

Semleges vizeken, látóhatár mélyén: egy protoesztétikai kísérlet

Jakub Stejskal: *Objects of Authority: A Postformalist Aesthetics*
New York, London, Routledge, 2023, 136 oldal

A „zengő énekű” Türosz (Ez 26, 13) dúsgazdag szigetvárosát a történeti hagyomány szerint Nabukodonozor tizenhárom éven át hiába ostromolta. Az ezer éve fennálló legfontosabb föníciai kereskedelmi központot nemcsak a tenger oltalmazta, hanem toronymagas falai is. További kétszázötven évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy Türosz ellenséges kézre kerüljön. A kétes megistenülés útjára lépő makedón hódító, a huszonnégy éves Nagy Sándor kényszerítette térdre, miután lakói nem engedték neki, hogy áldozatot mutasson be vélt ősenek, Héraklésznek, a sziget szentélyében. A hajóflottájára türelmetlenül várakozó Alexandrosz a hónapokon át tartó ostrom során katonáival töltesutat építtetett a szigetre, kérlelhetetlenül odaláncolva a szárazföldre a dölyfös, perzsabarát várost. A mesterséges földnyelv és félsziget máig megcsodálható. A türosziak hiába kötözték le aranyláncokkal isteneik szobrai a templomokban, azok éppúgy elpártoltak tőlük, mint az általuk alapított Karthágó, amely éppen Szirakúzával háborúzott. A föníciai városnak keserves árat kellett fizetnie makacsságáért.

De még a dicső múltja messzi távolába merengő Türosznál is ősbbe azok a vészterhes álmok, állítja a fantaszta, Henry Anthony Wilcox, amelyek megrohanták elméjét, és egy monolitokból emelt, gigászi város látomását erőltették rá. Lovecraft klasszikus fantasy történetében, a *Cthulhu hívásában* a jobb sorsra érdemes fiatal ember idegen erőnek engedelmességedve domborművet készít, amely különösségénél és besorolhatatlanságánál fogva meggyőzte az elbeszélő nagybátyját, az epigráfia idős professzorát, hogy foglalkozzon a különös álomlelettel és az azt kiváltó, rejtélyes jelenségsorozattal. Az ifjú képfaragó förtelmes küllemű, ám művészi szempontból kifogástalan szoborművéből válik a sodró cselekmény kiindulópontja.

A fantasztikus irodalom tarka köntösébe bújtatott prehumán lelet a precivilizatorikus képzeteket megőrző tárgyelemlekek valós talányokat kínáló pandanja. A távoli,

elsüllyedt kultúrák szórványos maradványainak – mondjuk úgy – esztétikai antropológiájával foglalkozik vizsgált szerzőnk, Jakub Stejskal, aki a Masaryk Egyetem (Brno) Művészettörténeti Tanszékének kutatója, és az *Estetika* című folyóirat (Prága) társszerkesztője. A *Routledge Research in Aesthetics* című sorozatban megjelent könyvében egy posztformalista esztétika és művészettan módszertani kereteit dolgozta ki a művészettörténet, az antropológia, ám elsősorban a filozófiai esztétika összefüggésében. Eljárás-módjához maroknyi konkrét példát, viszont annál változatosabb tudományos terminológiát és módszert hasznosított. Nyelvezete leginkább az analitikus esztétikára emlékeztet. Alapkérdése így szól: „Hogyan lehet az időben és kulturálisan távoli kontextusból származó műtárgyak esztétikai relevanciáját vizsgálni?” (xi.)

Könyve bevezetőjében ő is a tudományos-fantasztikus irodalomból vett példákkal indít. Isaac Asimov *Semmiért semmit* című, magyarul is olvasható novellája a Földre a paleolitikum idején érkező űrutazók felfedezéséről számol be.¹ Figyelmüket egyedül a műszaki ismeretek legalsó fokán álló, kő- és csonteszközöket használó földlakók művészeti teljesítménye keltette fel: síkbeli barlangrajzaik leegyszerűsítik ugyan az ábrázolatot, a művészeti forma mégis hozzátesz valamit az eredetihez, szándékos mondanivalóval rendelkezik. A másik példa Cixin Liu (vagy Liu Ce-hszin) a *Háromtest* című regénytrilógiájának második darabja, *A sötét erdő*. Ebben a jövőbeli, űrutazó emberiség egy földönkívüli civilizáció tökéletes, csepp formájú szondájával találkozunk. A tükörsima felületű, ártalmatlan műalkotásnak tetsző, keccsen dinamikusan űrbéli tárgynál – olvassuk a regényben – még a platóni államban sem létezett tökéletesebb forma. Úgy tűnt, a szonda a jóindulat jele, a békevágy megnyilvánulása, fenséges alakja és kialakítása ugyanis semmilyen funkcióra nem engedett következtetni. Mondani sem kell, a csodált szondából aztán amolyan űrbéli trójai faló válik, egy utolérhetetlenül

¹ ASIMOV, Isaac: *Semmiért semmit*. Ford. FÜSSI-NAGY Géza = *Gallaktika*, 1992, 9. sz., 36–41.

kifinomult és roppant hatékony fegyver, amely alig húsz perc leforgása alatt elpusztítja a naiv emberiség űrflottáját.

