**Sántha Szilvia**

**A művészet mint *más-valóság* gondolat a 20. századi magyar esztétikában**

Jelen tanulmányban három olyan 20. századi magyar szerző esztétikai és művészetfilozófiai írásaiban vizsgálom művészet és élet, művészet és valóság viszonyának kérdését, valamint az erre adott válaszként megfogalmazható a művészet mint sajátos realitással bíró *más-valóság* gondolatot, akik méltán nevezhetők különbözőnek mind a gondolkodásuk fundamentumát képező elméleti alapállásuk, mind az őket ért bölcseleti-filozófiai hatások tekintetében. Pauler Ákosnál mindenképpen számolni kell a neoskolasztika, Kant, valamint a pozitivizmus hatásával; Füst Milán magas színvonalú szépírói tevékenykedése nem maradt hatás nélkül a témáról alkotott elméleti nézeteire; Sík Sándor esetében pedig nem feledkezhetünk meg lelkészi hivatásáról és arról, hogy esztétikáját ő maga sem tekinti „mesterségbeli” munkának, inkább mintegy életműve melléktermékeként, egy életreszóló szenvedély gyümölcseként határozza meg. Annak ellenére, hogy Sík Sándor explicite megfogalmazott legfőbb célja a nagyközönség számára való érthetőség, gondolatainak megalapozottsága és tudományos értéke nem kérdőjelezhető meg. Ezt támasztják alá egyfelől hivatkozásai, amelyek az antik gondolkodástól a kortársakig ívelő művészetfilozófiai hagyományban való elmélyült ismereteiről tanúskodnak, másfelől utalásai olyan művészekre, mint pl. Zola, Van Gogh, vagy Rodin.

Hasonló sokszínűséget mutat a kutatáshoz felhasznált, a szerzők e tárgykörről vallott nézeteit reveláló műveinek köre is. Pauler Ákos művészetelméletét egyfelől egy korai, 1904-re datálható, rövidebb, a biologizmus hatását még élénkebben tükröző *Művészet és élet* című szövege, másfelől a jóval átfogóbb, részletesebb *Általános esztétika* (1913/14) alapján vizsgáltam. Füst Milán *Látomás és indulat a művészetben* című írása az 1946-ban az esztétika tárgyköréből tartott 12 előadásának összefoglalását tartalmazza, s mint ilyen, jóval kevésbé tekinthető rendszeres, „filozófiai” esztétikának, inkább a tudatos művész, vagy a művészi tudatosság megszólalását reprezentálja. Ennek ellenére sok helyen érint és elemez olyan problémákat, amelyek miatt joggal ítélhető művészetfilozófiai szempontból is relevánsnak. Sík Sándor háromkötetes *Esztétiká*ja 1943-ban jelent meg először, majd 1946-ban egy – lényegi változtatásokat nélkülöző – átdolgozásban. Habár művét a szerzői előszóban az „amatőr” megszólalásaként deklarálja[[1]](#footnote-2) és elsősorban a hétköznapi, „az átlagos művelt magyar ember számára elvontabb bölcseleti iskolázottság nélkül is” befogadhatónak ítéli[[2]](#footnote-3), mégis: elismeri az esztétika szükségszerűen filozófiai természetét. Továbbá mind a műben fellelhető terminus technicusok, mind a munkát lezáró utolsó egységben megjelenő – és már a metafizika felé mutató – esztétikai Abszolútum fogalma egyértelműen jelzik, hogy ez az írás már sokkal inkább sorolható a szaktudományos igénnyel készült, átgondolt, koherens filozófiai rendszer részeként kidolgozott esztétikák közé.

**1. A művészet *más-valósága***

Annak ellenére, hogy Pauler Ákos, Sík Sándor és Füst Milán művészettel kapcsolatos elméletei különböző szellemi talajon sarjadtak, igen szembetűnő az az egyetértés, amelyet a művészetnek a valósághoz, élethez viszonyított státuszáról kifejtett elveikben fedezhetünk fel. Ezeket a – kapcsolódási pontként is funkcionáló – közös nézeteket a továbbiakban összefoglalóan az *esztétikai más-valóság* elméletének fogom nevezni.

Maga a *más-valóság* mint fogalom expressis verbis csak Sík Sándor esztétikájában lelhető fel, a mögötte húzódó elmélet azonban mindhárom szerző gondolkodásában meghatározó. Így például Füst Milán nem használja a *más-valóság* terminust, de többször is utal rá, hogy „a valóság és művészet olyannyira különnemű két dolog, hogy külön világ is”[[3]](#footnote-4). Nyilvánvaló, hogy a szóhasználat differenciája ellenére a jelentéstartalmak igen közel állnak egymáshoz. Hasonlóképpen, Pauler Ákos sem alkalmazza e fogalmat, azonban a művészet és valóság viszonyának kérdésében kifejtett nézetei kapcsán megalapozottnak tűnik, hogy az ő elméletét is e helyen, a fentebb említett szerzőkéivel összevetve tárgyaljuk. Ezt támasztja alá egyfelől a két szférával kapcsolatban általa folyamatosan hangsúlyozott eltérés. A hétköznapi realitástól való differencia tekintetében Pauler kiemelt jelentőséget tulajdonít a művészetben érvényesülő, a valóságban viszont nem tapasztalható harmóniának és egységnek: „a művészet mindig bizonyos harmónia, bizonyos egység megvalósítása, szemben a sohasem egységes és önmagában sohasem harmonikus valósággal”[[4]](#footnote-5). Hasonló, a tapasztalati valóságtól elkülönítő hatást tulajdonít az egyszerűsítésnek: a műtárgy „kedvezőbb, egyszerűbb miliőt nyújt”[[5]](#footnote-6), valamint a művészet azon képességének, hogy a valóságban jellemző „változandóságot mintegy felfüggeszti, s vele ez örökkévalóság és végtelenség édes csalódását nyújtja”[[6]](#footnote-7), ezáltal kiemel a mindennapi rohanó élet által adott körülmények közül.[[7]](#footnote-8) Másfelől Pauler művészetfilozófiájának e helyen való vizsgálatát indokolja a későbbiekben tárgyalandó, a művészet szempontjából eszközjellegűként értett realitás gondolata[[8]](#footnote-9) is.

