

ADOLF HILDEBRAND

A FORMA PROBLÉMÁJA
A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

WILDE JÁNOS FORDÍTÁSA

MODERN KÖNYVTÁR 15.

BUDAPEST, 1910

POLITZER ZSIGMOND ÉS FIA KÖNYVKERESKEDÉSE

Költeni annyi, mint ítélőszéket
tartani önmagunk fölött.
(Ibsen)

A fordító minden jogot fenntart magának

A Modern Könyvtár 1910. június havában indult meg

A Modern Könyvtár címlapját
Kozma Lajos rajzolta

A MODERN KÖNYVTÁR SZERKESZTŐSÉGE:
VIII. KERÜLET, VAS UCCA 15/B. I. EM. 18

A digitális változat a TÁMOP-4.1.2.-08/2/A/KMR-2009-0052 pályázat keretében készült

ADOLF HILDEBRAND

a németek legnagyobb élő szobrásza, 1847-ben Marburgban született. Atyja Brunó H., híres nemzetgazdász volt. Először Münchenben és Nürnbergben tanult, majd 1867-ben akkori mestere, Zumbusch, magával vitte Rómába, hol másfél évig tartózkodott. Ott ismerkedett meg és kötött barátságot Marées-val; ez a barátság hosszú ideig tartott és Hildebrand művészi fejlődésére is befolyással volt. Németországba visszatérve azon fáradozott, hogy művészetének technikai részében tökéletesítse magát. Ekkor alkotta meg első nagyobb műveinek vázlatait. 1872-ben másodszor is Itáliába ment. Ezúttal Firenzében telepedett le s 12 esztendő telt ott csendes, fáradhatatlan munkában. Először a magával vitt vázlatait fejezte be; e műveit a következő évben elküldte a bécsi nemzetközi tárlatra s rendkívüli sikert aratott velük. E korszakbeli alkotásai közül a legfontosabbnak az *Ivó fiú alakja*, *Alvó pásztorfiú*, *Ádám* (jelenleg Lipszében), *Férfi akt* (Berlin, Nationalgalerie) és több képmás. 1884-ben állított ki másodszor Berlinben, ismét igen nagy hatást keltve. Azután Münchenben telepedett le, de gyakran időzik Firenzében is. Sokat dolgozik; több nyilvános pályázaton is részt vett. Az említettek kivül leghíresebb alkotásai: *A kuglizó*, *Marsyas*, *Luna*; az emlékművek közül a jénai *Bismarck-kút* és a müncheni *Wittelsbach-kút* (1891-1895); azonkívül igen sok mellszobor és egész sor csodálatos relief, legismertebbek a *Fürdő nők*, *Léda*, *Dionysos* és Münchenben schwabingi templom *Megváltó-alakja*. 1891-ben a berlini tudományos akadémia tagjává választotta.

Hildebrand művészete egészen egyedülálló jelenség a mai szobrászatban. Eléggő jellemezhetnők néhány reprodukció bemutatásával, ilyenek híjján azonban meg kell elégednünk azzal, hogy művészetének két sajátására hívjuk fel röviden a figyelmet. Egyik épen azt a helyzetet mutatja, melyet az újabb művészet átlagával szemben foglal el: Hildebrand művészetétől távol áll minden naturalizmus és impresszionizmus. A XV. század firenzei szobrászatból indul ugyan, de következetesen végigjárja a fejlődés útját és eljut annak betetőzéséhez, Michelangelohoz. Berlinben őrzött Férfi aktjától kezdve legtöbb szobra tiszta értelemben vett tökéletes kompozíció. De azért mindig megvan alkotásaiban a valóságosságnek kívánt mértéke, mindig megfelelnek annak a szükségletnek, melyet a realizmus tekintetében érez a szemünk; a reliefek, mint legkiforrottabb alkotásai mutatják ez a legszebben. A realizmusnak és a kompozíciónak ez a harmonikus egyessége művészetének másik jellemző sajátága. Ma még kevés a követője s igazi értelemben vett tanítványa alig van.

Művészeti elveit Hildebrand írásban foglalva is elmondotta *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* c. munkájában, melynek fordítását a Modern könyvtár jelen kötetében adom. Ez a könyv a művészettel foglalkozó újabb irodalomnak kétségtelenül egyik legjelentősebb alkotása. 1893-ben jelent meg először s mindjárt igen nagy hatást keltett. Azóta nyolc kiadást élt meg. Mint Heinrich Wölfflin, a berlini egyetem kiváló tanára mondja a munkáról: «üditő zárporként hullott kiszáradt talajra.» E munkáján kívül írt még rövidebb cikkeket is különböző napilapokba és folyóiratokba, melyek tavaly kötetbe gyűjtve is megjelentek *Gesammelte Aufsätze* (Starsburg, Ed. Heitz) címen.

A «Problem der Form» jelen magyar fordítása pontosan követi az eredeti szöveget. Egy nem íróembertől való munkával szemben a közönség mérsékeltebb *irodalmi* követelésekkel lép föl – s ezzel a védekezéssel az ilyen munka fordítója is élhet, mikor elsősorban az eredeti gondolatoknak minél pontosabb visszaadására törekszik. Ebben tér el a magyar fordítás például a szabadabb franciától. De különbözik az idegen nyelvű kiadásoktól abban is, hogy az eredetinek utolsó kiadásában megjelent, s a munka megértésére *igen fontos* «Függelék»-ét is tartalmazza.

WILDE JÁNOS

ELŐSZÓ*

A szobrászatot és festészetet az építészettel ellentétben legtöbbször *imitatív* művészeteknek nevezték el. Ez a megjelölés csak a különbséget fejezi ki, azt ami közös, nem veszi figyelembe.

Míg az imitatívról van szó, a képzőművészetben a természet kutatásának egy neme rejlik s ehhez van kötve a művészi tevékenység. A problémákat, melyeket ebben a forma állít a művész elé, közvetlenül a természet szolgáltatja, az észrevevés diktálja. Hogyha csak ezek a problémák lennek megoldásra, azaz ha csak ebben a vonatkozásban existenciája az alkotásnak, akkor még, mint alkotás önmagában, nem lett az önálló egészé, melynek a természet mellett is és azzal szemben is szava lehetne. Hogy ezt elérje, imitatív tartalmának egy tágabb szempontból való fejlődésében, a művészet magasabb régiójába kell emelkednie. Ezt a szempontot az architektonikusnak nevezhetném, nem törődve természetesen az architektúra szó rendes speciális jelentésével. Egy drámának vagy symphoniának is van egy ilyen architektúrája, ilyen belső felépítése, viszonylatoknak szerves egésze az is épügy, mint a kép vagy szobor, ha teljesen külön formavilágokban élnek is az egyes művészetek.

Egy műalkotásnak ilyen architektonikus alakítása mellett adódó forma-problémák nem a természettől felállítottak és nem magától értetődőek, mégis épen ezek az abszolút művésziiek. Az architektonikus alakítás az, ami a természet művészi kutatásából magasabb rendű műalkotást teremt. Az tehát, amit az imitatív szóval jelöltünk, magából a természetből vett formavilágot ábrázol, mely csak architektonikus átdolgozásában válik teljes műalkotássá. Ezzel lép csak be szobrászat és festészet a minden művészetek közös légkörébe, a pusztán naturalizmus világából az igazi művészet világába.

Ha régi korok művészeti tevékenységét pillantjuk át, ott teljesen előtérben van a műalkotás architektonikus alakítása, az imitatív alakítás csak lassan fejlődik ki. A dolog természetéből folyik ez, mert az általános művészi érzés, az ösztönszerű szükséglet egészet alkotni az élménydarabból a képzet számára közvetlenül önmagából teremt és munkál a körülmények közt épügy, mint a zene; csak lassan egészíti ki ezt mind gazdagabb anyagával a természet művészi kutatása.

* A harmadik kiadással jelent meg előszőr. A szerző szerint azt az álláspontot jelöli meg, mely megkönnyíti a könyvben megvitatt gondolatoknak helyes megértését, s evégből egy más oldalról is bemutatja a fejtegetések alapgondolatát. „Ez az előszőr tehát végszõ is egyúttal.” W. J.

Tudományos korunkra jellemző, hogy a művészetileg tárgyilagos munkák nem mennek túl az imitativ részen. Vagy hiányzik teljesen az architektonikus érzés, vagy egészen külső, izlésesebb vagy kevésbé izléses elrendezéssel éri be. Én épen arra törekszem a jelen könyvemben, hogy a műalkotásnak ezt az architektonikus alakítását tegyem a szemlélődéseim középpontjává és úgy fejtssem ki a problémákat, melyeket ebből a szempontból állít fel a forma, mint a természethez való viszonyukban tényleg megalapozott, szükségszerű követelést.

Ez époly kevésbé nyúl az individuum egyéni alkatához, mint az anatomusnak az az eredménye, hogy minden embernek van és kell, hogy legyen szive, tüdeje stb., hogy élhessen. Ezzel nem léptünk nagyon közel az egyéni természet végtelen sokféleségéhez. S amint egy egészséges testtel jelöljük az összes generális szervek erős fejlettségét úgy, hogy épen az ez az erős fejlettség nyer individuális jelentőséget, épúgy azzal tűnik ki a művészi tehetséggel megáldott egyéniség, hogy épen a tárgyban foglalt problémákat érzi és viszi erőteljes megoldásra, s hogy alkotása igazi felelet a természettől föltett kérdésekre. Hogy az egyéniségnek megfelelően más-más probléma lép inkább előre és kerül mint főprobléma megoldásra, az magától értetődő. A művészi képesség azonban nem a tárggyal járó követelések önkényes el nem ismerésében áll, hanem mindig ép a válaszadásban ezekre, bárhogyan keveredhetnek is egyénileg a problémák. Akik tagadnak minden ténybeli követelést, a művészet anarchistaival nem kell komolyan vitatkozni, ezek alapján véve csak egyoldalúságukért harcolnak és messzeható természeti követelésekről való tudatlanságukért.

Jellemző dolog, hogy az imitativnak architektonikus továbbfejlesztésére való képtelenséggel együtt megjelenik a művészeti ki-nem-elégitettségnak homályos érzése, s e hiányt aztán valami anyagi belekeverésnek, mélyértelmű jelentésnek, vagy más hasonlóknak kell pótolnia. Ilyesminek kellene egy magasabb költői régióba emelni az alkotást. Azonban világos, hogy a képzőművészet nem máshonnan veszi kölcsön a poézist, sem nem illusztrálja csak azt, hogy úgy mondjuk. Igazi poétikus hatása a szemlélet módjából ered, a jelenségből mint olyanból. A képzőművészeti tevékenység a tárgyat, mint olyat teszi magáévá, amelyet az ábrázolás módjának kell felszentelnie, s nem mint valami már önmagában poétikus avagy erkölcsi hatásút, vagy ilyen jelentőségűt.

Vessünk véget ennek az általános szemlélődésnek, s térjünk vissza újból a speciálisra, mely az architektonikus alakítást illeti a szobrászatban és a festészetben. Mivel az a formavilág, mely mindkettőjük imitativ tevékenységéből áll elő, téri természetű, s így architektonikus alakításuk is természetszerűen téri, azért a szempontok, melyek vezetők ebben, nem lehetnek önkényesen belevittek, hanem alapjuknak a téri felfogó képességünkben

kell lennie. A művészi alakítás nem egyéb, mint továbbfejlesztése ezen felfogó képességünknek, melynek csirája már abban a képességben rejlik, hogy egyáltalán tudunk térileg felfogni, a tapintás és látás képességében. Ugyanegy jelenségnek e kettős felfogása azonban nemcsak külön szervek – a tapintó test és a látó szem – által lehetséges, hanem megvan az egyesülten már a szemben magában. Ezen pompás természeti berendezés által ugyanegy szervnek két funkciója és tapasztalatai olyan szoros és olyan gazdag kölcsönös vonatkozásba lépnek, amilyen külön szervekben nem volna lehetséges. A képesség követni e kettős vonatkozást a legmesszebb menő következményeiben, teszi a művészi tehetséget. Ezen következmények kifejtésével foglalkoztam főképen jelen írásomban.

Mivel a művészetben nem pusztán megismerésről van szó, hanem cselekvésről és formákról, amiben az ismeret tette válik, azért csak akkor lehet gyümölcsöző a művészi probléma megvitatása, ha a művészi processzus lefolyását nemcsak elméletileg, hanem egészen a praktikus kivitelig követi. Sikerral kell járnia a világos összefüggés megállapításának, mely létünk két pólusa – az érzékileg észlelhető és a belső szellemi folyamat – között van. Ha nem tudjuk bemutatni, hogy milyen valóságban is a képzelte folyamat, ha nem tudjuk ezt úgyszólván ad oculos demonstrálni, akkor bizonytalan alapon áll minden művészeti belátás, ráhagyjuk mindenkire, hogy ilyen vagy amolyan képet alkosson az elgondoltról, érzéki szemléletének fejlettségi foka szerint.

A szemléletes gondolkozásban mutatkozó hiánnyal szemben, mely majdnem minden művészeti elméletben jelentkezik, lényeges, hogy ne az eszméknek tulajdonítsuk a nagyobb fontosságot, hanem a reális képzetnek.

Ezért munkám a kő megdolgozásáról szóló fejezetben kulminál. Ez a praktikus folyamat alapjában véve csak reálissá tétele az összes művészi képzeteknek, melyekről az előző fejezetekben volt szó, s emiatt csak a tárgyalás végén lehetett megérteni azt a különbséget, mely a művészi munka processzusa és az ennek alapul szolgáló képzet között van. Egy ilyfajta összefüggés átértékelése annál fontosabb, mivel a mai kor technikai fejlettsége és a gyári munka odavittek minket, hogy meggyengült bennünk a létrejövés módja iránti érzés, s hogy a produktumot csak önmagában fogjuk fel és nem mint egy határozott szellemi tevékenységnek a nyomát és kifejezőjét. Az a reményem, hogy sikerült kimutatnom, mi a jelentősége a műalkotásra a létrejövés természetes processzusának, hogy áll elő abból úgyszólván önmagától a jó, az igazi; miként van az, hogy csak akkor megy jól a művészet sora, ha a művész az alkotás természetes pályáján halad, inkább arra tör, hogy a helyen módon hozzon létre valamit – ha mégoly szerény is lesz az végtére – mintsem fényesebb

eredményt akarjon elérni, mely csak mint nagyobb tudás produktuma jogosult, hamis eszközökkel teremtve a minden hamisat elérő sorsnak lesz áldozata.

BEVEZETÉS

Az itt következő munka a formának a jelenséghez való viszonyára vonatkozik s e viszonynak a művészi ábrázolást illető következményeire.

Mivel ugyanaz a tárgy különböző módon jelenhet meg, ez a kérdés adódik a képzőművész számára: ugyanegy érékük-e mind e különböző jelenségek és mivel mérjük az értéküket?

Egyáltalán nem szorul mélyebb kifejtésre, hogy a külvilághoz való viszonyunk, míg az szemünknek van jele, elsősorban térnek és formának az ismeretén és képzetén alapul. Ezek nélkül egyszerűen lehetetlen tájékozódni a külvilágban. Ugy kell felfognunk tehát a téri képzetet általában és a forma képzetét, mint a határolt térét különösen, mit a dolgok lényeges tartalmát vagy lényeges realitását. Állítsuk szembe a tárgyat vagy ezt a róla való képzetet a változó megjelenéssel, melyet nyerhetünk róla s akkor a jelensége értékét a kifejező képesség nagyságával fogjuk mérni, melyet az mint a téri képzet mása mutat.

A természet színes volta is épen úgy színes ruházatnak fog számítani, melyet mint test visel a természet és hasonlóképen azzal mérjük majd a változó színi jelenségek értékét, hogy a szín mennyiben járul hozzá a téri kifejezés megértéséhez.

Ugy fogjuk tekinteni aztán a természetet, mintha az csak az összes jelenés-változatait nyujtaná ugyanegy témának anélkül, hogy ezt valaha is önmagában nyujtaná. Mert a forma képzete eredmény, melyet a megjelenési módok összehasonlításából vontunk s mely elkülönítette már a szükségszerűt az esetlegestől. Nem csupán észervétel tehát, hanem az észrevételeknek határozott szempontból való feldolgozása. Ez alatt nem valami szubjektív szempontot értek, hanem ellenkezőleg egészen általánosat, a térbeli tájékozódásét, ahogyan annak mindenkinél alakulnia kell a külvilággal való közlekedésben.

Mivel a mindennapi életben a térben való tájékozódásunkhoz csak kevés támpontra van szükségünk a jelenségből, nem eszmélünk rá, hogy mennyi tényleges utasítást foglal mindig magában a jelenség a téri- és a formaképzethez s mennyiben egészítjük ki azt. (Hiszen a legtöbbet tudjuk már és csak néhány támpontra van szükségünk, hogy azonnal tájékozódhassunk.) Egészen más a művész viszonya a jelenséghez. Neki tisztában kell lennie vagy kellene lennie affelől, hogy mit nyújt mindig valósággal is a jelenség és mi hiányzik belőle, hogy formaképzetünknek tiszta mását kelthesse. Előfordulnak a természetben megvilágítások, pl. fény-reflexek halmozódásai, melyek feloldanak minden forma-benyomást és ellene dolgoznak ezáltal még a lehetőségnek is, hogy tiszta téri benyomáshoz juthassunk. A

művész számára arról nem lehet szó, hogy egyszerűen csak lekösse ábrázolásában a jelenséget, mint olyat; csak közvetve tanulhat ettől: hogyan csinálja ez, hogy kifejezésre juttassa a formai tartalmat – miközben megkülönböztetni tanulja, hogy hol szól hozzánk a jelenség világosan és hol nem. Mert nem bízhatja ábrázolását a szemlélő tudására; ellenkezőleg valósággal adnia kell benne azokat a tényezőket, amelyekben képzeletünk alapul, sőt épen ez az alapvetés fontos, amelyen a téri képzetek maguktól felépülnek; az, amire azt mondjuk, magától értetődő. Ezen elementáris tényezők nélkül dilettantizmus az ábrázolás.

És hogy miképpen vezeti a művészt egy határozott képző-módhoz a szükséglet tisztán kifejezni tért és formát a jelenségben és miként kell kialakulnia ezáltal következetesen a művészi jelenségek valami alapformájának szemben a természetes megjelenési módok tömegével – ez a tartalma következő munkának, ahogyan az az egyéni művészi tapasztalatból leszűrődött.

Könnyű belátni, hogy az a világosság, melyre nekünk művészeknek munkánkban szükségünk van – mint minden cselekvő emberben – a tisztult ösztönből ered és nem valami szóval közölhető ismeretből. Az írásbeli közlésben azonban s olyan korban még hozzá, mikor annyi éretlenség uralkodik a művészi problémát illetően és oly nagy a bizonytalanság a művészi ösztönben, el nem kerülhet, hogy egymásutániségbe rendezzünk és bizonyításokba kapcsoljunk természetük szerint egymás mellé való és egymást kölcsönösen végnélkül feltételező nézeteket. Így abba a helyzetbe jut e munka, hogy szokatlan nyelven szól ahhoz, aki előtt e nézetek ismeretesek, annak pedig, akinek a nyelv ismerős, valami szokatlan szellemi folyamatról beszél. Hanem ez olyan nehézség, melynek nincsen megoldása.

I. LÁTÓ-KÉPZET ÉS MOZGÁS-KÉPZET

Hogy megismerjük a forma viszonyát a jelenséghez, mindenekelőtt szigorúan meg kell különböztetnünk egymástól a számunkra lehetséges két észrevezési módot.

Legyen adva valamely tárgy, környezettel és háttérrel; ép úgy a vonal, mely a szemlélő tekintetének irányát jelöli. A szemlélő álláspontja csupán közelebb vagy távolabb tölható legyen.

Ha olyan messzi a szemlélő álláspontja, hogy két szeme már nem szögben néz, hanem párhuzamosan, akkor összképet nyer s ezen összkép minden plasztikus hatása mellett is tisztán két kiterjedésű, mert a harmadik kiterjedés, tehát minden közelebb vagy távolabb

fekvő a megjelenő tárgyból, minden domboruság, csak ellentétek által vehető észre a megjelenés képfelületén, felületi jegyek által, melyek közelebbit vagy távolabbt jelölnek.

De ha közelebb lép hozzá a szemlélő, úgy, hogy a személynek különböző állásával és alkalmazkodásával kell élnie, hogy lássa az adott tárgyat, akkor már nem egy tekintetben nyeri az összjelenséget és a képet csak oldalra való szemmozgás által, különböző alkalmazkodással teheti össze. Az összjelenség helyére különböző egyes jelenségek lépnek, melyeket szemmozgás kapcsol egybe. Minél közelebb lép a szemlélő a tárgyhoz, annál több szemmozgással kell élnie és annál inkább esik szét az eredeti összjelenség egyes jelenségekre, külön képekre. Végül annyira korlátozza a látó-benyomást, hogy mindig csak egy pontot von élesen a látás fókuszába és ezen különböző pontok térbeli összefüggését mozgási aktus formájában éli át; akkor azután a nézés valóságos *letapintássá* és mozgás-aktussá változott át és az ebben gyökerező képzetek nem látási benyomások képzetei (ezentul röviden csak: látó-képzetek), hanem mozgás-képzetek, s a *forma*-látás és forma-alkotás anyagát teszik. A tárgyak plasztikus formájáról való összes tapasztalataink eredetileg letapintás útján jöttek létre. Akár kézzel, akár szemmel való is ez a letapintás. Tapogatva végezzük el a formának megfelelő mozdulatokat s bizonyos mozdulatok képzetei vagy másképen bizonyos mozgás-képzetek komplexuma az, amit plasztikus képzetnek nevezünk.

Állítsuk szembe egymással a látási tevékenységnek ezt a két végletét, úgy azok a tiszta látási tevékenységnek a két módját jelentik. A nyugodtan néző szem olyan képet nyer, mely a három kiterjedésüt csak jelekben fejezi ki egy felületen* melyen egyidejűleg fogjuk fel az egymásmellettséget. Ezzel ellentétben a szem mozgásképesége lehetővé teszi közeli álláspontból a három kiterjedésűnek közvetlen letapintását és azt, hogy a forma megismerését az észrehevés időbeli egymásutánja útján nyerjük.

Minden közbenfekvő észrehevésmód látási benyomásoknak és mozgástevékenységeknek keveréke s tapasztalati alkotórészeinek minőségét illetőleg nem tiszta. Ide tartozik mindenekelőtt a sztereoszkopikus látás. Ezzel tulajdonképpen két álláspontból egyszerre látjuk a tárgyat s az egyik állásponttól a másikhoz való mozgás egyetlen pillanattá rövidült, mert az álláspontok különbsége összeesik az egyszerre tekintő két szem távolságával. Alapjában véve bizonyos keverék áll elő látó-benyomásból és mozgási folyamatból, melyet el tudunk különíteni azért, hogy a közös képet az egyik szemünk behunyásával visszavezetjük a két külön képre. Mialatt behunyjuk az egyik szemünket,

* Félreértéseknek elejét veendő, megjegyzem, hogy én, a közönséges és különösen a művészek közt szokásos nyelvhasználatot követve a *felület* szót használom mindenütt, ahol matematikai értelemben *sík*-nak kellene állnia.

egszersmind nagyobb távolságba helyezzük a tárgyat s tiszta, egységes felületképet nyerünk, melyet ezentul az egyszerűség kedvéért *távolsági képnek* fogunk nevezni.

Miután így különválasztottuk az észrebevést tisztán néző és tisztán mozgó szem-működésre, mélyére akarunk hatolni a látó-képzet és mozgásképzetek közt levő viszonyoknak.

Valami három-kiterjedésűről való távolsági kép tiszta látó-benyomást ad nekünk, mely azonban a jelenség bizonyos jegyei által mozgás-képzetekre utasít, ezeket tehát, mondhatni latens módon magában foglalja. Ha engedünk ennek az utasításnak, akkor a látó-benyomások vezetnek bennünket s átmennek mozgásképzetekbe; ugyszólván sétát teszünk a távolsági képben. S amíg a látó-benyomások csak két dimenziós kiterjedését jelentik a tárgynak a távolsági képben s az összbenyomásból csak olyan vonalakat látunk meg, melyek nem vonatkoznak perspektívára és csak olyan felületbenyomásokat, melyek a képfelülettel párhuzamosan fekvők, ezek a szemmozgásokhoz való utasítások előállítják egszersmind a közvetlen geometriai képet ezen mozgások számára, mindazonáltal nem foglaltatik *geometriai kép a harmadik* kiterjedés vagyis mélységi különbségek számára a távolsági képekben, hanem csak utalás a mélységi képzetre, mert a perspektívában minden vonal megrövidül (esetleg egy ponttá zsugorodik össze).

Induljunk ki ellenben a szem mozgás-tevékenységéből, azaz tapogassuk körül szemünkkel közélről ugyanazt a tárgyat, akkor a mozgás-aktusok maguktól látó-képzetekké lesznek, vonalak és egyszerű felületek képzetei, melyek azonban épen csak illusztrációkul szolgálnak ama mozgásokhoz, elvonatkoznak azonban a többi, a látott felületeken belül fellépő különbségektől, melyek a szemléző tevékenységet illetik, amilyen pl. szín, árnyék és fény. De emellett a harmadik kiterjedést, a felületek helyzeti viszonyát is, úgy fogjuk föl, mint vonalat, mely egy mozgást illusztrál nekünk, miközben álláspontunkat változtatjuk s ez által képesek vagyunk arra, hogy megteremtsük a profil-nézeteit mindezen helyzeti viszonyoknak. Épen ezen mozgások képzetei a lényeges tényezői a plasztikus forma megismerésének. Mivel a látó-képzetek, melyek az így nyert forma-képzetekbe belépnek, a fentiek szerint a jelenségből elvontak, úgy ez a tisztán plasztikus forma-képzet is csak elvont.*

A plasztikus képzet tehát olyan vonalak és egyszerű felületek látó-képzeteiből tevődik össze, melyek mozgás-képzetek által összekötvék egymással. Ezért az csak két-kiterjedésű tartalmak számára ismer egységesítő formát – épen az említett geometriai képeket. A harmadik kiterjedés az álláspont változtatása által járul hozzá; de mialatt a mozgásképzetek

* A szobrász rajzai közvetlenül mozgás-képzetekből keletkeztek s belőlük épült fel a jelenség. Könnyen felismerhetjük ezt, ha azokat festő rajzaival hasonlítjuk össze, melyekben a képzetek a közvetlen képbenyomás emlékéből és ismeretéből állanak elő. Ha a kivétel egy későbbi stádiumában közeledhetik is egymáshoz a két fajta, a kiindulópontok mégis egészen ellentétesek.

által csak *successive* teremti meg az egyes geometriai képeknek ebből az összekapcsolásából a három-kiterjedésű tárgyat, ezen képzet-tevékenység által nem jöhet létre egységes összkép a három-kiterjedésű forma számára a képzetben.

Egységes képet tehát *három-kiterjedésű komplexum* számára egyedül a távolsági képben birunk. Ez állítja elő az egyedüli egységi felfogását a formának, az észrevevési és képzetaktus értelmében.

S mivel a mélységi képzethez szolgáló látó-benyomás függ a változó együttható körülményektől is és emiatt épen úgy változik, másfelől pedig a tárgy formáját a jelenségből szedegetvén ki, azt mint mozgásképzetet tesszük a magunkévá, azért nem állandósulnak bennünk tiszta képek a mélységi képzet számára. Valójában mindenki el tud képzelni egy golyót mint formát, úgy azonban ahogy ez mint látó-képzet gömbölyűnek érvényesül, nem. Amit mindenki megtart belőle, az a két-kiterjedésű körvonal és a mozgásképzet, mellyel ezt a körvonalat minden oldalról ismétli.

Ezáltal ahhoz a megismeréshez jutunk, hogy eltekintve az ember formaképzetbeli tartalmának különböző világossági fokától, ez a tartalom nagyon bizonytalan összefüggésben van a látó-képzetekkel. Az *észrevevőnek* a látás folyamata a jelenség térbeli leolvasásának értelmében minden eszmélet nélkül folyik le s ő *elfogadja* a térbeli képzethez szolgáló látó-benyomást. Mindazonáltal a képzetfolyamat alatt részben látó-, részben mozgás-képzetből teszi össze a tárgyat, vagyis határozottan látási képet képzel el s ezt azután plasztikai szükséglete szerint mozgás-képzettel tölti ki. Látó-benyomás és mozgás-képzet egy tárgyra vonatkoznak ugyan, mégsem állanak semmi érthető benső kapcsolatban egymással.

Azért természetes ez a bizonytalanság a jelenség jeleit illetőleg, melyek aequivalensül szolgálnak nekünk a formaképzet helyett, mert az egyedüli ellenőrzése látó- és mozgás-képzeteink ezen viszonyának az ábrázolásban áll; mert itt válnak észlelhetőkké a képzetek s akkor aztán megcsinálhatjuk a próbát, hogy reagálunk-e közvetlenül az ábrázolásból merített benyomásra. Ezen a ponton minden más szellemi disciplina egészen tudatlannak hagyja meg az embert, teljesen eszméletlen közlekedésben a természettel s teljesen bizonytalan képzet-tartalomban. Egyedül a képzőművészet mutatja azt a tevékenységet, melyben az ilyen irányú eszmélet kifejlődik s a mely igyekszik megszüntetni a szakadékot a formaképzet és a látó benyomások közt és mindkettőt egységbe foglalni. Másfelől a tulajdonképpeni gyönyörűség, az a mi közvetlenül jótékony a műalkotásban, ezen egység elfogadásában nyugszik s a biztos és közvetlen megragadásában ezen természetes harmóniának.

Tekintsük most ebből az álláspontból a szobrász és a festő ábrázoló tevékenységét. A szobrász szellemi matériáját a mozgás-képzetei teszik, melyeket részben közvetlenül szerzett

magának a szem mozgás-tevékenységéből, részben a látó-benyomásokból s ezeket a képzeteket viszi közvetlenül anyagi ábrázolásába, miközben kezével valósággal véghezviszi őket. Az így ábrázolt mozgás-képzetek azután újból látó-benyomást váltanak ki s ezen látó-benyomásban, mint távolsági kép vagy ez a tiszta jelenség a formának világos kifejező képét, vagy sem. A szobrász tehát közvetve egy látó-benyomáson, vagy egységes jelenségen alakít. Az ábrázolt formát, vagy a realizált mozgás-képzetet a látó-benyomáson vizsgálja, melyet akkor nyer, ha eléggé hátralép, hogy a forma távolsági képét kapja. Mindaddig, amíg ez az egységes kép létre nem jő, nem jutott még igazi egységéhez a reális forma, mert egységesítésének végső igazsága éppen abban áll, hogy a létrejövő képben megvan a forma számára a teljes kifejező erő. Ebben áll a szobrász plasztikus problémája.

