

## Dekorativitás és díszítőművészet Gadamer és Lukács művészetfilozófiájában

*A dekorativitással kapcsolatos vizsgálódások az esztétikai kutatásoknak többnyire a perifériáján foglalnak helyet, talán ezért is lehet érdekes szemügyre venni két jelentékeny, de egymástól lényegesen eltérő felfogású filozófus e témába vágó gondolatait, természetesen a teljesség igénye nélkül.*

Gadamer értelmezései a dekorativitásról egyrészt a kanti esztétika szépségfelfogásához kapcsolódnak. A legfőbb célja az, hogy Kant művészetfilozófiai értelmezéseit a „helyes mértékükre” szállítsa le. A híres kanti „érdek nélküli tetszés”-t nem csupán abban az értelemben fogja fel, hogy az ízlés tárgyának nincs köze a hasznosághoz, hanem úgy is, hogy a tetszés esztétikai tartalmához, a „tisztá látványhoz” a „létezés” semmit sem tud hozzáadni, mert az esztétikai lét nem egyéb, mint „megmutatkozás”.

Gadamer emellett újra is értelmezi Kantnak a szabad és járulékos szépségről vallott felfogását. Szerinte Kantnál a természeti szép elsőbbsége a művészeti széppel szemben azon alapul, hogy ott a dolog célszerűségének nincs közvetlen tartalmi jelentése. Gadamer felszínesnek tartja azt az álláspontot, amely szerint Kantnál a voltaképpeni szépség a virágok és az ornamentumok szépsége. A szabad szépség példái csak azt bizonyítják, hogy a tetszés nem a dolog tökéletességének a megítélése. Szépről ott beszélhetünk, ahol a képzelőerő szabad összhangban van az értelemmel, ahol tehát produktív: „De a képzelőerőnek ez a produktív alakítása nem ott a leggazdagabb, ahol teljesen szabad, mint például az arabeszk kacskaringóival szemben, hanem ott, ahol valamilyen mozgástérben él, melyet az értelem egységőrekvése nem annyira korlátként állít elé, mint inkább játékának ösztönzésére ír elő”. (1) Kant egyébként is megkülönbözteti az esztétikai normáleszmét – ahogyan ki kell néznie egy természeti faj egyes példányainak – és a szépség észeszméjét. Az emberi alak ábrázolásában is jelen van a normáleszme, azonban itt megjelenik a valódi szépségeszme is, az „erkölcsi kifejezése”. Tehát Kant bizonyos fokig túlmegy az „érdek nélküli tetszésen”, és nem is csak a művészet esetében. Az, hogy a természet szép, csak annak kelti fel az érdeklődését, „aki előzőleg már jól megalapozta az erkölcsi jóhoz fűződő érdekét”. (2)

Egy másik fontos kérdés, amellyel kapcsolatban felmerül a dekoratív fogalma Gadamernél, a műalkotásnak a játékhoz hasonló bemutatás-jellege. A költészet és a zene esetében ez a jelleg nyilvánvalónak látszik. A képzőművészeteknél viszont első megközelítésben a következő ellenvetések tehetők: a mű azonossága annyira egyértelmű, hogy nem egyeztethető össze vele a bemutatás sokfélesége; az újkori táblakép nincs ráutalva a közvetítésre. Ezek a szempontok az esztétikai tudat közvetlenségét igazolják – mondhatnánk. A múzeumokban, galériákban elhelyezett, bekeretezett képek szinte sugallják, hogy itt a műalkotást „kiszakítják” életvonalkozásaiából.

Kérdés tehát, hogy a műalkotásnak a játék alapján jellemzett létmódja érvényes-e a kép létmódjára is. Gadamer először is arra mutat rá, hogy az esztétikai tudat egyoldalú-

an csak ebből a jelenkori képtechnikából indul ki. Holott csupán a reneszánsztól kezdve vannak olyan képek, amelyek önmagukban, egyedi megjelenésükben is teljes, zárt képződményt alkotnak. Figyelembe kell tehát vennünk a képnek azt a létmódját is, amely az ezt megelőző korokban volt jellemző.

