

A művészet mint egzisztencia

Interjú Keserü Katalinnal

TAYLER PATRICK

Keserü Katalin Széchenyi-díjas művészettörténész a magyar szellemi élet meghatározó szereplője. Beszélgetésünkkor a művészet megközelítésének és befogadásának egzisztenciális perspektíváiról osztotta meg gondolatait, melyeknek többek között a Fülep Lajos-i hagyomány, a művészetfilozófia komplex szemléletmódja és a műalkotásokat a középpontba helyező attitűd jelölik ki a lényegi irányait.

A művészettörténeti diskurzus mely kérdései jelentik a diszciplína iránti folyamatosan megújuló elköteleződésének szellemi alapját?

KESERÜ KATALIN: Elsősorban nem a diskurzus kérdései, hanem a műalkotások fontosak számomra. Azok az elköteleződésem szellemi alapjai, hiszen minden egyes művel való találkozás esetében kérdés: mi az benne, ami megállítja az embert, ami miatt visszagondol rá – akaratlanul

is, akár évtizedek múlva is –, gondolkozik róla, hivatkozik rá, azaz részévé válik az életének, sőt mércéjévé a cselekedeteinek. Ráadásul sokféle a művészet. A művészet folyamatos változásaival, valamint a művészet szó és jelzős szerkezetei kialakulásának (például népművészet, iparművészet) történeti megismerésével összefüggésben alakult bennem a kérdés: meghatározható-e a művészet úgy, hogy ebből az élő karakteréből semmit se veszítsen el. Bizonyára mindenki ismeri azt a választ, amelyet – a növendékei szerint – egykor Fülep Lajos adott: művészet az, ami

másképp mondhatatlan. Egy hatalmas tudomány (adatokkal, leírásokkal, elemzésekkel, értelmezésekkel) nőtt ki az elemi kérdésből, kutatva a „miképpeket”, próbálkozva a lefordításukkal, rákérdezve a történelemre, társadalomra, vallásokra, más művészetekre és tudományokra, megkérdezve az alkotókat és a „befogadókat” egyre pontosabb szavakat, fogalmakat, módszereket határozva meg, mígnem az ember rájön, hogy a lényege szerint ez a tudomány (mint maga a művészet is) „befejezhetetlen kísérlet”, és épp ezt tudva érdemes művelni mindkettőt. Mert a kezdetektől fogva maga a velük való foglalkozás a lényeges, beleértve a ráismerő pillanatokot is.

Installációs nézet a *Variációk a Színes városhoz. Zománcművészeti kísérletek Bonyhádon 1967–1972* című kiállításon, JPM Modern Magyar Képtár, Pécs, 2020





KESERŰ KATALIN

Ez a felismerés egyúttal feltétele a művészettörténet oktatásának vagy bármely, a művészettel kapcsolatos megnyilvánulásnak.

Már az 1970-es évek interdiszciplináris fogalom meghatározási kísérletei (a művészet mint nyelv és kommunikáció, mint információ, a „vizuális művészet” – azaz a művészet és a társadalom összefüggései a művészet funkciói alapján), melyek nem mellőzték a történelmi megközelítést sem, a művészetelmélet kiszélesedését (például a médiatudomány, új fogalmak és fogalomrendszerek alkotása a művészeti jelenségekre) hozták magukkal. Mondanom sem kell, hogy az új szövegek belátható világunk megváltozására is vonatkoztak. A rendszerváltások idejére a művészettörténeti módszerek (például a művészettörténeti rajz, a tipológia, az ikonográfia) tartalma és jelentése tovább árnyalódott, gazdagodott (sokféle politikai szemponttal is) az új, nyílt nemzetközi kontextusban, a kritika nézőpontjait is formálva. Időközben (a 20. században) – összefüggésben a kultúra, a civilizáció, maga az ember (iség) válságaival – a művészetszemlélet is tágassá vált: a kultúra- és civilizációtörténeti, valamint az antropológiai értelmezések a művészetet a létezés szimbólumává avatták. A művészettörténeti ezert a filozófiai diszciplínák összetettségével tekintve tárgyára a művészettel kapcsolatos legfontosabb tudománnyá vált, egyúttal magas mércét állított mind a tudományok, mind a művészet „gyakorlata” elé.