Ha a festő tevékenységét követjük, ennek a látási benyomások adják a szellemi matériát az ábrázoláshoz, ezeket hozza közvetlenül kifejezésre a felületen és alkot ezáltal egészet a távolsági kép értelmében. Mégis, amennyiben a formaképzetre kell ösztönöznünk ezeknek a benyomásoknak, egy feladat adódik a művész számára: úgy ábrázolni valamely felületi képet, hogy mi a teljes formaképzetet nyerjük a tárgyról. Ennek az elvégzésére csak azáltal képes, hogy megvizsgál minden látó-benyomást plasztikai ösztönző erejüket illetőleg s erre a célra alkalmazza és alakítja azokat. Ebben áll a festő problémája. Mindkettőjük esetében tehát képi- és formaképzet kölcsönös vonatkozásba hozásáról van szó, csak hogy a festő képet realizál a formaképzethez való vonatkozásban, a szobrász formaképzetet képbenyomáshoz való vonatkozásban.

A természet formaképzete, mint az egységes felületképből vagy a távolsági képből eredő produktum, látó- és mozgás-képzetek végtelen tapasztalati kicserélődésén alapul, mely öntudatlanul vitt erős törvényszerűséghez, amennyiben t. i. határozott formaképzet lesz a szükségszerű következménye minden nézőben egy határozott felületi benyomásnak. Ennélfogva a két képzetfajtanak ez a vonatkozása állítása annyit jelent, mint megkeresni a köztük levő törvényszerű viszonyt, vagy ilyenbe állítani őket egymással. Ez a törvényszerű viszony csak a képzet számára van meg, csakis abban érezhető. Mi csak érzékelünk, akár reagál magától a formaképzet, akár nem. Ez a törvényszerűség tehát minden nézőre érvényesül, azonban, mint magától értetődő életműködés, nem eszméltre.

Állítsuk azután a művészt valami természeti kép elé, mint határozott külön eset elé, akkor a feladata az volna, hogy ezen általános törvényszerűség szempontjából fogja fel és ábrázolja azt. Minden természeti jelenséget, mint külön esetet, át kell tenni egy általános esetben, látási képpé kell válnia annak, amelynek mint a formaképzet kifejezésének, általános jelentősége van.

Mikor ebből a szempontból fogja fel a művész a természetet, akkor a mindenkori természeti jelenséggel képjelenséget állít szembe, melyben erre a törvényszerűségekre való visszavezetés átdolgozta és világossá tette a természeti jelenséget, amely ezáltal megfelelő képzet-szükségletünknek.

Azon tényezők neme, melyeket a természeti jelenség változásában fogva tart a művész s a megjelenési eszközök neme, melyekkel él, mikor a természeti jelenséget a formaképzetre való törvényszerű felhívás céljára dolgozza át, individuális szemléleti módját és szubjektív képzet-szükségletét adja majd. Mindazonáltal ezen individuális működési tér mellett is mindig törvényszerű képét ábrázolja a műalkotás képzetünknek és épen ezáltal nyeri művészeti jelentőségét.

II. FORMA ÉS HATÁS

Hogy mélyebben kifejtessük a probléma következményeit a festő és szobrász számára, szükséges, hogy még behatóbban vizsgáljuk a távolsági kép viszonyát a mozgásképzetekhez általában.

Miközben mozgásképzeteket alakítunk ki és velük kapcsolatos határoló vonalakat, odajutunk, hogy olyan formát tulajdonítunk a dolgoknak, mely a jelenség váltásától független. A jelenségeknek azon tényezőjéül ismerjük fel a formát, mely egyedül a tárgytól függ. Ezt a formát, melyet részben közvetlenül mozgás által nyertünk, részben a jelenségből absztraháltunk, a tárgy *létformájának* nevezhetjük.

Az a forma-benyomás azonban, melyet a mindenkori adott jelenségből nyerünk és amely abban mint a létforma kifejezése foglaltatik, mindig közös produktuma egyfelől a tárgynak, másfelől a megvilágításnak, a környezetnek és a változó álláspontnak s ennél fogva az absztrahált, változástól független létformával mint *hatásforma* áll szemben.

De a hatásforma természetéből folyik, hogy a jelenségnek minden egyes tényezője csak egy másikhoz való vonatkozásában és az ezzel való ellentétben jelent valami, hogy minden nagyság, minden világosság és sötétség, minden szín stb. csak relatíve szolgál értékkel. Minden kölcsönösségen alapul. Minden hat a másikra, vele együtt határozza meg az értéket.

Ha tehát összbenyomásról beszélünk, akkor ez az összes jelenség-tényezőknek közös hatás-eredményét jelenti, s mivel a távolsági kép épen egy közös hatás felfogásában áll, ebből az következik, hogy egyes jelenség-tényezőinek csak abban a meghatározott vonatkozásban

van jelentőségük, mely előhívja ezt az összbenyomást, míg magukban véve, vagyis összefüggésükből kiemelve, elvesztik azt.

Ha tehát képesek vagyunk egy összjelenségből, követve a benne foglalt hatásokat, a tárgy formaképzetét alkotni, úgy ez az egyes tényezők egymással szemben való magatartásának a következménye.

Ebből azonban az következik, hogy ha a képes ábrázolásban a formaképzetből indulva ki ennek megfelelő összejelenséghez akarunk jutni, úgyszólván egyenletet akarunk felállítani a létforma és a jelenség között, – ezt nem érjük el, ha az egyes mozgás- és formaképzeteket darabról-darabra, közvetlenül mint látó-benyomást vesszük fel és ilyen módon összeadással rakunk össze egy összjelenséget. Mert ilyen módon az egyest nem hatás-föltételeiben fogjuk fel az egész által és az egészért, hanem mindig mint lezárt, külön egységet.

Tehát arra hajtatunk, hogy formaképzetünket olyan jelenségtényezőbe tegyük át, melyek csak a közös hatáson belül, együttthatásuk által lépnek egyenlőségre a formával. Mert hisz nemcsak arról van szó, hogy mélységi képzetek felület-benyomásokká alakulhassanak át, s ezeket mint egymásmellettséget egységes látásfolyamatban lehessen felfogni, hanem arról is, hogy az egész felület-benyomás helyes összbenyomást adjon a formaképzet számára.

A létforma értékeit úgy foghatjuk fel mint számértéket s ahogyan az algebrában elvonatkoztatunk a szám értékétől s az értéket csak mint a és b viszonyának lehetőségét fejezzük ki, úgy a képi-benyomás mindin valóságos térnagyságot viszonylagos érékké emel, melyeknek csak a szemet illetőleg van érvényességük. Ilyen módon jó létre az egyenlet a létforma és a hatásforma közt.

Ha egy ujjat rögzítek, akkor az ujjformák viszonyainak benyomását nyerem. Ha azonban az egész kezet rögzítem, akkor az ujjat az egész kézhez való viszonyában látom és más benyomást nyerek, az ujj és a kéz viszonyának a benyomását. Ha azután a kezet a karral együtt tekintem, akkor újból változik a benyomás, és így tovább, in infinitum. A kéz magában erősnek tűnhetett fel, mikor magában néztem, a karhoz való viszonyában esetleg gyöngédnek jelenik meg, mert a kar nagyon erős.

Míg kezdetben az ujj formáját csak mint az ujjat egyedül illető egyes formák összbenyomását fogtuk fel, később úgy jelenik meg, mint viszony-benyomás egyéb együtttható formákhoz. Mindkettőben ugyanaz az ujjnak a létformája, megváltozott azonban a jelenségben való hatás-szerepe. Mint hatásforma hangsúlyt nyer, mely egymagában nem illeti meg. Ilyen módon az egész létforma hatás-viszonyokba és hatás-értékekbe megy át és a tárgyi képzet átalakul olyan hatás-értékek képzetévé, melyek mindig csak az adott összességben érvényesek.

Másfelől a pusztá csoportosítás oda vezethet, hogy a formaértékek hatásukban különböző accentust nyernek. Pl. egyenlő hosszú vonalakat úgy állíthatunk egymás mellé, hogy különböző hosszúságúaknak hatnak; vannak ismert geometriai figurák, melyek ezt a csalódást szolgálják. Ebből megérthető, hogy az egyes létformák értéke vagy hamisan szerez hatást, mint az adott példában is, vagy közömbösen, azaz követelő hangsúly nélkül, vagy pedig erővel és követelően. Mindhárom esetben ugyanazok maradnak a létforma mértékei, azonban változik a hatásforma. Az tehát, hogy így vagy úgy esik-e a hatás-hangsúly, az egész helyzettől függ s mint ez a helyzet maga, vagy állandó, vagy változásnak alávetett. Ez a dolog természeti forma-benyomásunkat illetőleg nagy jelentőségű. Mivel sok tárgy adott helyzethez van kötve, azért úgy ismerjük csak azokat, mint meghatározott hatásformákat s úgy látszik, hogy a helyzet változásával változik létformájuk. Pl. ugyanaz a torony, mely a házak fölött magánosan meredve a levegőbe, valami karcsú benyomását teszi ránk, egyszerre esetlenné válik, ha melléje karcsú gyárkéményeket állítunk.

Ilyen módon szolgál a tárgy jellemzésére az az ellentét, melyben a környezetével áll és aszerint, amint meghatározott helyzetek állandósulnak bennünk a tárgy képzetével együtt, határozott hatások-accentusok is állandósulnak képzetünkben és ezek jellemzik a létformát. Beszélhetünk kivételes hangsúlyról és normálisról, esetlegesről és tipikusról, aszerint, amint a változáson belül állandósultak képzetünkben bizonyos hatás-követelmények. A művész egyéni tehetségéhez mérten gazdagabbá teszi a természethez való viszonyunkat, mikor olyan helyzetekbe hozza a létformát, melyek annak új normális hatás-accentusokat kölcsönöznek. Minél normálisabban és tipikusabban esnek a hatás-accentusok egy műalkotásban, annál objektivebb az a jelentőség, mellyel bír.

Ezáltal tehát a tiszta létformával való ellentétében oda bővült annak a tartalma, amit formaképzetnek kell neveznünk, hogy mozgásképzetek komplexumát téri hatás-szereppel összekapcsolva képzeljük el. És épenúgy bővültek e tartalommal azok a követelmények is, melyeket a jelenség elé szabunk, mint a térbeli és plasztikus természet kifejezője elé.

Mialatt valami formaképzetet alkotunk, önkéntelenül olyan látó-képzetten dolgozunk, mely hatás-szerepnek szolgál. Legyen ez bár még oly szegényes, mégis képes arra, hogy megtartsa az általános fogalmát a formának, mely ebben a hatásban nyilvánul. Mikor a gyermekek az arcot körnek rajzolják, szem helyett két ponttal, orr helyett egy függőleges, száj helyett egy vízszintes vonással, akkor ezzel épen ezt a szükségszerű hatást ábrázolják, mint a hatásformáról való természetes képzetünknek teljesen megfelelő képet.

Ezért tehát, ha erőteljes és természetes akar lenni, a művészi ábrázolásnak is létre kell hoznia a jelenségek összességében, s ennek ellenére, azon elemi hatásokat, melyek

megelevenítik számunkra a legáltalánosabb forma-fogalmat. A festett vagy faragott emberi ábrázatban épügy uralkodnia kell mint alaphatásnak, amit a gyermek pár vonással lekötött. Így például az úgynevezett görög arc típusa régi szobrokon, az úgynevezett görög orr, ebből a szükségletből állott elé, nem pedig talán amiatt, mert a görögöknek ilyen fejük volt. Az ilyen fej minden körülmények között világosan hat és a tipikus hatás-accentusokat ábrázolja.

Mindebből azonban megértettük, hogy a szem letapinthatja ugyan a létformát, a mérhető természeti formát vagy ennek adott téri méreteit, de mint egységet nem foghatja fel. Ez az egység a szemnek csak olyan hatások formájában van meg, melyek minden tényleges mértéket viszonylagos értékekbe tesznek át; csak mint ilyenek vannak azok birtokunkban mint látó-képzet. Azok az elvont határoló vonalokról és helyzeti viszonyokról való képzetek is, melyek a létformához tartoznak, mint látó-képzetek mindig csak viszony-benyomások formájában vannak jelen s ezért relatív nagyságok. Így a formaképzet az absztrakció egy nemét éri el, míg leköti a téri értékek érzését, melyek csak individuális nagyság-viszonyok leplében realizálhatók. Azonban csak a távolsági kép hatásából vonhatjuk el egységesen a forma-értékeket, mert csak ebben lépnek fel a jelenség elemei egyneműeknek és egyidejűleg. A művészi látás tehát ezen forma-érzések erő felfogásában áll, szemben a létforma egyszerű ismeretével, mint az izolált észrevételek összegzésével, amint hogy ennek csak a tudományos szemléletre vonatkozólag lehet jelentősége.

Ilyen benyomás-értékek lekötésében áll a jelentősége a *képzetnek*, szemben a *közvetlen észrevétellel* s az észrevétel puszta emlékképével. S a művészet nem más, mint újból felruházni ezen elvont képzettartalmat. Olyan benyomást teremt így a művészet, mely a szemlélőben maradék nélkül átmegy képzetértékekbe, míg a természeti benyomás ebből a szempontból meg nem felelő mása a képzetnek.

S hogyha ez a hatás érték csak az együttható jelenség produktuma, magában meg nem fogható és nem ábrázolható, akkor az előbbieket szerint ez a hatás-érték csak úgy rezultálhat a műalkotásban, ha az összjelenség hajlik erre, ha magában foglalja az ehhez szükséges feltételeket. S mivel in natura egészen a véletlentől függ, vajjon megvannak-e ezek a feltételek a jelenségben, azért nem állhat az ábrázolás az esetleges jelenség mechanikus, pseudopositív észleleti arcképében, hanem azon föltételek ábrázolásában, melyek pozitíve, szülik ezt a hatás-értéket képzetünk számára. Hogy hatás-értékhez segítsük a létformát, hatásfeltételekről való tapasztalatunknak mértékadása szerint kell alakítanunk az egész elrendezést. Olyan körülmények közé kell állítanunk a létformát, hogy ennek újra kell teremtenie a képzetet, melyet lassacskán szereztünk róla. Az egyes esetnek hatásra alakítása által azt a képzetet nyújtjuk, mely ezer esetből alakult. A művész számára tehát annyit jelent a

természet ábrázolása, mint ábrázolni ezt a formavilágot, melyet a képzele már feldolgozott és téri hatás-érétekbe gyúrt át. Az ábrázolás által érezhetővé kell válnia ezen megdolgozottságnak, beszélnie, erőteljes kifejezésre kell jutnia ennek. Mert csak akkor lesz a műalkotása természethez való viszonyunknak igazi kifejezője, amint ez a viszony téri képzetünkben természet szerint alakul. Ez a felfogás, mely annak a tudatából fakad, hogy a természethez és a természet elvont létformájához való viszonyunk csak úgy juthat megjelenésre, ha a képet hatásviszonynak és hatásproduktumnak fogjuk fel, – ez a felfogás művészi felfogás.

Az úgynevezett pozitivisták felfogás, mely magában a tárgy észrevételében keresi az igazságot s nem a képzetben, melyet abban alakítunk, csak a közvetlenül észleltnek pontos visszaadásában látja a művészeti problémát. Ez a felfogás a természeti igazság meghamisításának tartja a képzetek bármiféle behatását és azon fáradozik, hogy lehetőleg pontosan imitáló felvételi apparátussá fokozza az ábrázolást, azon, hogy tisztán mechanikus értelemben receptív tudjon viselkedni. Arra törekszik, hogy elválassza a pillanatnyi észrevételt a képzetektől, melyek természet szerint feltételezik a tulajdonképeni látást. Mert hiszen a látás nem csupán mechanikus folyamat, hanem a képzetben foglalat tapasztalat az, mely a szemtől nyert mechanikus képből megcsinálja a térbeli természet képét, egyáltalán felismerhetővé teszi, hogy mit ábrázol. Hogy aztán ez a rágódás az észrevételen a mozgásképzetekre vagy a látóbenyomásokra vonatkozik-e, az mindegy. Épúgy van pozitívizmus az adott létformával szemben is, mint az adott hatásformával szemben, úgy a szobrászi, mint a festői ábrázolás esetében. Úgy lehetne elérni a jelenséggel szemben való pozitívizmus csúcspontját, ha az újszülött gyermek tapasztalatlanságával észlelhetnénk. A pozitívizmus olyan ábrázolást keres, mely megfelel az első órák ezen zavaros benyomásának, melyben csak kezdenek kialakulni a képzetek. Ezt a törekvést nagyon támogatta a fotográfia feltalálása. De nem vették észre, hogy az ember egyáltalán nem képes arra, hogy képzeletét levetkőzze, mert éppen ezekkel lát s így ez az önkéntelen befolyásuk ellentétében áll a jelzett törekvéssel. Ennek az a természetes következménye, hogy a téri képzetre való felhívás, mely az ilyen ábrázolás által lép be, szükségszerűen igen szegényes, ahelyett, hogy fokozódnék és tulajdonképen megnőne a műalkotásban. Mondhatjuk némák az ilyen ábrázolások, mert mesterségesen megfosztották a jelenséget attól a képességtől, hogy formaképzetünkhöz szólhasson.

Így hát a műalkotás lezárt, önmagában nyugovó hatásegység és ezt az egységet mint magában álló realitást állítja szembe a természettel.

A műalkotásban a létforma csak mint hatás-realitás van meg. Azáltal, hogy a műalkotás mozgásképzet és látó-benyomás relációjának fogja fel a természetet, megszabadul számunkra a változástól és esetlegességtől.

Naiv tévedés tehát azt hinni, hogy egy alak benyomása, amit az egy adott műalkotásban ezen együtthangzason nyugszik, tovább is megmarad, ha más hatás-konstellációban gondoljuk el a létformát, pl. valami máshelyzetben az alakot. Akkor a személy azonosságát fölcseréljük a hatásával.

Ebből folyik az is, hogy minden ú. n. arányossági elmélet, melyet a művészet számára fölállítottak, már eredetileg félreértésből fakadt. A szükségszerű arányokat mindig újból kell teremteni a műalkotás egészéből és ezeknek új eredményt kell adniok, de az összesség nem lehet a fennálló egyes arányok összegzése.

Világos, hogy az egyes részekre megközelítőleg fennálló viszonyok is csak olyan alkotásokon jöhetnek létre, melyek mint rendszer folyton ismétlődők, mint pl. a görög templomon. Ezen viszonyok szükséges produktumai egy fennálló egész elrendezésnek. Ha ez elesik, akkor az egyes tagok arányai is esetlegessé válnak s új összefüggésükben újra kell kitalálni azokat. Másfelől megmagyarázza a fentebbi azt is, hogy miért kell feláldozni néha a szobrászatban egy nézlet forma-viszonyait a fő-nézlet hatásáért, amint ezt pl. a Praxiteles faunjának kelleténél rövidebb lába illusztrálja.

III. A TÉR KÉPZETE ÉS KIFEJEZÉSE A JELENSÉGBEN

Az előző fejezetekben a jelenségnek a téri képzetéhez való viszonyát a tárgyakra nézve vizsgáltuk. Szükséges, hogy most ugyanezt elvégezzük a természetre, mint téri összefüggésre vonatkozólag. Téri összefüggés alatt a teret, mint három-dimenziós kiterjedést értjük, képzetünknek «a három dimenzióban való mozogni-tudását, vagy mozgását»; ennek lényeges eleme a kontinuitás. Úgy kell tehát elképelnünk a téri összefüggést, mint valami víztömeget, melybe edényeket sülyesztünk s ezáltal külön volumeneket határolunk el benne, határozott, formával bíró egyes testeket, anélkül, hogy elvesztenénk vele az összefüggő víztömeg képzetét. A természet ezen téri összefüggésének kifejezésre kell jutnia az ábrázolásban, ha le akarjuk kötni a természet legelemibb hatását, mely bennünket ér.

Mínt hogy a természettel nemcsak mint szemmel bíró teremtmények, egyetlen állásponthoz kötve állunk szemben, hanem minden érzékünkkel egyszerre, örök változásban

és mozgásban, azért él bennünk a minket körülvevő természet téri eszmélete, ha még oly kevés támpontot nyújt is a jelenség a tér-képzethez. Nem kérdezzük, hogyan jön létre ez az eszmélet, miféle benyomásokon, észrevételeken alapul. Nem kívánjuk, hogy mindig újból példázza a jelenség a teret, tudjuk, hogy az megvan, behúnyt szemmel is.

Az ábrázolásban azonban éppen arról van szó, hogy az előállított jelenség által és csakis általa keltsük fel a térnek ezt a képzetét. A kép szűk keretei közt, a szegényes és állandó eszközök mellett, melyek csak a szemem keresztül és korlátolt módon gyakorolhatnak hatást, tisztában kell lennie a művésznak affelől, hogy melyek azok a konstellációk a jelenségben, amelyek egész biztosan, a legkövetelőbben eredményezik a szemlélőben ezt a téri érzést, a természetnek ezt a legelemibb hatását. Minél nagyobb erővel tudja szemléltetni a téri tartalmat, a tér teltségét, annál inkább pozitíve gondoskodott a jelenség által a tér képzetéről, annál intenzívebb élménnyé válik számunkra a képben ábrázolt dolog, annál lényegesebb a kép szembeállása a természettel.

Gondoljuk el most ezt a feladatot, szemléltetni a jelenség által a természetnek ezt az általános volumenjét; akkor legelőször is el kell képzelnünk ezt a volument plasztikusan, mint valami űrt, melyet részben a tárgyak volumenjei töltenek ki, részben a levegő-tömeg. Nem kívülről határolt ez a tér, hanem belülről megelevenített.

Ha már most a tárgy elhatároltsága, vagy formája utal a volumenjére, akkor az is lehetséges, hogy tárgyak összeállításával egy általuk határolt lég-volumen képzetét keltsük. Mert alapjában véve a tárgy határoltsága egyúttal az őt körülvevő levegő-tömeg határoltsága is. A kérdés csak az, hogyan kell elrendezni a tárgyakat, hogy a mozgás-képzet, melyre azok utalnak, ne maradjon magára, hanem tovább vezessen egy másikhoz kapcsolódva mindig messzebb és messzebb, mind a három dimenzió irányában járja be a teret általában, úgy, hogy az ilyen mozgás-képzetek segítségével átéljük az egész volument vagy a teret általában és egésznek, megszakítás nélkülinek fogjuk fel. Arról van szó tehát, hogy a tárgyakkal felépítsünk egy összes teret, mondhatni állványt emeljünk a mozgásokhoz, s ez, ha hézagosan is, mégis megérteti az összefüggő egész volument. Ezáltal az egyes tárgy az épület egy-egy részévé lesz s elfoglalja helyét az űrben az általános tér kifejlődésének és a saját képességének a szempontjából, mellyel tér-képzetet tud kelteni és tovább vezetni. Ennyiben plasztikusan világossá tettük ezt az állvány-építményt. Mivel azonban azt mint jelenséget kell megragadnunk szemünk számára, azért a tárgyak elrendezéséről is szó van itt, amennyiben azok mint kép-jelenségek tovább vezetik a mozgás-képzetet. Így ugyanaz, ami az egyes testen

domboruság a szemnek, újból érvényre jut az egészre nézve az egyes testek által. Ezáltal az egész épen olyan összefüggő domború téri testté lesz, mint az egyes test önmagában.

Hogy a legegyszerűbb példát mondjuk, gondoljunk egy sikot. Egészen érthető, hogy azt világosabban szemlélhetjük, ha áll rajta valami, például fa, szóval valami függőleges. Azáltal, hogy áll rajta valami, azonnal feltűnő lesz a felület vízszintes helyzete, majdnem azt mondhatnók, működést fejt ki a térben. De fordítva, a fa is fokozottan hat a vízszintes sík által a saját fölfelé törekvő, vertikális forma-tendenciájában. Ha még az árnyék és fény hatása is járul ehhez, hogy a fa árnyékot vet a földfelületre, ez még egyszer hangsúlyozza kettejük térbeli viszonyát, még egyszer beleviszi ezt a képzetbe. Ha pedig a horizonon egy pár felhőfoslány a mély felé vonja a tekintetet, akkor arra haladunk a síkon és átéljük így a jelenség legegyszerűbb eszközeivel az összes téri dimenziókat, mint együttes felhívást. De ebből megérthető, hogy mi a szerepük az egyes tárgyakkal, helyük és alkalmazásuk által, az egész tér ábrázolásában s miképpen erősítik felhasználásukhoz képest az egészre való téri felhívást s hogy másfelől ezen alkalmazás által erősebben jutnak kifejezésre önmagukban mint külön tárgyak, mert épen az egészben van határozott téri funkciójuk, játszanak határozott téri szerepet.

De ebben a kettős szerepben, mely az egészért és az egyesért való téri hatásban nyilvánul, felismerjük az egésznek és az egyesnek művészeti kapcsolatát, – a jelenségnek mint művészeti organizmusnak a csuklóját. Felismerjük ilyenképpen egy összefüggés lehetőségét a képben egy oly egységgel, melynek, mint organikus egységnek, vagy mint egy folyamat egységének, a természet összefüggéséhez semmi köze sincs. Ez az összefüggés a képzőművészetnek külön tulajdona, s ezért a laikus legtöbbször nem is érti.

Ha pl. egy tájképre gondolunk, abban már nagymértékben laza az összefüggés szemben az emberi testtel. A fák állhatnak itt is, ott is, a folyó tehet ilyen vagy amolyan kanyarodást, a hegyek vonulhatnak erre vagy amarra; mindez a művész önkényétől függ. A szerves összefüggés tehát igen keveset nyújt mint szükségszerűt, és mégis egy jó tájképen érezzük a szükségszerű összetartozást, mintha másképpen nem is lehetne. Ez az összetartozás nem más, mint az épen bemutatott. Mindaz, ami a képfelületen megjelenik, kölcsönösen föltételezi egymást mint utasítást zárt tér-egységre a képzetben. Habár a laikus tárgyi érdeklődéssel kutatja az egyest, mégis öntudatlanul is ezen hatás alá jut, amivel térileg minden elevenné és egységgé válik számára. Ezt az elevenné-válást, a képjelenségnek ezt a benső következetességét megérzi, anélkül, hogy meg tudná magyarázni magának. Szemléletét és fantáziáját a benyomás jelenléte ép annyira felizgatja, mint megköti. A tájképen, ahol a tárgyi érdeklődés korlátozottabb, könnyebben átengedi magát a szemlélő a művészi hatásnak. A

figurális képen azonban minden érdeklődés az alakokra mint olyanokra, mint külön teremtményekre fordul, a szemlélő ebbe az érdeklődésbe könnyen belevész. De ha elgondoljuk, hogy analog a tájképpel, itt is minden a térfejlődés mértékadása szerint rendeztetett el, ha az alakokat a képen mindig azzal a feladattal gondoljuk el, hogy együtt munkálnak ezen a tér-fejlődésen a szemünk számára, megérthetjük azt az összefüggést, mely a képnek művészi szükségszerűsége, a jelenség szükségszerűségét kölcsönzi. Felismerjük, hogy az alakok egy sokkal általánosabb feladatot oldanak meg a képen, mint valami esemény elbeszélést.

Foglaljuk most mindezt röviden össze. Bebizonyosodott, hogy a kép-jelenségnek ellentétek komplexumából kell állania, hogy ezek az ellentétek mindannyian kölcsönösen, s megint egészben utasításokat hívnak elő bennünk a plasztikus és a téri képzetre, hogyha igazán eleven képét kell kapnunk a reális téri természetnek. A jelenségbeli ellentétek ezen kölcsönös egymást feltételezésében és a tér egészének közös előhívásában rejlik a jelenség egy olyan egysége, melyben semmi közös nincs a természetben meglevő szerves, vagy történelmi egységgel.

A jelenségbeli ellentétek mindenkor produktumát, ami a téri képzet, e kifejezéssel akarjuk jelölni: *a jelenség téri értéke*, – megkülönböztetésül azoktól az utasításoktól, melyek folyamatok képzeteiben állanak.

Ha tehát pl. fény és árnyék mintáz a szemnek, akkor a megjelenés eszköze, vagyis az ellentét: a világos és sötét. De amennyiben e határozott viszonyokban s e határozott helyen mintázó hatásra jutnak és értékkel szolgálnak a kombináló szellemi tekintetnek, a világos és a sötét a jelenség téri értékét mutatják.

S mivel maga a téri jelenség is különböző, a természetben együttható elemek produktuma, amilyenek pl. a tárgy mint létforma, a tárgy alapszíne, a világítási forrás mint a fény iránya és minősége, az álláspont, melyet a szemlélő a tárggyal szemben elfoglal, – azért a téri értékek többé-kevésbé gazdag keresztezési, illetve csomópontjait jelentik ezeknek a természeti hatásoknak. Magukban különálló természeti momentumok együtthatása jön létre bennük, egy egység nyilatkozik meg, melyet csak a látó érzék foghat fel, s amely elkülönített viszonyokat egyszerre nyilatkoztat ki annak. Ezáltal egy térbeli tájékozódás lép fel a képzetben, a térbeli tényállásnak megragadása. Megvan bennük a lehetőség, szükségszerű, önmagát feltételező összefüggésbe hozni mint jelenséget olyan egyes tárgyakat, melyek önmagukban egész reális alapon nem állnak szükségszerű összefüggésben és nem foglalnak el semmilyen szükségszerű téri helyzetet egymással szemben. Könnyen megérthető már most,

hogy a jelenség téri értékeinek fölfedésében fejlődik a festő speciális művészi ereje és tehetsége, és hogy a téri értékeknek van a képen a tulajdonképeni alakító és egységesítő képességük.

