

Ha nem jön ez az egész fölfordulás,
más körülmények közt biztos úgy élek
én is, mint az apám, mint mindenki más.
Forog a mókuskerék: munka, család,
mire észbe kapsz, el is telt az élet...
Néha berúgok, vagy lekenek egyet
a gyerekeknek – tudjuk, milyen az ember...
De azt nem, azt soha – azt a kegyetlen
farkasmosolyt, mámortól ködös szemet,
azt az arcot tudom, hogy meg nem látom,
amelyik egy szétvert hálószobában
nézett ki rám a vérszeplős tükörből...

Pernečky Géza

MŰVÉSZET ALKONYATKOR

*„Ha a filozófia a maga szürke színeivel
szürkére fest, akkor megöregedett az élet
egy alakja, és szürkén a szürkében nem
is képes többé a megfiatalodásra, hanem
csupán arra, hogy megértesse: csak a be-
köszöntő alkonyattal kezd el a röptét Mi-
nerva baglya.”*

(Hegel: ELŐSZÓ
A JOG FILOZÓFIÁJÁHOZ. 1821)

Minerva baglya esetünkben a művészettörténelem madara, vagyis az a diszciplína, amely lomha szárnycsapásaival ott köröz a civilizációs alkonyatban, és így vadászik a szürkületben mozgó apró alakokra, a művészekre és a művészeti mozgalmakra. A kegyetlenség egy különös nemével bénítja meg áldozatait: azért csap le rájuk, hogy aztán történelmi távlatba állíthassa őket.

Különösen az új, még fiatalságuk első éveit élő művészeti törekvések korai halála olyan fájdalmas. Ezek a gyermeken bizakodó és tapasztalatlan izmusok tegnap még tele voltak étellel és kísérletezőkedvvel, és még hittek abban, hogy velük kezdődik a történelem. Ma már jól látni, hogy semmi sem kezdődik velük. Szinte még meg sem születtek, és máris előregedtek, elemzésük megtörtént, lezárt történelmük van – máris beköltözhetnek Minerva házába. Magukkal viszik oda fiatalságuk minden ötletét és minden tüztét is?

„Szeretem napjaink művészetét” – írta a kubista festők kapcsán 1913-ban Apollinaire –, „mert mindennél jobban szeretem a fényt, és minden ember a fényt szereti, és ezért találták fel a tüzet.” – Fényről, lángoló művészetről azonban szó sem lehet a kortárs művészetet tár-

gyaló jelenlegi irodalomban. Apollinaire-nek ma aligha jutna eszébe, hogy szeresse a festészetet. A művészet unalmas.

Nem lepődnék meg, ha e ponton olvasóim mégis közbevetnék, hogy a kép, amit fölrajzolok, nemcsak felületes vagy ostobán nosztalgikus, de mélyen igazságtalan is. Mert a kortárs művészet intézményesítését nem ilyenfajta bagolyvárakban végzik. A döntések olyan helyeken történnek, amelyeket sokkal találóbban hasonlíthatnánk a nagy konszernek igazgatótanácsi üléstermeihez vagy a szuperhatalmak ipari-katonai komplexumainak központjaihoz. És túl ezen, Minerva sem a kortárs művészetek adminisztrátora – soha nem volt az. A tudomány istennője mindmáig megőrizte antik stílzaltságú tekintélyét és eredeti munkakörét, azaz még most is a patinás múlt történetének szakértője elsősorban. Ezt a múltat pedig nem lehet történelmi távlatba állítani, mert anélkül is ott van.

Éppen ellenkezőleg – így a közbeszólók –, azt figyelhetjük meg, hogy a tudomány intézménye sok esetben közelebb hozza és érthetőbbé teszi a régi művészeteket a jelen számára. Azzal, hogy egy-egy fejezetüket újra publikálja, nemcsak divatosá teszi, hanem bele is helyezi őket az aktualitások folyamába. Fz igaz – felelhetném –, de talán éppen ez a baj. Mert ugyan mire kell nekünk ez a sok divat, ez a rengeteg múlt, ez a tengernyi művészet? Miért, hogy a kőkorszaki barlangrajzoktól a jelenkor izmusaiig mindenre szükségünk van?

És egyáltalán, tényleg a művészet az, amit így habzsolunk? Vagy a művészet csak félkész termék valami máshoz, amivé majd feldolgozzuk, s aminek talán még neve sincs napjainkban?

Az elveszett aranykor története

Fz az írás végigvezet majd egy sor gondolaton, amelyek a művészet néhány száz éves közelmúltjának, illetve néhány évtizedes jelenkorának berendezkedését vizsgálják, körülbelül úgy, ahogy egy öreg kastély folyosóin járunk, és sorra benyitunk minden szobába.

De készülünk fel arra, hogy sehol nem találunk majd kérdéseinkre teljesen kielégítő választ. A szerző a látogatás végén persze majd előrukkol a tulajdonképpen mondanójával, de ekkor már újra kívül leszünk ezen az épületen. És amit a művészet ürügyén vagy a vele kapcsolatos tudományok kapcsán elmondhatunk, az nemigen fog úgy hangzani, mint Minerva baglyának kiáltása.

Hol kezdjük el vizsgálódásainkat?

Ott, ahol a művészeti élet manapság a legzajosabb, vagyis az üzletkötések szintjén. Mert azok, akik védelmükbe veszik Minerva baglyát, először is vádlón mutatnak a galériák raktáira, a múzeumok és kiállítási csarnokok levlap-, reprodukció- és ajándékbolt-helyiségeire vagy hanglemez- és videorecord-üzleteire, valamint a képes albumokat és a sok kilós kiállítási katalógusokat publikáló nagy kiadókra és általában véve is a művészettel kereskedő intézményekre, illetve az ilyenfajta kereskedelem igazi profitját lefölöző médiumok működésére, pletykaéhségére, az egyetemes történelmet célba vevő csillapíthatatlan étvágyára. Ezek közös működése hozza ugyanis magával – így a vádló hang –, hogy a műalkotásoknak napjainkban már nem történelmi aurájuk, hanem csak *árúk* van. Ez az árcédula lenne aztán a belépőjegy a halhatatlanság csarnokaiba is.

Hogyan fogalmazhatnánk át Apollinaire kijelentését ebben a helyzetben? Talán így: Szeretem napjaink művészetét, mert mindennél jobban szeretem a pénzt, és min-

den ember a drága dolgokat szereti, azt, ami megfizethetetlen, és ezért találták fel a híres művészeket és a múzeumokat...

Ez természetesen már nem Apollinaire hangja, hanem inkább egy Andy Warhol-idézet. És ha az európai kultúrtörténet évszázadairól csak halvány fogalmaink is vannak, akkor még azt sem állíthatjuk, hogy Warhol a fentihez hasonló kijelentéseivel (melyeket minden róla szóló könyvben tucatjával találhatunk) valami roppant újat mondott volna. A művészettörténelem első krónikái ugyanis szinte semmi mással nem foglalkoztak még, mint csak a híres művészek életével és a műveik köré fonódott lélegzetelállító anekdotákkal.

Ezeknek a történeteknek elmesélői voltak annyira jól neveltek, hogy többnyire nem írták ki az árakat – ugyanúgy nem, ahogy az előkelőbb galériákban sem függ ott a képek alatt az árcédula –, helyettük a művész képességeit dicsérték, azaz a régi művészéletrajzok mind retorikus remekművek, laudációk voltak. Inkább a megbízók megnevezése szerepelt az oldalakon, és az arany csörgésénél is jobb aláfestő zene volt ez a muzsika. Ez a szokás egyébként tovább él máig is abban a gyakorlatban, hogy a kiállító művész katalógusának egyik külön fejezetében nagy gonddal felsorolja, melyik műve hol, milyen nagyobb gyűjteményben vagy múzeumban található. A művészettel folytatott üzlet nem a huszadik század találmánya.

A reneszánszsal beköszöntő expanzív korszak és a művészeteket is programszerűen felkaroló udvari mecénáskodás egy vonatkozásban azonban nagyon különbözött a műtárgyak gyűjtésének és forgalmazásának mai formáitól. A klasszikus századok fejedelmi gyűjteményei ugyanis még nem voltak mai értelemben vett tőkebefektetések. A tőke alapvető tulajdonsága, hogy csak az elidegenítés mozzanatában válik igazán hasznot hozó jószággá. A régi gyűjtemények darabjai azonban csak ritkán cseréltek gazdát, és ha igen, akkor inkább kényszerúságból és nem előre eltervelt és jól kifizetődő spekuláció folytán. A képek, a drága ötvösmunkák vagy az egyéb műtárgyak vagy hadiszákmányként, vagy pedig afféle zálogként és többnyire értéken alul kerültek idegen kézbe. Ami pedig a műtárgyak növekvő értékének kérdését illeti, kétséges, hogy a klasszikus századok műgyűjtői tudatában voltak-e annak, hogy az idő pénz, és még inkább kérdéses, hogy ismerték- és gyakorolták-e az idő „tőkeképző erejével” kapcsolatos modern praktikákat.

Az egész fejedelmi gyűjtési folyamat végén – tudjuk – a francia forradalom áll, és az Európa-szerte végrehajtott szekularizációk hulláma. A királyi fejek a kosarakba hulltak, a palotákban felhalmozott műkincsek pedig a közjó ölébe. Ugyanazzal ért véget az ilyen kollekciók története, mint amivel elkezdődött, vagyis vérrel és fegyverek zajával. Már ez a marciális háttér is jól mutatja, hogy a reneszánsz és a barokk kor fejedelmi gyűjteményei – azon túl, hogy vitathatatlanul a vagyonszerzés eszközei is voltak – legfőképpen mégis *szimbolikus funkcióik* miatt lehettek fontosak: hatalmat, kiváltságot és jó esetben ezen túl még humanista műveltséget is reprezentáltak, azaz bizonyos történeti tekintélyek és eszmék elfogadását és jelenvalóságát tették látathatóvá.

Lehet persze, hogy éppen a klasszikus századok aurája hiányzik ma nekünk: *az a művészet, ami a humanus kultúra konkrét formája és tárgyiasulása. Az a fajta szép és jó, amely nem fogalom, hanem tárgy, aminek tehát, mint az érett almának, húsa van.* Hol vesztettük el azt a varázsládikát, amelyben még ott rejtőzött az értékeknek ez az empirikus formája?

A gondolkodás haszna és mihaszna

A hosszú és változatos fordulatokban bővelkedő folyamatból most csak azt a mozzanatot ragadnám ki, amely a későbbi esztétikai gondolkodás számára is döntő fontosságú volt, vagyis a német idealizmus hozta fordulatot.

Közhely, hogy Kant és Hegel egész működése elképzelhetetlen a XVIII. századi felvilágosodás nagy áramlata és az abban kiérlelt eszmék nélkül, de kevésbé szokták hangsúlyozni, hogy nemcsak Hegel, hanem Kant is – a maga nagyon szekularizált módján – tulajdonképpen teológus volt, és ezen a szálon mindkét filozófusnak sok köze van ahhoz, hogy működésük és hallatlan tekintélyük a későbbiekben arra vezetett, hogy a felvilágosodásból *nem* a nyájas derű maradt fönny világformáló erőként, hanem a fogalmak munkába vevése, a klasszicizálón kemény és rajzos szigor. Így tekintve még Kant is közelebb kerül a restaurációhoz.

A bonyolult viszony, ami a német filozófia eme két nagy alakját a világosság és a sötétség furcsa dialektikájához köti, nagyjából ugyanaz, mint ami credetüket is jellemzi, vagyis ami a katolicizmust fölváltó protestantizmusnak is fő problémája (és ezzel az állítással nem a felekezeti békét óhajtom megbontani, hanem csak arra világítanék rá, hogy a polgári értelemben vett áhítat nem sokat tud kezdeni a mágiához közelebb maradt nagy világvallásokkal). Ez a probléma *a test elfelejtése* a fokozatosan kialakuló nyelvi és nemzeti identitás és az ezzel párhuzamosan formát öltő polgári puritanizmus és okosan józan moralizmus javára.

