

## Otto Gutfreund

### Sík és tér

... és kezdetben erősebb jellegű volt, minden egybe rendezés  
... előrelátással, a tárgy sokaságától és látszólagos sokaságától (hisz az ember  
... akar egyezni a világban, minden értékekkel és mértékekkel akar találni bennük, amelyeknek  
... segítségével megértheti a világban fűződő viszonyait, az egyén és a tárgy kapcsolatát. Az  
... ember az élet célját és értelmét keresi, védekezik az élettől, az ember és tárgyi világ a  
... tárgy, állandó dolgokhoz.

Az abszolút, azaz a fejlődés vég-jegyéig mentes abszolútum utáni vágy volt  
mindenfajta gondolkodás mozgatója. A szabálytalanság hullámvonal elmozdulás, melynek folyamatos  
tendenciája a körbe fordulás, azaz a hiány, a hiány és a hiány - hiány, az ember  
... Nem akarta, hogy a tárgy és tárgyban áramlás hullámvonal legyen, olyan, amely  
... nyomatlanul elmozdul a hiánytól, bizonytalanságból való szabadulás céljára. A hit  
... vallás, vagyis az ember és az emberi értelmén való abszolút értékekben való hit volt az első  
... megváltás. A nihilizmus, azaz az intellektuális hiányt abszolút értékekben való hit nem  
... eléghetett az ember részleges vágyát, mivel nem akarta elmozdulni az egyéni életből. A  
... filozófia, az életben vetett hit értékeinek a nihilizmus és a kémiaközvetítés megváltásának  
... vezet

Az abszolút, azaz a fejlődés vég-jegyéig mentes abszolútum utáni vágy volt  
mindenfajta gondolkodás mozgatója. A szabálytalanság hullámvonal elmozdulás, melynek folyamatos  
tendenciája a körbe fordulás, azaz a hiány, a hiány és a hiány - hiány, az ember  
... Nem akarta, hogy a tárgy és tárgyban áramlás hullámvonal legyen, olyan, amely  
... nyomatlanul elmozdul a hiánytól, bizonytalanságból való szabadulás céljára. A hit  
... vallás, vagyis az ember és az emberi értelmén való abszolút értékekben való hit volt az első  
... megváltás. A nihilizmus, azaz az intellektuális hiányt abszolút értékekben való hit nem  
... eléghetett az ember részleges vágyát, mivel nem akarta elmozdulni az egyéni életből. A  
... filozófia, az életben vetett hit értékeinek a nihilizmus és a kémiaközvetítés megváltásának  
... vezet

Plocha a prostor

Kézirat, 1912

A fordítás alapja: Otto Gutfreund. Zázemí tvorby. Vybral, připravil a  
komentoval Jiří Šetlík, Praha, Odeon, 1989, p. 227-231.

Fordította: Szunyogh Katalin

12 Umělecký měsíčník, 1912-13./8.

Otto Gutfreund

Sík és tér

Az emberi gondolkodás kezdetben érzéki jellegű volt, minden egyéb racionalitás nélkül. Csak az idő előrehaladtával, a tárgyak sokaságától és ismeretlenségétől félve az ember ki akart egyezni a világgal, tartós értékeket és mértéket akart találni benne, amelyeknek segítségével rendezheti a világhoz fűződő viszonyát, az egyén és a tárgy kapcsolatát. Az ember az élet célját és értelmét kereste, védekezett az elmúlással szemben és ragaszkodott a tartós, állandó dolgokhoz.

Az abszolút, azaz a fejlődés és a vég jegyeitől mentes abszolútum utáni vágy volt mindenfajta gondolkodás mozgatója. A szabálytalanul hullámzó élettel, melynek folyama ismeretlen mederben folyik, anélkül hogy tudnánk, honnan, hová és miért – nem érte be az ember. Nem akarta, hogy e zavaros és tisztátalan áramlás hulláma legyen, olyan, amely nyomtalanul eltűnik a felszínről. E bizonytalanságból való szabadulás előfeltétele a hit. A vallás, vagyis az életen és az emberi értelmén túli abszolút értékekben való hit volt az első megváltás. A tudomány, azaz az intellektus által feltárt abszolút értékekben való hit nem elégítette ki az ember összes vágyát, mivel nem adott erkölcsi útmutatást az evilági élethez. A filozófia, az értelemben vetett hit eredménye a nihilizmus és a kételkedés végállomásához vezet.

A szellem ismeretei az élet múltó áramlásának megkövült darabjai, a történések szilárd szubsztanciái, az intuíció eleven vizeiből kicsapódó sók. A tudós férfi annak a típusnak a képviselője, akiben megrendült az értelem értékeibe vetett hit. Ez a férfi egy olyan megkövült részecskén áll, egy zajló jégtáblán, amelyet ide-oda sodor, vonszol és hevít az élet meleg árama, s hasztalan igyekszik egy szemvillanásra megállítani az események áramlását, hogy az álló vizek tükrében megpillantsa az abszolút igazságot.

A művész annak a típusnak a képviselője, akiben megrendült az érzékekbe vetett hit. Aki az események áramában hallja a hullámverés ritmusát, látja a rohanó áramlásban a világmindenség tükörképét, melyet megsokszorozott a vizek hullámozása, figyel, amint a hullámok a Sors szilárd partjaihoz csapódnak, s művében megőrzi és egyesíti ezt a ritmust, ezt a visszaverődést, az összecsapó hullámok tragikumát.

Az élet panorámájáról az érzék-sugarak behatolnak a művészbbe, hasonlatosképpen az optikai lencséhez, amely sűrítetten felerősítve és kiegyenlítve bocsátja ki magából a beérkező sugarakat.



A művésznek nemcsak a kifejezés érdekében van szüksége metaforákra, hanem lelkiállapotának megismeréséhez is metaforákkal kell élnie. Csak érzékei kerülő útján ismeri meg saját érzelmi rezdüléseit. Érzékeinek tükre nélkül nem ismernék a világot, saját emberi arculatunkat sem. Ugyanúgy a szemlélő művész nélkül sem lenne kép a tükörben. Az érzékek a maguk szférájába vetítik az érzelmi rezdüléseket, s felfogható képeket és szavakat alkotnak. Szavak nélkül még magunkban sem beszélhetünk. Minden kép, amelyet az érzékek vesznek át a valóságtól, az érzelmi rezdülések szimbóluma. Az érzékek képezik a művész egyetlen közvetítő eszközét saját énje és a világ között.

A világ érzékek alkotta látomás, s nem ismerek olyan szervet, amelyet teljes biztonsággal felruházhatnék a látszólagos és valódi dolgok elkülönítésének feladatával. A világot tehát saját énem tükörképeként fogom fel, úgy értelmezem és értékelem, ahogy az érzékeim, benső szerveim a világot nekem elővarázsolták.

Érzéseit tekintve a festő nem különbözik a zenésztől, a költő sem a szobrásztól. Mindnyájan az átlagembertől különböznek, szemléletük intenzívebb és a vízió erejével bír. A művészek a tárgyakat nem fokozatosan, minden oldalról írják le, hanem egyidejűleg fogják fel és értékelik. A tárgy belső értékei összecsapnak a felszínen. A művészek egymástól csak abban különböznek, hogy bizonyos érzék előtérbe kerül a többi rovására.

A festő és a szobrász esetében ugyanaz az érzék, a látás képezi az egyén és a tárgy közötti médiumot. Tehát az eredménynek is azonosnak kellene lennie. A szobrász azonban az élet felszínén saját énjének tükörképét látja, míg a festő áthatol a felszínen, s az áramlatok titkait kutatja. A szobor nem a valóság anyagtalanítása, mint a festmény, hanem a művészen levő belső képek anyagi kivetülése.

Nem félek összevetni a szobrászt a táncossal. A táncost a zene ihleti, s a zene által keltett lelkiállapotokat materializálja, transzponálja a valóságba, s szemmel érzékelhető művészetté teszi ezeket. Minthogy a látásra épít, mint a tánc és a közönség közötti közvetítő eszközre, a zenei reminiscenciák absztrakt benyomásainak szemléltetéséhez a valós látási érzékelés eszközével él. A zenésznek, kinek anyagtalanok az eszközei, önmaga kifejezéséhez nincs szüksége szemléltető bemutatásra. (Az opera bonyolult műfaja egy fordított folyamat eredménye: a dráma, mely szemmel láthatóan megelevenedik a színpadon, a zene révén a nem valós világ magasabb szféráiba emelkedik.) A tánc a lelki affektusok szemléletes és anyagi kifejezését nyújtja a nézőnek.

