

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Doktori Iskola

Gergely Réka Erzsébet

Sculptura Una

Vizsgálódások
a kultúrák megosztottságáról
és a szobrászat egységéről

DLA értekezés

Témavezető:
Gaál Tamás DLA szobrászművész,
egyetemi tanár

2020

Tartalomjegyzék

1. *Bevezetés*
 - 1.1. *A szobrász értekezése*
 - 1.2. *Indítékok és témaválasztás*
 - 1.3 *A doktori munkálat alapkérdései: „Kelet”, „Nyugat”, és az egység szobrászata*
 - 1.4 *Az értekezés felépítése*
2. *Keleti és nyugati hagyományok találkozása korábbi munkáimban*
 - 2.1 *Megérzések és elvonatkoztatások*
 - 2.2 *Az intuíción túl – elméleti és fogalmi „háromszögelési pontok”*
3. *A „hagyományos japán esztétikai kánon” néhány alapeleme és értelmezési problémája*
 - 3.1 *Kategoriális paraméterek és értelmezési problémák*
 - 3.2 *A japán esztétikai mező értékhorizontja – a zen relevanciája*
 - 3.3 *Hagyományok a későmodernitás virtualizált tömegkultúrájának süllyesztőjében?*
4. *Kelet és Nyugat: Japán és a Nyugat közötti művészeti kölcsönhatások történeti íve és néhány értelmezési problémája*
 - 4.1 *Japán és a Nyugat közötti művészeti kölcsönhatások történeti íve*
 - 4.1.1 *Japanizmus a múlt századelő magyar képzőművészetében – egy kiállítás kapcsán*
 - 4.2 *Adalékok a kölcsönhatások történetének értelmezéséhez*
 - 4.2.1 *Művészeti tárgyú Kelet- és Japán-kutatás Magyarországon a 20. század közepéig*
5. *Kelet és Nyugat: gondolati találkozási pontok és szintézislehetőségek keresése*
 - 5.1 *Gondolati interferenciák: fenomenológia és zen*
 - 5.2 *Kelet és Nyugat: a szintézis-kutatás néhány további gondolati útjelzője*
 - 5.3 *Szintéziskritériumok és gondolati konvergenciák*
6. *Kelet és Nyugat: modellértékű szintézistörekvések a 20. század absztrakt szobrászatában*
 - 6.1 *Amerika és Japán vonzásában: Isamu Noguchi köztéri szobrászata*
 - 6.2 *Mono-ha, Lee Ufan, Szekine Nobuo, és a többiek*

6.2.1 Mono-ha: csoportkép háttérrel

6.2.2 Lee Ufan

7. A művészeti/szobrászati tér Kelet-Nyugat struktúrája az újabb kulturális pszichológiai és idegtudományi kutatások tükrében

8. Doktori mestermunkámról

8.1 „Mokutan”

8.2 Szimbolika

8.3 A térképzés kulturális vektorai és ezek egység-momentumai

8.4 Az egység szemléleti koordinátái és a priori kritériuma

9. Sculptura personalis

Köszönetnyilvánítás

Felhasznált irodalom

Képjegyzék és képmelléklet

Szakmai önéletrajz

1. Bevezetés

1.1. A szobrász értekezése

Írjon-e szobrász értekezést? Írhat-e egy szobrász szobrász létére a szobrászatról vagy a szobrairól értekezést? Írjon-e egyáltalán, ha egyszer szobrász és éppen azért készít szobrokat, mert amit ki akar fejezni, az csak szobrok által fejezhető ki. Ha szavakban kifejezhető lenne, akkor szobrászata elveszítené értelmét. A kérdés feltehető úgy, hogy *szabad-e* írnia, de úgy is, hogy *lehetséges-e* egyáltalán írásban kifejeznie, ami csak szobrok révén jeleníthető meg. Hiszen éppen az utóbbi miatt lett szobrász, és nem filozófus, műkritikus vagy művészettörténész.

Másfelől vannak érvek amellet is, hogy nemcsak írhat, adott esetben értekezést, a szobrászatról, hanem ezt meg is kell tennie: úgy is, hogy nem tehet mást, mert gondolat és szó nélkül *nem lehet* szobrot alkotni sem, de akár úgy is, hogy köteles ezt megtenni. Nem csak abban az eljárási értelemben, hogy a doktori fokozat elnyeréséhez kötelező disszertáció írása. Hiszen felvethető, hogy nem kötelező doktori fokozatot szerezni sem. Annak, hogy ki milyen szobrásszá válik nem elengedhetetlen feltétele a doktori fokozat, mint erre a szobrászat történetéből nem kevés példa felhozható. Akkor is voltak kiváló szobrászok maradandó életművel, mikor a maihoz hasonló fokozatszerzésre egyáltalán nem volt lehetőség, nem is gondolt senki ilyesmire, míg a doktorátus és a vele járó disszertáció sem biztosítéka a szobrászi teljesítménynek.

Miért nem kerülhető meg mégsem, hogy a szobrász munkáját szavakkal is kifejezze, adott esetben értekezést írjon? Ember voltánál fogva érzelemmel, értelemmel és akarattal rendelkezik, gondolkodik, beszél, cselekszik – és szobrokat készít. *Személyléte* feltételeként mindennek valamiképpen *egységben* kell lennie: a gondolatnak, a szónak, a tettnek – lehetőleg mulasztás nélkül. Ezzel elkerülhetetlenül együtt járnak más személyekkel való kapcsolatait, akikkel így közösség áll fenn. Ez együtt személyek és közösségeik egységét is jelenti, ami szintén nem tartható fenn gondolati, értelmezési műveletek és ezek nyelvi, szóbeli kifejezése nélkül. Az utóbbin lényegében nem változtat az, hogy leírják-e, vagy sem. A gondolkodó, a beszélő, a cselekvő, miként a szobrász is – mind személy, sőt *ugyanaz* a személy kell, hogy legyen.

Egészen elemi szinten, az ember szavainak és tevékenységének szoros összefüggésére utalnak az utóbbi éveknek azok a kognitív idegtudományi kutatásai is,

amelyek a személyiség ideglettani folyamatainak különböző modalitásai közötti kapcsolatokat vizsgálják. Az idegi működésben kimutatható módon egyes modalitások úgyszólván leképeznek más modalitásokat, mint például a nyelvi kifejezés és a szavak a motoros vagy vizuális tapasztalatot. Nyilván nagyon elemi szintekről van szó, de a kutatási eredmények rávilágítanak arra, hogy egyfelől a nyelvi, szóbeli kifejezés, másfelől a cselekvés, egymástól elválaszthatatlanok, valójában kölcsönösen feltételezik egymást.¹ A pszichológia régóta állítja ezt már a tárgy-észlelésről is. Wilhelm von Humboldt megfogalmazásában: „az ember a tárgyakat főként (noha azt is mondhatnánk, kizárólag ...) a nyelv révén észleli.”² Nem tűnik megalapozatlannak a vélemény, mely szerint a nyelv sokban mintegy pre-formálja azt, amit, adott esetben szobrászként teszünk, egyáltalán tehetünk.

Bizonyos értelemben magasabb szinten, ugyanez mondható el művészet és megismerés viszonyáról is. Bár a művészeteket gyakran egy szűkebben felfogott esztétikum kizárólagos szférájának, míg a megismerést a tudományok felségterületének tekintik, a kettőt egymást kölcsönösen kizáró világokként mutatják be, a művészet megismerési hozzájárulására, valamint a tudomány, akár a „legegzaktabbnak” számító matematika, esztétikai dimenzióira – mind művészek, mind tudósok – nem kevesen rámutattak. A 20. század gondolkodói közül Walter Benjaminget is idézhetnénk: „... az, ahogyan a művész az adott világot formaként magába fogadja, »nem válogatás, hanem mindenkor előretörés a megismerésnek [kiemelés tőlem – G.R.] egy olyan területére, amely a formai legyűrés pillanatáig ’nem volt meg’...«”.³

Az újabb hozzászólások közül idézhető Aleksandra Sherman és Clair Morrissey írása, mely – a „pusztán esztétikain” túl – a 21. század nyelvezetén fogalmazza meg a művészetnek a társadalmi és kulturális megismerést szolgáló kognitív és episztemikus jelentőségét.⁴ Mindezek a szobrászatra sem vonatkoznak kevésbé, mint bármely más művészetre. Jól dokumentálja ezt az összefüggést a művész, mint kutató jellemzése is. Szobrászati téren jól ismert történeti példák hozhatók erre egyebek között az európai reneszánszból, de nem kevésbé idevágó számos mai kutató-művész vagy művész-kutató gyakorlata. Bővebben szól erről G. James Daichendt nemrég megjelent 150 oldalas

¹ Malt és Wolff, 2010, különösen D. Kemmerer, 2010. Az alkalmazott kutatási modellek: Embodied Cognition Framework (a megtestesült gondolkodás modellje), ill. a Simulation Framework (leképezési modell).

² Humboldt, 1925. 165.o.

³ Benjamin, 1933. 731.o.

⁴ Sherman és Morrissey, 2017.

monográfiája.⁵ Miként a költészettől nem lehet idegen a *poeta doctus* alakja, elég lehet itt Dantéra vagy Goethére utalni, a szobrászat sem zárhatja ki a szobrászt, aki megkísérli, hogy kora tudományában is adott módon és mértékben tájékozódjon.

Ezek a szempontok valójában az emberi alapértékek eredendő egységére: a szépnek, az igaznak és a jónak arra az egyetemes összetartozandóságára is utalnak, amelynek a legkülönbözőbb korszakokból és kultúrákból idézhetők szöszólói. Kicsit előreteltekintve, érdemes lehet ezen a ponton a japán filozófia, illetve szépirodalom száz évvel ezelőtti olyan kimagasló képviselőinek az állásfoglalásait idézni, mint Nisida Kitaró vagy Nacume Szószeki. Az utóbbi számára az igazi művésznak meg kell valósítania művében „a szépet, az igazat, a jót, és a fenséget”.⁶ Nisida, filozófus létére, még költőibben fogalmaz: „Ahhoz, hogy a Szép és a Jó birodalmába lépjünk, az Igazság kapuján kell átmennünk.”⁷

Nem kevésbé elmondható, hogy az ember, mint személy értelmezésre és önértelmezésre szoruló lény. Ez pedig nem lehetséges nyelvileg is kifejezhető és közölhető reflexió, adott esetben kritikai reflexió nélkül. Találó az újabb kulturális pszichológia megkülönböztetése „reflexív” (reflexszerű, ösztönös) és „reflektív” (tudatosan reflektált) között.⁸ Egy ilyen felfogásban az értelmező gondolat és ennek nyelvi kifejeződése, a szobrász tevékenységének is szükségszerű velejárója, műve létrejöttének megkerülhetetlen fázisa, még akkor is, ha ez egyes szakaszaiban egyfajta belső dialógusban megy végbe. Munkája nem merülhet ki „reflexív” mozzanatokban, „reflektív” megnyilvánulásai pedig nem korlátozódhatnak csak az alkotói pályázatok, katalógus-szövegek vagy média-interjúk megfogalmazására.

Az esztétika, mint tudomány sem csak a szűkebben vett esztétikummal, hanem a teljesebb léte szerint vett műalkotás számos dimenziójával számol. Michael Kelly jól összefoglalja az idevágó szempontokat: „Az esztétika kritikai gondolkodás mindazokról az érzelmi, megismerési, erkölcsi, politikai, technológiai és más történelmi feltételekről, amelyek lényegi szerepet játszanak a művészet létrejöttében, megtapasztalásában és értékelésében.”⁹ A műalkotás valójában ilyen és számos más feltételnek a metszéspontján

⁵ Daichendt, 2012.

⁶ Yu, 1969. 20.o.

⁷ Nishida, 1994. 32.o.

⁸ Oyserman, 2017. 443-445.o.

⁹ Kelly, 2012. xviii.o. Könyvének egyes részei vitatottak, de itt idézett megállapítása relevánsnak tekinthető.

jön létre, egy sokdimenziós történelmi térben és időben, akár tud róla a művész, és közönsége, akár nem.

A felsoroltakkal szemben nem indokolatlan felvetni: igen, de mégis egészen mások a tudomány és a művészet intézményesült szakmai kritériumai, eltérők illetékességi területeik.

Elsőre ezek a kritériumok tűnhetnek úgy, mintha nemcsak eltérők, de egymással összehághatatlanok lennének. Például, a kísérleti természettudomány a szabványosított ismételhetőség és a formális, többnyire számszerű ellenőrizhetőség jegyében „kizárólag az objektív tapasztalati bizonyítás” területe, ahol nem lehet helye „szubjektív tényezőknek”, míg a művészet megkülönböztetett módon a „szubjektív hitelnek”, az elvont, képletekkel kifejezett „általánossal” szemben a közvetlen alanyi tapasztalás „különös” világa.

Hozzá lehetne tenni, hogy már csak a modern társadalmak munkamegosztása, minden korábbinál összetettebb foglalkozási szakosodása is lehetetlenné teszi a reneszánsz művész-polihisztor típusának követését, melyben tudomány és művészet egységet alkotott. Ma már, úgymond, olyan mértékben önállósultak a különböző foglalkozási ágak, hogy akár a természettudományok és a műszaki tudományok, alap kutatás és alkalmazott kutatás között is szakadékról beszélnek, nem is szólva a természettudományok és a társadalomtudományok, sőt, napjainkban akár a társadalomtudományok és a bölcsészeti tudományok közötti alapvetőnek tartott különbségekről¹⁰.

Közelebbről nézve azonban, egyáltalán nem biztos, hogy *mint emberi tevékenységek* annyira különböznének egymástól. Az anyaggal dolgozó szobrásznak nincs szüksége az anyagával való rendszeres és módszeres kísérletezésre, technikai tudásra és eljárásokra? Nem kell-e ismernie anyagának objektív tulajdonságait és

¹⁰ C. P. Snow nevezetes Rede-előadásában úgyszólván kibékíthetetlen ellentmondásban levő külön világokként tételezte a természettudományos és a humán „kultúrákat”. Ismeretes, hogy a vita, beleértve a természettudományok és humán tudományok eltérő módszereiről és érvényességi kritériumairól szóló érveket, már jóval Snow előtt kibontakozott. (Snow, 1959.) Nem mintha Snow személy szerint egyetértett volna a végletes szembeállításal. Ezt nem is igen tehette, hiszen egyszerre volt természettudós és regényíró, éppen ez indította a kérdéskör tárgyalására. A Snow által jelzett értelemben utal a „két kultúrára” (és szintézisük lehetőségére) a Nobel díjas Eric Kandel széles körben hivatkozott művében (Kandel, 2016). Kandel könyvére és munkásságára (különösen a jelen értekezés 7. fejezetében) indokolt lenne bővebben kitérni, de ezt terjedelmi keretek nem teszik lehetővé. Miképpen itt Peter Weibelnek (2013 óta a Pécsi Tudományegyetem díszdoktora) idevágó kutatásai sem részletezhetők. Az utóbbi alcímében a „harmadik kultúra” fogalma szintén Snow megkülönböztetésére és az általa indított vita indítékaira utal (további megjegyzés a következő, 11. lányszövegben).

lehetőségeit? Vagy egy természettudományi felfedezés valóban nélkülözné a szubjektív, akár drámai elemeket? ¹¹

A gyakran egymással szemben tételezett szemléleti pólusok közötti *feszültség* kétségtelenül fennáll. Ugyanakkor éppen ez az, ami egyben lehetőséget hordoz. Olyan alkotó szintézist követel, amely által termékennyé, produktívvá válhat. Ehhez egy szobrász számára az irányt az adhatja meg, hogy ezt szobrász módjára kell teljesítenie. Doktori „tézise” ¹², amit bemutat, elsősorban szobor kell legyen – az értekezés is *szobrászati* munkájának része, elsősorban a doktori mestermunka műhely-dokumentuma. A gondolkodást, a nyelvet, a megismerést, a tudományt mind igénybe kell vennie szobrászi feladatának teljesítéséhez. Találó és még tovább mutató adalékot nyújt ehhez a színelméleti kutatásokkal foglalkozó Goethe meglátása: „... szükségszerűen művészet gyanánt kell felfognunk a tudományt, ha valamiféle teljességet várunk tőle.” ¹³ Ebben nemcsak az van benne, hogy a művésznek, ha művész akar lenni, szükségszerűen „művészet gyanánt” kell felfognia a tudományt (is), hanem, tovább lépve, ezt nélkülözhetetlennek látja a teljességhez. Ez nem kevesebbre utal, mint arra, hogy, más oldalról, a tudós is értelmezheti a művészetet „tudomány gyanánt”, de ugyanazon teljességhez nem nélkülözheti a tudomány esztétikai dimenzióját sem.

A szemléleti pólusok közötti feszültség egy másik dimenziójával szembesül a szobrász, amikor Kelet esztétikai hagyományáról a nyugati tudományosság közegében kell írnia. A kérdésre később bővebben vissza kell térni, itt csak jelzésszerűen: ha tárgyról a Kelet kultúráiban követett megközelítésben és stílusban ír, könnyen lehet, hogy nyugati olvasói kevésbé fogják értékelni, mintha ezt nyugati módra tenné – míg az utóbbi esetben keleti közönsége találhatja előadása módját és tartalmát tárgyával össze nem illőnek, vagy éppen hiteltelennek. A dilemma súlyát jelzi, hogy ami elsősorban kultúrák

¹¹ Művészet és tudomány viszonyáról a 20. századi osztrák és magyar tudomány- és művészettörténet összefüggésében átfogó dokumentációt ad Peter Weibel (*Weibel*, 2005). Könyvére a később tárgyalandó témakörök kapcsán is utalni kell. Művészet és tudomány kettősségéről és egységéről újabb adalék: *Sormani, Carbone és Gisler*, 2019. Különösen *Böhm*, 2019. Több szálon a jelzett összefüggéshez illeszkedő képzést javasolnak Mel Alexenberg és munkatársai „a művészek jövőre való felkészítéséhez” (*Alexenberg*, 2008), „technológia” alatt elsősorban a digitális média-technológiát értve.

¹² Az adott összefüggéshez történeti adalék, hogy az egyetemi doktori fokozat elnyeréséhez ma gyakorlatban levő „értekezés” vagy „tézis” történetileg a 12. század folyamán kialakult skolasztikus *disputatio*-ból fejlődött ki. A „dialektikus disputációval” szemben, a „tézis” nem annak megállapítására irányul, hogy a vitázó felek között *kinek van igaza*, hanem arra, hogy *miben áll az igazság, vagy egy probléma megoldása*. Részletesebben tárgyalja *Olga Weijers*, 2005. 23.o.

¹³ *Goethe*, 1925. 195.o.

közötti különbségnek tűnik, az valójában az emberi megismerés és emberlét egészen általános kérdéseire vezet tovább.

Az eddigiek figyelembe vételével – bár nem úgy fogja írni, mint egy művészettörténész vagy esztéta, és nem is dilemmák nélkül – talán egy szobrász is írhat értekezést. Azaz nem annyira egy ön-álló szöveggént előterjesztendő, mintegy szövegébe zárt értekezést fog írni valamilyen, a sajátjától eltérő, diszciplináris igénnyel, mint inkább szobrászati tájékozódásához és törekvéseihez, ezen belül „mestermunkájához” mint voltaképpen doktori „téziséhez” kapcsolódó műhely-dokumentumot, tanulmányi vagy kutatási naplót.¹⁴

1.2. Indítékok és témaválasztás

A jelen értekezés témakörének megválasztásában számos körülmény játszott közre. Ezek között eddigi életutam tapasztalatai is szerepet kaptak. Még gyermekkoromban, szüleim munkájából adódóan, japán iskolába járhattam és megismerkedhettem, akkor még gyermek módjára, a japán mindennapokkal, a japán kultúra bizonyos elemeivel. Ezt követően is többször volt alkalmam rövidebb időszakokat Japánban tölteni. Mivel családnk életének részévé vált a japán emberekkel és a japán kultúrával való kapcsolat, ez folyamatosan alkalmat adott az ilyen irányú tapasztalatszerzésre. Talán pontosan azért, mert már gyermekként belekerültem a magyartól, az európaiótól, általában a nyugatitól eltérő japán világba, ezek a tapasztalatok életre szóló benyomást tettek rám, sokban észrevétlenül is alakították gondolkodásmodomat. Később szobrászati tanulmányaimban is elkísértek, hatásaik – bár eleinte inkább intuitív módon – egyetemi munkámban szintén jelentkeztek. Fokozatosan tudatosabbá váltak bennem az összefüggések a japán megközelítés és szobrászati feladataim megoldási módja között. A jelen értekezés ezt is tükrözi.

De nem csak a japán kultúráról van szó. Ahogyan ez utólag és hosszabb távon jobban kitűnt számomra, a különböző kultúrákkal való közvetlen találkozás tekintetében egész nemzedékem sokban más lehetőségekkel és kihívásokkal szembesül, mint a II. világháborút követő generációk, különösen Közép- és Kelet-Európában. Éppen felnövekedésem idején, a viszonylagos elzártság korábbi évtizedeihez képest, kitágult a

¹⁴ Ez azt is jelenti, hogy lehetőség szerint igyekeztem az eredeti forrásokból, szövegekből dolgozni, mikor erre nem volt lehetőségem, mások összefoglalásait, áttekintéseit használtam fel.

világ: a hidegháborús korszak lezárultával, a közép- és kelet-európai rendszerváltozásokkal, Európa újraegyesítésével, nemcsak földrajzi, politikai, vagy gazdasági, hanem szellemi korlátoknak a lebontásával, a globalizációnak nevezett folyamatok kiterjedésével, az új virtuális technológiák hálózataival ... a kultúrák közötti érintkezés más közegbe kerültünk, mint ami a korábbi viszonylagos elszigeteltséget jellemezte. Személy szerint még gyermekként vagy tizenévesként Japánon kívül – rövidebb utakra – eljuthattam az Egyesült Államokba, Franciaországba vagy Olaszországba. Azóta a világ ilyen tekintetben még inkább átjárhatóvá és átláthatóvá vált. Az itteni összefüggésben az egyik leglényegesebb következmény a kultúrák és civilizációk közötti közvetlen érintkezés nagyságrenddel megnövekedett intenzitása és napi szintű megtapasztalása lett. Ezek nyomán nemcsak a nemzetközi, de a hazai környezet is kulturálisan többértévé, mind nyugati, mind keleti irányban nyitottabbá vált.

Ezeket a változásokat sokan sokféleképpen leírták, elemezték, általánosságban közismertek. Számomra, ha egyidejűleg nem is mindig tudatosultak teljesen, szobrászati tanulmányaim, szakmai képzésem közegévé váltak. Az évek során egyre nagyobb súllyal, egyre megkerülhetlenebbül jelentkeztek számomra a művészet és a kultúrák, közelebről a kultúrák és a szobrászat összefüggésének kérdései: hogyan lehetséges maradandó érvényű művészet, szobrászat egy kulturálisan szinte példátlanul összetetté vált világban. Szobrászati mester-szakos záróvizsgám írásbeli dolgozatának részben ezért adtam ezt a címet: „Az érvény keresése”.¹⁵

Miként a földműves, a halász, vagy a tudós, úgy a szobrász sem csak a fizikai térben dolgozik. Amit a 20. századi művészetszociológia egyik legidézettebb képviselője, Pierre Bourdieu „akár a legtisztább tudományról” állít, nevezetesen, hogy az is egy „szociális mező”, vagy abba „ágyazódik”¹⁶, az – akár az „abszolút” – művészetről is elmondható. Hozzátehetjük, a szociális mezőnek is legalább annyi változata van, ahány kultúra. Nem feledve, hogy mind a „szociális mező”, mind a „fizikai tér” kulturálisan feltételezett fogalmak.

Mindezek során nemcsak a kultúrák sokféleségével és kölcsönhatásaik szövevényével szembesülünk, hanem a kultúrák közötti és azokon belüli megosztottság tényeivel is. Már a fentiekben is, mikor a szobrász disszertációírásának kérdése volt

¹⁵ Gergely Réka Erzsébet: Az érvény keresése, A hagyomány és a Kelet mércéi, Diplomadolgozat, Témavezető: Karmó Zoltán, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrász Tanszék, Budapest, 2013.

¹⁶ Bourdieu, 2004. 190.o.

mérlegen, egymásnak feszülő, egymásnak ellentett kritériumokkal találkozhattunk. Ha az ilyen és hasonló ismérveknek a történelmi időben és térben rendszert alkotó, átfogó szerkezeteit keressük, ezeket általában az egyes kultúrákban, vagy ezek nagyobb egységeiként felfogott civilizációkban találhatjuk meg. Ezen a szinten a gyakorlat kritériumai és ellenkritériumai olyan általános kategóriákban fogalmazódnak meg, mint „személy és környezet, alanyi cselekvőképesség és szerkezeti meghatározottság, én és másik, alany és tárgy, alak és háttér, szellem és test, tény és érték, egyén és társadalom és így tovább.” „De ami itt igazán érdekes – teszik hozzá az idézett szerzők – az az, hogy mindezek hogyan »élnek együtt«, teszi ki egyik a másikat.”¹⁷

Vonatkozik ez arra is, hol mit tekintenek a tudományosság kritériumainak, akár egy disszertáció elvárható tárgyalásmódjának, különösen, ha ez japán esztétikáról szól. Találón jellemezte a helyzetet, mint szerzői dilemmát Donald Richie a japán esztétikáról angolul, nyugati olvasóknak írt, de egy életmű foglalataként Japánban is nagyra értékelt traktátusában. Mielőtt tulajdonképpen tárgyra térne, arra a kérdésre kellett választ adnia, hogyan lehet a hagyományos ázsiai, közelebbről a japán esztétikáról a nyugati tudományosság szokásos diskurzusában értekezni, úgy, hogy valami óhatatlanul ne vesszen el éppen abból, amit közvetítenie kellene? Ha viszont az utóbbihoz tartjuk magunkat, számolhatunk azzal, hogy amit itt erősségnek tartanak, amott gyengeségnek fog minősülni. „Amikor hagyományos ázsiai esztétikáról írunk, a nyugati diskurzus szokványai – rend, logikus előrehaladás, szimmetria – olyan nézőpontot kényszerítenek a tárgyra, amely egyszerűen nem tartozik hozzá.”¹⁸ Hozzátehető: valójában egyenesen ellentétben van azzal, és ez már az esztétika fogalmának alkalmazására is érvényes.¹⁹ „Egyebek között: a keleti esztétika szerint a rendezett szerkezetek kiagyaltak, a logikus expozíció meghamisít, a pontról-pontra egyenes vonalú érvelés pedig éppenséggel korlátolt.”²⁰ Richie itt Itó Teidzsi-t idézi: „Azzal a dilemmával kell szembenéznünk, hogy a mi felfogásunk inkább intuitív és perceptuális, semmint racionális és logikus.”²¹ Egy

¹⁷ Hall, Curtin és Rutherford, 2014. 193.o.

¹⁸ Richie, 2007. 11.o.

¹⁹ Az utóbbi évtizedekben számos munka született az „episztemikus kultúrák” és a „tudományosság eltérő kulturális gyakorlatainak” problémáiról. Különösen vonatkozik ez a bölcsészeti- és társadalomtudományok területére (a pszichológiától a gazdaságtanig), ahol a kritika számos esetben mutatott rá: amit Nyugatról hosszú időn át „a tudományként” tételeztek, nem ritkán inkább volt korlátozott körű kulturális szabvány, mint egyetemes érvényű tudomány.

²⁰ Richie, 2007. 11.o.

²¹ u.o.

ilyen megközelítéstől semmi nem idegenebb, mint a tudományosság egy másik kulturális gyakorlatában elvárt „logikus konklúziók”.

Ha továbbgondoljuk, ezek és az egymásnak hasonló módon ellentett kritériumok az emberi megismerés általános kérdéseire vezetnek. Ennek belátásával az egyes kultúrák úgy is felfoghatók, mint a végső megismerési és létproblémáknak a megoldására tett kísérletek, beleértve, hogy az egyes kultúrák már a „végső kérdések” azonosításában is lényegesen különbözhetnek. Innen tekintve, a szobrásznak is szembe kell néznie olyan kérdésekkel, mint „a szobrászat és a kultúrák”, „a szobrászat, mint kulturális gyakorlat”, „a szobrász és a szobrászat, mint adott kultúra, vagy kultúrák hordozója és alkotója”, „a szobrász mint egy kultúra szobrásza, formálója”, „a szobrászat kulturális feltételezettsége és egyetemes érvénye”, vagy „a szobrász munkájának kulturális meghatározottsága és szabadsága”. Ez azt is jelenti, hogy a kulturális megközelítés nem korlátozódhat a kultúrák közötti vagy azokon belüli sokféleség és megosztottság tényeinek megállapítására, hanem egyidejűleg számolnia kell az ezeken túlmutató egység követelményével is.

1.3. A doktori munkálat alapkérdései: „Kelet”, „Nyugat”, és az egység szobrászata

Minden bizonnyal életutam, a magyar, az európai és a japán világban kapott hatások is befolyásolták kultúrák közötti tájékozódásomat. Fokról fokra a kultúrák olyan képe rajzolódott ki előttem, melyben megosztottságuk és kölcsönviszonyaik globális erővonalai „Kelet” és „Nyugat” polaritásában összegeződtek. Tapasztalataimban a Kelet-Nyugat viszonylat a globális kulturális tér más megosztottságait, átfogó tagoltságát is kifejező vízválasztónak bizonyult. Mindenképpen olyan viszonylatnak, amelynek feltárása és helyes értelmezése a kultúrák²² mai globális terében szobrászként való tájékozódásnak is lényeges feltétele.²³

²² A kultúra fogalma annyira központi az adott kérdéskörben, hogy számtalan meghatározása közül célszerű legalább egy olyant felidézni, amely a kultúrák közötti együttműködésben széles körben elfogadott és a jelen összefüggésben is alkalmazható. Ilyen az UNESCO által 2001-ben javasolt meghatározás: „A kultúra egy társadalom vagy társadalmi csoport megkülönböztető lelki, anyagi, értelmi és érzelmi sajátosságainak együttese, amely az adott társadalmi keretben való létezés minden módját felöleli, legalább a művészetet, irodalmat, életstílusokat, az együttélés módjait, az érték-rendszereket, hagyományokat és hiedelmeket magában foglalja.” UNESCO, 2001.

²³ Csak a művészeteket tekintve is, számos más, fontosnak tartott felosztás létezik. Ilyen pl. Herbert Read művészettörténeti felosztása „az emberiség négy eszményéről”, ahol a „primitív”, a „görög-római, a „bizánci” és a „keleti” típusokat különbözteti meg. Szintézisükre Koizumi Tecunori tett kísérletet (Koizumi, 1999. 157-168.o.). Ha Read tipológiáját közelebbről vizsgáljuk, nem nehéz felismerni benne a Kelet-Nyugat dimenziót.

Erre vall az is, hogy korunkban a Kelet-Nyugat polaritás a kultúrakutatás legvitatottabb kérdésévé vált. Nem annyira önmagában, mint inkább a kulturális változatosság és a társadalmi tagoltság olyan más, szintén lényegesnek tartott dimenzióival együtt, mint amilyen a „kollektivizmus-individualizmus”²⁴ megkülönböztetés. Úgy tűnik, ha a Kelet-Nyugat viszonylat a „külső” földrajzi, akkor az individualizmus-kollektivizmus (és a többi rokon értelmű) kettősség a „belső”, személyiségi, valamint a velük kölcsönható társas jellemzőkre utal. Így voltaképpen egy jelenségkört alkotnak, melynek említett két oldala összetartozik. Napjaink kulturális pszichológiája az idegi folyamatokig hatolva tárja fel, hogy ezek a jellemzők mintegy leképezik és kölcsönösen megvilágítják egymást.

A Kelet-Nyugat kettősség jelentősége közismert módon nemcsak a mai kultúrakutatás napirendjén, de jóval nagyobb távlatban, világtörténelmi léptékben is kirajzolódik. Ennek egyik legfigyelemreméltóbb vetületét az egyetemes vallástörténetben, azon belül a kereszténység történetében is szemlélhetjük. Ez a vetület kritikus fontosságú annál fogva is, hogy a Kelet-Nyugat megosztottság, minden velejárójával együtt, itt az egység abszolút követelményével találkozik, ami egyben a feszültség mélységét jelzi.

Amit Nickolas Lupinin és Donald Ostrowski a kereszténység évezredek kelet-nyugati megosztottságáról összefoglaló módon leír, az egyben a világtörténelmi kulturális tér Kelet-Nyugat tengelyének természetét is sokban tükrözi. A kontrasztokat tizenegy pont alatt sorolják, ami ezek sokrétűségét jelzi, a szobrok, illetve ikonok alkalmazásának kérdéseit is ideértve.²⁵ Ami itt közvetlenül lényeges, az nem a szakteológiai részletek, hanem a megosztásnak az a belső természete, mely a részletekben kimutatható eltéréseket összefüggő rendszerbe foglalja, még az egység eszményét a legmesszebbmenőkig képviselő hagyományban is. A hivatkozás így kitüntetett módon jelezheti, hogy a kulturális tér Kelet-Nyugat polarításában az emberi természet valamilyen alapvető vonása tükröződik. De egyben azt is mutatja, hogy ez a hagyomány át tudja fogni a kultúrák akár legmegosztóbb különbségeit, anélkül, hogy egyetemesen érvényesíthető értékeiket

²⁴ Yuriy Gorodnichenko és Gerard Roland másokhoz hasonlóan, ezt a kulturális pszichológia legkutatottabb és legtermékenyebb problémájának tartják. *Gorodnichenko és Roland*, 2013.

²⁵ A rendszeres eltéréseket a következő kérdéskörökben vizsgálták: 1. a liturgia nyelve, 2. a szertartásrend, 3. állam és egyház viszonya, 4. a papi nőtlenség kérdése, 5. kovásztalan, illetve kovászos kenyér az áldozati rendben, 6. *szobrok, illetve ikonok alkalmazása a szakrális térben*, 7. az egyházi hierarchia a pápaság szerepével, 8. tanításbeli különbségek, elsősorban a hitvallásban, 9. naptári időszámítás, 10. hit és értelem viszonya, 11. a szerzetesség szerepe és formái. (*Lupinin és Ostrowski*, 2016. VII-XXVII.o.)

kizárná. Erre vissza kell még térnünk, álljon itt most mindössze illusztrációként egy kép Tajvanról (1. kép).



1. kép

Mária-szobor a Kína Nagyasszonya Székesegyház udvarán
– Mazu-nak, a tenger helyi istennőjének hagyományát is felidézi. (Tainan városa, Tajvan) ²⁶

Még akkor is, ha az így jelentkező összefüggésnek a Kelet és a Nyugat közötti megkülönböztetés nem az egyetlen lehetséges neve, a személyes életút előzményei, a magyarként szerzett európai és japáni tapasztalatok közrehatottak abban, hogy a sok szálon összekapcsolódó kérdések és megnevezések között munkámban a Kelet-Nyugat tengely megkülönböztetett figyelmet kapott. Doktori tanulmányaim alkalmat adtak a kulturális földrajzival együtt a kulturális pszichológiai dimenzió lehetőség szerinti bevonására is, amire az értekezés külön fejezetében térek ki.

Mint az iménti utalások jelzik, az előtérbe került jelenségkör, bármely oldaláról vizsgáljuk is, nem merül ki a megosztottság tényeiben. Az emberlétet bármily mélyen átható feszültségről, akár szembenállásról legyen is szó, a szóban forgó megosztást és annak történetét minden metszetében végigkíséri az egység igénye és keresése. Így Kelet és Nyugat, kollektívizmus és individualizmus kontrasztív megkülönböztetései is az

²⁶ Hwang, 2020. (oldalszám nélkül)

egységtörekvésekkel együtt teszik ki a kulturális tér felépülésének teljesebb kérdéskörét. Nem annyira önmagára zárt problémaként, hanem itt a szobrász feladataként, ami a *kulturális tér* Kelet-Nyugat (illetve ezzel lényegileg összekapcsolódó) polarizáltságával, ennek feszültségeivel és lehetőségeivel számolva, a *szobrászati tér* egységének követelményében foglalható össze.

1.4. Az értekezés felépítése

A jelen bevezető rész után doktori tanulmányaim *előtt* készült egyes munkáimnak az eddig vázolt perspektívában kiemelhető néhány vonását idézem fel. Közelebbről azt, hogy ezekben a munkákban miként, milyen gondolati háttérrel jelentkeztek keleti és nyugati hagyományok egyes jegyei, és hogyan próbáltam ezeket egyidejűleg érvényesíteni.

Ezt követően a hagyományos japán művészeti kánon néhány alapelemét körvonalazom, úgy, ahogyan doktori tanulmányaim során ezeket a korábbiaknál rendszeresebben megismerhettem, azokat a vonásokat emelve ki, amelyeket saját törekvéseimhez leginkább kapcsolhatónak találtam.

Bár a japán, valamint a nyugati művészet reprezentatív hagyományai sokáig egymástól távol, földrajzilag elszigetelten bontakoztak ki, az egymástól való elzártság a 16. század második felében, a 17. század elején oldódott, majd a 19. század második felétől az elszigeteltséget sokoldalú kölcsönhatás váltotta fel. Ennek során mind a japán, mind a nyugati „nagy hagyomány” számottevő átalakuláson ment át. A fejezet az újkori kölcsönhatások néhány, a 20. századi hatástörténet szempontjából kiemelhető mozzanatát idézi fel.

Az előző fejezet művészet- és kultúra-történeti áttekintése nem öncélú, szerepe, hogy a kulturális és művészeti szintézis problémáinak új fejezetben esedékes tárgyalásához háttérrel, történeti támpontokat nyújtson. A művészet és a kultúrák viszonyának története a szintézisigény megnyilvánulásainak és az ezekre adott válaszoknak a története is. Ez a fejezet a saját munkámhoz közvetlenebbül kapcsolódó gondolati szintéziskritériumokat és szintézistörekvéseket tekinti át.

Külön fejezetet szántam a szobrászati szintézis egyes problémáinak tárgyalására, úgy ahogyan ezek kiemelkedő 20. századi szobrász alkotók életművében megjelentek és számomra különösen tanulságosnak bizonyultak.

Doktori tanulmányaim az értekezés számos kérdésében nyújtottak számomra lehetőséget a kultúrák és a művészet, ezen belül a Kelet-Nyugat viszonylat újabb szakkutatási eredményeiben való tájékozódásra. Ezek elsősorban a művészeti, esztétikai gyakorlat kulturális pszichológiai és idegtudományi megközelítése terén nyújtottak ösztönző szempontokat.

Ezek után térek rá doktori mestermunkámnak az adott perspektívában történő tárgyalására.

Végül az értekezés zárófejezetében a szobrászati egység „Kelet” és „Nyugat” vonzásterében kibontható lehetőségeinek néhány személyes mozzanatát kísérlem meg összefoglaló módon és a továbblépés céljával körvonalazni.

*

Az értekezés terjedelmét és jegyzetelését, sokszor az idézőjelek használatát is, a kérdéskör sajátossága, a tárgyalt jelenségek kulturális sokfélesége, a köztük levő kulturális távolság áthidalásának feladata határozta meg. A képek egy kisebb része a könnyebb követhetőség érdekében a törzsszövegben szerepel, más részük mellékletben. Az adott keretek között igyekeztem számukat a lehető legkevesebbre korlátozni. Az online forrásokat külön irodalomjegyzék adja meg, terjedelmi okokból azok internet-címei ott szerepelnek.

A szövegben az ázsiai neveket általában nemzetközi átírásuknak megfelelően adtam meg, a japán nevek kivételével. Az utóbbiak a Magyar Tudományos Akadémia ajánlása szerinti fonetikus átírásukban és japán szerkezetben (a vezetéknevet előre véve) szerepelnek. A japán nevek körében kivételt képeznek más országok japán származású polgárai, akik nevét az adott országban saját maguk által használt alakban tüntettem fel, valamint a bibliográfia személynevei, amelyekben az adatok eredeti írásmódja érvényesül.

2. Keleti és nyugati hagyományok találkozása korábbi munkáimban

2.1 Megérzések és elvonatkoztatások

Szobrászati feladataim megoldásához már egyetemi éveim alatt olyan létértelmezés kimunkálására törekedtem, amely mind nyugati, mind keleti hagyományokat magába foglalhat. Ekkor, a kezdeti tájékozódás sok esetlegességével, nagyrészt az intuícóra hagyatkozva, mindkét irányból egymással valamiképpen kapcsolatba hozható hatások kerültek előtérbe.²⁷ Így egymással párhuzamosan, de egymást ellenpontozva is, mindkét irányból jelen voltak munkáimban kulturálisan reprezentatívnak tekinthető szemléleti elemek.

A “nyugati” pólusról művészeti és szobrászati téren például a *minimalizmus*, vagy az *arte povera*, Eduard Trier (először 1971-ben kiadott) „20. századi szobrászati teóriái”²⁸, Titus Burckhardt elemzése a szakrális művészetről²⁹, Dávid Katalin gondolatai a szép teológiájáról³⁰, filozófiailag a fenomenológia és az egzisztenciális filozófia Martin Heidegger³¹ és Karl Jaspers olvasatában³², a hermeneutika szintén Heidegger egyes írásaiban, a keresztény metafizika Nyíri Tamás³³ és Bolberitz Pál³⁴ bevezetéseivel, általános filozófiai és antropológiai kérdések Arno Anzenbacher összefoglalásában³⁵, az absztrakt művészet problémái Wilhelm Worringer előadásában³⁶, vagy Tom Wolfe prezentációjában³⁷ – általánosabban a Nyugat individualizáló esztétikájának absztrakcióra hajló vonulatáról szóló írások.

„Keleti” irányból ilyenek voltak a hagyományos japán esztétika egyes elemei, gondolati általánosítást keresve: a zen Szuzuki Daiszecu³⁸ vagy Miklós Pál

²⁷ A „rokonítás” kiterjedt irodalmából csak később talákoztam John Haber megjegyzésével, amelyet a Monoha vezéralakjának, Lee Ufannak Guggenheim-kiállításáról tett: „Az embert szinte arra indítja, hogy a minimalizmus hagyományos japán művészetét lássa benne.” *Haber*, 2012. Miként *Lazarin*, 1994. írása, vagy *Steinbock*, 1998. kötete (ebben különösen Tani Toru tanulmánya, *Tani*, 1998.) is később kerültek elélem.

²⁸ *Trier*, é.n.

²⁹ *Burckhardt*, 2000.

³⁰ *Dávid Katalin*, 2006.

³¹ *Heidegger*, 1989.; *Heidegger*, 1988.

³² *Jaspers*, 1987.; *Jaspers*, 2008.

³³ *Nyíri*, 1973.

³⁴ *Bolberitz*, 2000.

³⁵ *Anzenbacher*, 1993.

³⁶ *Worringer*, 1989.

³⁷ *Wolfe*, 1984.

³⁸ *Fromm és Suzuki*, 1989.

közvetítésében³⁹, Ananda Coomaraswamy összehasonlító művészetelmélete⁴⁰, Bognár Botondnak a japán építészetéről szóló monográfiája⁴¹, Eugen Herrigelnek a japán íjászatról és a zenről írt esszéje⁴² – általánosabban a Kelet öröksége, úgy is mint egyfajta tradicionalizmus forrása.

Miközben szobrászati kísérleteimet e hagyományok „találkozási helyének” tekintetem, végig ott munkált bennem az egység igénye: annak kérdése és feladata, hogy miként lehet az egymással gyakran ellentételeződő, kulturális erővonalaik mentén látványosan kontrasztot alkotó hagyományokat egységben felfogni. Ehhez a művészeti eszköztár tekintetében ígéretesnek tűntek számomra az absztrakt művészet lehetőségei. Munkáimat úgy fogtam fel, hogy azokban az absztrakt megközelítés már természeténél – nem annyira reduktív, inkább szimbólumképző lehetőségeinél – fogva a kultúrák találkozásának egyfajta közös nevezőjéhez járulhat hozzá.⁴³ Ezt támogatta az észrevétel is, mi szerint nem lehet véletlen, hogy az absztrakt művészet éppen a kultúrák közötti kölcsönhatások modern korszakában bontakozott ki, így korunk kulturális sokféleségének kihívására adott művészeti válasznak is tekinthető (még akkor is, ha az előzmények Konrad Fiedlernek⁴⁴ a „nem-reprezentatív” művészetre vonatkozóan 1876-ban kiadott manifesztumán át legalább a 19. század elejéig visszavezethetők). Míg az egységtörekvéshez szobrászati vonatkozásban a jelenkori absztrakt művészet adott támpontokat, gondolati tájékozódásomban a transzcendens metafizika keresztény hagyománya bizonyult irányadónak, nem utolsó sorban a művészetet és a filozófiai gondolkodást párbeszédre hívó lehetőségei miatt.

Mindezek nyomán az egyetemi évek alatt készült munkáimban hangsúlyosan jelentek meg olyan formai és tartalmi elemek, amelyek közül néhányat az itt következőkben kísérlek meg körülírni.

³⁹ Miklós, 1978.

⁴⁰ Coomaraswamy, 2000.

⁴¹ Bognár, 1979.

⁴² Herrigel, 2007.

⁴³ Idevágó, amit Michael Sullivan a Kelet és Nyugat közötti művészeti kölcsönhatásokról az adott vonatkozásban ír: „Ne zavarjanak bennünket túlságosan a definíciók; elég annyit mondanunk, hogy az a mozgalom, amely Keletet és Nyugatot összekapcsolja, *nem-figuratív [kiemelés – G.R.]*, és a dinamikus vagy kalligrafikus gesztuson alapul, tartson a gesztust adó kéz ecsetet vagy csöpögő festékes kannát: ez magába foglalja Pollock-ot, Soulages-t, Kline-t, például, néha Tobeyt és de Kooningot, de nem Rothkot, Dubuffet-t vagy Appelt.” *Sullivan*, 1973. 11-12.o. Sullivannak a hatásokkal kapcsolatos további észrevételeire később még vissza kell térni.

⁴⁴ Fiedler jelentős szerző volt Nisida Kitaró számára is, akit több művében idéz (*A tudatosság problémája*, 1920, *Művészet és erkölcs*, 1923, valamint a történelmi világról 1941-ben írt tanulmányában), mint erre Enrico Fongaro rámutat. (*Fongaro*, 2017. 182.o.)

Kezdetől ott volt törekvéseimben az egyszerű alapelemekhez és az ezekből felépülő tisztázott, átlátható rendhez való ragaszkodás. Úgy gondoltam, hogy egy olyan korban, melynek jelszavai között gyakran szerepel a „komplexitás”, és amelynek a kulturális összetettsége – művészetben, tudományban, mindennapi életben – valóban kihívást jelent az emberi tájékozódás számára, különösen fontos lehet az egyszerűhöz, az emberi formavilág elemi és ezáltal közös rétegeihez visszanyúlni, legalábbis az ezekkel való összefüggés újrafelfedezéséhez helyet, alkalmat keresni.

Ebben benne volt a természeti elemek, mint a víz, a tűz, az évszakok, a fény vagy az árnyék munkáimba való „beemelése”, illetve beengedése is. Az absztrakt művészet történeti sajátossága szerint egy olyan, magas fokon mesterséges világ művészete, amelynek lakói messze kerültek a természetes ökológiai feltételektől, annak az „élőhelynek” az eredeti feltételeitől, melyben az ember egykor megjelent a Földön. Úgy gondoltam, hogy ezeknek az eredeti feltételeknek, a természetihez kötődő elemi tapasztalatoknak a beemelése egyszerre képezhet ellenpontot és jelezhet tájékozódási irányt a kulturális és technológiai összetettség mai világában.

Szerves módon kapcsolódott ezekhez egyfajta eszköztelenség és keresetlenség, valamint egy ezek értelmében vett ökonómia vagy minimalizmus. Az algoritmizált tömegtermelés és tömegfogyasztás maximális hatásokra programozott „kockázati társadalmában”⁴⁵ a végletekig instrumentalizált mindennapiságból átvezető egyszerű, keresetlen megoldások: a törékenyre, a spontánra, a minimálisan szükségesre való szorítkozás.

Az eddigiek egy további olvasata a direkttel szemben az indirekt, az explicittel szemben az implicit előtérbe helyezése, egy rejtjelező, éppen csak sejtető fogalmazásmód. Az öncélú instrumentalitás direkt és explicit stratégiáival szemben a lét önértékére való utalás, annak felismerését mindössze katalizáló, az intuíció belső munkájára való hagyatkozás. Inkább „kitaláltatás”, mint *performance* vagy *happening*. Inkább parabola, mint „megmondás”, inkább rávezetés, mint meggyőzés, inkább tanúságtétel, mint demonstráció.

Ez arra indított, hogy a szobrászati térben a „kitöltöttnek” és az „üresnek” egyfajta egyensúlyát kíséreljem megtalálni, amelyben a hiány ad mélységet annak, ami közvetlenül jelen van: ne csak annak legyen jelentése, ami megjelenik, hanem annak is

⁴⁵ A fogalmat Ulrich Beck német szociológushoz kötik. (*Morel, Bauer, Meleghy, Niedenzu, Preglau és Staubmann*, 2000. 286-291.o.)

(és éppen azáltal), ami „nincs ott”. Ahogyan egy lap „üres” része, mint a lehetőségek nyitott tere tartalmasabb lehet, mint a teleírt.

Úgy láttam, ezzel együtt jár a befejezetlenség és tökéletlenség vállalása, a befejezés lehetőségének és munkájának ráhagyása a befogadóra, pontosabban a vele való együttműködésre, amihez a mű nyitva hagyott, ezzel továbbgondolásra készítő értelmezési horizontja inkább csak indíttatást és alkalmat ad.

Nem választható el egy ilyen megközelítés a találkozás közvetlen szituatív környezetétől, melytől a munkadarab nemcsak elkülönül, de amelybe bele is ágyazódik. A munka nemcsak egy művileg szakosodott és korlátozott intézményi tér keretezett, kiállított darabja, de beleágyazódik a társas-kulturális gyakorlat tágabb tereibe: közege az épület, az utca, a város, létrehozójának élete, pályája, a korszak, melyben készült, egy egész kultúra vagy akár a kultúrák között kölcsönhatások tere. A mű életciklusa sem merül ki a kiállítás fázisában, annak része a teljes élettartam többi szakasza is (akár a raktárban, akár a virtuális térben stb.). Így például a történeti és a fizikai idő – múltbeli, jelen idejű és jövőbeli – hatásai is szerepet kapnak a mű teljes élettartamában.

De nem választható el az adott megközelítés a tágabb intézményi feltételektől sem, ahol mű, művész, kiállító, közönség, kritikus stb. egyfajta kapcsolati hálót alkot, melyben ki-ki a maga módján, ugyanakkor kölcsönösen vesz részt. A mű és alkotója legalább annyira a közös figuráció része, mint amennyire önálló mű vagy autonóm művész; inkább megszólító és hozzászóló, mint fétis, virtuóz vagy főszereplő: mind egymással találkoznak, egymás életéhez szólnak hozzá, valahol *egy* összefüggést alkotnak, akár tudatában vannak ennek, akár nem.

Ezzel együtt, az egyes összetevők kiemelésével szemben, a mű belső kompozíciójában is előtérbe kerültek az ezek közötti viszonylatok és kapcsolódási módok, kölcsönös ellentételeződésükkel egyidejű kölcsönös komplementaritásuk.

Úgy láttam, az idetartozó szemléleti elemek nem korlátozhatók a szűkebben vett esztétikaira. Az esztétikai értékek nem választhatók el az erkölcsiektől és az értelmi megismerés kritériumaitól, csak az lehet szükségszerűen szép, ami egyben jó és igaz is. Ezek az ismérvek egységet kell, hogy alkossanak, nemcsak elvileg, hanem a mindennapi gyakorlatban, aminek az esztétikai, vagy művészeti csak egyik olvasata. Ez nem független profánnak és szakrálisnak, szekulárisnak és vallásinak a kölcsönös feltételezettségétől, melyeknek egyazon összefüggésben kell egymást hitelesíteniük.

Mindez egy átfogó egészlegesség perspektívájában összegeződött, melyet végső soron a személylét szükségszerű egységének követelménye alapoz meg. Úgy láttam, ez a kortárs, általában a modern világ fragmentációjára adható válaszként is időszerű. A kérdéskör nem új, az utóbbi évtizedekben azonban új nyomatékkal került napirendre. Ezeket az évtizedeket Barbara Dowds (másokkal egybehangozva) a késő-modernitás korának nevezte és saját szakmai perspektívájában meggyőző módon elemezte.⁴⁶ Az egész újrafelfedezése és újraépülése időszerű ellenpontnak tűnt azzal szemben, amit Dowds műve 8. fejezetében a késő-modernitás én-típusának zavaraiént, annak „kiüresedett, hamis és széttöredezett” voltában írt le.⁴⁷ A népbetegséggé vált depresszió és értelemvesztés jelenségeit a kapcsolatképeség és a tartalmas megtapasztalás képességének meggyengülésével hozta összefüggésbe. Ez támogatta azt a meggyőződést, mely szerint az élet értelmességének kérdése elválaszthatatlan annak egészétől, aminek átfogó perspektíváját a részletek semmilyen öncélú perfekciója nem pótolhatja.

A fentiek egyfajta *ars sculptura* alapelemeiként kezdtek összekapcsolódni, de az, hogy együttesük a kultúrák közötti viszonylatokban milyen vonzatokat és tartalmakat hordoz, inkább csak a későbbiekben és fokozatosan rajzolódott ki előttem. Ehhez a kulturális tudatosság további kimunkálására volt szükség, amihez doktori tanulmányaim értékes lehetőséget adtak.

Életutam során a magyar és az európai, valamint a japán és bizonyos fokig a kelet-ázsiai kultúrákba mintegy „belenőttem”, így azokat sokkal inkább belülről láttam, mint egymás közötti és a többi kultúrához viszonyított helyzetük szerint. Hasonlítható ez a nyelvvel való kapcsolathoz. A japáni iskolában töltött egy év során viszonylag jól elsajátítottam a nyelvet: mindent értettem és elmondtam, annak megfelelően, ahogy egy gyerek teszi. Ugyanakkor, hiába értettem, sokszor nem tudtam magyarra lefordítani, amit hallottam.

Csak a kulturális tudatosság érlelődése nyomán kezdett körvonalazódni előttem, hogy mi az, ami a fentiekben idézett és azokhoz köthető irányulásokban nemcsak a *modernitás* vagy *késő-modernitás* egyes problémáira nézve képezhet ellenpontot, de egyben a modern *nyugati*, (vagy akár a *keleti*) világ jellegzetes egyoldalúságai vagy ellentmondásai tekintetében is.

⁴⁶ Dowds, 2018.

⁴⁷ u.o. 167-194.o.

Tanulmányaim előrehaladtával fokozatosan, többnyire csak utólag tűnt fel, hogy, tipikusan nyugati megoldásokkal kontrasztba hozva, mennyire kötődnek a fentiekben vázolt irányulás jegyei a keleti, különösen a japán hagyomány bizonyos jellemzőihez. Ehhez (a közvetlen megtapasztaláson és az ebből adódó intuíción túl) az utóbbi rendszeresebb megismerésére volt szükség, ami egy általánosabb kultúraközi látásmód szükségességének felismerését erősítette bennem.

Ennek nyomán a felidézett szemléleti ismérvek együttesében hagyomány és modernitás feszültségével összekapcsolódva egyre határozottabb kontúrokat kaptak a kultúrák közötti erővonalak, a kultúrák globális vonzásterében pedig a Kelet-Nyugat polaritás, melynek következményei egyszerre szembesítenek a megosztottság tényeivel és az egység-igény megkerülhetetlenségével. A látásmód tudatosabbá válása egyfajta körkörös mozgásban haladt előre: egyfelől a közvetlen tapasztalati, kísérleti munka, másfelől a rendszeresebb gondolati, elméleti tájékozódás közötti kölcsönhatásban, melynek során el kellett jutnom a művészeti, a szobrászati gyakorlat egyes kulturális változatainak tudatosabb és árnyaltabb megkülönböztetéséhez, a művészet, ezen belül a szobrászat, mint egy-egy kultúra jelenségének az értelmezéséhez. Ezen a ponton a kulturális meghatározottság, valamint az egység jegyében azon túlmutató érvényesség kérdései is szükségszerűen jelentkeztek.

2.2 *Az intuíción túl – elméleti és fogalmi „háromszögelési pontok”*

Az intuitív iránykereséssel párhuzamosan megkíséreltem feltárni olyan elméleti és fogalmi támpontokat, amelyek, ha kezdeti módon is, gondolati kereteket és perspektívát adhatnak szobrászati törekvéseimnek. Ezáltal nemcsak strukturáltabbá és tudatosabbá tehetik azokat, hanem segíthetnek függetlenedni ideológiai divatoktól, piaci vagy ízlés-trendektől. A reflexió elmélyítésétől a kritikai értelmezés előmozdítását, az intuitív meglátások egyfajta ellenpróbáját is vártam.

Az itt következők azt tükrözik, hogy *akkor* (diplomamunkámat és diplomadolgozatomat is beleértve) hol tartottam, elsősorban a Kelet-Nyugat viszonylat adott célú felderítésében. Ugyanakkor olyan momentumokat emelek ki, amelyek hosszabb távon is hatással voltak tájékozódásomra.

Diplomadolgozatomban az alábbiak szerint próbáltam az idevágó kérdések rövid foglalatát adni.⁴⁸

Japán művészeti hagyománya az ember és a természet sajátos viszonyában gyökerezik. Lényeges különbség a nyugati és a keleti szemléletmód között, hogy míg nyugaton alá-fölé rendelt, addig keleten mellérendelt viszonyban van ember és természet. A nyugati kultúra működésmódját a ráció, a logika, a „tudományos módszer” jellemzi. Gondolkodásmódja analitikus, a valóságot részleteiben tanulmányozza, ezzel szem előtt tévesztheti az egészet. Keleten az analitikus helyett inkább egészleges szemlélet az irányadó. A technikát és a tudományt egy nyugati ember környezete átalakítására használja. Egy keleti ezzel szemben úgy véli, hogy miként a természet, ő is a világmindenség része, tehát nem szemben áll a természettel, nem külső szemlélőként figyeli, hanem lehetőleg összhangban együtt él vele.

„A japán művészet magának a természetnek a folytatása és kiteljesedése. Környezetének kisebb-nagyobb, ilyen vagy olyan megnyilvánulásaira (pl.: évszakok változása) adott reakciója, válasza a művészete.”⁴⁹ A művész mesterségbeli ismerete és tudása azért fontos, hogy amit létrehoz, a természet szándékainak és kifejezésének a kiteljesítése lehessen, nem pedig a maga egyéni megnyilvánulása. Szemléletük szerint anyag és alkotó kölcsönösen hat egymásra. Az anyag úgy hat vissza a művészre „ahogy a művész rajta hagyja azon keze nyomát, annak esetlegességeivel együtt”.⁵⁰ A japán esztétikában nem létezik külön szépség és csúnyaság, maga a természet válik mércévé. A szépség kategóriája helyébe a természetesség, mintegy „a természet esztétikája” lép.

A japán kultúrát történelme során és ma is sokféle tényező határozza meg. Ezek közül kiemelkedik a kínai, majd később a nyugati kultúra hatása. Az Kr. u. VI. századig a sintó volt a meghatározó. A sintó, szó szerint „az istenek útja”, tulajdonképpen egy animisztikus, mitologikus hitvilág, melyben a természetben előforduló minden dolognak külön istensége, szelleme van. Jellemző rá a természet iránti tisztelet és hála. A természet ilyen átlényegítésének az ősök kultusza is része. A sintó mellett hagyományosan a buddhizmus játszik szerepet, melyben a megvilágosodás és az ehhez vezető meditáció

⁴⁸ Gergely Réka Erzsébet: Az érvény keresése, A hagyomány és a Kelet mércéi, Diplomadolgozat, Témavezető: Karmó Zoltán, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrász Tanszék, Budapest, 2013. (6-8. old.) Az adott rész itt tömörített fogalmazásban szerepel.

⁴⁹ *Bognár*, 1979. 29.o.

⁵⁰ u.o.

lényeges. Történetileg tekintve, a beáramló külső hatásokat asszimilációs folyamat kíséri, melyben az új eszméket, művészeti áramlatokat Japán saját kultúrájába építette bele.

A japán művész szoros kapcsolatban áll az idővel. A japánok úgy vélik: „a művészet az idő gyermeke.”⁵¹ Az idő múlásában és múlandóságában szépséget, harmóniát lát és – egyfajta melankóliával – esztétikailag is értéknek tartja. Ez a fajta gondolkodás a buddhizmushoz is köthető, mely „tagadja a világfolyamat egyszerűségét”.⁵² Az időnek ez a megközelítése kizárja a befejezettség gondolatát. A szépség, vagyis a harmónia így elveszti statikus jellegét. Ezzel is összefügghet, hogy minden művészeti ágban az aszimmetriára törekednek. Az aszimmetrikus rend sok lehetőséget ad, melyek harmóniájához elengedhetetlen az idődimenzió.

A tipikus japán alkotásokban „a kompozíció mindig komplex összefüggéseknek az egyensúlya”.⁵³ Japán megközelítés szerint a részek soha nem maradnak magukban vagy önállóan, mivel a tudat és az emlékezet, mint szimbólumokat szintetizálja, hogy így váljanak egésszé. A japán ember tisztában van vele, hogy a „kimondás” a kimondhatatlan valóságot „sérti”, azt vallja, hogy a ki nem mondott többet képes kifejezni a kimondottnál. Inkább sejtet és céloz, mintsem „kinyilvánít”.

A japán művészetszemlélet nem explicit, hanem szuggesztív. Biztosítja a néző számára, hogy „a mű lényege a művel való intuitív azonosulás a kimondatlannak és a kimondhatatlannak végtelen sok variációjából és azoknak szüntelenül változó viszonyából teljesebben ki.”⁵⁴ Ebből következik elképzelésük, miszerint az „üresen” hagyott felület többet tartalmazhat, mint a „kitöltött”. Az üresség fogalma a zen filozófiához köthető, melyben az üresség nem üres, hanem „minden alkotóelem és rész közös lényege, amire minden vonatkozik, és ami éppúgy összeköt, mint szétválaszt”.⁵⁵ A kínai és japán buddhizmus szerint „két különböző természetű dolog között mindig létezik egy harmadik, amely sem egyik, sem másik, vagy mind a kettő egyszerre”.⁵⁶ A hallgatóságos jelzéseknek döntő szerepe van az esztétikai érzékenységben és kifejezőmódban. A japán művészet ebből következően, távol áll a „realizmustól” és a „naturalizmustól”, legalábbis, ahogyan ezeket Nyugaton értik. Ábrázoló művészetükben

⁵¹ u.o.

⁵² u.o.

⁵³ u.o.

⁵⁴ u.o.

⁵⁵ *Bognár*, 1979. 30.o.

⁵⁶ u.o.

hagyományosan figyelmen kívül hagyják a perspektíva eszközeit és a fény-árnyék hatásokat, elvonatkoztatnak ezektől.

A Kelet-Nyugat viszonylat adott célú gondolati feltérképezésének „háromszögelési pontjaiként” az adott stádiumban elsősorban a következő megkülönböztetések tűntek ki:

- „Eszztétikum” és „művészet” eltérő szemlélete és szerepe Nyugaton és Keleten (a szép, a jó és az igaz egymástól való függetlenségének, illetve szétválaszthatatlanságának kérdéseit is ideértve).
- Művész (egyáltalán az egyén) és közösség kapcsolatának eltérő jellege.
- A természeti és a művi eltérő kapcsolata.
- Hagyomány és újítás eltérő viszonya.
- Analitikus és egészes megközelítések ellentéte.
- Az alany-tárgy viszony eltérő látásmódja.
- A „léttel” szemben az „üresség”, a „kimondottal” szemben a „csend”, a „kitöltött”, illetve az „üres” eltérő szerepe és értékelése.
- Tapasztalás és megismerés, intuíció és fogalmiság eltérő felfogása.
- Transzcendencia és immanencia eltérő hangsúlyai.

Bár az áttekintés közvetlenül szűk körű szakirodalmi háttérre támaszkodott, úgy tűnt, hogy a felsorolt fogalmi csomópontok mentén haladva a jelen fejezet első felében vázolt intuitív tájékozódás gondolatilag jobban átvilágíthatóvá válhat. Még akkor is, ha ezek a „háromszögelési pontok” egyelőre inkább csak felsorolásszerűen, mintegy egymás mellett voltak, belső összefüggéseik közelebbi feltárása nélkül. A szakirodalom szélesebb körének fokozatos bevonása nyomán kiindulási lehetőséget adtak annak felismeréséhez, hogy a felsorolt, kulturálisan divergens jelenségekre akár Keletről, akár Nyugatról adott válaszok egy része nem nélkülöz konvergencia-elemeket sem. Elsősorban azok a megközelítések ragadtak meg, amelyek az egymással szembenálló – vagy szembeállított – jellemzőkön, érveken túl eljutottak az egység kérdéseinek megfogalmazásáig és a válaszadás megkísérléséig. Ezek egymással is több síkon összekapcsolódó teljesítményeknek mutatkoztak. Figyelmemet főként ez utóbbiak keltették fel, mert ezekben remélhettem közvetlenebb támaszt saját törekvéseim továbbviteléhez.

Ugyanakkor azt is látnom kellett, hogy az idevágó összefüggések, különösen az egység-probléma, tartalmi feltárásához jóval rendszeresebb és módszeresebb

erőfeszítésre van szükség, mint amilyenre addig vállalkozhattam. Ehhez új lehetőséget adott, hogy diploma megszerzése után folytathattam szobrászati tanulmányaimat a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában.

3. A „hagyományos japán esztétikai kánon” néhány alapeleme és értelmezési problémája

Az értekezés 2. fejezetében vázolt előzmények után doktori iskolai tanulmányaim első szakaszában a japán művészeti hagyomány korábbiaknál rendszeresebb megismerését tűztem ki célul. Ilyen irányú törekvésem néhány kezdeti eredményét a doktori képzés első és második félévéről szóló beszámolóimban foglaltam össze. A jelen fejezetben ezeket is felhasználva két címsor alatt próbálom meg a témakör számomra lényegesnek bizonyult néhány elemét vázolni: a bevonható szakirodalom alapján egyrészt „a hagyományos japán esztétikai kánon” néhány kategoriális problémáját, másrészt a kérdéskör értékhorizontjának a buddhista, közelebbről a zen-hagyománnyal kapcsolatba hozható egyes összetevőit.

3.1 Kategoriális paraméterek és értelmezési problémák

Miután a japán művészettörténet (vagy akár csak szobrászattörténet) egészének feldolgozására nem vállalkozhattam, kezdeti lépésként célszerűnek tűnt a szakirodalomban „hagyományos japán esztétikai kánonként” hivatkozott ismérvek feltérképezése.

Ez első látásra, mintegy névértéken, viszonylag egyszerűnek ígérkezett. Úgy tűnt, az adott célra elegendő olyan összefoglalásokból kiindulni, amelyek a kérdéskör kutatásának eredményeit alkalmasan áttekintik. Ilyennek találtam Mara Miller tanulmányát a japán esztétikáról a Világfilozófiák Oxfordi Kézikönyvében, valamint Graham Parkesnak szintén a japán esztétikáról írt szócikkét a Stanford Filozófiai Enciklopédiában.⁵⁷ Mindketten a japán művészet és esztétika nemzetközi kutatásának elismert művelői, kiválasztott írásaikban a szakirodalom 65, illetve 27 reprezentatívnek ítélt publikációját dolgozták fel.

⁵⁷ Miller, 2011.; Parkes, 2011. (A szócikket a szerző 2018-ban ismét átdolgozta, de jelen célra a hivatkozás a 2011. évi változatra vonatkozik.)