Lehet, hogy ez így elfogadhatatlanul durván és leegyszerűsítően hangzik, de ne felejtjük, hogy a művészettörténész másként mérlegel. Szemében a természetes empiria tárgyainak elhalványulása és a plasztikus hatású anyagok ismeretének háttérbe szorulása, a formákkal rendelkező dolgoktól való unott elfordulás, egyszóval a test elfelejtése nem egyszerűen táplálkozási vagy ruházkodási kérdés, és nem is a higiénia vagy az erotika problémája, hanem ontológiai fordulat. Vele ugyanis nemcsak a test örömei és a tárgyi világ színes kézzelfoghatósága felejtődnek el, hanem az ilyen tapasztalatok *ellenkezői is* veszendőbe mennek: eltűnnek azok az aktusok, amelyek a test megtagadásának és a dolgok átszellemítésének misztikájából születtek, elfelejtődik tehát az a fajta szépség is, ami az ilyen aktusoknak a fájdalma. Márpedig a művészet mint a mágia leszármazottja aligha nélkülözheti azt a teret, amit a test igenlésének és megtagadásának a végletei közti ingamozgás bejár – miközben a lét annyira kérdésessé válik, hogy utolsó válaszként nem is marad más hátra, csak a fényből font „igen”, csak a túlvilágról, a dolgok fonákjáról érkező varázslat.

Kant és Hegel azonban nem muzikális lelkek, nem jártasak ebben a misztikában, hanem csak a tőle elforduló metafizikában. Ezért nevezem az ésszel kötött szövetségüket nemcsak szekularizált teológiának, hanem bizonyos mértékig szerencsétlen, retrográd fordulatnak is, a meleget hordozó közelettől és a fény forrásaitól való elfordulásnak.

Hogy ezt az absztrakciót Kant a tolerancia erényével tudta átítatni, az persze azt bizonyította, hogy az észnek is lehet hevítő erejű sugárzása. Ez az a pillanat, amikor Kant a *jóakarát* categoricus imperativusát fogalmazza meg: „*úgy élj, hogy az emberiséget mind a magad, mind minden egyes másik ember személyében soha ne eszköznek, hanem azonnal célnak tekintsd*”. Ez a norma a továbbiakban kétségtelenül ugyanúgy befolyásolta mindazt, ami Európában történt, mint az ebben a kérdésben vele ellentétes felfogású Hegel

kérlelhetetlensége: „*A világtörténelem nem a boldogság talaja. Az öröm korszakai benne csak üres lapok.*”

Talán itt ágazik el a két nagy idealista művészetről való felfogása is. Kant a transzcendencia útját választotta.

A transzcendens kategóriák tana

Jellemzőnek találok a felvilágosultság évszázadára, hogy Kantnál éppen az esztétikum kérdése az, ahol filozófiájának fundamentuma, vagyis a gondolati és az erkölcsi mag úgy funkcionál, hogy önmaga fölé lebben, önnön tagadásába vagy bagatellizálásába fordul át: szép az, ami érdek nélkül és magyarázatok nélkül tetszik. (Az eredetiben ez kissé komplikáltabb: „*Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zweckes, an ihm wahrgenommen wird.*” KRITIK DER URTEILSKRAFT.)

Mivel ez a szép nem egyszerűen ízlés kérdése, nem is lehet holmi magánügy. Ahhoz viszont, hogy általános érvennyel rendelkezessen, szüksége van arra, hogy *érzékek fölötti szubsztanciával* is bírjon. Kant megadja neki ezt a minőséget. Lehet, hogy ezzel a transzcendens végkövetkeztetéssel csak vélt ellentmondást igyekezett feloldani, valójában azonban éppen itt jutott el a legelfogadhatatlanabb gondolathoz.

Mert számára, úgy tűnik, nem jelentett nehézséget, hogy elképzelje: a szép lényege az, hogy tetszik, miközben szinte nincs is, mert az *érzékek fölött lebeg*, vagyis lényegében láthatatlan. A gondolatmenet persze igazán nem is ebben a tipikusan idealista fordulatában támadható (ennek a lebegő transzcendenciának a feltételezése ugyanis elfogadható, ha azt állítjuk róla, hogy költői fantáziára vall vagy hogy egyfajta teológia), hanem a gyökerében – hiszen már Arisztotelész is tudta, hogy a poétikus értelemben vett szép *nem* tetszés vagy nemtetszés kérdése. És ha van transzcenciája, akkor az nem az *érzékek fölötti szép* tartománya, hanem a *katarzis* folyamata, és ez lehet elrettentő is, de legalábbis *mindentig egy kicsit fájdalmas*. (És itt mutatkozik meg a kanti teológia vérszegény mivolta: egy igazi vallás és egy igazán transzcendens művészet számára ugyanis a szépség misztikus, mert az ilyen szemlélet azt vallja, hogy a legszebb transzcendencia mégiscsak a megváltás – értsünk bármit is e szó alatt. A Kant-féle szépségben viszont – azzal, hogy talajtalan és fájdalomtalan – nincs helye semmi-féle megváltásnak.)

Vajon igazságtalanok vagyunk-e Kanthoz, ha szemére vetjük, hogy nem volt görög? Tehetett ő róla, hogy Königsbergben nem termett meg a szőlő? Mert nyilván ezen is múlt, hogy transzcenciája – mind a bortól, mind pedig a könnyektől – annyira „száraz” maradt.

Való igaz, hogy a világ sem időzött túl sokáig Kant esztétikájának téziseinél. Sokkal többet profitált ugyanis – még akkor is, ha csak a szép kérdéséről volt szó – abból, ami a kanti metafizika. Vagyis ama tanításból, amely szerint a szemlélet kategóriái (a tér és az idő) mellett a különböző *érzékeknek és észleleteknek* is megvannak a maguk speciális *a priori* formái, azaz kategóriái. Mindnyájan ismerjük például Cézanne mondanását a természet formáinak a kockára, gömbre, hengerre stb. való visszavezetéséről – ez a nagyon kézenfekvőnek tűnő absztrakció is szegről-végről Kant találmánya. Neokantiánus volt-e Cézanne? – tehetjük fel a kérdést. Vagy fordítva: Cézanne világát s vele a kubizmust sejtette volna meg Kant már jó előre ezekkel a filozófiai fordulatokkal?

A válasz valószínűleg az, hogy a látás maga még jól meglenne a kategóriák, vagyis

az idealizált kockák és gömbök nélkül is – nem így azonban *a látásról való gondolkodás*. Amit Kant észrevett és leírt, az nem a látás fiziológiája volt, hanem a látással kapcsolatos szemlélet alaposabb szemügyre vevésének a mechanizmusa, vagyis a megismerést tükröző reflexiók folyamatának természetrajza: az intellektus munkájának bemutatása. Cézanne pedig csak annyit tett, hogy bekapcsolta a festészet problémakörébe a látottak visszaadása mellé *a látásról való gondolkodást* is. És ami ebben esetleg Kantra emlékeztethet, az az ilyenfajta gondolkodás klasszikus formája, illetve szemléletének a szótára.

Jegyezzük meg tanulságként: már Kant is reflexiókkal dolgozott, és ludas volt abban, amit később Cézanne tényleg meg is festett, nevezetesen, hogy az almának elsősorban gömb alakja van, és csak ezután haraphatunk a húsába. De tényleg ez lenne az a jóvátehetetlen pillanat, amelyben megszűnt volna számunkra a reálisan létező alma?

A művészet megismerés, önmegismerés és (bel)harc

Lépünk tovább. Tényleg elmondtunk-e mindent Hegel esztétikájáról, ha azt idézzük az emlékezetünkbe, ami Hegel történelemszemléletének a kvintesszenciája, vagyis hogy a világ a Szellem önmegismerésének a tere, és hogy ez a megismerés harcokkal teli történelmi folyamat, amely a dialektika lépcsőin halad előre az önmegvalósulás csúcsa felé, amely csúcs – és itt mély lélegzetet kell vennünk – nem más, mint *az állam*?

Ez persze valóban csak Hegel történelemfilozófiája. De az esztétikájáról nehéz beszélni. Hegel belátta, hogy a szépség nem olyan transzcendens, mint Kantnál, hanem földhözragadtabb, empirikusabb. Szerinte a tökéletesség csúcsán álló klasszikus műveknél sem történik más, mint hogy a Szellem visszatér a természeti valóságba, más-képpen fogalmazva: a szellemi áthatja a saját természeti alakját. A művészetnek ezért nincs is szüksége arra, hogy megvalósulása közben elhagyja azt a tartományt, ami az empirikusan adott dolgok világa. Szép az, ami mindegy, hogy hogyan tetszik.

Ez olyan könnyen belátható, hogy Hegel szerint nem is szükséges, hogy tudományos gondolkodással (vagy egyéb fajta fölindulással) közeledjünk feléje (és lehet, hogy ez lenne az a pont, ahol Hegel megállt, mielőtt beleharapott volna az almába...). A művészet e világi, de vajon elég-e, ha ennek megfelelően csak rutinszerűen gondolunk rá? Mindenesetre ő így tett, miközben azonban nem állhatta meg, hogy ne rendszerezze és ne lássa el máig is használatban lévő terminus technicusokkal a művészet egész birodalmát. Hegel mint esztéta, lelkiismeretes tanár (még ahhoz is volt türelme, hogy előadásában külön-külön fejezeteket szenteljen a kísérőzene és az önálló zene problémáinak).

És amiként Kant sem szűkebb értelemben vett esztétikájával hatott az utókorra, úgy Hegel is sokkal inkább A SZELLEMI FENOMENOLÓGIÁJA kapcsán kifejlesztett metafizikájával gyakorolt befolyást a későbbiekben a művészetfilozófiára. A világ átvette és aztán – úgy látszik – éppen a művészetekre tudta a legsikeresebben alkalmazni a Szellem önmegismerésének és e folyamat közbeni fokozatos önmegvalósulásának a modelljét. Mert ma már aligha jutna eszünkbe, hogy a porosz monarchiára vetítsük ki Hegel idevonatkozó gondolatmenetét, ám annál inkább igaz az, hogy körülbelül ilyen dialektikusan *önmagával vitázó fejlődés* menete szerint képzeljük el, miképpen is születik meg a művész kezén egy-egy korszak remekben fogant s jellegzetes műalkotása.

Mindennek következtében elmondhatjuk, hogy Hegel áll annak a felfogásnak a bejáratú kapujánál, aminek a másik, a kijáratú oldalán most mi készülünk a távozásra –

nevezetesen annak a tanításnak a kezdeténél, hogy a művészetnek *immanens feladatai* (azaz saját belső természetéből fakadó lehetőségei) vannak, amelyek a megismerés folyamatával rokoníthatók, hiszen azzal érik el megvalósulásukat, hogy elidegenednek, majd újra kibékülnek önmagukkal, és menet közben megismerik s kitöltik a nekik rendelt formákat.

Nemcsak az fontos mozzanat, hogy (mintegy „öröktől fogva”) *létezik ez a feladat és vele a számukra rendelt forma*, hanem fontos a *mozgás*, az állandó előrehaladás hangsúlyozása is, vagyis a tagadás és az igenlés *ülöben lezajló* dialektikája, amely lépcsőzetes ritmusban vezet el minket a szintézishez, a megoldáshoz. Hegel kétségtelenül nagymértékben lendítette előre az emberi gondolkodást, amikor – jóllehet csak az öröklét tiszteletétől hajtva – de mégis *szélesztotta az időben* az entitások megvalósulását, és ezzel feltalálta a modern értelemben vett történelemtudományt: azt, ami örök volt, halandóvá tette, felaprózta.

A kezdeményező erő persze mindig a tagadásé, mert ez az a lépcsőfok, ahonnan szükségszerűen vezet tovább az utunk a fejlődés magasabb (!) fokához. Érdemes itt egy pillanatra megállni annál a már majdnem darwinista ízü sejtelemnél, hogy a dolgok természetes útja az, hogy szükségszerűen haladjanak a magasabb rendű és a bonyolultabb szervezetek megvalósulása felé.