Ha meggondoljuk, hogy mennyire más dolog a kép, mint maga az ábrázolt in natura, akkor rejtélyes maradna a képnek az az ereje, hogy illuziót kelt az emberekben, hacsak a kép, épenúgy mint a természet, nem indítana meg előbb egy folyamatot bennünk, hogy a tér képzetét kelthesse. Azáltal, hogy természet és kép ezt az ingerlést végzi, ugyanahhoz az eredményhez jut mindkettő a képzet tekintetében. A párhuzamot tehát természet és műalkotás közt nem a tényleges megjelenésük egyenlőségében kell keresni, hanem abban, hogy mindkettőjüknek ugyanaz a képességük van meg a tér képzetének fölkeltésére. Nem a csalódásról van szó, arról, hogy az ember a valóság egy darabjának tartja a képet, mint a panorámában,* hanem az utasítás tartalmának az erősségéről, mely a képben együtt van.

Épen a képen való ilyen concentratio és összefoglalás által képes felülmulni a művészet a természet szétszórt utasításait. Erre a célra vizsgálja a művész a természeti jelenséget örök változásban, különíti el az összes semmitmondó konstellációkat és jut ilyen módon előnyösebb helyzetbe a természettel szemben. Ezen tisztító rendszer révén képes bele oltani a képbe azt az erőt, mely azt értékessé teszi a természettel szemben.

Ez aztán egészen mást jelent, mint magának az észrevételi képnek ügyesebb vagy kevésbé ügyes lekötését. A természeti jelenség nem önmagáért fontos mint kép, a szemnek, ahogy esetlegesen tényleg megjelenik, hanem mint a téri célzat kifejezése, ha a természeti jelenséget téralakítónak gondoljuk.

A jelenség problémáját teljes jelentőségében csak a tárgy ábrázolása oldja meg, mint önmagának és az őt körülvevő általános tér- és lég-tömegnek jelenségi produktumáé, – a tárgy térbeli létezésének bizonyítéka és csupán a tárgyi formák képe. Ugyanaz marad a probléma, akár több tárgy jelenítetik meg, akár egy egyedüli, akár a sokszerű természeti jelenségből

* A panoráma, mely részben tisztán festői, vagyis felületi eszközökkel, részben valóságos téri perspektívával és plasztikus ábrázolással építi fel a jelenség egészét, úgy akarja a valóságba vinni a szemlélőt, hogy különböző accomodatióra indítja a szemét, akárcsak a természetben, annak a térnek tényleges mélyítése által, melyet a panoráma egész építménye foglal el. Amellett megpróbál csalódásba ejteni minket azon tényleges távolságok felől, melyek a szem különböző alkalmazkodását szükségessé teszik. Festői eszközök segítségével egészen más, a háttér felé fokozódó téri jelentőséget juttat nekik. A brutális dolog ezen eszközöknél abban áll, hogy a finomabb szem az accomodatio módját a nyert látó benyomásokkal ellentmondónak érzi. Az accomodatio szerint méternyi távolságot lát, a látó-benyomás szerint mértföldnyit. Ez az ellentmondás kényelmetlenséget, szédülést okoz a tiszta téri benyomás kellemes nyugalma helyett.

Minél jobb a panoráma, azaz: minél nagyobbfokú a csalódás, annál kínzóbb ez az érzés a szemben, mert mind kevésbé vagyunk képesek különválasztani ezt a vegyes benyomást. Minél rosszabb a panoráma, annál jobban érezzük magunkat, épen mert megszűnik a csalódás. A realitás érzése, melyet a panoráma előhívni akar, feltételezi a látás érzéketlenségét és durvaságát, a functio finomabb megérzésének teljes hiányát a látás közben. A régimódi panoráma, az egyszerű körbefutó kép, ártatlan szórakozás gyermekek számára, minden rejtett elem nélkül. A raffináltabb új azonban támogatja a szem durvaságát valami perverz szenzáció és meghamisított valóságérzés által, egészen olyan módon, mint a viasz figurák által történik.

vétettek az alakítás eszközei, akár a tárgy forma-hatásában adottak csupán, mint például egy alak rajzában. A különbség csak abban áll, hogy az első esetben az eszközök sokszerűek és önkényesek, a másodikban ellenben a tárgy organikus természetével járók.

IV. FELÜLETI ÉS MÉLYSÉGI KÉPZET

Ezekután annak a tárgyalására kerül sor, hogy a mozgásképzetek adta matériát, vagy a formai tartalmat hogyan egyesítjük, mint látó-benyomást és hogyan visszük legegyszerűbb kifejező formájára.

Két szemünk csak egy határozott távolsági zónától kezdve néz párhuzamosan s fogja föl a megjelenő objektumokat egy pillantásban, mint egységes felületi, vagyis távolsági képet. Ami a látó-mező közepén fekszik, azt vesszük észre a legintenzívebben, a szélek felé eltűnik a benyomás. De épen úgy észre vesszük mint átmenetet azt is, ami közvetlenül e zóna előtt, a tulajdonképeni szinpad előtt van. A tulajdonképeni tér, mely megjelenik, ezen távolsági zóna mögött fekszik, vagy ennél kezdődik tulajdonképen. Képzetünk ezáltal fogja fel a teret, hogy a látás mezejének teljes kiterjedésében mozgást végez a mélység felé, a mélység felé törekszik. Ha gondolatban egyes testeket állítunk e térbe, akkor azok – mondhatjuk – ellentállások ezen általános mélységi mozgással szemben, olyan felületi jelenségek, melyek nem tágitanak. Az általános mélységi mozgás által azonban volumenhez jutnak, s aszerint, amint ez a felületi jelenség pontosan meghatározott jegyekkel bír, melyeken át ez a mélységi mozgás végbemegy, – határozott volument nyernek, azaz plasztikus formát.

Igy *olvassuk le* – mondhatjuk – *előlről hátrafelé*, egy álláspontból az összes téri vonatkozásokat és az összes forma-különbségeket.

Az összejelenség ezen egységes mélységi mozgással szemben, részleteinek megfelelőleg, csak korábbi vagy későbbi felületi ellenállást fejt ki. A két első kiterjedés, mint felületi jelenség szemben áll a harmadikkal, mint mélységi mozgással. Ezzel az általános mélységi mozgással fogjuk fel a teret, mint egységet. Az ábrázolásban tehát csupán ezen egyetlen, egységes mozgásra való ösztönzésről van szó, s a formaképzet összetett, bonyolult mozgásainak, felületi képen ábrázolva, mozgás-képzetünknek ezen egyetlen aktusává kell egyszerűsödniök. De ezt az egy aktust fel *kell* hívnia a jelenségnek, hogy térileg eleven akar maradni. A jelenségből kell kiindulnia annak a vonzóerőnek, mely erőteljesen viszi a képzetet a mélység felé.

Az egységes ábrázolás lényege eszerint abban áll, hogy ilyen *egységes* vonzó-erő van benne a mélység irányában.

Az eszköz ezen egységes vonzó-erő elérésére a téri értékek elrendezési módjában áll. A tárgyi természet szolgálja ezt az eszközt és pedig a következőképpen:

Azok a jelenségbeli ellentétek, amelyeknek eredményei a téri értékek, vonalak, világosság és sötétség, és színek. De csak azáltal lehet ezeknek az eredménye téri érték, csupán azáltal lehetnek hatással a forma-képzetre, hogy tárgyi képzetekkel társulnak, hogy a tárgyi természetre vonatkoztatjuk őket. A távlatilag megrövidült vonal nem jelentene hátrafelé haladást, a vonalak átmetszése nem állítaná egymás mögé a tárgyakat, ha nem ismernék fel a vonalat valamely tárgy határoló vonalául. A világosság és sötétség csupán kölcsönös helyzetüknél fogva, mint fény és árnyék nyerik mintázó erejüket, melyből a tárgy formáját megismerjük. Mint úgynevezett különválás egymástól vagy a közelebbit, vagy a távolabbit jelenti a világos és sötét aszerint, amint a tárgyi képzet ismertető jelei ezt meghatározzák. Épúgy a színi ellentéteknek is csak azáltal van tér-alakító hatásuk, hogy valami tárgyi képzet jár velük. A szőnyegen, ahol hiányzik az utóbbi, a színek csak mint színek hatnak. Másszóval ezek a jegyek nem fejeznek ki közelebbit vagy távolabbat anélkül, hogy bennünk tárgyi képet ne keltenének.

De a tárgyi képzet felkeltésével jár, hogy elkülönítjük a felület egy részét, mint összetartozót a felületi jelenség többi részétől.

Ezzel van összefüggésben az is, hogy össze-vissza foltok, ha hirtelen tárgyi képzet kapcsolódik hozzájuk, kimintázódnak és képet vélünk felismerni bennük. És pedig az ilyen képzelt kép-jelenségekben nagy lesz az egység, mert a tárgy képzete a folt hatással való egybehangzásban és abból magából állott elő s nem kellett ezt előbb megtalálnunk a tárgy képzete számára. Visszavezethetjük tehát az ilyen folt-hatást egy tárgyi képzetre, ha az mint téri benyomás jelenik meg nekünk és így tiszta kép-hatást alakíthatunk. Ez aztán a képzet-folyamat kiinduló pontja lesz.

Minél egységesebben és minél felismerhetőbben alakulnak a tárgyi képek felület-hatásai, annál egységesebb marad a mélységi képzet is, mert ezt azután már ezeknek a felületi egységeknek a mélység-viszonya hívja ki és nem a részletek téri értékei, melyek a tárgy képéhez tartoznak.

Egy alakon, ha elkülönítve szemléljük, megjelenésében mintázó különbségeket veszünk észre, melyek aztán, ha a háttérrel való összefüggésben fogjuk fel az alakot, nem hatnak már, mert a közte és háttére közt fellépő ellentétek nagyobb erővel s elsőnek jutnak szóhoz. Képe olyan mértékben egyszerűsödik, amilyen mértékben a környezetbeli ellentétek jelentősek lesznek. Részlet-mintázások tömege helyébe, melyek plasztikusan jelenítik meg az elkülönítve szemlélt alakot, most az a mintázottság lép, mely a környezetéhez való

viszonyából ered. Ezen megjelenési mód által azonban nemcsak domború lesz az alak önmagában, hanem a háttérrel együtt téri értéket ad. Míg a háttérrel egy meghatározott hatásviszonyba lép, egyszerre mind kifejez valami közelebbit egy távolabbival szemben, mint az a téri egészen, hátrafelé tolja a háttérrel és általános mélységi mozgás jó létre.

Minél közvetlenebbül hatnak az eszközök a szemre, azaz minél könnyebben foghatók fel egy pillantásban, annál alkalmasabbak. Mindazok az eszközök, melyek külön figyelmet, külön megnézést követelnek, alkalmatlanok, mert az összhatásban nem jutnak szóhoz az egységes erőteljes mélységi benyomás tekintetében. Tehát mindenekelőtt valami egységes mértékről van szó a hatás erőssége számára; ettől függ az egységes felfogás a jelenség fajtája szerint. (Analog azzal a mértékkel, melyet az épület profilozásánál tartanak be.)

A tárgyi jelenségnek ilyen egységes felületi hatássá való egyszerűsítésében, szemben a háttéri felülettel, áll az, hogy a tárgyak in natura, ha a távolból külön rögzítjük őket, síknak jelennek meg, viszonyítva ahhoz az erőteljes és brutális mintázottsághoz, amellyel közelből megjelennek. Az eltávolodással, mondhatjuk, mindinkább elsímulnak, az összbenyomásban mégis domborúan hatnak, mert egy általános, erős mélységű képzet mindent három kiterjedéssel létezőnek jelenít meg számunkra.

Ha már most azt a viszonyt vesszük tekintetbe, melyben egy test plasztikus alkata az egységes felületi képen való megjelenéséhez áll, észrevesszük, hogy egy sereg olyan különbség, mely a mélységi méretben jár vele, egyetlen felületi benyomássá egyenlítődik ki, míg mások még akkor is hatnak, sőt még erősbülnek is az előbbiekkal ellentétben. A mindinkább domborodó mellkas a hirtelen domborodású vállizmok mellett a jelenségben egyszerű felületnek hat. Ily módon lép be a forma csoportosulása és elkülönülése. Általános, feltűnő jelenségbeli ellentétek állanak elő a materiális három kiterjedésű forma-viszonyokra nézve.

A létforma hatás-formává válik és ez a felmérhető tényállástól független. A létforma külön értékei hatás-értékekké csoportosulnak. Ilyenképpen mint jelenségbeli ellentéteket bírjuk a reális forma képszerű képzetét.

Míg a távolsági kép a nagyság-viszonyokat mint egy felületen való egymásmellettséget teljes tisztasággal adja, az egymásmögöttség nagyság-viszonyai csak általában adatnak meg a harmadik kiterjedést helyettesítő jelek által. Hogyha további pontos távolsági képzetet akarunk teremteni a természetben, akkor kénytelenek vagyunk változtatni álláspontunkat, hogy e mélységi méreteket felületi benyomásokként, azaz profilban foghassuk fel. Csupán egy mélység felé végbemenő mozgás általános képzetén alapul a harmadik kiterjedéshez való szemléletes képzetünk, ennek pontos méreteit nem láthatjuk, csak más

álláspontból szerzett tapasztalatainkból vonhatjuk el. Ebből következik, hogy a tárgyi képzet világosságának mindenekelőtt azon kell alapulnia, amit a felületbeli arányosság ad. Ennélfogva van befolyása annak is, hogy milyen nézetből ábrázolunk egy tárgyat és hogy milyen állásban és mozdulatban, ha élő lényről van szó.

A természetben, közlőrl nézve igen sok olyan állás és megjelenés érthető még, mely távolról nézve értehetetlenné válik. Ezek azok az állások, melyek inkább rövidüléseket adnak a felületi nézetben, melyeknél a mélységi képzetnek jut a főszerep a tárgy képzetében. – Ha ezek a támpontok a mélységi képzet számára az összhatásban túlságosan nagy külön figyelmet kívánnak, vagy elmaradnak a távolság következtében, akkor nincs meg a könnyen felfogható felületi kép a forma-képzet számára.

Még a következőket kell itt megjegyezni: A rövidülés mindig közvetlen mélységi mozgást jelent, de hathat mint előre történő mozgás is, ha az ábrázolt test reális mozgása a szemlélő felé irányul, mint pl. egy szemlélő felé hajló alak. Mondhatjuk tehát, hogy a rövidülés előlről hátra és hátulról előre is leolvasható. Mivel az előbbiekből világos, hogy egy ilyen előre törekvés hat a kép mélysége felé irányuló általános mozgás érzése ellen, azért szükséges hatást kifejtenünk az ellen a természetes *tárgyi* képzet ellen, hogy az alak felénk hajlik, azaz ennek ellenére kényszeríteni a szemlélőt, hogy a rövidülést előlről hátra olvassa le. Semminek sem szabad elénk lépni a képből, nekünk kell belelépnünk abba, hogy az egységes mélységi mozgást megtarthassuk. Ez csak úgy lehetséges, hogy a rövidülés mögött van valami, ami erőteljesen vonja hátrafelé a pillantást és a mélységi képzetet – tehát valami távolság. Mig így erősen folytatódik hátrafelé a rövidülés, beleitatódik az általános mélységi mozgásba és csak egy tárgyi szemléletté lett útdarabot jelent. Másfelől a háttér által felhívott mélységi mozgás vállalja a munkát, hogy erősítse a rövidülést és felszabadítja általa a rövidült formán nyugvó utasításokat a mélységi képzetre.

Egy más megfontolás abból ered az állás elrendezésénél, hogy a felismerhetőség és az eleven felfogás szempontjából fontos, hogy épen a tárgyat jellemző jegyeket juttassuk a nézetbe. A távolabb eső álláspontban épen a legkifejezőbb formajegyekre van szükségünk; egy alakból pl. az artikulációkra.

Beszéltünk így az egyes tárgyakról mint egységes felületi képekről. Most újból egyesítenünk kell a lehetőség szerint ezeket a felületi képeket, mint általános felületi benyomást, hogy együttesen hassanak a mélységi mozgás ellenében.

A tárgyi felület-képeknek ez az egyesítése azért lehetséges, mivel ezek lehetőleg közös távolsági síkokba rendezettek; mert ha az egyest mindig különböző távolságokba

helyezem, akkor nagyon eldarabolódik a mélységi mozgás és csak akadozva haladhat előre s a felületi képek folytán új ellenállásai nagyon gyakran feltartóztatják.

A felületi képek egyesítésének egy másik módja az átvágásban áll. Az átvágásnak természetében van, hogy a hátulfekvőnek egy részét eltakarja s az a kérdés aztán, hogy elég érthető maradt-e a hátulfekvő és miképen és hol történt az átvágás. Az átvágásban rejlő fontos erő tehát az, hogy különböző távolsági zónák alakjait egységes felületi hatásba lehet kapcsolni míg azok az átvágás által oldalt összefüggően folytatódnak, mint felületi méretek haladnak tovább. Mondhatjuk kezdet fognak az átvágás által, anélkül, hogy reális érintkezésben gondolnók őket. Ezáltal fokozódik a felületi egység együtthatása, de azért nem szűnnek meg a távolsági különbségek. Az átvágás emellett a minimumra szorítkozhatik s így majdnem teljesen elkerülheti a hátulfekvőnek az elülsővel való elfödését. Így távolságként külön tarthat tárgyi képeket és mégis mint felületi egységet hatni engedheti azokat.*

A felületi képek egységesítésére egy további eszköz a fény rendje. Különböző távolságban fekvő felületi képek összetarthatók mint egységes fénytömegek, úgy, hogy a sötétebbel szemben mint egy egész hatnak.

Világos, hogy az egész elrendezés módja bizonyos irányba tereli a mélységi mozgást. Ennek különös jelentősége lehet. Ha például egy kép közepére olyasmint állítunk, ami a közelt szemlélteti, jobbra-balra pedig, a két szélre, valamit ami a távot jeleníti meg, akkor ennek az lesz a szükségszerű következménye, hogy a mélységi mozgás a középről, mint abból, ami közel indulva ki, hátrafelé mind a két oldalra kiszélesbül. Például szolgálhat Tizian Földi és mennyei szerelme. Ez a szélesbülés azonban megfelel a természet rendes képzetének, mert ott a közeli szűket, a távoli a szélesbülőt, széleset jelenti.

Gondoljuk el fordítva ezt az elrendezést, jobbra és balra a közeli tárgyakat s a kép közepét a távolinak, akkor szélesen kezdődve a mély felé szűkül a mélységi képzet s a közelt érezzük a szélesnek, a távot a szűknek. Ez az elrendezés mindjárt ellene hat az igazi és normális természeti viszonyunknak, szűkíti téri érzésünket, ahelyett hogy a határtalanba utasítana.

Nem áll be természetesen ez a káros hatás, hogyha pl. a jobb szélen a közelséget hangsúlyozzuk és a balon a messziséget. Akkor diagonálisan vezetjük a mélységi mozgást a képen át, de anélkül, hogy az szűkülne a mély felé.

* Emiatt látjuk azt is, hogy a kora renaissance-ben lazábbak lesznek a kezdetben teljesen szimmetrikusan egy felületbe rendezett alakos képek és hogy megtanulják nemcsak közvetlenül tenni lehetővé az elérni kívánt felületi egységet, hanem közvetve, különböző távolsági zónákba való rendezés mellett is. A felületi egységek kitöltése helyett áttörve mégis érvényesülnek.

A mozgási ösztönzések tekintetében természetesen egy sereg változata van az elrendezésnek, melyek döntők a kép összhatását illetően s mindig más módon vezetnek minket a térnek a világába. Egy művészi lélektanról van itt szó, annak a hatásnak a világos megérzéséről, melyet az így felhívott mozgás az összérzésre gyakorol. Vajjon tágul-e a keble valakinek, vagy sem. Mivel általános érzeteinket, melyek a téri képzetrel összefüggők, mozgási képzetek hordozzák, gondoljuk meg, hogy mint előbb szoltunk róla, minden hatás az egy tényező elrendezésén és szembeállításán alapul, értékét és mértékét minden e szerint nyeri, s akkor fogalmat alkothatunk arról, hogy a jelenség szövedékében minden változás milyen jelentőséges lehet a képzeletbeli rezonanciára nézve.

Ilyen hatásbeli tapasztalatokból áll az a tőke, mely művészi korokban tradícióvá válik s mint a hatás tana öröklődik és fejlődik tovább.

Szólottunk tehát a felületi hatásról a mélységi hatáshoz való viszonyában, de nem még a felületi benyomások összefogásáról és elrendezéséről, amennyiben azokat mint tisztán két-kiterjedésűeket érzékeljük.

Itt a két alapirányt kell tekintetbe vennünk, a függőlegest és a vízszintest.

A földhöz való függőleges helyzetünkön s másfelől két szemünk horizontális fekvésén alapul, hogy a függőleges és vízszintes irányok, mint minden egyéb alapirányai, velünk születtek. Minden egyebet csak a vízszinteshez és függőlegeshez való viszonyában értünk, ítélünk meg és mérünk fel. Ha a természet képében megvan ez a két irány, pl. függőleges fa, horizontális víztükör, akkor rögtön a megnyugtató érzését nyerjük egy a kép-jelenséghez való tiszta téri viszonynak. Viszont a természetben általában túlnyomó is a horizontális irány, s másfelől mindaz, ami a földön áll és nő, fölfelé való törekvést, függőlegest testesít meg. A külső természeti jelenségeknek ezen alapirányai megfelelnek azoknak, melyek szervezetünkben nyugvók, vagyis amelyeket ezekről érzékelünk. Azért mindaz, ami ugyanabban a horizontális, vagy ugyanabban a függőlegesben található, a nekünk természetes látási irányban van s természet szerint egyesül tekintetünk számára. Mindaz, ami így jelenik meg a műalkotásban, az erősséget kölcsönzi a jelenség egész épületének. Az ilyen módja a jelenségi tényezők elrendezésének, mely efféle vázat ad függőleges és vízszintes irányokkal a tárgyainak a sokféleségébe, olyan, mint a szervezet váza, mely hat mindenütt, maga azonban nem jut megjelenésre.

Ha egy külön szituációval állunk szemben, előállhat a lehetősége annak, hogy abban nincsen semmi, ami a függőlegest és vízszintest ábrázolja. Minden erre vagy amarra hajolhat s most az az eset áll elő, hogy a természet egy ilyen szituációjának az ábrázolása egészen hű lehet s mégis hijával van egy alapigazságnak, amennyiben a természethez való általános

iránybeli viszonyunk nem jut benne szóhoz, nem talál benne támpontra. Ilyen esetben kénytelen a művész bármi módon is érezhetővé tenni a függőlegest és a horizontálist s ezáltal egy általános természet alapföltételei között mutatni a külön szituációt. Mert minden külön szituáció önkényes kimetszést jelent a természet összefüggéséből. Míg így alakítjuk az egyes képet és egységbe foglaljuk felfogásunk számára, kifejezője lesz az egyszersmind a természethez való általános viszonyunknak s messze túlhat tárgyi jelentőségének szűk keretein, mint természet általában.

Látjuk tehát, hogy egy egyszerű természeti viszony lekötése miként nő nagy művészeti jelentőségűvé, hat tovább alakítólag a műalkotásban s feltételezi annak nyugalmát és harmóniáját.

Természetesen a művészetben nem szerepelhet csupán az ismerete egy ilyen törvénynek, hanem annak a húsba és vérbe kell átmennie, hogy minden észrevételben és ábrázolásban feltételezze és kísérje a képzetet. Ilyen természetes szükségletté vált törvényen nyugszik a művész disciplina, a képszerű eszmélet kulturája.

A felületi és mélység-hatás szembeállításában mindeddig csak a rajzoló eszközökkel törődtünk. Ezek teszik a kép hatásának, mint téri egész hatásának, tulajdonképeni magvát, mondhatjuk a kép architektúráját.

Mint kapcsoló és különválasztó, előre és hátra hajtó erőket meg kellene még említeni a színi ellentéteket is. Magától értetődő, hogy a szín szolgai viszonyban áll a képzetrel, s csak annyiban beszélhetünk a képen a színezés belső egységéről, amennyiben ez részt vesz a nagy munkában, a téri egész létrehozásában. Nem élénkítő erejéről van szó az önmagában való színek, mint a szőnyeg esetében, hanem elsősorban a megjelenésbeli viszonyáról, mint a távolság hordozójáról. Ez aztán megint egészen külön ismeretét kívánja a színek viszonyainak, a színek tónusértékeinek s a festői tapasztalatnak egész külön területét teszi, azért ebbe nem is bocsátkozhatom bele mélyebben.

Világos, hogy a színi hatás ragyogásában és pompájában egy elven bizonyítéka van a természet meglétének, erős ösztönzés a téri képzetre, és világos az is, hogy ez megint a színek mélységével van összefüggésben; másfelől az is világos, hogy a kép világító erejének csak úgy lehet meg a tulajdonképeni jelentősége, ha ez az összes térfejlesztő jelenségi tényezők figyelembe vételével jön létre s mint az általános célt szolgáló eszköz lel alkalmazásra. Épen csak eredménye lehet a kép ezen művészi alakításának s nem lehet mint öncélt elérni ilyen vagy amolyan technikai eszköz segítségével; mert különben tisztán dekoratív marad, de nem lesz a természetről való összképzeteinknek kifejezőjévé.

Hogy az épület vagy a szobor színezését is megemlítsük e helyen, ennek az esetében is ép úgy kell, hogy formai jelentőségük legyen a színi ellentéteknek.

Mivel az épületeken a nap állása szerint változik a fény és az árnyék hatása, változnak hatásukban a formai viszonyok is. Árnyékban eltűnik a forma rajzolata, a párkány az árnyék hossza szerint szélesebbnek jelenik meg stb., röviden, árnyék és fény erőteljesebben hat, mint a forma. A színezés arra szolgálhat, hogy ellene hasson ennek a változásnak; színi ellentétek erősebben hatnak, mint a fény- és árnyékbeli ellentétek s ezért a színezés érvényesítheti a megvilágítás ellenére is a forma viszonyait, ezeket függetlenekké teheti amattól. Hogy ezt a célt elérjük, úgy kell a színeket alkalmazni, hogy a színi ellentétek ott jussanak szóhoz, ahol a fény- és árnyékhatás zavart okoz. Az azonban egészen világos, hogy itt csak az ellentét-hatásról van szó s nem meghatározott színek alkalmazásáról.

Ez az alakokat illetően is érvényes, melyek, az ormfalon például, mint egész, különválnak az architektúrától. Hogy milyen tónust nyernek, az itt egészen közömbös. A tónus épen csak mint ellentét fejhet ki hatást, a többivel szemben s nem mint az alaknak helyi színe; nem szabad arra a képzetre jutnunk, hogy egy barna vagy sárga emberfaj szerepel. Ilyen módon színes kifejezésre is jutnak az összes formai viszonyok, anélkül hogy a szín külön válna mint valami magában álló, mely esetleg egy természetbeli helyi szín jelentőségét nyeri.

Magában álló szobornál változik az állapot, mert az nem úgy lép fel, mint valami zárt színes egésznek szükséges része, mely ebben játssza meghatározott színi szerepét. Mint magában álló, mint elkülönített, szemben áll a természettel. Míg a természet mindig színes háttérrel ad, az alaknak, hogy harmonikus lehessen a hatása, nem szabad részt ütni azon, hanem színi benyomásnak is kell lennie. Mivel másfelől a természet mint természeti produktum színes és nem mesterségesen színezett, azért az alaknak is csak mint természeti produktumnak lehet színes hatása s nem úgy, mint valami színes ábrázolásnak, amelyen a szín az ábrázolt kifejezőjéül szolgál. Ehhez járul, hogy az alaknak a természettel szemben elsősorban mint egésznek kell érvényesülnie s ezért szükséges azt mint színt is összefogni, a lehetőség szerint. Ezért általában helyes dolognak látszik, hogy ha szükséges, a kőnek tónust adjunk, a bronzot patinával lássuk el. A közvetlen természeti igazság szempontjából való megfestés mindig durvaság.

V. A RELIEF-FELFOGÁS

Az utolsó fejezetben megmutattuk, hogyan kénytelen a művész mind koncentráltabb módon szembehelyezkedni a tárgyi felületi hatást az általános mélységi képzetnek – feladatának megfelelően, hogy egységes képszerű képzetet teremtsen a komplikált három-kiterjedésű képzet számára. Ezzel a szembehelyezkedéssel egyszerű volumen-képzethez jut, egy felület képzetéhez, melyet folytat a mélység felé. Hogy igazán érthetővé tegyük ezt a képzésmódot, gondoljunk két párhuzamosan álló üvegfalat s a köztük egy alakot, melynek állása az üvegfalakkal párhuzamosan úgy van rendezve, hogy legkülsőbb pontjai érintik azokat. Akkor ez az alak egyenlő mélységi méretű teret foglal el és ir le, mert ugyanazon mélységi méreten belül rendezkednek el tagjai. Ilyen módon előlről az üvegfalon át nézve egyesül az alak egy egységes felületi zónában, mint felismerhető tárgyi kép, – másfelől pedig az alaknak önmagában komplikáltabb volumenjét nagy mértékben könnyebb lesz felfogni egy olyan egyszerű volumen felfogása által, a milyent az egész tér mutat, melyet az elfoglal. Azt mondhatjuk, egyenlő mélységi méretű felület-zónában él az alak és minden formája szétterülni igyekszik a felületen, azaz felismerhetővé válni. Legkülsőbb pontjai, melyek érintik az üvegfalakat, még ha ezektől elvonatkoznak is, közös felületet mutatnak.

Ez a képzésmód tehát a tárgyinak, mint egyenlő mélységi méretű felület-zónának, felfogásán nyugszik. Egy kép egész volumenje azonban a tárgyinak neve szerint több vagy kevesebb ilyen egymásmögé sorozott képzelt felület-zónából áll, melyek újból egységes mélységi méretű jelenséggé egyesülnek.

Ilyen módon arra jut a művész, hogy a tér képzetét és a forma képzetét, melyek eredetileg számtalan mozgási képzet komplexumából állanak, úgy rendezze el, hogy a mélységi képzetre erősen ösztönző felületi benyomás maradjon számunkra, melyet aztán a nyugodtan néző szem mozgási tevékenység nélkül képes felfogni.

Ez a képzésmód tehát három-kiterjedésű képzetünk és egységes látó-benyomásunk egymáshoz való viszonyának produktuma s minden három-kiterjedésűnek szükségszerű művészi felfogásává lesz, akár külön formának, akár pedig messzebbmenő összeségnek ábrázolásáról van szó, mindegy az is, hogy akár mint szobrászok, akár mint festők érzük el ezt a megjelenési módot.

A feladat – előállítani egy általános téri képzetet a tárgyi megjelenés által – ugyanaz mindkettőjüknek és ugyanaz a képzetbeli szükséglet vezeti mindkettejük munkáját, ha még oly különbözők is az alkalmazott eszközök.