Parkes a kérdéskörben hat „esztétikai eszmét” emelt ki „legfontosabbként”: a *mono no avare*, a *vabi*, a *szabi*, a *júgen*, az *iki* és a *kire* kategóriáit. Első doktori félévem beszámolójában Parkes válogatása és leírása nyomán a japán „kategoriális esztétika” körvonalait az alábbiakban kezdtem el áttekinteni.⁵⁸

A *mono no avare* egyszerű fordításban „a dolgok pátoszat” jelenti, azonban valódi jelentése ennél jóval sokrétűbb. Eredeti jelentése szerint egy dolognak, vagy akár magának az életnek a pátoszat annak mulandósága és átmenetisége adja meg. Josida Kenkó, 14. századi japán gondolkodó az ember életét a reggeli harmathoz találta hasonlónak, aminek éppen bizonytalansága és mulandósága kölcsönöz értéket: „a legértékesebb dolog az életben a bizonytalansága”.⁵⁹ A mulandóság elfogadása ebben a megközelítésben segít ráirányítani figyelmünket arra, hogy örüljünk az életnek és ne mulasszuk el értékelni az élet dolgait, sőt, a vele járó szomorúsággal együtt ünnepeljük bizonytalanságát és mulandóságát. A fogalmat, úgy is, mint a japán esztétikai személet egyik – elsősorban a kínaitól – megkülönböztető jegyét a 18. századi japán filológus, Motoori Norinaga tette szélesebb körben népszerűvé. A *Gendzsi Monogatari* (Gendzsi története)⁶⁰ címet viselő 11. századi mű filológiai elemzésében Motoori kiemelt szerepet tulajdonít a fogalomnak. Értékelése szerint a „*Gendzsi*” (sokak szerint a világirodalom első regénye) írójának nagysága abban áll, hogy a szereplőket az érzelmi mozzanatok iránti mély érzékenység, azaz a *mono no avare* szellemében ábrázolja. De Parkes felhossa példaként Ozu Jaszudzsiro 20. századi filmrendezőt is, akinek célja, hogy „a dolgok arcán” keresztül mutassa be az élet tűnékenységét. A *mono no avare* természeti jelenségekben, azok tűnékeny szépségében is tükröződhet. A cseresznyevirág-nézés, a *hanami*, vagy a hónézés, a *jukimi* is felkeltheti a szemlélőben a *mono no avare* érzését.

A *vabi* egyfajta „szikár szépséget” tükröz. Kenkó szerint, ha a mulandóság fázisainak csak egy-egy látványosabb részét ragadjuk ki (példaként: ha a

⁵⁸ Az itt következők nagyrészt 1. doktori félévi beszámolómból származnak, helyenként az értekezés céljára módosított változatban. Gergely Réka: Szobrászati munkám gondolati megalapozásához, A szintézis követelménye – a szobrászat, mint létértelmezés, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában a 2014-15. tanév első félévében értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi docens, 2015. január.

⁵⁹ Idézi Parkes, 2011. Hozzáfűzhető, hogy a bizonytalanság és a bizonytalan-értelműség mindmáig a japán kultúra sokat emlegetett sajátosságának számít, amivel kiterjedt szakirodalom foglalkozik. Egyik jelenkori irodalmi dokumentuma ennek Ōe Kenzaburo Nobel-előadása. (Ōe, 1994.) Ez a tudományos kutatás japán (és kelet-ázsiai) gyakorlatának, etikájának és stílusának is része: míg a nyugati tudományosságban többnyire az „egyértelműséget” és „magabiztosságot” értékelik, ez Japánban és a környező kultúrákban inkább visszatetszést kelt.

⁶⁰ Muraszaki, 2009.

cseresznyevirágzást csak felhőtlen holdvényben nézzük), ezzel megtagadjuk az állandó változásban levő valóságát. Nem csak egy kitüntetett eszményi állapotot, hanem egy átfogó folyamatot kell látnunk, így lehetséges, hogy a rügyező virágoknál szebbek a lehullott szirmok, mivel ez az állapot még inkább a teljes folyamatra utal, így megindítóbb lehet. A tökéletlenség fontosabb, mint a látszólag tökéletes. A *vabi* legkidolgozottabb formáját talán a teaszertartásban kapta. Szemléletmódja szerint a szépség nem a „különlegesben” vagy „bőségesben” lakozik, csúcsát valójában egyfajta ürességben – ami a zen buddhizmus központi értéke – érheti el. Ez a „semmitlenedés” foglalja magában a tökéletesség kritériumát. A legkevesebb eszközzel a legtöbbet elmondani – ez a *vabi*, általánosabban a japán esztétikai szemlélet egyik jellemzője. Irodalmi téren jól példázza ezt a *haiku*.

A *szabi* a rusztikussá, rozsdássá vált, megöregedett, időtől próbált patinát jelenti, emellett a nyugalmat, a mély egyedülletet és elcsendesedett magányt. Parkes megemlíti, hogy Macuo Basónál, a haiku 17. századi mesterénél a *szabi* összekapcsolódik a *szabisii*-vel, melyet a magunkra maradság, „egyedülmaradság” érzése jellemez. Tanizaki Dzsuniciró, a 20. századi japán irodalom egyik jelentős alakja *Az árnyékok dicsérete* című, 1933-ban készült írásában szintén a *szabi*, illetve *vabi* – nem is annyira fogalom, mint inkább életérzés, szenzibilitás – jelentőségére hívta fel a figyelmet. Azt írja, hogy a japán szemlélet sajátossága egy különös (hozzátehetnénk: intuitív és emocionális) érzékenység, mely nem pusztán intellektuális (adott szinten azt inkább kizáró⁶¹). Tanizaki példaként említi a fényről való gondolkodást, miszerint a japánok a sekélyes ragyogással szemben előnyben részesítik a pislákoló, imbolygó fényt, mely egy ősbibb (megint csak bizonytalan és többértelmű) minőségről szól.

A *júgen* jelentése a kifinomult eleganciához és könnyed bájhoz, kecsességhez köthető, de köze van a titokzatoshoz, az átláthatatlanhoz, és ahhoz a homályhoz, ami segítheti az értelmezési horizont kitágulását. A világban ismertté vált japán esztétikai kategóriák között ez talán az idegennyelvi szavakkal legnehezebben megragadható – jegyzi meg Parkes. A japán esztétika-történetben Kamo no Csómei a Fűkunyhóból című munkájában⁶² (1212) a *júgen* elérését a korabeli költészet legfőbb céljának tekintette. Azt írja, a *júgen* olyan, mint egy őszi este a néma ég színtelen boltozata alatt. Mikor a ködön

⁶¹ Idézhetne volna (valószínűleg ismerte) a régi mondást: „Ha elemezni akarjuk érzéseinket, aligha lesznek érzéseink”. Miként Niels Bohr idézte antropológusok számára, a kultúrák és az emberi megismerés általános problémáinak megvilágításához. (Bohr, 1964. 44.o.)

⁶² Bunting, Chomei és Yasutane, 2017.

át rátekinünk az őszi hegyekre, a kép elmosódott ugyan, de így tárul fel számunkra a látvány mélysége. A határtalan kilátás, mely képzeletünkben keletkezik, messze felülmúl bármit, amit esetleg egyébként élesebben láthatnánk a fizikai látáson keresztül. Itt ismét megjelenik a kelet-ázsiai kultúrák egyik jól felismerhető sajátossága: előnyben részesíteni a burkolt utalásokat, a magukon túlmutató, implicit, inkább csak sejtető üzeneteket az explicittel, a taglolt kifejtéssel szemben. Irodalomtörténészek szerint a *júgen* a japán művészetek között a *noh* drámában érte el csúcspontját. Az egyik legnevesebb drámaíró, Zeami Motokijo (1663-1743) úgy fogalmaz, hogy a *júgen* a japán arisztokrácia rendkívül kifinomult kultúrájához, elsősorban az élőbeszéd általuk képviselt eleganciájához kapcsolódott, de a *noh* drámában ott van a zene és a tánc, az előadásmód *júgenje* is. Zeami egyik írásában⁶³ található a *júgen* talán leghíresebb megfogalmazása: „a páratlan szépség kivirágoztatásának művészete”. A páratlan szépség messze túlhalad, felülmúl minden szóbeli magyarázatot és túl van a felszíni észlelésen. „Az éj mélyén tündöklő nap” – ez túl van a „logikus állításokon”. A *júgent* tekintik a természetileg adott ellentétként stilizált forma tökélyre vitelének is. A *noh*-ban a beszéd, a gesztus, a tánc, mind rendkívül stilizált, bizonyos értelemben eltúlzott. Rendkívül nagy fegyelmet igényel ezeknek a formáknak az elsajátítása, melyek tulajdonképpen szembe mennek a test rutinszerű mozgásával, egészen egy áttörési pontig, ahol a tökéletességig csiszolódva egy olyan spontaneitáshoz vezetnek, mely így egy magasabb rendű természet megnyilvánulásává válik.

Kuki Súzó, japán filozófus Az *iki* struktúrája című tanulmánya (1926) a 20. századi japán esztétika sokak által legjelentősebbnek tartott műve, melyben az Európát is megjárta szerző az *iki* fenomenológiai és hermeneutikai vizsgálatára vállalkozott.⁶⁴ Az *iki* Kuki szerint szintén olyan kulturálisan feltételezett fogalom, mely más nyelvre gyakorlatilag lefordíthatatlan. Miután személyes eszmecsere folytatott Heideggerrel, azt írja, hogy az *iki* értelmezése összefüggésbe hozható Heidegger egzisztencialista halálfogalmával, ahol a halál, mint végső lehetőség jelenik meg. Ez a magatartás megtalálható a *busidó*-ban is, a japán harcos halál iránti attitűdjében, mely a bátor elszánást és a mulandóság világtól való függetlenedést egyesíti. Maximája: a halál lehetőségében

⁶³ Zeami: Jegyzetek a művészeti teljesítmény kilenc szintjéről. (Hivatkozva: Parkes, 2011.)

⁶⁴ Művének Parkes által a szócikkben nem idézett teljesebb címe: *Reflexiók a japán ízlésről – Az iki struktúrája*. Kuki Európában töltött hét éve alatt a korabeli nyugati filozófia olyan képviselővel került kapcsolatba, mint Martin Heidegger, Heinrich Rickert, Edmund Husserl, Henri Bergson, vagy Jean-Paul Sartre, így az akkor kibontakozó fenomenológiai és hermeneutikai megközelítéseket első kézből ismerhette.

élni az életet. A magára feledkező mindennapiság világán való felülemelkedés, annak mintegy zárójelbe tétele ez. Továbbá néhány esztétikai érzés vagy tapasztalat között is elhelyezi Kuki a fogalmat, így az édes és a fanyar, a pillanatszerűen átmeneti és a megnyugodott, a közönséges és a kifinomult ellentétei között. Nézete szerint megtapasztalását feszültség és lazítás egyidejűsége jellemzi. Az Edo-kor (1600-1868) *gésa* kultúrájához is kapcsolja az *iki*-t, a vékony textilben, a finom kozmetikumban, a nem túl formális hajviselésben is talál kapcsolódási pontokat. A vizuális művészetben Kuki szerint az *iki* főleg a függőleges, párhuzamos vonalakban, a szürke, a barna és a kék színek árnyalataiban, építészetileg pedig a zen teaházban nyilvánul meg.

A *kire* vágást, elvágást jelent, továbbá együtt jár a *kire-cuzuki*-val, mely azt jelenti, hogy „elvágni és folytatni”. Változás és folytonosság elve, a vágásnak ez a fogalma a zen buddhizmusból jön és reprezentatív tartalmában a Rinzai iskola mesterének, Hakuinnak (1668-1769) a tanítására vezetik vissza. Az „elvágás” célja, hogy az ember bepillantást nyerjen saját természetébe, mely csak úgy érhető el, ha „levágja magát az élet gyökeréről”. Az *ikebana* művészete (virágok elrendezésének művészete) is a *kire* fogalmára épül: olyan életre kelteni a virágokat, mely a virágok halálával kezdődik. Nisitani Keidzsi, a kiotói filozófiai iskola egyik legismertebb alakja egy esszéjében írja az *ikebanáról*: az organikus életet levágjuk természetes gyökeréről, pont azért, hogy a virág igazi természete kitűnhessen. Azáltal, hogy levágjuk és a *tokonoma*-ba (a szobán belüli beugró „falfülkébe”) tesszük, mutathatja meg a virág igazi mivoltát. Az ún. szárazkert (*kare-san-sui*: száraz-hegy-víz) is „le van vágva” a természeti világról, túl van annak határain. A *haikuban* is fontos a *kire-dzsi*, az elvágó-összekötő elem: „levágódás” az előzőről, *ugyanakkor* kapcsolódás a következőhöz. Az elvágás megjelenik a *noh*-színész mozgásában is, akinek minden lépése „elvágás és folytatás” szinte egyidejű megjelenítése: a színész úgy csúsztatja a lábát, hogy a lábujjait felemeli, majd a lábujjak gyors lecsapásával elvágja a mozgást, abban a pillanatban, amikor a másik lábával éppen mozgást kezd. Maga a lélegzés is, melyet a zen meditáció tudatosabbá tesz, tulajdonképpen eloldódás-és-folytatás egyszerre; benne van annak a tudata, hogy az életről bármelyik pillanatban „levágattathatunk”, amikor is a kilégzést többé nem követi újabb belélegzés. Mindez ráirányítja a figyelmet az élet epizodikus, átmeneti jellegére. A vágás, az eloldódás is a megvilágosodás szolgálatában áll, akár csak a mindennapi dolgok és tevékenységek esztétikai minőségre emelése, amin keresztül meghaladhatjuk a rutint és a jelen egy más létsíkra helyeződik.

Miller idézett összefoglalásában hasonló cézzal tárgyalja még a *va* (harmónia), a *kei* (tisztelet), a *szei* (tisztaság), a *dzsaku* (nyugodtság, békesség, megállapodottság) és a *mingei* (népi mesterség) kategóriáit. A szakirodalom további feldolgozása nyomán kezdtek fokozatosan előtűnni annak a „jéghegynek” a kontúrjai, melynek a Parkes és Miller által mintavételezett ismérvek inkább csak a csúcsát alkotják. A kategóriák egy teljesebb katalógusát az alábbi táblázatba foglaltam össze:

<i>Szerzők</i>	<i>Kategóriák</i> ⁶⁵
Motoori Norinaga (1730–1801)	pl. <i>avare</i> , <i>makoto</i> (hivatkozott irodalmi források a 8-11. századból)
Kuki Súzó, 1930 ⁶⁶	<i>iki</i> és <i>yabo</i> , <i>dzsóhin</i> és <i>gehin</i> , <i>dzsimi</i> és <i>hade</i> , <i>sibumi</i> és <i>amami</i> ; még az <i>iki</i> -vel összefüggésben: <i>bitai</i> , <i>ikidzsi</i> , <i>akirame</i>
Ónisi Josinori, 1939, 1940 ⁶⁷	az „esztétikai kategória” japán nyelvi fogalma, <i>júgen</i> , <i>avare</i> , <i>fúga</i> , <i>szabi</i> , <i>sizen kandzsó</i> , <i>bi</i> , <i>szúkó</i>
Hiszamacu Szen'icsi, 1963 ⁶⁸	<i>avare</i> , <i>mono no avare</i> , <i>júgen</i> , <i>musin</i> , <i>iki</i> , <i>kokkei</i> , <i>szóbi</i> , <i>júbi</i> , <i>csoku</i> , <i>mei</i> , <i>szei</i> , <i>okasi</i> , <i>taketakasi</i> , <i>musin</i> , <i>júgen</i> , <i>usin</i> , <i>kokkei</i> , <i>szabi</i> , <i>karumi</i> , <i>szui</i> , <i>cú</i> , <i>iki</i> , <i>sadzsicu</i> , <i>roman</i>
Donald Keene, 1969 ⁶⁹	Szuggeszció: <i>júgen</i> , Szabálytalanság: aszimmetria, Egyszerűség: <i>szabi</i> , Romlandóság-múlékonyaság
Richard B. Pilgrim 1977 ⁷⁰	<i>júgen</i> , <i>szabi</i> , <i>ma</i>

⁶⁵ Az egyes ismérvek a szerzők által tárgyalt sorrendben szerepelnek. A japán terminusok egyszerűsített, indikatív magyar nyelvi megjelölései: *akirame* (lemondás), *avare* (mulandóság pátosza), *avare / mono no avare* (mulandóság pátosza), *bi* (szépség), *bitai* (kokettálás), *csoku* (egyenes, közvetlen), *dó* (út), *dzsaku* (nyugodtság, békesség, megállapodottság), *dzsimi* és *hade* (visszafogott, ill. harsány), *dzsó* (érzelem), *dzsóhin* és *gehin* (kifinomult, ill. alantas, közönséges), *fúga* (kifinomultság, jóízlés), *fúga-no-makoto* (a művészi alkotóképesség eredetisége, őszintesége), *furjú* (elegancia, kifinomultság), *ga* (takaros, illendő, elegáns), *hade* (harsány), *hie* (hűvös szépség), *hiteino ronri* (tagadás logikája), *hosomi* (karcsúság), *iki* (kecses, sikkes, raffinált), *iki* (kecses, sikkes, raffinált), *iki* (kecses, sikkes, raffinált), *iki és yabo* (kecses, sikkes, raffinált, ill. izléstelen, faragatlan), *ikidzsi* (büszkeség), *jimi* (visszafogott), *jodzso* (érzelem külső kiáradása), *jo-dzsó* (érzelem külső kiáradása), *jo-haku* (üresen hagyott hely), *júbi* (elegancia), *júgen* (titokzatosan mély, nyugodt, többértelmű), *kandó* (megindultság), *karumi* (nyugodt, könnyed), *kei* (tisztelet), *kire* (elvágás-és-folytatás), *kokkei* (humoros, komikus), *kokoro* („szív”, kreatív szubjektivitás), *ma* (köztes, „üresen” hagyott), *makoto* (őszinteség), *mei* (fényes, ragyogó), *mijabi* (arisztokratikus kifinomultság), *mingei* (népi mesterség), *mono no avare* (dolgok pátosza), *mudzso* (mulandóság, bizonytalanság), *mushin* (nem-tudatos, spontán, ártatlan), *okasi* (humoros, fura), *rjúkó* (múlékonyaság), *roman* (romantikus), *sadzsicu* (realista), *sibui/sibumi* (fanyar, józan elegancia), *sibumi* és *amami* (fanyar elegancia, ill. édeskétség); *sikan* (lehiggadt, tiszta, meditatív szemlélődés), *sin/gjó/szó* (formális-szimmetrikus-befejezett / köztes / informális-aszimmetrikus-befejezetlen), *siori* (költő és természet egyé válása), *sizen kandzsó* (kozmosz érzés, fogékonyság a természetre), *sugjó* (aszketikus, fegyelmezett), *szabi* (elhagyatott, szikár, nemes egyszerűség), *szabi* (természetes, patinás, letisztult), *szei* (tisztaság), *szóbi* (fenséges szépség), *szui* (elit), *szúkó* (fenséges, nemes), *szuszabi* (elhagyatottság), *taketakasi* (fennkölt), *usin* (a *kokoro* jelenléte, közvetlen külső megjelenése), *va* (harmónia), *vabi* (egyszerűség, mértéktartó kifinomultság), *zoku* (vulgáris).

⁶⁶ Marra, 2009. 47.o.

⁶⁷ Marra, 2010. 3-22.o.

⁶⁸ Marra, 2009. 39-59.o.

⁶⁹ Keene, 1969. 293-306.o. Keene tanulmányához a folyóiratban számos hozzászólás érkezett, ami a maga idején úttörő jellegű tanulmányt és a körülötte kialakult szakmai vitát tudománytörténeti jelentőségűvé avatta.

⁷⁰ Marra, 2010. 3-22.o.

Izucu Tosihiko és Tojo, 1981 ⁷¹	<i>kokoro, usin, mushin, dzsó, jo-dzsó, júgen, vabi, fúga-no-makoto, fueki, rjúkó, jo-haku, siori, hosomi, fúga-no-makoto</i>
Ueda Makoto ⁷² „Aesthetics” szócikk in: Kodansha Encyclopaedia of Japan, 1983 ⁷³	<i>júgen, szabi</i> szócikk: <i>fúrjú, mono no avare, okasi, jodzsó, júgen, vabi, szabi, iki, szui</i>
William R. LaFleur, 1983 ⁷⁴	<i>júgen, sikan</i>
Óhasi Rjószuke, 1986 ⁷⁵	<i>kire</i>
Steve Odin, 2001 ⁷⁶	<i>avare, mijabi, júgen, ma, vabi, szabi, furjú, iki, shibumi</i>
Donald Richie, 2007 ⁷⁷	36 tárgyalat kategóriából kiemelve: <i>vabi, szabi, avare /mono no avare, furjú, iki, júgen, sibui/sibumi, jimi, hade, szuszabi, hie, sin/gjó/szó, ga, zoku</i>
Michael F. Marra, 2009 ⁷⁸	<i>makoto</i>
Michael F. Marra, 2010 ⁷⁹	<i>kandó, mijabi, avare, júgen, szabi, mushin, kokkei, mudzsó, hiteino ronri, vabi</i>
Mara Miller, 2011 ⁸⁰	Mint „Nyugaton legismertebbek és legbefolyásosabbak”: <i>avare/mono-no avare, júgen, vabi, szabi, sibui, mingei, va, kei, szei, dzsaku</i> továbbá: <i>iki, mijabi, sugjó, dó</i>
Graham Parkes, 2011 ⁸¹	<i>mono-no avare, vabi, szabi, júgen, iki, kire</i>
Kenneth R. Stunkel, 2012 ⁸²	„Öt fő esztétikai preferencia” címszavai alatt: természetesség, természetes anyagok, aszimmetria, áttetsző tér (szabad átmenet külső és belső tér között), a szélsőségek befogadása / <i>sibui, vabi, szabi, iki, va</i>

1. táblázat

Japán esztétikai kategóriák reprezentatív szakirodalmi munkákban

Az egyes kategóriáknak a jelen értekezés lehetőségeit meghaladó teljes körű feltárásánál⁸³ célkitűzésünk szempontjából nem kevésbé lényegesek azok a következtetések, amelyek a japán „kategoriális esztétika”, tágabban a „hagyományos

⁷¹ *Izutsu, T. és T.*, 1981.

⁷² *Marra*, 2010. 3-22.o.

⁷³ u.o.

⁷⁴ u.o.

⁷⁵ u.o.

⁷⁶ u.o.

⁷⁷ *Richie*, 2007. A traktátus 62 szakirodalmi tételre hivatkozva 36 esztétikai kategóriát tárgyal. Ez utóbbiak közül a fenti táblázat a szerzőtől csak az általa kiemelt kategóriákat tünteti fel. Az esztétikai terminusokról találóan jegyzi meg: „arra szolgáló kísérletet jelentenek, hogy definiálják az egyébként definiálhatatlant”. 50.o.

⁷⁸ *Marra*, 2009. 39-59.o.

⁷⁹ *Marra*, 2010. 3-22.o.

⁸⁰ *Miller*, 2011. 299-317.o.

⁸¹ *Parkes*, 2011.

⁸² *Stunkel*, 2012. 230-259.o. Stunkel az adott fejezetben elsősorban Stephen Addis és Audrey Yoshiki Seo munkájára épít (How to look at Japanese Art, Harry N. Abrams, 1996.).

⁸³ Ehhez közvetlen forrás-szövegekkel és adalékokkal szolgál: Ōnisi Yoshinori and the category of the aesthetic, valamint The creation of aesthetic categories, Kuszanagi Maszao írásával, in: *Marra*, 1999. 115-170.o.

„japán esztétikai kánon” értelmezéséhez a táblázat által tükrözött tények figyelembe vételével levonhatók.

Több elemző felhívta a figyelmet arra, hogy célszerűsége ellenére az *esztétikai* kategória fogalma az adott összefüggésben félrevezető is lehet. Pontosabban véve, inkább *ízlés*-kategóriákról kellene beszélni.⁸⁴ Úgy tűnik, a kérdést jobban megvizsgálva ennél is tovább mehetünk: mivel korántsem csak a művészetre vonatkoznak, valójában kulturálisan mélyen beágyazott viselkedési mintákról, még általánosabban életvezetési normákról van szó – egy olyan kultúrában, melyben az esztétikai számos más kultúrához képest nagyobb, szinte központi szerepet játszik. Mint Mara Miller a japán művészetről írt tanulmányában⁸⁵, sokakhoz hasonlóan, kiemeli: a japán gyakorlat, szemben a nyugatival, mely az esztétikainak más értékekkel szembeni autonómiáját tételezi, egy sor „más” tevékenységet is bevon az „esztétikai” szférájába. Egyes életszférák elkülönítése nem illik a japán gyakorlatba: az esztétikai vagy művészeti sem „külön szféra” – az élet egészének kell az „út” gyakorlatában adott esztétikai minőséget elérnie. Ebben az összefüggésben értelmezhető az a megállapítás is, mely szerint Japán talán az egyetlen olyan állam, amely politikai identitását is újra meg újra kifejezetten esztétikai alapon határozza meg.

A táblázatból és a kapcsolatos kutatásokból az is kitűnik, hogy a sokszor egyetlennek beállított kánon valójában több kánont takar, a történelmi időben és társadalmi-kulturális térben tagolódó számos változatát lehet megkülönböztetni: más ismérvek kormányozták az ezer évvel ezelőtti császári udvar ízlés-rendjét, mint az évszázadokkal későbbi samurájok, parasztok vagy városi kereskedők ízlés-preferenciáit, a kortárs világról nem is szólva. Még a többé-kevésbé folytonos ismérveknek is többszörös belső rétegződésével kell számolni.

A fenti rendszerezés arra is rávilágít, hogy a „hagyományos japán esztétikai kánon” egyedülállóként történt megszerkesztésének nem kevésbé megvan a modern háttere. Ha csak utalásszerűen is, indokolt lehet a vonatkozó szakirodalom alapján néhány idevágó körülményt felidézni. 127 évvel azután, hogy Alexander Gottlieb Baumgarten megjelentette *Aesthetica* című munkájának első kötetét, Nisi Amane, az Európát megjárt japán tudós publikálta az „esztétika elméletéről” szóló első japán nyelven írt bevezetést.

⁸⁴ V.ö. pl.: *Richie*, 2007.

⁸⁵ *Miller*, 2011. 299-317.o.

Az „esztétikára” vonatkozóan ma is használt japán kifejezés 1883-ban került forgalomba, mint Hegel esztétika-fogalmának japán nyelvi megfelelője, a Tokiói Császári Egyetemen 1886-ban indították el az első „esztétika” kurzust. Közben a japán művészet jelentős hatást gyakorolt a Nyugat művészetére (miként a Nyugat művészete is Japánra), és mind Japánban, mind Nyugaton elindult a japán művészeti hagyomány „esztétikai” vizsgálata. Az „esztétikai kategóriák”⁸⁶ fogalmát Kark Groos dolgozta ki és tette közzé 1892-ben megjelent művében, majd a fogalom 1896-ban Victor Basch révén utat talált a francia tudományosságba (Basch pedig 1919-ben a Sorbonne-on megalapított első európai esztétika tanszék élére). Utódja, Charles Lalo 1925-ben tette közzé az „esztétikai kategóriákról” szóló táblázatát, amely az 1930-as években, egyebek között, ösztönzőleg hatott Ónisi Jisinorira, a Tokiói Császári Egyetem esztétika tanszékének időrendben második vezetőjére, a japán esztétika kategoriális elméletének kidolgozásához. Ez kitűnik egyfelől Lalo, majd követője Etienne Souriau, másfelől Ónisi és kollégája Hiszamacu Szen’icsi kategória-tábláinak hasonlóságából is. Lalo eredeti, 1925-ben közölt táblája⁸⁷:

<i>Képességek</i>	<i>A keresett harmónia</i>	<i>A birtokolt harmónia</i>	<i>Az elveszett harmónia</i>
<i>Értelem</i>	fennkölt	szép	lelki
<i>Akarat</i>	tragikus	méltóságteljes	komikus
<i>Szenzibilitás</i>	drámai	kecses	nevetséges

2. táblázat

Charles Lalo esztétikai kategóriái, 1925.

Hiszamacunak, elsősorban a japán irodalmi hagyományra kidolgozott kategória-táblája, 1963-ban kiadott változatában:

	<i>Humor</i>	<i>Fenségesség</i>	<i>Elegancia</i>
<i>Antikvitás</i>	csoku (egyenesség) ⁸⁸	mei (fényesség)	szei (tisztaság)
<i>Közép-antikvitás</i>	okasii (komikus)	taketakasii (fennkölttség)	avare (érzékenység)

⁸⁶ Az itt következők nagyrészt erre támaszkodnak: Marra, 2009. 39-59.o.

⁸⁷ Lalo, 1925., idézi Marra, 2009. 41.o.

⁸⁸ Az egyszavas fordítások természetesen itt is csak közelítő, indikatív jellegűek. A táblázatban szereplő japán kifejezések magyar fordítása a Marra által megadott (esetenként vitatható) angol nyelvi változaton alapul.

<i>Középkor</i>	musin (szellemes)	júgen (mélység)	usin (megkülönböztetés)
<i>Korai modern kor</i>	kokkei (komikus)	szabi, karumi (nyugalom, könnyedség)	szui, cú, iki (tudás, műértés, sikk)
<i>Modern kor</i>	-	sadzsicu (realizmus)	róman (romanticizmus)

3. táblázat

Hiszamacu Szen'icsi esztétikai kategóriái, 1963.

A „hagyományos japán esztétikai kánon” történelmi értelmezésére és funkcióira nézve a fentiekből további szemantikai részletezés nélkül is leolvasható néhány – mintegy meta-szintű – összefüggés és ezekből adódó következtetés.

A „hagyományos japán esztétikai kánon” vagy „esztétikai kategóriák” több, mint ezer év hagyományából reprezentatívnak tekintett japán esztétikai ismérveket idéznek fel, de legalább annyit elmondanak megszerkesztésük koráról és kidolgozóik motívumairól, mint a távoli múltban gyökerező hagyományról. Elnevezése ellenére a „hagyományos japán esztétika”, mint Michael Marra részletesebben elemzi⁸⁹, adott rendszerében egyáltalán nem olyan régi, inkább tekinthető modern-kori találmánynak, mint valamilyen időtlen örökségnek. Elsődlegesnek szánt olvasatában a hagyományról szól, de ezt a modern kor fogalmi keretei között és a Nyugat öntételezett kizárólagosságával szemben egyfajta egyenrangúsítási indíttatással teszi. Marra megjegyzi, hogy a múlt hivatkozott évszázadaiban senki nem beszélt „esztétikai kánonról” vagy „esztétikai kategóriákról”.

Azon túl, hogy rendszerezik a hagyomány egyes elemeit, a kategóriák egymást részben átfedő csoportjai kölcsönhatások eredményének is tekinthetők: általánosabban múlt és jelen, közelebbről a *modernitás* (modernizmus) és a *hagyomány* között, de a *nyugati* modernitásra adott *japán* válaszként is. A 20. századi japán filozófia és esztétika (a század első felében sajátos birodalmi hangsúllyal) egyik központi „feladataként” szembesült a modernitás, közelebbről a Nyugat-központú modernitás „meghaladásának” (korántsem csupán esztétikai) kihívásával.⁹⁰ Hozzátehető, hogy már a korábbi évszázadok japán törekvéseiben (pl. a már idézett Motoori Norinaga munkásságában) is

⁸⁹ Marra, 2017., különösen a 2. alfejezet: The twentieth-century creation (or invention) of „traditional aesthetics”. 153-166.o.

⁹⁰ Ebben a vonatkozásban talán legismertebbek a Kiotói Iskola képviselőinek írásai, melyekre később bővebben ki kell még térni.

ott volt egy „identitáspolitikai”, „önmegkülönböztetési” igény – a 19. század második feléig elsősorban Kínával, azóta elsődlegesen „Euro-Amerikával” szemben.

A megismert szakirodalom közvetlenül kevésbé vizsgálja, de jól kivehető, hogy az idézett esztétikai kategóriák egymással is sok szálon összefüggnek, valamilyen módon egységet alkotnak. A bemutatott tények egy további meta-olvasatában ez az egység nem elhanyagolható mértékben egy másik (szintén kölcsönösen függő viszonyban levő) egységgel való kontrasztív kölcsönhatás által is feltételezett. Egy negatív logikában a felsorolható esztétikai kritériumok (önmagukban szemlélve kevésbé észrevehető) közös nevezője annak a másik, radikálisan különböző egységnek a tükrében ismerhető fel, amelyre válaszként és ellenpontként kidolgozták. Más szóval, nem lehet nem észrevenni, hogy a hagyományos japán kategóriák modernkori kiadásának kulturális koherenciáját adott metszetében (ilyen értelemben negatív logikában) a nyugati modernitás és posztmodernitás (sokban szintén e kontraszt által képződő) kulturális koherenciájával való kölcsönhatások adják meg.

Ugyanakkor az is joggal feltételezhető, hogy a kölcsönösen kontrasztív meghatározottságú negatív koherencia sem állhatna fenn bizonyos belső, ilyen értelemben pozitív szerveződés, egy kultúra egészének, ha nem is maradéktalan, de történelmi távon létrejövő – és a maga sajátos módján értett egységnek kivételes jelentőséget tulajdonító – integrációja, belső kohéziója nélkül. Az így tekintett belső integráció (és itt érdemes talán ennek a japán esetben ritka módon hosszú távú folytonosságára is utalni) számos dimenziója közül az itt következőkben az értékrendi közös nevezők közül is mindössze egynek, a zen hagyománynak a szerepére próbálok meg kitérni, erre is csak néhány, itt kiemelhető vonatkozásban.

3.2 A japán esztétikai mező értékhorizontja – a zen relevanciája

A japán esztétikáról írt nevezetes tanulmányában Donald Keene először úgy fogalmaz, hogy „sok minden, amit a japán esztétikában legsajátabbnak tekintenek, a zen-ből jön.” Majd, mintegy elgondolkodva, hozzáteszi: „vagy pontosabb azt mondani, hogy egybeesik a zen-nel”.⁹¹ Ezek után jogosultnak tűnhet a várakozás, hogy az – akár hagyományos, akár kortársi – japán esztétikai kategóriák belső egységének a feltárásához a zen-nél alkalmasabb kulcsot keresve sem találhatnánk. A várakozás paradox kimenetelét némileg

⁹¹ Keene, 1969. 297.o.

elővételezve, azt kellett azonban találnom, hogy, bár egyfajta egység kétségtelenül mutatkozik, ennek tételezését tipikus módon nem annyira *valaminek* a meglétére, inkább minden ilyesmi hiányára, egyenesen magára a hiányra, mint „ürességre”⁹² vezetik vissza. Az itt következőkben az idevágó zen vonatkozásokat 1. és 2. félévi doktori iskolai beszámolóimban írottakat felhasználva kísérlem meg körvonalazni.⁹³

A japán „zen esztétika” megalapozójának Dógen Zendzsit tartják (1200-1253), de már Kúkait (más néven Kóbó Daisit, 774-835) úgy tisztelik, mint aki Japánban először alkotott „művészetelméletet”. Kúikai úgy tartotta, hogy a mű, illetve annak létrehozása a vallási tevékenység egy formája. A vallási tevékenységek több fajtáját határozta meg. Az elsőbe tartozik a festészet, a szobrászat, a zene és az irodalom; a másodikba a gesztusok és cselekmények, azaz a rituálé, mint a tánc és a meditációhoz alkalmazott testi mozdulatok, illetve állapotok; a harmadikba a civilizáció eszközei, kellékei és ezek használata; csak a negyedikbe a szűkebb értelemben vett vallási cselekmények. Kúikai számára a művészetek nemcsak a vallási tevékenység egy formáját jelentik, hanem az igazságnak, a bölcsességnek és a megértésnek pusztán a nyelv révén megközelíthetetlen útját is.

Mielőtt Kúikai két Kínában töltött év után áthozta Japánba a Singon (az ezoterikus buddhizmushoz tartozó „igaz szó”) hagyományt, kínai mestere arra tanította, hogy az ezoterikus tanok olyan kifinomultak és nehezen megközelíthetők, hogy jelentésük verbális úton nem is közvetíthető, csak művészet által: egy festmény vagy egy szobor segítségével válhatnak az ezoterikus tanítások legnehezebben felfogható üzenetei is követhetővé, s tulajdonképpen ebben áll a művészet feladata.

A rendszeres igénnyel Dógen által megalapozott japán zen buddhista szemlélet egyfelől azt hangsúlyozza, hogy el kell távolodni, el kell oldódni a mindennapiság figyelmet elterelő világától. Ez látszólag ellentmondásban van azzal, hogy a mindennapi tevékenységeket esztétikai minőségre kell emelni. A látszólagos ellentmondás abban az

⁹² Az „üresség” vagy *kú* (a szanszkrit buddhista terminológiában *śūnyatā*) filozófiai kérdésköre túl széles ahhoz, hogy itt részleteibe bocsátkozhatnánk. Viszonylag tömör esztétikai vonzatú elemzését adja *Marra*, 2017., különösen az 5. alfejezetben: *Emptiness (śūnyatā) according to Nishitani Keiji*. 153-166.o. Nisitani Keidzsi (1900-1990) a Kiotói Iskola egyik vezető alakja.

⁹³ Az itt következők nagyrészt 2. félévi beszámolómból származnak, helyenként az értekezés céljára módosított változatban. Gergely Réka: Szobrászati munkám gondolati megalapozásához, A zen hagyomány relevanciája, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában a 2014-15. tanév második félévében értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: D. Habil. Gaál Tamás egyetemi docens, 2015. június) Amit itt az 1. félévi beszámolómból átveszek, annak megírásában sokban segítségemre volt *Miller*, 2011. 299-317.o.

értelmezésben oldható fel, mely szerint éppen a mindennapi élet minden részletének esztétikai kimunkálása segíthet meghaladni a mindennapiság tisztátalan rutinjához való hozzátapadást. Az „esztétikainak” vagy „művészeknek” valójában a megvilágosodást kell szolgálnia, ebben az értelemben az nem „önmagáért való”.⁹⁴ Dógen – aki a japán zen Szótó iskolájának alapítója is – azt ajánlja, hogy az „esztétikait” a mindennapi életben kell elérni. Egy ilyen szemléletben a műalkotás egyszerűen csak az élet, egy adott életgyakorlat velejárója, „nyoma”, melynek az élet, mint *út* egésze adhat hitelt és horizontot. Az esztétikai mintegy önmagán túlmutató célja: hozzájárulni a megvilágosodás útján való előrehaladáshoz azáltal, hogy a részletekre való szétszórtság meghaladásával egy, az egészre irányuló figyelmet és ezáltal egyfajta egyensúlyi állapotot mozdítson elő. Az „esztétikai” jellegzetes összetevője a japán hagyományban a megvilágosodást szolgáló fegyelem és összpontosítás, a létegezés helyreállítása érdekében a részleteken való felülemelkedés „törekvés nélküli törekvése”. Ezen a ponton Mara Miller idézi Ananda K. Coomaraswamy-t, aki kiemeli, hogy „az esztétikai megrázkódtatás vagy sokk” itt a megvilágosodás előmozdítója (ami ennyiben talán a katarzisz rokonfogalmaként is értelmezhető). Ennek révén megtörténhet egy villanásszerű belátás, voltaképpen a rendkívüliségtől mentes mindennapi élet nem-triviális újraértelmezése, mely egyszerre erőfeszítés gyümölcse és egyfajta keresetlensége. Ebben a perspektívában az esztétikainak csak a rendes-közönségesben való felfedezése, abból való kifejtése-kifejlése lehet hiteles.

A kínai *csan* előzményű japán zen esztétikai hagyomány megalapozójának Dógen számít, de a japán zennek általa képviselt Szótó ágán kívül két másik nagyobb irányzata is van: az Óbaku és a Rindzai iskolák. Az alábbiak mindhárom irányzatnak a jelen tárgykörben releváns közös örökségét emelik ki, csak esetenként térve ki az egyes iskolák eltérő vonásaira.

A zen valójában nem egy szokásos módon körülhatárolható vallás vagy filozófia, sokkal inkább egyfajta gondolkodásmód, magatartásforma és létszemlélet. Megragadása pusztán formális fogalmi elemzéssel – úgyszólván *per definitionem* – nem lehetséges, legalábbis közvetett marad. Központi fogalma a *szatori*, azaz a megvilágosodás, „célja” erre egy belső keresés és érlelődés útján való rátalálás. A zen gyakorlat lényege a tiszta

⁹⁴ Ez figyelemre méltó ellentétet mutat az „esztétikum öncélúságának”, a „művészet (és a művész) autonómiájának” a nyugati kultúrában évszázadok óta hangoztatott és – egyebek között – a kantianus felfogásban filozófiai kimunkált elvével, miként ezt az értekezés egyes fejezetei általánosabb kulturális összefüggések tárgyalásához felidézik.

megtapasztalás, valamint a hordozottság és ezzel együtt a test valóságának megtapasztalása is. A megvilágosodáshoz vezető *út*, a tudati állapotok és folyamatok önismerete kiemelkedő jelentőséggel bír. Ezt az utat mindenkinek saját magának kell bejárnia, a mester csak terelgetheti tanítványát, illetve *kóan*-ok, *mondó*-k és különböző gyakorlatok jöhetnek segítségül.⁹⁵ A *kóan* első megközelítésben „paradox történetnek” tűnhet, mely különösen a Rindzai iskola tanítási módszerei között fontos szerepet tölt be. Mivel a *kóan*-on való gondolkodás során egy (elemző) logikai módra megoldhatatlan feladványt kellene megfejteni, megoldáshoz csak a formális gondolkodás lehetőségeit meghaladó intuíció vezethet. A feloldáshoz sokkal inkább hozzájárulhat akár egy szobor és annak hatása, mint valamilyen fogalmi okoskodás.

A megvilágosodás, amit gyakran a tiszta megtapasztalás villanásszerű élményével azonosítanak, a „tudatos tudaton” túlmutató intuitív úton következik be (de nem extázis, sokkal inkább *ensztázis* révén). Hugo M. Enomiya-Lasalle, S.J. megfogalmazásában: „a megvilágosodás egységélmény”⁹⁶, mint ilyen a legteljesebb, amelyet az ember természetes adottságaival elérhet.⁹⁷ „A tapasztalás egysége a benyomások teljessége, amely az egész valóságot magában foglalja, érzéssel, akarattal és megfoghatatlan intuíciókkal együtt.”⁹⁸ A tökéletes egység, a tiszta lét megtapasztalása, lényeglátás, „mely az ember szellemi lényének legmélyebb igénye”⁹⁹. Az, amiben megvalósulhat szubjektum és objektum, test és lélek egysége. Enomiya-Lasalle idézi Thomas Mertonnak a lét teljességének keresztény megtapasztalásáról írott gondolatait, aki párhuzamot von a zen lét-tapasztalattal: „A gazdag metafizikai megvilágosodás e pillanatában fölébe emelkedünk minden akcideneciának és specifikus megkülönböztetésnek, hogy minden dolgot abban a különbségtétel nélküli transzcendentális valóságban fedezzünk fel, amely maga a lét. E tapasztalatnak kétségkívül az az alapja, hogy intuitív módon meglátjuk szellemi lényünk értékét [...] személyes lényünk mély szubsztanciális valóságát

⁹⁵ A zen megközelítés egyes pontokon rokonítható Karl Jaspersnek a filozófiáról megfogalmazott nézetével: a filozófia „tudomány nélküli”, „lényege az igazság keresése”, „saját alkotásunkként kell létrejönnie”, „a filozófia úton-levés”, melynek célja, hogy eljussunk annak felismerésére „mi a lét és mi az ember helye a létben”. (Jaspers, 1987.)

⁹⁶ Enomiya-Lasalle, 1995. 63.o.

⁹⁷ Enomiya-Lasalle, 1995. 75.o.

⁹⁸ Soós, 2013. 49.o.

⁹⁹ Enomiya-Lasalle, 1995. 50.o.

ismerjük fel [...] Ezen az intuíción túl van még egy másik is: Isten abszolút létének intuitív megragadása.”¹⁰⁰

A zen „megértéséhez” segítséget nyújthat Szuzuki Daiszecu Teitaro-nak, a japán zen hagyomány egyik kiemelkedő 20. századi képviselőjének és a Nyugat számára szóló közvetítőjének a zen képzés öt lépéséhez, a *go-i* felfogásához adott magyarázata. Az öt lépést a következőkben foglalta össze: (1) *Só csú hen*, „*hen* a *só*-ban”, (2) *Hen csú só*, „a *só* a *hen*-ben”, (3) *Só csú rai*, „a jövés a *só*-ból”, (4) *Ken csú si*, „a megérkezés a *ken*-be”, (5) *Ken csú tó*, „az elhelyezkedés a *ken*-ben” (a *tó* gyakorlat lezárását jelenti). A *só* és a *hen* hasonló kettősséget jelöl, mint a kínai *jin-jang*. A *só* szó szerinti jelentése: jobb, egyenes, sima, a *hen*: egyoldalú, kiegyensúlyozatlan, féloldalas. Szuzuki nyomán (némi módosítással) a *só* és a *hen* hangsúlyainak nyugati értelemben vett közelítői az alábbi fogalmak lehetnek:

<i>Só</i>	<i>Hen</i>
Az abszolút	A relatív
A végtelen	A véges
Az egy	A sok
Isten	Világ
Sötétség (differenciálatlanság)	Fény (differenciáltság)
Egyformaság	Különbség
Forma és anyag	Üresség
Szeretet	Bölcsesség
Az általános	A különös

4. táblázat

A zen képzés öt lépése

(Fromm és Suzuki, 1989. 89.o.)

A folyamat két ellentétes pólusról indul, majd a kettő közti átjárás, végül a kettő egyszerre (*ken*) való megélésének tapasztalatához, az eggyé-váláshoz vezet. A lényeglátás állapotában, úgymond, megszűnik mindenféle dualitás, a „tökéletes egység” állapota ez, az ének, a szubjektumnak a tökéletes szabadsága, és saját magával, valamint a mindenséggel tételezett egysége. Az én túllép önmagán, eljut létének gyökeréhez, ahol az

¹⁰⁰ Enomiya-Lasalle, 1995. 48-49.o.

ember őseredeti lénye jelenik meg. Mindemellett megjegyezhető, hogy miután a „zenember” megérkezett a *ken*-be, tovább folytatja munkáját, „napi cselekedetei nem változnak, a változás a szubjektivitásban megy végbe”¹⁰¹. A megvilágosodás, a lényeglátás sem öncél – átélése a tökéletesedésnek, az igazságra való rátalálásnak az eszköze. Ezzel párhuzamba állítható az a művészetszemlélet, mely szerint a művészet maga sem lehet öncélú, arra kell szolgálnia, hogy általa közelebb kerüljünk az egyetemeshez, az abszolúthoz, a valósághoz.

Így a japán művészet különböző ágai, vagy inkább *útjai* is (legalábbis a „nagy hagyományban”) az elmélyülést és a zen-élményt hivatottak tükrözni, előhívni. A zen festészet alkotásairól elmondható, hogy azok „olyan művek, amelyekben a létezés megvilágosodott szemlélete lesz a kép tartalmává”.¹⁰² Ez a tartalom, akárcsak maga a zen-élmény, természete szerint csak intuitív módon ragadható meg, amiben benne van az is, hogy nem mechanizálható, tetszőleges célra nem instrumentalizálható. A műnek magában kell hordoznia azt a lét-élményt, melynek megközelítése a műalkotáson keresztül válhat lehetővé, pusztán formális fogalmak útján történő értelmezésének hitelessége természeténél fogva eleve kérdéses. Ebben az értelemben – Nisida Kitaró¹⁰³ megfogalmazásával és a japán esztétika zen hagyományának szemléletében – elmondható, hogy „a művész közelebb jut a valóság igazságához, mint a tudós”.¹⁰⁴

A japán művészet minden „útja” – a harcművészetek, a teaszertartás, a vizuális művészetek, az irodalom (főként a költészet), a színház stb. – annak a differenciálatlan élet-egésznek a kifejezését szolgálja, mely sajátos vonásaiban a japán kultúrához és a zen hagyományhoz köthető és a japán esztétikai szenzibilitás közegét adja. A kifinomultság egyértelműen azonosítható japán minőségének, a sajátos képi- és formavilágnak, mely jellemzi, egyik meghatározó modalitása a sejtetés. Itt a ki nem mondottnak nagyobb jelentősége van, mint a kimondottnak, az üresen hagyott felületből többet lehet kiolvasni, mint a betöltöttből, a lassú, kis mozdulatokból álló tánclépések nagyobb erővel hatnak, mint a fergeteges előadásmód, miként a *haiku* 17 „szótagból”¹⁰⁵ álló világa magába foglalhatja a mindenséget. „Amit a *zen* festészet elmond, épp csak annyi, amennyivel rá

¹⁰¹ Fromm és Suzuki, 1989. 106.o.

¹⁰² Herrigel, 1997. 44.o.

¹⁰³ A XX. századi japán filozófia kiemelkedő alakja, a Kiotói Iskola alapítója.

¹⁰⁴ Nishida, 1911. idézi Soós, 2013. 49.o.

¹⁰⁵ Valójában nem „szótagról”, hanem a verstani egységet adó *mora*-ról, japánul *hakuról* vagy *onról* van szó.

tud döbbsenteni arra, ami nincs ott” – és ezáltal van jelen.¹⁰⁶ Már a nyelv, a kimondott (vagy ki nem mondott) szavak szerepe, magának a nyelvnek a fogalma és gyakorlata is erre utal: nem „kimond”, hanem kitaláltat, mint az utóbbira az évtizedeket Japánban töltött jezsuita misszionárius, Nemes Ödön rámutatott:

„A japán nyelv arra való, hogy a beszélgetők között olyan légkört alakítson ki, olyan harmóniát, amelyben intuícióval felismerik, hogy a másik fél mit akar mondani. ... Valahogy bele kell élned magad a másik emberbe ... A japánok intuícióval ragadják meg a valóságot, nem mondják ki egészen a dolgokat.”¹⁰⁷

A japán művészet és a zen kapcsolatáról (a jelen alfejezet elején) már idézett tanulmányában Donald Keene is kiemeli a sejtetés szerepét, és azt a megállapítást teszi, hogy a ki nem mondottak a sejtetése több jelentést képes közvetíteni, mint amit maguk a szavak kifejezhetnének. A japán embernek saját körében sokkal kevésbé van szüksége érzelmei kifejezéséhez a nyelvi explikáció eszközeire, saját kultúrája közegében kifejezetten idegenkedik ettől. Nem törekszik „pontos definíciók” megadására sem. Úgy véli, léteznek jelentések azon túl, amelyek szemünkkel láthatók, ezek fogalmilag, nyelvileg kifejtve legfeljebb körülírhatók. Nyelven túli eszközökkel fejezi ki azt, ami a nyelvvel kifejezhetetlen lenne. Elmosódnak a határok az „evilági realitás” és „túlvilág” között is, a művészi gesztusokat és kifejezőmódot egy sajátos meghatározatlanság, lebegtetés, ugyanakkor teljes gyakorlati egyértelműség járja át.

A sejtetés módszeréhez kapcsolódik egy magas fokon kiképzett töredékesség, befejezetlenség, melynek köszönhetően teret kap a képzelet, hogy kiegészítse, ezáltal továbbvigye a jelentést. A túlságosan szabályos, befejezett, „tökéletes” alkotás a japán esztétikai szemlélet szerint nem is lehet hiteles. A nyugati művészetben megfigyelhető egy ún. esztétikai csúcspont. A japán embert ezzel szemben nem a kezdet, a vég, vagy az alkotás valamiféle „csúcspontja” érdekli, hanem maga a folyamat, az út, azok a felszíni látvány mögött felsejlő érzések, lét- és tudat-állapotok, melyek megtapasztalásához szükséges az a magas fokú és sajátos érzékenység, amely kultúrája egészét áthatja.¹⁰⁸

A zen-szerű sejtetés fontos szerepet játszik a nyelv mindennapi gyakorlatában is. A japán nyelv szerkezete, szóhasználata jellegzetes módon bizonytalanságban hagyja az

¹⁰⁶ Merton, 2000. 15.o.

¹⁰⁷ Nemes, 2009. 22-23.o.

¹⁰⁸ A felszín mögött megjelenő lét-állapot meglátásának lehetősége, a mű ilyen értelemben „transzparens” jellege, melyen keresztül maga a lét üzen – a Monoha iskolának is egyik központi gondolata. Erre bővebben egy későbbi fejezet tér ki.

olvasót vagy hallgatót, mivel nem mondja ki „egyértelműen” a dolgokat. Például nincs „meghatározva” az alany, az egyes vagy többes szám, többnyire hiányoznak a névmások és nincsenek névelők sem. Az anyanyelvi beszélőnek mindezt ki kell találnia, ebben áll voltaképpen nyelvi kompetenciája. A formálisan „egzakt” megkülönböztetés idegen a japán felfogástól, nemcsak a zen esztétikában, de már a nyelvhasználatban is. A *haiku* (17 „szótagú”) vagy *tanka* (31 „szótagú”) versformák éppen sajátos meghatározatlanságuk révén sokrétűek, nincs egy adott, körülhatárolható jelentésük, akár csak a *kóan*-oknak vagy *mondó*-knak, mivel ezek felfogása is egy sajátosan hangolt intuíciót feltételez.¹⁰⁹

A sejtetés egyik eszköze az ún. monokróm jelleg, mely mind költészeti, festészeti, mind előadó-művészeti példákon megfigyelhető: akár a szárazkertek kialakításában, a *nó* színház díszleteiben, vagy egy japán ház belső tereinek kezeletlen, festetlen fa felületein. Ezekben a monokróm szikárság egy mélyebb szépséget takar. Célja a szépség és minőség oly módon való jelenléte, hogy az éppen csak sejtetett legyen. Számukra értékesebb látványt nyújt, ha egy fátyolos felhő kissé kitakarja a teliholdat, mintha az „teljes díszben” jelenne meg. Úgy vélik, ezt a fajta szépséget (amit a *jügen* ismerve jelöl) az ember valamiképpen felfoghatja, de lehetetlen „megmondani”, ami igen „barbár” dolog lenne.

A *nó* színház szinte csupasz, a máshol szokásos kulisszák nélküli színpadát az időtlenség és térnélküliség jellemzi. Minden ki van emelve a térből és időből, nincs explicit „cselekmény”, nyelvezete teljesen homályba vesző, az absztrakt gesztusok (mozdulatok, nyögések, sóhajtások, dobbantások) kiemelt jelentőséget kapnak. Mivel a feltűnő színek elnyomnák vagy behatárolnák a sejtetés lehetőségét, ezért inkább a monokróm megoldásokat, egyetlen szín, főként a szürke és a barna számos árnyalatát részesítik előnyben.

A szabálytalan, befejezetlen, töredékes jelleg már a legkorábbi irodalmi szövegekben is fellelhető. Kenkó, a már említett neves középkori japán író szerint a japánok azért részesítik előnyben a befejezetlenséget és szabálytalanságot, mert úgy érzik, így van még terük a „növekedésre”. Például a szárazkert köveinek szabálytalan elrendezése (leghíresebben a kiotói *Rjóandzsi* 15 köve) kisiklik az analitikusan geometrizáló tekintet elől, minden művészetet, mint művit nélkülözőnek tűnhet, és így emelkedik az esztétikai értékelés csúcsára. A *Rjóandzsi* kövei hagyják, hogy részt

¹⁰⁹ Hozzájön még ehhez a használt írásjegyek kölcsönviszonyaiban rejlő konnotációk és keresztutalások rendkívül gazdag jelentéstöbblete.

vegyünk a kert – évszakokkal is változó természeti környezetében – mindig egyszeri és megismételhetetlen létrehozásában.

A „nagy hagyomány” zen rendjében dolgozó művésznak sajátos értelemben a tökéletesre kell törekednie, de el kell rejtenie nemcsak a tökéletességet, az arra való törekvésnek még a látszatát is, hogy a résztvevőt bevonhassa az alkotás együttes létrehozásába – különben csak magát tolná előtérbe, ami az adott közegben nemcsak elfogadhatatlan, de megbocsáthatatlan. Az itt jelentkező kontrasztot Kelet és Nyugat általánosabb síkján is jól jellemzik Ananda Coomaraswamy szavai:

„Ázsia nem a zsenik hóbortjaira, hanem az alapos kiképzésre támaszkodik: egyaránt gyanúval tekint a »sztárookra« és az amatőrökre. Tisztában van a hivatásosak jártasságának sokféleségével, akik lehetnek tanítványok vagy mesterek, vagy a különböző műhelyek termékeivel, legyenek azok vidékiek vagy udvariak: ám bárki, aki a művészetet valami [*egyéni sikert hozó – G.R.*] teljesítményért művelné, akár ügyesen, akár másként, nevétségessé válna előtte. A művészet a társadalmi rend függvénye, nem [*egyéni – G.R.*] ambíció kérdése.”¹¹⁰

A japán festészet egyik meghatározó sajátossága a tér-kezelés módja, melynek következtében a szemlélő nem a képen kívül, azzal „szemben”, hanem abban mintegy „benne van”, úgyszólván egygyé válik azzal, alámerül benne, „ezen alámerülésben önmagával találkozik, és mégsem önmagával: lebegve elillan a létezőben”¹¹¹. Egyfajta abszolút tér jelenik meg, melyben minden „egyszerre van”, „formátlan” és „üres”, ugyanakkor egy végsőkig kimunkált feszültség hordozója.

A szabálytalanság és töredékesség iránti igényt szemléltetik, egyebek között, a teaszertartás kellékei. A teaszertartás az összes érzékszervünket bevonja, a színek, az ízek, az illatok – mind a visszafogott, monokróm, az egyszerre rusztikus és kifinomult *vabi* elegancia kifejeződése. Japánban úgy vélik, a patinás, használt dolgok, melyeken ott az idő, a hosszú időn át való használat nyoma, sokkal értékesebbek, mint egy vadonatúj megvásárolható „tökéletes” tárgy, mely nem hordozza az egyedülállóság személyes használat által elnyert jegyeit, akárcsak a kalligráfia, amelynek szintén a szabálytalan és ezáltal egyedi jelleg adja meg értékét. Az alkotó jelentéktelennek, szinte mellékesnek kell, hogy feltűnjön, el kell rejtenie magát, ugyanakkor ott kell, hogy legyen a munkafedezet, mely az „együttesen tökéletesre” irányul. Ennek jegyében a japán

¹¹⁰ Coomaraswamy, 1932.

¹¹¹ Herrigel, 1997. 46.o.

teaceremónia is úgy fejlődött, mint „művészetet elfedő művészet”. Az egyszerű, rusztikus, törékeny, szabálytalan, természethez közeli eszközök használatát a legmagasabb fokú esztétikai szenzibilitás kritériumai határozták meg és jellemzik mind a mai napig.

Ugyanebben a zen-szemléletben a szabálytalanságot kiegészíti a magas fokon fegyelmezett egyszerűség és a visszafogott, tartózkodó elegancia. A zen és a samurájság szoros kapcsolata közismert, de indokolt lehet megjegyezni, hogy az eszköztelen egyszerűséghez való kötődés gyökerei abba a hagyományos paraszti világba is legalább annyira visszanyúlnak, amelyben a 20. század közepéig a japánság többsége élt.

3.3 Hagyományok a (késő)modernitás virtualizált tömegkultúrájának süllyesztőjében?

Ha valaki elvégzi a hagyományosnak tekintett japán esztétikai kategóriák és értékek akár csak hozzávetőleges áttekintését, és körülnéz a mai Japánban, joggal felvetheti: mindez érdekes és értékes lehetett valamikor, de vajon hol van ma már.

Valóban, akár a japán samurájoknak, akár a japán parasztnak az utódai napjainkban egészen más világban élnek. Mikor Donald Richie a japán esztétikáról, annak „nagy hagyományáról” szóló, sok évtizedes munkával kiérlelt fentebb idézett traktátusának 2007-ben Tokióban a végére ért, azt kellett leírnia: „A stagnálás többé nem opció, semmiképpen nem az a mi korunkban. Azok a művészetek, amelyeket az esztétika ilyen [a jelen fejezetben is tárgyalt – G.R.] koncepciója támogatott, mára már nagyrészt kövületté váltak, ami megmaradt, nagyrészt vulgarizálódott. A japán esztétika bármely kézikönyve ebben az értelemben mára lezárt könyvvé vált.”¹¹² Vagy mégsem?

Ironikusnak is nevezhető, hogy amikor a japán esztétika (Michael Marra szerint még 2010-ben is¹¹³) nyugati közönség számára készült legteljesebb tárgyalása 1990-ben Tamba Akirától és Gilbert Lascault-tól a *Revue Esthétique* hasábjain megjelent – Japánban és világszerte olyan szelek kezdtek fújni, amelyek a 21. századra mintha elsodortak volna a „klasszikus” vagy „hagyományos”, egyáltalán az addig feltétlennek tartott értékek iránti minden fogékonyságot és időszerűséget.

Szociológiai igényű elemzések szerint a kortárs Japán „szuperlapos” társadalmának öncélú hobbik rabságába esett, popsztár-bálványok járványszerű imádata

¹¹² Richie, 2007. 70.o.

¹¹³ Marra, 2010. 20.o.

által megszállott *otaku* nemzedékében, akik számára a virtuális és a valóságos közötti különbség egyre inkább elmosódik, nemcsak a kimerült korábbi ideológiák, de az igazság, már-már a pusztta jelentés iránti minden igény is kihalt. Ez az *otaku* nemzedék, mint Michael Marra leírja:

„megalkotta a saját esztétikai kategóriáit [amelyeknek mintha semmi köze nem lenne nemcsak a „japán” „esztétikai”, de semmilyen hagyományhoz – G.R.]. Már a szukit (valami egyetlen dolog iránti egy-ügyű megszállottságot) is felváltotta a *moe* (szó szerint rügyezés-bimbózás) – egy új esztétikai kategória, amely olyan valakit ír le, aki szélsőségesen vonzódik valamely fiktív figurához, kitalált karakterhez. Például a „*meganekko moe*” vagy „szemüveges lány *moe*” olyanokra utal, akik szemüveget viselő kitalált lányokba szeretnek bele. A „*tecudó moe*” (vasút *moe*) azokra vonatkozik, akik szenvedélyesen érdeklődnek a vonatok iránt. [...] Japán új pop nemzedékének megmentésére olyan új esztétikai kategóriák léptek színre, mint a „*kawaii*” (cuki) [...] *Kawaii* figurák népesítik be mindenütt a japán manga és anime filmeket [...] Másik ilyen kategória a „*jurukjara*”, amely a lazaságot és letargiát (*jururu*) a „*kjará*”-val (anime-karakterrel) kombinálja ...”¹¹⁴

Marra részletesebb képet ad címeikben is beszédes további tanulmányaiban: „A jelentés keretei: régi esztétikai kategóriák és a jelen”, „A visszahúzóadás paradoxonai: esztétika és anti-esztétika között”, „A jelentés felbomlása: a nonszensz esztétikája felé”.¹¹⁵ Elemzései természetesen nem merítik ki a témakör mára igen kibővült irodalmát.¹¹⁶ Terjedelmi okokból álljon itt illusztrációképpen Ana Matilde Sousa-nak egy képe a 2010-es évek elején egy „*comic market*” („*komiket*”) rendezvényen készült beszámolójából (2. kép):¹¹⁷

¹¹⁴ Marra, 2009. 53-54.o.

¹¹⁵ Marra, 2010. 187-275.o.

¹¹⁶ Jellegetes darabjai ennek: Amit, 2012. 174-185.o.; *Post-Atomic Horror and Post-Industrial Kawaii and Moe* alfejezet, in: Miller és Kōji, 2020.; vagy Cavallaro, 2013., amely arról szól, hogy a hagyomány nem veszíti el teljesen vonzerejét korunkban sem, megtalálja útját akár az anime világába is; Swale, 2015.; vagy Pellitteri, 2018.

¹¹⁷ Sousa, 2014.



2. kép
„Comic market” („komiket”) Tokió, 2010-es évek eleje
Sousa, 2014.

Ha a hagyományos japán esztétikai kategóriák, vagy a japán zen hagyomány, ahogyan ezeket a modern világ megismerte, nem kis mértékben kölcsönhatás-termékeknek bizonyultak, akkor bizonyos mértékig a japán ízlésvilág és esztétika 21. századi átalakulása is tekinthető – most már globális arányú – kölcsönhatások újabb fejezetének. Az értekezés elején felidézett előzmények nyomán a jelen fejezet végére ismét Japán és a Nyugat közötti kapcsolatok kerültek előtérbe, a továbblépéshez indokolt lehet azonban a Kelet és Nyugat közötti kulturális kölcsönhatások szélesebb kérdéskörét történetileg hosszabb távon is szemügyre venni, külön figyelmet fordítva a szintézis-alkotás gondolati, majd szobrászati problémáira és teljesítményeire. A következő két fejezet erre tesz az adott perspektívában kísérletet.

4. Kelet és Nyugat: Japán és a Nyugat közötti művészeti kölcsönhatások történeti íve és néhány értelmezési problémája

Mint jeleztem, személyes előzményeknek is szerepe volt abban, hogy Kelet és Nyugat kulturális, művészeti kölcsönhatásait vizsgálva Japán kiemelt szerepet kapott tájékozódásomban. Ugyanakkor az is igaz, amit Michael Sullivan megjegyez: „Japán különleges eset”.¹¹⁸ Ezt részben azzal indokolja, hogy „sokkal közelebb van a Nyugathoz” (mint más kelet-ázsiai esetek), de hozzátehetnénk, hogy ugyanakkor távolabb is. Ezt a következőkben Sullivan is elismeri: „Mostanra világossá kellett váljon, hogy a japán művészeti hagyomány nem olyasmi, ami elnagyoltan meghatározható és azután összevethető a nyugatival, mint ahogyan ez Kína esetében megtehető.”¹¹⁹ Mégis, Japán és a Nyugat kulturális kapcsolatainak vizsgálata sokat feltárhat a Kelet-Nyugat viszonylat természetéről és történeti dinamikájáról, ami viszont is elmondható: a Kelet és Nyugat közötti kölcsönhatások sokban Japán és a Nyugat kapcsolatainak egyes vonásait is jól megvilágítják. A japán eset *modernkori* kiemelésének további indoka lehet, amit Sullivan így fogalmaz: „A modern japán művészetnek mindazonáltal fontos történelmi szerepe van, mint katalizátornak Kelet és Nyugat kultúrái számára”.¹²⁰ Konkrét példaként felhossa, hogy az 1920 előtti Kínában elsőként japán festők tanítottak nyugati technikákat, illetve a 2. világháború utáni évtizedben japán absztrakt expresszionisták közvetítették a New Yorki Iskola kifejezésmódját „az egész Távols-Kelet számára”.¹²¹ Arra, hogy magának a New Yorki Iskolának a szemléletformálásában hogyan játszottak szerepet keleti, ezen belül japán inspirációk, később vissza kell még térni.

4.1 Japán és a Nyugat közötti művészeti kölcsönhatások történeti íve

Jóllehet, több, mint 1200 év hagyományára hivatkoztak, azt, ahogyan a „hagyományos” japán esztétikai kánon és annak „kategóriái” létrejöttek, messzemenően befolyásolták azok a kölcsönhatások, amelyek Japán és a Nyugat között a 19. század második felétől kibontakoztak és ma is tartanak. Természetesen ezek művészeti téren is összetett hatásokkal jártak a japán művészeti hagyomány sorsára, megfogalmazására és

¹¹⁸ Sullivan, 1973. 263.o.

¹¹⁹ Sullivan, 1973. 264.o. Más kérdés, hogy Kína esetében a művelet mennyire lehet „problémamentes”.

¹²⁰ Sullivan, 1973. 265.o.

¹²¹ u.o.

újráfogalmazásaira nézve. Tanulmányaim során fel kellett ismernem, hogy nem lehet elég csak a „nagy hagyomány” kánonjaival és kategóriáival foglalkoznom, még akkor sem, ha kitérek ezek kidolgozásának indítékaira és feltételeire, hanem ki kell terjeszteni a figyelmet arra is, mi történt magában a művészetben a „nagy hagyománnyal” az utóbbi másfél évszázad kultúrák, civilizációk közötti kölcsönhatásai során. Mi történt ilyen téren például azóta, hogy James Jackson Jarvis 1876-ban megjelentette „*Egy pillantás Japán művészetére*” című könyvét¹²², Ernest Francisco Fenollosa Japán művészeti örökségéről írt munkáit¹²³, vagy Okakura Kakuzo (Tensin) a Szépművészetek Tokiói Iskolájában megtartotta előadásait a japán művészet történetéről és megírta *A Kelet eszményei* című¹²⁴, nemzetközileg is nagy hatású esszéjét – egészen a „kulturális hibrid”¹²⁵ posztmodern japán művészetig, hogy a közkeletűvé vált kortárs jelzők közül csak néhányat említek. Ezek a megfontolások szükségessé tettek tanulmányaimban, ha csak főbb vonalaiban is, egy ilyen szempontú történeti áttekintést, amire ötödik doktori iskolai félévem adott alkalmat. Az alábbiakban nagyrészt akkor készült beszámolóimra támaszkodom.¹²⁶

Mint akkor megfogalmaztam, céloom nem lehetett tény- vagy eseménytörténeti leírás, filológiai átfogó ismertetés, vagy a tárgyi és írott források akár csak részleges felsorakoztatása sem. Megkerülhetetlennek láttam ugyanakkor a kölcsönhatás-történet egyes csomóponti kérdéseinek lehetőség szerinti megismerését, legalább egyes reprezentatívnak tekinthető eseteken keresztül történő áttekintését, elsődlegesen a folyamatok történeti ívének, egyes szakaszainak és tipikus problémáinak jobb megismerése céljával.

