

# TÁRGY ÉS MŰVÉSZET

A tárgy mint ember és természet között közvetítő eszköz és mint ember és ember között közvetítő jel, a világ megismerésének eszköze.

## Valóság – tárgy – megismerés

### Valóságdimenziók

Minden élő szervezet alapvető genetikai programja a fennmaradás. Ennek alapfeltétele a körülvevő világ ingereire adott helyes reakció. A hibás tájékozódásból eredő, téves reakciók a létet veszélyeztetik.

Az embernek, alapvető szükségletei – Malinowski<sup>1</sup> a táplálkozást, szaporodást, testi kényelmet, biztonságot, relaxációt, mozgást, növekedést sorolta ezek közé (Malinowski 1997: 382) – kielégítése érdekében, meg kell ismernie környezete élettelen és élő világát, léte szempontjából hasznos, közömbös, káros, vagy éppen veszélyes összetevőivel. Ismernie kell önmaga és embertársai viselkedésének indítékait és várható következményeit. Számolnia kell azzal, hogy a közvetlenül nem tapasztalható dolgok is kihathatnak életére.

A *valóság* nemcsak a *külső* környezet, látható és láthatatlan elemeit, hanem a *belső*, biológiai és/vagy kulturális tényezőket is magában foglalja. A valóság „az adott csoport gondolati konstrukciója [...]”. Minden csoport megteremti a maga valóságát. Egy plurális társadalomban, amelyben több különböző etnikum vagy vallási csoport él együtt, avagy osztályokra, kasztokra tagozódik, vagy bármely nagy, komplex társadalomban, amely tartalmaz specializált foglalkozásokat) számos különböző valóság létezik” (Maquet 2003: 19–21).

---

1 Malinowski, Bronislaw Kaspar (Krakkó, 1884. ápr. 7.–New Haven, USA, 1942. máj. 16.): lengyel származású angol etnológus.

### Megismerési mechanizmusok

A megismerés több összetevős információfeldolgozás. Kiszűrjük a zajokat környezetünkben, felmérjük az elemi dolgokat, érzéki ingerközpontjaink, a látás, hallás, szaglás és ízlelés útján ingereket érzékelünk és azokat ingerületté alakítjuk, információinkat verbálisan és/vagy képekben tároljuk, azokat új információkkal összekapcsoljuk, értelmezzük, analógiák alapján általánosítjuk, végül következtetéseket levonva cselekszünk. Mindezt serkentettségünk, aktivitásunk, motivációink, erkölcsi normáink, személyiségünk befolyásolja.

### Az agy szerepe a megismerési folyamatokban

A megismerés különböző lépései és formái az agy bonyolultságával, szerkezeti-funkcionális felépítésével állnak kapcsolatban. A jobb féltekében a mozgási és vizuális készség, vizuális képzelőerő, az érzékelés, a térbeli látás, a szintetikus érzékelés központjai helyezkednek el, a bal agyféltekében pedig a nyelvi készségek, logikai-analitikai műveletek központjai. Az információk osztályozását a nagyagy végzi el. Ezt összegzi az alábbi táblázat, melynek forrásai: Hámori 2004, Maquet 2003: 71.<sup>2</sup>

<b>Bal félteke</b>	<b>Jobb félteke</b>
Digitális elven működik	Analóg elven működik
Nyelvi készség (beszéd)	Vizuális készség (térbeli látás), mozgási készség (térmanipuláció)
Propozíciós kapacitás: szóhasználat, kijelentések létrehozása	Appozíciós kapacitás: észleletek, alakzatok szembeállítás, összehasonlítása
Szimbolikus propozíció	Vizuális képzelőerő
Logikai-analitikai érzékelés (logikus)	Szintetikus érzékelés („irracionális”, holisztikus)
Algebrikus	Geometrikus
Időérzék	Időérzék hiánya, képzelőerő, kreativitás, muzikalitás, humorérzék
Hipotézis elraktározása, információk feldolgozása	Hipotézis felállítása
Éntudat	Énérzet

2 Bogen, Joseph E. (1926. júl. 13.–2005. ápr. 22.) neurofiziológus következő írására támaszkodik: The Other Side of the Brain: an Oppositional Mind. In: ORNSTEIN, Robert E. (ed.): *The Nature of Human Consciousness*. W. H. Freeman, San Francisco, 101–125.

### **A valóság leképezésének formái**

A valóság többféleképpen leképezhető: képi úton, *mimetikus* formában, illetve *nyelvi* úton. Ezek az információ feldolgozásának egyszersmind fázisai is.

A mentális vizualizáció, vagyis a „lelki szemeinkkel való látás” kulcsszerepet játszik az emberi tudatfolyamatokban, így az információfeldolgozásban, a memóriában, az absztrakt gondolkodásban, a nyelvi megértésben, sőt a képalkotás fizikai működésében is (Czegledy 2002). A belső képek különböző médiumokban tárgyiasulnak. Megoszlanak a vélemények afelől, hogy a külvilágot reprezentáló gondolati képmások vagy mentális (elmebeli) képek tapasztalati eredetűek-e, vagyis külső ingerek okozta ok-okozati viszonyok hozzák-e létre, hogy aztán a gondolkodás folyamán rajtuk további műveleteket hajtsunk végre, vagy pedig a fogalmaink egy része velünk született, s mi a tapasztalat segítségével aktualizáljuk azokat (Kenesei 2003: 247).

A mimetikus tükrözés utánzáson alapul. A reprezentációs rendszerek legelső, mintegy egymillió évvel ezelőtt kialakult emberi formája Merlin Donald szerint a mimetikus reprezentáció volt (Donald 1991, 1993, lásd Pléh 2000: 21). Ez az eseményeket mozgások formájában képezte le, melyek által a közös tudást csak lassan volt képes terjeszteni. Ezt követte a természetes nyelv kialakulása, mely logikailag összefügg a gondolkodással. A nyelvet az események elbeszélésének, értelmezésének, a csoport számára közössé tételének, mitizálásának, a mitikus reprezentációnak a szükséglete hívta életre. Az emlékezet folyamatainak szerveződését az írott nyelv mintegy 10 000 évvel ezelőtti megjelenése változtatta meg, mely létrehozta a *teoretikus kultúrát* (Pléh 2000: 22). A megismerés formáit már Arisztotelész is csaknem hasonlóan rendszerezte, három kategóriájukat különböztetve meg (lásd Kriss-Rettenbeck 1980: 100): 1. a *fogalmi-teoretikus megismerést*, 2. a közösségben és közösséggel folyó erkölcsileg kötött *cselekvést*, 3. az *alkotó tevékenységet*. Ez a felfogás a tárgykultúra számára is helyet biztosít (Kriss-Rettenbeck 1980: 100).

### **A tárgy mint az alkotó tevékenység terméke és az érzéki megismerés eszköze**

A *tárgy* alkotótevékenység terméke. Létrehozásának célja, szándékossága szerint két alapkategóriája van.

1. A technikai eszköz, szerszám az *érzéki megismerés gyakorlati* terméke.<sup>3</sup> Ez valamely rajtunk kívülálló praktikus célt szolgál, mellyel az ember a világ valamely külső tényét anyagi mivoltában veszi birtokba.

2. A műtárgy az *érzéki megismerés esztétikus* terméke, *formáló (művészi) alakítás* eredménye. Egyszerre eszköz és jel, mellyel az ember gyakorlatilag és mentálisan is birtokba veheti a világot. Őt viszont, alkotása, a műtárgy veszi birtokba, amennyiben valamennyi képességét aktivizálja: az egyedi élmény érzékelése (*érzéki észlelés*<sup>2</sup>=*ögörögül 'aiszthészisz'*) irányából, intuícióval, megérzéssel, ösztönszerű hozzáfordulással, fantá-

3 Ez esetben esztétikai műszóhasználatlal „a tárgy átalakításának alárendelten, s nem viszonylagos önértékkel funkcionál”.

ziával, gondolati általánosítással eljuttatja őt a lényeg felismeréséig.<sup>4</sup> A műtárgy az érzéki, intuitív megismerés eszköze és terméke. Látáson, tapintáson alapuló, értékeléssel összefonódó emberi alkotás,<sup>5</sup> mely az egyszeri tapasztalaton alapuló egyedi élményt a fantázia, érzelem és gondolati általánosítás útján a szépnak minősített érték kategóriába emeli,<sup>6</sup> és az érzelem, fantázia közreműködésével valamely általánosabb érvényű dologra vonatkoztatja. Nem a természetet akarja visszaadni. Nem az ábrázolás a célja. Ki akarja emelni a dolgokat a világgal való kaotikus összefüggéseikből. Megtisztítani az időbelitől és létszerűtől. A szabályosságot akarja kifejezni.

### ***A tárgyiasítás mint ősi érzéki megismerésforma***

A valóság reprezentációjának ez a formája az ember és világ kapcsolatában az ősi hordaközösségekben a létfenntartásért folytatott harc és munka közös tevékenysége során alakult ki, a gyakorlati megismerés származékaként, az érzéklet és érzelem humanizálódása, a tudattartalom gazdagodása folyamatában. Az egymásra utalt közösség a látott dolgokat összehasonlítva, azok lényeges mozzanatait kiemelve, emlékezetében tárolva, a fontos dolgokat megjelenítette, és transzcendens tartalmakkal felruházva a kultusz részévé tette, mely élénk érzelmi hatást váltott ki a közösségben és az összetartozás tudatát is erősítette, mint azt a ghanai ashantik és az új guineai baruyák esetében láttuk. A megjelenítésnek több, egymással is összefonódó közege között, a mozgás, hang mellett ott szerepelt a *tárgyi alakba formált, ábrázolt kép*, mely az ember a számára fontos jelenségeket jelenített meg.

### ***A formai elemek önállósulása és tartalommal telítődése***

E folyamat során a valóság anyagi folyamatairól az emberi érzéklet számára leválaszthatóvá váltak a *formai elemek*, mint a ritmus, vagy az absztrakciós és általánosító műveletek eredményeként korán megjelenő elvonatkoztatott *vizuális jegyek*: geometriai alakok, szimmetrikus elemek, jól rendezett struktúrák, arányok. A fantázia a képeket, formai jeleket *szimbólumokká* jelképekké, minősítette át, melyekben – Goethe szavaival élve – nem fogalom vált képpé, hanem maga az eszme vált érzékelhetővé, képi formában.<sup>7</sup>

4 Ez a felosztás megfelel Spinoza (1632–1677) ismeretelméletének, mely megkülönbözteti az érzéki megismerést, mely affekciók által keletkezik, zavaros, rendezetlen, nem hoz létre fogalmakat, a racionalist, mely közös fogalmakból következtetve operál és az intuitívet, mely sub specie aeternitatis, azaz az abszolútumra vonatkoztatva ismer meg.

5 Az esztétikum eredhet a természetből is: szépnak láthatunk egy naplementét, egy fenséges tájat, egy lovat. Az állatvilágból esztétikai hatású, de ismeretlen indítékú cselekvések is ismeretesek, például egy új-guineai madár orchideákkal lugalast díszít (vö: Sebeok 1983). Az emberi kultúra, társadalom számos produktuma vált ki esztétikai hatást, szándékolatlansága ellenére: így például szépnak láthatunk egy játékot, egy szép megoldást.

6 Más esztétikai érték kategóriák: rút, fenséges, tragikus, komikus.

7 Goethe így fogalmaz: „A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja, még hozzá úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, valamint ha minden nyelven kimondják is, kimondhatatlan” (Pál 2001: 16–17).

