

Farkas Ádám

## Gondatfonat a művészetről

*Előszó a Kedves Olvasóhoz: e gondatfonat háttére ötven év töprengése, tapasztalata, sejtései. Tudom, hogy nem érett, kész írás. Látom a hiányait, az aránytalanságait, töredékességét. Azért merem közreadni mégis, mert olyasmiről szól, amiről nem nagyon beszélünk. Hogy ami igazán fontos, az nem a paradigmaváltásokban tetten érhető kenyértörés, hanem az örök időktől folyamatosan létező kenyérosztás. És azért is, hogy így, hiányosságával együtt elsajátítható, kijavítható, bővíthető, erősíthető legyen ez a fonat.*

*Szükségünk van – és lesz rá!*

■ Az alkotó ember felkészülése, majd működése során újra és újra szembetalálkozik bizonyos megkerülhetetlen kérdésekkel: mi is az, amit csinál, honnan ered ez a valami, és mire való?

A világ, önmaga és a művészet felfedezésének ifjúkori mámorában megszületik a hit, hogy mindhárom fogalom létező valóságot jelent. A praxis, a gyakorlat előbb-utóbb az ismeretlen határára visz bennünket, ahol a tanult, örökölt, átvett tudás már nem elég. Ez, gondolom, egy érési fázisa a művésszé válásnak, amikor tapogatni kezdjük az elmondhatatlant, és kérdések tetoválódnak a koponyánk belső falára. A művészetben való töprengés, kutatás új impulzusokkal, gondolatokkal való gazdagodás, a kételkedés joga, a bizonyosságok keresése hozhatja létre azt a perszonális szellemi klímát, amelyben – a szükséges szakmai eszköztár meglétével – kihajt a műalkotás.

A művészetről szóló gondolkodásnak, elmélkedésnek (kicsit sarkítva) két lehetséges útja van. Az egyik a történeti megközelítés, amely meghatározható műegységeket elemez, az azonosságokból következtetéseket von le, azokat társadalmi kontextusba helyezi, a jelentéseket rendszerbe foglalja. Ez a művészet tudományos megközelítése.

A másik út az alkotás még meghatározatlan, bizonytalan valóságából indul, inkább sejtésekre alapozva közelít tárgyához. Kutatásaiban gyakran keresi más művészeti

ágak és más korok műveiben a referenciát. Metodikája azonos a művészével: időnként el kell távolodni a készülő műtől, hogy a belső összefüggések rendszerét, a „szerkezetet” mint egy kilátópontról a tájat, átlássa, kontrollálja. A két út, a két attitűd súlypontjai, mozgásformái nagyjából eredetizethetők a tudományos, illetve művészi világlátásból, diskurzusból. A két útnak természetesen lehetnek, vannak metszéspontjai, átjáró ösvényei, párhuzamosságai és közös hivatkozási alapjai is.

Ez a szubjektív gondolatpatak a szerző életútja, irányultsága, tapasztalatai talaján folyik, s ahol belelépünk, szobrászat gyűjtőnévvel illelhető. Azt is le kell szögeznünk, nem tudományos mederben csordogál. Búvópatak-ként el-eltűnik, s amikor felbukkan, talán hoz olyan töredékeket, üledékeket, amelyek később rendszerbe állva hitelesítik – ha nem is az igazságát – legalább az irányát.

Szobrászatról azért érdemes gondolkodni, mert létező, ám nem divatos, nem „trendi” műfaj. Anyagban jeleníti meg magát, valóságos teret használ, természetes lebomlása lassú. Nem törődik az idővel, a gyors változásokkal, a modern életritmussal, a virtualitással. A szobor lassú és csendes.

Olyannyira, hogy nemrégiben az Epreskertben egy ifjú médiaművész fejszével öt ütést mért egy kőszoborra, szobrász hallgatótársa tudta és beleegyezése nélkül. Amikor felelősségre vonták, nem tudott válaszolni, miért is tette. Később kitalálta, ő csak alkotott, amikor „átdolgozta” a kollégája munkáját. Nézzünk csak utána: mi is voltaképp egy ilyen szobornak nevezett tárgy?

A szobor konkrét tárgy, ám körülírni lehetetlen, olyan széles és változatos a megjelenési formája. Egyelőre ne próbáljuk osztályozni, felsorolni variációit, mert ábrázolástól függetlenül mélyebb rétegei lehetnek érdekesek számunkra. Oktatói metodikámban a gyökereinél, sőt a csíráinál keresem a fogódzót a hallgatók számára. Ezt az időutazást megkerülhetetlennek érzem, bárhonnan indulunk is.

Feltehető – bizonyítékok híján nincs jogom állítani –, hogy a szobrászat akkor és úgy kezdődött az őskorban,

amikor valaki egy emberi vagy állati alakot látott bele egy ágdarabba, fatörzsbe, kavicsba vagy sziklába. Ez az akaratlan megidézés egybeeshetett az ismert és az ismeretlen világ tudati szétválásának korszakával. A valamire hasonlító talált tárgyak varázserőt kaptak, és a törzsi szerveződésű közösségek kultikus eszközeivé váltak. Ez természetesen nem egy elképzelt történet, inkább fejlődéstörténeti képzet, amelynek az adott tudatfejlődési szinten kellett végbe mennie. Akár időbeli azonosságokkal vagy különbségekkel, akár egymástól elszigetelt közösségekben.

A rátalálás, belelátás is felfogható – mai mércével – alkotói tettként, de a pattintott és a csiszolt kőkorszak átmenetére feltételezhető az a fejlődési lépés, amikor megjelenik a célirányos alakítás.