Szerzőnk szerint ezek az irodalmi példák kellő élességgel világítanak rá arra, hogy ha egy másik életforma ismeretlen tevékenységének termékei a magunk mércéi szerint esztétikailag kielégítőek, akkor hajlamosak vagyunk ebből azt a következtetést levonni, hogy a vizsgált tárgyak esztétikai státusszal rendelkeznek. Tehát arra hivatottak, avagy arra szánták őket, hogy felkeltsék esztétikai figyelmünket. Asimovnál a tudatos, fejlett idegenek magabiztosan azonosították azokat a tárgyakat, amelyeket „azzal a szándékkal készítettek, hogy esztétikai figyelmet követeljenek”. (1.) Stejskal azzal érvel, hogy az idegenek intuitív módon megértették reprezentáció és művészet mibenlétét, dacára annak, hogy ők maguk nem éltek a művészet eszközeivel. Ennyiben tagadhatatlanul antropomorf lények. Az elbeszélésből ugyanakkor az is kiderül, hogy ez az epiztemológiai siker nem tisztán intuitív vagy szubjektív – ahogyan azt Stejskal hangsúlyozza –, hanem az idegenek számára elsősorban a földi ősember használati tárgyainak megfigyeléséből következik, de legalábbis ezek rögzített jelenléte nem vonatkoztatható el tőle. Abban mindenestre egyetérthetünk, hogy Asimov megértő idegenjei gyanúsán emberszabásúak.

A *Semmiért semmit* példázatként dicséri az ősi barlangfestők, végeredményben tehát az ember azon formaalkotó képességét, amivel eléri, hogy esztétikailag értékelendő alkotásokat készít. „Ez jó hír lenne, ugyanis annak a megbízható heurisztikus eszköznek a szintjére emelné az esztétikai ítéletet, amely a távoli és nyilvános esztétikai státusz meghatározásához szükséges.” (4.) „Lenne”, „emelné” – az érveléstechnikai-retorikai fogáson túl figyelemre méltó a feltételes mód használata. Stejskal vajon addig az ismeretelméleti paradoxonig merészkedik, hogy elhagyva a sci-fi egyébként termékeny és szórakoztató közegét dezantropomorf szemléletet hozzon működésbe? Szerencsére nem. Nem csatlakozik a divatos poszthumán elméletírókhoz. Inkább megáll annál a védekezésnek látszó előfeltevésnél, miszerint az ember – még az eredeti művészeti kontextus objektív hozzáférhetetlensége esetén is – a priori esztétikai érzékenységet és hatásokat kíván felfedezni. Stejskal itt Stephen Davies filozófus-etnomuzikológus antropológiai nézetével azonosul: jellemzően azok is művészetnek tekinthetnek egy műtárgyat, akik nem ismerik létrehozása kontextusát.

Liu regényének jelenete az ellenállhatatlanul szép cseppszondával egészen mást sugall, mint Asimov. Az idegen tárgy esztétikai értékelése végzetes tévedésbe viszi az esztétikai módon ítélő emberiséget, amely emberiség saját anyagi környezetéből, reprodukciójából és szempontjából levezetett formátanát kiterjeszti az ismeretlen életforma gyilkos alkotására. Stejskal érdekes felvetéssel él.

A XXIII. századi emberiség mintha a régészeti magasztosság fényébe állítaná a szondát. Úgy kezeli, mint a nagyon távoli múltból előkerült, eredetileg humanoid formáló- és alkotótevékenység nyomait magán viselő műtárgyat. Zavarba ejtően keveredik rajta távolság és ismerősség (azaz bevonja a Walter Benjamin-i aura), miközben egyedüli és biztos fogódzót az a vak feltételezés nyújt, hogy a hasonlíthatatlan tárgy kiváltotta csodálat tudatos kialakítás következménye. Ez a felvetés kiegészítendő, hiszen a régészeti elemzés sokkal inkább a frissiben faragott lovecrafti artefaktumra illik, mint az álcázott, hipermodern tömegpusztító fegyverre Liu regényében. Hiszen amellett, hogy bevallottan Arthur C. Clarke fekete monolitját idézte meg a 2001: *Űrodüsszeiából*, az ünnepelt kínai sci-fi-író az ajándékszonda részletes bemutatásakor latba vetette a kanti szép és fenséges fogalmának teljes jelentésmezéjét és általában a klasszikus műfogalom esztétikai terminológiáját: érdek nélküli tetszés, hasznavehetetlenség, lekerítettség, zártság, mimetikus képesség stb. Liunál a leírás egészét a kanti fenségesnek a negatív konnotációja teszi félreérthetetlenül teljessé: tárgya emberi ésszel felfoghatatlan, az emberi léptéket meghaladó. (Csak közbevetőleg jegyzem meg, hogy a tudományos-fantasztikum általában véve olyan összetett hatáseggyüttest céloz, amelyet a fenséges negativitása felé történő eltolással kíván elérni.) Egyetértek azonban a végkövetkeztetéssel: „Lehetetlen nem kivetíteni saját kultúránk normáit, amikor esztétikailag szembesülünk egy másik életforma termékével: értékítéletünk mindig helyi körülményeinkbe ágyazott és azok által befolyásolt.” (4.) Következésképpen az esztétikai érzékenység nem lehet elégséges ahhoz, hogy megfelelő módon értékeljük távoli kultúrák (ad absurdum földönkívüli civilizációk) tárgyait.