### ***Az érzéki megismerés pszichikai alapja és az archetipikus struktúrák***

Míg a gyakorlati és tudományos megismerésben a tudatosság, vagyis a gondolati síkon felidézhető környezet modellezésének képessége dominál, a művészet egyik legfontosabb hajtóereje a tudatalatti felszínre hozása.<sup>8</sup> Freud *tudatalattinak* és *tudat előttinek* az elfojtott, de kitörni vágyó, akaratlagosan felidézhető tartalmakat nevezi, *tudattalannak* pedig azokat, melyek soha nem voltak tudatosak. A tudatalatti tartománynak az elfojtott ösztönélettől való kapcsolatát hangsúlyozza. Eszerint a tudat aktív vagy passzív rétegei más-más kapcsolatban állnak a személyiség struktúrájának három rétegű *Én*-komponensével és szerepet játszanak a társadalmi beilleszkedés elősegítéséhez szükséges lelki egyensúly megteremtésében. A freudi elképzelés szerint amikor az *Én* igyekszik az *Ösztön Énben* gyökerező örömkészítéseit a *Felettes Én* erkölcsi normáinak, értékeinek, saját lelkiismeretének megfelelően, társadalmilag elfogadható formában egyensúlyban tartani, agya tudati tartományait aktivizálja. Ilyenkor a tapasztalati valóságbeli önkorlátozásait, az ebből eredő feszültségeit, szorongásait, akárcsak más, kívülről jövő traumákból eredő félelmeit képzeleti, szellemi síkon, szublimálással oldja fel, váltja elérhető céloká, kiélhető szenvedélyekké. Az alkotó fantázia analógiás alapon a hétköznapi mögött meglátja a rendkívülit, az alantas mögött a fennköltet, a konkrét mögött az általánost, a földi mögött a kozmikus, az érzékelhető mögött a transzcendenst. Az érzéki képek efféle villózó, összetett jelentésrétegei megteremtik a testi, lelki és szellemi dimenzió egységét, ellazítják a kihegyezett tudatot.

Jung a tudatalatti és tudatos tartomány viszonyát a beláthatatlanul kiterjedt sötét tartomány és az igen keskeny fénycsóva metaforájával jellemzi. Szerinte előbbi a kultúra ösztönökön alapuló, de a szellemből származó, elfelejtett, egyetemesen öröklődő ősképeknek/archetípusainak végtelenül gazdag tárháza, az emberi egyéniséget gazdagító híd az ösztönök és tudat között. Jung a tudatalatti képekben feltáruló ősképek mitológiai tartalmából kiindulva a kollektív tudattalan tartalmát tehát metafizikai irányban feszíti tovább, de azok eredetét meghatározhatatlannak tartja (vö: Tánzos 2006: 16–17). Szerinte az archetípusok a történetileg létrejött, és a szubjektumot megelőző „objektív szellem” objektivációiként az ember testi-szellemi szervezetével együtt adott alkotások, melyek népenként semmiképp sem általánosan megegyezően jelentkeznek (vö: Kriss-Rettenbeck 1980: 106–107).<sup>9</sup> Ez a biológus Portman Adolf (*Biologie und Geist*. Zürich, 1956; idézi Kriss-Rettenbeck 1980: 106–107) megállapításai szerint azért van így, mert az *archetipikus struktúráknak*<sup>10</sup> csak egy igen szűk csoportja rendelkezik a kezdetektől örökletesen szilárd alakissággal. Egy másik csoportjuk nyílt örökletes diszpozíciókon alapszik, de individuális megformáltságú, tehát sajátosságukat éppen nem az öröklés, hanem a formálás határozza meg. A néprajztudomány számára a harmadik csoportjuk

8 Forrás: [http://artist.elte.hu.BA courses/Archiv/2006osz/Kelenyi Gyorgy/Muv\\_pszichologia](http://artist.elte.hu.BA%20courses/Archiv/2006osz/Kelenyi%20Gyorgy/Muv_pszichologia). A lelki jelenségeknek, még pontosabban a tudatszinteknek e hármas tagolása Freud felfedezése ([zsiga.freeblog.hu/Files/szlt2.doc](http://zsiga.freeblog.hu/Files/szlt2.doc) - [DOC]).

9 A szerző a Bajor Nemzeti Múzeum főigazgatója, művészetetnológiai művek szerzője.

10 Portmann az alkotások megnevezésére javasolja a struktúrák kifejezést (Kriss-Rettenbeck 1980: 106–107).

lehet érdekes, „mert itt fogalmazza meg Portmann klasszikus módon a néprajztudomány anyagi objektumát. Ebbe a csoportba tartoznak a másodlagos komplexusok pszichikus hatásai, amelyek a rendezett, megformált hagyománykincsből, egy embercsoport hagyományából [...] erednek. Kialakulása [...] igen koránra tehető. Nagymértékben meghatározza ezeket a hagyomány tudatos vállalása. A gyakorlás, megszokás és automatizálás olyan összetett alakzathoz vezet, melyek másodlagosan a tudattalanban formálódnak meg és onnan hatnak szakadatlanul” (Kriss-Rettenbeck 1980: 107–108).

Az archetipusokat Mircea Eliade az emberben örökké ott munkálkodó Szent megnyilvánulásainak tekinti, melyhez az ember időnként közeledni törekszik. Gilbert Durand az egyén fiziológiai és mentális fejlődésének fantázia által mélyen befolyásolt, de mindig belsőleg motivált szimbólumait véli felismerni bennük. (A kérdés összefoglalásához lásd: Tánczos 2006: 14–18.)

### **Szimbólumok, értelmezési mechanizmusok, jelentéshorizontok**

A művészi alkotás és álom formájában felszínre törő tudatalatti ősképek a racionális megismerés egyértelműbb és pontosabb reprezentációitól tehát jelentéshorizontjuk tapasztalat feletti jellegében, de legalábbis szemantikai sokrétegűségében, *szimbolikus* jellegében különböznek. A művészi szimbólum a görög szó eredeti 'emlékeztető cserépdarab' jelentése szerint is imitációval, mimézissel emlékeztet valamire, amiben részünk volt, töredékes létünket teljessé egészíti ki. „...valami neki megfelelő helyrehoz és teljessé egészít ki. [...] a művészetben a szimbólumszerű s kiváltképp a szimbolikus a ráutalás és az elrejtés megszüntethetetlen egymás elleni játéka alapul. [...] s a művészetből hozzánk szóló létbőséget vagy igazságot egyfelől a felfedés, a feltárás, a megnyilvánítás, másfelől pedig az elrejtettség, a rejtőzködés kettősségében tudjuk felfogni. [...] A feltártság mellett és tőle elválaszthatatlanul ott áll az elleplezés és elrejtés, mely az ember végességének része. [...] a szimbolikus nemcsak utal a jelentésre, hanem jelenlevővé is teszi [akárcsak az egyházi és államjogi reprezentáció esetén szembeötlő, ahol a képmása a reprezentáltat magát teszi jelenlevővé,] mégpedig úgy, ahogy egyáltalán jelen lehet. [...] Ez a valami az ábrázolás révén, érzéki teljességében válik jelenlevővé” (Gadamer 2004: 52–56). Amikor a műalkotással találkozunk, *belső fülünkkel még valami mást is hallunk, mint ami az érzékeink előtt történik* (Gadamer 2004: 69). A vallásos tartalmú kép nemcsak ábrázolja vagy jelképezi a szentet, hanem tartalmazza is lényege egy darabját, azonossá válik a megjelenített transzcendens valósággal, vagy legalábbis a hívó ember transzcendens üzenetként fogja fel (Tánczos 2006: 8–10).

A művészet az érzékelt forma azonosításához, valaminek látásához az *ünnephez* hasonlóan felfüggeszti az időt, összekapcsolja a jelent a múlttal és jövővel, miközben együttcelexésre, szellemi aktivitásra, reflexióra szólít fel, az alkotóval való mentális *együttjátszást* követel. A játékhoz hasonlóan kommunikatív tevékenység, nem ismeri a távolságot a játékos és néző közt. A játékhoz ismétlődésében kifejeződő azonosságával, célnélküli értelmességével hasonlít. Közös vele a *participáció*, az ismétlődő mozgásban

való belső részvétel által. Művészettapasztalatunknak az antropológiai alapja, Hans-Georg Gadamer összegzésében a játék, a szimbólum és ünnep.

A művészet pszichoterápiás hatását Lotman is a hozzá hasonló *játék* oldaláról vizsgálja meg. Mindkettő élethelyzeteket, viselkedési formákat modellál, melyek a felkészületlen egyént pusztulással fenyegetnék. Feltételekkel pótolva a reálist, lehetővé teszi a feltételes győzelmet a legyőzhetetlen felett. Segít leküzdeni a hasonló helyzetekben fellépő félelmet, segít *kialakítani a szükséges érzelmi struktúrát*. Ezért *mágikus* jelentőségű. Résztvevője a gyakorlati és feltételes viselkedés egyidejű realizálásával egyszerre azonos is, meg nem is önmagával. Az egyidőben két különböző viselkedési struktúrában minden elem *kettős jelentésre* tesz szert. A reális élet korlátozásaitól nem lehetne eltekinteni, de a játékot determináló szabályok érvényesek is, de el is lehet térni tőlük. Az emígyen kétsíkú, *szemantikailag gazdag* modell, a reális életet szabályozó, túlságosan logikus etikai modellel szemben, nem egyértelmű döntéseket megengedve, *artistikus*, de nem amorális. Az *ideje feltételes*, megfordítható, fennáll az újrajátszás lehetősége. Alkalmas a teremtő aktus reprodukálására (Lotman 1973).

## A művészet funkciói

A művészet az egyik bibliai példázat szerint Isten tanácsára keletkezett, a veszélyek legyőzése, illetve a lelki egyensúly megőrzése céljából.<sup>11</sup> Az emberi nyugtalanság csillapítását szolgáló lelki szükséglet. Gyökerénél a látható és láthatatlan világ megismerésének, megszelídítésének, a dolgok *osztályozására* alkalmas *élmények* keresésének a vágya áll. Az *osztályozás* mint alapvető ösztön, az evolúció során veszített a jelentőségéből. A művészet ösztönös, örömteli tevékenység. Az elemi művészi ösztön nem a természetet akarja visszaadni. Nem az ábrázolás a célja. Ki akarja emelni a dolgokat a világgal való kaotikus összefüggéséből, megtisztítani az időbelitől és létszerűtől. A szabályosságot akarja kifejezni.

Plátón szerint az ösztöneik miatt megzavart tekintetű emberek számára a művészi tapasztalat, akárcsak a szerelem, az örök rend, a tökéletes igazság és szépség megpillantásának az eszközei (Plátón *Phaidrosz* című dialógusa alapján: Gadamer 1994: 26–27). A művészi szép – Gadamer megítélésében – az a valami, ami mindenkinek az elismerésén és egyetértésén alapul. Amiből a megmutatkozás öröme árad. Amit az erkölcsök és a szokások szentesítenek. Amire fel lehet nézni, s az a rendeltetése, hogy ráirányuljanak a tekintetek. A szép erkölcsisége, a társadalmi élet valamennyi formájában élő és látható, az egészre kiterjedő rendező elv, mely lehetővé teszi, hogy az ember állandóan önma-

11 Mivel a nép zúgolódott az Úr és Mózes ellen, „az Úr tüzes kígyókat küldött a népre, ezek megmárták őket, úgyhogy Izrael fiai közül sokan meghaltak. Ennek láttán a nép Mózeshez járult, s megvallották: »Vétkezünk, amikor zúgolódtunk az Úr ellen és te ellened. Járj közben értünk az Úrnál, hogy vigye el ezeket a kígyókat rólunk! S az Úr így válaszolt Mózesnek: „Csinálj egy tüzes kígyót, s erősítsd egy póznára. Akit marás ért és rátekin, életben marad!” Szám 21.5–8.

gával találkozók saját világában (Gadamer 1994: 25). A művészet sokféle funkciójának összegzése maradjon a Beke Lászlóé (Beke 1986):

- gyönyörködtető, díszítő, dekoratív funkció;
- szórakoztató funkció;
- etikai funkció (= a művészet nemesebbé tesz, megtisztít);
- szublimációs funkció (= a művészet segítségével az ember kiélheti elfojtott ösztöneit);
- kifejező funkció;
- mágikus vagy vallási funkció;
- propaganda funkció (= politikai, ideológiai eszmék népszerűsítése);
- ábrázoló, visszatükröző funkció (lásd fent a művészi tükrözésnél);
- megőrkítő funkció;
- megismerő funkció;
- anticipációs funkció (= a művész sajátos képességei segítségével előre jelzi a jövőt);
- kommunikatív funkció;
- didaktikus funkció;
- provokatív funkció.

