

## CLIVE BELL:

### AZ ESZTÉTIKAI HIPOTÉZIS<sup>1</sup>

**L**ehetetlen, hogy több badarságot írtak az esztétikáról, mint bármi másról – a téma irodalma nem elég nagy ehhez. Az azonban bizonyos, hogy semelyik általam ismert tárgyban nem írtak olyan kevés lényegbevágó dolgot, mint ebben. A magyarázat kitalálható. Annak, aki az esztétika egy meggyőző elméletét kívánja felállítani, két tulajdonsággal kell bírnia: művészi érzékenységgel és a világos gondolkodás képességével. Érzékenység nélkül az embernek nem lehet esztétikai tapasztalata, és a nem széles és mély esztétikai tapasztalaton nyugvó elméletek nyilvánvalóan értéktelenek. Csak azok, akik számára a művészet heves érzés állandó forrása, rendelkezhetnek azokkal a kiinduló tételekkel, amelyekből gyümölcsöző elméletek vezethetők le, de még az is, hogy akár igaz tételekből gyümölcsöző elmélet legyen levezetve, egy bizonyos mennyiségű agymunkát igényel, és – sajnálatos módon – a jólfejlett intellektusok és a kifinomult érzékek egymástól nem elválaszthatatlanok. Meglehetősen gyakran a legjobb gondolkodók semmiféle

esztétikai tapasztalattal nem rendelkeznek. Van egy barátom, akinek elméje olyan éles, akár a borotva, de noha érdeklődik az esztétika iránt, majdnem negyvenéves kora ellenére még sohasem követett el egyetlen esztétikai érzést sem. Így, nem rendelkezvén képességgel arra, hogy megkülönböztessen egy műalkotást egy kézifűrészről, képes megcáfolhatatlan érvekből piramist emelni arra a feltételezésre, hogy egy kézifűrész műalkotás. Ez a hiányosság világos és finom érvelését számos értékétől megfosztja, mivel mindig is szabály volt, hogy a hibátlan logika csak csekély hitelt szerezhet a köztudomásúlag hibás előfeltevéseken alapuló következtetéseknek. Azonban minden rosszban van valami jó is, és ez az érzéketlenség ugyan szerencsétlenség annyiban, hogy barátomat képtelenné teszi arra, hogy erős alapot választhasson érve számára, szerencse, mert vakká teszi őt következtetéseinek abszurdítására is, miközben meghagyja mesteri dialektikájának teljes élvezetében. Azok az emberek, akik abból a feltevésből indulnak ki, hogy Sir Edwin Landseer a legnagyobb festő, aki csak valaha élt, nem érzik majd zavarónak azt az esztétikát, amelyik azt bizonyítja, hogy Giotto volt a

---

<sup>1</sup> A fordítás az 1921-es New York-i [Frederick A. Stokes] kiadás alapján készült.

legrosszabb. Így amikor barátom nagyon is logikusan arra a következtetésre jut, hogy egy műalkotásnak kicsinynek vagy kereknek vagy simának kell lennie, vagy hogy egy festmény teljes élvezetéhez szaporán kell lépdelni előtte vagy pörgetni kell, mint egy bűgőcsigát, fel nem foghatja, miért kérdezem tőle, vajon járt-e mostanában Cambridge-ben, ahol olykor megfordul.<sup>1</sup>

Másfelől azok az emberek, akik azonnal és bizonyosan reagálnak a műalkotásokra, noha megítélésem szerint irigylésre méltóbbak, mint a jó felfogású, ám kevésbé érzékeny emberek, gyakran majdhogynem képtelenek értelmesen beszélni az esztétikáról. Gondolkodásuk nem mindig teljesen világos. Ők rendelkeznek azokkal a premisszákkal, amelyeken bármely rendszernek nyugodnia kell, csak hogy általában annak a képességnek vannak híján, ami igaz premisszákból helyes következtetéseket von le. Műalkotásokból nyervén esztétikai érzéseket, módjukban áll megtalálni a közös minőséget mindabban, ami megindította őket, ám valójában semmi ilyesmit nem tesznek. Nem hibáztatom őket ezért. Miért kellene azzal bajmóldniuk, hogy érzéseiket vizsgálgassák, amikor számukra elegendő érezni? Miért kellene megállniuk

gondolkodni, amikor nem kifejezetten jók gondolkodásban? Miért kellene egy közös minőség után kajtatniuk minden olyan dologban, ami sajátos módon hat rájuk, amikor elidőzhetnek a sok elragadó és egyedi bájnál úgy is, ahogyan az jön? Így hát ha ők kritikát írnak és azt esztétikának nevezik, ha azt képzelik, hogy a Művészetről beszélnek, amikor egyedi műalkotásokról vagy akár a festészet technikájáról beszélnek, amikor az egyes műveket szeretve unalmasnak találják a művészetről való elmélkedést általában, talán a jobbik szerepet választották. Ha nem kíváncsiak érzéseik természetét, sem az azokat kiváltó dolgok közös minőségét illetően, övék a szimpátiám, és mint-hogy amit mondanak, gyakran elbűvölő és ösztönző: a csodálatom is. Csak senki se higgye, ahogy amit ők írnak és mondanak az esztétika – az műbírálathoz vagy csak „esz-kábálás”.

Az esztétika minden rendszere számára a kiindulópont egy sajátos érzés személyes tapasztalata kell legyen. Azokat a dolgokat, amelyek ezt az érzést kiváltják, műalkotásoknak nevezzük. Természetesen nem arra gondolok, hogy minden alkotás ugyanazt az érzést váltja ki. Ellenkezőleg, minden alkotás különböző érzést eredményez. Ám mindeme érzés felismerhetően azonos jellegű – legalábbis amennyiben helyesen vélem. Azt, hogy a vizuális művészet alkotásai egy sajátos érzést váltanak ki, és hogy ezt

---

<sup>1</sup> Bell az *Art* második fejezetének első részében (Művészet és vallás) többször is hivatkozik a „tudományosság vakbuzgó hívei” közül a „cambridge-i racionalistákra,” akik szerinte az ész és érvelés fontosságára túl nagy hangsúlyt helyeznek.

az érzést a vizuális művészet minden fajtája kiváltja a festmények, szobrok, épületek, edények, metszetek, textíliák stb. által, gondolom, senki sem kétli, aki képes azt érezni. Ezt az érzést nevezzük esztétikai érzésnek; és ha néhány közös és egyedi tulajdonságot (*quality*) is fel tudunk fedezni az azt előidéző dolgokban, ezzel megoldanánk azt, amit én az esztétika központi problémájának tartok. A műalkotás lényegi tulajdonságát találnánk meg, azt a tulajdonságot, ami a műalkotásokat megkülönbözteti a tárgyak összes egyéb fajtájától.