Vagyis bizonyos értelemben célszerű elszakadni a képnek attól a szemléletétől, amelyhez a modern galéria szoktatott bennünket. Ez az elszakadás azután visszaadja a mára erősen pejoratív kicsengésűvé vált „dekoratív” fogalmának a rangját. Ennek a megközelítésnek a jogosságát az is alátámasztja, hogy az újabb művészettörténeti kutatások is elvetik az élményművészet naiv kép- és szoborfogalmát. Például azóta tudjuk, hogy a képeknek hely is kell, amióta nincs helyük.

Gadamer a művészetek ontológiai megalapozásához nem csupán az úgynevezett „szabad” művészeteket hívja segítségül, hanem a gyakran „alkalmazotti” művészetnek tekintett építőművészet értelmezését is új szempontokkal gazdagítja.

Az épületek kettős értelemben mutatnak túl önmagukon. Egyrészt az határozza meg, hogy milyen célra szolgál, másrészt az a hely, amelyet egy térbeli összefüggés egészében elfoglal. Az építménynek egy „életviselkedést” (3) kell szolgálnia, és be kell illeszkednie a természeti és építészeti környezetbe. Az „önmagában való műalkotás” Gadamer szerint éppen az építőművészet fényében bizonyul pusztá absztrakciónak. Az épületektől elválaszthatatlan a világhoz tartozás. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy ha eredeti világa megváltozott, akkor már csak az elidegenedett esztétikai tudatban lenne valóságos. Egy úgynevezett történelmi városrész műemléki épületei is azzal együtt nyerek el jelentőségüket, hogy benne élnek egy modern világ lüktetésében.

*Az újabb művészettörténeti kutatások is elvetik az élményművészet naiv kép- és szoborfogalmát. Például azóta tudjuk, hogy a képeknek hely is kell, amióta nincs helyük.*

Gadamer bizonyos értelemben univerzálisnak tekinti az építőművészetet. Mivel a tereket formálja, a kifejezés eredeti értelmében mindent átfog, ami térben létezik. Azt is mondhatnánk, hogy helyet „szakít ki” a térből a különböző bemutatási formák számára. Az építőművészet biztosít helyet a képzőművészeti alkotások, a zene, a költészet és a

tánc ábrázolásának. Ennyiben átfogja a művészetek egészét. Azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy még a különböző műfajú, stílusú zenei alkotások előadása sem függetleníthető attól a tértől, építészeti vagy éppen természeti környezettől, ahol ezeket bemutatják. A műalkotások technikai sokszorosíthatóságának a korában ugyan túlzott követelménynek látszik a megfelelő hely kiválasztása, de éppen a hangversenyek esztétikai tapasztalatai mutatják, hogy például oratórikus művek egészen „másképp” szólnak meg – nem csupán akusztikai értelemben – templomokban, mint sportszarnokokban.

Gadamer a dekorativitás fogalmára ráakódott, gyakran felszínes értelmezések rétegeit is lebontja az építőművészzel összefüggésben. A dekoratív jelző ma az esztétikai irodalomban többnyire pejoratív csengésű. A „tartalmatlan” „jó megjelenést”, üres csillogást szokták vele kifejezni.

Gadamer az esztétikai tudat előítéletének tekinti azt a felfogást, hogy az igazi műalkotás az, „ami minden téren és időn kívül, a megélés jelenében esztétikai élmény tárgya”. (4) A díszítőművészetben érvényesülő dekorativitás egyfelől a színek és formák játéka-ként élvezhető, amelyben nem kell semmit felismerni vagy újrafelismereni. Másfelől a dekorativitás is túlmutat önmagán. Éppen ezért egyoldalú dolog a zseni alkotását élesen szembeállítani a csupán eszközként funkcionáló, díszítésre szolgáló dekoratívval. Nála a dekorativitás az építőművészet fő szempontja: egyrészt átfogja a térformálás különböző dekoratív mozzanatait, másrészt ő maga a lényege szerint dekoratív. A dekorativitás itt nem egyszerűen külsőlegesen szempontok szerinti díszítés: „A dekoráció lényege ugyanis abban áll, hogy végrehajtsa azt a kétoldalú közvetítést, hogy magára vonja a szemlélő

figyelmét, megfelel ízlésének, s ugyanakkor mégis az életösszefüggés nagyobb egésze felé irányítja, melyet kísér.” (5) Egy épületnek ugyan magára kell vonnia a szemlélő tekintetét, de lényege szerint egy életmódba illeszkedik bele. Ezért még az ornamentika sem lehet teljesen öncélú.