Az olyan munkafolyamat, amely tartalmazza a tervezés és a tudatos, anyagban történő megformálás fázisait, s amelynek eredménye, a műtárgy, hatást vált ki a vele kapcsolatot létesítő személyből, az már szobrászat.

Atörténetírás, aművészettörténet és akultúranropológia tudományágai egyértelműen a szobrászat kezdetének tartanak bizonyos korai kultikus tárgyakat, így bármilyen megdöbbentő is, ez a tevékenység a kőkorszak óta csupán anyag- és eszközhasználatában változik.

Amennyire egyértelmű és logikus, hogy a jelenség a „varázserőnek”, az anyagba sűrített szellemi tartalomnak köszönhető, annyira titokzatos, és nehezen felfejthető maga a hatásmechanizmus.

Úgy tűnik, itt most elérkeztünk a kérdések kérdéséhez. Ahhoz a zárhoz, melynek kulcsa – ha van – nyit minden zárat és magát az ajtót is. Mivel ennek a területnek a mérhetőségét, mértékegységét a tudomány a mai napig nem találta meg, marad a művészi közelítés. Ennek két fázisát javasolom a velem tartó olvasónak: előbb a magnetikus közelítést (intuíciót), majd a „súlyomszem effektust”, amikor fellibbenünk a földről, felszálltunkban analizáljuk a látványt, és a magasban nyitott szemmel, de semmire sem fókuszálva figyeljük a földfelszín, amíg a keresett cél jelet nem ad: itt vagyok!

A nyolcvanas évek eleje óta sejtem, gyanítom, feltételezem, hogy a művészetben a lényeg valamiféle mágikus kommunikáció. Az átélt élmény, a katarzis, energiatöltődést jelent a befogadó számára. Ezzel a kijelentéssel már el is emelkedtünk a szobrászattól egy átfogóbb szintre, ahonnan talán a többi művészeti ág eredete is belátható. A sorrend eldöntéséhez kézenfekvőnek tűnik a kultúránk legolvasottabb és legmeghatározóbb könyve, a *Szentírás* segítségéhez fordulni.

1. *„Kezdetben teremté az Isten a mennyet és a földet.*
2. *A föld pedig vala ékesség nélkül való és puszta, és setétség vala a mélységnek színén, és az Úrnak Lelke táplálja vala a vizeket.*
3. *Akkor monda az Isten. Legyen világosság: és lőn világosság.”*

A Biblia kezdő sorai azt tanúsítják, hogy a teremtés: a Logosz, az Ige első megnyilvánulása az anyagi világban a hang volt. Fogadjuk el, és keressük a leganyagtalánabb művészet, a hang, a zene eredetét.

A zene ősforrását, mint vasárnapi etológus, az állatvilág egy részének párvalasztó-rivalizáló, vagy területfoglaló „előadásaiban” látom. Az énekesmadarak dallamos, változatos hangsorai a legismertebb „előzenei” jelenségek. A madárdal szépsége, harmóniája, változatossága valamiféle hang-etalont jelenthet a természetben élő vagy azzal kapcsolatot találó ember számára.

A madárhangokkal, hangsorokkal sokat foglalkoztak zeneszerzők, hangkutató fizikusok és ornitológusok is, és foglalkoznak majd a jövőben is. Számunkra most az

lehet fontos, hogy milyen szuggesztív hatásokat keltenek, váltanak ki a megcélzott közönségükből.

A harkályok a madárvilág instrumentális zenészei. A fakopáncsnak is nevezett harkályfélékről Petterson Mountfort *Európa madarai* című kislexikona ezt írja: „Tavasszal több fajuk jellegzetesen dobol száraz ágon. Ez a jelzésként szolgáló dobolás sokszorosan gyorsabb, mint az élelemkereső kopácsolás, és annyira összefolyik, hogy folyamatos, elnyújtott rezgésként hallatszik.”

A szarvasbögérről kevesen gondolják, hogy figyelemre és kutatásra érdemes hangi produkció. A gímszarvas lakta erdőségek mellett élő lakók, az erdészek és a vadászok jól ismerik a bikák szeptemberi rivalizáló hangversenyét, hangpárbaját. A tét a tehének kegyeinek elnyerése és a riválisok elijesztése. A két funkció hangsorai jól megkülönböztethetők, a váltások ritmusa, a hangszín és a hangerő a hozzáértő számára távolról is közvetíti az előadás történetét, alakulását. A domináns bika összereli a teheneit egy hárembe, amely egy vagy több vezértehén által irányított nőivarú családból (rudliból) áll össze. Miközben a hárem a szokott útvonalán lassan haladva lefelé, a bika járkal körülöttük, és hatalmas agancsával és mély ÖH-ÖH-ÖH-ÖH böfentésekkel visszafordítja a csapatból kilépni, szökni akarót. Amikor nyugalom van, vagy pedig megéri egy tehén „rigyeto” szagát, énekelni kezd. Az ÁAUUU-ÁUU-ÁUU hangsor a tehéneknek szól, és biológiai kutatások igazolták, hogy serkenti a petesejtek érését. A hárembika 8-10 éves korára érheti el ezt a pozíciót, de három éves korától ivarérett, így 5-7 évet is eltölthet „kóristaként” csapatba verődve a nagy előadás közelében. A fiatal bikák hangja nyekergő, elcsukló, rekedt, egyszóval ügyetlen. Évek alatt kezd letisztulni, de még a középkorú is inkább a hangerőre koncentrál, hangszíne még nyers és kidolgozatlan. A háremúr a valódi trubadúr. Ő már dalol. Erőteljesek, tiszták a hangjai, szépek a hajlításai; pontosak az ütemek, a ritmus. Am ha egy vetélytárs kihívóként közeledik, felszorzódnak a decibelek, és hörgő égzengéssé válik az ÖH-ÖH-ÖH.