Ezért vagy minden műalkotásnak van valami közös tulajdonsága, vagy amikor „műalkotásokról” beszélünk, halandzszunk. Mindenki „művészetről” beszél, olyan mentális osztályozást végrehajtva, amellyel a „műalkotások” osztályát megkülönbözteti minden egyéb osztálytól. Mi eme osztályozás indoka? Mi eme osztály tagjainak a közös és egyéni tulajdonsága?<sup>2</sup> Bármi is legyen az, kétség nem férhet hozzá, hogy azt gyakran más tulajdonságok társaságában találjuk, csak hogy azok járulékosak – ez pedig lényegi.<sup>3</sup> Lennie kell egy bizonyos tulajdonságnak, ami nélkül egy műalkotás sem létezhet, amellyel rendelkezve viszont, még ha a legkisebb mértékben is, egyetlen

alkotás sem lehet egészében véve értéktelen. Mi ez a tulajdonság? Milyen tulajdonsággal rendelkeznek mindama tárgyak, amelyek esztétikai érzéseinket kiváltják? Mi a közös tulajdonság a Hagia Sophiában és a Chartres-i ablakokban, a mexikói szobrászatban, egy perzsa szilkében, a kínai szőnyegekben, Giotto padovai freskóiban és Poussin, Piero della Francesca, valamint Cézanne mesterműveiben? Csak egyetlen választ tűnik lehetségesnek: a szignifikáns forma (*significant form*). Mindegyikben az egyedien kombinált vonalak és színek, bizonyos formák és a formák egymáshoz való viszonyai kavarnak fel esztétikai érzéseinket. E viszonyokat és a vonalak és színek kombinációit, ezeket az esztétikailag megindító (*moving*) formákat nevezem „Szignifikáns Formának,” és a „Szignifikáns Forma” az egyetlen közös tulajdonság minden vizuális műalkotásban.

E ponton azt lehetne kifogásolni, hogy az esztétikát tisztán szubjektív üggyé teszem, hiszen egyedüli adataim egy egyéni érzés személyes tapasztalásai. Azt mondják majd, hogy a tárgyak, amelyek eme érzéseket kiváltják, minden egyén esetében eltérők, és ezért egy esztétikai rendszer sem rendelkezhet objektív bizonyossággal. Azt kell válaszolnunk, hogy az esztétika bármely rendszere, amely úgy tesz, mint ha valamiféle objektív igazságon alapulna, olyan nyilvánvalóan nevetséges, hogy nem

---

2 Vö. az arisztotelészi logika – későbbi elnevezéssel – *genus proximum* és *differentia specifica* meghatározásaival.

3 Vö. az arisztotelészi kategóriatan járulékos és lényegi tulajdonságok megkülönböztetésével.

is érdemes vele foglalkozni. Nem rendelkezünk más eszközzel arra, hogy felismerjünk egy műalkotást, mint saját, iránta táplált érzésünket. A tárgyak, amelyek esztétikai érzést váltanak ki, mindenkinél eltérők. Az esztétikai ítéletek, ahogyan a mondás tartja, az ízlésből fakadnak, és ízlésekről, ahogyan mindenki büszkén vallja, nem vitatkozunk. Egy jó kritikus képes lehet arra, hogy észrevétesse velem egy olyan festményen, ami engem hidegen hagyott, azokat a dolgokat, amelyek felett átsiklott a szemem, amíg végül esztétikai érzéseim keletkeztén, műalkotásnak ismerem el azt. A kritika feladata folyamatosan rámutatni eme részekre, az eredményre vagy inkább a kombinációra, amelyek egyesülnek, hogy létrehozzák a szignifikáns formát. Ám egy kritikus haszontalan mondanja nekem azt valamiről, hogy az műalkotás: el kell érnie, hogy magam érezzem annak. Ezt csak úgy teheti, hogy láttatja: a szememen keresztül kell érzéseimhez férköznie. Hacsak nem véteheti észre velem azt a valamit, ami megindít engem, nem befolyásolhatja érzéseimet. Nincs jogom semmit sem műalkotásnak tekinteni, amire nem tudok érzelmileg reagálni, és nincs jogom a lényegi tulajdonságot keresni semmiben sem, amit nem *éreztem* műalkotásnak. A kritikus esztétikai elképzeléseimet csakis az esztétikai tapasztalásomon keresztül befolyásolhatja. Az esztétika minden rendszerének a személyes tapasztaláson kell alapulnia – ennyiben tehát azoknak szubjektíveknek kell lenniük.

láson kell alapulnia – ennyiben tehát azoknak szubjektíveknek kell lenniük.

Mégis, habár minden esztétikai elméletnek esztétikai ítéleteken kell nyugodnia, és végső soron minden esztétikai ítélet a személyes ízlés dolga kell legyen, meggondolatlanulna azt állítani, hogy az esztétika egyetlen elmélete sem bírhat általános érvényességgel. Mivel ugyan A, B, C, D azok a művek, amelyek engem megindítanak, és A, D, E, F azok a művek, amelyek Önt indítják meg, könnyen lehet, hogy  $x$  az egyetlen tulajdonság, amelyet a felsorolásban szereplő művekben valamelyikünk közösnek vél. Mindannyian egyetérthetünk az esztétikát illetően és mégis eltérhetnek véleményeink az egyes műalkotásokra vonatkozólag. Még azt illetően is különbözhetünk, hogy  $x$  tulajdonság jelen van-e, vagy sincs. Közvetlen célom annak megmutatása lesz, hogy a szignifikáns forma az egyetlen közös és sajátos tulajdonság az összes, engem megindító vizuális műalkotásban, és arra fogom kérni azokat, akiknek esztétikai tapasztalata nem vág egybe az enyémmel, hogy nézzék meg, ítéleteikben ez a tulajdonság sem közös-e az őket megindító alkotásokban, és fel tudnak-e fedezni bármely más tulajdonságot, amiről ugyanez elmondható lenne.

Ugyancsak ezen a ponton egy – mégoly lényegtelen, ám nehezen megkerülhető – kérdés is felvetődik: „Miért indítanak meg minket oly mélységesen az egy bizonyos

módon összekapcsolt formák?” A kérdés rendkívül érdekes, de az esztétika számára lényegtelen. A tiszta esztétikában kizárólag érzésünket és annak tárgyát kell vizsgálnunk: az esztétika céljai végett sem jogunk, sem szükségünk nincs arra, hogy a tárgyon túl annak tudatállapotában kutakodjunk, aki azt létrehozta. Később megkísérlek választ adni e kérdésre, mivel ezáltal képes leszek kifejtetni elképzelésemet a művészetnek az élethez fűződő viszonyáról. Mindazonáltal nem leledzhetem abban a tévedésben, hogy teljessé teszem esztétikai elméletem. Az esztétika egy kifejtéséhez csak abban kell egyetértünk, hogy egy bizonyos ismeretlen és titokzatos szabályok szerint elrendezett és összekapcsolt formák különösképp megindítanak minket, és hogy a művész dolga úgy összekapcsolni és elrendezni azokat, hogy megindítsanak minket. E megindító összekapcsolásokat és elrendezéseket neveztem a kényelem kedvéért és egy később felbukkanó ok miatt „Szignifikáns Formának”.