A dekoráció fogalmát tehát Gadamer nem az élményművészet fogalmával szembeállítva világítja meg, hanem a bemutatás ontológiai struktúrájára alapozza. A kanti gondolatot, hogy az ornamentum, a díszítő, a dekoratív azonos a „szabad szépséggel”, egyáltalán a széppel, a következőképpen viszi tovább. A díszítésnek nincs saját esztétikai tartalma, nem lehet elszakítani a díszítetre való vonatkozásától. A dísz nem magáért való dolog, nem utólag helyezük el valami másra, hanem hordozójának megmutatkozásához tartozik. Az ízlésítéleteink esetében sem csupán arról van szó, hogy megállapítjuk valaminek az önmagában való szépségét, hanem arról is véleményt mondunk, mennyire harmonizál az a dolog saját környezetével, illik-e oda.

Gadamer véső soron a dekorativitás értelmezésével is arra a következtetésre jut, hogy a bemutatás reprezentáció, sőt a dísz, az ornamentum abban az értelemben reprezentatív, mint az épület, amelyet díszít.

Lukács György életművében mind a fiatalkori, mind a kései írásokban találhatunk lényeges szempontokat a dekorativitás jelenségének értelmezéséhez. A fiatal Lukács a heidelbergi kéziratok úgynevezett esztétikai részében az esztétikai tételezéssel kapcsolatban többek között arról szól, hogy a megvalósult műben végső soron a forma és az esztétikai anyag „harmónia praestabilitája” jön létre.

Fontos hangsúlyozni, hogy ez itt nem metafizikai elv, hanem a bizonyos élményformáknak megfelelő valóság megjeleníthetőségét jelenti. Ennek azután alapvető következménye a „nézőpontok”, valamint a mű plurális jellege. Ha csupán egyetlen „nézőpont” volna lehetséges, akkor a mű csak „részszmélés volna a betemetett igazságra”, pusztán a valóságból való egyenes vonalú kiemelkedés lenne. A paradoxon az, hogy a mű „szabadon lebegő”, a rajta kívüli valóságtól független, mégsem szubjektív önkény, mivel a pluralitás ebben az értelemben nem korlátlanúságot vagy törvénynélküliséget jelent. A művészi stilizáció paradox folyamat, amelynek során a legkülönbözőbb élményelemek kapcsolódnak össze egynemű folytonossággá. Ezeket az elemeket egy „önmagában belsőleg lezárt teljesség” részeivé teszik, így megszűnik a mindennapi élményvalóságra való vonatkozathatóságuk, hiszen lényegük a „nézőpontra” való vonatkoztatás. Ebben az „egynemű folytonosságban” az elem helyének és jelentésének elkülönültsége megszűnik, a kettő egybeesik. A megvalósult műben új összefüggések és új vonatkozások jönnek létre, törvényszerűség és titokzatosság sajátos ötvözeteként: „mintha kimondhatatlan törvények uralkodnának itt olyan dolgok felett, amelyeket törvény meg nem érthet, amelyek idegenek maradnak a törvények számára, és mégis készségesen mint a táncban engedelmeknek parancsaiknak.” (6) A tánc szó ugyanakkor a műalkotás „súlytalanságát” is felidézti, amelyet a mű egy sajátos „minőségi hangsúly” révén kap: „Ez a minőségi hangsúly, amelyet az elemek halvány és homályos dologszerűsége az őket egymással összekapcsoló elvont viszonylatok értékhangsúlya révén kap, az elemek minden – testi vagy szellemi – súlyának felszámolása, a tökéletes és boldogító könnyedség mint e világ szubsztanciája.” (7)

A műalkotásnak ezt a látszólagos könnyedségét Lukács – Popper Leó nyomán (8) – az ornamentikával, például a szőnyeg mélységével és szépségével érzékelteti. Az ornamentális megformálásban rend és játék szintézisét csodálhatjuk, a törvények merevségének feloldódását, minden utópikus valóság képmását. A lukácsi elemzés itt a művészet egyik lehetőségét, a „tisztá formához” való kivételes eljutást villantja fel. A szőnyeg felületén minden színné és ritmussá oldódott fel, itt a megformálás lehetőségei végérvényes megformálással válhatnak. Ez a nyilvánvalóan kanti indíttatású analízis véleményünk szerint teljes joggal hangsúlyozza, hogy a megformálás célja és anyaga más esetekben szemben