Asimov az idegenek antropomorf, optimista esztétikáját vitte színre, míg Liu kozmikus, szkeptikus antiesztétikát – ha és amennyiben eltekintünk tehát a negatív módon fenségestől. Stejskal szerint az antropológia szintjére való visszalépés, illetve az egyetemes emberi psziché figyelembevétele nem feltétlenül tudja semlegesíteni Liu negatív elgondolását. A szkepszis ugyanis még az emberi faj szintjén is elvitatja olyan megbízható sajátosságok meglétét, amelyeket az adott (mű)tárgy felkínálhatna. A problémakör így két értelmezői magatartás szerint közelíthető meg. Az (asimovi) optimista úgy vélekedik, hogy a sensus communis aestheticus ideája fenntartható: a távoli kultúrák tárgyainak készítőivel közösségbe von bennünket ember voltunk. A (liui) szkeptikus azonban óvást emel: ez az idea nem igazít el, mert nyilvánvalóan nem férünk hozzá a kontextushoz kötött, eredeti normákhoz. Stejskal ezt a vitát szeretné feloldani, illetve saját elméletével hozzájárulni feloldásához. Az előbbi értelmezésmódot formalistának nevezi. Az utóbbit, amely meghaladja formaliz-

Terhes női alak,
Getty Villa,
Kr. e. 2400
körül,
The Getty Villa,
Los Angeles
© Wikimedia
Commons



mus és antiformalizmus antinómiáját, posztformalistának, amelynek elméleti vonatkozásait a posztformalista művészettörténethez igazítja. Ennek a szűken értett új elméletnek két axiómáját határozza meg: a posztformalizmus „tagadja, hogy a tárgy formai konfigurációjának esztétikai értékelése egyetemes hozzáférést biztosít esztétikai rendeltetéséhez [mandate], és általános igényt támaszt arra, hogy hozzáférjen az esztétikai rendeltetés legalább némi feltételéhez”. (6.)

A posztformalista művészettörténet, illetve esztétika – a könyv alcímében is szerepeltetett – jelzős szerkezete azt a benyomást kelti, hogy egyfajta paradigmatisztikus elméleti iskoláról van szó. Ez a feltételezés kevésbé tűnik indokoltnak, ha számba vesszük a hivatkozott alig egy tucat tanulmányt és monográfiát. Ráadásul a legjelentősebb szerzőket – Heinrich Wölfflint, Ernst Cassirer-t és Gottfried Boehmöt – Stejskal maga sem rendeli hozzá közvetlenül ehhez a felfogásmódhoz. Tehát legfeljebb – és e megszorítást Stejskal is megteszi (vö. 6–7.) – egy alakulófélben lévő gyűjtőfogalomról, egy nem programértékű elméleti keretről beszélhetünk. E posztformalizmusnak az a célja, hogy formalista intuíciónélkül adjon magyarázatot a műalkotások külső megjelenésére a művészet rendeltetése szempontjából, és ne hagyatkozzon rögtön esztétikai ítéletekre anélkül, hogy megvizsgálta volna az esztétikai elemzés más eszközökkel történő elvégzését. Mielőtt tehát arra a kérdésre keresnénk a választ, hogy egy távoli kultúra műtárgya milyen jelentéssel bírhat, vagy milyen stílust képvisel, azt kell megállapítanunk, hogy milyen felületi vagy környezeti jellemzők teszik szembeötlővé [salience], azaz helyezzük a pragmatikát a szemantika elé (vö. 10.).

