

Janus Pannonius Tudományegyetem, Művészeti Kar  
Doktori Habilitációs Bizottság részére  
7624 Pécs, Damjanich utca 30.

## Válasz

Dr. Keserű Katalin és Dr. Szabadi Judit opponensi véleményére

Kérdéses, hogy a világ egyáltalán kinéz-e valahogy?  
Willi Baumeister

### Bevezető

A hatvanas évek elején még mindig a helyemet kerestem a művészetben. Sok mindent ismertem, még sokkal többet nem, és mint mindenki, én is a magam módján tájékozódtem. Személyesen természetesen, mi több, majdnem minden képben másképpen voltam személyes. Egy szép napon azonban elegendő lett a csak személyességből.

Megéreztem, ha megközelítek egy egyedi látványt, abban nem csak a véletlen, hanem valamilyen magasabb rendű rendezőelv is működik. Ezzel egyidejűleg a festészetben is megéreztem, a vászonra kent festékfoltok véletlenszerűségét a gondolkodásomban megjelenő rendező elvek is befolyásolhatják.

A személyesség helyett objektív alapot kerestem, lehetőleg mindenki által érthető kifejezési formát. 1964 nyarán hirtelen elhatározásból ceruzát meg vonalzótt fogtam és rajzoltam néhány rajzot vékony függőleges vonalakkal, de úgy, hogy közben megszámoztam a vonalakat és a közöttük hagyott távolságokat is, balról jobbra folyamatosan.

Újra tudatosodott bennem, a látható természettől függetlenül is dolgozhatok, nem csak természet után. 1958. februárjában egyszer már felfedeztem a magam számára ezt a lehetőséget, egy a kubizmusról szóló francia nyelvű könyv (Skira) hatására, jóllehet akkoriban még hallomásból sem tudtam, hogy létezik absztrakt művészet.

Mindemellett sokat foglalkoztam BOLYAI JÁNOS gondolataival. 1965-ben újra olvastam híres szavait: „...csak annyit, hogy a semmiből egy új, más világot teremtettem.” Rájöttem, hogy vizuális összetevőkkel ugyanúgy műveleteket lehet végezni, mint a matematikai, a zenei, a kémiai szakterületek összetevőivel. Úgy érveltem magamban, hogy azért nevezik a művészetet művészetnek, mert művi, nem pedig természeti. Ha tehát fejlődni szeretnék, nem szükséges festés előtt minden alkalommal a természeti jelenségek sokaságában egy modellt keresnem.

A következőre gondoltam:

1. ha az anyag önmaga szerkezeti feltételei és szervező elvei közegében mozog, akkor a formát öltött világ lesz belőle,
2. ha a művész megnézi ezt a formát öltött világot, akkor értelmezéssel és leképzéssel figurális művészetet alkothat belőle,
3. ha a művész szellemi ereje „közvetlenül” a festékanyaghoz fordul, akkor minden átmeneti szemlélődés és értelmezés helyett, eleve formát, azaz eleve elvont művészetet alkothat.

Valamivel később így gondoltam:

1. a teremtő erő és az anyag találkozása létrehozza a teremtett és formát öltött világot,
  2. a szellemi alkotóerő, a festékanyag, illetve a fény és a látható világ értelmezésének és leképzésének találkozása létrehozza a konkrétságok vizualitását, a figurális művészetet,
  3. a szellemi alkotóerő, a fény és a festékanyag „közvetlen” találkozása létrehozza az eleve elvontságok vizualitását.
- a szellemi alkotóerő logikai tartománya + fény + festékanyag = formaalkotó, nemző/generatív művészet,
  - a szellemi alkotóerő indulati tartománya + fény + festékanyag = absztrakt expresszionizmus.

Ekkor kezdtem komolyabban gondolkodni a szellem képkeltő erején. Rájöttem, az anyag tulajdonságainak látható része elválasztható az anyagtól, illetve hogy ezeket a vizuális tulajdonságokat önállóan is kezelhetem. A vizuális tulajdonságok közötti kapcsolatok vizsgálata megértette velem, hogy törvényszerűségeket fedezhetek fel közöttük.

Az 1967-ben megfogalmazott Az átalakuló plasztikusság kiáltványa című írásomban ezt így rögzítettem: „A törvényszerűségeknek az anyaghoz kötöttségtől való feloldása lehetővé teszi a törvényszerűségeknek mint tiszta tulajdonságokak, mint tiszta szemléleti formáknak a megragadását.”

Kigondoltam azt is, miképpen, milyen rendező elvek segítségével tudnám ezeket a tiszta tulajdonságokat olyan képekké formálni, amelyek képi képzeteimnek megfelelnek. Egyrészt világossá vált számomra, hogy a filozófia, a számtan és az euklideszi geometria alapjai az egyszerű formákkal foglalkoznak, és hogy ezek az európai kultúra tájékozódási eszközei, másrészt viszont világos az is, hogy a művészet tetszőlegesen bonyolítható formákkal foglalkozik.

Úgy véltem, hogy az igazi művészet éppen olyan összetett, mint amilyen bonyolult a gondolkodásunk. Ha tehát egyszerű formákból szeretnék bonyolult képeket festeni, akkor azt csakis az egyszerű formák tulajdonságainak sokrétű megszervezésével érhetem el.

Az egyes formák egy képi térben történő összeszervezésében az euklideszi teret, egyszerűbben fogalmazva a DESCARTES-féle koordináta-rendszert választottam. Elneveztem vonatkoztatási rendszernek, mert a formák kapcsolatait, vonatkozásait, valamint időbeli változásait így egzakt módon meghatározhattam.

Ezen elméleti eredmények után folytattam elméletem és szintaktikai módszerem további kidolgozását. BOLYAI JÁNOS gondolatai még mindig foglalkoztattak. 1970 húsvét vasárnapján egy vázlat rajzolása közben megértettem, miként tudok euklideszi terek helyett nem folyamatos, azaz distanciális nem-euklideszi tereket képezni.

Megtaláltam azt az axiómát, amit évek óta kerestem. Rájöttem, hogy egy koordinátát alkotó változatlan szerkezetű számsor helyett választhatok változó szerkezetű számsort, számsorokat is. Ezzel függetleníteni tudtam eszközszeremet, és szellemileg autonómmá váltam.

Azt is mondhatom, hogy a formát sikerült nem belülről, szubjektíve, hanem kívülről, mintegy objektíve, a választott paraméterek segítségével meghatároznom. Végző következtetésem az volt, ha a szerkezetet és a formát a művészek hagyományosan egymásba elegyítve jelenítik meg, akkor

#### SZERKEZET ÉS FORMA EGY ÉS UGYANAZ.

Egy képi idea viszont paraméterekben megfogalmazva szerkezet, műben megfestve forma. Ezért állíthatom azt is, hogy munkáimban

#### SZERKEZET ÉS FORMA EGYMÁSTÓL TELJESEN KÜLÖNBÖZNEK,

hiszen egy és ugyanazon szerkezetet eltérő vizuális anyaggal is összeköthetem. Szerkezet és forma ekkor teljesen különböző valóságban jelenik meg, létezési módjuk egymástól világosan elkülöníthető. A szerkezet a potenciális, a forma az aktuális valóság része.