Ehhez még csak annyit kell hozzátennünk, hogy Hegel jogfilozófiájának egyik – lehet, hogy csak egyoldalúan idézett és ezért csúnyán félreértett – tétele szerint „*ami ésszerű, az valóságos is, és ami valóságos, az pedig ésszerű*”. Ahová erről a küszöbről nyílik kilátás, az a tények fatális igenlésének, illetve bigott megújításának teológiája vagy ideológiája. És, íme, máris előttünk áll a későbbi művészeti és politikai avantgarde egész érvelési fegyvertára (mert a kettő kéz a kézben járt egymással).

A vasárnapi festő születése és a vasárnapi közönség feltalálása

Ami hiányzik még az avantgarde tágabb filozófiájából, az inkább a pragmatikusabb angol és a szenzuálisabb vagy fantáziadúsabb francia gondolkodóktól és esztétáktól öröklődött át – és természetesen Marxtól, akinek tanítása ugyancsak elképzelhetetlen a romantikusok, az utópista szocialisták és a Ruskin-féle szociális apostolok előzetes működése nélkül.

Három dolgot emelnék ki ennek az igen változatos társaságnak a jellegzetes szellemi instrumentumából. Az egyik a művészet hétköznapi értelemben vett címzettjének, illetve befogadójának a fölfedezése (ez az a közeg, amit a szakirodalom ma *recipiensnek* nevez, és ez a réteg távolról sem azonos a művészet hagyományosan elismert *egyedi* megrendelőjével vagy pártolójával – azzal, amit ma inkább úgy jelölnek a katalógusok, hogy „sponzorjával”). Szinte hihetetlen, de a *közönség felfedezése* – mert erről van szó – az egyik utolsó fejezete a művészet történelmének. Mintha az emberiségnek azt kellett volna kívánnia, hogy meginduljon a kézművességet felváltó nagyipari termelés is – a közönség ugyanis bizonyos szempontból nem más, mint a nagyiparilag előállított és filléreit összeadó névtelen (és ezért csak tömegében jelentékeny) mecénás.

Hogy tudomásul vesszük a létezését, sőt hogy építünk is rá, ez a gondolat először a XIX. században merült föl komolyabb formában, és aztán egyre fontosabb tényezővé vált. A későbbi Bauhaus szociáletikája és esztétikája ugyanúgy belefér a történetébe, mint a szocialista realizmus vulgarizmusa és demagógiája vagy a Mondrian-féle absztraktok arisztokratikusan igényes és hűvös emberbarátsága. A művészet recipiense menet közben persze állandóan változtatta az arcát. Ami benne állandó maradt, az inkább

csak a növekedésének az exponenciálisan gyorsuló üteme volt. Ma e sereg azonos a tömegkultúra közönségével, de máris feltűnt a recipiens egy még frissebb változata, az a fogyasztótábor, amely a mikroelektronika multimédia-hálójára van csatolva.

A másik vívmány *a művészetek dekoratívvá válása* – s ez kicsit rokon a vasárnapi korlátozott művészeti foglalatossággal. Olyan széles fronton történt meg ennek kibontakozása, hogy alig kapunk lélegzetet, ha össze akarjuk számolni azokat a pályákat, ahol ezt a meccset játsszák. Az egész historizmus ide tartozik, múzeumaival, operaházaival és középületeivel vagy palotáival együtt, de ide tartozik az Angliából kiinduló iparművészeti forradalom is, amelynek a történelme először a szecesszióban, majd pedig a konstruktivista designban kulminált.

És ami talán első hallásra meglepő, ide kell sorolnunk *az utópista szocialisták és a marxisták* amaz elképzelését is, amely szerint az elit művészet a modern kor végén majd elhal, hiszen mindenki művészként is aktív lesz majd időnként, ha éppen kedve tartja. Ez a felfogás ugyanis végső soron ugyanúgy a környezet, az otthon vagy a szabadidő „csinosítására” fokozza le a művészetet, mint ahogy a historizmus fokozta le egykoron talmi gipszarchitektúrává, vagy ahogy ma olcsósít el bennünket a rózsamintás műanyag lavórok, illetve a Miki egérrel díszített fogmosópoharak világa. Ki kell mondanunk, hogy a „*minden ember művész*” jelszó nem demokratikus érzelmekre, hanem díszítő kedvű mentalitásra vall, és akiknek feltalálták, azokat csak úgy tarthatjuk számon, mint a vasárnapi örömök önkéntes hivatalnokait. Az ő műfajuk a meghívókártyák pingálása: misére, taggyűlésre vagy uzsonnára.

Szó sem lehet itt önmegvalósulásról, legfeljebb csak nyájas illúziókat nyújtó, derűs hangulatú munkaterápiáról. Az a kispolgárián szektás hedonizmus tehát, ami a XIX. század művészeti utópiáiban merült föl először, s ami aztán elképesztő karriert csinált – nyugodt lélekkel mondhatjuk –, éppen a marxizmusban és a posztmarxista avantgarde-ban (például Joseph Beuys agitatív munkásságában) érte el abszolút csúcspontját.

Mi volna a harmadik vívmány? Állandóan ennek a küszöbén toporogtunk eddig is: *az utópiák kultiválása*. Míg a modern kor művészetének dekoratívvá válása (még Marxnál is) kifejezetten naiv mozzanat volt, addig ez utóbbi, az utópisztikus gondolkodás, kétségtelenül intellektuálisabb foglalatosság, ami elsősorban a tudományos intézetekben vagy az egyetemi körökben található otthonra. Ebből a szempontból persze az avantgarde művészek műtermeit is az egyetemi laboratóriumokhoz hasonlítanám: kis fizetésből élő munkatársak találhatnak fel ott nagy dolgokat, amiket aztán a világ vagy elismer, vagy nem. Ha elismeri a teljesítményt, akkor ránk köszönhet „a szebb jövő”. Hasonlóan a régebbi korok nagy filozófusainak életstílusához, az ilyenfajta teljesítményhez is elengedhetetlen bizonyos fokú idealizmus, azaz némi antik ízű világmegváltó mentalitás. De az út, amelyen az ilyen művész jár, már se nem transzcendens, se nem metafizikus, mert hiszen sokkal több benne az opponáló vonás.

Az utópikus művész számára a művészet nem is önálló entitás, hanem csak *az oppozíció egyik formája*. Ha pedig tényleg sikere van, akkor – az utópista eszmék szemzőgéből nézve – a megvalósult *forradalom* esetével állunk szemben. Ha a XX. század nagy művészeti újtóira gondolunk, akkor azt látjuk, hogy szinte nincs is köztük olyan, aki ne rendelkezett volna valamilyen nagyon jellemző utópiával.

Bonyolultabb részletkérdés persze az oppozíció igazi tartalmának a kérdése, és még inkább kemény dió a maximális eredménynek, vagyis az áhított forradalomnak a problémája. Mindenesetre igaz az, hogy számos XX. századi művész élete külsőleg is

összeforrott az ízlés, az életforma vagy a társadalom forradalmaival – ilyenek voltak például Marinetti, Malevics, Lissitzky vagy Kassák s különlegesen kényes emigrációs helyzeténél fogva a politikailag mindig élesre töltött öntudattal forgolódo Picasso is vagy – a dolgok negatív oldaláról, a visszajáról tekintve – még a fasizmust is kiszolgáló Ezra Pound is. És megint egészen másfajta értelemben Eric Satie-t és Apollinaire-t említhetném még meg, vagy Cendrars-t. Egyfajta csendesebb forradalmat vívtak aztán a folkloristák, Bartók, Sztravinszkij, García Lorca...

De mintha egyébként Hegel elméletét igazolná az avantgarde: a többség nem kavart port maga körül, a nagy forradalmak többnyire a művészet immanens rétegeiben játszódtak le, vagyis a papíron, a vásznon vagy a kottafejek között, ott, ahol a színek, a hangok és a formák dominálnak. Abban a közegben tehát, ahol „*a szellem megismeri magát*”. Gondoljunk csak Kandinszkij, Klee, Matisse és Braque, aztán Schönberg és még inkább Webern életművére, de ugyanúgy idézhetném Kafka, James Joyce vagy Camus alakját.

Ezekkel a nevekkel már a jelenkor küszöbéig jutottam el, oda, ahol gondolatmenetem indult, az alkonyat és a művészet halálának órájához. Tényleg látjuk-e ebben a szürkületben Minerva baglyát? És hogyan látjuk őt? Szürkének vagy talán mégis inkább ezüstösnek?

A kubizmus mint ezüsthényű gondolkodás

Daniel-Henry Kahnweiler dicséretével folytatnám. Tudjuk, a kubisták első (és mindenekfölött való, tehát egyúttal az utolsó) galeristája volt ő, de tulajdonképpen sokkal több annál. Könyvkiadó, esztétikai gondolkodó, sőt politikai figura is, az emlékirataiban pedig pótolhatatlan értékű művészeti krónikás.

Míg biztosak lehetünk abban, hogy Cézanne soha nem olvasta Kantot, tudjuk, hogy Kahnweiler bizony kiadósan tanulmányozta a német filozófiát. Maga is német volt, zsidó létére is ízig-vérig puritán mentalitású sváb üzletember és pietista protestáns, akit Stuttgarttól Londonig sok helyütt otthont talált családjá tulajdonképpen a familia dél-afrikai ezüst- és gyémántbányáinak az adminisztrálására készített elő. Egy fiatalkori párizsi tanulmányút (eredetileg a párizsi tőzsde irányában, de közbejött a Salon d'Independent s néhány hasonló közjáték is) térítette el ettől a számára kijelölt pályától aztán.

Kahnweiler 1902-ben, tizennyolc éves fejjel érkezett a francia fővárosba, mondhatnánk, a legjobb pillanatban, és kilencvenöt éves korában hunyt el, miután átment a kezén a párizsi iskola java. Belegazdálkodott Picasso és Braque, valamint Léger valamennyi korszakába, s az egész Juan Gris-életmű az ő „tulajdona” volt, csaknem szellemi értelemben is, mert hiszen ő volt a művész leghűségesebb mentora és barátja. De ha valaki kíváncsi valamennyi pártfogoltjára, akkor az ilyen olvasót inkább a FES-TÖIM, GALÉRIÁIM című vaskos könyvéhez utalnám (MEINE MALER – MEINE GALERIEN. Köln, 1961). Itt most inkább a „problémáim, gondolataim” fejezetcímmel jellemezhető kisebb epizódokkal foglalkoznék.

Azt hihetnénk, hogy az ilyen ember élete merő siker és gazdagság. Egy bizonyos, átvittebb értelemben tényleg a megszakítatlan sikerek sorozata volt Kahnweiler pályafutása, de ehhez a fajta sikerhez hozzátartozott jó néhány bukás is és évek – majdnemhogyan évtizedek – marginalitása, a nagystílű menedzserpályának szinte már gyökeresen ellentmondó szerénység és visszafogottság. Am ami Kahnweiler életútjában talán fatális közjátéknak tűnhetett, könnyen lehet, hogy az volt a kubizmus sorsának

fantasztikus szerencséje, mert hiszen Kahnweiler maga volt a kubizmus: összenőttek ő meg az irányzat. A kubisták üzleti sorsa, külföldi forgalmazása és egyetemes esztétikája eggyé vált Kahnweiler alakjával.

Hogy például az első világháború során Kahnweilert Párizsban mint németet üldözték, a második világháború éveiben pedig mint zsidónak délre, a „szabad zónába” kellett menekülnie, ezek a tragikus fordulatok, amelyeket hiába próbált azzal kikerülni, hogy időnként mások neve alatt vezette a galériáját, nos e problémák a kubizmust is sokáig „ellenséges” vagy legalábbis gyanús színben tüntették fel Franciaországban. Az üzletileg gyorsan sikereket elérő kubista festészet még évtizedekig a társadalom közegellenállásába ütközött, s így tágabb dimenzióiban hosszú időn át meglehetősen „mélyhűtött” állapotban maradt, ami azzal az előnnyel járt, hogy az olyan művészeknek, mint amilyen például Picasso is volt, idejük támadt minden soron következő újabb izmust is alaposan kipróbálni és eközben az üzleti középtől a politikai és társadalmi marginalitásig a művészi pálya valamennyi szeletét többször is át- meg átpásztázni. Hogy ez a játéktér mekkora ajándék volt, azt csak azóta tudjuk értékelni igazán, mióta megszűnt a lehetősége is annak, hogy bizonyos elfogadhatónak nevezhető anyagi sikerek mellett továbbra is megmaradjon az ilyenfajta, évtizedekig is eltartó „hosszú póráz” és ami vele jár, a már szinte korlátlanul tekinthető művészi szabadság.