Ez az így kifejtett általános művészi képzésmód azonban nem más, mint a görög művészetben uralkodott relief-képzés.

Ez a relief-képzés a felületi mozgásnak a mélységi mozgáshoz való viszonyát jelöli meg, illetőleg a két dimenzió viszonyát a harmadikhoz. Határozott viszonylatba állít minket – mint szemlélőket – a természettel. A látható térhez való viszonyunknak általános törvényeit ez köti csak le a művészetben és ez teremti csak meg a természetet látóképzetünk számára. Így mintegy az edény formálódik ki e képzésmódban, melybe a természetet meríti és fogja fel a művész. Egy olyan szemléleti forma ez, mely minden időben ismertető jegye volt a művészi érzésnek és kifejezője ezen érzés változhatatlan törvényeinek. Ezen érzés hiánya a természethez való művészi viszonyunknak jelenti hiányosságát, a képtelenséget arra, hogy megértsük és következetesen kifejtsük hozzá való igazi viszonyunkat. Csak e képzésmódban leli meg a végnélkül változó szemlélet súlypontját, stabilis helyzetét, tisztaságát. Szükségszerűvé lesz ez minden művészi forma számára, a tájképben csakúgy, mint az emberi fejen; mindenütt rendez, kapcsolja és elnyugtatja az észrevételt. Minden képző-művészetben ugyanaz, ez a vezető, mindig ugyanúgy ha mint általános viszony és szükséglet, melynek alárendeli magát minden, melyben minden lerakódik, egyesül. Amiként a két-kiterjedésűben minden irányt a függőlegeshez és vízszinteshez való viszonyában mérünk s e viszonyban állapodnak meg az irányok, épenúgy csak akkor nyerik az egyes mélységi képzetek tiszta értéküket, ha egységes mélységi képzethez való viszonyban jelennek meg. Attól függ a kép hatásának harmoniája, hogy mennyire tud ábrázolni a művész minden egyes külön értéket, mint ezen általános mélységi értékhez való viszonylagos értéket. Csak ezáltal lel egységes mértékre a művész alkotása. Minél érezhetőbb ez a mérték, annál egységesebb és annál jótékonyabb a benyomás. Ez az egység a tulajdonképeni formaproblémája a művészetnek és az alkotás értékét az határozza meg, hogy mennyiben éri el ezt az egységet. Ez szenteli fel a természet ábrázolását, s az a titokzatos jötevés, mely a műalkotás részéről ér bennünket, mindig és egyedül csak a következetes keresztülvitelén alapul egészen testi benyomásunk relief-felfogásának.*

* Mikor a megjelenési formát, melyet a műalkotás leköt, olyannak mutattuk be, mint amely a tárggyal szemben való távolabbi állásponton nyugszik s nem közelin, egy gondolatot kellene megvitatnunk, mely emellett adódhatnék. Mivel a távolsági kép az életnagyságúnál kisebbnek mutat mindent, úgy az egyesek szemében ellentmondást jelenthetne az életnagyságú ábrázolása és annak éles és világos volta közt.

A távolsági kép jelentősége és értéke azonban azon a módon nyugszik, amellyel előttünk egészen mintázza ki és egyesíti a természetet; csak az egységesítő erők szerepelnek itt.

Egyfelől egészen a szem élességétől függ, hogy milyen távolságból látja élesen és pontosan a tárgyat és annak az eltávolodásnak, melyet a távolsági kép kíván, magában véve semmi tennivalója sincs a kép világossága vagy homályossága körül, ha van is befolyással a megjelenés keménységére vagy lágyságára. Másfelől egy ábrázolás mértéke nem kapcsolódik távolsági képzethez. Tény az, hogy a távlati kisebbülést a természetben egyáltalán nem érezzük messzibb távolságból, egyáltalán nem jelenik meg kisebbben egy emberi alak, mint

Miután a relief-képzésben felismertük és kifejtettük a természethez való általános művészi viszonyunkat, szükséges, hogy még kimerítőbben szóljunk a plasztikus reliefről, mint ennek az általános művészi viszonynak kifejezőjéről.

A relief-képzés a távolsági kép benyomásán alapul. A közelből szemlélt természetet nem látjuk reliefnek.

Mint láttuk, a relief-képzés elemei minden két-kiterjedésűnek, mint felületnek, s minden három-kiterjedésűnek, mint egységes mélységi mozgásnak, vagy mélységi méretnek az egységes hatása. Míg előhívja a két egységes hatást a benyomás, magában foglalja azt, ami szükséges a szemnek, hogy a természetnek térileg tiszta képzete fejlődhessék ki; a tárgynak egy felismerhető felületi képe, egy egységes mélységi méret a volumen érzése számára.

Ebből adódik azután a szobrászatnak minden relief-képzés, az egészen lapos domborodásútól a teljesen domborúig, hol végtére az egységes mélységi méret az alak reális mélységi méretének felel meg.

Az összes átmenetknél a lapos-relieftől egészen a domború- vagyis tulajdonképen mély-reliefig, arról van szó elsősorban, hogy erőteljes kifejezésre jusson a felület egységes hatása. Más szóval, az ábrázolás annyi magassági pontjának kell egy felületben feküdnie, hogy létrejőjön a felület-benyomás. Hogyha egy-egy észrevehetőleg kilép ebből az összfelületből, akkor az a látó-mezőnek tulajdonképeni távolsági zónája előtt jelenik meg s kirekesztődik az általános mélységi mozgásból; az összbenyomásból kiszabadulva felénk nyomul s nem olvashatjuk le többé előlről hátra, tehát hatásában teljesen művészietlen. Olyan hiba ez, mely mai napság széltében-hosszában elterjedt.

Az egységes mélységi mozgás egy egységes mélységi méret hatásán nyugszik és ennél fogva egy, az elülső felülettel párhuzamosan haladó alapfelületet követel (mindig csak a hatás szerint értve), mert a relief alapfelülete egy egységes háttér szerepét tölti be, melyből kiemelkednek az alakok. Ezért mindig az alkalmazott formáktól függ, hogy itt vagy ott kerül-

közlel. A természetben az életnagyságúnak az érzését még nagyobb távolságból is megtartjuk, tulajdonképen sohasem szűnik ez meg, hiszen a távlat csak felhívó eszköz a plasztikus és téri képzetre, az utóbbi pedig testi valóságukban, igazi nagyságukban állítja eléink a tárgyakat. A közönséges embert külön kell figyelmeztetni arra, hogy a tárgyak az eltávolodással, mint kép, veszítenek nagyságukból. Épen ez bizonyítja, hogy mily végtelen erővel uralkodik a képzet az eszméleten, szemben a látási képpel. A régi koroknak távlat híjjával levő képei ebben lelik természetes magyarázatukat; fejlettebb eszméletre volt szükség magában figyelni meg a látási képet, mint észrevételt s elkülöníteni mint forma-képzetet önkéntelen hatásától. – Másfelől nem a tényleges mérték az, amihez az életnagyságú benyomása kötve van. Mondhatjuk a képpel nővünk vagy kisebbedünk, vagy ezt mintegy a távolba helyezzük és így az ábrázoltnak a hozzánk való viszonya képzetünk számára ugyanaz marad. Egészen az ábrázolás módjától függ, hogy az egyik vagy a másik eset áll-e be. – Ha nagyban és egészben kisméretű ábrázolás van adva, akkor úgy hat a tárgy, mint távolból látott és ezért magában véve életnagyságú. Ha nagyon részletezett az ábrázolás, akkor úgy hat a tárgy, mint életnagyságú miniatűr formában, és mi vele együtt kisebbedünk. Az utasítás ereje és nem az ábrázoltnak a mérete az, ami meghatározza képzetünket. Így a relief-felfogás egészen független az ábrázolás nagyságától és jó, életnagyságú képmások épűgy lekötik a távoli benyomását, mint kisebbek.

e mélyebbre az alap, mert annak egészben s az alkalmazott formához való viszonyában egységes háttérül kell hatnia. Nem a relief alap-felületének kell *fő-felületként* hatnia, hanem az *elülső felületnek*, melybe az alakok magaslatai kerülnek. Különben újból beáll az az eset, hogy az alakok a látó-mező tulajdonképeni távolsági zónája előtt vannak s ennél fogva rárakottaknak tűnnek fel.

Ami aztán az egyesnek az egészhez viszonyított mélységi méretét illeti, gyakran találkozunk azzal a téves hittel, hogy ha például a relief mélységének egész mérete a természet méretének harmadát teszi, akkor a mélységi méretnek egyenkint mindvégig a természet harmadának kell lennie. Akkor a relief egy körüljárható alakot ábrázolna, a mélységi méretben hárommal osztva.

Azonban a korábbi megvitatásokból tudjuk, hogy a természeti formának a távolsági képben hatásként megjelenő viszonyai a méret tényleges viszonyaival nem vágnak egybe. Egyes mélységi különbözések *egy* felületi hatássá egyesülnek, ezzel szemben mások annál erősebben jutnak szóhoz mint formai ellentétek. A létforma és a hatás-forma nem ugyanaz s a relief-képzés a hatás-formát köti le, nem a létformát. A természetet hatás-viszonyában fogja fel. Hiszen ezen alapul, hogy a relief függetleníteni képes magát a valódi mélységi mérettől. Világos tehát hogy a relief nem valami triviális osztását mutatja a természeti átmérőnek, hanem egy ettől független értékbeli képet ábrázol s csak ezáltal lesz értelme és existencia-lehetősége.

Hogy mennyire nem fontos az alak tényleges mélységi mérete a volumennek a látó-aktussal való felfogására, kitűnik pl. abból, hogy ha egy reliefet a háttérből kiveszek és távolabb állítok, nehéz felismerni vajjon relief-e a kép vagy körüljárható alak.

Azt hihetné az ember, hogy minden lapos reliefet úgy is lehet kezelni mint mélyet, és fordítva. De nem így áll a dolog. Ez egészen az elrendezéstől függ. A lapos relief, mely természetszerűen általában felfogja a fényt, mélyebb kezelés mellett árnyékos részeket nyerhet, csak kérdés aztán, hogy elbírja-e ezt, vagyis hogy érthető marad-e. Tehát az elgondolásban és az elrendezésben van benne az, hasonlóan a képhez, hogy fényben gondolunk-e mindent, vagy sem. És fordítva: egy mély relief, melyet árnyék-hatásra gondoltunk el, lapos ábrázolásban elvesztheti szükséges hatását.

Még a bronzban való relief-ábrázolásról kellene itt megemlíteni egy-két dolgot.

Mivel az ábrázolás tisztaságához szükséges a bronznak silhouette-hatása s ezt a bronz-reielfen a sötét háttér jelentékenyen kibebbíti, azért szükséges a belső forma-adás fokozása, a mélynek és magasnak nagyobb kontraszt-hatása. Azonkívül az ércnek a magaslatokon lévő csillogása arra késztet minket, hogy a sötétből való kiemelkedés értelmében alakítsuk a

formát, hasonlóan a Rembrandt-i értelmű forma-adáshoz. Ehhez járul, hogy a bronzábrázolások gyakran nem mint külön alkotások, hanem mint kitöltők és díszek lelnek alkalmazást. Akkor a figurális díszítő hatást szolgál s e feltétel mellett ellenmondásban lehet a relief-elvével. Mint jellemző példát, a Michelangelonak tulajdonított kis bronz-ajtót szeretném megemlíteni, melyen az egészen laposan tartott alakokon egészen kerek fejek nyúlnak előre. Itt azonban a fejek az ajtó ércgombjainak szerepét töltik be s mivel ismétlődnek, azért újból közös relief-felületet adnak egymással. Az ilyen, a jelen esetben bár helyesen ott is megcsinálták az ilyen kiemelést a felületből, ahol az ornamentális feltétel nem volt meg hozzá, s ahol az ismétlődés hiánya miatt nem állott be a magaslatok relief-egységbe. Egy művészi eltévelyedés származott így, amint például Benvenuto Cellini Perseusának talapzati reliefje mutatja, s ennek az eltévelyedésnek azután mindig újból megvoltak a maga utánczói.

Az ilyen bronz-reliefnek látszólagos és gyakran valóságos ellenmondása a kő-relieffel arra a téves felfogásra vitt, hogy minden anyag más-más relief-képzésre utal. S továbbmenve, úgy fogták fel aztán a művészi alakítás elveit, mint szükségszerű következményeit az anyagtól megszabott ábrázolási eljárásnak. – Ezzel épen fejetetejére állították a dolgot. Mivel az anyag feltételei kényszeríthetik a művészt, hogy az anyag *különböző* kezelésével tegyen eleget a művészeti, az anyagtól teljesen független szükségleteknek, az anyagból vezetik le a művészeti elveket és végül nem látnak egyebet a művészi ábrázolásban, mint az anyagnak és a vele való elbánásnak ábrázolását. Ez mégis csak alapos elcserélése célnak és eszköznek.

Alkalmazzuk most még a relief-felfogást külön az alak egészen testi ábrázolására. Itt ez azt követeli, hogy az ábrázolt alak különböző nézletek számára teljesítse a relief feladatát, adja a relief kifejezését. De ez megint annyit jelent, hogy az alak különböző nézletei mindig felismerhető tárgyi képet nyújtanak, egységes felületi zónaként. Arról van szó, hogy az alak minden nézlet számára egy egységes téri zóna képzetét kelti és így világos felületi egységgel bíró egész teret ír le. Ezáltal a materiális formának egész állománya látható formává alakult át és ezzel a modell reális formájával, a természet levonatával szemben tiszta megjelenési formává lett. Az ilyen elrendezést megint legjobban a két üvegfal segítségével vételével tehetjük világossá. Míg fő-nézleteiben egy közös felületben egyesül az alak, megszerzi azt a nyugalmat és szemléltetőséget, amelyet nagyobb távolságból nyerünk tiszta hatás mellett. Megjelenése azután megfelel annak, amelyet az egységes tekintet kíván, mikor egy összeség részeként fogja fel az alakot. Ami in natura a nagyobb távolság által egyesül és jelenik meg a tekintetnek, az az alak elrendezése által a plasztikus ábrázolásba kerül, úgy hogy megjelenésének módja ugyanaz marad, a szemlélő álláspontjának távolságától függetlenül. Az alak még a közeli álláspontnak is egységes felületi kép gyanánt mutatkozik. Ez a felfogás az

alak egész forma-adásában érvényesül, mert az egész elrendezés a legapróbb formáig tovább tagozódik.

Amint természetes követelése minden álláspontnak, hogy az ábrázoltnak tiszta felületi képét nyerje, úgy viszont az egészen testi alaknak ilyen alakítása természetes következményképen kényszeríti a szemlélőt, hogy megválassza álláspontját a felületekkel szemben. Így az alak elrendezése meghatározza azt az álláspontokat, ezen felületi képek száma szerint, melyeket ad. Természetesen már az alak elgondolásban benne van, hogy hány nézlete lesz. Vajjon kettő-e, mint az olyan alakoknak, melyek egy tiszta relief találásával analog terjeszkednek ki, – vagy három-e, négy-e stb. Emellett mindig annak az energiának mértékéről van szó, amellyel az alak határozott álláspontokra utasít, s nem valami szükséges számról. De mindig fog érvényesülni egy nézlet mint olyan, mely a képpel vagy relieffel analog egységes felületi benyomásként ábrázolja és foglalja össze az alak egész plasztikus természetét. A tulajdonképeni látó-képzetet jelenti ez, mely alapjául szolgál a plasztikus ábrázolásnak, a többi nézlet alárendeltje ennek, mint a fő nézletnek szükségszerű következményei.

A szabadon álló alaknak ilyen képi megjelenésre való elrendezésében áll az egész jelenség plasztikus felépítésének problémája.

A plasztikus forma egyesítési folyamatának e leírásában a megjelenésből indultunk ki. Ha most fordítva a plasztikus formánál kezdjük, abból a következők folynak. Minden külön plasztikus formának egy nagyobb formában kell egyesülnie, minden külön mozgásnak egy nagyobb, egész mozgásnak a részét kell tennie, úgy hogy végtére az alak egész formagazdagsága egy igen egyszerű felületi rendbe illesztve álljon egyesítés, annál egységesebben juthat szóhoz a forma, mint jelenség. Hogyha fontos a megjelenést illetőleg, hogy világos összképeit nyerjük a formának különböző álláspontok számára, úgy másfelől a plasztikus természetből folyik, hogy az egész felületi rend mindig tovább haladva, minden oldalról körülzárja és egyesíti az alakot.

Így az olyan alakok mellett, melyeket tiszta megjelenésüekké alakítottunk, tisztán szóhoz jut és érezhetővé lesz az egész tér, melyben azokat elgondoltuk. Mert azok a felületek, melyekben az alak domborusága mint kép jelenik meg és talál helyet, épen egy ideális teret alkotnak, melynek alaprajza világos határu forma, kisebb vagy nagyobb mélységű derékszög. Ha nem ez az eset áll be, akkor mind kevésbé jelenik meg az alak mint tiszta képjelenség s minden egyes nézleteket a következővel akarunk megmagyarázni, mert egyik sem mutat bezártat. Így körben forgunk az alak körül anélkül, hogy valaha is a mienk lehetne az, mint igazán szemlélhető. Így egy lépéssel sem jutottunk előbbre az ábrázolással, mert a

szobrászatnak nem az a feladata, hogy befejezetlen és kényelmetlen állapotban hagyja a szemlélőt a természeti benyomásnak három kiterjedésével és testiségével szemben, míg azon fáradozik, hogy tiszta látó-képzetet alkothasson, hanem éppen abban áll a feladata, hogy megadja ezt a látó-képzetet a szemlélőnek s ezzel eltüntesse a testiségből azt, ami kinzó. Míg elsősorban testinek érvényesül a plasztikus alak, addig csak kezdetén van még alakításának, csak mikor már laposnak hat, bárha igazában testi, nyer művészi formát, azaz jelentőséget a látó-képzet számára.

Hogy világosan szólaljon meg egy nézetben a tárgyi, azt kétféle módon lehet elérni. Szabadban, egy érthetően beszélő elhatárolás által, silhouette-kép által; ez mindenütt szükséges, ahol nagyobb távolságban kell hatnia a szobornak, mert ott mindinkább eltűnik a tekintet elől a belső tagozódás. A silhouette-kép a legmesszebbre megjelenő tárgyi kép. Azonkívül a bronzra vonatkozólag szükséges követelmény is ez, mert ebben kevésbé tűnik fel a belső forma a szín sötétsége következtében. E távolbahatás szükségletéből használtak legtöbbször a görögök tiszta silhouette-képet a tárgy megmagyarázására.

Zárt térben, hol az álláspont közelebbi s hol a tárgyat a *belső forma* magyarázhatja, másképpen alakul a dolog. Csekélyebb távolságból kisebb a látómezőnk s mivel ez a mező a szélek felé elmosódó és a közepén erős, azért nem lehet a szélén, ami a tárgyat magyarázza, hanem a látó-mező közepén kell helyet foglalnia. A világos silhouette-ben álló eszköz alkalmazása távolabbi álláspontot kíván, ahonnan könnyen áttekinthetjük a képet. A közelben azonban, ahol az alak mindinkább az egész látó-mezőt foglalja el, esetleg még túl is megy rajta, nem érhetjük be azzal a felvilágosítással, melyet a határoeltság ad, hanem fordítva, ezt nélkülözni kell tudnunk. Ez arra vezetett, hogy ilyen esetben a lehetséges nyugodtsággal egy össz-tömeget zárhassunk körül az elhatárolással és annál egységesebben válasszuk el az alakot a háttértől. A közelből elfoglalt álláspont tehát abban mutatkozik az alak formálásában, hogy a silhouette-kép a háttértől való egészen nyugodt, általános elhatárolássá lesz.

Ez az alakításmód szükségképen is különösen kifejlődött a renaissane-ban, a belső tereknek szolgáló sculpturában. Gondoljunk Michelangelo zárt alakjaira. A bronzokban, hol a belső formák sohasem beszélnek olyan világosan, hogy nélkülözhetnők a silhouette-et, a művészi ösztön odavisz, hogy annyira kisebbsítsük a méretet, hogy a silhouette hatása tisztán essék még a látó-mezőbe. Mint *silhouette-kép* a bronz a közeli állásponthoz kisebb méretet kíván, mint a *zárt* elhatároeltságu márvány-alak.

Mivel a relief-felfogás lényege abban áll, hogy egységes látó-benyomásra formálja testit, azért mindenütt szükségszerűen a relief-felfogásnak kell érvényesülnie, a hol a művészi alakítás objektuma testiségi alakulat. Így mindenekelőtt az építészetben is, butorokon stb.

Mindig arról van szó, hogy a külső zónának világos érzését nyerjük és előlről hátrafelé olvassunk le minden külön formát, mint mélyülést. A görög templom pl. zárt tértömeget alkot, az oszlopok olyan közel állnak egymáshoz, hogy a térnek áttört elülső rétegeként hatnak. Nem olyan téri testet veszünk észre, mely előtt felénk ható oszlopok állanak, hanem fordítva, az oszlopok részt vesznek a téri test alkotásában s az általános mélységi mozgás közöttük halad át.

Épen így a román stílus következetesen és önállóan viszi keresztül a relief-felfogást és fogja fel mindig úgy a nyilást, mint egymás mögé sorolt téri rétegek áttörését, melyeket a nyilás profilozásával szemléltet.

A stílus minden különbsége mellett is, melyet az építészet mutat, az marad az építészet feladata, hogy formáit mint relief-hatást egyesítse. Csak ezáltal nyeri az épület művészi egységét. Ha az épületet stílusformák organizmusának fogjuk fel, akkor mint ilyet mindenekelőtt egy természeti jelenséghez hasonlíthatjuk, melynek formája csak a relief-felfogás által nyerheti művészi egységét.

Megelégszem e helyen e rövid utalásokkal, melyek csak arra hívják fel a figyelmet, hogy az építészetben, mint művészetben, az alakításnak ugyanaz az elve foglaltatik, mint amely a szobrászatban és a festészetben megvan.

VI. A FORMA MINT FUNKICÓ KIFEJEZÉSE

Az előző fejezetekben megmagyaráztuk a jelenséget, mint a természetről való *téri* képzeinknek kifejezését.

Abból az emberi képességből indultunk ki, mely a természet téri megalkotottságának az optikai képből való leolvasására irányul. Ezt egyszerűen látásnak jelöltük meg, épúgy, mint ahogy azt mondjuk, hogy a gyermek csak akkor tud olvasni, mikor a betűk nézése közben előáll benne az élő szó képzete. A művészi ábrázolás azután olyan jelenséggé formálódott, melyet a legolvashatóbbnak ismertünk fel és amely erre a célra rendezi el a téri tartalmat. Az első dolog, amit a jelenségből kiolvasunk, tér és forma, s ezért én a térnek és a formának a képzetét mint a legelemibbet és legszükségesebbet, legelsőnek tárgyaltam. Azok a képzetek, melyek ismét magára a formára vonatkoznak, amennyiben valami oknak a hatását látjuk a formában, másodrendű képzetek a képzőművészet számára. Ezek mindenekelőtt a materiális anyag képzetei, amennyiben az föltételezi a formát. Az utóbbi aztán a szerkezetnek vagy a felület alatt rejlő formáknak lesz a kifejezője, amint ez az eset minden, akár a nyugalom, akár a mozgás állapotában levő organizmusnál. Másodsorban valamely motívumnak vagy

folyamatnak a képzete, amennyiben amazok a formának egy változását vagy mozgását feltételezik. A formának mint tartós vagy pillanatnyi feltételek kifejezőjének és eredményének a képzetei ezek, mind a két esetben.

Míg egy jelenség indító okáról gondolkozunk s azt ezáltal vagy valami szellemi mozgató-erő következményeül – mint cselekvést – fogjuk fel, vagy egy mechanikus funkció következményeül, vagy esetleg mint organikus anyagbeli feltételezettség következményét, – mintegy multat és jövőt, vagy valami tartós hatást foglalunk bele a jelenség egyszerű tényébe. Ezek a képzetben is életre kelnek és úgyszólván együvé kapcsolódnak a jelenséggel. A tényezők neme szerint, melyek a mindenkor adódó jelenséggel járnak, előállnak azonnal a megfelelő képzetek is.

A formát illető anyagi feltételekről nem szükséges bővebben szólni. Ellenben mélyebb megvitátást kívánnak a formák, mint folyamat kifejezői.

A természet, amint változik és mozog, változásokat idéz elő a jelenségben, melyeket mint ezen folyamatok jeleit tartunk meg. Ezek észrevevésével előáll a folyamat képzete, hozzáérezzük azt, azáltal, hogy úgyszólván vele cselekszünk bensőleg és a külső jelenségnek, mint oknak tulajdonítjuk ezt a belső akciót. Amint a gyermek tanulja megérteni a nevetés és sirás mimikáját, miközben maga is csinálja ezt a mimikát, s az izombeli folyamatban, melyet az benne előidéz, a kedvnek és kedvetlenségnek benső okát is képes érezni, úgy lesz mibennünk minden mimika, a mások mozgásai, belső folyamatok érthető kifejezőjévé, érthető nyelvvé. – Ez az átruházás annyira mehet, hogy mikor új jelenségek adódnak, még azokat is azonnal meglevenítjük és megjelöljük tulajdon testi érzésünkkel, mely hasonló jelenségeket kísért. Így egész tökélyre gyűlik össze folyamatok helyett szolgáló jelekből s e funkció-jelek világossága teszi értéküket, mint ezen életérzésnek, az emberek és a külvilág közt levő szimpátiának hordozóiét. Ezt a szemléletet az egész testre kiterjesztve, természetes, hogy az mindenütt elevenítőleg hat és a formát meghatározó befolyással bír. Az tehát, amit egyszerűen a természet életének nevezünk, tulajdonképpen a természetnek képzetek által való meglevenítése. A „funkció-jelek” kifejezést a legtágasabb értelemben kell itt venni, nemcsak a momentán, közvetlen folyamatra, az aktivitásra, alkalmazva, hanem a nyugalomra is. Amíg a forma nem funkció kifejezése, nem fejez ki semmi közvetlen viszonylatot, valamely testi érzéshez.

Mivel a természetnek épenséggel nincs meg mindig ez az eleven mimikája, melyre nekünk szükségünk van, hogy együttérzésre utasítsunk, s képzelünk az egész összegyűjtött tapasztalati anyagból a közvetlen testi érzéssel egyetemben nyeri ezt a mimikát, mint ahogyan színész teszi, – azért a művész sem köti magát a mindenkori tényleges természeti jelenséghez,

nem tapad ahhoz, hanem önállóan fejleszti, szubjektív ereje szerint a nyelvet s ábrázolásában a természetre vonatkozó általános követelést az egyes esetre is érvényesíti.

Világos, hogy képzetünknek ez a meglevenítő ereje nemcsak az élő lényekre, hanem az egész természetre kiterjed s ezzel mindent vonatkozásba hozunk önmagunkkal és áthatunk testi érzésünkkel.

A funkció-jeleknek azonban, amint azok képzetünkben megállapodnak, van még egy messzebbmenő jelentőségük is. Egy teljes nyugalomban lévő, hosszú ujjú, inas kéz annyira emlékeztet a kinyúló, valamit megragadó kéz képére, hogy az már magában kifejezi a megragadás tendenciáját s a vele összefüggő test érzést. Úgyszólván egy latens állapotban lévő tevékenység képét hordja. Erősen fejlett állkapcsok erőnek és energiának a benyomását teszik, mert az erős akaratnyilvánításoknál összeszorítjuk és megfeszítjük az állkapcsunkat s az erő kifejezőjét érezzük benne. S amint a haragban vagy erőfeszítés közben összehúzódnak a homlok izmai és ezt az összehúzódó dudort a harag és az erőlködés kifejezőjéül fogjuk fel úgy az olyan homlok, ahol ez a dudor jelen van a nyugalom állapotában a csontok szerkezete miatt, az erő kifejezését nyeri.

Ilyen módon jutnak bizonyos formák belső folyamatok kifejezésére, bár egyáltalán nem mozgással gondoltak, azért, mert mozgással járó formákra emlékeztetnek. – Ezen átruházási mód révén odajut a művész, hogy forma-típusokat állapítson meg és alakítson, melyeknek határozott kifejezésük van s a szemlélőben határozott testi és lelki érzéseket keltenek. Valamely határozott funkció-nem megállapodásával egész testi típusok állanak elő, miközben a természetből mindazokat a forma-nemeket összefogjuk, melyek ugyanazon funkció-karakter hordozói. Ez természetesen épenúgy jelöli befogadó voltát a természethez való viszonyunknak, mint annak produktív voltát a művészetben. Mivel mintegy ugyanaz a megfeszítés és ugyanaz a maga-elhagyás jut általában egy testben kifejezésre, mi ebben általában tipikus egységet érzünk.

Hogy egy ilyen, nekünk egységes típussal a természetben találkozunk, vagy a művész teremti meg azt számunkra, az egyre megy; mindkét esetben ugyanolyan realitással van számunkra.

Míg így felkutattuk a képzet-életünknek alakítási módjában mutatkozó szükségleteket, észrevevesszük, hogy annak, amit a forma mond nekünk, in natura egyáltalán nem kell mindig velejárnia az adott esetben. Az esős állkapcsú legény gyöngé ember lehet, a hosszúujjú, inas kéz pedig merev és a megragadásban ügyetlen. A forma kifejezése, a fantáziára tartozó nyelve, mely funkció-jelekkel történő átvitelén alapul, nem törődik a formának és tartalomnak

mindenkori reális viszonylataival, nem függ mindig újból ezektől. Egy hang megindító színezete akkor is megindít, ha tudom, hogy tulajdonosa semmit sem érez mellette.

Azonban jól meg kell jegyeznünk, hogy a fantázia átvitelének erős alakítása más-más embereknél és más-más korokban különbözőképpen fejlődhetik ki. Annyira előtérbe juthat az érdeklődésben valami tudományos megfigyelés, vagy a mindenkori reális viszonyok megállapítása, hogy a szemléleti tapasztalatoknak zavartalan átvitele mindinkább alábbhagy és eltűnik. A pozitív tényállásra irányuló érdeklődéssel szemben s a bebizonyíthatónak biztos kimutatásával szemben nem érez jogosultságot az önkéntelen képzet-munka és nem is mert előlépni. Ezzel kihál a természet kifejezése iránti érzék s vele együtt a művészi anyag.