áll ezzel a „paradicsomi”, de elvont tökélyvel. A hagyományos ábrázoló/nem ábrázoló művészetek felosztást a fiatal Lukács szerintünk mély értelműen kikerüli, helyette a megformálási elvek eltérő hangsúlyait emeli ki. A szőnyeghez – mint az ornamentika egyik ideális megvalósulásához – hasonlítja a tánc, a mese és a zene bizonyos fajtáit. Ezekkel szemben a képzőművészet és a „szóművészet” esetében már nem beszélhetünk „tisztá” formáról: „És nincs kép, amely csupán tiszta és szép felület maradhatna, hanem a maguk anyagságában megformált dolgok foglalatává kell válnia, és minden szóművészet elle- ne szegül ama tendenciának, hogy minden értelem ritmusban, rím- ben és hangzásban oldódjék fel.” (9) A „tisztá” formára törekvés ugyanakkor mindenfajta művészetre jellemző („minden művészet szüntelenül zenévé akar válni” (10)), tehát Lukács valójában nem húz merev válaszfalat a különböző művészeti ágak közé. Figyelemre méltó, hogy a mesé- t a zenével és a tánc- cal helyezi egy sorba. Ez csupán a megformálás technikai értele- mben vett közege szempontjából tűnik meghökkentőnek, a „tisztá” forma már idézett jel- lemzői felől egyáltalán nem pillanatnyi ötlet a mese elhelyezése. A mesében is „igazi földi paradicsommal” szembesülünk, emellett a mesére is jellemző, hogy „olyan távoli be- teljesülések visszfénye, amelyekre a megvalósulások csak szubjektíven-reflexíven vonatkozhatnak”. (11) Egyébként a fiatal Lukács a dráma kapcsán részletesen foglalko- zott a románc műfajával, amely szorosan érintkezik a mesével, ez utóbbit a románc epi- kus ellenpárjának tekinti. (12)

A heidelbergi művészetfilozófiában a „tisztá” forma mellett a transzcendentális forma is alapvető jelentőségű a művészetben. A „tisztá” formára az jellemző, hogy mindent fe- lületté tettek, a dologszerűség elhalványult, így létrejött „minden dolog táncszerű egye- sülése”. A transzcendentális forma viszont beteljesíti „minden dolog saját dologszerűsége- t, a nagy egység tehát nem lehet más, mint a tömegszerűség és a súly, a mű dinamikus egyneműsége, a konkrét beteljesülés, az utópikus valóság egysége”. (13)

A kései főműben, „Az esztétikum sajátosságá”-ban Lukács a „valóság visszatükrözö- désének” egyik „elvont formájaként” – a ritmus, a szimmetria és az arány mellett – elem- zi a díszítőművészetet. Ezeket a formákat ugyan rendkívül szerteágazóan, több fontos mozzanatot megvilágítva járja körül, de esztétikai jelentőségét gyengíti, hogy e fogalma- kat lényegében ismeretelméleti kategóriaként értelmezi. Míg Gadamer a művészet antro- pológiáját a játék, a szimbólum és az ünnep tevékenységformáinak ontológiai vizsgálá- tából vezeti le, addig Lukács egy társadalom-ontológiai megközelítés (a műalkotás az emberiség történelmi fejlődésének egy mozzanatát örökíti meg; a munkatevékenységből való kiindulás), valamint egy „dialektikus materialista” ismeretelmélet között ingadozik. Lukács itt a díszítőművészet kialakulását és funkciójának, valamint forrásainak változá- sait a maga történetiségében, a termelő tevékenységgel és a természeti szépséggel össze- függésben vizsgálja. A sokfelé ágazó fejtegetés alapvetően az egész mű központi kategó- riájának, a visszatükröződésnek a szémszögéből elemzi a díszítőművészetet, ahogy azt a definitív meghatározás is jelzi: „A díszítőművészetet ennek megfelelően úgy lehet meg- határozni, hogy ez egy esztétikai, felidézésre törő, magában zárt képződmény, amelynek szerkezeti elemei az elvont visszatükröződési formák, a ritmus, a szimmetria, az arány stb., és úgy látszik a visszatükröződés konkrét-tartalmi formái az ornamentikából ki van- nak rekesztve.” (14)