Összefoglalva: 1967 és 1970 között sikerült kigondolnom, kidolgoznom elméletem, illetve módszerem minden lényeges pontját. Ezzel összeállt az

#### OBJEKTÍV MŰVÉSZET SZINTAKTIKAI ESZKÖZRENDSZERE.



A továbbiakban szeretnék az opponensek által felvetett kérdésekre és gondolatokra válaszolni. A rövidség kedvéért őket nevük kezdőbetűjével jelzem. Az idézett mondatok vagy töredékek a szerzők által felvetett gondolatok teljes tartalmát hivatottak jelezni.

K. K.: „Hogy a világ szerkezet-e vagy szervezet, ki tudja?  
Mindig az, aminek tudjuk vagy sejtjük.”

Akárhogyan vizsgálom is a világot, minden, ami megvalósult, akár a természetes világban, akár a művészet világában: az egyúttal formává is vált. Ha abból indulok ki, hogy szerkezet és forma egy és ugyanaz, akkor nyilvánvaló lesz, hogy:

- a már meglévő formák ismétléséből,
- az ecset mozgatásából,
- a természet tanulmányozásából származhat a forma.

Ekkor ismét két út áll előttem:

- származtassam e az új képi formát a természet látható formáiból és a festék anyagából utánzásal, leképzéssel, átalakítással, vagy
- származtassam e az új képi formát a világ valamilyen szerkezetének megértéséből, illetve helyesebb megértéséből?

Ha a művészet mondattanának, szintaxisának megújítására törekszem, akkor az utóbbi utat fogom követni. Ekkor állíthatom, hogy a világ szerkezetének helyesebb megértéséből jön létre az új kép, hiszen a világ szerkezetéhez az emberi gondolkodás szerkezete éppen úgy hozzátartozik, mint például az anyagi világ szerkezete és ezek időben zajló változásai.

Sőt, egyes filozófusok vagy iskolák szerint metafizikailag megalapozza gondolkodásunk szerkezetét – a nyelv, különösen a magyar nyelv szerkezetét – az anyagi világ szerkezetét!

1967-ben úgy döntöttem, hogy az emberi gondolkodás szerkezetéből fogok kiindulni. Azóta fogalmazok úgy, hogy a választott paraméterek által meghatározott szerkezet és a hozzárendelt vizuális tulajdonságok elegye a forma. Mondhatom ezt, mert egy bizonyos képzet parametrikus reprezentációja a szerkezetet, érzéki reprezentációja a képi formát adja.

Ezzel szemben persze tudom, hogy a szerkezet / struktúra fogalmán a szakmai gyakorlatban egészen mást értenek:

- a) vagy egy dolog tagolt formáját, amely a természetes megvalósulás folyamán önmaga belső sajátosságai szerint bonyolódik (egy arc ráncait, egy fatörzs évgyűrűit, egy hal pikkelyeit stb.), és amelyet a művészek festés közben képi és/vagy esztétikai, illetve valamilyen más ok miatt tovább hangsúlyoznak,
- b) vagy a természetesen tagolódott formát külső, idegen szempontok miatt mesterségesen, mesterkélten tovább tagolják, azt további felosztásnak vetik alá. Így dolgoztak a magyar konstruktivisták, amikor képi formát alkottak egy figurális képben: például Barcsay Jenő, Vilt Tibor stb.

(Anekdotaként: a Nemzeti Szalon lebontása előtti talán utolsó kiállítását a magyar konstruktivisták műveiből rendezték. A kiállítás vendégkönyvében olvastam a következő megjegyzést: „Kívánom, hogy Vilt Tibornak sose legyen jobb nője!”)

Visszatérve saját strukturális fogalmamhoz – miszerint szerkezet és forma elegyítve egy és ugyanaz, de létezésükben mégis teljesen különbözőek –, három egymással összefüggő és egymástól mégis tisztán elkülöníthető kutatási területre nyílik lehetőségünk.

Foglalkozhatunk

- a szerkezet parametrikus sajátosságaival,
- a forma morfológiai sajátosságaival,
- a szerkezet és a forma megfeleltetésének gyakorlatával.

Ha képi formát generálok, akkor a hagyományos módszerek ellenkezőjét teszem. Választok a repertoárból néhány paramétert és a céljaimnak megfelelő változókat. A választott funkcionális összefüggésekkel mint adathalmazzal leírom a szerkezetet. Ez alakul majd a megvalósítás, a konkrét festés során képi formává, azaz képpé.

Mindebből az a tanulság, hogy a természetben, a művészetben és a tudományban egyaránt foglalkozhatunk fellelhető szerkezetek szervezettségével és a megalkotható szerkezetek kidolgozásával.

A természetes világban:

- a szervetlen világ szerkezeteinek / strukturáinak megvalósultságait szervezettségnek,
- a szerves világ szerkezeteinek / strukturáinak megvalósultságait szervezeteknek nevezzük.

A művészet világában:

- az emberi szellem elvontságában képzett szerkezeteket képzetes, imaginárius struktúráknak nevezem; ilyenek a saját munkáim is,
- a figurális művészetben a látható világ leképzését szolgáló szerkezeteket a leképzés nyelvi eszközeinek nevezzük, például arányok, perspektíva stb.

A tudomány világában:

- az emberi szellem tudományosságában képzett szerkezeteket a mesterséges intelligencia struktúráinak nevezzük,
- a tudomány világában az evilági dolgokra vonatkozó szerkezetek képzését a természetbe való beavatkozás strukturális eszközeinek nevezzük, például a génmanipuláció, a klónozás stb.

Művészet és tudomány gyökere egy – mondta KODÁLY ZOLTÁN.

K. K.: „...a kép nemző, élő természetű.”

Igen, de még sokkal inkább a művész, illetve a művész képessége nemző – ennek eredménye a kép.

Kétfajta alap-intelligencia létezik: a műveleti intelligencia és a minősítő intelligencia.

Az intelligencia minden más formája e kettő részterülete vagy részterületeinek keveréke.

Kétfajta gondolkodási irány létezik: a nemző / generáló és a leíró / leképző gondolkodás.

Amikor valamit elemzünk, műveleti és minősítő intelligenciánk segítségével megállapítjuk, hogy például:

1. – hányfajta formát találunk?

- a formai tulajdonságok milyen egyedi eseteit állapíthatjuk meg, például az arányok egy perspektivikus térhez való vonatkozásban? stb.
- milyen kapcsolódásokat találunk?

2. – hány színtartományt találunk?

- e színtartományok milyen egyedi eseteit állapíthatjuk meg a színelemzés alapjául választott színelmélet referenciájának vonatkozásában?
- milyen fényeket és árnyalatokat találunk a választott vonatkoztatási, referenciaskálával összevetve?

Az eredményt tekinthetjük a magyar nyelv szóbokor fogalmához hasonlóan formabokornak, színbokornak és fénybokornak, illetve e bokrok valamilyen ágában található eredménynek.