A szobrász belső készleteiből, s nem érzéki benyomásaiból merít. Kész motívumokat használ fel – miként a táncos zenei, úgy a szobrász, mondjuk irodalmi motívumokat. Ihletői kész motívumok. Az eredmény – a szobor – a motívum keltette érzület anyagi megjelenítése.



Összefoglalva: a szobrász lelkében visszaverődő látomásokat közvetlen anyagi formában jeleníti meg, s csupán az alkotófolyamat során érvényesül- akár csak a táncosnál – az érzéki benyomások reflexiója. Beleéli magát az eszme képviselőjének alakjába, a nagy szenvedély hordozójának alakjába, a hős vagy mártír alakjába, ihletét kész motívumok termékenyítik meg, hogy végül fájdalmak közepette megszülessen a mű. A szobrász fantáziájának elképzeléseit valóságos térben és megfogható formában valósítja meg, a történesek folyamatosságát a tér materializálásával állítja meg.

Ha nyomon követjük az európai szobrászatot, annak minden kiemelkedő megnyilvánulását a vallásos érzelmek kifejezésére törekszik, és arra, hogy a kor szellemi mozgásait szemléletes szimbólumokkal adja vissza. Vagy ha a művészet az egyén megnyilatkozása, akkor -e tendencia lelki affektusok materializálására, térbe transzponálására törekszik.

A görög szobrászok imagináris elképzeléseikből megfogható isteneket alkottak, lerántották a megfoghatatlan égi szférából és a való világba állították őket; ez a világ körülöttük született, élt és elhalt, holott ők ezt a világot változatlanak, időktől és változásoktól érinthetetlenek, térben elmozdíthatatlannak képelték.

Donatello Keresztelő Szent Jánosból bibliai, tehát irodalmi aszkétából meríti ihletét, s absztrakt eszközökkel anyagszerűvé teszi alakját.

Rodin az *Ércorszakban* a kor szimbólumát fejezte ki, miként Donatello *Dávidja* a reneszánsz kor szimbóluma volt. A *Szép fegyverkovácsné* ihletője egy költemény, *A calais-i polgárok*, a *Keresztelő Szent János* éppen úgy, mint *Balzac*, kész témák. Ha még hozzávesszük a *Törött orrú férfit*, ezzel egyben fel is soroltuk Rodin legjobb munkáit, s úgy tetszik, a többi már csak előkészület, tanulmány e néhány nagy gesztus megalkotásához. Rodin naturalizmusa csupán eszköz és nem cél. Eszköz, melyben egy egész nemzedék osztozik.

A gótikus szobrászat kerüli a kereszténység legmagasabb rendű fogalmának - Istennek – mindennemű materializálását. A gótika tendenciáját a gótikus építészet lezártan-felfelé törő térségei fejezik ki a legtökéletesebben. Isten kívül marad időn és téren, s csupán abban az alakban, amelyben a Földön megjelent – a Fiú alakjában – válik látható szimbólummá. A gótikus katedrálisok gazdag szoboralakjai csupán olyan kórust képeznek, amely szemléletesen és szimbolikusan világítja meg a hívőknek a misztérium titokzatosságát. Ám a magasabb rendű fogalmak rejtve maradnak a szem előtt.

A gótikát olyan törekvésként jelöljük meg, amelynek egyöntetű formavilága van, s ha összevetjük a gótikus szobrászat és építészet formavilágát, csak kevés olyan szobor marad,



amelyet gótikusnak nevezhetünk. A gótikus építészet tagad minden megfogható teret, a tömeget a síkkal helyettesíti. (a chartres-i katedrális). Az építészet nem érte be a tömegek síkba történő anyagtalanításával, a síkot – a falat – később vékony támasztékkal helyettesítették, vagyis visszakerült eredeti alakjához, - a vonalhoz. A gótikus szobrászat megmaradt a dematerializálás első fokán. A legmagasabb mérce, amelyet a gótikus stílus a szobrászatban elért, az a tér helyettesítése síkkal (Vézelay, Moissac). Sor kerül a mélységi relációk síkba való transzponálására, a térségek anyagtalanítására a síkig, a reliefig. A többi ún. gótikus szobor érzésvilágával inkább a román stíluskorszakhoz tartozik, a későbbi szobrokat pedig barokk-gótikusnak nevezhetnénk. (Barokknak nevezek itt minden művészetet, amely elvesztette etikai értelmét, s amelynek formavilága ennek következtében feloldódott.)

Megismétlem a korábbi összevetést: A tánc eredetileg a testi kívánságok kifejezője volt. Jó példa erre Salome tánca, ahol a tánc – mint a keleti táncok többsége – úgyszólván egyfajta nemi aktus. Valóságos mozdulatok ritmizálva. A táncművészet tovább megy, eszközei absztraktabbak, magával a ritmussal és a dinamikával fejezi ki a kívánságokat, szenvedélyeket.

A szobrászatban a néger szobrocskák a plasztika elementáris felfogásának tipikus példái. A testi, anyagi szemléltetés itt kifejező képességét tekintve ugyanolyan erőteljes, mint a keleti tánc. A ma szobrásza továbbmegy, a térbeliséget maga helyettesíti az illuzionista térbeliséggel – a síkkal. A mozgó tér maga a formálódó kiterjedés, több értelemmel felfogható forma már nincs; funkcióját átveszi a mozgó sík, s a szobor már nem a megállított, térbe transzponált idő, hanem folyamatos történések kifejeződése, a megbonthatatlan mozgásé, melynek ritmusa azonos az alkotó gondolkodásának ritmusával. A valódi, értelemmel felfogható térbeliség elsodródott és szertefoszlott az intenzív befogadás áramában; a szobor már nem a folyamatos szemlélés során felmérhető térbeliségek szilárd konglomerátuma, az idő megkövült töredéke, hanem a síkok szakadatlan hullámozása, a térbeliség illúziója, olyan hullámozás, melynek árama széttépi és magával sodorja a teret határoló partot; örvényből feltörő hullámozás ez, mely a felszínen át megmutatja a mélységeket, hullámozás, melynek áramai szüntelen mozgásuk közben tükrözik a valóság töredékeit.

Az új szobrászat nem ismeri a terhet, mert a tömeget ténylegesen is felváltotta a sík. Nem ismeri tehát a súlypontot sem. Ebben gyökerezik többek között a barokk és a mai szobrászat közötti alapvető formai különbség. A barokk szobrászat drámai pátosza éppen a teher saját súlypontjából való kibillentésén alapul, két erő harca ez, a lefelé húzó teher kiegyensúlyozásé.



A barokk plasztika és a mai szobrászat közötti látszólagos hasonlóság a mozgás gazdagságában és a formák elevenségében rejlik. A barokkban ezt a mozgást az erők kiegyensúlyozatlansága, a küzdelem adta; ma az akció szabad kibontakoztatására törekszünk, harc nélkül. A végső kiegyenlítődség nélküli harc mindig magán viseli a pátosz jegyeit; a harc kedvéért folytatott harc ez, a tetterő kifejezése, nem pedig a nyers erő. Nem az eszme szolgálatára fegyelmezett erő ez, hanem a feszültség – mint önálló drámai hatás kedvéért. Rodin és Bourdelle átvették a barokktól a teher súlypont alóli kibillentésének módszerét, s a drámai hatás elérése érdekében a statikai törvények határáig vitték el azt.

Az új szobrászatnak szemére vetik a reliefszerűséget, mint a háromdimenziós felfogás hiányát. Az új szobrászat valóban reliefszerű; főként abban a törekvésében, hogy egy pontból ragadja meg az egész gazdagságát, s minden egyes nézőpontban össze akarja fogni az egész gazdagságát.

Ezen az úton jutunk el az új formai lehetőségekhez, új viszonylatokhoz és új kérdésekhez.