Az égei-tengeri Kükládok szigetcsoportjának ősi kultúrája kétségtelenül felvet egy sor régészeti és művészettörténeti kérdést. A négy-ötezer éves márványfigurák esztétikai értékelése kapcsán szerzőnk a tudományos kutatásra bénító hatású szorongásról beszél. Ez a szorongás különböző módokon jelentkezik a régészetben, a művészettörténetben vagy az antropológiában. Az a néhány konkrét példa, amelyet megemlít, nem teszi egyértelművé, hogy milyen jelenségeket illet a pszichológiai terminussal. Tegyük rögtön hozzá, hogy például Picassót egyáltalán nem hozta zavarba a bronzkori idolkok esztétikai (felül)értékelése. A feltételezett szorongásnak az eloszlatására azonban adekvát megoldást kínálhat a posztformalizmus, vélekedik Stejskal, és eszmefuttatása hivatott vázolni az ehhez szükséges módszertani alapvetéseket. A kükladikus tárgyi emlékek ürügyén kifejti, hogy a régészetben közmegegyezés van arról, hogy a kutatónak használnia kell esztétikai érzékenységét (vö. 25–26.). Persze csak szükséges, kiegészítő, korrekciós tényezőként a tudományos műveltség felügyelete mellett. Stejskal ugyan nem említi közvetle-

nül, de érvelése mögött felsejlik Erwin Panofsky ikonológiai modelljének harmadik, legfelső foka. Panofsky műértelmezési módszertanának egymásra épülő fokozataihoz egy-egy korrekciós elvet rendelt, és ő maga is elismerte, hogy az úgynevezett szintetikus intuíción, amelyet a legmagasabbra helyezett, meglehetősen nehezen körülírható elv, már-már gyanús. Pedig módszertani értelemben éppen erre emlékeztet a szükségesnek nevezett esztétikai komponens. Panofskynál az emberi elme törekvéseinek ismeretére vonatkozott az, ami itt szintén antropológiai konstansnak tekinthető, vagyis az esztétikai érzékenység működtetése. Hermeneutikai szempontból a divináció teremthetne közöttük közvetlen analógiát.

Stejskal szigorú, pozitív módszertana kiküszöbölné az efféle bizonytalansági tényezőket, sőt retorikai elemeket: ugyanis szintén a régészeknek és antropológusoknak tulajdonítja azt a stratégiai eljárásmodot, hogy a kortárs esztétikai relevanciára való hivatkozás jegyében keltenék fel a közönség érdeklődését a régmúltból származó leletek iránt. Ehelyett esztétikai kritika nélküli esztétikai elemzést szorgalmaz, azaz nem azt kérdezi, hogy miként értékelendő egy műtárgy megfelelően, hanem azt, miként lehet kitalálni, hogy egy műtárgynak van-e esztétikai rendeltetése.

A harmadik – *Mi a formátum?* című – fejezet a régészeti lelet felismerésének, azonosításának episztemológiai problémájából bontja ki a közönséges tárgyak és a nyilvános (public) artefaktumok vagy műtárgyak különbözőségét. Előbbiek olyan fizikai, észlelhető felépítéssel bírnak, amely funkcióikra enged következtetni, míg az utóbbiaknak rendelkezniük kell a nyilvános normákra támaszkodó intencionális jellemzőkkel. Ezek a jellemzők figyelmünkre tartanak igényt, és jelzik a megfelelő befogadás módjait. A közönséges tárgyak rendeltetésszerű használata „instrumentális felépítésük” függvénye. Az artefaktumok adekvát megfigyelése „instrumentális-felismerési tulajdonságaik” függvénye: ezek jelzik és előírják a műtárgy megfelelő kezelésének módját; elhelyezik térben a felhasználóikat a műtárgyhoz képest; érzékelhetően szembeötlővé teszik a műtárgyat; végezetül instrumentális jellemzőikre irányítják a figyelmet (vö. 35–36.). E jellemzők közül néhány részben vagy egészben fedi az artefaktum formai, arculati vagy mediális tulajdonságait, ám szerzőnk e fogalmak egyikét sem találja megfelelőnek. A tudományosan kevésbé értékelt „formátumot” javasolja helyettük. Meggyőződéssel állítja: leginkább a formátum teszi egy műtárgy megjelenését az empirikus művészettörténeti vizsgálódás kiváltságos forrásává (44.), amit rögtön azzal az óhajával told meg, hogy a képformátum fogalmának rögzítése fogalmi eszközökkel fogja őt felvértezni. Azaz maradunk tisztán elméleti síkon.

A következő, *A képformátum elmélete* című fejezet nem marad adós a fogalmi explikációval. Középpontjában egy