A művészet ilyen *más-valóság*ként, vagy -világként való értelmezése olyan, a hétköznapi valóságtól különböző és attól elkülönített szféraként jellemzi a művészetet, amelynek sajátos, másra nem jellemző realitása van, amely Sík Sándor szavaival reális *és* irreális: „az esztétikai tárgy valósága nem ugyanaz, mint az élet egyéb jelenségeié. Valami egészen sajátos valósággal állunk itt szemben: egyszerre reálisnak és irreálisnak érezzük.”[[9]](#footnote-10) Ez a megfogalmazás máris az elmélet által felvetett filozófiai és ontológiai kérdések felé vezet. A köznapi valósághoz viszonyítva milyen lehet egy reális, egyszersmind irreális dimenzió ontológiai státusza, és egyáltalán mit érthetünk a művészet realitásán és irrealitásán? Hogyan lehetséges, és hogyan érthető a két ellentétes jelentéstartalmú fogalom konjunkcióval való összekapcsolása a megszokott kizáró ’vagy’ alkalmazása helyett, hogyan oldható fel a paradoxon? Sík Sándor szavaival a művészet produktuma:

Reális, hiszen érzékeimmel mint ilyet fogom fel; de irreális, mert mint <<mást>>, mint műalkotást, mint <<költeményt>> fogom fel: tudom, hogy valóban annak készült, az is lett. Egy ember és a róla készült portré kétségtelenül nem egyazon értelemben reális; de reális, látható, érinthető mind a kettő. Még a közönséges élet tárgyai, tehát a nem-esztétikai jelenségek is, amikor esztétikailag fogjuk fel őket – a mellett, hogy megmaradnak reális valóságukban –, a mi esztétikailag szemlélő szemünkben bizonyos fokig el is vesztik, illetőleg megváltoztatják realitásukat.[[10]](#footnote-11)

Az idézetből jól látható, hogy a szerző szerint a művészet realitásának és irrealitásnak magyarázata a műalkotás kettős természetében keresendő. A realitás e tekintetben nem igényel különösebb magyarázatot, hiszen a műtárgy érzékelhető tárgyként (érzékszerveinkkel felfogható anyagi, fizikai valóságként) való léte mindannyiunk számára evidenciaként tapasztalható. Az irrealitás interpretációja azonban lényegi kérdéseket vet fel. Sík Sándor – ahogyan az a citátumból is kitűnik – a műalkotás irrealitását elsősorban a szemlélőhöz, a szemlélethez kapcsolja. E szemlélet tárgyának műalkotás-léte tehát a befogadói aktivitás függvénye[[11]](#footnote-12). Sík Sándor gondolkodásában e műtárgyként való lét irrealitása nem csorbítja a tárgylét tekintetében jellemző realitást, nem jelent ontológiai fogyatékosságot, inkább mint hozzáadódó, többlet értelmezhető; ellentétben például Ingarden véleményével, aki éppen ezt az ontológiai fogyatékosságot hangsúlyozza; persze hozzá kell tennünk: ő maga is elismeri egyfajta – a köznapi realitásból hiányzó – többlet jelenlétét a műalkotásban, mint a mű specifikus esztétikai értékének alapját.[[12]](#footnote-13)

Ugyanakkor érdemes hangsúlyozni, hogy a műalkotás – reális és irreális értelemben értett – kettős természete a szerző értelmezésében nem jelenti azt, hogy látszatként vagy illúzióként definiálhatnánk. Az illúzióként való meghatározás lehetőségének tagadása Sík Sándor gondolatrendszerében viszonylag problémamentes, hiszen az ő fogalomhasználatában az „illúzió olyan belső kép, amelynek nem felel meg külső; már pedig az esztétikai belső-szemlélet mindig valami külsővel kapcsolatos”[[13]](#footnote-14). A *látszat* terminus műtárgyakra való érvényessége ellen pedig Sík három cáfoló erővel bíró érvet hoz: mindenekelőtt a műalkotáshoz nemcsak, hogy tárgyként, de esztétikai tárgyként is hozzátartozik, hogy érzéki valóság; továbbá felfogható nem-esztétikailag is; és van akkor is, amikor senki nem látja.[[14]](#footnote-15)

Tehát a műalkotások „amikor nem gyakorlati, hanem esztétikai szemmel nézem őket, akkor valamikép mássá válnak az én szememben; ez azonban nem azt jelenti, hogy az esztétikai tárgy látszat, hanem azt, hogy a reális tárgyról valami másféle – annak realitásától különböző természetű képzeleti szemléletem támadt: reális és irreális egyszerre.”[[15]](#footnote-16) Habár a fenti érvelés lényegi pontjai adekvát cáfolatokként szolgálnak az esztétikai tárgy látszatként való meghatározása ellen, azonban mégis érdemes egy kitételt tenni. A műalkotás realitása – ellentétben irrealitásával – nem pusztán a szemléletben adott, hanem magában a fizikai, érzékelhető jelenségben. Az irrealitás ezzel szemben csak akkor adódik a tárgyhoz, amikor azt esztétikailag szemlélem, tehát ez lesz az a többlet, amely „kiemeli” a tárgyat a puszta fizikai létezők közül, a puszta fizikai tárgyként való létezésből[[16]](#footnote-17); emiatt tulajdoníthatunk neki specifikus, műtárgyként való létet. Ilyen értelemben ellentmondásosnak tekinthetjük Sík azon érvét, mely szerint a műalkotás van akkor is, amikor senki nem látja. Ha elfogadjuk, hogy a műtárgyként való lét alapja az esztétikai szemlélet, akkor a műtárgy, amikor senki nem szemléli, van ugyan mint tárgy, de mint műtárgy ebben az értelemben nem létezik, hasonlóan a *Bűn és bűnhődés*hez, amely attól még, hogy olvasásakor a 19. századi orosz irodalom kiemelkedő teljesítményeként mint műalkotás egzisztál, ha csupán a polcon van – Sík Sándor nézeteinek értelmében –, elsősorban mégiscsak egy könyv. Vagy Sík saját példájával: „Végül is azt kell mondanunk, hogy a *Divina Commedia*, mint ilyen, *objektív, reális, egyetlen valóság,* de ez a valóság *annyiféleképpen <<adatik>>,* ahány esztétikai alany befogadja. (…) Az esztétikai tárgy tehát objektív és reális tárgy ugyan, de nem mint ilyen esztétikai jellegű”[[17]](#footnote-18). Mindezek alapján Sík Sándor elméletében neuralgikus pontnak tekinthetjük a művészet kettős természetét. Ha a reális egyszersmind irreális létmód csak az esztétikai szemlélettel adódik, és ez a szemlélet kiterjeszthető a hétköznapi tárgyakra is (vö.: a már idézett megállapítás szerint „Még a közönséges élet tárgyai, tehát a nem-esztétikai jelenségek is, amikor esztétikailag fogjuk fel őket – a mellett, hogy megmaradnak reális valóságukban –, a mi esztétikailag szemlélő szemünkben bizonyos fokig el is vesztik, illetőleg megváltoztatják realitásukat.”[[18]](#footnote-19)), ez a kettős természet nem specifikusan a művészethez tartozó, hanem mint potencialitás benne rejlik minden tárgyban, realizálódása pedig csak a szemlélő szubjektumtól függ, és nem ad semmiféle adekvát választ a művészetfilozófia egyik legfőbb kérdésére: mi különbözteti meg a tárgyat és a műalkotást.