A nagyragadozók közül is a szoros családi közösségben élő, együtt vadászó fajok: az oroszlán, valamint a farkas életmódjához hozzátartozik szorosan a szigorúan szabályozott, lekottázható, nagy hangerejű, messze hangzó „kórusmű”, az oroszlán-, illetve a farkasüvöltés. Az etológusok a területbirtoklással, a közösségi összetartozás erősítésével, a biztonság és az otthonosság kifejezésével, kommunikálásával magyarázzák ezt a hátborzongatóan expresszív, éjszakai állati éneket.

José Ortega y Gasset *Elmélkedés a vadászatról* című esszéjében sokat foglalkozik a ragadozó és a préda kapcsolatával. Elmélkedésének lényegét így fogalmazza meg: „Vadászatnak nevezzük azt, amit egy állat tesz, a célből, hogy elevenen vagy holtan hatalmába kerítsen egy másik állatot, amely egy, az övénel vitálisan alacsonyabb rendű fajhoz tartozik. Megfordítva, a ragadozónak a zsákmánnyal szembeni magasabbrendűsége nem lehet abszolút, ha azt akarjuk, hogy vadászatról essék szó.” Ortega tézise azt sugallja, hogy a domináns nagyragadozók éjszakai éneke akár a vadászat lélektani előkészítése is lehet.

A bálnadal egészen egyedülálló jelenség az állatvilág hangi kommunikációjában. A cetfélék hímjeinek saját énekük van, amelynek hangsora teljesen egyéni és egyedi, az illető ivarérett, felnőtt identitásának kifejezője. A bálnadalnak kettős a felépítése: a faj- és törzsspecifikus dalváz, amit az ivarérett korára minden egyes cetfiú kidíszít, kicifráz, kimunkál, gyakorlatilag megkomponálja a saját kis himnuszt, amely voltaképp egy személyi kód, mint egy hangokból szőtt ujjlenyomat vagy a modern idők vonalkódja. Ezt a hangzatot 50 tengeri mérföld távolságról is meghallják a fajtársak, akik azonosítani tudják az illetőt és a tartózkodási helyét is. Valószínűleg a kutatások hamarosan ki fogják deríteni, milyen információkat tartalmaz még ez a személyazonossági himnusz.

Az állatvilág előzenei hangképeinek nagy része még nincs felderítve, de nekünk talán ennyi is elég, hogy kultikus összefüggéseket feltételezhessünk. Tegyük fel a kérdést, honnan eredhet a zenéhez és az élővilághoz oly erősen kötődő táncművészet?

A madárvilág ezen a területen is ismert, széles palettát kínál. A párválasztás szinte valamennyi faj esetében olyan viselkedésmódban történik, amelyeknek – emberi fogalmaink szerint – esztétikai funkciójuk van. Am feltehetjük a kérdést: vajon a fogalmaink szerinti esztétikumnak nem éppoly fundamentális szerepe van az emberi létezésben, amilyent az állatvilágban tapasztalunk? A madarak esetében a hím egyedek nászruhája és násztáncá búvóli el vagy hagyja „hidegen” a tojót, amikor eljön a nász ideje. A választásnak nagy a tétje, hiszen sok faj egy életre választ párt. Kivétel a tyúkfélék, ahol a kakasok vívnek meg egy területért és a benne lakó 4-6 tyúkért. A hímek táncá nem szabadon választott mutatvány, hanem adott koreográfiában kell kiváló alkotniuk. A változatosság épp a fajok, alfajok különbözőségéből ered. A hím egyedek általában színesebbek, feltűnőbbek a tojóknál. Ennek egyszerű oka van: a faj fennmaradása attól függ, hogy a fészek és a tojó mennyire

marad rejtve a ragadozói elől. A hím színessége, feltűnő viselkedése ugyanezt a célt fordítva szolgálja, el kell vonnia a fészekrablók figyelmét a veszélyeztetett, fészken lapuló, rejtő színt viselő tojóról.

A kakasok, hímek tánca, ékes tollazatukkal végzett mutatványai, egymás elleni küzdelemben bemutatott harciassága, ügyessége és szépsége voltaképp verseny, amelyben a bírálók a saját és az utódok jövőjét biztosítják a helyes választással. Amennyiben a hím az életben elvéri az ügyességi próbát, és a tépófogas vagy csőrös ragadozó a saját fiókáit eteti a megboldogult vitézzel, nincs nagy baj: a rangsorban a következő azonnal átveszi a szerepét.

Az őz (*Capreolus Capreolus*) násztánca egyedülálló a szarvasfélék között. Az üzekedés nagyjából július közepétől augusztus derekáig tart. A bak már egy-két héttel előtte kísérgetni kezdi kedvenc sutáját. Ami azt is jelenti, hogy kíméletesen elúzi a suta mellől az előző évi bakgidát, és kevésbé kíméletesen az őtána érkező keresőbakokat. Amikor eljön az idő, a suta ellenállhatatlan illatfelhőt húz maga mögött, és elkezdődik a tánc. A szerelmi parfüm mágnesként vonzza a bakot, de mielőtt elérné a vágy tárgyát, az kecses szökellésekkel megiramodik. Előbb látszólag céltalanul futnak fel s alá, majd egyszer csak egy tisztáson vagy lapon elkezdenek körözni. Szigorúan tartják a 10-15 méteres átmérőjű kört. Tempójuk előbb gyors vágta, majd fokozatosan lassul, végül a suta megáll, s a borítással beteljesedik az üzekedés. A mozgásuk végig összehangolt. A suta határozza meg a fázisokat és a ritmust. A szabályos kitaposott kört ördög- vagy boszorkánygyűrűnek nevezik az erdei emberek.