sajátos képformátum-definíció áll. Stejskal először Jacob Burckhardtot idézi, aki szerint a formátum körülhatárol, körülzár, megakadályozza, hogy a művészet feloldódjon a végtelenben, és elhatárolja a szépséget az összes többi helytől. (Feltűnő, hogy e locus kivételével a szépség semmilyen összefüggésben nem merül fel Stejskal analíziseiben. De a feltételezhető vallási tartalmakat is csak futólag érinti.) A sziklafelületre készült rajz viszont nem rendelkezik látható keretezéssel, nem kapott formátumot, az ábrázolat mégis kiemelkedővé, szembetűnővé tette a sziklafelületet mint a figuratív tartalom hordozóját. A formátum tehát nem azonosítható a mesterséges kerettel, nem alakítja vagy ábrázolja a figuratív tartalmat, hanem csak nem képi eszközökkel lehatárolja azt. A képformátumok jelentősége, hogy meghatározzák, hogyan ismerjük fel a kép tárgyát: „szabványosított vizuális jelekkel” (54.) képesek jelezni a figyelem kívánt módját, amely jelek ráadásul előíró jellegűek. „Nyilvános kategóriák” (55.), amelyek uralják a néző tekintetét. „A képi tartalom alakításának eszközeiként a képformátumok felismerhetők, amennyiben láthatóak, és akkor is láthatóak maradnak, ha nem ismerik fel őket.” (55.) Azaz potenciálisan bárki számára láthatóak, legyen az a célközönség vagy a beavatatlan szemlélő, például egy jövőbeli művészettörténész vagy régész, aki ezáltal képes rekonstruálni az artefaktum nyilvános jellegét.

Amíg a negyedik fejezet terminológiai pontosításra törekedett, és kiterjesztette a képformátum meghatározását, az ötödik (*Egyetemes stílus*) revideálást végez: a stílus-elemzés módszertanát. A stílusfogalom ezen új értelmezése szerint akkor megengedett a stílusból a kontextusra következtetni, ha egy kollektív stílus a morfológiájával jelzi, hogy alkalmas egy bizonyos funkció betöltésére, miközben nyíltan előír bizonyos viselkedési vagy szemléleti módokat. Példa az úgynevezett Kardisten. A törökországi Yazılıkaya körülbelül tíz méter magas hettita sziklaszentélyének egyik szabadtéri „kamrájában” látható, közel három és fél méter magas dombormű a hetvennél is több istenábrázolás egyike. Megjelenése különleges: ez a legnagyobb méretű, és az egyetlen, amely a tetején lévő sisakos, profilból ábrázolt emberi fejet leszámítva szimmetrikus kialakítású. Az istenalak válla és karja helyén két-két oroszlánt látunk. A szobor egésze emberszerű, kialakítása viszont egyúttal olyan, mintha egy kard vagy tör markolata lenne. Anélkül, hogy kiszűrnénk mindent, amit a hettita kultúráról és hiedelemvilágról tudni lehet, és pusztán a Kardisten stílusára hagyatkozva ismernénk meg annak kontextusát, vélekedik szerzőnk, a dombormű stílus-elemzése jó eséllyel inkább gazdagíthatja ismereteinket a stílusba kódolt információkkal (vö. 67.). Ez kézenfekvő. Stejskal célja azonban más. A vizuális stíluselemzés ambíciózusabb társadalmi-történelmi alkalmazását célozza, amit ő egyetemesnek nevez. Nem az elfogulatlan szem-

lélő által univerzálisan látható stílusjegyekre gondol, hanem a konstitutív látható vonásoktól függetlenül megismétlődő stíluselemekre. „Bármely stílus, függetlenül attól, hogy mennyire korlátozott a helyi előfordulása (beleértve azt is, ha csak egyetlen egyéni alkotóé, vagy ha csak egyetlen példája maradt fenn), ténylegesen univerzálisnak tekinthető, ha az előállítók és szemlélők egyetemes közösséget feltételezi.” (69.) Ez az egyetemesség tehát potencialitás. Stejskal azonban mintha visszariadna saját becsvágyától, mert némi ötölés-hatolás után már „gyenge egyetemességről” értekezik, amellyel „reálisan minden műtárgy-hermeneutikának meg kell elégednie”. (74.)

A Kardisten kapcsán a következőkre jut (vö. 78.). Legnyilvánvalóbb instrumentális jellegzetessége, hogy képi tartalma van. Nem tudjuk biztosan, mire utal, mégis felismerjük, hogy figuratív tartalom hordozója, azaz felismerjük általános instrumentális szerkezetét. Szervezőelve a függőleges, kétoldali szimmetria, amelynek révén felületét – igaz, csak alulnézetből – geometriai síknak érzékeljük. A figuratív tartalom sematikus mintegy szétterül ezen a síkon, és minden egyes része erre a virtuális felületre merőleges nézőpontra irányul – ez a képformátum első jellegzetessége: jelzi és előírja a megfelelő kezelés (a szobor szemlélésének) módját. Egykori (és mai) befogadói értelemszerűen nem tudták betölteni ezt a nézőpontot a szobormű három méter fölötti magassága miatt – ez a második jellegzetesség: térben elhelyezi a szemlélőt a műtárgyhoz képest. Ez a megjelenítési mód elősegíti, hogy az ábrázolt alak jelenléte és tekintélye felerősödjön – ez a harmadik: a képformátum szembeötlővé teszi a műtárgyat. A Kardisten domborműve ezáltal képes önmagát előállítani, szimbolikus jelentését megnevezni – negyedik: instrumentális jellemzőire irányítja a figyelmet. Kérdés marad: mit tekintünk a javasolt posztformalista megközelítésmód és a képformátum sajátosságának, ha egyébként a Kardistenről adott leírás számtalan más kultúra kultikus tiszteletnek örvendő alkotására is ráillik a maga általános érvényűségében. Ezzel Stejskal is tisztában van: „III. Sulmánu-asarídu [asszír király] szobra, a kükladikus figura a Louvre-ban, a Kardisten-dombormű vagy a Týn Madonna [Prága] vitathatatlanul mind arra hivatottak, hogy képi tartalmukkal irányítsák a vizuális figyelmet; mind olyan tárgyak, amelyeknek az a rendeltetésük, hogy központi szerepet töltsenek be saját nyilvános terükben, és a társadalmi (vallási, politikai) tekintélyt vizuális tekintélyre fordítsák.” (87.) De például a Kardisten esetében hol marad a kifejezetten hettita társadalmi-történelmi kontextushoz való hozzáférés? A negyedik és az ötödik fejezet bonyodalmas fejtegetéseiből végül azt a felismerést vihetjük tovább magunkkal, hogy a vizuálisan szembeötlő instrumentális felépítés valószínűbbé teszi, hogy a távoli szemlélő képes lesz következtetni a tárgy céljára (vö. 85.).