Egy harmadik közbevetést is meg kell cáfolnom. „Ön megfeledkezett a színekről?” – kérdezi valaki. Természetesen nem; „szignifikáns forma” kifejezésem magába foglalta a vonalak és színek kombinációit. A forma és a szín közötti különbségtétel nem valódi: Ön nem képes elgondolni egy színtelen vonalat vagy egy színtelen teret – hasonlóképp nem tudja elképzelni színek egy

forma nélküli kapcsolatát. Egy fekete-fehér rajzon a terek mind fehérek és fekete vonalak által határoltak, a legtöbb olajfestményen sokszínűek a terek és ugyanilyenek a körvonalak is: nem tud egy tartalom nélküli körvonalat vagy egy tartalmat körvonal nélkül elképzelni. Így tehát amikor szignifikáns formáról beszélek, vonalak és színek olyan összekapcsolódására gondolok (a fehéret és a feketét is színnek tekintve), amely esztétikailag megindít engem.

Néhányakat meglephet, hogy ezt nem neveztem „szépségnek.” Természetesen azok jogát, akik a szépet úgy határozzák meg, mint ami „a vonalak és színek olyan kombinációja, amely esztétikai érzést vált ki”, készséggel elismerem arra, hogy szavukkal helyettesítsék az enyémet. Azonban többségünk, akármilyen szabatosak legyünk is, hajlamos a „szép” jelzőt azokra a tárgyakra alkalmazni, amelyek nem azt a különleges érzést váltják ki, mint amit a műalkotások. Mindenki nevezett már szépnek, azt gyanítom, egy pillangót vagy egy virágot. Érezi-e valaki ugyanazt a fajta érzést egy pillangó vagy egy virág iránt, amit egy katedrális vagy egy festmény iránt érez? Bizonyos, hogy nem azt nevezem esztétikai érzésnek, amit többségünk általában a természetes szépség iránt érez. Feltételezem majd a későbbiek során, hogy néhány ember esetenként ugyanazt láthatja a természetben, mint amit a művészetben lát, és esztétikai érzé-

se is ébredhet iránta, azonban meg vagyok győződve annak általános érvényességéről, hogy az emberek többségének a madarak, a virágok és a pillangók szárnyai iránt táplált érzései nagyon különböznek azoktól, amelyeket festmények, korszók, templomok és szobrok iránt éreznek. Az, hogy e szép dolgok miért nem indítanak meg úgy, ahogyan a műalkotások, más és nem esztétikai kérdés. Közvetlen célunk elérése érdekében csak azt kell megtudnunk, hogy mi a közös tulajdonság azokban a tárgyakban, amelyek műalkotásokként megindítanak minket. E fejezet utolsó részében, amikor arra a kérdésre próbálok választ adni, hogy „Miért indítanak meg minket oly mélységesen a vonalak és színek egyes kombinációi?“, azt remélem, elfogadható magyarázatot adok arra, hogy más kombinációk miért indítanak meg minket kevésbé.

Minthogy egy olyan tulajdonságot nevezünk „Szépségnek”, ami nem fokozza a jellegzetes esztétikai érzést, félrevezető lenne ugyanezzel a névvel jelölni azt a tulajdonságot, ami viszont igen. Ahhoz, hogy a „szépséget” az esztétikai érzés tárgyává tegyük, egy túlságosan szigorú és szokatlan meghatározását kell adnunk e szónak. Mindenki használja néha a „szépség” szót nem-esztétikai értelemben, az emberek többsége rendszeresen. Mindenkinek, kivéve talán néha-néha az alkalmi esztétát, a nem-esztétikai jelentése a szokványosabb.

Nem szükséges tekintetbe vennem az ezzel elkövetett durvább visszaéléseket, a sajátos „szép hajtás”-t és „szép lövés”-t<sup>4</sup> beszédünkben – csak a legkifinomultabbaknak áll jogukban azt válaszolni, hogy soha nem használták ekképp. Azonkívül itt nem áll fenn annak veszélye, hogy összekeverjük az esztétikai és a nem-esztétikai használatot, de amikor egy szép nőről beszélünk, fennáll. Amikor egy hétköznapi ember egy szép nőről beszél, bizonyára nem csak arra gondol, hogy az őt esztétikailag indítja meg; de amikor egy művész egy ráncos csoroszlyát nevez szépnek,<sup>5</sup> ugyanarra gondolhat, mint amikor egy viharvert torzót nevez annak. A hétköznapi ember, ha egyben az ízlés embe-  
re is, a viharvert torzót szépnek fogja nevezni – nem úgy a ráncos csoroszlyát, ugyanis, ami a nőket illeti, amihez ezt a jelzöt kapcsolja, az nem az esztétikai tulajdonság, amivel egy satrafa is rendelkezhet, hanem valami más. Valóban, többségünk soha nem is gondolt esztétikai érzésekért emberi lényekhez fordulni, tőlük valami nagyon mást várunk. Ezt a „valamit,” amikor egy fiatal nőben találjuk meg, hajlamosak vagyunk „szép-

---

4 Ti. vad felhajtásáról. Bell a dél-nyugat angliai Seendben (Wiltshire) nőtt fel, családja férfitagjai gyakran jártak vadászni, otthonuk, a Cleeve House, zsúfolva volt tróféákkal és kitömött állatokkal.

5 A példa valószínűleg James Wilson Morrice-tól származik, aki azt mesélte, hogy egy reggel az utcán észrevett egy öregasszonyt, akinek látványa annyira lenyűgözte, hogy azonnal meg akarta festeni. (Idézi: Edell 179, 106)

ségnek” nevezni. Jó korban élünk. Az utca emberének a „szép” meglehetősen gyakran rokon értelmű a „kívánatossal”; a szó nem szükségszerűen jelent valamiféle esztétikai reakciót, és kénytelen vagyok azt hinni, hogy sokak elméjében a szó szexuális zöngéje erősebb az esztétikainál. Felfigyeltem egy összefüggésre azoknál, akik számára a világ legszebb dolga egy szép nő, és a második legszebb egy kép róla. Az esztétikai és érzéki szépség összekeverése nem az ő esetükben olyan nagyfokú, mint ahogyan azt feltételeznénk. Talán egyáltalán nem is áll fenn, mivel esetleg soha nem is volt esztétikai érzésük, amit összekeverhettek volna egyéb érzéseikkel. Az a művészet, amit ők neveznek „szépnek”, általában szorosan összefügg a nővel. Egy szép kép egy csinos lányról készült fotó; a szép zene az a zene, ami a zenés bohózatokban szereplő fiatal hölgyek által keltett érzésekhez hasonlókat ébreszt; és a szép költemény az a költemény, ami olyan érzéseket idéz fel, amelyeket húsz évvel korábban a rektor lánya iránt tápláltak. Világos, hogy a „szépség” szóval egészen különböző tárgyakat szokás összekapcsolni, és ez az oka annak, hogy nem használok egy olyan kifejezést, amely elkerülhetetlenül zavarhoz és félreértéshez vezet olvasóim és én közöttem.