Lukács aprólékosan boncolgatja azt a folyamatot, amelynek során az ősi civilizációk emberének világában elválik az esztétikum a hasznostól és a kellemestől, amennyiben ez „nem tartozik szőröstül-bőröstül a mindennapi valósághoz”. (15) A lényegi kérdést ab- ban látja, hogy milyen szerepet játszik az ornamentálisan díszített tárgy az emberek éle- tében. Nyilvánvalóan minőségi különbségről beszélhetünk a naponta használt egyedi tárgy díszítése és az épületben, vagyis a nyilvános életben használt dekoratív elem kö- zött. Egyrészt a szerszámok díszítése régiebb, mint az épületeké. Másrészt arra is felhívja a figyelmet, hogy némiképp önkényes dolog azt az esztétikai-hangulati hatást, amelyet

az ősi épületek maradványai most ránk gyakorolnak olyan körülmények között, amelyeknek a régi viszonyokhoz semmi köze nincs, magába a dologba belevetíteni. Az ilyen „hangulati modernizálást” Lukács történetietlen gondolkodásnak tartja. Ugyanakkor azt is látja, hogy ebben egy valódi esztétikai probléma rejlik: „a ránk maradt szerszámok esetében már végbement a hasznosságtól való elválás folyamata a közben eltelt idő folytán, és mert a szóban forgó szerszámok már kiszakadtak az életnek azokból a valóságos összefüggéseiből, amelyekben keletkezésük és használatuk idején szerepeltek. A jelenlegi befogadóban éppen ellenkező benyomás keletkezik, mint amit eredetileg ébresztettek. Eredetileg elsődleges a közvetlen használhatóság volt, az esztétikai hatás pedig véletlenszerűnek vagy járulékosnak számított, most a hasznosság a háttérbe szorul, formai alakzatokból kell utólag – gyakran fáradtságosan – megkonstruálni vagy az esztétikai földidézést hordozójaként, főlerősítőjeként szerepel, és e földidézésben a gyakorlati használhatóság csak mint vizuálisan ható formává vált tulajdonság, az esztétikum eleme ragadja meg a nézőt.” (16) A használhatóság sohasem tűnik el teljesen a felidézett élményből, csak egy általánosságban vett használhatósággá halványul. A gadameri hermeneutika kifejezésével élve azt is mondhatnánk, hogy az ősi szerszámok és a mai befogadó találkozása-kor a különböző horizontok részben összeolvadásáról, részben egymás mellett éléséről van szó.

Az építészettel kapcsolatban a következő összefüggést hangsúlyozza Lukács. Az építészet, szemben a pusztá dekorativitással, már nem „világ nélküli”. Itt egy önálló belső és külső tér megalkotása a döntő, amely ezen a módon nincs adva a természetben, így a létrehozói szándéka és a szándékolt hatás is immanensen tartalmazza az élmény-felidézést, végső soron egy emberhez mért világ létrehozására törekszik. Ennyiben megtörténik a mindennapoktól való elválás. Ez a tény az építőművészetnél alkalmazott díszítőművészetre a következő hatással van Lukács értelmezésében. A díszítőművészet világnélkülisége nem szűnik meg, sőt éppen ez az alkalmazás világítja meg sajátosságát: „Az ékesítés elve itt nyeri el legadekvátabb alakját: nem a mindennapi élet egyik hasznos tárgyának járuléka már, az ékesítés okozta tiszta öröm, az ékesítésnek az ember életét megszüpítő, gyönyörűséget keltő funkciója ebben az összefüggésben kerülő utak nélkül juthat érvényre.” (17) Lukács lényegében egy olyan esztétikai sort lát a testi ékesítéstől a szerszámkészítésen keresztül az építészetnél alkalmazott díszítőművészetig, amelyben a mindennapi gyakorlattól való eltávolodás valósul meg.