A muflon, az Európában élő vadjuh, a sziklás, köves dombok, hegyek nagyobb, összefüggő erdeiben honos. Ellentétben a szarvasfélékkel, inkább nappal mozog, és éjszaka pihen. Kisebb-nagyobb nyájakba szétoszolva legel. Rendkívül figyelmes, kitűnő a látása és a hallása. Ha bármelyikük gyanús mozgást észlel, egy rövid füttyszóval riasztja a többi, és eltűnnek a következő dombhajlatban. A szakirodalomban nem találtam semmi jellemzőt az üzekedési szokásaikról, a kosok párharcán kívül, igaz, hogy az elég teátrális és hangos. Magam viszont tanúja voltam egy különös jelenetnek a zempléni Erdőhorváti községhez tartozó Páca-hegy fennsíkján. Egy novemberi napsütéses kora délután, az erősen megritkított, öreg tölgyerdőben messziről muflonokat vettem észre. Miután távcsővel láttam, hogy lassan felém tartanak, leültem egy fa tövébe, és onnan figyeltem őket. Egyszer csak az álldogáló, ágvégeket csipegető, makkozó, nyugodt csapatból kivált egy páros: a nagy kos egy kecses jerkével.

Pont felém jöttek egymás mellett. Lenyűgöző volt a két sötétbarna, csillogó szőrű állat. Már félúton voltak a nyáj és köztem, amikor észrevettem, hogy a kos megbotlik, majd utána a jerke is, majd újra a kos, aztán a jerke... Az első gondolatom az volt, hogy ezek meg vannak sántulva, ám hamar rájöttem, itt valami csodát látok, ezek táncolnak. A nagycsigájú kosfej minden negyedik lépésnél bólint egyet, két lépéssel később visszabólint a jerke.

Húsz méterre mellettem mentek el, és most már oldalról pontosan láttam a koreográfiát: teljesen egymás mellett haladva, előre tartott fejjel, az egymás felőli első lábukkal tartva a kettő meg kettő lépésütemet, hangsúlyos térdhajlással, felváltva bókoltak egyet. Hamarosan eltűntek a fennsík peremén a sziklák között.

A méhek fő tevékenységük, a nektár gyűjtése során egészen különös módszert dolgoztak ki. Amikor egy dolgozó méh új virágforrást talál, visszamegy a kaptárba, lepakolja terhét, és a kaptár egy erre a célra kijelölt helyén sajátos táncba kezd. Ez az ismétlődő mozgássor méterre pontosan elmagyarázza, hol található az új lelőhely. Az irányt és a távolságot kilométerekre is tökéletesen meg tudják határozni. Amelyik méh látja a táncot a többiek közül, és nincs jó lelőhelye, az odamegy, ellenőrzi, visszatér, és beáll a másik mellé táncolni. Ahogy nő a tánckar, egyre többen lesznek kíváncsiak, és egyre nő a táncosok száma is. A folyamat addig tart, amíg a többség meg nem ismeri az új lelőhelyet.

Műfajt váltva, bátran megkockáztathatjuk: az építészet az építés művészete. Magát az építést, az építés gyökereit is tisztán megtaláljuk az állatvilág legkülönbözőbb szintjein. Szinte felsorolhatatlanul gazdag az állati építmények listája: természetjáró, darázs-fészkek, pókháló, madárfészkek fán, bokrokon, földön, sziklarepedésekben, odúk fában és löszfalban, egérlyuk, rókalyuk, borzvár, medvebarlang, földbe vájt-bélelt vackok, majomfészkek fakoronában.

Különös és elgondolkodtató tény, hogy az emberi építményekhez kapcsolódó madár „melléképítmények”: fecskéfészkek, gólyafészkek, a tornyokhoz kötődő sarlósfecske-telepek lakói költöző madarak. Meghökkenően érdekes, hogy az óriási létszámú hangya, természet, méh, darázs- közösségek mennyire szervezettek életvitelükben és építményeikben egyaránt.

A természet építőmesterségének vezérfonala a célszerűség. Helykiválasztásánál, az anyaghasználatnál, a méretnél, a formánál a környezet adottságai, lehetőségei, de leginkább veszélyei a meghatározó faktorok. Talán ezért van, hogy az esztétikum, a szépség mint minőségi tényező, nem jellemző az ilyen állati építményekre.

Egyike a kevés kivételeknek ez alól a déli félteke szövőpintyeinek művészi aktivitása. A fészket a hím építi, illetve szövi erős fűszálakból vagy falevelek szívós merevítő ereiből. Ezek a zárt, zacskó formájú, rugalmas, függesztett kis építmények inkább a cserjeszint felső harmadában vagy a nagyobb fák alsó ágai közt szövődnek, gyakran csoportosan. Amikor a mű elkészül, és eljön a párvalasztás rituális ideje, a mester összművészeti mutatványba kezd. Ilyenkor az alfaj íratlan szabályai szerinti összetételben szerepet kap a hang, a mozgás, a viselet és bizonyos esetekben a díszítés is. A szövőpintyeknek nemrég fedezték fel olyan alfajait Ausztráliában és Új-Zélandon, amelynek tagjai külsőre ugyan verébszerűen dísztelenek, de a hímek egy-egy élénk színnel, például sárga vagy piros virágszirmokkal, lepkeszárnyakkal dekorálják az új fészket.