¹²² „*A Glimpse at the Art of Japan*” még kuriózumként számolt be a szerző által az 1870-es években Japánban talált „művészeti emlékekről”, amelyek akkor valóban sok évszázados hagyományt képviseltek. Jarvis könyvét többretű forrásértéke miatt még az utóbbi évtizedekben is kiadták. (Jarvis, 1984.) Ez nagy mértékben elmondható Vay Péter vagy Felvinczi Takács Zoltán valamivel későbbi japán művészeti tárgyú munkáiról is (Vay, 1907.; Vay, 1908.; Felvinczi Takács, 1943).

¹²³ *Epochs of Chinese and Japanese Art* című főműve 1912-ben, halála után jelent meg, de a Tókiói Császári Egyetem professzoraként már az előző évtizedekben számos tanulmányt írt, akkor a „hagyományos” vagy „ősi” japán művészetről.

¹²⁴ Okakura, 1892., valamint Okakura, 1903. Nem véletlen, hogy Karatani Kódzsin, az egyik legbefolyásosabb mai japán esztéta, éppen Fenollosa és Okakura írásait emeli ki a korszakból (Karatani, 2001.)

¹²⁵ *Penas-Ibáñez és Manabe*, 2016. A kötet elsősorban szépirodalmi tárgyú, de az abban tárgyalt mai tendenciák jóval szélesebb körűek.

¹²⁶ Gergely Réka: A japán művészet nyugati és magyar fogadtatásának, értelmezéstörténetének egyes kérdései, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában a 2016-17. tanév első félévében értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi tanár, 2017. január.

Japán és Kína, tágabban Japán és a Kína-központú ázsiai világtrend közötti kölcsönhatások több évezredes múltra mennek vissza, de Japán és a Nyugat közötti rendszeresebb kölcsönhatásokról csak a 16. század közepe óta beszélhetünk.¹²⁷ Így célszerűnek tűnt áttekintésemet a 16. század közepétől kezdeni, először néhány köztörténeti tény felidézésével.¹²⁸

A folyamat kezdete az 1540-es évekre nyúlik vissza. 1543-ban portugál hajósok érkeztek Japánba, majd 1549-ben Xavéri Szent Ferenc megkezdte missziós munkáját. A hittérítők magukkal hozták az európai kultúrát, annak szokásait, tudományos és technikai ismereteit. „A japánok *nanbandzsin*-oknak („délről jött barbároknak”) nevezték a portugálokat, majd a spanyolokat, s a kifejezés hamarosan megjelent mindenféle, idegen hatást tükröző termék, műalkotás, fogalom stb. elnevezésében is (*nanban-szen*, mint barbár hajó, *nanban-bunka*, mint barbár kultúra stb.). A *Tosza*, *Szumijosi*, *Kanó* és más japán festőiskoláknál divatba jöttek az „egzotikus”, nyugati témájú („barbár”) képek (*nanban-e*) és paravánok (*nanban-bjóbu*).”¹²⁹

Mindezzel nagyjából párhuzamosan a 16. század második felében Európában is megjelentek az első olyan japán alkotások, melyeket „művészetnek” tekintettek. Az első azonosítható japán műalkotás, amely európai gyűjteményben mind a mai napig fennmaradt, egy lakk- és gyöngytagyló díszítésű fiókos szekrényke az ausztriai Ambras kastélyban, amelyet II. Ferdinand tiroli főherceg gyűjteményében 1596-ban vettek leltárba.¹³⁰ Hosszú út vezetett innen a 21. század elejéig, amikor Európa 29 országának 475 múzeumában, művészeti gyűjteményében már mintegy fél millió japán művészeti tárgyat őriznek.¹³¹

A japán porcelán egészen 1658-ig nem jutott el Európába. A 17. század elején angol és holland kereskedők is megjelentek a japán szigeteken, akiket Tokugava Iejaszu sógun előnyben részesített a kereszténységet terjesztő portugálokkal és spanyolokkal szemben. A kereskedelmi kapcsolatok fenntartásának ekkor már nem volt feltétele a keresztény papok, térítők megtűrése, 1606-tól rendeletekkel korlátozták tevékenységüket,

¹²⁷ Bár kitűnt, hogy a kettő – a Kínához és a Nyugathoz fűződő kapcsolatok – korántsem függetlenek egymástól, ezeket közelebbről vizsgálhattam.

¹²⁸ Japán és a Nyugat közötti kölcsönhatásoknak művészeti téren is ezt a két korszakát különbözteti meg pl. Michael Sullivan: 1550-1850, 1868-„napjainkig” (a könyv első kiadása az 1970-es években íródott). *Sullivan*, 1973.

¹²⁹ *Janó*, 2009.

¹³⁰ *Ford és Impey*, 1989. 125.o.

¹³¹ Magyarország közel 9400 tárggyal 12. a sorban. *Kreiner*, 2006. 158.o.

majd 1614-ben minden misszionáriust kiutasítottak az országból, az addig áttért hívőket pedig hitük megtagadására kényszerítették. Az 1640-es évektől teljes körűen betiltották és üldözték a kereszténységet. Ekkorra a spanyol, portugál és angol kereskedők már felszámolták kapcsolataikat Japánnal, a hollandok és a kínaiak is csak egy mesterséges szigeten, szigorú megkötésekkel léphettek kereskedelmi kapcsolatba Japánnal. Egészen az 1850-es évekig Japán ún. elzárkózási politikát folytatott (az erre vonatkozó japán *szakoku* kifejezés írásjegyeinek közvetlen fordítása: „láncra vert ország”).

A Tokugava-kor, vagy a sógun székhelyéről nevezett Edo-kor (1603-1868) egy sajátos történelmi és kulturális keretet teremtett, melynek voltak Japán fejlődésére nézve kedvezőtlen hatásai, ugyanakkor lehetőséget biztosított egy sajátosan japán kulturális és művészeti jelleg kiérlelődéséhez, magas szintű kimunkálásához. Amit a 19. század második felében és a huszadik században japán és nem japán szerzők – sokszor eltérő indítékokból – japán művészeti örökségként vagy hagyományos japán esztétikai értékeként azonosítottak és terjesztettek, nagyrészt az elzárkózás két és fél évszázada alatt integrálódott egy, a korábbiaknál jóval koherensebb rendszerré. Mint erre majd ki kell még térni, azok a japán alkotások, melyek közel egy évszázaddal később az európai és amerikai „japanizmus” hivatkozási alapjává váltak, ebben a korban születtek meg. Mindemellett a szellemi elit számára megvolt a lehetősége annak is, hogy a holland kereskedők és a „holland (nyugati) tudományokkal” foglalkozó japán tudósok közvetítésével tudományos, technikai és kulturális ismereteket szerezzenek a „barbár világból”. A továbbiakban ez is segítette a japán állam Meidzsi-restaurációt (1868) követő gyors felzárkózását az akkori Nyugathoz.

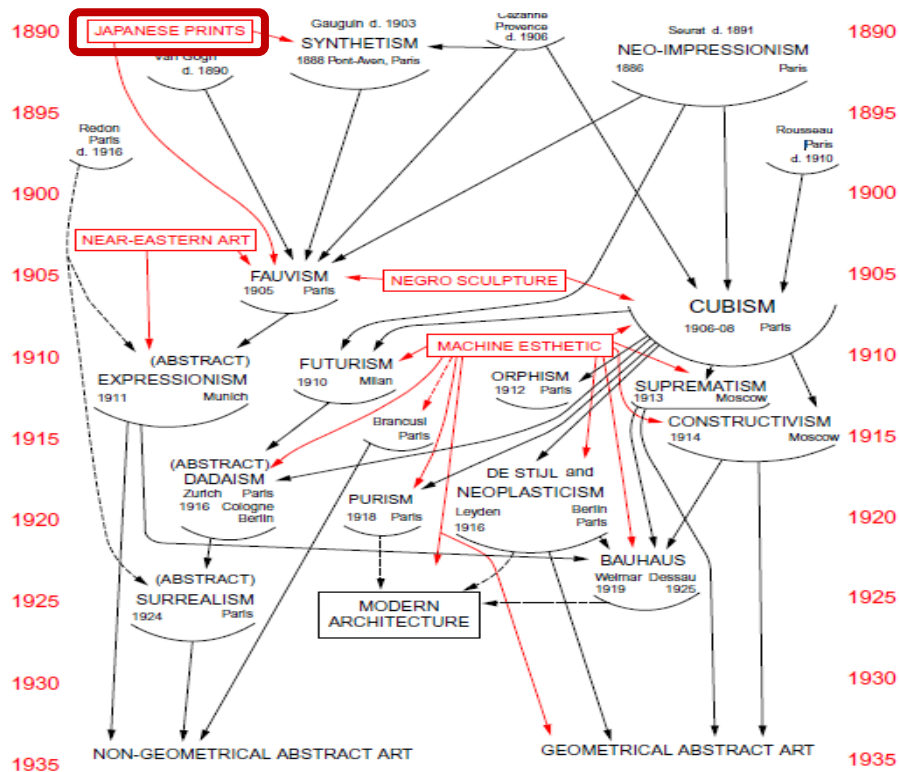
A Meidzsi-korszakban (1868-1912) a nyugati hatások viszonylag szabad beáramlásával egy új időszak, a „modern kor” vette kezdetét Japánban¹³² (bár akkor nem „modernizációról”, inkább „európaizációról” vagy „nyugatosodásról” beszéltek). Ezzel egyidejűleg megfigyelhető Japán kulturális és művészeti értékeinek Európában, általában a Nyugaton egy újabb történelmi hullámban való megjelenése és térhódítása. Először Amerikában, ezt követően Angliában, Franciaországban, Németországban, az Osztrák-Magyar Monarchiában váltak közzismertté a japán festészet, porcelán- és lakkművészet

¹³² A művészeti téren jelentkező hatásokról a magyar szakirodalomban összefoglalást ad *Petrányi*, 2001. 133-136.o.

remekei (nagyreszt különböző világkiállításokon¹³³), majd a korabeli nyugati irodalomra is egyre nagyobb hatást gyakoroltak egyes japán stílusok és műfajok.

A teljesség igénye nélkül megemlíthetjük amerikai részről Walt Whitmant, Lafcadio Hearnt, John Luther Longot vagy a valamivel később alkotó Ezra Poundot (aki a fentebb említett Okakura Kakuzóval volt kapcsolatban), Frank Lloyd Wrightot, európai oldalról Sir Edwin Arnoldot, Rudyard Kiplinget, John Gould Fletchert, T. E. Hulmet vagy W. B. Yeastst. Míg Amerikában és Angliában elsősorban az irodalom terén gyakorolt befolyást a japán hatás, addig Franciaországban a képzőművészetben, azon belül is főként a festészetben hódított.

A japán hatás jelentőségét jól mutatja Albert H. Barr, Jr katalógusának az absztrakt művészet két domináns irányának „genealógiáját” szemléltető ábrája, melyet 1936-ban a MOMA „Kubizmus és absztrakt művészet” kiállításához készített¹³⁴, s amelyben a japán metszetek a négy fő forrás egyikeként jelennek meg, a szintetizmusra közvetlenül is hatással:



1. ábra

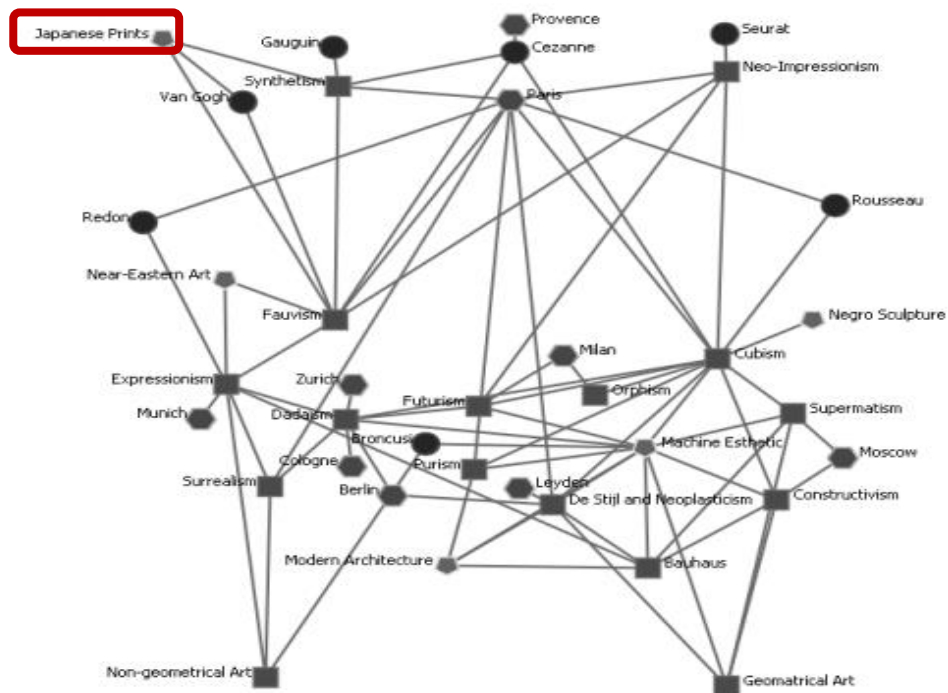
Az absztrakt művészet „genealógiája”, Albert H. Barr, 1936.

(In: Finger, Zaidel, Boller és Bogousslavsky, 2013. 201.o.)

¹³³ Jó áttekintést adott ezekről a Japán Nemzeti Múzeum 2004. évi „Kelet és Nyugat művészete a világkiállításokon, 1855-1900” címmel rendezett kiállítására. Idézi Kreiner, 2006. 156-159.o.

¹³⁴ Idézi Finger, Zaidel, Boller és Bogousslavsky, 2013. 201.o.

Érdeemes lehet egy pillantást vetni az ábra Yana Sun által 2014-ben elkészített hálózat-elméleti általánosítására:



2. ábra

Barr ábrázolásának hálózat-elméleti általánosítása (Sun, 2014. 100-109.o.)

Japán és a Nyugat kulturális, ezen belül kifejezetten képzőművészeti vonatkozású kapcsolatainak kiemelkedő állomása a 19. század utolsó évtizedeiben Franciaországban jelentkező „japonisme”, amelyre valamelyest bővebben ki kell térni. A *japonisme* kifejezés Philippe Burty francia műkritikustól származik, aki 1872-ben használta először arra a kulturális hatásra, mely elsősorban a kor francia festészetében játszott jelentős szerepet, de a 19. század végén mind Amerika-, mind Európa-szerte megfigyelhető volt.¹³⁵ Ez az időszak egybeesik az impresszionisták megjelenésével, akik az addigi akadémikus hagyományokkal szakítva a színek, a fények, a mindennapi élet, a városi életképek és a pillanatnyi benyomások megragadására és festészeti nyelven való megjelenítésére törekedtek. Amikor megismerték a – keletkezésüket tekintve 50-100 évvel korábban készült – japán *ukiyo-e* fametszeteket, számos rokon vonást találtak saját irányultságuk és a japán alkotások között.

¹³⁵ Colta F. Ives szerint a történet korábban kezdődött, amikor is Félix Bracquemond, francia rézmetsző nyomdása üzletében rátalált Hokusai vázlataira ... (Ives, 1974.) A hatások természetesen több irányúak voltak, vö. *National Diet Library Japan*, 2014. Szobrászati téren külön említést érdemel Auguste Rodin.

Az *ukijo* kifejezést a Heian-kor (794-1185) második felétől kezdve a Kamakura (1185-1333), illetve a Muromacsi-korig (1336-1573) a buddhizmus *múdzsókan* („mulandóság-szemlélet”, „mulandóság-tudat” vagy „-érzület”) fogalmával összefüggésben használták, és az evilági élet fájdalmas elmúlására utaltak vele. Az Edo-kortól (1600-1868) azonban az *ukijo* szó jelentéstartalma megváltozott, és a korábitól eltérő írásmóddal a földi élet vidámságának, a városi polgárság érzelmi örömeinek hódoló, hedonista életformájának jelölésére használták.¹³⁶ A fogalom jelentéstartalmának megváltozásával az *ukijo-e* (*ukijo*¹³⁷-kép) több válfaja is kialakult, melyek közül a legelterjedtebb a *bidzsinga* („szép asszonyok képei”) és a *jakusa-e* („színészek képei”) voltak, de megtalálhatók a harcosok képei, a történelmi képek és a tájképek is. A műfaj a 18. század végén és a 19. század első felében Kitagava Utamaro (1753–1826), Hokusai Kacusika (1760–1849) és Andó Hirosige (1797–1858) munkásságában teljesedett ki, érte el csúcspontját.

A 19. század első felében az első nyugati *ukijo-e* gyűjtemények a holland Isaac Titsingh és a német Philip Franz von Siebold tulajdonában voltak. 1838-ban Siebold Leidenben megjelent *Voyage au Japon* című könyvét 1838-ban Franciaországban is kiadták. Ezt követően az 1867-es Párizsi Világkiállításon kerültek a figyelem középpontjába a japán metszetek. Az Edo- és Meidzsi-kori Japánban az *ukijo-e* nem képviselt különleges művészeti értéket, szinte tömegcikknek számított, melyet könyvek illusztrálásához is alkalmaztak. A 19. és 20. század fordulóján, alaposabb ismerkedést és kutatásokat követően, az európai közönség számára is elérhetővé vált a japán művészet akkorra már maguk a japánok által is jobban elismert öröksége. Ezt követően alábbhagyott az *ukijo-e* iránt lelkesedés, de nagyra értékelése, hatása máig követhető.

Jól felismerhető, melyek azok a pontok, ahol az Edo-kori *ukijo-e* és a 19. századi francia impresszionisták, posztimpresszionisták művészete összekapcsolódhatott. A tematika, az élénk színek, a stilizált formavilág, a merész kompozíciós megoldások, a spontán, lendületes vonalvezetés, az aszimmetrikus megoldások számos ponton mutatnak hasonlóságot a két irányzat között. A japonizmus Vincent Van Gogh művészetében sokban meghatározó és (egyebek között levelezésében) jól dokumentált. A japán kultúrával először 1884-ben Edmond de Goncourt (1822–1896) Japánról szóló, *Cherie*

¹³⁶ Janó, 2009. 162.o.

¹³⁷ Magát az *ukijo* szót magyarra általában „lebegő világ”-ként fordítják, de az „*uki*” igét tekintve a „sodródó világ”, a „sodródás világa” értelmezés is jellemző vonásokra világít rá.

című művében találkozhatott. Van Gogh nem pusztán áttemelte az *ukijo-e* jellegadó vonásait saját művészetébe, de másolatokat is készített, saját stílusában.

Ugyanakkor megállapítható, hogy a *Japonaiseries* darabjain „egyfajta borúsabb, vagy általánosabban fogalmazva »európaiasabb« életszemléletet vélhetünk felfedezni. Mindez nagyon jól mutatja azt a már első ránézésre is hatalmas különbséget, amely a két kultúrkör eltérő szemléletmódjában kifejeződik. Van Gogh, még ha lázadozva is, mégis az európai hagyományokra támaszkodva alkotott. Az *ukiyo-e* ugyan nagy hatással volt rá, ám sohasem tudott elvonatkoztatni teljesen az európai gondolkodásmódtól.”¹³⁸

Bár vonhatók bizonyos párhuzamok, jól kimutathatók hatások, mégis megállapítható, hogy valódi átlényegülés nem ment végbe¹³⁹, az adott feltételek között nem is mehetett végbe a két kultúrkör művészetszemlélete, világfelfogása között. Erre vall az a tény is, mely szerint a Nyugatra gyakorolt hatások nagy részét kiváltó *ukijo-e*, vagy a világiállítások egyéb darabjai végül is csak egy szűk szegmensét képviselték a japán művészeti hagyománynak. Az értekezés 3. fejezetében tárgyalt japán esztétikai kategóriák (*jügen, mono no aware, vabi, szabi, iki* stb.), melyek, így vagy úgy, de egészében máig ható módon jellemzik a japán művészetet, olyan feltételezettséggel bírnak, amelynek kulturális gyökerei „nyugati szemmel” fel sem igen ismerhetők, legfeljebb – mint egy eltérő szerkezetű tükörben – valamilyen egyezményes módon stilizálhatók. Ez nagyrészt elmondható a magyar és közép-európai „japonizmusról” is, melynek gazdag és jól feldolgozott¹⁴⁰ kérdéskörére itt nem térhetek ki bővebben, néhány idevágó összefüggéséről a jelen fejezet külön alfejezetében teszek említést.

Ezzel együtt, az I. világháború éveit viszonylag intenzív volt a nemzetközi „japán hatás”, ezt követően azonban alábbhagyott, ami részben Japán hódító háborúival és világpolitikai változásokkal magyarázható. Némi fáziskéséssel hasonló folyamat ment végbe Japánban. Az 1910-es, 20-as évek élénk nyugati irányú tájékozódása – melynek korszakos előzményei az 1850-es, 60-as évek nemzetközi nyitására, majd az 1870-es években indult „nyugatosodásra” mentek vissza – már az évtized második felében

¹³⁸ *Csendom Andrea*, 2014.

¹³⁹ Találón jegyzi meg erről Michael Sullivan: „az impresszionisták, akik egyáltalán nem törődtek Japánnal és semmit nem tudtak róla, kapva kaptak a szinte véletlenszerűen bemutatott japán színes nyomtatokon”. *Sullivan*, 1973. 13.o.

¹⁴⁰ Legutóbb pl.: *Dénes és Gellér*, 2017. A nemzetközi szakirodalom újabb feldolgozásai közül: *Kim*, 2012.

alábbhagyott, az 1930-as évektől pedig művészeti téren is helyet adott a militarista birodalomépítés egyre szélsőségebb rendszerének.¹⁴¹

A második világháborús vereséget követően egyenesbe kellett jönni a múlttal, a „hagyománnyal”, legalábbis annak a korábbi rendszer által kisajátított és hivatalosított változatával, a jelen nyomasztó problémáival, és nem kevésbé a megváltozott nemzetközi feltételekkel. Ebből a japán művészet minden ágában jelentős részt vállalt, nem ritkán mintegy a politika helyett is. Irányzatai sajátos keresztnyomások alatt alakultak. Az 1945-ig uralkodó ideológiai konstrukciókkal le kellett számolni, ugyanakkor a (történelme során először) legyőzött és megszállt országban egy ellentmondásos felszabadítás és kényszer-demokratizáció körülményei között, az amerikai ideológiai propaganda nyomása alatt a hagyomány időt álló elemeinek megőrzéséért is meg kellett küzdeni. A háború utáni évtizedek rendkívüli erőfeszítéseinek köszönhetően elért gazdasági sikerek nyomán az 1960-as évektől megkezdődött az addig elmaradottnak, feudálisnak és eltörlendőnek bélyegzett kulturális hagyomány újraértékelése, egészen egyes, tömegfogyasztásra sematizált elemeinek túlértékeléséig. A művészeti élet megszabadult a háború előtti és alatti számos béklyójától, szembe kellett azonban néznie az amerikanizáció kihívásaival, a kulturális nacionalizmus újraéledő jelenségeivel és ideológiai ortodoxiájával, az uralkodó „GDP-elvű” konzervatív politikával, a „kényszerzubony-társadalom” napi valóságával, magának az (egyszerre áhított és elutasított) modernizációnak és Nyugat-központú változatának ellentmondásaival, utóbbit a hitelesíthető japán hagyomány jegyében is ellenpontozva. Eközben a nyugati művészet korabeli irányzatai utat találtak a japán művészeti életbe, továbbá a japán és a kelet-ázsiai művészet is jelentős hatást kezdett (újra) kifejteni a Nyugatra, főként az Egyesült Államok kulturális és művészeti életére¹⁴². Ez az 1970-es évektől erősödött fel, de a háborút követő időszakból ezt megelőzően is kiemelhető az amerikai absztrakt expresszionizmusra gyakorolt hatás. Michael Sullivan ezt így jellemezte:

¹⁴¹ A domináns pozícióba jutó „imperiális esztétikáról” viszonylag új áttekintést ad *Anderson, 2009.*, főként a kötet 3. és 4. fejezeteiben. A kérdéskörrel mára nagyon kiterjedt kutatási irodalom foglalkozik. A kor légkörére jellemző, amit Michael Sullivan megjegyez: ha akkor egy japán művész szürrealista megközelítésben dolgozott, „ezt nem annyira a tudatalatti tartalmak feltárásáért tette, sokkal inkább a szellemi szabadság kifejezéseként és, közvetve, a politikai tiltakozás egy formájaként”. Sullivan, 1973. 258.o.

¹⁴² Nevezetes seregszemléje volt ezeknek a hatásoknak a Guggenheim Múzeum 2009 tavaszán megrendezett kiállítása: „The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989”. 110 amerikai művész 250 művével 130 évet ölelt fel, jelentős részük – a kiállítás hét szektorából négy – a 2. világháború utáni ázsiai, ezen belül japán hatások bemutatására vállalkozott a modernista és posztmodernista időszakból.

„... a huszadik század közepe szinte egyidejűleg látta az absztrakt expresszionizmus és az akció-festészet megjelenését Keleten és Nyugaton. Ne zavarjanak bennünket túlságosan a definíciók; elég annyit mondanunk, hogy az a mozgás, amely Keletet és Nyugatot összekapcsolja, nem-figuratív, a dinamikus vagy kalligrafikus gesztuson alapul, tartson a gesztust adó kéz ecsetet vagy csöpögő festékes kannát: ez magába foglalja Pollockot, Soulages-t, Kline-t, például, néha Tobeyt és de Kooningot, de nem Rothkot, Dubuffet-t vagy Appelt.¹⁴³ Az az áttörés, amit a New Yorki Iskola elért, közvetlen azután, hogy a kínaiak és a japánok újra felfedezték az absztrakt expresszionista elemeket a saját hagyományukban, drámai kifejeletet adott ennek a dialógusnak [kiemelés tőlem – G.R.]”¹⁴⁴

Bár Clement Greenberg 1947-ben hevesen vitatta ázsiai hatások említésének jogosultságát, a jelen fejezetben idézett 2009. évi Guggenheim kiállítás¹⁴⁵ kurátora, Alexandra Munroe is az ázsiai hatások elismerése mellett szállt síkra.¹⁴⁶

Az 1950-es évekből mindenképpen említendő az 1954-ben 15 japán művész által alapított Gutai („konkrét”) csoport, akik az „akció-festészet” és „kreatív *happening*” akkoriban „leghaladóbbnak” számító irányát követték. Központi alakja, Josihara Dzsiró műveiben a *minimal art* és zen hagyomány találkozását látták. Az 1970-es évektől a művészeti hatások összekapcsolódtak egyebek között a zen-buddhizmus, illetve amerikai átdolgozásának nyugati térhódításával, az 1980-as, 90-es évektől a japán anime és manga, általában a japán ifjúsági tömegkultúra, pop-kultúra világméretű elterjedésével, miközben a japán művészet egyre szélesebb körű, mára globálissá tágult kölcsönhatások¹⁴⁷ ellentmondásos vonzásterében többszörösen összetett átalakuláson ment keresztül ...

A jelentős számban külföldön élő és ott nevéssé vált olyan japán vagy japán származású művészekről, mint Nogucsi Iszamu, itt nem szólva (róla később emlékezhetünk meg), a történet túlságosan is összetett ahhoz, hogy részleteiben követhessük. Az 1970 körüli évek, úgy tűnik, egyfajta korszakhatárnak tekinthetők.¹⁴⁸ Az utóbbi fél évszázadból szobrászati téren elsősorban a *Mono-ha* csoportot, azon belül Lee

¹⁴³ Az idézetnek ezt a mondatát az értekezés 2. fejezete már tartalmazta. Akkor utalás történt az itteni teljesebb hivatkozásra.

¹⁴⁴ *Sullivan*, 1973. 11-12.o.

¹⁴⁵ *Guggenheim*, 2009.

¹⁴⁶ *Munroe*, 1997.

¹⁴⁷ Ezek egyik indikátoraként is olvasható a már idézett tény, mely szerint a 21. század elején Európa 29 országának 475 múzeumában, művészeti gyűjteményében mintegy félmillió japán művészeti tárgyát őriztek. *Kreiner*, 2006. 158.o.

¹⁴⁸ *Tanaka*, 2012. 283-314.o.

Ufan és Szekine Nobuo munkásságát kell említeni, akik nemcsak befogadtak nemzetközi hatásokat, de önálló módon válaszoltak a kor – japáni és Japánon kívüli – problémáira, jelentős nemzetközi elismerést és művészeti hatást váltottak ki, illetve váltanak ki mind a mai napig. Erre vallanak a 21. században is egymást követő kiállításai, egyebek között a new york-i Gladstone Galériában (2012), Versailles-ban (2014), vagy a londoni Cardi Galériában (2019). A *Mono-ha* csoport egyes alakjaira és munkásságukra az értekezés 6. fejezetében még visszatérek.

A jelen összefüggésben nem zárható le a tárgykörrel szóló még oly vázlatos áttekintés sem anélkül, hogy ne térne ki a japonizmus magyarországi történetére. A következő fejezet ennek néhány momentumát idézi fel.¹⁴⁹

4.1.1 *Japanizmus a múlt századelő magyar képzőművészetében – egy kiállítás*¹⁵⁰ *kapcsán*

Mintegy kerülő úton, a 19. század végén a megélenkülő hazai Kelet-kutatással¹⁵¹ és keleti irányú identitás-kereséssel párhuzamosan Magyarországon is megjelent a „japonisme” mint *nyugatról* jött művészeti hatás. A milléniumtól 1914-ig tizenhét kiállítást rendeztek Magyarországon (átlagosan évente), melyeken a japán művészet különböző alkotásait mutatták be, és amelyeknek már nem pusztán kuriózum jellege érdekelte a szakmai és a „művelt” közönséget, hanem mint reprezentatív műalkotások jelenhettek meg. Számos korabeli művész és műtörténész tanulmányozta a japán művészetet, valamint annak magyarországi hatásait. Vay Péter 1908-ban kiadott *A Kelet művészete és műízlése* című kötete a teljes japán művészettörténetet felölelő első magyar publikáció volt, mely ma is értékes és sok megállapításában helytállónak tekinthető. A kor művészeinek munkáiban sokszor együttesen jelentkeztek a *plain air*, a szecessziós stílus és a japonizmus hatásai.

A „Gésák a Dunaparton” című kiállítás, mely a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány és a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum közös rendezvényeként 2016 decemberétől 2017 márciusáig volt látogatható Budapesten, ezt az időszakot mutatta be, mintegy száz évvel később, a kor festészeti és grafikai munkáin, valamint porcelánművészeti alkotásain keresztül. A kiállítás rendezői rámutattak azokra a

¹⁴⁹ 5. félévi beszámoló alapján.

¹⁵⁰ „Gésák a Dunaparton”, Budapest, a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány és a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum kiállítása, 2016. december – 2017. március.

¹⁵¹ Erre az értelmezéstörténeti alfejezetben térek ki bővebben.

kapcsolódási pontokra, ahol a századforduló magyar alkotói és a japán művészet lehetőségei találkoztak.

A kiállítás első állomásaként betekintést nyerhettünk az *Edo-* és *Meidzsi-*kori fametszetek, lakkozott dobozkák és a magyarországi japán gyűjteményének világába. A metszetek alkotói között megtaláljuk Utagava Kuniszadát, Utagava Jositorát, Utagava Tojokunit, Kitagava Utamarót, Takehidét és Szatóót, de láthatjuk Kampo Akira pávát ábrázoló, selyemre készült festményét és egy Kao Naonobu által készített *kakemono*t, azaz függőképet is. Ezt követően Csók István és Rippl-Rónai József japanizáló hatást tükröző alkotásai következtek. Csók *Mulatós társaság pávával* (1916) című *plain air* festményének valószínű közvetlen előképe Kampo Akira munkája. A páva egyaránt központi motívumként jelenik meg a szecesszió és a kelet művészetében. A kor más nyugati alkotói is számos esetben jelenítették meg a szimbolikus madarat, például Mucha, F. R. Leyland, Whistler vagy Walter Crane, akiknek munkásságát Csók ismerhette. Rippl-Rónai franciaországi utazásai és hosszabb párizsi tartózkodása során került kapcsolatba a japán művészettel és vásárolt meg számos metszetet és tusképet, melyekről így ír: „Én és környezetem sokat tudtunk azoknak kevés, de mindig helyükön lévő vonalaiból kiolvasni”. Magyarországon elsőként Rippl mutatott be fametszeteket a Royal Szállóban megrendezett kiállításán. A keskeny, hosszúkás formátumú képkivágások, a kompozíciós elvek, a megjelenített témák (madarak, virágok, finom nőalakok) számos rokonságot mutatnak a japán mintákkal. A kiállításon láthatók voltak Rippl Georges Rodenbach *Le Vierges* című könyvének illusztrációjaként készült (1896), illetve Virágcsendélet (1900) című sorozatának színes litográfiái.

A tárlat következő részében olyan festményeket lehetett szemügyre venni, melyek egy-egy adott jellemzőjükben, képszerkesztési vagy tematikai szempontból konkrét japán vonatkozással rendelkeznek. Az egyik ilyen tematikus vonás: a fa, mint kompozíciós és ritmizáló elem. Eredetileg Hirosige *A Kiszó Kaidó hatvankilenc állomása* (1835-38) című sorozatában jelenik meg a módszer, innen veszi át Van Gogh (pl.: *Hulló őszi levelek*, 1888), majd jelenik meg magyar festők és grafikusok munkáiban, melyet a kiállított anyagban Egry József *Táj fákkal* (1913), Palányi Ervin *Virágoskert* (1910), Wágner Géza *Téli hangulat* (1910), Tipari Dezső *Átkelés a hídon* (1908 k.), Tichy Kálmán *Fatörzs*, Rippl-Rónai *Katalán táj* (1899), Csontváry *Mandulavirágzás* (1901-02), Csók *Almafavirágok* (1911), Szinyei, *Almavirág* 1894 című képein és Pálinkás Béla kézzel festett mázas kerámiáin, az *Aratós készlet* csészealjain (1903-5) követhetünk nyomon.

Egy másik jellegzetes képtípus, ahol „kép a képben” jelenik meg a háttérben egy vagy több japán metszet. Ezt elsőként Manet *Zola portréján* (1868) láthatjuk, majd Van Gogh *Tanguy apó* vagy *Bekötözött fülű önarcképén*, a kiállításon Kosztolányi Kann Gyula *Csendélet gyümölcsöstállal és japán metszettel* (1910 körül) és Jávor Pál *Virágcsendélet* (1910-es évek) című olajképén, vagy Nagy Sándor *Önarckép*, tussal, tollal és akvarell technikával készült munkáján.

A következő terembe érkezve a japán alkotásoknak, illetve egyes elemeik magyar alkalmazásainak egy újabb jellegzetes témáját ismerhettük meg: az állatokét és növényekét. A darumadár vagy a kócsag, az apró állatok, mint például a gyík vagy a kakas kedvelt témái a Keletnek, melyeket a szecessziós ornamentika és a századfordulós magyar festészet is előszeretettel épített be képi világába. A kiállításon a párhuzamokat a következő műveken keresztül mutatták be: egymás mellett láthatjuk Ohara Koszon *Fehér kócsag az esőben* és *Fehér kócsagok a nádasban* című munkáit (színes fametszet, Dr. Fettes Ottó gyűjteményéből) és Csontváry *Gém* című festményét, továbbá Sibata Zesin *Kakas, tyúk, csibék*, (*Meidzsi*-kor második fele) és Herzig Jenő *Kakas tyúkokkal* (1904 k.) című színes fametszetét.

Az 1900-as évek elejétől az iparművészetben is egyre erőteljesebb a japán hatás. Ennek legfőbb megjelenési formái a kerámiák. A Herendi és a Zsolnay porcelángyár a századfordulón számos, japán jelleget tükröző kerámia-sorozatot hozott létre, melyek közül különösen figyelemre méltók Zsolnay Júlia saját tervezésű és készítésű porcelánjai, de megemlíthetők itt Apáti Abt Sándor, Farkasházy Fischer Jenő, Beck Ö. Fülöp porcelán munkái is. Mindezek közül számos mű szerepelt a kiállítás porcelánokat bemutató részén.

Székely Bertalan japán vonatkozású rajzai és *Japán nő* (1871) című olajképe mellett a tárlat külön szekciót szentelt Tornai Gyula alkotásainak: *Gésák* (1905 k.), *Japán nő virágos kertben* (1905-8 k.), *Tiszteletadás Kannon bodhiszattva szobra előtt* (1906 k.), *Kiotói kert* (1910-es évek). Tornai Japánban és Indiában tett utazásai során szerzett élményeit bemutató festményeit 1909-ben mutatta be a Műcsarnokban. Képei a Távol-Kelet vallási és köznapi világát mutatták be. Annak ellenére, hogy külföldön nagy sikert arattak munkái, a hazai közönség idejét múltnak tekintette őket, mivel csupán „ egzotikus életképeket” látott bennük. Bár a stílus bizonyos szempontból akadémikusnak tűnhet, megállapítható, hogy Tornai festményein keresztül első kézből nyerhetünk benyomást a japán és indiai életről, ezáltal fontosak a japán művészet magyar festészetre gyakorolt hatásának vizsgálatához.

*

Egy leíró jellegű áttekintés jellegénél fogva kénytelen nyitva hagyni a kölcsönhatások számos alkotói és értelmezési kérdését. Az előbbieket jól illusztrálják a Michael Sullivan által felhozott példák:

„A nyugati realizmus valami nehezen megfogható különbözősége fog szert tenni, ha egy *nihon-ga* festő, például Kaihó Júsó tintájával fejezik ki; az *ukijo-e* esztétikája meglepő átalakuláson megy keresztül, amikor olajfestésre vagy Lautrec litográfiáira fordítják le. Rejtély, hogy miként történik ez az átalakulás.”¹⁵²

A „rejtély” oldásához talán éppen Sullivan egy (pár oldallal előbbi) észrevétele közelebb segíthet. A kínaiakról írja, de a Japán-Nyugat, sőt a Kelet-Nyugat viszonylatra is általánosítható:

„Mindaddig, amíg meg nem látták a jezsuiták által hozott metszeteket, úgyszólván fogalmuk sem volt arról, mi az, ami hiányzott nekik.”¹⁵³

Ez az emberi valóságtapasztalás egymástól nagyon eltérő kulturális mintáinak kölcsönviszonyára is utalhat, és számos nyitva hagyott értelmezési kérdésre. A következő alfejezet 5. félévi beszámolóim alapján az utóbbiakhoz fűz néhány adalékot.

4.2 Adalékok a kölcsönhatások történetének értelmezéséhez

A kölcsönhatások nem értelmezési vákuumban mennek végbe, a kölcsönhatás-történethez szükségszerűen értelmezéstörténet is tartozik. Ezen belül célszerűnek tűnik egy pillantást vetni a japán, általánosabban a keleti kultúra, illetve kultúrák nyugati recepciójának és értelmezéstörténetének egyes fordulóira, nem utolsósorban azon hatások miatt, melyeket a vázolt történelmi tendenciák tényezőjeként gyakoroltak. A jelen alfejezet ehhez idéz fel adalékokat, először szélesebb nemzetközi, majd magyar kutatástörténeti vonatkozásban.

A 16. és 17. században Európába érkező művészeti (vagy inkább iparművészeti) alkotásokban, a porcelánokban, a lakktárgyakban, a faragott berakásos szekrényekben stb. a mesterségbeli tudás, a perfekcióra törekvő anyagmegmunkálás, az aprólékos kidolgozottság, az anyagminőség és a használati funkcionalitás¹⁵⁴, valamint az egzotikum

¹⁵² Sullivan, 1973. 260.o. *Nihon-ga*: hagyományos japán kép.

¹⁵³ Sullivan, 1973. 257-58.o.

¹⁵⁴ Érdekességként említhető, hogy például Rembrandt japán papírra dolgozott.

és a ritkaság által fokozott presztízsfogyasztás igénye volt az, ami motiválta a korabeli, többnyire udvari, főúri keresletet.

Amikor a 19. század második felében intenzívebbé váltak a kapcsolatok a két civilizáció között, elindult egy szellemi tájékozódási folyamat, amely a tárgyak egzotikumán és funkcionalitásán túl mélyebb tartalmi ismereteket igyekezett szerezni és bemutatni a „Keletről”, ezen belül Japánról is. Az ilyen megközelítések többségét – utazók, történészek, műgyűjtők stb. részéről – a Kelet-Nyugat dichotómia különböző, nem ritkán romantikus változatai uralták. Jellemző volt egyfajta „orientalizmus” is, amely a tárgyi megjelenésen túlmenően szélesebb összefüggésekben is igyekezett megismerni és értelmezni a Keletet, de többnyire a maga nyugati képére és hasonlatosságára, alig-alig jutva el addig, hogy saját szemüvegeit, észlelési vakfoltjait fel- és elismerve, netán meghaladva, a Keletet annak saját logikája szerint, mintegy saját jogán próbálja meg felfogni. A 19. század első felében a Nyugat-központú orientalizmus befolyásos filozófiai alapozást kapott egyebek között Hegel történetfilozófiájában¹⁵⁵, amit azután a marxi történelemszemlélet is nagyrészt átvett és a maga vonalán továbbvitt. A Nyugat-központú sztereotípiákkal való radikális leszámolás szélesebb körben a 20. század utolsó évtizedeiig váratott magára, megint nem feltétlen a gondolati következetesség, hanem „Ázsia (újra)felemelkedésének” hatására.

Természetesen akadtak, de inkább, mint kivételek, akik a belső, generatív folyamatok feltárásával, saját logikájuk szerinti összefüggéseikben máig értékes eredményekre jutottak. Közülük is kiemelkedett Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947). Coomaraswamy Ceylonban, a mai Srí Lanka területén született indiai apa és angol anyja gyermekeként. Művészet- és vallástörténeti munkásságában a keleti, illetve tradicionális művészetszemlélet vizsgálatára vállalkozott. Valóban mélyreható kutatásokat végzett, származása és nyelvismerete révén bele tudott helyezkedni India és a Kelet saját közegébe. Számos nagy hatású könyve jelent meg India és a Kelet művészetéről, annak buddhista, hinduista és keresztény filozófiai, vallási vetületű összehasonlító értelmezéséről. Legismertebb, magyarul is megjelent írásai a mai napig alapl művei a keleti művészettörténet értelmezésének.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Egyebek között: Előadások a világtörténet filozófiájáról, különösen a „keleti világgal” foglalkozó első rész. *Hegel*, 1966. 207-407.o.

¹⁵⁶ *Coomaraswamy*, 1994.; *Coomaraswamy*, 2000.; *Coomaraswamy*, 2004.

Nem mellőzhető az a több évtizedes szakmai diskurzust, melyet Edward Said 1978-ban megjelent *Orientalizmus* című műve¹⁵⁷ váltott ki.¹⁵⁸ Az addigi nyugati Kelet-kutatás átfogó igényű bírálata által világviszonylatban hatással volt a „Kelettel”, „Ázsiával” foglalkozó szaktudományi kutatásokra. Said, bár sokat hivatkozott munkájában Japánnal közvetlenül nem foglalkozik, elsősorban a nyugati orientalisztika kolonialista irányulását vette bírálat alá és kérdőjelezte meg annak „tudományá” emelt konvencióit. Nagy hatással hívta fel a figyelmet egyebek között arra, hogy a Nyugat korszakos meghatározottságú orientalizmusa (és részben orientalisztikája) nem más, mint a Nyugatnak a saját tükrében látott, a saját gondolkodási sémái és világhatalmi érdekei által pre-formált Kelet-képe, amelyet – többé vagy kevésbé átlátszó módon – nem kis részben saját egyeduralma legitimálására használt fel és próbált meg a „keleti népekkel” azok önképeként is elfogadtatni. „Az orientalizmus jelenségét tárgyalhatjuk, értékelhetjük úgy, mint a Keletről való gondolkodás intézményesült formáját, mely azzal foglalkozik, hogy tárgyról állításokat tegyen, felügyelje a nézőpontokat, jellemezze, tanítsa és befolyást gyakoroljon fölötté.”¹⁵⁹

A Nyugat orientalizmusának többé-kevésbé nyíltan képviselt alaptétele, hogy Nyugat-voltánál fogva szükségszerűen egyetemes is: „tudomány” csak nyugati tudomány lehet, „művészet” csak a Nyugat művészete lehet, a „racionalitás” csak a Nyugat sajátja stb. „A legfontosabb tényező az orientalizmusban, hogy a nyugati ember végzi a kutatást, ő az, aki ír, a keletiről pedig írnak – vagyis kénytelen passzívan elviselni a feje fölött zajló tudományos vizsgálódásokat, s az aktív beleszólást megtagadják tőle. A két fél viszonya tehát egyértelműen az erőfölényről szól.”¹⁶⁰ Ezt a megközelítést világtörténetileg a nyugati imperializmus, a gyarmatbirodalmak létrehozására irányuló törekvés, a nyugati hatalmak kolonialista korszaka kondicionálta. Said vizsgálódásai közvetlenül a Közel-Kelethez kötődnek, ugyanakkor az „orientalista” szemlélet bizonyos jegyei Japán viszonylatában is nyomon követhetők. Bár Japán nem esett a közvetlen gyarmatosítás áldozatául, mégis sokáig lekicsinylő módon és negatív megítéléssel tekintett rá a Nyugat.

Majd az 1960-as éveket követően, ahogyan Japán az 1960-as, 70-es évektől, Kína az 1980-as, 90-es évektől, India az 1990-es, 2000-es évektől egyre nagyobb világgazdasági és világpolitikai súlyra tesznek szert, már nem lehetett a korábbi módon

¹⁵⁷ Said, 2000.

¹⁵⁸ A vita egyik „záródarabjának” is tekinthető Dallmayr, 1996.

¹⁵⁹ Said, 2000. 12.o., idézi: Dudlák, 2010.

¹⁶⁰ Said, 2000. 539.o., idézi: Dudlák, 2010.

lekezelhető szereplőknek tekinteni őket. A „*West and the rest*”¹⁶¹ arroganciája, bár nem tűnt el teljesen, a 21. századra az erőviszonyok tekintetében is tarthatatlanná vált. A modernitás kizárólagosan Nyugat-központú szemlélete, ami addig egyeduralkodó volt, a globalizáció felgyorsulásával – ami nem elhanyagolható mértékben „ázsianizáció” is – alapjaiban kérdőjeleződött meg. Az „orientalizmussal”, az „egyedül autentikus” nyugati modernitással szemben egy használhatóbb értelmezés kezdett tér nyerni, a „többféle modernitás”, a *multiple modernities*¹⁶² civilizációközi perspektívája, melynek értelmében különböző kulturális és civilizációs modernitások léteznek, melyek sorában a nyugati csak egy a többi között.

Ahogy a világtörténelmi és gondolkodástörténelmi folyamatok nyomán az orientalizmus tarthatatlanná vált, úgy jelentkezett egyre nagyobb igénnyel a követelmény és törekvés, hogy a Nyugaton kívüli világot, így Japánt is, ne csak attól idegen, ahhoz képest külső ismérvek szerint próbáljuk meg észlelni és értékelni, hanem saját talaján, saját közegében, saját történelmi és kulturális kritériumai szerint is. Napjainkban egyszerre sürgetőbb és elérhetőbb a cél, hogy felfejtsük: milyen belső és kölcsönhatási erőterben jöttek-jönnek létre a „Kelet” szellemi és művészeti teljesítményei, a maguk eredeti, kulturálisan tipikus belső rendjében mi hogyan kondicionálja azokat. Továbbá érdemi módon tekintsünk bele abba a tükörbe, amelyet számunkra a nem-nyugati kultúrák egy civilizációközi világban nyújtanak, akár addig a pontig, hogy kritikus módon „devesztornizálhatjuk”¹⁶³ szemléletünket. Ehhez, mint az egyetemesség feltételéhez, nemcsak a Nyugat és a modernitás napjainkban végbemenő relativizálódása, ennek során a világhatalmi rendszer átalakulása, de „a kultúra új geopolitikája”¹⁶⁴, a globális művészeti piac¹⁶⁵, valamint az esztétikai ismérvek és értékek korszakos változásai is ösztönzést adhatnak.

¹⁶¹ „A Nyugat és a többiek” („a Nyugat és akik futottak még”).

¹⁶² „Többféle modernitás”. A szemléleti paradigma egyik kezdeményezője S. N. Eisenstadt volt. Idevágó nézeteinek tömör összefoglalása: *Eisenstadt*, 2000.

¹⁶³ Tanulságos, ahogyan ezt az Európai Unió egyik kutatási projektje napjainkban célul tűzte ki: *Glück*, 2015. Glück tanulmányára Gergely Attila Kelet-Ázsia kutató hívta fel figyelmemet.

¹⁶⁴ Általános kérdéseit átfogó igénnyel tárgyalja *Dallmayr*, 2014. Inkább csak a „nyugati művészeti világra” szorítkozik: *Dossin*, 2015.

¹⁶⁵ 2010-ben, először a modern művészeti kereskedelem történetében, Kína lett a legnagyobb piac a képzőművészeti aukciók forgalma tekintetében, felülmúlva az Egyesült Államokat és Nagy-Britanniát; Kína részesedése a globális forgalomban elérte a 33,0% -ot; az Egyesült Államok részesedése 29,9%, az Egyesült Királyságé 19,4%, Franciaországé pedig 5,1% volt. 2011-ben a kínai aukciós árbevétel 49% -kal nőtt, ami tovább erősítette globális vezető szerepét. Ekkor a képzőművészeti aukciók árbevételének 41,4% -a származott Kínából, az Egyesült Államok részesedése 23,6%, az Egyesült Királyságé 19,4%, Franciaországé pedig 4,5% volt. (*Salát*, é.n.)

Az értelmezés-történet fejezeteinek egymásutánját tekintve úgy tűnik, mintha a kulturális különbségek áthidalásának folyamatában (történelmi, civilizációs távlatban, de akár személyes szinten is) megállapítható lenne egyfajta egymásutánosság, kirajzolhatók lennének a folyamat egyes állomásai.¹⁶⁶

A kezdeti szakaszban többnyire a kulturálisan egyezményestől, megszokottól eltérővel való szembesülés, vagy szembenállás, esetenként a különbözőségekre való rácsodálkozás jellemző. Ezt követően az érintkezésben különböző oldalakról résztvevő felek megpróbálják a másikat addig kialakult világgépükbe illeszteni, abban valahol elhelyezni, saját korábbi kulturális tapasztalataik – többé vagy kevésbé torzító – tükrében értelmezni. Ez egy hosszabb szakasz lehet, melyben a megszokottal nem egyező részletek gyakran negatív értékelést kapnak. Egy további lépcső, amikor megindul a korábbi világgépek és önképek általánosítása, ami eljuthat egy olyan szintre, ahol már az a cél, hogy a megszokott és az attól eltérő fokozatosan egyetlen keretben értelmezhetővé váljon. Ebben a fázisban általában annál nagyobb erőfeszítésre van szükség, minél inkább eltérnek egymástól a kölcsönhatásba lépő kultúrák. A behatóbb megismerés egy pontján jelentkezhethet annak az igénye, hogy a találkozás során a másikról megismert felszíni ismérveket, termékeket létrehozó kultúrát, „világot”, valamint az azt létrehozó folyamatokat, mozgatórugókat mintegy belülről, a másik tapasztalatával is felismerjük. Ettől kezdve már nem maradhatunk teljesen kívülállóknak, szemléletünk, értékelésünk nem maradhat pusztán külsődleges. Megismerésünk csak a korábban maguktól értetődőnek vett kulturális keretből kilépve, azokat meghaladva válhat egy általánosabb fokon érvényessé.

A vázolt fokozatok során ugyanakkor olyan általános megismerési, etikai, esztétikai, stb. kérdésekbe, adott esetben ellentmondásokba ütközhetünk, amelyek feloldási, egyáltalán kezelési feltételei jelentősen meghaladhatják az adott kulturális tapasztalatok eredeti horizontját. A találkozások vázolt állomásai a szintézishez vezető út szakaszaiként is felfoghatók. Ugyanis az érdemi szintézis érdekében a különbségek pusztá felsorolásán és kontrasztba hozásán túl nem kerülhet meg az egymással összebékíthetetlennek tűnő ellentétek valamilyen, a generatív folyamatokra is kiterjedő

¹⁶⁶ Az itt következőkben elsősorban doktori tanulmányaim 6. félévi beszámolójának adott részére támaszkodom. Gergely Réka: A kultúrák sokfélesége és a művészet egysége – adalékok a szintézis kérdéséhez, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi tanár, 2017 augusztus.

és többletet hozó feloldása. Adott ponton a kultúraközi értelmezés kérdései az egyáltalán vett emberi természet, megismerés és képességek határhelyzeteihez vezethetnek. Nem tűnik indokolatlannak a várakozás, mely szerint ezen a ponton az egymásnak ellentett módon jelentkező kulturális hagyományok beható vizsgálata a létértelmezés egészen általános kérdéseihez is elvezethet.

Ennek megfelelően, ha a művészeti tevékenységnek és eredményeinek kultúraközi általánosítására törekszünk, a létértelmezés központi kérdései nem kerülhetők meg. Valójában a kulturális hagyományok különbözőségében is az emberlét alapkérdéseivel szembesülünk: egyebek között a különbözőségek és azonosságok, rész és egész, alany és tárgy, egyén és közösség, lét és személy, lét és nemlét, ellentét és kiegészítés, valamint az egység kérdésével az általánosítás eltérő metszeteiben. Egyes idevágó kérdésekre a következő, 5. fejezet térhet ki valamelyest bővebben.

4.2.1 *Művészeti tárgyú Kelet- és Japán-kutatás Magyarországon a 20. század közepéig*¹⁶⁷

A nyugati romantika egzotikum-kereső elvágódásából fakadó keleti érdeklődésétől sokban eltérően, nálunk más tényezők is szerepet játszottak a Kelet felé fordulás felerősödésében. Egyfelől Magyarországnak nem voltak távoli földrészek gyarmatai, másfelől a 19. századi romantika időszakában megerősödő nemzeti érzés és történelmi tudat Magyarországon szorosan összekapcsolódott egyfajta, Európában sajátosnak nevezhető *orientális* irányultsággal. A magyar kultúra ázsiai gyökerei, amelyek mind a népzeneben, mind a nyelvben és általában a népi formakincsben egyértelműen fellelhetők, egészen más Kelet-értelmezést tettek lehetővé, mint a kor nyugati *orientalista* gondolkodásában. Ahogyan Staud Géza fogalmaz: „Ami tehát a nyugati romantikának egyik tartalmi törekvése volt [*a kelet egzotikus világának megismerése – G.R.*], az a magyarságban, mint faji¹⁶⁸ vonás formailag élt.”¹⁶⁹ A nemzeti romantika újra felszínre

¹⁶⁷ Jelen beszámolómban két okból is ezt az időszakot emelem ki. Egyrészt azért, mert ez a kiindulópontja a magyarországi Kelet-kutatásnak, másrészt az általam kiemelt kutatók ebben az időszakban írt tanulmányai a mai napig alapművek. Az alfejezet megírásában 5. félévi doktori iskolai beszámolómba támaszkodtam. Gergely Réka: A japán művészet nyugati és magyar fogadtatásának, értelmezéstörténetének egyes kérdései, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában a 2016-17. tanév első félévében értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi tanár, 2017. január.

¹⁶⁸ Az eredeti kulturális sajátosságok értelmében.

¹⁶⁹ Staud, 1999.

hozta azokat a tudományos, irodalmi és művészeti vonatkozású emlékeket (legendákat, misztériumjátékokat, históriás énekeket, népzenei és népművészeti tradíciókat), melyek magukban hordozták a magyarság történetét és kultúrájának keleti jellegét. A magyarság ázsiai eredetének vizsgálata és az adott korszak összefüggéseiben való értelmezése meghatározó irányvonalát képezte a magyar romantika eszmeiségének. Mások mellett Széchenyi István *Kelet népe* (1841) című írásában arra hívta fel a figyelmet, hogy időszerű és szükséges lenne sajátos keleti gyökereink érdemi kifejtése és integrálása a magyar identitástudatba: „A’ magyar népnek ... nincs csekélyebb hivatása, mint képviselni – Európában egyedüli heterogén sarjadék – ázsiai bölcsőjében rejtező, eddigelé sehol ki nem fejlett, sehol érettségre nem virult sajátosságait ... ”¹⁷⁰

A 19. század második felében és a 20. század első felében megélénkülő Kelet-kutatás, illetve a Kelet művészetének és esztétikájának tanulmányozásával foglalkozó hazai kutatók közül az adott keretek között elsősorban Vay Péter¹⁷¹ és Felvinczi Takáts Zoltán¹⁷² munkásságát emelném ki.¹⁷³ Mindketten hosszabb időt töltöttek Ázsiában, azon belül Japánban, és tanulmányozták annak művészetét. Az alábbiakban e két neves kutató munkáiból idéznék fel néhány – sokban közös – gondolatot, melyek jól tükrözik Kelet-értelmezésük irányadó vonásait. Elemzéseik alapján megállapítható, hogy a következő gondolati csomópontok köré építik fel a Kelet kultúrájára és művészetére vonatkozó értelmezésüket: az egyén és a közösség sajátos viszonya, egy magas fokú esztétikai szenzibilitás és mesterségbeli tudás, mellyel a keleti kultúrák világlátásuk megjelenítésére törekednek, valamint a természet és a hagyomány súlyponti szerepe.

Vay Péter felhívta a figyelmet: Japán, illetve a Kelet értékeinek és sajátosságainak megismeréséhez a legfontosabb, hogy a Kelet, adott esetben a japán nép sajátos életfelfogását és világnézetét igyekezzünk feltárni és megérteni – amennyire ez lehetséges – és ne bocsátkozzunk felszínes összehasonlításokba, miként ezt gyakran teszik. Ő maga a következő megállapításra jut: „Ami a Nyugatra nézve legérthetlenebb, az a Kelet gondolkozása. Mit Európa legkevésbé ismer Ázsiából, az annak szelleme. Amit szemlél, az mindössze a külső. Látja a színt és formát, de idegen marad reá nézve – amit a külső elrejt – a formát és színt öltött eszme.”¹⁷⁴ Majd hozzáteszi: „Japán valamennyi meglepő

¹⁷⁰ Széchenyi, 1925. 220.o

¹⁷¹ Főbb keleti vonatkozású munkái: Vay, 1906, Vay, 1907., Vay, 1908, Vay, 1918.

¹⁷² Az adott tárgykörben meghatározó műve: Felvinczi Takáts, 1943.

¹⁷³ Megemlíthetjük pl. Fülep Lajost és Lyka Károlyt, akik érintik a keleti művészet kérdéskörét, ám ebben nem végeztek olyan mélyreható kutatásokat, mint Vay vagy Felvinczi.

¹⁷⁴ Vay, 1918. 262.o.

sajátságai tömkelegében legmeglepőbb világfölfogása ... Az életnek más értelme és értéke van.”¹⁷⁵

Keleten egyén és közösség sajátos viszonya áthatja az élet minden területét. Társas, gazdasági, kulturális és művészeti téren is a japán sajátosságok egyike és legmeghatározóbb pontja e viszony mikéntje. „Individualizmus” mint olyan „itt nem létezik”. A közös cél adott mércéje határozza meg a társadalom tagjainak (egész kisgyermek kortól) minden cselekedetét. Az individualizmust többnyire mint önzést, egoizmust fogják fel, az egyén „önmegvalósítását” művészeti téren is el- (vagy éppen meg-) vetendőnek tartják. A hagyományos japán társas világban megtalálhatók ugyan megkülönböztetések, mégis elmondható, hogy bizonyos értelemben „mindenki egyenlő”, mindenkinek teljes erőfeszítéssel közös célon kell munkálkodnia, s ha vannak megkülönböztetések, azok csak ennek függvényében igazolhatók. Ez a viszonyulás a lakóházak kialakításában is jól tükröződik, mutat rá Vay: „A kifejlett szín-érzék, tudatos formszeretetet megnyilvánult minden lakásban. A konyhá vagy palota egyaránt művészies volt. Az előállítási anyag becse, a fa minősége változott csupán, de a szépművészeti érték nem. Ízlés és művészet egyformán érvényesült gazdag, mint szegények között.”

Egy rendkívül kifinomult esztétikai szenzibilitás szintén az élet minden összefüggésében megnyilvánul. Ahogy a művészi alkotásokban, úgy a legegyszerűbb, leghétköznapiabb tárgyakban is kifejezésre talál az „eszme”. Magát a mindennapi életet is esztétikai szempontok szerint fogják fel¹⁷⁶, valamint „e művészi érzés” adja „a legtöbb esetben erkölcsi cselekvéseik rugóit is.”¹⁷⁷ Vay fogalmazásában az élet összes területén, az építészetben, a képzőművészetben, az irodalomban, a színházban és a mindennapi életben a lényeg mindig egyfajta „eszme”, amely kifejezésre jut. Nem az a fontos, hogy valami mit „ábrázol”, nem a valóságosság vagy a térbeliség a meghatározó, mivel nem valaminek a látszatát vagy pusztán tükröződését akarják adni, mint ahogy azt a Nyugaton oly gyakran teszik. Művészetük lényege abban rejlik, hogy mit fejez ki, mit *jelképez*, milyen szemléletet, eszmét és érzést és közvetít, mi az, amire utal, amit felidéz.¹⁷⁸ Ebben Felvinczi és Vay teljes mértékben egyetértenek; „A nagy keleti építészeti alkotások

¹⁷⁵ Vay, 1918. 263.o.

¹⁷⁶ Részben ezt fejezi a „mindennapok esztétikája” fogalom, mely a keleti esztétika-kutatásban napjainkban is lényeges szerepet kap.

¹⁷⁷ Vay, 1918. 275.o.

¹⁷⁸ Itt Felvinczivel együtt megjegyezhetjük, hogy a nyugati felfogással és ennek többnyire narratív tartalmával szemben a keleti ikon is tipikusan mint jelkép tölti be szerepét.

ilyenformán elsősorban nem is épületek, hanem a mindenség jelképes kifejezői lettek”¹⁷⁹ – írja Felvinczi. Vay pedig a következő megállapítást teszi: „Efemerikus a japán hajlék, mint az élet. Jellege múltékony és változó.” „Az eszme, ami abban kifejezésre jut, az érdekes. Az épület, mint olyan, lényegtelen. Ami fontos, az fölfogása.”¹⁸⁰ A művészet feladata itt sokkal inkább „a lélek kifejezése” (mint a „formáké”) – olvashatjuk Felvinczinél.

A harmadik meghatározó elem, ami nélkülözhetetlen összetevője a keleti gondolkodásnak, illetve világ- és művészetszemléletnek, s amelyet kiemelnek az idézett kutatók: egyfajta tisztelet. Ez magában foglalja a hagyomány, az ősök, a család, a közösség és az uralkodó, illetve a természet és az abban vélelmezett istenségek tiszteletét. Sokban a hagyomány és az ősök tisztelete adja meg a keleti világ karakterét. A tisztelet pedig összekapcsolódik a fegyelemmel, „mely másik nagy erénye a japán népnek” és elsősorban az önfegyelem magas fokú kimunkálásában jelentkezik. „A határtalan tisztelet, mellyel a fiú atyja iránt viseltetett, az engedelmisség, melyet, mint főerényt ismert az ország minden egyes gyermeke, adták meg e nemzetnek még ma is meglepő belső erejét.”¹⁸¹.

Mint Vay írja, a *természet* tisztelete és mélyreható megfigyelése, valamint művészi megjelenítése sehol nem éri el azt a magas szintet, mint Japánban; „a természet szépségeinek felfogásában, csodálatában az elsők közé tartoznak”¹⁸², melyet jól szemléltet az építészethez és a festészethez való viszonyuk. Építészeti remekek a természeti képbe komponált elemek, „a táj képének kiegészítői”. Festészetük fő témája a tájkép, valamint a természetben élő növények és állatok. A nyugati művészetben elhanyagolt apró állatokat és növényeket is előszeretettel ábrázolják. A sintó hagyomány szerint minden élőlényben, növényben, állatban, ásványban egy-egy *kami*, azaz istenség lakik, tehát az műdarab nem más, mint valamely istenség jele, egyfajta koproduktum.

Összegezve Vay és Felvinczi meglátásait, megállapítható, hogy mindketten képesek voltak meghaladni a pusztán külsődleges tényhalmazást és összehasonlítást. Nem ragadtak meg a felszínes egzotizálás szintjén, hanem arra törekedtek, hogy a „másik” szempontjait is felvéve nyújtsanak képet a Keletről és a japán esztétikai hagyományról. Ennek saját perspektívájában az, aki a közösségben a megformálás

¹⁷⁹ Felvinczi Takács, 1943. 5.o.

¹⁸⁰ Vay, 1918. 268.o.

¹⁸¹ Vay, 1918. 239.o.

¹⁸² Vay, 1918. 234.o.

feladatát kapta – a világon páratlan módon elmélyült megfigyelést követően – mintegy a megbízó közösséggel és anyagával eggyé válva hozza létre munkájának tárgyi eredményét. A Nyugaton elterjedt véleményt követve azt gondolhatnánk, hogy a kötött formák és a hagyományos kifejezésmódok útjában állnak a művészi kiteljesedésnek. Azonban ha megpróbálunk túllépni megszokott beállításon, akkor láthatjuk, hogy bár „az egyéniség útja a Kelet művészetében szűkebbre szabott, mint Nyugaton, viszont bizonyos irányba tovább vezet”.¹⁸³ Az alkotás talán kötöttebb, de ritmusa szabadabb. És ebbe a mindig egyediséget hordozó ritmusba rejtett, de mégis felismerhető módon megnyilvánulhat a művész személyisége is. A keresetlen egyszerűség, az aszimmetrikus kompozíció, a néhány ecsetvonás és annak egyedi, ismétелhetetlen ritmusa egyszerre sűríti magába egyfelől az ellentétek polaritását, másfelől az egészlegességre való törekvést. Ez az a koncentrált és mélyen esztétikai tartalom, melyet a Kelet évezredek óta úgymond minden – művészeti és köznapi – tevékenységében, minden lélegzetvételében magában hordoz.

5. Kelet és Nyugat: gondolati találkozási pontok és szintézislehetőségek keresése

Bár számos munkám kapott japán nyelvű címet és japán kulturális összetevőket hordoz, célom soha nem az volt, hogy „japános” szobrokat hozzak létre. Mindig a kulturális megosztottságokon túli egység és érvényesség szobrászata érdekelt. Azt korábban is láttam, hogy ennek a szintézis kategóriájához kötődő és filozófiailag is megformált gondolati vetülete van, de a feladatnak ezzel a részével is csak doktori iskolai tanulmányaimban nyílt lehetőségem közelebről foglalkozni.¹⁸⁴

A szintézisalkotás igénye nem új.¹⁸⁵ Különösen az utóbbi 100-150 évben sokféleképpen jelentkezett, számos jelentős vállalkozást inspirált, ugyanakkor nem kevés nehézséggel, buktatóval kellett találkoznia. Az utóbbiak között említhetők a történelmileg

¹⁸³ Felvinczi Takács, 1943. 29.o.

¹⁸⁴ A jelen fejezetben az értekezéshez akkor végzett előmunkálatok idevágó részeire támaszkodom, elsősorban az 1., a 2., a 4. és a 6. félévi beszámolóimból. (Gergely Réka: Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi docens, 2015 január, 2015 június, 2016 július, 2017 augusztus.)

¹⁸⁵ Itt a kultúrák közötti, főként Kelet-Nyugat viszonylatú szintézis-törekvésekről van szó, eltérően például a „szintetizmus” Paul Gauguin, Émile Bernard, Louis Anquetin és mások által képviselt irányzattól. Bár megjegyezhető, hogy Gauguinre jelentős hatással voltak a japán fametszetek.

adott kulturális feltételezettség olyan tényezői, mint a korszakonként megfigyelhető elfogultságok, iskolák vagy stílusirányzatok, ízlés- és identitásszabványok, fogalmi korlátok, etnocentrizmusok, hatalmi törekvések, politikai, ideológiai öngazolási igények, piaci érdekek, vagy más intézményesült hatások. A szintéziskövetelmények tisztázásához közelebb segíthet annak figyelembe vétele, hogy mi az, ami nem szintézis. Ezek sorában említhetők a puszta összehasonlítások, a kölcsönzések, az önkényesen kiemelt formai hatások és kölcsönhatások, a stiláris, tematikai vagy technikai átvételek, az eklektika, a szinkretizmus, a hibridizáció, a behelyettesítés és felcserélés, a relativizálás, az öncélú kontrasztképzés, továbbá a felszíni analógiák és paradoxonok esetei, amelyek részlegességének figyelembe vétele a szintéziskritériumok pontosítását is előmozdíthatja.