Goúcké kachle v Muzeu města Prahy, 1911-1912  
Blad kódová: Umělecký měsíčník, Praha, 1911-1912, No. 5, p. 140-141.  
A fordítás alapja: Otto Goúfreund, Základy tvorby. Výtah, příprava a  
komentování Jiří Šetlík, Praha, Odeon, 1989, p. 221-222.  
Fordította: Szunyogh Katalin



Otto Gutfreund

## Gótikus kályhacsempék a Prágai Városi Múzeumban

nagyszerű a formai tökélyben rejlik, abban, ahogyan a külsőhöz stilus hat magába rejtve  
világos az erőszakosság, az elrettent minden egyes részletet ábrázol. Ez az erőszakosság  
nemcsak az ábrázolt tárgy, hanem az művészt is megjutalmaz. Az ő a tárgy  
meghatározhatjuk a nemzeti szellemet meg kell azzuk, hogy melyek azok a művészt,  
amelyek legközelebb álltak a cseh emberhez.  
Amennyiben a kályhák, mint a korak emocionális és világnézeti megnyilvánulását vesszük  
alapul, akkor abból is tudjuk, hogyan az emberek szellemi fejlődésének és művészi hozzáállásának  
5 lépnek, hogy milyen közel állt a cseh ember a gótika. A gótikus gondolatok és formák  
formai világát, amely a kifejezettségtől indul ki és amely a cselekvényi dráma felé  
hangváltó az, nagyon is megfelel a cseh ember találatos meggyőződésének, és erősített  
alkatának egészen a XVI. századig. Eredett meg a gótika kifejezőmódja a primitív ember  
közies, vagyának is megfelel, és megtekinthető számtal az, ahogyan a gótika kályhák  
művésztől képzelt megfogalmazta. A reneszánsz nálunk mutat ugyan olyan erősítő és cseh  
vándor, de nem a reneszánsz ebben a művészt, amíg a kép- és szövegvilágban a reneszánsz, amíg  
nem tudtunk elszakadni a reneszánsz magyarság és művésztől. Amellett inkább azonosult a  
barokkkal, amely pártot ával és kreativitásával legutóbbi szövegeket tudta a valóság  
előtérbehozott.

Az új felújított csempék a Prágai Városi Múzeumból származnak, ahol ezeknek egyes  
gyűjtemény van. Az ábrázolt művésztől és a primitív művésztől, mint pl. a kályhák  
szövege ábrázolása. *Hilf mir, du bist ein Künstler und ein Dichter, du bist ein Künstler und ein Dichter*  
szöveg. A prágai csempék jól látható, hogy milyen magabiztosan hirt a művészt a gótika

Gotické kachle v Muzeu města Prahy, 1911-1912

Első közlés: *Umelecký měsíčník* (1) Praha, 1911-1912, No. 5., p. 140-141.

A fordítás alapja: Otto Gutfreund. Zázemí tvorby. Vybral, připravil a komentoval Jiří Šetlík, Praha, Odeon, 1989, p. 221-222.

Fordította: Szunyogh Katalin



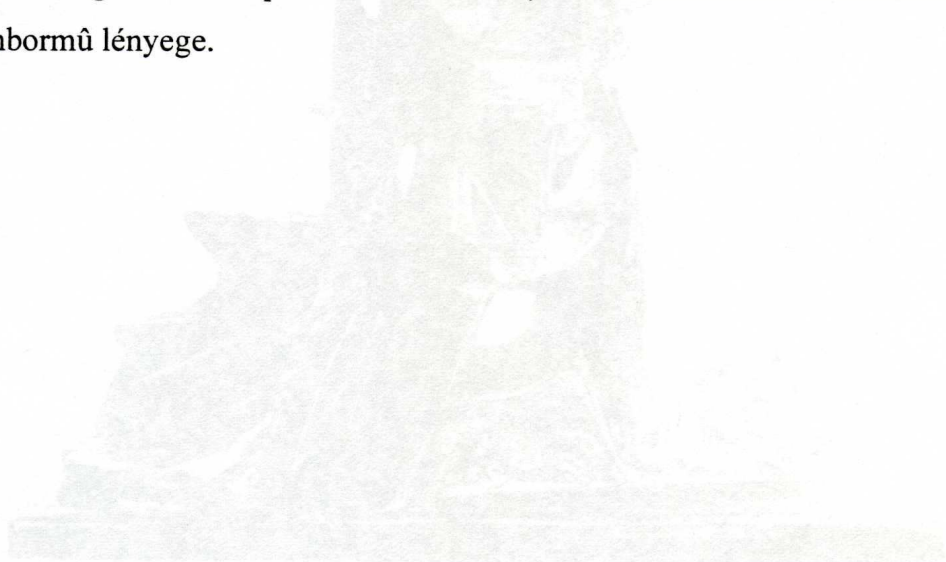
Ma másképpen ítéljük meg a népművészetet, mint ahogy azt elődeink tették. Nem annyira a népi elemek eredetisége szempontjából vizsgálódunk, hanem inkább a stílus értelmezése és annak a művész általi formába öntése az, ami bennünket érdekel. A cseh népművészet nagysága a formai tökélyben rejlik, abban, ahogyan a különböző stílusokat magáévá tette, valamint az érzékenységben, amellyel minden egyes részletet ábrázol. Ez az érzékenység nemcsak az ábrázolt tárgy, hanem a mű iránt is megnyilvánul. Ahhoz, hogy meghatározhassuk a nemzeti szellemet, meg kell nézzük, hogy melyek azok a stílusok, amelyek legközelebb álltak a cseh emberhez.

Amennyiben a korstílust, mint a korszak emocionális és világnézeti megnyilvánulását vesszük alapul, akkor abból le tudjuk vezetni az emberek szellemi fejlődését és művészi hozzáállását. S látjuk, hogy milyen közel állt a csehekhez a gótika. A gótikus gondolkodás etruszk formaiságával, amely a kifejezésből indul ki és amely a cselekmény drámaiságát hangsúlyozza, nagyon is megfelelt a cseh ember vallásos meggyőződésének és elmélkedő alkatának egészen a XVI. századig. Emellett még a gótika kifejezésmódja a primitív ember közlési vágyának is megfelelt. Szinte fecsegésnek számít az, ahogyan a gótika kedvenc történeteit képileg megfogalmazza. A reneszánsz nálunk mutat ugyan némi specifikus cseh vonást, de nem a népművészetben ahol a művész mindig a nép érzésvilágát tolmácsolta, mert nem tudott azonosulni a reneszánsz magasztos eszmeiségével. Annál inkább azonosult a barokkal, amely pátoszával és izgatottságával legalább színlelni tudta a vallásos elkötelezettséget.

Az itt bemutatott csempék a Prágai Városi Múzeumból származnak, ahol ezeknek egész gyűjteménye van. Az ábrázolt témák vallásos és profán eredetűek, mint pl. a *Vizitáció*, szentek ábrázolása, *Háromkirályok imádása*, *Herkules és Omphalé*, *Ádám és Éva*, a *Három huszita*. A prágai csempén jól látható, hogy milyen magabiztosan bánt a művész a gótika eszközeivel; s ez annak bizonyítéka, hogy teljesen azonosulni tudott korának szellemével, amikor is a kifejezés és az ábrázoló technika felbonthatatlan egységet alkot. Így van ez itt is, ámbar a plasztikai értékei ennek a csempének nem a legmagasabbak, ami a sokszorosítás technikájával magyarázható, vagyis a primitív öntőformák nem engedték meg a túl mély kontrasztot. Ez esetben a vonal alkotja az ábrázoló elemet és a plasztikának inkább csak leíró szerepe van. Az alakok nem a térben helyezkednek el, de mégis 'térbeliek', azaz minden egyes alaknak van térfogata és nem a síkban helyezkednek el, ugyanakkor nem tartozik



szervesen magához a térhez. Ezek a térfogatok nem plasztikusak, hanem körvonalak által határoltak. A körvonalak egymáshoz való viszonya, azaz egymás keresztezése; előről hátra vitele a tárgyak gömbölyűségét fejezi ki. A kompozíció a dombormű síkjában marad, a mozgás, amely mégiscsak a tér érzékeltetésével függ össze, a háttér síkjával párhuzamos. Ez a megoldás leginkább a *Szent György ábrázolásán* látható, ahol is több magasságra utaló réteget egy szintre emelt a művész, mert a sárkányölő lovag nem előre dől, a mozgás irányát követve, hanem oldalra – a síkba. Ez a síkmegoldás és az ebből adódó törvényszerűség, az előállítás technikájának a következménye. Talán túl merész lenne arról beszélni, hogy a művész megkísérelte volna a valóságot elvontan ábrázolni. Ha összehasonlítjuk ezeket a csempéket a (cseh) reneszánsz csempékkel, láthatjuk, hogy a későbbiek során hogyan oldódtak a formák és a dombormű művészet két irányban hajlott el: vagy a dombormű síkjának törvényszerűségeit tartották be, ami a térbeliség rovására ment, vagy pedig azon igyekeztek, hogy a térbeli ábrázolás érvényesülhessen, de ilyenkor megfélekedtek arról, hogy itt egy látszólagos térről és plasztikáról van szó, s ezzel tönkretették a sík ábrázolást, ami viszont a dombormű lényege.