Beszélhetünk – a meghatározó hazai művészettörténészek álláspontjait felidézve – magyar művészettörténetfilozófiáról? Milyen fő áramlatok vannak, és milyen irányokba lenne még érdemes kiterjeszteni?

KK: Igen, elsősorban Fülep Lajosról (és a 20. század eleji kortársairól mint a filozófiát alkotókról), akinek művében a múlt század legfontosabb és egymással összefüggő, dilthey-i értelemben vett szellemtudományi irányai (a hermeneutika mint létfilozófia, maga a létfilozófia: az ontológia és a fenomenológia) a művészetre, a művészi alkotófolyamatra és a műalkotásra – a megértésükre – vonatkoztatva jelentek

meg. Különösen az intuíciónál és a bensőből fakadó műalkotás mint jelenség („fenomén”) megismerése fontos itt: a jelenség aktív, cselekvő (és egyúttal a jelenlétre vonatkozó) jelentéstartalma, ami mára, elsősorban a francia fenomenológiában, rendkívül széleskörűen bontakozott ki a „másik” embertől a művészi drapériaábrázolásokon keresztül a járdaszéli személgig véve figyelembe a kultúra és a civilizáció adottságait, valamint ezeknek a megjelenését a művészet történetében (Levinas, Didi-Huberman, Jean-Luc Marion). Közvetlen előzményei a századfordulón, Henri Bergson dolgozataiban keresendők.

A Franciaországban több alkalommal is megfordult, mindig kora legnagyobb alkotóinak műveivel találkozó és azokon töprengő, a megértésükre törekvő ifjú Fülep 1911-es nagy dolgozata, *Az emlékezés a művészi alkotásban* az alkotófolyamatra koncentrálna és művészi emlékezésékként értelmezi a bergsoni „tartamot”, azt a folyó időből kilógó, mégis aktív időszakot, melyben az érzetek, érzések formát öltenek. A tartamban a fizikai-anyagi a metafizikai-val-szellemivel találkozik (a mennyiségekkel jelölhető létezés a minőségi Léttel), ezért lehet az így létrejött műalkotás teljes és önálló létező, jelenség, jelenvaló.

Az ilyenformán egzisztenciaként tételezett műalkotás-fogalom a 20. század második felében Fülep aspiránsaként kutató Németh Lajost ösztönözte a művészetelmélet árnyalására. Saját művészeti tapasztalataira (a bretagne-i kőkárváriaktól a spanyol barokk szobrászaton és a századforduló Fülep számára is mértékadó alkotóin keresztül néhány kiemelkedő kortársáig /Schaar Erzsébet, Kondor Béla) és a

társtudományok eredményeire támaszkodva a stílustörténet helyébe/mellé tágasabb szemléleti keretet állított három műtípus körülírásával és időbeli fluktuációjuk bemutatásával. Ebben (az anyagi egzisztencia metamorfózisát tételezve a műben) az ontológia és a fenomenológia éppolyan kitüntetett szerepet kapott, mint a művészet újabb, szemiotikai és szemantikai vizsgálata, melyek ugyancsak megkülönböztetik a műtárgyat minden mástól. („A mű tehát ’kinyilvánítja’ magát mint tárgyi valósággá vált, érzéki-konkrét szubsztanciális jelentés.”) Ugyanakkor a műtípusok meghatározásában döntő elem a művészet társadalmi meghatározottsága, funkciója. Fülep tehát a gondolatmenete racionalizálásával éltette tovább Németh, amikor – Pierre Francastelre és másokra hivatkozva, valamint a mű és az idő viszonyát is taglalva – a műalkotást jelentései folytonos változásaiban ragadta meg, melynek „szubsztanciája csak a képzeletben teremthető meg [...]. Energiaként értelmezhetjük tehát [...] azaz a mű szüntelenül átrétegződő jelentésstruktúra.” Az alkotó mellett a befogadás, a használat történetiségére és (társadalmi) jelentőségére helyezte hangsúlyt, valamint más, a pszichológia és a kortárs etnológia és antropológia eredményeit hasznosító érvelések nemcsak helyzetjelentést adtak a kortárs művészetelmületről 1971-ben, de megelőlegezték Hans Belting nagy hatású képzettudományi tanulmányát, illetve akár a mai hálózatképpel egyik alaptételét: a(z emberi) dinamika fontosságát is.