Az irodalom szóbeli előzményeihez, az elbeszéléshez, a meséhez, mondához hasonló „műfajok” meglétéről nem tudhatunk, de még sejtéseink sincsenek ilyesmiről az állatvilág esetében.

Az irodalom a múlt-tudat kialakulásával együtt vagy épp azáltal jöhetett létre, és talán ez az emberré válás egyik kulcsa.

Ugorjunk csak vissza az emberiség leghatalmasabb eredetmondájának, rendszerbe font metaforájának, a Szentírásnak az elejére: „*Akkor monda az Isten...*”, később: „*26. Aztán monda az Isten: Teremtsünk Embert az mi ábrázatunkra, és az mi hasonlatosságunkra...*”

A monda, az elbeszélés, úgy tűnik, a Teremtés kapuja. A génekben (mémekben?) örökölt tudás, a ráépülő tanult ismeret, a személyes tapasztalat, a meglátás, a felfedezés, az érzésvilág sejtései együtt sűrűsödnek esszenciális szövegekké, és válnak a kultikus létértelmező és hitelesítő vezérfonalává. Értelem és hit a szubjektumban kiegészíti egymást. Ám az elmúlt dolgok tudatos felidézése egy új létezési formához is vezet. Az ösztönvilág paradicsomi állapotából kilép az ember a tudott ismereteinek koordinátái közé. Elkülönül a rész az egésztől. A tudás hatalmával a homo sapiens a saját érdekei és akarata szerint kezd uralkodni a földön. Összemosódik a fény és a sötétség, a jó és a rossz, a közel és a távol, a való és a hamis szó.

A teremtés kapuja az ember mögött bezárulóban van, elkezdődött a történelem.

Ha már idáig jutottunk, az emberi művészetek kialakulásának felidézésével próbáljunk a kultúrtörténeti evidenciák vagy valóságok tárától leltárt készíteni.

Mivel a hangok és a mozdulatok önálló jelentése már

létezik a teljes állatvilágban is, az összetett hangok, mozgássorok hangulatot, érzést, veszélyt, összetartozást már akkor is kifejeztek, amikor még nem létezett a szó. Tehát a zene és a tánc olyan ősi tudás, ami készen és töretlenül épülhetett be az emberlétbe.

A szoborkészítés (tárgyi hasonlatosság általi megidézés) és mimelő előadás (ösidézés, állatisten idézés) azonos tudatfejlődési fázisban indulhatott. Az elmúlt másfél évszázadban felfedezett, elszigetelt törzsi-természeti létformában élő közösségek kutatása, megismerése bizonyítja, hogy a természetben (és abból) élő közösségek első kultikus terei egy-egy sajátos köszikla, különös fatörzs vagy fontos vízforrás körül alakulnak ki, így az őskorban is megelőzheték az építés, környezetalkítás (kultikus térszervezés) megjelenését. Ez utóbbi az élőhely, a település szerveződésének egy bizonyos szintjén alakulhatott ki.

A rajzolás, festés, valamint az elbeszélés, költészet már kettős áttételen történő megidézés, magasabb intellektualitás eredménye. Ugyan az írás megjelenése még távol van, de Krisztus születése előtt 15000 évvel, a korai paleolitikumban már nemcsak pontos megfigyelésen alapuló látványfestészet, mozgásábrázolás, de állatnyomok ábrázolása is megjelenik a barlangrajzokon (Lascaux-i barlang, Montignac). Ebből arra is következtethetünk, hogy a kultikus jelekből, a varázslók tudásából már hétköznapi szintre is átjutottak az elvonatkoztatott képi jelek. Vagy épp fordítva is történhetett, a hétköznapiok során megismert jelek magasabb, átfogóbb jelentéssé váltak kultikus közegben.

Az írás megjelenése a nagy határvonal, amikor megszünik az osztatlan tudás, ami a szájhagyomány, az emlékezet, az észlelés és az intuíció ötvözete volt. Ekkor születik meg, és indul lassan, ám évezredekken keresztül a hitvilággal hierarchikus egyensúlyban a föld, a természet kihasználhatóságának rögzített ismerete, a tudomány.

A tudomány művelője gondolkodik, megfigyel, mértéket keres, eszközt készít, mér, bizonyít, rögzít és rend-

A művészet nem gondolkodik, de kételkedik, nem megfigyel, hanem maga a figyelem, nem keres mértéket, mert maga a mérték, nem készít eszközt, mert maga az eszköz, nem mér, bizonyít és rögzít, mert valószerűtlenségében is maga a bizonyosság, nem rendszerez, mert élő és változó.

Kezdeteitől az emberi hiedelemvilág, hitvilág eszköz-

szerez. Működésének szerkezete zárt. Csak a saját útjain közelíthető, csak a saját eszközrendszerén keresztül fejleszhető. Számára szétválík az ismert és az ismeretlen, csak az érthetőt tartja valóságnak, az érthetlent mint problémát, elutasítja.

A reneszánsz, vagyis Európa újjászületése az a történelmi korszak, amikor a tudományos világkép mérései szilárd talaján és a görög demokrácia hagyományának szellemében szembekerül a kultikus, hierarchikus világképpel. A szakadás megindul, és megállíthatatlannak tűnik.