Nemcsak a művészetekről, de a filozófiai gondolkodásról is elmondható, hogy törekvéseiben a kultúrák sokféleségével szembesülve a Kelet-Nyugat polaritás kitüntetett jelentőségre tett szert. Az egység problémája, lehetőségeinek keresése a gondolkodástörténet adott szakaszaiban gyakran a „Kelet-Nyugat szintézis” jegyében fogalmazódott meg. Tájékozódásom során ugyanakkor a szintézisgondolat – néha egészen kiélezetten megfogalmazott – bírálatával is találkoznom kellett. Míg a szakirodalom nagy részében a szintézisigény és a szintézisre való törekvés úgyszólván magától értetődőként és pozitív értéként jelenik meg, egyes szerzőknél a jogosultsága, a lehetősége is megkérdőjeleződik. A nemzetközileg elismert kutató, Michael Sullivan eddigiekben is idézett alapműve zárómondataiban ezt írja:

„Egyetlenegyszer nem használtam a szintézis szót ebben a könyvben – legalábbis ebben a tágabb összefüggésben – mivel a szintézis fogalma valami véglegeset és ezért statikusot foglal magában. A kínai szemlélet szerint nem a *jang* és a *jin* szintézise, hanem az ellentétes, de egymást kölcsönösen kiegészítő erők örök, dinamikus kölcsönhatása az, ami életre kelt. Következésképpen a Kelet és a Nyugat közötti kölcsönhatást is olyan folyamatnak kell tekintenünk, melyben a nagy civilizációk úgy ösztönzik és gazdagítják egymást, hogy közben megőrzik saját karakterüket. Úgy tűnik, a keleti és a nyugati művészet találkozásának ilyen feltétele sokkal több kreatív lehetőséget kínál, mint egy szintézis, amely terméketlen marad, ha tudatosan azt követik, és jogosan várhatjuk, hogy nagyon elrugaszkodott dolog lenne, amennyiben a történelem a maga természetes menetét követi.”¹⁸⁶

¹⁸⁶ Sullivan, 1973. 266-67.o.

Az észrevétel belátható indokait megtartva is felvethető, hogyan történhetne meg az „életre keltő kölcsönhatás” valamilyen közös nevező és ezen alapuló egység nélkül, s miért ne lehetne az utóbbi (legalábbis egyik) neve „szintézis”. Akár a Sullivan által említett *jang-jin* perspektívában is idézhető Kenneth K. Inada meglátása: mind a buddhista, mind a taoista tanításnak része, hogy az embernek nem szabad megragadni egyes állapotokban, hanem a tapasztalat átfogó áramlásába kell bekapcsolódnia ahhoz, hogy feloldhassa a kettősségeket. Inada szerint a *tao* sem nem *jin*, sem nem *jang*, hanem a kettő dinamikus egészbe-kapcsolódása.

Sullivan 1973-ban leírt érvelésében azonban még tovább megy: nem egy más kutatóhoz hasonlóan, egyáltalán a „dichotómiák” létjogosultságát, illetve ezek jövőjét is kétségbe vonja:

„Csak az ipari forradalom óta tűnik úgy, hogy a Nyugat vezető szerepben van. Amikorra azonban a »spirituális« Ázsia felzárkózik a »tudományos« Nyugathoz, ahogyan Japán tette és hamarosan Kína fogja tenni, mi marad akkor a dichotómiából?”¹⁸⁷

A fejtegetésben ismét egyszerre vannak olyan elemek, amelyek előrelátónak bizonyultak, és olyanok, amelyek vitathatónak tűnnek. Kézenfekvő módon felhozható, hogy maga a szerző már könyve címében is dichotómiában gondolkodott (*A keleti és a nyugati művészet találkozása*), hozzátéve, hogy, minden felhozható ellenérv dacára, az 1970-es évek óta sem a dichotómia, sem indokolhatósága nem tűnt el a szakmai és az általános diskurzusból. Igaz, az utóbbi évtizedekre különösen kiterjedt szakirodalom foglalkozik a „dichotomizálás” kritikájával, hozzáfűzve, egyebek között, a „kulturális nacionalizmusok” kezére játszó „esszencializálásnak”, a hamis „reifikációnak”, vagy éppen magának a kultúra-fogalomnak bírálását. Ennek ellenére sem a Kelet-Nyugat megkülönböztetés, sem a kultúra-fogalom használata nem került le a napirendről. Ennek okai közé sorolható, hogy ha a világtörténetre tekintünk, nem annyira azt kell keresnünk, hol tűnnek fel a folyamatokban Kelet-Nyugat viszonylatú kölcsönhatások, inkább az a kérdés, hogy vannak-e egyáltalán olyan esetek, ahol ezek nem jelentkeznek.¹⁸⁸

A dichotómia-képzés kritikájában nem kevés átgondolandó érv kapott hangot. A kritikai irodalom egyik reprezentatív darabja, a Jan van Bremen tiszteletére kiadott

¹⁸⁷ Sullivan, 1973. 266. o.

¹⁸⁸ Ha nem is érthetünk mindenben egyet John M. Hobson-nal, könyve világtörténelmi léptékben világít rá a szokásos szemléletben sokszor háttérben maradó, vagy abból hiányzó elemekre (Hobson, 2004.).

emlékkötet, már címében is „a Kelet-Nyugat dichotómia lebontására” szólít fel. A szerzők között Emiko Ohnuki-Tierney elutasít minden „hamis kettősséget” (így a „hibrid-tiszta” kettősséget is), véleménye szerint „minden kultúra kultúrák közötti kölcsönhatások terméke”.¹⁸⁹ A kötetben Simizu Akatosi szintén a dichotómiák lebontásának álláspontján van, de nem kevésbé lényeges kiegészítéssel: „A többszörös dichotómiák ismeretelméleti sajátossága a dichotomizálás analitikus zűrzavarának eredete, ugyanakkor a dichotómiák heurisztikus termékenységének a forrása is.”¹⁹⁰ Belátható érve, hogy a dichotómia-képzés megvilágíthatja a szembeállítás mindkét elemét, de el is takarja azokból mindazt, ami a kölcsönös kontraszton kívül van (hozzátehető: például a közös vonásokat). Miként „a Nyugat” fogalmáról, mint fikcióról és a kisajátítás eszközéről Marshall Sahlinstól idézett meglátás mellett is hozhatók fel érvek:

„A Nyugat eszméje [...] olyan különböző eszmék együttese, mint az eszményített antik Görögország és Róma, a kereszténység nyugati ága (egy olyan vallásé, amely egyébként a Közel-keletről eredt), és későbbi leágazásai, valamint a kereszténnyé vált középkori Európa, amelyhez Észak-Amerika, Ausztrália és Új-Zéland csatlakozott a modern korban, de mindez a keresztény Kelet-Európa kizárásával.”¹⁹¹

A fejtegetés az orientalizmus 4. fejezetben említett kritikájával együtt nemcsak általában a „dichotomizálás”, de közelebbről „Kelet-Nyugat” megkülönböztetés több kérdéses mozzanatára is felhívja a figyelmet.

Ha ehhez hozzávesszük a buddhista örökséggel összekapcsolódott oppozíció-ellenes, sőt „minden dualitástól” – legalábbis elvben – tartózkodó „keleti” gondolkodást (nem feltétlen csak hagyományos vallási, hanem például a kortárs összehasonlító kultúrakutatás által tételezett változataiban is¹⁹²), akkor ennyiből is belátható, hogy „Kelet és Nyugat” gondolati, művészeti „szintézisének” kérdéskörében úgyszólván aláaknázott terepen járunk. Mindazonáltal az is igaz, amit Antonio Florentino Neto és Éder Soares Santos Heidegger filozófiájának keleti kapcsolatairól „a Kelet és a Nyugat közötti párbeszéd megkerülhetetlenségeként” fogalmazzak meg.¹⁹³ Így aligha lebecsülhetők

¹⁸⁹ Ohnuki-Tierney, 2006. 16.o.

¹⁹⁰ Shimizu, 2006. 18.o.

¹⁹¹ Shimizu, 2006. 21.o. A Sahlinstól idézett fejtegetés: Sahlín, 1996. 395–428.o.

¹⁹² A zen vonatkozásában nemzetközileg ismert Szuzuki Daiszecu idevágó és már idézett munkássága, a kulturális antropológiai kutatások közül az adott összefüggésben kiemelhető Lebra, 2004.

¹⁹³ Neto és Santos, 2013.

azok a klasszikusszámba menő gondolati teljesítmények, amelyek, elsősorban a 20. század folyamán, Kelet és Nyugat címszavai alatt születtek meg.

A Kelet-Nyugat polaritás és szintézisük kérdéskörében rendkívül szerteágazó gondolkodástörténeti törekvésekről van szó, amelyeknek itt akár részleges összefoglalása sem lehetséges. Mindössze néhány idézhető azok közül a törekvések közül, amelyek közelebb vihetnek a szintézis kérdéskörének gondolati feltárásához. Ezek egyike az utóbbi évtizedekben gyakran hangoztatott „dialogus” a különböző kultúrák, civilizációk között¹⁹⁴. Amennyiben ez valamilyen minimális közös alapot igényel, annak szükségszerűen tartalmaznia kell szintetikus elemeket. Vonatkozik ez egy „egyetemes etika”¹⁹⁵, a „kultúraközi művészetelmélet”¹⁹⁶ vagy „kultúraközi esztétika”¹⁹⁷ kimunkálására irányuló erőfeszítésekre, a várakozások szerint különböző kultúrákat összekapcsolni képes „univerzálék”¹⁹⁸, vagy ún. „transzverzális értékek”¹⁹⁹ keresésére, az (egyebek között keleti és nyugati) kultúrák közötti „komplementaritás”²⁰⁰ lehetőségeire, a kulturális „hibridizáció”²⁰¹ és „inkulturáció”²⁰² koncepcióira, a személyiségműködés kulturálisan invariáns vagy éppen kontrasztív jellemzőinek kutatására²⁰³ is – a sor még hosszan folytatható lenne. Saját tájékozódásom adott szakaszában elsősorban a filozófiai kimunkált gondolati törekvésekből próbáltam néhányat lehetőség szerint közelebről megismerni.

Ezekből is jóval több van, mint amelyek tanulmányozásra vállalkozhattam. Gondolkodásomban már az egyetemi évek alatt előtérbe kerültek a művészetnek, mint létértelmezésnek a kérdései. Ezek a doktori tanulmányokban a fenomenológia és az

¹⁹⁴ A széles körű szakirodalom jellegzetes darabja *Dallmayr*, 2002. Az itt következő lábjegyzetek csak egyes illusztratív eseteket tartalmaznak. Nem feledkezhetünk meg a Kelet-Nyugat kérdéskör gazdag szépirodalmi hagyományáról sem, elég lehet Johann Wolfgang Goethe, Joseph Conrad vagy Hermann Hesse írásaira utalni.

¹⁹⁵ *Nemzetközi Teológiai Bizottság*, 2013.

¹⁹⁶ *Leuthold*, 2011.

¹⁹⁷ *Braembussche, Kimmerle és Note*, 2009. A kötetből Robert Wilkinson Nisida Kitaróról és a kulturális szintézis határaitól írt tanulmányára később Nisida kapcsán visszatérek.

¹⁹⁸ Az univerzálékról szóló rész pl. Karl-Heinz Pohl tanulmányában (*Pohl*, 2012).

¹⁹⁹ *Wauchope*, 2006.

²⁰⁰ *Wagoner, Chaudhary és Hviid*, 2014. A komplementaritás fogalmának a kultúrákra való alkalmazása az 1930-as évekre megy vissza (ld. Niels Bohr 1938-ban tartott, az értekezés 3. fejezetében már idézett előadását). (*Bohr*, 1964. 44.o.)

²⁰¹ *Penas-Ibáñez és Manabe*, 2016. A kötetből elsősorban MŞ Carmen López Sáenz Merleau-Pontyról és Nisidáról szóló írása.

²⁰² *Ratzinger*, 2019.; *Boda*, 1994. Boda László Európa öröksége és jövője szempontjából is kiemeli a kulturális szintézis fontosságát (136-37.o.).

²⁰³ Az idevágó széleskörű kutatási irodalomból: *Hofstede és McCrae*, 2004.; *Bond et al.*, 2004. De idézhető lennének a 20. századi pszichológia számos klasszikusának, köztük Carl Gustav Jungnak a munkái.

egzisztencia-filozófia, ezek képviselői közül elsősorban Edmund Husserl, Karl Jaspers és Martin Heidegger írásai felé irányították figyelmemet. Lét és művészet kérdéseinek nyugati megközelítése mellé idővel ezek keleti felfogásának, valamint mindkét oldalról az érintkezési pontok és a szintézislehetőségek keresésének problémái is felsorakoztak. Bár a gondolati párhuzamokat tekintve számos kutatás foglalkozik Alfred North Whitehead folyamat-filozófiájának és a buddhista szemléletnek egymáshoz kapcsolható jegyeivel, a „tisztá tapasztalat/élmény” William Jamesnél, John Deweynél, Wilhelm Wundtnál és Nisida Kitaró-nál fellelhető hasonlóságaival és különbségeivel, Heidegger „keleti forrásaival”²⁰⁴, különös tekintettel például az „egész” kérdéskörére, vagy buddhista és keresztény szerzőknek az „ürességről” és a „kenózisról” folytatott párbeszédével – figyelmemet elsősorban a fenomenológia és a zen között kimutatott rokon vonások, valamint a filozófiai szintéziskeresés kérdései ragadták meg, mindkét vonatkozásban Nisida Kitaró kiemelkedő szerepével²⁰⁵.

5.1. Gondolati interferenciák: fenomenológia és zen

Mint a doktori program negyedik félévéről írt beszámolómban megkíséreltem összefoglalni, Edmund Husserl, a fenomenológiai iskola alapítója szerint a fenomenológia egyszerre tudomány és módszer, továbbá „bizonyos gondolkodói magatartás: a sajátosan filozófiai gondolkodói magatartás, a sajátosan filozófiai módszer”.²⁰⁶ Az alapító jelmondata: „Vissza a dolgokhoz!”. Elképzelése szerint a dolgokat magukat kell előítéleteink, minden előzetes elmélet és ismeret félretételével megvizsgáljunk. Az ún. eidetikus redukció révén a dolog lényegéhez, eidoszához kell eljutnunk, ez pedig nem intellegibilis, hanem intuitív módon valósulhat meg. Husserl, professzorával, Franz Brentanoval egyetértésben, úgy vélte, a tudat intencionális, azaz valamire irányuló. Későbbi munkáiban a tiszta tudat világát, a noézis eidoszát és a

²⁰⁴ May, 1996.; Parkes, 1992. A kiterjedt kutatási irodalom újabb darabjai: *Ma*, 2008., továbbá: *Neto és Santos*, 2013.

²⁰⁵ Ennek egyik tényezője, amire Soós Sándor hívja fel a figyelmet doktori értekezésében: „Munkásságának európai, nyugati párhuzama mind a mai napig nem született meg. Nem volt tehát olyan nyugati filozófus, aki több keleti nyelv magas szintű ismerete mellett, a keleti filozófia/filozófiák alapszövegeinek eredetiben való olvasása és feldolgozása, valamint a nyugati tradíció kimerítő ismerete alapján olyan önálló és elfogadható filozófiai irányzatot alkotott volna meg, amely a nyugati és a keleti filozófia Nisidáéhoz hasonló szintézisét jelentené.” (Soós, 2013. 157.o.) Hozzátehető még ehhez Enrico Fongaro megállapítása: a művészet és az esztétika központi jelentőségű Nisida életművében. (Fongaro, 2017.)

²⁰⁶ Husserl, 1972. 51.o.

transzcendentális redukciót helyezte vizsgálatai középpontjába. A fenomén az, ami megmutatkozik, a fenomenológiai vizsgálat pedig arra irányul, ami a tapasztalatban megjelenik. Ennek a tapasztalatnak két rétege van: külső és belső. A fenomén egyik rétege az ún. empirikus vagy reális réteg, mely a fenomén alapját képezi, érzékelhető és észlelhető. A másik réteg a lényegi összefüggések rétege, amely a nem érzéki megismerésen keresztül a tiszta lényegszemléletben vagy lényeglátásban ragadható meg, amiért a fenomenológiát a filozófia minden ágára kiterjedő lényegfilozófiának is tartják. Így a fenomenológiai vizsgálódás feladata a lényegiség közvetlen, tiszta megragadása, szükségszerűségének feltárása. A szükségszerű általános érvényű, túlmutat az egyedi, járulékos tulajdonságokon. Kijelenthető, ha valami szükségszerű, akkor szükségképpen lényegi is. Egy dolog lényegének megközelítése csak reduktív módon történhet, a prekoncepciók „zárójelbe tételével”.²⁰⁷

Ha a zen szemlélet ismeretében olvassuk a fentieket, lehetetlen észre nem venni bizonyos párhuzamokat, amelyeket az utóbb száz év keleti, elsősorban japán, valamint nyugati filozófiai kutatása részleteiben is feltárt. Látnom kellett ugyanakkor azt is, hogy kulturális és eszmetörténeti értelemben hosszú volt az út a fenomenológia és a zen 20. századi találkozásáig, továbbá mára igen kiterjedt dialógusáig, együttes kutatásáig.²⁰⁸

A japán császárság 1868-ban megkezdett restaurációja után az addig jóformán csak a buddhista és konfucianus gondolkodást ismerő japán értelmiség egyszerre szembe találta magát a nyugati civilizáció teljes örökségével, több évezred övékétől merőben eltérő vallási, tudományos és művészeti hagyományával. Az új ismeretek elsajátításában és megfogalmazásában a nyelvi és gondolati különbözőségek nem csekély nehézséget támasztottak. Ezek áthidalásához egyfajta nyelvújításra is szükség volt. Magának a „filozófia” szónak a japán megfelelője is ennek során alakult ki, amely egyértelműen elkülönült a konfucianus és buddhista hagyomány jelentéskörétől és csak az 1870-es évektől vált általánosan ismertté.

²⁰⁷ Mint erre a 2. fejezetben utaltam, a fenomenológiával való ismerkedésem kezdeti szakaszában, egyetemi alapképzésem idején, segítségemre volt Arno Anzenbacher összefoglalása (*Anzenbacher*, 1993). Ezt követték, a teljesség igénye nélkül, a Husserltől és általában a fenomenológiáról magyarul megjelent szövegek, majd a fenomenológia „japán kapcsolatáról” hozzáférhető források (valamennyit a szakirodalmi jegyzék tartalmazza).

²⁰⁸ Ennek az útnak egyik mérföldköve *Steinbock*, 1998. Az 1990-es évek elejéig megtett útról áttekintést ad *Lazarin*, 1994. Napjainkra a vonatkozó kutatási mezőny szinte áttekinthetetlenül szélessé vált. 2020 augusztusában csak az academia.edu virtuális hálózatán legalább százas nagyságrendben tárgyalták tanulmányok a „fenomenológia és japán filozófia” témakört.

A nyugati értelemben vett filozófia Japánban ekkortól datálódik. 1881-ben került kiadásra egy „filozófiai” szótár, majd 1884-ben megalakult a Japán Filozófiai Társaság. 1893-ban a Tokiói Császári Egyetem filozófia tanárává nevezték ki Raphael von Köbert, aki korábban Jénában és Heidelbergben végezte tanulmányait. Nagyrészt Köber tanítványai közé tartoztak, akik a későbbi kiotói filozófiai iskola fő képviselőivé váltak és a jelen fejezet tárgykörében jelentős munkásságot fejtettek ki: Nisida Kitaró (1870-1945), Hatano Szeiicsi (1877-1950), Tanabe Hadzsime (1885-1962), Vacudzsi Tecuró (1889-1960), Kuki Súzó (1888-1941); később Nisitani Keidzsi (1900-1990). Közülük többen végeztek tanulmányokat Európában, így Husserlnél és Heideggernél is a Freiburgi Egyetemen, ahol megismerkedhettek a fenomenológiai filozófiával. Így már az első világháborút követően, nagyrészt Nisida nyomán, Japánban is egyre ismertebbé vált Husserl és a fenomenológia.

Ha elfogadjuk Michael Lazarin jellemzését²⁰⁹, mely szerint a fenomenológia egy befelé forduló reflexió, „nem egy megmagyarázandó valami, hanem inkább a dolgok lényegének egyfajta tapasztalása”, azaz a fenomenológia „lényegtudomány”, továbbá „a fenomenológiai reflexió felfedezi, hogy a tudományos gondolkodás alapja nem az axiomatikus gondolatok egyes soraiból áll, hanem a tiszta tapasztalatból”, és emellé odatesszük, hogy a zen (és a *zazen* meditációs gyakorlat) által hangsúlyozott megvilágosodás a tiszta megtapasztalás néha villanásszerű élménye, a lét „tiszta tapasztalataként” értett „lényeglátás” – akkor nem nehéz észrevenni már az alapvonásokban és megközelítésekben benne rejlő párhuzamot. Nisida a „tiszta tapasztalatot” a következőképp határozta meg: „Tapasztalásnak nevezzük a dolgok megismerését, úgy, ahogy azok vannak. Ez az én működését teljesen félretevő, a valóság tényeinek alávetett megismerés. A »tiszta« annyit jelent, hogy általánosságban a tapasztalás a tapasztalónak és a valóságnak egyfajta gondolati keveredése, egyáltalán nem fűződik hozzá gondolati tevékenységből fakadó ítélet, és ebben valójában a tapasztalás önmagában való voltát tekintjük.”²¹⁰ A fenomenológia központi fogalmai: a tiszta tapasztalat, a nem intellegibilis, hanem csak intuitív módon lehetséges lényeg-tapasztalás, az eidetikus redukció – mintha mind valamilyen rokonságot mutatnának a zen gondolatkörével és célkitűzéseivel. Ugyanakkor, akár csak az eddigeből, alapvető kontrasztok is kitűnhetnek. Például az „ego” szerepét illetően, amennyiben Nisida

²⁰⁹ Lazarin, 1994. 6.o.

²¹⁰ Nisida, 1911. Idézi: Soós, 2013.

egyenesen „az én működésének teljes félretételéről”, „a valóság tényeinek alávetett megismerésről” beszél, az utóbbiba valójában a megismerőt is beleértve.

Nisida Kitaró a XX. század talán legjelentősebb japán filozófusa. Munkásságában a „tisza tapasztalat” mind fenomenológiai, mind zen háttérrel rendelkező kategóriája kiemelkedő fontosságú. Nishida 1891-ben a Tokiói Császári Egyetemen kezdte meg filozófiai tanulmányait, ahol Köber tanítványaként főként a görög és a középkori filozófiát, majd Kantot tanulmányozta,²¹¹ 1910-től 1928-ig a Kiotói Császári Egyetem filozófia professzora volt. 1896-ban gyermekkori barátja, Szuzuki Daiszecu Teitaró buddhista szerzetes hatására fordult a zen meditáció irányába. A *zazen* (ülőmeditáció) gyakorlása során szerzett tapasztalatai jelentős hatással voltak gondolkodására és egész filozófiai munkásságára, különösen a „tisza tapasztalat” fogalmának kidolgozásában. A zen buddhista hagyományban való elmélyüléssel párhuzamosan a nyugati filozófia számos meghatározó irányzatával is behatóan foglalkozott²¹², közülük a „tisza tapasztalat” fogalmának kimunkálásában különösen William James és Wilhelm Wundt voltak rá hatással.

A fenomenológiát és Husserl „vizsgálódásait” az 1910-es években kezdte el tanulmányozni, majd főként második nagy alkotói korszakában mélyült el kutatásukban. Nisida egyedülálló módon kapcsolta össze a nyugati filozófiát a zen hagyománnyal és gyakorlattal. A japán „nagy hagyomány” nyújtotta alapokból kiindulva, kiegészítve azt a nyugati gondolkodás egyes meghatározó teljesítményeivel, egy filozófiai iskola központi alakjává vált. A „fenomének” (jelenségek) vagy „dolgok” kritikai és közvetlen vizsgálata, a lényegi igazság megismerésére való törekvés, valamint a lényegismeret intuitív jellege a fenomenológiában – ezek Nisida gondolatkörében összekapcsolódtak a zen buddhizmus szemléletével, mintegy váratlan irányból új szintre és minőségre hozva a fenomenológiai megközelítés addigi eredményeit is.

Úgy vélte, míg a filozófia Nyugaton lét-központú, addig Keleten magára a „semmi”-re kell irányulnia. A „semmi” vagy „üresség” valódi jelentésének megismerése egészen új kontextusba helyezte a filozófia tárgyáról és mibenlétéről Nyugaton addig kialakult gondolkodást. Példaként említhető a „tisza ego” fogalmának vizsgálata. Bár mind Husserl és a fenomenológia, mind a zen buddhizmus a „tisza ego”-t célozza meg,

²¹¹ Első filozófiai tárgyú írásában Kant etikájával foglalkozott, disszertációjában David Hume munkásságát dolgozta fel, 1909-ig pszichológiát, etikát, logikát és német nyelvet tanított.

²¹² Többek között Nietzsche-t, Goethe-t, Hegel-t, Leibniz-et, Descartes-ot, Arisztotelészt, Platón-t, Eckhart mestert és Szt. Ágostont tanulmányozta.

a japán filozófus szerint Husserl megragad az empirikus ego-nál, mivel nem ismeri fel az „üresség” valódi jelentését. „Valójában Nisida sosem elégszik meg azzal, hogy a »tisza ego«-ról beszéljen, ehelyett inkább a »tisza tapasztalat« kifejezést használja, noha ezt a buddhista értelemben vett *szanmai*-ként (mély áhítatként) értelmezi, s nem pedig William James pragmatikus felfogásában.”²¹³

A fenomenológiában a megismerés és a tapasztalat alapfogalmaknak számítanak. A megismerés intencionális jellegű, mint folyamat, magára a jelenségre irányul, tehát a megismerés tárgya maga a jelenség. A fenomenológiai megközelítés esetében a reflexió magára erre a folyamatra vonatkoztatható. A megismerés mindig tudatos, szükségszerűen kapcsolódik az én-tudat, az ismerettevékenység tudata és tárgy tudat hármasságához, melyek a megismerés lehetőségi feltételeit adják. A megismerés, a reflexió, ezek említett kritériumai Nisidánál szintén hangsúlyos szerepet kapnak, kiegészítve az egység sokat hangsúlyozott fogalmának bevonásával. Nisida úgy véli, a megismerés útját és célját a szubjektum és objektum „összeolvadása” adja meg. Elképzelése szerint az objektív megismerés kritériuma a tartalommal bíró, tudatos szemlélet. „Az akarat horizontja az, ahol a megismerés formája és tartalma először egyesül.”²¹⁴ A megismerés célja, azaz az igazság elérése egyben az *a priori*-k egységének elérését is jelenti: „Az, hogy az igazság számunkra univerzálisan érvényes imperatívusz, azt kell, hogy jelentse, hogy mi, akik a megismerés végtelen számú *a priori*-jával rendelkezünk az *a priori*-k *a priori*-jának intencionalitásában, saját belső egységünket követjük.”²¹⁵ A „tisza ego” és a megismerő „belső egységének” felfogása fontosnak mutatkozik a szintézis egyes kérdéseinek tisztázásához. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy mindez szorosan kötődik alany és tárgy filozófiai problematikájához is.

Ennek jelentőségét a fenomenológia esetében Husserlnek a passzív szintézisre vonatkozó elemzéseit vizsgálva Tengelyi László a következőképpen világítja meg: „Nem csekélyebb dologra vállalkozik Husserl ezekkel az elemzésekkel, mint hogy a világ megtapasztalását olyan történészként ragadja meg, amely megelőzi szubjektum és objektum különválását, amely tehát eredendőbb az én és a tárgy egymással való szembeállításánál.”²¹⁶

²¹³ Lazarin, 1994. 8.o.

²¹⁴ Nishida, 1994a. 18.o.

²¹⁵ Nishida, 1994a. 20.o.

²¹⁶ Tengelyi, 2013. 82.o.

Nishida gondolkodásában a szubjektum önmagára való reflektálása, a „megismerő szubjektivitás” fontos szerepet kap a megismerésben. A szubjektivitás az önmagára irányuló reflexió útján jöhet létre, miközben túl is kell lépjen önmagán, ahhoz, hogy rálátást nyerjen arra, ami az énen belül és kívül történik. Ez a gondolatmenet összefüggést mutat a zen buddhizmus tanaival. Az egészlegességre törekvő gondolkodás több ponton megjelenik Nishidánál, tulajdonképpen a fő szervező erőnek tekinthetjük, mely filozófiai vizsgálódásait áthatja. A megismerés és az akarat, a világ és a valóság, a szubjektum és az objektum, a szép és a jó nála mind az igazságban egyesül, illetve az igazság ezek (és más kettősségek) egységében teljesül. Ez ismét fontos meglátásnak mutatkozott a szintézis kérdésében való továbblépéshez. „A megismerő szubjektivitás az akarat szubjektivitásának egyik aspektusa, ezért az a dimenzió, amelyben a transzcendentális akarat önmagán belül önmagára reflektál, nem lehet más, mint az igazság birodalma és a realitás világa. Semmi nincs, ami igaz realitás létére ne lenne jó, vagy ami jó létére ne lenne realitás.”²¹⁷ Majd így folytatja: „Ahhoz, hogy a Szép és a Jó birodalmába lépjünk, az igazság kapuján kell átmennünk.”²¹⁸

A tapasztalat alapvető fogalom mind a zen, mind a fenomenológiai gyakorlatban. Fontos azonban, hogy megkülönböztessük a különböző minőségű tapasztalatokat. Bár az intuíció az adott megközelítésekben mindkét síkon nélkülözhetetlen eleme a megismerésnek, Husserl és Nishida egyetért abban, hogy az intuitív tapasztalatot megelőlegezi egyfajta előtapasztalat. Nishida szerint az értelem és az érzékelés az akarat *a priori*-ja alatt egyesül. Tehát maga a megismerés nem pusztán egy mindentől független, érzéki benyomás, egy önmagában álló intuitív mozzanat révén valósul meg. Az igazi („megvilágosodást” hozó) intuíciót a megfelelő szellemi, intellektuális és erkölcsi tartalmak együtthatása eredményezheti. Ezek a tartalmak egyben az „eidetikus tapasztalat” lehetőségfeltételei.

A gondolkodás és a lényegszemlélet nem áll ellentétben egymással, a gondolkodást az ész konstrukciójának, a megismerést a kutató értelem alkotásának tekinthetjük – írja Edith Stein (aki sokáig a fenomenológiai iskola belső köréhez tartozott) az intuíció kérdésével kapcsolatban.²¹⁹ Úgy tűnik, amikor a fenomenológus intellektuális

²¹⁷ Nishida, 1994a. 28.o.

²¹⁸ Nishida, 1994a. 32.o.

²¹⁹ Stein, 2009.

úton próbál eljutni egy olyan „passzív és közvetlen belátás tapasztalatához”, mely mély betekintést ad a dolgok lényegébe, törekvése rokonítható a zen „tisztá tapasztalatával”.

Mind a fenomenológiában, mind Nisidánál kiemelt szerepet kap a „dolog” fogalma (mely a későbbiekben tárgyalandó japáni *Mono-ha* irányzat „*mono*”=dolog fogalmához is kapcsolható). A japán nyelvhasználatban, így Nisidánál is, a *mono* egyaránt jelöl „dolgot” és „embert”, tehát a *monora* egyszerre, mint „létezőre” és „lényre” kell tekintenünk. „A dolog egyszerűen az Én, és az Én a dolog” – fogalmazza meg *A világ önazonossága és folytonossága* című írásában.²²⁰

Nisida szemében a „dolog” nem pusztán közömbös vagy holt anyag, hanem valami „kifejezés-szerű”. Egyszerre egyedi és általános, meghatározza önmagát és meghatározza az általánost, hat önmagára és közvetíti önmagát. Úgy véli, működésünk során dolgokat hozunk létre, melyek mindig kifejezésszerűek. A szubjektum és objektum „egyesülése” során a dolog és az én, illetve az Én és a Te (vagy Ó) eggyé válik: „Az Én és a Te közvetítője nem pusztán az anyag, az a valóságos világ, amely szubjektív-együttal-objektív, objektív-együttal-szubjektív, vagyis az aktív szemlélet világa. Ez az a világ, amelyben a dolgok alkotottá válnak, ez az alkotás világa.”²²¹ Ennek értelmében elmondható, hogy a művész esetében, akinek tevékenységében az intuitív és az intellektuális összekapcsolódásával születik a mű, szintén „a dolog és én, eszköz és cél összeolvadásáról” van szó.²²²

A fentiek a fenomenológia és a zen egyes rokonítható vonásainak Nisidánál megjelenő rajzát csak töredékesen idézhették fel, nem szólva a fenomenológiát művelő 20. századi japán filozófusok széles köréről, akiknek – sokban Nisida nyomában járó – hozzájárulásáról itt csak utalásszerű megemlékezés tehető.²²³ Ez is mindössze a szintézis kérdéskörének újabb összefüggései felé való továbblépés céljával.

5.2. Kelet és Nyugat: a szintéziskutatás néhány további gondolati útjelzője

Gondolati párhuzamok, közös pontok felismerése közelebb vihet, de nem elégséges a szintézisalkotáshoz. Hasonló a helyzet a szintézisalkotás logikai feltételeivel. A tézis-

²²⁰ Nishida, 1994b. 81.o.

²²¹ Nishida, 1994b. 65.o.

²²² Nishida, 1994a. 31.o.

²²³ Bővebben: Lazarin, 1994; Steinbock, 1998., különösen Tani, 1998.; továbbá Bret, Davis, Schroeder és Wirth, 2011., különösen Döll, 2011. 120-140.o., valamint Wirth, 2011. 286-304.o.

antitézis-szintézis dialektikus sémája hasznos a feladat egyes logikai lépéseinek tisztázásához, de önmagában a szintézisnek csak a formális szerkezetét jelzi. Az utóbbit szem előtt tartva, tovább megy Szato Jisimicsi, amikor a szintézisépítés logikai követelményeit tartalmi – ez esetben szociológiai – kérdésekkel kapcsolja össze. A művészeti szintéziskeresés gondolati problémáinak megközelítéséhez is figyelemre méltó, amit – a globalizmus/lokalizmus kettősséget bevonva – a „partikularizmus-univerzalizmus-partikularizmus stratégiáról” ír²²⁴:

”Ezt a stratégiát alkalmazva a japán szociológus olyan széleskörű fogalomra találhat, amely a társadalmi viszonyok mind japán, mind nyugati [...] típusait felöleli. A japán szociológus így az olyan *lokális fogalmakat*, mint az „aidagara”²²⁵ [...] egy [mind a japánnál, mind a nyugatinál – G.R.] általánosabb fogalomból tudná levezetni. [Kiemelés tőlem – G.R.] Általában véve ez egy hiteles tudományos stratégia, ezért előnyben részesíthető.”²²⁶

A jelen értekezés tárgykörében is lényegesnek tűnik, amit az érveléshez hozzáfűz: nem elég az egyik partikuláris álláspontot egy másikkal felcserélni, olyan általános kategóriát kell találni, amely magába tudja foglalni az egyes „partikuláris” vagy „lokális” eseteket. Ehhez bizonyos mértékig kapcsolható az, amit a disszertáció témavázlata a szintézis logikai feltételeiről elővételzett: a művészeti szintézisben adott esetben „keleti” és „nyugati” hagyományok, mint egy fölrendelt egység egyes fázisai, vagy aspektusai jelenhetnek meg.²²⁷ Szató idézett megfogalmazása azonban nem tér ki az „általános”, a „globális” és az „egyetemes” fogalmi megkülönböztetéseire, miként, célzatánál fogva, nem térhet ki a közvetlenül művészeti vonatkozásokra sem.

A művészeti alkalmazású dialektikus szintézis-logikák közül Kuki Súzónak, a fentiekkel sokban egybehangzó megközelítése idézhető. Rea Amit összefoglalása szerint Kuki az *iki*-ről írt nagyhatású művében úgy helyez szembe egymásnak ellentett fogalmakat, hogy azok egy általánosabb kategóriára utaljanak. Mint Amit megállapítja, a dialektikus szintetizálásnak ez a módszere jelentős szerepet kapott Kuki esztétikájában, utolsó, 1941-ben megjelent művének fogalmi és módszertani felépítését is ideértve. Az

²²⁴ Tanulmányára Gergely Attila hívta fel figyelmemet.

²²⁵ Az emberi kapcsolatokra vonatkozó japán fogalom. A követhetőség érdekében az idézetből a kínai párhuzamot kihagytam.

²²⁶ Sato, 2015. 199.o.

²²⁷ Gergely Réka: Doktori disszertáció témavázlata, 2018. május

antinómikus kettősségen belüli feszültség itt is egy magasabb egység felé mutat. Amit, akinek tanulmánya ugyanezt a dialektikus logikát követi, rámutat:

„Kuki tárgyalásának betetőzése, mint Az iki struktúrája c. művében is, egy olyan geometrikus formáció, amely olyan belső duális viszonylatok készletéből áll össze, amelyek ugyanakkor egyetlen [átfogó – G.R.] struktúrát világítanak meg.”²²⁸

Ezek a megfogalmazások jól körülírják, hogy antinómikus kettősségek olyan általánosabb kategóriában épülhetnek szintézissé, amely azokat magukba foglalhatja.

A tézis-antitézis-szintézis közkeletű sémája és a fenti képletek azonban mintegy eltakarják az ellenkező irányú eljárás szükségességét, melynek során nem a téziszől és antitéziszől, hanem abból az eredendő egységből indulunk ki, amelyből maguknak az egymásnak ellentett polarításoknak a léte levezethető, illetve amelyre ezek visszavezethetők.²²⁹ Miután a tézis-antitézis-szintézis logika egyoldalú alkalmazása a kettősségek létrejöttének és a szintézisnek a műveletiségére, valamint művészeti szempontból lényeges tartalmi problémákra vonatkozóan számos kérdést nyitva hagy, az utóbbiak további feltárásához a gondolati szintézis-alkotás tartalmi feltételeinek egyes nyugati és keleti megközelítéseit kíséreltem meg áttekinteni.

Ezek tanulmányozása során kitűnt, hogy Hegelnek az újkori európai filozófiában klasszikusként értékelt dialektikus rendszerén kívül a szintézisalkotás más – főként 20. századi – nyugati és keleti teljesítményeit is indokolt figyelembe venni.²³⁰ Így a kérdéskör gondolati problémáit és lehetőségeit a szintézisalkotás reprezentatív keleti (többek között Nisida, a Kiotói Iskola, ehhez kapcsolódóan T. P. Kasulis), valamint nyugati (többek között G. W. F. Hegel és, főként Hegel kapcsán, B. Croce, továbbá A. N. Whitehead) koncepciói nyomán kíséreltem meg felderíteni. Mivel a művészeti gyakorlatban a szintézisalkotás különböző folyamatai jellemző módon intuitíven mennek végbe, különösen fontosnak láttam a filozófiai (későbbiekben a társadalomtudományi, pszichológiai stb.) igényű tisztázást és elméleti általánosítást. Ennek érdekében olyan gondolkodók teljesítményeit igyekeztem kiemelni, akik a szintézis feladatához saját

²²⁸ Amit, 2012. 174-175.o.

²²⁹ Tengelyi László fentebb Husserl célkitűzéséről hivatkozott észrevétele ilyen vonatkozásban is felidézhető. *Tengelyi*, 2013. 82.o.

²³⁰ Az itt következőkben elsősorban doktori tanulmányaim 6. félévének beszámolójára támaszkodom. Gergely Réka: A kultúrák sokfélesége és a művészet egysége – adalékok a szintézis kérdéséhez, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában értekezésemhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi tanár, 2017 augusztus.

kulturális közegükből, öröklött hagyományaikból indultak ki, de azokat meghaladó megoldásokra törekedtek, így esetenként olyan konvergens következtetésekre jutottak, amelyek támpontokat adhatnak a művészeti szintézis kérdéseinek megközelítéséhez.

Nyugati vonatkozásban a szintézisalkotás lételméleti, logikai és módszertani kérdéseit illetően Hegel munkássága megkerülhetetlen. Hegel történetfilozófiai munkásságában kimutatható ugyan bizonyos – ma úgy mondanánk: „orientalista” – egyoldalúság (például abban, amit a „keleti despotizmusról” vagy általában „a Keletről” tétélesen ír)²³¹, a dialektikus gondolkodás általa képviselt módszere azonban jelentős hozzájárulás marad a szintézis problémaköréhez.

A hegeli dialektika az elvonttól a konkrét irányába tartva az Abszolúthoz való felemelkedést célozza, melyben „megszüntetve-megőrződve” oldódnak fel a magán- és a magáért-való, a konkrét és az egyetemes, az alany és a tárgy, a lét és a nemlét kettősségei; általánosabban: lét és nemlét egy magasabb egységbe, a levésbe emelkedik. A dialektika itt hármasság (lét, semmi, létesülés) egysége: „a konkrét egyetemes a maga belső struktúrájában”.²³² A dialektikus módszer, illetve maga a levés dinamikus, egy sajátos folyamatra vagy fejlődésre utal, mely, mint Benedetto Croce megállapítja, „semmiképpen sem egyedi és esetleges, hanem egyetemes; semmiképpen sem érzéki dolog, hanem gondolat, fogalom, s éppenséggel a valóság igazi fogalma; és ennek logikai elmélete a konkrét egyetemes, az ellentétek szintézise”.²³³ Ehhez kapcsolódóan Hegelnél egy olyan további mozzanatra is felfigyelhetünk, amely a 20. századi filozófia „Kelet-Nyugat párbeszédében”²³⁴ is jelentős szerepet kap: az Egész fogalomkörére.

Croce Hegel örökségéről írott monográfiájában, annak *A dialektika vagy az ellentétek szintézise* című fejezetében az ellentétek problémájára, valamint ezen keresztül a filozófiai fogalom egyetemes, konkrét és logikus voltára hívja fel a figyelmet. Úgy véli, a filozófiai fogalom „a magában megkülönböztetett egyetemes [...] organizmus, melyben minden egyes alak bensőleg kapcsolódik össze a többivel és az egésszel”²³⁵, majd kijelenti: „az egyoldalú igazságok” vagy „igazságtöredékek” tekintetében „nem az

²³¹ Sokat idézettek az 1820-as években tartott előadásai „a világtörténet filozófiájáról”, ezeknek főként „a keleti világgal” foglalkozó első része (bár itt Japánra külön nem tér ki). *Hegel*, 1966. 207-407.o.

²³² *Croce*, 1987. 206.o.

²³³ *Croce*, 1987. 209.o.

²³⁴ Többek között Heidegger és Nisida, Szuzuki, illetve a zen esetében.

²³⁵ *Croce*, 1987. 197.o.

egységgel szemben van az ellentét, hanem benne magában; s hogy ellentét nélkül a valóság nem volna valóság, mert nem volna fejlődés és élet”.²³⁶

Így azt a keleti gondolkodással jól társítható mozzanatot emeli ki, mely szerint nem az egészzel *szemben* van a rész; valójában a rész egész-alkotó és az egész rész-alkotó. Ez egybeesik Thomas P. Kasulisnak a japán gondolkodás „holografikus” jellegéről tett észrevételeivel. Kasulis felidézi, hogy a japán hagyományban már több, mint ezer évvel ezelőtt megjelent a rész és egész egy olyan „holografikus” szemlélete, amely szerint az egész nem egyszerűen „részekből áll”, hanem az egész mintegy „bele van írva” minden egyes részbe, és fordítva: a részek mintegy az egész „kinyomatai”.²³⁷

A folyamatszerűség és a valamilyenné „válás” – nem a „lét”, hanem a „létesülés” – szintén jól összefüggésbe hozható a dolgok keleti szemléletével, közelebbről a buddhista gondolkodás hangsúlyaival. Az utóbbi kezdeteitől fogva megpróbálja kizárni vagy elkerülni a „dualitásokat”, ezért a „lenni”-vel szemben a „valamivé, valamilyenné válás”-t hangsúlyozza. Szemlélete szerint az utóbbiban több van, mint a „statikus létben”, mely felfogása szerint csupán átmeneti, mintegy illuzórikus töredéke az „egésznek”, az elgondolása szerinti teljes valóságnak.

Ezen a ponton nemcsak Hegel „létesülés” és „egész” fogalmai, de – egyebek között – Alfred North Whitehead „folyamat-kozmológiája”²³⁸ is összefüggésbe hozható a „levés” buddhista „folyamat-szemléletével”, ahol lét és nemlét a „levés” két egymást kiegészítő aspektusaként jelenik meg. Ez lét és nemlét, valamint a levés esztétikai értelmezésének is kritikus pontjaként értékelhető. Croceval egyetértve elmondható, hogy a naiv szemlélet akár az egységet, akár a dualizmust kizárólagosan kezeli. Míg az egyik az egységért áldozza fel az ellentétet, addig a másik az egységet az ellentétért. Hegel és Croce teljesítményének jelentősége abban is megmutatkozik, hogy egyikőjük sem rekedt meg ennél, hanem a „konkrét egyetemet” célzó szintézist tartották szem előtt. Hegel „sosem feledkezett meg róla, hogy az ellentét tudata éppoly leküzdhetetlen és jogosult, mint az egységé” – írja Croce, majd hozzáteszi: „Mégis, a nehézségek közepette [...] lelkünk mélyén titkos meggyőződésünk, hogy az a megzabolázhatatlan dualizmus, az a föloldhatatlan dilemma alapján véve megzabolázható és feloldható; hogy az egység gondolata nem összebékíthetetlen az ellentét gondolatával, és hogy az ellentétet fogalom

²³⁶ Croce, 1987. 204.o.

²³⁷ Kasulis, 2009. 31.o.

²³⁸ Whitehead, 1978. (Whitehead idevonatkozó Gifford-előadásait eredetileg 1927-28-ban tartotta.)

formájában lehet és kell elgondolni, ami a legfelsőbb egység”.²³⁹ Ennek az egységnek az elérésére való törekvés ugyanúgy ott van a művészen és a költőben, mint a filozófusban vagy a tudósban – mindazokban, akik az egyes látásától egy olyan egységszemlélethez igyekeznek eljutni, amely mind az egyest, mind azok egységét magába foglalja.

Ha jogosnak tűnik Croce kérdésfeltevése, mely szerint nem megismerés-e a filozófia, miként a költészet, úgy arra is rákérdezhetünk, nem megismerés-e a művészet is, miként a filozófia? Amennyiben „a Filozófia az isteni Költészet méhéből születik”²⁴⁰, úgy ez elmondható kell, hogy legyen általában a művészetről is. A művészet egyszerre megismerés és gyakorlat, fogalom és intuíció, már csak azért is, mert egyik sem választható el az alkotó személyétől: a megismerés, a tapasztalat, az intuíció ... mind egy adott személyé. Így láthatóvá válhat, hogy az alkotóelemek közötti feszültség nem egymásnak ellentett voltokban, nem is egy személytelen „egészenben” mint pusztán formális „harmadikban”, hanem egy *személyben* oldódhat fel, ami a gondolatmenet (adott esetben művészeti, szobrászati) továbbviteléhez is útjelzőként szolgálhat.

A létrehozott műalkotás állítás, ilyen értelemben ítélet is. Az állásfoglalás pedig az érzéki és szellemi megismerés együtthatásának gyümölcse, mely három szinten épül fel: 1. az érzéki tapasztaláson, 2. a fogalom-alkotáson, 3. az összefüggések kijelentésén vagy kifejezésén keresztül. Ahogyan Bolberitz Pál fogalmazza: „az ítélő alany és az ítéletben kifejezett tárgyi összefüggés közös gyökere pedig nem más, mint maga a lét, illetve az abban való részesedés”, oly módon, hogy alany és tárgy a lét magasabb szintjén megegyeznek, ugyanakkor mégis függetlenek egymástól, az „egyik” nem a „másik” (*convenientia-independentia*).²⁴¹ A műalkotás hármassága – más megközelítésben, de a fentiekkel rokon módon – megjelenik Kyle Peters Nisida Kitaró esztétikai munkásságáról írott tanulmányában, melyben Nisida gondolatmenetével párhuzamosan arra a megállapításra jut, hogy a műalkotás három elemből áll: a kifejezett tartalom (tartalmi referencia), a kifejező tevékenység, valamint annak eredménye, maga a kifejezett (a műalkotás a saját közegében).²⁴²

Nisida a 20. század kiemelkedő gondolkodója, aki a hegeli szintézistörekvés ismeretében, de attól eltérő módon dolgozta ki saját dialektikus módszerét, egyszerre szem előtt tartva az eredetiség és a Nyugattal szembeni japán (zen buddhista)

²³⁹ Croce, 1987. 201.o.

²⁴⁰ Croce, 1987. 209.o.

²⁴¹ Bolberitz, 1980. 15.o.

²⁴² Peters, 2014, 120.o.

ellenpontképzés igényét. A rendszerében kulcsfogalomként szereplő „tisza tapasztalat” (mely párhuzamba hozható a hegeli „tisza Szellem” fogalmával és szintézis-utalást ad azáltal, hogy elvileg felette áll szubjektum és objektum szétválásának, egyáltalán megkülönböztetésének) szemben áll az általa Nyugatra jellemzőnek tartott „duális” megközelítésekkel. A tiszta tapasztalat Nisida szerinti fogalma így egyszerre válik a szintézisalkotás keretévé és annak a nyugati gondolkodásnak az ellenpontjává, amelyben szubjektum és objektum szétválik, sőt szembe kerül egymással.²⁴³ Nisida gondolkodásában ez a fogalom, mint az önmagunkkal való azonosság intuíciójaként felfogott *a priori* szintézis jelenik meg.

Noda Matao *Kelet és Nyugat szintézise Nisida Kitaró munkásságában* címmel írott tanulmányában megállapítja, hogy Nisidánál „a tiszta tudat olyan tudatállapot [...], amelyben az ember *egy* magával a dologgal, magával az igazsággal alkot egységet”.²⁴⁴ Érdeemes megjegyezni, hogy ebben a felfogásban a „tisza tapasztalat” nemcsak objektum és szubjektum megkülönböztetését, hanem az egyedi én megjelenését is megelőzi. Nisida a fogalom kidolgozásában kapcsolódási pontokat talált William James filozófiájával (miként James is a buddhizmussal²⁴⁵), de nemcsak James empiricizmusán és pragmatizmusán lép túl, hanem a tapasztalat tisztasága alatt az én-központúságtól való megszabadulást is érti. Így még világosabbá válhat az individuális ént előtérbe hozó nyugati hagyománnyal szembeni kritikai beállítódása. Mint Noda rámutat, a tiszta tapasztalatnak a végső valósággal való azonosítása rokonítható Hegel „Szellem” és „Valóság” fogalmaival, mivel „Nishida tiszta tapasztalata egy spontán módon fejlődő totalitásnak bizonyul, amely negatív fázisába való átmenetében még a reflektív gondolkodást is magába foglalja, a végén pedig a tiszta tapasztalás a végső valósággal azonosul.”²⁴⁶ Hegel fogalmával élve, Nisida is el akar jutni a „konkrét egyetemesig”, de ő ezt „a semmi helyén” véli megtalálni. Bár jól ismeri Platónt és Arisztotelészt, az igaz létet nem a formában, hanem az „ürességnek” vagy kiüresedésnek abban a „helyében” találja meg, amelyből a formák kiemelkednek. Ez a „semmi” vagy „üresség” a buddhizmusban és a taoizmusban végső létezési és megismerési kritériummá válik, mely szabad az én-től és minden én-központúságtól. Nisidánál az individuum mindig, mint

²⁴³ Sokan észrevételezték, ahogyan a német esetben a „tárgy”, mint *Gegenstand* nyelvileg is az alannyal „szembenállóként” jelenik meg.

²⁴⁴ Noda, 1955. 346.o.

²⁴⁵ Ishida, 2013. 1-7.o.

²⁴⁶ Noda, 1955. 347.o.

logikai alany jelenik meg, soha nem, mint állítmány. Noda jelzi, hogy ez a *mahajana* buddhizmus ismert tételére megy vissza, mely szerint a konkrét valóság az üresség és az üresség a konkrét valóság, ahol az abszolút inkább az üresség, mint a lét. Nisida, folytatja Noda, három mezőben gondolkodik: 1. a fizikai világban, amit a lét helyének nevez, 2. az emberi világban, ami a relatív semmi vagy üresség helye, 3. a végső mezőben, amit az abszolút üresség helyének tart, és amelyet az ellentétek egységeként fog fel.²⁴⁷

A *coincidentia oppositorum* fogalmát a középkori európai skolasztika is ismerte, de ennek Nisida egy továbbmutató megfogalmazását adta: az önmaguknak ellentmondók azonosságáról beszél, amibe, mint egységbe az egymásnak ellentmondókat egyesítő folyamatot is beleérti. Nisida eredményeiből ma is több ponton lehet építkezni. Ilyennek tűnnek a hegeli lét és nemlét problémáját boncoló fejtegetései, a jó, az igaz és a szép egységéről alkotott nézetei, a kelet-ázsiai kultúrák esztétikai dimenzióját kiemelő meglátásai. Ilyennek tekinthető az objektum és a szubjektum egységéhez való ragaszkodás. Számos más szövegéhez hasonlóan, a kalligráfia szépségéről 1930-ban írt esszéjében olvashatjuk: „Magától értetődő, hogy a szépség az alany (azaz a szemlélő) és a tárgy egységében rejlik”.²⁴⁸ Már idézett tanulmányában, miként egész életművében sok helyen, „alany és tárgy összeolvadásáról” ír.²⁴⁹ Ezzel a Kelet-Nyugat és a szintézis problematikát jelentős mértékben alany és tárgy, valamint ezek egységének problémájává transzformálja.

Szinte megtévesztően egyszerűnek tűnhet, de a szintézis-alkotás szempontjából talán még nagyobb súlyú, amit ugyanitt a személy és a személy benső egysége szerepéről ír: „Természetesen minden művészet a művész saját személyének megnyilvánulása”. Továbbá: „Nyilvánvaló, hogy minden művészet, így vagy úgy, a művésznek, mint személynek a kifejeződése”.²⁵⁰ És ami egy másik írásából idetartozik: „[...] az a priori-k a priori-jának intencionalitásában, saját belső egységünket követjük.”²⁵¹ A szintézis kérdésben a magam számára szintén előremutatónak találtam, amit a megismerő szubjektivitásról ír: „Örök igazság a megismerő szubjektivitás önmeghatározása révén jön létre”.²⁵² Amit Robert Wilkinson Nisida írásaiból „a kulturális szintézis

²⁴⁷ Noda megjegyzi, hogy ez a hármas felépítés közel áll Plótinoszéhoz, akinek hármasa az anyag, a lélek és az értelem.

²⁴⁸ Nishida, 2017b. 365-366.o.

²⁴⁹ Nishida, 1994a. 18-32.o.

²⁵⁰ Nishida, 2017b. 365-366.o.

²⁵¹ Nishida, 1994a. 20.o.

²⁵² Nishida, 1994a. 24.o.

határaiként”²⁵³ olvas ki, mint Kelet és Nyugat (adott esetben esztétikai) kategóriáinak „összemérhetetlenségét”, az előttem nem annyira a kulturális szintézis „határait” vonatkozó negatív, sokkal inkább nélkülözhetetlenségére nézve pozitív tanulságként tűnik fel.

Fontos útjelzőkként hozhatók fel olyan további részletek is, melyekre már korábbi beszámolóimban utaltam. Ugyanakkor Noda összefoglalója és az általam eddig megismert Nisida-szövegek olvastán felvethető, hogy Nisida mintha közvetlen és kifejtett módon nem foglalkozna sem az eredeti egység felbomlásának, sem helyreállíthatóságának problémájával. Szintén felvethetőnek tűnik, hogy a dualitás meghaladására, a dualitást képviselő nyugati kultúrával szemben egy keleti indíttatású kritika tételezésével adott olvasatban maga is dualitást állít. Ennek kapcsán megkérdendő: feloldható-e bármely dualitás további dualitások bevezetésével. Rész és egész „ellentett” volta egyfelől megfogalmazódik az egyes kultúrákon belül (például egyén és közösség viszonylatában), másrészt a különböző kultúrák között is, ahol a kultúrák tekinthetők résznek, melyek összessége az egyetemesben található meg az egység által kijelölt helyét. Így a szintézis-probléma többszörösen is jelentkezik: a kultúrákon belüli rész és egész, valamint a kultúrák közötti különös és egyetemes viszonylatában. Ami valóban szintézis, az mindkét vonatkozásban az kell, hogy legyen.

A fentiek egy további tanulságának tűnik, hogy még a legkövetkezetesebb igényű gondolkodóknál is feltűnik a saját örökölt kultúrájuk szerinti identitás-változatok védelmezése, az attól eltérő gyakorlatok ellenpontosítása, sőt esetenként a „sajátnak” a „másikkal” szemben magasabb rendűként való tételezése, vagy ennek egyfajta reflexe. Bár hozzáfűzhető, hogy az ellenpontképzés a Nyugat offenzív fellépésével szemben a Kelet esetében érthetőbb, kétségesnek tűnik, hogy a megcélzott ellentmondásoknak azokkal azonos síkon lehetséges-e feloldása.

A Kelet-Nyugat viszonylatú „filozófiaközi” kapcsolatok és ezek állomásainak jellemzéséhez további hasznosítható adalékokat találtam Inaga Sigemi *Filozófia, esztétika, etika a távol-keleti kulturális szférában: a nyugati eszmék recepciója és a nyugati kulturális hegemoniára adott reakciók* címmel írott tanulmányában.²⁵⁴ Ebben a szerző megállapítja, hogy a szintézistörekvések elválaszthatatlanok a konfrontációtól, adott esetben a nyugati hegemoniatörekvésekre adott válaszoktól. Fejtegetéseit magának

²⁵³ Wilkinson, 2009. 69-86.o.

²⁵⁴ Inaga, 2005.

a filozófia fogalmának vizsgálatával, annak kelet-ázsiai alkalmazhatósága, pontosabban alkalmazhatatlansága kérdéseivel indítja. Mint korábban kitértem erre, a hagyományos keleti, így japán gondolkodástörténetben nem találkozunk „filozófiával”, mint diszciplínával. Japánban a filozófia-fogalom japán nyelvi megfelelőjének megalkotása csak az 1850-60-as években került napirendre.²⁵⁵ A szóösszetétel megalkotásával, a nyugati filozófiai módszer megismerésével és átvételével egyidejűleg megindult a nyugati filozófia bírálata is. Nisimura Sigeki²⁵⁶ például szemére veti a Nyugatnak, hogy túlságosan a tudást hangsúlyozza, míg háttérbe szorul a cselekvés és az etikai dimenzió, szemben a kínai tudományossággal vagy neo-konfucianizmussal, mely, úgymond, nagyobb hangsúlyt helyez a gondolkodás és cselekvés egységének etikai szempontjaira.

Japánban mind a mai napig – annak ellenére, hogy a jó száz évvel ezelőtt megalkották a „filozófia” szó japán megfelelőjét – nem használják a „filozófia” megjelölést saját gondolkodás-történetükre.²⁵⁷ 1881-ben a Tokiói Egyetemen a nyugati filozófiai tanulmányokkal párhuzamosan bevezették a kínai és indiai „filozófia”-kurzusokat. Létezett „filozófia tanszék”, elfogadták az „orientális filozófia” kifejezést is, de sokáig senki sem beszélt „japán filozófiáról”. Inoue Tecudzsiró, a Tokiói Egyetem Filozófia Tanszékének első vezetője Kelet és Nyugat szintézise megalkotásának szándékával használta az „orientális filozófia” megnevezést, részben azzal a céllal, hogy bebizonyítsa a keleti gondolkodásnak a nyugati filozófiával való egyenrangúságát. Ebben a törekvésében megfigyelhető egy általánosabb motívum, miszerint a Kelet nem nyugodhat bele a nyugati tudományosság és az abban megfogalmazott Kelet-kép passzív elfogadásába. Itt a filozófia, mint a szintézishez szükséges közös nevező jelenik meg, de már kezdetben a kontrasztképzés eszközévé is válik.

Az ún. orientális filozófia szert tett bizonyos hírnévre Nyugaton is, melyben jelentős szerepet játszott Okakura Tensin (Kakuzo) és „Tea-könyv” című műve.²⁵⁸ Okakura 1880-ban az elsők között szerzett diplomát a Tokiói Egyetemen, ahol egy

²⁵⁵ A Nyugatról megismert filozófia fogalmára alkotta meg Nisi Amane a „tecu-gaku” kifejezést. A „tecu” eredeti jelentése szerint „jól artikulált száj”, azaz világosan beszélő személy; a „gaku” „tudomány”, „tanulást” jelent. Nisi Hollandiában tanult, így a nyugati filozófia ismeretében igyekezett megtalálni a fogalom kifejezéséhez a megfelelő írásjegyeket.

²⁵⁶ Nisi Amane-val együtt tanult Hollandiában.

²⁵⁷ Részben ezért használom gyakran a „gondolkodás”, „gondolati” megfogalmazásokat Japánra vagy a Keletre vonatkozóan (bár Kínában és Koreában a 19. század végén Japánból átvett írásjegy-kombinációit alkalmazzák a múltra visszavetítve is, úgy gondolván, hogy mindig is volt „filozófiájuk”).

²⁵⁸ Okakura, 2003. Tomonobu Imamici szerint Heidegger „lét”-fogalmát (Lét és idő c. művéhez) Okakura Tea-könyve ihlette, miként azt Imamici professzora Ito Kicsinoszuke ajánlotta Heidegger figyelmébe 1919-ben. (Bár Tomonobu szerint erről Heidegger hallgatott. *Tomonobu*, 2004. 122-123.o.)

amerikai professzor vezette be őt a nyugati filozófiába, majd sokat tett a Kelet-kutatás nyugati terjesztéséért. Az „orientális gondolkodást” egyfajta háromszög-szerkezetben képzelte el, melyben India képviseli a vallásos spiritualitást, Kína az etikai gondolkodás intellektuális dimenzióját, míg Japán az esztétikai mércét.

Nagyjából az 1930-as évekre érlelődik ki Japánban az „orientális” és a „japán esztétika”, majd ebben a keretben kidolgozott fogalmak a nyugati esztétikai gondolkodásba is utat találtak és beépültek a korabeli, főként a 2. világháború utáni nemzetközi esztétikai diskurzusba. Ezek közé tartozik (az értekezés 3. fejezetében már tárgyalt) *júgen*, mint a rejtett, sejtetett, felszín alatti tapasztalat meghatározó jellege, melyet Nyugaton először Arthur Waley alkalmazott *Japán nó darabok* című munkájában; a *vabi*, mint az örök magányosság megnyilvánulása, amelynek elterjedése Szuzuki Daiszecu 1934-ben megjelent *Zen esszék* című könyvéhez köthető; valamint a *szabi*, ami Beatrice Lane Szuzuki 1932-ben kiadott *Nó iskola* kötetében kap kifejtést, mint a keresetlenség vagy archaikus befejezetlenség, illetve a történelmi asszociációkban való gazdagság kifejezése.

A két világháború között kerülnek kifejtésre olyan, a szintézis kérdéskörében is lényeges fogalmak, mint a japán művészet „keretezetlensége”, ami a különböző művészeti ágak közti átjárhatóságra és kapcsolatokra, az azokkal alkotott egységre is utal, szemben a nyugati hagyománnyal, ahol éles határvonalat húznak köztük. A keretnélküliség vonatkozik mind a művészeti ágak differenciálatlanságára, mind a műalkotásnak a saját természeti és mindennapi környezetétől való differenciálatlanságára. A két háború közötti időszakban – mint Inagánál olvashatjuk – a japán esztétika üzenetét azon a szűk ösvényen át kellett közvetíteni, amely egyfelől a nyugati kánonnal való összevethetősége (így elfogadtatásának feltétele), másfelől a nyugati sajátosságokra való visszavezethetlensége (eredetiségigényének feltétele) között húzódik”.²⁵⁹

A japán esztétikai kategóriák elemzése (mint erre az értekezés 3. fejezete kitért), a 2. világháború után, főként az 1960-as évektől az 1980-as évekig, összefonódott az egyedülállónak tartott japán identitás nemzetközileg érvényesíthető kifejezése keresésével. Az erre szakosodott *nihondzsin-ron* (a japán emberről, a japánságról szóló *non-fiction* irodalom) a japán gazdasági sikerek évtizedeiben élte virágkorát. A

²⁵⁹ Inaga, 2005. 40.o.

nihondzsín-ron jellegzetes ágává váltak a japán művészetről, esztétikáról, annak egyedülállóságáról, összehasonlíthatatlanságáról szóló írások is. A japán kultúrát „partikularisztikusnak” beállító szemlélet azt sugallta, hogy nemcsak bármiféle általánosítás, „univerzalisztikus” értelmezés, de már a pusztán összehasonlítás is reménytelen, legalábbis alapvetően nem-japán megközelítés. Ugyanakkor jelentős feszültséget is keltett, hogy a nemzetközi (egyebek között szakmai) diskurzusokba való bekapcsolódáshoz, a japán értékek elfogadtatásához, mint minden dialógushoz, fogalmi közös nevezőkre van szükség, amelyek szükségszerűen a szélsőséges partikularizmust tagadó általánosítás eredményei. Például, hogyan vethetünk össze valamit, ami implicit szemléletű (mint a japán gondolkodás), valamivel, ami explicit szemléletű (mint a nyugati filozófia)? Ezek a szintéziskeresésnek is kérdései. Az implicitet kizárólag az explicit, az explicitet egyoldalúan az implicit kultúra talaján maradó szemlélő *nem tudja* értelmezni.

Ebből a szempontból felvethető a kérdés, hogy azok a dolgok, melyekről összehasonlító síkon „keleti sajátosságokként” beszélünk, valóban *belső* sajátosságai-e a Keletnek – vagy csak külsődleges szemléletmódok rávetítésének, esetleg kölcsönhatásoknak a termékei. Vagy az, hogy a Nyugat várakozásai eleve ellentmondásosak a Kelettel szemben, mert egyfelől valami „autentikusan keletit” (vagy, mint az orientalista ideológia kritikája kifejtette, valami „egzotikusan keletit”) kér rajta számon, másfelől pedig csak azt hajlandó elismerni, ami *számára* érthető módon jelenik meg; miközben a jellegmeghatározó módon keleti megközelítéseket és teljesítményeket a maguk eredeti közege szerinti létrejöttükben és létezésükben saját szemszögéből még csak észlelni sem képes. Kérdés továbbá: a kulturálisan idegen kritériumok elfogadása nem jelenti-e a saját kulturális identitás feladását? Ez az identitás-dilemma folyamatosan megfigyelhető mind művészeti, mind tudományos²⁶⁰, politikai vagy gazdasági téren. Az így feltehető kérdések a kulturális identitás válságjelenségeire is utalnak, nemcsak egyes kultúrák között, de átfogó, globális arányokban is.

A kölcsönös meg nem értettséget, illetve a kölcsönös megismerés buktatóit jól szemlélteti Karl Löwith Japánban tett (Inaga által felidézett) megfigyelése japán diákjairól, akik Platóntól Heideggerig eredeti nyelveken tanulmányozták a nyugati filozófiát „az első emeleten” és sajátosan japán módra éltek a „földszinten”. Löwith szerint a probléma úgy is megfogalmazható, mint a két szintet összekötő létra hiánya.²⁶¹

²⁶⁰ V.ö. szociológiai téren pl. a már idézett Szató Josimicsi egyik tanulmányával: Sato, 2012. 11.o.

²⁶¹ Karl Löwith eredeti megfogalmazása bővebben: Löwith, 2020. 35-42.o.

Hozzátehetjük: ez nyugati irányban legalább ennyire elmondható. A kultúraközi párbeszédhez, „szintézisről” nem is szólva, elengedhetetlen a „létra”: közvetítés az „idegen” gondolati tartalmak és azok kulturális közege, valamint a „saját” kultúra között, egy közös munkanyelv (akár tudományos, akár művészeti téren), amely nem egyezik egyik oldal „természetes” nyelvével sem, hanem egy más minőségű, valamennyit magába foglaló egyetemes perspektívában képes egységbe hozni a különböző, alkalmasint egymással szemben álló közelítésmódokat. Inaga elképzelése szerint „ahhoz, hogy egy keleti képes legyen részt venni a kultúraközi párbeszédben, késznek kell lennie arra, hogy áthidalja a földszintet és az első emeletet *saját magában, egy belső dialógus által [kiemelés tőlem – G. R.]*”.²⁶² Ami ugyanazon célból és okból nem kevésbé követelmény a „nyugati ember” számára is.

5.3. Szintéziskritériumok és gondolati konvergenciák

Bármennyire töredékes is volt a szintézistörekvések fenti mintavételezése, ennyiből is kitűnhet a kultúrák divergenciájával szembenező kritikai gondolkodás néhány konvergens vonása.