Ha tehát ezen az úton egy egyedi vizuális jelenség vagy kép elemzése során eljutunk annak forma-, szín- és fénybokrához, akkor mondhatjuk, hogy mindhárom nemző – nem csak intuitív alapon, hanem intelligenciánk bizonyítható logikai érvei alapján.

Ezen a ponton válik tisztán és világosan érthetővé, hogy az elemzés, a széttagolás ellentétes fogalma az összeadás, a nemző, a generatív, a szintetikus következtetés. Ezért neveztem már a 70-es évek elejétől munkáimat szintetikus programoknak.

Ha elemzünk, széttagolunk, nem ugyanazt tesszük mintha összeadunk, mert gondolkodásunk iránya ellentétes. Ha sikerült átfogó és kvantált képpel rendelkezünk azokról a területekről, a választott tartományokról, azaz repertoárokról, amelyeket vonatkoztatásként, referenciaként gondolkodásunkhoz igénybe veszünk, akkor a nemzőképesség logikájával felvértezve a képalkotás végtelen lehetőségei nyílnak meg előttünk.

A bokrokban található jellemzők, azaz paraméterek és változók annyi irányban változhatnak, vagy mi művészek annyi irányban változtathatjuk őket, amilyen szélesre fogalmaztuk tartományaik kiterjedését.

Ha olyan irányba szeretnénk változtatni formáinkat, amelyre a választott paraméterek és változók nem adnak lehetőséget, akkor kicserélhetjük a paramétereket éppen úgy, mint a változókat is, szándékaink és tetszésünk szerint – BOLYAI elve alapján.

Példaként a következő munkáimat említem:

1. Visszafordíthatatlan folyamat I, 1968. 28. repró
2. Visszafordíthatatlan folyamat II, 1968. 29. repró
3. Szubsztrátum, 1968. 30. repró
4. Fejlődés 1, 1968. 22. repró
5. Fejlődés 2, 1968. 21. repró
6. Fejlődés 3, 1968.
7. Fejlődés 4, 1968.
8. Fejlődés 5, 1968.
9. Transzmutáció 1, 1969. 35. repró
10. Transzmutáció 2, 1969. 34. repró

in: attila kovács – synthetische programme, kölnischer kunstverein, 1973. szeptember 17.

Nagy vonalakban idáig jutottam a 60-as évek második harmadára

- a saját munkáim alapján,
- BOLYAI JÁNOS gondolataival való foglalkozás alapján,
- a kortárs zenével való találkozás hatására (LIGETI, BOULES, STOCKHAUSEN, NONO, BERIO, stb.),
- a kortárs művészettel való 1965. és 1967. tavasza közötti találkozás alapján, főként Párizsban és Esslingenben (VASARELY, SOTO, MORELLET, MAVIGNIER, AGAM, ALBERS, HARTUNG, SCHÖFFER, BRANCUSI, CALDER, MICHAUX, FONTANA, PICASSO munkáit szeretném megemlíteni). A kortárs művészet elméleteivel azonban nyelvi ismeretek hiányában ekkor még nem tudtam megismerekedni.
- az 1967. áprilisában először olvasott CSUANG CSOU pillangópéldázat hatására sikerült néhány hónap alatt megfogalmaznom „Az átalakuló plasztikusság kiáltványa” című írást, amivel végleg kialakultak művészeti nézeteim.

A BAUHAUS művészetével az 1968-ban Stuttgartban megrendezett kiállításon találkoztam először. MAX BENSÉvel 1969. február elején ismerkedtem meg, és csak hetekkel később fogtam fel, hogy kivel és mivel hozott össze a jó szerencsém. Ekkor tudtam meg, hogy létezik az esztétikai információelmélet. MAX BENSÉt a második írással kerestem fel, amelynek „Az esztétikai tér” címet adtam, és még 1968. őszén írtam. BENSE tanszékén ismerkedtem meg 1969. tavaszán F. NAKE és F. NEES számítógépes programozott kísérleteivel, HANSJÖRG MAYER tipográfiai kutatásaival.

1969. tavaszától többször jártam Kölnben is. Ott eleinte a pop arttal, a fluxus-al és a forma-nélküliségre törekvő informell festéssel találkoztam. Az 1970-es kölni Kunstmarkt és a város galériáiban láttam először igen kevés amerikai minimal artot is. 1972. február 18-án költöztem Stuttgartból Kölnbe. Ekkor szélesedett ki végleg a látóköröm. Ebben az évben ismerkedtem meg az amerikai concept arttal, amelyet Németországban először 1969. őszén mutattak be a Westfälischer Kunstvereinben, Münsterben. A generatív nyelvvelmélettel és JEAN PIAGET könyveivel szintén ekkortól ismerkedtem meg, mert német nyelvi ismereteim már lehetővé tették ezt.

K. K.: „Kovács Attila művészete nem e modern értelemben autonóm, hiszen tudományos elvek, nem művésziek kormányozzák.”

Úgy gondolom, munkáimban, gondolkodásomban a tudományos és a művészeti elvek szerves egységet képeznek, kiegészítik egymást. Csakis e két terület termékeny összefonásával szeretek tájékozódni. Igaz, a művészeti elvekről kevesebbet írtam.

Viszont meggyőződésem, hogy a csak művészeti elvek egymagukban naiv művészethez vezetnek, a csak tudományos elvek pedig egyáltalán nem vezetnek a művészet világába. Visszatekintve az 50-es évek végi, 60-as évek közepéig tartó tájékozódásomra, azt mondhatom, hogy nem a nyugati generatív grammatikából indultam ki, hiszen nem is ismertem azt. 1964. nyaráig a budapesti Iparművészeti Főiskolán még rajzolni és festeni sem tanítottak meg, nemhogy korszerűen gondolkodni vagy művészetet értelmezni. Pl. a könyvtár két részre volt választva: az egyik részét használhatták a diákok, a másikat a tanárok. De kétlem, hogy akkoriban a tanárok számára fenntartott részben lett volna valami is a generatív grammatikáról vagy az információelméletről. Egyik sem volt a tananyag része. Akkor honnan ismerhettem volna?

K. K.: „...ahol az igaz kizárólag a szintaxisra (= mondattan, nem nyelvtan!), a szerkezetre vonatkozik, a jelentésre nem.”

Általában háromféle kérdéssel foglalkozhatunk:

- csak a szintaxissal,
- csak a jelentéssel,
- a szintaxis és a jelentés kapcsolatával, megjelenítési szándékaink szerint.

A szintaxissal úgy 40 éve foglalkozom, de a hozzá fűzhető bármilyen jelentés soha nem volt érdeklődésem tárgya.

K. K.: „Az igaz imént említett egyoldalú, semmivel ki nem próbált, nem ellentételezett volta ...”

Már igen fiatalon, az 50-es évek második felében megértettem, hogy a művészet mint diszciplína nem ismer erkölcsi garanciát. A 60-as években úgy gondoltam, a világ gyorsabban fejlődik a tudományban, mint a művészetben. Ez a sejtés megerősített hajlamaimban, mert mindig egyformán szívesen néztem és gondolkodtam. Bizonyosságot kerestem, és mert a tudósok egymás eredményeit ellenőrző kísérletekkel elvetik vagy megerősítik, úgy gondoltam, a tudományos módszer igazságában megbízhatok. Ezzel együtt mind a mai napig úgy vélem, a matematikai módszer igazságaiban is feltétlenül megbízhatok. Elemzéseim helyességének megítélésében egész életem tapasztalataira támaszkodom.

