ténye és az, hogy az egésznek, a kompozíciónak vannak alárendelve, még semmit sem mond ezeknek az állapotoknak és folyamatoknak a természetéről. Tudunk a viszonyok létezéséről, de nem tudunk karakterükről. A viszonyoknak kétségtelenül van bizonyos törvényszerűsége, de milyen természetű? A választ a belső szükségszerűség újabb fogalma nyújtja. Eszerint az elemeket úgy kell elrendezni, hogy összeállításuk módja alárendelődjön a (belső) művészi tartalomnak.

Az Analógia démona — ahogy Barthes mondaná — Anyesz Szolát arra csábította, hogy Kandinszkij kompozicionális elvét és az orosz formalisták konstruktív faktorát egy kalap alá vegye. Itt az ideje, hogy néhány kritikai megjegyzést fűzzünk ehhez a párhuzamhoz. Igaz ugyan, hogy jelentését tekintve mindkét elv megfelel a mű belső törvényszerűségének, de Kandinszkij, az orosz formalistáktól eltérően, a kompozicionális belső szükségszerűséget lelki és misztikus jelzőkkel látja el. A belső szükségszerűség misztikus szükségszerűség, törvényei lelki törvények, a művészi tartalom pedig egyértelműen misztikus tartalom. Nyilvánvaló, hogy ezek nem az orosz formalisták fogalmai. Ők elvetették a tartalomforma dualizmust és helyette a konstruktív faktor és az (alap)anyag kategóriát vezették be. Igaz, Kandinszkij is túlhaladta ezt a dualizmust, de egészen más módon: megállapította, hogy formaprobléma lényegében nem létezik, mert a forma nem más, mint a tartalom külső anyagi kifejeződése. Például szöges ellentétben áll szemléletével Viktor Szklovszkij posztulátuma, mely szerint az új forma nem azért alakul ki, hogy új tartalmat fejezzen ki, hanem hogy felváltsa a régi formát. Másrésztől, a miszticizmussal rendszerint együtt járó pszichologizmus, ami Kandinszkij belső szükségszerűségét oly mélyen átítatja, teljesen idegen az orosz formalistáktól. A művész feladata Kandinszkij szerint nem az, hogy uralja a formát, hanem hogy alárendelje azt a belső misztikus tartalomnak. Ezen az úton lelkének belső hangja vezeti.

*A szellemről a művészetben . . .* Formák és színek nyelve című fejezetében nyújtja Kandinszkij a belső szükségszerűség legátfogóbb meghatározását. Azt írja, hogy a művész abszolút szabadságát a belső szük-

ségszerűség korlátozza, melyet viszont három követelmény határoz meg: az egyes művész feladata, a kor és az adott nép kijelölte feladat és végül az elvontan létező, anyagi megvalósulásra törekvő örök művészi. Az első kettő idővel el fog tűnni, a harmadik örökké fennmarad. Kandinszkij szerint e három követelmény szorosan összefügg egymással és együttesen a műalkotás szükségszerű elemeit képezik. Kapcsolatuk meghatározó kapcsolat: egyik sem létezhet önállóan, kölcsönhatásuk pedig a mű egységét szavatolja. Ezek az elemek azonban külön-külön más-más értékek meghatározói. Az első két elemet Kandinszkij szubjektívnek és relatívnak tekinti. Minden kor, írja, arra törekszik, hogy a művészetben viszontlássa saját magát, ugyanúgy, minden művész önkifejezésre törekszik. Így születnek a személyes és nemzeti stílusok, melyek bizonyos korokhoz és területekhez tartoznak, de ezek Kandinszkij szerint fokozatosan elvesztik jelentőségüket. Mégis, csak e szubjektív, ideiglenes elemeken keresztül lehet eljutni a harmadikhoz, a tiszta, örök művészihez, melyet Kandinszkij objektívnek, univerzálisnak és abszolútnak tart.

Mi az, ami a művészetre általában jellemző, ami a műalkotások sokaságában állandóan és változatlanul van jelen? Erre a régi kérdésre Kandinszkij sehol sem ad választ, elméleti reflexióinak, összessége alapján azonban nem kétséges, hogy ez a belső tartalom. Mindezek alapján úgy tűnik, a személyes elem és a stíluselem a forma kategóriájával párhuzamos, míg a harmadik, az örök művészi elem a tartalom kategóriájára rímel rá. A belső szükségszerűség három követelménye tehát semmi más, mint a tartalom-forma dualizmus más szavakkal és más vonatkozásban való újramesélése. Amikor például Kandinszkij azt állítja, hogy e három követelmény a műalkotás szükségszerű elemeit képezi, csak más módon ismétli saját definícióját, mely szerint a műalkotás a tartalom és a forma elválaszthatatlan egysége. A tiszta és örök művészi pedig lényegében nem más, mint a művészet „misztikus tartalma”.