Mindenesetre a tárgyalt szerzők gondolkodásában a művészet természete, *más-valósága,* a hozzá kapcsolódó másféle szemlélet azonban kétségtelenül összekapcsolódik valamiféle „felsőbbrendű valóság” képzetével, a műtárgy ilyen értelemben nem csupán *más*, hanem *több* is, mint a hétköznapi tárgyak. Sík Sándor szerint a „művészek tisztában vannak vele, hogy valami másnemű, a gyakorlati élet tárgyaihoz képest irreális valóságot hozhatnak létre, mikor alkotnak, - amely az ő szemükben mérhetetlenül fölötte áll a <<reális>> világ jelenségeinek.”[[19]](#footnote-20). A citátumból kitűnik a gondolat rokonsága egyfelől Hartmann-nak a művészi alkotótevékenységről mint elvalótlanításról vallott nézeteivel[[20]](#footnote-21), másfelől mindazon esztétikákkal, amelyek a művészet-valóság viszony tekintetében a művészetnek biztosítanak elsőbbséget. (Legyen elég itt példaként Schopenhauert említeni.)

Szerzőink szerint a művészet *más* valósága egyszersmind *magasabbrendű* valóságot is jelent, ennek oka és következménye Sík Sándor szerint, hogy a „jelenség jellemző vonásai (…) határozottabban, rendezettebben, meggyőzőbben állnak előttünk a műben, mint a tárgyául szolgáló valóságban. A művészet tükrében igazabban hat a jelenség, mint a mi szürke valóságérzésünkben.”[[21]](#footnote-22) Hasonlóképpen Pauler Ákos és Füst Milán is prioritást biztosít a művészetnek: „a valóságnak semminemű szépsége nem tud úgy hatni ránk, mint éppen a művészeteké.”[[22]](#footnote-23) Mindez már a vizsgálódás további pontjai felé mutat: a művészet és valóság viszonyának tekintetében nem beszélhetünk másolásról, ha a művészetet – amely az ábrázolás, utánzás és az ezekkel rokon elméletek alapján puszta reprodukció – magasabbrendűnek ítéljük a valóságnál, amely szintén e teóriák szerint mint modell, mint eredeti értelmezhető. Így szükségszerűen következik az eddigiekből, hogy a tárgyalt szerzőknek valamiféle választ és/vagy cáfolatot kell adniuk ezekre az évezredes, és a hétköznapi gondolkodásban szinte evidenciaszerűen rögzült és megmerevedett nézetekre, és amint azt látni fogjuk, ez a válasz fogja magyarázni a művészet prioritásának tanát is.

**2. A művészet mint ábrázolás**

A másik releváns kapcsolódási pont a szerzők között éppen ebben, a művészetet a valóság utánzataként, másolataként, esetleg tükörképeként definiáló elméletek elleni heves kritikai attitűdben mutatható ki, amelyet talán legszélsőségesebb formájában Pauler Ákos fogalmaz meg *Általános esztétiká*jában, ahol is „majdnem kiirthatatlan”-ként jellemzi összefoglalóan mindazokat a nézeteket, amelyek a művészetet a valóság ábrázolásával azonosították, célját pedig a valóság hű reprodukciójában jelölték ki.[[23]](#footnote-24) Annak ellenére, hogy az ábrázolás mint mozzanat, a valóság mint kiindulópont szerepét mindhárom tárgyalt szerző elismeri, az ábrázolás-utánzás elméleteit kategorikusan elutasítják. Az ilyesfajta teóriák elleni érvek között említik az igen kézenfekvő, a nem-ábrázoló művészetek puszta létezését is már önmagában cáfoló erejűként kezelő argumentumot.[[24]](#footnote-25)

Emellett egy ennél jóval komplexebb, sokkal kevésbé nyilvánvaló érvelést is végigkövethetünk mindhárom szerző gondolatmenetében. Egybehangzóan állítják ugyanis, hogy amennyiben a művészet célja az ábrázolás lenne, ha rendeltetése, lényege effajta törekvésekben állna, szükségszerűen kudarcot kellene vallania, hiszen olyan kvalitatív és kvantitatív akadályokba ütközne, melyek szükségszerűen fakadnak egyfelől a valóság (a modell) mint ábrázolandó objektum, másfelől az ábrázoló szubjektum (a művész) tevékenységének jellegéből. Ezzel kapcsolatban mindhárom tárgyalt szerző alapvetően két részmozzanatát különíti el az ábrázolásnak: az első a valóság puszta felvétele, mely mintegy előfeltétele a másodiknak, a szűkebb értelemben értett ábrázolásnak. Az ábrázolási folyamat mindkét részmozzanatában számolnunk kell egy-egy mennyiségi és minőségi akadállyal.

Pauler Ákos, Sík Sándor és Füst Milán egyaránt állítja, hogy már a percepció során módosítjuk a valóságot, és ez nem is lehet másként. Pauler Ákos megfogalmazásában:

A valóság határtalanul gazdag kvalitatív árnyalatai tekintetében, s ezért mindig messze fölülmúlja azt a keveset, amit tudatunk terjedelmének szűk voltánál fogva appercipiálni tudunk. Akár az egyszerű érzéki észrevevésnél kimutatható hogy az csak *néhány* mozzanatot ölel fel a percepció körébe eső tartalomból, tehát már itt is kiválasztó műveletet hajtunk végre, melynek irányát az *érdeklődés* szabja meg.[[25]](#footnote-26)

Vagy Füst Milán szavaival: „azt az ezernyi dolgot, amelyet valóságnak nevez az emberi elme, természetszerűleg már felvételkor összesűríti, egybefoglalja, vázlatossá teszi bennem a képzeletem, mégpedig a percepció, vagyis érzékelés eredendő természete és törvényei szerint”[[26]](#footnote-27). Az idézetekből jól látható az akadályok hangsúlyozása, különösen Paulernél, aki mind a kvalitatív („*néhány*”), mind a kvantitatív („*érdeklődés*”) szempontot kiemeli. Sík Sándor olyannyira relevánsnak tartja ezt a jellegzetességet, hogy törvény formájában fogalmazza meg: a stilizálás törvénye szerint a művész „iparkodik lerázni magáról a <<semmitmondó részletek>> nyűgét és a lényegre szorítkozni. A részletekből csak annyit tart meg, amennyit a lényeg szempontjából szükségesnek érez.”[[27]](#footnote-28) Az idézetből jól látható, hogy Sík Sándor gondolkodásában is kiemelt szerep jut a „modell” és a műalkotás közötti kvantitatív különbségnek, amely a részletek elhagyásából fakad, és ezen túl nála is úgy jelenik meg az ábrázoló szubjektum tevékenysége, mint további különbségek forrása. A művész tehát mint a folyamat determinálója működik, hiszen az ő „érzése”, ítélete határozza meg, hogy az ábrázolni szándékozott valóságdarab számtalan részletéből mi tekinthető lényegesnek. Azt, hogy ez a folyamat, a stilizáló eljárás a szó szoros értelmében vett ábrázolás mellett (és tulajdonképpen előtt) már az ábrázolás posztulátumát, a valóság érzékelését is befolyásolhatja, alátámasztja, hogy Sík Sándor a stilizálás törvényét a befogadói élményre is kiterjeszti. A műalkotás érzékelésekor, befogadásakor végbemenő stilizálás hatása ebből kifolyólag problémamentesen érvényesíthető a valóság percepciójára, azaz általában a percepcióra is.