Másfelől semmiféle kifogásom nincs azok ellen, akik úgy ítélik, sokkal pontosabb a formák eme kombinációit és elrendezése-

it, amelyek esztétikai érzéseinket felkeltik, nem „szignifikáns formának”, hanem „formák szignifikáns viszonyainak” nevezni és azután a két világból, az esztétikaiból és a meta-fizikaiból a legjobbat kihozni azzal, hogy e viszonyokat „ritmusnak” nevezik. Világossá téve, hogy „szignifikáns formán” olyan elrendezéseket és kombinációkat értek, amelyek sajátos módon megindítanak minket, örömmel csatlakozom azokhoz, akik más nevet szeretnének adni ugyanennek a dolognak.

Az a feltételezés, hogy a szignifikáns forma a műalkotás lényegi tulajdonsága, legalább egy olyan előnnyel rendelkezik, amelynek számos más közkeletűbb és meglepőbb hipotézis híján van: valóban segít megmagyarázni a dolgokat. Mindannyian ismerünk olyan festményeket, amelyek érdekelnek bennünket és felkeltik csodálatunkat, de nem indítanak meg minket mint műalkotások. Ehhez az osztályhoz tartozik az, amit én „Leíró Festészetnek” (*Descriptive Painting*) nevezek – ez olyan festészet, amelyben a formákat nem az érzés tárgyaiként, hanem érzés sugallásának vagy információ közvetítésének eszközeiként használják. A pszichológiai és történelmi értékű portrék, a topográfiai művek, azok a festmények, amelyek történeteket mesélnek el és szituációkat sejtetnek, az illusztrációk minden fajtája ehhez az osztályhoz tartozik. Világos, hogy mindannyian

észrevesszük a különbséget, hiszen melyikünk nem mondta már, hogy ez és ez a rajz illusztrációként kitűnő volt, azonban műalkotásként értékelhetetlen? Természetesen számos leíró festmény rendelkezik, egyéb tulajdonságai mellett, formai jelentőséggel, és ezért azok műalkotások – jóval több viszont nem. Száz különféle módon felkeltik érdeklődésünket, de nem esztétikailag indítanak meg minket. Feltételezésem szerint ezek nem műalkotások. Érintetlenül hagyják esztétikai érzéseinket, mégpedig azért, mert nem a formájuk, hanem a formájuk által sugallt, közvetített ötletek vagy információ hat ránk.

Kevés jobban ismert vagy kedvelt kép van, mint Frith *Paddington pályaudvara*<sup>6</sup>; bizonyosan én leszek az utolsó, aki irigyli ettől a népszerűséget. Sokszor negyven unalmas percet ütöttem agyon bogozgatva lebilincselő mellékcselekményeit, és elképzelttem mindnek egy lehetséges múltat és egy valószínűtlen jövőt. Azonban bizonyos, hogy habár Frith e remekműve vagy az arról készített metszetek ezreknek nyújtottak félórás különös és furcsa örömet, nem kevésbé biztos, hogy ez előtt senki sem érzett még fél másodpercnyi esztétikai elragadtottságot sem – és ennek dacára a festmény több csinos színátmenetet is tartalmaz, és

egyáltalán nincsen rosszul megfestve. A *Paddington Pályaudvar* nem műalkotás – az egy érdekes és szórakoztató dokumentum. Rajta a színnek és a vonalnak anekdotákat kell felidézniük, ötleteket kell sugallniuk és egy kor stílusát és szokásait kell megörökíteniük: nem esztétikai érzés felkeltését szolgálják. A formák és a formák viszonyai Frith számára nem az érzések tárgyai voltak, hanem érzések sugalmazására és elképzések közvetítésére szolgáló eszközök.

A *Paddington pályaudvar* által közvetített gondolatok és információk olyan élvezetesek és olyan jól ábrázoltak, hogy a kép jelentős értékkel bír és igencsak érdemes a megőrzésre. Azonban a fényképezési eljárások és a kinematográf tökéletesedésével az effajta képek feleslegessé válnak. Ki vonja kétségbe, hogy a *Daily Mirror* fotográfusai közül bárki, együttműködésben a *Daily Mail* egy riportérével, jóval többet képes elmondani nekünk „London mindennapjairól”, mint akármelyik királyi akadémikus? A stílusokról és divatokról adott beszámolóért a jövőben egy kevés okos újságírással meg támogatott fotográfiához fogunk fordulni, nem pedig a leíró festészethez. Ha Néró birodalmi akadémikusai ahelyett, hogy az antik hihetetlenül visszataszító utánzatait gyártották, saját koruk stílusait és divatjait örökítették volna meg freskón és mozaikon, limlomjaik, még ha művészi vacakok is, most történeti aranybánya lenne. Bárcsak

---

<sup>6</sup> William Powell Frith *The Railway Station* (1862) művéről van szó, amely a Paddington pályaudvart ábrázolja.



inkább Frith-ek lettek volna alma tademák helyett! Csakhogy a fényképezés lehetlenné tette a modern kacatok minden efféle transzmutációját. Ezért el kell ismerni, hogy a frith-i hagyomány szellemében készült képek feleslegessé váltak: egyszerűen elpocsékolják azoknak a tehetséges embereknek az idejét, akiket sokkal hasznosabban lehetne egy szélesebb körben áldásos munkára alkalmazni. És még mindig nem kellemetlenek – ez több, mint amit mondhatunk az olyan leíró festményekről, amelyek legvértázítóbb példája a *Doktor*.<sup>7</sup> Természetesen a *Doktor* nem műalkotás. Formáját tekintve nem érzés tárgyként, hanem érzések sugalmazásának eszközeként szolgál. Önmagában ez elegendő, hogy haszontalannak nyilvánítsuk; rosszabb, mint haszontalan, ugyanis az az érzés, amelyet sugall, hamis. Amit ez felidéz, az nem a szánalom és a csodálat, hanem saját könnyörületességünk és nemeslelkűségünk felett érzett önelégültségünk. Szentimentális. A művészet az erkölcsök fellett áll, vagy inkább a művészet egésze erkölcsi, mert – ahogyan reményeim szerint rögvést kimutatom – a műalkotások

---

<sup>7</sup> Samuel Luke Fildes *The Doctor* (1891) című képének témáját saját kisfiának halála szolgáltatta, azzal a különbséggel, hogy a képen a gyermek magához tér. Az orvos önfeláldozó és hősies küzdelmét ábrázoló képről készített metszetek kivételesen népszerűek voltak akkoriban, de később is felhasználták, például 1947-ben az Amerikai Egyesült Államok bélyegen is kiadta (háromcentes névértéken, tehát rengeteg készült belőle).

a jó elérésére szolgáló közvetlen eszközök. Amint egy dolgot műalkotásnak nyilvánítunk, etikailag kiemelkedő fontosságúnak is ismerjük el és a moralista hatókörén kívül helyezzük. Azonban a leíró festmények, amik nem műalkotások és ezért nem szükségszerűen eszközök a jó tudatállapotok kiváltásához, az erkölcsfilozófus érdeklődésének sajátos tárgyai. Nem lévén műalkotás, a *Doktor* híján van a mérhetetlen etikai értéknek, amivel minden olyan tárgy rendelkezik, amely esztétikai elragadtatottságot vált ki, és a tudatállapot, amely elérésének eszközeként illusztrációul szolgál, számomra nemkívánatosnak tűnik.