Old. Magyar. Képzőművészet  
1973



## Otto Gutfreund

### Feljegyzések Donatellóról

#### Első elmélkedések Donatellóról

Poznámky o Donatellovi

Pzvní úvahy o Donatellovi

Kézirat, 1912

A fordítás alapja: Otto Gutfreund. Zázemí tvorby. Vybral, připravil a komentoval Jiří Šetlik, Praha, Odeon, 1989, p. 225-227.

Fordította: Szunyogh Katalin

Otto Gutfreund  
Feljegyzések Donatellóról

Donatello egyes műveiről megjelent reprodukciók nem adnak jellemző képet a szobrász teljes életművéről. A történész feladata, hogy Donatellót, a zsenit a kortárs törekvések fényében világítsa meg. Képzőművészként életművének csupán egy bizonyos részéhez fordulok, azon művekhez, amelyek megkülönböztetik őt és Giovanni Pisano-t a többi reneszánsz szobrásztól. Ezek a művek biztosítják számára a helyet az ún. ideális stílusú mesterek között, amely stílust mi előszeretettel gótikának nevezünk.

Míg Giovanni Pisano egyedül a fenti irányt követte, addig Donatello kétféle nézet, gótikus és reneszánsz szemlélet képviselője volt.

A reneszánsz (kifejezetten a szobrászatról beszélek) természethû (*naturalista*) ábrázolás a szó legjobb értelmében. A naturalista felfogás szerint ugyanazon erők hozzák létre a természeti jelenségeket és műalkotásokat. A természeti jelenség ugyanakkor a belső erők (*az atomok*) mozgásának az eredménye, amely a külső erőkhöz alkalmazkodik.

A fának megvan a maga szilárd szerkezete, amelyet a levélzete takar, s még ha nem is látjuk e szerkezetet, érezzük, hogy ez a váz létezik. A szobornál viszont ez az empirikus tudás semmit sem jelent, mivel a szobor nem az anyag mozgásának az eredménye, amely meghatározná a külső formáját. A szobor az alkotóerő eredménye, amely rajta kívül létezik és saját törvényei szerint alkot, amely törvények eltérnek a természeti törvényektől.

Ez a szobrászi felfogás vezet el bennünket Donatello *Keresztelő Szent Jánosához*. Donatello többi művét alapul véve reneszánsz értelemben naturalista szobrásznak minősül. A *Keresztelő Szent János* azonban a naturalizmus elleni támadás (*reakció*) dokumentuma. Donatello ennek a fanatikus térítőnek az alakjában fogalmazza meg vágyait az absztrakcióról, a gondolatiságról, a fogalmakról. A probléma a festészeti gyakorlattól eltérően tisztán szobrászi marad. A Keresztelő Szent Jánoson jól szemléltethető, hogy hogyan lehet pusztán plasztikus formákkal, tehát valamilyen tapintható dolog által absztrakt / elvont képzetekhez eljutni. A forma a művészetben valami olyan dolog, amely nem mérhető, véleményalkotáskor egyedül a látásunkra hagyatkozhatunk, ez azonban kizárólag szubjektív. Ennek értelmében tehát csak szubjektív hatásról beszélhetünk, olyan hatásról, amely az anyag egyfajta átalakulását eredményezi, de sosem beszélhetünk valós formáról.

Amint megfosztom a nézőt attól a biztos érzéstől, hogy tapintással, és a szem letapogató mozgásával felmérheti a szobor mélységi viszonyait, a szobor a néző számára egyszerre elveszti saját tömegét / testét, s a továbbiakban már csak mint szubjektív látvány létezik. A



Otto Gutfreund

Első elmélgedések Donatellóról

Anyagtalanná válni, megszabadulni az anyagtól.

Fénnyel, ahogyan Rodin, Donatello és a barokk.

Donatello azért olyan sokarcú, mert leginkább a fénnel dolgozik, azon alakító elemmel, amely az anyag sokféle értelmezését teszi lehetővé.

A felület, amelyről visszaverődnek a fénysugarak olymértékben elsötétül, hogy szinte elillan.

Az anyag úgy tetszik, mintha összehúzódna a fény hatására, elillan és elvész, s csak imitt-amott bukkan elő. A legszebb példa erre nézve Donatello kisméretű *Keresztelő Szent János* szobrának lába.

A szilárd szerkezet a fény hatására megtörik.

Daumier *Ratapoilja* rokon Donatellóéval, csak barokkosabb.

Az orientális/ keleti plasztika önmagába zárt, olyan, mint a fénytől óvott bimbó, amely kinyílni igyekszik. Ez a bimbó sok egymást fedő szíromlevélből tevődik össze. Elveszítjük a szilárd anyag érzetét. Úgy tűnik számunkra, hogy az alak csupa ilyen rétegekből áll, de valahol belül ott van a szilárd mag (a Buddha). Nem tárul fel a néző előtt, bezárkózik, mégse tragikus, hanem a tragikum fölé emelkedik.

Az egyiptomi művészet még ennél is szigorúbb. Szobraik összezsavartak, burokba zártak, olyanok, mint a múmiák: rejtőzködők, titokzatosak.

A legdrámaibb a barokk, amely nyíltan harcol s hagyja, hogy legyőzessen.

Az egész egy hatalmas harc.

Az itáliai reneszánsz Verocchio, Donatello, G. Pisano a fénnel és a tér segítségével legyőzik a (belső) ellenséget s a győzelem bizonyítékául magukon viselik az ellenség ejtette sebeiket.

Ezzel szemben Egyiptom elzárkózik, eltakarja magát a fénytől.

A fénysugár, amely mindig mindenén áthatolni igyekszik, egyszerre akadályba ütközik, amellyel kénytelen megbirkózni.

Az anyag és a fény küzdelmének eredménye a szobor. Michelangelo szobrai távol maradnak e harctól. Nincs szükségük fényre. Más, észbeli (*racionális*) erők által vezérelve jöttek azok létre, ezért szenvednek a fénytől, mintha haragban állnának vele.

Kitérnek a fény útjából, nem bocsátkoznak harcba.

A korai gótika, amely szintén sajátos kifejezőeszközökkel bír, nem szívesen egyezkedik a fénnel.

szemlélőt megfosztom a mélységi viszonyok tapintás általi ellenőrzési lehetőségétől, s a valódi tapintható mélységek helyébe azoknak pusztá képzetét teszem, azaz reliefet.

Donatello a *Keresztelő Szent János* megalkotásakor a buzgó kereszténység gondolatából, az arról formált elképzeléséből indult ki; ennek az ideának konkrét meghatározott formát adott, s ez a forma a nézőben újra képzetet ébreszt.

Vitathatatlan, hogy e szobor kifejezésében közrejátszik Keresztelő János aszketikus alkata is, tehát olyasvalami, amit irodalmiasnak nevezünk. Minket azonban mindenekelőtt az érdekel, hogyan sikerült tisztán formai eszközökkel a testetlenség hatását elérni.

Beszámoltam arról, hogy hogyan fosztom meg a nézőt a mélységi viszonyok tapintás általi ellenőrzési lehetőségétől, amikor a valódi tapintható mélységek helyébe azoknak csupán a képzetét teszem, azaz reliefet.

A relief alatt pedig nem a mélységi viszonyok egy bizonyos síkra történő redukcióját értem, hanem a néző előtt feltáruló formák megalkotását.

Keresztelő János szobor komponálása arra készíti a nézőt, hogy bizonyos nézőpontokból szemléljék, meghatározott nézetekre lett komponálva, s e nézetek közül is a legfőbb az előlnézet. Ebből a nézőpontból egy kerek kompozíció tárul elénk, mivel egyszerre láthatjuk a test legtávolabbi és legközelebb eső pontjait, ugyanakkor nem mosódnak egybe a szoborbelső arányviszonyai. A szobor nem olyan, mint a fa, amely az őt szemlélőktől függetlenül fejt ki hatását, hanem kitárulkozik előttünk nézők előtt. A szobor hatóerejének előfeltétele a néző. Drámai kifejezése abból ered, hogy egyenesen a nézőhöz fordul, kapcsolatot tart fenn az őt szemlélővel.