A felvétel mennyiségi akadálya mellett tehát számolnunk kell még egy ezzel összefüggő tényezővel, a szubjektivitással mint egyfajta episztemológiai korláttal. Pauler, Sík és Füst Milán is egybehangzóan állítja: „a művész nem az egész általa mintázott valóságot utánozza, hanem csak annak némely, általa *jellemzőknek* tartott sajátságait, amely eljárása negatíve azáltal is meg van határozva, hogy hiszen lehetetlen a valóságot kimeríthetetlen színpompájában és részleteinek határtalan gazdagságában híven visszaadni.”[[28]](#footnote-29) Tehát már az érzékelés egy kevésbé részletgazdag, „idomított” valóság-képet hoz létre, mely idomítás hatása a szűkebb értelemben vett ábrázolásban tovább fokozódik, hiszen itt a művésznek már a műalkotás által kijelölt korlátokhoz is igazodnia kell (pl.: a műalkotás véges terjedelme, nem minden ábrázolható egy bizonyos művészi technikával… stb.)[[29]](#footnote-30)

Természetesen azonban ebben a fázisban sem csupán mennyiségi eltérés mutatható ki művészet és valóság között, hiszen a szükségszerű elhagyást és stilizálást, amint azt fentebb már láttuk, megint csak meghatározza a művész látásmódja – egyszerűen fogalmazva: az kerül a műbe, amit az alkotó arra érdemesnek ítél. E belátás tömör összefoglalását fedezhetjük fel Sík Sándornál: „A művész kifejezve ábrázol, mert kifejezve lát.”[[30]](#footnote-31), azaz pusztán ábrázolásként meghatározni a művészetet már csak azért sem adekvát, mert az ábrázolásba mindig belejátszik a kifejezés mozzanata. A külvilágot tehát nem másolni kell; a tapasztalati realitást nem mint utánzandó mintát, sokkal inkább mint eszközt, támaszt jellemzik mindhárman, vagy ahogyan Sík Sándor megfogalmazza: a valóság „csak felhasználható szótár és nyelvtan. Felhasználható, de fel is használandó, mert ez az a szótár és nyelvtan, amelyet mindenki megért.”[[31]](#footnote-32) Ugyanezeket a gondolatokat ismerhetjük fel Pauler Ákos *Általános esztétiká*jában: a „modell sohasem egyéb, mint támasztéka a szobrásznak, mankója, segítőeszköze (…) az úgynevezett utánzó művészet sem igazi utánzás, hanem szelekció, nem utánoz, hanem kiemel a valóságból. Nem fotografálja a valóságot, hanem felhasználja”[[32]](#footnote-33). A valóság ilyen „fotografálása”, mint azt a következőkben látni fogjuk, nem eredményez valósághű műalkotást, sőt, egyáltalában művészetet sem.

**3. A művészet igazsága – *„a legfontosabb tennivalónk, hogy a hazugság régi művészetét ismét életre keltsük”[[33]](#footnote-34)***

E belátás lényegi következményekkel jár a művészet igazságára vonatkozóan, amely mint kritérium – ahogyan mindhárom szerző állítja – nem azonosítható az élethűség követelményével: a „kép igazsága, valósághatása nem attól függ, milyen híven adja vissza eredetijét *in se*”[[34]](#footnote-35); sőt, sok esetben annak éppen felfüggesztését követeli. Az ábrázolandó modelltől való különbség, a művészetté transzformált élménytől való távolság válik e tekintetben relevánssá, és gyakran oda vezet, hogy – a már idézett Sík Sándor gondolat alapján: – „A jelenség jellemző vonásai (…) határozottabban, rendezettebben, meggyőzőbben állnak előttünk a műben, mint a tárgyául szolgáló valóságban. A művészet tükrében igazabban hat a jelenség, mint a mi szürke valóságérzésünkben.”[[35]](#footnote-36) Hasonló differenciát hangsúlyoz Pauler Ákos is, aki szintén nem tartja elfogadhatónak a művészet igazságának azonosítását a „ténybeli” igazsággal[[36]](#footnote-37). Ugyanezt a különbséget világítja meg Füst Milán szemléletes példája az embert elgázoló villamosról, illetve ezen esemény szóbeli rekonstrukciójáról.[[37]](#footnote-38) A példa kapcsán leírtak arra engednek következtetni, hogy az élmény visszaadásában, mások számára történő közvetítésében bizonyos eltávolodás attól, a túlzás, némi hamisítás inkább eredményez igazságot, mint a puszta tárgyilagosság.[[38]](#footnote-39) A hamisítás éppen az élethűség érdekében sok esetben szükségszerű, elkerülhetetlen; ez könnyen belátható, amennyiben tekintetbe vesszük az ábrázolás fentebb tárgyalt kvantitatív akadályait. A valóság számtalan részlete nem rekonstruálható hiánytalanul, és ezeket a rekonstruálhatatlan elemeket valamivel, valahogyan pótolni kell, elsősorban ez a módosítások forrása. Emellett természetesen a hatás fokozása mint cél is közrejátszhat a hamisításban. Mindez pedig éppen nem a valósághűség ellenére, sokkal inkább érdekében történik.

A művészet mint sajátos *más-valóság* tehát működésében, törvényeiben, eszközeiben is különbözik a realitástól, gyakran azt eredményezve, hogy paradox módon a hazugság, a valóságtól való eltérés válik a művészeti igazság alapvető feltételévé, míg sokszor éppen az élethűség az, amely hazug hatást kelt. A paradoxon feloldása, az ellentmondásosnak tetsző állítás elfogadása máris kevésbé problematikus, ha visszagondolunk az esztétikai *más-valóság* korábban már tárgyalt természetére. A művészet szférájának a hétköznapi valóságtól való ontológiai differenciája, e kettő különböző státusa eredményezi, hogy a *más* létmód *más* igazságfeltételeket involvál. Füst Milán az alapvető különbséget abban látja, hogy „a valóság igazolja magát azzal, hogy van”[[39]](#footnote-40), és ehhez még hozzátehetjük: a művészet pedig – specifikus *más-valóságá*nak eredményeként – nemcsak, hogy *van* (ahogyan azt a szféra realitása megköveteli), hanem bizonyos értelemben *nincs* is (köszönhetően a művészet irrealitásának), így más igazolást igényel. Ez lesz az a biztosíték, amelyet a fejezet címéhez kölcsönzött Wilde-i gondolat is implikál: a szépség, hiszen „a művészetben nem az a meggyőző, ami a valóságban az. A művészetben azt ismerem fel, olyan dolgokat és tényeket hiszek el, amelyek hitelességét a művész ábrázolásának érzékletes szépségével igazolni tudja előttem.”[[40]](#footnote-41) „Szép valótlanságokat” hazudni tehát nem jelenti a művészet szféráján belül az igazság követelményének megsértését, hiszen „Semmi másra nincsen kötelezve az író, csakis erre: a szépségre.”[[41]](#footnote-42)