Az Itáliai Futuristák, ama vállalkozó szellemű fiatal emberek munkái a leíró festészet figyelemre méltó példái. Ahogyan a Royal Academy tagjai is, a formát ők sem esztétikai érzések kiváltására használják, hanem információk és ötletek közvetítésére. Valóban, a futuristák publikált elméletei azt bizonyítják, hogy képeiknek semmi közüknek nem szabad lenni a művészethez. Társadalmi és politikai elképzeléseik tiszteletre méltóak, azonban emlékeztetném a fiatal olasz festőket arra, hogy lehetséges futuristává válni elméletben és gyakorlatban, ugyanakkor megmaradni művésznek, ha már valakit az a szerencse ért, hogy annak született. A művészetet a politikával összekapcsolni mindig hiba. A futurista képek leírók, mert céljuk vonallal és színnel az el-

mében egy adott pillanatban uralkodó káoszt ábrázolni; formáiknak nem esztétikai érzést kell kelteniük, hanem információt kell átadniuk. Mellesleg e formák maguk, bármilyen legyen is az általuk sugallt ötletek természete, bármilyenek, csak nem forradalmiak. Az olyan futurista festményeken, amelyeket láttam – talán csak Severini néhány képével kell kivételt tennem – a rajz, ahányszor csak ábrázolóvá válik, ahogyan oly gyakran ez a helyzet, ama puhány és közönséges szokás szerint teszi, amelyet Besnard hozott divatba úgy harminc évvel ezelőtt, és amely azóta is nagyon erősen hat a képzőművészetek tanulóira. Műalkotásokként a futurista képek jelentéktelenek, ám bár nem is szabad őket műalkotásoknak venni. Egy jó futurista kép célt érhet, ahogyan egy jó pszichológiai munka sikeres: a vonal és szín révén bemutatja egy érdekes tudatállapot összetettségét. Ha a futurista képek sikerületlennek tűnnek, akkor ennek magyarázatát nem a művészi képességek hiányában kell keresnünk, amelyekkel soha nem is kívántak rendelkezni, hanem inkább azokban az elmékben, amelyek állapotait bemutatni szándékoznak.

A legtöbb ember, aki sokat törődik a művészettel, úgy találja, hogy az őket megindító alkotások az esetek többségében azok, amelyeket a tudósok „Primitívnek” neveznek. Természetesen vannak rossz primitívek is. Emlékszem például arra, ami-

kor telve lelkesedéssel, elmentem megnézni a legkorábbi román templomok egyikét Poitiers-ban (a Notre-Dame-la-Grande-ot), és azt ugyanolyan aránytalannak, túldíszítettnek, közönségesnek, vaskosnak és nyomasztók találtam, mint azoknak a magas fokon civilizált építészeknek bármely jobb fajta épületét, akik ezer évvel korábban vagy nyolcszáz évvel később tevékenykedtek. De ritkák az ilyen kivételek. Általában a primitív művészet jó – és itt ismét hasznos feltételezésem – mivel mentes a leíró tulajdonságoktól általában. A primitív művészetben Ön nem talál pontos reprezentációt – csak is szignifikáns formát talál. Nincs még egy olyan művészet, amely ennyire mélységesen megindít minket. Akár a sumér szobrászatot vagy a predinasztikus egyiptomi művészetet, akár az archaikus görög, akár a Wei és T’ang remekműveket,<sup>i</sup> akár azokat a korai japán műveket tekintjük, amelyek néhány remek példányát (főként két fából készült bodhisattvát) volt szerencsém látni a Shepherd’s Bush-i kiállításon 1910-ben, akár – közelebbi otthonunkra térve – a 6. századi primitív bizánci művészetre és annak a nyugati barbárok közötti primitív fejleményeire gondolunk, akár messzi távolban azt a rejtélyes és méltóságteljes művészetet vesszük szemügyre, ami Közép- és Dél-Afrikában virágzott a fehér ember színrelépése előtt – minden esetben három közös vonást veszünk észre: a reprezentáció hiányát,

a technikai tudás fitogtatásának hiányát, a fenségesen lenyűgöző formát. Nem nehéz felfedezni az e három közötti összefüggést sem. A formai jelentőség elvész a pontos reprezentációval való foglalatosskodsban és a hivalkodó kezügységben.<sup>ii</sup>

Természetesen azt mondják, hogy azért van csak egy kicsi reprezentáció és kevesebb szemfényvesztés a primitív művészetben, mert a primitívek képtelenek voltak a látszat megragadására vagy intellektuális szökellésekre. A vita nem a lényegét érinti. Kétségtelenül van ebben igazság, bár ha én olyan kritikus lennék, akinek az elismertsége azon a képességen múlik, hogy a tudás látszatával képes-e hatást gyakorolni a közönségre, sokkal körültekintőbben kellene ezt a nézetet képviselnem, mint amennyire általában az efféle emberek teszik. Ugyanis azt feltételezni, hogy a bizánci mesterek gyakorlatlanok voltak vagy hogy ha akartak volna, sem lehettek képesek illúziót létrehozni, a korszakhírhedten rossz művei ámulatba ejtően ügyes realizmusát illető tudatlanságra enged következtetni. Attól tartok, a primitívek félreértelmezése nagyon gyakran annak tulajdonítható, amit a kritikusok „szándékos ferdítésnek” neveznek. Legyen akár a gyakorlatlanság, akár a szándék hiánya, ami miatt a primitívek sem szemfényvesztéseket nem alkottak, sem kivételes teljesítményt nem mutattak, a lényeg az, hogy energiáikat az egyetlen szükséges dologra

összpontosították: a formák létrehozására. Ezáltal ők alkották a legkiválóbb műalkotásokat, amikkel csak rendelkezünk.