Nem engedi, hogy szemlélője objektív, anyagi mivoltában közelítsen felé, megfosztva magát az anyag (*test*) bilincseitől, újra képzetté válik – elvont képzetté, ez a szobrász ideálja: az absztraktum testet ölt egy meghatározott formában, amely a néző előtt ismét (*absztraktummá*) elvonttá alakul.

O povaze suchaistva

Kézirat, 1913-1914

A fordítás alapja: Otto Gutfreund: *Křesťanský tvorby. Vybral, připravil a komentoval Jiří Šerák*. Praha, Odeon, 1989, p. 250-251

Fordította: Cséker Tímea



**Otto Gutfreund**

## A szobrászat lényegéről

... a világhoz, azaz környezetének  
valószínűleg nem ábrázolható meg. Környezetekről csak  
szóval beszélhetünk, mert nincs más objektív  
mérés. Az ember a világot önmagának  
méri. A tudomány igyekszik objektív világképet  
kialkítani számunkra, de nem elégséges ahhoz, hogy  
világképet adjon, mert nem rendelkezik emberrel, mint  
szubjektummal a világban, mint objektív világban  
közvetlen viszonyát. A filozófia, mely éppen tudomány,  
tehát értelmi ismeretekre támaszkodik, nem képes  
kielégíteni az embernek azon vágyát, hogy rendelkezzék  
világgal közvetlen kapcsolatban. Erre csakis a vallás  
képes. A vallás a szubjektív emberrel kezdődik, mint  
értelmelem, de érzelmelem is bíró lényként operál. Az  
emberi élet sub specie aeternitatis (az örökkévalóság  
jegyében) viszonylatában kicsinyes, kevélységes és  
felesleges. Az emberi lét ilyen befogása nem elégséges  
ké az embert. Ezért a halálra túli életben, mint a földi  
élet folytatásában keresi a magváltást, meghőszerebbítve  
ezzel a szavirány életét. Egyúttal bizonyos irányulást  
szab földi életének lefektet az igyekezet irányítja,  
hogy megtegyék ennek a felsőbb hatalomnak, mely olyan  
halálra túli életet teremt, amely a lehető legjobb a  
számára. A maga javára akarja fordítani azon legfelsőbb  
hatalmat és a törvényeket, amelyek szerint él és amelyek  
meghatározzák erkölcsi nézetait.

Vagy a szobrászat a tömegéhez, ösztönösen érzi a  
kicsinyeséget és tehetetlenséget, nemzatek és államot  
alkot, amelynek alárendelt magát. Újra fontosnak éri  
magát, mint alkotórészeként a nagy egésznek. Mely  
meghatározza életformáját és ismét erkölcsi nézeteket ad  
számára.

Vagy a vallás a világ hiábavalóságának tudatában  
magára hagyatkozik a szubjektum melletti az ember  
törvényesége és a szobrászat a látszólagos saját  
uralmának rendelkezik a törvények, testi valójának adja a  
vezérszerepet. A ma művésze az emberek ezek kategóriájába

O povaze socháiství

Kézirat, 1913-1914

A fordítás alapja: Otto Gutfreund. Zázemí tvorby. Vybral, připravil a  
komentoval Jiří Šetlik, Praha, Odeon, 1989, p. 253-254.

Fordította: Csekei Tímea

## Otto Gutfreund: A szobrászat lényegéről

részlet

1913-1914, kézirat

Az ember világnézete a világhoz, azaz környezetéhez való viszonyával határozható meg. Környezetünkről csak szubjektíven beszélhetünk, mert nincs más objektív mércénk magunkon kívül. Az ember a világot önmagához méri. A tudomány igyekszik objektív világképet kialakítani számunkra, de nem elegendő ahhoz, hogy világképet adjon, mert nem rendezi az embernek, mint szubjektumnak s a világnak, mint objektív valóságnak kölcsönös viszonyát. A filozófia, mely csupán tudományos, tehát értelmi ismeretekre támaszkodik, sem képes kielégíteni az embernek azon vágyát, hogy rendezze a világgal kölcsönös kapcsolatát. Erre csakis a vallás képes. A vallás a szubjektív emberrel nemcsak, mint értelemmel, de érzelemmel is bíró lényként operál. Az emberi élet sub specie aeternitatis (az örökkévalóság jegyében) viszonylatában kicsinyes, nevetséges és felesleges. Az emberi lét ilyen felfogása nem elégítheti ki az embert. Ezért a halálon túli életben, mint e földi élet folytatásában keresi a megváltást, meghosszabbítva ezzel tiszavirág életét. Egyúttal bizonyos irányelvet szab földi életének. Tettét az az igyekezet irányítja, hogy megfeleljen ennek a felsőbb hatalomnak, mely olyan halálon túli életet ígér, amely a lehető legjobb a számára. A maga javára akarja fordítani ezen legfelsőbb hatalmat és a törvényeket, amelyek szerint él és amelyek meghatározzák erkölcsi nézeteit.

Vagy csatlakozik a többséghez, ösztönösen érezve kicsinységét és tehetetlenségét, nemzetet és államot alkot, amelynek alárendeli magát. Újra fontosnak érzi magát, mint alkotórészecskéje a nagy egésznek, mely meghatározza életformáját és ismét erkölcsi nézeteket ad számára.

Vagy a valós világ hiábavalóságának tudatában önmagára hagyatkozik, a szubjektumot emeli az egyedüli törvényadóvá és a szánalmas látszatvilágot saját énjé uralmának rendeli alá. Érzékeinek, testi valójának adja a vezérszerepet. A ma művésze az emberek ezen kategóriájába tartozik. A művészet mindenekelőtt emberi marad, s nem mérhető valamely magasabb nézőpontból, mivel a szépség szubjektív emberi fogalom. Az ember azért alkotja a szépet, hogy kiterjessze, növelje uralmát és uralja a természetet. A természet szépsége csupán fikció, az, amit beleképzünk. Érzékszerveink lelkiállapotaink tükörképét nyújtják. Tehát a hangulat vagy a kifejezés nem a természetben van, de bennünk saját magunkban. A művész bizonyos érzékszervével tudatosítja érzelmi felindultságát és a nézőhöz fordul, hogy benne is hasonló



érzelmi hullámzást ébresszen. Az irodalom is hasonlóképpen, bizonyos képzetekkel, képekkel operál, amelyek az olvasókban úgyszintén képzeteket keltenek.

Tehát érzéseit tekintve nem különbözik a zenész a festőtől, vagy az irodalmár a szobrásztól, de mindegyiküknél egy bizonyos érzékszerv kerül előtérbe a többi érzék rovására. Olyan érzék, amely kifejezi a bennük keletkezett érzelmi többletet.

A festőnél és a szobrásznál is ugyanaz az érzékszerv, a látás szerve az, de az elvárások, amelyeket a művészi ágak a látással szemben támasztanak, eltérőek. Olyan különbség ez, mint a zenész és a szobrász között. A zenész elvont eszközökkel idéz elő érzéki hatást, amellyel a hallgató érzelmeire hat. A táncos látható módon izomzatával jeleníti meg azt a hatást, amit a zene gyakorol rá. A festő a valóság átszellemült reminiszcenciáit a síkon alkotja meg, amelyekre a néző érzelmeivel reagál. A szobrász, akinek érzékelése szintén optikai, mint a festőnek, tárgyasult formában adja át ezt az érzetet a nézőnek. A dematerializáció, [anyagtalánítás] azt jelenti a művészetben, hogy a művész saját emócióit a lehető legközvetlenebbül, az ész intervenciója és a valóság empirikus ismeretei nélkül fejezze ki. Tehát minél tisztábban ugyanazon érzékszerve segítségével juttassa el a nézőhöz vagy hallgatóhoz, amellyel az adott műalkotást érzékeli.

A szobor, a plasztikus tárgy, a nézőt a szem izomzatának mozgatására kényszeríti. A szem a mélységi relációk becslésénél az empirikus ismeretek használatára van utalva, tehát az érzékelés az értelmén keresztül történik.

A tánc eredetileg az érzelmi affektus önálló megnyilvánulása volt. A zene felerősítette és hangsúlyozta a tánc kifejezőkészségét. [Tehát nem a hallószerven keresztül hatott?] A tánc vallási cselekmény volt, amely szemléletesen jelenítette meg a lelki állapotokat.