Láttuk így, hogy a természetben végbemenő változásokat funkció-kifejezésüknek megfelelően képzetünkkel kísérvük, de azt is, hogy a szilárd, a változatban is foglalhat magában utasítást határozott folyamatok képzeteire, s így állandó kifejező-forma lehet bizonyos tulajdonságok számára. Ezzel egyáltalán elmosódnak jelenik meg a különbség mozgalmas és nyugodt természet között; mindkét esetben keletkezettnek fogjuk fel a formát, s a forma élete mozgás-folyamatok képzetének felkeltésében áll. Ebből megérthető, hogy a képes ábrázolásban egyáltalán nem nélkülözzük a mozgás lefolyását, amint az a természetben végbemegy. E jelenségben nem foglaltatik egyéb tény, mint a nem mozgalmas természet kifejező képességének ténye. A nyugalom állapotában lévő kéz életét ugyanúgy fogjuk fel és közvetítjük, mint a cselekvésben lévő kézét. A belső folyamatban nem mutatkozik különbség ebben. A cselekvő kéz csak még erősebb kifejezője bizonyos funkció-képzeteknek, mint a nyugvó, melynél azok úgyszólván csak alattomban működhetnek. – Ezzel a célnak megfelelő formának a képzetei is összefüggésben vannak; a formáról a nyugalom állapotában felismerjük már funkciójának módját. Az organikus testet olyan formák komplexumául fogjuk fel, melyek bizonyos funkció-lehetőségek képét viselik. Az organikus élet iránti érzés azon alapul, hogy minden formát el tudunk képzelni cselekvésében; az organikus egység pedig azon, hogy testi érzésünkkel egészen behelyezhetjük magunkat az előttünk lévő testi képbe.

Hogy mennyire kizárólag csak annak a lekötésén alapul minden mozgalmasnak az ábrázolása, ami képzetünket felkelti; és nem az észrevételi kép hű fogvatartásában, azt pl. egy sebesen futó kutya ábrázolása bizonyítja. A mozgó lábakat tényleg csak gyors mozgású csíkoknak vagy árnyékoknak látjuk; azoknak határozott, bármi módon világos formájából nem látunk semmit, míg a fej és a törzs világos formát tartanak meg. Ha már most a visszaadás egy vagy több összetett mozgási momentum fogvatartásán alapulna, akkor mindig csak homályos csíkoknak ábrázolná a lábakat. Azt látjuk azonban, hogy egyáltalán a *képzetet* ábrázoljuk, nem az észrevételt. A képzetet a nyugalom állapotában tartja meg a kutya lábának

a képét s csak abba a helyzetbe hozza, melyet a futás közben észlelünk, világos képet alkot magának, mely épúgy megtartja mindenütt a kutyát, mint a futását. A mozgásról való észrevételünket tehát vonatkozásba hozzuk előbb azzal a képpel, melyet képzetünk tart meg a tárgyról s aztán újból a nyugalom képzetét alkotjuk meg a mozgásban lévő tárgyról. Ez azonban egészen más, mint az egy vagy több momentum képe, amelyet a fényképező készülék mutat a mozgásról – a pillanatnyi észrevétel képe. Egy erős forgásban lévő kerék a küllők észrevételéül egy surranás homályos képét mutatja. Az ábrázolás ezzel nem törődve a nyugalom világosságában fogja adni a kereket. A nyugvó kerékről való kép tehát, mely képzetünkben él, erősebb, mint a mozgó keréknek tova futó képe, s az elsőt, mint a fontosabbat, kötjük le a képzetben s feláldozzuk az észrevételi képet, mint a homályost, mely feloldja a formát. Míg az illusztrációban megelégszünk a tovatűnő képpel, komoly képben zavarنا ez minket. A művész tapintatától függ, hogy mennyiben szabad alkalmaznia tova futó észrevételi képeket a tiszta forma-képzet helyett.

Ez a magyarázata annak is, hogy a szobrászatban, ahol ugyan mindig tisztán kapjuk a formát, mégis ábrázolható a hirtelen mozgás. Annak a képnek, melyet az egyes észrevétel önmagában ad, nem felel meg a plasztikus ábrázolás, de megfelel egy képzetbeli képnek, mely felveszi magába az ábrázolásból azokat a határozott jeleket, melyek a mozgás képzetét keltik; nem a momentán mozgás közben keletkező tulajdonképeni benyomást adja. A természettel nem úgy állunk szemben, mint pillanat-felvevő gépek, hanem mint olyan lények, akik szerkesztik képzeiteiket s az egyes észrevételeket csak felhasználják és beleszövik ezekbe.

Ha visszapillantunk erre a fejezetre, világos előttünk, hogy mint lesz számunkra a funkció-képzetek által a mozgalmas és mozdulatlan természet élő, cselekvő testé és miként szólal meg ez az élet a jelenségben a funkció-jelekben.

Míg azelőtt mint a téri képzet kifejezőjét szemléltük a jelenséget s mint téri értékről beszéltünk tulajdonságáról, addig most tisztán mint funkció-kifejezést tárgyaltuk a jelenséget, s szólhattunk így ilyen értelemben a jelenség funkció-értékeiről.

A jelenségben, mint téri értékben, annak legegységesebb kifejezését ismertük fel. A funkció-értékben egy olyan kifejezést, mely erre a jelenségre, mint téri értékre vonatkozik csak. A jelenségnek, mint funkció-értéknek igazi alakításáról csak akkor lehet szó, ha egyszer mind mint téri értéket is alakítjuk a jelenséget.

A teljes, igazi művészet értelmében benne foglaltatik tehát a jelenségnek mind a két irány felé egyszerre való alakítása, vagy helyesebben mondva, a funkció-értékek egységének a téri értékek egységéül való felfogása.

Ennek nagy a jelentősége a képzőművészetre, mert a funkció-kifejezés értelmében vett életérzése a művészt olyan ábrázolásra vezetheti, melyet kifejező gesztusoknak tekintve, igazán átértzett, amely azonban mint egységes téri benyomást egyáltalán nem nyert alakítást. Cselekvőnek képzeletben magát és azt kérdezi magától, hogy így vagy úgy mozognék-e az adott esetben. Azt azonban nem kérdezi, hogy mint ha az így nyert mozgás a szemlélőre. Tehát nem látottnak, hanem csak elvégzettnek képzeletben el a mozgást, szóval csak mint kifejezést és nem mint benyomást.

A benyomást illetően azonban még egészen más momentumoknak is van szavuk, amint előbb láttuk, s ezért a tulajdonképeni művészi hatás csak azzal kezdődik, mikor a gesztusok kifejező képzeletben a benyomási követelmények feltételeiben megtisztul. Ezen folyamatok után az fog kitűnni, hogy egy sereg kifejező gesztus egyáltalán használhatatlan, mert mint benyomás fel nem ismerhető, másokat pedig át kell alakítani úgy, hogy megfeleljenek a relief-szemlélet követelményeinek. Az úgynevezett realizmus durvasága abban áll, hogy nem ment végbe ez a művészileg szükséges átalakítás és csak a kifejező mozdulatok igazságára gondoltak. Így sok olyan, ami mint újdonság és eredetiség lép fel, csak a művészi alakításnak ezen hiányán alapul.

Így például Canova óta mindinkább kialakult az építészet és szobrászat egyesítésének egy neme, melyet itt közelebbről szemügyre kell vennünk.

Canova kezdte el úgy alakítani a síremlékeket, hogy relief-építészetet alkalmazott a falon és ez elé szabadon álló alakokat helyezett, melyeknek cselekvő a fellépésük az építészettel szemben, amennyiben a sír ajtaja felé vonulnak. Az alapképzet tehát egy képnek a képzeletben: alakok, építészeti háttérrel; ez pedig, mint egész, csak reliefben ábrázolható. Akkor az egységi felületnek elől kellene feküdnie, még ha olyan domborúan kezeltek is az alakok, hogy egészen testiek lesznek, mint az oromfalán levő alakok, stb. s az építészetnek a relief-ábrázolás részeként kellene hatnia. Az egésznek azután a lehetőség szerint építészeti keretet kellene kapnia, hogy így a relief mint mélyítés s nem mint a falra fölrakott jelenjen meg.

Így alakítva nyerné helyes művészi kifejezését a képzet, akkor azonban mint műfaj nem jelentene semmi újat.

De mivel Canova az építészetet egészen elkülönítette az alakoktól, azért az építészet magában való emlékeknek hat, az alakok pedig eléje helyezetteknek, melyek mint téri benyomás nem tartoznak hozzá. Inkább a közönségbe tartoznak az alakok, mint a síremlékhez; csak föl szálltak oda. Az egyetlen kapocs az építészet és az alakok között a befelé vonulás cselekvése. Ez a reális folyamat tehát nem mint látott alakított, hanem közvetlenül játszódik le, – az alakok kővé vált emberek.

Ez a realizmus azután modern emlékeken mind szélesebb teret foglalt. Emlékszem mindazokra a szoborművekre, melyek előtt ilyen kőből vagy bronzból való emberek egészen véletlenül guggolnak a lépcsőfokokon, esetleg a nevet írják fel az emlékre, vagy megkoszorúzzák azt, stb. Ezek a todalékok átmenetet alkotnak a szemlélőhöz és a valósághoz s a határ egészen önkényes. Ép úgy egy pár nézőt is lehetett volna állítani, kőből, az emlékre. Ami az ilyen kitalálásokban új, az csak afféle művészi durvaság, mely a viasz-figurák és a panorámák osztályába tartozik.

Az építészetnek és szobrászatnak a viszonya mindig csak architektonikus természetű lehet, azaz vagy a szobrászat veszi át a kitöltés vagy koronázás szerepét egy architektonikus egészben s lesz ugyanannak architektonikus részévé, vagy pedig az az építészet szolgálja csupán a szobrászatot, szolgál neki mint talapzat stb. De nem állhatnak szemben egymással építészet és szobrászat mint egy cselekvésnek vagy folyamatnak az alkotórészei. Csak az összképzet, tehát az egységes tér – melynek az építészet és szobrászat egy-egy részét teszi – lehet az ábrázolás tárgya, vagyis egy képnek teljes képzete, melyet plasztikusan csak mint reliefet adhatunk.

Eltévelyedésnek tartjuk, mely hasonló valóság-hatásra vezetett, a Nápolyban lévő antik csoportot, a Farnesei bikát is. Itt is csak a cselekvés, a folyamat az, mely a plasztikus részeket összetartja s nem egy zárt téri egységnek a benyomása. Itt is a relief-ábrázolás lett volna a kívánt tartalomnak szolgáló művészi forma. Az egészen testi csoportban a közben fekvő légtömeg nem alakul át többé a plasztikus ábrázolás által egy ideális térré, hanem mint reális levegő-tér lép vonatkozásba az elszórt plasztikus alakokkal és hasonlóképen kővé vált embereknek, vagy eleven képnek jelenik meg. A művészi értelemben vett csoport nem olyan összefüggésen alapul, mely a folyamat által jön létre, hanem jelenségi összefüggésnek kell annak lennie, mely mint ideális téri egység lép fel a reális levegőtérrel szemben.

Ha korunkban oly gyakran tesszük azt a megfigyelést, hogy egy folyamat képzetei ahelyett, hogy relief-ábrázolásban nyernék természetes kifejezésüket, barbár módon mint szabadon álló szobrok ábrázoltatnak, úgy ez részben azzal áll összefüggésben, hogy relief-ábrázolásokra ma már alig van alkalom. Gondoljunk a sok emlékműre, melyek a templomfalakhoz, vagy más építményekhez támaszkodnak, a templomokra, szentélyekre, diadalivekre stb., amint ezt a régebbi korok mutatják és azt találjuk, hogy ez a szobrászat sokkal gazdagabb, mint a szabadon álló. Manapság majdnem kihalt már ez az egész szobrászat, és szobrászat alatt csak egészen testi alakokra gondol a modern ember, melyek egy tér közepén állanak. Majdnem az egyetlen teret adják ezek a szerencsétlen emlékművek, melyen a szobrász fantáziájának élhet s mert eszméit nem akarja feláldozni, művészileg

lehetetlen formához jut. Ezt a bajt bizonytalansággal részben annak a körülménynek kell betudnunk, hogy az ilyen feladatokra szolgáló művészi formát laikusok, az úgynevezett bizottságok, meghatározzák, holott éppen ebben az alakításban kellene látni a művésznél legfontosabb munkáját. Hihetetlen állapot ez; mit szólnánk ahhoz, ha a költőnek vagy a zeneszerzőnek csak egy formát szabnának meg a művészi elgondoláshoz s csak azt engednék meg nekik, hogy a megszabott jelenetekbe úgynevezett motívumokat toldhassanak be! – Milyen kimondhatatlan szegénységet, milyen örökös egyformaságot mutatnak emiatt a mai emlékművek. Ha egymás mellé állítanók az utolsó húsz esztendőben. Európában felállított szoborművek sorát, micsoda tömeg volna ez, mind olyan plasztika, mely azon fáradozik, hogy valami újat adjon, boldogtalanul görnyedez a szabadon álló szobrászat láncán, mert tiltottak neki minden csatlakozást az építészethez, vagy bármilyen helyzethez, mint valami egyedülre kárhoztatottnak, – igazi fejtelen munka.

Ami azonban a művészetbe új életet visz és mindig örvendezővé teszi, az az új helyzet. Az adott természeti szituációnak művészi alakká való továbbformálása, mindig valami újra vezet a művészeti törvényeken belül. Ha hiányzik ez a természetes kapocs, akkor az úgynevezett új művészeti törvényekben keresik az újat és ötöt csinálnak a kétszer kettőből. Azonban, hogy lehet szó helyzetbeli különbségről, ha a szobrászat csak mint szabadon álló, egy térség közepén léphet fel, ott, ahol sohasem volna szabad állania, mert az irányok mind egyenlő értékűek, nincsen se «elől» se «hátra» s a helyzet a szobor képi hatásának lehetőleg ellene munkál; a néző a szobormű körül forog s így négy nézetet kell bevennie, ami csak igen kevés szobornál előny, élvezet pedig mindig csak meztelen alakoknál lehet.

Ki a bűnös a tér közepének ebben a babonájában? Megint csak a fejletlen képzet, mely mintegy organikus alkotásnak gondolja a térséget és a szerves symmetria érzését kapcsolja egybe vele. Önmagában létezőnek fogja fel, ahelyett, hogy csak szemléletnek képzelné, olyan dolognak, melynek csak a szemlélőhöz való vonatkozásban van létjogosultsága s mellyel szempontra szerint kell bánni.

A természetnek ez a felfogása, mely az igazságot csak a formában, mint funkcióértékek kifejezőjében látja, a helyességnek ahhoz a hamis fogalmához is elvezet azután, melynek manapság oly nagy szerepe van a művészetnél szemben. Az előbb elmondottakból világos, hogy ez a helyesség egyáltalán nem vonatkozik a tulajdonképeni művészi alakító processusra, hanem csak a természetre, mint ábrázolási objektumra. A művészeti fejlődés ennél fogva sohasem kezdődött ezzel a helyességgel, hanem a formának térségi értéként való alakításával és csak lassanként alakult ki és nőtt hozzá úgyszólván a forma mint funkció-

érték. Minden fejlődési stádiuma tehát csak a művészi alakításon belül, mint fejlődő tényező lép fel s csak mint ilyen érvényesül benne. Önállóan és kiemelve a művészi alakító processusból, egyáltalán nem jön kérdésbe ez a helyesség s csak mint egy művészi hatásforma helyessége lép fel, nem pedig önmagában. De ha megfordítjuk a fejlődés menetét s elsősorban a formának, mint funkció-értéknek a helyességét kívánjuk, még mielőtt elkezdődhetik a művészi alakítás, akkor ezzel a természetnek egy olyan felfogását és olyan képzettartalmat fejlesztünk ki önállóan, melyek nem használhatók a művészi értékelésre, mert kifejlődésükben nem hatott elejétől fogva a művészi szempont. Manapság legtöbbször ez a fejlődés menetének az útja s ez magyarázza azt a művészekről sokszor hallott panaszt, hogy nekik a művészi tevékenységhez előbb mindent el kell felejteniök, amit az akadémiákon szereztek meg.

A jelenségnek téri és funkció-értékül való felfogása az architektonikus alakítás felfogását is magyarázza.

A térhez való viszonyunk az építészetben talál közvetlen kifejezőjére, mikor a térben való puszta mozgási lehetőség képzelet helyébe határozott téri érzés támad, s mikor a tájékozódás munkája helyébe, melyet a természettel szemben végzünk, oly módon tagozódik egy tér, hogy annak a szemre tett benyomása felment minket ettől a munkától. Miként a plasztikus alakítás mellett, mozgás-képzetek támadnak, melyeknek mint látó-benyomás kell hatás-egységükre jutniok. A tér maga, a létforma értelmében, hatás-formába megy át szemünk számára.

Másfelől a funkció-képzetek által, ilyen a hordozás és fekvése, cselekvőnek érezzük a tömeget s az megelevenedik ezáltal. A funkció-képzetek bizonyos hatás-követelésekhez kapcsolódnak s csak a hatás egészén, mint téri képen belül, lesznek határozott viszonybeli értékekké. A funkció-értékek itt sem vezetnek ezért a művészi formára, hanem csak egy formálandó tartalmat adnak. A tulajdonképeni művészi, azaz téralakító tevékenység itt is független a funkció-képzetektől, míg fordítva, a funkció-képzet csak egy bizonyos hatási egészen, építési formákra, amilyenek az oszlopok, párkányok stb.

Ha mindezek után összehasonlítjuk a régebbi kort a miénkkel, akkor kétségbevonhatatlan tény az, hogy a szemléletes képzetek logikája a fejlődésnek sokkal magasabb fokán állott és hogy ezen alapul a régebbi kornak a képzőművészetben való fölénye. A zavartalan művészeti fejlődés korában mindig a szervezetünknek törvényszerű útjait követi a természetes képzelet ösztön s a művésznak csak annyiban jut tudatára ez a természetes szükségszerűség, amennyiben magától értetődőnek tartja, hogy logikus legyen és kifejezést adjon a természetes ösztönnek. Az a szellemi megkötöttség, melyben gondolkodik,

a művészet természeti törvényeé. Képzet és észrevétel közt nincs még szakadék. A képzetnek és a képzzel vesz észre és más szempontokból való észrevevés ismeretlen előtte. Mint ahogy a gyermekkorban, közvetlenül képzzé lesz az észrevétel. Más korok azért művésziatlennak, mert ez a megkötöttség felbomlik, hamis érdekek és szempontok tévesztik meg a természetes művészi ösztönt, terelik le pályájáról. Ha meggondoljuk, hogy a művészi ösztönt, terelik le pályájáról. Ha meggondoljuk, hogy a művészi képzet alapján véve nem egyéb mint annak a képzet-munkának a természetes továbbfejlesztése, melyet minden ember az első gyermekkorban végez el és hogy épen a gyermekkor az, melyben a fantázia és a szemnek az élete a legelevenebb, akkor megérhetjük, hogy milyen hirtelen zárul le az a képzet-munka az iskolába való belépéssel. Az értékes ifjúkort olyan tevékenységekre és olyan tanulmányokra fordítjuk, melyek ellenségei a művészetnek s csak mint felnőtt ember gondolhat a művész azokra az erőkre és arra munkára, mely neki mint gyermeknek eleven, magától értetődő birtoka, magától értetődő kedvtelése volt. Hányan őrizték meg később a természetes kifejezési szükségletet, a természetes ösztönt?A legtöbbször csak eszköznek maradt meg s nem tudják már mire és hogyan használják. Milyen tévutakra jut az akarat, holott csak a természetes ösztönnek kellene vezetnie.

Ha meg akarjuk szabadítani a művészetet ezen ellenséges befolyásoktól s nem akarjuk, hogy esetleges behatások játékszere legyen, ez csak azáltal történhetik, ha a művészi ösztön természetes tartalmát öntudatra keltjük.

A történeti szemléleti mód oda vezetett, hogy mindinkább a különbségeket és a változást tegyük előre a művészet nyilvánulásaiban; az úgy tárgyalja a művészetet, mint a különböző egyéniségek személyes tulajdonságainak folyamányát, vagy mint a különböző korbéli körülmények és nemzeti sajátságok termékét. Ebből egy hamis felfogás származik: mintha a művészetben mindenekelőtt a személyi vonatkozásról s az embernek nem művészi oldalaihoz való vonatkozásról volna szó; s így elvész minden értékmérő a művészet számára. A mellékes vonatkozásokból lesz a fődolog s a művészi-tárgyi tartalmat, mely nem törődve a korok változásával, követi belső törvényeit, ignorálják. Úgy tűnik fel ez előttem, mintha egy kertész a növényeit, följük helyezett üvegharangokkal, csupa különböző formákba növesztené s az emberek azután csupán ezekkel a különböző formákkal bajlódnának s elfelejtenék mellette egészen, hogy mégis a növények maguk a fontosak, belső életösztöneikkel s tulajdon élettörvényeikkel és hogy ezeknek az értékéről és valódiságáról azok a külső különbségek semmi felvilágosítást nem adnak. Így látjuk azt, hogy a művészi korokban egy közös ösztön is áthat minden művészt: mindjobban tisztázni a törvényszerű formát az élettartalom számára s mind objektivebb, mind összefoglalóbb képét alkotni a

természetnek. A személyinek csak annyiban van szerepe, amennyiben művészetileg objektív természetű s egy általános művészeti törvénybe olvad bele. Vagyis minden egyéni természet-felfogásnak, mellyel új természeti tartalom jut be a művészetbe, csak akkor van művészi értéke, ha ez, valami törvényszerű kifejezéseül fogva fel, az alaptémának egy új változatát adja. A szubjektív önkény, a szellemesség, az egyéni szeszély mindig csak annak a jele, hogy a művészi alkotás elvesztette természetes, egészséges tartalmát.

Ha tehát a művészet feladatáról akarunk beszélni, úgy ez csak az lehet, hogy a kor minden betegségével szemben mindig újból helyreállítsa és megéreztesse az egészséges és törvényszerű összefüggést képzeink és érzéki tevékenységünk között.

VII. A KŐVEL DOLGOZÓ SZOBRÁSZAT

Elgondolhatjuk, hogy az az anyag, melyeket a művész ábrázolásában használ, befolyással van a munkamenet metódusára és hogy van jelentősége annak, hogy analog-e a képzés módja a munka menetének befolyásával, vagy ellenkező. Ha az utóbbi az eset, akkor a mechanikus munka más irányba hajt, mint a képzet és vagy le kell győzni az akadályt, vagy pedig szenved a természetes képzeti szükséglet és elfajul az ábrázolási processus befolyása alatt.

Ha olyannak mutatkozik az anyag, hogy a művész képzeti szükségletének megfelelően haladhat az ábrázolásban és ha olyan feltételeket állít, melyek megfelelnek képzet-fejlődésünk feltételeinek, akkor az ábrázolás folyamata üdvösen, előmozdítólag hat az egységes képzetre, erősíti azt és természetszerűen mindig az elemi művészi problémákra utal.

Ilyen ábrázolási processussal jár a kőből való szabad kifaragás, s ez arra utal, hogy közelebbről foglalkozzam vele.

A szobrászat kétségtelenül a rajzból állott elő, amint az a mélyítés útján a reliefhez vezetett. Ugy kell felfognunk, mint a felület megelevenítését. Eleinte még a szabadon álló szobrászat is egységes teret ír le. Így az egyiptomiak guggoló alakokat véstek ki egyszerű kőkockából, olyanképen, hogy a kő határai megmaradtak, csupán a guggoló alakok tagjaivá lettek. Mint ahogy bizonyos távolságból embernek tarthatjuk a kőkockát, ugyanúgy változott át a kőkocka valósággal alakká. Így elveszti a kő tárgyiságát a képzetben, de csöndben tovább is megmarad, mint az alak összformája. A szem úgy érzi ezt a téri egységet, mint a rajzban az egységes képi- vagy látó-felületet. És amint alak állott elő a fantázia által az egyszerű kőkockából, úgy az alak újból visszavezet a szemlélőben a legegyszerűbb látó-érzethez. Az

ilyen plasztikus képek számára előbb egyszerű összformában faragták ki a követ, azután módosították az alakos képnek megfelelően.

Minthogy az építészet teremt építési tagokul ilyen egyszerű geometriai testeket és ezeket azután plasztikusan megelevenítették, azért sok olyan plasztikus alkotás jött létre a fennebb leírt processus útján, melyeknek plasztikus összformáját be kellett tartania a szobrászatnak nemcsak mint arhitektonikus résznek van meg a jelentősége, hanem tisztán plasztikai szempontból is jelentős momentumot foglal magában. A plasztikus képzet egyszerű, érthető téri egység kötötte le, ami biztosította benne a szemnek az egységet és nyugalmat. Így az építészet igen egészséges befolyással volt a plasztikus képzetre.

Könnyű már most megérteni, hogy a szobrászat idők folyamán megszabadult ettől a közvetlen arhitektonikus rendeltetéstől. Ezzel azonban megszűnt a zárt, a szabályszerű összforma kényszere is. Olyan összforma, melynek önmagában meg lett volna tárgyi értelme s csak mint ilyenén lehetett volna faragni rajta, nem volt már többé. Bárha a szabadon mozgó alakot is egy ösztérbe foglaltnak kell gondolnunk, mégis nézlet számára az alakoknak a kőben, mivel a különböző nézletek egymás közt való három-kiterjedéses viszonya előre nem állapítható meg. Ennélfogva egy összformának előleges kifaragása nem lehetséges. Csak egy utat lehet követni: egy nézletből indulni ki s a többit szükségszerű következményekül léptetni fel. Ez arra kényszeríti a művészt, hogy az egészen testi, vagyis mozgás-képzetének egy látó-vagyis képi-képzetet tegyen alapjául és ebből induljon ki.

Most mindenekelőtt szükséges, hogy felrajzoljam ezt a képet a kődarab fő-felületére. Az utóbbit azonban a lehetőség szerint síknak választom, hogy csak mint ideális felület s nem mint valami már megformált hasson reám. Míg a képet beleképzelem a felületbe, tetszésem szerint tölthetem ki a felületet forma-képpel. Közben csak annyiban törődöm a kő mélységi volumenjével, amennyiben számolnom kell azzal, hogy van-e hely abban alakomnak. Ugyanabban a helyzetben vagyok most, mintha reliefbe akarnék fogni s mivel a szükséglet természetéből folyik, hogy a képet már most állandósítsam, s világosságát ne tartsam fel a munka későbbi stádiumára, azért e szükségletből olyan alak keletkezik képzeletemben, mely főtömegeiben már itt a felületen mutatkozik. Mert ha ez már itt felismerhető, akkor munkám egész folyamára s a többi álláspontokhoz is szilárd alapot vettem. Ilyenképpen odajutok, hogy olyan alakot képzeljek el, mely mint relief-alak is megállana, azaz mint olyan is teljesen érvényesülne. Ezzel el kell gondolnunk, hogy mi jut az első rétegbe s mi egy következőbe. Hogy már mindjárt világos rajzbeli, vagyis két-dimenziós viszonyba hozhassam az első réteg magaslatait, úgy gondolom el a képet, hogy több főpontja is beleessék az első rétegbe, mint pl. a fej, az egyik kéz, az egyik térd stb., az állás szerint. Míg belevésem e képet a kőbe és

egyszerre távolítom el a felületről a körvonalon kívül eső részeket s állapítom meg belül is a forma fokait, ügyelni kezdek egyszersmind a forma mellett a szabadon álló alakot megillető reális mélységi-méretre is. Ez csak azáltal lehetséges, hogy szemem érését támogatom, s a kialakuló formákat oldalnézetből is szemügyre veszem, amivel a mélységi-méreteket, mint felületi-méreteket is ellenőrizhetem. Mivel ez egyelőre épen nem lehetséges elegendő mértékben, azért mindig inkább a relief jellegét fogja viselni munkánk s mindig inkább a szemnek a mélységi mozgást, vagy árnyékot és fényt illető szükségleteinek mértékadása szerint halad előre. Ezáltal a nehezen ellenőrizhető materiális mélységi-méret, amint az a formákat megilleti, csak lassanként áll elő. Azért azt mondhatjuk, hogy a materiális formának minden mélységi-méretében van egy hajlandóság, hogy előbb csak mint reliefbeli mélységi forma legyen meg. A kép kiszabadítása tehát állandóan csak a szem szükségletének megfelelően történik, s a képzelet, mely ezen dolgozik, mindig szemlélő, akár csak egy távolabbi álláspontból. Magától értetődő, hogy a kép minden stádiumban egészséges, éspedig olyan értelemben, hogy van benne felületbeli közösség és az egy álláspontból való látóközösség egysége, míg egyáltalán nem szerzett még reális egységet materiális forma képében, a különböző álláspontok számára.

A munkának eme első stádiumaiban természetesen a művész jártasságától, mesterségbeli készségétől függ, hogy sok lépésben halad előre a materiális forma mélységi méretének elérése felé, vagy kevésben. Az első esetben egészen lassan halad előre a márványrétegekben, amint egymás után következnek és végzi el a mélységi méretet reális formájához. Így akkor mindig nagyobb *mértékét* veszi fel a mélységi mozgásnak.

Ami azonban a folyamatra nézve fontos s amit nem szabad szem elől tévesztenünk, az az, hogy mindig egyszerre *kell* elképzelnem s a kőből kifaragynom azt, ami a szemnek egyszerre egy felületen megjelenik. Csak ha már kidolgoztam az első képzeleti réteget, haladhatok tovább a következőre; a technikai feltételek természetéből folyik, hogy a képet előlről kell egyenletesen kiszabadítanom a kőből, mielőtt a mélybe juthatok, mert különben csupa lyukat kapnék, melyek akadályai a faragásnak és nem vezetnek a kép tisztaságára.

A márványba való munkának ezt az előrehaladó menetét jellemzően írja le Michelangelo, mikor azt mondja: Úgy kell elgondolnunk a képet, mintha vízben feküdnék, melyből lassanként mind többet eresztünk le, úgy hogy az alak mindinkább a felszínre lép, míg végre egészen szabadon fekszik.