## A művészi tárgy esztétikuma

A művészi tárgynak mint jelnek üzenete legteljesebben használati kontextusában nyilvánul meg. A jelentéseit ugyanakkor formai jegyek is kifejezik. Az alábbiakban az etnológiai-antropológiai irodalom forma és tartalom összefüggésével kapcsolatos nézeteit körvonalazzuk.

### A formai szabvány

Az emberiség minden tagja érez esztétikai örömet, mondja Franz Boas,<sup>12</sup> majd részletesen kifejti, miben is áll a szépség titka. A továbbiakban ezt részletezzük. Szerinte a legtöbb primitív készítmény, mindennap használt tárgy műalkotásnak tekinthető. A műalkotás-minősítés feltétele a formai tökély: „Műalkotással csak akkor van dolgunk, ha a megoldás formai szépséget ér el.” A díszítőművészetnek számos, *tisztán formai elem* a meghatározója, melyek az ellenőrzött technikai kidolgozás kiválóságának a következményei. Boas kapcsolatot lát a *technikai virtuozitás*, a türelmes és gondos kidolgozás és a szépség érzése között. A magas színvonalú kézművesség egyszerre vezet technikai és a művészi fejlődéshez. A forma keresése a technikai tevékenységgel együtt fejlődik ki, a funkcionális forma állandósul, *típusformák* keletkeznek és válnak *szabvánnyá*, a tökéletesség, azaz szépség mércéjévé. A technika teljes elsajátítása benső kapcsolatban van a forma és a felületi minta szabályosságával. Világszerte mindenütt kialakul egy *stílus*. A stílus, tárgyforma és magas szintű technika tehát együtt fejlődik ki. A szegélydíz

12 Franz Boas (1858–1942) amerikai német antropológus, az amerikai antropológia „atyja”.



eredetileg a technikával függ össze (pl. kosárfonásnál), de a fazekasság és a fémmunka esetében attól függetlenül is megjelenhetnek, s ezt már csak a formaérzékre lehet visszavezetni. Más esetben a formai alakítás a test fiziológiai feltételeihez alkalmazkodik: a fontos helyeket hangsúlyozzák, ami sok esetben megfigyelhető az összevarrások, köldökdszkek esetén.<sup>13</sup> A szimmetrikus forma nem az önértéke révén kelt pozitív benyomást – állítja – hiszen a természetben is előfordul.<sup>14</sup> Ez az érzés inkább az esztétikai eredmény létrehozására irányuló akarat sikeres beteljesítésének, a saját teljesítménynek, az alkotásnak az öröme, a nehézség leküzdésének a diadala, a virtuozitás hatalmának a gyönyörűsége. Boas Alois Riegl megállapításaira támaszkodik, aki ezt a mámort gyakorlatlan izmaink felett aratott győzelmünk, az ösztönösen keresett eszményi forma megtalálása örömének véli (Boas 1975: 131–157).

### A tudati tartalmak

A formai elemek *tudati tartalmakat* hordozhatnak és közvetíthetnek.<sup>15</sup> Yrjo Hirn szerint a primitív ornemens jelentést közvetítő jegy vagy szimbólum, melynek a rítusban gyakorlati funkciója van.<sup>16</sup> Boas úgy figyel meg, hogy ez a szándék csak az ábrázoló művészet esetében egyértelmű, ám ha az eszmék közlése a fontos szándék, akkor a körvonal iránti művészi érdeklődés hiányzik a figurákból. Ezen azt érti, hogy a szimbolikus formák vagy a körvonalaikban, vagy a részleteikben elnagyoltak, a tudottat ábrázolják.

A különböző törzsek művészetében jelenlevő szimbolizmust elemezve megállapítja, hogy „van bizonyos asszociáció az általános művészi minta és számos eszme közt, s ezeket a törzs szokása szerint válogatják ki, s egyúttal a magyarázó személy pillanatnyi érdeklődése szerint. [...] a díszítőmintáknak határozott nevük van, amelyet mindig használnak, akármilyen kombinációban is jelenik meg a rajz. [...] Elképzelhető, hogy bizonyos előttünk ismeretlen asszociációk nagyobb egységet teremtenek, mint amilyen a felszínen látszik. [...] Az értelmezésnek van valamilyen érzelmi felhangja” (Boas 1975: 188).

Boas formára vonatkozó esztétikai nézeteit Boglár Lajos törzsi művészettel kapcsolatos megállapításaiban is vizontlátjuk. Boglár szerint „a törzsi művészetben a szép, a tetszetős csaknem azonos a technikai és formai tökély eszményével. Egy sor törzsi nyelven a szép, a jó, a kellemes, a hasznos azonos fogalmak” (Boglár 2005: 76). A tradicionális forma és technika itt a közösségi beágyazottság garanciája: egy, az elfogadottól eltérő mintázatú darabnak nem lenne közösségi visszhangja. „Valóságos értéküket az adott kontextus határozza meg, legyenek azok ideológiák, mitológiák, elképzelések, periodikus vagy rituális tevékenységek” (Boglár 2005: 75). Ezek individuális és kollektív cselekvésekben összefonódva jelentkeznek és kontextus-függően változnak.

13 Boas itt Clark Wissler (1870–1947), amerikai antropológusra hivatkozik.

14 Boas érve azért nem helytálló, mivel a természet is lehet szép, az is elbűvölhet.

15 Boas itt Wilhelm Wundt (1832–1920) *Völkerpsychologie* (Leipzig, 1900–1920) című műve 5. lapjára, Thurnwald, Richard Christian (1869–1954) *Handbuch der vergleichenden Psychologie* I. című könyve 211. lapjára, továbbá Verwon Max (1862–1921) német pszichológus *Die anfänge der Kunst*. Jena, 1920. 8. lapjára hivatkozik (Boas 1975: 134, 135, 273).

16 Hirn, Yrjö (1870–1952): *The Origins of Art*. London, 1900. 29. idézi Boas 1975: 135.

### Tartalom és forma egysége

Boglár betűjelekbe kódolja ezzel kapcsolatos koncepciója lényegét. 3 T jelenti a *Tradíciót*, *Technikát*, *Tökélyt*, 3 M a *Mítoszt*, *Mágiát*, *Művészetet*. Ezek szorosan összefüggenek. Ahol a törzsi hagyományok még az élő valóság részei, ott nagy a hatóereje a mitológiai hagyomány színrevitelének. A „barkácsolt” darabok, mitikus szövegek és több (előképzületi és tényleges) szakaszban zajló rítusok egyaránt a rituális kommunikáció részei. A velük kapcsolatos ismeretek szerepek szerint különböznek, és még a különböző szereplőknel is különbségek vannak a kognitív megértés szintjében. Jelentésük nem mindenki számára tudatos, de a különböző csatornák tartalmi elemei megerősítik egymást. Az alkotások egyszerűsége a különféle identitások kifejezésének az eszközei is.

### A díszítmény értelmezése a törzsi kultúrákban

A díszítmény jelentőségét Geertz a joruba benszüllötték szókinése alapján<sup>17</sup> a következőképpen világítja meg: A szobrokra rótt egyszerű vonalakat a benszüllötték a 'vágást' jelentő kifejezéssel illetik, melynek 'civilizáció', még pontosabban 'a legbensőbb lényeket megmutató, feltáró' jelentést tulajdonítanak. „A jorubák ugyanazzal az igével hasítanak sebet az arcukon, és nyítanak utakat vagy jelölnek ki határokat az erdőben [...] (új határt jelöl ki; új ösvényt nyit). A seb hasítására használt alapige (là) sokféle asszociációval utal arra, ahogy az ember saját mintáit a rendezetlen természetre kényszeríti: a fatörzset, az emberi arcot és az erdőt egyaránt »megnyitják«... ami lehetővé teszi szubsztanciájának, belső tulajdonságainak, hogy napvilágra bukkanjanak” – zárja elemzése e részét Geertz (Geertz 1994: 244).<sup>18</sup> Geertz megállapítja, hogy a *művészi jelek* „elsődleges dokumentumok: nem a már forgalomban levő fogalmak illusztrációi, hanem *maguk is fogalmak*, amelyek jelentésteli helyet keresnek – jobban mondva a társadalom tagjai keresik ezt számukra – más, ugyancsak elsődleges dokumentumok repertoárjában” (Geertz 1994: 245).<sup>19</sup> Például az új guineai abelamok tonnaszámra használják a festéket, de csak rituális jelentőségű dolgokkal kapcsolatban, mint mágikus erejű kifejezőeszközt. „Kijelentő jellegű festészetükben” ezzel festik egyetlen makacsul visszatérő motívumukat, az oválist, mely társadalmuk egyik alapvető ideáját, az anyaméhet, a termékenységet jeleníti meg. Ezt az ideát a munkában, a rituáléban, és az otthoni életben különféle módokon, de azonos jelentőséggel fejezik ki (Geertz 1994: 245–246).<sup>20</sup> Ha helyesen értelmezzük a

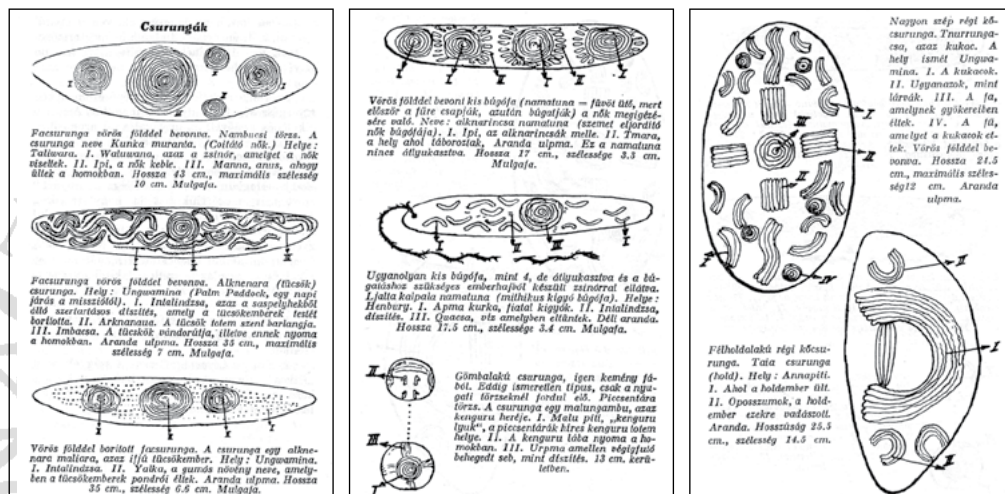
17 Robert Faris Thompson: Yoruba Artistic Criticism 1973. In d'Azaredo W. L. (ed.): *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington, 1973. 1–61 oldalakon olvasható elemzésére hivatkozik.

18 A természeti népeknél a közösség legelső, megkülönböztetett tiszteletben tartott specialistája máig a művész. Az ókori civilizációkban a legelső cserépedényekbe az isteneknek szánt áldozati adományokat helyezték, a legelső szekereken az istenek képmását hordozták, stb.

19 Ebben Goldwater Rober amerikai művészettörténész (1907–1973) *Art and anthropology: Some Comparisons of Methodology*. In: FORGE, A. (ed.): *Primitive Art and Society*. London, 1973. írásának 10. oldalára hivatkozik.

20 Ebben Forge, Anthony: *Style and Meaning ins Sepik Art*. In: FORGE, A. (ed.): *Primitive Art and Society*. London, 1973. 169–192, és Forge, A.: *The Abelam artist*. In: FREEDMAN, M. (ed.): *Social Organisation*. Chicago, 1967. 65–84. műveire hivatkozik.