A mai kor embere számára egzisztenciális kérdés még a művészet?

KK: Tisztázzuk előbb: különbség van az (egzisztenciával foglalkozó) egzisztencializmus és az önálló egzisztenciaként felfogható műalkotás (és művészet), valamint a művészetnek az emberi egzisztencia fenntartásában a 20. század során is betöltött szerepe közt. (Nem beszélve most a művészegzisztenciáról.)



foto: KK / A Ludwig Múzeum, jóvoltából

KIM MACCONNEL: *Nincs vége a rekordtermésnek*, 1978, összevarrt szövetek, 287×348 cm, HUNGART ©2020

A mű mint létező/jelenség, jel- vagy jelentésstruktúra megalkotásának-megismerésének időigényes folyamatával (mely egyúttal az ember meg- és magára ismerése is) ellentétes irányúnak látszik mind a napi eseményekre és az azokra adott reflexiókra koncentráló, szűk idejű ezredfordulós mentalitás, mind a mai, jövőorientáltnak mondott civilizáció, melyben adatszerűvé redukált információkra épülnek új, akár a mikro- és makrokozmoszt, akár az egyént és az emberiséget ismét egységben láttató kultúra- vagy civilizációelméletek. Az egzisztencia mindkettőben – elég félelmetesen – érintett.

Magam a mindenkinek megszólalni tudó műalkotás jelenlétét mindenek előtt valónak tartom. A „mai kor embere” is megtapasztalhatja ezt, de kevés szó esik a mű mint egzisztencia összetettsége szempontjából a művészetről, mely pedig – az alkotófolyamat következetességével – példát

adhat a világegyetem, a természet, az élet, a történelem, a tudás és a megismerés, az esztétikum, a nyelv, az etika és a vallás egymást feltételező összefüggésére, melyeket egységben másutt nem szemlélhetünk.