Így hát a képzet fajtájától kötött forma adódik a szemnek, melynek lényege abban áll, hogy az egyes formákat mindig ugyanazon felületi zónák részeinek gondoljuk. Az egyes formák ezáltal egy, csupán a szemnek fennálló összetartozóságot és egységet nyernek, mely

organikus alapokon nem illeti meg őket. Ez a *csendes összetartozóság* nagy jelentőségűvé lesz az észrehevésnek a szemlélőben végbemenő természetes folyamatára, mivel az a képet étape-szerűen, határozott elkülönítéssel, azaz egyszerű, nagy felületi tömegekben állítja elének. Ez a csendes összetartozóság, mint már tudjuk, a művészi forma- és téri-képzet, mert az a képet egy, a szemre nézve célszerű s a képzet számára tagolt formába viszi.

Még világosabban jelenik meg ez a kényszer, ha az agyagba való mintázás folyamatát állítjuk vele szembe.

Itt először egy vázat szerkesztek s erre rakom az agyagot, míg az mindig jobban és jobban megfelel a képnek. Tehát egyedül a tárgyból indulok ki és lassan kifelé, magam felé fejlesztem. Mivel nem áll szemben velem mindjárt téri test, hanem csak lassanként teremtem azt meg s csak annyiban, amennyiben maga a kép tölti be, azért nem indulok ki általános, hanem csak tárgyi téri képzetből. Továbbá: mivel az agyagot körben rakom a váz köré, azért képzetemben mindig a tárgy körül mozgok, vagyis a foglalatosságom nem jelöl ki a tárgygyal szemben határozott álláspontot, még kevésbé kényszerít ilyenre. Ellenkezőleg, megszünteti ezt a szükségszerűséget.

Ennek a foglalatosságnak a képzetbeli aktusa a képnek reális tárgyiságán alapul és megmarad mindig amellet, az adott természeti formán, melyet testileg ábrázol minden oldalról és nem vezet valami, a természeti tárgyon kívül eső tagolásra vagy téri képzetre.

Ha meggondoljuk, hogy képzeletünk az ábrázolás aktusával formálódik, akkor könnyű felismernünk, hogy az agyagba való mintázással ellentétben milyen eltérő hatással kell lennie a képzeletre a kőből való szabad kifaragásnak. Világos, hogy csak arról a kényszerről beszélek itt, mely a foglalatossággal jár s nem talán a *lehetetlenségéről* annak, hogy a mintázás közben is alkothassunk illúzió útján egy általános téri képzetet. A mintázás közben azonban szükség van az illúzióra, míg a kőbe való dolgozás közben a kő valósággal, reálisan állítja elének a téri képzetet.

Mivel a kőbe való faragásban a nagy tömegeknek a felületen való elrendezése kell hogy megelőzze a részletek kidolgozását, azért a természetes szükséglet hajt engem, hogy már e tömegekben felismerhetően elhelyezzem a képet, vagy még inkább, olyan képhez jutok, mely határozottan és kifejezően jelenik meg már a nagy tömegekben. A munka tehát nagy vonásokból való képet kíván. Fontos emellet, hogy a kép maradéka mindig a kő tömegében nyugodjék, tehát pozitív térben, mintegy az általános elembe, vagy mintegy a sötétben, hogy ez megadja a fantáziának a lehetőség érzését, a formának egy további jelenlétéről. A képzet a természetes állapotban marad, amint a természettel szemben, ahol pl. a képének egy része megvilágított, másik része sötétben van és felismerhetetlen.

Az agyagba való mintázással egészen másként áll a dolog; ott pozitív hiányzik a térből az, ami nincs kimintázva. A kimintázotton kívül nincsen általános agyag-tér. A kimintázott azonkívül ellentétbe lép a levegővel és a valóságos, reális térrel, úgy hogy a félig kész agyagképben ezáltal még több lesz a pozitív, vagyis az kész képnek lép fel. Ezáltal mint kész kerül a fantázia elé a félig kész. A kőben a félig kész kép mindig csak a kővel ellentétben lép fel – egy formátlan elemmel ellentétben, melyből a félig kész mint kinőtt ködlik elő s ezért a növéseinek folytatása természetes jövőként szól hozzánk. A kép magából a térből alakul ki tovább s mindig csak relatív hat késznek a kő-háttérhez.

Hogy megőrizzük munka közben a képzeletet, fontos, hogy a kifaragás alatt lehetőleg sokáig megtartsuk a kő-háttérrel. Minél tökéletesebben fejlődik a kővel járó processus, mindig annál határozottabbnak, azaz véglegesebbnek kell lennie annak, ami mint forma lép a kőből a felületre. A természetes hajlandóság azt követeli, hogy lehetőleg gyorsan pozitív formát bontunk ki az általános köd-térségből, mert ez azután újból tisztább feltételeket szab a további formák elé s ezáltal a kép hamar lép előre teljes tisztaságban. Ebben áll a kényszer a tárgyi formáknak igen világos, pozitív képzetére.

Az összformákat, melyeket kezdetben adok a kőben, mint már mondtuk, úgy kell elképzelni, hogy azok magukban foglalják az egyes formákat. Az utóbbiak mindjárt a felületre lépnek, annyiban, hogy befolyással vannak az összformára. Már korábban felismertük, hogy egy adott állásban vannak olyan egyes formák, melyek inkább csak nagyobb gazdagságát teszik az összformának, míg vannak mások, melyek az összformának magukban jelentős részei. Vagyis más szavakkal: az előbbieket az eltávolodással egyesülnek, az utóbbiak, mint azok kontrasztja, külön megmaradnak. Az összforma elrendezésénél egészen tisztázódnia kell már a képzetben azoknak a szerepeknek, melyeket az egyes formák játszanak, még pedig a hatásnak, mint távolsági képnek a szempontja szerint. Ilyen értelemben kell vonatkozni mindig a kép tárgyi képzetének a látó-képzetre, melyhez a képpel szemben elfoglalt álláspontomból juthatok. A munkával való foglalkozás lefolyása kényszerít erre a képzésmódra, mivel az egyszerűvel kell kezdenem és nem végezhetek mindent egyszerre. Minél fejlettebb ez a tevékenység, annál pontosabb tárgyi képzetet helyez át egyszerű, vagyis összetartozó látó-képzetbe s ha igen magas fokot ért el ez a tudás, akkor mindig egyszerűbb, de annál pontosabb formákkal fog mindjárt létrejönni a kép, vagy méginkább: a képzeletbeli kép már csupa egyszerű, de pontos látó-képzetből áll.

Míg képi benyomásnak fogjuk fel az alakot s az ilyen módon halad a mélység felé, létrejönnek azután mint szükségszerű következmények, az oldalnézetek és végül a hátulsó

nézet is. A kőmunkának így leírt elvégzéséből látjuk, hogy ott a szobrásznak mindig egy kép-képzetéből kell kiindulnia s hogy ennek a formaképzetét teszi át valódi mozgás-képzetbe.

A mintázásban ellenben elsősorban a mozgásképzeteket kell előbb ábrázolni s csak azután derül ki, hogy hogyan hatnak mint látó-benyomás. A látó-benyomás azután csak a kritikus szerepét tölti be, befolyását nem érvényesíti már a képzetben. De ha jelen van valami ábrázolt, akkor az mint realitás ellensége lesz a képzetnek s ha változtatnom kell ezt a realitást avégből, hogy világos látó-benyomássá alakíthassam, úgy ez nehezebb dolog, mint egy érett képzetet ábrázolni.

Az agyagba való mintázásnak a természet tanulmányozásában van értéke, a mozgásképzetek elérésénél elősegíti a forma minden külön ismeretét is, nem fejleszti ki azonban az egésznek, mint képi képzetnek, művész egyesítését. Ennek egy olyan ábrázolási processus kedvez, mely a fordított utat követi s a látó-képzetből indulva ki, vezet a mozgás-képzethez, abból a képzetből indulva tehát, melyet a szobornak kell keltenie a nézőben. Minél fejlettebb, befejezettebb a látó-képzet, annál könnyebb és egyszerűbb az ábrázolás munkája.

Az egészséges művészi fejlődés odavezet, hogy a képzetet annyira megtisztítsuk, hogy az ábrázolás processusa és ennek anyagi akadályai mindinkább redukálódjanak. A képzet a legegyszerűbb tényezőkre igyekszik visszavezetni a képet úgy, hogy az ábrázolásnak csak ezeket kell adnia. Ezért a tiszta, egyszerű ábrázolási mód megelőző hosszas praktikus tapasztalatnak a bizonyítéka. Ha kialakult egy ilyen módszer, az minden kezdőt arra kényszerít, hogy ebben az értelemben fejtse ki, tisztítsa meg és vezesse vissza legegyszerűbb ábrázolási eszközeire a képzetét. Az ábrázoló eljárás megtanulásával szükségtől hajtava kialakul *művészileg* benső képzete; át *kell* mennie a művészi metamorfózison. Ebben van egyik nagy jelentősége a kőből való közvetlen kifaragásnak.

Ezzel szemben a kőbe való dolgozásnak a faragás tisztán technikai megtanulásának szempontjából, valamint az ezáltal lehetővé tett kidolgozásnak s a kőbe való úgynevezett végső kivitelnek és kezelési módnak, semmi közük sincs a *szabad kifaragásnak* előbb megvitattott belső értékéhez.

Felismertük, hogy a kőből való kifaragásnak ez a módszere mint szabadítja ki az alakot a kő teréből olyképen, hogy emez anyagilag eltűnik, érzetünk számára azonban mint egység megmarad, mert a magaslatok a külső felületben egyesülnek és ábrázolják még ezt. Ez a módszer tehát a legbensőbb összefüggésben van a tárgyi képzet művészi metamorfózisával. A téri egység a művészi képzetnek általános törvénye és megingathatatlan feltétele. Ami mozgalmas, az a tárgyi képzet. Az a gazdagság, melyet a természet tárgyi képzetben tár a művész elé, végtelen s a tárgyi képzet megválasztása annak alkalmasságától függ, attól, hogy

lehet-e téri egységül alkalmazni. A műalkotás ennél fogva mindig e két elem kombinációja lesz és a művészi egyéniséget az összekapcsolás módja jellemzi.

Az a művész, aki a görögök mellett legkiméletlenebbül és legkövetkezetesebben fejlesztette ki művészi képzésmódját, közvetlen kapcsolatban ábrázoló processusával, az a művész Michelangelo. Elképzelés és ábrázolás nála úgyszólván egyet jelent.

A kő terének lehető legalaposabb kihasználása s a lehető legzártabb összjelenség jellemzik őt. Tárgyi képzete lehetőleg zártan tölt be valamely téri egységet. Lehetőleg sok életet összpontosít és kerüli amennyire lehet az élettelen teret. Minél kevesebb teret kell eltávolítania a kőből, annál odaillőbb, tartalmasabb, úgyszólván táplálóbb lesz fantáziájára az ábrázoló-processus. Számúz minden elterpedő mozdulatot vagy kiálló extermítást, mint terjengősséget s összefoglaló fantáziájában olyan testi mozgások teremnek, melyek, anélkül hogy vesztenének erőben és energiában, lehetőleg kevés teret foglalnak el s derékban lehetőleg zömöken a kő terét zártan töltik ki; csupa csavarodás és hajlás az izületekben.

Erősen kifejezett érzése a téri egységnek egy fajtája iránt, távortartja az összes szokásos mozdulatoktól, mert ezek nem lehetnek szükségletének legrövidebb kifejezőjévé, és olyan tárgyi képzethez jut, melyet egyedül művészi szükséglete magyaráz és feltételez.

Szenvedélyes következetességgel hajtja e szükséglet szolgálatába a testire irányuló képzeletét s egy új testi világot alakít ki. Egész sereg olyan mozdulatot hoz napfényre a természetből, melyekkel azelőtt alig, vagy egyáltalán nem törődtek. Ebben az irányban végtelenné fokozódik benne az életérzés és az alakok állásai a legszűkebb térben a legnagyobb gazdagságot mutatják. Mindezt úgy kell felfognunk, mint a képzet-világnak állandó gazdagodását, összefüggésben az ábrázolási módnak s a tér egyesítésének állandó egyszerűsödésével.

Mivel alakjaiban oly nagy mértékben döntő ez az egy művészi szempont, azért minden más szempontnak megmagyarázhatatlan lesz mozdulati világa és következetes képzési módjának izoláltsága és egyedülisége távolba helyez alakjaitól minden emberi közeledést és megközelíthetetlen magaslatra állítja azokat, míg a létrejövés processusának hihetetlen közvetlenségével végtelenül közel hozza őket a szemlélőhöz.

Alakjaiban oly erősen hat a jelenség művészi összefüggése, hogy a mozdulat, mint belső folyamattól motivált, vagy mint valami ábrázolandó cselekvés kifejezője, egyáltalán nem is kérdéses már a néző előtt. Ezzel azonban megszűnt a természetes gesztusok megérzése is és követői újból drámai értelemben használták fel ezeket az új mozdulati lehetőségeket s affektált és túlzott kifejező gesztusokhoz jutottak.

Hogy Michelangelo és előzői bizonyos egyoldalúsággal oly messzire vihették ezen elv alkalmazását, azzal van összefüggésben, hogy szobraikat nem a szabadba, hanem zárt terekbe szánták. Alakjaikat nem szabad éggel ellentétben állóknak, nem nagyobb távolságra gondolták el s ezért képeik világossága nem állott összefüggésben a silhouette világosságával.

A görögöknél jelentős szerep jutott ennek a föltételnek is, s ez a tagoknak szabadabb és lazább eloszlására kényszerítette őket.

Ha mindig tiszta téri egységben gondolták is alakjaikat s ezt az egységet meg is tartották, mégis a szabadabb elrendezés folytán sohasem hat ez a téri egység anyagilag meglévőnek, hanem csak mint az egység érzése az észrevevés aktusa alatt. Tárgyi képzetük fesztelenül él a téri egységben, s megőrzött természetessége tiszta egységet nyer az utóbbi által s a két elem közül egyik sem nehezedik a másikra.

Ha pedig most újból egy olyan alkotásra gondolunk, mint amilyen Michelangelonak a Medici-kápolnában levő Madonnája, akkor azt látjuk, hogy itt is teljesen átment az egész testi tartalom, mint anyagi forma, egy tiszta képjelenségbe, annyira, hogy minden korról, körülményekkel és egyéniséggel járó különbség leomlik azok előtt az általános érvényű örök törvények előtt, melyek a művészi alakítást meghatározzák és meg fogják határozni.

FÜGGELÉK

– KÉ SŐBBI TANULMÁNYOK A FORMA PROBLÉMÁJÁHOZ –

I.

A súlyos félreértések, melyekkel művem, A forma problémája, sok felől találkozott, arra készítetnek, hogy annak több pontját még behatóbb tárgyalás alá vegyem. Elsősorban néhány, természettudományi oldalról kifejtett nézettel szemben akarok állást foglalni, mivel ezek munkám alapjait érintik. Így például dr. Cohnstamm tagadja azt a fontos különbséget, melyet a távolsági és közelségi kép között felállítottam.

Különösen állunk a tények megállapításával és ismeretével. Amint a szakács különbözőkép vágja fel a burgonyát, hogy különböző ételekhez használhassa, úgy a szellemi átvágások is, melyeket ugyanazon reálitáson teszünk, különbözők, a szempont és a cél szerint.

A természettudomány azért nem hajtotta végre soha és nem követte soha az optikai benyomásoknak s a szem mozgási tevékenységének pontos megkülönböztetését, valamint a pontos különbségtevést a távolsági kép, mint egységes optikai benyomás és a mozgási tevékenység által összegezett optikai benyomások között, mert ez a megkülönböztetés csak a művészi tevékenység szempontjából válik jelentőssé.

Csak az ábrázoló tevékenység kényszerít minket arra, hogy megkülönböztessük egymástól a megjelenés neveit, mivel azok meghatározzák és tisztítják az ábrázoló eszközöket.

Feladatomban volt rámutatni arra, hogy az egyes esetekben a megjelenésnek melyik neve szerepel valósággal, vezessenek bár a különböző jelenségek a néző képzetében hasonló eredményre a tért illetően.

A távolsági képben a jelenségnek egységes, két-dimenziós volta a fontos.

Azáltal, hogy lehetetlen a szemnek minden mélységre való, különböző beállítása, a jelenség a festett képpel egészen analóg, mint sík, áll előttünk. Hogy a síkon jobbra és balra körüljártathatom a szemem, vagyis hogy darabokban szemlélhetem azt, magától értetődik; de nem vagyok kénytelen erre, hogy az egészet láthassam; nyugodt szemmel is egységes benyomásul nyerem a képet.

A távolsági kép a jelenségnek azt a nemét jelzi, melyen a festő képe alapul, s amely a jelenségnek mindazon elemeit szolgáltatja, melyek a felületen való ábrázolásban

használhatók. Csak el kell képzelnünk, hogy például valami sárga tárgy áll egy zöld falburkolatú térben s ezt a sárgát a zöld háttérrel együtt akarjuk lefesteni. Míg olyan közel vagyunk a tárgyhoz, hogy különbözőkép kell beállítani szemünket, látni azt és mögötte a zöld falat, addig egyáltalán lehetetlen észrevennünk szín-accordként a sárgát a zöld mellett s így festenünk le; csak egymásután vehetjük szemügyre majd a sárgát, majd a zöldet. Ilyenmódon a színek viszonyát sohasem ismerhetjük fel. Annyira kell tehát hátralépnünk, hogy egyszerre lássuk a tárgyat a háttérrel együtt, mint tiszta egymás-mellettséget.

Ezzel az egységes képpel szemben áll a tárgynak közelből való megjelenése, melyet helytelenül neveznek közelségi képnek, mivel épen ez nem egységes észrevételi kép, hanem csupán agyunkban összegeződött. Optikai észrevételül csak a tárgy darabjait kapjuk, melyeket mozgási tevékenység köt össze; egyesek elől fekszenek, mások mélyebben és minden idetartozó optikai észretevő aktus új alkalmazkodás által különül el a többitől. Mivel tehát a jelenségnek ezen darabjait nem egy, hanem több különböző távolsági síkon vesszük észre, azért hiányzik valami, mikor ezek mint egymás-mellettségek ábrázoltatnak egy képsíkban, hol tényleg nincs se «elől» se «hátról», s a mélység felé végbemenő valóságos mozgási aktus lehetetlen. Az észretevésnek ilyen viszonya a tárgyhoz, melyet egészen a tiszta mozgási tevékenységig lehet követni, csak a szobrászatban talál kifejezőjére, mert az valósággal ábrázolja a térbeli előlt és hátról s így megvalósul a szemléelőben is a mozgás aktusa. A különbségtevés közel és távol között, vagyis a tárgynak egységes látó-benyomása és a szem mozgástevékenységével kevert optikai részlet-benyomások között, igen nagy jelentőségű tehát a képzőművészetre, mert csak ezáltal lesz világossá, miként kell egyáltalán létrejönnie a szobrászatnak és festészetnek, szükségszerűen, mint külön művészeteknek.

Az észretevés különbözősége két egészen külön művészetre visz – amennyiben a plasztikus alkotás egészen más úton létesül, mint a festői – s ez mégis csak elegendő ahhoz, hogy e különbségnek igen nagy fontosságot tulajdonítsunk.

Bárha a festett test is, épúgy mint a faragott, domborúnak jelenik meg előttünk, mégsem szabad ezen eredmény alapján egyenlővé tenni a kettőt, mint megjelenő kvalitásokat. A természettudomány az érzéki funkció tisztázásán túl nem kutatja tovább a reálitást, míg az én előadásom épen annál kezdődik, mert én az érzéki funkcióval együtt vizsgálom a tárgy megjelenését, mint adott reálitást. A természettudomány abból a felfogásból indul, hogy a távolsági és a közelségi kép közt csak egy a különbség: a közelségi képben az optikai kép kisebb darabját mutatja a tárgynak mint a távolsági kép, a mélység felé irányuló mozgási tevékenység pedig, mely a közelségi képben szükséges, a távolsági képben megszűnik és

helyébe mozgás-képzet lép, mint emlékezeti aktus, s ezzel azután a távolsági kép is domborúnak jelenik meg.

Ez a felfogás akkor volna jogosult, hogyha ugyanazok az okok indítanák meg a szem mozgási tevékenységét a közelségi benyomásban, amelyek a mozgás-képzetet a távolsági képben, még pedig a jelenségnek tisztán optikai jegyei, amilyenek pl. a fény és árnyék. De nem így áll a dolog. A mozgási tevékenységre a látási fókusz eltolása indít, ami azért történik, hogy egyáltalán optikai benyomást nyerhessünk a tárgy messzebb eső részeiről. A közelségi benyomásban nem azért siklik végig szemem a tárgyon a mély felé, mivel az pl. árnyékossá válik ott, hanem azért, mert másképp nem látnám. Maga az észrehevés aktusa követeli a mozgást. Míg a távolsági képben csak az optikai kép milyensége az, ami mozgás-képzetre utasít, a közelségi benyomásban csak az optikai benyomások tényleges távolsága ez. Ezért egyáltalán nem állíthatók egy vonalba a közelből való és a távolból való optikai benyomások és a jelenség, mely a közelből mint testiség érthető, mivel a szem mozgástevékenységével letapintom azt, a távolsági képben mint testiség egyáltalán nem világos, ha nem foglal magában a mozgás-képzet helyett szolgáló optikai jeleket, hogy mozgás-képzetre utasítson. A távolsági kép ennél fogva olyan követeléseket szab az optikai kép minősége elé, melyekre a közeli álláspontnak egyáltalán nincs szüksége ahhoz, hogy mozgási tevékenységet váltson ki, s emiatt a távolsági képet, mint az optikai jelenség minőségét, egészen külön kell választani a közelségi optikai benyomások tényétől.

Gondoljunk csak itt a színek tónusára, mely a távolsággal változik, ahol kifejezik ezek a nuance-ok a mélységi különbözetet s a mozgás-képzetre ösztönöznek.

Ami már most a szem mozgás-képzetét illeti, arra nézve semmi ellenvetni valóm sincs az ellen, ha a valóságos mozgási tevékenység emlékezeti aktusául fogják fel, mindaddig, amíg csak a fiziologoi folyamat is. Emlékezeti aktusról csak olyan értelemben lehet szó, hogy a tér leolvasása árnyékból és fényből általában a valóságos mozgásnak és a fény és árnyék észrehevésének tapasztalati kicserélődésén alapul; később azonban, ha megtanultuk ezt a leolvasást, a fény és árnyék által olyan forma-benyomást szerezhethünk, mely sokkal világosabb, mint az emlékezetemben lévő, vagy az amelyik egyáltalán új nekünk.

E téves felfogásoktól eltekintve, némelyek a sztereoszkopikus egységei képnek a tényét, amelyet kis tárgyakról kapunk csekély távolságból, nem tudják összeegyeztetni a távolsági képpel, mely szigorúan véve, csak annál a távolságnál kezdődik, ahol már megszűnik a lehetősége is a szem különböző beállításának a mélységet illetőleg.

Kis tárgyakról már a közelből nyerünk sztereoszkopikus egységi képeket és kísérlettel állapíthatjuk meg emellett, hogy mikor abban a távolságban vagyunk a tárgytól, melyből azt

mint felületi kiterjedést áttekinthetjük, a tárgy mélységi kiterjedésének jelentékenyen kisebb mértékűnek kell lennie, mint felületi kiterjedésének, hogy még egységes képben foghassuk fel. Mihelyt túlhaladja azon mélységi különbségek mértékét, melyeket a szemnek egyetlen mélységi beállításával fogunk fel, kénytelenek vagyunk a tárgytól eltávolodni egészen addig, míg a zavarosság megszűnik. Ez annyit jelent tehát: Minél kevésbé mély a tárgy a felületi kiterjedéshez viszonyítva, annál közelebből nyerhetünk róla sztereoszkopikus egységi képet. A mélységi kiterjedés a felületihez viszonyítva, nagyobb távolságot kíván, hogy egységesen lehessen látni. Egy olyan alakot tehát, mely inkább a felületben terjed ki, mint a mély felé, még kis térben is egységesen tekinthetünk át, akkor is, ha nagyobb mint egy nagyobb mélységi mérettel bíró kisebb alak.

Épenúgy, amint egy határozott távolságra nézve beszélhetünk a látás köréről a felületi kiterjedést illetőleg, van a látásnak köre a mélységi kiterjedést illetőleg is valami határozott távolságra nézve, amíg annak a mértékét jelöljük ezzel, amit középső szemállással kényelmesen, egyszerre felfoghatunk. Egy méteres távolságból pl. egy 4 centiméteres különbség; erre vonatkozólag a különböző szembeni kvalitásokra rendelt méréseket végezhetünk kísérletileg.

De mivel látásunknak a felületet illető köre, meg a mélységet illető köre látó-érzékünknek egészen különböző távolságokra vonatkozó mértékünknek progressiv menete is egészen független. Ez egy olyan tüneményt magyaráz, melyet mi szobrászok figyelünk meg. Ha a kb. 3 cm-es mélységi kiterjedéssel bíró életnagyságú relief-fejet a géppel pakettá kicsinyítjük, feltűnő, hogy az utóbbiban aránylag jelentékenyen nagyobbak mutatkozik a mélységi kiterjedés, mint az életnagyságú reliefben, jóllehet a gép minden méretet ugyanazon arány szerint kicsinyít. De ennek a felületi kiterjedéshez képest mutatkozó aránylag nagyobb mélységnek benyomása azon alapul, hogy a közelséggel a szem mind érzékenyebbé lesz minden mélységi különbség iránt s az 1 cm-es különbség pl. közletről egészen más valamit jelent, mint egy távolabbi álláspontból. A felület és mélység viszonyának matematikailag egyenlő mértékű kicsinyítése tehát csak akkor volna helyes, ha a szem minden távolságból egyenlően fogna fel valamely adott mélységi méretet. Abból a kis távolságból azonban, melyből a plakettet nézzük, a fél centiméteres mélységi méret a felületi kiterjedéshez képest tényleg nagyobb mélységet jelent, mint a 3 cm-es az életnagyságú fejen. A szobrásznak ennél fogva nagyon laposan kell kezelnie reliefjét nagyban, ha azt akarja, hogy a plakett ne látszódjék túlságosan domborúnak. Látjuk ebből, hogy mennyire kényes a szem s hogyan számol az ábrázolás olyan tényezőkkel, melyeket a természettudományban még egyáltalán nem ismertek fel. Már ebből a példából megtanulhatjuk, hogy szükségszerűleg mily hatalmas

befolyással van ez az optikai tény az ábrázolásra általában és milyen szoros összefüggésben van ezzel az, amit «relief-felfogásának» neveztem. S hogy újból visszatérjünk a sztereoszkopikus képekre, világos másfelől, hogy a főntebb tárgyalt közelből való sztereoszkopikus képek csupán magának a tárgynak egységi képei, a háttérből kiemelve.

Kitűnik ebből, hogy nem nehéz festeni pl. egy fejet csekély távolságból mint sztereoszkopikus egységi képet, de ennek azután csak egy tónusú alapon szabad állania, szóval semmiféle tárgyi háttérben, mert az az egy tónus, mint határozott távolság, nem követeli a szemnek speciális beállítását. Ennek a ténynek szerep jut minden portrait-festésben, ahol közelről ábrázolnak fejeket. Ilyen sztereoszkopikus ábrázolások egyáltalában nem állhatnak távoli tájképi háttérben, mivel a közelségi benyomásnak megfelelő forma-adásuk ellenkezik a távoli háttérrel, amelyet nem láthatok, hogyha szememet a közeli tárgyra állítom be.

Az a távolság tehát, mely lehetővé teszi az egységes optikai képet, szoros összefüggésben van az ábrázolandó tárggyal, ennek felületi és mélységi kiterjedésével s emiatt különböző is. Míg a «távolsági képpel» elsősorban az egységes optikai képet jelölöm, melynél lehetetlen a szemnek különböző mélységi beállítása s a mélységi különbségek tisztán optikai jelekben jutnak kifejezésre – a sztereoszkopikus egységi képeket, amelyeneket kis tárgyakról nyerhetünk, a távolsági kép alfajainak kell tekintenünk.

De míg a tiszta távolsági képtől a sztereoszkopikus elem is távol van, vagyis a két szem nem nyer különböző képeket, melyeknek egyesülniök kell, a távolsági kép a sztereoszkopikus egységi képekkel szemben messzebbmenő egyszerűsítését foglalja magában a jelenségnek. Míg a sztereoszkopikus egységi képekben erősebb a plaszticitás, mint a tiszta távolsági képben – ha csak egyedül a tárgyat vesszük – addig ezzel szemben a tiszta távolsági képben az optikai jelenség egyszerűbb, egységesebb s amennyiben a távolsági képben a háttérnek is szava van, mint távolságnak, ebben az újból erős eszközt nyer a tárgy a plaszticitásának kiemelésére. Ezért a tiszta távolsági képnek művészileg mindig finomabb lesz a hatása, mint a sztereoszkopikus képnek. Ez tisztán optikailag véve a legfelsőbb művészi fórum.

Egy másik főpontja könyvemnek a létforma és hatásforma megkülönböztetése. Ennek a különbségnek világos átértése nélkül teljesen lehetetlen megérteni előadásomat s ezért bővebben szeretnék kitérni erre is.

A létforma és hatásforma fogalma legjobban a következő példával magyarázható:

Génuva szűk utcáiban, hol lehetetlen a palotáknak más nézete, mint az alulról való, arra jutottak az építészek, hogy a koszorú-párkányt ne a valóságos magassági kiterjedésében

alakítsák, mint az alulról való, arra jutottak az építészek, hogy a koszorú-párkányt ne a valóságos magassági kiterjedésében alakítsák, mint másutt, mivel az alulról nézve távlatilag úgyis egészen összehúzódna. Előre hajtották tehát s ezzel szemben megfelelő mértékben alacsonyabbnak vették. Így a távolról látott, egyenesen álló párkány hatását érték el. A hatásforma azután ez a forma-benyomás, amint alulról nézve keletkezik. A létforma ezzel szemben a párkány tényleges formája, mely egészen más, mint aminőnek tartjuk. Ha már most valaki, miután megvolt ez a forma-benyomása, felmegy s a közelből vizsgálja a párkányt, akkor közvetlenül megismeri a létformát s ezt a hatásformától elkülönítve fogja föl.