III. Salmaneser
asszír király
Kurba'il szobra
Salmaneser
erődből,
Iraq Museum,
Bagdad
© Wikimedia
Commons

Az utolsó fejezet (*Az esztétikai elemzés és formái*) ismét alapkérdést feszeget: létezhetnek-e esztétikai formák? Ennek megválaszolásához per analogiam eljárást választ: a képformátum instrumentális-felismerési jegyeivel állítja párhuzamba az esztétikai formátumot. Vagyis ha az esztétikai artefaktumot úgy formázták meg, hogy képes irányítani a figyelmet, akkor megnő annak a valószínűsége, hogy nyilvános esztétikai rendeltetése túléli a kontextus elvesztését. Itt George Kublert hívja segítségül, aki *Az idő formájában* sorozatértékelést végzett. Ugyanis, olvassuk az indoklást (vö. 89.), a történelmi konfigurációk sorozatai nyomán kibontakozó kubleri „setting” analóg a „formátum” itteni fogalmával – még ha végül el is veti Kubler módszertanát. Helyette az önmagát elsőként posztformalistának nevező David Summers „tárgyi többletét” fogadja el. Ez a többlet „a konfiguráció [a nyilvánvaló célhoz kötöttség] olyan helyi eltéréseivel foglalkozik, amelyek nem magyarázhatók meg az instrumentalitással. [...] Ami nem értelmezhető instrumentálisként, az a többlethez tartozik.” (97.) Ezek a közvetítés módjában idéznek elő stilisztikai vagy technikai eltéréseket és módosításokat, ami elsősorban a művészettörténet számára bír jelentőséggel, mert arról tanúskodik, hogy az eredeti közönség érzékeny volt a közvetítés módjaira, például a minőségi különbségekre, valamint arról, hogy ilyen esetekben esztétikai normák érvényesültek. Az esztétikai kritikussal ellentétben az esztétikai elemző nem a műtárgy sajátos esztétikai érdemeire keres és ad magyarázatot. A posztformalista esztétikai elemzés először meghatározza az eszközstruktúrát, a látható konfigurációt (méret, alak, összetétel), majd a figyelemfelkeltő formázási jegyeket keresi, végül megvizsgálja, hogy a tárgyi többlet kínál-e az esztétikai rendeltetésre utaló jeleket. Ezek csupán közvetett eredmények, ugyanis „az ideális eredmény egy távoli műtárgy esztétikai rendeltetéssel ellátott potenciáljának jobb megértése.” (88–89.) Azaz legjobb esetben is csak valószínűséget célzó közelítés.

A távoli szemlélő – antropológus, régész, művészettörténész, sőt esztéta – hajlamos valamely műtárgyat esztétikai rendeltetésűnek minősíteni, mert az a számára ismerős műtárgyak megszokott esztétikai vonásaiban osztozik, így reakciója is egy bizonyos regiszterben mozog. Nem lehet reménye arra, hogy helyesen internalizálja a tárgyat övező eredeti viselkedésmódokat és szokásokat – Stejskal legalábbis úgy véli, óhatatlanul erre törekszik, valahányszor esztétikai értelemben szeretne beszélni a műtárgyról. Egy régész vagy művészettörténész például nyilvánvalóan nem tulajdoníthat minden további nélkül esztétikai értéket egy eredetileg szakrális céllal készült tárgyi emlékeknek, és magyarázat kísérleteivel vélhetően kiszolgáltatja magát annak a vádnak, miszerint anakronisztikusan kivetítette esztétikai előítéleteit. Stejskal ezt teljes joggal

hívja ördögi körnek, ezért gyanúval kezeli ezt a „durva heurisztikát”. (91.) Aztán újabb akadályba ütközik.