A művészet sajátos igazsága, specifikus valósághatása specifikus eszközöket követel meg. Füst Milán szavaival: „A művészet eszközeivel kell szuggerálni a nézőt, azokkal kell hatni reá, s elhitetni vele, amit lát, és nem a valóság eszközeivel.”[[42]](#footnote-43) Szerzőink számos érdekes példát prezentálnak arra vonatkozóan, hogy mi történik, ha a művészet és a valóság igazságát nem megfelelően próbáljuk érvényesíteni, ha a művészi eszközöket alkalmazzuk a valóságban, vagy a valóságban megszokott módszereket a művészetben. Ennek igazolását láthatjuk számos érdekes és komplex szépirodalmi művészalak személyiségének jellemzésében. Például Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényében Sibyl Vane, a fiatal színésznő sikeres volt a szerelmes lány szerepében, azonban amint az életben megízleli a szerelmet, képtelenné válik a karakter hiteles megformálására. Talán ennél is kiemelkedőbb reprezentánsa e különös élet és művészet összeférhetetlenségnek ugyanebben a regényben Sibyl szintén színésznőként tevékenykedő édesanyja, akinek az életét olyannyira meghatározza hivatása, hogy még az olyan, ösztönként mélyen benne gyökerező érzéseket sem képes megélni, átérezni és kifejezni, mint az anyai szeretet, kivételt ez alól csak azok az esetek képeznek, amelyekben az élet a színpadon megszokottakhoz hasonló jeleneteket produkál. Továbbá itt említhetjük W. S. Maugham *Színház* című regényének hősnőjét, esetleg utalhatunk Diderot *Színészparadoxon* című írására. Minden példa alátámasztja: az életben megszokott eljárások alkalmazása a színpadon – vagy éppen fordítva, a színpadon sikeres, kifejező gesztusok, technikák az életben – nem feltétlenül funkcionálnak, nem ugyanazt a hatást érik el. Az emberi személyiség és viselkedés mellett a jelenség természetesen megfigyelhető más tárgyak esetében is, ahogyan azt a következőkben látni fogjuk. Ugyanis annak ellenére, hogy mindhárom szerző hosszan érvel a valóság reprodukciójának lehetetlensége mellett, mégis mintegy gondolatkísérletként bemutatják, hogy milyen következményekkel járna, ha a valósághűség, a valóság lehető legteljesebb ábrázolása mint követelmény működne.

A tárgyalt szerzők egyetértenek abban is, hogy amennyiben sikerülne a tökéletes rekonstrukció, ha egy produktum képes lenne reprodukálni a valóságot a maga totalitásában, nem tenne esztétikai hatást, ki kellene zárnunk az esztétikum, a művészet szférájából. Például Füst Milán állítja a hipotetikus, a valóság tökéletes rekonstrukciójaként lefestett almáról, hogy „Ha pedig már csalódásig hasonlatos az igazihoz, ha olyan, hogy csakugyan képes vagyok kép-mivoltát elfeledni, ha igazán megpróbálok beleharapni, akkor ez már nem is művészet”[[43]](#footnote-44) De szerzőink példaként előszeretettel hivatkoznak a panoptikum viaszfiguráira[[44]](#footnote-45), amelyek nem esztétikai élményt nyújtanak, nem a szépség, hanem az érdekesség birodalmába visznek, sőt, Pauler szerint „bizonyos kísérteties, ijesztő módon hatnak a szemlélőre”[[45]](#footnote-46). De szívesen példázzák a túlzott élethűség esztétikai élményt kizáró voltát az élet minden részletét megjelenítő regénnyel, amely egyrészt nyilván illuzórikus vállalkozás, másrészt – ha sikerülne is – csak mérhetetlen unalmat eredményezne, nem is beszélve arról, hogy a túlságosan sok részlet, tény, adat a valóságból „gúzsbakötik” a művészt, képzeletét korlátozzák.[[46]](#footnote-47) Sík Sándor összegző szavaival: „a művészet csak addig művészet, amíg megmarad a maga valóságában; amint kilép belőle, megszűnik művészet lenni, azaz az esztétikai magatartás lehetetlenné válik.”[[47]](#footnote-48)

Mindemellett a valóságtól való eltérés kapcsán még azt is hangsúlyozzák szerzőink – köztük talán leghatározottabban Sík Sándor, aki külön törvényt: az egyértelmű realitás törvényét fogalmazza meg ezzel kapcsolatban –, hogy a művészet nem tűri, ha más realitássíkból származó elemekkel keverik. Így például zavaró a panorámakép, vagy ha megjelenik egy élő ló a színpadon, vagy Picasso eljárása, amikor valós használati tárgyakat tesz műve részévé.[[48]](#footnote-49) Szintén a művészet *más-valósága*, valóságtól való elkülönülése mint követelmény relevanciájára utal az az elvárás, hogy ennek a *más-valóság*nak szemléletesen is meg kell jelennie, egyértelműen körülhatároltként kell megmutatkoznia. Mindhárom szerző kiemelt fontosságot tulajdonít így a differenciát láthatóvá tevő, kiemelő eszközöknek a művészetben, mint amilyen pl. a képkeret, a színpad, a talapzat, a könyv alakszerűsége, amelyek szinte egyértelmű jelzésként funkcionálnak arra nézve, hogy pontosan hol is kezdődik az esztétikai *más-valóság*, hol kell felvennünk az esztétikai magatartást.[[49]](#footnote-50)

Habár a tárgyalt szerzők művészet és valóság viszonyának kérdésében vallott nézeteinek rekapitulációja, összevetése során mindeddig az általuk kiemelt differenciát és distanciát tárgyaltuk, mindenképpen ügyelnünk kell arra, hogy sem Sík Sándor, sem Pauler Ákos, sem pedig Füst Milán nem tagadja a valóság mint kiindulópont, forrás szerepét. Teljes elkülönülésről tehát nem beszélhetünk, a távolság és az eltérés hangsúlyozása nem jelent teljes elzárkózást az ábrázolás elméleteitől, pusztán arról van szó, hogy szerzőink az ábrázolás és másolás mint kizárólagos magyarázat érvényét negálják, szerepét azonban részmozzanatként elismerik. A művészet *más-valóság*ként való meghatározása mellett is állítják: „ennek a nem létező ideális világnak nem szabad egészen elszakadnia a tényleges világtól, meg kell benne lennie bizonyos igazságoknak, bizonyos valószínűségnek, bizonyos arányosságnak.”[[50]](#footnote-51) Sík Sándornak a már idézett – a természetet szótárként és nyelvtanként interpretáló – gondolatában is szembetűnő, hogy e szótár nem csupán *felhasználható*, hanem *fel is használandó[[51]](#footnote-52)*; vagy szintén a valóság tagadhatatlan fontosságát olvashatjuk ki Füst Milán szinte szépirodalmi igényű megfogalmazásából:

a művészi alkotás kétségtelenül a valóságból veszi eredetét, csakhogy különálló lényként tekintendő, ahogy a gyerek is önálló lény – más, mint az anyja, akitől származik, s már akkor is az, mikor a köldökzsinórral még összefügg vele. S nyilván más természetű is, mint az anyja, tehát akkor más törvények kormányozottja is, tehát másképp is ítélhető meg.[[52]](#footnote-53)