A felidézett álláspontokról általánosabb képet kaphatunk arról, hogy minek a szintéziséről van szó. Felismerhetőbbé válhat, hogy a globális kulturális tér tengelyeként megjelenő Kelet-Nyugat megosztottság csak egyik neve a kultúrák és az ezeket hordozó embercsoportok közötti polarításoknak. A felszínen földrajzi vonzatú Kelet-Nyugat kontraszt – legalábbis jelentős metszeteiben – átfogalmazható alany és tárgy, rész és egész, lét és levés, test és lélek, én és másik, egyén és közösség, modern és hagyományos stb. kérdéseivé. Whitehead további felsorolást ad a „végső ellentettek” listájáról 1926-27-ben tartott előadásában: „öröm és bánat, jó és rossz, szétválasztás és összekapcsolás, azaz a sok az egyben, áramlás és állandóság, nagyság és jelentéktelenség, szabadság és szükségszerűség, Isten és a világ.”²⁶³ A kölcsönös antitézisek egy teljesebb szemléletére hív fel áramlás és állandóság kapcsán: „Nem csak áramlás és állandóság problémájáról van szó. Kétszeres problémával kell szembenéznünk: aktualitás az állandósággal, ami áramlást követel, mint kiegészítését; valamint aktualitás az áramlással, ami állandóságot

²⁶² Inaga, 2005. 41.o.

²⁶³ Whitehead, 1978. 342.o. (Whitehead idevonatkozó Gifford-előadásait eredetileg 1927-28-ban tartotta.)

követel, mint kiegészítését.”²⁶⁴ Isten és a világ „kontrasztív ellentétéről” szólva állítja: „ennek értelmében teljesíti a teremtőképesség a szétválasztott sokféleséget, ennek különféleségei szembenállásával, összenövő egységbe átalakító legfőbb feladatát [...].”²⁶⁵

A felhozott, és még felhozható, gondolati teljesítmények maguk is sokfélék, jelentős, esetenként áthidalhatatlannak tartott eltérésekkel.²⁶⁶ Ezzel együtt valamennyit áthatja az egység feladatának rokon vonásokat hordozó tételezése, ami nem alaptalanul indíthat egyrészt arra a következtetésre, mely szerint a poláris oppozíciók *bármelyikének*, így a Kelet-Nyugat polaritásnak az egységbe hozatalára is, csak olyan megoldás lehet alkalmas, amely *mindre* érvényes; másrészt ennek az általánosan érvényes szintézis-kritériumnak a keresésére.

A felidézett gondolati erőfeszítések ez utóbbira nézve is tartalmazznak irányjelző elemeket. Bármennyire különböznek is számos vonatkozásban, James „tisztá tapasztalata”, Husserl „tisztá ego”-ja vagy „tisztá tudatossága”²⁶⁷, Nisida idézett álláspontja a „tisztá megtapasztalásról”²⁶⁸ és „saját belső egységünkről”, Inaga „belső dialógusa” stb. – a szintézis „tárgyi” műveletein túl mintha mind egy irányba, a cselekvő és alkotó személy semmi mással nem pótolható szerepének elismerése felé konvergálnának.

Számomra ez arra mutat, hogy minden szintézisnek, amely méltó a megnevezésre, szükségszerűen és elsősorban alanyának személyes azonosságában kell szintézisnek lennie: ha a szobor „kint” is valósul meg, a fedezetét adó személyi és létegyeség nem (csak, és döntően nem is) pusztán tárgyilag, „odakint” teljesül (akár a különböző kultúrákban, földrajzi környezetben, vagy pusztán technikai eljárásokban), hanem elsődlegesen a személy azonosság-munkájában. Mindaz, ami anyagiként, dologiként, „objektívként” jelenik meg, az kivétel nélkül mind – az objektivitást és szubjektivitást is magában foglaló – személyes és személyközi valóságnak a vetülete. A szintézisnek megvan a tárgyi

²⁶⁴ Whitehead, 1978. 347.o.

²⁶⁵ Whitehead, 1978. 348.o.

²⁶⁶ Az „összeegyeztethetetlen” vagy „összemérhetetlen” elemekre sokan rámutattak, köztük a már idézett Robert Wilkinson (Wilkinson, 2009. 69-86.o.), vagy Tani Toru (Tani, 1998. 15-30.o.).

²⁶⁷ „Minden csodák csodája a tisztá Ego és a tisztá tudatosság” – írja Husserl (Husserl, 1980. 75.o.). „Az Ego a lehetséges sémaszerű többszörösségek egysége” (94.o.), „a tisztá Ego *azonos egység*” (99.o.) – ezek mind egy szintetikus mozzanat súlyponti jelentőségére utalnak, nem kevésbé a „passzív” és „aktív” szintézisről szóló fejtegetései.

²⁶⁸ A „tisztá megtapasztalás villanásszerű élménye” úgy gondolom, párhuzamba hozható azzal, amit Arisztotelész „átcsapásnak” nevez, az átértésnek azt a pillanatát, amikor az *egész* jelen van.

eljárásrendje és szakmai fegyelme, de elsődlegesen annak lenyomata, hogy a létrehozó személy maga mennyire válhatott a szintézisnek érvényt adó létegyeség részesévé.

Bolberitz Pál összegezésében: „A személyes létező megjeleníti a lét egységét: önállítása, öntudata belső egységét és interioritását fejezi ki. A világot és a valóság totalitását is a maga belső egységének összefüggésében fogja fel.”²⁶⁹ Ebben a megközelítésben rendeltetése szerint a személy foglalja egybe a lét valóságát, benne nyilvánul meg a lét igazsága és jósága, illetve benne nyeri el a szépség teljes igazolását.²⁷⁰ Ugyanehhez: „A személy metafizikai fogalmaink szintézise. A személy az a létező, akiben koncentrálna realizálódik és manifesztálódik mindazon metafizikai fogalom tartalma, melyről az eddigiekben tárgyaltunk”.²⁷¹ Ez a gondolatmenet kifejlésükhöz viszi a felidézett érvelések konvergencia-pontjait, egy kritikusan fontos lépés megtételével: a pusztán „ego”-n, „szubjektivitáson” stb. túl a *személy* fogalmának és szerepének középpontba állításával.

Megjegyezhető, hogy a megismerő szubjektivitás belső egységének hangsúlyozása, valamint az igaz, a szép és a jó értékegységének tételezése megjelenik Nisidánál is, aki úgy véli: maga a szubjektivitás az önmagára irányuló reflexió útján jöhet létre, miközben túl is kell lépjen magán ahhoz, hogy rálátást nyerjen önmagára. „A megismerő szubjektivitás az akarat szubjektivitásának egyik aspektusa, ezért az a dimenzió, amelyben a transzcendentális akarat önmagán belül önmagára reflektál, nem lehet más, mint az igazság birodalma és a realitás világa. Semmi nincs, ami igaz realitás létére ne lenne jó, vagy ami jó létére ne lenne realitás.”²⁷² A korábban más összefüggésben idézett megállapítás az alapértékek egységének érvényesülését is a szintézis-kritériumok körébe vonja.²⁷³ A szintézisnek így a legkülönbözőbb kultúrákból a teljesülésére irányuló hiteles erőfeszítések konvergenciája²⁷⁴ is útjelzője lehet.

²⁶⁹ Bolberitz, 2000. 212.o.

²⁷⁰ Bolberitz, 2000. 212-213.o.

²⁷¹ Bolberitz, 2000. 212.o.

²⁷² Nishida, 1994a. 28.o.

²⁷³ Nisida, költőinek is nevezhető, az értekezés Bevezetésében már idézett megfogalmazásában: „Ahhoz, hogy a Szép és a Jó birodalmába lépjünk, az Igazság kapuján kell átmennünk.” Nishida, 1994a. 32. o.

²⁷⁴ Azaz nem úgy, hogy az egyik „másikká fejlődik”. Az ilyen értelemben vett „konvergenciát” Nisida is határozottan elutasítja, v.ö. Fongaro, 2017. 178.o.; vagy 1933-ban írt esszéjében (Nishida, 2017a. 366-369.o.).

6. Kelet és Nyugat: modellértékű szintézistörekvések a 20. század absztrakt szobrászatában

A kulturális szintézis néhány gondolati problémájának tanulmányozásával párhuzamosan igyekeztem megismerkedni a művészeti, ezen belül szobrászati szintézis-törekvések Kelet-Nyugat viszonylatban reprezentatívnak tekinthető egyes teljesítményeivel, elsősorban azzal az indítékkal, hogy ezek az elviekén túl a szobrászati gyakorlatban közvetíthetnek értékes tapasztalatokat a kitűzött kérdések vizsgálatához.

Számos művészeti erőfeszítés tekinthető úgy – legalább részben, de korunkban külön nyomatékkal is – mint szintézist célzó válasz-kísérlet a kulturális sokféleség kihívására. Ez így vagy úgy szinte minden alkotásban tetten érhető. Széles értelemben idetartoznak azok az elgondolások is, amelyek a tudomány és a technológia bevonásával keresnek támpontokat a művészeti szintézishez²⁷⁵, vagy – C. P. Snow korábban idézett „két kultúra” fogalmára utalva – mintegy „harmadik kultúraként” „a művészetén túl” tesznek kísérletet szintézisalkotásra.²⁷⁶ Ezek lényeges pontokon járulnak hozzá a szintézis feladatának és lehetőségeinek tisztázásához. Közülük a kulturális pszichológia és idegtudomány lehetséges hozzájárulására a következő fejezetben szeretnék kitérni.

Közelebbről a jelen fejezet körébe tartoznak azok a kultúrák közötti képzőművészeti szintézisek, amelyekben a Kelet-Nyugat dimenziót a művész, a kritika és/vagy a tágabb környezet az adott alkotói pályák súlyponti elemének tekinti. Akár egy rögtönzött mintavétel is számos ilyen esetet találhat a legkülönbözőbb művészeti ágakban. Ha nem is kizárólagosan, az így sorra vehető életművekre többségükben olyan művészeknél találhatunk, akik több kultúrába „nőttek bele”, a kultúrák közötti szintézist úgyszólván életfeladatul kapták. Vannak közöttük olyanok, akik Nyugatról fordultak Kelet, ezen belül például Japán felé. Ilyen volt a szobrászatban a 20. század folyamán a magyar Wágner Nándor (1922-1997). De többségükben olyanokról van szó, akik Keletről vándoroltak Nyugatra, ahol japán, kínai, koreai stb. származású művészekként tettek szert névre és rangra. Közöttük is sajátos és népes csoport azoké, akik az Egyesült Államokban fejtették ki tevékenységüket, ott váltak nemzetközileg elismertté. A sok lehetőség közül

²⁷⁵ Vannak, akik a jövő művész-nemzedékének képzését nagyrészt ilyen keretekben képzelik el. Csak néhány tétel a vonatkozó szakirodalomból: *Alexenberg*, 2008.; *Gere*, 2006.; *Bentkowska-Kafel et al.*, 2009. Várható, hogy a tudományos, a technológiai és a kulturális perspektíva fontossága növekedhet mind a művészeti képzésben, mind a gyakorlatban, de vannak ilyen tekintetben szkeptikus vélemények is (pl.: *Tauber*, 1996.).

²⁷⁶ Említhető többek között Peter Weibel 1. fejezetben idézett kötete. *Weibel*, 2005.

festőként kiemelhető Hasegawa Szaburo (1906-1957), akiről azt tartják, „talán az első Amerikában ismert orientális festő, aki sikeresen egyesítette mind a keleti, mind a nyugati művészet hagyományait”, Franz Kline és Isamu Noguchi barátja.²⁷⁷ Említhető, szintén festőként, Cheng-Khee Chee, aki a két világháború között Kínában született, Szingapúrban és Malajziában élt, mielőtt az Egyesült Államokba került, ahol azután a kritika „Kelet és Nyugat megtestesült szintéziseként” méltatta.²⁷⁸ Vagy említhetnénk, még mindig a festészetnél maradva, a koreai származású festőt, Kang-So Lee-t, akinek 1993-ban a Bergen Múzeumban rendezett kiállítását úgy értékelték a New York Times-ban mint „Kelet és Nyugat szintézisét”.²⁷⁹

A szobrászatra térve nem kevésbé széles a választék. Számos kelet-ázsiai származású amerikai szobrász közül érdemes lehetne többet írni például Thomas Matsudáról, aki 1956-ban Connecticutban született, az 1980-as években a neves japán szobrász, Kókei Eri keze alatt tanult Japánban, több amerikai művészeti egyetemen tanított, egyebek között Magyarországon is kiállított, és egyik 2013. évi amerikai kiállításán így nyilatkozott: „Mindig is Kelet és Nyugat szintézisének megvalósítására törekedtem.” Tartalmi szempontból érdemes felidézni, amit Kókei Eri tanításából akkor kiemelt, mint amit maga is követ:

„Nyugaton a szobrászatra, mint általában minden művészeti formára, úgy tekintenek, mint a művészeti önkifejezés közegére. Azáltal, hogy a művész művéhez rögzíti a nevét, egyénisége kinyilvánítására törekszik, és az örökre szóló elismerést keresi. A buddhista szobrászatban azonban az a fontos a művész számára, hogy a jóakarát jegyében mindenestől a feladatának szentelje magát. Ez az, amiért egy buddhista képen nem találunk aláírást vagy pecsétet.”²⁸⁰

Csak a Guggenheim Múzeum már idézett 2009. évi „*The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*” című kiállításnak²⁸¹ 110 amerikai művésze közül számos szobrászt választhatnánk. A jelen fejezetben a kiállításon képviseltek közül Isamu Noguchi munkásságára térnék ki viszonylag bővebben²⁸², ezt követően pedig a *Mono-ha*

²⁷⁷ Mills, 2019. 4-11.o.

²⁷⁸ Miller, 1988.

²⁷⁹ Raynor, 1993.

²⁸⁰ *Buddhist Art News*, 2013.

²⁸¹ *Guggenheim Museum*. 2009.

²⁸² Részben szigorlati vizsgámmal összefüggésben, ahol Noguchi művészetét kaptam egyik tételtemül (Tér és tárgy kapcsolata Isamu Noguchi köztéri munkáiban, doktori szigorlat, 2018. december 3.).

kör tevékenységére, elsősorban Lee Ufan és Szekine Nobuo művészetére, mint Kelet és Nyugat viszonylatában modell-értékünk tekinthető szobrászati teljesítményekre.

6.1 Amerika és Japán vonzásában: Isamu Noguchi köztéri szobrászata

Isamu Noguchi 1904-ben amerikai anya és japán apa gyermekeként született, 1988-ban a 20. század jelentős japán-amerikai művészeként halt meg. Mindkét kulturális örökségét komolyan vette és mindkettőből építkezett. Mindkét hazájához kötődött, akár szobrászati képzésében, akár munkáiban, akár közösségvállalásban. Amerikai volt, aki ugyanakkor közösséget vállalt a második világháború idején törvényes eljárás nélkül tömegesen koncentrációs táborokba zárt japán származású amerikai állampolgárokkal és szobrot tervezett a hirosimai atomtámadás emlékhelyére (más kérdés, hogy az utóbbi nem valósulhatott meg).

Nem ritkán úgy említik, mint iparművészt (az *is* volt), de önmagát gyakran „a tér, a terek szobrászának” tartotta, korántsem csak a szokványos köztéri szobrászat értelmében. Ha csak tehetett, mindig egy tér-egészben gondolkodott. Szép számmal vannak különálló, például portré-jellegű, szobrai, vannak viszonylag „magukban álló” köztéri alkotásai (mint a *Vörös kocka*, vagy a *Fekete Nap*), de ott érezte igazán elemében magát, ahol nagy, egész tereket formálhatott.

1946-ban lejegyzett saját szavaival: „A szobrászat lényege számomra a térnek, mint létezésünk kontinuumának észlelése”.²⁸³ Nem különálló darabokról, hanem „kontinuumról” beszél. „Azt mondom, hogy a szobrász az, aki rendezi és élővé teszi a teret, jelentést ad annak.”²⁸⁴ A szobor itt egy lét-kontinuum viszonylati szerkezetének alkotóelemeként szerepel. 1949-ben *Jelentések a modern szobrászatban* című írásában így fogalmaz: „Az én szempontom az, hogy jelenleg jobban foglalkoztat a dolgok közötti kapcsolat, mint maguk a dolgok [...] Valóságunk a dolgok közötti tér, a közöttség tere.”²⁸⁵ Lényeges szerepet kap a rend, mint a tér rendezettségének fogalma. Úgy véli, a tér minősítője a rend, a szobrászat pedig az így felfogott rend művészete. Miután maga a tér nem más, mint kölcsönviszonylatok rendje: „A szobrászat a terek művészete, ez a mai szobrászat gyökere és ágrendszere.”²⁸⁶ Itt kiemelt jelentősége van a kompozíciónak, a

²⁸³ *Apostolos-Cappadona és Altshuler*, 1994. 24.o.

²⁸⁴ *u.o.*

²⁸⁵ *Apostolos-Cappadona és Altshuler*, 1994. 33.o.

²⁸⁶ *Apostolos-Cappadona és Altshuler*, 1994. 35.o.

viszonylatnak, a „köztességnek”. Ez közvetlen összefüggésbe hozható Vacudzsi Tecuró japán filozófusnak az 1930-as években a japán hagyományra támaszkodva kidolgozott *aidagara* fogalmával, amely lényegében a „köztességet” vagy „közöttiséget” emeli ki, valamint Hamagucsi Esun „*relatum*” fogalmával, amelyet az 1980-as, 90-es években, részben Vacudzsira építve általánosított.²⁸⁷ Mint alább látni fogjuk, a relátum-fogalom Lee Ufan szobrászatában nem kevésbé központi szerepet kapott (miként ennek egyes kutatási kérdéseire a további fejezetekben részletesebben ki kell még térni).

Noguchi *A művészetek integrációja felé, 1949* című írásában az alábbiakat fogalmazta meg:

- fontos a művészeteknek egy társadalmi cél érdekében való újraegyesítése (építészet, szobrászat, festészet, tájtervezés),
- cél: kooperáció a társadalom és a művészet között,
- a műalkotások individuális tulajdonlása helyett azok nyilvános vagy köz-funkcióját kell előnyben részesíteni, mivel ez adja meg a szobor értelmét,
- a szobor funkciója több, mint az építészet dekorációja és a múzeumok kincse.²⁸⁸

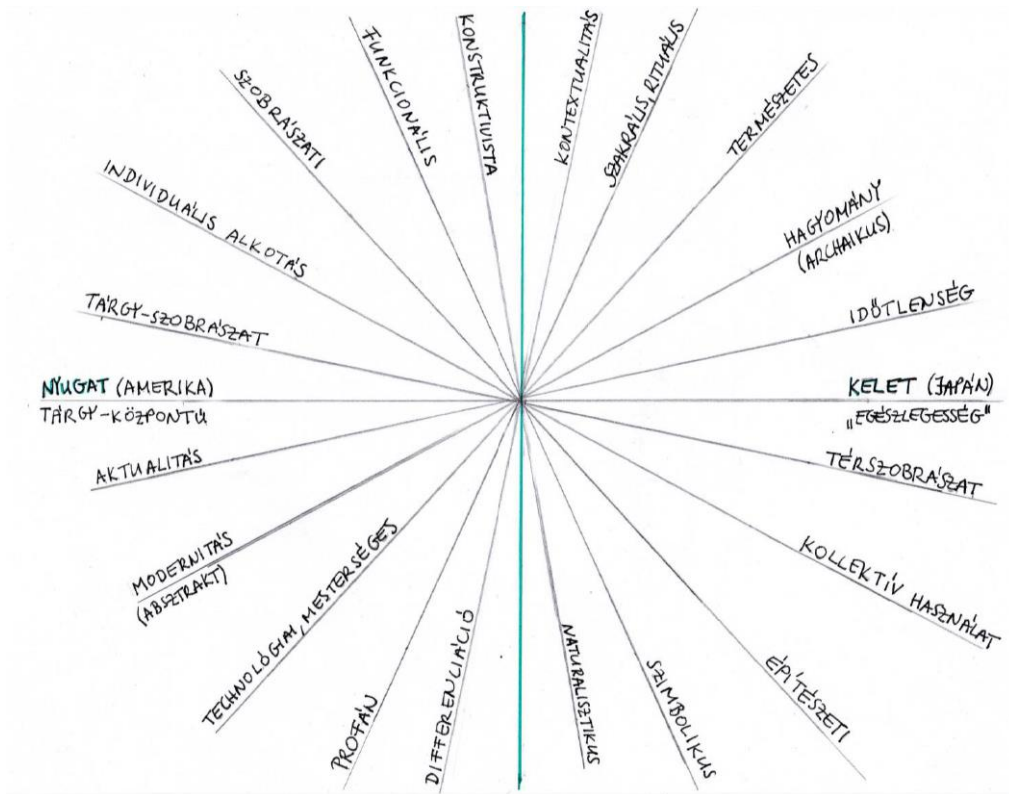
Bár hangot adott annak, hogy – mint apja, Jone Nogucsi költőként tette – „Kelet tolmácsává” szeretett volna válni, ismereteim szerint nem sokat beszélt „szintézisről”. Ugyanakkor egész életműve szintetikusnak tekinthető, több vonatkozásban is. Munkáit általában így nevezi meg: „*the sculpture of the spaces*”, azaz „terek szobrászata”, nem csak a „közterek” értelmében. A szintézis már arra az egészleges igényre is vonatkoztatható, amellyel ezekben az alkotásaiban egy átfogó tér-egész kimunkálására-megmunkálására törekedett. Ezekben tulajdonképpen nincsenek külön „tárgyak”, csak a tér-egész részeként felfogott kapcsolati pontok és arányok: a tárgyak mint egy összefüggő térszerkezet alkotóelemei léteznek, a teret felépítő kölcsönviszonylataikban. A térkezelés szempontjából egy integratív, egészlegességre irányuló szemlélet dominál. Szintézis ez abban az értelemben is, hogy mindig fontos volt számára a művészet és a megélt, mindennapi környezet – így is nevezhetnénk: funkcionális – integrálása. De ott volt törekvéseiben a társadalmi-közösségi integráció iránti elkötelezettség is, ami park-, kert-köztéri, vagy éppen játszótéri alkotásaiban egyértelműen kimutatható. Szintézisbe akart hozni olyan elemeket is, mint modernitás és tradíció, képzőművészet és alkalmazott

²⁸⁷ Hamaguchi, 1997.

²⁸⁸ Apostolos-Cappadona és Altshuler, 1994.

művészet, vagy általánosabban „szellem és anyag”, az anyaggal való belső azonosulás révén, mintegy abba „alámerítkezve”.

Noguchi munkásságának szintetikus jellegét a doktori szigorlatra egy sokdimenziós tér poláris erővonalainak képével kíséreltem meg vázolni:



3. ábra

A szobrászati gyakorlat egyes dimenziói Isamu Noguchi munkásságában
(Sematikus rekonstrukció, G.R.)

A vázlatos ábra arra is utal, hogy munkái mintegy a poláris erővonalak metszéspontjában, egyensúlyi pontjában jöttek létre. Ez a szintetikus közelítésmód számos jellemzőjét modellszerűen, ugyanakkor egy adott életmű konkrét feltételei között jeleníti meg, ennyiben a szobrászati szintézis általánosabb kérdésköréhez is támpontokat adhat.

Megállapítható, hogy Noguchi „szobor” alatt valójában egy egészlegességében felfogott térszerkezetet ért, számára a szobrászat *a tér* így értett *szobrászata*, ami a *szobrászati tér* fogalmának általánosításához lényeges módon járul hozzá. A szobrász és az építész kapcsolatáról 1968-ban ezt emelte ki: „Az épületek körüli teret úgy kell kezelni, mint ami dramatizálja, jelentés-teljessé teszi a teret, és a szobroknak nem szabad csupán

»tárgyaknak« lenniük [...] A szobor az, ami definiálja a teret – mint szobor akár láthatatlan is lehet, mégis létezik, mint szobrászati tér.”²⁸⁹ Amerikaiként, de sokban „keleti” módra, ezzel az individualista és (túl)differenciált amerikai közeget is ellenpontozva, nem a differenciációra, hanem az integrációra, a kontextusra teszi a hangsúlyt, amiről okkal feltételezhető, hogy összefügghet művészetének és identitásának japán összetevőivel. Ezek a szemléleti elemek ugyanis – mint az alábbiakban a *Mono-ha* képviselői esetében, majd a következő fejezetben a kulturális idegtudományi kutatások tükrében szemlélhető – jól kivehető összhangban vannak a keleti gondolkodás és esztétika „holisztikus” és „relációs” alapjellemezőivel.

Mindazonáltal elmondható, hogy Noguchi kultúraközi szintézisének hitelét, mint bármely más esetben, nem egyszerűen a különböző kulturális összetevők „kombinációja”, hanem meghatározó módon életművének személyi integritása adta meg. Jól illusztrálja ezt a párizsi UNESCO központhoz tervezett kertje. Ehhez Shigemura Mirei kiotói kertépítő mesterrel konzultált. Van itt „minden, ami egy zen-ihletésű japánkerthez kell”. Egyebek között: *tobi-isi*, azaz lépőkő, ami áthalad a tavon; *hórai*: szimbolikus „szent hegy”, szakrális kiemelkedés; *csózubacsi*, azaz vízmedence; mint általában a japánkertben, a sziklák, mint a kert „csontjai” jelennek meg az állandóságot szimbolizálva, a növényzet pedig az átmenetiség metaforája; még a kövek is Japánból lettek hozva, a forráskőbe a „*hei-va*”, a béke írásjegye van belevésve (a „*va*” magát Japánt is jelentheti, a megnevezés a japán identitás központi eleme); a kert felfogható úgy is, mint a teaszertartás modern környezete, tehát egy nagy hagyománnyal rendelkező keleti rítus és a modernitás összekapcsolása ... Mégis: megállapítható, hogy ez nem egy szabályos japánkert, nyilván nem azért, mert nem tudott volna ilyent építeni. Elsőre talán azt a benyomást adhatja, hogy ez „egyik is, másik is, egyik sem, másik sem”, mégsem valami „hibrid”, hanem *Noguchi* semmi mással össze nem téveszthető munkája. Ami igazán és autentikusan japán, az (a japán hagyományra nagyon is jellemzően) sokkal közvettebb, rejtettebb módon van jelen, például abban a szemléleti rendben, amelyet a Yale Egyetem Beinecke Könyvtára környezetében kialakított süllyesztett kőkertjéről megfogalmazott: „semminek nem volt szabad megengedni, hogy elvonja a figyelmet az egésztől [...] Az elemeknek egymással kell relációt alkotniuk.”²⁹⁰ Így a pólusok közötti mikrokozmosz feszültség szinte makrokozmoszossá válik. Erről az alkotásról jegyezte

²⁸⁹ *Apostolos-Cappadona és Altshuler*, 1994. 52.o.

²⁹⁰ *Apostolos-Cappadona és Altshuler*, 1994. 66.o.

meg egyik művészettörténész méltatója, Bruce Altshuler: „sajátos dráma zajlik itt, némán és kérlelhetetlenül”.²⁹¹

6.2 *Mono-ha, Lee Ufan, Szekine Nobuo, és a többiek*²⁹²

A Noguchiról éppen idézett szavak, mintegy *mutatis mutandis*, elmondhatók az 1960-as évek végén igen eltérő körülmények között indult *Mono-ha* csoportról és tagjairól is. Ha csak máig ható utóéletét nézzük is, a *Mono-ha*, különösen szobrászati szempontból, a második világháború óta talán legjelentősebb japáni művészeti csoportnak, illetve irányzatnak tekinthető. Munkásságuk egyes idetartozó eredményeit a doktori program második és harmadik félévében készített beszámolóim, illetve az azokhoz felhasznált szakirodalom,²⁹³ valamint Mika Yoshitake disszertációja²⁹⁴ nyomán kísérlem meg összefoglalni, a vonatkozó képi hivatkozásokat a képmelléklet 28-51. képei tartalmazzák.

6.2.1. *Mono-ha: csoportkép háttérrel*

A *Mono-ha* hatásának tartósságához hozzájárulhatott, hogy az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején több szempontból kritikus időszakban jelent meg. A csoport indulási időszakát általában az 1968 és 1973 közötti évekre teszik. Az 1960-as évek vége világszerte a vietnámi háború elleni tiltakozás és a diákmozgalmak, egyben a japán történelemnek a háborús vereség és a „gazdasági csoda” feszültségeivel terhes időszaka. A *Mono-ha* ahhoz a nemzedékhez tartozott, amely a diákmozgalmakban a történelmi

²⁹¹ Altshuler, 1994. 73.o.

²⁹² A három alkotó-csoport közül a Lee-Tamabi irány mondható a legmarkánsabbnak, mely Lee Ufan és a Tama Művészeti Egyetem (Tama Bidzsucu Daigaku), azon belül főként Szekine Nobuo kapcsolatából alakult ki. A csoport tagjai voltak: Lee Ufan (1936-), Szekine Nobuo (1942-2019), Josida Kacuro, Honda Singo, Narita Kacuhiko, Kosimidzu Szuszumu és Szuga Kisio. A koreai Lee Ufan kivételével (aki a '60-as évek végén már a harmincas éveiben járt) mindannyian a húszas éveik elején levő, 1969 márciusában végzett művészek voltak. Tevékenységüket a '68 ősze és '69 tavasza közötti időszaktól számítva tekinthetjük irányzatnak. Másik alcsoport a Geidai, a tokiói Geidzsucu Daigaku (Iparművészeti Egyetem) hallgatóinak köre: Enokura Kodzsi, Takajama Noboru, Fudzsi Hiroshi és Habu Makoto. A harmadik vonalat, a Nicsidai-t pedig a Nihon Daigaku (Nihon Egyetem) tagjai képviselték, akik közül Haragucsi Norijuki-t emelhetjük ki. A csoporthoz tartozók részletező felsorolását adja, időben is: *Yoshitake*, 2013. 202-213.o.

²⁹³ Gergely Réka: Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában értekezéséhez végzett előmunkálatokról, Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi docens, 2015 június, 2016 január. A beszámolókhöz elsősorban Minemura Toshiaki "What was 'Mono-ha'?" c. írását használtam fel. (*Minemura*, 1986.)

²⁹⁴ Mika M. Yoshitake 2012-ben közzétett disszertációja a kérdéskörrel elsőként megjelent angol nyelvű monográfia (*Yoshitake*, 2012.) Ezen alapul a szerző What Is Mono-ha? c., szintén felhasznált esszéje. (*Yoshitake*, 2013. 202-213.o.)

változás jelét látta. A csoport tagjai egyszerre határolódtak el a szigetországban és a „szabad világban” akkortájt uralkodó politikától és ideológiától, valamint az euro-amerikai avantgárdtól és kimerült japáni változataitól, vagy a japán „hagyománytól”, amit az akkorra népszerűvé váló „japánság-elmélet” „egyedülállónak” és „összehasonlíthatatlannak” nyilvánított, de amelynek rejtett értékeit egy közvetett módon mégis úgy vitték tovább, hogy egy általánosított japán és kelet-ázsiai esztétikai identitás jegyében erőteljesen ellenpontosítani tudták nemcsak a Nyugat modernitását és korabeli művészeti hegemóniáját, de teljes művészeti alapképletét is. Ennek különösen emlékezetes eseménye volt Lee Ufan 2014-ben Párizsban rendezett kiállítása, mely „lecsapott Versailles-ra”²⁹⁵ és „megrengette Versailles-t”.²⁹⁶

Elmondható, hogy a kortársi tapasztalat közös elemei sokban hasonló folyamatokat, művészeti tendenciákat erősítettek fel Amerikában (*Process Art*, *Concept Art*), Európában (*Arte Povera*, a Joseph Beuys Kör, a St. Martins Művészeti Iskola) és Japánban (*Mono-ha*). A modern ipari és fogyasztói társadalom mindenütt kifejtette vonzó és taszító hatásait. A modernitás eszményítésével egyidejűleg megjelent fenntarthatóságának kérdése, illetve összeomlásának lehetősége, valamint ezeknek a folyamatoknak a képzőművészetre gyakorolt befolyása. Azok az irányzatok, melyek felvették a küzdelmet az „anti-art”, „anti-formalizmus” és a túlzott „objektivitás” felé való törekvésekkel, a művészet helyreállításának programját a természet helyreállításának igényével kapcsolták össze. A *Mono-ha* azonban kezdettől fogva mindezzel szemben is kialakította és fenntartotta megkülönböztethetőségét. Ha a felszínen fellelhetők is rokon vonások egyfelől a *Land Art*, a Minimalizmus, az *Arte Povera* vagy akár a konceptualizmus, másfelől a *Mono-ha* között,²⁹⁷ az utóbbi olyan művészeti profilt és teljesítményt képviselt, amely egyikkel sem téveszthető össze. A körülmények, valamint elszántságuk és tehetségük úgyszólván szintézis-alkotásra rendelte őket, amivel a japán művészettörténet új korszakát nyitották meg, de nemzetközi téren is a kortárs művészeti élet megújítóivá váltak. Ez fokozottan áll Lee Ufanra, aki az egyébként japán művészekből álló csoport kulcsfontosságú koreai, de többnyire Japánban (és Európában) élő teoretikusa.

²⁹⁵ Munro, 2014.

²⁹⁶ Vine, 2014.

²⁹⁷ Az idevágó értékelések közül idézhető John Haberé, melyet a Monoha vezéralakja, Lee Ufan Guggenheim-kiállításáról írt: „Az embert szinte arra indítja, hogy a minimalizmus hagyományos japán művészetét lássa benne.” (Haber, 2012.)

„*Mono*”-„*ha*” szó szerinti fordításban „a dolog”, vagy „a dolgok” „irányzatát”, „iskoláját” jelenti. Bár az elnevezést eredetileg nem az idetartozó művészek alkalmazták magukra, hanem 1973 körül bevezetett külső névadásból származik, tartalmilag sokban helytállóknak és tartósnak bizonyult.²⁹⁸ A körre egészében jellemző a „dolog” vagy a „dolgok” előtérbe állítása, nem függetlenül a fenomenológia és a zen találkozási pontjaitól, miután az irányzat gondolati alapvetését megadó és filozófiai fokozattal is rendelkező Lee mindkettőből tudatosan építkezett. Az iskola létrejötte és jellege a megelőző évtizedek japán és nemzetközi művészeti életének problémáira adott válaszként is értelmezhető. Mint Mika Yoshitake úttörő jelentőségű disszertációjában rámutat, a japán művészetet az 1955-1970 közötti időszakban elsősorban három témakör foglalkoztatta: 1./ a dolgok, szemben az eseményekkel, 2./ egy optikai fordulat, melynek fő képviselője Isiko Dzsunszó volt, aki az észlelet és a valóság szétválasztását, a köztük lévő különbség felmutatását hangsúlyozta, 3./ visszatérés a „relációhoz”.²⁹⁹ A *Mono-ha* főként ez utóbbit célozta meg, radikális kísérlettel arra, hogy a művet egy viszonylati mezőben, illetve egy ezáltal meghatározott struktúrában helyezze el, melyen keresztül „a dolgok felfedik létezésüket”. Törekvésük arra irányult, hogy a nézőt szembesítsék, „találkoztassák” a mű eredendő „létbeliségével”, ami csak relációban, kapcsolatilag tud kifejeződni, illetve amit relációi világíthatnak meg. Gondolati szempontból jellemző az irányzatra a fogalmiságtól, a mesterkélttől, a „megcsinált műtől” való elfordulás, ehelyett a személyes gesztus jelentőségét hangsúlyozták, amely „feloldja szubjektum és objektum különállását”.

Az 1950-es, 60-as évek Japánjának művészetére erőteljes amerikanizáció és europaizáció hatott, mellyel egy idő után telítődött a művészeti nyilvánosság. Részben ennek következtében fordultak a művészek egyfajta minimalizmus, az elemi tapasztalatok felé. A kor ideológiai ellentmondásai között az egyértelmű, kétségbevonhatatlan alapot keresték, és arra a következtetésre jutottak, hogy vissza kell menni a „kezdetekig”. „Kezdetben volt a dolog”³⁰⁰ – ez vált a *Mono-ha ars sculpturájának* alaptételévé. „Magának a dolognak” a kiemelése azonban (a konceptuális művészettel szembeni erőteljes kritikával együtt) nem jelentette azt, hogy a *Mono-ha* nem

²⁹⁸ Az irányzat három csoportja közül eleinte csak az egyikre alkalmazták. Idővel, fokozatosan általánosult az elnevezés, mely mind a három csoportot: a „Lee-Tamabi”, a „Geidai” és a „Nicsidai” összetevőket is magába foglalta.

²⁹⁹ Yoshitake, 2012. 3.o.

³⁰⁰ Nakamura, 1994. 5.o.

rendelkezett volna egy nagyon is határozott konceptuális háttérrel. A két elem nem egymást kizáró módon jelenik meg, hanem ellenkezőleg: a két pólus egy sajátos, egymást artikuláló egységben jönnek létre a *Mono-ha* alkotások. A dolog, a hely, a tér és ezek viszonylatai – mind a *Mono-ha* gondolati pillérei, melyek a 20. század második felében talán váratlan, de annál figyelemre méltóbb folytonosságot mutatnak a zen hagyománnyal. Az iskola központi formatív elve a tárgy, az anyag és a hely hármasságának, ezek egymástól elválaszthatatlan és nem hierarchikus összefüggésének, azaz szubjektum-objektum-helyszín nem-hierarchikus viszonylati rendjének vizsgálata és megjelenítése volt, ezzel a céllal: „maga a dolog által” megnyitni és megnyitvatni.

A korabeli japáni és nemzetközi művészeti szcénát uraló „dualitások” meghaladására irányuló törekvések mögött keleti kulturális indíttatásaik is ott munkáltak. Célkitűzéseik számos kapcsolatot mutatnak a zen hagyomány, valamint Nisida Kitaró és a Kiotói Iskola gondolati örökségének egyes elemeivel. A főként Lee Ufan elméleti alapozása révén létrejött szemléleti keret fő elemei közé tartoznak a gesztus (*sigusza*), a hely (*ba*), a bizonytalanértelműség (*ryógiszei*), a találkozás (*deai*), a margó vagy üres hely (*johaku*), a helyzet vagy állapot (*dzsókjó*) és a relátum (*kankeitai*, Lee Ufan-nál: *kankeikó*) fogalmi. Emellett olyan, nyugati szellemi irányzatok hatása is megjelenik a mozgalom elméleti hátterében, mint a fenomenológia, az egzisztencializmus és a strukturalizmus.

A szavak önmagukban, egy másik kultúra szemantikájához szokott megfigyelő számára nem feltétlen jelenítik meg a felidézett fogalmak, mint kulturális kódok történeti beágyazottságát. Ilyenek például a „hely” és a „viszony” összetartozó fogalmi. A kulturálisan tipikus japán (és általában a gyakran „relációs” nevezett keleti) felfogásban a helynek kitüntetett szerepe van: itt a „mi létezik” kérdést megelőzi a „hol létezik”, miután a „mi”-t is döntő módon a „hol”-létezés határozza meg. A „mi” önmagában üres, a viszonyok által kifizített tér konstituálja, míg a „hely” az így konstituált dolgok, „az összes dolog” egymáshoz való viszonya által meghatározott. Egy dolog nem a maga „szubsztanciája” szerint érdekes, hiszen ilyenekkel az adott szemlélet szerint „önmagában” nem is rendelkezhet, hanem a többi dologgal való viszonylatában, amely viszonylatok együtt definiálnak teret és helyet. Ilyen értelemben egy dolgot nem az határoz meg, hogy „miből áll”, hanem az, hogy milyen erőterben helyezkedik el. A japán köznyelvben is: az „ember” (*nin*, *dzsin*³⁰¹) nem „szubsztanciális”, hanem

³⁰¹ A jelölésére használt írásjegy (仁) már „egyedülálló” is (akárcsak Kínában, ahonnan a karakter származik) eleve magában foglalja a „kettő” jelentését (二). Hozzátehetjük, hogy a japán nyelvben – pl.

viszonyfogalom, amelynek „egyes száma” az adott kulturális logikában csupán fikció, nyelvileg is legfeljebb művi származék lehetne.³⁰² Ezzel összhangban, a *Mono-ha* perspektívájában az elemi objektum és a tér közötti kapcsolaton keresztül adható (a nyugatihoz képest más, új) értelmezés én és társadalom, valamint egyén és világ kapcsolatának is. Itt nem a körülhatárolt dolgok a ténylegesen létezők, hanem maga a tér, mint a dolgok összefüggése. A tér „szuverenitása” válik hangsúlyossá az egyes összetevőkkel szemben. Ebben lényeges szerep jut a kulturálisan tipikus japán gondolkodásmódnak, ezen belül a zen hagyománynak, de a *Mono-ha* megközelítésében ez összekapcsolódik a fenomenológia módszerével, az epokhé látásmódjával is. „Maga a dolog”, mint a zen és a fenomenológia találkozási pontja, akkor tárul fel, ha túllépünk a köznapi megszokás által határolt világ keretein. „A köznapi élet természetes reflexiójában [...] az eleve feltételezett világ talaján állunk [...] A transzcendentális-fenomenológiai reflexióban az egyetemes epokhé segítségével már megfosztottuk magunkat ettől a talajtól”.³⁰³ Ez a megfosztottság azonban inkább többletet jelent, ami által meghaladható a naiv észlelés és közelebb kerülhetünk „a dolgok valóságához”. Idevágó, ahogyan Lee Ufan „*Jelenségek és észlelés*” munkája kapcsán Mika Yoshitake (a Lee által egyébként gyakran hivatkozott) Maurice Merleau-Ponty-t idézi: „Ez azt jelenti, hogy a látható valódi lényege kell, hogy rendelkezzen a szigorú értelemben vett láthatatlanság egy rétegével, amelyet egyfajta hiányként tesz jelenvalóvá.”³⁰⁴ Lee Merleau-Ponty-ra hivatkozva „a lét felnyílásáról”, egyfajta „felpattanásáról” beszél.³⁰⁵

Ilyen értelemben a *sigusza* alanyának is „zárójelbe”, egyfajta „semmitlenítésre” kell kerülnie. Ez a „semmitlenítés” azonban szükségszerűen hozzátartozik a „tiszta tapasztalathoz”. Nisida előző fejezetben idézett meghatározásával a tiszta tapasztalat: „a dolgok megismerése, úgy, ahogy azok vannak. Ez az én működését teljesen félretevő, a valóság tényeinek alávetett megismerés”.³⁰⁶ A *Mono-ha* irányulása „a dolgok jelenvalóságának felnyitását” célzó törekvésként is felfogható, mindennapiságukat meghaladva, ugyanakkor egy lényeges értelemben meg is tartva. Magát a dolgot,

az indoeurópai nyelvekkel összevetve – nincs „egyes szám” és „többes szám” (bár jelzésükre vannak lehetőségek).

³⁰² A hely, pl. a Kiotói Iskola legtöbb képviselőjénél, konkrét földrajzi jelentéssel is bír, Japán esetében magát Japánt is jelenti: „Japán” csak adott „helyén” lehetséges.

³⁰³ Husserl, 2000. 45-46.o.

³⁰⁴ Merleau-Ponty, 2003. 313-318.o. Idézi Yoshitake, 2012. 144.o.

³⁰⁵ Yoshitake, 2012. 145.o..

³⁰⁶ Nishida, 1911. Idézi Soós, 2013.

„ahogyan az létezik”, egyfajta „létjelként” állítja elének. Lee szerint a modern nyugati társadalmakban túlhangsúlyozzák a („műalkotás” értelmében vett) tárgyak ³⁰⁷ jelentőségét, ezért túl kellene lépni rajtuk „a lét transzparenciája” felé. Azt kellene szem előtt tartani, „hogyan tetszik át a lét a dolgokon”. A „dolgok” összetettsége nem tárgyszerintiségükben rejlik, hanem abban, ahogyan azok transzparenciájukkal mintegy felfedik a létet. Az elének állított „dolgok” rendeltetése, hogy magára a létre utaljanak.

Míg egyes kritikusok mind a konceptualizmust, mind a *Mono-ha*-t a „non-art” törekvések közé sorolják, mások a konceptualizmus ellenpólusaként tekintenek a *Mono-ha*-ra. Utóbbiak közül idézhető Csiba Sigeo, aki úgy véli, a *Mono-ha*-nak elsőként sikerült egy olyan egyedülálló alkotói nyelvet találnia, mely nincs alárendelve az „instrumentalista nyugati ontológiának” és a *Concept Art* ellentettjének tekinthető. Kétségtelen, a *Mono-ha* „ideológusának” tartott Lee kemény kritikával illette a konceptualizmust. Szemében a konceptualizmus nem más, mint egyfajta re-prezentáció. Célja nem a dualitás áthidalása, hanem objektum és szubjektum teljes szétválasztása, a jelenvalóság, a tapasztalás, a potenciális és személyes értelmezési lehetőségek elutasításán keresztül. Lee szavaival a konceptualizmust „egy reménytelen küzdelemként kell jellemezni, amely csak kétségbeeséshez és nihilizmushoz vezethet”.³⁰⁸ Bárhogyan áll is a vita, úgy tűnik, a konceptuális művészettel való összevetés nem keveset megvilágíthat a *Mono-ha* sajátos vonásaiból.³⁰⁹

Az elsőre legszembeütőbb különbség talán az, hogy míg a konceptuális művészet közvetlenül fogalmakkal operál, a fogalmi kontextust helyezi előtérbe, a *Mono-ha* a dolog dologiságára, a dolgok elsődleges kontextusára, a dolog és a tér, dolog és hely viszonyára összpontosít. „Magukat a dolgokat” állította előtérbe, nem analitikus, konceptuális jelleggel, mint ahogyan például Donald Judd vagy Joseph Kosuth tették, hanem azok intuitív, elemi anyagi vonatkozásaira fókuszálva. A képiséget és a látást magukkal a dolgokkal szerették volna elérni, ezáltal fejezve ki a valóságra vonatkozó vízióikat. A dolgoknak és a dolgok által hordozott létnek közvetlenül az érzékek számára való elemi megjelenítését célozták.

³⁰⁷ A japánban a francia „*objet*”-ből származó „*obuzse*” fejezi ki a fogalmat.

³⁰⁸ Lee, 1969a. 262.o. Idézi: Yoshitake, 2012. 271.o.

³⁰⁹ Az itt következők a konceptuális művészetből mindössze a *Mono-ha* bemutatásához kiemelhető néhány kontrasztív elemre térnek ki.

Joseph Kosuth, a konceptuális művészet vezéralakja³¹⁰ úgy vélte, „a művészet analóg egy analitikus javaslattal”³¹¹, továbbá egy olyan művészetértelmezés mellett foglalt állást, mely szerint a műalkotás érvényességének kritériumai magában a műalkotásban keresendők. A művészetet, az alkotót, a műalkotást autonóm létezőként kezelte. Az autonóm művészet egyben feltételezi az autonóm individuumot. Mindez ellentétje a japán művészetfelfogásnak, ahol a művészet, az alkotó és alkotás nem függetlenek, nem választhatók el sem a közösségi, kulturális környezettől, sem az ökológiai értelemben vett környezettől. A kelet-ázsiai szemléletben nincs éles határvonal, mely mintegy „leválasztja” a műalkotást a valóság többi részéről, itt egy kulturálisan sajátos differenciálatlanság, „egészlegesség” kizárja az éles analitikus határvonalakat. Kosuth, aki szerint „a műalkotások analitikus javaslatok”, A. J. Ayer angol filozófust idézi: „Egy javaslat akkor analitikus, ha érvényessége egyedül a benne tartalmazott szimbólumok definíciójától függ és akkor szintetikus, ha érvényességét a tapasztalati tények határozzák meg.”³¹² Ebben az értelemben megállapítható, hogy a *Mono-ha* a „szintetikus javaslatokat” részesíti előnyben, mivel épp a primér tapasztalati tényre igyekszik visszamenni.

A konceptualizmus egyfajta „tisztán kognitív” szintre helyezné a művészetet, mely ezáltal egészen formálissá válik, függetlenül minden empiriától. A műalkotást formálisan immanensként tételezi. Az „empíriátlanítás”, a „dematerializálás” ebben az értelemben ellentéte a *Mono-ha* törekvéseinek. Kosuth szerint az esztétikát el kell különíteni a művészettől, mivel: „A művészeti kijelentések érvényessége nem függ a dolgok lényegéről való empirikus, még kevésbé előzetes esztétikai döntéstől. Ugyanis a művész, mint analitikus nem foglalkozik közvetlenül a dolgok materiális tulajdonságaival [...]”³¹³. A konceptualizmus a mű lényegét annak formális gondolatiságában, nem tapasztalati tárgyiségében látja. Tatai Erzsébet konceptualizmussal foglalkozó tanulmányában írja: az elanyagtalánítás amellelt, hogy egyfajta redukció következménye, azt jelzi, hogy nincs szükség tárgyiségra, a mű maga a gondolat. Nem az számít, hogy a maga anyagiségében, vizuális megjelenésében milyen a mű, hanem a gondolat, amit

³¹⁰ A konceptuális művészet tekintetében a továbbiakban főként az általa megfogalmazott értelmezés felidézésére szorítkozom.

³¹¹ Kosuth, 1995. 226.o.

³¹² Kosuth, 1995. 229.o.

³¹³ Kosuth, 1995. 230.o.

kivált, mely túl van az érzéki tapasztalaton. Amit látunk, az valójában „a gondolat dokumentációja”.³¹⁴

A *Mono-ha* mindezzel ellentétes irányban haladt, mivel pontosan a dolgot, a dologi egyértelműséget, a tiszta tapasztalati tényezőt helyezte a középpontba. Ez természetesen nem zárja ki a gondolatiságot, csak más módon érti, más minőségbe helyezi azt. Az 1960-as évek nyugati, intellektualista törekvéseivel szemben megjelenik Japánban az igény a tiszta, egyértelmű, ideológiáktól mentes művészetre. A „dolog bizonyosságának” előtérbe állítása a kor ideológiáitól való függetlenedési kísérlet is. A *Mono-ha* tagjai mintha valami kívülállót, „világtól elvonultat” kerestek volna, ami külső az éppen aktuális, belterjes ideológiai keretekkel szemben. A *művet* a mindennapi élet realitásában kívánták *helyre* állítani. A japán művészetszemléletben az válhat hitelessé, ami kapcsolatban áll a mindennapisággal, „művészet” nélküli munka. Így elmondható, hogy az egymással nagyjából egyidejűleg megjelenő, sokban hasonló korszakos hatásoknak kitett nyugati konceptuális művészet és a *Mono-ha* összevetése a nyugati és a keleti szemlélet lényeges különbségeire is rávilágíthat. Míg az előbbi analitikus, differenciált, a jelenségeket egymástól határozottan elkülönítő, az autonóm művészt és műalkotást előtérbe állító, kulturális típusában reprezentatív módon „nyugati” szemléletet képvisel, addig az utóbbi inkább a „keleti” kultúrára jellemző egészlegességre, a kontextusra, a dolgok viszonylataiban megjelenő térre figyel, egyfajta „tiszta megtapasztaláson” keresztül próbálja megközelíteni a valóságot.

Mindez nem független attól, ahogyan a csoporthoz tartozók már az iskola kialakulása előtt – úgyszólván az értelmiségivé válás kulturálisan „kötelező gyakorlataként” – rendszeresen tanulmányozták az „ürességnek”, a „hiánynak”, a „semminek” a zen hagyományban kidolgozott problémáit.³¹⁵ Az 1960-as évek végén ez az orientáció nyomatékosan jelen volt a *Mono-ha* „Lee-Tamabi” (Lee Ufan és a Tama Művészeti Egyetem) kapcsolati körében is. A kelet-ázsiai gondolkodásban a „léttel” szemben a „valamilyenné válás”, a „levés” (angol terminusával: *becoming*) az alapvető mozzanat. A japán gondolkodás a valóságot hagyományosan mint állandó változást fogja fel. A japán kultúra ma is hangoztatott önképe szerint „*nagare no bunka*”, azaz olyan kultúra, melyet a szakadatlan áramlás jellemez. Művészetük – mint erről korábbi

³¹⁴ *Tatai Erzsébet*, 2006. (oldalszámok nélkül)

³¹⁵ Minemura Tosiaki megjegyzi, hogy a *Mono-ha* úttörő képviselői között számon tartott Takamacu Dzsiro munkásságában is kiemelt szerepet kapott az „üresség (*ma*) evidenciájának” művészeti feltárása. *Minemura*, 1986.

fejezetekben már volt szó – egyik központi motívuma a mulandóságnak és megtapasztalásának esetenként melankolikus, többnyire pozitív értékelése. Reprezentatív példája ennek az *isze*-i (császári sintó) nagyszentély húsz évenkénti lebontása és újraépítése. A dolgoknak ez a szemlélete kezdettől fogva megpróbálja kizárni a dualisztikus felfogást, ezért a „lenni”-vel szemben a „valamivé, valamilyenné válást”, a folyamatot hangsúlyozza. Eszerint az utóbbiban több van, mint az időleges „létben”, ami csak esetleges töredéke a teljes valóságnak: „a dolgok maguk”, miközben valamilyenné válnak, állandóan levésben vannak, voltaképpen „üresek”. Az „üresség”, a „semmi” a „nemlét”-et jelenti. Kenneth Inada szavaival: ebben a felfogásban „a nemlét minden tapasztalás kozmológiai alapját alkotja, a lét komplementerje a valamilyenné válásban”; lét és nemlét a „levés” két egymást kiegészítő komplementer aspektusának tekinthető.³¹⁶ A *Mono-ha* szellemi tájékozódásában kezdettől fogva kimutatható a kérdéskör jelenléte, munkáik felfoghatók, mint a „levésben levés” jelei.³¹⁷ Az irányzat fő képviselői a dolog „lelkét” a dolog „levőben levésében” látták.

Minemura megfigyelése szerint Szekine *Földanya* munkáját követően hármas irányultság figyelhető meg a csoport tevékenységében:

- Az idegen szubsztanciák antitézise. Itt a heterogenitás felmutatása válik a látszatok világának antitézisévé, az esetlegesen adódó látszat relativizálása, ennek „magával a dologgal” való szembeállítás és „ürességre” történő redukálása annak érdekében, hogy „azt lássuk, ami (valójában) van”. Elemi „dologi minőségek” kerülnek előtérbe, mint például a puhaság, keménység, fényesség, súlyosság, simaság, érdekesség, stb., gyakran egyes minőségek egymással kontrasztba állítva egy-egy munkán belül.
- Azonosulás a dologgal. Elképzelésük szerint az igazság a dolgokból a velük való azonosulás révén válik kinyerhetővé. Ez a bensőséges „azonosulás a dologgal” kiemelt jelentőséggel bír a zen gyakorlatban is. Ezen azonosulás során történik meg a találkozás „a dolog lelkével”. Ezen belül négy osztály különíthető el: az elsőbe olyan munkák tartoznak, melyek a különböző kapcsolatokat emberi gesztusokon és dolgokon keresztül hangsúlyozzák, a másodikba olyanok, melyek a dolgok pozicionális metamorfózisát idézik fel, a harmadikba az időskálán való metamorfózist

³¹⁶ Inada, 1997. 117-131. o.

³¹⁷ A „létben levés” ellentétes a „levésben léttel”, amennyiben az előbbi statikus, utóbbi dinamikus jellegű.

leképező alkotások, a negyedikbe azok a munkák, melyek a dolgok kapcsolati összefüggésével és a tér artikulálásával foglalkoznak.

- A „hely” genezise. Mint fentebb a „hely” fogalom kapcsán már kitűnt, „dolog” hely és tér összefüggéseiben létezik, nem „önmagában”. Takajama Noboru megfogalmazásában: nem arról van szó, hogy a műalkotás „alkotná” a teret, hanem arról, hogy a tulajdonképpeni műalkotás tér és anyag konfrontációjának meghatározott módja; a műalkotás a hellyel való összefüggésében jön létre, a köztük létrejövő viszonyon belül, mint egyfajta átmenet. Átmeneti alatt azonban nem valami „ideiglenes” értendő, inkább dinamikus áramlás és állandó változandóság. A „mű” mint dolog itt nem „független létező”, mint egy szokványosan nyugati értelemben vett „szobor”. A célzat tartalmazza a nyugati szobor-fogalom ellentételezését, bizonyos értelemben lebontását, egy differenciálatlanabb egészlegesség jegyében.

Mindazonáltal a *Mono-ha* törekvései, kísérletei, illetve az azokra adott reflexiók, nem voltak ellentmondásmentesek. Annak, hogy nagyon szűk mezsgyén kellett haladniuk, a csoport tagjai is tudatában voltak. Egyes kritikák, melyek szerint „nihilisták” lettek volna, „lemondtak az eszmei elkötelezettségről”, nem tekinthetők sem méltányosnak, sem időt állónak. Tartalmasabbak az olyan kritikai észrevételek, amilyenek a Tomii Reiko által szóvá tett (bár nem vitathatatlan) „ellentmondások”³¹⁸ kapcsán fogalmazódtak meg:

- A *Mono-ha* csoport (iskola, irányzat) is volt, meg nem is. Induláskor volt egy magja, de ez is három összetevőből állt (a már említett a *Lee-Tamabi*, a *Geidai* és a *Nicsidai* előzmények, amelyek e három művészeti képzési intézményhez kötődtek). Volt egy jellegzetes gondolati profilja, de közelebbről nézve ez sem volt ellentmondásmentes (ezzel az elméleti alapvetésben legbefolyásosabb Lee Ufan is tisztában volt), miközben egyidejűleg több, jól megkülönböztethető elméleti irányulás is létezett (Lee mellett például Szuga Kisioé). Volt egy, az 1970-es évek elejére kialakult „tagság”, de ide-s-tova ötven éve alatt az újabb nemzedékekből is kapcsolódtak a *Mono-ha* immár művészettörténeti vonulatához.
- A *Mono-ha* tagjai gazdag diszkurzív gyakorlattal és háttérrel rendelkeztek, odáig menően, hogy a kortárs művészeti világban is ritka módon tudták filozófiailag kimunkált elméleti felkészültségüket és alkotói gyakorlatukat összhangba, szintézisbe

³¹⁸ Tomii, 2012. 214-222.o.

hozni. Ez is közrejátszhatott abban, ahogyan műveik láttán egyik első méltatójuk, Minemura Tosiaki felkiáltott: „a lét alapvető módon a filozófiához és a szobrászathoz tartozik, a lét problémája [az azzal való hivatott foglalkozás – G.R.] a filozófia és a szobrászat előjoga.”³¹⁹ Ugyanakkor, részben emiatt is, gondolatmeneteik kívülállóknak számára időnként szinte „a kiismerhetetlenségig összetettek” (Tomii), eszmetörténeti jártasságot igénylő fogalmi megkülönböztetések nélkül esetenként nehezen követhetők.

- A csoport működése egyszerre tekinthető „performatív” és „tárgyközpontúnak”. Például a „gesztus” hangsúlyozása és gyakorlata „performatív” lenne, ugyanakkor „magának a dolognak” az előtérbe állítása egyfajta „tárgyközpontúságot” igényel.
- Az így értett „tárgyközpontúsággal” egyidejűleg jellemző rájuk „a műalkotás”-ként felfogott „művészeti tárgy” (objekt, „japánul” obuzse”) „semmibevétele” (Tomii) és az „autonóm művész”³²⁰ szerepének elutasítása.
- Egy további ellentmondásnak látja Tomii, amire úgy utal, mint „világtudatosság” és „világfeledettség” ellentétére. Kétségtelen, egyszerre tekinthetők „elvonultnak” (ennek a japán esztétikában, főként a szépirodalomban, nagy hagyománya van), a világ iránt távolságtartónak, ugyanakkor, már mozgalmi irányultságukkal is, a világ felé felelősséget és szerepet vállalónak. Egyfelől kifejezik esztétikai elvonultságukat azzal is, hogy nem akarnak „valamit megalkotni”, inkább a környező tér viszonyaiban „átrendezni” akarják a dolgokat, másrészt célt tévesztő lenne számon kérni rajtuk az „elkötelezettség hiányát” (mint egyes ideológiai kötődésű kritikusaik tették), miután kritikus és egyértelmű üzenetet képviseltek a környező világ ellentmondásaival szemben.
- Az utóbbival is összefüggésben, Tomii úgy látta, a *Mono-ha* dacolt ugyan az uralkodó konvenciókkal, ugyanakkor mégis „intézményfüggővé” vált, miután, akarva-akaratlanul, kompromisszumokra kényszerült, ami által bele is tagolódott abba a korabeli művészeti intézményrendszerbe, melytől távolságot hirdetett és próbált tartani.

³¹⁹ Minemura, 1986.

³²⁰ A kérdéskör egyik legújabb, átfogó igényű tárgyalását adja Rosich, 2019.

A felsorolt „ellentmondásokat” indokoltabb talán dilemmáknak tekinteni, melyek nemcsak teljesítményük részlegességének, de erőteljes szintézis-teremtő képességüknek is tükröt tartanak.

A Kelet-Nyugat dimenzióban elfogadhatónak tűnik Minemura észrevétele: a *Mono-ha* alkotásaiban nem a nyugati szobrászat inspirációja jelenik meg, sokkal inkább (és nagyon tudatosan) a kelet-ázsiai hagyomány magas fokon sűrített és kifinomult látásmódja. Ugyanakkor hozzátéhető, hogy ez mintegy dialógus- és szintézis-képesen érvényesül, ennyiben a „nyugati”, illetve a „kultúrák közötti” szobrászat számára hathatós inspirációként. További lényeges kiegészítést fogalmaz meg Yoshitake, aki szerint nem elég azt állítani, hogy a *Mono-ha* Ázsia- vagy Japán-központúságra törekedett volna. Úgy látja, a csoport inkább egy határzónát próbált képezni, melyben Japán és a Nyugat egyetlen, geopolitikai dichotómiákat meghaladó térben együtt létezik: “Munkájuk kísérletet tett arra, hogy egyidejűleg kitörjön nemcsak egy, a Nyugat által »univerzálisként« fémjelzett konstrukcióból, de egy Japánra vonatkoztatott nacionalista álláspontból is [...] A *Mono-ha* korabeli Japánra vonatkozó kritikáját [esetükben – G.R.] nem artikulálta a Nyugattal való érintkezés előtti Japán valamilyen romantikus víziója, ahogyan sok kritikus feltételezte. Ahogyan Lee Merleau-Ponty-t, Heidegger-t és Nishidát asszimilálta, az túl kifinomult ahhoz, hogy megengedjen egy reflektálatlan nosztalgiába való visszafordulást.”³²¹ A *Mono-ha* anti-dualisztikus, a dichotómiák meghaladását célzó törekvése kiterjedt Japán és a Nyugat kapcsolatának értelmezésére is. Tisztában voltak azzal, hogy egy „dualisztikus Nyugat” és egy „nem-dualisztikus Kelet” tételezése maga is dichotómiát állítana fel.

Létre jöttükre és tevékenységük kezdettől tanúsított irányára nézve megállapítható, hogy a *Mono-ha* (nagyraoszt azzal egyidejűleg, amikor ez a világgazdasági rendszerben is végbement) a művészet globális világában egy saját civilizációs alapjain építkező „keleti mezőnyt” hozott létre, mely úgy modern, hogy a nyugati modernitásnak, egyben a háború utáni japán modernizációnak is kritikáját tudta adni, a keleti hagyománnyal való folytonosságát mintegy „meghaladva-megőrizve”, az utóbbi korabeli aktualizációival szemben sem maradt kritikátlan.³²²

³²¹ Yoshitake, 2012, 183.o.

³²² Ennek példája lehet, ahogyan Lee Szekine munkájáról írt korai esszéjében törekedett a lét-nemlét kérdéskör akkora szokványossá vált diskurzusát is meghaladni. Lee, 1971. 238-261.o.

A mozgalom utóélete teljesítményének máig ható időszerűségét tanúsítja. Bár első csoportos japáni kiállításukra már 1969-ben sor került, „*A Mono-ha egy új világot nyit meg*” című kerekasztal-beszélgetésüket 1970-ben rendezték meg, a mozgalmat *Mono-ha* néven Japánban 1973-tól tartották számon. Nemzetközi téren ez 1986-tól datálódik, amikor a párizsi Pompidou Központban első külföldi bemutatkozásuk megtörtént. Az irányzatnak, illetve képviselőinek a nyolcvanas, kilencvenes években számos kiállítást rendeztek mind Japánban, mind világszerte. Addigi legátfogóbb kiállításukra 1995-ben a Képzőművészetek Gifui múzeumában került sor *Anyag és észlelés 1970: a Mono-ha és az alapvető dolgok keresése* címmel, ahol tizenegy művész munkáit vonultatták fel. A kiállítás anyaga 1996-ban San Francisco-ban is bemutatásra került. A kétezres években is számos helyen szerepelt a csoport, egyebek között az Egyesült Királyságban, Olaszországban, Franciaországban és természetesen Japánban. Külön kiemelhető Lee Ufan 2011-es *Jelet hagyni végtelenen* című kiállítása a Guggenheim Múzeumban, valamint a csoport 2012-ben Los Angeles-ben *Requiem for the Sun, The Art of Mono-ha* címmel rendezett tárlata. A 2010-es évekből nevezetes Lee-nek 2014-ben a versailles-i kastély parkjában létrehozott nagyméretű szabadtéri kiállítása, melynek megtekintése inspiráló élmény maradt számomra. De említhetők lennének olyan események is, mint Lee 2015. évi, Koreát képviselő részvétele *Dansaekhwa* című művével, valamint Szuga 2017. évi szereplése *A szituáció törvénye* című munkájával a Velencei Biennálén. A *Mono-ha* legutóbbi európai tárlata 2019-ben a londoni Cardy Gallery-ben volt látható *Tribute to Mono-ha* címmel.

A vázlatos felsorolásból is kitűnik, hogy a *Mono-ha* nemcsak a „modernitást” és az „avantgárdot”, de a „posztmodernitást” is túlélte. 1986-ban a párizsi Pompidou Központban történt első külföldi bemutatkozásuk még a „japán avantgárdról” szóló kiállításon történt, de munkásságuk már az 1960-as évek végén a modernizmus utáni világra nyitott, úgy, hogy már a posztmodernitás kritikáját is magában hordta. Saját kultúrájuk autentikus hagyományát komolyan véve és abból építkezve, kiválóan ismerték a Nyugat történelmi teljesítményét és jelenét, amikor annak ellenpontozása révén a Nyugat-központú modernitásnak is a meghaladására törekedtek. A keleti örökséget megtartva, aktív párbeszédet folytattak a kortárs nemzetközi művészettel, sokat tanultak a nyugati filozófiától, egyebek között a fenomenológia olyan képviselőitől, mint Husserl vagy Merleau-Ponty, az egzisztencializmus vonatkozásában Heideggertől, a strukturalizmus esetében Foucault-tól, vagy Landriére-től. Szintézis-képességük

kiemelhető tényezője saját, eredeti művészeti gyakorlat kialakítására irányuló erőfeszítésük s ebben való következetességük. Úgy vélték, a kortárs japán művészet túlságosan passzív módon importált a nyugati avantgárd művészeti mozgalmak választékából, ezáltal nem képes a japánokat körülvevő saját valóságra reflektálni. A *Mono-ha* tagjai, ahogyan például Szekine megfogalmazta, saját eszköztárat, módszert „a dolgok nyelvén” igyekezett kimunkálni: “Meg akartuk határozni a saját nyelvünket [...] olyan gondolatból és formális nyelvekből akartunk meríteni, melyek tovább távolodnak a »modernitástól« [...] ami jellemző a mi mozgalmunkra, az az, hogy mi kifejlesztettük a saját gyakorlatunkat, koncepcionális tételeinket és szövegeinket – teljesen magunk, a saját erőnkől”.³²³ A modern nyugati racionalizmus bírálata mellett a japán hagyomány tekintetében is kidolgozták kritikai álláspontjukat, nem hunytak szemet a kortárs japán kultúra gyengeségei vagy fogyatékoságai felett sem.

Úgy vélem, összességében igazat adhatunk Alexandra Munroe-nak³²⁴ abban, hogy a maguk területén és eszközeivel, nem utolsó sorban a kelet-ázsiai hagyomány „visszakövetelésével”, sokat tettek egy idejétmúlt világgép lebontásáért, a kizárólagosan Nyugat-központú modernitás sokáig uralkodó felfogásának a relativizálásáért és pluralizálásáért.³²⁵

6.2.2. Lee Ufan

A *Mono-ha* „pályára állása” szobrászatilag Szekine Nobuo *Földanya fázis* című, 1968-ban készült alkotásával történt meg³²⁶, de ennek jelentőségét hordereje szerint először Lee

³²³ *Sekine*, 1995. 262.o. Idézi *Yoshitake*, 2012. 110-111.o.

³²⁴ Alexandra Munroe 1994-ben rendezett nagyszabású kiállítást (először Jokohamában, majd a Guggenheim Múzeumban) az 1945 utáni japán művészetről *Kilátás az égre* címmel.

³²⁵ Ide kapcsolható Shmuel Eisenstadt „multiple modernities” fogalma, melyet jóval korábban dogozott ki, s amely a kilencvenes évektől széles körben elfogadottá vált a társadalomtudományokban. *Eisenstadt*, 2002.; *Eisenstadt*, 2000.