Senki se képzelje, hogy a reprezentáció önmagában véve rossz; egy realiztikus forma éppolyan szignifikáns lehet a maga helyén egy terv részeként, mint egy absztrakt. Azonban ha egy reprezentatív forma értékkel bír, akkor azzal formaként, nem pedig reprezentációként rendelkezik. A reprezentatív elem egy műalkotásban épp úgy lehet ártalmas, mint ártalmatlan – ez mindig lényegtelen. Ugyanis egy műalkotás értékeléséhez nem szükséges bármit is magunkkal hoznunk az életből: sem annak eszméiről és ügyeiről való tudást, sem érzelmeinek ismeretét. A művészet az emberi cselekvés világából az esztétikai elragadtatottság világába visz minket. Egy pillanatra eltávolodunk emberi érdekeinktől, elképzeléseink és emlékeink megrekednek: az élet sodra fölé emeltetünk. A tanulmányaiba mélyedt elméleti matematikus ismeri egy olyan tudatállapotot, amelyet ehhez hasonlónak, ha nem ezzel azonosnak tartok. Ő érez olyan vonzódást számításai iránt, ami nem a számításai és az emberi élet között tapasztalt viszonyból származik, hanem nem-emberi vagy emberfeletti módon, egy elvont tudomány szívéből ered. Néha eltűnődöm azon, hogy vajon a művészet és a matematikai megoldások értékelői nem állnak e még ennél is közelebb egymáshoz? Mielőtt formák

egy kombinációja iránt esztétikai érzésünk támadna, nem érzékeljük-e intellektuálisan e kombináció helyes és szükségszerű voltát? Ha érzékelnénk, ez megmagyarázná azt a ténytet, hogy amikor gyorsan haladunk át egy termen, úgy vesszük észre, hogy jó egy kép, noha nem mondhatnánk, hogy sok érzelmet váltott ki belőlünk. Úgy látszik, intellektuálisan ismerjük fel formáinak helyességét anélkül, hogy megállnánk figyelmünket összpontosítani és összegyűjteni azok mintegy érzelmi jelentőségét. Ha így állna a helyzet, megengedhető lenne azt kutatni, vajon maguk a formák, vagy azok helyességére és szükségességére vonatkozó percepciónk okozta-e az esztétikai érzetet. De nem gondolom, hogy vesztegetnem kellene az időt e tárgy kifejtésére ehelyütt. Azt vizsgáltam, hogy formák bizonyos kombinációi miért indítanak meg minket – nem kellett más utakra térnem, mint amin jártam, hogy azt kutassam, miért találunk bizonyos kombinációkat helyesnek és szükségesnek, és hogy helyességük és szükségességük észlelése miért indít meg minket. Azt kell mondjam, hogy az elragadtatott filozófus és az, aki egy műalkotást szemlél, saját mélyen átélt és különleges jelentőségű világában lakozik; ez a jelentőség független az élet jelentőségétől. Ebben a világban az élet érzéseinek nincs helye. Ez a saját érzések világa.

Nem kell egyébbel rendelkezünk ahhoz, hogy egy műalkotást értékelni tudjunk, mint

forma- és színérzéssel, valamint a háromdimenziós tér ismeretével. E kevéske tudás, azt feltételezem, elengedhetetlen számos nagy alkotás értékeléséhez, mivel a valaha is létrehozott legmegindítóbb formák sokasága háromdimenziós. Egy kockát vagy egy romboédert<sup>8</sup> lapos alakzatnak látni annyi, mint csökkenteni annak jelentőségét, és a háromdimenziós tér érzéke alapvető az építészeti formák teljes értékeléséhez. A festmények, amelyek érdektelenek lennének, ha lapos mintázatokként látnánk őket, azért mélyesen megindítóak, mert valójában egymással összefüggő síkokként szemléljük őket. Ha a háromdimenziós tér reprezentációit „reprezentációnak” kell nevezni, akkor egyetértek azzal, hogy létezik a reprezentációnak egy olyan fajtája, amely nem lényegtelen. Azzal is egyetértek, hogy a vonal és szín iránti érzésünkön kívül rendelkezünk kell ismerettel a térről is, ha a forma szinte minden fajtáját létre akarjuk hozni. Mindamellettt léteznek olyan nagyszerű munkák (*designs*), amelyek értékeléséhez nincs szükségünk e tudásra, így noha nem mellékes néhány műalkotás, mégsem lényegi az összes élvezetének szempontjából. Azt kell mondjuk, a háromdimenziós tér reprezentációja sem nem lényegtelen, sem nem elengedhetetlen a művészet egészéhez, és hogy minden más reprezentáció lényegtelen.

---

<sup>8</sup> Bell nyilvánvalóan testről beszél, de a szövegben „rhombohedron” helyett „rhomboid” szerepel.

A legkevésbé sem meglepő, hogy számos nagy műalkotásban van lényegtelen vagy leíró rész. Másutt majd meg próbálom megmutatni, hogy miért nem az. A reprezentáció nem szükségszerűen értelmetlen, és a nagy fokon realiztikus formák is lehetnek rendkívül szignifikánsak. Igen gyakran azonban a reprezentáció a művészen rejülő gyengeség jele. A kevésnél valamicskével több esztétikai érzést kiváló formák alkotásához túl ügyetlen festő kísérli meg ezt a kicsit az életből ismert érzések sugallásával pótolni. Az életből ismert érzések kiváltásához reprezentációt kell alkalmaznia. Így valaki egy kivégzést fog megfesteni, és attól tartva, hogy melléfog első adag szignifikáns formájával, megpróbál majd a másodikkal telibe találni a félelem vagy a szánalom érzésének felkeltésével. Ám ha gyakran a pislákoló ihlet jele a művészen lévő hajlam arra, hogy az életből ismert érzelmekre játsszon rá, akkor a szemlélőben a forma mögött az élet érzelmeinek keresésére való hajlandóság mindig a tökéletlen érzékenység jele. Ez azt jelenti, hogy esztétikai érzetei gyengék vagy legalábbis tökéletlenek. Egy műalkotás előtt állva tanácstalanná válnak azok az emberek, akik csak keveset vagy semmit sem éreznek a tiszta formák iránt. Ők azok, akik süketek egy koncertre. Tudják, hogy valami nagyszerű dolog részesei, de hiányzik a képességük arra, hogy megtapasztalják azt. Tudják, hogy egy hatalmas érzést

kellene érezniük, de az a különleges érzés, amit ez ki tud váltani, történetesen az, amit alig vagy egyáltalán nem képesek átélni. És így az alkotások formáiba belemagyarazzák azokat a tényeket és elképzeléseket, amelyek iránt képesek érzéseket táplálni, és azokat az érzéseket táplálják irántuk, amelyeket érezni képesek: az élet hétköznapi érzéseit. Amikor szembekerülnek egy képpel, annak formáit ösztönösen vezetik vissza arra a világra, amelyből ők érkeztek. Úgy kezelik az alkotott formát, mintha az utánzott forma, egy festményt úgy, mintha az egy fotográfia lenne. Ahelyett, hogy a művészet áradatán az esztétikai tapasztalat új világába jutnának, hátraarcot csinálnak és egyenesen hazamennek az emberi érdekek világába. Számukra egy műalkotás jelentősége attól függ, amit ők adnak hozzá: semmiféle új dolog nem lesz életük része, csak a régi dolgok keverednek benne. A vizuális művészet egy jó alkotása azt a személyt, aki képes azt értékelni, az életből az extázisba repíti – a művészetet az élet érzéseinek eszközeként használni olyan, mint teleszkóppal újságot olvasni. Észre fogja venni, hogy azok az emberek, akik nem képesek tiszta esztétikai érzésekre, a festményekre témájuk alapján emlékeznek, míg azoknak az embereknek, akik képesek rá, gyakorta fogalmuk sincs arról, mi egy kép tárgya. Ők sohasem jegyzik meg a reprezentatív elemet, és így amikor képekről társalognak, a formák alakjáról és

a színek viszonyairól és mennyiségéről beszélnek. Gyakran egyetlen vonal minősége alapján meg tudják mondani, hogy valaki jó vagy rossz művész-e. Kizárólag a vonalakkal és a színekkel, azok viszonyaival, mennyiségével és minőségével foglalkoznak, ám ezekből egy alapvetőbb és messze fenségebb érzetet nyernek, mint ami csak tények és elképzelések révén adódhat.