Az igazat gondolatban a nem igazzal, a hazuggal vagy a huncuttal szoktam összevetni, a nem igaz, a hazug vagy huncut érzelmekből vagy gondolatokból származtatható lehetséges, de soha meg nem festett képi következtetésekkel szoktam (a magánéletemben) ellentételezni. Nem szokásom sem a szakmai nyilvánosság előtt, sem a közéletben igaz és nem igaz kijelentéseket tenni, vagy igaz és hazug képeket egyidejűleg bemutatni, hogy egyiket a másikkal ellentételezzem.

A formai tökélyt a műtermi gyakorlatban akarom elérni. Addig foglalkozom egy bizonyos formával, amíg el nem érem a tőlem telhető formai tökélyt. Ezt viszem a nyilvánosság elé.

K. K.: „Az in-formáció nem azt jelenti-e előtagja révén, hogy beleformál, formává tesz valamit, ami így meg-formált? Azaz már másodlagos tényező?”

Választott információnak azt a paraméterek által megfogalmazott szerkezetet, illetve adathalmazt nevezem, ami segít megfesteni egy képet. A formálódás folyamata így nem más, mint a megfogalmazott paraméterek működése, amelynek végeredménye a festés folyamán létrejött forma. Először megfogalmazom az információhoz szükséges paramétereket, ezért elsődleges az információ, majd azután kivitelezem, megfestem a formát. Ezért másodlagos a forma. A paraméterek működtetését nevezhetjük költőien a művész munkálkodásának.

K. K.: „A jel ugyanis egyszerre megnyilvánulás és közlés (informatív és kommunikatív), jelez és jelent, szétválaszthatatlanul.  
Az a forma, ami az egyiket vagy a másikat nem tartalmazza, nem jel.”

A szintaxis struktúrája önreferenciális jelentésű jelek formájában nyilvánul meg, amikor képként tárul elénk. Közli velünk, hogy milyen a szerkezeti felépítése (és nem másmilyen), és azt is közli, hogy milyen képként mutatkozik legszívesebben (és nem másmilyenként).

A kifejezés szabadsága ebben a vonatkozásban azt jelenti, hogy szándékaink szerint dolgozhatunk az önmagára visszautaló, azaz önreferenciális és a valami másra utaló, azaz referenciális jelek lehetséges különböző kapcsolataival:

1. a hagyományos festészetben megtaláljuk a szintaxist éppen úgy, mint a jelentést, az önreferenciális és a referenciális jeleket egyaránt,
2. a konceptuális művészetben, pl. Tóth Endre „meg nem festett képeiben” nincsen sem szintaxis, sem jelentés, ezért nem találunk bennük sem önreferenciális, sem referenciális jeleket,
3. egyes munkáimban, például a vonatkoztatási rendszereimben csak a rendszerek struktúráiról, azok megjelenítéséről találhatunk kijelentést. Ezért csak önreferenciális jeleket tartalmaznak.

K. K.: „Kovács Attila egyszer kizárja a jelentést, máskor nem.”

Ez azért lehetséges, mert a szintaxis és a jelentés tetszésünk szerint összekapcsolható és szétválasztható. Együtt is kezelhető, meg külön is. Lásd az előző kérdésre adott válaszban.

Ha a jel önreferenciális, és az önmagára vonatkozó jelentésére rendszerelméletet építek, akkor annak képi formájával foglalkozom. Ha programművészettel foglalkoznék, akkor a szintaxisához szükséges önreferenciális jeleknek láthatatlanoknak, szubvizuálisoknak kellene maradniuk, hogy a programot (a jelentést) közvetítő referenciális jelek válhassanak láthatóvá, kommunikatívá.

K. K.: „...a rendszerek nem kapcsolódnak egymáshoz világosan, nem következnek egymásból.”

Utalás nélkül sajnos nem tudom megítélni, hol fejeztem ki magamat homályosan vagy hiányosan. Szívesen vállalkoznék a homály eloszlatására. Például a „18.144 kétdimenziós vonatkoztatási rendszer generálása, 1973–76.” című munkám ismertetésével.

Megkísérlem azonban gondolataimat még egyszer, a világ rendjének a lehető legegyszerűbb kibontakoztatásával felvázolni:



## *Ismereteink kibontakoztatásának elemi vázlata*

A megismerő ember

- önmagát, önmaga természetét és
- a természetet, a világ természetét szeretné megismerni.

Megkülönböztethetjük az intuitív és a tudományos megismerést.

*Az emberre vonatkozó rend kifejezése:*

*az 1-tagú számhalmazzal*

Az önmagát megismerni vágyó ember ráébred arra, hogy saját tudata van, megéri, hogy neki Én-tudata van. Én-tudatunk önmagunk, és a többi ember mint egyén, külön-külön teljességét fogalmazza meg.

EGY ÉN = EGYÉN = TELJESSÉG

*a 2-tagú számhalmazzal*

Én-tudatunk csak életünk folyamán létezik, születésünk előtt és halálunk után nincs. Egyéni létezésünk, illetve az egyénekből álló sokaság időbeni léte behatárolt.

- a) van – nincs
- b) igen – nem
- c) 1 – 0

*a 3-tagú számhalmazzal*

Saját tulajdonságainkat egykoron a magyar kultúrában három csoportba foglalták össze és természetünk három tájéka-hoz kapcsolva képelték el.

- a) fej – a szellemi-lelki tulajdonságok helye
- b) a nyak és a derék között – a fiziológia-pszichikai tulajdonságok helye
- c) a derék alatt – a testi tulajdonságok helye

*a 3 (+ 1)-tagú számhalmazzal*

Eleink számára a derék kitéüntetett hely volt. Aki gondolkodásában és evilági tetteiben nagy testi, lelki és szellemi erővel megállta a helyét, azt vitéznek, illetve nemes embernek tartották, és a derekán felövezték. Ettől volt derekas ember ő.

*a 4-tagú számhalmazzal*

Számos ősi kultúra négy elemmel számolt, amikor a világot, és benne önmagát magyarázta. Ez a négy elem: föld, víz, tűz, levegő.

*az 5-tagú számhalmazzal*

Ősműveltségünkben a hunoktól, szkítáktól eredően, eleve öt elemmel számoltak eleink.

A föld, a víz, a tűz, a levegő és első elemként a szer-elem:

szerelem, szeretet, szertartás, szervül, szerkezet, szerszám, szerű stb.

*A fizikai világra vonatkozó rend kifejezése:*

*a 1-tagú számhalmazzal*

A világ egészét = a világegyetemet egy egységnek, azaz egyetlennek tekinthetjük. Egyetlennek, mert nem ismerünk még egy másik világegyetemet.

VILÁGEGYETEM = EGY.

*a 2-tagú számhalmazzal*

A világegyetem, az uni(=1)verzum két alkotórészből áll: az üres térből és az összes anyagból.