³²⁶ A „*Phase-Mother Earth*” az I. kobei *Szuma Rikjú* Park Jelenkori Szobrászati Kiállítására készült. Szekine, aki addig a festészetben volt inkább járatos, nagy kihívásnak tekintette a felkérést. Hosszas gondolkodást követően egy gondolat kísérletből, illetve egy kozmikus topológiai vízióból született meg ötlete. Készített egy diagramot. Ez két egybevágó formát ábrázolt, egy cementtel kevert földből való, 2,7 m magas, 2,2 m átmérőjű hengert, illetve egy mellette lévő, ugyanilyen méretű, mintegy negatív kiképzésű gödröt. A gondolat kísérletről így ír Szekine: „Ha valakinek egy lyukat kellene nyitnia a Földbe és onnan kiásnia hosszú időn keresztül a Föld anyagát, végül a Föld egy tojásbéjjá válna. Ha ezután a külső rétegét valaki eltávolítaná, a Föld visszafordulna a negatív Földbe.” Tehát a henger konvex felszíne és a gödörnek az inverz, konkáv felülete válik egybevágóvá és a kettő egy visszafordítható ellenpárt alkot. Szekine utal a kiotói Ginkakudzi templom kúpszerű holdszemléző halmára, valamint a taoista filozófia semmi fogalmára, mint inspiráció forrására. Tárgyi szempontból indokolt lenne Szekine és a csoport többi tagja munkásságát is részletesebben bemutatni, de az adott keretek között erre nincs lehetőség.

Ufan ismerte fel. Ő volt az, aki (koreaiként) Szekine és az egész, lassan megszerveződő japán művészeti csoportosulás mellé állt, idősebb mentoruk, kulcsszereplőnek bizonyult művésztársuk és filozófiailag képzett elméletírójuk lett.

Lee úgyszólván szintézisalkotásra született, egész életpályája a mai napig sokoldalú szintézisnek tekinthető. A japán gyarmattá vált Koreából indult, gyermekkorában a család egy barátjától a „három klasszikus kínai művészetet” (a költészetet, kalligráfiát, tusfestészetet) tanulta, ami pont- és vonal-gyakorlatokkal kezdődött. Ezek az alapok végig fontosak maradtak számára. Egy 1978-ban adott interjúban jegyezte meg: a kalligráfia elemi vonalaiban és pontjaiban tanulta meg, hogy „az egész univerzum egyetlen pontban kezdődik és abba tér vissza”.³²⁷ Alapiskolái elvégzése után, 1956-ban a Szöuli Egyetem művészeti karára iratkozott be, de még ugyanebben az évben Japánba került, ahol 1958-ban megkezdte tanulmányait a tokiói Nihon („Japán”) Egyetem filozófia szakán. Ahhoz, hogy fenntartsa magát, festményeket készített és adott el, de nem gondolt művészeti karrierre. Egyfajta „aktív visszavonultságban” jelentős szerepet vitt ifjúsági mozgalmakban, de a politikai aktivizmus egy idő után inkább taszította. 1961-ben egyetemi fokozatot szerzett filozófiából, de már filozófiai tanulmányai alatt érdekelték a kor művészeti áramlatai. Tusfestészeti előképzettségével az absztrakt expresszionizmus, elsősorban Mark Tobey és Jackson Pollock, valamint az *Art Informel* hatottak rá inspirálóan, de ezektől is bizonyos távolságot tartott. A koreai háború után szétszakított hazája újraegyesítéséért Japánban működő mozgalmakban vett részt, ugyanakkor kapcsolatba került kortárs japán művészeti csoportokkal. Művészeti pályáját általában 1965-től számítják, első önálló kiállítása a tokiói Szató Galériában 1967-ben nyílt meg. Ami pályáján azóta történt, az nemcsak a japán, a koreai, vagy kelet-ázsiai, hanem az egyetemes művészettörténet része, melyben keleti örökségét tudatosan vállalva és kibontakoztatva, a Nyugat történelmi teljesítményének mélyreható ismeretében egyesített szobrászatot és festészetet, művészetet és filozófiát, elvonultságot és elkötelezettséget. A jelen fejezetben ebből csak az értekezés szűkebben vett tárgykörébe eső néhány részlet idézhető fel.³²⁸

³²⁷ Nakahara 1978. 99.o. Idézi: Yoshitake, 2012. 71.o.

³²⁸ Lee az utóbbi években is a világ legnevesebb múzeumaiban állított ki, emellett Tokióban és Párizsban tanított. 2000-ben a Shanghai Biennálén Unesco díjban, 2001-ben pedig a Praemium Imperiale for Painting díjban részesült, melyet 1989-ben Japánban alapítottak és a legnagyobb értékű nemzetközi művészeti díjnak számít. 2010-ben Naosimán (Japán) megnyílt a Tadao Ando által tervezett Lee Ufan Múzeum, 2011-ben munkái a Velencei Biennálén is bemutatásra kerültek, 2014-ben pedig őt választották ki vendégművésznek a versailles-i kastély kortárs művészeti programjába.

Elméleti téren – mint Mika Yoshitake „*Lee-ről és a Mono-ha-ról*” szóló (ezzel szétválaszthatatlanságukat címében is jelző) disszertációjában kiemeli³²⁹ – Lee Nyugat-bírálatának középpontjában a modern nyugati racionalizmus áll. Lee *Világ és struktúra* című írásában³³⁰, Descartes-ig visszamenően, úgy véli, a Nyugat modernitásában a tudatos individuális alany van kiemelve, mint a létezés legmagasabb formája, és ezzel összefüggésben az egyéni tudat által objektifikált, tárgyá telt világ. Ezzel az objektifikációval azonban egy dualisztikus racionalizmus jön létre: az individuális én a világot tárgyá téve, megpróbálja meghatározni a tárgyat, de ebben a folyamatban végül az alany válik a tárgy által meghatározottá. Lee úgy véli, a modern művészet története úgy írható le, mint az objektifikált tárgy megjelenése a művészetben, ami egészen odáig vezetett, hogy (például a *happening* esetében) már magukat a résztvevőket is objektifikálják. A *minimal art* esetében elsősorban a kapcsolat-nélküliséget hiányolja. Lee nem úgy akar szembeszállni az objektifikációval és a re-prezentációval, hogy megszüntet minden kapcsolatiságot, hanem éppen ezt akarja visszahozni: célja az emberi viszonyok egy szélesebb horizontjába ágyazni a művészi gyakorlatot. A re-prezentációval és az objektifikációval együtt elveti továbbá a mechanizáció, és az instrumentalizáció térnyerését, melynek az ember elidegenedése és személyes cselekvésének kiszorulása a következménye, egészen addig, míg végül „már csak dolgok állítanak elő dolgokat”. A „struktúrának” nemcsak az írás címében, de érvelésében is fontos szerep jut, bár más módon, mint az akkor divatos strukturalizmus főáramában. Lee a műre, mint viszonylati struktúrára tekint, mely a valósággal való találkozás nyomán aktiválódik és tárul fel. Adott írásában úgy határozza meg a struktúrát, mint „egy olyan aktív entitást, mely alapvető és eleven módon tárja fel a világot”, majd hozzáteszi: „Alapvető értelemben a műalkotás csak egy struktúra lehet vagy egy létmód, még egy olyan világban is, amelyben nincs sem lét, sem semmi, ahol mind a lét, mind a semmi áttetszővé válik”.³³¹ Itt a matematikus Jean Landriére-re utal, aki a struktúrára, mint közvetítésre és lehetőségek megnyitására tekint, mely így utakat nyit a megértéshez. Lee értelmezésében a struktúra egyfajta létmódot is jelent, valamint a lét többféleképpen-értelmezhetőségét, ami „a személy által tárul fel, aki történetet idéz elő a világ csendjének sűrűjében”.³³²

³²⁹ Yoshitake, 2012. 83-84.o..

³³⁰ Lee, 1969a. 122.o., 130. o. Idézi: Yoshitake, 2012. 84.o. Stanley Anderson következőben szereplő fordítása alapján: Lee, 2011. 105.o., 111.o. Lee eredetileg japán nyelvű esszéjének angol fordítása egészében megtalálható Yoshitake, 2012. 249-272.o.

³³¹ Yoshitake, 2012. 266.o.

³³² Yoshitake, 2012. 271.o.

A *Világ és struktúra* című esszé jelentős része már Szekine művészetéről szól. Lee és Szekine 1968-ban, nem a sokkal a *Földanya fázis* elkészülte után történt találkozása mindkettőjük és a csoport egésze számára különösen fontosnak bizonyult. Egyfelől Szekine úgy érezte, Lee-nél megtalálta munkájának azt az értelmezését, amelyre mindig is vágyott. Másfelől Lee-nek a *Léten és nemléten túl*, majd *A közvetlen jelenség horizontján* című esszéi³³³, már alcímeikben is kifejezetten Szekine Nobuo-ról szóltak. Az utóbbi, mely a csoport törekvéseihez egyfajta manifesztumként szolgált, három fogalom köré épült: a gesztus (*sigusza*), a testiség (*sintai*), a hely (*baso*). Ez a három kulcsfogalom sokban meghatározta a *Mono-ha* diszkurzív kereteit. Eleinte Szekine és Lee találkoztak, majd Kosimizu, Josida, Szuga és Narita csatlakozásával csoportos eszmecsere alakult ki, lassan konkrét csoportként kezdtek magukra tekinteni, akik a korabeli a japán művészeti világ irányváltására szolgáló terven dolgoztak.

Lee úgy vélte, Szekine *Földanya* munkája az egész háború utáni japán művészetnek is kitüntetett, korszaknyitó darabja, melyben a Föld közvetlen, kozmikus létezése kerül a középpontba, valós időben és valós térben. Továbbá úgy látta, Szekine-nek egy másik művében 2,5 tonna olajos agyag megmunkálásával járó fizikai küzdelme – melynek során feltárja a földet, mint földet, úgy, ahogy az van (*szoku*) – megtestesíti a gesztus fogalmát, hozzáfűzve: „ezen a cselekvésen keresztül Szekinét nem az agyag, mint tárgy foglalkoztatta, hanem egy nyitott világgal való találkozás”³³⁴, ahol a tér egy nem-tárgy jellegű, transzobjektív horizonttá (*hitaisóteki csihei*) válik a mindig személyes gesztus által, egyfajta kölcsönhatás során, ahol a szobrász játszik az anyaggal, az anyag pedig a szobrással. Lee ehhez a párhuzamhoz Nisida gondolatát idézi: „Miközben a dolog és az én továbbra is kölcsönös ellenmondásban vannak, a dolog mozgatja az ént, és az én mozgatja a dolgot [...].”³³⁵ A feltárás fogalmához kapcsolódóan Heidegger gondolatát is bevonja, miszerint „a műalkotás alkotás-létében az igazság megtörténe, a létezés felnyílása munkál”³³⁶. A tér, illetve a lét ezen felnyílásán keresztül válik láthatóvá a „transzobjektív horizont”, mint a műalkotás kiállítási objektumként való körvonalait meghaladó láthatár. Yoshitake felhívja a figyelmet arra, hogy Lee számára Szekine munkájában a gondolat és cselekvés egybeesése nem azt jelenti, hogy az utóbbi

³³³ Lee, 1969b. 51–53.o.; továbbá Lee, 1970. 92–96.o. Idézi: Yoshitake, 2012. 49.o.

³³⁴ Lee, 1970. 92–96.o. Idézi: Yoshitake, 2012. 115.o.

³³⁵ Nishida K. é.n. Lee-től idézi Yoshitake, 2012. 116.o.

³³⁶ Heidegger, 1935. in: Krell, 1993. 194-5.o. Idézi: Yoshitake, 2012. 117.o.

szimbolizálná az előbbi, valójában a mű relációs struktúrájára mutat rá, ami a gesztuson keresztül válik hozzáférhetővé.

A testiség³³⁷ és a hely fogalmának értelmezéséhez szintén Nisida filozófiája adta az alapot, aki a testiség kapcsán 1932-ben készült *A semmi önbehatarolása* című tanulmányában így ír: „Azt mondhatjuk, hogy amit általában művészeti tárgynak nevezünk, az egyenlő a művész tisztán vett testével”³³⁸. Nisida nyomán Yoshitake rámutat, hogy a hely egy olyan fogalmat jelöl itt, mely nemcsak a tárgyat veszi körül, hanem az alanyt is, akinek az észlelése szituatív, azaz: ami előtűnik, mint a dolog szituált volta, az aktualizálódik a „hely”-ben. Tehát az alanyt és a tárgyat is magába foglaló helyben megy végbe az alanynak és a dolognak az összeolvadása. Lee Szekinéről írt szavaival: „Szekine Szekine marad, az olajos agyag olajos agyag marad”, ugyanakkor mégis „Szekine az olajos agyag, és viszont, az olajos agyag Szekine”, ami ebben a gondolatmenetben a szubjektum-objektum dichotómia feloldására is utal.³³⁹

A szituáció (*dzsókjó*) fogalma szintén lényeges motívummá válik mind Szekine, mind Lee munkásságában. Eszerint a műalkotás észlelésekor magának a szituáció egészének a befogadására kell törekednünk, azaz az objektum, a szubjektum és a színhely relációs struktúrája által létrehozott teljes szituáció befogadásáról van szó. A mű és a szemlélő egy adott helyen való találkozásának célja és értelme a közösen alkotott szituáció egészére való ráébredés, egy átfogó szituáltság³⁴⁰ felmutatása. A dolog magánvaló dologisága, ami egy nem-reduktív anyagfogalom értelmében veendő, csak a kiváltója a benne sűrített viszonylatokon keresztül létrejövő, az össz-szituációra való ráébredésnek. Ez a folyamat pedig csak egy reflektív szellemi gyakorlat során valósulhat meg. Az így elért egy-ség vezet a tér megújult észleléséhez, amit Lee a “semmi helyének”, „áttetsző teljességnek” nevez. A dolog itt transzparenssé válik annak érdekében, hogy túlmutathasson önmagán és megjelenhessen az össz-szituáció horizontján. Yoshitake az alábbi módon foglalja össze Lee alapállását: „Lee számára nincs olyasmi, hogy »közvetítetlen« fizikalitás, annyiban, amennyiben a fizikalitás szükségszerűen a hely által feltételezett. A közvetlen transzparencia pillanata a struktúrára való

³³⁷ Jóval azelőtt, hogy az utóbbi évtizedek diskurzusának divatszavává lett volna, és egy más értelemben, elsősorban az alany-tárgy összefüggésben.

³³⁸ *Nishida*, 1932, Idézi: Lee, U.: „Deai no genshōgaku josetsu” (Phenomenological Interpretation of Encounter) 214.o., idézi: *Yoshitake*, 2012. 119.o. a Nisida-forrás közelebbi megjelölése nélkül,

³³⁹ *Lee*, 1969b. 110.o. Idézi *Yoshitake*, 2012. 116.o.

³⁴⁰ A „szituáltság” itt az angol fordításnak („situatedness”) felel meg, de a japán eredeti (dzsótaiszei) inkább egyfajta „állapotszerintiségre” vagy „állapotszerűsége” utal.

ráébredésből következik be, a struktúra általi kölcsönös közvetítés értelmében. Ez az az »általvalóság«, amelynek révén találkozni tudunk a világgal. Bizonyos értelemben a világ találkozhatóságával találkozunk – a világ világlik”.³⁴¹ A szemlélő implikálása a találkozásban mélyen összefügg a kelet-ázsiai szemlélet nem explicit jellegével. Itt ahelyett, hogy a szemlélő explicit módon, instrumentálisan megragadná az elkülönített tárgyat, ő maga és jelenléte is az össz-szituáció által implikálttá válik.

A *Mono-ha* és a saját szellemi orientációjára nézve Lee egyik legfontosabb írása *A találkozást keresve, egy új művészet hajnalán* című, 1970-ben készült tanulmánya.³⁴² Ebben Mika Yoshitake összefoglalásában a következő irányelvek fogalmazódnak meg:

- Az „alkotás” és az „individualitás” határozott elutasítása.
- A modern nyugati instrumentális racionalizmus, valamint az ehhez igazodni vágyó Japán bírálata.
- A szubjektumtól elszakított vagy annak alárendelt tárgyá-tétel elutasítása.
- Kísérlet arra, hogy a mű ne mint fizikai tárgy (*butsu*), taktilis anyag (*busshitsu*), vagy talált tárgy (*obuzse*) jelenjen meg, hanem egy olyan transzparens struktúrában legyen elhelyezve, melyen keresztül a dolgok (*mono*) felfedik létüket.
- A szándékok, módszerek vagy fogalmak alól való felszabadítás, hogy felfedhetővé váljon a dolgok „lényegi állapota”.
- „A találkozás (*encounter, deai*): tisztába jönni önmagunkkal, azaz a lelki, szellemi megvilágosodás helye és pillanata, amikor a »modern embert« meghaladóan *az ember* megérintődik és egyben megigéződik a világ épp-így létének eleven volta által, a közvetlen megtapasztalás értelmében.”
- A gesztuson keresztül történő bensőséges érintkezés a világgal, a személyes gesztusban a szubjektumot és objektumot szétválasztó határ feloldása.
- A reprezentáció elutasítása, a mű értelmének nyitva hagyása, a „bizonytalan-értelműségének” (*ryógiszei*) fenntartása.
- A művészet ontológiai státuszának újraértelmezése.
- A kapcsolatiság *mono*-ként [*szubsztanciálisként – G.R.*] való megjelenítése.

³⁴¹ Yoshitake, 2012. 126.o. A „világ világlik” angol megfelelője: „the world worlds”.

³⁴² Lee, 1970. 14–23.o., módosított kiadás: Lee, 2000. Utóbbi Stanley N. Anderson angol fordításában “In Search of Encounter” címmel megtalálható Yoshitake, 2012. 289-307.o.

- Az alkotás időben, fázisokon keresztül történő kifejlése, a fázisok közti átmenetnek, a határhelyzetek közötti kapcsolatoknak, az ún. köztességnek a kiemelése.
- A szituáció jelentősége, a dolgot és a találkozást magába foglaló szituációra és szituáltságra való ráébredés, mely szorosan kapcsolódik a hely fogalmához.
- A struktúra fontossága, mint a tárgy létviszonyainak konfigurációja.
- A közvetlen jelenség tiszta megtapasztalása.

A program lényegi elemei közé tartozik az eddig nem részletezett gesztus (*sigusza*) fogalma. A *sigusza* nem egy explicit, megcélzott tett (mint például Duchamp esetében az „aktus”), hanem egy implicit módon megvalósuló, kérészetlen gesztus. Ahogy Lee fogalmaz: „a *sigusza* elindít egy folyamatot, melyben kifejtünk valamilyen cselekvést, de egyben cselekvés tárgyává is válunk, ezáltal oldódik fel a szubjektumot és objektumot szétválasztó határ és jön létre egy bensőséges kapcsolat a valósággal”.³⁴³ Lee külön kitér arra, hogy itt a gesztus más összefüggésben jelenik meg, mint az amerikai vagy európai művészetben. Itt „a gesztus nem a művész lenyomata, nem az ő szubjektivitásának az árnyéka, hanem annak a mértéke, ahogyan maguknak a dolgoknak [„*amint azok vannak*” – *G.R.*] megadja magát”.³⁴⁴

A dolog „épp így létének”, azaz a *szoku*-nak a megtapasztalása történik meg a „találkozásban”, mely Lee elméleti munkásságának egy másik kulcsfogalma. A találkozás valójában nem más, mint ontológiai állapotunkra való ráébredés, azaz „tisztába jönni önmagunkkal, a szellemi megvilágosodás helye és pillanata”.³⁴⁵ 1971-ben megjelent, *A találkozást keresve* című tanulmányában Lee úgy definiálja a találkozást, mint a közvetlen megtapasztalás pillanatát, melyben a helyszínen jelenlévő két lény között egyfajta kölcsönös csere történik. „A találkozás teszi lehetővé az embernek, hogy újrazivsgálja az én és a másik bizonytalan-értelműségét egy olyan kapcsolatban, mely magában foglalja mind az interioritást, mind az exterioritást [...] A *szoku*-nak ebben az értelmében az interioritás nem az én tételezésén keresztül kap meghatározást, hanem az önmegtágadásán keresztül, amelyben az én kiüresíti magát, hogy elfogadja és interiorizálja a másikat és ezáltal betöltse ürességét.”³⁴⁶ A találkozás tehát „a szubjektum semmítlenítésén” keresztül jöhet létre. Mindezek ismét szoros összefüggést mutatnak a

³⁴³ *Yoshitake*, 2012. 39.o.

³⁴⁴ *Yoshitake*, 2012. 40.o.

³⁴⁵ u.o.

³⁴⁶ *Lee*, 1970. 14–23.o., idézi *Yoshitake*, 2012. 97.o.

zen hagyománnyal és Nisida filozófiájával. A gondolati időszerűséget jelzi, hogy harminchét év elteltével, 2008-ban *A találkozás művészete* címmel Lee írásainak egy újabb kiadása jelent meg.³⁴⁷

Tartalmilag indokolt lenne bővebben kitérni a bizonytalan-értelműség vagy többértelműség fenti fogalmára. Itt csak jelzésszerűen: Lee és a *Mono-ha* esetében ez elsősorban a „dolog” jelentésére, pontosabban a „dolog” által hordozott lehetséges jelentésekre vonatkozik. Ebben a *Mono-ha*-nak a re-prezentációt és objektifikációt elutasító törekvése tükröződik. A „készen kapott” jelentések helyett a lehetséges jelentések lebegtetését tartják fontosnak, ahogyan Lee írja: „A jelentés nem valami készen kapott, hanem a lehetőségek strukturált skáláján alapul”.³⁴⁸ A lehetséges jelentések lebegtetése párhuzamot mutat Husserl jelentés-horizont fogalmával, melyet Lee jól ismert.

Lee művészeti gyakorlatának gondolati hálójában megkülönböztetett szerepe van a „relátum” fogalmának. Munkái címadásához 1970-től használta ezt a megjelölést, majd 1972-ben elhatározta, hogy minden addigi és jövőbeli háromdimenziós munkájának a címébe beleveszi. Meggyőződése, hogy minden műalkotás „egy rezonáló kapcsolat”. A 2007. évi Velencei Biennálé katalógusában megjelent írásában így fogalmaz: „A műalkotás nem egy önmagában kész és független létező, sokkal inkább egy rezonáló kapcsolat a külvilággal. Együtt létezik a külvilággal, egyszerre az, ami, és ami nem, azaz relátum”.³⁴⁹ Tulajdonképpen egy hármass viszonylatra utal: a szemlélő, a tárgy és a tér, azaz szubjektum, objektum és hely kapcsolatára. Maga a találkozás ennek a kapcsolatiságnak a létrejötté, az arra való ráébredés pillanata, mely az egymásnak ellentett dolgok „margóján” jön létre, a sem-sem és is-is metszéspontjában, „amikor valóság és nem-valóság keresztbemetszi egymást”.³⁵⁰ A perem (*johaku*) ebben a kontextusban, mint határhelyzet, egyfajta köztes, bizonytalan állapot jelenik meg, mely nem üres tér, hanem kölcsönhatások színhelye. „A *johaku* meghaladja a tárgyakat és a szavakat, az embereket a csendhez vezeti, hogy belélegezhessék a végtelent” – olvashatjuk *A peremek művészete* címmel írt, 2000-ben megjelent esszéjében.³⁵¹

Az adott terjedelmi keretek nem teszik lehetővé Lee életművének további tárgyalását, a *Mono-ha* más tagjainak munkásságáról nem is szólva. Ha közülük csak még

³⁴⁷ Fischer, 2008.

³⁴⁸ Yoshitake, 2012. 90.o.

³⁴⁹ Yoshitake, 2012. 129.o.

³⁵⁰ Yoshitake, 2012. 145.o.

³⁵¹ Yoshitake, 2012. 130.o.

egyre kitérhetnénk, bizonyára Szekine Nobuo lenne az, elsősorban korszaknyitó *Földanya fázis* munkájával.

A szintézisképesség feltételei tekintetében azonban a *Mono-ha* és Lee Ufan tevékenységének eddig vázolt körvonalai nyomán is levonható, mintegy menetközben, néhány következtetés. Ilyen feltétel, illetve próba a kulturális, történeti értelemben vett „tézisek” és „antitézisek” beható, bensőséges ismerete; elmélet és gyakorlat saját alapokon teljesített egysége³⁵²; a minden szokvánnyal és esetlegességgel szemben tanúsított kritikai képesség, legyen szó „Nyugatról” vagy „Keletről”, „hagyományról” vagy „modernitásról”; az eredetire és egyetemesre irányuló erőfeszítés a tárgyilagos egészlegesség és személyes integritás magas fokán; valamint a különböző, akár „egymásnak ellentett” kulturális háttérű szemlélők megszólítására, bevonására való képesség.

7. A művészeti/szobrászati tér Kelet-Nyugat struktúrája az újabb kulturális pszichológiai és idegtudományi kutatások tükrében

Bármennyire értékesek és tanulságosak is a Kelet-Nyugat viszonylat művészet- és gondolkodástörténeti vetületében eddig tárgyalásba vont teljesítmények, nagyrészt a 20. század hagyományos bölcsészeti perspektívájában jelenítik meg az értekezés problematikáját. Legalább egy rövid fejezetben időszerű kitérni a 21. század első évtizedeinek azokra a szaktudományi eredményeire, amelyek új megvilágításba helyezik a művészeti gyakorlat általános kulturális és pszichológiai feltételeit. Elsősorban az utóbbi évtizedek újszerű kultúra-kutatásairól, ezen belül a kulturális pszichológia és a kulturális idegtudomány eredményeiről van szó, különösen az esztétikai tapasztalat és a művészeti gyakorlat kérdéseivel közös metszetekben.

Közel fél évszázada Michael Sullivan még azt írhatta *A keleti és a nyugati művészet találkozása* című idézett könyvében, hogy „vajmi keveset tudunk az egyént érő művészeti inger lélektanáról, még kevesebbet arról, hogyan hat ez kultúrák között”.³⁵³ Néhány oldallal később ennek mintha a lehetőségéről is lemondana:

³⁵² Itt fel sem merül, hogy „a filozófia kisemmizte a művészetet”, vagy a művészet a filozófiát, sokkal inkább kölcsönösen többletet hozó kapcsolatukról van szó. V.ö. Danto, 1997.

³⁵³ Sullivan, 1973. 255.o.

[A művészeti tapasztalat – G.R.] „a művész és közege közötti dialógus folyamán jön létre. Ez olyan intenzív és magánjellegű dolog, amit a művész maga sem ért, és még mindig túl van azon, amit a pszichológus le tudna írni.”³⁵⁴

Napjainkra lényegesen megváltozott a helyzet. Bár sem mondhatjuk el, hogy a tudós, vagy a pszichológus minden vonatkozó kérdést meg tudna válaszolni, Sullivan felvetésének megválaszolására napjainkban más lehetőségeink vannak. Nem túlzás azt állítani, hogy a vonatkozó kérdések kutatása terén az utóbbi évtizedekben mind minőségileg, mind mennyiségileg valóságos tudományos forradalom ment végbe. Az idevágó kutatások számos folyóiratfóruma közül csak a *Cognitive Neuroscience*-ben 2008 és 2020 között 625 művészettel foglalkozó tanulmány jelent meg³⁵⁵, ezek közül 134 foglalkozott művészet és kultúra összefüggésével³⁵⁶, 124, azaz az utóbbiak több mint 90%-a (az összes művészettel foglalkozó közleménynek az ötöde) a Kelet-Nyugat viszonylatban vizsgált³⁵⁷ (a kulturális pszichológiánál és kulturális idegtudománynál behatároltabb) kognitív idegtudományi megközelítésben művészeti problémákat.

A tudományterület mai kiterjedése az adott keretek között lehetetlenné teszi akár a legjelentősebb hozzájárulások sorra vételét is. Itt mindössze néhány, a kulturális és a művészeti/szobrászati tér Kelet-Nyugat polaritásának kutatásában reprezentatív eredmény illusztratív említésére vállalkozhatunk.³⁵⁸

A második világháború után fellendülő „kultúraközi” kutatások először a korábbi kulturális antropológiai megfigyelések tapasztalataira támaszkodva, majd az 1970-es évektől a szociológiai adatfelvétel értékválasztási kérdőíveket alkalmazó módszereit bevonva, nagyrészt a kultúrák értékstruktúrájának feltárására irányultak. Ehhez az egyes kultúrák értékészleteinek összevetésére alkalmas dimenziókat kerestek, amelyek között már ebben az időszakban kiemelkedett az „individualizmus-kollektívizmus” fogalom pár. Ez a legtöbbet kutatott értékdimenzióvá vált, ugyanakkor a vonatkozó adatok globális

³⁵⁴ Sullivan, 1973. 260.o.

³⁵⁵ *Frontiers in Human Neuroscience, Cognitive Neuroscience*, <https://www.frontiersin.org/search/journal/human-neuroscience/section/cognitive-neuroscience?query=art&tab=articles&origin=https%3A%2F%2Fwww.frontiersin.org%2Fjournals%2Fhuman-neuroscience%2Fsections%2Fcognitive-neuroscience%23articles> 2020. 08. 19.

³⁵⁶ <https://www.frontiersin.org/search/journal/human-neuroscience/section/cognitive-neuroscience?query=art+culture&tab=articles&origin=https%3A%2F%2Fwww.frontiersin.org%2Fjournals%2Fhuman-neuroscience%2Fsections%2Fcognitive-neuroscience%23articles> 2020.08.19.

³⁵⁷ <https://www.frontiersin.org/search/journal/human-neuroscience/section/cognitive-neuroscience?query=art+east+west&tab=articles&origin=https%3A%2F%2Fwww.frontiersin.org%2Fjournals%2Fhuman-neuroscience%2Fsections%2Fcognitive-neuroscience%23articles> 2020. 08. 19.

³⁵⁸ Ehhez a hivatkozásra kerülő egyéb forrásokkal együtt jelentős mértékben támaszkodtam a következő tanulmányra: Gergely A., 2020.

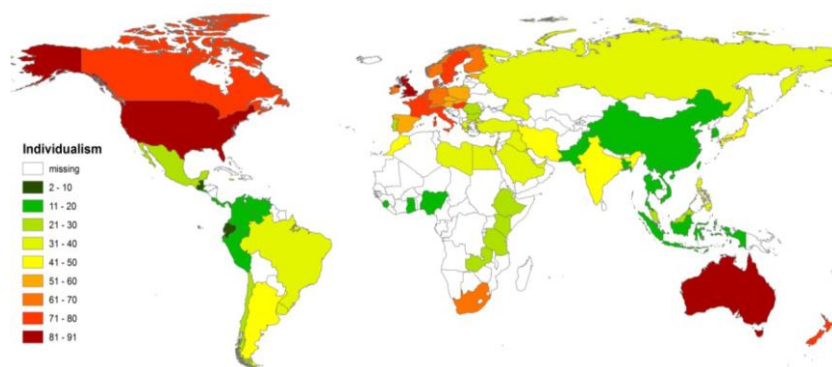
eloszlása jól illeszkedett a kultúrák Kelet-Nyugat polaritásához. Az ilyen szemléletben folytatott nemzetközi kutatások között a legtöbbet idézett Geert Hofstede kulturális érték-modellje, amelyet az 1970-es években kezdett kidolgozni, de amelyet mindmáig széles körben alkalmaznak.

<i>Kulturális dimenziók</i>	<i>Skála-horgonyok</i>	
<u>Hatalmi távolság</u> : a hatalom megfelelő társadalmi eloszlására vonatkozó hiedelmek	Kis hatalmi távolság: úgy gondolják, az eredményes vezetőnek nincs szüksége arra, hogy beosztottjaihoz képest nagy hatalommal rendelkezzen. Például: Ausztria, Izrael, Dánia, Írország, Norvégia, Svédország.	Nagy hatalmi távolság: úgy gondolják, aki pozícióban van, annak beosztottjaihoz képest nagy hatalomra van szüksége. Például: Malajzia, Mexikó, Szaúd-Arábia.
<u>Bizonytalanság-kerülés</u> : A bizonytalanság eltűrhető mértéke és ennek hatása a szabályalkotásra	Alacsony bizonytalanság-kerülés: a bizonytalanság tűrése, kevésbé van szükség szabályokra, amelyek korlátozzák a bizonytalanságot. Például: Szingapúr, Jamaica, Dánia, Svédország, Egyesült Királyság.	Magas bizonytalanság-kerülés: türelmetlenség a bizonytalansággal szemben, sok szabályra van szükség a bizonytalanság korlátozására. Például: Görögország, Portugália, Uruguay, Japán, Franciaország, Spanyolország.
<u>Individualizmus / kollektívizmus</u> : az egyéni és a kollektív érdekek egymáshoz viszonyított fontossága	Kollektívizmus: a csoportérdekek általában előbbre valók, mint az egyéni érdekek. Például: Japán, Korea, Indonézia, Pakisztán, Latin Amerika.	Individualizmus: az egyéni érdekek általában előbbre valók, mint a csoport érdekei. Például: Egyesült Államok, Ausztrália, Egyesült Királyság, Hollandia, Olaszország, Skandinávia.
<u>Férfiasság / nőiesség</u> : önérvényesítés és passzivitás; az anyagi javak birtoklásának és az élet minőségének egymáshoz viszonyított fontossága	Férfiasság: az anyagiak birtoklásának, a pénznek, a személyes célok követésének értékelése. Például: Japán, Ausztria, Olaszország, Svájc, Mexikó.	Nőiesség: a szociális vonatkozások, életminőség, mások jóléte előbbre valók. Például: Svédország, Norvégia, Hollandia, Costa Rica.
<u>Hosszú távú / rövid távú idő-orientáció</u> : tekintettel a munkára, az életvitelre és a kapcsolatokra	Rövid távú idő-orientáció: múlt- és jelen-orientáció, hagyományok és kötelezettségek értékelése. Például: Pakisztán, Nigéria, Fülöp-szigetek, Oroszország.	Hosszú távú idő-orientáció: jövő-orientáció, az odaadás, kemény munka és takarékoság értékelése. Például: Kína, Korea, Japán, Brazília.

5. táblázat
Geert Hofstede kulturális dimenziói (Nardon & Steers, 2009) ³⁵⁹

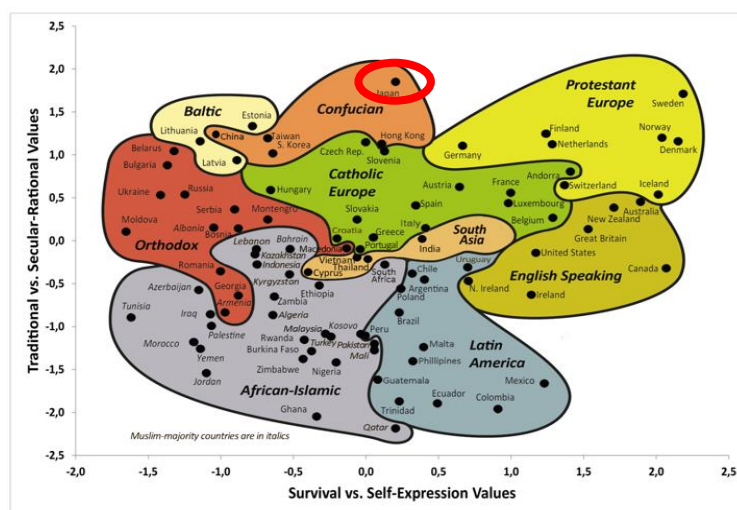
Az individualizmus-kollektívizmus tekintetében jelentkező Kelet-Nyugat különbségeket globális földrajzi összefüggésbe állítja a Hofstede vizsgálatai alapján 56 országról készült világtérkép:

³⁵⁹ Nardon és Steers, 2009.



4. ábra
Geert Hofstede individualizmus-kollektívizmus indikátora 56 országban
(Minkov, 2017)

Az érték szerkezeti kulturális kutatások legátfogóbb igényű vállalkozásának a Nemzetközi Összehasonlító Értékvizsgálat³⁶⁰ tekinthető. A projekt az 1980-as évek elején indult, napjainkig több alkalommal – Magyarországon is³⁶¹ – megismételték. A Föld népességének mintegy 90 százalékára kiterjedő adatfelvétel közel 40 évének eredményeit Ronald F. Inglehart 2018-ban megjelent könyve foglalja össze.³⁶² Az összehasonlító kulturális érték-térképek globális hatókörűek, egyfelől a „túlélési, ill. önkifejezési”, másfelől a „hagyományos, ill. szekuláris-rationális” értéktengelyek absztrakt terében rajzolódnak ki. Itt a 2014. évi szerepel:



5. ábra
Nemzetközi Összehasonlító Értékvizsgálat globális érték-térképe (World Value Survey, 2014)

³⁶⁰ World Value Survey. A kutatás 1. hulláma 1981-ben indult, 7. hulláma 2017-20 között zajlott le 77 országban..

³⁶¹ A magyar társadalomkutatás a közép-európai országok közül elsőként, már az 1980-as évek elején bekapcsolódott a WVS kutatási programjába. Magyarországnak a világ értéktérképén kimutatható helyéről hazánkban egyebek között a TÁRKI Társadalomkutatási Intézetben végeztek elemzést.

³⁶² Inglehart, 2018.

A több évtizedes időtáv az időbeli összevetést is lehetővé teszi. Szemléletesen mutatja be az 1981 és 2015 közötti elmozdulásokat, egyben a civilizációk, mint globális kulturális övezetek érintkezésének és egymáshoz való viszonyának változását a vizsgálat három és fél évtizedét összefoglaló mozgó folyamattérkép. Mivel mozgóképes illusztrációról van szó, itt nem jeleníthető meg, de a program honlapján megtekinthető.³⁶³ Egyik idevágó tanulsága, hogy a kultúrák, civilizációk egy adott időpontban felmért határai és egymáshoz viszonyított pozíciói nem állandók, folyamatosan mozgásban vannak.

A 20. század végén az értékválasztási módszertanra alapozó kultúrakutatást a pszichológia részéről újabb, a korábbiaknál nagyobb horderejű kihívások érték. Kitajama Sinobu 2002-ben így fogalmazott: „az [értékválasztáson alapuló – G.R.] attitűd-felvételek érvényessége többé nem tekinthető biztosítottaknak”.³⁶⁴ Szavai arra utaltak, hogy esedékessé és lehetővé vált túllépni a véleményekre és értékválasztásokra támaszkodó módszereken, előbb a viselkedés-lélektan, majd az idegtudomány eljárásaival.

Kitajama Sinobu és Hazel Markus 1991-ben közzétett „*A kultúra és az én*” című tanulmánya az „új kulturális pszichológia” egyik indító írásának bizonyult. Kitajamának az „independens” és az „interdependens” én-felfogások tipológiáját dolgozták ki. Ez kapcsolatba hozható az individualizmus-kollektívizmus fogalompárral, de nem azonos azzal. Munkájuk első szakaszában nagyrészt még az akkor rendelkezésre álló viselkedéstudományi és kísérleti pszichológiai módszerekre, az ezekkel elért eredményekre alapoztak, majd az utóbbi két évtizedben sokban hozzájárultak az ideg- és agytudományi eljárásoknak a kulturális kutatásokba történő széles körű bevonásához.³⁶⁵

Egyéb tényezőkkel együtt ezek a törekvések tudománytörténeti áttörést hoztak: egyfelől a kutatások tárgykörét az interkulturális és intra-kulturális kereteken túl kiterjesztették és elmélyítették az interperszonális és az intra-perszonális szintekre, másfelől a kulturális és a személyiségfolyamatok kutatását széles nemzetközi együttműködésben globális hatókörűvé bővítették. Eközben a kulturális pszichológia főáramú kutatásában az individualizmus-kollektívizmus dichotómia nagyrészt az én-felfogás independens-interdependens kettősségévé, ez pedig – legalábbis egyik sokat

³⁶³ *World Value Survey*

³⁶⁴ *Kitayama*, 2002. 89–90.o.

³⁶⁵ Az utóbbihoz nagy jelentőségű volt Ogava Szeidzsinek szintén az 1990-es évek elején közölt felfedezése a vér oxigénszintjétől függő (BOLD) vizuális kontraszt-képzésről, ami technikailag lehetővé tette az agyműködés különféle „szkenelési” módszereit alkalmazó, valamint a bölcsészeti, a társadalom- és a természettudományi megközelítések összekapcsolásához új lehetőségeket nyitó kulturális ideg- és agytudományi kutatások kibontakozását.

hivatkozott olvasatában – a globális kulturális tér polaritásának új, a korábbiaknál tartalmasabb kifejezésévé értelmeződött át.

Jelentős mértékben a Kitajamák által javasolt fogalmi keretek között, de az új kulturális pszichológiának még a hagyományos pszichológiai eszköztárat alkalmazó első szakaszából kiemelhetők Maszuda Takahiko és munkatársai kelet-ázsiai és amerikaiak kontrasztív pszichológiai jellemzőiről és esztétikai preferenciáiról folytatott vizsgálatait.³⁶⁶ Ezek azt tanúsították, hogy a kulturális tér jelentős mértékben strukturálja nemcsak a földrajzi teret, hanem egyáltalán az emberi tér-észlelést, ezen belül a művészeti, esztétikai tér – anyagi és átvitt értelemben vett – szerkezetét is.

Maszudának már 2003-ban ismertetett kutatásai széles körben vizsgáltak olyan, rendszeres különbségeket mutató személyiség-működési jellemzőket, melyek művészeti vonatkozásban is jelentősek. Az egyezésekkel egyidejűleg³⁶⁷ markáns Kelet-Nyugat eltéréseket találtak a következőkben: a kognitív különbségek terén az oksági következtetés és előrejelzés, a dialektikus gondolkodás, valamint a kategorizáció gyakorlatában; a figyelem és észlelés különbségein belül az események együtt-járásának (kovariációjának), a mezőfüggőségnek, a mezőre irányuló figyelemnek, a változások felismerésének, a napi életkörnyezet kondicionáló hatásának, az esztétikai észlelésnek és gyakorlatnak, a trend-változásokra való készenlétnek, valamint a mindennapi életesemények feldolgozásának jelenségekörében. A szignifikáns Kelet-Nyugat irányú kulturális meghatározottságot mutató kérdéskörök közül az észlelés és a figyelem általában, az esztétikai feldolgozás pedig közvetlenül összefügg a művészeti gyakorlattal, így a szobrászati tér szerkezetével is, ennek mind fizikai-fiziológiai, mind társas dimenzióiban. Vizsgálataik nyomán már 2003-ban közzétett közleményük hangsúlyozza:

„A nyugati ember hajlamos valamilyen fókusz-tárgyra figyelni, annak tulajdonságait elemezni, azt kategorizálni, abból a célból, hogy rájöjjön, milyen szabályok vezérlik működését. A felhasznált szabályok magukban foglalják az [*arisztotelészi alapú – G.R.*] formális logikát, oksági következtetéseikben hajlamosak kizárólag a [*kiemelt – G.R.*] tárgyra összpontosítani, így következtetésükben gyakran tévednek. A kelet-ázsiaiak nagyobb valószínűséggel figyelnek a szélesen felfogott észlelési és fogalmi mezőkre, felismerve a kapcsolatokat és változásokat, továbbá a tárgyakat inkább

³⁶⁶ Nisbett és Masuda, 2003.; Masuda et al, 2008. Az utóbbi tanulmányban közzétett kutatási eredményekről szigorlati vizsgámon is beszámoltam.

³⁶⁷ Ezeknek itt csak a ténye említhető, részleteikre nincs mód kitérni.

[*kölcsönkapcsolataik szerinti – G.R.*] jelenségcsaládi hasonlóságuk, semmint [*„tulajdonságaik” szerinti formális – G.R.*] kategóriatagságuk szerint csoportosítják. Oksági következtetéseikben a kontextust hangsúlyozzák.”³⁶⁸

Mielőtt az esztétikai preferenciák Kelet-Nyugat különbségeit részletező, 2008-ban közzétett tanulmányuk ismertetésére rátérnénk, érdemes figyelembe venni a kimutatott különbségek több ezer éves kulturális folytonosságára utaló megjegyzésüket:

„Arisztotelész azzal magyarázta a kő vízbe helyezéskor bekövetkező elsüllyedését, hogy a kőnek »súlyossági« *tulajdonsága* van [*kiemelés tőlem – G.R.*], a fa felszínen maradását pedig a fa »könnyűségi« *tulajdonságával* [*kiemelés tőlem – G.R.*]. Ezzel szemben az [*ókori – G.R.*] kínaiak világosan felismerték, hogy a hatás mindig egy *erőtérben* [*kiemelés tőlem – G.R.*] következik be, sokat megértettek a mágnesség és a hangtan jelenségeiből, és helyesen ismerték fel az ár-apály valódi okát (ami még Galilein is kifogott).”³⁶⁹

2008-ban közzétett, immár egészében az esztétikai preferenciákkal foglalkozó tanulmányukban három al-projekt eredményeinek összefoglalását adták: 1./ hagyományos művészeti stílusok Kelet-Nyugat viszonylatú vizsgálata múzeumi anyag (közel 1400, nagyjából fele-fele részben keleti, illetve nyugati tájkép és arckép festmény) alapján, 2./ kelet-ázsiai és nyugati kísérleti személyek tájkép-rajzolásának és portré-fényképezésének vizsgálata, 3./ portré-fényképek esztétikailag preferált sajátosságainak vizsgálata.

Korábbi munkájukból kiindulva emlékeztetnek: japán, illetve amerikai vizsgálati személyeik nem csak abban különböznek, hogy az előbbieket nagyobb valószínűséggel figyelnek a tárgyak közötti kapcsolatokra, az ezek által alkotott háttérre és keretösszefüggésekre, míg az utóbbiak inkább a kiemelkedő tárgyakra és azok tulajdonságaira, de a szem-mozgást elemezve is kimutatható, hogy az amerikaiak hamarabb és hosszabban nézik a képeken megjelenő központi tárgyakat, míg a japánok szemmozgása inkább a háttérre és a tárgyak közötti kapcsolatokat pásztázza. Az adott projektben vizuális képek művészeti stílusának és ezekre vonatkozó esztétikai

³⁶⁸ Nisbett és Masuda, 2003. 11163.o.

³⁶⁹ u.o. Ugyanebben az évben, 2003-ban jelent meg Nisbett sokat vitatott könyve, melyben részletesen tárgyalja a hosszú távon megfigyelt kontrasztív gondolkodástörténeti jellemzőket; a vitákat nem annyira ezek tényei, mint inkább értelmezésük problémái váltották ki (Nisbett, 2003.). A kötet mondandójának nagy részét összefoglalja Nisbett et. al., 291-310.o.

preferenciáknak a kulturális típusait vizsgálva, az egyes műalkotásokat, mint kulturális szimbólumokat tekintették.

Az első al-projektben először kulturális kötődéstől függően tájképek térszerkezetének sajátosságait, valamint a perspektíva alkalmazásában jelentkező kulturális különbségeket vizsgáltak. Felidéztek: míg a Nyugat művészettörténetében a reneszánsztól jellemzővé váló perspektíva egy egyedi nézőpontot tüntetett ki, addig a Kelet művészetében (a Nyugattal való találkozás előtt) nem jelent meg az ilyen értelemben vett perspektíva. Ellenkezőleg: a „lebegtetett” keleti ábrázolásban a művész horizontja általában magasabban van, mint az ábrázolt tárgyak vagy témák, összességében szignifikánsan magasabban, mint a nyugati képeken, aminek révén az nagyobb teret enged a mező-releváns információknak. A kép mintegy „nyitott”, egyszerre több nézőpontot enged meg (pl. madártávlati és talaj-közeli), a szemlélő szinte „belemehet” és „megtapinthatja” azt, ami „benne van”. Ami közeli, a kép alsó részén van, ami távolabbi a felső részen; árnyékot, általában mélységi ábrázolást nem alkalmaznak. A nyugati perspektíva alább helyezi a horizontot és mélységi hatásokat jelenít meg, aminek következtében az ezekhez szokott nyugati szemlélő a keleti képeket „természetellenesen” „laposnak” és „ferdültnek” látja. Több japán művészettörténészt idéznek, akik véleménye szerint ez a „laposság” az egyik legfontosabb általánosan megtalálható ismérv a kelet-ázsiai kultúrák művészetében.

Ugyanebben a kutatási szakaszban arcképek kulturális jellemzőit is vizsgálták, aminek során az előbbiekhöz hasonló tendenciákat találtak: a keletiekhez képest a nyugati portrék mérhetően és szignifikánsan nagyobb teret adnak az ábrázolt egyénnek, a „figura” nagyobb terjedelemben jelenik meg a képeken. A portré-ábrázolás hagyománya természetesen megvolt Kelet-Ázsiában is, de az egyén megjelenítése jóval visszafogottabb volt, nagyobb arányú a háttér és az „üres tér” (*ma*). A művészeti irodalom feltevésként vagy véleményként korábban is hangot adott ennek, de az adott projektben először mérték meg statisztikai érvénnyel, hogy az arc-felületnek a teljes képhez mért átlagos aránya a keleti esetben lényegesen és tipikusan kisebb, mint a nyugati gyakorlatban.

Úgy tűnik, mintha ebben egyfajta „valamit-valamiért” összefüggés működne: a kontextuális információ bőségének ára a mélység elvesztése, míg a nyugati perspektíva mélységi ábrázolást tesz lehetővé, de a kontextuális információ korlátozása árán. „Laposság” és „perspektíva”, „arcfelület” és „háttér-információ” mintha fordított

arányban, illetve egyfajta komplementer viszonyban lennének egymással. Ezzel konkrétan értelmezhető Nisida Kitaró elsőre talán túlságosan általánosnak mutakozó megjegyzése a japán rövid vers kapcsán:

„Nem tekintem a nyugati dolgokat feltétlenül magasabb rendűeknek a keletiekénél, sem nem ragaszkodom minden áron a keleti dolgok külön voltának állításához. Mind a keleti, mind a nyugati kultúra értékes, mivel mindegyik az ember valóságának olyan vonatkozását emeli ki, amelyet a másik nem. Éppen úgy, ahogyan egy művész nem fejezheti ki a *nanga*³⁷⁰ szépségét egy nyugati stílusú festménnyel, a nyugati festészet lényegét is *lehetetlen [kiemelés tőlem – G.R.]* megragadni a *nanga* közegében. Sőt, a *nanga* rajzolatok és a nyugati festmények *mind a maguk módján szépek [kiemelés tőlem – G.R.]*. Miközben a nyugati festményeket olyan művészeti formaként csodáljuk, amelyek a szabad és nagyszerű emberi szellemet testesítik meg, el kell ismernünk, hogy a *nanga* rajzok pedig az embernek egy másik mély dimenzióját fedik fel, amelyet nyugati festmények *[mint olyanok – G.R.] nem képesek [kiemelés tőlem – G.R.]* ábrázolni.”³⁷¹

Ezek a szavak, a fenti vizsgálati következtetésekkel együtt, mintha a szintézis-lehetőségek határait is utalnának, amire az értekezés későbbi részében, további megfontolásokat mérlegelve, indokolt lehet visszatérni.

A második al-projekt annak felderítésére irányult, vajon az adott kultúrák mai képviselői saját tájkép-rajzaikon és fényképezési gyakorlatukban követik-e a művészeti anyagon megfigyelt kulturálisan specifikus eljárást. Ehhez közel 90 személyt vontak be a felmérésbe, amerikai és kelet-ázsiai egyetemi hallgatókat körülbelül fele-fele arányban (valamennyit a Michigan Egyetemen). A vizsgálati személyeket megkérték, rajzoljanak meghatározott képi tárgyelemeket (ház, fa, folyó stb.) tartalmazó tájképeket, továbbá készítsenek ugyanarról a portré-modellről fényképeket. A statisztikai eredmény: a „keleti” tájképek horizontja összességében közel 20 százalékkal magasabban volt, mint a „nyugatiaké”, az előbbiek közel 75 százalékkal több kontextuális (háttér) információt tartalmaztak, mint az utóbbiak; a fényképek esetében az ázsiai fényképek modell-alakja átlagában alig valamivel volt nagyobb, mint a megfelelő amerikai méret egyharmada. Az ázsiai fényképek modell-figurája úgy tűnt, mintha a kontextus része lett volna, míg az amerikaiakon uralta a képet.

³⁷⁰ A kínai „déli festészeti iskola” által orientált hagyományos japán festészet a 18-19. században.

³⁷¹ *Nishida*, 1933a. 367.o.

Felmerült ugyanakkor, hogy bármennyire egyértelműek is az eredmények, nem feltétlenül jelentik azt, hogy a kimutatott kultúra-függő módozatokat az adott kultúrák képviselői esztétikai ítéleteikben is előnyben részesítik. Kulturálisan tipikus művészeti konvenciókból és azok követéséből még nem feltétlen következnek tetszés-preferenciák. A harmadik al-projekt az erre vonatkozó feltevést ellenőrizte. Ehhez fényképek kulturális típusainak relatív esztétikai vonzerejét vizsgálták. Ebbe nagyjából száz kísérleti személyt vontak be, ismét körülbelül fele-fele arányban amerikai és japán egyetemi hallgatókat (utóbbiakat Japánban; az alcsoportonkénti férfi-nő arány is közelítőleg fele-fele volt). Feladatként az esztétikailag legpreferáltabb portré fényképet kellett kiválasztaniuk meghatározott modell/háttér arányokkal előkészített négyes készletekből. A japánok nagyobb valószínűséggel a kisebb modell-méretű és nagyobb háttér-arányú képeket választották, mint esztétikailag kielégítőbbet. A japánok az amerikaiaknál nagyobb százalékban ítétek meg negatívan olyan képeket, ahol a háttér különösen szűkös volt. Általában a japánok jobban értékelték a szélesebb háttérrel, kevésbé a különösen nagy modell-méretet, az amerikaiakat a háttér kizárása sem igen zavarta, ugyanakkor voltak olyan („középkategóriás”) képtípusok, amelyek elfogadásában nem volt szignifikáns kulturális különbség.

Az összefoglaló következtetésekben (más vizsgálatokkal egybehangzóan) az fogalmazódott meg, hogy a kelet-ázsiaiakat a figyelem és az észlelés holisztikus, egészes tendenciája és kontextus-érzékenysége jellemezte, a nyugatiak a figyelem analitikus mintáihoz szoktak hozzá és a szembeűnő tárgyakra való összpontosítást részesítették előnyben; a művészeti tér kulturális felépülését Keleten egy kontextus-érzékeny, az elemek közötti kapcsolatokat kiemelő, Nyugaton a mezőtől inkább független, az abból kiemelt fókusz-tárgyra és annak diszkrét tulajdonságaira orientált elemző-kategorizáló figyelem vezérli.

Maszudáék ezeket az eredményeiket még hagyományosnak tekinthető eljárások alkalmazásával érték el, de tanulmányuk végén már hivatkozni tudtak az első olyan kutatásra³⁷², amely a szóban forgó kérdéseket a kulturális idegtudomány eszközeivel vizsgálta, s amely az új módszerekkel is megerősítette, ugyanakkor új értelmezési lehetőségekkel bővítette Maszudáék állításait.

³⁷² *Gutchess*, 2006. 102-109.o

Tárgy és tér megtapasztalásának Kelet-Nyugat vonzatú kulturális változatairól azóta nemcsak hagyományos pszichológiai eszközökkel, hanem ideg- és agytudományi módszerekkel is kiterjedt kutatási mezőny jött létre. A felhalmozott ismeretek egyik legújabb áttekintését Shihui Han 2017-ben megjelent monográfiájának 3. fejezetében a „vizuális észlelés és figyelem” alfejezet adja.³⁷³

Itt Han egyebek között idézi Lao és társai 2013-ban végzett kísérletét³⁷⁴, amely elektrofiziológiai módszerekkel³⁷⁵ mutatta ki, hogy (adott látványra tekintve) kelet-ázsiaiak hamarabb kezdik el a „globális” jellegű információk idegi feldolgozását, mint a nyugatiak, akik inkább a „lokális” információkra összpontosítanak. Han szintén hivatkozik Kitajama és kollégái egy nevezetes kísérletére, melyet eredetileg viselkedéstudományi módszerekkel hajtottak végre³⁷⁶, de utóbb idegtudományi eljárással is igazoltak. Összefoglalóan: vizuális ábrával megadott vonalak relatív (kontextusukhoz kötött), illetve és abszolút (kontextusuktól független) méretbecslésének feladatát kellett észak-amerikai és kelet-ázsiai személyeknek elvégezniük. Jelen esetben a technikai részleteknél lényegesebbek az eredmények és az ezekből adódó tartalmi megfontolások. Megkülönböztették a „kulturálisan preferált”, illetve „nem preferált” feladatokat. Ez ázsiaiak esetében (viselkedéstudományilag már kimutatott módon) a relatív, amerikaiak esetében az abszolút feladat-típus volt. Az agytudományi ellenőrzés új meglátásokat hozott: a kulturálisan nem-preferált feladatok mindkét csoportnál fokozott agyműködést váltottak ki, míg a kulturálisan preferáltaké kevésbé igényelt erőfeszítést, ezek gyorsabban és nagyobb pontossággal mentek végbe. Más szóval, a kulturális mintákhoz illeszkedő feladat teljesítése úgyszólván automatikus volt. Ez arra utal, hogy mindkét csoport képes ugyan mindegyik feladat teljesítésére és meg is felelhet annak³⁷⁷, de mintegy „önkéntelenül” a kulturális felkészültséggel kompatibilis észlelési változat részesül előnyben.

Han ehhez kapcsolódóan idéz egy másik tér-észlelési vizsgálatot, amely kimutatta, hogy eltérő idegi régiók vesznek részt a (kiemelkedő) tárgyak, illetve (háttér-) jeleneteik

³⁷³ Han, 2017.

³⁷⁴ Lao, Vizioli és Caldara, 2013. Idézi: Han, 2017. 57.o.

³⁷⁵ ERP (Event Related Potential), az eseményre vonatkoztatott potenciál módszere.

³⁷⁶ Kitayama, Duffy, Kawamura, és Larsen, 2003. 201-206.o.

³⁷⁷ A tárgyak közötti *kapcsolatoknak* természetesen minden kultúrában megvan a jelentősége. Ismert Leon Battista Alberti klasszikus megfogalmazása *A festészetről*: „egyetlen tanult ember sem fogja tagadni, hogy egy festményen egyetlen tárgy sem tud valóságos tárgyként megjelenni, ha csak nem áll meghatározott kapcsolatban más tárgyakkal”. Alberti, 1991. 56. o. A tárgyat összefüggésben a vonatkozó vizuális információ-elemek feldolgozásának *sorrendiségéről és relatív súlyáról* van szó.

feldolgozásában, így a feladat során amerikaiak esetében inkább az előzők, ázsiaiak esetében inkább az utóbbiak aktiválódnak. Másik irányból közelítették meg a kérdést Grön és munkatársai, akik a téremlékezet agyi kódolásának kelet-nyugati változatait vizsgálták kínai és német személyek bevonásával. Egyszerűsítve az agytudományi képletet: a kínaihoz képest a német csoport az agy „mi?” rendszerében mutatott nagyobb aktivitást, míg a kínaiak a németekhez képest a „hol van?” rendszerben.³⁷⁸

Lényeges megállapításokat hoztak a vizsgálatok a kulturális minták állandóságának, illetve változékonyságának tekintetében is. Már Kitajamák fentebb idézett abszolút-relatív kutatása jelezte, hogy olyan amerikaiak, akik négy hónapig terjedően Japánban tartózkodtak, hasonló teljesítményt nyújtottak, mint a Japánban élő japánok. Ez arra vallott, hogy a kulturális „kitettségnak” is számottevő szerepe lehet a tárgy- és tér-észlelés modulációjában. Még nagyobb nyomatékkal mutatkoztak meg ezek az összefüggések az ún. előfeszítési eljárás³⁷⁹ alkalmazása során. Ezekben kiderült, hogy már egészen rövid idejű (szinte villanásnyi) kulturális ráhangolásnak is mérhető hatása lehet az észlelés típusára nézve. A hatás egy korai kimutatása fűződik Mijamoto és kollégái nevéhez, akik amerikaiak japán környezeti képekkel történt előfeszítése után mérték számottevő elmozdulást tárgy- és tér-észlelési feladatok kultúra-specifikus teljesítésében. Az eredmények jelentőségét részben az adta, hogy itt már nem különböző kulturális háttérű csoportokat hasonlítottak össze, hanem *ugyanazon személyek* idegi folyamataiban tudtak kimutatni *kulturálisan eltérő kötődésű* mintákat, ami felvetette az *ugyanazon személyeken belüli „váltás”* kérdését is.

Az ilyen irányú tájékozódás több szempontból előmozdította az értekezés tárgykörének feldolgozását. A hivatkozott kutatási irányok, még ha főleg az általános vizuális térre vonatkoznak is, több ponton jól általánosíthatók a művészeti/szobrászati tér kelet-nyugati kulturális szerkezetének jobb megértéséhez. Ennek indoklásához elegendő lehet az itt idézett ismérveket Isamu Noguchi és Lee Ufan munkásságának korábban ismertetett önjellemzéseivel összevetni: nemcsak illeszkedés, hanem lényeges jegyekben szabályszerű egyezés figyelhető meg.

Az illusztrált vizsgálati eredmények egyben új lehetőségeket nyithatnak a szóban forgó jelenségek oksági értelmezésében is. Jogosan feltehető ugyanis a kérdés: mivel,

³⁷⁸ Gron, Schul, Bretschneider, Wunderlich és Riepe, 2003. 3112–20.o. Idézi: Han, 2017. 63-64.o.

³⁷⁹ A nemzetközi szakirodalom a „priming” megnevezést használja, amit magyarra általában „előfeszítés”-ként fordítanak, de tartalma talán a (kulturális) „ráhangolás” szóval is kifejezhető.

hogyan magyarázhatók a megfigyelt rendszeres és jól igazolt kulturális eltérések? Mi lehet az „oka” a kultúra-függőként felismert folyamatok eltéréseinek? Ezeket elég korán a kultúránként eltérő szocio-kulturális gyakorlatokhoz kötötték, ahhoz, ahogyan adott kultúrában az emberek társas világukat megszervezik, s amire később a „szociális orientáció”, majd „az agyműködés szociális alapozottságának”³⁸⁰ hipotézisét megfogalmazták. Ennek nyomán az 1990-es években a szakirodalomban polgárjogot nyert az érvelés, mely szerint a személyiség *nem-szociális, tárgyi* (pl. térészlelési) kulturális jellemzőit is lényegében a *társas gyakorlat* történelmileg adott mintái határozzák meg. Nisbett és Maszuda 2003-ban megjelent (fentebb idézett) cikkének fogalmazásában: „Úgy gondoljuk, hogy van egy oksági lánc, amely a társadalmi szerkezettől fut a társadalmi gyakorlatig, onnan a figyelemig és észlelésig, majd a kognícióig.”³⁸¹ Egy akkortájt megjelent másik tanulmányukban a szocio-kulturális környezet és a kogníció oksági kapcsolatát így jellemezték:³⁸²

1. A szociális szerveződés az észlelési mező valamely aspektusára irányítja a figyelmet, más aspektusok rovására.
2. Az, hogy mire figyelnek, befolyásolja a metafizikát, azaz a világ természetére és az okságra nézve vallott hiedelmeket.
3. A metafizika vezérli a hallgatólagos episztemológiát, azaz azokat a hiedelmeket, melyek megszabják, mit fontos tudni és hogyan lehet az arra vonatkozó tudást megszerezni.
4. Az episztemológia diktálja bizonyos kognitív folyamatok kifejlődését és alkalmazását, más folyamatok rovására.
5. A társadalmi szervezet és a társas gyakorlatok közvetlenül kihathatnak a metafizikai feltevések valószerűségére, például abban a tekintetben, hogy az okságra úgy tekintenek-e, mint ami a mezőben, vagy ellenkezőleg valamely tárgyban lakozik.
6. A társadalmi szervezet és a társas gyakorlatok közvetlenül befolyásolhatják az olyan kognitív folyamatok fejlődését és alkalmazását, mint a dialektikus folyamatoké, szemben a logikusakkal.³⁸³

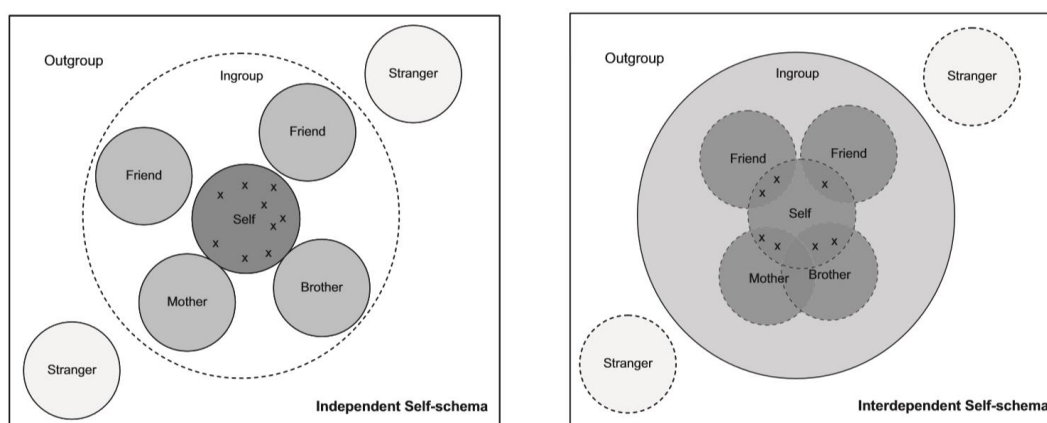
³⁸⁰ Kitayama és Park, 2010. 111-129.o.

³⁸¹ Nisbett és Maszuda, 2003. 11170.o.

³⁸² Nisbett, Peng, Choi és Norenzayan, 2001. 291– 292.o. Idézi: Han, 2017. 52.o.

³⁸³ Itt lényegében egyfelől az arisztotelészi alapokra épülő analitikus, formális-kategoriális nyugati „logika”, másfelől a „holisztikusnak” tartott „intuitív” keleti „dialektika” megkülönböztetéséről van szó. Utóbbit 2003-ban közölt írásuk így jellemzi: az ellentmondások dialektikus megközelítése illeszkedik ahhoz, ahogyan kínaiak az egymásnak látszólag ellentmondó tételezések között a „középutat” keresik.

Az oksági sor kritikus láncszemeként Markus és Kitajama az én-felfogás fogalmát vezették be. 1991-ben megjelent és programadóvá vált tanulmányukban a személyiség kognitív, emocionális és motivációs jellemzőit az akkor rendelkezésre álló kutatási eredmények alapján a kulturálisan jellemző én-felfogások két fő típusának függvényében mutatták be. Alapesetként, mint fentebb szóba került, az independens és interdependens én-felfogásokat azonosították.³⁸⁴ „Én-felfogásokról” beszéltek (általában ez a *self-construal* magyar szakirodalmi fordítása), de a fogalom tartalmát lényegében az én társas viszonyulásainak és ezek belső reprezentációinak tipológiájában adták meg. Az én szociális reprezentációinak, illetve ezek kulturális változatainak leírására a következő sémát javasolták:³⁸⁵



6. ábra
Az independens, illetve interdependens én-felfogások sémái
(Markus & Kitayama, 2010)

Az ábrák jól szemléltetik az egymásnak ellentett kétféle én-felfogás jellemzőit. Az én-felfogás és fő típusai meghatározását Kitajama és Markus, majd nyomukban sokan mások részletesen kifejtették. Rövid összefoglalásban:

- Az én-felfogás arra vonatkozik, hogyan fogjuk fel az ént és az én másokkal való kapcsolatait. Ennek kulturális alapváltozatai keretet adnak a személyiség-folyamatok idegi hordozóinak kiépüléséhez, amelyek azután szinte minden képességet és tevékenységet (észlelést, figyelmet, gondolkodást, érzelmet, motivációt, emlékezetet stb.) befolyásolnak. Ez viszont is elmondható: a

Nisbett és Masuda, 2003. 11170.o. Az itt dialektikusnak nevezett megközelítés találó kifejtését adja Albrecht von Müller a „konstellációk logikájának” fogalma alatt. (*Müller*, 2011. 199-214.o.)

³⁸⁴ *Markus és Kitayama*, 1991. 224–253.o.

³⁸⁵ Itt egy későbbi, tisztázottabb, de az eredetivel azonos tartalmú rajzolatban.

személyiségműködés kialakult jellemzői hozzájárulnak a kulturális gyakorlat adott típusának fenntartásához.