**3. Kitekintés**

Végezetül, az elmélet relevanciájának megítélése, valamint értékelése érdekében egy rövid kitekintést szeretnék tenni, mindenekelőtt általában a művészetfilozófiára, hogy lássuk, hol helyezhető el a három tárgyalt szerző elmélete a filozófiatörténetben. E tekintetben úgy gondolom, korszerűnek nevezhetjük Pauler Ákos, Sík Sándor és Füst Milán nézeteit, sőt, közülük számossal sok esetben meg is előzik olyan gondolkodók belátásait, mint például Hartmann, Gadamer, vagy éppen Ingarden (pl.: a valóságtól való distancia, elvalótlanítás, a művészet ábrázoláson túlmutató lényege, a szükségszerű stilizálás… stb.) Másfelől, ha a kitekintés iránya a művészet – és nem a művészetfilozófia –, azaz teória helyett a praxis felé mutat, beláthatjuk, hogy habár a romantika korát megelőző művészet alkotásai általában igazolni és alátámasztani látszanak a *más-valóság*gal kapcsolatos nézeteket, azonban már a romantikus művészet némely produktuma, még inkább a 20. századi, illetve kortárs műalkotások olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek megkérdőjelezhetik a belátások érvényességét.

A panoptikumok viaszfigurái, melyek az élet csalóka látszatát kívánják kelteni, tárgy létükre valóságnak hazudnák magukat, vagy nagyvárosok főterein az ún. élő-szobrok, akik eleven létükre műalkotásként igyekeznek pózolni és ijedelmet kelteni, lehet, hogy valóban csak turistákat csalogató látványosságok, és távol állnak attól, hogy igazi esztétikai hatást keltsenek. Így szerzőinkkel egyetértésben ezeket e jelenségeket inkább az érdekességek, a látványosságok birodalmába száműzve kiutasíthatjuk a művészet szférájából, s ily módon a művészetet sajátos, specifikus *más-valóság*ként deklaráló elméletre nézve nem bírnak cáfoló erővel. Hasonlóképpen járhatunk el napjaink filmjeivel is, amelyek már nem csupán a látványt, hangot és mozgást közvetítve közelednek a valósághoz, hanem képesek annak háromdimenziós jellegét is imitálni. Itt jegyezhetjük meg azt is, hogy mindeddig e technikával nem készült valódi művészi értékkel és igényszinttel bíró alkotás, sokkal inkább hollywood-i látvány- és popcorn-mozikról beszélhetünk, amelyek ismét csak a közönség szenzációra és újdonságra való éhségét hivatottak kielégíteni.

Ugyanakkor, ha ezeket a jelenségeket ki is utasítjuk a művészet, az esztétikum szférájából, még mindig számolnunk kell azzal, hogy a tárgyalt szerzők munkái 1904 és 1946 között születtek, amikorra az avantgarde irányzatok és a readymade-ek már nem voltak ismeretlenek. A művészet mintha szándékosan feszegette volna saját határait, és nemcsak, hogy felhasznált valóságelemeket, hanem sok esetben olyan műalkotásokról beszélhetünk, amelyek tárgyként semmiben sem különböznek a hétköznapi használati tárgyaktól, a leginkább közismert példa erre talán Duchamp művészete. Joggal vetődhet fel a kérdés, hogy mennyiben lehet érvényes napjainkban egy olyan művészetfilozófiai teória, amely nem alkalmazható még saját korának művészeti produktumaira sem, nem is beszélve saját jelenünk műalkotásairól.

Tekintetbe kell vennünk továbbá azt is, hogy a szépirodalom területén már a romantikától kezdve szaporodnak az olyan művek, amelyek előbb csak közvetetten vetik fel művészet és valóság viszonyának problémáját és a kettejük közötti határ áthághatóságának kérdését, később pedig önmagukban példázzák ennek lehetőségét. A művészpróza körén belül számos szöveg tematizálja ezt a művészetfilozófiai problémát. Olyan írók által teremtett fiktív művész szereplők szembesülnek a kérdéssel, mint Balzac, Merimée, Wilde, Gogol, és még folytathatnánk a sort. A tartalom mellett azonban a forma, a művészi technikák is implikálhatják az ilyen jellegű problémafelvetést. Gondolok itt az olyan metaleptikus, határsértő művészi eljárásokra, mint amelyet például E. T. A. Hoffmann alkalmaz *Az arany virágcserép* című kisregénye narrációjában, amikor második személyben szólítja meg az olvasót; és tegyük hozzá, nem puszta megszólításról van itt szó: beemeli az olvasót a fikció, a műalkotás világába és oldalakon keresztül kezeli úgy, mint potenciális szereplőt.

A 20. századi szépirodalom még ennél is tovább megy. Ugyanezt a problémát nem csupán mint témát dolgozza fel, és nem is pusztán a már-már klasszikusnak, hagyományosnak tekinthető másodikszemélyű narrációval gondolkodtatja el az olvasót a kérdésről, hanem önmagában példázza a problematikát. Maga a mű testesíti meg a problémát, amelynek egy esete, reprezentánsa. Ilyen például André Gide *Pénzhamisítók*ja, vagy Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregénye, amelyekben a regény szinte önmagát írja, vagy Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regénye, ahol a regény tárgya saját (?) befogadása.

Művészet és élet határai tehát szembetűnően elmosódnak, átjárhatóvá válnak, mintha a művészet nem akarná elfogadni, hogy – ahogyan Pauler Ákos, Sík Sándor és Füst Milán megfogalmazta – tartania kell magát saját *más-valóság*a által megszabott korlátaihoz. Ebben az értelemben már születése pillanatában meg- és túlhaladottnak tekinthetjük a *más-valóság* elméletét, hiszen a művészet e produktumaira semmiképpen sem alkalmazható. A teória adekvát értékelése érdekében azonban számolnunk kell azzal is, hogy a művészet ezen iránya nem volt ismeretlen a tárgyalt szerzők körében, ezt támasztja alá például az is, hogy Sík Sándor – amint azt korábban már láthattuk – konkrétan utal Picasso azon eljárására, amellyel valós használati tárgyakat iktat műalkotásaiba[[53]](#footnote-54). Hogy mégis ennyire hangsúlyozzák a művészet *más-valóság*ának, sajátos, minden mástól különböző realitásának tanát, úgy vélem, nem a művészet aktuális iránya iránti tudattalan vagy tudatos vakság eredménye.

A probléma feloldását talán Arthur C. Danto nézeteinek segítségével találhatjuk meg: szerinte a filozófia története a művészet semlegesítésére irányuló törekvés történeteként is olvasható[[54]](#footnote-55); a művészet vége pedig értelmezhető úgy, hogy a művészet saját elméletévé válik[[55]](#footnote-56). Így a *más-valóság* elméletének hangsúlyozása egy olyan században, ahol a művészeti alkotások éppen kitörni kívánnak ebből a be- vagy elhatároltságból, véleményem szerint sokkal inkább e Danto által is hangoztatott törekvésnek a részeként értelmezhető, mintsem vakságként, vagy meghaladottságként. Az életté válni kívánó művészet és a saját művészetfilozófiai kérdéseit feszegető, tehát a filozófia irányába elmozduló művészet „rendreutasítására”, saját korlátai, határai közé való visszautasítására irányuló kísérlet ez az elmélet az én olvasatomban, amelyet talán éppen a 20. század merész műalkotásai, művészi provokációi hívtak életre vagy erősítettek meg.