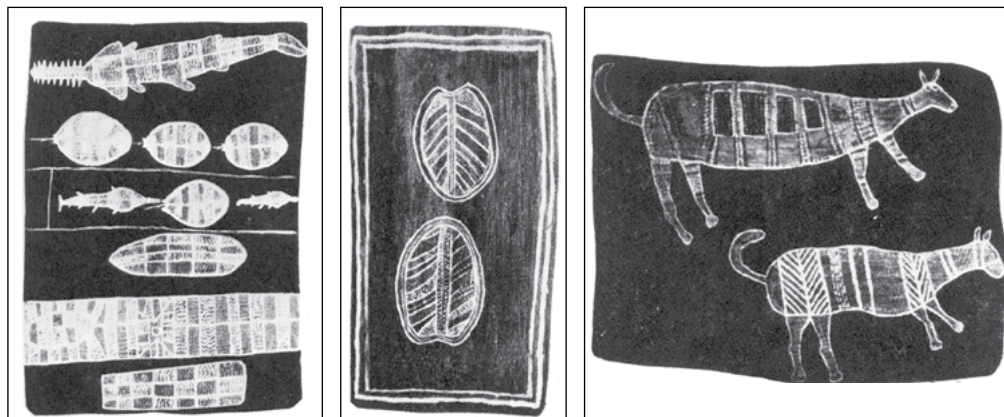
Róheim Géza<sup>21</sup> (Róheim 1992: 34–36) által közölt ábrákat, a középausztráliai nambucsi, aranda és piccsentára törzsek beavatási és halotti szertartási tárgyaikon, a *csurungáikon* – „melyek lényeg(ük)et tekintve a konkrét ember szakrális ábrázolása(i), nem külsejének, hanem totemisztikus lényegének visszaadása(i)” (vö: Kabo 1982: 289) – spirálmo-tívummal jelölik a törzs elődeinek és élő tagjainak lelkét hordozó mitikus totemisztikus ős – a kukac, tücsök, tücsökember, mitikus kígyó – szentélyszerű élőhelyét (fa, gumós növény gyökere, víz, szent barlang).



### 3.1–3. ábrák Közép-ausztráliai csurungák szimbolikus jelei (Róheim 1932: 33–36)

Az ausztráliai Groote Eylandt-szigeti törzsek művészetében az ikonikus (képi), indexikus (jelölő) és szimbolikus jelekből felépülő díszítmények jelrendszert alkotnak, melyek „a nyelvi jelekkel (mondákkal, énekekkel), valamint a tánccal és pantomimmal együtt egységes és bonyolult rendszert képeznek, amely a törzs viselkedését modellálja. E szisztéma nagyfokú bonyolultsága miatt csak igen lassan mennek végbe benne változások.” Homonimái (azonos alakú-) és szinonimái (rokon értelmű jelei) esetenkénti jelentését a kontextus adja meg. A jel és jeltárgy közötti kapcsolat szükségszerű és egyedül lehetséges, s a totemisztikus jeleket csak a totemcsalád tagjai ábrázolhatják. Lekomcevának sikerült megismernie ezt az ábécét (Lekomceva 1982: 322–339).

21 Róheim Géza (1891–1953) a pszichoanalitikus etnológia megteremtője.



4. 1–3. ábrák. Kéregfestmények az ausztráliai Arnhem földről. Az első *A folyó keletkezése* című eredetmitoszt jeleníti meg, a második annak csakis tükörkészerűen jelölhető hőseit – Jukuna és felesége összüllőket kagyló képében – míg a harmadik párhuzamosan elhelyezett szereplői, meghatározatlan számú és identitású dingókutyák (Lekomceva 1982: 322, 325)

#### A művészi tárgy a kultúra rendszerében

Gadamer szerint a képzőművészetnek mind a díszítő, mind a „kifejezés-funkciója” teljes egészében vallási életösszefüggés egészében sarjad. A mitikus reprezentáció korából származó példánk arról tanúskodnak, hogy a művész egyszerismind varázsló, az alkotás szakrális tevékenység, a befogadás vallásos élmény volt. Még a középkori európai festő is a végső dolgokra kívánta irányítani az emberek figyelmét: nem ábrázolni kívánta a tárgyát, hanem előhívni a közönség együttműködését (Michael Baxandall nyomán Geertz 1994: 250).<sup>22</sup>

Mindazonáltal Ausztráliában előfordul, hogy „ugyanazoknak az énekeknek, táncoknak, képzőművészeti alkotásoknak egyszer szent, mágikus-vallásos jelentésük van, másszor nincs. Totemállatok ábrázolását gyakran lehet látni kéregfestményeken is, ahol soha sincs vallásos jelentésük, de ugyanaz az ábrázolás a fiatal emberek mellén az iniciáció [beavatás] alkalmával szent szimbólummá válik. Az őskori művészet alkotásait valójában csak akkor érthetjük meg teljes mértékben, ha feltárjuk azt a szerepet, funkciót, amelyet az őket létrehozó társadalmi szervezetben betöltenek [...]. Nagyon sok kompozíciót valóban megtörtént történelmi eseménynek ábrázolásának szentelnek, ezek arra hivatottak, hogy az eseményekre emlékeztessenek, az ilyen alkotások funkcióját historiografikusnak nevezhetnénk” (Kabo 1982: 302–303). A hinduk szerint a magas, vagyis szakrális, liturgikus művészet az istenek nyomán, a ’magas ösvények’ felé visz, míg a profán művészet pusztán az élvezeteket szolgálja, nem a rejtett istenek megtalálására vezet, hanem a halál hatalmában van (Coomaraswami 2000: 99–107).

<sup>22</sup> Baxandall, Michael (sz. 1933, a kaliforniai Berkeley Egyetem érdemes művészettörténet professzora), a *Painting and experience in Fifteenth Century Italia* című mű (London, 1972) szerzője.

A művészet nem válik külön sem a társadalmi szervezetektől, amelyek támogatják, sem a társadalmi intézményektől. Összefügg a termelés rendszerével. A művészi formák alakzatai a filozófiák, vallás, politikai doktrínák közé illeszkednek (Maquet 2003: 15). Lévi-Strauss<sup>23</sup> úgy látja, hogy a braziliai kaduevók testfestésének stílusa nemcsak „egyengeti az utat a természetből a kultúrába, az »oktalan állattól a civilizált emberig«, hanem [...] stílusban és kompozícióban kasztok szerint különbözik, a rangsort fejezi ki egy bonyolult társadalomban, ahol az osztályok aszimmetriáját bizonyos tekintetben a félrészek szimmetriája tartja egyensúlyban” (Lévi-Strauss 1973: 210).



5. ábra. Arcfestés. Egy braziliai kaduevo nő eredeti rajza (Lévi-Strauss 1973: 209)

Geertz szerint hibás az a funkcionalista nézőpont, miszerint a művészet a társadalmi viszonyok megfogalmazására, bizonyos társadalmi szabályok alátámasztására és a társadalom értékeinek megerősítésére kidolgozott rendszer. Úgy látja, hogy a művészet és a társadalom élete közti kapcsolatok nem instrumentális, hanem szemiotikai jellegűek, hogy *a képek interaktív viszonyban állnak a kultúra szélesebb köreivel*. Szerinte a quattrocento festészetének értelmezéséhez szükséges érzékenységet a kultúra tágasabb területei: a vallásos prédikáció moralizálása, a társasági tánc ünnepélyessége, a kereskedelmi akózás agyafúrtsága és a latin szónoklattan pompája *együttesen hozták létre*. A társasági tánc megkönnyítette a figurák közti térbeli viszonyok olvasását, az akózás, amit kézikönyvekben ábrák szemléltettek, segítette annak a hajlamnak a kialakulását, hogy a komplex formákból álló struktúrákat érthetőbb formák együtteseként fogják fel (Geertz 1994: 244, 252–255). Az arab szóbeli művészet pedig az egész társadalmat állandóan átható moralizáló vallásosság tükre (Geertz 1994: 255–267).

23 Lévi-Strauss, Claude (Brüsszel, 1908–) belgiumi születésű francia szociológus, etnológus és antropológus, a strukturalista mozgalom fő teoretikusa.

## A művészi tárgy a művészetek rendszerében

### Korai besorolások

Az ókorban a művészetek gyűjtőneve – tekintve, hogy hozzáértést, szakértelmet, technikát feltételeztek – a *techné* volt.<sup>24</sup> E gyűjtőfogalomba a tudományokat és mesterségeket is besorolták. Az antik görögök, aszerint, hogy szükséges-e hozzájuk fizikai erő- és mechanikai munka vagy sem, megkülönböztették a közönséges- (*artes vulgares*) és szabad művészeteket (*artes liberales*).<sup>25</sup> Utóbbiak körébe a zenét és a különböző tudományokat sorolták, amiket az egyetemeken tanítottak is. A középkori egyetemi oktatás tantárgyai sorába Hugo de Saint-Victor<sup>26</sup> bevezette a *hét mechanikai művészetet* (*septem artes mechanicae*) is. Ezek közt, a hajózás, földművelés, vadászat, színjátszás és gyógyítás mellett ott találjuk a *takácmesterséget*, *kovácmesterséget*, és az *építőművészetet* (Simonyi 1997).



6. ábra. A középkori egyetemek gyakorlati tantárgyai: a hét mechanikai művészet ábrázolása (Simonyi 1997 után)

24 Forrás: [http://users.static.freeblog.hu/a/s/c/asceo-szovegtar/files/esztetika%20-%20kepzo\\_muveszet.doc](http://users.static.freeblog.hu/a/s/c/asceo-szovegtar/files/esztetika%20-%20kepzo_muveszet.doc).

25 A középkor tudománya és oktatása is a hét szabad művészet rendszerén alapult: a grammatika (latin nyelvtan), retorika (a gondolatok szabatos szóbeli kifejezésének tudománya), a logika vagy dialektika (a gondolatok logikus kifejtésének tudománya), az aritmetika (számтан), a geometria (mértan), az asztronómia (csillagászat), a zene.

26 Hugues de Saint-Victor (1090 körül–1141) francia Ágoston-rendi szerzetes. 1115–1120-tól a párizsi Szent Viktor apátság kolostori iskolájának magisztere. Fő műve a *Liber Didascalicon*, a neveléstörténet első rendszerbe foglalt didaktikája: a tanítás összes lényeges elméleti és gyakorlati alapkérdését tárgyalja (az oktatás célja, folyamata, anyaga, módszerei stb.).

A különböző művészeteket gyakorlati hasznosságuk szerint kategorizálták. Így a szofisták elkülönítették egymástól a hasznos és a gyönyört keltő művészeteket. Előbbiek körébe az építészetet sorolták, utóbbiakéba, az *artes voluptuariaba*, a zenét és festészetet, melyeket a reneszánsz korában az orvosi gyakorlat eszközünek tekintettek. A művészet és tudomány közti határ megvonása végül Francis Bacon nevéhez fűződik. „Az embert háromféle megismerő képesség jellemzi: emlékezet, értelem és képzelet. Az emlékezet a történelem tudományát (természettörténet és polgári történelem), a képzelet a művészetet jellemzi. Az értelem pedig a filozófia alapja.” A tudományokat a filozófia körébe sorolta (Francis Bacont idézi Törley 1998).<sup>27</sup>

### A szobrászat és festészet koronkénti megítélése

	<i>Építészet</i>	<i>Festészet</i>	<i>Zene</i>
<b>Szofisták</b>	hasznos művészet	ars voluptuariae, gyönyört keltő	szabad művészet
<b>Platón</b>	létrehozó	utánozó	
<b>Középkor</b>	nem művészet	nem művészet	szabad művészet
<b>Hugo de Saint Victor szerint</b>	mechanikai művészet		
<b>Reneszánsz</b>		gyakorlati szakértelem (orvoslás eszköze)	gyakorlati szakértelem (orvoslás eszköze)
<b>Felvilágosodás</b>	gyönyört szerző, hasznos	gyönyört szerző, természetet utánozó	gyönyört szerző, hasznos

### A művészetek 19. századi kategorizálása

Az osztályozás szempontjai

- a műalkotás milyen érzékekre hat, szemre-e vagy fülre,
- egyszerre mutatja-e meg a mű minden részét vagy időben bontakozik ki,
- igényel-e előadót vagy sem,
- határozott vagy határozatlan asszociációt kelt-e,
- ábrázoló-e vagy nem ábrázoló,
- önérdékű-e vagy alkalmazott.

A szem által érzékelhető vizuális művészeteket Vischer, Hegel és Kant nyomán utánzónak nevezték, szemben az inventívnek minősített zenével, vagy a költőinek minősített költészettel.