Ebből a példából a következőket látjuk:

A létforma képzete magára a tárgyra vonatkozik, a jelen esetben tehát a párkányra, mint reális alkotásra, – a hatásforma képzete ezzel szemben a tárgynak, ez esetben a párkánynak optikai képére. Ebben van az alapvető különbség. Ahol nincs optikai kép, nincs hatásforma sem, mint sötétben például, ahol a létforma tovább is fennáll és tapogatással meghatározható. A hatásformát nagyobb távolságból nyerem (itt alulról, az utcáról) a magasban levő párkánynak tisztán optikai képéből, míg közelből szemlélve a párkányt, közvetlenül tapintom le szememmel s így állapítom meg közvetlenül a létformát. Csak ez a közelből való közvetlen plasztikai észrevezés révén közvetlenül a létformát ismerjük meg és azt, amikor csak hatásformát nyerünk tehát távolabbról való észrevezés révén közvetlenül a létformát ismerjük meg és azt, amikor csak hatásformát nyerünk tehát távolabbról való optikai képet, melyből csak következtetésben vonunk azután a létformára.

Ebben a következtetésben azonban, mint a fentebbi példa mutatja, tévedhetünk is. Mert ugyanaz a létforma a megvilágítás és az álláspont szerint nagyon különbözőnek mutatkozhatik és másfelől a különböző létformák teljesen ugyanazt a megjelenést adhatják s így ugyanarra a formaképzetre vihetnek. Az olyan létformát például, mely egyszer konkávnak, máskor konvexnek mutatkozik, megjelenéséből nem ismerhetjük meg, hanem csak úgy, ha tisztába jövünk azzal, hogy melyik oldalról esik rá a fény.

Amennyiben a létforma egy reális valaminek a formaképzetét jelenti, egy a tárgynak sok tulajdonságát mutató forma az, míg a hatásforma csak annyiban érvényesíti a tárgyat, amennyiben ez az optikai képben jelentkezik. – A létforma eszerint az a forma, mellyel valósággal bír a tárgy, vagy amelyet hozzá tartozónak teszünk fel. Matematikai felfogásban vagy öntvényben is fennáll. Matematikailag természetesen csak annyiban határozhatjuk meg, amennyiben még lemásolható valamely matematikai sémával, az öntvény csak annyiban hozza közelebb hozzánk a létformát, amennyiben azt a természeti materiától izoláltan, egy más egyszerűbbön észlelhetjük. Ez valóban megkönnyíti a tiszta forma észrevezését, azonban

mihelyt szabálytalan lesz a forma, mindig olyan x a szemlélet számára, melynek pozitív tartalmát csak a megfigyeléssel ismerjük meg mindjobban és próbálunk mélyére hatolni.

A létformánál eltekintünk attól, hogy milyen módon jutunk a képzetéhez, csupán mint egy tény képzetével van dolgunk vele. Mindenki önkéntelenül alkotja meg a tárgy létformáját, plasztikai érdeklődésének nagysága s képzetalkotó képessége szerint. Hogy egy vagy több észlelésből-e, az emellett egészen mellékes, épúgy mellékes az észlelés neve is.

De ha az észlelés nemét és képzetének anyagát vizsgáljuk, látjuk hogy azok mozgás-képzetből állanak és megfelelnek a plasztikai képzésmódnak. A létformát biztossággal csak a közlőből való plasztikai szemléletből nyerhetjük, míg a tisztán optikai, vagyis távolsági képből mindig csak következtethetünk rá. Az utóbbi esetben a távolsági kép és hatás-formája csak a célt szolgáló eszközök, magukban közömbösek. Ezért volna helytelen szembeállítani egyfelől a hatásformát, mint az észrehevés külön esetét a létformával, mint a tulajdonképeni képzeteredménnyel, mivel sem a hatásforma nem az egyetlen neve a létforma észlelésének, sem a létforma képzele nem tulajdonképeni képzet eredménye a hatás-formának. A hatásforma t. i. magába zárja egy forma-képzet vonatkozását is egy határozott látó-benyomásra s ezért kiindulópont a formának egy képzetére egy határozott látó-benyomás lekötésével, ellentétben a létforma képzetével, mint pusztán formai eredménnyel, a látó-benyomásból kiemelve. Határozott forma-hatás lebeg azután szemünk előtt, mely visszavezet szükségszerű tényezőire, épúgy elvonatkozik az egyes eset mindenkor körülményeitől s mint képzeti eredmény megszabadul az esetlegességtől. Mert amikor a hatásformából csak a létformát hámozom ki mint eredményét, akkor csak topografiai és plasztikai érdekekkel bíró gyakorlati ember vagyok. Mihelyt azonban megtartok egy formahatást, tehát egy a formaképzetre tartozó látó-benyomást, mint a létforma helyett szolgáló képet, akkor már művészi cselekszem, akkor nem sétáltam csak át, úgyszólván eszmélet nélkül a látó-benyomáson, hogy absztrahált forma-tartalomhoz jussak, hanem egy olyan látó-benyomást fejlesztettem ki mely mint kép a formának egyletét adja. A művészi elem csak ezzel az egyenlettel kezdődik, avagy a forma művészi értékelése csak ennek az egyenletnek a szempontjából történik meg.

Ha még világosabban akarom magam kifejezni, azt mondhatom, hogy sem az építész, sem a szobrász nem művészek addig, amíg csak reális formát alakítanak magában, egyszerű létformát, hanem csak akkor, ha azt az optikai benyomás mértéke szerint értékeltnek fogják fel és ábrázolják, mint hatásformát tehát, úgy, hogy az erről való benyomás époly élenken ösztönöz a határozott mozgás-képzetre, amint ezek újból eleven képpé egyesülnek.

Mikor az építész felrajzolja egy párkány geometriai keresztmetszetét, létformát állapít meg ezzel, melyet a kőfaragónak plasztikailag kell kifaragnia. A rajz olyan, hogy a kőfaragó

dolgozhassek szerinte, s nem az a célja, hogy a forma-hatást tüntesse fel. Ez csak akkor lép fel, ha a kőfaragó kifaragta már a párkányt s azt helyére téve láthatjuk. Csak akkor érvényesül mint művészi szándék a rajz reális jelentősége.

Az építész tehát létformát állapított meg, melynek mint hatás-formának kell értékkel szolgálnia. Egy forma-hatás lebegett tehát szemei előtt s ehhez azt a létformát kellett megkeresnie, mely az adott helyen a kívánt forma-hatással bír, s a nézőnek azután mint hatás-forma jelenik meg. Ha az építész csak a meglétel alapján indulva állapítja meg a létformát, szóval nem a hatás mértéke szerint, melyet annak az adott helyen keltenie kell, – akkor nem alkotott a szem számára semmit s a *művészi* alakítást még nem kezdte meg. Ugyanez áll a szobrászra nézve is. Ezzel megmagyaráztuk a nagy különbséget a művésztől alkotott és a természetben adott létforma között. A különbség, melyet a létforma és a hatásforma között tettem, nem arra szolgál, hogy elválasszuk a kori egyes estétól, hanem hogy fejtegensük a forma-képzetet az optikai képhez vonatkoztatva és enélkül. Az egész tárgyalásból világosan kitűnik, hogy mily nagyjelentőségű egyfelől a távolsági, vagyis tisztán optikai képnek megkülönböztetése szemünk mozgás-tevékenységétől, a létformának a hatás-formától való megkülönböztetésére, s másfelől mennyire alapvető fontosságú ez újból a művészi tevékenység megismerésére, ellentétben a pusztán a reálításra magára irányuló érdeklődéssel, vagy a tudományos tevékenységgel. A képzőművészetre csak annyiban van jelentősége minden realitásnak, amennyiben az optikai képnek, mint realitás egyik kifejezőjének fejlesztése és kialakítása. Bármily egyszerűnek és magától értetődőnek hangzik is ez, mégis ez az ismeret az, melyen legtöbbet botlanak. Mihelyt a szobrászatra vagy építészetre vonatkoztatják, a legtöbben megakadnak. Mert e két esetben a természeti képpel analog a forma csak közvetve szolgálat optikai képet, míg a festészetben magát az optikai képet ábrázoljuk, azért azt hiszik, hogy a szobrászatnak és építészetnek semmi közük az optikai benyomáshoz, – s hogy épen ezen alapul a festészettől való lényeges különbözőségük. Ez azonban erős tévedés, mert bár az optikai benyomás is természeti produktum a szobrászatban, mégis a tárgy forma-adásától függ, hogy milyen fajtájú az optikai benyomás. Az a kérdés, hogy milyennek látszik a plasztikus ábrázolás, mint optikai benyomás, vagyis milyennek látszik olyan távolságból, ahonnan egységes optikai benyomás lehetséges. Egy alak egészen érthető lehet közelből, hol még működik a szem mozgás-tevékenysége, mihelyt azonban hátralépek és egésznek, távolsági képnek fogom fel, érhetetlennek és tagolatlanak jelenhetik meg. Abból az egyszerű tényből, hogy annak, ami közelből észlelhető és érthető, egyáltalán nem kell, hogy a távolra is legyen jelentősége, s abból, hogy a távolinak egészen más jelekre van szüksége, hogy hasson, az a feladat adódik, hogy úgy is alakítsuk a plasztikai ábrázolást,

hogy az a távolság számára bírjon ezekkel a jelekkel. Ezzel olyan követelések állanak be a plasztikus tömegek elrendezésére és csoportosítására vonatkozólag, melyeket a közeli álláspontban nem kell figyelembe venni. Ezek a követelmények adják a mértéket az egész ábrázoláshoz, az összformához és a beosztáshoz, ezek azok, melyek a művészi elgondolást, a megjelenés egészét meghatározzák, melyen belül aztán a forma-adásból mindaz végbemegy, amit a közeli álláspontból világosabban lehet felfogni. Vannak teljes plasztikai igazságú és plasztikus gazdagságú alkotások, melyeket csak közelből szemlélve érthetünk, mihelyt azonban nagyobb távolságból nézzük őket, plasztikailag chaosszá válnak. Hiányzik belőlük a tulajdonképeni művészi megoldozás, a megjelenés, az optikai egység, ha ugyan mint a természet visszadásának értelmében való szobrászatban, s mint az élet kifejezőjében nagy lehet is bennük az erő.

Ugyanez különben a képekben és rajzokban is lehetséges. Melyik művésszel ne történt volna meg, hogy pl. egy közlről ábrázolt fej közeli álláspontból igen jól hat, messziről nézve azonban egészen másnak, hamisnak tűnik fel. Ott sem hatnak és nem elegendők azok az eszközök, melyek közelből kielégítők. Másfelől vannak olyan plasztikus ábrázolások, (Scopas lovaglő nő-alakjai pl. az athéni múzeumban) melyeken a formaelrendezése oly erős távolbáhatással jár, hogy még egészen közlről nézve is távolsági képeknek hatnak, úgy hogy látszólag egészen megszűnt anyagi domborúságuk, testi valóságuk. Talányszerűen és a legnagyobb mértékben titokzatosan hat ez, a művészi alakítás legnagyobb diadalát jelente.

A tulajdonképeni eszköz, mely a szobrászt jellemzi, egészen biztosan az a képesség, hogy a formát három kiterjedésűnek veheti a térben s hogy minden forma-mozgás háromkiterjedésű helyzeti viszonyainak felfogására speciális képességgel rendelkezik, sőt nyugodtan mondhatjuk, hogy ezen forma-viszonyok gazdagsága, mely jól megkülönböztetendő a *formák* gazdagságától, teszi egy plasztikus ábrázolásnak tisztán *plasztikai* értékét. Hanem csak az optikai szükségletek vezetése alatt, csak rendezve és egyesítve mint optikai benyomás, hatnak ezek a plasztikai tényezők művészileg. Hogy ez miképen történik, az épen az én mondanivalóm, az teszi egész könyvemnek magvát és ez az, ami olyan nehezen érthető meg. Azt hiszik mindig, hogy a plasztikában a rendező elem egyedül a létformából kerül ki, a mozdulatból, kifejezésből, érzésből, stb., röviden a létforma természeti tartalmából, amit funkció-mimikának neveznek. Ebben látják a parancsnokot, aki a plasztika legénységének vezényel. Ez a nézet, mely uralkodó a mi korunkban, a laikusoktól ered. Ha még oly mélyen lát is bele valaki, mint született szobrász, a formák világába, azok gazdagságába, ha még oly elevenen és tökéletesen érez is mint ember, csupán ezzel a két erővel felfegyverkezve sohasem fogja meghódíthatni a művészet igazi talaját. Csak, ha ez a

magában még oly gazdag anyag is optikai képben egyesül, csak akkor lesz jelen az művészileg is, csak ebben a képben jut művészi egységre. Ezért találok komikusnak, mikor művészeti írók, mint Schmarsow vagy Justi tanár, azt hiszik, hogy figyelmeztetniök kell engem arra, hogy hol a tulajdonképeni plasztikus elem. Ezt a bölcseséget fölteszem, mint magától értetődőt. Az én gondolkodásom csak később indul meg, mikor arról a problémáról van szó, hogy a plasztikailag tapasztalt s az életből szerzett forma hogyan és miáltal lesz művészivé. De ezt a problémát meg kell előbb értenie annak, aki bele akar szólni.

Végezetül még, mint a tárgyalt félreértések magyarázatára, arra a különbségre akarok utalni, mely a *befogadó és teremtő felfogás* között általában uralkodik.

A befogadásnál mindig a tárgy keltette benyomásból indulunk ki. Ez a benyomás realitást jelent, próbáljuk azt pontosan megállapítani s mint új élményt besorozni belső életünkbe. Ez magától értetődőleg épűgy áll a természet benyomásaira, mint a műalkotásokról valókra.

Míg tehát a pusztán befogadónál a benyomás úgyszólván a realitást teszi, úgy annak a tárgyhoz való képzet-viszonya is, mint ezen a benyomáson alapuló, többé-kevésbé irreális. Eltekintek itt természetesen a tárgy minden tudományos megismerésétől, mivel ez nem a jelenség megismerésén alapul.

A teremtőnél másként áll a dolog. Ez nem elégszik meg azzal, hogy benyomása legyen a tárgyról s emezt mint adott realitást vegye hozzá, hanem felismeri a tárgyból az ezt a benyomást létrehozó tényezőket. Problémája a tárgy alakítása, mint a benyomáshoz vagy képzethez szolgáló oké, s ezzel egy egészen más realitással kerül vonatkozásba. Nem marad meg amellet, hogy a tárgy benyomása az adott *ok* a képzetre, mint a receptív, hanem ezt az okot mint egy másik ok hatását fogja fel, azért, amelyik magában a tárgyban adott s melyet a művész talált és ábrázolt. Ezzel aztán a tárgyról való képzete is változik olyan értelemben, hogy az nemcsak a benyomásból levezetett képzetet jelenti, hanem sokkal inkább úgy alakul ki, mint a reális kísérlettel megállapított, szóval objektíve feltételezett egységi képzete reális okoknak és hatásoknak.

De amiként a természethez való képzetű viszony más-más realitásra vonatkozik a receptívűnél és a produktívűnél, minden filozófiai és lélektani vizsgálatnak is más-más tárgya lesz, és más-más lélektani tényeket kutat fel ehhez. A tudósok művészetbölcsölete és esztétikája mindig receptív szempontból való szemlélődés és csak ennyiben van jelentősége.

Az ilyen művészeti megismeréseknek gyengéje még az a feltevés is, hogy a mindenkorű benyomás objektív tény volna. Ám egy tárgy benyomása, akár a természeté, akár egy műalkotásé, teljes mértékben függ a befogadónak tehetségétől és érzékének

műveltségétől. Egy olyan benyomás értékelése, mely a másé, egészen attól a bizalomtól függ, melyet a másik tehetségébe és érzéki kiműveltségébe vetünk. Így az egész gondolatépítmény nagyon szubjektív alapon nyugszik.

Emellett sok mindenféle rájöhetünk az ilyen szubjektív benyomásnak a nézőnek így keltett benyomásaival és képzetivel való összefüggését illetően, de nem tudunk meg semmit az előttünk levő jelenség okának és hatásának összefüggéséről. Ez az összefüggés kívül esik az érzetek szubjektív kapcsolódásának körén, ez általánosabb, törvényszerűbb, a fizikális természeti hatásokkal analog. Hogyha pl. Michelangelo a Medici-kápolnában, a kupola alatti félkörívekben az ablakokat lefelé szélesbíti, amiáltal folytatódik a kupola lefelé mindinkább szélesbülő cassettáinak a vonala, akkor ennek az a szükségszerű következménye, hogy a kupola-boltozat benyomása egészen az ablakok alatti párkányig leér. A ferde ablakok által lefelé folytatódik és megnagyobbodik a kupola, mely odafenn a magasban túlságosan kicsinynek hat. Ennek az oly egyszerű és szükségszerűen ható megjelenési eszköznek az alkalmazásában rejlik Michelangelo genialis ötlete. Csak ezeknek a természeti erőknek az ismeretével szerezhethetünk bepillantást a jelenség causalis összefüggésébe, amint azt a művészet ábrázolja. Ez a bepillantás azonban csak a produktív, mert teremtőnek lenni annyit tesz, mint felismerni az összefüggést a tárgy és benyomása, vagy a jelenséget illető tényezők és a produktum közt, mint az ábrázolni-tudás főfeltételét.

Az én előadásomat a fiziológiai tényről egészen a teremtőnek a szempontja diktálta, s természetes, hogy ez másképpen értékeli aényt, mint a csupán befogadó, s mint eddig a természettudomány tette.

Mert ez az érzéki tevékenységre vonatkozó vizsgálódásaiban sohasem haladta meg a pusztán befogadó szempont határait s az érzéki tevékenységre vonatkozó tapasztalatok egész körét, mely csak a teremtőnél fejlődik az ábrázoló tevékenység folytán, nem vonhatja bele vizsgálódásaiba. Ezeket a problémákat csak a művész vetheti fel.

Ennélfogva mindenütt, ahol a teremtő tevékenység megismeréséről van szó, az életben csakúgy mint a művészetben, érvényesül ez a különbség a két álláspont – a befogadóé és az alkotóé – közt s megnehezíti a kölcsönös megértést. Csak ha majd azt az anyagot tekintik a tulajdonképpen fontosnak, mely a teremtő álláspontjából ered s ha az alkotó tevékenységre irányuló megérző fantáziájával, csak akkor lehetnek közkinccsé e problémák és megoldásuk.

II.

Mivel minden embernek van észrevevő és belső képzetalkotó képessége, közelfekvő dolog, hogy a képzőművészt a képes ábrázolásnak a képességével jellemezzük s épen úgy tevékenységét, mint az észrevételnek és képzetnek az ábrázolás szempontjából való feldolgozását fogjuk fel.

Bizonyos azonban, hogy a mi festve és faragva van, nem mindig szükségszerűleg művészi is, s ezért úgy látszik, hogy a fentebbi meghatározás mégsem állja meg a helyét.

Ha mint analogont figyelembe vesszük, hogy nagyon is megkülönböztetjük a közönséges nyelvtől a költő kifejező-tevékenységét s hogy a szóbeli előadást, mely a közönséges életben szerepel, nem tekintjük még művészi folyamatnak, hanem erre vonatkozólag egy olyan nyelvalakító képességhez folyamodunk, mely a nyelv működése iránt való különös érzékből ered, – akkor épen úgy megkülönböztethetünk a képzőművészetre vonatkozólag valamely ábrázolást egy másik határozott ábrázolásból, amilyen a szem, vagy a látás funkciójának az átérzéséből fejlődik ki.

Akkor az észrevételt és a képzetet minden életviszonyokkal együtt, csak a feldolgozatlan művészeti anyagnak kell tekintenünk, mely különböző módon fejlődhetik tovább, aszerint a szempont szerint, melyet az ábrázolás módja határoz meg. A képzőművészet számára a látás funkciójának átérzésén alapul a művészi továbbfejlődés s ennek az érzésnek fejlődését és finomodását, meg az ábrázolás módját jellemezzük ilyen módon a képes ábrázolás egyéb nemeivel ellentétben.

Hogy miben áll a szem tevékenysége iránti fejlettebb érzék, az a következőkben akarok kifejteni.

Mint tudjuk, (lásd az I. fejt.) ugyanazon testi tárgy távolsági képe és közelségi, megsztereoskopikus jelenségi benyomásai között a különbség a látási folyamat különbözőségétől függ és nem a tárgytól magától. A speciális művészi érzék, melyről itt beszélni akarok, magára a látás folyamatára vonatkozik s nem egyenesen a tárgyra.

Az esztétika csak a tárgy észrevevésének és megismerésének értelmében fogta fel a látást. Maga a látás aktusa emellett csak a közömbös közvetítő szerepét játssza közöttünk és a tárgy között; olyan folyamat, mely mindig ugyanaz marad s ezért, mint állandó nagyságot, nem kell figyelembe venni, egyedül a látható tárgynak, mint változó nagyságnak szentelve figyelmet, ezt tekintve az esztétikai érzés egyetlen okául. Minden műélvezetet szükségképen a látható tárgynak a szemléelőre tett pszichikai hatására vezetnek vissza s ez a hatás teszi a

vizsgálódás problémáját. Ezzel szemben én a tárgynak a látás folyamatához való viszonyában látom a művészt. Így nem állandó nagyságnak, hanem változónak ismerjük fel a látás. A természet közletről való szemlélésben teljes gyönyörűséggel töltheti el szemünket, míg a távolból zavaros és közömbös lehet, de épen úgy a fordítottja is előfordulhat ennek. A megjelenő tárgynak ez a szemünket illető változékonysága arra a szükségeltre visz, hogy olyan tárgyat alkossunk, melynek megjelenési módja megmarad a különböző látási folyamatok számára s ebben az értelemben állandó. Ez a szükséglet a forrása a művészi alakításnak.

Itt tehát nem a résznek az egészhez való viszonyáról van szó magának a tárgynak az egységét illetőleg, mint az organikus összefüggésben, hanem a résznek és egésznek viszonyáról az egységes észrevezést illetőleg, vagy pedig a tárgynak az egységes látó aktusra tartozó egységéről. ez az ilyen egységbe való egyesítés tisztán a szemnek szüksége s ezért ez a speciális művészi probléma. Művészileg megfelelőnek lenni nem jelent egyebet, mint egységes elrendezéssel bírni a szem észrevező funkciója számára. Ez a legfelsőbb forum a műalkotásra, mint ábrázolásra.

Mint tudjuk, csak a távolsági képben lehető az egységes megjelenés, s mivel másfelől a szemre tett egységes hatás feltételezi az összes jelenségbeli tényezők együttes hatását, azért a megjelenés egységét illetőleg szükségképen az egy pillanatban való észrevezés, vagyis a nyugvó, nem mozduló szem észrevezése a mértékadó.

Ha ezt feltesszük, az a kérdés most, hogyan működik a nyugvó szem? Itt figyelembe kell venni egyfelől azt az ismert tény, hogy a látó-mezőnek a közepe a legvilágosabb, s a szélek felé veszít élességéből, vagyis hogy azt, aminek képe közvetlenül a recehártya közepén jelenik meg, a legélesebben vesszük észre, míg az oldalra eső benyomások erőtlenebbek.

De ezenkívül fontos még a következő tény. A szemet a jelenségnek az a pontja vonzza maga felé, mely a lehangosabb szavú. Állítsunk fel pl. egy fényforrást és nézzünk le mellette, akkor a fény, mely oldalról esik szembe, kellemetlenül ingerli azt, arra kényszeríti, hogy a fénybe tekintsen, ahol aztán megnyugszik, feltéve, hogy nem vakító a fény. Mint a lepkét, úgy vonja maga felé a fény a szemünket. Megfigyelhetjük, hogy szemünk önkéntelenül is a tárgynak megvilágított s nem az árnyékos oldalára tekint. A világosságnak mágneses hatalma arra utasítja a szemet, ami a fényben van. Ez az elsősorban meglévő s az, amit a fény erőssége egybeköt, egynek jelenik meg a szemnek. Állítsunk fel azután két egyenlő erősségű fényforrást egymás mellé, de olyan távolságban egymástól, hogy ne lehessen mindkettő egyszerre a látás középpontjában, akkor, ha az egyikre szögezzük a tekintetet, akkor a másik feszélyezi, izgatja a szemet, hogy hagyjuk ott az előbbit s ehhez

forduljunk, úgy hogy a tekintetet az egyik elfonja a másiktól. A jelenség nyugtalansága és ki nem elégítő volta a szemre. Ebből az is kitűnt, hogy az előbbi tény, a világosságnak a periferiákon való fogyása, nem elég ahhoz, hogy az oldalsó fényt kellő mértékben meggyöngítse és ez ne legyen terhes a szem funkciójára. Ha ettől a zavarosságtól szabadulni akarunk, akkor jelentékenyen gyengíteni kell az egyik fényt, addig, amikor már nem versenyez a másikkal, s nem jelent többé nyugtalanító ingert, mint oldalról jövő benyomás.

Ezekből a tényekből két tétel következik: Egy jelenségnek mindaddig nyugtalanító a hatása, míg oldalról ingerek értik a nyugvó szemet helyzetének változtatására, és annál egységesebben hat a jelenség, minél nagyobb mértékben lefokozott az oldalról való benyomások viszonya egymáshoz, olyan módon, hogy mindannyian egy pontra utasítják a szemet, melyből az a jelenség összefüggését észreveheti. Ezekhez a szem funkcióját illető általános tényekhez tartozik a függőlegesnek és vízszintesnek a jelentősége: amennyiben ezek megkönnyébbítik és egyszerűsítik a jelenség felfogását (lásd a IV. fejezetet.) Valószínűleg nem egy dolgot meg lehetne még állapítani, így pl. a színhatásokra vonatkozólag is.

Ennyiben megismertük általában azokat a követelményeket, melyeket a nyugvó szem szab minden körülmények közt a jelenség elé, hogy működésében ne zavartassék. Az érzékenység ezen követelmények iránt az, amitől a művészi továbbfejlődés függ az ábrázolásban, ami ezt a továbbfejlődést teszi, s az ilyen értelemben való megdolgozásból születik a jelenség művészi formája – annak speciális művészi alakítása. Nem az a szemre gyakorolt inger kölcsönzi az ábrázolásnak a végleges művészi értéket, amelyet a megjelenő tárgy önmagában bír és mutat, hanem épen a jelenségbeli anyagnak ez a megoldása, a szemtevékenység ilyen tényleges követelményeinek megfelelőleg.

Azonban a szem lényegét szűkebb és tágabb értelemben is felfoghatjuk. Mint passive viselkedő, tisztán tükröző camerát, majd pedig mínt észrevevő szervet, ahol a jelenség térbeli megértésének szellemi processusa a látáshoz tartozik s ezt aktiv folyamattá teszi. A jelenségnek ezen térbeli magyarázása, ez a szellemi processus, mint a nyugvó szemnek a mélység felé való elképzelt mozgása megy végbe. (Lásd a IV. fej.) Jól meg kell tehát különböztetni a jelenségnek a passiv szemet és az aktiv szemet illető egységét.

A passiv látásnál magában két-dimenziós távolsági képet először csak két-dimenziós távolsági képet először csak két-dimenziós fogjuk fel s a közvetlen három-dimenziós benyomást nem vesszük figyelembe. Az aktiv látásnál ellenben a távolsági kép három-dimenziós benyomását annak tartalmául fogjuk fel s ezzel szemben a távolsági kép két-dimenziós természetét mellőzzük. A passiv látásnál tehát egészen háttérbe szorul az a kérdés, hogy van-e a mindenkori távolsági képnek erős téri kifejező-képessége, vagy hiányzik-e az,

míg az aktív látásnál a távolsági kép ezen minőségének lényeges jelentősége van. A távolsági kép tehát kép problémát foglal magában természetesen a művész számára. Miképpen lesz az kifejező térbeli tartalmát illetően s miként lesz egységes a látási funkcióra nézve.

A modern értelemben vett impresszionizmus azt hiszi, hogy megoldotta a művészi feladatot, a jelenségnek egyedül a passzív szemre tartozó egységével. Csak színes szőnyegnek fogja fel ezért a természeti jelenséget, melyet a szem tevékenységének álláspontjából lát és ábrázol a művész. A jelenség, mint valami térileg és tárgyilag jelenvalónak kifejezése, nem is jön szóba, így a szemnek teremtő tevékenysége sem. Csupán a szaruhártyán keletkező, tisztán optikai benyomás az, – akármit fejez is ki s akárhonnan ered is – melyet tovább, művészileg feldolgoz s melyet egységre kell vinnie. Ezért ezt az egységi felfogást a befogadónak, vagy eredetét nézve a fizikálisnak, vagyis optikainak nevezhetném.

Másképpen is felfoghatom azonban a jelenség egységét. Mikor egységes a jelenség a térileg észlelő (teremtő) szem működésének? Itt a szem működését illető egységről van szó, amennyiben térileg is észlel a szem. A művészi feladat ezáltal egészen más és szélesebb körű lesz. A jelenségbeli anyagot épűgy fel kell dolgozni a téri észrehevés, mint a szem funkciója számára. A művészi ábrázolásnak a jelenségnek nemcsak tisztán optikai egységét kell a szem elé állítania, hanem egy, a téri észrehevésre alkalmasat is. Ezt az egységet azért az optikaival, befogadóval ellentétben a művészinak vagy teremtőnek nevezhetném, s épűgy megkülönböztethetném a szem funkciójára nézve a tisztán passzív látás élvezetét az aktív észlelés élvezetétől. A két felfogás különbsége természetesen egészen különböző ábrázolási elvekre és eredményekre visz.