Kahnweiler diákkori tanulmányaira támaszkodva az első világháború éveiben, svájci emigrációjában olvasta el újra a klasszikus filozófusokat és „kötött ki” végül Kantnál, s így, Kantra támaszkodva írta (németül!) a DER WEG ZUM KUBISMUS című kötetének első fejezeteit. De volt-e egyáltalán más választása? Hiszen járt ösvényen indult el, mert a kubizmusnak már őelőtte is volt jelentős kommentálója. Apollinaire volt ez, nem más, és már nála is olyan sorokat találunk, mint például: „*A fiatal festők az eszmény arányait akarják elérni, és nem kívánják az emberiségre korlátozni magukat, olyan műveket alkotnak, amelyek inkább az értelmén, mint az érzékeken alapulnak. Egyre inkább eltávolodnak az optikai illúziók és a térbeli méretek meg arányok művészetétől, hogy a metafizikai formák egyszerűségét fejezzék ki...*” – Ezek a metafizikai formák pedig, amelyek az értelmén, vagyis a megismerés mechanizmusán alapulnak, végső soron nem mások, mint a látással kapcsolatos reflexiók. Vagyis a látás kanti kategóriái és ami egészen jól megközelíti Apollinaire körülírásában ezt a fogalmat: „*az eszmény arányai*”. Apollinaire bizonyára nem olvasott Kantnál utána, de mégis helyes irányban érezte a látás kubista kristályainak valószínű helyét a világban, s ennek megfelelően irányította gondolatmenetének folytatását is: „*A kubisták... – írja – szépségre törekednek, amely a világegyetemé is – annak mértékében, ahogyan az a fényben humanizálódik.*” – Amit festenek, az tehát nem a természet esetlegessége, hanem a gondolatok univerzalitása.

Ezekben a megállapításokban ott érezhető a jó költő filozófiai érzékenysége, a gondolkodás minőségét fürkésző kíváncsisága – és persze a plasztikus és érzékletes fogalmazásmód is, ahogyan súlyt ad a mondandójának: „*A tiszta festészet, ha sikerül tökéletesen megszabadulnia a régi pikktúrától, nem fogja szükségszerűen magával vonni annak eltűnését, mint ahogy a zene fejlődése sem okozta a különféle irodalmi műfajok megszűnését, és a dohány fanyarsága sem helyettesítette a különböző ételek ízét.*” (A KUBISTA FESTŐK. Réz Pál fordítása.)

Ami Kahnweilert persze mégis elsősorban izgatta, az „*a dohány fanyarsága*” volt. Amikor 1907-ben – a virágmintás szecesszió fénykorában! – a Rue de Vignon 28. szám alatt (egy lengyel szabótól bérelt 4 x 4 méteres helyiségben!) megnyitotta első galériáját, azzal adott karaktert a kis szobának, hogy jutából szőtt kárpittal vont be a falakat – ezt neveznénk ma rusztikus zsákvászon tapétának. Elterjedt a híre annak is, hogy

festőivel exkluzív szerződéseket köt, vagyis arra kötelezi őket, hogy csak nála állítsanak ki, ami lényegében, különösen működésének első éveit tekintve, igaz is volt. Később azonban, 1927-ben erről a tilalomról mégis így nyilatkozott: „*Nem igaz... mert a saját akaratukból mondanak le a Salonban és a rendes kiállításokon való szereplésekről. Ez ugyanis számukra azzal az előnnyel jár, hogy nem kell a tömegben elvegyülniük, aminek a révén megőrizhetik diszkréciójukat és egy bizonyos arisztokratikus tartást. Igaz, én magam sem kedvelem a kiállítások exhibicionista szellemét...*” (Idézi E. Tériade, *Cahiers d'Art*, 1927. 2. szám.)

Látjuk, a zsákvászonba bele volt szöve némi nemesfém fonál. Kahnweiler rigorózus szigorral utasított el minden sajtópropagandát és kommersz ízű reklámozást. Az ilyesmi helyett inkább azt tartotta fontosnak, hogy művészei tényleg *jelen legyenek* a világban, hogy például állandóan szerepeltesse őket a nemzetközi mezőny fontos tárlatain szerte Európában. „*A nagy művészek azok, akik a nagy műkereskedőket csinálják!*” (Werner Spies nyomán: DANIEL-HENRY KAHNWEILER. Pompidou Center, Paris, 1984/Stuttgart, 1986.) – Így, ezzel a szerénységbe takart büszkeséggel hangoztatta kedvenc fordulatát, míg magukat a nagy művészeket dicséretes nonkonformizmussal többnyire a közízlés hitványságával és a közönség jelentéktelenségével állította szembe: „*A publikum... annak aztán igazán semmi figyelem nem jár... majd szükségszerűen futni fog a művészek után...*” (Uo.)

Az ízlés megvetésének pillanatai, ezek a jutakárpitba szőtt aranyszálak, Kant szövegeiből származtak át Kahnweiler gyakorlatába. „...*das Schöne ist Symbol des Sittlichen...*”, olvashatjuk a KRITIK DER URTEILSKRAFT-ban, ahol az ízlés formálásának kérdésére is megtaláljuk az emelkedett szemléletű ajánlást: „...*az ízlés alakításának igazi előkészítése csak az erkölcsi eszmék kifejlesztése lehet...*” – Talán az ilyenfajta filozófiai maximumok is közrejátszhattak abban, hogy Kahnweiler még az üzleti alku is erkölcstelennek találta, és galériáiból – a fix árak megadásával – az alkudozás gyakorlatát egyszerűen kizárta. „*A jó és a szép amúgy is mindig győz... a gyors közönségsiker viszont rossz jel a számomra.*” (MEINE MALER – MEINE GALERIEN. 144. o.) Amiben teljesen megegyezett például Picasso és az egész korai avantgarde puritán felfogásával.

Ezek után vegyük elő a DER WEG ZUM KUBISMUS című monográfiáját, amelyről tudni kell, hogy svájci folyóiratokban való szemelvényes publikációk után először 1920-ban jelent meg Münchenben, majd pedig végső formájában 1958-ban Stuttgartban, és azóta sem került sor utánnomásra! Holott e tízes években írt könyv lapjain – nyugodtan állíthatjuk – a kubizmus ugyanúgy fel lett találva, mint ahogy az történt Braque vagy Picasso műtermében egy évtizeddel korábban. Kahnweiler ugyanis a későbbi fél évszázadra (egyedül?) érvényes interpretációt formálta meg e látszólag szerény kiadvánnyal, hiszen az egész kubizmusirodalom követte aztán Kanthoz visszanyúló magyarázatát és híressé vált analízis-szintézis fázisváltásra épülő kubizmusgenealógiáját.

A könyv legfontosabb teljesítménye a kanti kategóriákat földidőző esztétikai maximumok használata és az, ahogyan ezt a klasszikus szemléletet Kahnweiler a modern idők művészetébe ágyazza: „*A kocka, gömb és henger... egyúttal a külvilág szemléletének formái is... ezek... biztosítják számunkra azt a szilárd vázat, amelyre fölaggatjuk képzeletünk ama termékeit, amelyeket az ideghártya ingereiből és az emlékezetünkben élő képekből összeállítottunk... A priori ismeretük a feltétele annak, hogy a testek világáról egyáltalán tudásunk legyen... A kubizmus, éppen azon szerepének megfelelően, hogy egyaránt szolgál kompozíciós szerkezettel és az ábrázolás művészetével is, a testek világának alakjait az alapjukul szolgáló »ősformák« közlébe hozza... s e rokonítás révén válik lehetővé valamennyi forma világos megértése és megala-*

pozottsága. *A kubista festmény azt az öntudatlan munkát, amit a térbeli világ minden tárgya előtt elvégzünk, amikor a formákat »fölsimerjük«, azzal könnyíti meg számunkra, hogy azt a kapcsolatot, ami a formát az ősfarmákhoz köti, a szemünk elé tárja... Ez a lírai festészet a mai idők szellemi világának kifejezése.*” (DER WEG ZUM KUBISMUS. Stuttgart, 1958. 68–85. o.)

A hangoztatott líraiság nem más, mint a művészet kompozíciót építő (aufbauende) és ábrázoló (darstellende) funkcióinak újra megtalált egysége, s hogy ilyen egységre a XIX. század illuzionista művészetének hedonizmusa után nagy szükségünk van. Ez az erkölcsi kicsengésű maxima Kahnweiler gondolatmenetének gerince, nem csoda hát, hogy saját munkáját is úgy tekinti, mint ennek a – végső soron – erkölcsi jónak a szolgálatát.

Szép motívuma a könyvnek, hogy benne nemcsak a látás kategóriái *a priori* adottak, hanem ennek a lírai művészetnek a megérkezése is *determinált* – nem képzelhető el más megoldás a komponálás és az ábrázolás egységének megteremtésére, mint a kubizmus, amely így az univerzum művészeti nyelvévé fog válni. Kahnweiler egy azóta is gyakran faggatott, újra és újra földézett és clemzett történelmi paradoxonnal igazolja állítása igazát: az akkor még egymás munkáit nem ismerő Braque és Picasso párhuzamos művészi fejlődésével 1907-ben és 1908-ban, amikor is e két művész egymástól függetlenül, de szinte mégis teljesen azonos stílusban a kubizmust „föltalálta”. Mivel az ilyen egybeesés nem lehet véletlen, a kubista formaadás sem egyes személyek esetleges műve, hanem a látás és a megismerés kategóriáinak egyetemes érvényű ductusa (Kahnweiler persze bölcsen hallgat arról, hogy viszont az idős Cézanne képeit, amelyekben a kubizmus már ott volt, mindkét művész többször is látta).

Kahnweiler egyike hát azoknak az esztétáknak, akik megkísérlik, hogy a helyéről kibillent világot visszaigazítsák a nagy harmóniába. E kísérlet során többről van szó, mint művészetről. Mivel a látás kategóriái univerzálisak, mindenki kubista szemmel nézi majd a jobban megértett és az *a priori* formákra visszavezetett világot. Közel már a tisztán átélt és felfogott formák paradicsoma – ez a végkövetkeztetés Kahnweiler ezüsthényű utópiája.

Hol a racionalizmus határa?

Tényleg, szinte megrendülünk annak láttán, hogy mennyire emelkedett tartalmú volt a kubista művészet erkölcsi-esztétikai víziója az első világháború kitörése előtti pillanatokban. Mert hiszen feltételezhetjük, hogy Kahnweiler ezt a magaslatot őrizte meg másfél-két évvel később is ott, berni és zürichi magányában. Vagy tévednénk? Mert éppen Párizs, az elvesztett paradicsom utáni nosztalgia diktálta volna „a kubizmushoz vezető út” kristályosan klasszikus gondolatait?

Nos, a könyv szövege igazolhatóan élő beszélgetésekre megy vissza, azokra a vitákra, amiket a fiatal galerista folytatott látogatóival a Rue de Vignon-beli boltjában (egy ilyen társalgást jegyzett fel Jacques de Gachons is 1912 áprilisában a *Je sais tout* száma). De az elmélkedés zürichi órái közelebb hozták az iskolai évek emlékeit is, a filozófiáról és az etikáról tanultakat. Kahnweiler egy későbbi levelében újra felidézi ezt a hangulatát: „*Ma azt kell mondanom, hogy stuttgarti tanáraim bizony erős befolyással lehettek rám, és el kell ismernem, hogy szellemi beállítottságom is protestáns... Fichte szerint az embernek egyszer el kell jutnia az önmagával való azonosuláshoz: azt hiszem, hogy ez a gondolat igen helyénvaló. Ahogy jeleztem, nincsenek illúzióim afelől, hogy miféle porosz szellem rejtiözik az ilyen eszmék mögött, de mégis azt hiszem, hogy ez az egyetlen ideál, amely ez az idő szerint még lehetséges.*” (Levél M. Leiris-hez, 1932. III. 19. In: Kahnweiler, 1984/1986.)