A művészet jelzi és követi a változásokat, de marad a másik oldalon, mert kezdetektől fogva kapcsolattartója, közvetítője az ismeretlennek, láthatatlannak, felfoghatatlannak. Mert a gondolkodás nélküli östudás leszámazottja. Talán épp ez az emberi érzésvilág mérhetetlen és rejtett kútja.

tára az a kulturális kincskészlet, amit ma művészetnek tartunk, az „alkotó” pedig a közösség, a törzs kultikus létét vezető, irányító személy lehetett. A mai analógiákból visszavezetve: a varázsló, a jövőmondó gyógyító és tanító is volt egy személyben, aki hosszú tanuló- és segédévek alatt sajátította el a tisztség betöltéséhez szükséges tudást, előadókészséget és felelősséget. Csak a hitélet szélesedésével, szerveződésével alakulhatott ki valamiféle munkamegosztás, amikor a született készség figyelembevételével szakosodás jött létre a szerzetesek képzésénél, és kialakulhatott a tudásalapú, műhelyközpontú munkamegosztás.

Az egyházi hierarchiában évezredekken keresztül névtelenek maradtak az alkotók, hiszen a mű az Istent vagy a világi hatalmat képviselte. A görög kultúrában kaptak először dicsőséget és nevet a legnagyobb tudású alkotók,

hogyan azután újabb évezredekkel később a reneszánsz és a barokk kor emelje halhatatlanságba a megújulások korának zseniális alkotóit.

A történelem, a kultúra és a művészetek története az „újjászületés” korától már ismert mindannyiunk számára. A művészeti ágak változásait, lendületeit, dinamikáját, újításait, népszerűségét a tudomány már feldolgozta, eszközeit feltárta, maguk a művek elérhetőek az adathordozókon is.

Ami miatt érdemes belevilágítani ebbe a konszenzushatárig elfogadott rendszerbe, az a világ és önélelésünk kettészakadásából fakadó bizonytalanság, zavarodottság.

Azt gondolom, a művészet mélyebb rétegeinek, rejtett értelmének kereséséhez – cseppben a tenger alapon csak a szobrászat területén – ötvenéves gyakorlatom okán van jogosultságom kutakodni.

Így elmélkedésem leszűkül a leganyagiasultabb művészeti ág örökségének, eszköztárának, kifejezési irányainak taglalására. Természetesen nem önmagában, hanem a fokozatosan megizmosodó, az utóbbi két évszázad életmódját egyre jobban befolyásoló, tudományalapú világlátás viszonylatában.

Ha áttekintjük az állatvilágban található előművészeti jelenségeket, amelyek hasonlóak az emberlét első kultikus megnyilatkozásaihoz, azt találjuk, mintha kivétel nélkül egy rejtett törvényt teljesítenének, egy irányba hatnának. A működő társ kapcsolat, az élet továbbörökítése, a minőségi kiválasztódás a céljuk.

Az előadó egy kódolt jelrendszert kínál fel, a befogadó mélytudatában pedig ott van a kód kulcsa.

Az ugyanilyen irányú emberi rítusoknál a múlt-tudat, az emlékezés és az ebből fakadó kérdésfeltevés már rára kódik az ösztönös tudásra, az életigenlésre, vagyis életértelmezésre a halál tükrében.

A természetben élő népek látják és felismerik a környezetük elképesztően árnyalt, gazdag és törvényszerű összefüggésrendszerét. Magyarán szólva egyetlen lehetőség kínálkozik: léteznie kell egy felső hatalomnak, egy mindent átfogó Varázslónak, egy teremtő Ősanyának, aki elrendezi a dolgokat a maga akarata szerint. Ettől kezdve a rítusok, szertartások a felső hatalommal történő kapcsolattartást is jelentik.

Maga a szertartás beavatásá, közösségformáló jelenség és energiaforrássá is válik.

A rítus eszközei a zene, a tánc, a maszk, a viselet, a varázserejű tárgyak, bálványok, kultikus szövegek és imák mind ugyanazt a célt szolgálják: a közösség sokasodását, gyarapodását, egészségét és összetartozását.

De hát mi is történik itt? Mi ez az elképesztő irracionális?

Az őskor vadászó-gyűjtögető népei együtt éltek a halál misztériumával, amikor a prédaállat, a fantasztikus erejű mamut vagy a dinamikus bölény vagy a kecsesen száguldó szarvas a csapdában vagy a hajítódárdák okozta sebeitől egyik percről a másikra kimúlt, és egy halom tápláló hústömeggé vált. Valami anyagtalan, láthatatlan, hallhatatlan elszállt belőle. Ha ez a valami a lélegzettel kapcsolatos, akkor ez a lélek! Azt tapasztalják, hogy az élő lét testből és lélekből tevődik össze.

Azt is megismerik, hogy az egyénnek van lelki élete, ami az érzelmi koordinátákkal függ össze.

Hogy van lelkiismeret, lélekjelenlét, lelkesedés, de létezik lelketlenség, lélektelenség, lelkifurdalás, lelki problémák, amelyek ön- és közveszélyesek lehetnek. Hogy a lélek, ugyanúgy, mint a test, sérülékeny, de gyógyítható.

Az őskorból az ókorba vezető hosszú úton kialakult a közösségek ünnepeinek rendje, amely az évszakok forgásához, holdálláshoz, születéshez, halálhoz, párválasztáshoz, eredményes vadászathoz, általános vagy célzott hálaadáshoz vagy éppen háborúzáshoz kapcsolódott.

Az is kiderült, hogy az együtt élő csoport életerejét, ellenálló képességét, fennmaradását, gyarapodását, mai szóval identitását és dinamikáját az ünnepek erősítik és karbantartják. A közösség együvé tartozása, kapcsolati rendszere, otthonléte a szertartások-beavatások varázslatai és varázseszközei által válnak szilárd lelki kötelékké.

Itt az ideje, hogy beváltam ígéretemet, és a szobrászatra fókuszáljak.