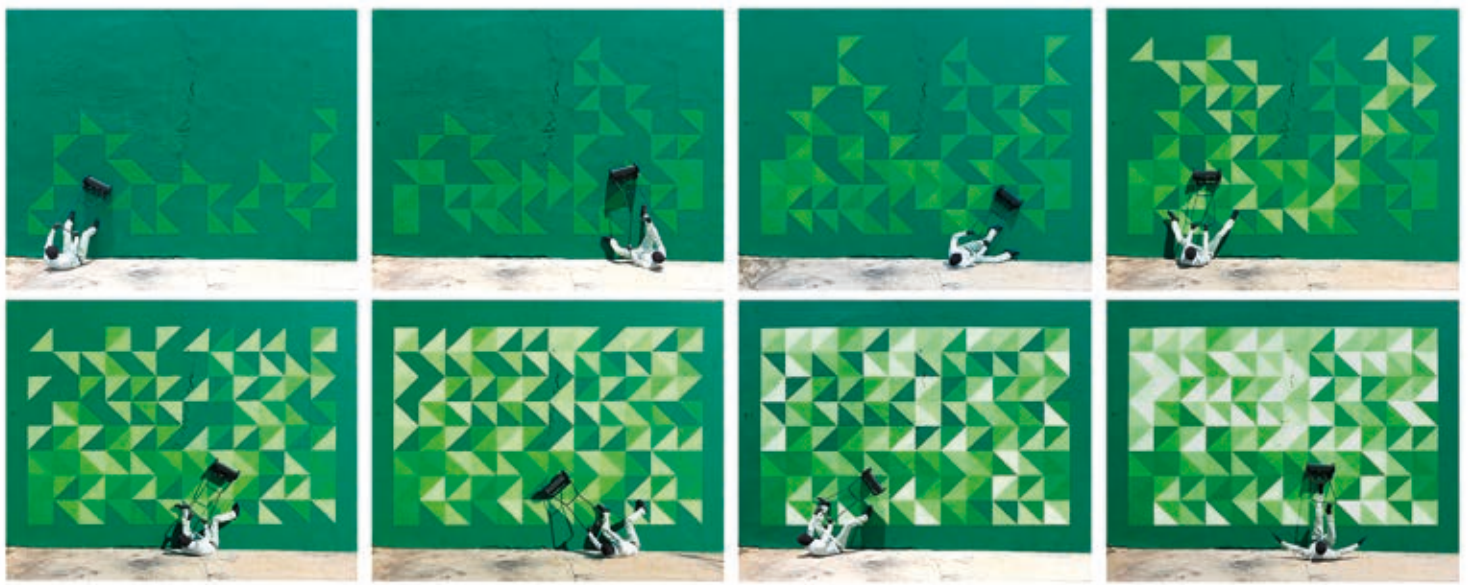
1998-ban megírta az *Emlékezés a kortárs művészetben* című meghatározó kötetét. Hogyan alakult azóta a gondolkodása az emlékezés szerepéről?

KK: Ez a könyv szoros összefüggésben van a feledés „kultúrájának” elterjedésével, mely szinte azonnali reakció volt az emlékezet kulturális jelentőségének felfedezésére. Könyvem – a fogalomhasználatában – kissé ügyetlen protestálás az emlékezés szerepe mellett. Azt hiszem, az egzisztenciális művészetfogalom – melyet a művésztörténet egészére kiterjeszhetőnek vélek – létének feltétele a folytonos (rövid és hosszú) emlékezés az alkotói folyamatban: ez tartja össze a művet, és tágitja ki vonatkozásainak köreit, amint az egyes embert és az egzisztenciáját is az életben, jóllehet a „művészi emlékezés” különideje a minden napokban nehezen állítható elő. Jó lenne, ha – a legújabbként aposztrofált műformákban

is – ki lehetne mutatni az emlékezés tényét. Ehhez célzott, csoportos kutatómunka kellene. Hol van – és van-e egyáltalán – szükség a jelenkori művészet kutatásában az emlékezés tényének bevetésére ahhoz, hogy megértsük a műalkotást? És viszont: e megértés hozzátesz-e valamit az emlékezet jelentőségéhez, jelentéséhez? Elveszítjük-e a művészet mint egzisztencia fogalmát, és ha igen, mit kreálunk/kreáltunk helyette és miért? Máskülönben nem bizonyítható az a hallgatólagos megállapodás, miszerint Fülep tézise elavult volna, de az ellenkezője sem.

Pályája során művészettörténészek generációit tanította. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskolájában is tart kurzust *A művészettel kapcsolatos tudományok állása és a művészetek* címmel. Milyen szemléletet szeretne átadni hallgatóinak?

KK: Feltétlenül el szeretném érni, hogy a már alkotó művészként egzisztáló fiatalok találkozzanak azzal a mély érdeklődéssel és figyelemmel, amellyel a művészetfilozófia kíséri, illetve meg is