Kahnweiler Janus-arcú kalmára volt a művészetnek; galériájában ugyan merő gyakorlatiasság, ahogy a festő barátai és az üzletei fölött örökös ürge pásztort alakította, aki azt is jól tudta, hogy a titkokat nem megbeszélni, hanem – akár az erényeket – gyakorolni illik. Arcélének másik felével azonban mindig is a klasszikus műveltség felé fordult, és ezért vonzották őt a rejtett igazságokat napfényre táró szövegek, az öntörvényű ösvényeket követő gondolatok, a lelkesítő ideák. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a kubizmusról írt okos könyve sem a boldog békeidők terméke, hanem a száműzetés szülötte, és ezért is több benne a spekulatív elem, mint a mesterségbeli tapasztalat vagy a praktikus jó tanács.

A másik korlátozás, amivel azonnal határt kell szabnunk a kötet érvényességének, néhány roppant egyszerű ellenvetés. Kahnweiler úgy fogja fel a képzőművészet nyelvével, mint második jelzőrendszerbeli konvenciót. A kubista képek „ősformái” az ő felfogásában nyelvi elemek, amelyeknek egyezményes olvasatuk lehet – használja is velük kapcsolatban a *lecture*, illetve a *Schrift* szót. Nos, ez tévedés. A látás kategóriái – ha vannak is ilyenek – csak a látottak földolgozásának eszközei. Ha egy hegyet kúppal jelölve vagy egy tányért körként rajzolva látok, azzal csak a hegy és a tányér általában vett alakját konstatáltam, de nem absztraháltam tovább e tárgyak valamilyen olvasatára (például arra, hogy a magas hegy emelkedettebb dolgot jelenthet, mint amiből csak eszünk, vagyis a tányér).

A kúp és a kör tehát *nem jel*, hanem csak konkrét forma – a jelnél egy szinttel *mélyebben* fekvő entitás. A „kubista formanyelv” (mert hiszen azért használjuk ezt a kifejezést) lehet szigorú rendszer, sőt lehet jellegzetes, a festő személyére és a korszakra valló kézírás is, de soha nem válhatott más nyelvekre lefordítható szöveggé. Ha egyszer elkészülne belőle egy ilyen fordítás, nem is lenne szükségünk többé rá.

Sántít Kahnweiler elképzelése a tekintetben is, hogy az emberiség hamarosan visszatérhetne az „ősformákban” konkretizálódott látásmódhoz. Vagyis hogy a mindennapok gyakorlatában is lemondhatnánk az apró esetlegességekről a tiszta geometrikus formák javára. Kahnweiler – és vele együtt sokan mások is – talán tényleg úgy képzelte, hogy egy idő múlva minden művész „kubistán” fest majd, és ennek következtében a mindennapok kommersz világában is elterjednek és kizárólagossá válnak majd a kubista jellegű ábrák – vagyis hogy teljesen megszűnik a perspektivikus ábrázolás. Valószínű azonban, hogy a reneszánsz után eltelt négy évszázad folyamán összesen sem született meg annyi perspektivikusan korrekt rajzolatú ábra, mint a kubizmus fellépését követő esztendőök bármelyikében (gondoljunk csak az újsággrafika, a reklám és a különféle fajta illusztrálás, a fotó, majd később a film és a televízió stb. roppant elterjedtségére). Ennek az lett az eredménye, hogy manapság tényleg hallatlanul szenzibilizáltak vagyunk – de nem a modern formanyelv rafinériáira, hanem éppen a régi módú perspektíva korrekt alkalmazására!

A kubizmus kibontakozását vagy általában véve is a modern festészet új stílusát egyebek mellett éppen az éllette, hogy a reneszánsz ízlésű ábrázolások eme dömpingjével szemben szükségessé vált az *attól elütő jel*, piktogram vagy térforma bevezetése is – mégpedig elsősorban a művészet kedvéért, vagyis a kevésbé konkrét, a kevésbé megfelfejthető, az inkább csak *a szokatlanságában és az emelkedettségében informatív* erejű ábrázolások számára.

És még valamit: ami a kubizmusban annak idején szokatlan volt, azt lehet, hogy megszoktuk azóta, de még ma is csak kevesen képesek arra, hogy a kubista festmények emelkedettségét is megértsék. Erre gondolva azt kell mondanom, hogy a kubista mű-

vek éppen az ellenkező szerepkörbe kerültek, mint amit a megszületésüknél bábáskodó racionalista esztétika szeretett volna: a szélesebb közönség számára (hasonlóan a magaskultúra sok más formájához) a kubizmus még ma is csak szórakoztató titok, játékos arabeszkek gyűjteménye, múzeumi talány.

A hűvös márványszobor és a бүdös festék problémája

Nem fárasztom az olvasót ezeknek a részletkérdéseknek a további taglalásával, hiszen amihez most el akarok jutni, az amúgy is csak az, amit Kahnweiler *klasszicizmusának* nevezhetnék.

Kahnweiler, a délhez, a latin szellemű művészethez vonzódó esztéta, csak mint galerista tudott feloldódni a festékszágú műtermek erotikusan színes világában, mint író és gondolkodó foglya maradt az Alpoktól északra folyó spekulációknak, a Lessing óta tartó Laokoón-vitának. A kérdés ott úgy hangzott, hogy szabad-e az ábrázolt hősnak a fájdalomtól fölordítania, holott ezzel megsértené a művészet klasszikus követelményeit, amelyeket Winckelmann állított fel az ismert, „*edle Einfalt und stille Größe*” („*nemes egyszerűség és csendes nagyság*”) formulával. Tudjuk, a klasszikus válasz erre a kérdésre az, hogy nem szabad – vagyis az *erkölcsi ítélet elötte kell hogy járjon az esztétikainak*.

Ahogy Kahnweiler elutasítja az imitatív festészet természetelvűségét, az tényleg sokban hasonlít arra, ahogy például Winckelmann rója meg Vergiliust azért, amiért nála Laokoón a fájdalomtól felkiált. Kahnweiler azonban bizonyos mértékig Lessing árnyaltabb esztétikáját is magáévá teszi, amikor végső elemzésében a műfaj függvényeként kezeli a kérdést, és a képzőművészet specifikus lehetőségeit taglalja a válaszadásnál. Amiként a Laokoón-csoport is csak szobor volt és nem színház (s így hiába is próbált volna fölkiáltani), úgy a kép is csak látvány – a látás kategóriái pedig nem ismerik a hangokat, a szagokat stb. Maradjon tehát az a festő csak a geometria tiszta „ősformáinál”. Ez egyfajta morál.

Igazolta az idő a kubisták galeristájának puritán ízlésű esztétikáját?

Nem igazolta. Kahnweiler – aki például a nonfiguratív festészetet is elutasította, mert az absztrakt képek érthető okokból nem ígérhették a kompozíció és az ábrázolás szintézisét, amit viszont ő nagyon is megkívánt –, ez a Kahnweiler tehát csak a szintetikus kubizmus 1912 után bekövetkezett dekoratívabb (vagy „tisztultabb”) fázisában látta a kubista festészet igazi kiteljesedését. Az analitikus kubista képek ugyanis túlságosan nyugtalanítók – félkészek! – voltak a számára.

Holott ez még nem is minden, hiszen azóta az is kiderült, hogy a kubista Picasso legkomplexebb felépítésű műveiben gyakran szerepeltek obszcén jelek, illetve ilyen utalásokat tartalmazó betétek – Picasso sokszor inkább meg sem mutatta Kahnweilernak az ilyen kollázsokat! De ha megmutatta volna is, talán akkor sem döbbsen volna az rá a művészi mágia és a szexualitás emez eredendő közelségére.

Először csak fél évszázad múlva, a kollázsok profán motívumainak vizsgálatánál vagy például a Picassónál is előképül szolgáló ún. „primitív művészettel” való pontosabb összetetés kapcsán, illetve Douglas Coopernek az analitikus kubizmust esszenciális megoldásként elismerő revíziója során derült ki a kubizmus igazi *vajákos* mivolta, egyebek közt például az a tuskés-bozontos közönségessége és a konvencionális morálon túllépő bátorsága is, ami Szent Ágoston vallomásait ugyanúgy jellemzi, mint Shakespeare királydrámáit. Talán nem vér volt az, ami a kubista képeken néha folydogált, de talán nem is könny – akkor viszont meg valami még csúnyább.

Kahnweiler mégis úgy vonult be a történelembe, mint nemcsak vagyonokat meg-

alapozó vagy értékes gondolatokat papírra vető, hanem mint nagy műveket is világra segítő esztéta – vagyis mint szenzációs ritkaság. Zsenialitásához tartozott a sorsa (amit aztán megosztott a művészeivel is), a jó ritmusban adagolt marginalitás és ugyanakkor a szolid háttér, mi több, a világhír biztosítása. Ritka termékenységű pillanat a Kahnweileré, kivételnek számító anomália Minerva házában!

A reflexiók kora

Álljunk meg egy pillanatra, és összegezzük, mire jutottunk az eddigi áttekintéssel. A kérdés az volt, mi a baja jelenkori művészettel. Gyanúnk pedig lényegében véve abból állt, hogy úgy éreztük, a szépségét és konkrét érzékletességét elvesztett művészet, illetve az ezzel a kiürüléssel nem sokat törődő kulturális közélet, amely az üzleteit nemcsak túlhevíti, de agyon is adminisztrálja, csak tünetei a jelenkornak. Ami mögöttük áll, az valami egészen más.

Az eddigiek során erre a lehetséges *másra* is megpróbáltam felhívni a figyelmet. Így a művészet fokozatos áruvá válására, a klasszikus filozófusok kapcsán pedig a műalkotások egész kozmoszát terhelő elméleti elnehezülésre és arra, hogy az ilyen spekulációk éppen a művészet lényegének megítélésében milyen vérszegények. Külön eszmefuttatást érdemelne a művészet historizálásának, vagyis történelemmé szegényítésének kérdése. És még mindig az elmélet problémája: a kubizmus első, klasszicizáló ízlésű elemzése ugyan még elmaradtak Picassóék műtermi gyakorlatának a játékok, az erotikát és a mágiát is ismerő életközelsége mögött, de mégis mindkettő, az elmélet és a gyakorlat egyek voltak abban, hogy fontos részletekben, így a művészi nyelv vagy az absztrahálás kérdésében mintha a filozófusok spekulációihoz kerültek volna közelebb.

És ha ezzel tényleg véget érne a felsorolás! Mert az egész eddigi áttekintés mögött egyre erőteljesebben tör utat magának az a már Platón óta ismert, tehát nagyon régi (és sokak által joggal veszélyesnek tartott) norma, amely azt írja elő, hogy a művészi munka és a róla szóló elmélkedés elsősorban ne esztétikai természetű dolog, hanem erkölcsi állásfoglalás legyen. Általában véve is a *prioritások* kérdése került előtérbe: mi a művészet gyakorlásának és egymást váltó, mindig másként funkcionáló társadalmi felkarolásának fő indítéka? Mit akarunk a művészettel?

Ezen az úton fogunk haladni továbbra is, miközben itt az eddigiek tanúságaként csak jelzem: ha közben egyre rosszabb közérzetünk támad, akkor abban, láttuk, tulajdonképpen nem a művészek és nem a gondolkodók, de még csak nem is a műkereskedők a hibásak.

Hanem?

Bízunk magunkat csak továbbra is a kínálkozó adatok és gondolatok folyására. Például, ha már úgyis a jelenkor bajainál vagyunk, hadd iktassak ide még egy prófétai kicsengésű idézetet Hegeltől, egy olyan részletet, amelyet ezúttal esztétikai előadásainak előszavából emeltem ki, és amely perfektté teheti a rossz közérzetek tárházát:

„A művészeti alkotómunkának és műveinek sajátos módja már nem elégíti ki legmagasabb rendű szükségleteinket; túl vagyunk azon, hogy a művészeti alkotásokat isteniítsük, ekképpen tiszteljük és imádjuk; hatásuk józanabb, s amit kíváltként bennünk, még az is magasabb próbatételre és igazolásra szorul. A gondolat és a reflexió túlhaladta a szépművészetet. Aki sópánkodni szeret, tarthatja ám ezt a jelenséget elfajulásnak, írhatja ama szenvedélyek és önös érdekek eluralkodásának számlájára, amelyek a művészet komolyságát és derűjét egyképp elűzik...