Már főiskolás koromban beleszerettem a Willendorfi Vénuszba. Talán azért, mert a görög szépségideál, a Milói Vénusz ellentéte. Szerettem, de nem tartottam fontosnak, hogy elemezzem, mi is van benne. Harmincöt évvel később, az egyetemi tanári habilitációs előadásomban vettem elő, és fejtettem meg az apró Vénusz nagy titkát.

Maga a tárgy inkább jelzése, mint ábrázolása a női figurának. Az első impresszió: kemény kőbe faragott puha formák. Itt mindjárt álljunk is meg, mert az első benyomás mindig fontos. Ilyenkor az ösztönvilág tudásából, a tudatalattiból bukkan elő a válasz. Kemény kőbe faragott puha formák: azaz időtlenített puhaság. Az emberiség közös élménye.

A születés kinkeservei után az első kellemes, éltető, boldog találkozás a világgal. Egy plasztikus élmény, a csecsemő még nem lát, csak a szájával és a kezével érzékel. Lám a szobornak nincs is szeme. Az emléző – mint afféle lágy és teli folyadéktartály – az állatvilágban a gerinc horizontális helyzete miatt, a gravitáció törvénye szerint lefele lóg.

Az ember felegyenesedése folytán, a puha forma megtörik, és ráfekszik egy másik hengeres formára, létrehozva egy sajátos formakapcsolatot.

Az ős-szobrász ezt a formaképletet meg is duplázza a has-csípő rész felpuhításával, felfújásával.

A végtagok mintha leolvadtak volna. Semmi más nem érdekes, csak az univerzális csecsemő-élmény, ezt éri tetten, formázza meg, teszi halhatatlanná.

A szobrászat kifejező eszköztárának fontos eleme a tapintás. A kezünkkel, anélkül hogy tudnánk róla, egész életünkben rengeteg információt gyűjtünk, kontrollálunk. Ezek a tapasztalatok beépülnek az automatikus, ösztönös tudástárunkba, és a folyamatosan működő biztonság-veszély érzékelésünk alapját adják. Ehhez hasonló a jóllétünket befolyásoló állandó érzékelésünk: a térérzet. A tér mint kifejezés, sok mindent jelenthet, de az első és legfontosabb jelentése: a szabad mozgásunk lehetősége. A szobor térbeli jelenség, aminek a harmadik kiterjedése, a mélység szólítja meg a tudattalanunkban a térérzetünket. Az első két dimenzió frontális, megállító karakterű. A szem utazik benne ide-oda, többnyire meghatározott utakon és időrendben, és csak az elmenő, „skurcban” lévő formákon tud kiszabadulni, teret nyerni. A befelé-elfelé forduló formákon jelenik meg a perspektíva, a rövidülés, ami jelöli és igazolja a mélységet, a jövőidejű mozgáslehetőséget, vagyis átvitt értelmű perspektívát kínál. Ezért kell elindulnunk a szobor körül. A felfedezésünkbe bekapcsolódik a mozgásunk, a megfajított formakapcsolatok fordulnak és visznek bennünket tovább, új és újabb rövidüléseket követünk, a hideg tárgy már megelevenedett, és anélkül, hogy észrevennénk, a látásunk egy rituális táncra kel a titokzatos tájban. A művel való találkozást időben és térben éljük meg, de egyik sem azonos a valósággal, az óra idejével vagy a méter hosszával. Szellemi teret és idő-sűrítmenyt élünk át, amelyben a lelkünk azonosul a mérhetetlenséggel.

Voltaképp mindegy, hogy ábrázol-e valamit a szobor vagy sem. Az a lényeg, hogy meg tud-e invitálni egy szellemi és lelki kalandra, vagy érintetlenül tovább enged. A cím és a műben lévő gondolati ismeretanyag, beleértve az ábrázolatot is, csak a katalogizálás és figyelemfelkeltés hasznos eszköze. Aki a hasonlatosságot keresi, az nehezen vagy sehogy sem jut el a művészetig.

Mert a mű akkor kel életre bennünk, amikor megjelenít valami elmondhatatlant. Talán a teremtés örök folyamatába enged beleérezni a katarzis pillanataiban, és talán ezzel enyhíti és oldja a belénk kódolt fizikai megsemmisülés nyomasztó fenyegetését.

Itt most olyan pontra értünk, ahonnan nehéz tovább lépni. Hadd hívjak segítségül egy korábban leírt monda-

tot: „Voltaképp mindegy, hogy ábrázol-e valamit a szobor vagy sem.”

Igazolásul nézzük meg August Rodin *Marie Fenaille sur gaine á rinceaux* című 1898-ban készült portrészobrának reprodukcióját. (A tisztánlátás végett fontos tudni, hogy egy szoborról készített fotó csak egy kimerevített nézetet láttat, így marad a felületes információ szintjén.)

Fentebb érintettük már az anyagok taktilis érzéstartományát, a téri észlelés lehetőségeit, de nem beszéltünk még a szobrok dinamikájában és statikájában rejlő óriási kifejezéstartományról.

A plasztika „mozgásán” a formarend egyenlegének, a „tengelynek” a függőlegestől és a vízszintestől való kimozdulását értjük.

Zéró mozgással bíró, teljesen statikus szobor nincs. Magam sem emlékszem, hogy valaha láttam volna ilyet. Kontrollképp végiglapoztam a Taschen kiadó *SCULPTURE From Antiquity to the Present Day* című 1152 oldalas albumának közel 4000 reprodukcióját, és abszolút szimmetrikus művet nem találtam. Ebből azt a tudományos következtetést kell levonnunk, hogy a mozgás esszenciális feltétele a szobornak. Így azt is kijelenthetjük, hogy a függőleges tengelyen azonosan tükröződő tárgy önmagában nem műalkotás, hanem geometrikus képlet.