A kettő együtt alkotja a világmindenséget.

A világűr, a tér nem telített, csak helyenként található benne anyag, helyenként nem.

TÉR + ANYAG

a) van – nincs

b) igen – nem

c) 1 – 0

*a 3-tagú számhalmazzal*

Mivel a világmindenség anyaga nem tölti ki a világűr, mert köbtartalmát tekintve kevesebb anyag van mint tér, az anyag változtatja helyét a térben.

Az anyag térbeni elmozdulását nevezzük időnek.

TÉR + ANYAG + IDŐ

*a 4-es számhalmazzal*

Az anyag helyváltoztatása ok nélkül lehetetlen. Ezt az okot nevezzük erőnek, az erő aktuális működését pedig energiának. Mindez együtt:

TÉR + ANYAG + IDŐ + ENERGIA négyes rendszert alkot.

Az anyag természetesen önmagában is változékony, illetve a különböző anyagok igen sokfajta módon kapcsolódnak egymáshoz, de *egy bizonyos struktúrához csak a szerkezetileg lehetséges struktúrák kapcsolódhatnak*. Ezeket kombinációs szervezetségeknél nevezzük.

A szervezetség térben, időben és bizonyos energiával bontakozik ki.

Ezek szabatos, okszerű leírását nevezzük információnak. Az információ elve ezért éppen úgy nem vezethető le másból vagy más elvből, mint az előző négy.

Ezért állíthatjuk, hogy ötféle elsődleges elvet ismerünk:

TÉR + ANYAG + IDŐ + ENERGIA + INFORMÁCIÓ, amiből az első kettőt folyamatos kölcsönhatásos viszonyuk miatt disszertációmban egy-nek vettem.

MINDEBBŐL KIKÖVETKEZETHETŐ A VIZUALITÁS RENDSZERE.

A FÉNY, A KÉPI TÉR, A FORMA, AZ INFORMÁCIÓ stb.

akár NEMZŐ / GENERÁLÓ, akár LEÍRÓ / LEKÉPZŐ ÖSSZEFÜGGÉSBEN.

Ezen a ponton szeretném Dr. Keserű Katalinnak megköszönni a számomra igen értékes és gondolatébresztő megjegyzéseit, és a továbbiakban szeretnék Dr. Szabadi Judit által kifejtett kérdésekre válaszolni:

Sz. J.: „Nem absztraháló, hanem képzetes; mit jelent ez?”

Absztraháló a gondolkodásom akkor, ha egy konkrét valamit valamilyen irányba elvonatkoztatok, absztrahálok, azaz jellemző összetevőiből elveszek.

Ha nemző, generatív művészettel foglalkozom, akkor én képek egy adathalmazt, jellemző összetevők szintetikus összeadásával egy bizonyos struktúrát. Az ilyen struktúrákat nevezem képzetes, imaginárius struktúráknak.



Sz. J.: „Az elemek idő által meghatározottak.”

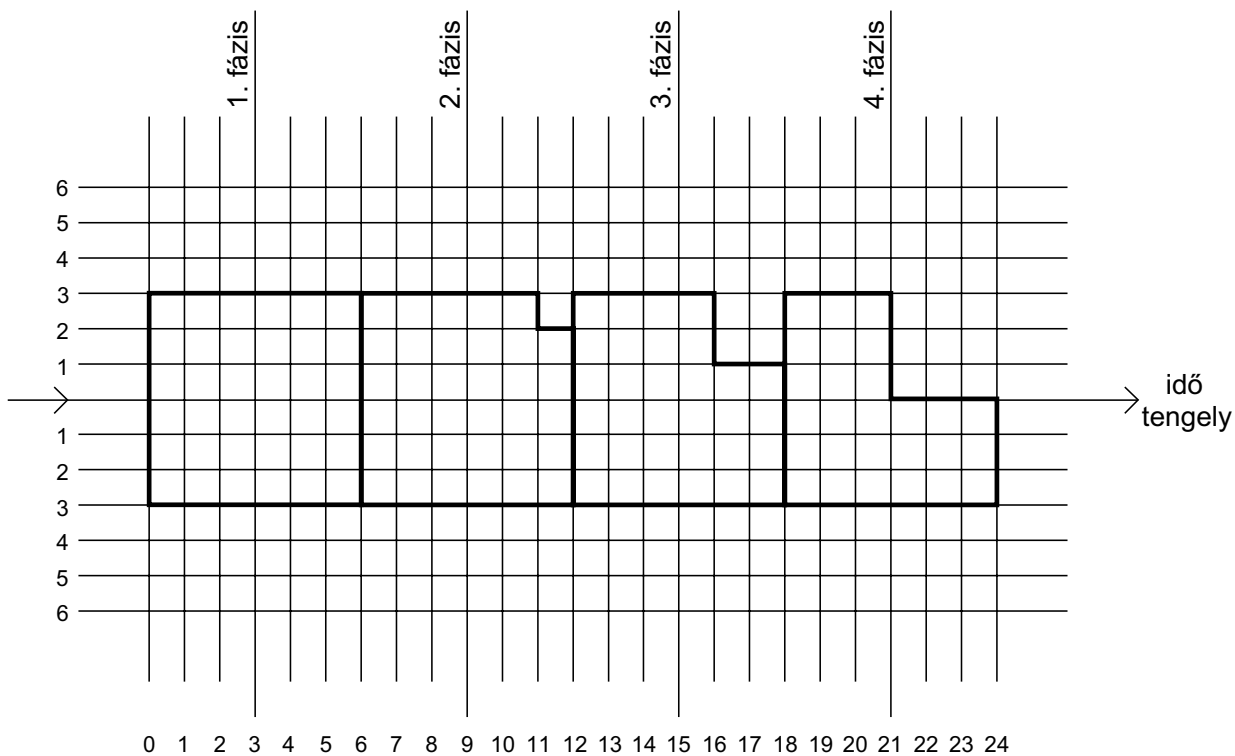
Az állandóságokkal, illetve a változatlanságokkal foglalkozó pl. csendéletfestő egy időpillanatban ábrázol valamit.

A változások viszont időben történnek. Ha a változásokat szeretném megjeleníteni, akkor időszerkezetű, szekvenciális képet szervezek.

Ebben az esetben egy vonatkoztatási rendszerben meghatározok egy időtengelyt, ennek mentén fázisképek egymás mellé helyezésével tudom egy struktúra változásait megmutatni. Az elem gyűjtőfogalmával azt szeretném kifejezésre juttatni, hogy mindig valamilyen választott struktúra, elemi szerkezet (például egy  $6 \times 6$ -os négyzetes rendezésnek, amit joggal nevezhetek eleminek) időben történő elváltoztatásával foglalkozom.

Ebből fakadóan az elemi struktúrák az idő, az elváltoztatás által meghatározottak.

A szekvenciális kép szerkezeti felépítése:



Így alakult ki egy koncepció a szekvenciák három fajtájával:

- látható vonatkoztatási rendszerek szekvenciái,  
vagyis „üres nyelvek” =  
belső forma nélküli vonatkoztatási rendszerek,
- látható artikulációk szekvenciái látható vonatkoztatási rendszerben,  
vagyis „beszéd” a „nyelvben” =  
vonatkoztatási rendszerek belső formával,
- látható artikulációk szekvenciái látható vonatkoztatási rendszer nélkül  
vagyis csak maga a „beszéd” =  
vonatkoztatási rendszer nélküli belső forma.