- A nyugati kultúrák általában a független (independens) én-felfogást részesítik előnyben, amely úgy tekint az énrre, mint autonóm és önmagában körülhatárolt létezőre, annak önállóságát és egyedülállóságát hangsúlyozva.
- Ezzel szemben a keleti kultúrákra a kölcsönösen függő (interdependens) én-felfogás jellemző, amely az ént társas kölcsönkapcsolataiban tudja csak elképzelni, mintegy átfedésben a számára fontos más személyekkel, a velük való összefüggést és összhangot keresve.³⁸⁶
- Ami a térképzést illeti, már a viselkedéstudományi kutatások megállapították, hogy a független én-felfogást tanúsítók a szembetűnő tárgyakat hajlamosak környezetüktől viszonylag elvonatkoztatva, egyedi belső tulajdonságaikat elemezve és ezek alapján kategorizálva feldolgozni, míg a kölcsönösen függő én-felfogást tanúsítók az egyes tárgyakat is más tárgyakkal együtt alkotott kapcsolataikban és kölcsönhatásaikban, ezek által alkotott átfogó összefüggéseikben észlelik és értelmezik.³⁸⁷

A korábban felhozott művészettörténeti érvek tartalmilag megerősítik, hogy a művészeti/szobrászati tér kulturálisan jellemző tagoltsága az egyes én-felfogásokkal együtt járó általános tér-kezelési módok speciális eseteként is felfogható. Belátható, hogy az esztétikai tapasztalat vagy a művészeti gyakorlat ugyanannak a tipikus személyiségműködésnek a leképeződése, amelyet jelentős mértékben az én-felfogás adott típusával járó én-azonosság és szociális orientáció kulturális alapmintái kondicionálnak.

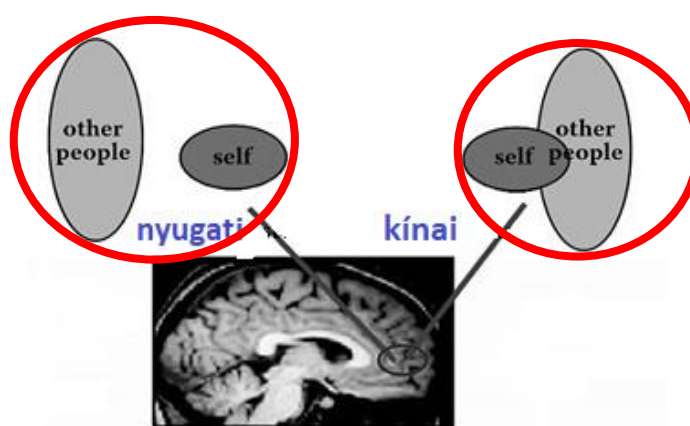
Egy hosszabb és jóval összetettebb történetet kényszerűen rövidre zárva: a Kitajamáék által 1991-ben megrajzolt sémát és az ezzel összhangban levő vizsgálati eredményeket az utóbbi évtizedek kulturális idegtudományi kutatásai – az én-felfogás alaptípusait tükröző agyműködés számtalan fényképével – látványosan megerősítették.

Ezek között is kiemelhetők hongkongi két-kulturájú személyek agyának independens, illetve interdependens működésében készült funkcionális mágnes-rezonancia felvételei. *Eltérő kultúrákhoz* tartozó személyeknek az én-felfogás típusával

³⁸⁶ Han és Humphreys, 2016. 10.o. nyomán.

³⁸⁷ Han és Ma, 2014. 293.o. nyomán. Számos idegtudományi kutatás is megerősítette és tovább részletezte az előtér/háttér-percepcióra vonatkozó megállapításokat, egyebek között Goto *et al.*, 2010. 242-253.o.

korreláló agyműködési módjainak az összevetésére sok vizsgálat idézhető. Zhu és társai például kínai személyek esetében az én és az anya agyi reprezentációjában átfedést, angolul beszélő nyugati személyeknél ugyanebben a tekintetben az én különállását mutatták ki.³⁸⁸ A két-kultúrjú (a kínai és az amerikai kultúrában is otthonos) hongkongiak vizsgálata esetében az újszerű az volt, hogy ez esetben nem különböző kulturális csoportok képviselővel és ezek összehasonlításával, hanem *ugyanazokkal a személyekkel* folytatták le a kísérleteket, kétféle előfeszítéssel. Egyszer a kínai, másszor az amerikai kultúrára hangolták rá (*priming* eljárással) a résztvevőket, akiknél az előfeszített kultúrában „alapértelmezett” én-felfogástól függően eltérő – átfedő, illetve különálló – agyi reprezentációkat találtak.³⁸⁹



7. ábra

Két-kultúrjú személyek és a két-kultúrjú agy

Nyugati típusú ráhangolás után anya és más személyek elkülönülnek az éntől, kínai ráhangolás után az anya és mások reprezentációja az agy ugyanazon részén jelenik meg, mint az én. (Ng & Han, 2009)

Az utóbbi évtizedekben *közvetlenül esztétikai, művészeti* jelenségek Kelet-Nyugat metszetéről szintén figyelemre méltó kulturális pszichológiai és idegtudományi ismeretek halmozódtak fel. Ezek követéséhez szükségesek az imént felidézett körvonalak, de további bemutatásukra itt nincs mód. Az idézett kutatások körül is intenzív szakmai viták folynak, melyek részletei szintén túl vannak a jelen áttekintés lehetőségein. Ugyanakkor, már az említett fejleményekből is látható, hogy az értekezés központi kérdéseinek

³⁸⁸ Zhang, Zhu és Han, 2011. 83-84.o.

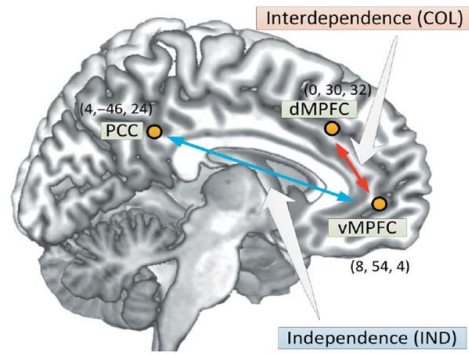
³⁸⁹ Ng és Han, 2009. 329-342.o.

értelmezési horizontját az adott irányulású új tudományos teljesítmények a 21. század elejére a korábbiakhoz képest lényegesen átfogalmazták és kibővítették:

- A korábbiaknál világosabbá és pontosabbá tették kulturálisan kondicionált pszichikus folyamatok műveletiségét, ezen belül az identitás-gyakorlatnak és a szociális orientációnak az én-felfogások alaptípusai által fémjelzett szerepét a művészeti tér kiképzésében (egyebek között a tárgy- és térészlelésben, a figyelem szerveződésében).
- Újszerűen világították meg a kulturális (közvetve a művészeti) tér Kelet-Nyugat megoszlásának kitüntetett szerepét annak módszeres feltárásával, hogy a pszichikus információ-feldolgozás kulturálisan specifikus mintái egyidejűleg általában *vagy* csak az egyikre jellemző kontextus-független, *vagy* csak a másikban tipikus kontextus-függő változatban érvényesülnek.³⁹⁰
- Bevezették a „kulturálisan alapértelmezett” működésmódok fogalmát, rámutatva ezek kölcsönviszonyának sajátosságára, de az ezektől való eltérések, egyebek között a váltás lehetőségére is (például a megszokottól eltérő kulturális tapasztalok interiorizációja, előfeszítés stb. nyomán, egyebek között az emberi idegrendszer plaszticitásának feltételével).
- A globális kulturális és művészeti tér Kelet-Nyugat polaritásának kérdéseit radikálisan eloldották a szemléletet évezredekken át uraló földrajzi vetületétől.
- Az általánosítási horizont további kibővülését hozta, hogy az összevetések korábban kultúrák közötti tájolását kiterjesztették a kultúrákon belüli, a személyek közötti, végül az intra-perszonális szintre is. Utóbbi esetében két-kultúrájú személyek vizsgálata jelezte, hogy az információk pszichikus feldolgozásában kulturálisan alapértelmezett módon egymásnak ellentett működésmódok egyidejűleg ugyanazon személyiségben is kizárhatják (adott esetben ki is zárják) egymást.
- Fentiekkel a *globális*, korábban főként földrajzi jellegű Kelet-Nyugat megoszlás tartalmi súlya és tétje a személyiségen, akár ugyanazon a személyiségen *belülre* került. Így a kultúrák mai „globális mikroszkópiájának” egyik összefoglaló ábrájaként is értékelhető Wang és munkatársainak vizsgálati képe³⁹¹ az agy kulturálisan alapértelmezett működésmódjairól:

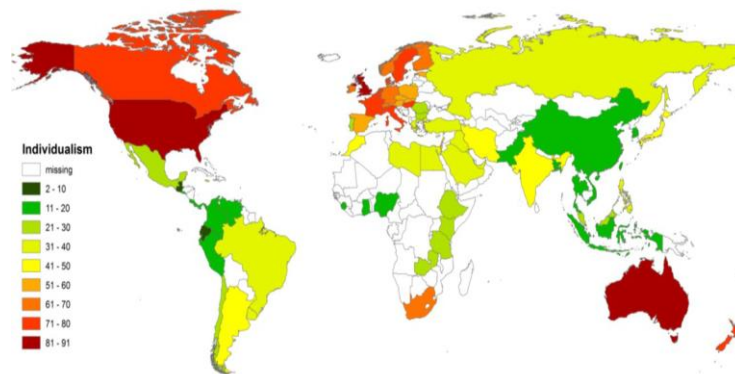
³⁹⁰ Összefoglaló jellemzését adja ennek Han, 2017. 77.o.

³⁹¹ Wang, Oyserman, Liu, Li és Han, 2013. 10.o. Ezt szigorlati vizsgámon szintén bemutattam.



8. ábra
Independens és interdependens én-felfogások idegtudományi metszete (Wang, 2013)

Ha emellé odatesszük a kultúrák fentebb idézett individualizmus-kollektívizmus megoszlásának földrajzi képét, az utóbbi úgy is felfogható, mint előbbi kivételése.



9. ábra
„Individualista” és „kollektivista” értékek eloszlása a földrajzi térben (Minkov, 2017)

- A művész számára hasznos lehet a kulturálisan alapértelmezett minták, látásmódok stb. (ön)ismerete, de felvethető, hogy önmagában bármelyik alapértelmezés részleges marad, bármilyen alapos ismeretükből sem lesz még egység vagy szintézis. Az alapértelmezett rutinok valójában tehetetlenségi tendenciákként jelennek meg.
- Ezen a ponton érdemes lehet Laurence J. Kirmayer megjegyzését figyelembe venni: „a személy nem az én szinonimája”³⁹²: személynek lenni teljesebb értelemben társas

³⁹² Ez összekapcsolható Edith Stein Husserl-kritikájával. Stein „a kritika fő csapásirányát” a transzcendentális fenomenológia ego-központúságával szembeni állásfoglalásban látta. Stein, Edith, 2009. 21.o.

alkotás, egy kategória az események osztályozásában és egy jogi fogalom, melyen az erkölcsi cselekvőképesség kérdései megfordulnak ...”³⁹³

Ezek az összefüggések arra utalnak, hogy az emberi természet teljesebb vertikumának vízvázasztói nemcsak külsőleg, mintegy földrajzi kivetüléseikben jelenhetnek meg, hanem elsődlegesen bennünk magunkban húzódnak – valójában nem is „Kelet” és „Nyugat”, hanem egyfelől ezek tehetetlenségi tendenciái, másfelől a személy saját cselekvése között, eredetéhez való viszonyulásában.

8. Doktori mestermunkámról

Mint erről a doktori program 6. félévéről írt beszámolómban³⁹⁴ számot adtam, doktori mestermunkámat 2017-ben *Mokutan* (Faszén) címmel készítettem el (képmelléklet, 21-27. képek). A doktori iskolai évek alatt több más munkám is készült, amelyekről félévente beszámoltam (képmelléklet, 3-26. képek), itt most csak összegezésnek szánt mestermunkámat, létrejöttének egyes tárgyi részleteit és értelmezési háttérének néhány összefüggését ismertetem.

8.1. „Mokutan”

Előző szobraim elkészítése során felmerült tartalmi és formai kérdésekre adható válaszként jött létre ez a munka is, mely végül a faszén japán megnevezésével a *Mokutan* címet kapta.³⁹⁵ Korábbi munkáim (például: *Torii, Temizu, Innen, Szanszei*) tanulságaiból, valamint azóta felszínre jött problémák továbbgondolásából körvonalazódott a szobor formája.

Hasonlóan több más szobromhoz, ez is több egységből épül fel. Az egyszerű alapelemek, mint hordozó és hordozott részek kapcsolódnak egymáshoz, kiegészítve valamilyen természeti, nem általam létrehozott elemmel. Mint rendszerint, itt is megjelenik egy síkokkal határolt geometrikus test, melynek tartó, hordozó vagy befoglaló

³⁹³ Kirmayer, 2007. Idézi: Zhang, Zhu és Han, 2011. in: Han és Pöppel, 2011. 87.o.

³⁹⁴ Gergely Réka: A kultúrák sokfélesége és a művészet egysége – adalékok a szintézis kérdéséhez, Összefoglaló beszámoló a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában értekezésemhez végzett előmunkálatokról, doktori program hatodik féléve. Témavezető: Dr. Habil. Gaál Tamás egyetemi tanár, 2017 augusztus.

³⁹⁵ A mestermunka fényképe az értekezés képmellékletei között szerepel.

szerepe van, valamint egy hordozott, keretezett, ívesen hajlított forma. E két egység egymáshoz való viszonya egyensúlyban áll, kölcsönösen feltételezik és kiegészítik egymást. Általában elmondható, hogy munkáimban a hordozó alap vagy a konkrét keret kevésbé feltűnő, mint a rajta, illetve benne elhelyezkedő elem vagy elemek. Szerepe mégis alapvető, mivel arányai befolyásolják az egész kompozíciót. A keret vagy befoglaló forma egyfelől lehatárol, ugyanakkor, ami rajta vagy benne van, a legtöbbször át is lépi ezt a határt.

Az acéllemezből hegesztett keret-formába belehajlított rézlemezben faszén került elhelyezésre. A három elem kombinációjában egyrészt megjelennek a különböző anyagi sajátosságok, azok mesterséges, illetve természetes jellege, az általam meghatározott szerkezettel és arányokkal, valamint a tőlem függetlenül adott, ugyanakkor a kompozíciót nagymértékben meghatározó, annak vizuális és tartalmazott elemét adó faszén.³⁹⁶ Az acéllemezből létrehozott elem – mely egyszerre utal medence- és oltár-formára – megtervezésekor arra törekedtem, hogy az eredmény valami olyan legyen, aminek határozott tömege van, ugyanakkor mégsem egy zárt tömb, hanem áttört, inkább egy kerethez hasonlítható.

Ennek elgondolásával adva volt, hogy ebbe a „dologba” bele kell helyezni valamit, ami a fölül- és oldalnézeti keretbe illik. A szigorú, egzakt befoglaló rendszert oldani szerettem volna. Ebből a célból, mint több más munkámban, itt is elhelyezésre került egy íves forma. Ezt vörösrézlemezről hajlítottam, mivel anyagában és formai lehetőségeiben ezt éreztem a jelképi tartalomhoz megfelelőnek. A vörösrézlemez saját magától, illetve a tartó kerettől vette fel alakját, majd – hogy saját súlya mellett meg tudja tartani a benne elhelyezett faszén – egy-egy, a keretre felfekvő és a lemezen áthatoló négyzetes vörösréz rúddal lett felfüggesztve, a benne elhelyezett faszénnel együtt. Korábbi megoldásokhoz hasonlóan, mestermunkámba is szerettem volna beemelni valami olyan természeti elemet vagy természetes anyagot, melynek anyag- és formalehetőségei eleve adóttak. A faszén – a vörösrézzel együtt kiváltképp – magában hordozza a tűz elemét és a metamorfózis, az átlényegülés mozzanatát. Mint Karmó Zoltán, aki a Magyar

³⁹⁶ Ez kapcsolódik ahhoz is, amit Thomas Matsuda, a Mount Wachusett Főiskola (japán származású és japáni képzésben is részesült) művészet-professzora így jellemezte: „A tűz, a levegő, a víz, a föld és az űr a keleti kultúra kiemelt elemei.” A jelen értekezés 6. fejezetében hivatkozott interjújában, amit csak mestermunkám elkészítése után fedeztem fel, hozzáteszi: munkáimhoz „gyakran alkalmazok égő fát ... készítettem nagyméretű tűz-szertartást”. (*Buddhist Art News*, 2013.) A faszén jelentős szerepet kapott a Mono-ha munkáiban is, nevezetesen ebben a tekintetben Narita Kacuhiko *Szumi* sorozata (*szumi* a faszén másik japán megnevezése).

Képzőművészeti Egyetem Szobrász Tanszékén mesterem volt, a *Mokutan*-t is magába foglaló kiállításomon észrevételezte: „Ne feledjük, a faszén köztes állapotban van; egyszer még éghet, eléghet és kialhat.”³⁹⁷

A kompozíciós cél az volt, hogy a szobor különböző részei és anyagai – bár eltérő sajátosságokat mutatnak: a keret egzakt, súlyos, sötét, a hajlított rézlemez könnyed, finom, fényes, a faszén organikus, természetes, véletlenszerű, fekete – egységet alkossanak.

8.2. Szimbolika

Számos olyan, az emberi kultúrákat általánosan jellemző kritérium van, amelyek mint „közös nevezők”, „univerzálék” vagy „invariánsok” figyelembe vétele hozzájárulhat a különböző kultúrákhoz tartozó emberek, csoportok párbeszédéhez és együttműködéséhez. Lehetnek ezek az emberre, mint emberre általánosan jellemző értékek, érdekek, intézmények, illetve intézményi megoldások, evolúciós jegyek, természeti jelenségek, ökológiai feltételek és sok más, ami, ha módosulásokkal is, minden, vagy a legtöbb emberi kultúrában megtalálható.

A szóba jöhető ilyen közös nevezők közül az emberélet alapvető és általánosan megtapasztalt fordulóinak egymásutánját emeltem ki, illetve ezek szimbolikáját, mint ami a kultúrák közötti szintézis művészeti eszközeként, egyfajta munkanyelveként nagy múltra tekinthet vissza: a születés, a halál és a kettő közötti életút motívumait, úgy, hogy ez az ember egyéni sorsán túl a történelem emberi tapasztalatával is összefüggésbe hozható legyen. Ennek megfelelően a munka szerkezete egyszerre fogható fel bölcsőként, áldozati oltárként és koporsóként (szarkofágként), amelyek ugyanakkor a természet körforgásába, közvetve ennek kozmikus terébe illeszkednek. A szimbólumok elvontak, az ezeket megformáló absztrakció hozzájárulhat ahhoz, hogy többféle kulturális közegben is értelmezhetőek legyenek. A darab több síkon egyensúlyokat céloz meg: nyitottság és zártság, absztrakció és figuráció, mesterséges és természetes, testi és lelki, állandó és mulandó, fizikai és metafizikai, szakrális és mindennapi, hagyományos és kortárs, rész és egész; nem utolsó sorban és mindezekben: Kelet és Nyugat egyensúlyát.

³⁹⁷ Karmó Zoltán, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász tanszékén mesterem, *Summa* címmel a Szolnoki Művésztelep galériájában 2017 novemberében rendezett tárlatom katalógusának bevezetőjében.

A szimbolika megválasztásában és kiképzésében segítségemre voltak Dávid Katalin meghatározásai. A szimbólum „azt jelenti, hogy értelme, jelentésének célja, létének lényege nem önmaga alakzatában, tárgyiságában, látványában van, hanem túlmutat önmagán”; majd így folytatja: „A szimbólumok valójában iránytűk azon az úton, amely az »én« legmélyére vezet: személyiségünk lényegének, egyéni létünknek centrumába. Ez megközelíthetetlen szimbólumok nélkül”.³⁹⁸ Dávid Katalin két fajta szimbólumot különböztet meg: a szimplex szimbólum esetében a jelentést egyetlen alakzat hordozza, komplex szimbólum esetében pedig a kompozíció, melyben az elemek között fennálló viszony adja meg a jelentést. Munkáimban, az itt leírt mestermunkában is, mindkettő megtalálható. A tradicionális értelemben használt szimplex szimbólumok értelmezésénél segítséget nyújt a közös kulturális, vallási, történelmi, társadalmi hagyomány. Ez a fogódzó az összetett szimbólumoknál esetenként hiányzik.

A jelkép értelmét veszítheti, ha nem ismerjük fel benne a jelentést. Nyújthat ugyan esztétikai élményt, de tartalma a megértés által nyilvánul meg. „A képmás átadja önnön egzisztenciáját a jelentésnek.”³⁹⁹ A jelkép és a jelentés nem cserélhető fel, közöttük szükségszerű kapcsolat áll fenn. A jelképnek indokolhatónak kell lennie, alkalmassá kell válnia a jelentés hordozására. Egyes korszakok emberei nem „esztétikai kategóriának” tartották a szimbólumot, az nem pusztán szépérzékükhöz szólt, hanem velejárója volt hitüknek, lényegi üzenetet hordozott és erkölcsi erőforrást nyújtott számukra. Adott összefüggésben a meditáció, az ima adta a jelképlógikai lehetőséget a valós elemek analogikus felfogásán keresztül. Eszerint beszélhetünk elő- és utószimbolikáról. Az előbbi akkor áll fenn, ha egy előre megfogalmazott jelentéshez kapcsolunk egy tárgyat, utóbbi, amikor a tárgy már egy meglévő szakrális funkció alapján válik jelképhordozóvá.

A szimbolika szintézist támogató-alapozó képessége abból is ered, hogy a szimbólumot nem lehet kitalálni (mint pl. egy emblémát vagy allegóriát). „Születésük pillanatát nem ismerjük, csak azt tudjuk, hogy évezredek processzusok formálták. Titkos örökség, szükségszerűsége szerint a létünket megalapozó archetípusok egyike.”⁴⁰⁰ Ha nem lehet kitalálni, nem ismerjük eredetüket, akkor azt lehet mondani, hogy a szimbólumokban van valami *a priori*, mint ilyenek összekapcsolhatják a kultúrákat, a múltat és a jelent, fölötte állhatnak időnek és térnek. Dávid Katalin gondolatával

³⁹⁸ Dávid, 2006. 76.o.

³⁹⁹ Dávid, 2006. 78. o.

⁴⁰⁰ Dávid, 2006. 115.o.

párhuzamos Coomaraswamy-é, miszerint a szimbólumok a művészet univerzális nyelvét adják, metafizikai tartalmuk van. Megfogalmazásában „a szimbolikus formák [...] a tárgy szubsztanciái”.⁴⁰¹

Gáspár Csaba azt emeli ki, hogy a szimbólumban az érzékelhető és a nem érzékelhető valóság valamiképpen egységet alkot, melyben az érzékelt rész által tudunk a nem érzékelhetőről. „A két rész egyetlen valóságot alkot: a látható a láthatatlanban folytatódik ... Ebben az értelemben az alapszimbólum a Világ, a látható Kozmosz. Ez az érzéki része a Valóságnak. Ennek illeszkedő »másika« a nem látható, nem érzékelhető Szubsztanciális világ, a valódi Lét(ező) [...].”⁴⁰² Ezzel összhangban áll következtetése: „a képzőművészet feladata a látható világ felmutatása a láthatatlanba való folytatásával együtt”.⁴⁰³

Már maguknak az anyagoknak a megválasztásában is érvényesültek a szimbolikára vonatkozó megfontolások. Más munkáimhoz hasonlóan, itt is törekedtem beemelni olyan elemet, melynek anyagi közege természetileg adott, ugyanakkor állapotváltozásnak van kitéve, ami tágítja a szobor időhorizontját. Ezért is esett választásom a faszénre. Átmeneti jellegével a faszén egy köztes állapotot jelöl, egyfajta határhelyzetet létezésének fázisai között. A határhelyzetiség és lehetőségei korábbi munkáimban is foglalkoztattak, mind gondolati, mind kompozíciós szempontból. Amikor egy anyag fizikai tulajdonságai megváltoznak és egyik állapotból egy másikba megy át, egyik élethelyzetből a másikba lépünk, azaz egyik fázisból a másikba jutunk, határhelyzetekkel szembesülünk, ahol már nem vagyunk az egyikben, de még nem vagyunk a másikban sem, illetve még az egyikben vagyunk, de már a másikban is. Nem egy zárt, végleges állapotról, inkább egy folyamat mozzanatáról van szó, mely több lehetőséget hordoz. A határhelyzetek dinamizálják szemléletünket, az átmenet pillanatában múlt, jelen és jövő, külső és belső, aktivitás és passzivitás mintha egybeesne, kiléphetünk a megszokott állapotból, rálátást nyerhetünk egy nagyobb folyamat egészére. Úgy láttam, ez mind anyagával, mind a hozzá köthető szimbolikával a szintézis-alkotás tényezője lehet.

További szimbolikus komponens, hogy a faszén – a vörösrézrel együtt kiváltképpen – magában hordozza a tűz elemi jegyeit, annak széles körű, minden

⁴⁰¹ Coomaraswamy, 2000. 61.o.

⁴⁰² Gáspár, 2009. 5.o.

⁴⁰³ u.o.

kultúrában megjelenő jelentéskörét, az átlényegülés mozzanatát, a hiány állapotát, az idő vetületét és az elmúlás súlyát. A munka egészében szintén ehhez kötődő jelképi vonatkozás a faszénnek a tűzzel, valamint a tűznek az áldozati oltárral való kapcsolata, ami idézhet fel vallási és keleti-nyugati asszociációkat is. A tűz – adott jelentéstartományban, de a szobor alaki megjelenésével együtt – emlékeztethet az ábrahामी hit áldozati oltárára, amely mind a Keletet, mind a Nyugatot meghaladó egyetemesség lehetőségét hordozza. A tűz – adott jelentésváltozataiban – az Ószövetségben az isteni kinyilatkoztatás jele, az Újszövetségben a Szentlélek eljövételét jelzi. Keresztelő Szent János Jézusról hirdeti: „Szentlélekkel és tűzzel fog benneteket megkeresztelni” (Mt 3,11). A buddhizmusban a tüzes oszlop Buddha szimbóluma, a minden tudatlanságot megsemmisítő bölcsesség jelképe. Buddha *Tűzbeszéde* a szenvedélyeket nevezi meg, amelyek miatt az ember „lángban áll”, s nem tud kitörni az újjászületések örökös láncolatából; az örök nyugalom (*nirvana*) a láng kilobbanása. Kínában a láng a tavaszra, az istenség(ek) jelenlétére utal, mint szellemi hatalom a *jang*-hoz, a Naphoz, a férfi princípiumhoz kapcsolják. Más kontextusokban veszélyt, haragot és gyorsaságot is jelenthet.⁴⁰⁴

Az oltár alakzatként is megjelenik a munka felépítésében: az oltár, akár a templom, a létegyység helyreállításának helye és jelképe. Ez központi mozzanat: a munka szerkezeti egységének is utalnia kell a lét eredendő egységére, úgy is, mint minden érdemi egység és szintézis lehetőségi alapjára. Arisztotelész azt állítja az egységről: önmagában rejlik az ok, ami egyben tartja. Az egyébként heterogén elemek a szobor alaki felépítésében is egymást feltételezik, kölcsönösen összefüggnek, viszonylati egyensúlyuk célja: egyik se legyen elhagyható vagy helyettesíthető, épp annyi legyen, amennyi szükséges és elégséges.

8.3. A térképés kulturális vektorai és ezek egység-momentumai

Amíg egy kulturálisan viszonylag zárt és homogén világban csak egyetlen kultúra, vagy egymáshoz hasonló kultúrák horizontján készül el, jelenik meg egy műalkotás, addig „kulturális státuszának” kérdése általában fel sem merül. Ha két vagy néhány valamelyest eltérő kultúra érintkezik, megjelenhet „saját” és „idegen” megkülönböztetése, és ezzel együtt általában a „saját”, a megszokott középpontba állítása, de az ilyen összevetés még

⁴⁰⁴ Pál és Újvári, 2001. nyomán

nem feltétlen áll össze tipológiává. Más a helyzet, ha a kultúrák, civilizációk érintkezése gyakorlatilag teljes körűvé, a kulturális horizont globálissá válik.

Napjainkban egy ilyen helyzetben élünk, ezért is kaphatott a kulturális szempont megkülönböztetett figyelmet az utóbbi évtizedek művészeti életében, szakmai érlelődésében és mestermunkám elkészítésében, ennek nyomán pedig a jelen értekezésben. Bár az anyagi hordozók és a választott szimbolika említett jegyei közvetve tartalmaznak ilyen irányú utalásokat, nagyrészt nyitva hagyják a munka kulturális, illetve interkulturális státuszának kérdését. Ha ezek mindegyikét nem is tudjuk sorra venni, a felépítés néhány Kelet-Nyugat viszonylatú kulturális vektorát az alábbiakban kísérel meg körvonalazni. Bár munkámban a nyugati vonzatú komponensek szerepe semmivel sem kisebb – a központi mozzanat éppen a „nyugati” és „keleti” elemek *viszonylatában* adott – az alábbi áttekintésben inkább a keleti vonatkozásokat veszem sorra. Ez nagyrészt abból adódik, hogy korábban inkább intuitív jellegű szobrászati tájékozódásomból doktori tanulmányaim, az értekezés elkészítését is beleértve, elsősorban a keleti összetevőket segítettek átvilágítani, tudatosabbá tenni; de abból is, hogy komplementer természetüknél fogva „keleti” és „nyugati” egymást kölcsönösen feltételezik.

Az áttekintéshez legcélszerűbb talán a 2. fejezetben vázolt korábbi, de irányát tekintve ma is követett szakmai orientációm egyes, alább utalásszerűen összefoglalt pontjaiból kiindulva jelezni, hogy a doktori tanulmányok a megközelítés egyes főbb szemléleti elemeinek kulturális kötődését miként segítették feltárni:

- Az egyszerű alapelemekhez és az ezekből felépülő tisztázott, átlátható, transzparens rendhez való ragaszkodás.
- Természeti és környezeti elemek (víz, a tűz, az évszakok, fény, árnyék stb.) beemelése.
- Egyfajta eszköztelenség és ökonómia, a minimálisan szükségesre korlátozva, minél kevesebbel minél többet kifejezni.
- A direkttel szemben az indirekt, az explicittel szemben az implicit előnyben részesítése, egy rejtjelező, sejtető fogalmazásmód, az intuíció belső munkájára való hagyatkozás.
- A „kitöltöttnek” és az „üresnek” egyfajta egyensúlya, amelyben a „hiányzó” ad mélységet annak, ami közvetlenül „adva van”; az „üres tér” mint lehetőségek hordozója.

- A „nyitva hagyott” jelentések átgondolásának lehetőségét meghagyni a szemlélőnek, rábízni a vele való együttműködésre, amihez a mű inkább csak indíttatást és alkalmat ad.
- A munka nemcsak egy művileg szakosodott és korlátozott intézményi tér „bekeretezett”, „kiállított” darabja, de beleágyazódik a társas-kulturális gyakorlat tágabb tereibe, így a mindennapokba, egy egész kultúra vagy a kultúrák közötti kölcsönhatások terébe; a mű életciklusa sem merül ki a „kiállítás” fázisában.
- „Mű”, „művész”, „kiállító”, „közönség”, „kritikus” ... mind egyfajta viszonylati hálót alkot, melyben ki-ki a maga módján, ugyanakkor kölcsönösen kapcsolódó módon vesz részt; a „mű” és „alkotója” legalább annyira a közös szituáció része, mint amennyire „önálló mű” vagy „autonóm művész”; inkább megszólító és hozzászóló, mint „főszereplő”.
- Egy-egy összetevő kiemelésével szemben, a mű belső kompozíciójában is az alkotóelemek közötti viszonylatok, kapcsolódási módok kerülnek előtérbe, kölcsönös ellentételeződésükkel egyidejűleg kölcsönös komplementaritásuk és egyensúlyuk.
- Az érték-elemek nem korlátozhatók a pusztán „esztétikaira”. Az esztétikai értékek nem választhatók el az erkölcsiektől és az értelmi megismerés kritériumaitól, melyeknek egyazon összefüggésben kell egymást hitelesíteniük.
- A „profán” és a „szakrális”, a „szekuláris” és a „vallási” kölcsönös feltételezettségének megjelenítése.
- Mindez egy sajátos „egészlegesség” perspektívájában, melyhez nem elegendő az analitikus szemlélet, „holisztikus” megközelítést igényel.

A felsorolás nem teljes, de ha az egyes tételek mellé odatesszük azt, amit az előző fejezetek a keleti esztétika és művészet kontrasztív sajátosságairól, valamint a szintézis-alkotás kritériumairól jeleztek, akkor mind a közelítésmód kulturális vízjele, mind szintézis-orientációja kivehetőbb kontúrokkal jelenhet meg.

8.4. Az egység szemléleti koordinátái és a priori kritériuma

A kulturális tartalom „színre bontása” és az egyes kulturális összetevőkben is benne rejlő egység-mozzanatok feltárása elősegítette a korábbi intuitív megközelítés tudatosabbá válását, de önmagában nem elég szintézishez. Ehhez olyan, az egyes kulturális

hagyományok „alapértelmezett” változataiban részlegesen érvényesülő kritériumoknak kell egységbe kerülniük, mint tárgyi és alanyi, immanens és transzcendens, lét és nemlét, alak és háttér, implicit és explicit, analitikus és holisztikus, egyéni és közösségi – a szép, a jó és az igaz értékeinek kölcsönös feltételezettségében.

A feladat mestermunkámban való megközelítéséhez az értekezésben eddig felidézett gondolati, esztétikai, szobrászati támpontokkal együtt különösen közelinek bizonyultak számomra Lee Ufan egyes, eddig nem, vagy más összefüggésben ismertetett észrevételei és kulcsfogalmi.⁴⁰⁵ Részben a korábbiak felidézésével, ezek elsősorban a következők: a találkozásban megvalósuló személyes tapasztalat és tapasztalat-csere (*deai*), nyitottság a többféle értelmezési lehetőségre (*ryógiszei*), a személyes gesztus (*sigusza*), a valóság „ahogy van” (*szoku*) felfogása, legalábbis az erre való törekvés, kapcsolatiság (*relatum*), fázis-szerűség (*iszó*), az ellentétek egysége (*hankangóicu*), határ- vagy perem-helyzetiség (*johaku*), hely, helyzet, szituáltság (*ba*); általában pedig a szobrászati munka nem narratív jellege, a *prezentáció* előnyben részesítése a *reprezentációval* szemben.

A felsorolásból kitűnhet a fogalmak kelet-ázsiai, ezen belül sajátosan japán kulturális beágyazottsága, de az is, hogy lehetőségükben túlmutatnak közvetlen kulturális közegükön. Különösen kifejezően mutatja ezt Lee 1970-71-ben Szekinéről írt, a 6. fejezetben idézett nagyhatású tanulmánya, már címében is: „*Léten és semmin túl*”.⁴⁰⁶ A „*mono*” éppen az lenne, ami mindkettőn túl van.

- A találkozás fogalma kulcsfontosságú Lee egész életművében. *A találkozás keresése* (*Deai o motomete / The Search of Encounter*, 1970) című esszéjében⁴⁰⁷ – melyben munkásságának korai létértelmezési alapozását adta – úgy határozta meg ezt, mint a közvetlen megtapasztalás pillanatához kötött interaktív cserét két lény között. Yoshitake úgy fogja fel, hogy a mű mintegy „fenomenológiai találkozást közvetít szemlélő, tárgy és helyszín között”. Úgy vélem, az így értett találkozás alkalmává válhat annak, hogy léthelyzetünkre ráébredjünk. Az, hogy a műalkotás a létállapokra

⁴⁰⁵ Ezeket itt Mika Yoshitake korábban is hivatkozott disszertációja nyomán foglalom össze. *Yoshitake*, 2012. 3.o.

⁴⁰⁶ *Lee*, 1971. Idézi *Yoshitake*, 2012. 261.o. A címadás utalást tartalmazhat Jean-Paul Sartre eredetileg 1943-ban megjelent munkájára is. (Első teljes magyar fordítás: *A lét és a semmi - Egy fenomenológiai ontológia vázlat*, L' Harmattan Kft., 2006.).

⁴⁰⁷ Itt használt angol fordítást Mika Yoshitake idézett disszertációjának függeléke tartalmazza. *Yoshitake*, 2012. 289-307.o.

való ráébresztés eszköze, számos művésznél, teoretikusnál megjelenik, de itt kulcsszerepben kap megfogalmazást.

- A találkozáshoz és az abban megvalósuló közvetlen megtapasztaláshoz szorosan kapcsolódik a *szoku*, az „úgy, ahogyan van” követelménye. Míg eredeti hangsúlyával a *deai* Lee saját fogalmának tekintető, a *szoku*-fogalom és filozófiai jelentősége hosszú előtörténettel rendelkezik a japán gondolkodásban, a 20. században elsősorban Nisida és a kiotói filozófiai kör munkásságában, amihez Lee is visszanyúlt. Ennek kulturálisan sajátos (a jelen értekezésben korábban érintett) vonása, hogy nem az én ön-tételezésén, hanem az én tagadásán keresztül kap meghatározást; az „úgy ahogyan van” felismeréséhez az énnel meg kell tagadnia, mintegy ki kell üresítenie önmagát. E nélkül nincs „megvilágosodás”.
- Nisida test-fogalmára alapozva, Lee úgy látja, hogy aktivitás és passzivitás egysége a gesztuson, mint személyes cselekményen keresztül jön létre, így ez szintén lényeges szerepet kap a szemléleti alapozásban. A *sigusza* vagy gesztus eleven, kérészetlen és egyszeri személyes mozdulat, mely ugyanakkor – és ez megint kulturálisan sajátos hangsúlyt kap, de anélkül, hogy annak foglyává válna – nem az „önkifejezésre” irányul.
- A relátum-fogalomra az értekezés 6. fejezete már bővebben kitért. Itt egy sokoldalú viszonylati mezőről van szó, melynek szubsztancialitását nem az egyedi elemek, hanem a köztük levő kapcsolatok adják, ami szorosan kötődik az alany-tárgy problematika alkalmazott megközelítéséhez.
- Az értekezésben korábban az alany-tárgy kérdéskörnek elsősorban a kelet-ázsiai gondolkodásban sokat tárgyalt és kulturálisan sajátos felfogása kapott említést, ami nem jelenti azt, hogy ez ne lenne lényeges problémája a nyugati filozófiának is.⁴⁰⁸ Lee-nél azonban, és általában a kulturálisan tipikus keleti gondolkodásban, a kérdés a modern nyugati felfogástól többnyire radikálisan eltérő, azt lényegében felülíró olvasatban jelentkezik. Az alanytól elszakított tárgy, az azzal instrumentálisan „szemben álló” alany⁴⁰⁹ kritikájában, az „autonóm” műalkotás és művész koncepciója megkérdőjeleződik. Különösen szenvedélyes ez a tiltakozás az emberre, mint

⁴⁰⁸ Ehhez érdemes lehet Nyíri Tamás megállapítását idézni: „A klasszikus német filozófia fő problémája a megismerő alanynak és a megismert tárgynak a kapcsolata.” Nyíri, é.n. 306.o.

⁴⁰⁹ Mint a „tárgyra” vonatkozó német *Gegenstand* szó sokak által észrevételezetten nyelvileg is kifejezi. (ld. 246. lábjegyzet)

személyre apellálva Lee „*Világ és struktúra – a tárgy összeomlása*” című 1969-ben keletkezett írásában⁴¹⁰, azon az alapon, hogy az „objektifikált”⁴¹¹ „*obuzse*”-tárgy végül odáig veti maga alá („ob-jektálja”) az embert, míg az nem válik „dologgá a dolgok között”.

- Fontos Lee-nél a lehetséges jelentések, értelmezési módok horizontjának nyitva hagyása, megőrzése a „bizonytalan-értelműség” (*ryógiszei, aimaisza*) számára. Itt a struktúra elsődleges rendeltetése nem a szokványos meghatározás vagy lehatárolás, hanem az, hogy a szokásszerűből az értelmezési lehetőségek széles skálájához nyisson utat, részben a benne rejlő jelentések „lebegtetése” révén, mint erre a 6. fejezetben utalás történt. Az objektifikáció elutasításának egyik érve éppen az, hogy az a lehetséges jelentések teljes gazdagságát egyetlen re-prezentálni kívánt jelentésre redukálná. Ez a „struktúra” nem instrumentálisan, mintegy eleve adott, hanem a „találkozásban” aktiválódik és válik a közvetlen léttapasztalat „helyévé”.
- A tudatos értelmezési bizonytalanság mélyen összefügg a köztesség, a viszonylatiság, a kapcsolatiság szerepének hangsúlyozásával, amiről a 6. fejezet szintén adott összefoglalást.
- A „bizonytalanértelműség” kapcsolódik továbbá a határhelyzetek⁴¹², fázisátmenetek jelenségköréhez, és az ellentétek egységének (*hankangóicu*) igényéhez. Ha a találkozás tulajdonképpen kapcsolat, *relátum* létrejötte az egymásnak ellentett tendenciák és hatások metszéspontján, akkor érthető, hogy a gondolatmenetben fontos szerepe van a perem (*johaku*⁴¹³) koncepciójának, amely egyben kapcsolatot képez látható és nem látható, tervezett és keresetlen között. „*A peremek művészete*” című, 2000-ben megjelent írásában Lee így fogalmaz: „A *johaku*, azaz a peremek vagy szélek, nem üres teret jelölnek, hanem az erő nyitott színhelyét, ahol a cselekedetek, a dolgok és a tér eleven kölcsönhatásba lépnek.”⁴¹⁴ A többértelműségre alkalmazható egy másik japán kifejezés is, az *aimaisza*, melyet sokan a japán nyelv és kultúra alapjegyei közé sorolnak és kiemelt szerepet kapott például Óe Kenzaburo,

⁴¹⁰ Lee, 1969. In: Yoshitake, 2012. 249-272.o.

⁴¹¹ Úgy vélem, nem hamisítjuk meg Lee gondolatát, ha itt az „elidegenedés” fogalmát is bevonjuk.

⁴¹² A felsoroltak számos eleme korábban is közel állt hozzám, mint az értekezés 2. fejezetében utaltam erre. Itt hozzátenném, hogy 2013-ban bemutatott kiállításom a „Határhelyzetek” címet kapta (Barabás Villa Galéria, Budapest, 2013.)

⁴¹³ A japán szó összetevőit tekintve (余白) „megmaradt fehérséget”, azaz „üresen” maradt-hagyott részt is jelent, ami rokon értelmű a japán esztétika korábban tárgyalt *ma* fogalmával.

⁴¹⁴ Idézi: Yoshitake, 2012. 130.o.

Nobel-díjas japán író munkásságában. Ebben az értelmezésben az *aimaisza* a japán nyelv és kultúra implicit, formális szempontból sokszor „bizonytalan” vagy „elmosódó” jelentés-kezelésére vonatkozik.

Mindez Lee-nél egy egészes, az egészre irányuló közelítésmódban összegeződik, ami nála túlmutat egy adott kulturális hagyomány toposzán. Ezt jelzi, ahogyan az átfogó viszonylati mezőben felfogott egész a „gesztus” személyes, mechanizálhatatlan, reprezentálhatatlan mozzanatán keresztül elevenedik meg.

Ez megfogalmazásában is közel áll az egység mestermunkám szemléleti alapját adó kritériumához. Úgy láttam, ehhez annak fel- és elismeréséből kell kiindulnom, hogy az egység-kérdés, mint bármilyen kérdés, felvetésének szükségszerű feltétele valaki léte – aki azonban nemcsak „én”⁴¹⁵, hanem személy. Így az egység kérdése is a személylét eredendő egységének követelményében fogalmazódik át.

9. *Ars sculptura, sculptura personalis*

*Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum.*⁴¹⁶

*Cor ad cor loquitur.*⁴¹⁷

Doktori tanulmányaim és értekezésem központi kérdése: hogyan teljesülhet a szobrászati munka egysége a kultúrák sokféleségének és megosztottságának mai feltételei között, különös tekintettel a megosztottság Kelet-Nyugat dimenziójára. Ezt az értekezés bevezető fejezete a *kulturális tér* – itt elsősorban Kelet-Nyugat irányú – megosztottságának, valamint a *szobrászati tér* egység-követelményének kérdésében foglalta össze. A kérdésre adható válaszhoz, mintegy kutatási hipotézisként, már az értekezés előzetes témavázlatában körvonalazódott a személynek és a személy egységének megkülönböztetett szerepe: „a [művészeti, szobrászati] szintézis nem valami kitalált,

⁴¹⁵ Például Descartes tételének, vagy a nagyrészt nyugati befolyás alatt fejlődött pszichológiai iskoláknak a fogalomhasználata szerint. Idevágó Laurence J. Kirmayer észrevétele: „Míg a személy egy olyan kategória lehet, amelyet implicit módon különböző kultúrákban használnak, az öntudat megtapasztalása pedig kulturális univerzálé, az én fogalma egy olyan tételezés, amely a nyugati pszichológiában kapott központi fontosságot.” (Kirmayer, 2007., idézi: Zhang, Zhu és Han, 2011. 87.o.)

⁴¹⁶ Horatius Flaccus, Kr.e. 19. „Végül: bármibe fogsz is, mindig legyen egyszerű és váljon egésszé.” Bede Anna fordítása nyomán.

⁴¹⁷ Szent Ágoston Vallomásaiban is olvasható megfogalmazás, melyet John Henry Newman is bíborosi jelmondatának választott. („Szív szól a szívhez”, amit a tárgyalás kontextusában így is érthetünk: „személy szól személyhez”.)

művi, vagy önkényes kombináció, hanem visszatérés a lét eredendő egységéhez, ami döntő módon a szintézis alanyának személyes azonosságában nyerheti el kifejeződését”.

Doktori tanulmányaim és értekezésem munkálatai elsősorban a kitűzött kérdés és az arra adható válasz vizsgálatára irányultak. Ehhez törekedtem a kulturális Kelet-Nyugat megoszlás természetének lehetőség szerinti megismerésére és a válasz-hipotézis többoldalú vizsgálatára. A jelen fejezet az elvégzett kutatás nyomán levonható főbb idevágó következtetéseket foglalja össze.

Az adott célra az előző fejezetekben:

- (1) a bevezetés általános áttekintést adott az értekezés jellegéről, ebből adódó feladatairól, fő kérdéseiről, ezek közelítésmódjáról és az értekezés felépítéséről;
- (2) mint előzményt, körvonalaztam a doktori tanulmányok megkezdése előtti munkáimban – alapvonásaiban jelenleg is – követett szakmai tájékozódásom főbb szemléleti jegyeit, kitérve azok akkor még nagyobb részt intuitív módon beépült kulturális összetevőire és egység-keresésére; mintegy kezdeti szintről, innen indultak doktori tanulmányaim;
- (3) egyik első teendőként a japán művészeti hagyomány esztétikai értékeit tekintetem át, úgy ahogyan azokat a 20. századi japán és nemzetközi kutatás kategoriális rendszerükben, széles körben hivatkozott esztétikai kánonként feltárta és alkalmazta; a kutatás nemcsak a bevont értékek hagyomány szerinti tartalmára, hanem modern kori rendszerezésük történetiségére, ennek körülményeire is kitért; az utóbbiak tanulmányozása megerősítette, hogy a kultúrák közötti hosszú távú kölcsönhatások figyelembe vétele nélkül sem a hagyományosnak tekintett tartalmi elemek, sem azok kategorizációja és esztétikai mércévé emelése, sem pedig ezek tényleges befolyása érdemben nem értelmezhető;
- (4) következő lépésként, elsősorban Japán és a Nyugat közötti kölcsönhatások történetén keresztül, a Kelet és a Nyugat közötti hosszú távú kulturális, művészeti kölcsönhatások történeti ívét próbáltam meg egyes főbb vonalaiban követni, kitérve a „japanizmus” magyar vonulatára, továbbá bevonva a Kelet és Nyugat közötti kulturális érintkezés értelmezéstörténetének egyes megállapításait, utóbbiak között a 20. század első felének magyar Kelet-kutatásából is;
- (5) tekintetbe véve, hogy az egyes esztétikai, művészeti hagyományoknak is háttérrel adó kulturális sokféleség és érintkezés tényeinek lehetőség szerinti feltárása, bár szükséges, önmagában nem elégséges a művészeti, szobrászati munka egység-

követelményének érvényesítéséhez, egy fejezetben a Kelet és Nyugat közötti gondolati találkozási pontok és szintézistörekvések egyes reprezentatív eseteit vizsgáltam, a hozzáférhető szakirodalomból kiemelve a fenomenológia és a zen hagyomány rokon vonásainak és történeti interferenciájának néhány részletét, a szintéziskutatás néhány reprezentatív keleti és nyugati teljesítményét, különös tekintettel a szintéziskritériumok keresésében megfigyelhető konvergenciaelemekre;

- (6) bármennyire megkerülhetetlenek és hasznosak legyenek is az eddigi elméleti jellegű adalékok, egy szobrász számára az lehet közvetlenebbül fontos, hogy a szobrászati *gyakorlatban* miként jelentkeznek és nyernek megoldást az esztétikai, történeti, gondolati síkon körvonalazható problémák, illetve az ezekkel napi szinten összefüggő feladatok; a soron következő kutatási szakaszban ehhez Isamu Noguchi munkásságát, közelebbről köztéri szobrászatát, valamint a japán Mono-ha iskola törekvéseit, ehhez kapcsolódóan Lee Ufan – a szobrászati munka elméletének és gyakorlatának egysége szempontjából is kiemelkedő – életművét tanulmányoztam;
- (7) mivel az eddig idézett kérdések és megközelítések fogalmazásmódja nagyrészt a 20. századhoz kötődik, szükségesnek láttam, hogy doktori tanulmányaim és értekezésem központi problémáinak teljesebb körű feltárásához a 21. századi társadalomtudományi és lélektani kutatás egyes idevágó eredményeit is figyelembe vegyem; mivel egy ilyen feladat teljesítése eddigi képzésemtől eltérő szakirányú jártasságot igényelt, a művészeti/szobrászati tér Kelet-Nyugat struktúrájának mai szaktudományi képét, ahogyan ezt az újabb kulturális pszichológiai és idegtudományi kutatások feltárják, konzulens segítségével kíséreltem meg egyes főbb vonásaiban megismerni és az értekezés gondolatmenetébe építeni⁴¹⁸;
- (8) a következő fejezet doktori mestermunkámat mutatja be, mint a doktori munkálatok tulajdonképpeni szakmai „tézisét”, amelyhez a dolgozati szöveg kapcsolódik; az első alfejezet kompozíciós és technikai kérdéseket ismertet; a második alfejezet az alkalmazott szimbolika tartalmi elemeit tárgyalja; a harmadik alfejezet a doktori kutatás nyomán a mestermunkát a kulturális tér globális tagoltságában, mintegy kulturális összetételében azonosítható státusza, valamint az egyes kulturális vektorok egység-lehetőségei szerint világítja át; az utolsó alfejezet a mestermunkában követett

⁴¹⁸ Ehhez elsősorban Gergely Attila szociológus, Kelet-Ázsia kutató volt segítségemre.

egység-felfogás szemléleti koordinátáit és meghatározónak tekintett kritériumát vizsgálja.

Mind a doktori szobrászati munkában, mind az ahhoz adalékokkal szolgáló értekezésben két kérdéskör kapcsolódik össze:

- a globális kulturális tér tagoltsága, különös tekintettel Kelet-Nyugat viszonylatú megosztottságára, illetve ennek a tudományos kutatás által sokoldalúan feltárt természetére, valamint ezek figyelembe vételével a művészeti alkotás kulturális tartalmának és státuszának kérdései;
- a kulturális megosztottság feltételei között a művészeti, szobrászati alkotás egységének kérdései.

Az elsőként említett kérdéskörben a doktori tanulmányok nyomán – a megértés fokozatain keresztül – maguk a kiinduló kérdések is többszörösen átfogalmazódtak. A fokozatokat a saját és más kultúrákhoz való viszonyulás főbb állomásai jelzik: kezdetben a „saját kultúra” látásmódja szükségszerű kiindulópont, ezt követően érhető el a „belehelyezkedés” a másik kultúra közegébe, az azt hordozó ember helyzetébe, így a „sajátnak” egy másik kultúra perspektívájából való felfogása is, miközben a megértés az emberi kultúrák természetének általánosabb szemlélete, szélesedő horizontja felé haladhat.

Így jutott előbbre a vizsgálódás a japán esztétikai kánontól és kulturális, történeti feltételezettségének kérdéseitől az emberi észlelés, motiváció, érzelem, gondolkodás „kulturálisan alapértelmezett” mintáinak (kultúrák közötti, személyközi és intraperszonális metszetekben feltároló) kontrasztív jellemzőiig. Eközben a Kelet-Nyugat megkülönböztetés fokozatosan függetlenedett hagyományos földrajzi vetületétől és felismerhetőbbé vált, hogyan függ össze a Kelet és Nyugat között megállapított kulturális polaritás az emberi természet olyan alapvető problémáig vezető oppozícióival, mint alany és tárgy, egyén és közösség, alak és háttér, rész és egész. Az „alapértelmezett működésmódok” és ezek egymáshoz való viszonya újabb megvilágításba helyezte az egymásnak ellentett, ugyanakkor az egymás kiegészítésének lehetőségét is hordozó kulturális minták értelmezését. Ebben adott szinten mintha egy sajátos „valamit-valamiért” összefüggés érvényesülne: mintha egyidejűleg nem lehetne eleget tenni az emberi valóság egészéhez egyaránt hozzátartozó, de adott szinten egymással szemben álló kritériumoknak, mintha az egyik teljesítése óhatatlanul csak a másik érvényesítésének

rovásra történhetne. Ezt Nisida Kitaró már idézett gondolata hagyományosnak tekinthető megfogalmazásában így fejezte ki:

„Miközben a nyugati festményeket olyan művészeti formaként csodáljuk, amelyek a szabad és nagyszerű emberi szellemet testesítik meg, el kell ismernünk, hogy a *nanga*⁴¹⁹ rajzok pedig az emberinek egy másik mély dimenzióját fedik fel, amelyet nyugati festmények *nem képesek [kiemelés tőlem – G.R.]* ábrázolni.”⁴²⁰

Ehhez kapcsolható, sok más között, Maszuda Takahiko és munkatársai hivatkozott kulturális pszichológiai érvelése: a kontextuális információ bőségének ára a mélység elvesztése, míg a nyugati perspektíva mélységi ábrázolást tesz lehetővé, de a kontextuális információ korlátozása árán. A kutatott művészeti anyagon feltárt „laposság” és „perspektíva”, „arcfelület” és „háttér-információ” mintha fordított arányban, ugyanakkor egyfajta kölcsönös komplementaritásban lennének egymással.⁴²¹

Úgy tűnhetne, mindez elég indok ahhoz, hogy ezen a ponton felhagyjunk a kérdéskör további vizsgálatával. Vannak a szakirodalomban – legalábbis látszólag – erre indító érvek, például Nisida idézett gondolatmenetében, vagy, egy másik szempontból, Michael Sullivan fejtegetésében. Nisida szavaival: „a *nanga* rajzolatok és a nyugati festmények *mind a maguk módján szépek [kiemelés tőlem – G.R.]*”.⁴²² Sullivan pedig a következőt jegyzi meg:

„[A keleti és nyugati művészet találkozásának kutatása] talán azt sugallja, mintha úgy gondolnám, hogy az egyik civilizációnak egy másikkal, vagy az egyik művésznek egy másik művésszel való interakciója szükségszerűen »jobb« művészetet eredményezne, mint amilyenre egyébként külön-külön képesek lennének. Nem gondolom, hogy ez így van. Valójában ragaszkodom ahhoz, hogy az értékítéletben kizárólag magának a műalkotásnak az esztétikai minősége számítson. Végző elemzésben, a festőnek a saját közegével, nem pedig egy másik festővel való párbeszéde határozza meg, hogy jó képet fest-e, vagy sem, bármennyire ösztönözte is tehetségét az a befolyás, amelynek ki volt téve.”⁴²³

Ezeknek és a hasonló észrevételeknek a jogosságát elismerve sem tűnik kevésbé indokoltnak néhány további szempont figyelembe vétele, amelyek nem annyira az adott

⁴¹⁹ A kínai „déli festészeti iskola” által orientált hagyományos japán festészet a 18-19. században.

⁴²⁰ Nishida, 1933., In: Yusa, 2017. 367.o.

⁴²¹ Masuda et al., 2008.

⁴²² Nishida, 1933., In: Yusa, 2017. 367.o.

⁴²³ Sullivan, 1973. 11.o.

irányú erőfeszítések feladására, inkább fokozására ösztönözhetnek, egyben az értekezés központi témaköréről választott problematika másik összetevőjéhez, az egység kérdéséhez vezetnek.

Az egység értékének feltétlenségét kutatásomban kezdettől fogva magától értetődőnek tartottam. Ha az egységnek, mint minden megosztottságot szükségszerűen megelőző lét-kritériumnak egyetemes elsőbbsége van, akkor ez nem lehet másként a kultúrák és az esztétikum esetében sem. Mindazonáltal indokolt lehet külön is utalni egység és esztétikum alapvető és egymást kölcsönösen feltételező kapcsolatának néhány elemére. Figyelemre méltó, amit erről Ernst Pöppel és Yan Bao a kultúrák közötti kommunikáció vonatkozásában kifejtenek: „a világosság, a rend, az egység és az egyszerűség” olyan ismérvek, amelyeket „az esztétika alapvető egyesítő elveinek tekintünk”: „az egység fogalma mind a tudás, mind a művészetek számára alapvető jelentőségű”. Majd hozzátesszik: „Az egység azonban olyan magától értetődő jelenség, amely akkor válik rejtélyessé, amikor elveszik.”⁴²⁴

Az egységre való képesség elvesztésének eseteként Kurt Goldstein nevezetes, még 1944-ben közzétett⁴²⁵ agykutatási eredményeire hivatkoznak. Goldstein azt találta, hogy a homloklebeny károsodása az egység megragadására való képesség elvesztéséhez vezethet. Akár helyzetek, történetek egészének a megértése, akár két dolog egyidejű észben tartása nehézséget jelenthet olyan betegeknél, akik homloklebenye sérült. Az egység, illetve az arra való képesség elvesztésére és hiányára vonatkozó megjegyzés azonban általánosabb síkon is értelmezhető. Arra a napi tapasztalatra utalhat tovább, hogy az egység és az arra való képesség nincs „magától”, ha egyszer megvan is, nem feltétlen egyszer s mindenkorra adott és agysérülés nélkül is meggyengülhet vagy elveszíthető.

Ami „magától” is bekövetkezik, arra, és egyben a kulturális megosztottság eredetére, egyebek között az „alapértelmezett kulturális minták” fogalma és ezek akár ugyanazon személyiségen belüli kölcsönviszonyának felismerése is rávilágíthat. Az alapértelmezett és egymásnak ellentett kulturális módozatokról a szakkutatás tényyszerűen kimutatta, hogy alkalmazásuk az adott kultúrákhoz szokott személyiség számára „könnyebb”, „automatikusabb”, kevesebb erőfeszítést igényel. Így tehetlenségi tendenciákként, azaz *személyes* erőfeszítés nélkül, nemcsak különböző kulturális

⁴²⁴ Pöppel és Bao, 2011. 226.o.

⁴²⁵ Goldstein K (1944): *The mental changes due to frontal lobe damage*. J Psychol. 17:187–208, idézi: Pöppel és Bao, 2011. 226.o.

csoportok között, de adott személyiségen belül is kölcsönösen kizárják egyidejű érvényesülésüket, ami szükségszerűen vezet a kultúrák megosztottságának tényeihez.

Pöppel és Bao érvelése nem zárja ki, inkább alátámasztja ezt az általánosítást. Egyebek között elismerik, hogy „az összpontosítás hiánya, gyenge minősége, kudarc-érzet, harag [*valójában erkölcsi tartalommal is bíró tényezők – G.R.*], vagy hozzá nem értés fontos jelekként utalhatnak arra, hogy [*az egység – G.R.*] esztétikai elve megsérült”.⁴²⁶ Tanulmányukban a művészettörténész Sullivan által is hangsúlyozott „esztétikai minőség” alapvető ismérvének tartják az egységet, az egység tekintetében pedig alapvetőnek a személy és a személyesség szerepét. Találón írják: „csak személyes jelentéssel bíró képek tárolódnak el »belső múzeumunkban«. Ezek a múltból való egyedi képek, amelyeknek bevésődésük idején valamilyen érzelmi hatásuk volt (és amelyek mindig egy adott helyre is utalnak), képviselik személyes történetünket és definiálják azonosságunkat”.⁴²⁷

Miközben a doktori kutatásból levonható következtetések sokban pontosították, egyben meg is erősítik annak kiinduló feltevését: az esztétikai minőség alapvető ismérvét adó egység forrása a kulturális megosztottság feltételei között sem lehet más, mint a személy és a személyes közreműködés. A kultúrák és kölcsönhatásaik természetének tanulmányozása előmozdíthatja a művészeti alkotás kulturális feltételezettségének tudatosulását (miként ezt saját esetemben is tapasztaltam és értekezésemben jeleztem). Aligha állítható, hogy ez ne járulhatna hozzá „művész és közege” dialógusához. Ellenkezőleg, e nélkül nehezen képzelhető el ilyen kapcsolat. Miután elkerülhetetlen, hogy ne legyen kulturálisan is beágyazott a művészeti gyakorlat, az annak során készülő művészeti alkotások kulturális „színre bontása” érdemben hozzájárulhat tényleges kulturális státuszuk feltárásához. Csak amennyiben ez reflektálható módon megtörténik, annyiban válhat a művész és munkája az egyéni és kollektív önismeretnek is tényezőjévé. A doktori munkálat egyik célja éppen az volt, hogy adalékul szolgálhasson a művészeti, ezen belül a szobrászati gyakorlat kulturális státuszának „Kelet” és „Nyugat” viszonylatában való megállapításához, az ilyen irányú átvilágítás operacionalizálásához.

A „kulturális vízjelek” vizsgálata azonban továbbmutat ennél. Arra is fényt vetet, hogy melyek azok a tehetetlenségi tendenciák, amelyek ellenében az egységet el kell érni, vagy annak helyre kell állnia: a szobrászati térben „Kelet” és „Nyugat” között feszülő

⁴²⁶ Pöppel és Bao, 2011. 228-229.o.

⁴²⁷ Pöppel és Bao, 2011. 227.o.

kulturális megosztottság horizontális dimenzióját a személyes egység és cselekvés vertikális dimenziója metszi keresztbe. Az esztétikai minőség kritikus ismervének tekinthető egység és a személyesség döntő módon összetartoznak: ha a *kultúrák* megosztottsága a személyes közreműködés deficitjének következménye, akkor az egység létrehozása, illetve helyreállítása is csak személyes erőfeszítés eredménye, a tulajdonképpeni *kultúra* teljesítménye lehet. Ennek feltétele és alapja a személy egysége, amely csak az eredetéről való tanúságtétellel lehet teljes.

Köszönetnyilvánítás

Keleten, a nyugati kultúrákban gyakrabban hangoztatott *jogokkal* szemben, inkább a *kötelezettségeket*, Nisida Kitaró szavaival az ember eleve adós voltát hangsúlyozzák. Ez is arra indít, hogy köszönetemet fejezzem ki mindazért a támogatásért, segítségért, amelyet szakmai pályámon, doktori tanulmányaimban és értekezésem megírásához kaptam. Ezen a helyen Karmó Zoltánnak, aki a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász Tanszékén mesterem volt, Dr. Gaál Tamás professzornak doktori tanulmányaim vezetéséért, Dr. Hrubai Attila adjunktusnak értekezésem első változatának a doktori eljárás keretében adott véleményezéséért és javaslataiért, férjemnek és kollégámnak, Gilly Tamásnak megértő támogatásáért, szüleimnek a pályámat kísérő figyelemért és törődésért, doktori munkámban édesanyámnak, Gergely Attiláné Baktai Juliannának művészettörténeti, édesapámnak, Gergely Attilának a társadalomtudományi és Kelet-kutatási kérdésekben nyújtott konzultációkért. Köszönet illet még sokakat, közöttük itt külön szeretnék megemlékezni kollégáimról, akiktől sok inspirációt kaptam pályámon.

Felhasznált irodalom

Off-line irodalom

- Alberti, L. B. (1991): *On Painting*. Penguin, Harmondsworth.
- Alexenberg, M. (2008, szerk.): *Educating Artists for the Future: Learning at the Intersections of Art, Science, Technology and Culture*. intellect, Bristol.
- Altshuler, B. (1994): *Isamu Noguchi*. Abeville Press Publishers, New York.
- Ames, R. T. (2014, szerk. et al.): *Uehiro Booklet 5*, The University of Tokyo Center for Philosophy.
- Amit, R. (2012): *On The Structure of Contemporary Japanese Aesthetics*, In: *Philosophy East and West*, Vol. 62, No. 2 (April 2012), 174-185.
- Anderson, M. (2009): *Japan and the Specter of Imperialism*. Palgrave Macmillan.
- Anzenbacher, A. (1993): *Bevezetés a filozófiába*, ford. Vér Gábor, Csikós Ella, Bendl Júlia, Herder Kiadó, Budapest.
- Apostolos-Cappadona, D. és B. Altshuler (1994, szerk.): *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*. Harry N. Abrams, INC. Publishers in association with the Isamu Noguchi Foundation.
- Benjamin, W. (1916-25/1980): *A német szomorójáték története. 1916-1925*, In: Walter Benjamin: *Angelus Novus, Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest.
- Benjamin, W. (1933/1980): *Szigorú művészettudomány, A „Művészettudományi kutatások” első kötetéről*. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus, Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest.
- Bentkowska-Kafel, A., T. Cashen és H. Gardiner (2009, szerk.): *Digital Visual Culture, Theory and Practice*. intellect, Bristol.
- Boda László (1994): *Inkulturáció, Egyház, Európa, Az evangélium és a kultúrák átültetése*. Mundecon Kiadó, Budapest.
- Bognár Botond (1979): *Mai japán építészet*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- Bohr N. (1964): *Ismeretelméleti kérdések a fizikában és az emberi kultúrák*. in: Bohr N. (1964): *Atomfizika és emberi megismerés*. Gondolat, Budapest. 38-50.
- Bolberitz Pál (1980): *Általános metafizika*. Római Katolikus Hittudományi Akadémia, Budapest.
- Bolberitz Pál (2000): *A metafizika alapjai*. Jel kiadó, Budapest.
- Bourdieu, P. (1978): *A vallási mező kialakulása és struktúrája*. In: Bourdieu, P.: *A társadalmi egyenlőtlenségek újatermelődése*, Tanulmányok, Gondolat, Budapest. 163-236.
- Bourdieu, P. (2004): *Science of Science and Reflexivity*. Polity, Cambridge. idézi: Hall, K., A. Curtin és V. Rutherford (2014, szerk.): *Networks of Mind: Learning, Culture, Neuroscience*. Routledge.
- Böhm, B. (2019): *From heterogeneity to hybridity? Working and living in arts-based research*. In: Sormani Ph., G. Carbone és P. Gisler (2019, szerk.): *Practicing Art/Science Experiments in an Emerging Field*. Routledge.
- Braembussche A. Van den, H. Kimmerle és N. Note (2009, szerk.): *Intercultural Aesthetics, A Worldview Perspective*. Springer.
- Bret W. Davis, B. W., B. Schroeder és J. M. Wirth (2011, szerk.): *Japanese and Continental Philosophy, Conversations with the Kyoto School*, Indiana University Press, Bloomington.
- Bunting, B., Kamo no Chomei és Yoshishige no Yasutane (2017): *A fűkunyhóból*, ford.: Fülöp József és Szemerey Márton, Gondolat, Budapest.
- Burckhardt, Titus (2000): *A szakrális művészet lényegéről*, ford.: Palkovics Tibor, Articus Kiadó, Budapest.
- Cavallaro, D. (2013): *Japanese Aesthetics and Anime, The Influence of Tradition*. McFarland & Company, Inc.
- Coomaraswamy, A. K. (1994): *Hinduizmus és buddhizmus*. ford. Török Zoltán, Európa /Mérleg/, Budapest.