A mozgás, lehet ugyan erősen visszafogott, de lényegi alkotóeleme a szobornak. A statikából való kibillenés indítja el a formák hullámozását, áramlását, és kelti életre az anyagba zárt jelenséget. Tulajdonképp a formák mozgásán keresztül követhetjük a történést. Hagyni kell, hogy bevonjon minket, hadd áramoljunk, áradjunk együtt a formákkal. Azzal a passzív nyitottsággal, amivel a zenét vagy a tenger hullámozását is hagyjuk átáramolni magunkon.

Tudom, hogy a magyar művészetértő közönségnek csak töredéke jutott el a nonfiguratív, absztrakt szobrászat befogadásáig. Ezért a történelmi bezártságunkon túl vizuális oktatásunk erős hiányosságai is felelősek. Hiánypótlásul Rodin mellé, igazolásképp, hogy a két kifejezési mód egyenértékű és egylényegű, ajánlok egy 1967-ből való Eduardo Chillida-reprodukciót, a címe *Akkord*.

A szobornak van, és kell hogy legyen szerkezete. Minden műnek, műfajtól függetlenül, muszáj hogy legyen szerkezete. Ezt a valamit nevezhetjük felépítési képletnek is, vagy még inkább működési képletnek.

Mint egy faliórának vagy autónak vagy madárnak vagy fűszálnak.

A szobor szerkezetét legegyszerűbb megérteni az álló emberi alak csontrendszerének illeszkedésrendjén ke-



resztül. Azt már tudjuk, hogy a zéró mozgás élettelen-séget jelent. Építsük a mozgást, de alulról, mint a házat! Ne álljon vigyázban, két lábon, mert az merevséget, feszültséget, alárendeltséget sugall. Állítsuk egyik lábára, a másik pihenjen. Az álló láb egyenes, a pihenő térdben lazán hajlik. A csípő megbillen, ettől az egész gerincoszlop finom hullámvonalat vesz fel.

A váll a csípővel ellentétes dőlést kap, a fej is a pihenő láb felé billen. Ez a szerkezet a kontraposzt.

A pihenő láb mélységi helyzete, a válltengely elfordulása, a kezek pozíciója, a fej előre-hátra billenése tovább variálja kompozíciót. Minden apró elmozdulásnak jelentése van, de következményei is keletkeznek. A figuránk lehet teljes egyensúlyban is, amikor a pihenő láb csak támaszt, az álló láb hord minden súlyt, és a belső bokájától emelt függőleges vonal a nyakgödör közepén halad keresztül. A két oldal aszimmetrikus, de kiegyensúlyozott. Ez egy laza, várakozási pozíció. Ha ebből bármi kimozdul, megbontja a súlyok egyenlegét, és ez mozgásképzetet indukál a nézőben. Ezt a sejtetett dinamikát még igazolni kell néhány más ponton is, különben a tudatunk mélyén működő egyensúlytörvény tiltakozni kezd, és a mozdulatot hamisnak, valótlannak látjuk, és elutasítjuk.

A szerkezet működését a jól adagolt, kényes egyensúlyi helyzetek okozzák, keltik életre.

Még hosszan elmélkedhetnénk a formák ritmusáról, a különböző felületek jelentési lehetőségeiről, ezek üköztetéséről, az ellentétek közti feszültségek tudatos használatáról, az arányok rendszerbe foglalt változtatásáról, a véletlen tudatos beépítéséről, az ellenpontok alkalmazásáról, a repetíció hatásáról, de vissza kell térnünk az írásfonatunk másik sodrába, a művészet fennmaradásának érthetetlen lehetőségességéhez.

A reneszánsz emberközpontúsága még mélyen beágyazódott a teljességet vizionáló szakrális világképbe, de a technikai civilizáció bölcsője is ott ring, gondoljunk csak Leonardo da Vinci jövőidéző találmányaira, rajzos vízióira. Az út innen, ha nem is gyorsan, de egyenesen tart az ipari, majd az elektronikai forradalom felé, a művészet fokozatosan mozdul el a szakrális-egyházi megkötöttségektől, és a XIX. század utolsó harmadától egyre lázasabban keresi saját identitását, helyét és szerepét.

Látszólag önálló útra lép, de működik. Néha érthetetlen, néha meglepő vagy nehezen észrevehető, sokszor imitálják, adják-veszik, hamisítják, de él és elérhető!

A gépesítés, a mobilitás, a közigenyek fokozódó kielégítése, a kommunikáció egyre nagyobb tömegekkel hitette el, hogy a Teremtő ideje lejárt, most már az Ember teremti meg a saját paradicsomát. Viszont a XX. század két nagy világégése, a diktatúrák szerveztségének pokoli következményei, az ezredfordulóra nyilvánvalóvá váló globális környezeti veszélyeztetettség, a jóléti társadalmak demográfiai zuhanása jelzi: a materialista, anyagközpontú, énközpontú létforma életképtelen.

Ezzel szemben a művészetek irányultsága – ezt bizonyítják az állatvilágban fellelhető „előművészeti” jelenségek is – folyamatosan egyfajta vertikális jobb, szebb, tökéletesebb irányába igazodik.

A rítus, amiben a lélek és a szellem egy-egy pillanatra összeér, feltehetőleg ősbibb mint az emberlét, valamiféle iránytű lehet a teremtmények számára.

Ez az egyetlen járható irány.