A szekvenciákat két különböző módon olvashatjuk, mindegyiknek két olvasata van: balról jobbra, mert így helyeztem egymás mellé az időtengely mentén a fázisképeket (a magyar és az európai írásbeliség rögzült rendjének megfelelően), és a teljes, a totális nézet szerint.

Sz. J.: „A koncepció nem visszafordítható:  
Miért, van visszafordíthatatlan koncepció?”

Igen, mindenféle tulajdonsággal rendelkező koncepció definiálható. Egy mesterséges koncepció szerkezeti felépítéséhez meghatározásokat választok, képi céljaimnak megfelelően. De talán világosabb lett volna, ha úgy fogalmazok: a koncepció a visszafordíthatatlanság elvére épül.

Ha a végleges változásokkal, a többé vissza nem fordítható elváltozásokkal foglalkozom (elvontabban fogalmazva, egy bizonyos vizuális minőség egy másik, majd egy harmadik minőségbe való átalakításával foglalkozom – ezek a fázis-, az időképek), akkor nevezem koncepciómat a visszafordíthatatlanság elvére alapítottnak.

A művészet kifejezési formáit és a világ dolgait strukturális irányuk szerint is tekinthetjük, amelyek állapotszerűek és folyamatosak lehetnek.

A kerek zongoraszék végtelenül sok irányú, a fogorvosi szék egyirányú.

Sz. J.: „koncentráló; nem érthető fogalom.”

Azt nevezem koncentráló magatartásnak, ha egy feladat megoldására, egy „ügyre” irányítjuk figyelmünket, „egy-ügyűen” figyelünk valamire, nem csak úgy immel ámmal, hanem fokozottan és következetesen, esetleg rendkívüli figyelemmel.

Az öreg, süket és beteges BEETHOVEN, akit egy mai kulturális minisztérium portása nem engedne be a kapun, mindenféle evilági nehézséget és esendőséget feledve, lelki-szellemi összpontosítással megkomponálta a IX. szimfóniát.

A művészetben csak a koncentráló inspiráltság számít, és az abból fakadó alkotóképesség. Az élet körülményeiből nem következik semmi. Azok akadályozhatnak vagy segíthetnek, de aki élete folyamán megtanulta, hogy a művészet és az élet dolgait kettéválassza, az képes koncentráló lélekkel a művészettel foglalkozni.

Aki nem, az megreked az érdekek és az indulatok sekélyességeiben.

Sz. J.: „elmaradisták; önkényes fogalom, ilyen szó nincs.”

Igen, önkényes, hiszen én találtam ki. De miért ne találhatnék ki új szavakat?  
Sajnálom, ha nem eléggé érthető vagy nem elég „szellemes”.

Sz. J.: „A középkori művészetet és a teológiát következetesen átugorja a szerző.  
Ez is tendenciózus, hiszen a probléma megkerüléséről van szó, és a saját szemlélete bizonyításának érdekében bizonyos tények negligálásáról.”

A kérdés nem ilyen nagy horderejű. Utólag megértettem, hogy olyasmire hivatkoztam, amit nem fej-  
tettem ki. Ennek egyedül az írás mesterségében való járatlanságom az oka.

Sz. J.: „A közlekedési tábla nem módszer, hanem eszköz.”

Módszer szükséges a közlekedési tábla kigondolásához és létrehozásához – eszköz amikor hasz-  
nálom.

Sz. J.: „...egy szerzőnek joga van új fogalmakat alkotni,  
az alábbi esetben nagyon önkényesnek hatnak: struktémák, kromémák, perceptémák.”

Amikor sikerült a formát nem belülről szubjektíve, hanem kívülről, mintegy objektíve, a választott pa-  
raméterek segítségével meghatároznom, akkor született meg bennem a vágy, hogy számukra gyűj-  
tőfogalmakat is találjak.

- a tér és a tömeg paramétereit struktémáknak,
- a szín és a fény paramétereit kromémáknak,
- a tér, a tömeg, a szín és a fény paramétereinek elegyítését perceptémáknak  
neveztem el.

A struktémák értelmet adnak, a kromémák érzéki jelleget kölcsönöznek egy adathalmaznak.  
A LÁTHATÓ FORMÁK PERCEPTÉMÁKBÓL VANNAK ÖSSZETÉVE.

Sz. J.: „De most felmerülhet annak a „gőgös” öntudata, hogy az ember, aki munkájában  
semmiféle autoritást nem ismer el, csak saját magát, annyira  
magabiztos, hogy eszébe sem jut, hogy van emberen kívüli autoritás is.”

Nagyon örülök, és köszönöm, hogy az opponens erre az aspektusra kitér és nyomatékosan figyel-  
meztet, hiszen ennek jelentőségét az elmúlt 200 év történéseinek „fényében” mindenképpen érté-  
kelni kell. Természetesen létezik az emberen kívüli autoritás is, ennek én is tudatában vagyok.

Dolgozatom címében viszont megfogalmaztam annak tárgyát, mégpedig azt a tényt, hogy a szellemi  
ember függetlenségével kívánok foglalkozni, nem pedig annak függőségével.

Ez úgy értendő, hogy eszközeinket bizonyos határok között függetlenül alakíthatjuk ki.

Dolgozatomban elsősorban ezzel foglalkozom, és annyiban térek ki az igaz, a tudományos módszer,  
a matematika, az etika, az elsődleges kép stb. kérdéseire, amilyen mértékben munkáim kialakításá-  
hoz életem folyamán szükségét éreztem.

Talán egyik következő dolgozatomban fogok foglalkozni elsősorban a szellemi ember  
függőségével.

Sz. J.: „Nagyon érdekes a szerző szubjektivizmusa – ami önmagában nem lenne hiba, hiszen többek között ezért tud eredeti lenni, bár ő objektívnek hiszi az érvelését, és meg van győződve tökéletes igazságtartalmáról – néha mennyire leleplezhető. GOYA ama kijelentését ugyanis, hogy „Az ész álma szörnyeket szül”, úgy értelmezi: a kor drámáit csak ésszel lehet túlélni. Ésszel a legkevésbé sem lehet a kor drámáit túlélni, a tragédiák elviselésében teljességgel tehetetlen az ész.”

E sorokban két teljesen különböző tartalom fonódik nagyon szépen össze, de válaszolni mégis csak külön-külön tudok rájuk.

Igen, egymagamban szubjektív vagyok, és továbbra is az szeretnék maradni. Megismerni azonban mindig a világ dolgainak azt a tartományát szerettem volna, amelyekben minden mindnyájunk számára közös, és ezért objektívnek mondható.