A díszítőművészet legfontosabb alapelveinek a geometriai formák alkalmazását tartja. Még a később fellépő növényi és állati díszítések is a geometriai alakzatok általános fogalmának vannak alárendelve. A kérdés persze az, hogy a geometriai formák miért okozhatnak esztétikai élvezetet, miért rendelkeznek felidézéssel. A geometriai díszítés nem pusztán történelmi előstádium, hanem a szerves törvényszerűségét, így a szerves természetét tükrözi vissza. Lukács egyetértően idézi *E. Fischert*: „A díszítés az a bámulatos forma, amelyben csak vektorokkal, hasonló térközökkel dolgoznak... Ez az ornamentika nyilvánvalóan szemléletes matematika, és megelőzte a számjegyeket, akárcsak a képirás a betűket; bizonyos értelemben művészetté vált matematikának látszik.” (18) Bizonyos értelemben tehát a „természet rendje” tükröződik vissza tudatunkban, emellett a díszítőművészet ébresztette esztétikai örömezésben annak „munkára serkentő” és „életre serkentő” ritmusa is megnyilvánul.

Lukács elemzésében azt a kérdést is körbe járja, hogy a díszítőművészet egyszerűségéből és elvontságából nem következik-e jelenség és lényeg egybeesése. Látszólag erről van szó, ugyanakkor vitázik Kantnak a szabad és a járulékos szépségről vallott felfogásával. Egyfelől filozófiai zsenialitásnak nevezi a kanti megkülönböztetést, másfelől hibáztatja azért, mert merő tartalmatlanságot lát a szabad szépségben. Ezzel szemben Lukács „elvont lényegről” beszél: „A geometriai díszítőművészet elvont lényege tehát semmiképp sem tartalmatlan, mint Kant gondolja, nem »fogalom nélküli«, ha a közvetlen ér-

zéki szemlélet maradéktalanul magába szívja is a fogalmat. Hogy nem konkrét és tárgyi-as, hanem pusztán elvont, általában vett tartalma van, az csak rendkívül specializált lényegét valósítja meg, de semmiképp sem jelenti a tartalom teljes hiányát.” (19)

A díszítőművészet sajátos tartalmisága Lukács szerint abban fejeződik ki, hogy ezt az elvont tartalmat az allegória és a beavatottság levegője veszi körül. Sőt, egyfajta pátoszt is említ, amely a világ geometria által történő meghódításának képmását áthatja, amely abban a befogadói szándékban érvényesül, hogy az elvont tartalmat konkrétan értelmezze, és „visszavezesse a konkrét valósághoz, amelytől eltávolodott.” (20) Az ornamentális képződmény szellemi tartalma pedig azért allegorikus, mert ábrázolandó tárgyát kiszakítja természetes környezete kölcsönös vonatkozásainak összefüggéséből, hogy azután egy ehhez képest mesterséges összefüggés-rendszerbe helyezze át. Annyiban allegorikus tehát az értelme, amennyiben a konkrét-érzéki megjelenítési módokkal szemben tökéletesen transzcendens.

Az allegóriának, illetve az allegorikus értelmezésnek Lukács itt egyébként kétféle formáját különbözteti meg. Az egyik esetben, amikor az allegória értelmezése egy zárt, titkot őrző kaszt privilégiuma, arról van szó, hogy az ábrázolt tárgy érzéki-látható sajátossága és a műalkotást feltáró értelme között nincs olyan összefüggés, amely magának a tárgynak a lényegén alapul. Innen nézve minden allegorikus értelmezés többé-kevésbé vagy teljes mértékben önkényes.

---

*A használhatóság sohasem tűnik el teljesen a felidézett élményből, csak egy általánosságban vett használhatósággá halványul. A gadameri hermeneutika kifejezésével élve azt is mondhatnánk, hogy az ősi szerzők és a mai befogadó találkozásakor a különböző horizontok részben összeolvadásáról, részben egymás mellett éléséről van szó.*

---

A geometriai díszítőművészet allegorikus lényege viszont éppen esztétikai sajátosságaiból nő ki szervesen: „A geometriai díszítőművészet felidéző hatása lényegével, az elvont, általában vett tartalommal együtt – ezt az egész komplexumot mozgásban tartó világnézeti pátosz alapján – a közvetlen élményből bontja ki az allegorikus értelmezés igényét.” (21) Az persze itt is fennáll, hogy az értelmezés önkényes lehet, de ez nem vonja maga után a művészi lényeg és gyakorlat erőszakos eltorzítását.