**IRODALOMJEGYZÉK:**

Danto, Arthur C. 1996. *A közhely színeváltozása : Művészetfilozófia.* Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia.

Danto, Arthur C. 1997. *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz Kiadó.

Füst Milán 1980. *Látomás és indulat a művészetben.* Budapest, Magvető.

Gadamer, Hans-Georg 1994. *A szép aktualitása.*  Ford. Bonyhai Gábor. In *A szép aktualitása.* Bacsó Béla (vál.) Budapest, T-Twins Kiadó. 11-84.

Gadamer, Hans-Georg 1995. *Filozófia és irodalom.* Ford. Poprády Judit. In *Az esztétika vége – vagy se vége se hossza?* Bacsó Béla (szerk.) Budapest, Ikon. 41-62.

Hartmann, Nicolai 1977. *Esztétika.* Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Magyar Helikon.

Ingarden, Roman 1977. *Az irodalmi műalkotás.* Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat.

Pauler Ákos 2002a. *Művészet és élet.* In *Művészetfilozófiai írások.* Somos Róbert (szerk.) Budapest, Kairosz Kiadó. 51-71.

Pauler Ákos 2002b. *Általános esztétika.* In *Művészetfilozófiai írások.* Somos Róbert (szerk.) Budapest, Kairosz Kiadó. 73-261.

Sík Sándor 1990. *Esztétika.* Szeged, Universum.

Wilde, Oscar 192?. *A hazugság napfogyatkozása.* Ford. Benedek Marcell.In *A kritikus mint művész. Tanulmányok.* Budapest, Franklin-Társulat. 101-148.