<sup>27</sup> Francis Bacon (1561–1626) angol filozófus. Elve, hogy a tudásnak megfigyelésen és kísérletezésen kell alapulnia. Az empirizmus és a racionalizmus előfutára, az intézményes tudományápolás szükségességének hirdetője.

M. Dessoir táblázata több szempontot sűrít össze (Az *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* című művéből idézi Tatarkiewicz 2006: 58):<sup>28</sup>

<b>Térbeli művészetek Mozgás nélküli művészetek Képeket alkalmazó művészetek</b>	<b>Időbeli művészetek A mozgás művészeti Mozgást és hangot al- kalmazó művészetek</b>	<b>Utánzó művészetek Ábrázoló művészetek Határozott asszociációk művészetei</b>
<b>Szobrászat Festészet</b>	Költészet Tánc	
<b>Építészet</b>	Zene	Inventív (eredeti ötleteken alapu- ló) művészetek Absztrakt művészetek Határozott asszociációk nélküli művészetek

A táblázatba sorolt ágak közül csak az építészet tartozik a bennünket érdeklő: tapintható, szem által érzékelhető (*vizuális*), egyszerre „hasznos” és „gyönyört szerző”, tehát tárgyak hordozta, mégis szellemi tartalmakat kifejező művészetek közé. Ez azért van, mert az európai művészetelmélet csak az európai művészet egy szakaszára volt érvényes (vö: Németh 1977: 81), az „érdek nélkül tetsző”, gyakorlati célokat nem szolgáló autonóm vagy magasművészetre dolgozták ki, ami a reneszánsz óta bontakozott ki. A keresett kategória képeket nem alkalmaz, csak jeleket, és – leszámítva egyik, újabb alkategóriáját – nem ábrázol. A táblázat jobb oszlopába foglaltak közül megszorításokkal a határozott asszociáció nélküli, valamint az absztrakt kategóriák lehetnének érvényesek rá. Helyét a térbeli, mozgás nélküli, művészetek között kereshetnénk.

### **A 19. századi európai művészeti mozgalmak művészi tárgykategóriái**

A tárgyak esztétikai minőségének a problémáját a 19. századi Európában az ipar fejlesztésével kapcsolatos reformtörekvések vetették fel, előbb Angliában, majd egész nyugat- és közép-Európában. A manufaktúrában és a gyáripárban ugyanis a termékek megtervezése és kivitelezése szétvált a korábbi egységéből. A megelőző céhes termelési keretben munkálkodó kézműves az anyagok és technikai lehetőségek ismerőjeként mesterségének egyben művésze is volt. Ízlése a céhszervezet intézményes ismeretkövetítő gyakorlatán, s ezáltal kidolgozott, kicsiszolt tradíciókon nyugodott. Vele szemben a gyári tervező, hasonló kötöttségek híján csak saját, kevésbé biztos ízlésére támaszkodhatott. Az iparosodás és a társadalmi átalakulás új művészeti ágat hívott életre. Az ipar és művészet újraegyesítésének, az ipari termékek tetszetős kivitelezésének igényét olyan új műszavak

<sup>28</sup> Dessoir, Max (1867–1947) lélektannal és esztétikával foglalkozó német filozófiai író.



fejleszték ki, mint *művészi ipar*, majd *iparművészet*. E mozgalom angliai vezető személyiségei közé tartozott John Ruskin<sup>29</sup> és William Morris.<sup>30</sup>



7. ábra. William Morris tapétaterve ([www. image.hu](http://www.image.hu))

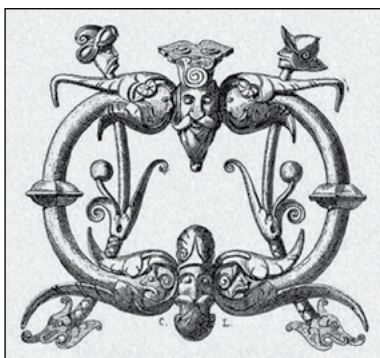
E törekvés jegyében 1851-ben, Londonban, majd 1867-ben Párizsban, aztán 1873-ban Bécsben ipari vilákiállítás szerveztek, 1851-ben Londonban létrehozták a Victoria and Albert iparművészeti múzeumot, melyet 1864-ben a Bécsben a Császári és Királyi Osztrák Iparművészeti Múzeum, majd – mint alább látni fogjuk – 1872-ben Budapesten 1886-ban Marosvásárhelyen hasonló intézmény követett. A művészi formatervezés számára iskolákat hoztak létre, amilyen Londonban Working Men’s College, s ahol maga Ruskin is tanított, Grácban a Stiriai Iparművészeti Társulat és az Iparegylet által közösen fenntartott kézműves iskola,<sup>31</sup> a berlini<sup>32</sup> prágai, stb. ipariskolák.

29 Író (1819–1900), 1869-től az Oxfordban a szépművészet professzora.

30 Társadalomkritikus, festőművész, az iparművészet és formatervezés egyik kezdeményezője (1834–1896).

31 Ez később császári és királyi állami ipariskolává lett. „Előképét híven követve és az által hathatósan támogatva e társulat fölolvasásokat, tárlatokat rendezett, lassankint minták gyűjteményére tett szert, utóbb pedig szervezte az oktatást, s így egészséges alapot teremtett, melyen az ipar művészi irányban fejleszthető. [...]Ez iskola művészi erőinek közreműködése mellett a tartomány fővárosában a kályhakészítés oly magas tökéletességet ért el, mely a mai kor ízlését tökéletesen kielégíti [...] Az önből öntött tárgyak pedig a tartomány határain túl is keresett sajátos grácsi készítmények. A kovácsmesterség is föllandult és már is jóra való munkákkal dicsekedhetik. Az asztalosság és a szobadíszítés is a fejlődés útján van és nem egy jó munkát készített. A Cilli melletti libojei majolikagyár pompás díszedényeket állít elő” (vö: Lacher é. n.).

32 1865-ben igazgatója Kern Ármin, német pedagógus. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/057/pc005725.html>



8. ábra. Kopogtató a grázi Székesegyház kapuján. Lacher Károly terve



9. ábra. A Victoria és Albert Iparművészeti Múzeum Londonban

A londoni világkiállítás felhívta a figyelmet a hagyományos művészi gyakorlat és az adott korszak alkotóinak bizonytalansága közt feszülő különbségekre, s arra, hogy a különböző népek ösztönös művészi alkotásai mintául szolgálhatnak az ipar számára.<sup>33</sup> A párizsi világkiállításon a fejlődésben lemaradt, „ősi nemzeti iparművészetük néhány elemét megőrző” államok is kiállítottak, termékeik stílusának „nemes és büszke tisztaságával feltűnést keltve” (Deneke 1980: 8–9), amint arról Iacob Falke<sup>34</sup> beszámolt.

Ezért 1873-ban a bécsi világkiállításon az idesorolható tárgyakat az ezzel megbízott Falke már külön háziipari csoportban rendezte el (XXI. csoport), a fogalmat hol *Nationale Hausindustrie*–nemzeti háziipar néven, hol *népművészet*–*Volkskunst* néven

33 „Tanulják meg ezektől a népektől a művészi találékonyságnak azon egyszerű és érhető forma- és szín-melódiait, amellyel az ösztön az emberi alkotások legegyszerűbb formáját adja.” (Semper, Gottfried. (1803. nov. 29–1979. máj.) német építész és kritikus, drezdai tanár véleményét idézi Deneke 1980: 34, 57).

34 Iacob Falke (1825–1897) a bécsi Iparművészeti Múzeum Igazgatója, német kultúrtörténész.

nevezve meg.<sup>35</sup> Az osztrákoknál az iparművészeti mozgalom erős nemzeti színezetet kapott, és együtt fejlődött az osztrák néprajztudománnyal és művészettörténettel.

Alois Riegl,<sup>36</sup> az Osztrák Művészeti és Ipari Múzeum számos kiállításának szervezője, még differenciáltabb terminológiát kezdeményezett, aszerint, hogy a készítmények saját, vagy kereskedelmi célúak-e, megkülönböztetve egymástól a *népművészetet*, *házimunkát* és *háziipart*, de a kategóriái közti különbség nagyon elmosódott volt (Kresz 1973a: 11). Munkássága a háziipar felélesztésére és – az ezzel összefüggő – „népművészet” felfedezésére irányult. Ennek egyik hajtása volt az ornamentikát történeti fejlődési szempontból rendszerező munkája, a *Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik* (Riegl 1893).

### **Iparművészeti mozgalmak és a népművészet felfedezése Magyarországon**

A kor törekvései Magyarországon is éreztették hatásukat. A Földművelő és Kereskedelmi Minisztérium, valamint a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium a nemzeti műipar megteremtését, egy intézményeiben újrászervezett nemzeti kultúra létrehozását tűzte ki célul. Ezzel összefüggésben, 1872-ben létrejött a Néprajzi Múzeum és az Iparművészeti Múzeum,<sup>37</sup> 1879-ben a Székely Nemzeti Múzeum, 1886-ban a Marosvásárhelyi Ipartörténeti Múzeum<sup>38</sup>

35 A program bevezetője szerint „régőbbi, részben ősi motívumaikkal”, „mindenekelőtt számos rendkívül eredeti és egészséges formát találhattunk ott, öröklött és modern művészet számára veszendőbe ment, illetve gyakorlatból származó eljárásokat, olyan díszítményeket és színes díszítőmódokat, amelyek egyszerűségük és szokatlanságuk mellett éppen helyénvalóságukkal hatottak lebilincselően. [...] A modern művészi ipar képviselője is kijelenthetette, hogy ezekben a motívumok, művészi elemek és eljárások olyan gazdagsága rejlik, amely kiegészítheti, élénkítheti, felfrissítheti a modern ízlést és annak termékeit” (Richtert idézi Deneke 1980: 41). Falke a naturalizmusnak a stilizált ornamentikával való helyettesítését ajánlotta.

36 Alois Riegl, művészettörténész, bécsi művészettörténeti iskola neveltje, a múlt század végének egyik legjelentősebb művészetteoretikusa (1893), az Osztrák–Magyar Monarchia normaadó műemléki szakembere. Magyarul megjelent művei: *A későrómai iparművészet*. Corvina, Budapest, 1989; *Művészettörténeti tanulmányok*. Balassi, Budapest, 1998.

37 „Amikor Pulszky Ferenc közreműködésével a Magyar Nemzeti Múzeum Régiségtárából áthelyezték az egyetemes iparművészeti értékeket a frissen megalapított új intézménybe (1872-től): így kiemelkedő jelentőségű faragványok, limoges-i dísztál, majolika, fajansz tárgyak kerültek át, valamint kabinetszekrények, továbbá Szalay Ágoston mézeskalácsforma gyűjteménye. 1872-ben az országgyűlés 50000 forintot szavazott meg arra, hogy a létrehozott új múzeum részére az 1873-as bécsi világkiállításon műtárgyakat vásároljanak. A múzeum egyik nagylelkű donátora, br. Hirsch Mór mind az 1873-as bécsi, mind pedig az 1878-as párizsi világkiállításon korabeli tárgyakat vásárolt – kifejezetten az intézmény részére – a cél a hazai ipar fellendítése volt, megfelelően összeválogatott, kialakított mintagyűjteménnyel. A korabeli cégek, iparosok közül többen éltek is a lehetőséggel, azaz tanulmányozták a múzeum anyagát, mintákat gyűjtöttek, rajzoltak. Így a korabeli cégekkel általában szoros kapcsolat volt, amit elmélyítettek a változó kiállítások, az évről évre megrendezett karácsonyi tárlatok. Több cég jellegzetes tárgyainak egész sorozatát ajánlotta a múzeumnak, különösen a nagy kiállítások anyagából.” 1885-ben az Orsz. Általános Budapesti kiállítás (Fischer Ignác ajándéka), majd 1896-ban a millenniumi tárlat nyújtott ilyen alkalmat (Schreiber és unokaöccsei zay-ugróci üvegyára, valamint Zsolnay Vilmos ajándékozásai). A Millenniumi évben a múzeum önálló épületet kapott – amit 1896. október 25-én Ferenc József jelenlétében adtak át, a millenniumi rendezvények záróakkordjaként (Horváth 2006).