A tisztán passzív látás elvénél így érvelnek: «A természet valóságban csak két-dimenziós képet ad nekünk. Ha mi azt domborúnak látjuk, akkor ez egy bennünk végbemenő folyamat, mely nem tartozik az észlelt tényhez. Ha már most egy lehető leghűbb mását adjuk ennek a két-dimenziós természeti jelenségnek, akkor épűgy állunk azzal szemben, mint a természettel, egészen olyan domborúnak fogjuk látni, mint a természetet. Ezért a domborúan-látással nincs semmi dolgunk, csakis a két-kiterjedésű képpel és különböző színes tónus-értékeivel.» Ez egészen logikusan hangzik. De nem veszi észre azt, hogy a tónus-értékek mellett a két-dimenziós jelenségnek egészen határozott tényezői azok (mint pl. az átvágások), melyek mindenekelőtt felidéznek bennünk a térilátást és hogy emiatt a téri látásunknak erősségi foka teljesen attól függ, hogy vajjon megvannak-e s milyen erősségben ezek a tényezők a mindenkori jelenségben. Tény az, hogy a természetben a téri látásnak a két-kiterjedésűben levő támpontjai gyakran eltűnnek, a valóságban azonban ezt a hiányt nem érezzük meg. A különben sztereoszkopikus látás in natura annyira a téri látás állapotába helyez bennünket,

hogy nem vesszük észre a távolsági képbe s annak csupán két-dimenziós tényezőibe való átmenetet s nem figyelünk arra, hogy vajjon az adott esetben a távolsági kép egyedül képes-e téri hatásra, vagy sem. S mivel a sztereoszkopikus folyamat a festészetben mindig kívül esik, s csak a távolsági kép tisztán két-dimenziós eszközeiről lehet szó a téri látást illetően, ezért a festészet magában véve nagy hátrányban van a természettel szemben, a téri hatást kifejtő képességet illetően. Hogy ezt a hátrányt megszüntesse, kénytelen a művész a lehetőség szerint kihasználni és koncentrálni a két-dimenziós eszközöket. Belátja, hogy a természeti benyomásnak ezt a legfontosabb részét nem teheti azért függővé egy tetszőleges megjelenéstől, mert éppen tényleg előtte áll, hanem mindent meg kell tennie, hogy kerülje a térileg semmitmondó kifejezést, vagy hogy térileg kifejezővé tegye azt, még mielőtt egyáltalán érdemes volna a jelenséget, mint két-kiterjedésű egységet, tovább alakítani. Csak akkor vetett számot az igazi természeti benyomással. Ha már most az adott természeti jelenség magában nem világos, s a térinek észleltetésére nem alkalmas és ha ehhez még az járul, hogy a művész az abban adott téri értékeket fel sem kutatja s nem tartja össze, – akkor természetes, hogy az ábrázolás a pillanatnyi színi benyomásnak minden valószínűsége mellett is nemcsak megtartja a magában a jelenségben rejlő hiányt az észrevezést illetően, de még fokozza is. Az ilyen, a passiv látás elve szerint festett képek ezért legjobb esetben úgy hatnak, mint véletlen részletek a természetből. Azt az illúziót keltik, hogy a szabadba látunk, mint az ablakon át, s ebben az értelemben a realitás egy darabját teszik. De nem úgy adják a természet téri képzetét, mint valami önmagában zárt egységet; a műalkotás csak ezáltal lesz önálló s alkot külön világot, mely előtt a realitásból kiragadva a tiszta észrevezés harmonikus állapotába kerülünk. A valódi műélvezet nemcsak azon alapul, hogy kiemelkedjünk a materiális optikai látást illetően minden zavaró surlódásból s két-dimenziós egységül nyerjük a jelenséget, hanem tulajdonképpen abban, hogy könnyebben és erősebben, úgyszólván anyagtalánul észleljünk térileg. Erre a célra, hol tehát az észlelésnek, mint szellemi funkciónak a szem élvezetének kell lennie, sokkal előbb kell kezdődnie a művészi munkának. Arról van szó, hogy az ábrázolandót már az észlelhetőség vagyis érthetőség szempontjából fogjuk fel, mint téri tárgyat s ezt az így feltételezett jelenségi anyagot vessük alá a szem funkcióját illetően feldolgozásnak. Ebben fontos lesz minden: hogy hogyan állanak egymás mellett, hogyan metszik át egymást a dolgok, mindaz röviden, ami mint tisztán téri elrendezés már a téri érthetőséget támogatja.

Az ábrázolás tárgyának ez a szemünkhöz való művészi alkalmazkodása tehát két szükségletnek és két erőnek az összehatásából áll elő (mint minden, ami eleven): a téri

észrevezés szellemi szükséglete és a szem tevékenységének érzéki szükséglete által. Az alakításnak ebben a kettős természetében áll a tulajdonképeni művészi processus.

A nyugvó szem közös mind a két principiumban, mint egy egységi kép kiindulópontja s ennyiben a mai impresszionizmusnak is megvan a maga jelentősége, szemben egy olyan ábrázoló móddal, mely a jelenséggel egyidejű, egységes látó-aktus nélkül foglalkozik. Művészi tehetséggel bíró embereknél a szem önkéntelenül követi ingerléseit s ezeknek összeállítása szerint itt vagy ott akad fenn, ahonnan azután összbenyomást nyer. A közönséges emberben oly erős a tárgy iránti érdeklődés, hogy ez határozza meg a szem járását és keresztezi a szemben végbemenő természetes folyamatokat. Ennek azután az a természetes következménye, hogy tiszta élményei nem lesznek a szemnek. Ugyanez azután műalkotásokkal szemben is beáll, ott sem működik természetesen és szándék nélkül a szem, hanem tárgy után kereskedik az ember.

A természetben olyan lehet a jelenség, hogy a hangsúlyainak, mint a szem funkcióját illető megjelenési erősségnek, elrendezése nem esik össze azzal, ami szükségünk van nekünk a hangsúlyban a téri tárgy észrevezésére és hogy így a két érdek ellenkezésbe jut egymással. De éppen így olyan helyzete is lehet véletlenül a jelenségnek, hogy a kettő fedi egymást s hogy a tárgy, mint jelenségbeli egyesítés, nem sejtett jelentőségre jut a szemre nézve. Akkor egy erős kép fog érvényesülni a szemnek: az észrevezés aktusa elől elhárult minden súrlódás s megvan a lehető legnagyobb erőbeli eredmény, mert nemcsak a zavarónak a hiányzásáról van szó, egy negatívumról, hogy úgy mondjuk, hanem valami pozitívumról, egy irányba való együtt munkálásról, az észrevezés fokozásáról, az erők növeléséről. Az ilyen momentumok a természetben művészi megnyilvánulások és ezek a tulajdonképeni művészi konstellációk. Ezért lesz jellemző a művész jelentőségére, hogy a természetre vonatkozó szemlélete ilyen kettős hatások nyilvánulását éri-e vagy sem. A képben az ilyen konstellációk alakításáról van szó s amilyen mértékben elvész azután minden zavaró szem funkciójára, ugyanolyan mértékben fokozódik a téri tárgy észrevezése; az a *mi*, amit térileg látunk s az a *hogyan*, mely számot vet a szem tevékenységével, nem választhatók el többé egymástól. A szem tevékenységére tartozó rend éppen a téri hatást kifejtőnek a rendje, mint egységes két-dimenziós jelenség.

Ez teszi a szükséges magvát a természet minden, a maga egységében való ábrázolásának, amint ez speciális festői egységül önálló módon tör előre egy Masaccio, Velasquez vagy Marées művészetében, hogy egészen külön festészeti korok képviselőit említsem. Masaccio a firenzei Carmine freskóiban a legegyszerűbb eszközökkel a legátértettebb és legközvetlenebb benyomást nyújtja, Velasquez a festészeti vívmányok

tetőpontján a térnek két-dimenziós egységi eszményét a legerőteljesebben fejleszti ki, Marées pedig minden tökéletlensége mellett is az egységi megjelenésnek legerősebb téri hatását éri el. Az ő egységi eszményük, vagy az általuk végbevitt egyesítése a két dimenziós jelenségnek a szem funkciója számára, mindig az észrevevő vagyis aktív szemet éri s a megjelenésnek erősségi foka iránt való érzékük természetesen együttjár a térbeli hathatós voltának a megőrzésével.

Míg a festészet csak a tárgy két dimenziós megjelenési módját ábrázolja s nem magát a tárgyat és a szemlélő vele olvassa le úgyszólván azt a látási folyamatot, mely képjelenségnek alapját teszi, addig a szabadon álló szobrászat három-kiterjedésű objektumot ad, melyet a szemlélő, mint minden egyebet a természetben, ad libitum tekinthet, vagyis a mindenkori látási folyamat a néző szempontjától függ teljesen, mint a természeti tárggyal szemben. A szobrászatban tehát csak az lehet a kérdés, hogy milyen benyomást szolgáltat a különböző álláspontoknak és a különböző látási folyamatoknak, mint távolsági kép vagy sztereoszkopikus közelségi kép.

Ezért képtelenség az, mikor modern szobrászok lehetők tartják a modern festészeti impresszionizmusnak közvetlen átvitelét a szabadon álló szobrászatba s pl. az orrot a fejen, mint a nyugvó szem tekintetének központját élesre mintázzák, a többi részt pedig fokozatosan kevésbé élesnek. Csak az álláspontot kell változtatni s ezzel a tekintet középpontját s a világos és kevésbé világos azonnal hamis helyen lesznek. A jelenség világossági fokában mutatkozó különbségek a szem funkciójának sajátlagosságából erednek s nem a tárgy minőségei, azért nem is kell mint ilyeneket alakítani azokat.

Egészen más azonban az, a három-kiterjedésű alakot a különböző látási folyamatokra való tekintettel rendezni és formálni, vagyis a közelség és távolság számára, s így meghatározni azt a megjelenési módot, melyet a néző nyerhet s fog nyerni. Ebben áll a szobrászatnak tulajdonképeni művészi munkája. A plasztikus forma kettős existenciája ugyanis annak pozitív, vagyis létformája és fényjelenségül való nyilvánulása feladatul tűzi a szobrászatnak, hogy minden oldalról megfigyelje egyszerre fejlessze ki. A forma pozitív egységét a szem funkcióját illető megjelenés egységébe kell rendezni. Itt újból kimutatható, épúgy mint a festészetben, az a nagy különbség, mely a látás aktusának modern és a tulajdonképeni művészi felfogása között fennáll, a csak passzív és az aktív látás között. A szobrászatban is épen a döntő pontnál állanak meg. Csak abban látják a művészi munkát, hogy az adott természeti formát, amint az véletlenül áll előttük, fénybeli összefüggésében, kövessék és egyesítsék. Ám a formának a térben való elrendezését egy fényjelenség céljából,

melynek erős észrevételi képet kellene szolgáltatnia az aktív szemnek, nem is érinti a művészi munka mezején. Az alak motívumát mint leleményt és mozdulatot egyáltalán nem gondolják el a látás számára, mert mindent lehetségesnek tartanak. Ez tárt kaput nyit az egyéniség személyes szeszélyeinek, ami azután hatalmasan fel is burjánzik. Így az alak, mint egész, esetleges, feldolgozatlan anyag marad a szemnek, a tárgyhoz tartozó művészi munka csak azután kezdődik, s még csak az adott formának az organikus egység s a passzív látási egység szempontjából való feldolgozására vonatkozik. Az alak láthatóvá tételének egyetlen eszközét, az észrevevő szemre tartozó tulajdonképeni támpontokat, melyeket már éppen a motívum és a lelemény kell hogy magában foglaljon, egyáltalán nem veszik többé figyelembe, azt, hogy úgy mondjuk, elszalasztották már. A motívumnak, mint az észrevezés számára való elrendezésnek a hiánya, változhatatlan már, bárha a kivitelben teljes mértékben számot vetnek is a passzív szemmel. Ebből magyarázható, hogy ezek a munkák a passzív egységnek és a szerves összefüggésnek értelmében való minden igaz voltuk mellett is miért hatnak olyan tompán és kevésbé világosan az észrevezést illetőleg. Éppúgy az is, hogy a korábbi szobrászatban miért olyan erős a művészi ösztönző erő, holott mint a természet tanulmányozása és ismerete gyakran egészen jelentéktelen az. A művészek érzékenysége az, a térbeli észrevezésre tartozó szem-működést illetőleg, mely műveiket minden hiányuk mellett is művészi légkörbe emeli s műalkotásokká teszi. A művészi igazság az, mely jelentőséget ad nekik, s nem a passzív látó-aktusnak pusztán optikai igazsága. Így a mai művészeti elv odavisz, hogy az egészet fényjelenségben oldják fel, melyben semmi szerepe sincs a tiszta formahatásnak és hogy csak a közelség és a sztereoszkopikus látó-aktus számára alakítanak művészi formát. Ahhoz is hozzászórtak még, hogy az alakot csupán közeli álláspontból tekintsék. Közélebről pl. egészen jól megérthetem a megrövidült kart, míg a távolból esetleg, mint puszta képi benyomást, érthetetlennek találom. Közélebről tehát kevésbé tűnik ki a mai művészeti elv gyengéje, mint távolból, s ezért a közeli álláspontot szokás választani. Mivel a szobrászatban nemcsak képjelenség áll az ember előtt, mint a festészetben, hanem egészen testi, reális alkotás, azért az aktív látás vagyis, a térbeli észrevezés számára való ábrázolást nem lehet olyan könnyen figyelmen kívül hagyni, mint a festészetben. A szobrászatban tehát a gyöngye oldala a mai felfogásnak, mely a látás folyamatát tisztán passzívnak tekinti, kellemetlen összeütközésbe kerül a téri észrevezéssel és sokkal rosszabb következményekre visz. Tényleg az egésznek művészi alakítása teljesen kívül esik a mai szobrászat munkakörén, mint terra incognita.

Az előbb mondottak által azonban világosan körvonalaztuk már a plasztikai elrendezés problémáját, az aktiv szemtevékenység által pedig, mely az alak különböző nézletére jön tekintetbe, tisztán meg is határoztuk azt.

Azok a kérdések, melyeket az alak egységes képi megjelenése elé kell állítanunk, a következők:

Önkéntelenül is az alak legfőbb pontja felé tereltetik-e a szem s érzi-e a csábítást arra, hogy azon megnyugodjék?

Úgy folyik-e azután a szemnek az egész jelenség, mint a tárgy észrevétele, magától, hogy minden érthető s hogy sem a tárgy zavarossága, sem valamely oldalról jövő inger nem tereli el a tekintetet?

Összegyűlik-e minden, ami az észrevezésre fontos, magától, harmonikusan a nyugvó pillantásban, úgy, hogy az ember mindig újból engedi feltűnni a jelenséget nyugvó szeme előtt, a jelenség és a nézés kölcsönhatásából származó gyönyörűségül?

Erről a hatásról van szó a tagoknak és az összes formáknak művészi egésszé való elrendezésénél, s csak az észrevező szem művészi kifinomultsága határoz ebben. Az érzékelő apparátus érzékenysége, mely mint a finom seismograph megérez minden legkisebb elmozdulást. Így végül egyensúlyban tartja és egységbe szövi ez a finom apparátus a szellemi és az érzéki materiának végtelenül komplikált keverődését. Mint tiszta természeti folyamat szökken belsőnkbe szemünkön át a tiszta kép, s mintegy megbűvölten, visszafojtjuk lélekzetünket. Ez a művészi élmény.

III.

A Forma problémájában szembeállítom a jelenséget térbeli tartalmával és ezt a szembeállítást teszem a további tárgyalások kiinduló pontjává.

Ez a téri tartalom két részre oszlik, térre, mint téri egészre és formára, mint a tér egy részének határoltságára.

Azután mindenekeelőtt az egyes testhez való viszonyában tárgyalom a jelenséget, mint az általában közelebb eső képzetet. Az egyes test épúgy képviseli a térnek egy részét, mint egy határozott formát. Ebből azután áttérek a III. fejezetben a jelenségre, a téri egészhez való viszonyában.

A tárgyalásnak ebben az egész felépítésében mindig külön tekintem a teret és a formát, mint külön tartalmakat; mivel azonban ezek legtöbbszörre közösen lépnek fel, azért úgy látszik hogy ennek az lett a következménye, hogy az olvasó többszörösen összekeveri a

teret és a formát, mint képzettartalmakat, s az egész különbséget csupán a térnek határozatlanabb vagy határozottabb felfogására redukálja. Ez azonban nagyon is meggondolandó félreértésekre visz, különösen ha a festészetre gondolunk mellette. Ezért fontosnak tartom, hogy a tényállást újból, más világításba helyezzem, s a térnek és a forma-képzetnek ellentétét vegyem fel kiinduló-pontul.

A formának, mint mondtuk, csak a térnek elhatárolásában van a szerepe; a térnek pusztán a három dimenzióban való kiterjedésben, ellentétben a felületi képzettel. Ezért a testi téri kiterjedést nevezem egyszerűen térnek, bár a két-kiterjedésű is téri természetű.

A tér tehát az adott feltétel a formához. A gazdagabb, vagy pontosabb elhatárolással nem a téri képzet fokozódik, hanem a forma-képzet. Egy test nem lesz azáltal testibb, hogy formája határozottabb lesz. A bonyolultabb formát alapformájára egyszerűsíthetjük, pl. az emberi fejet golyóvá, de nem általánosíthatjuk a térnek képzetévé. Azért ha egy fejnek téri benyomásáról beszélünk a képen, akkor ezzel annak három-kiterjedésű benyomását jelöljük meg, ellentétben a két-dimenzióssal. Ha egy jelenség erős téri képzetet kelt, úgy az annyit jelent, hogy a három-dimenziós kiterjedésnek adja erős benyomását s nem valami határozott forma, – vagy nagysági képzetet ad. A sztereoszkopikusan látott kettős kép térileg erősebb, mint az egyes kép. A forma benyomása azonban nem változik általa, csak a testi minőség lép erőteljesebben előre. A tér nincs formálthoz kötve, levegő, köd, sötétség épúgy téri képzetet keltenek. A tér köbszerű valami, tekintet nélkül minden formára és elhatárolásra, amint elválasztható pl. a kő tömege a kő formájától. A kötömb a szobrásznak a kő terét jelenti, melybe alakot gondolhat bele s nem valami adott kő-formát, melyet az alak formájává kell változtatnia.

Elöl, hátul, alul, fölül, jobbra, balra, függőleges, vízszintes felületi- és mélységi-kiterjedés, mindez a téri képzethez tartozik, mint az általános térben való helyzetnek vagy iránynak megjelölése, míg a forma mindig a tárgyhoz van kötve. Forma iránti érzék ennél fogva egészen más, mint az érzék maga a téri jelenség és ennek visszaadása iránt.

Amennyiben a szobrászat testi anyagban és elemekben gondolkodik és dolgozik, csupán a formát, vagyis ennek a már adott három-dimenziós anyagnak az elhatárolását ábrázolja.

Ezért felületi szemléléssel a szobrászatnak látszólag semmi dolga sincs az általános térrel. Én azonban bebizonyítom, hogy az izoláltan felfogott forma csak az általános téri képzetünkbe való beiktatásával tesz művészivé. Ennek az elrendezésen az érzéséből áll elő a forma elrendezése. Optikailag véve a formai összefüggés, mint a térben való ilyen elrendezés mutatkozik a fény egysége által, mert mindaz, aminek a térben ugyanaz a helyzete, ugyanazt a fényt fogja fel.

Amint a szekrénynél, tárgyi célja mellett, a falhoz való felállítása is befolyással van a forma-adásra, úgy, hogy a hosszanti iránya mindenütt kifejezésre jut a formában, még akkor is, ha a szekrény nem a fal mellett áll, úgy minden művészi szobrászatban vagy építészetben olyan módon hatja át a forma-adást és a formának a téri képzetbe való beiktatása, hogy forma- és téri-képzet elválhatatlanul összeolvadnak. Ebben az együtthatásban áll a formának, mint téri részletnek misztériuma.

A formának a térbe való művészi beleállítását s a téri képzetnek ezzel összefüggő nemét relief-képzetnek jelölöm meg. A művész ebben látottnak képzelettel a teret, s magából fejleszti azt a mélység felé. Ez a szemnek a megfelelő s azért természetes elképelési módja a térnek, ellentétben a többi móddal, melyekkel a teret is fejlesztheti, kialakíthatja az ember, pl. egy pontból minden oldalra. Így ez a határozott művészi téri képzet ellentétben áll a pozitív térrel, a természeti forma a művészi processzusban ennek az elképzelt térnek egy formájává lesz s így különös bélyeget nyer. Aki pl. a pergamoni alakokat külön és darabokban látta, annak azokat meglehetősen száraz, felületesebb munkáknak kellett tartania, míg amikor összerakták őket, egészen felmagasztosította azokat a művészi szemlélet s a részek egészen új értéket nyertek.

Ez az összes részek finom relief-összefüggésének következménye. Ha ezzel szemben a modern francia plasztikából nézünk egyes részleteket, akkor azokon magukban gyakran sokkal komolyabb formai kidolgozást találunk, míg egészükben tekintve mind többet veszítenek művészi jelentőségükből, a téri egységi hiányossága miatt, amiért tulajdonképpen az a divat is lábrakapott, hogy gyakran csak mint töredékeket adják azokat.

A relief-képzetrel zárom a formáról és téri jelentőségéről szóló vizsgálódásaimat, hogy azután a formára mint funkcióértékre vagy mint életnyilvánulásra térjek át.

A térnek az elrendezés által való alakítását nemcsak a szobrászatban mutatom be, hanem mint képalakítást, a festészetben is. Követem ezzel tehát mindazt, ami a forma problémájához tartozik, nem merítem ki azonban ezzel a kép alakítását a festői oldalról nézve s erre világosan utalok a IV. fejezet végén. A kép alakítása alatt magától értetődőleg csak a természetnek tulajdonképeni képes ábrázolását értem itt, s nem a felületnek egyéb színes díszítéseit, gobelinek, szőnyegek stb. értelmében, melyek egészen mást céloznak, mint a természet ábrázolását. Azáltal, hogy a festészetnek nem kell a természettől adott három-dimenziós elembe alakítania, mint a szobrászatnak, hanem csak három-dimenziós téri képzetet kell keltenie a felületen, egészen másképpen lép benne elő a tér problémája, függetlenül a forma problémájától.

Mivel a természetben a tárgyak eltávolodásával változik színi megjelenésüknek tónus-értéke s mi megtanuljuk, hogy ezekből a tonus-értékekből leolvassuk újra a téri természetet, azért a színi megjelenés, a színfoltok egymásmellettsége olyan nyelvvé lesz, amely mögött téri értelem rejlik. Mint ahogy a nyelv lényegét nem csupán a csengés, a ritmus adja, hanem előbb az értelemnek, a mögöttük fekvő képzetnek kell hozzájuk járulnia, úgy a szín sem eleven a képben festőileg, téri értelem nélkül. Ez teszi a nagy különbséget a képen és a szőnyegen megjelenő színek között.

S amint a természetben változik egy tájképi helyzet színes megjelenésében a világosság és az időjárás szerint s téri értelemben nyer vagy veszít, úgy maga a helyzet is téri elrendezésében befolyással van a benyomás téri erősségére. Ez azt mutatja, hogy nemcsak a világossági és színi értékek nemében, hanem a tárgyi természet elrendezésében is – mely azután szintén a színi értékek elrendezésévé lesz – tér-alkotó erők hatnak, melyeknek együtthatásától is kölcsönös kiegészülésétől függ a téri benyomás. A tárgyinak a képen való elrendezése tehát csak a színi értékekre való tekintettel jöhet létre, s viszont a színi értékek is csak a tárgyilag meglévőre való tekintettel. Ezért a szobrász rajzával ellentétben a festő rajzában mindig érvényesül a sorok között a színi képzetnek ez a behatása, szóval ott is, ahol egyáltalán nincs szó festői hatásokról, mint pl. *Holbein* rajzolt képmásaiban.

Az elrendezés az architektonikus vázat adja a színek téri hatásához, az elrendezésben lesznek érthetők az összes térradó elemek. A relief-képzetet, mint az általában művészi tértfelfogást, nem éri emellett semmi korlátozás, sőt bizonyos értelemben kis is bővül az. Míg a forma problémájában csak a formának és alaknak elrendezéséről van szó s a relief-felfogás csak erre vonatkozik, addig most a színi értékek is hozzájárulnak ehhez, int tér-alkotó elemek s részt vesznek a relief-hatás megteremtésében, úgy hogy ennek a tisztán rajzbeli elrendezésben nem is kell még felismerhetőnek lennie, s csak a színekkel tűnik fel. Minél inkább a formált tölti ki és építi fel a képet, annál erősebben jut szóhoz már a rajzbeli elrendezésben a reliefbeli összefüggés.

A három-kiterjedésű elemeknek a felületen való megteremtésében magától értetődőleg nem merül még ki a képhez tartozó festői feladat, mert a színek beszédének tartalma nemcsak a természet, mint tér, hanem azonkívül a természet anyagi különféleségében, atmoszferikus folyamataiban és életkörülményeiben, melyek évszak, óra, megvilágítás stb. szerint, mindig különbözőképp nyilvánulnak s változtatják színezetüket. Mint a formát, úgy a szint is funkció-értéknek kell felfogni a képen megkülönböztetésül a szőnyeg színeitől. Ezek a funkció-értékek azonban, épúgy mint a formánál, csak akkor maradandók, ha

egszersmind mint téri értékeket is tekintetbe vesszük azokat. A természetnek épen ez a festői oldala csak annál inkább érvényesül, hogyha biztosítva van és nem kérdéses téri benyomása. Mert nem szabad elfelejtenünk, hogy a természet megengedhet magának egynémely téri zavarosságot a megjelenésben, mivel mi minden körülmények között is biztosak vagyunk fennállásáról, míg a képen való efféle zavarosságot egészen másképpen érezzük meg, mert az akadályoz bennünket abban, hogy egyáltalán meglévőnek érezzük a természetet. Így azért, ha külön festői feladatnak tekintjük is a színek ilyen funkcióértékeinek a lekötését, meg kell értenünk mégis, hogy ezt csak a térnek az elrendezéssel való alakításával együtt lehet elérni. Minél erőteljesebb téri hatásról gondoskodunk az elrendezés által, annál szabadabban és bátrabban követheti a festő a természetnek ezeket a színhangulatait is, melyeknek a téri hatáshoz semmi közük, sőt ellene dolgozhatnak annak.

A festő feladatának ebben az egész előadásában nem volt szó szűkebb értelemben a formáról és joggal, mert elképzelhetünk egy természetet csupa zavaros, formátlan testtel és tárggyal, anélkül, hogy azoknak testi kvalitása és térben elfoglalt helyzetük zavaros volna. A természet mégis teljesen kifejezésre jut téri megjelenésében. Épen abban, ami akkor megszólal még a természetben, foglaltatik az, ami a speciális festői tér-fogást teszi, mely hosszú időn át háttérbe szorult a festészetben a plasztikus forma érdekének felülkerekedése miatt. Nem azért, mintha önmagában ellentét állana fenn a plasztikus forma és a festői felfogás között, mert a formának, mint a természet legközvetlenebb tartalmának a festészetben is kifejezésre kell jutnia, hanem az ellentét a nyelv különböző eszközeiben áll, melyekkel a forma kifejezhető. A képzeti eredmény bármennyire is közvetlenebb az eszméletnek, mint az az út, melyet az észrevevés tart be, a forma képzele mégis a legelső volt, s csak lassan jutottak a festői eszközök felismerésére is, melyekkel a természet a formákat közli velünk. Tulajdonképpen csak a tájképnek a tanulmányozásával s a forma-érdeknek az általános téri problémától való különválásával, mely az előbbivel jár, jutott eszméletre a természetnek atmoszferikus nyelve. A természetes festői kifejező eszközöknek ezen felkutatásában van az impresszionizmusnak igazi értelme.

A modern festészetnek erős fellendülése a természetnek, mint színnek tanulmányozásában, odavitt, hogy a festő szorosán az adott jelenséghez tartja magát és semmiféle tekintetből nem tágit attól. Így utánozták a színi benyomást tényleges világossági fokában is. Tekintettel arra, hogy a természet legvilágosabb fénye a szegényes paletta fehérjét erősen felülmulja, a festő nagy hátrányban volna, ha nem hangolná egészben jóval mélyebbre a jelenséget, hogy így fokozza a világossági eszközeit. Nem is a színek pozitív világosságáról

van szó, hanem fénybeli potenciájukról s a tónus-értékeknek jellemző viszonyáról. A természet titokzatos fényét csak akkor nyerheti a kép, ha függetlenné lesz a természetes színezet pozitív világossági fokától s a körülményeknek megfelelően szembeállítja a természettel tulajdon tónus-mélységének fokát. Saját tónus-mélységével úgy hat a kép a falon, mint külön világ, reális környezetének világán kívül maradva, s ez képzeletünk felkeltésére igen nagy jelentőségű. A régiek nagyon is számoltak ezzel a tényezővel és kihasználták az előnyeiket, természetesen sokszor vissza is éltek vele annyira, hogy egész a feketeséghez jutottak, feláldozták a képek színeit s azután nem a színekkel, hanem csak a világgal és sötéttel hatottak. Mindig a művészi szabadságnak lesz tehát szerepe, mely számításba veszi a különböző tekinteteket, a közvetlen eljárásnak, és nem a színadás pozitívizmusának.

A törekvéseknek, úgy fogni fel a természetet, mint atmoszferikus csendélet, további következménye az elrendezés jelentőségének elhanyagolása. Joggal foglaltak állást az u. n. képszerkesztéssel szemben, mert ez csak pusztán illusztrációjában merül ki valami folyamatnak, s a felületen való elrendezkedésben és tudni sem akar a tér-alakítás szempontjából való elrendezésről. Ennek az volt a következménye, hogy ezzel a szerkesztéssel szemben való támadásban megtagadták az elrendezés összes eszközeit, csak leírták a természetet esetleges állapotában s általában tartózkodtak attól, hogy szabad elgondolásból csináljanak bármit is. Nem vették észre, hogy szabad elgondolásból csináljanak bármit is. Nem vették észre, hogy ez a konvencionális szerkesztés csak a meg nem értett maradványa egy eleven és szükségszerű művészi alakításnak, és hogy ebben is az eleven természet nyomát kell megtalálni. Következménye még ennek az is, hogy igen sok kép, ott ahol a természetes helyzet nem támogatta a téri hatást vagy annak ellene dolgozott, minden finom forma-megfigyelése mellett is nem magát a természetet adja, hanem csupán a herbariumba préselt természet színi hatását. A színek iránti érzék általában természetes feltétele a festői tehetségnek, de azért nem foglalja magában azt a képességet, hogy a természet képét teremtsen. Csak ha megértik a színt, mint téri kifejező eszközt, lehet szó képalakításról.

A feladat, három-dimenziós benyomást kelteni a felületen, kezdetben talán csekélynek tűnik fel némelyek előtt. Egy kis fény, árnyék meg perspektíva – és a kályhacső mindjárt hengeres lesz. De ha az előbbieken alapján a téri hatást a természet összes életnyilvánulásainak produktumául fogjuk fel, amint ez a z utóbbiak gazdagsága és együtthatása szerint erősebben vagy gyengébben létesül, s amint a természet festői egzisztenciájának erősségi foka nő vagy csökken a színi funkció-értékek értelmében, akkor az titokzatos problémává lesz, amely

mindvégig szünet nélkül foglalkoztatta Rembrandt-ot. Ha tehát azt kérjük, hogy milyen módon és milyen eszközökkel éri el egyik vagy másik festő a téri hatást, mint az exisztencia megnyilvánulását, úgy ezzel festői tehetségének legvelejét érintettük.