Ez utóbbi vélemény nagyon magabiztosnak hangzik – elbizakodottnak, gondolhatják egyesek. Talán képes leszek igazolni, és álláspontomat is világosabbá tenni azáltal, hogy saját, a zene iránt táplált érzelmeimről adok számot. Nem vagyok igazán muzikális. Nem vagyok jó zeneértő. A zenei forma megértését szerfelett nehéznek tartom, és biztos vagyok benne, hogy a harmónia és ritmus apróbb finomságai felett többször siklom el, mint ahányszor nem. Egy zenei kompozíció formájának igencsak egyszerűnek kell lennie, ahhoz hogy csakugyan meg tudjam ragadni. A zenéről alkotott véleményemet nem érdemes osztani. Néha egy koncerten, ha zeneélvezetem korlátozott és szerény is, mégis tiszta. Néha, ugyan felgogóképességem gyenge, hibátlan ízlésem van. Következésképpen, amikor világos és tiszta és lényegretörő érzéseim vannak, például egy koncert kezdetén, amikor olyasmit játszanak, amit képes vagyok megérteni, a zenéből ugyanazt a tiszta esztétikai érzést merítem, mint amit a vizuális művészetből.

Ez kevésbé erős és mámorra illékony – túllontúl rosszul értem a zenét ahhoz, hogy az messzire a tiszta esztétikai elragadtatás világába vihessen engem. Ám pillanatokra valóban értékelem a zenét mint tiszta zenei formát, mint egy rejtélyes szükségszerűség törvényei szerint összekapcsolt hangokat, mint egy hatalmas, saját jelentőséggel bíró, tiszta művészetet, amely semmiféle kapcsolatban nem áll az élet jelentőségével – és ama pillanatokban abban a végtelen fenségű tudatállapotban, amelybe a tiszta vizuális forma visz engem. Milyen alacsonyrendű az átlagos tudatállapotom egy koncerten! Fáradtan vagy megzavarodva, formaérzékeimet hagyom elröppeni, esztétikai érzetem összeomlik és a harmóniákba, amiket nem tudok megragadni, elkezdem beleszólni az élet ideáit. Képtelen lévén arra, hogy a művészet egyszerű érzéseit érezzem, elkezdem a zenei formákba belehallani a rémület és rejtelmesség, szeretet és gyűlölet emberi érzéseit, és perceket töltök – elég kellemesen – a zavaros és alsóbbrendű érzés világában. Ilyenkor ha a hangutánzó reprezentáció leg-erőteljesebb elemeiről van is szó: egy madárdalának, lovak vágójának, gyermekek kiáltásának vagy szellemek kacajának a szimfóniába való beillesztésén nem szabad megütköznöm. Nagyon is valószínű, hogy tet-szenie kellene: a romantikus érzések vagy a hősie-s gondolatsorok új kiindulási pontjául szolgálhatnak. Nagyon is jól tudom, mi tör-

tént. Az élet érzéseire használtam eszközül a művészetet és belemagyaráztam az élet ideáit. Borotvával vágtam tönköket. Az esztétikai elragadtatottság nagyszerű csúcsa-iról az emberi szívélyesség otthonos lankáira csúsztam alá. Derűs vidék ez. Senkinek sem kell szégyenkeznie amiatt, hogy jól érzi ott magát. De senki sem állja meg, aki egyszer már a magasba hágott, hogy ne érezzen egy kis levertséget a lakályos völgyekben. És senki se gondolja, hogy mert boldog volt az idill kedves szántóin és furcsa mélyedéseiben, hogy akár csak elképzeli is azok zord és borzongató mámorát, akik a művészet hideg, fehér csúcsait megmászták.

A zenével kapcsolatban a legtöbb ember éppolyan készségesen szerény, mint én. Ha nem képesek megragadni a zenei formát és abból tiszta zenei érzetet nyerni, bevallják, hogy a zenét tökéletlenül vagy egyáltalán nem értik. Egészen világosan belátják, hogy különbség van ama érzések között, amit a zenész a tiszta zenével kapcsolatban érez, és amit a lelkes koncertlátogató a zene által sugalltak iránt táplál. Ez utóbbi saját érzelmeit élvezi, amihez minden joga megvan, és észreveszi azok alacsonyabbrendűségét. Sajnálatos módon az emberek hajlamosak kevésbé szerények lenni a vizuális művészetek érzékelésére vonatkozó képességüket illetően. Mindenki hajlandó azt hinni, hogy a festményekből, bármi történjék is, képesek mindazt megkapni, amit csak meg lehet;

mindenki kész „csalást” és „csalót” kiáltani, ha valaki azt állítja, hogy ennél többet is lehetne. A tiszta esztétikai érzéseket érző emberek jóhiszeműségét vonják kétségbe azok, akik soha nem éreztek effélet. Feltételezem, a reprezentatív alkotóelem túlsúlya teszi ilyen biztossá az utca emberét abban, hogy felismer egy jó festményt, amikor megnéz egyet. Megfigyeltem ugyanis, hogy az építészet, a fazekasság, a szövés stb. dolgában a tudatlanság és az alkalmatlanság szívesebben igazodik a különleges érzékenységgel megáldottak véleményéhez. Sajnálatos, hogy a művelt és értelmes urakat és hölgyeket nem lehet rávenni, hogy elhiggyék: az esztétikai értékelés hatalmas képessége éppoly ritka a vizuális, mint a zenei művészetben. A mindkettőben szerzett tapasztalataim összehasonlítása képessé tett arra, hogy nagyon világosan különbséget tudjak tenni a tiszta és a nemtiszta értékelés között. Túl sok lenne azt kérni másoktól, hogy legyenek ugyanolyan őszinték a festmények iránti érzéseikkel kapcsolatban, mint amennyire én voltam a zenét illetően? Mert biztos vagyok benne, hogy sokan azok közül, akik galériákba járnak, nagyon hasonlóan éreznek ahhoz, ahogyan én a koncerteken. Vannak tiszta extázisban töltött pillanataik, azonban azok a pillanatok rövidek és bizonytalanok. Hamarosan visszazuhannak az emberi érdekek világába és kétségtelenül jó, de alacsonyabb rendű érzéseik vannak. Eszem

ágában sincs azt mondani, hogy amit ők a művészetből nyernek, az rossz vagy értéktelen volna; pusztán azt állítom, hogy nem a legjobbat kapják abból, amit a művészet adni képes. Nem azt mondom, hogy ők nem érthetik a művészetet; inkább azt állítom, hogy nem képesek azoknak a tudatállapotát megérteni, akik azt a legjobban értik. Nem azt mondom, hogy a művészet számukra semmit vagy keveset jelent; azt állítom, hogy átsiklanak annak teljes jelentősége felett. Egy pillanatra sem akarom azt a látszatot kelteni, mintha az ő művésztélvezetük szégyellni való volna; az általam ismert elragadó és értelmes emberek többsége a vizuális művészetet nem érzékeli tisztán, és mellesleg, majdnem minden nagy író értékelése is ilyen zavaros. De feltételezve, hogy a tiszta esztétikai érzés valami töredékének fel kell merülnie, még ha az a művészet kevert és csekélyebb értékelése is, biztos vagyok benne, hogy a világ legértékesebb dolgainak egyike – valóban, olyanira értékes, hogy meggondolatlanabb pillanataimban kísértésbe estem, hogy azt higgyem, a művészet bizonyíthatja a világ megváltottságát.