38 A Székelyföldi Iparmúzeum történetéről és gyűjteményeiről lásd Bónis 2003.



10. ábra. A Székelyföldi Iparmúzeum Marosvásárhelyen

1889-ben megalakult a Magyar Néprajzi Társaság és folyóirata, az *Ethnographia*, 1885-től megjelent az iparművészet első folyóirata, a *Művészi Ipar*. Az 1870-es években megindult a háziipari tárgyak gyűjtése, országos ipari<sup>39</sup> és mezőgazdasági kiállításokat, 1885-ben országos általános kiállítást szerveztek, számba vették az ipari tevékenységek formáit és földrajzi megoszlását, készítőközpontjait.<sup>40</sup> *Házi- és népiparon* a paraszti iparokat, kisiparokat, kismesterségeket és barkácsolást, *népiparon* a mai népművészet körét, *műiparon* az iparosmesterségeknek az iparművészethez közelálló csoportját értették. Felmérték ezeknek a hazai ipar fejlesztésében számba vehető szerepét (többek közt: Gelléri 1973). Különböző szintű, kezdeményezésű műipariscolák, tanodák jöttek létre. A Műegyetem jeles tanszékvezető professzora, Wartha Vincze a mérnökképzést elsősorban alkotó-tervező emberré nevelésnek tartotta, a mérnöki térszemlélet fejlesztése érdekében a műegyetemi tanterv részévé tette a rajzoktatást. A technika, tudomány és művészet egységét, szűkszerű kölcsönhatását, a kerámia- és üvegyűjtemény szemléltetőeszközként való felhasználásával ezt tudatosította. „Bármi legyen a művészi ipar műveinek előállításában szereplő indítók, a legfontosabb mindig az, hogy minden időben, minden nemzetnél és mindenütt a feldolgozott anyag és a ráfordított munka, tehát a használt módszer dönt az illető becsére nézve. [...] Látjuk, hogy a művészi ipar lényeges tényezője az előállítás technikája, és hogy az alkotó művésznek tudni kell, minő kémiai és fizikai műveletek útján válik keze munkája művészi becsű objektummá.” Ezek közt legjelentősebb az 1871-ben az Iparművészeti Múzeum Kinizsi utcai szárnyában létrehozott Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző volt, ahol művészi fogásokat, technikákat, mintákat tanítottak (Szilágyi B. A. 2005: 1). Célul „rohamosan modernizálódó közép-európai országban” a magyar nép-

39 Az 1881-es budapesti nőipari tárlat a hímző- és szövőmesterségre hívta fel a figyelmet, 1882-ben pedig a „hazai agyagművesség” bemutatására került sor (vö: Kresz 1998: 57).

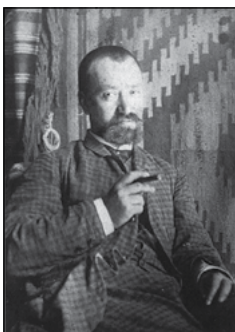
40 A közgazdasági és közművelődési állapotokról értekezve Kozma Ferenc részletes kimutatást készített a székelyföldi háziipari központokról (Kozma 1879), hasonló felméréseket találunk a Mezőgazdasági és Iparkamara 19. század végi évkönyveiben is.

művészet ornamentikájának, formavilágának és technikáinak a magyar kézműiparba való átmentését tűzte ki. „Értékmentő nemzeti intézményként inkább jellemezte a »magyar kézműipar« megalapozása és propagálása, semmint a művészi design, vagy nyugati luxusművészet meghonosítása” (Szilágyi B. A. 2005: 1).

E folyamatnak művészeti és eszmetörténeti szempontból egyaránt fontos jellemzője, hogy a historizmus és eklekticizmus szellemétől áthatva, a nemzeti identitás alapjait kereste, amit az ősi, eredeti magyar (nemzeti) stílusban próbált megragadni. Ezt a kor művészei a síkdíszítményben, az ornamentikában vélték felismerni, s ennek jegyében a mintalapok kiadását szorgalmazták. 1878-ban könyvet adtak ki *A magyar háziipar díszítményeiről*, Rómer Flóris és Xanthusz János összeállításában, Pulszky Károly<sup>41</sup> bevezetőjével, melyet ki is küldtek a Bécsi Világkiállításra, hogy mintául szolgálhassanak az iparművészeknek (Fejős 2006: 121).



11. ábra. *A Magyar Háziipar díszítményei. Az első magyar mintaalbum, 1872 (Fejős 2006: 121)*



12. ábra. *Huszka József, 1880-as évek (Fejős 2006: 23)*

41 Pulszky Károly (London, 1853. nov. 9.–Brisbane, Ausztrália, 1899. jún. 6.) művészettörténész, író, az MTA levelező tagja (1883). ~1881-ig Budapesten az Iparművészeti Múzeum őre, majd az Országos Képtár igazgatója.

Ezt Huszka József több témába vágó műve<sup>42</sup> követte. A magyar népi ornamentikát perzsa, indiai és más keleti művészetekkel rokonította, illetve azokból származtatta.



13. ábra. Huszka József: *Magyar Diszítő Styl* címlapja (Fejős 2006: 123)

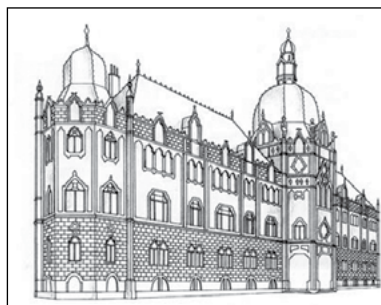


14. ábra. *Magyar Diszítő Styl* XLII. táblája (Fejős 2006: 123)

Vitatott téma volt, hogy hordoz-e magyar jelleget az építészet. Huszka *A székely ház* című művében azt bizonygatta, hogy nem, csak a magyar ornamentika. A kibontakozó magyaros szecesszió vonalon erősítette és próbálta megválaszolni e törekvéseket. Lechner Ödön, az Iparművészeti Múzeum 1893–1896 közt felépülő épületének a tervezője még a modern technikát a magyar, valamint a keleties – indiai, mór – díszítőmotívumokkal ötvözve kívánta megteremteni az építészet nemzeti formanyelvét. „A Közép-Európában egyedülálló belsőépítészeti megoldások, az aula fölött átívelő üveg kupola fény-játékai és a hatalmas teret légiesen könnyeddé varázsoló csipkézett boltívek

42 Huszka József (Kiskunfélegyháza, 1854–Budapest, 1934) művészettörténész, etnográfus, a magyar népművészet egyik tudományos felfedezője és népszerűsítője. Rajztanári képesítést szerzett Budapesten. Fő művei: a *Magyar díszítő styl* (Budapest, 1885); *Népies ornamentikánk forrásai* (Ethnographia, 1894); *A székely ház* (Budapest, 1895); *A magyarság háza* (Ethnographia, 1899); *A magyar turáni ornamentika története* (Budapest, 1930).

ejtik ámulatba a látogatókat. [...] A csodálatos színekben pompázó majolika burkolat a pécsi Zsolnay Gyár munkája” (Varga V. 2008).

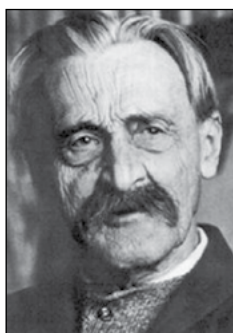


15. ábra. A Magyar Iparművészeti Múzeum, Lechner Ödön terve  
(épült 1893–1896 között)

Lechnerrel szemben Kós Károly ennek lehetőségét a formában és a konstrukcióban látta.



16. ábra. A Székely Nemzeti Múzeum épülete, Kós Károly tervei szerint  
(épült 1912-ben)



17. ábra. Kós Károly író, építész (1883–1977)

A szecesszió szimbolizmussal és historizmussal összefonódó, panteisztikus, naivan misztikus nemzeti szimbólumrendszer kereső irányzata számára, melyet a gödöllői művésztelep alkotói képviseltek, köztük Kóssal, már kevésbé a díszítő motívumok ősi, keleti eredetű problémája volt fontos, mint – Ruskin és Morris szemléletének szellemében – a népművészetben érvényesülő esztétikai kategóriák: igazság, szépség, harmónia. Az európai művészeti újításokat a tudatalatti birodalma felé tágtították. „Értelmezésükben a népi stílus már nem hagyományos művészettörténeti fogalomként értendő, hanem mint az élet minden szféráját átható, ember és természet, ember és közösség kapcsolatát szabályozó szervező erő” (Sármány 1976: 66–68).

Gazdaságilag e folyamat fő ellentmondását egyfelől a kézi és gépi technológia alkalmazásából következő ellentétek okozták, nevezetesen a termékek eltérő munkaráfordítás-igénye, kereslete, piaci ára, másfelől külföldi anyagok, fogások és minták/belföldi hagyományok különbségei. Herman Ottó a hagyományos vonal fejlesztését szorgalmazta (Herman 1998).<sup>43</sup> Ekkorra a háziipari termékek természetes környezetükben többé-kevésbé szerepüket veszítették, mivel magas árak miatt nem tudták felvenni a versenyt a gépi termékekkel. Ugyanakkor a különböző kiállítások során, és a vezető rétegek irántuk tanúsított figyelme hatására városi úri és polgári körökben felfigyeltek rájuk, egzotikumuk és kuriózumuk révén divatossá váltak. A városi kereslet növekedése következtében Budapesten „házi ipari bazárt” nyitottak (Fejős 1998: 72), mely a népművészet egyes, feledésbe menő ágainak – például a kalotaszegi varrottasnak – a felújításához vezetett (Jankó 1998). „A nép jólétének emelése nemzeti érdek, tehát fontos állami feladat. [...] A nemesebb foglalkozások iránti hajlamot pedig céltudatos intézkedésekkel fejleszteni kell” – figyelmeztette a közvéleményt Ács Lipót szekszárdi iparművész-rajztanár 1905-ben, miközben a mármár kihalt sárközi szövés-hímzést piacra termelő háziipari műhelyé szervezte (Ács 1998). A háziipar fejlesztése, piacra vitele a gyengén iparosodott vidékek – így Kalotaszegen, a Székelyföldön – mellett a Felvidéken és Mezőkövesden is előtérbe került. „A piacbővülés, a megrendelő elvárásai egyre inkább az eredeti formáktól, a saját használatú tárgyaktól való elfordulást, a »kereskedelmi stílus« kialakulását eredményezték. [...] Ez az út hozzájárult a népművészetnek a nemzeti kultúrába történő beépüléséhez” (Fejős 1998: 76).

## A 20. századi esztétika művészeti kategóriái

Az újonnan „alapított”, illetve „felfedezett” művészeti ágak helyet követeltek maguknak a 20. századi esztétikában. Ez a művészi produkciókat értékstruktúrájuk, hasznosságuk és esztétikumuk aránya alapján két nagy kategóriába, az alkalmazott és autonóm művészetek körébe sorolta. Az alkalmazott művészeteken belül további három alcsoportot különböztetett meg, az alábbiak szerint:

1. *Az alkalmazott művészetek köre.* (Az esztétikai érték jelen van, de valamilyen más értékrenddel párosul.)

a. Az esztétikai értékek alárendelt szerepűek a nem esztétikaiakkal szemben. Például az *ipari formatervezés* termékei esetében.

43 Herman Ottó (1835–1914) néprajztudós.



b. az esztétikai értékek uralkodó helyzetűek az értékstruktúrában, s minden más érték ezeknek alárendelt. Például az *iparművészet* esetében a használati jelleg másodrendű, mintegy hordozója csak az esztétikainak.

c. az alkalmazott művészeti mű belső értékei egy másik alkotás értékstruktúrájának alárendeltek. Például az épületeket díszítő szobrok, a szobrok fölé épített kis épületek, *díszítőművészet* alkotásai.