- Coomaraswamy, A. K. (2000): *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. ford. Kelemen Renée, Arcticus /Libri Artis, Budapest.
- Coomaraswamy, A. K. (2004): *Idő és örökkévalóság*. ford. Medve István, Sophia Perennis Kiadó/Libri traditionis perennis, Budapest.
- Croce, B. (1987): *A szellem filozófiája*, ford. Csala Károly és Rozsnyai Ervin, Gondolat, Budapest.
- Daichendt G. J. (2012): *Artist Scholar: Reflections on Writing and Research*, intellect, Bristol.
- Dallmayr F. (2002): *Dialogue Among Civilizations, Some Exemplary Voices*. Palgrave.
- Dallmayr, F. (1996): *Beyond Orientalism, Essays on Cross-Cultural Encounter*, State University of New York Press.
- Dallmayr, F. (2014, szerk.): *Civilizations and World Order, Geopolitics and Cultural Difference*. Lexington Books.
- Danto, A. C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, ford.: Babarczy Eszter, Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Davis, B. W. (2020. szerk.): *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*, Oxford University Press.
- Dávid Katalin (2006): *A szép teológiája, mint a művészi érték megközelítésének módszere*, Szent István Társulat, Budapest.
- Dénes Mirjam és Gellér Katalin (2017): *Japonizmus a magyar művészetben*. Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, Budapest.
- Dossin, C. (2015): *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Ashgate.
- Dowds, B. (2018): *Depression and the Erosion of the Self in Late Modernity, The Lesson of Icarus*. Routledge-Taylor.
- Döll, S. (2011): *Ueda Shizuteru's Phenomenology of Self and World: Critical Dialogues with Descartes, Heidegger, and Merleau-Ponty*. In: Bret W. Davis, B.W., B. Schroeder és J.M. Wirth (eds): *Japanese and Continental Philosophy, Conversations with the Kyoto School*, Indiana University Press, Bloomington.
- Edelglass, W. és J. L. Garfield (2011, szerk.): *The Oxford Handbook of World Philosophy*. Oxford University Press.
- Eisenstadt, S. N. (2000): *Multiple modernities*. Daedalus, Winter.
- Eisenstadt, S. N. (2002): *Multiple Modernities*. Routledge.
- Enomiya-Lasalle, H. M. S.J. (1995): *Zen, Út a megvilágosodáshoz, Bevezető és útmutatás*. ford. Marghescu Sándor, Medio Kiadó Kft., Szentendre.
- Espinosa, A. és R. Kreuzbauer (2017): *Being oneself through time: Bases of self-continuity across 55 cultures*, In: *Self and Identity, May 2017*.
- Felvinczi Takács Zoltán (1943): *A Kelet művészete*. Dante Könyvkiadó, Budapest.
- Finger, S., D. Zaidel, F. Boller és J. Bogousslavsky (2013, szerk.): *New Discoveries and Changing Landscapes, The Fine Arts, Neurology, and Neuroscience*. Serial Volume, Elsevier.
- Fischer, J. (2008, szerk.): *Lee Ufan: The Art of Encounter*. Lisson Gallery.
- Fongaro E. (2017): *Bodily Present Activity in History: An Artistic Streak in Nishida Kitarō's Thought*. In: Yusa, M. (ed.): *The Bloomsbury Research Handbook of Contemporary Japanese Philosophy*, Bloomsbury Academic.
- Ford, B. B. és O. R. Impey (1989): *Japanese Art from the Gerry Collection in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fromm, E. és D. T. Suzuki (1989): *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis*. Helikon, Budapest.
- Gáspár Csaba László (2009/10): *Filozófiatörténet*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest.
- Gere, Ch. (2006): *Art, Time and Technology*, Ber, Oxford.
- Gergely Attila (2020): *Japán és Magyarország a világ kulturális térképein - a Heiszei-kor kultúra-kutatásai tükrében* In: Vihar Judit (szerk.): *Magyarországi és japán kapcsolatok az elmúlt évtizedek tükrében*, Magyar-Japán Baráti Társaság. (pp 53-77)

- Goto, Sh. G. és mtsai. (2010): *Cultural differences in the visual processing of meaning: Detecting incongruities between background and foreground objects using the N400*. In: SCAN (2010) 5, 242-253.
- Gron, G., Schul, D., Bretschneider, V., Wunderlich, A.P., és Riepe, M.W. (2003): *Alike performance during nonverbal episodic learning from diversely imprinted neural networks*. European Journal of Neuroscience 18, 3112– 20., In: Han, Sh.: *The Sociocultural Brain, A cultural neuroscience approach to human nature*, Oxford University Press, 2017. 63-64.
- Hall, K., A. Curtin és V. Rutherford (2014, szerk.): *Networks of Mind: Learning, Culture, Neuroscience*. Routledge.
- Hamaguchi, E. (1997): *A Methodoligal Basis of Japanese Studies, With Regard to „Relatum” as Its Foundation*. In: Japan Review, 1997/9.
- Han Sh. és E. Pöppel (2011, szerk.): *Culture and Neural Frames of Cognition and Communication*. Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg.
- Han Sh. és G. Humphreys (2016): *Self-construal: a cultural framework for brain function*, In: Current Opinion in Psychology, 2016/8.
- Han, Sh. (2017): *The Sociocultural Brain, A cultural neuroscience approach to human nature*. Oxford University Press.
- Han, Sh. és Y. Ma (2014): *Cultural differences in human brain activity: A quantitative meta-analysis*. In: NeuroImage 99 (2014) 293–300.
- Hedry, J. és H. W. Wong (2006, szerk.): *Dismantling the East-West Dichotomy, Essays in Honour of Jan van Bremen*. Routledge.
- Hegel, G. W. F. (1966): *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- Heidegger, M. (1988): *A műalkotás eredete*. ford.: Bacsó Béla, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Heidegger, M. (1989): *Lét és idő*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Hernádi Miklós (1984. szerk.): *A fenomenológia a társadalomtudományban*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Herrigel, E. (1997): *A zen-út*. ford. Bíró Dániel és Kalmár Éva, UR Kiadó, Budapest.
- Herrigel, E. (2007): *Zen, Az írászat művészete*, Budo kiskönyvtár, Hunor kiadó, Budapest.
- Hobson, J. M. (2004): *The Eastern Origins of Western Civilization*. Cambridge University Press.
- Hofstede, G. és R. R. McCrae (2004): *Personality and Culture Revisited: Linking Traits and Dimensions of Culture*, In: Cross-Cultural Research, 2004. 38-52.
- Humboldt, W. von: *Einleitung zum Kawi-Werk*, VI, 60, In: E. Cassirer: *Nyelv és mítosz*. 1925. In: Bourdieu P. (1978): *A vallási mező kialakulása és struktúrája*, In: P. Bourdieu: *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*, Tanulmányok, Gondolat, Budapest.
- Husserl, E. (1972): *A fenomenológia ideája*. I. Előadás, In: Edmund Husserl válogatott tanulmányai, ford.: Baránszky Jób László, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Husserl, E. (1980): *Collected Works: Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy III: Phenomenology and the foundations of the sciences*. transl. T. Klein & W. Pohl, Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, E. (2000): *Kartézianus elmékedések, Bevezetés a fenomenológiába*. ford. Mezei Balázs, Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Inglehart R. F. (2018): *Cultural Evolution, People's Motivations Are Changing, and Reshaping the World*. University of Michigan.
- Ishida, M. (2013): *The metaphysics of pluralistic manifestations in James and East Asian Buddhism*. In: William James Studies, 2013, Vol.10. 1-7.
- Izutsu, T. és T. Izutsu (1981): *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff.
- Janó István (2009): *A Nyugat és Japán közötti kulturális kölcsönhatások rövid története*. In: Farkas Ildikó (szerk. 2009): *Ismerjük meg Japánt, Bevezetés a japanisztika alapjaiba*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Jarvis, J. J. (1876/1984): *A Glimpse at the Art of Japan*. Charles E. Tuttle Company, Tokyo.
- Jaspers, K. (1987): *Bevezetés a filozófiába*. ford.: Szathmáry Lajos, Európa Könyvkiadó, Budapest.

- Jaspers, K. (2008): *Mi az ember?* ford.: ifj. Kőrös László, Katalizátor Kiadó, Budapest.
- Johnson, M., D. Hart és M. Kirsch (2019, szerk.). *The Saburo Hasegawa Reader*. University of California Press.
- Kandel, E. (2016): *Reductionism in Art and Brain Science, Bridging the Two Cultures*. Columbia University Press.
- Karatani, K. (2001): *Japan as Art Museum: Okakura Tenshin and Fenollosa*. in: Marra, Michele (2001, szerk.): *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawai'i Press.
- Karmó Zoltán (2017): *Bevezető Gergely Réka Summa tárlatának katalógusához*. Szolnoki Művésztelep Galériája, 2017.
- Kasulis, Th. P. (2009): *Writing a History of Japanese Philosophy, What I Have Learned*. In: Nakajima, T. (2009, szerk.): *Whiter Japanese Philosophy? Reflections Through Other Eyes*, UTCP Booklet, The University of Tokyo Center for Philosophy.
- Keene, D. (1969): *Japanese Aesthetics*. *Philosophy East and West*, Vol.19. No.3. Symposium on Aesthetics East and West, Jul.) 293-306.
- Kelly, M. (2012): *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art*, Columbia University Press, 2012. (xviii. old.) Idézi: Schibille, N. (2014): *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Routledge.
- Kemmerer, D. (2010): *How Words Capture Visual Experience: The Perspective from Cognitive Neuroscience*. In: Malt, B.C. és Ph. Wolff (2010, szerk.): *Words and the Mind, How Words Capture Human Experience*, Oxford University Press. 287-327.
- Kirmayer, L. J. (2007): *Psychotherapy and the cultural concept of the person*. *Transcultural Psychiatry* 44(2):232–257, Idézi: Li Zhang, Ying Zhu, és Shihui Han: *The Relation Between the Self and Others: A Transcultural Neuroimaging Approach*, In: Han Sh. és E. Pöppel (2011, szerk.): *Culture and Neural Frames of Cognition and Communication*. Springer-Verlag, Berlin- Heidelberg. 87.
- Kitayama Sh. és J. Park (2010): *Cultural neuroscience of the self: understanding the social grounding of the brain*. In: *SCAN* (2010) 5,111-129.
- Kitayama, S., S. Duffy, T. Kawamura, és J. T. Larsen (2003): *Perceiving an object and its context in different cultures: A cultural look at the New Look*. *Psychological Science*, 2003, 14, 201-206.
- Kitayama, Sh. (2002): *Culture and Basic Psychological Processes – Toward a System View of Culture: Comment on Oyserman et al.* *Psychological Bulletin*, 2002, Vol. 128, No. 1, 89–90.
- Koizumi, T.: *Synthesizing Four Ideals of Humanity*. In: Aerts, D. és mtsai (1999, szerk.): *World Views and the Problem of Synthesis. The Yellow Book of "Einstein Meets Magritte"*, Springer-Science+Business Media, 157-168.
- Kosuth, J. tanulmánya. In: Lengyel András és Tolvaly Ernő (1995, szerk.): *Kortárs képzőművészeti szövegyűjtemény I., A & E '93 Kiadó, Budapest*. 226.
- Kreiner, J. (2006): *Japanese Collections in European Museums and their Role within the Field of Japanese Studies*. In: Hedry, J. és H. W. Wong (2006, szerk.): *Dismantling the East-West Dichotomy, Essays in Honour of Jan van Bremen*. Routledge.
- Krell, D.F. (1993, szerk.): *Heidegger: Basic Writings: from Being and time (1927) to The task of thinking (1964)*, Harper, San Francisco.
- Lalo, Ch. (1925): *Notions d'Esthetique*, F.Alcan, Paris.
- Lao, J., Vizioli, L., and Caldara, R. (2013). *Culture modulates the temporal dynamics of global/local processing*. In: *Culture and Brain* 1, 158– 74. 2013. Idézi: Han, Sh. (2017): *The Sociocultural Brain, A cultural neuroscience approach to human nature*. Oxford University Press.
- Lazarin, M. (1994): *A fenomenológia és Japán*. In: *A fenomenológia és Japán* In: Athenaeum, II. kötet, 3. füzet. Bacsó Béla (szerk.), 1994. ford.: dr. Grád Gusztávné, T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft. humántudományi folyóirata, Budapest.
- Lebra, T. S. (2004): *The Japanese Self in Cultural Logic*. University of Hawai'i Press.
- Lengyel András és Tolvaly Ernő (1995, szerk.): *Kortárs képzőművészeti szövegyűjtemény I., A & E '93 Kiadó, Budapest*.

- Leuthold, S. M. (2011): *Cross-Cultural Issues in Art, Frames for understanding*. Routledge.
- Löwith, K. (2020): *Kelet és Nyugat, Írások Japánról*, Gondolat Kiadó, Károli Gáspár Református Egyetem
- Ma, L. (2008): *Heidegger on East-West Dialogue: Anticipating the Event*. Routledge.
- Malt, B.C. és Ph. Wolff (2010, szerk.): *Words and the Mind, How Words Capture Human Experience*. Oxford University Press.
- Markus, H. R. és Sh. Kitayama (1991): *Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation*. *Psychological Review* 1991, Vol. 98, No. 2, 224–253.
- Marra, M. F. (2010a): *Essays on Japan, Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden.
- Marra, M. F. (2010b): *Japanese Aesthetics in the World*. In: *Essays on Japan, Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden. 3-22.
- Marra, M. F. (2010c): *Frameworks of Meaning: Old Aesthetic Categories and the Present; Paradoxes of Reclusion: Between Aesthetics and Anti-Aesthetics; The Dissolution of Meaning: Towards an Aesthetics of Non-Sense*. 10-11-12. fejezetek In: *Essays on Japan, Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden. 187-275.
- Marra, M. F. (2017): *The Aesthetics of Tradition: Making the Past Present*. In: Yusa, M. (2017, szerk.): *Contemporary Japanese Philosophy*. Bloomsbury Academic. 153-166.
- Marra, Michael. F. (1999): *Modern Japanese Aesthetics, A reader*. University of Hawai'i Press.
- Marra, Michele. (2001): *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawai'i Press.
- Masuda T. és mtsai (2008): *Culture and Aesthetic Preference: Comparing the Attention to Context of East Asians and Americans*. *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol. 34.No.9. Sept. 2008.
- May, R. (1989 német/1996 angol): *Heidegger's Hidden Sources: East Asian Influences on His Work*. Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2003): *Eye and Mind*. In: Baldwin, Th. (2003, szerk.): *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*. Routledge.
- Merton, Th. (2000): *A zen és a falánk madarak*. ford. Erős László Antal, Terebess Kiadó, Budapest.
- Miklós Pál (1978): *A Zen és a művészet*, Magvető Kiadó, Budapest.
- Miller, M. (2011): *Japanese Aesthetics and Philosophy of Art*. In: Edelglass, W. és J. L. Garfield (2011, szerk.): *The Oxford Handbook of World Philosophy*. Oxford University Press. 299-317.
- Miller, M. és K. Yamasaki (2020): *Japanese (and Ainu) Aesthetics and Philosophy of Art*. In: Davis, B. W. (2020, szerk.): *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*. Oxford University Press.
- Mills, P. (2019): *The Paintings of Saburo Hasegawa*. In: Johnson, M. és D. Hart és M. Kirsch (eds.). *The Saburo Hasegawa Reader*, University of California Press. 4-11.
- Minkov, M. és mtsai. (2017): *A revision of Hofstede's individualism-collectivism dimension: A new national index from a 56-country study*. *Cross Cultural & Strategic Management*, Vol. 24., 2017.
- Morel, J., E. Bauer, T. Meleghy, H-J. Niedenzu, M. Preglau és H. Staubmann (2000, szerk.): *Szociológia-elmélet*. Osiris, Budapest.
- Munroe, A. (1997): *With the suddenness of creation: trends of abstract painting in Japan and China, 1945-1970*. In: Wechsler, J. (1997, szerk.): *Asian traditions/modern expressions: Asian American artists and abstraction, 1945-1970*, H. N. Abrams.
- Muraszaki S. (2009): *Gendzsi szerelmei I-III*. ford. Gy. Horváth László, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Müller von, A. (2011): *The Logic of Constellations: A Complementary Mode of Thinking that is Crucial for Understanding How Reality Actually Takes Place*. In: Han Sh. és E. Pöppel (2011, szerk.): *Culture and Neural Frames of Cognition and Communication*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg. 199-214.
- Nakajima, T. (2009, szerk.): *Whiter Japanese Philosophy? Reflections Through Other Eyes*. UTCP Booklet, The University of Tokyo Center for Philosophy.

- Nardon, L. és R. M. Steers (2009): *The culture theory jungle: divergence and convergence in models of national culture*. In: Bhagat, R. S. és R. M. Steers (2009, szerk.): Cambridge Handbook of Culture, Organizations, and Work. Cambridge University Press. 3-22.
- Nemes Ödön, SJ (2009): *Szabadon, örömmel, szeretettel*. Nemes Ödönnel beszélget Naszádi Kriszta. Harmat Kiadó. Budapest.
- Nemzetközi Teológiai Bizottság (2013): *Az egyetemes etika keresése. A természeti törvény új szemlélete*. Szent István Társulat, Budapest.
- Neto, A. F. és E. S. Santos (2013, szerk.): *The inevitable dialogue with the eastern world: Heidegger and the East*, Campinas: Phi.
- Ng, S. H. és S. Han (2009): *The Bicultural Self and the Bicultural Brain*. In: Wyer, R. S., C. Chiu és Y. Hong (2009, szerk.): Understanding Culture, Theory, Research, and Application, Psychology Press, Taylor & Francis Group. 329-342.
- Nisbett, R. E. és T. Masuda (2003): *Culture and point of view*. PNAS, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, September 16, 2003, vol. 100. no. 19. 11163–11170.
- Nisbett, R. E., K. Peng, I. Choi és A. Norenzayan (2001): *Culture and Systems of Thought: Holistic Versus Analytic Cognition*, Psychological Review, 2001. Vol. 108, No. 2. 291-310.
- Nisbett, R. (2003): *The Geography of Thought, How Asians and Westerners Think Differently ... and Why*, The Free Press, Simon and Schuster.
- Nishida K. (1994a): *Igazság és jóság*. ford. Egyedi András, In: Bacsó Béla (1994, szerk.): Athenaeum, II. kötet, 3. füzet, 1994. T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft. humántudományi folyóirata, Budapest. 18-32.
- Nishida, K. (1994b): *A világ önazonossága és folytonossága*, In: Bacsó Béla (1994, szerk.): Athenaeum, II. kötet, 3. füzet, 1994. T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft. humántudományi folyóirata, Budapest. 46-99.
- Nishida K. (2017a): *On Japanese Short Poetry*, In: Yusa, M. (2017, szerk.): The Bloomsbury Research Handbook of Contemporary Japanese Philosophy, Bloomsbury Academic, 366-369.
- Nishida K. (2017b): *The Beauty of Calligraphy*, In: Yusa, M. (2017, szerk.): The Bloomsbury Research Handbook of Contemporary Japanese Philosophy, Bloomsbury Academic. 365-366.
- Noda, M. (1955): *East-West Synthesis in Kitaro Nishida*, In: Philosophy East and West, Vol. 4. No. 4. Jan. 1955., University of Hawai'i Press. 345-359.
- Nyíri Tamás (1973): *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, negyedik, javított és bővített kiadás, Szent István Társulat, Budapest.
- Ohnuki-Tierney, E. (2006): *Against „Hybridity”: Culture as Historical Process*. In: Hendry J. és H. W. Wong (2006, szerk.): Dismantling the East–West Dichotomy, Essays in honour of Jan van Bremen, Routledge.
- Okakura, K. (1903/2005): *The Ideals of the East*. Dover Publications.
- Oyserman, D. (2017): *Culture Three Ways: Culture and Subcultures Within Countries*. Annual Review of Psychology, 2017. 68:435–63.
- Pál József és Újvári Edit (2001, szerk.): *Szimbólumtár, Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Parkes, G. (1987/1992, szerk.): *Heidegger and Asian Thought*. Motilal Banarsidass Publishers, Delhi, 1992. (eredetileg Hawai'i University Press, 1987).
- Penas-Ibáñez, B. és A. Manabe (2016, szerk.): *Cultural Hybrids of (Post)Modernism, Japanese and Western Literature, Art and Philosophy*. Peter Lang.
- Peters, K. (2014): *Producing the Genius in Japan: A New Perspective on Nishida's Middle-Period Aesthetics*. In: Ames, R. T. (2014, szerk. et al.): *Uehiro Booklet 5*, The University of Tokyo Center for Philosophy.
- Petrányi Zsolt (2001): *Múlt vagy jövő? Művészeti hatások a XIX. századi Japánban*. Café Babel, 39-40. szám (Kelet-Nyugat), Budapest. 133-136.
- Pohl, K.-H. (2012): *Chinese and Western Values: Reflections on the Methodology of a Cross-Cultural Dialogue*. In: Journal of Globalization Studies. Volume 3, Number 1 / May 2012.

- Ratzinger, J., XVI. Benedek (2019): *Hit, igazság, tolerancia, A kereszténység és a világvallások*. Ős-Kép Kiadó, Budapest.
- Richie, D. (2007): *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Stone Bridge Press.
- Rimer, J. T. (2012, szerk.): *Since Meiji 2012, Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. University of Hawai‘i Press.
- Rosich, G. (2019): *The Contested History of Autonomy, Interpreting European Modernity*. Bloomsbury Academic.
- Sahlins M. (1996): ‘*The Sadness of Sweetness: The Native Anthropology of Western Cosmology*’, *Current Anthropology* 37(3), 1996. 395–428. Idézi: Shimizu, A.: *West/Japan Dichotomy in the Context of Multiple Dichotomies*, In: Hendry J. és H. W. Wong (2006, szerk.): *Dismantling the East–West Dichotomy, Essays in honour of Jan van Bremen*, Routledge. 21.
- Said, E. (2000): *Orientalizmus*. ford. Péri Benedek, Európa Kiadó, Budapest.
- Salát, Gergely (é.n.): *Newcomer on the Rise. Contemporary Chinese Art Market*. kézirat, idézve a szerző engedélyével.
- Schibille, N. (2014): *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Routledge.
- Shimizu, A. (2006): *West/Japan Dichotomy in the Context of Multiple Dichotomies*. In: Hendry J. és H. W. Wong (2006, szerk.): *Dismantling the East–West Dichotomy, Essays in honour of Jan van Bremen*, Routledge. 17-21.
- Snow, C. P. (1959): *The Rede Lecture I., The Two Cultures*, Cambridge University Press.
- Sormani Ph., G. Carbone és P. Gisler (2019, szerk.): *Practicing Art/Science Experiments in an Emerging Field*, Routledge.
- Stein, Edith: *Husserl fenomenológiája és Aquinói Szent Tamás filozófiája. Egy összehasonlítási kísérlet*. In: Szalay Mátyás és Sárjány Péter (2009, szerk.): *Mi a fenomenológia? Szöveggyűjtemény a realista fenomenológiához*, Edith Stein, Adolf Reinach és Dietrich von Hildebrand tanulmányai, ford.: Szalay Mátyás, Jel Könyvkiadó, Budapest. 7-36.
- Steinbock, A. J. (1998, szerk.): *Phenomenology in Japan*. Springer Science+Business Media Dordrecht.
- Stunkel, K. R. (2012): *Ideas and Art in Asian Civilizations, India, China, and Japan*. Routledge.
- Sullivan, M. (1973): *The Meeting of Eastern and Western Art*, New York Graphic Society. (A könyv 2. kiadása 1989-ben, átdogozott és bővített kiadása 1997-ben jelent meg /Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997/, az értekezésben az elérhető első kiadásból dolgoztam.)
- Sun, Y. (2014): *From Diagram to Network, A Multi-mode Network Approach to Analyze Diagrams of Art History*. In: Nadamoto A. et al. (2013, szerk.): *Social Informatics, SocInfo 2013 International Workshops, QMC and Histoinformatics, Kyoto, Japan, November 25, 2013, Revised Selected Papers*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg. 100-109.
- Suzuki D. T. (1989): *Előadások a zen-buddhizmusról*. In: Erich Fromm – Daisetz Teitaro Suzuki (1989): *Zen buddhizmus és pszichoanalízis*, ford. Gy. Horváth László, Helikon Kiadó, Budapest.
- Swale, A. D. (2015): *Anime Aesthetics: Japanese Animation and the “Post-Cinematic” Imagination*. Palgrave Macmillan.
- Tanaka, Sh. (2012): *Sculpture*, In: Rimer, J. T. (2012, szerk.): *Since Meiji 2012, Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*, University of Hawai‘i Press. 283-314.
- Tani T.: *Inquiry into the I, disclosedness, and self-consciousness: Husserl, Heidegger, Nishida*. In: Steinbock, A. J. (1998, szerk.): *Phenomenology in Japan*. Springer Science+Business Media Dordrecht. 15-30.
- Tauber, A. I. (1996, szerk.): *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science*. Kluwer Academic Publishers.
- Tengelyi László (2013): *Ősbenyomás és ósaszociáció*, In: Varga Péter András – Zuh Deodáth (2013, szerk.): *Kortársunk, Husserl, Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. 69-86
- Tomonobu I. (2004): *In Search of Wisdom. One Philosopher’s Journey*. International House of Japan, Tokyo.

- Trier, E. (é.n.): *Huszádik századi szobrász-teóriák*, MKE fordítási kézirat, ford. Klimóné Pohárnok Ágnes, Budapest.
- Varga Péter András – Zuh Deodáth (2013. szerk.): *Kortársunk*, Husserl, Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Vay Péter (1906): *Kelet császárai és császárságai*. Franklin-Társulat, Budapest.
- Vay Péter (1918): *A keleti féltekén*. Franklin-Társulat, Budapest.
- Vay Péter, Gróf (1907): *Nippon esztétikája. A japán festészeti iskolák, azok mesterei és műemlékei*. Franklin Nyomda, Budapest.
- Vay Péter, Gróf (1908): *Kelet művészete és műízlése*. Franklin-Társulat, Budapest.
- Wagoner, B., N. Chaudhary és P. Hviid (2014, szerk.): *Cultural Psychology and Its Future: Complementarity in a New Key*, Niels Bohr Professorship Lectures in Cultural Psychology, Information Age Publishing.
- Wauchope, S. (2006, szerk.): *Cultural Diversity and Transversal Values: East–West Dialogue on Spiritual and Secular Dynamics*, UNESCO.
- Weibel, P. (2005, szerk.): *Beyond Art: A Third Culture, A comparative study in cultures, art and science in 20th century Austria and Hungary*. Springer. (német kiadás: 1997)
- Weijers, O. (2005): *The medieval disputatio*. In: Hora Est! On Dissertations, Universiteitsbibliotheek, Leiden. 23-29.
- Whitehead, A. N. (1978): *Process and Reality, An Essay in Cosmology*. The Free Press, 1978.
- Wilkinson R. (2009): *Nishida, Aesthetics, and the Limits of Cultural Synthesis*. In: Braembussche, A. Van den, H. Kimmerle, és N. Note (2009, szerk.): *Intercultural Aesthetics, A Worldview Perspective*, Springer. 69-86.
- Wirth, J. M. (2011): *Truly Nothing: The Kyoto School and Art*. In: Bret, W., B. W. Davis, B. Schroeder és J. M. Wirth (2011, szerk.): *Japanese and Continental Philosophy, Conversations with the Kyoto School*, Indiana University Press. 286-304.
- Wolfe, Tom (1984): *Festett malaszt*, Európa, Budapest.
- Worringer, W. (1989): *Absztrakció és beleérzés*, ford.: Kocziszky Éva, Gondolat, Budapest.
- Wyer, R. S., C. Chiu és Y. Hong (2009, szerk.): *Understanding Culture, Theory, Research, and Application*, Psychology Press, Taylor & Francis Group.
- Yoshitake, M. M. (2013): *What Is Mono-ha?* In: *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 25, December 2013. 202-213.
- Yusa, M. (2017, szerk.): *Contemporary Japanese Philosophy*, Bloomsbury Academic.
- Zhang, L., Y. Zhu és Sh. Han (2011): *The Relation Between the Self and Others: A Transcultural Neuroimaging Approach*. In: Han, Sh. és E. Pöppel (2011, szerk.): *Culture and Neural Frames of Cognition and Communication* Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg. 77-92.

On-line irodalom

- Bond, M. H., K. Leung, A. Au és 65 mtsuk (2004, szerk.): *Culture-level Dimensions of Social Axioms and their Correlates across 41 Cultures*. In: *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 35(5), 548-570 - September 2004. [file:///C:/Users/Attila/Downloads/Culture-Level Dimensions of Social Axioms and Thei.pdf](file:///C:/Users/Attila/Downloads/Culture-Level%20Dimensions%20of%20Social%20Axioms%20and%20Thei.pdf) 2018.04.14.
- Buddhist Art News: Gardner, MA Exhibit: *Sculptures by Thomas Matsuda on view at MWCC*. Sentinel & Enterprise; Fitchburg, Mass. 14 Feb 2013. <https://buddhistartnews.wordpress.com/2013/02/19/gardner-ma-exhibit-sculptures-by-thomas-matsuda-on-view-at-mwcc/> 2019.10.12.
- Coomaraswamy, A. K. (1932): *Introduction to the art of eastern Asia*. Open Court Publishing Co., Chicago. idézi: Kuspit, D. : *Asia on My Mind*, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit4-8-09.asp> 2020.05.12, méltatás "The Third Mind: American Artists Contemplate Asia 1860-1989" címmel a Guggenheim Múzeumban 2009-ben rendezett kiállításról.

- Csendom Andrea (2014): *Japán és az impresszionisták, Az ukiyo-hatás: A japánizmus a 19. század második felében, és Vincent van Gogh arlesi „Japánja”*. In: Kelet, A hazai orientalisztikás diákfolyóirat, 1. évfolyam, 2. szám, <https://keletafolyoirat.files.wordpress.com/2014/04/kelet1evf2szam.pdf> 2016.11.23
- Dudlák Tamás (é.n., 2010 körül): *Orientalizmus – A Kelet tudományos megközelítése?* [http://www.academia.edu/2419597/Orientalizmus - Kelet tudom%C3%A1nyos_megk%C3%B6zel%C3%ADt%C3%A9se](http://www.academia.edu/2419597/Orientalizmus_-_Kelet_tudom%C3%A1nyos_megk%C3%B6zel%C3%ADt%C3%A9se) 2016.10.03.
- Eisenstadt, S. N. (2000): *Multiple modernities*, Daedalus, Winter 2000. http://www.havenscenter.org/files/Eisenstadt2000_MultipleModernities.pdf, 2016.12.17.
- Fodor Pál (2013): *Magyarország Kelet és Nyugat között: a török hagyaték*. In: *Az oszmán–magyar kényszerű együttélés és hozadéka*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, Piliscsaba, pp. 19-36. <http://real.mtak.hu/9417/1/Magyarorsz%C4%82%CB%87g%20K-Ny%20kozott-Rubicon-Pazmany.pdf>, 2016.12.14.
- Glück, A. (2015): *De-Westernisation*. Key-concept Paper of a Research Project supported by the European Union. <http://www.mecodem.eu/antje-glueck/> 2017.01.04.
- Gorodnichenko, Y. és G. Roland (2013): *Understanding the Individualism-Collectivism Cleavage and Its Effects: Lessons from Cultural Psychology*. 2013. https://www.researchgate.net/publication/265812075_Understanding_the_Individualism-Collectivism_Cleavage_and_its_Effects_Lessons_from_Cultural_Psychology 2019.09.23.
- Guggenheim Museum (2009): *„The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989”* 2009 tavaszán rendezett kiállítása, <https://www.guggenheim.org/publication/the-third-mind-american-artists-contemplate-asia-1860-1989> 2016.10.14.
- Gutchess, A. H., R. C. Welsh, A. Boduroğlu és D. C. Park (2006): *Cultural differences in neural function associated with object processing*. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 2006, 6 (2), 102-109, <https://link.springer.com/content/pdf/10.3758/CABN.6.2.102> 2020.05.21.
- Haber, J. (2012): *Zen and the Art of Minimalism*, <http://www.haberarts.com/monoha.htm>, 2015. 04.03.
- Hamaguchi, E.: *A Methodoligal Basis of Japanese Studies – With Regard to „Relatum” as Its Foundation*, *Japan Review*, 1997/9 <http://shinku.nichibun.ac.jp/jpub/pdf/jr/IJ0903.pdf> 2020.01.14.
- Heidegger, M. (1935): *The Origin of the Work of Art*. In: Krell, D.F. (1993): *Heidegger: Basic Writings: from Being and time (1927) to The task of thinking (1964)*, San Francisco, Harper, 194-195., idézi: Yoshitake, M.M. (2012: *Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72)* disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 117.o. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*, (Kr.e. 19) https://www.magyarulbabelben.net/works/la/Horatius_Flaccus%2C_Quintus/Ars_poetica 2020.08.14.
- Hwang, J. (2020): *West Meets East*, In: *Taiwan Today*, 2020/05/18, https://taiwantoday.tw/news.php?post=176217&unit=20&utm_source=Taiwan%20Review%20EN%202&utm_medium=email&utm_content=Photography%20textlink 2020.05.20.
- Inada, K. K. (1997): *A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon*. *Philosophy East and West*, Volume 47, Number 2 (April 1997) University of Hawai’i Press, 117-131. <http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-PHIL/kenneth.htm> 2015. 11. 18.
- Inaga, Sh. (2005): *Philosophy, Ethics and Aesthetics in the Far-Eastern Cultural Sphere: Receptions of the Western Ideas and Reactions to the Western Cultural Hegemony*. International Research Center for Japanese Studies, Kyoto. <http://www.nichibun.ac.jp/~aurora/pdf/9Philosophia.pdf> 2020.05.16.
- Ives C. F. (1974): *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York. https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Great_Wave_The_Influence_of_Japanese_Woodcuts_on_French_Prints 2019.04.15.

- Kim, C. R. (2012): *East meets West: Japonisme in the discourse of colonialism in the development of modern art*. State University of New York at Buffalo, ProQuest Dissertations Publishing, <https://search.proquest.com/docview/1027590591/54103C0EDB6242B9PQ/7?accountid=30109> 2020.04.23.
- Kuspit, D. (2009): *Asia on My Mind*. "The Third Mind: American Artists Contemplate Asia 1860-1989" címmel a Guggenheim Múzeumban 2009-ben rendezett kiállításról. Artnet, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit4-8-09.asp> 2020.05.12.
- Lee U. (1969a): *World and Structure – Collapse of the Object*. Design Review no. 9. 120-133. In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 271. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Lee, U. (1969b): "Sonzai to mu o koete – Sekine Nobuo-ron" (*Beyond Being and Nothingness – On Sekine Nobuo*), Sansai no. 245. (June 1969): 51–53; In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 49. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Lee, U. (1970): "Chokusetsu genshō no chihei ni: Sekine Nobuo-ron I", (*The Horizon of Immediate Phenomena – Essay on Nobuo Sekine, No. 1*), SD no. 74, (December 1970): 92–96; In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 49. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Lee, U. (1971): Beyond Being and Nothingness: On Sekine Nobuo (1970-71), in: Review of Japanese Culture and Society, December 2013, pp 238-261 <https://muse.jhu.edu/article/555868/pdf>, letöltés: 2016. 07. 09.
- Lee, U. (2000): *Deai o motomete: Gendai bijutsu no shigen (In search of encounter: The beginnings of contemporary art)*. (Tokyo: Bijutsu shuppansha, 2000), 110. o. In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 116. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Lupinin, N. és D. Ostrowski (2016): *Introduction*, In: Lupinin, N., D. Ostrowski és J. B. Spock (2016, szerk.): *The Tapestry of Russian Christianity*, Studies in History and Culture, Columbus, Ohio. VII-XXVII. https://encompass.eku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=fs_books 2018.05.17.
- Marra, M. F. (2009): *Aesthetic Categories*. In: Nakajima, T. (2009, szerk.): *Whither Japanese Philosophy? Reflections through other Eyes*, The University of Tokyo Center for Philosophy, 39-59. https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/pdf/UTCPBooklet_11_039-059.pdf 2019.13.24.
- Miller, M. M. (1988): *East, West Meet in His Duluth Art Studio*, Star Tribune; Minneapolis, Minn. 07 July 1988. <https://search.proquest.com/docview/417926197/fulltext/54103C0EDB6242B9PQ/4?accountid=30109> 2020.03.22.
- Minemura, T. (1986): "What was 'MONO-HA'?" Kamakura Gallery, <http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html>, 2015.04.07.
- Munro, C. (2014): *Lee Ufan Exhibition Storms Versailles*. In: Artnet News, 2014.06.12. <http://news.artnet.com/in-brief/lee-ufan-exhibition-storms-versailles-39258> 2015.01.05.
- Nakahara Y. (1978): "Lee Ufan to kataru: zettaitekina keiken no ba toshite no kaiga seisaku" [*Conversation with Lee Ufan: Producing Painting as the Site of Absolute Experience*], Mizue no. 875. (February 1978), 99. In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los

- Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 71. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Nakamura: *Round-Table Discussion About Mono-Ha*. October 14th, 1994, Enokura Kódzsi, Szuga Kisio és Lee Ufan beszélgetése Nakamurával (a teljes név a dokumentumból nem derül ki) 5. http://www.kamakura-g.com/KG-html/monoha-page/1994_monoha_e.pdf, 2015. 12.
- National Diet Library Japan (2014): *The influence of French art within Japan*. In: Modern Japan and France honlap https://www.ndl.go.jp/france/en/part2/s2_2.html 2019.07.23.
- Nishida K. (1911): *Dzen no kenkjú*, In: Soós Sándor: A zen mint filozófia, illetve a zen buddhizmus mint tudati háttér fogalmának vizsgálata Nisida Kitaró Dzen no Kenkjú című írásának szemelvényei alapján, Doktori disszertáció, Debreceni Egyetem. 2013. <https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/181379> 2015. 05. 07.
- Nishida K. (1932): *Self-delimitation of Nothingness*. idézi: Lee, U.: “Deai no genshōgaku josetsu,” (Phenomenological Interpretation of Encounter) 214. In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 119. a Nisida-forrás közelebbi megjelölése nélkül, <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Nishida K. (é.n.): *Ningen no sonzai (The human existence)*, idézi: Lee, U.: “Deai no genshōgaku josetsu,” (Phenomenological Interpretation of Encounter), 214. In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 116.. <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Oe, K. (1994): *Japan, The Ambiguous, and Myself*. Nobel-előadás, 1994. december 7. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1994/oe/lecture/> 2019.02.14.
- Okakura K. (1892): *History of Japanese Art, Lecture at the Tokyo School of Fine Arts, 1890 to 1892* <http://www.books-on-japan.info/japanese-art-okakura1.htm> 2020.05.14.
- Okakura K. (1906): *The Book of Tea*. Fox, Duffield & Company, magyar kiadás: Okakura Kakudzó (2003): Teáskönyv, Terebess Kiadó, Budapest. <https://terebess.hu/konyvkiadas/pdf/teabel.pdf> 2017.03.17.
- Parkes, G. (2011): *Japanese Aesthetics*, in: Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/> 2014.11.14.
- Pellitteri, M: Kawaii Aesthetics from Japan to Europe: Theory of the Japanese “Cute” and Transcultural Adoption of Its Styles in Italian and French Comics Production and Commodified Culture Goods c. tanulmánya, in: Arts 2018, 7, 24; www.mdpi.com/journal/arts 2017.07.03.
- Raynor, V. (1993): *A Synthesis of East and West*, New York Times, Late Edition (East Coast); New York, 16 May 1993. <https://search.proquest.com/docview/429051449/fulltext/34CD63FBAABA496FPQ/25?acountid=30109> 2020.04.16.
- Sato, Y. (2012): *Internationalization of Japanese Sociology and Its Identity Crisis*. In: Footnotes, January 2012, American Sociological Association, 11. https://www.asanet.org/sites/default/files/savvy/footnotes/jan12/toc_0112.html 2015.04.23.
- Sato, Y. (2015): *Are Asian Sociologies Possible? Universalism versus Particularism*. In: Burawoy, M és M. Chang és M. F. Hsieh (2015, szerk.): Facing an Unequal World: Challenges for a global sociology, Vol. 2: Asia / 199. <http://www.ios.sinica.edu.tw/cna/download/proceedings/FacingAnUnequalWorld.v2.pdf>, 2018.02.14.
- Sekine, N. (1995): “*Seishun to dōgigo no ‘Mono-ha’ to ima*” (“*Mono-ha*,” a synonym of youth and its present). 262. In: “Tokubetsu kiji. Shōgen: Mono-ha ga kataru Mono-ha” (Special article. Testimonies: Mono-ha speaks on Mono-ha). In: Bijutsu techō, no. 707 (May 1995) 261. In: Yoshitake, M.M. (2012): Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72) disszertációja, University of California in Los Angeles, 2012, UCLA Electronic

- Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, 110-111.
<https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Sherman, A. és C. Morrissey (2017): *What Is Art Good For? The Socio-Epistemic Value of Art*. in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 1 August 2017, Volume 11, Article 411, www.frontiersin.org 2019.10.11.
- Soós Sándor: *A zen mint filozófia, illetve a zen buddhizmus mint tudati háttér fogalmának vizsgálata Nisida Kitaró Dzen no Kenkjú című írásának szemelvényei alapján*. PhD értekezés, Debreceni Egyetem, 2013. <https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/181379> 2015.05.07.
- Sousa, A. M. (2014): *The Japanese concept of kyara and the "total work of art" in the otaku subculture: multimedia franchise, merchandise, fan labor*, <https://prezi.com/k8itwuxvujz1/the-japanese-concept-of-kyara-and-the-total-work-of-art-in/> 2019.11.20.
- Staud Géza (1999): *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Terebess Kiadó, Budapest. <http://terebess.hu/keletkultinfo/staud.html>, 2016.12.17.
- Széchenyi István, Gr. (1925): *A Kelet népe*. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Dr Ferenczi Zoltán. Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1925. 220. (Fontes Historiae Hungaricae Aevi Recentioris. Gróf Széchenyi István összes munkái 5.) Idézi: Fodor Pál (2013): *Magyarország Kelet és Nyugat között: a török hagyaték*. in: *Az oszmán–magyar kényszerű együttélés és hozadéka*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, Piliscsaba, pp. 19-36. <http://real.mtak.hu/9417/1/Magyarorsz%C4%82%CB%87g%20K-Ny%20kozott-Rubicon-Pazmany.pdf>, 2016.12.14.
- Tatai Erzsébet (2006): *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, a doktori disszertáció tézisei*, Budapest. <http://doktori.btk.elte.hu/art/tataierzsebet/diss.pdf> 2018.04.23.
- The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989". <https://www.guggenheim.org/publication/the-third-mind-american-artists-contemplate-asia-1860-1989>, 2016.10.14.
- Tomii, R. (2012): *Six Contradictions of Mono-ha*. Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, circa 1970. A Panel Discussion, USC, Los Angeles. February 24, 2012. 214-222. https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_Mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf 2015.02.21.
- UNESCO *Declaration on Cultural Diversity*. 2001. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373442> 2020.07.23.
- Vine, R. (2014): *Lee Ufan Rocks Versailles*. In: *Art in America*, 2014.06.30. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/lee-ufan-rocks-versailles/> 2015.01.05.
- Wang, C., D. Oyserman, Q. Liu, H. Li és Sh. Han (2013): *Accessible cultural mindset modulates default mode activity: Evidence for the culturally situated brain*. *Social Neuroscience*, 2013;8(3): 203-16. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23485156/> 2018.12.15.
- World Value Survey, WVS, <http://www.worldvaluessurvey.org/wvs.jsp> *A kutatás 1. hulláma 1981-ben indult, 7. hulláma 2017-20 között zajlott le 77 országban.* <http://www.worldvaluessurvey.org/WVSEventsShow.jsp?ID=413> 2020.08.21.
- Yoshitake, M. M. (2012): *Lee Ufan and the Art of Monoha in Postwar Japan (1968-72)*. PhD értekezés, 2012 (University of California in Los Angeles, UCLA Electronic Theses and Dissertations, Ph.D., Art History 0093UCLA, <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 2015.02.21.
- Yu, B. (1969): *Natsume Soseki*. Twayne Publishers, 60. In: Timothy Hoye (2004): *Politics, Philosophy, and Myth in Natsume Soseki's First Trilogy*. 20. <https://sites01.lsu.edu/faculty/voegelin/wp-content/uploads/sites/80/2015/09/Hoye2004.pdf> 2020.04.18.

Képigyzék

Szövegközi képek:

1. Mária-szobor a Kína Nagyasszonya Székesegyház udvarán – Mazu-nak, a tenger helyi istennőjének hagyományát is felidézi. (Tainan városa, Tajvan)

2. „Comic market” („komiket”) Tokió, 2010-es évek eleje, Sousa, 2014.

Mellékletben szereplő képek:

Válogatás doktori tanulmányaim alatt készült szobraimból

3. *Tokonoma I.*, 2015, acél, fa, 125 x 40 x 20 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor

4. *Innen*, 2016, festett acéllemez, 40 x 100 x 18 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor

5-6. *Szumi I.*, 2015, bronz, acéllemez, 25 x 80 x 2,7 cm, fotó: G. R.

7-8. *Szumi II.*, 2015, bronz, acéllemez, 100 x 30 x 9 cm, fotó: G. R.

9-10. *Konrjú*, 2015, bronz, acéllemez, 13 x 57 x 17 cm, fotó: G. R.

11-12. *Mono*, 2017, bronz, 15 x 47 x 4 cm, fotó: G. R.

13-14. *Koto I.*, 2017, bronz, 7 x 50 x 12,5 cm, fotó: G. R.

15-16. *Koto II.*, 2017, bronz, 7,5 x 57,5 x 11 cm, fotó: G. R.

17-18. *Tokonoma II.*, 2016, acél, fa, 150 x 30 x 20 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor

19-20. *Szanszei*, 2016, acél, rézlemez, víz, olaj, 10 x 170 x 70 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor

21-25. *Mokutan*, doktori mestermunka, 2017, acél, rézlemez, szén, 63 x 190 x 55 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor

26. *Mokutan és Szanszei* című szobrom

27. Doktori mestermunkámat bemutató, valamint a Doktori Iskolában eltöltött évek során készült munkáimat összegző, *Kóan* című kiállításom 2017-ben, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Parthenón-fríz termében. (Fotó: Szigeti Gábor Csongor.)

Válogatás Sekine Nobuo, Suga Kishio és Lee Ufan műveiből

28. Sekine Nobuo: *Phase—Mother Earth*, 1968 Production shot, 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition, October 1 - November 10, 1968. Photographer unknown

29. Sekine Nobuo: *Phase—Mother Earth*, 1968 Earth, cement, Cylinder: 220 x 270 (diameter) cm, Hole: 220 x 270 (diameter) cm Installation view, 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition, October 1 - November 10, 1968. Photo: Osamu Murai

30. Nobuo Sekine and his *Phase of Nothingness* (1969) installed at the Japanese Pavilion, 35th Venice Biennale, 1970. Photo by Yoriko Kushigemachi.

31. Sekine Nobuo: *Phase of Nothingness-Water*, 1969 steel, water, cylinder form: 48 x 47 ¼ x 47 ¼ inches square form: 11.875 x 86.625 x 63 inches © Nobuo Sekine, Courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo Photo: Joshua White, Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo
32. Kishio Suga: *Law of Situation*, 1971 状況律 (Jōkyōritsu) Stones, plastic board, water 2100 x 240 x 50 centimeters, Installation view, 4th Modern Japanese Sculpture Exhibition, Ube City Open-Air Museum, Ube, 1971 Photo: Kishio Suga
- 33-34. Kishio Suga: *Law of Situation*, 1971/2017 状況律 (Jōkyōritsu) Stones, wood, plastic, water Approximately 78 feet 8 7/8 inches x 9 feet 10 1/8 inches (2400 x 300 centimeters) Installation view, 57th Venice Biennale, Italy, 2017 Photo: Joshua White/JWPictures.com Courtesy Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo
35. Kishio Suga: *Law of Peripheral Units*, 1997/2017 © Kishio Suga © Centre Pompidou-Metz / Photo Jacqueline Trichard / 2017
36. Kishio Suga: *Law of Multitude*, 1975/2012 多分律 (Tabunritsu) Plastic sheet, stone, concrete 33 x 258 x 349 inches overall Installation view, Blum & Poe, Los Angeles, 2012 Photo: Joshua White/JWPictures.com Courtesy Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo
- 37-38.. Lee Ufan, *Relatum – Relatum – L’Arche de Versailles*, 2014, Photo: © Tazio
39. Lee Ufan, *Relatum - le baton du geant*, 2014, 2014. Photo: © Tazio
40. Lee Ufan, *Relatum - Dialogue X*, 2014. Photo: © Tazio
- 41-42. Lee Ufan, *Relatum – Dialogue Z*, 2014. Photo: © Tazio
43. Lee Ufan, *Relatum – Earth of Bridge*, 2014. Photo: © Tazio
44. Lee Ufan, *Relatum – four sides of Messengers*, 2014. Photo: © Tazio
45. Lee Ufan, *Relatum - Shadow of the Stars*, 2014. Photo: © Tazio
46. Lee Ufan, *Relatum - Shadow of the Stars*, 2014. saját felvétel, G.R.
47. Lee Ufan, *Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 24–September 28, 2011. Photo: David Heald
48. Lee Ufan, *Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 24–September 28, 2011. Photo: David Heald
49. Lee Ufan, “*Relatum (Iron Field)*” (1969/1994/2018) is one of five large-scale Lee Ufan works currently on display at Dia:Beacon by Benjamin Lovozsky, BFA
- 50-51. Lee Ufan, *Topos (Excavated)*, 2016. Photo: Alessandro Moggi, Castello di Ama per l’Arte Contemporanea

Képmelléklet

Válogatás doktori tanulmányaim alatt készült szobraimból



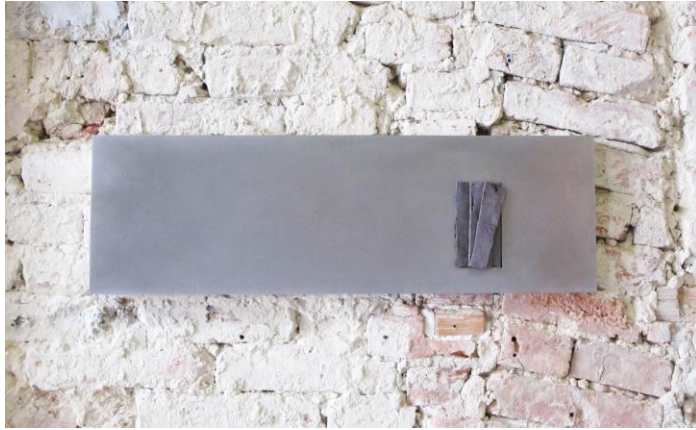
3. kép

Tokonoma I., 2015, hegesztett acéllemez, 125 x 40 x 20 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor



4. kép

Innen, 2016, festett, hegesztett acéllemez, 40 x 100 x 18 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor



5. kép

Szumi I., 2015, bronz, acéllemez, 25 x 80 x 2,7 cm, fotó: G. R.



6. kép

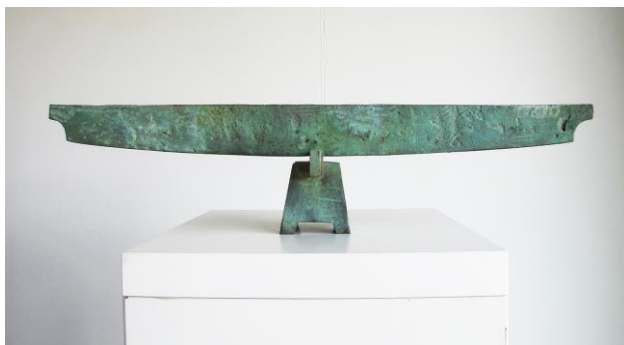


7. kép

Szumi II., 2015, bronz, acéllemez, 100 x 30 x 9 cm, fotó: G. R.



8. kép



9. kép

Konrjú, 2015, bronz, 13 x 57 x 17 cm, fotó: G. R.



10. kép



11. kép

Mono, 2017, bronz, 15 x 47 x 4 cm, fotó: G. R.



12. kép



13. kép

Koto I, 2017, bronz, 7 x 50 x 12,5 cm, fotó: G. R.



14. kép



15. kép

Koto II, 2017, bronz, 7,5 x 57,5 x 11 cm, fotó: G. R.



16. kép



17. kép

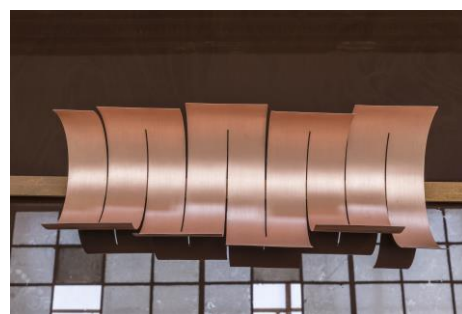
Tokonoma II., 2016, festett, hegsztett acéllemez, fa, 150 x 30 x 20 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor



18. kép



20. kép



19. kép

Szanszei, 2016, hegsztett acéllemez, rézlemez, víz, olaj, 10 x 170 x 70 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor



21. kép

Gergely Réka: *Mokutan*, doktori mestermunka, 2017, festett, hegesztett acéllemez, rézlemez, szén, 63 x 190 x 55 cm, fotó: Szigeti Gábor Csongor



22. kép



23. kép



24. kép



25. kép

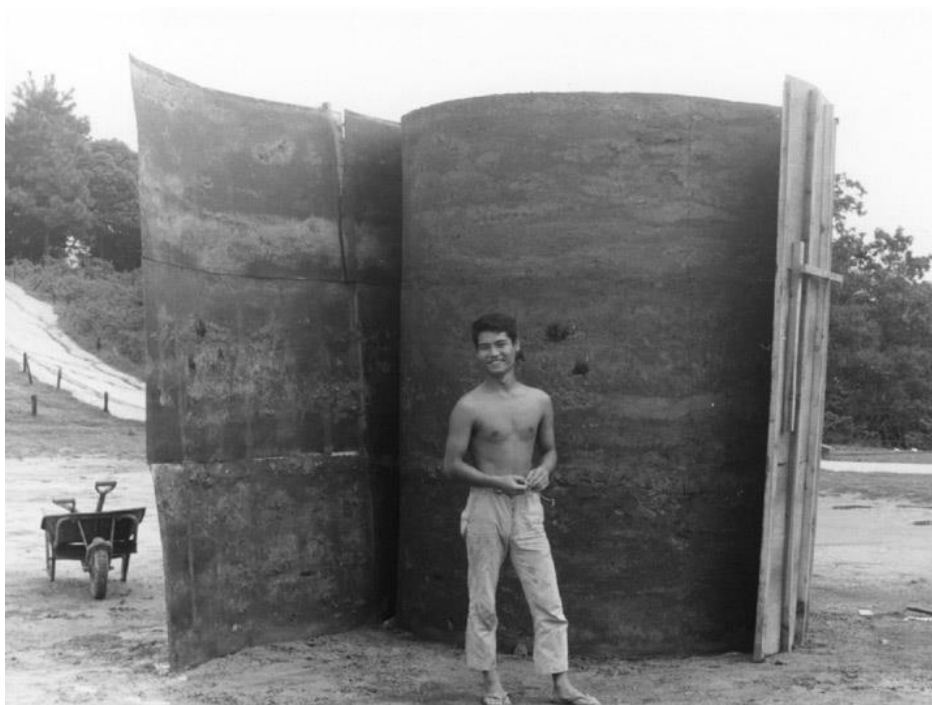


26. kép
Mokutan és Szanszei című szobrom



27. kép
Doktori mestermunkámat bemutató, valamint a Doktori Iskolában eltöltött évek során készült munkáimat összegző, *Kóan* című kiállításom 2017-ben, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Parthenón-fríz termében,
fotó: Szigeti Gábor Csongor

Válogatás Sekine Nobuo, Suga Kishio és Lee Ufan műveiből



28. kép

Sekine Nobuo: *Phase—Mother Earth*, 1968

Production shot, 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition, October 1 - November 10, 1968. Photographer unknown



29. kép

Sekine Nobuo: *Phase—Mother Earth*, 1968

Earth, cement, Cylinder: 220 x 270 (diameter) cm, Hole: 220 x 270 (diameter) cm
Installation view, 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition,
October 1 - November 10, 1968. Photo: Osamu Murai



30. kép

Nobuo Sekine and his *Phase of Nothingness* (1969) installed at the Japanese Pavilion, 35th Venice Biennale, 1970. Photo by Yoriko Kushigemachi.



31. kép

Sekine Nobuo: *Phase of Nothingness-Water*, 1969
steel, water, cylinder form: 48 x 47 ¼ x 47 ¼ inches
square form: 11.875 x 86.625 x 63 inches

© Nobuo Sekine, Courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo
Photo: Joshua White, Courtesy: Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo



32. kép

Kishio Suga: *Law of Situation*, 1971, 状況律 (*Jōkyōritsu*)
 Stones, plastic board, water, 2100 x 240 x 50 centimeters
 Installation view, *4th Modern Japanese Sculpture Exhibition*,
 Ube City Open-Air Museum, Ube, 1971, Photo: Kishio Suga



33. kép



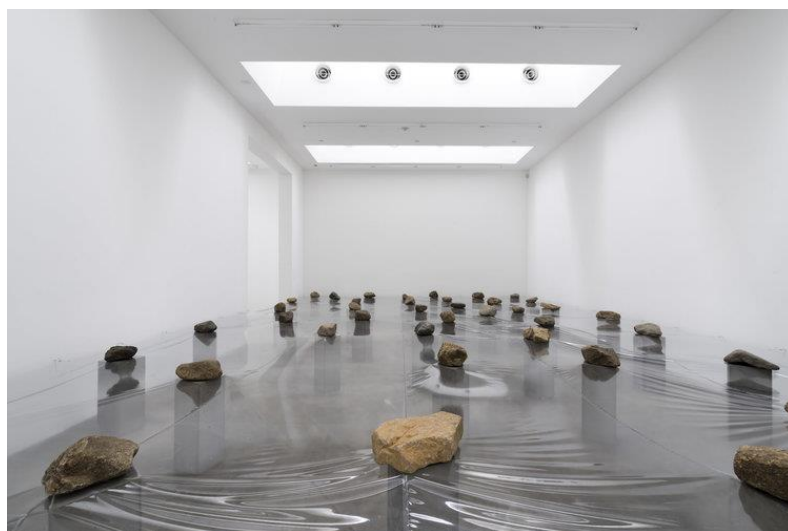
34. kép

Kishio Suga: *Law of Situation*, 1971/2017
 状況律 (*Jōkyōritsu*)
 Stones, wood, plastic, water
 Approximately 78 feet 8 7/8 inches x 9 feet 10 1/8 inches (2400 x 300 centimeters)
 Installation view, *57th Venice Biennale*, Italy, 2017
 Photo: Joshua White/JWPictures.com
 Courtesy Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo



35. kép

Kishio Suga: *Law of Peripheral Units*, 1997/2017 © Kishio Suga © Centre Pompidou-Metz / Photo Jacqueline Trichard / 2017



36. kép

Kishio Suga: *Law of Multitude*, 1975/2012
 多分律 (*Tabunritsu*)
 Plastic sheet, stone, concrete
 33 x 258 x 349 inches overall
 Installation view, Blum & Poe, Los Angeles, 2012
 Photo: Joshua White/JWPictures.com
 Courtesy Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo



37. kép

Lee Ufan, *Relatum – Relatum – L'Arche de Versailles*, 2014, Photo: © Tadzio



38. kép



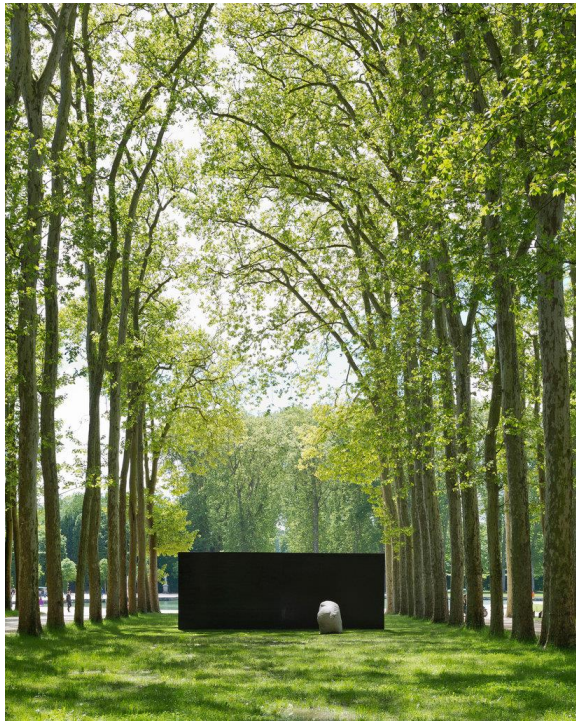
39. kép

Lee Ufan, *Relatum - le baton du geant*, 2014, 2014. Photo: © Tadzio



40. kép

Lee Ufan, *Relatum - Dialogue X*, 2014. Photo: © Tadzio



41. kép



42. kép

Lee Ufan, *Relatum – Dialogue Z*, 2014. Photo: © Tadzio



43. kép

Lee Ufan, *Relatum – Earth of Bridge*, 2014.
Photo: © Tadzio



44. kép

Lee Ufan, *Relatum – four sides of Messengers*,
2014. Photo: © Tadzio



45. kép

Lee Ufan, *Relatum - Shadow of the Stars*, 2014.
Photo: © Tadzio



46. kép

saját felvétel, G.R.



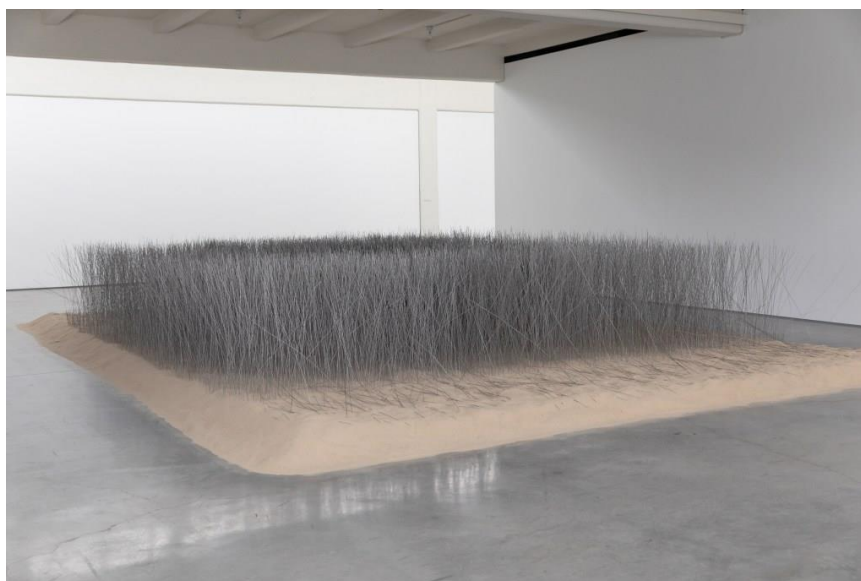
47. kép

Lee Ufan: *Marking Infinity*,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
June 24–September 28, 2011.
Photo: David Heald



48. kép

Lee Ufan: *Marking Infinity*,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
June 24–September 28, 2011.
Photo: David Heald



49. kép

“*Relatum (Iron Field)*” (1969/1994/2018) is one of five large-scale Lee Ufan works currently on display at Dia:Beacon by Benjamin Lovozsky, BFA



50. kép



51. kép

Lee Ufan, *Topos (Excavated)*, 2016. Photo: Alesssandro Moggi, Castello di Ama per l'Arte Contemporanea

Szakmai önéletrajz

Gergely Réka Erzsébet

1988-ban születtem Budapesten. 2007-ben a Marczibányi téri Kodály Zoltán Általános Iskola, Gimnázium és Zeneiskolában érettségiztem. Ugyanebben az évben felvételt nyertem a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász Szakára, ahol 2013-ban szereztem diplomát. Mesterem Karmó Zoltán volt. Az egyetemi évek kezdetétől számos csoportos kiállításon szerepeltek munkáim. 2008 és 2014 között rendszeres résztvevője voltam a Nagyatádi Faszobrász Művésztelepnek, 2011-ben meghívást kaptam a VIII. Kecskeméti Acélszobrászati Szimpóziumra. 2012-től tagja lettem a Szolnoki Képzőművészeti Társaságnak, majd 2013-tól a Magyar Szobrász Társaságnak. 2014-től rendszeres résztvevője vagyok a Szolnoki Bronzszobrászati Szimpóziumnak. 2013-ban diplomamunkámért megkaptam az év legjobb szobrász diplomázója számára alapított Vigh Tamás-díjat, 2016-ban pedig a Szolnoki Művésztelep Kert Galéria-díjában részesültem. A Pécsi Tudományegyetem szobrászati doktori (DLA) képzésén 2017-ben abszolutóriumot szereztem, 2018-ban summa cum laude minősítéssel szigorlatot tettem. Szobrászati munkámban a keleti és a nyugati, közelebbről a japán és az európai művészeti hagyomány szintézis-lehetőségeit keresem. Ennek személyes indítéka az európai és a japán kultúrával való találkozásom, de inspirációt jelentenek a keleti és nyugati civilizációk között napjainkban végbemenő kölcsönhatások is. Elsősorban az foglalkoztat, hogyan kerülnek új összefüggésbe a nyugati és a keleti esztétikai hagyomány meghatározó vonásai. Nézetem szerint a szobrászati alkotás egy lét-tapasztalat és lét-értelmezés megfogalmazása, amelynek támpontokat kell nyújtania szemlélője önértelmezéséhez.

web: www.gergelyreka.com, e-mail: reka.gergelyreka@gmail.com

Tanulmányok

2007-2013 Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász Szak, mesterem Karmó Zoltán.

2014-2017 Pécsi Tudományegyetem szobrászati doktori képzés, DLA

Díjak

2013 Vigh Tamás-díj

2016 Szolnoki Művésztelep Kert Galéria-díj

Köztéri munka

2014 *Úszó Fudzsi*, közös alkotás Gilly Tamás szobrászművésszel, Zalaszentgrót

Egyéni kiállítások

2013 *Határjelek*, Barabás Villa Galéria, Budapest

2017 *Kóan*, Parthenón-fríz Terem, Budapest

2017 *Summa*, Kert Galéria, Szolnok

2017 *Közös nevező*, közös kiállítás Gilly Tamás szobrászművésszel, Juhász Ferenc Művelődési Központ, Biatorbágy

2018 *Sem egyik, sem másik, mindkettő, egyik sem*, közös kiállítás Gilly Tamás szobrászművésszel, Karinthy Szalon, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások

2008 Parthenón-fríz Terem, MKE Budapest

2009 N&N Galéria, Budapest

2010 Falk Art Fórum, Budapest 2010 Art Market, Budapest

2011 Kecskeméti Acélszobrászati Szimpozium, Kecskemét

2011 Balassi Intézet, Budapest

2011 Art Moments, Budapest

2011 Art Market, Budapest

2012 Atádi tél, MKE Barcsay Terem, Budapest

2013 Best of Diploma, MKE Barcsay Terem, Budapest

2013 Generációk, Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Erlin Galéria, Budapest

2013 Art Market, Budapest

2014 VAStagok, Vértes Agórája, Tatabánya

2014 XIII. Zalaszentgróti Szimpózium záró kiállítása, Kiskastély Galéria, Zalaszentgrót

2014 DLA Intro II., re:public Galéria, Pécs

2014 I. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium, Aba-Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok

2015 I. Országos Kisplasztikai Quadriennále, Modern Magyar Képtár, Pécs

2015 Itt és most, Nemzeti Szalon, Műcsarnok, Budapest

2015 DiLemmA, m21 Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs

2015 Az intimitástól a közsféráig, MűvészetMalom, Szentendre

2015 II. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium, Aba-Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok

2015 Szolnoki Képzőművészeti Társaság kiállítása, Szolnoki Galéria, Szolnok

- 2016 "Katakézis", Nádor Galéria Art&Med Kulturális Központ, Pécs
- 2016 Stefánia Szoborpark Őszi Tárlat, Stefánia Palota, Budapest
- 2016 III. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium, Aba-Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok
- 2016 Szolnoki Képzőművészeti Társaság kiállítása, Aba-Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok
- 2017 RÁMPA, Várkert Bazár, Budapest / RAMP, The Castle Gardens, Budapest
- 2017 IV. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium, Aba-Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok
- 2017 Szolnoki Képzőművészeti Társaság kiállítása, Aba Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok
- 2017 3D-2017, A Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Szentendrei Régi Művésztelep, Szentendre
- 2018 V. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium, Aba-Novák Agóra Kulturális Központ, Szolnok
- 2018 Fine Form Art 10, Kunstraum Wild, München Maxvorstadt
- 2019 Bauhaus 100, Vasarely Múzeum Budapest, Budapest
- 2020 Egy időben, Múcsarnok, Budapest,

Szimpóziumok

- 2008 Nagyatádi Művésztelep
- 2011 VIII. Kecskeméti Acélszobrászati Symposium
- 2011 Nagyatádi Művésztelep
- 2013 Nagyatádi Művésztelep
- 2014 XIII. Zalaszentgróti Szimpózium
- 2014 I. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium
- 2015 II. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium
- 2016 III. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium
- 2017 IV. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium
- 2018 Miszla Art Szimpózium
- 2018 V. Szolnoki Bronzöntő Szimpózium