Bátorkodom a szobrász és a táncos összehasonlítására. A táncost a zene inspirálja, és az általa ébresztett lelki állapotokat materializálja, ülteti át a valóságba, teszi látható művészetté. A látványra épít, mint közvetítőre a tánc és a közönség között. A zenei reminiszcenciák absztrakt hatásainak megjelenítéséhez a valóságból szerzett benyomásaira támaszkodik. A zenésznek, akinek kifejezőeszközei anyagtalánok, nincs szüksége szemléltető interpretációra. (Az opera komplikált műfaja fordított eljárás eredménye, a színpadon látható formában megelevenedő dráma a zene segítségével emelkedik [a nemlétező] magasabb szférába.) A tánc a lelki affektusokat jeleníti meg.



A szobrász belső tartalékaiból merít, és nem érzéki benyomásaiból. Kész motívumokat alkalmaz. Ahogy a táncos zenei, úgy a szobrász irodalmi motívumokat használhat. Kész motívumok inspirálják. Az eredmény: a szobor, a motívum hatására keletkezett benyomás megjelenítése. Összegezve: A szobrász a lelkében tükröződő víziókat közvetlenül testesíti meg. Csupán ezután kerül az alkotás folyamatába, mint a táncosnál, a látással szerzett benyomások reflexiója. Beleéli magát egy eszme képviselőjének alakjába, egy nagy szenvedély hordozójába, egy hős vagy mártír személyébe. Inspirációja kész motívummal termékenyül meg, hogy fájdalmak közt megszülessen a mű.

A szobrász általában behatárolt térben alkot. Materializálja elképzelését, határt szab kiáradó érzéseinek és értelmével meghatározott formát ad neki. A valóságos mérhető forma helyett a felület képzetét veszi az alkotás alapjául. [A mozgásban levő sík egy átalakuló tartalom. Ezért a szobor nem a megállított idő térbeli megtestesítése, hanem tovább él a térbeli egységek fikciójaként. A valós tartalmat magával ragadja és kimossa, mint egy követ, amely meg-megállítja az idő folyását. Így a szobor egy laza konglomerátummá válik, folyamatosan hullámzó síkok összességévé, amelyek illúziókká alakulnak. Hullámveréssé, amely magával ragadja és amely átalakítja a behatárolt tér partjait. Örvényeket formál, melyek éreztetik a mélységet, s a szakadatlan hullámozás felszínén tükröződnek a valóság töredékei. Ez a valós tartalomnak csupán fikciója, árnyékok mélységének tükröződése, amelyek százszorosan nyelik el a nap sugarait.?)

Így válik a műalkotás az élet sokszorosító tükrevé, amely felett az örök égbolt tündököl.



## Josef Čapek

### A természeti népek művészete

#### Bevezetés

tanulmányt, melyet voltaképpen feladatként kaptam, úgymondó szerzői kötelezettségemnek is eleget tehetek azáltal, ha hozzájárulva csak hozzá az immár terjedelmes és figyelmenre méltó szakirodalomhoz, mely ezidáig e témában megjelent.

A véletlen hozta úgy, hogy az adott feladat itt egybeesett egy nagyon régi és bá nem is váltott ifjúkori ígéretemmel, mely az évek során a főképpen nevet. 1910-11 között készítettem feljegyzéseket a párizsi Trocadéroban az afrikai és más világreszek népeinek művészetéről – az afrikai művészet iránti érdeklődés elsősorban Picasso-nak köszönhető – és ezek a feljegyzések az ezt követő évek során több fizetést töltek meg. Ebbe is, mint ahogy más dolgokba, villámként csapott a világháború, megszakítva a utvoli országok iránti érdeklődésünk további lehetőségeit. A munkát (gy nem tudtam folytatni) megakadályozta nem úgy, ahogy eredetileg terveztem), és a háború után nem volt sem elegendő idő, sem készlet, sem pedig alkalmam, hogy visszatérjek hozzá, ráadásul még a bátorságom is elillant. Ekkoriban már több képanyaggal illusztrált mű láttam napvilágot. Előben főképpen a németek jártak az élen, és ezek a publikációk olyan sokoldalúsággal és kiválóan bizonyították a modern ember érdeklődését az úgynevezett természeti népek művészetére iránt, hogy a mi szerényebb lehetőségeinkkel zömöképpen sem tudtuk velük felvenni a versenyt. Ez az anyag ugyan sok tekintetben megelégedően rüheladottá vált szalmat,

Umeni přírodních národů. Úvod

Ceskoslovenský spisovatel, 1949, p. 15-21

Fordította: Szunyogh Katalin

## Josef Čapek : A természeti népek művészete

### Bevezetés

Jelen tanulmánnyal, melyet voltaképpen feladatként kaptam, úgymond szerzői kötelességemnek is eleget tehetek azzal, ha hozzájárulhatok ahhoz az immár terjedelmes és figyelemre méltó szakirodalomhoz, mely ezidáig e témában megjelent.

A véletlen hozta úgy, hogy az adott feladat itt egybeesett egy nagyon régi és be nem váltott ifjúkori ígéretemmel, mely az évek során a fiókomban hevert. 1910-11 között készítettem feljegyzéseket a párizsi Trocadéróban az afrikai és más világrészek népeinek művészetéről – az afrikai művészet iránti érdeklődés elsősorban Picassónak köszönhető – és ezek a feljegyzések az ezt követő évek során több füzetet töltöttek meg. Ebbe is, mint annyi más dologba, villámként csapott a világháború, megszakítva a távoli országok iránti érdeklődésünk további lehetőségeit. A munkát így nem tudtam folytatni (legalábbis nem úgy, ahogy eredetileg terveztem), és a háború után nem volt sem elegendő idő, sem készítés, sem pedig alkalom, hogy visszatérjek hozzá, ráadásul még a bátorságom is elillant. Eközben már több képanyaggal illusztrált mű látott napvilágot. Ebben főképpen a németek jártak az élen, és ezek a publikációk olyan sokoldalúan és kiválóan bizonyították a modern ember érdeklődését az úgynevezett természeti népek művészete iránt, hogy a mi szerényebb lehetőségeinkkel semmiképpen sem tudtuk velük felvenni a versenyt. Ez az anyag ugyan sok tekintetben meglehetősen túlhaladottá vált azáltal, amit a modern európai művészet fejlődése a felszínre hozott a háború utáni években az egymást követő fejlődési szakaszokban, kiváltképp a neoklasszicizmus átmeneti hullámában. Az egykor felébresztett és őszinte érdeklődés a természeti népek művészete iránt azonban megmaradt, sőt a műgyűjtők által nagymértékben nőtt e plasztikák értéke



és ára. Az egykor oly aktuális téma az idő folyamán örökérvényűvé vált, és semmiképpen nem veszített inspiratív voltából.

Tehát most visszatérek immáron 25-28 éves munkámhoz. Ritkán fordul elő, hogy valaki visszatér egy ilyen régi feljegyzéshez, így joggal vetődik fel a kérdés, hogy miben és hogyan kapcsolódik ez az újabb munka a régihez, s hogy mi maradt meg az első nekifutásból, az első tervekből, illetve, hogy azok mivé fejlődtek. Őszintén bevallom, hogy mindazt, amit fiatal szerzőként kutatásaim során összegyűjtöttem, az évek távlatából már kritikus szemmel nézem, ami a következőt jelenti: láttam, hogy Josef Čapek fiataalkori kísérlete túlzottan szerteágazó, ugyanakkor nyilvánvalóan rövid lélegzetű volt; a szerző túl sok mindenbe belekapott miközben hasztalan törekedett arra, hogy munkája minnél alaposabb és tanulságosabb legyen. Ha sikerült is ezeket a hibákat kijavítani, hiányosság akad még bőven ebben az új szerkesztésben is, de legalább csiszolódik egy kicsit a fiatalos, kihívó magatartás. Időközben a szerző szerényebbé vált, nem akar annyi mindent egyszerre csinálni, nem akar kioktatni, mert megtanult önmagában kételkedni.

Ahhoz, hogy jobban elmélyülhessen a kitűzött feladatban, eltökélte, hogy áttanulmányozza az ehhez a témához kapcsolódó szakirodalmat, megtanul néhány idegen nyelvet és világutazóvá válik. Milyen kevés valósult meg mindebből!