2. *Az autonóm művészet köre.* (önálló, öntörvényű, független) művészet – az itteni viszonyokat már semmiféle közvetlen nem esztétikai funkció nem határozza meg: az autonóm műalkotásoknak (képzőművészeti, zenei, szépirodalmi stb. műveknek) semmilyen közvetlen gyakorlati, tudományos, erkölcsi, politikai stb. célt nem kell szolgálniuk. Hozzá kell azonban tennünk, hogy ilyen teljes egészében autonóm, minden külső hatástól független, „tisztá” művészetet a gyakorlatban szinte lehetetlen megvalósítani.

### **Az alkalmazott művészeti kategóriák a kortárs tudományok szemléletében**

A művészi tárgyak alkalmazott művészeti termékek. Noha a vizsgálatukban mind a művészettudomány, mind az etnológia érdekelt, e probléma Magyarországon sokáig a senki földjén helyezkedett el. 1970-ben a művészettudomány, 1977-ben a néprajztudomány képviselői konferenciát szenteltek e kérdésnek. „A képzőművészet, iparművészet és népművészet összefüggéseinek kérdésköre a művészettörténet egyik nyitott kérdése” – vezette fel a problémát Szabolcsi Hedvig egy vitailésen, 1970-ben. „Míg az iparművészetet a művészettörténet részének tekintik, nincs egyetlen olyan magyar művészettörténeti összefoglalás sem, amely tárgyalta volna a népművészetet. Ez az elhatárolódás történeti folyamat eredménye. [...] A népművészet 19. sz. utolsó harmadától kezdődő felfedezéséhez a díszítőművészetnek az iparművészettől és a háziipartól ösztönzött kutatása és gyűjtése vezetett. [...] A folklór már korábbi (egészen a 18. sz. végéig visszanyúló) s egyre hatásosabb jelenléte az értelmiségi közgondolkodásban, ha áttételesen is, de hozzájárult ahhoz, hogy a tárgyi népművészet a másik, lényegében, többségében művészi használati tárgyat formáló művésztől, az iparművésztől fokozatosan, 1896-ban pedig egyre határozottabban elváljon. [...] Az iparművészet tudománya [...] a két világháború között teljesen különvált, a néprajztudományhoz sem elvileg, sem módszertanilag nem kapcsolódott” (Szabolcsi 1973: 161).

### **Tárgyalkotó technológiatípusok és művésziség**

A technológiatípusok áttekintésében a magyar néprajztudomány osztályozására alapozunk, melynek fő szempontja azok bonyolultsága (Domonkos 1991: 12).

A gyáripar megjelenése előtt az anyagi javakat kézműves technológiákkal állították elő. Ezeknek, összetettségük, szervezeti kereteik szerint több formájuk ismeretes. Az anyagi javak előállításának legegyszerűbb formája a családon és gazdaságon belüli tevékenység, a *házimunka*, melynek keretében a használók saját kezűleg készítették el, javították és pótolták a gazdálkodáshoz, lakáshoz, öltözködéshez szükséges használati eszközeiket, tárgyaikat. Ehhez szakképesítést senki nem kért.



1. kép. Fonó asszony. Somoska (Moldva), Chici Alíz felvétele,  
2002 (KJNT Fotóarchívuma 02998)

A különös adottságokkal rendelkező, egyes házi munkákban kitűnő *specialistákat* – fafaragókat, szövőket, varrókat-hímzőket, tojásírókat – a közösség is számon tartotta, bonyolult munkájukat különböző viszontszolgáltatások ellenében igénybe vette.



2. kép. Hímző asszonyok. Gyógyfalva (Kalotaszeg), Szabó Tamás felvétele,  
1970 (KJNT Fotóarchívuma 06804)



3. kép. Bútorfestő asszony. Magyarvista (Kalotaszeg), Kós Károly felvétele,  
1962 (KJNT Fotóarchívuma 00666)



4. kép. Szövő asszony. Klézse (Moldva), Szabó Tamás felvétele, 1978 (KJNT Fotóarchívuma 10481)

Nagyobb intenzitású, rendszeresebb, pénzkeresetet biztosító árutermelő munkát végeztek a háziiparosok: ezek termékeiket a saját maguk által gyűjtött, vásárolt nyersanyagokból egyedül, illetve családtagjaik segítségével, külső munkaerő igénybevétele nélkül, kézi erővel állították elő otthonukban, nemcsak a saját használatra, hanem mások számára is. Az így értékesített felesleg árából kielégítették szükségleteiket. Tevékenységük nem feltételezett szakmai képesítést, de hatósági engedélyt igen.



5. kép. Csergevásár. Csíkszereda, Kós Károly felvétele, 1951 (KJNT Fotóarchívuma 11720)



6. kép. Gyékényáru a vásárban. Bákó (Moldva), Kós Károly felvétele, 1949–1952 (KJNT Fotóarchívuma 00136)

A kézműves-iparosok már szakképesítéssel szerzett tudás alapján, kéziszerszámokkal, elemi erővel meghajtott gépek segítségével folytattak termelőtevékenységet a fogyasztók számára, valamely iparág keretében. A feldolgozott anyag lehetett a sajátjuk vagy a megrendelőké, díjazásuk pénzben vagy természetben történt. A kézműves ipar statisztikai főcsoportjai az élelmiszeripar, vasipar, bőripar, textilipar, faipar, agyag-, föld- és kőfeldolgozó ipar. Itt kell megjegyeznünk, hogy Erdélyben a háziipar és kézműipar megkülönböztetése gyakorta gondot okoz, mert a mesterek egyrésze csupán hagyományból tanulta a mesterségét.



7. kép. Fazaksmester. Csíkmadaras, Kós Károly felvétele, 1964 (KJNT Fotóarchívuma 00693)



8. kép. Edényárusítás. Csíklázárfalva, Vámszer Géza felvétele, 1962 (KJNT Fotóarchívuma 11725)



9. kép. Szűcsmester. Gyanta, Kós Károly felvétele, 1948 (KJNT Fotóarchívuma 00067)



10. kép. Mellesbundát hímző asszony. Klézse (Moldva), Szabó Tamás felvétele, 1978 (KJNT Fotóarchívuma 10457)



11. kép. Kerekesek a vásárban. Bákó (Moldva), Kós Károly felvétele, 1949–1952 (KJNT Fotóarchívuma 00140)



12. kép. Kőfaragó mester. Magyarvista (Kalotaszeg), Szabó Tamás felvétele, 1973 (KJNT Fotóarchívuma 07754)



13. kép. Kovácmester. Györgyfalva (Kalotaszeg), Szabó Tamás felvétele, 1988 (KJNT Fotóarchívuma 06811)



14. kép. Kovácmester. Örvénd (Bihar megye), Szabó Tamás felvétele, 1968 (KJNT Fotóarchívuma 08847)

A különböző kézműves iparok a feudalizmusban intézményesítetten, *céhes* keretek közt fejlődtek, s ez esetben művelői országokat átszelő vándorutak során szerezték tudásukat. Így a céhes mesterségek a nyugat-európai technikai kultúrával szoros kapcsolatban fejlődtek, a mesteremberek kultúráközvetítő szerepet is játszottak. Természetesen voltak a magyarok által kifejlesztett és nyugat felé közvetített technikák is, amilyen például a magyar bőrkikészítés. A céhes világban *kontár*, *himpellér* névvel bélyegezték meg a céhen kívül dolgozó mestert, legényt és az ilyeneknél szakmát tanult személyt is. A kontárokat a piaci értékesítésben, munkavállalásban korlátozták, sokszor hatóságilag is tiltották tevékenységüket. Végül a *kisiparosok* kéziszerszámok és mesterséges energiával meghajtott egyszerűbb gépekkel végeztek árutermelő ipari tevékenységet, többnyire magántulajdonban lévő saját műhelyükben. Tevékenységük képesítést feltételezett, a nyersanyagot pénzért vásárolták és termékeiket is pénzért értékesítették.

*Kézművességnek* tágabb értelemben az ember kézzel és kézi szerszámokkal, egyedi eljárással végzett, hagyományokra épülő tevékenységét nevezzük. Szűkebb értelemben a piacra dolgozó háziipart és kézműves ipart, mely utóbbi központjai a *manufaktúrák*, majd a *gyáripár* konkurenciája következtében a városokból a mezővárosokba, majd a

falvakba tevődtek át, és végül a háziiparral együtt megszűntek (Domonkos 1991: 6–12). Ez a folyamat Magyarországon a nyugat-európai helyzethez viszonyítva, a feudalizmus megmerevedése, valamint a török hódoltság, valamint az Osztrák–Magyar Monarchia iparágainak Csehországba és Ausztriába való koncentrálása miatt, két-három évszázados késéssel, módosulva és jóval gyengébb intenzitással zajlott le. (Nyugat-Európában a manufaktúraipar már a 16. században visszaszorította a céhek tevékenységét) Nemcsak a manufaktúrák, hanem még a 19. utolsó negyedében létesülő textilgyárak is egy ideig *falu-si bedolgozókat* foglalkoztattak, ezzel részben a helyi hagyományokhoz igazodva. Például az 1879-ben megalakuló Sepsiszentgyörgyi Klinger szövőgyár a háromszéki női lakosság egy részének széles, félig automatizált vetélőjű szövőszékeket osztott ki és egyebek mellett székelly ruhászotttest is szőttetett vele. Másrészt, az új technikák megismerése ösztönzőleg hatott vissza a házi szövésre. Az ilyen esetekben tehát nem részfeladatokkal bíztak meg hozzá nem értő bérmunkásokat, mint az a manufaktúra- és gyárparban szokásos, hanem felhasználták a bedolgozó tapasztalatait, s azok úgyszintén megismerkedtek a fejlettebb technikákkal, és ez ösztönzőleg visszahatott a szövés-fonásra. A konkurenciával, a gépesítés fokozódásával, azonban ez az átmeneti állapot a 20. század elején megszűnt. A nagyüzemi szervezet, gépesítés, tömegtermelés és verseny révén a termékek sokkal olcsóbbak, mint a céhes iparbeliek, de egyszersmind gyengébb minőségűek is.

A technológiatípusok és művészség történetileg kialakult kapcsolódásait legátfogóbban Miklós Pál jellemezte. Megállapításait az alábbi táblázatunkba szerkesztve összegezzük.

#### Technológiatípusok és művészség (Miklós 1977 után):

Tárgyalkotó technológiatípusok	Kézművesség ▼	Háziipar ▼	Manufaktúrák ► Modern nagyipar
	Művészi kézművesség	Barkácsolás	Proto design
Művészi típusváltozataik további leágazásaikkal, eszköz és jelfunkciójuk aránya szerint <sup>44</sup>	Iparművészet Jelfunkció túlsúlya intencionálisan, genetikusan is mindig benne van az esztétikum.	Paraszi kézművesség (népművészet) A kettő egyensúlya - genetikai környezetében az eredetiség nem érték-kritérium.	Design A kettő egyensúlya -a közösség ízlése által szentesített normák -a divat és fogyasztás törvényei uralkodnak.

44 „Minél erősebben szembetűnik vagy működik egyik szerep, annál inkább háttérbe szorul a másik [...] mintha a tárgy metafizikai térfogata abszolút értelemben meghatározott volna – minél több benne a jelen-tés, annál kevesebb hely jut benne a funkciónak, s megfordítva (nemcsak nehezebb egy metszett serleghől inni, hanem kevesebben is jutnak hozzá)” – írja Miklós, azt is megfigyelve, hogy ez a reciprocitás a használók körére is kiterjed (Miklós 1977: 92).

Miklós Pál, anélkül, hogy közelebbről meghatározná, mit ért kézművességen, azt elválasztja a háziipartól. Ugyanakkor az iparművészetet és népművészetet a kézművesség művészi típusváltozatainak tekinti, míg a háziiparhoz a barkácsolást, a nagyiparhoz a designt rendelve. Ezzel szemben a néprajz bármely kézi technológiatípus művészi produktumát a népművészet körébe sorolja, mi több, még némelyik gyári terméket is, ha azt a parasztság hagyományos módon használja. A továbbiakban tehát tisztázást igényel egy sereg fogalom, főképpen az iparművészetet kell elválasztanunk a népművészettől, és a népművészet mibenlétét kell meghatároznunk. Ehhez a művészettudomány és a néprajztudomány nézeteit egymás mellé kell állítanunk.