Bárhogyan álljon is azonban ez a kérdés, arról van itt szó, hogy a művészet már nem adja

meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet a régebbi korok és népek benne kerestek és csakis benne leltek meg; azt a kielégülést, amely – legalábbis a vallás oldaláról – a legbensőségesebben a művészethez kapcsolódott. A görög művészet szép napjai elmúltak, csakúgy, mint a kései középkor aranykora. Mai életünk reflexiós műveltsége mind az akarat, mind az ítélet vonatkozásában szükségessé teszi számunkra, hogy általános szempontokhoz ragaszkodjunk, és ezek jegyében szabályozzuk a különöst, úgyhogy általános formák, törvények, kötelességek, jogok és maximák számítanak meghatározási alapnak, és uralkodnak mindeneke előtt... Jelenkorunk tehát általános állapotát tekintve nem kedvez a művészeteknek. Magát a gyakorló művészt sem a körülötte egyre hangosabbá váló reflexió, nem csupán a művészetre vonatkozó általános vélekedések és ítéletek fertőzték meg és csábították arra, hogy munkáiba minél több gondolatot gyömöszöljön; nem, egész szellemi műveltségünk olyan természetű, hogy maga a művész is ezen a reflektáló világon és viszonyain belül áll...

Mindezen vonatkozásban a művészet – legmagasabb rendű meghatározása értelmében – számunkra már a múlté, és azé is marad... A művészet gondolkodó vizsgálatra hív bennünket, meghozzá nem abból a célból, hogy újra művészetet hozzunk létre, hanem hogy tudományosan megismerjük, mi is a művészet..." (Hegel: ESZTÉTIKA. Gondolat, Budapest, 1979. Tandori Dezső fordítása.)

Ez a világvége-hangulatú írás több mint másfél század évvel ezelőtt született, mégis úgy hangzik, mintha ma, a posztmodern kor kiábrándult és pragmatista légkörében fogalmazták volna meg. Az ok ismert: az idős Hegel valóban az őt körülvevő civilizáció végét érezte közeledni, s életművét is egyre inkább olyan összefoglalásként tekintette, mint ami majd ezt a befejezést lezárja és megkoronázza. „Egész szellemi műveltségünket” reflektálta.

Az 1820-as évekről van szó. A művészetben a klasszicizmus utolsó évtizede ez, amelyet ugyan már kezdett fölváltani a szabadabb lélegzetű romantika – de nem Berlinben, ahol Hegel élt. Itt, Schinkel építészeti terveinek közelében, a korai romantika is a klasszicizmus oszloprendjei mögé rejtőzött el, vagy rögtön a historizmus rajzos szárazságával és tudálékosságával jelentkezett. S milyen volt akkoriban a hivatalos rangra emelkedett német festészet? Még mindig a Winckelmann által is rajongva becsült Anton Raphael Mengs számított iránymutató nagyságnak (talán az ő „szürkén a szürkére” festett grisaille-jei lebegtek Hegel szeme előtt, amikor papírra vetette a mottóba is felvett sorokat Minerva baglyáról). Mindent összevéve azt mondhatjuk, hogy Hegel nem túlzott, amikor így panaszkodott, hiszen nem láthatott mást, mint csak, ahogy ő maga is használta e szót, reflexiót és ami néha ugyanaz, rossz művészetet.

Aztán egészen más lapra tartozik, hogy ezt az alkonyatot mégsem követte éjszaka. Delacroix, Turner és Caspar David Friedrich már dolgoztak, már festették képeiket az első naturalisták, jött Barbizon s utánuk az impresszionizmus, majd a posztimpresszionista mesterek átvezetésével az egész modern kor, vagyis az avantgarde nagy hulláma. És közben a szecesszió naivitása frissítette fel a vizeket, aminek következtében hosszú időre az okoskodó reflexiók is eltűntek... Vajon a jelenkor tudálékossága is a naivitás ugyanilyen küszöbéhez vezet majd el?...

Maradjunk meg a szónál, amit fentebb Hegel is oly gyakran használt: *reflexió*. Az öntudat saját magát tükröző szemlélete – így a lexikonok, amelyek esetleg kitérnek arra is, hogy a reflexió néha megsokszorozódhat. Mivel az öntudat már önmagában véve is szemlélet, annak reflexiója nem más, mint a szemlélet szemlélete, amit aztán tovább tudatosíthatunk magunknak, tovább reflektálhatunk és így tovább.

Nem térnek ki a kezembe került lexikonok arra, hogy a túlhajtott reflexió (mint

ahogy a tükör használata is) jellegzetesen manierista technika, a késci korok kedvence. Az utóbbi két-három évtizedben fokozottabban foglalkoznak az arra ráérők a *hermeneutika* művelésével is, ami szintén nem más, mint a művek finom technikájú vizsgálata a rejtett tartalmak irányában, és ez a vállalat is főként a műveknek öntudatunkba vetítésével, illetve az arra való kulturális reakciók érzékeny regisztrálásával, vagyis a reflexiók segítségével történik. Egyfajta reflexió persze a híres-neves dekonstrukció is – bár igaz, hogy most már igen kritikus, sőt néha egyenesen negatív módon, mert iránya a megismerő, az igazságot feltáró rombolás. Ez éppen a hermeneutika szemszögéből nézve lehet értelmező, helyreigazító technika.

Mondhatnánk, hogy a megismerés és a művészeti leépülés korát írta le Hegel is a fenti idézetében, persze hűvösebb rezignációval és tényleg lemondva a rombolás (a kreativitás?) igényéről is: gondolatmenete így, a csendes panasz hanglegjtésével idézi fel Minerva baglyának esti röptét: az alkonyat gyermeke a reflexió és a sokat tudás.

Hadd vessem itt közbe azt, hogy a reflexió mint a szemlélet síkján végzett tükröződés igencsak rokon azzal a fajta elemzőmunkával is, amivel egyes gondolkodóknál találkozhattunk, amikor azok a művészet metafizikus hátterét vagy erkölcsi indítékait vizsgálták. A nem elhanyagolható különbség viszont abban áll, hogy *a reflexió nem feltétlenül társul értékítélettel*, sőt azt mondhatnánk, hogy tiszta formája tulajdonképpen önkéntelen aktus, és mentes minden minősítéstől. A reflexió tárgya egyszerűen az, ami valamilyen oknál fogva közel kerül hozzánk, lefolyása pedig mintha ennek az ellenkezője volna: annak ellenére, hogy (egy pillanatra) megtörténik a tárggyal való teljes azonosulás, mégis (ugyanakkor) meglehetősen indifferens távolságban maradnak tőlünk a dolgok.

Azt is mondhatnám, hogy a reflexió olyan technika, amely a spontán szemlélettel elindulva tart a gondolati megismerés, az intuíció tudatosítása felé (vagy fordítva!), *de félúton, valahol a művészi alkotómunka közelében, a dolgok egészének megragadása küszöbén a megismerés cserepeire hull szét, és megáll. Az elemző gondolat vagy a komplex mű ekkor még nem született meg, de már oda az ártatlanság. Az éppen felbillenő egyensúly mozzanata ez, a meglepetések, az intuitív felismerések öröme, de ugyanúgy: veszélyeket fölédző ráfeledkezés, az ámulás pillanata is.*

Az egész felismerésének és megragadásának a gondolkodás komponenseire való illetén széthullása egy sor érdekes momentumot villant fel. Felismerhető például e folyamat során a születő nyelv egyik-másik eleme is, mégpedig abban a mozzanatban, ahogy szinte spontánul, de többnyire visszavonhatatlanul megtörténik *a képek szavakra vagy fogalmakra való fölbomlása*. Ez a folyamat persze mindig csak első lépéseit teszi meg a reflexió során, a szavak itt még nem szavak, hanem bizonytalan ködformák, és a fogalmak is még csak fogalomcsírák. A reflektív technika többnyire csak a *spontán elnevezés* pillanatáig jut el, még keresi a szavakat, még nem birtokolja tehát a tárgyát, ezért is nevezném a valóságot ostromló öntudat technikájának. Mindig van benne valami, ami az éppen megszülető fogalmakra hasonlít, mindig közel áll a reflexió ahhoz, hogy bevegje a várat. Kész arra, hogy azt, ami a felismerés tárgya, föloldja a tárgyi objektivitás idegenszerű varázsa alól. Azon dolgozik, hogy benne *a tárgyak képekké, a képek pedig nyelvi csodákká váljanak*.

Ha visszaemlékezünk arra, amit a kubista képek formai-nyelvi problémáinak kapcsán megállapítottunk, akkor talán nem is kell magyaráznom, hogy miért foglalkozom most ilyen részletesen a reflexió belső struktúrájával. A reflexió az a diótörő szerszám, amivel nemcsak a valóság objektivitását sikerülhet felroppantanunk, hanem megnyit-

hatjuk a művészeti alkotások formákká fagyott világát is. Mert a reflexió nemcsak tükröz, hanem fellebbent bizonyos fátylakat is, átrendez, fogalmaz, már-már nevet ad, szinte magyaráz. A reflexió „okos”. És ne higgyük, hogy csak egyes emberek öntudati munkája. Egész korok, egész szellemi áramlatok sajátja is lehet. Egyszóval: vannak reflektív korok, amelyek talán nem igazán kreatívak, de *annál többet tudnak beszélni a kreativitásról.*

És tényleg igazat is mondanak, amikor így reflektálnak?

Hegel amikor a fenti idézetben lefestette a „szürkület óráját”, vagyis, ahogy ő hitte, a művészet örökre érvényes elmúlását, még nem tudhatta, mennyire családka volt az alkonyat, amit látott, és hogy micsoda turbulens művészeti fejlődés küszöbén állt a korszak, amelybe belefáradt. Mi már jobban tudjuk, hogy a dolgok mozgásformája az örök örvénylés. És ennek következménye, hogy *a történelem dinamikája rendszerint megkerüli a reflektív ismeretekből levont következtetéseinket.* És egyáltalán, a gondolatok és az ismeretek igazi funkciója teljesen más, mint amit például még Hegel is róluk elképzelt, amikor oly sikeresen reflektált. Igazi feladatuk nem az, hogy valamilyen hosszabb időn át is érvényes képet adjanak a világról, hanem sokkal inkább az, hogy teljesen más módon, mint ahogy azt eredetileg lehetségesnek tartottuk, épüljenek bele az események struktúrájába.

Jó példa erre maga Hegel, akinek esetét úgy látjuk, mint egy a reflexió rövidlátását példázó parabolát: a gondolkodó a szemlélet kiteljesedésére és a bölcsekedő kedély épülésére csak kilátótornyot emelt volna a hegycsúcsra, ez a torony azonban váratlanul az elektromágneses tér egyik sarokpontjává vált, magához vonzotta a villámokat, és tűzbe borította maga körül a tájat. Levonhatjuk ebből azt a tanulságot, hogy a történelem dinamikája nemcsak a spekuláló szemlélet csapja be, hanem a reflektív korok ürességét is megkerüli, és utólag mégis valamilyen váratlan tartalommal tölti meg az ilyen évtizedek vázát?

Ez a kérdés óvatosságra int, arra, hogy ne feledjük: ha fölrajzoljuk a jelenkor térképét, abból még semmit sem olvashatunk ki a jövőre vonatkozóan. Az eseménytelennek tűnő reflexív korok nagy csapdája, hogy kiteljesedő gondolatokat kínálnak a szemlélőnek. Olyan lámpák ezek, amelyekből sokszor nem fény, hanem csak árnyék vetül a tájra.

Az idő tranzitív szemlélete

Ezt a figyelmeztetést előrebocsátva mégis megkísérlem, hogy fölvezoljam a képet, ami a jelenlegi alkonyatban tárul a szemünk elé.