A könyveket nem lehetett elolvasni, a nyelvtanuláshoz nem volt elég idő és az áhított világutazóból csak egy otthonülő lett. Ígyhát nem gazdagodott az eredeti elképzelés, sőt, inkább korlátozódott. Azért, mindennek dacára, elég sok mindent megvalósított. Ez főképpen a leíró részekre érvényes, a formaalakítás leírásánál, különböző országok művészeti jellegzetességeinek ismertetésénél, amelyet egyébként e bevezető könyv legfontosabb feladatának tartok Új, illetve újra

átdolgozott részek leginkább a bevezetés és az általánosabb, kevésbé specializált elemzések.

Tudatában vagyok annak, hogy az ilyen széleskörű és még mindig nem eléggé átkutatott területen e munkám csak amatőr próbálkozásnak hat. Csak az adhat neki legitimitást, hogy valamikor régen megadatott a lehetőség, melyben részese, vagyis inkább lelkes támogatója lehettem annak a fejlődési hullámnak, mely felszínre hozta ezt a művészetet, és az iránta tanúsított felfokozott érdeklődést. S itt van még a régi nagy szerelem emléke: apám könyvtárában volt található Ratzl *Völkerkunde* című művének három kötete – melyek korán felkeltették a Robinson Crusoe és Jules Verne elvarázsolt olvasójának ifjúkori kíváncsiságát –, s amely könyv a későbbiek során mélyebb érdeklődésemet is kiváltotta.

Őszintén bevallom, hogy feladatomhoz nem kis gátlással látok hozzá. Nálunk ez az első átfogóbb mű, mely ezzel a témával foglalkozik, ráadásul nem vagyunk abban a helyzetben, melyben mások, akik a háború után gazdag képanyaggal és szerényebb szöveggel rendelkező publikációkkal dicsekedhettek. Itt most éppen ellenkező a cél, igaz, nincs mivel megkönnyítenem munkámat, de nem is akarom megkönnyíteni. Érzem, hogy meglehetősen nehéz úgy helytállni, hogy egyrészt a szélesebb közönség igényeinek, másrészt a szakmai követelményeknek is megfeleljek. Így hát fogadják ezeket a sorokat inkább egy festő feljegyzéseinek, aki mélyen meghatva áll a távoli országok művészeinek alkotásai előtt, megérezvén azt a csodálatos erőt, melyet e művek sugároznak. Van bennük valami különleges tudás, elmésség, mérhetetlen sok természetes erő, művészi ösztön, mellyel szemben a mi európai művészetünk – legyen az bármennyire gazdag –, mégis olykor szegényesnek, jobban mondva, kiéltnek és terméketlenül fennségeskedőnek tűnik. Valami megfelelően szuggesztívét és ugyanakkor hasznosat közölni e kötet szélesebb körű olvasóival, átadni



nekik a természeti népek művészetének megértéséhez a kulcsot, ez lenne az én feladatom elsődleges célja. De ez sem könnyű és egyszerű feladat: hiszen itt olyan gazdag anyagról van szó, mely még rengeteg elhivatott kutatást fog igényelni.

(...)

Az afrikai plasztikának megvan a maguk sajátos helyi karaktere, amelyet bármilyen felszínes vagy elemi hasonlóság ellenére sem lehet általánosságban egy másik természeti népcsoportéhoz kötni. Összevetve őket egymással megállapíthatjuk, hogy a fekete-afrikai népek magukban hordoznak egyfajta emberi lényegget, valami derűset, vérbelien gyermeket, ami azonban nem nélkülözi az összpontosított komolyságot: a gyermek is teljes komolysággal játszik - de játszik.

Ahogy másutt sem, úgy ezt az anyagot illetően sem szabad általánosítani, s ha sikerült is ezek alapján valamit megsejtenünk a fekete ember lelkiületéből, az természetének csupán egy bizonyos, jóllehet a legfeltűnőbb része, amely nem érvényesíthető minden esetben. Nem véletlenül mondják Afrikára, hogy sötét világrész: ez egy összetett és sokarcú földrész, ami nem csak azért sötét, mert fekete emberek lakják a sötét bőrszín valamennyi árnyalatában. Semmilyen mértékrendszer, definíció, vagy összegzés nem képes szilárd körvonalakat megrajzolni, mindenütt eltérésekkel, ellenvetésekkel szembesülünk. A titokzatosság leplenek, amely a valót fedi, csupán egy-egy sarkát tudjuk felhajtani.

Az afrikai faragások technikájára is érvényes az a bizonyos nyers, játékos vonás, amely gyakran párosul technikai könnyedséggel, zavartalan bizonyossággal, őszinte, de elmés egyszerűséggel.

Minél távolabb esnek ezek az alkotások a mi felfogásunk szigorú és mértéktartó naturalizmusától, annál átütőbbek, valóságosabbak, kifejezésükben és megformálásukban is magabiztosabbak.

A fekete ember természetes, spontán, elmés tehetség. Gyakran előtérbe kerül jellegzetes humora, gyors észjárása, ami kicsit módosulva kifejezésre jut az afrikaiak kereskedő hajlamában is. Az ő kereskedő

vénájuk gyakran nem a tényleges szükségletből ered, hanem pusztán kedvtelésből.

Sok örömet okoz számukra a tárgyak birtoklása, az áruval való csencselés, csereberélés. A készítés, az alkotás gyakorta a játékos hajlamból fakad.

(...)

A fekete emberek tehetsége, amely lehetővé teszi számukra a tér plasztikus ábrázolását, szerencsés, tudatalatti biztonsággal találja meg az egyéni, szabad kifejezőmódot. Spontán invenciójuk rendkívül képlékeny és gazdag. Talán valamennyi természeti nép közül a leggazdagabb. Ha például összehasonlítjuk a régi amerikai építészettel, annak nehézkes fantáziájával akkor láthatjuk, mennyivel könnyedebb, boldogabb ez a néger kifejezőmód, amely néha gyermekien játékos és harsányan életteli. Ez a jelenség talán az ősi helyi kultúrában gyökerezik, és nem bírja elviselni a túlérettség állapotát. Ez a kultúra kevésbé formális, kevésbé kidolgozott, az egyházi és állami szervezetek itt sosem bírtak olyan jelentős súllyal, mint az ősi Amerikában: itt sokkal több a természetes anarchia, a természetes erő. A régi mexikói építészeti emlékek kiegyensúlyozott, merev szabályosságot fejeznek ki, fura inspirációk halmozzák a képírást erősen stilizált, sötét attribútumokkal zsúfolt jeleit, és pokoli fenségbe torkollanak. De ebben a forró lázban nem találunk annyi invenciót, a léleknek annyi ötletes szellemességét, a képzelet oly sokféle megnyilvánulását, mint a feketék téralkotó plasztikáiban. Ebben rejlik az afrikai művészet virtuozitása és gazdagsága. A fekete ember nem rendelkezett olyan mély mítoszalkotó képességgel, ami őt a zavaros babonáktól elvezette volna az istenség kiforrott képeihez és ezáltal a monumentális formák rendszeréhez. Mindezt pótolja a közvetlenség, a szabadság és a plasztikus tér iránti egyedülálló formaérzék. E szabad, ugyanakkor céltudatos, következetes kifejezésnek a képessége, amely ötletességgel és magvas kézműves



tudással párosul, lehetővé teszi az afrikai művészet legkülönfélébb ízeinek és formáinak kiérlelődését.

Itt mindent megtalálunk a természetességet provokáló formáktól a szolgai másoláson át, egészen a geometriai formák végső határáig.

(...)

Ez a sokoldalú plasztikai invenció, amely magában foglal valami rendkívül egyedi, meglepően vad és édes érzelmvilágot, olyan alkotásokat eredményez, melyek látványa lenyűgöző. Ilyenek például a finoman modellált, már a perverzitás határáig jutó fejek szomorúan egymásba olvadó lágy formái. Jelentésüket nehéz meghatározni, mivel nem tudjuk, hogy mit akart a szobrász kifejezni. Misztikus lények ezek, amik a legtisztább ártatlanságot éppúgy sugározzák, mint a bűvös titokzatosságot.

(...)

Meglepő, hogy ezeket a rejtélyes arcokat nem fedezte fel magának a dekadencia korszaka; jóllehet a XX. század első éveiben a dekadens irányzat főleg az irodalmi és régészeti forrásokból merített, s ezáltal közelebbnek érezte magához a reneszánsz művészetét.