***A művészi kézművesség kategóriái: iparművészet, design és népművészet***

Az *iparművészet* fogalmát a magyar művészetelméleti szakirodalom egyszerre értelmezi szűkebben és tágabban. „Az iparművészet legfőbb specifikuma a képzőművészettel és a néprajzzal (népművészet) szemben, hogy kisebb részben a képzőművészet határán álló autonóm alkotást (falkárpit, porcelánplasztika, stb.) és nagyjából az alkalmazott művészet körébe tartozó művészi használati tárgyat, egyaránt magába foglalja” (Szabolcsi 1973: 163). *A kiemelkedő műtárgy, a kor átlagprodukcója, a dísztárgytól a mindennapi élet környezetéig terjedő, koronként több társadalmi osztályt érintő és társadalmi rétegenként változó emléktárgy mind a hatáskörébe tartozik.* „Maguk a vizsgált jelenségek is mintegy átlépik a határokat: képző- és iparművészeti alkotás között sok esetben csak az anyag és technika szerint történik megkülönböztetés. A képzőművészeti alkotás más anyagba áttéve iparművészeti alkotásnak minősül, az iparművészeti tárgyformálás adott összefüggések mellett autonóm alkotásnak tartható, a sokszorosíthatóság ténye néha a képzőművészethez tartozást tételez fel, miközben a népművészet formálásmódja, motívumai a képzőművészetre, iparművészetre is hatnak. A kapcsolódások, elkülönülések megítélése időben, történetileg változik. [...] A mindenkori *történeti szituáció* határozza meg *társadalmilag*, hogy mit sorolunk a nép fogalmába, és *művészetileg* hogy mit tekinthetünk népművészetnek, illetve igazíthat el abban, hogy a művészeti ágak (ágazatok, műfajok) összetartozását hogyan határozzuk meg. Népművészet és iparművészet, a városi és falusi *kézművesek által létrehozott*, városban, falun, különböző társadalmi osztályok, rétegek által *rendelt és használt* tárgyak nemcsak külső megjelenésükben, hanem létformájukat, funkciójukat tekintve is gyakran azonosak vagy lényegüket tekintve hasonlóak, *csak mesterségesen különíthetők el*” [kiemelések tőlem] (Szabolcsi 1973: 165). Az iparművészet-történet az egyes korok *művészi átlagára*, művelődési szintjére és tudatállapotára, végső soron az életmód változására vonatkozóan kíván többértű és érvényes képet festeni, *a művészetnek azt a „köznyelvi” változatát* bemutatni, amely a képzőművészeti alkotás és a népművészet között, azokkal szoros összefüggésben a nagy átlagot jellemzi (Szabolcsi 1973: 166). Az egyénnek a világgal való viszonyát vizsgálja, de komplexitása kiterjed az alkotó folyamat, gyakorlat történetére, a művészet és műfajok funkciójára, ezek változásaira, stb. Szabolcsi az erősen technikatörténeti beállítottságú tudományág társadalmi vizsgálatok irányába való tájékozódását sürgeti (Szabolcsi 1973: 166).





18. ábra. Szecessziós művészi könyvkötés a 20. század első évtizedeiből  
(Design – Made in Hungary 1900–2000. A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége vándorkiállítása, Kolozsvár, 2008)

Az iparművészet alakulására a 20. század első negyedében nagy hatást gyakorolt az 1919-ben Walter Gropius által Weimarban alapított német Bauhaus művészeti iskola és alkotóműhely, mely a kor problémáit értő, a művészet iránt fogékony, a környezet emberi alakítására képes mestereket képzett. Az itt képviselt irányzat, a konstruktivizmus célul tűzte ki a művészet mindennapi életbe való bevezetését, olcsó, praktikus, egyszerű, de kifinomult épületek, edények, textilek és más használati tárgyak létrehozását. Éppen ezért az anyagismeretet, anyagszerűséget, a tárgyak funkcionalitását és esztétikáját is tanították. A ma designnak nevezett művészetág létrejötté is ide vezethető vissza. Az élethez, a mindennapokhoz közel álló, a kis emberek hétköznapjait megszépítő művészet elvét vallották. Itt tanított a geometrikus absztrakció jeles képviselője, Moholy-Nagy László is. Eszménye a funkcióból és szerkezet rendjéből következő letisztult forma volt. Hitvallását Kassák Lajos a *Tisztaság könyve* fedőlapján következőképpen fogalmazta meg: „Az új művészet az új emberé. Mi egy új kor kezdetén újítást kezdő emberek vagyunk. A művészet mint önmagáért való SZÉP nem érdekel bennünket. Nem könnyű kezű cizellálók, hanem nyughatatlan feltalálók, vassal és cementtel és üveggel dolgozó építőmesterek vagyunk. Tisztán áll előttünk alkotóinknak, mint önmagunk más, új formába állásának tárgyi és etikai értelme. Ezen kívül pedig nincs mérték, mellyel hozzánk és munkáinkhoz közeledni lehetne” (Kassák 1926). Szerinte „a művésznek – »ma már« – nem szabad ábrázolnia. A műalkotásnak tudniillik realitásnak kell lennie, nem pedig látszatot keresőnek” (Kömlös 1926).

A *design*t Miklós Pál jellemezte, megállapítva, hogy rokona a népművészeti tárgynak. Szerves kapcsolat nincs is köztük, de párhuzam van: a design törekvések ma az ember és tárgyi világa környezete közt olyan optimális, kiegyensúlyozott, az adottságok közt harmóniát megvalósító megoldásait keresik, amiket a maga idejében és a maga körülményei közt a paraszti tárgyformálás létrehozott. A design esetében a formai minőségek nem csupán külső tulajdonságok, hanem strukturális és funkcionális kapcsolatok, amelyek egy rendszert koherens egységgé alakítanak mind a gyártó, mind a felhasználó oldaláról (vö: Miklós 1977: 95).



19. ábra. Teáskészlet (Design – Made in Hungary 1900–2000. A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége vándorkiállítása, Kolozsvár, 2008)



20. ábra Pálinkásüvegek (Design – Made in Hungary 1900–2000. A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége vándorkiállítása, Kolozsvár, 2008)

A népművészet ismérveinek meghatározásában elsőként a művészetelméleti szakirodalomhoz fordulunk, mely azokat az európai művészet történeti kategóriáinak jellemzőivel összehasonlításban tárgyalja.

### **A népművészet ismérvei az európai művészet történeti kontextusában**

Szabolcsi Hedvig szerint a népművészet sajátosságai kulcsként szolgálnak a megelőző művészi formák megértéséhez (vö: Szabolcsi 1973: 181). A különböző művészi kategóriák kapcsolódásainak és különbségeinek főbb ismérveit Németh Lajos világította meg. Megállapításait a következő táblázatban foglaljuk össze:

Az alkalmazott és autonóm művészet történeti kategóriái és meghatározó jegyei Európában (összehasonlító táblázat Németh 1977 nyomán):

<i>Alkalmazott művészeti kategóriák</i>				<i>Autonóm művészet</i>
	<i>Középkori művészet</i>	<i>Iparművészet</i>	<i>Népművészet</i>	<i>Uralkodó kultúra képzőművészete</i>
<b>Történeti jellege</b>	17. század előtti	17–20. század Tudatos fejlesztése a 19. században	17–20. század	A reneszánsztól
<b>Szociológiai kritériumai (alkotónak a besorolása)</b>	Össztársadalmi, homogén struktúra, ezen belül társadalmi osztályok és művészetföldrajzi meghatározók szerint differenciálódva	Provinciális, nem hivatásos de kapcsolatban áll a grand arttal  Az össztársadalom nem paraszti rétegeinek művészete	Nem hivatásos de kapcsolatban áll a grand arttal  Paraszti rétegművészet, egy önmagában differenciált összstruktúra részeme, mely asszimilálta – a középkori formalizált világkép és társadalmi rítus elemeit, – más rétegek a. a barokk kori udvari-nemesi b. a biedermeier városi kispolgári magatartásformák és vallási rítusok a lecsapódásait	„Magas”, hivatásos, esetenként  A felsőbb osztályok művészete Ügyszólván kialakulásától napjainkig, kapcsolatba került a népművészettel.
<b>Alkotói</b>	Individuumokból álló tömeg (Kriss-Rettenbeck 1984: 94) Közösségi jelleg: formavilágában nem tűr meg önkényeskedéseket. A művészi egyéniség csak egy egységes metaforikus rendszeren belül nyilvánulhat meg. Az egyént a közösséghez fűzi. A partikularitás a kollektív világkép és társadalmi rítus szintjén már eleve feloldódik a egy primér közösségi szinten.			A szubjektív-individuális önkifejezés és önrealizálás funkcióját tölti. Egyéni (partikuláris) jellegű. Eredetisége értékkritérium.
<b>Alkotás-módja</b>	Ismétlő aktus, mindig azonos jellegű műveket akar létrehozni, A replika funkciója a tradíció jelenhez kapcsolása.			Individuális, fellép a rutin ellen
<b>Az alkotásai jellege</b>	Formalizált. Formájában, díszítésében kollektív tapasztalat, élményanyag tükröződik. A geometriai szellemű stilizálás a harmóniaigényt tükröző rendnek az érzéletes absztrakciója			Formájában egyéni élményanyag tör felszínre
<b>A típus/változat viszonya</b>	A műfaj, típus meghatározó jellege a nagyobb: az egyedi mű az ideaként egzisztenciává vált típus változatának tekinthető. – egységes metaforikus rendszeren belüli variáció.			

<i>Alkalmazott művészeti kategóriák</i>				<i>Autonóm művészet</i>
	<i>Középkori művészet</i>	<i>Iparművészet</i>	<i>Népművészet</i>	<i>Uralkodó kultúra képzőművészete</i>
<b><i>Az esztétikum tudatossága</i></b>		Intencionálisan, genetikusan is bele van tervezve az esztétikum	Nem minden esetben szándékos a művészi akarat.	Intencionálisan, genetikusan is bele van tervezve az esztétikum
<b><i>Elterjedtsége (Használati köre)</i></b>	Közösségi (sorozattermék) Elterjedt, alakítható			Egyedi, helyettesíthetetlen A tárgy szemtől szembe való birtoklását feltételezi.
<b><i>Funkciói konkrét/ elvont jellege</i></b>	Használati (konkrét) értéke van. „Racionális és utilitáris”			Csak ábrázolásbeli (elvont) értéke van, amely derealizálja az ábrázolt tárgyat
<b><i>Funkciói</i></b>	Nem önálló esztétikai igényű Az esztétikai és funkcionális szféra egymásbajátszása. Gyakorlati hasznosság és esztétikai funkció összefonódása (szellemi élményt vált ki) A használati és reprezentációs tárgy közti határ nem merev. Esztétikai, díszítő funkció			Nincs gyakorlati szerepe Önálló esztétikai igényű <sup>45</sup> Autonóm jelleg Intim élvezet
<b><i>Használati jellege</i></b>	Közösségi jelleg Szinkretizmus Rítusban játszott szerep			Partikuláris A vevőkör növekvő individualizációja
<b><i>Nyelve, szemantikai modellje</i></b>	Kollektív kódrendszer Jelek, jelölő funkció Jelentése lehet szimbolikus vagy allegorikus.			Individuális kód (?) Figuratív jelleg. Ábrázolás <sup>46</sup>
<b><i>Evokatív erejének mibenléte</i></b>	Egyidejűleg konkrét és elvont jellege Jelenség és lényeg egybeesése Önmagával való azonosság, önmaga artikulációs szint nélküli prezentálása			

45 Már Ruskin és Morris is megállapították, hogy az európai művészet a használati érték és az ábrázolásbeli érték dichotómiáján nyugszik. A festmény értékét az ábrázolás elvont funkciójából nyeri. A festmény nem dologi tárgy (vö: Németh 1977: 83).

46 Ennek kezdetei a görög szobrászatig, reneszánsz festészetig nyúlnak vissza (vö: Németh 1977).