Példája az asmat törzs (Pápua Új-Guinea) gazdagon díszített harci pajzsai, amelyeken nem jelentkezik stabil ikonográfia. Ezért mintázatuk esztétikai tulajdonságai csak a távoli szemlélő előítéleteiről árulkodnak, ellenben semmit nem mondanak az asmatok hozzáállásáról, következtetésképpen nélkülözik az antropológiai vonatkozást. Műalkotásjellegük csak abból fakad, hogy vizuálisan hatékonyan közvetítik a tekintélyt: félelmet keltenek az ellenségben. Innen nézve az asmatok nem ruházták fel esztétikai rendeltetéssel harci eszközeiket. Azonban a pajzsok formázási jellemzői, „mint például a magasság (akár 2 méter), a piros-fehér színmintázat, a kétoldali szimmetria és a minták függőleges sorba rendezése arra utalnak, hogy ezeket a tárgyakat valóban figyelemfelkeltés céljából készítették.” (94.) Kérdés mármost, hogy pusztán instrumentális struktúraként, félelmetes voltuknál fogva irányítják-e a figyelmet, vagy a formátumot annak érdekében alakították ki, hogy felhívják a figyelmet reprezentációs előnyeire. Utóbbi esetben esztétikai formátumról beszélhetünk. „Nehéz elképzelni, hogy [ezen előnyök] elismerése nem volt része nyilvános rendeltetésüknek.” (95–96.) Azaz előállítók és eredeti közönségük (de akár az ellenséges törzs is) esztétikailag érzékeny lehetett. Az elemzés tehát az esztétikai érték helyett az esztétikai rendeltetésre irányul, a hermeneutika ajánlata, az esztétikai tapasztalat helyett pedig inkább esztétikai figyelemről kell beszélni.

Az összefoglaló fejezet szabatos okfejtése után, és miután több „formulát” is elvetett, amelyekkel módszertanának összefoglalására tett kísérletet, Stejskal a következő definitív ajánlást fogalmazza meg: „Egy tárgy érzékelhető *formátuma jelzi nyilvános esztétikai rendeltetését*, amely a *figyelem* felkeltés mintáiban, valamint a *tárgyi többleten* belüli, a beavatatlan szemlélő által felismerhető variációkban nyilvánul meg.” (100.)

Vizsgált kötetünket reduktív nyelvezet és érvelés jellemzi: előszeretettel ismétli önmagát, hajlamos ugyanazokat a felismeréseket halmozottan variálni, amitől redundánssá válik, nemritkán pedig közel kerül ahhoz, hogy bizonyítása vagy inkább okfejtése tautologikus maradjon. Például: „Az ilyen típusú tárgyak [mint a kükladikus idolk] társadalmi jelentősége alapvető fontosságú: a vizuális tekintély tárgyaiként nagyon is alkalmasak arra, hogy a tekintély vizuális tárgyaiként szolgáljanak.” (92.) A helyenként obskúrus érvelés és a kumulatív magyarázatok többek között nem teszik világossá, hogy mit jelent egy artefaktum vagy műtárgy „nyilvános” volta. Még az sem eldönthető, hogy ez a vissza-visszatérő fogalom tekintendő-e a műalkotások meghatározó (kommunikatív?) jellemzőjének, így azt is legfeljebb csak találgatni lehet, hányféle kivétel lehetséges alóla. Hasonló a helyzet az

„instrumentális” fogalmával. Szemantikai bizonytalanságot okoz, hogy nem olvassuk ennek pontos definícióját. Régészeti terminusként általában természettudományi elemzést vagy anyagvizsgálatot jelent, míg szerzőnkél minden bizonnyal és legfőképpen bizonyos eszköz voltra, a használatra utal; egy hangsúlyos érvelés során a kép szinonimájaként az „instrumentális struktúrát” találjuk, egyéb szöveghelyeken pedig mintha tisztán fenomenológiai értelemben (eszközlét, eszközszerűség) alkalmazná a szerző. A terminológia szerint mindkét fogalom kiemelten fontos: „Azt állítom, hogy az emberek azért formatáltak [formatting] műtárgyakat, hogy nyilvánossá tegyék instrumentalitásukat.” (85.)