A néger alakok mintázása a térformálás többféle módját teszi lehetővé, például az arc jellegzetes elemeinek kifejezésében: a szem, az orr, az ajkak, de a fejforma változataiban is. A fekete ember az anyag szerkezetét a hús lágy burkolatán kívül keresi. Így határozza meg a hasonmás anatómiai formáit, amely a szellemi lényeggel összhangban az impresszionista szobrászatot is jellemzi; mintázási módja rendkívül éles, mély metszésvonalakkal tagolt. Az anatómiai formák közül csak a leglényegesebbeket ragadja meg. A természetes formát egyéni elképzelései szerint módosítja, úgy, hogy az a tér szempontjából hatásosabb, kihívóbb legyen, de főképpen mértanilag tömörebb és szintetikusabb.

Ez a kifejezési forma egyszerű és lényegre törő, s mindez a fekete ember számára természetes és magától értetődő. Ezzel szemben mi bonyolult

definíciókkal törekszünk megérteni kulturális eredményeinket, ahelyett, hogy a tér primer képzetét megpróbálnánk megérteni.

A fekete ember érti ezeket, kezdettől fogva birtokolja e képességet, más nem is ismer, például a mi perspektivikus látásmódunkat sem. Az ő tere a valós formai tér, és nem a mi optikai felfogásunk, amely a valós teret deformálja. És éppen ő az, aki a formákat, a legismertebb emberi test formáit durván deformálja, mit sem törődve például a mi klasszikus arányrendszerünkkel. Ezzel szemben a teret nem deformálja, mint ahogyan a mi iskolai perspektívánk teszi, ellenkezőleg: közvetlenül, saját elképzelései szerint fogja fel, kialakítva ezzel a reális, örök létezését. Lényegtelen az, hogy mondjuk a fej aránytalanul nagy, ezzel szemben a kezek aránytalanul kicsik, az a fontos, hogy közöttük reális, tárgyilagos, élő térkapcsolat legyen, ami jellegzetes és önrendelkező, és aminek semmi köze sincs a mi kínos optikai felfogásunkhoz.

A térnek ilyen elemi érzékelése a néger ember lényegi tulajdonsága; a tér dinamikájának értékelése, anyagi és alaki összetevőinek ismerete szellemiségének oly természetes rétege, hogy a megoldások során eszébe sem jut csupán az emberi szem optikai szolgálatára hagyatkozni.

Nagyon bánt, hogy képtelen vagyok egy ilyen egyszerű dolgot a maga egyszerűségében kifejezni, az igazság az, hogy a műveltség fejlődésének következtében bizonyos őselvű dolgokat a tudományos nyelv segítségével sikerült annyira elhomályosítanunk, hogy a legjobb akaratunk ellenére sem vagyunk képesek egyes fogalmakat világosan kifejezni.

Azt is mondhatnám, hogy a fekete ember szobraiban a megmunkált anyag által saját térérzetét fejezi ki, s nem a mi látásunk szerint kialakított emberi testet. Azonban nem szeretném, ha előadásom hatására a fekete embert a tér szakosított műkedvelőjének nyilvánítanánk. Művészeti felfogásának természetes forrása a tér elemi érzékelése, amelyben elsődleges a formák és funkciók elrendezése – szemben az optikai illúziókkal. Térismeretét és érzetét nem tudja megcsalni a tér



látszata. Nem a tér fanatikus szakértője ő, csupán elemi kapcsolat fűzi a térhez és szenvedélyesen ragaszkodik a kifejezéshez. Ismertette az ő világnézetét már sokszor említettük a kifejezés fontosságát, ezért most csak azt emeljük ki, hogy a fekete ember igen kedveli a drasztikus kifejezést. Ne csodálkozzunk azon, hogy e szobrászatban a két tényező: a téralkotás és a kifejezés hatására a valóság kényszerítő elemként jelentkezik, és ez gyakran szélsőségesen nyilvánul meg.

A mértani elv – ha eléggé életerős, spontán és nem csupán stilizáló stílustörekvéseken alapul – sok olyan erős képességgel rendelkezik, melyek a tér képzetét idézik elő, annak sokféle, meglepő kifejezési formáját nyújtva.

Az egyértelműen meghatározott síkkal határolt tér más alakzatokkal közösen működő szerkezeti funkciót nyer, ez kézzelfoghatóan szemléletes: már az ilyen életszerűen alkalmazott tér is irracionális következményeket vonhat maga után.

A néger ember térplasztikáiban az emberi arcot ábrázolhatja a síkban, vagy dombormű esetében bemélyítve, anélkül, hogy elveszítené tárgyilagos kifejezését. Az ilyen térképzetnél a fej gömbölyűsége oly tömör és zárt, hogy a lapos körív formában is abszolút hatást kelthet: ezen a síkon van az élesen kiálló homlok, ezzel szemben az arc formái hátratulódnak a legmélyebb síkig, kivétel a szem és az ajkak, amelyek elérik a homlok síkját és kiemelkedő csápokká válnak. Az eredmény ugyan anatómiai lehetetlenség, formailag mégis organikus és életszerű. (A fejszobor kialakításának összefüggő, kiálló homlokkal és orral történő módja rendkívül gyakori a természeti népeknél, és emlékeztet az európai, történelem előtti művészet jellegére is.) Ezek a megoldások néha az elvont művészi kifejezés olyan fokát érik el, hogy nehezen találnánk ehhez hasonló szélsőséges példát. Az ilyen jellegű alkotások rendkívüli szemléletességgel és hatással rendelkeznek csodálatos tanúságtételeként a térismeret ösztönszerű biztonságának és a kifejezés robbanásszerű erejének.

Josef Čapek (1887-1945) testvéreivel az író Carl Čapek (1880-1938) -kel együtt a prágai Skautias Mindezzel nem azt kívánjuk állítani, hogy a néger szobrász nem ismerné eléggé az emberi test jellegét és felépítését. Amint a primitív ember az állatok ábrázolásában általában éles megfigyelő kézséggel rendelkezik, hasonlóképpen igaz ez az emberi test estében is. Ellenkezőleg, olyan következtések levonására képes, melyek bennünk is csodálatot keltenek. Ugyanebben az időben behatolnak a prágai művészeti életbe a kubizmus odandó híve lett. 1911-ben, Prágába visszatérve, a Képzőművészek Társaságának egyik legaktívabb tagja, és a társaság *Umělecký měsíčník* (Helyi művészeti folyóirat) elnövezésével folyóiratának szerkesztője lett. Ebben a folyóiratban, 1913 júniusában Gudfreud „Sík és tér” tanulmányához kapcsolódva, nyolc néger szobrot ábrázoló illusztráció jelent meg, és az 1913 októberi számban is kettő. A művek részint Daniel-Henry Kanwiler, részint más párizsi magángyűjtők tulajdonában voltak. A Képzőművészek Társasága mind az 1913 májusi, mind az 1914 januári kiállításán a cseh és franciaországi művészek (így Picassó) alkotásai mellett afrikai szobrokat is bemutatott. Maga Josef Čapek azonban már az 1912-es év végén otthagyta a társaságot.

Čapek festői tevékenységére a kubizmus igen erősen hatott - első jelentős képei a kubizmussal való megismerkedése után, 1912-ben születnek. 1913-1914-től leegyszerűsített, geometrizált emberi figurák, fej ábrázolásai már eltávolodnak a szintetikus kubizmussal. A feltámasztott kompozíciókkal a grafika lehetőségeit is kihasználta, többek közt Apollinaire könyvéhez is készített illusztrációkat.

Ugyanezek 1918-ban írt a néger szobrászairól a prágai *Černý* folyóiratba. Ugyanezt a témát már gazdag olvasmányanyaggal és festői tapasztalattal a háta mögött, 1938-ban dolgozta fel *A természet néger művészete* könyvében. Amint itt megint, az nyilvánvalóan nem tartalmazta az idevonatkozó, akkor legkorszerűbb tudományos ismereteket, az etnográfiai és művészettörténeti források teljességét. Más szempontból azonban a könyv sokkal többet ad, olyan személyes élményanyagot, amelyet csak az a művész nyújthat, aki a látottakat nemcsak leírta, és analizálta, hanem a számára legfontosabb szobrokat, edényeket, dekoratív motívumokat és formákat lerajzolta. Ezzel a maga művészi módján újraélt, bővebb értelmezte. A könyvben az afrikai kivűl az óceániai, mexikói, perui, brazilai, stb. művészet alkotásai is szerepelnek. Ami az afrikai művészet jellegére vonatkozik, az nyilvánvalóan legnagyobb mértékben a több évtizeddel korábbi párizsi élményekben gyökerezik.