Kétszer kettő mindenki számára négy, 25%-os áfával mindenki számára öt. "A kétszer kettő néha öt" „igazsága” (sláger az 50-es években) a tetszőleges szubjektivitás, a látszatfeltűzés igazsága. Az irracionálisban is csak az a rész érdekes, amely a valóságtartalmak helyes útjaira, helyes következtetéseire vet fényt. Művészetről van szó, nem orvostudományról, jóllehet a művészetet tekinthetjük terápiának is; a művészet gyógyíthat minket, lelkünket, szellemünket inspiráló hatásán keresztül a helytelen illúzióktól, a helytelen képzetektől és terelhet helyes irányba.

A egyenlő A-val mindenki számára. Aki azt állítja, hogy neki nem egyenlő, az is ennek az állításnak az igazságával foglalkozik, mert ezt tagadja, de nem tesz ezzel szemben semmilyen lényegi kijelentést. A csak tagadás: gyerekesség.

Az objektív igazságra való törekvésekről SIMONYI KÁROLY: A fizika kultúrtörténete (Budapest, 1978.) című könyvében a következőket írja: „...a legnehezebb lépés mindig az absztrakció, azaz a jelenség olyan leegyszerűsítése, amely a jelenség alapvető jellegét nem változtatja meg, ugyanakkor kvantitatív tárgyalásra alkalmas.”

Nem egészen eddig jut el az a festő, aki az érzéki valóságból, a látható természet szemléletéből indul ki, és egy képet jól megkomponál szép, világos arányokkal.

Ha a világ lényegi összefüggéseit szeretnénk megérteni, az érzékszervi valóságtól teljesen függetlenül, akkor a gondolkodásunkban megjelenő, a képalkotással kapcsolatos lényegi összefüggéseket fogjuk modellálni.

A 60-as évek óta úgy gondolom, hogy a művészet nem természet, a festészet nem természetleírás, hanem művi „valami”. Alkotás, mesterségesség, csinálmány, modern szóval: modellezés.

Ezért fogalmazott MAX BENNE is a munkáimról szóló írásának címében így:

„Dreidimensionale Grafik und urbane Modelle”, azaz  
Háromdimenziós grafika és városi modellek

in: Artistik und Engagement, Kiepenheuer und Witsch, Köln/Berlin, 1970.

Természetesen szó sincs arról, hogy a racionális tudást többre tartanám, mint az intuitív bölcsességet.

Logikai érvekre egy vizuális nyelvezeti konstrukció mennyiségi, azaz kvantitatív viszonyainak ellentmondásmentes felépítésekor van szükségem. Azt viszont, hogy milyen fajtájú legyen ez az új nyelvezet, hogy azt festhessem, amit képalkotó képzeletem festet velem, azt nem az eszem, hanem az inspirációm dönti el.

Elsősorban a felvilágosítás érdekel. „Az átalakítás elve” című írásomban azt írtam:  
„A művészet és a tudomány egységéért szeretnék síkra szállni, a tiszta szintetikus intelligenciáért, a felvilágosításért és az információ közléséért, ...”

in: documenta 6, 1977 Kassel, festészeti katalógus

Tehát a felvilágosításért és nem az eltitkolásért. Nem a tudás titkosításáért szállok síkra, hanem azért, hogy a tudás közös javaink egyike legyen.  
Igen, a rációt, a logikát, a matematikát abszolutizálom, mert azok eszközével dolgozom.

Amikor valamivel kapcsolatba kerülünk, az minden esetben először lelkievé, szellemivé válik bennünk, és ha ezt megismerni szeretnénk, akkor ad mindennek eszünk  
racionális formát, hogy közérthető legyen,  
logikai formát, hogy ellentmondásmentes legyen,  
matematikai formát, hogy mértékérzetünkkel összhangba kerüljön.

Észre tehát azért van szükségünk, mert az ész ad mindennek egy definiált szintaxis segítségével képzetkeltő formát: szónak, képnek, zenének, táncnak stb. – például ezt tette BALASSI BÁLINT is, amikor megszerkesztette a neki tulajdonított strófát.

Csak úgy írhatjuk le egy versmérték szerkezetét, ha a benne található összetevők minőségeit megnyisvási alkotóikra vezetjük vissza. Azért, hogy közös kvantitatív tárgyalásra alkalmassá tegyük.

Ekkor nem a versmérték jelentését írjuk le, nem is a költészetben vagy a társadalomban betöltött jelentőségét, hanem egyszerűen a szerkezetét.

Jó, ha valami konkrétból indulunk ki, például a konyhaszékéből vagy az összeadás műveletéből. Ezt azután abszolutizálnunk kell, hogy tisztán és világosan kifejezhessük mondandónkat.



Ahhoz, hogy elég alaposan tudjunk valamivel foglalkozni, még egy hosszú élet is kevés. Ezért jobb, ha kevesebbel és elmélyülten, nem pedig sok mindennel, de felületesen foglalkozunk.

GOYA is arra hívja fel figyelmünket, hogy inkább az ésszel foglalkozzunk, mint az esztelenséggel. „Az ész álma szörnyeket szül” azt állítja, hogy álomban eszünk csak korlátozott mértékben tud működni, és ez a korlátozott működés nem elég erős, hogy megfékezze a szörnyeket, az irracionális erőket. Ez költői, mert megfordított logika. Szülni az erő szokott, nem a gyengeség. A gyenge, működésre alig képes ész valójában halott ész. Ezért fogalmaztam így: Az ész halála szörnyeket szül. Ha a gyenge ész szörnyeket szül, abból azt feltételezhetjük, hogy az erős ész önmagát tudja erősíteni, és ésszerűt fog szülni. A kérdés ekkor az, mit tud kezdeni az erős ész önmagával, a racionalitással.

A lángészt, aki bombát hoz létre, mint például TELLER EDE, a „hidrogénbomba atyja”, önmegvalósító zseninek nevezik a 20. században. Az ilyen „zsenik” valójában a legnagyobb ördögök.

Azt a lángészt viszont, aki egy szellemi életművet hoz létre, mint BARTÓK BÉLA, CSONTVÁRY vagy PICASSO, világgyarapító zseninek nevezhetjük.

A XX. század értelmiségének nagy része nem akart, és utódaik még ma sem akarnak vagy nem tudnak azzal foglalkozni, hogy ami a kutatások alapján lehetővé vált, azt vajon megtegyék-e, vagy ne tegyék-e meg.

Aki megvalósítja mindazt, amire képes, az egészen biztosan nem zseni. Az nem tudja, hogy Isten fogja-e kezét vagy Mars. Nem tudja, hogy a Teremtésbe kapaszkodik-e (...), hogy felvette-e a kapcsolatot az isteni teremtő erővel, ahogyan CSONTVÁRY fogalmazott), vagy az érdekelvűséggel, a mammonnal szövetkezik, hogy másokat leigázzon.

A valódi lángész azt is tudja, mit ne tegyen. Nem engedi, hogy gyengült esze álmában szörnyeket szüljön, és éber állapotában kifejllessze a pusztítás eszközeit: bombát, ideológiát, a tudás titkosítását, a szellem gyarmatosítását.

Az ész absztrakt minősége nem attól függ, hogy hányan képesek egy bizonyos korban vele élni vagy nem. Minősége nem attól függ, hogy működik-e vagy nem. Ha egy korban az irracionális erők kerülnek túlsúlyba, és mi kiábrándulunk az észből, akkor logikai hibát követünk el. Ilyenkor valójában az ész és a tisztánlátás elterjeszhetőségének naiv illúziójából ábrándultunk ki.