1. Sík 1990. 3. [↑](#footnote-ref-2)
2. Sík 1990. 6. [↑](#footnote-ref-3)
3. Füst 1980. 122. [↑](#footnote-ref-4)
4. Pauler 2002a. 60. [↑](#footnote-ref-5)
5. Pauler 2002a. 61-62. [↑](#footnote-ref-6)
6. Pauler 2002a. 62. [↑](#footnote-ref-7)
7. Pauler 2002a. 63. [↑](#footnote-ref-8)
8. „A külvilág modellnek való választása inkább eszközjelleggel bír. A művészetnek tehát nem az a célja, feladata, hogy a természetet másolja, hanem hogy új alkotásokat alkosson, amelyek megvalósítása céljából a természetet mintegy támpontnak használjuk.” (Pauler 2002b. 220.) Ez a gondolat már a vizsgálódás további pontjai felé mutat (ld.: lentebb, az ábrázolás kapcsán, Sík Sándor szerint a valóság „csak felhasználható szótár és nyelvtan. Felhasználható, de fel is használandó, mert ez az a szótár és nyelvtan, amelyet mindenki megért.” (Sík 1990. 385.) [↑](#footnote-ref-9)
9. Sík 1990. 29. Megjegyzendő, hogy a Sík Sándor által is többször idézett Nicolai Hartmann esztétikájában is fellelhető a realitás és irrealitás egyidejű fennállásának, érvényességének gondolata: „maga a tárgyi jelleg az, ami részben reális, részben azonban irreális. Csak így lehetséges, hogy valami, ami egy valóságos*ban* jelenik meg, ugyanakkor mégis eltávolodik a valóságostól, és szemléletes tárgyi adottságként áll előttünk, amilyen egyébként csak a valóságos szokott lenni. A valóságostól való ilyenfajta eltávolodást nevezzük elvalótlanításnak.” (Hartmann 1977. 63.) [↑](#footnote-ref-10)
10. Sík 1990. 30 [↑](#footnote-ref-11)
11. A befogadó szerepének effajta hangsúlyozásával Sík Sándor megelőz olyan 20. századi gondolkodókat, mint pl. Gadamer, aki *A szép aktualitása* című írásában fejti ki hasonló meglátásait: „a játék mindig együttjátszást igényel. (…) A néző nyilvánvalóan nem csupán megfigyelő, aki csak nézi, hogy mi történik, hanem a játékban „résztvevőként” része a játénak.” (Gadamer 1994. 40.) [↑](#footnote-ref-12)
12. Ingarden a metafizikai minőségek kapcsán írja: „A tulajdonképpeni művészi mozzanat azonban az, hogy az irodalmi műalkotásban milyen *módon* történik ez a kinyilatkoztatás. Épp az, ami ontológiai szempontból az ábrázolt tárgyiasságok fogyatékossága, tudniillik hogy nem reális, hanem csak intencionális, létheteronóm létmódjuk van, s tartalmukban csak a realitáshabitus látszatát keltik, épp az teszi lehetővé számukra, hogy a metafizikai minőségeket olyan módon mutassák meg, ahogyan csak a műalkotás képes. A metafizikai minőségeket itt természetesen nem lehet *realizálni*, mert ezt épp az ábrázolt szituációk létheteronómiája zárja ki; de *konkretizálódnak* és megmutatkoznak, s osztoznak az ábrázolt tárgyiasságok létmódjában: magukban véve létheteronóm és tisztán intencionális létük van, s ugyanakkor realizálódásuk látszatát keltik.” (Ingarden 1977. 302.) [↑](#footnote-ref-13)
13. Sík 1990. 31. [↑](#footnote-ref-14)
14. Sík 1990. 30-31. [↑](#footnote-ref-15)
15. Sík 1990. 31. [↑](#footnote-ref-16)
16. A gondolatra nézve revelatív erejű lehet Arthur C. Danto nézete az interpretációról: az értelmezés az az „emelőkar, amely a valóságos világ valamely tárgyát átemeli a művészeti világba(…). Az anyagi tárgy csak egy értelmezés függvényében válik műalkotássá.” (Danto 1997. 53.) Sík Sándornál tehát az esztétikai szemlélet funkcionál effajta emelőkarként. [↑](#footnote-ref-17)
17. Sík 1990. 34. [↑](#footnote-ref-18)
18. Sík 1990. 30. [↑](#footnote-ref-19)
19. Sík 1990. 30. [↑](#footnote-ref-20)
20. „Alkotótevékenysége éppen megvalósításnak nem nevezhető, következésképp lehetővé tételnek sem. Ami szeme előtt lebeg, azt egyáltalán nem valósággá változtatja (…) eljárása eltávolodás a valóságtól, elvalótlanítás.” (Hartmann 1977. 64.) [↑](#footnote-ref-21)
21. Sík 1990. 110. [↑](#footnote-ref-22)
22. Füst 1980. 90. Hozzá kell tennünk: Füst Milán sem csupán a szépség, hanem általában az esztétikai hatás tekintetében hangsúlyozza a művészet magasabbrendűségét. Saját példája szerint a templom kupolája az ég kicsinyített képével jobban hat ránk, mint magának az égboltnak látványa hatna, ha a templom kupoláját fedetlenül hagynánk. (Füst 1980. 126.) [↑](#footnote-ref-23)
23. Pauler 2002b. 215. [↑](#footnote-ref-24)
24. Sík Sándor nézetei ebben a tekintetben eltérnek. Ő bizonyos értelmű ábrázoló funkciót tulajdonít a hagyományosan nem-ábrázolóként meghatározott művészetek körébe tartozó művészi alkotásoknak is (pl. zene, építészet). Ugyanakkor az ábrázolás elméleteit még ezzel együtt is elutasítja; tagadja, hogy az ábrázolást mint legfőbb törekvést, a természethűséget mint legfőbb értéket lehetne elfogadni, egyéb, a későbbiekben kifejtendő érvek alapján. (Sík 1990. 24.) [↑](#footnote-ref-25)
25. Pauler 2002a. 58. [↑](#footnote-ref-26)
26. Füst 1980. 138. [↑](#footnote-ref-27)
27. Sík 1990. 111. [↑](#footnote-ref-28)
28. Pauler 2002a. 53. [↑](#footnote-ref-29)
29. Gadamer szintén tagadja, hogy a valóság rekonstrukciója mint törekvés megvalósítható lenne, vagy hogy egyáltalán mint a művészet célja lenne kijelölhető. Gondolatai rokoníthatók tárgyalt szerzőink nézeteivel abban a tekintetben is, hogy ő szintén szükségszerűnek ítéli a stilizálást az ábrázolásban: „a tiszta utánzáselméletek vagy leképezéselméletek, a naturalista másoláselméletek teljesen elhibázzák a dolgot. A nagy műalkotásoknak sohasem az volt a lényege, hogy a „természet” teljes és hű képmását hozzák létre. Egész bizonyos, hogy (…) a képek felépítésében mindig egy sajátos stilizálás megy végbe.” (Gadamer 1994. 48.) [↑](#footnote-ref-30)
30. Sík 1990. 386. [↑](#footnote-ref-31)
31. Sík 1990. 385. [↑](#footnote-ref-32)
32. Pauler 2002b. 217. Vagy a korábban már idézett passzus szerint: „A külvilág modellnek való választása inkább eszközjelleggel bír. A művészetnek tehát nem az a célja, feladata, hogy a természetet másolja, hanem hogy új alkotásokat alkosson, amelyek megvalósítása céljából a természetet mintegy támpontnak használjuk.” (Pauler 2002b. 220.) [↑](#footnote-ref-33)
33. Oscar Wilde *A hazugság napfogyatkozása* című írásában fejti ki e nézetét. (Wilde 192?. 143.) [↑](#footnote-ref-34)
34. Sík 1990. 134. [↑](#footnote-ref-35)
35. Sík 1990. 110. Sík Van Gogh-ot is idézi e meglátás alátámasztására, aki Michelangelóról a következőket mondta: „Legfőbb vágyam, (…) hogy megtanuljak oly hibásan festeni, a valóságnak olyan átalakításával, módosításával, hogy hazugság legyen belőle, amely azonban igazabb a szószerinti valóságnál.” (Sík 1990. 137.) [↑](#footnote-ref-36)
36. Pauler 2002b. 256-257. [↑](#footnote-ref-37)
37. Füst 1980. 129-141. [↑](#footnote-ref-38)
38. Füst Milán a túlzás és tárgyilagosság igazsághoz való viszonyát egy másik példával is megvilágítja: „Az a tárgyilagosságra törekvő és higgadt lelkű úriember tehát, aki valamely égbekiáltó igazságtalanságot néhány tárgyilagos szóban akar kifejezni (…), az alighanem kevésbé tartotta magát az igazsághoz, mint aki felháborodásával vagy sopánkodásával a tényeket egy kicsit el is túlozta talán. A puszta tények ugyanis szegényes tanúk” (Füst 1980. 141.) [↑](#footnote-ref-39)
39. Füst 1980. 147. [↑](#footnote-ref-40)
40. Füst 1980. 149. [↑](#footnote-ref-41)
41. Füst 1980. 256. [↑](#footnote-ref-42)
42. Füst 1980. 163. [↑](#footnote-ref-43)
43. Füst 1980. 167. [↑](#footnote-ref-44)
44. Füst 1980. 167.; Sík 1990. 118.; Pauler 2002b. 100. [↑](#footnote-ref-45)
45. Pauler 2002b. 100. [↑](#footnote-ref-46)
46. Füst 1980. 159. Hasonlóan kártékony elemeknek tekinti a valóságból a műalkotásokba adoptált adatokat a már idézett Oscar Wilde is, aki a tényeknek a művészetet sterilizáló, a szépséget elpusztító hatást tulajdonít, így interpretálható *A hazugság napfogyatkozása* című dialógusában fellelhető figyelmeztetés: „ha nem fogunk neki, hogy a tények mai rettentő imádatát kiirtsuk vagy legalább korlátozzuk, terméketlenné válik a művészet és eltünik országunkból a szépség.” (Wilde 192?. 109.) [↑](#footnote-ref-47)
47. Sík 1990. 117. [↑](#footnote-ref-48)
48. Sík 1990. 119. Füst Milán ugyanerre a jelenségre hasonló példákat hoz: élő ló a színpadon, egy festményen valódi kenyérdarab… stb.(Füst 1980. 164-166.) [↑](#footnote-ref-49)
49. A gondolat valóban mindhárom szerző által hangsúlyozott: Sík Sándor az izoláció törvénye kapcsán tárgyalja (Sík 1990. 117.), Füst Milán – ugyan így, törvény formájában ki nem mondott, de – ugyanezen belátást a művészet és valóság összekeverhetetlenségével kapcsolatban mondja ki. (Füst 1980. 122-123.) Pauler Ákos korai, *Művészet és élet* című írásában még csupán megjegyzésként, lábjegyzetben (Pauler 2002a. 60.), későbbi *Általános esztétiká*jában pedig már hosszabban*, A művészi kifejezés eszközei* című fejezetben tárgyalja (Pauler 2002b. 248-250.). De a hazai művészetfilozófián kívül is feltűnik a keret, talapzat, színpad… stb. mint eszköz jelentőségét releváns tényezőként kezelő nézet, többek között Nicolai Hartmann-nál (Hartmann 1977. 156-181.), Arthur C. Danto-nál (Danto 1996. 34-35.), vagy éppen Hans-Georg Gadamernél, aki Husserl eidetikus redukciójával, a realitás zárójelbe tételével rokonítja az ilyen eszközök funkcióját, amikor „a műalkotás esetében a realitás elvárásának megszüntetése”-ről beszél. (Gadamer 1995. 58-59.) [↑](#footnote-ref-50)
50. Pauler 2002b. 161. [↑](#footnote-ref-51)
51. Sík 1990. 385. [↑](#footnote-ref-52)
52. Füst 1980. 120. [↑](#footnote-ref-53)
53. Sík 1990. 119. [↑](#footnote-ref-54)
54. Danto 1997. 18. [↑](#footnote-ref-55)
55. Danto 1997. 121-127. [↑](#footnote-ref-56)