Mégis, noha a művészet visszfényei és árnyképei gazdagítják a lapályokat, szelleme a hegyvidéken lakozik. Aki körülötte forog-lódik, de nem megfelelően keresi a kegyét, [a művészet] annak feljavítva adja vissza azt, amit tőle kapott. Miként a nap, melengeti a

csíráképes magokat a termékeny talajban és ízletes gyümölcsöt hozat. Azonban csak a tökéletes udvarlónak ad új, különös ajándékot – egy felbecsülhetetlen adományt. A nem megfelelő hódoló saját kora és civilizációja ideáit és érzéseit adja a művészethez és veszi ki belőle. A 12. századi Európában az embert mélységesen megindíthatta egy román templom és nem érintette meg egy T'ang festmény. Egy későbbi kor emberének a görög szobrászat sokat, a mexikói pedig semmit nem jelent, mivel csak az előbbihez képes társított ideák tömegét adni, hogy az ismerős érzések tárgya legyen. Ám a tökéletes udvarló, aki képes érezni a forma alapvető jelentőségét, az idő és a hely járulékoságai fölé emeltetik. Számára a régészet, a történelem és a legendairódalom problémái nem tartoznak a tárgyhoz. Amennyiben egy alkotás formái szignifikánsak, azok eredete lényegtelen. A Louvre-ban lévő sumér szobrocskák nagyszerűsége láttán az érzések ugyanazon hulláma viszi ugyanazon esztétikai elragadtatottság felé, mint amely a több mint négy évezreddel ezelőtt élt kaldeus hódolót vitte. Éppen az a nagy művészet jele, hogy vonzereje egyetemes és örök.<sup>iii</sup> A szignifikáns forma erővel telve áll, hogy bárkiben esztétikai érzetet keltsen, aki azt érezni csak képes. Az emberek képzeleti elcsendesednek és elhullnak, mint a szúnyogok; az emberek úgy változtatják az intézményeiket és szokásaikat, ahogyan



alsóneműt cserélnek; az egyik kor szellemi diadalai a másiknak bolondériák; egyedül a nagy művészet marad tartós és változatlan. Tartós és változatlan marad a nagy művészet, mert azok az érzések, amiket felkelt, függetlenek az időtől és helytől, mert országa nem e világból való. Azok számára, akik rendelkeznek a forma jelentőségének érzékével és használják is azt, mit számít, hogy a forma, ami őket megindította, Párizsban készült tegnapelőtt, vagy Babilonban tizenöt évszázada? A művészet formái kimeríthetetlenek; azonban mindegyik ugyanazon az esztétikai úton vezet az esztétikai extázis ugyanazon világába.

---

(i) A Ku K'ai-chih létezése világossá teszi, hogy e periódus (az 5–8. század) művészete egy jellegzetes primitív mozgalom volt. Azt állítani, hogy a Liang, Chen, Wei és T'ang dinasztiák eleven, nagy művészete a Han dekadencia végletekig kifinomult és kimerült művészetéből fejlődött ki – amelynek a Ku K'ai-chih egy kecses vadhajtása –, annyi, mint azt mondani, hogy a román-kori szobrászat Praxitelész munkásságából fejlődött ki. A kettő között történnie kellett valaminek, ami kiegészíti a művészet folyamatát. Kínában ez az a spirituális és lelki forradalom volt, amely a buddhizmus kezdetét követte.

(ii) Nem azt akarom mondani, hogy a pontos reprezentáció önmagában véve rossz. Közömbös. Egy tökéletesen reprezentált forma lehet jelentős, csak az végzetes, ha a reprezentáció kedvéért feláldozzák a jelentőséget. A jelentőség és az illúzió közötti vita a művészettel egyidősnek tűnik, és kevés kétségem van afelől, hogy ami a paleolitikus művészetet olyan rosszá teszi, az a pontos reprezentáción való ügyködés. Magától értetődően az őskőkori rajzolónak nem volt fogalma a szignifikáns formáról. Művészetük a tehetségesebb és őszintébb királyi akadémikusokéra hasonlít: csak kicsit magasabbrendű, mint Edward Poynteré és csak egy kicsit alacsonyabb, mint a késői Lord Leightoné. Hadd hozzam tanúbizonyságul arra, hogy ez nem ellentmondás, az altamirai barlangrajzokat, vagy az olyan alkotásokat, mint a Bruniquelnél talált lóvázlatok, amelyek ma a British Museumban vannak. Ha az elefántcsont lányfej a brassempouy-i Grotte du Pape-ból (Musée St. Germain) és az ugyanott talált elefántcsont torzó (St. Cric Gyűjtemény) valóban őskőkori, akkor léteztek nagyon jó paleolitikus művészek, akik teremtették, nem pedig utánozták a formát. Az újkőkori művészet, természetesen, egészen más téma.

(iii) Roger Fry Úr engedély adott, hogy felhasználjak egy érdekes történetet, amely szemlélteti majd nézetemet. Amikor

Okakura Úr, a Japán Kincses Templom állami szerkesztője először jött Európába, nem tapasztalt nehézséget azok képeinek élvezetében, akik a szándék vagy a képesség híján nem illúziókat alkottak, hanem erejüket formaalkotásra összpontosították. Azonnal megértette a bizánci mestereket vagy a francia és olasz primitíveket. Másfelől a leírásba belefeledkező, az irodalmi és anekdotikus érdeklődés hajtotta reneszánsz festők esetében semmi mást nem látott, csak közönységességet és zűrzavart. Hiányzott a művészet egyetemes és lényegi tulajdonsága, a szignifikáns forma, vagy inkább felszíni

áramlattá sorvadt, beborította és elrejtette a gyom, így az egyetemes választ, az esztétikai érzést nem keltette fel. Egészen addig volt ez így, amíg el nem ért Henri Matissehoz és újra a tiszta művészet ismerős világában nem találta magát. Hasonlóképpen, azokat az érzékeny európaiakat, akik a nagykeleti művészet szignifikáns formáira közvetlenül fogékonyak, hidegen hagyják az anekdota és társadalomkritika sablonos darabjai, amit oly gyöngéden szeretenek a kínai dilettánsok. Könnyedén sorolhatnánk a példákat, ha az illendőség nem tiltaná az ilyen nyilvánvaló igazsággal való foglalatosságot.