Az avantgarde elmúlásával – hogy továbbra is Hegel nyelvét használjuk – elgyengült és kimúlt a Szellem önmegismerésének kora, lezárult a szükségszerűségek periódusa, az öröktől rendelt formák küzdelmes megtalálásának és kitöltésének hatálya. *És anélkül történt ez, hogy valamilyen metafizikus célba érkezett volna el vele a történelem.*

Ez Hegel ellen szól. Az elsimuló hullámok nyomán újra jobban látjuk a kontinuitást is, azt, hogy a kultúra nagy tájképében hosszú-hosszú ösvények kanyarognak, s mi majdnem iránytalanul és motiválatlanul választottunk közülük egyet. De kibékülünk ezzel a helyzettel. Örülünk annak, hogy megint több évszázadnyi szellemi érték hullott vissza az ölünkbe. Igaz, ezt csak reflektív módon konstatáljuk, csak a kései örökösök passzív bólogatásával (például azzal, hogy örülünk, hogy végre nem kell elvetnünk az „ellenséges” értékeket stb.). Az ilyenfajta passzivitás ellenére mégis megpróbáljuk kihozni ebből a vagyomból azt, amit még lehet: tőkésítjük az örökséget, és magas kama-

tok mellett forgatjuk a múlt minden egyes fejezetét. Megpróbáljuk, hogy minden egyes édes cseppet kiszorítsunk tehát a nekünk jutott történelmi kontinuitásból.

A kultúra szellemi és gazdasági épületére úgy vigyázunk, mintha tudnánk, hogy az utolsó menedékünk lesz talán ez a palota. A kultúra intézményei tehát fontosabbak, mint valaha, mert ezek az intézmények *rezervátumok* is egyben, amelyeknek mesterséges labirintjában az élet és az arra reflektáló kultúra kipusztulófélben lévő fajtái talán mégis egérutat nyerhetnek majd. Mit akarunk átmenteni a jelenből? Nehéz erre válaszolni. Inkább a veszélyérzet dolgozik csak bennünk, s ezért arról tudunk jobban számot adni, hogy mi elől is menekítjük az értékeket.

Legnagyobb ellenségünk ugyanaz, mint ami a legfontosabb szövetségünk: az *idő*. Alakja, mint egyes vírusok egymást váltó generációi, állandóan változik, az idő ereje kikezdehetetlen. Ezért is érthető talán, hogy ahelyett, hogy legyőznénk (ahogy azt még az avantgarde próbálta), inkább barátunknak akarjuk megnyerni. Ami csak úgy lehetséges, hogy mi magunk is arra törekszünk, hogy *az idő egyik komponensévé váljunk*. Ez az új, az alkonyati metafizika fő tétele, s még visszatérek rá, mert a jelen gondolatmenetnek is ez a legfontosabb eleme, úgyszólván a végső konzekvenciája.

Határozottabb képünk van az *uniformizálódás* veszélyéről. Ennek egyik fő forrása megint ugyanaz, mint ami egzisztenciánknak is alapja: az ipari termelés, a jól működő tőke. A modern kor gazdasága egyre bővülő monokultúrákat hoz létre, és ez a törvényszerűség még abban a formájában is hatékony, hogy az ilyen monokultúrák közé vegyített pihencőzönák is egyre inkább kaptafára készülnek – például az alternatív kultúra eredményeit is azzal kritizálhatnánk legsikeresebben, ha sikerülne kimutatnunk, hogy bár kézműipari szinten történik a művelésük, mégis, alkotásai előre gyártott elemekből készülnek, és sematikusak, mint a panelházak.

Fenyegetőnek érezzük a *politikai élet* szféráját is, noha összehasonlíthatatlanul tapasztaltabbban és bátrabban megyünk elébe a politikai eseményeknek, mint ahogy azt egykoron a Viktória-kor nyárspolgára tette. A politika – tudjuk – tulajdonképpen nem olyan csúnya dolog, ahogy azt még anyáink is mondogatták, hanem csak egyszerűen veszélyes, és kész helyzetek elé állíthat minket, vagy olyan szituációkat teremthet, amelyekben nem lenne érdemes tovább élni. De nem csak a politikai kozmosz makroméreteinek determinálóereje lehet fenyegető. Néha a politikai szerepvállalás mikrovilágának mérge is torzító hatású. A politikai élet ugyanis még a demokráciákban is tekintélyeket épít fel, és egyenruhákat szab az egyes ember számára. Néha úgy tűnik, hogy nem is lehet kitörni e varázskörből, mert bár a kultúra rezervátuma talán pihenőt vagy menedéket nyújthatna, többnyire ezeket az intézményeket is a politikai szféra adminisztrálja.

Maradnának még mentsvárként a *gettók és a szubkultúrák*, amelyeknek viszont az a legnagyobb veszélyük, hogy bennük élve az ember elveszíti minden befolyását a gazdasági és a politikai események menetére. A gettók különben is csak emigrációk, amelyek a szabadság illúzióit nyújtják, miközben nincs másról szó az esetükben, mint az izoláció nyomorúságos fajtáiról. A gettóhelyzet fő baja az a lélektani spirális, ami egyre beljebb húzza a sötétbe az ilyen közösséget vállaló embert, aki úgy érzi, hogy csak akkor igazán biztos a helyzete, ha oly feszesek a gettóban érvényes normák, mint a kaloda.

Előbb-utóbb a szubkultúrák is vagy gettókká válnak, vagy pedig, ha „fölfelé süllyednek”, nem menekülhetnek meg a tömegkultúra uniformizáló hatásától. Amit ígérnek, vagyis a biztos rezervátum nyújtását, azt ezért nem teljesíthetik, mert ha van

még proletariátus a szó archaikus értelmében, és ha van réteg, amit brutális eszközökkel és kíméletlenséggel zsákmányolnak ki a médiumok, akkor az éppen az inspiráció csíráit hordozó szubkultúrák világa. És a kör itt zárul: a szubkultúra csak az elit lába elé terített szőnyegként számíthat hitelre, csak úgy maradhat versenyképes, ha vállalja a prostitúciót és ami egy ezzel, azt, hogy elsivárosodjon és hogy el is kopjon a használatban.

De nem apokalipszist akarok festeni, hanem csak körképet. Lássuk hát a bennünk dolgozó túlélési ösztönt és azokat a fortélyos eszközöket, amiket e csapdák kikerülésére kínál.

Ha listát akarnánk vezetni azokról a *kulturális reflexekről és viselkedési formákról*, amelyek az utolsó két-három évtizedben egyre nagyobb teret hódítottak, s lényegében már akkor rányomták bélyegüket a művészetekre is, amikor még a „posztmodern” szót föl sem találták, akkor nem fogynánk ki a feljegyzésre váró fordulatokból. Mégis a mai kultúra következő, leginkább feltűnő jellemzőit sorolnám fel itt gyorsan:

multi-stiláris (vagyis eklektikus),

stihustalan (vagyis antiesztétikus),

nosztalgikus (vagyis manierisztikus, affektált),

marginális (ezt lehet úgy is érteni, hogy értéktelen, de úgy is, hogy értékellenes, mindenképpen azonban a konvencióktól és a „középtől”, az elit kultúrájától elforduló értékszemlélet),

apokaliptikus (azaz fatálisan irracionális, néha a türelmetlenség és az állhatatlanság kapkodásával is megfejlve),

hedonisztikus (a percnak vagy a tágabb értelemben vett életforma-ornamentikának élő, ez lehet cinikus is vagy csak egyszerűen bánatos),

apolitikus (ami többnyire a politikai állásfoglalások egyik esete: politikai absztinencia; de lehet menekülő, tényleg struccpolitikát űző, illetve azt csak affektáltan megjátszó, választékosan „elit” magatartás is),

vallásosan transzcendens (sokszor csak a historizmus szenvelgő változatainak felmelegítése, még többször azonban a földrajz és néprajz irányában kitágult tömegturizmus egyik kísérőjelensége),

hermetikus (az eddig felsoroltak bármelyike lehet, de a beavatottak rejtélyeskedésével, ritkábban: a tehetősebbek jó okkal titkolt pénzével),

network jellegű (ez a szakszervezeti mozgalomra emlékeztető érdekvédelmi háló, a magányosok összefogása a lokális kultúra megmentésére, rendszerint a postai vagy az elektronikus távolságáthidalás eszközeivel)...

...és aztán mind e felsoroltak is egyszerre vagy egymást felváltva...

Egy pillanatra kísértésbe esik az ember, hogy a „forradalmi” is felvegye a listára, de ennek ugyanúgy nincs helye itt, mint az „anarchizmusnak”, a „nihilistának” vagy az ideológiai, a tudományos, illetve a vallásos fanatizmus bármelyik válfajának. Ezek ugyanis egymást *kizáró jellegű* magatartásformák, amelyekre általában az jellemző, hogy nem tűrnek maguk mellett versenytársat. Abszolút érvényességre törekednek, és ezért mintha nem is tartoznának hozzá az újabban kialakult eklektikus ízléshez. (Vagy pedig ha mégis szemünk elé tolnakodnának, akkor – jogosan vagy jogtalanul – rendszerint úgy tekintünk rájuk, mint a múlt maradványaira vagy mint korunk fő tendenciáival szembeforduló anomáliákra.)

Azoknak viszont, akiket fölvevünk a listára, közös tulajdonságuk, hogy csak *relatív érvényű* csoportosulások, ízlések vagy viselkedési minták, amelyek jól megvannak egy-

mással. Keresik is egymás társaságát, sőt, ahogy jeleztem, sokszor át is váltanak egymásba. Mert ritka az olyan ember, aki ha a fenti divatok valamelyikével tart, kitartson az éppen favorizált ízlésminta mellett, s ne siklana át valamelyik rokon kulturális milióbe vagy viselkedési formába. Az tehát, amit első megközelítésre még az eklektikus bőségek és a korlátlan reflexiók korának éreztünk, így változik át alaposabb szemügyre vétel után valami mássá: majdnemhogyan az ízlés és az állandó milióváltás egyfajta kényszerévé, *a kultúrák tranzitív bejárásának életformájává*.

Persze ha ezt látva az jutna az eszünkbe, hogy úgy ünnepeljük a kultúra és az ízlés ma divatos halmozását, mint a történelem korábbi korszakaiban elképzelhetetlen tolerancia végre-valahára bekövetkezett valóra válását, akkor elébe vágnék az ilyen elhamarkodott örömeink, és arra figyelmeztetnék, hogy a fenti viselkedési formák bizonyára nem a tolerancia erényének a gyakorlása kedvéért ilyenek, sőt valószínű, hogy általában véve sem ismernek erényeket. Inkább az lehet igaz az esetükben, hogy nincsenek szilárd normáik, és hogy talán csak azért nem olyan harcosan elfogultak, mert elavultnak érzik az eddig használatos elfogultságok formáit.

Láttukra az az érzésünk támad, mintha egy széthulló üveglak cserepeit igyekeznénk fölfogni. A jelenlegi kultúra olyan kehely, amit odatartunk a magasból aláhulló civilizációs eső alá, hogy benne gyűljön fel a manna; a kulturális kozmosz valamennyi halmazállapota és a művészeti formák valaha volt minden terméke vagy változata.

Feltűnt-e olvasóimnak, hogy a képeknek ez az ismételten széthulló, majd az öntudatban újra és újra összegyűlő ide-oda áramlása mennyire hasonlít arra a mechanizmusra, ami a reflexiónak is sajátja? Új elem csak az, hogy ahonnan e folyamat cserepei az eredetüket veszik, az nem a szemlélet valamilyen objektíven adott tárgya, vagyis nem a külvilág, hanem a szemlélő szubjektív időképzete. Mert a kultúra ebben az összevisszaságban már nem objektív keret, amit a személyiség kitölthet, hanem a keretek végtelen sora, az idő tengelyébe állított egymásutánja, amelynek csak így, *csak az idő kategóriájában van emberi értelmezhetősége és valósága*.