Az objektív, minden művészetben jelen levő tiszta, örök művészinak Kandinszkijnál ontológiai értelme van és véleménye szerint mindenáron ki kell fejeződnie. Ezt a jelenséget nevezi „az objektív kifejeződési szándékának” (Das Sichausdrückenwollen des Objektiven), mely szándék azután megint csak azonos lesz a belső szükségszerűséggel. Az így meghatározott belső szükségszerűség már szemlátomást a művészen kívülálló entitás, amit legfeljebb szolgálni lehet, akár egy istent. Van is ilyen megfogalmazás Kandinszkijnál, hogy „a művész mint a művészet szolgálója”. Az alkotó ebben a szellemben nem más, mint eszköz, melynek segítségével az objektív művészi megvalósítja saját „kifejeződési szándékát”. A művész pusztán közvetítő a belső művészi tartalom kifejeződésének folyamatában, és feladata ennek külső, formai konkretizálása. Természetesen különféle tartalmak és nekik megfelelő formák léteznek, de mindezek alapja *egyetlen* változatlan misztikus belső tartalom, ami a művészen keresztül jut kifejezésre és a műben testesül meg. Ezzel összefüggésben Kandinszkij a művészet fejlődését abban látja, hogy az örök objektív tartalom szép lassan háttérbe szorítja a „közvetítőt”, a mű-

vész szubjektivitását. A személyes, a nemzeti és az időbeli mint változó stíluskategóriák csak gátolják a művészet fejlődését, ezért a művésznak fokozatosan meg kell szabadulnia hatásuktól. Más szóval, el kell hagy-  
nia a külső szükségszerűséget a belső szükségszerűség javára. Végül tehát a belső szükségszerűség mint a művészeti fejlődés elve jelentkezik, mint annak fő mozgatóereje a tiszta és örök művészi felé vezető úton.

Amint látjuk, a belső szükségszerűség egyetlen meghatározása és funkciója sem vonatkozik kizárólag az új, absztrakt művészetre. Ennek bizonyára több oka van, de azt hiszem, alapvető, hogy Kandinszkij elméleti írásai mindvégig szoros kapcsolatot tartottak művészeti gyakorlatával (ami természetesen nem jelenti azt, hogy elméletének minden eleme a gyakorlatból származik). Kandinszkij festészetének természetére gondolok, ami úgy tűnik, elméletének is alapvonása. Ez a festészet inkább a kontinuitás, az óvatos fejlődés, lassú alakulás festészete, mint a nagy tagadás és a radikális elvitatásé. Legitimitását úgy védi, hogy nemcsak a régi művészettel való kapcsolatát hangsúlyozza, hanem gyakran konkrétan is merít a tradicionális elemek közül. Kandinszkij művészete tehát nem nyújt lehetőséget radikálisan új művészetelmélet megteremtésére. Ezért alapelve, a belső szükségszerűség sem disztinváló kategória, hanem a kontinuitás kifejeződése: egy rendkívül összetett és konfúz szál, mely összeköti az absztrakt festészetet a „régii” tárgyias festészetel, így biztosítva számára a művésziesség státusát.

### *Rezime*

#### Vasilij Kandinski: „Unutrašnja nužnost”

U svojoj studiji autor analizira fundamentalni princip celokupne teorije Vasilija Kandinskog, pojam „unutrašnje nužnosti”. Pokazuje da je u umetnosti taj princip prema Kandinskom praktično sveprisutan: na njemu počivaju harmonija boja i formi, izbor predmeta i forme, kompozicija pojedinačnih formi kao i čitava kompozicija slike, svi različiti i promenljivi međuodnosi elementa, njihova kretanja, pomeranja itd., jednom rečju sveukupna unutrašnja organizacija slike. Autor naglašava komplikovanu povezanost teorije i slikarske prakse kod Kandinskog, a na kraju zaključuje da umetnost Kandinskog ne nudi mogućnost formulacije radikalnih principa, kao ni odgovarajuće umetničke teorije u celini. Stoga i njegov osnovni princip, unutrašnja nužnost nije distinktivna već povezujuća kategorija, nit koja ga povezuje sa starim, predmetnim slikarstvom, pribavljajući mu tako status umetničkog.

### *Summary*

#### Vasilij Kandinski: Inner Necessity

In this study the author analyses the fundamental principles of Vasilij Kandinski's theory, the meaning of „inner necessity”. The author says that

according to Kandinski this principle is universally present in art: it is the base of colour harmony, harmony of forms, of material choice, harmony of composition and forms as well as the total composition of a picture. The author points out the complicated connection between the theory and practice at Kandinski, while at the end he states that the art of Kandinski does not offer a possibility of formulating radical principles, neither of an adequate artistic theory. According to this fundamental principle, the inner necessity is not a distinctive but a linking category which provides a connection to the old way of painting making it become an artistic value.