Az igazság ésszel való megértésének tétele és általában minden tétel nem empirikus, nem a tapasztalatból származó igazság, mert az igazság korábbi, mint a tapasztalat.

Ha valamit GOYA-ról állíthatunk 200 év távlatából, anélkül, hogy vele erről beszéltünk volna, semmiképpen sem azt, hogy GOYA is abból a tévhitből, abból a helytelen illúzióból ábrándult ki, hogy a felvilágosodás észbe vetett hite, ésszerű tanai elterjeszhetőek, és ha elterjedtek, megváltódik általuk a világ.

Egy művész nemcsak kiábrándultsága miatt fordulhat bizonyos dolgok megfestéséhez. Például egyszerűen azért, mert festészetileg érdekli a téma, az kelti fel képalkotó képzeletét. Én mindig óvakodtam az egy okra való visszavezetett logikáktól.

Amit megértünk és megfesteni akarunk, abban nem szükséges hinnünk is. Azt ismernünk kell. Azzal is foglalkozhatunk, amit mások tesznek, de mi nem tartjuk helyesnek. Mi több: még azzal is foglalkozhatunk, amire megbízást kapunk, de ezzel nem a szellemi prostitúcióra gondolok, hanem például a gótikus templomokban megjelenített tulajdonságokra. Mindenfajta emberi tulajdonságokat kifaragtak, de nyilvánosan senki sem tartotta az irigységet vagy az ördögi tulajdonságokat jó tulajdonságoknak, és nem értett velük egyet. Ezeket a rossz emberi tulajdonságokat pedig nem azért faragták ki kőből mindenki okulására, mert a jó tulajdonságokból kiábrándultak volna.

Mindebből az következik, hogy feltételezhetjük GOYA kiábrándultságát, de ez a mi feltételezésünk. Azt is feltételezhetjük GOYA-ról, kiábrándultsága miatt festett szörnyeket és démonokat, de ez a mi feltételezésünk GOYA oksági következtetéséről. Ennek tudatában kell lennünk.

Viszont semmiképpen sem állíthatjuk azt, ha GOYA nem az észről állított valamit, GOYA az ész álmaról írt, akkor azért ábrándult ki az észből, mert mások ésszerűtlenül cselekedtek. Csak azt feltételezhetjük, hogy az ésszerűtlenségből ábrándult ki, ha az ésszerűtlenségek drámákhoz vezettek. Állítani pedig csak azt állíthatjuk, hogy GOYA festett valamit, ami nem önmagáról, hanem másokról szól, és ez nem tartalmazza azt, amiben ő hisz.

Nem véletlenül írtam azt, hogy a kor drámáit csak ésszel lehet túlélni. Természetesen én is tudom, hogy léteznek más túlélési technikák is. Mindenki adottságainak, temperamentumának, pillanatnyi leleményének megfelelően próbálja túlélni a kor drámáit – például ahogyan Hány János ajánlotta: „– Ha gyün a golyó, ne legyen ott”.



Ha azonban meghallgatjuk azokat, akik szélsőséges helyzetekben arról gondolkodnak, miképpen élhetik túl a legnehezebb megpróbáltatásokat is, például a szibériai Gulágon való sokéves tartózkodást, a nem tudni mennyi ideig tartó kényszermunkatáborokat, sok ezer kilométerre a hazától, rabként, más éghajlati, más nyelvi és politikai körülmények között, ők a következőket mondják:

A Gulág-lexikon szerzőjének, Rózsás Jánosnak egyik rabtársa mesélte néhány héttel ezelőtt a Duna Tv-ben a következőket:

Négy viselkedési szabályt gondoltunk ki magunknak, ezek betartásával próbálkoztunk meg a túléléssel:

1. A szenvedést nem szabad dramatizálni.
2. Az örömöket keressük, ne a szenvedéseket. Minden este soroljuk fel önmagunknak és másoknak az aznapi örömöket.
3. Felejtjük el az ártatlan-gazember fogalompárt. Olyan fogalompárokat keressünk, mint például kicsi-nagy vagy értékes-értéktelen. Keressünk gondolatban folyamatosan új érveket arra, hogy miként tudunk a legnagyobb nehézségek között is helytállni.
4. Kérdezzük meg minden nap önmagunktól, hogy mibe tudunk kapaszkodni?, és válaszoljuk is meg. A hívó ember kapaszkodjon a hitébe vagy a hazaszeretetébe, családjának szeretetébe stb.

Mi ez a négy szabály, ha nem az érzelem, az érzelmi-indulati reakció visszaszorítása az ész működtetése javára?

Természetesen vállalhatjuk a szenvedést is tudatosan, de senki sem fogja a szenvedést vállalni, ha nem tudja, hogy minek a nevében teszi azt, és mire jó az, ha mégis a szenvedést vállalja. A vállalást mindenképpen megelőzi eszének ítélete, majd ezt követi az ítélet belátása.

Azt a megállapítást kell tennünk, hogy érzelmeinket mindig megelőzi eszünk működése, értékítélete, és csak erre következően keletkeznek érzelmeink. Akinél ez mégsem így van, azt ha udvariasan kezeljük is, de valójában mégis naivnak és érzélgősnek, azaz kissé esztelennek tartjuk.

Az ilyen embernek bizony sok érzéke van az irracionalitáshoz.

Ezért helytelen az a gondolat, hogy az ész nem irányítja a történelmet. A valóság az, hogy az összes ember összes esze a történelem menetének oka. Az okosabbak azt gondolják, hogy a butábbak ész nélkül cselekednek, jóllehet azok is annyi ésszel cselekednek, amennyi eszük van. A butábbak pedig nem fogják fel az okosabbak gondolatait, mert csak annyi ész áll rendelkezésükre, amennyijük éppen van. Csak annyira értik meg egymást, amennyire kölcsönösen félreértik egymást. Ha megkérdezzük őket, miért cselekedtek úgy, ahogyan cselekedtek, még soha senki sem állította, hogy ész nélkül cselekedett volna. Mindenki észérvekkel állott elő.

Amikor SZÓKRATÉSZ megfogalmazta etikai véleményét, nem a görögök viselkedéséből, nem örömeikből vagy fájdalmaikból, de nem is a saját érzelmi életéből indult ki. Nem tapasztalatai határozták meg hitét, hanem gondolkodásának hibátlan logikája. Szinte ugyanazt fogalmazta meg, mint a debreceni polgár esküje:

Úgy segéljen engem meg az isten, hogy  
az igazat nem hamisítom,  
a hamisat nem igazítom.

Sírni, örülni mindenki tud. A művészetben viszont csak az lehet érvényes, ami formát nyer. Értéket csak a forma közölhet.

Befejezésül nem marad más hátra, mint hogy még egyszer köszönetet mondjak dr. Keserű Katalinnak és dr. Szabadi Juditnak. Inspiráló gondolataik hatására vetettem e sorokat papírra.

Kovács Attila  
Budapest, 2000. augusztus 18.