Befejezésül még egy vonatkozásra hívom fel a figyelmet Lukács elemzéséből. A díszítőművészet alkotásainak tartós hatásáról, valamint annak forrásáról van szó. Nagy időbeli távolságból visszatekintve nem lehet rekonstruálni, hogyan hatottak eredetileg a kortársakra a díszítőművészet formái. Egyébként sem lehet a díszítőművészet aktuális hatását az eredeti szándéknak a leghelyesebb rekonstruálásából levezetni. Lukács végső soron azt hangsúlyozza, hogy a jelenség és a lényeg dialektikája a geometriai díszítések esetében maradéktalanul egybeesésként érvényesülhet, ez azonban nem fosztja meg a geometriai díszítőművészetet minden művészileg lényeges tartalomtól, még ha allegorikus jelentése el is veszett. Továbbra is megmarad egy jelentős tartalom, amely gazdagságát a külvilág feletti emberi uralom pátoszából és az így létrejött látható rendnek az érzékileg megjelenő könnyedségéből és szellemiségéből meríti.

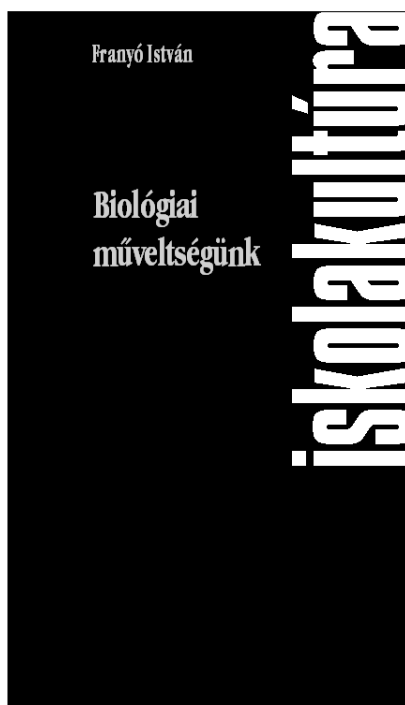
## Jegyzet

(1) Gadamer, H.-G. (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest. 55.

(2) Uo. 57.

(3) Egyébként a heideggeri hatás, illetve párhuzam az építészet kitüntetett kezelésében is érzékelhető. Lásd Heidegger (1954): *Bauen, Wohnen, Denken*: „A görögök a technét, a létrehozást úgy gondolták el, mint valami megjelenítettet. Az ekként elgondolt techné már ősidők óta az építészet tektonikájában rejtezik.” In: *Vorträge und Aufsätze*. Neske, Pfullingen. 160.

- (4) Gadamer, i.m. 122.  
 (5) Uo.  
 (6) Lukács György (1975): *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. A regény elmélete. Magvető, Budapest. 107.  
 (7) Uo. 104.  
 (8) Vö. Popper Leó (1993): *Volkskunst und Fombeseelung*. In: *Dialógus a művészetről*. Popper Leó írásai – Popper Leó és Lukács György levelezése. Szerk. Hévízi Ottó és Timár Árpád. T-Twins – Lukács Archívum, Budapest.  
 (9) Lukács, i.m. 108.  
 (10) Uo. 109.  
 (11) Uo. 108.  
 (12) Vö. Lukács György: A „román” esztétikája (Kísérlet a nem tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására). In: Lukács György: *Iffjúkori művek (1902–1918)*. Magvető, Budapest. 1977. 784–807. – „A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. Tulajdonképpen allegorikus arabeszk, melynek értelme mindörökké elveszett, áttetsző volta ezáltal lokális színezetté, önmagán való túlmutatása pedig fantasztikus-groteszk ornamentikává lett.” Uo. 787.  
 (13) Lukács, 1975, 141.  
 (14) Lukács György (1978): *Az esztétikum sajátossága*. Magvető, Budapest. I. k. 314.  
 (15) Uo. I. 324.  
 (16) Uo. I. 325.  
 (17) Uo. I. 327.  
 (18) Uo. I. 328.  
 (19) Uo. I. 334.  
 (20) Uo. I. 335.  
 (21) Uo. I. 336.



Az Iskolakultúra könyveiből