ROBIN RHODE: *Evergreen*, 2017, c-print, 8 db, egyenként 56×70 cm
Somló-Spengler gyűjtemény, HUNGART ©2020

ajándékozza a művészetet. Elsősorban Fülep Lajosra és „építményére”, komplex művészetfogalmára gondolok, aki az 1930-as években – zengővárkonyi lelkészként – a pécsi egyetem új bölcsészettudományi karán (a Trianon után Pozsonyból Pécsre került Erzsébet Tudományegyetemen) tanított művészettudományt, művészetfilozófiát, esztétikát és esztétikatörténetet, valamint egyetemes és magyar művészettörténetet, s mellettük olasz irodalmat és nyelvészetet is. Itt szerezte magántanári képesítését (azaz habilitált a *Művészet és valóság* című előadásával), és itt vált „tanítványává” Weöres Sándor (1933), aki doktori disszertációját – noha nem Fülep javaslatára, de az ő ontológiájának hatására is – *A vers születése* címmel írta saját költői alkotófolymatairól 1939-ben. Azt hiszem, az 1996-ban Művészeti Kart is létesítő pécsi egyetemen és komplex Doktori Iskolájában az irodalommal, az építészettel, a vallással és a társadalommal is behatóan foglalkozó Fülep Lajos akár példakép is lehet, de mindenképpen az egyik kiindulópont a művészi alkotás mibenlétének tanulmányozásához, az egyéni művészi szándékok tisztázásához, esetleg az ő művészetfogalma mellé újak állításához.

Befogadóként mit remélhetünk a művészet teoretikus szempontú megközelítéseinek megismerésétől?

KK: Fogódzót találhatunk az első válasszomban felsorolt kérdésekre adható feleletekhez: megtudhatjuk, hogy miért érdemes a műalkotásokra időt szentelni, hogy az esztétikai tapasztalatot kívül milyen más, fontosabb élmények rögzülnek bennünk – akár a tudattalanunkban – egy mű nézésekor, s ezeket tudatossá tehetjük, a dolgokat „együttláthatjuk”, azaz kialakulhat bennünk is egy összetett, a bensőnkben születő látás. Mindenképpen megérezhetjük, hogy – amint minden műalkotás különbözik minden előzőtől – a rengeteg élményt, eseményt, benyomást napról napra együvé kell/lehet építeni a már létező mivoltunkkal, ha meg akarjuk őrizni a személyiségünket, függetlenségünket, szabadságunkat; ha nem akarunk kívülről irányítottakká, mások vagy a dolgok eszközévé/tárgyává válni. Az életünket akár jobb, érzésekben gazdagabb irányokba terelhetjük, megtanulhatjuk a pontosabb beszédet, az elgondolt és kimondott, leírt szavak jelentőségét.

Mit gondol a kritikairás kortárs helyzetéről? Milyen hiányosságok és perspektívák rajzolódnak ki ezen a területen?

KK: Hadd kezdjem a kritika háromféle szerepével! Az írott-mondott kritika, illetve a kritikaelmélet, a kritikai művészet gyakran könnyen feledhetőnek véli az elődök kijelentéseit. Pedig nélkülük, gondolataik elevenen tartása nélkül csak rövid idejű, átmeneti hatása, szerepe lehet

a kritikának, a kritikai művészet-szemléletnek. Abból ugyanis, hogy a kritikaelméletben fontos, aktuális (külső) nézőpontok rögzülnek, csak egy rövid távú világ képe rajzolódik ki, ha az elmélet nem renanzi viszonyt a korábbiakhoz: a művészetfogalmakhoz, a művészettörténethez, a művészetelmülethez. Lásd például a lokális-globális problémáját, melyet Fülep a *Magyar művészet* című könyvében még művészettörténeti fogalmakkal, a helyi és az egyetemes érvényű forma problémájaként vetett fel. Majd másként merült fel a kérdés művészetantropológiai nézőpontból. Meggyőződésem szerint a gazdasági-politikai eredetű globális és helyi viszonyt ezen előzmények összefüggésében érdemes felvetni. Vagy ott van az úgynevezett posztkolonializmus, mely – mint történelmi változások igénye vagy folyománya – javarészt a II. világháború utáni évtizedek nemzetköziségében és a helyi hagyományok felkarolásában bontakozott ki. Egyszóval: a kritikai szemlélet eluralkodása helyett a művészet értékeire-ajánlásaira helyezném a hangsúlyt.