A nagyjából egy tucat, példaként felhozott régészeti lelet inkább csak ürügyet jelentett az elméleti megalapozásra. Alighogy szóba kerültek, szerzőnk már haladt is tovább a maga számára kijelölt úton. Sem a kükladikus idolk, sem a Kardisten, sem az egyéb tárgylelékek kapcsán nem tette le a voksát valamilyen megfejtés vagy akár válaszlehetőség mellett. Utóbbiról a legtöbb, amit (elvi) eredményként közölt, hogy a szobor stílusából a kontextusára való következtetés „értelmezési irányvonalat” (81.) biztosított. Talán szerencsésebb lett volna olyan tárgyi emlékeket felsorakoztatni, amelyek esetében a régészet vagy a művészettörténet nem döntötte el, hogy képviseltek-e valaha tekintélyt, rendelkeznek-e formátummal, illetve figurális tartalmukkal valóban felhívják-e a térben és időben távoli szemlélő figyelmét. Avagy fordítsuk meg a vizsgálat tárgyát: az vajon nem elképzelhető, hogy nem letűnt korok távoli alkotásai, hanem éppenséggel kortárs képzőművészeti alkotások kínálnak fel az esztétikai figyelem számára megfejtethetetlennek tűnő, mégis egyértelműen figyelemfelkeltő jellemzőket?

Az elméleti kérdések módszeres és kényelmes körbejárása fontosabbnak bizonyult, mint a kézzelfogható (mű)-tárgyak pozitív (vagy negatív) értelmezése, értékelése. Ezért olvasunk esztétikai tapasztalat helyett az esztétikai figyelem felkeltésére vonatkozó jellemzőkről, esztétikai minőségek helyett ábrázolástechnikai jegyekről. Így elkerülhető, hogy az önjáróvá tett elmélet csorbát szenvedjen a tényleges artefaktumokra történő alkalmazáson. Ezt Heinrich Wölfflin meta-sílustörténete nem tudta kivédeni, pedig számos pozitív eredményre jutott hatalmas példatára jó tollú stíluselmzéseivel, mégis ragaszkodott a látás belső történetéről szóló és a művészettörténettel sajátos módon összekapcsolt felfedezéséhez.

Mindazonáltal a negatív eredmény is eredmény, és jó, ha nyilvánvaló volta önkritikára inti a szerzőt, aki az összegző zárófejezet érvelésének egy pontján például így

fogalmaz: „Annyi bizonyos, hogy ez az eredmény [a formátum kétféle meghatározásának fedésbe kerülése] lehangolónak tűnhet.” (96.) Később pedig „a heurisztika kusza jellegét” (98.) említi. Vagy például amit „gyenge egyetemességnek” hívott, pusztán annak újrafogalmazása, hogy az artefaktumok eminens módon kíválnak az egyöntetű, hétköznapi tárgyak sorából. Dacára szerzőnk székszisének vagy túlzott óvatosságának, fogalmazzunk mégis esztétikailag: a műalkotások finom kidolgozottságuknál és vizuális erejükkel fogva ragadják meg szemlélőjük figyelmét.

Stejskal nem ad közvetlen magyarázatot arra, hogy a művészettörténetet, antropológiát és kisebb részben a régészetet latba vető, kultikus műtárgyakat vizsgáló könyvében miért hagyja ki az interdiszciplináris számításból a vallástörténeti vagy – példának okáért, ha már olyan óvatosan közlekedik – a vallásfenomenológiai tényezőket. Jellemző, hogy a rituális kontextust éppen *A szép aktualitásából* származó Gadamer-idézetben említi, ahol egyúttal az esztétikai tudás és a hermeneutikai álláspont „optimizmusát” is bírálja. Itt jegyzem meg, hogy ehhez a százoldalnyi programhirdetéshez tizenkét oldalas felhasznált irodalom tartozik, a képhermeneuta Max Imdahl neve azonban nem szerepel a szerzők között, holott nagyon is ígéretesnek tűnik az ikonikakép immanens megközelítésmódjának és a posztformalista protoesztétikának az összekapcsolása.

Ha már egyszer a „tekintély tárgyait” kívánja megérteni, amint azt könyvének címadásával hangsúlyozza, ráadásul ezek egykori kulturális és társadalmi összefüggéseire hivatkozik, Stejskálnak legalábbis bizonyos fokig tekintettel kellene lennie a vallási, rituális vagy szakrális vonatkozásokra. Helyesen is teszi, amikor pontosít: a posztformalista empirizmus és a távolság esztétikai vizsgálata a rekonstrukció tárgyaként a „vizuális tekintélyt” (102.) mutatja fel.

A szerény programra vállalkozó, vékony kötet bebarangolása után Várkonyi Nándor juthat eszünkbe, aki az először 1942-ben megjelent *Sziriat oszlopaiban* szintén az elsüllyedt, archaikus kultúrákkal foglalkozott, értelmezőként mégis jóval agilisabbnak és távlatosabbnak mutatkozott, mint a jelen kötet szerzője. Várkonyi egyik levelében az elméletet a steril agyvelők menhelyének nevezte. Most egy ilyen eminens menhelyen jártunk, bejártuk fogalmi pilléreken nyugvó árkádjait és biztos kerengőit. De szemünk megelégedte a múmárvány délibábos csillogását, térjünk hát vissza – az ősi múlt felfedezőinek minden elfogódottságával és elfogultságával, esztéta voltunkat sem tagadva – a zengő énekű szigetváros vizeire.