Allítom, hogy ez a tranzitív kultúrkincs tényleg nem is a szűkebb értelemben vett kulturális érzékenység terméke, hanem inkább csak az igazán bőséges kultúrával és történelmi tapasztalatokkal rendelkező ember újabban kifejlesztett általános védekező reflexe – egy maga csinálta újfajta időben való megkapaszkodása. A kultúrák illeténi való bejárása, önkényesen választott sorra vétele és kifosztása ugyanis *csak szimbóluma annak az időnek*, amit az ember eddig egy irányban élt meg, most viszont szeretne többirányú folyosóként is használni. És azért szeretné ezt, mert elege van abból, hogy saját magát, mint foglyot, egy bizonyos történelmi korszak távlatába beprésselve lássa.

Korunk jellegzetessége (lehet, hogy újdonsága), hogy *fel szeretne lázadni az egyszemélyes idő azon formája ellen, aminek a neve: történelem*. Ami persze, bárhogyan szeretnénk is, tulajdonképpen lehetetlen kívánság.

A kultúrák sokasága és tranzitív bejárhatósága tehát olyan tartomány, amely tartalmát tekintve emlékeztethet az időre, ám ugyanakkor egy többdimenziós teret elfoglaló, soha nem volt történelemre is példát szolgáltat. És úgy tűnik, tényleg az a helyzet, hogy amíg a fentebb felsorolt kulturális minták és viselkedési formák külön-külön nem képesek megfelelni annak a követelménynek, hogy a keresett *nagy rezervátumot* megtestesítsék, így együttesen, egymásba átjárható formájukkal, olyan *metaforát* alkotnak, ami kissé hasonlít az emberi tapasztalatok szerinti időrc is, de annál tágabb dimenziókkal rendelkezik, mert nagyobb mozgásszabadságot enged, és több vészkijáratot nyit meg.

Foglaljuk össze megállapításainkat:

A mai multikulturális ember, akinek nem normája az eklektika, hanem csak mindennapi szükséglete, a tágasabb kontinuitást keresi ezzel a többdimenziós magatartásformával, és mivel pillanatnyilag nincs olyan szilárd kultúra, amely közel hozná számára a keresett kontinuitást, hát saját személyiségében és kulturális tapasztalataiban testesíti meg azt a tranzitív teret, amit tulajdonképpen az egzisztencia legtágabb formájától, az időtől kívánna meg.

Eközben, a *metaforák szintjén, ő maga is az idő egyik fonalává válik, amelyet aztán* – a reflexiók ingamozgáshoz hasonló technikájával – az igazi időnél nagyobb szabadsággal s több irányban is megismerhet vagy bejárhat.

Az erkölcs győzelme és egy korszak bukása

Az idő tranzitív jellege? A formák átjárhatósága? Emlékezzünk csak vissza a kubizmusra, amelyben már megfigyelhettünk hasonló tendenciákat.

Az idő ott ugyan annyira formává komprimálódott, annyira tömör ecsetvonásokká sűrűsödött össze, hogy szinte el is tűnt a képekről. Minden a formai alakzatok kötetlen egymásba áramlása kedvéért történt Picasso vagy Braque műtermében, és ennek a folytonos áramlásnak és egységnek a tere volt a kép *ideje* is – egy imaginárius idő, egy csak képzelt entitás, majdnem dimenzió nélküli világ, ami, ha jobban odafigyeltünk, láttuk, hogy nem is volt más, mint a vászon ritmikus formákkal megtelő felülete – akár az óra monoton ketyegése, oly kopár (nyilván innen az analitikus kubizmus felülmúlhatatlan komplexitása).

Ezen a sík felületen azonban éppen olyan szabadon vagy még sokkal nagyobb szabadságot élvezve mozgott a szellem, mint amilyen szabadsággal a mai multikulturális kor sokdimenziós terében szeretne mozogni. Igen, a kubizmus abban különbözött napjaink szintetikusán létrehozott sokdimenziós idejétől, hogy volt bátorsága lemondani arról az egyetlen dimenzióról is, ami az időnek a jellegzetessége. Volt stílusa, szerette a kötöttségeket, merete vállalni a koparat.

Elárulhatom, hogy azért foglalkoztam hosszabban Kahnweiler neokantiánus gondolatrendszerével is, mert bár túlságosan spekulatív volt, és így meghaladhatónak bizonyult, erkölcsi normáit, etikai hátterét vizsgálva mégis elgondolkodtató összefüggésekre nyithatja rá a szemünket. Furcsa eredményre jutunk ugyanis, ha megvizsgáljuk, hogy, az erkölcs és az esztétika páros táncát szemlélve (amit oly emlékezetes erővel éppen Kant fogalmazott meg a számunkra), e kettő közül melyiknek az oldalán áll inkább a kezdeményező szerep – ki vezeti itt a párját?

A kubista festők a szó nagyon pogány értelmében voltak csak erkölcsösek – működésük első évtizedeiben a legtöbb vasalt nadrágot viselő ember azonnal és mély meggyőződéssel erkölcsstelennek nevezte volna őket. Művészetük vitathatatlan nonkonformizmusa azonban akkor is etikus fényben ragyogott, ha egyik-másik képük netalán obszcén vonatkozásokat viselt volna, vagy – ahogy azt Braque-nál látjuk – a szobafestő-mesterség alantasabb (de szebb, mert igazabb!) fogásait, a márványozást vagy a flóderozást vezette be a magasművészetbe, s nem sokat törődött a valeurök érzékeny visszaadásával.

Vagyis a kubizmus indítékai csak részben voltak esztétikaiak, csak annyiban, amennyiben az impresszionizmus illuzionizmusa és Cézanne objektivitása, illetve e kettő közti nyilvánvaló ellentét is föladta már a leckét a számára. De már magánál Cézanne-nál is etikus fényt kap a legfontosabb „szakmai” elem, a kompozíció keresése. Már az

őt érdeklő objektívebb stílus is az erkölcsi jó kérdésének egyik érdekes változata! Csak fő a kívül-belül szolid szerkezet. Adjuk hozzá ehhez az erkölcsi bátorsághoz és a mesterség kérdéseiben mutatkozó fanatikus tartáshoz például a fiatal Picasso fenegyerekségét is – megint egy esztétikán kívül fekvő minőség! –, és máris előttünk áll az induló kubizmus egyértelmű etikai indíttatása, a társadalom margóján képviselt igazságra, a *nonkonformizmus utópiájára*, azaz végső soron az erkölcsre épülő ars poeticája.

Milyen eredményre jutunk, ha ugyanezt a vizsgálatot a mai kor multikulturális közegében végezzük el? Talán meglepő, de majdnem ugyanennyire művészetén kívüli, már szinte erkölcsi indíttatású lesz a kikerekedő kép, legfeljebb azzal a különbséggel, hogy a szóban forgó erkölcsnek ez esetben valamivel halványabban virít majd a pozitív előjele, vagyis hogy kevésbé megnyugtató a fizimiskája.

Mert vitathatatlan, hogy a kultúra jelenleg dívó koktéjlainak az előállítását sem esztétikai szempontok irányítják. Azért van szükségünk e bódító italra, mert a történelem által ránk rótt eszmékben és metafizikákban csalódva a szabadság és az idő olyan formáját akartuk végre megteremteni, amit úgyszólván a saját testünkől, a kultúra eddig felgyűlt anyagából építhettünk fel. Ez a háttere annak a nyilvánvaló igazságnak, hogy a multikulturális tér nem esztétikai, hanem szociális szükséglet. Ha e tér lélektani hátterére vagyunk kíváncsiak, akkor a szabadságvágy kielégítésében, a cselekvés, illetve az önmegvalósítás korlátlan érvényesülésének vágyában találjuk meg a rugóit. Elég „erkölcsös” ez a vágy?

A baj nem is itt, az elméletben van (ami tulajdonképpen szép, mert hiszen – egészen valószínűtlenül sokrétű és transzparens formában – például még Kant tanítását is visszahozza nekünk a kategóriákról), hanem abban a nagyon prózai fogyatékoságban, hogy a multikulturális térben élve illúziókat építünk fel magunknak, miközben kioltjuk az élethez elengedhetetlenül szükséges primer reflexeink világát. Hogy a meggyűlölt történelmi tér helyett valóban simább, homogénabb teret nyerjünk, ahhoz tagadhatatlanul szükséges a kultúrák visszaöklendezése és összemosása, de ez a homogénabb tér az értékek homogenitását is jelenti. És ez kiöli a mélyebb rétegekben munkálkodó kulturális örökséget, a sorskérdések iránti érzékenységet, az etika, a mágia, a katarzisz vagy a megváltás – kinek-kinek hogy – sok ezer éves technikáját.

A mai világ olyan kaleidoszkóp, amelyben nem a térformák tükröződnek és áramlanak akadálytalanul egymásba, hanem a kultúrák és az időminőségek. Az ember szívesen veti bele magát ebbe az árba. A sokdimenziós fénytörésben játszó idő azonban becsap minket. Minden korábbi helyzetnél jobban kiszolgáltatt bennünket ugyanis annak, ami a háttérben várakozik, hogy újra színre léphessen – a történelemnek. Ez a történelem előtti csend, ez a kiszolgáltattottság ennek a nagyobb mozgásszabadságot kiharcolt mai világnak a legveszélyesebb csapdája.

Addig is azonban, míg lehull a csapóajtó, a multikulturális társadalom önfelédten játssza a maga játékait, és egyfajta metanyelvet épít fel a kultúrák bőségéből, miközben teljesen belefeledkezik az így alkotott szimbólumok világába. Nap mint nap látjuk, amint e dominó kockáit az egymással szemben ülő játékosok olyan formákká rakják ki, amik azután megint csak más-más alakzatokra, mégpedig az életstílus vagy az ízlés képeire hasonlítanak, illetve, tovább transzformálva, a vágyott pályakép és a siker felhőjátékára. A játék már nagyban folyik, s ha nem vesz is részt benne mindenki, sokan értik a nyelvét. És bár kritizálja, ebbe a nagy játékba igyekszik beszállni a szegények óriási kasztja is: az alternatívok névtelen tömege vagy a harmadik világban élők rop-pant társadalma.

Mondhatnám, hogy amit ezzel a csillogó kaleidoszkóppal szembeállíthatnánk, az nem lenne más, mint valamivel több naivitás és – szégyellem leírni – egy kicsit több őszinteség is talán, egy egész kevés jó értelemben vett elfogultság. Az a monolit egység, az érzékek és gondolatok ama tömör integritása, amivel utoljára talán Cézanne látta a világot. De jobb is, ha nem hozok szóba ilyesmit, mert csak a nosztalgia hangját ébreszteném vele, a tudománytalan sóhajtozást.

Riegl az ilyen kérdéseket azzal intézte el, hogy miután megállapította, melyik kornak milyen művészet dukál, a „miért”-re úgy válaszolt, hogy visszavezette a kérdést a „*Kunstwollen*” fogalmára. Egy-egy korszak tudja, milyen művészetre van szüksége, és aztán meg is csinálja magának. A miénk is tudta. „*Egész szellemi műveltségünk*” akarta így – hogy Hegel fogalmazásmódját idézzem.

Egy korábbi dolgozatomban (A KORSZAK MINT MŰALKOTÁS. Köln–Budapest, 1981/88) már jeleztem, hogy nem elégedhetünk meg Riegl kissé ködös utalásaival. Mert ha már köd, hát legyen nagy. A modern kor embere ugyanis már nem elégszik meg azzal, hogy csak művészetet alkosson a saját képére és hasonlatosságára, hanem legszívesebben rögtön egész korszakokat teremtene magának. Természetesen művészi korszakokat is. A huszadik század izmusai úgy léptek föl, mintha külön-külön is felérnének egy reneszánszsal. Ez volna az „*Epochenwollen*” tanítása.

Látjuk azonban, hogy a magunk képére teremtett korszak szép utópiája helyett csak a korszakok sokfélcsgéne és egyidejű szerepeltetésének a rutinjához érkeztünk el. A művészetnek kuss a neve, ha föllép a kultúra színpadára a mindennapok morálja. Ez a morál pedig úgy hozta magával, hogy csak begyűjteni tudjuk a korszakokat, és az életformák Bábéle az, amit aztán felépítünk belőlük. Ennek a Bábelnek a díszítése foglal el minket jelenleg, vagyis az életformák sokdimenziójú terének a továbbszövése, a szálak szórakoztatóbb mintájú bonyolítása.

Kahnweiler tévedett: a publikum nem fut a jó művészet után. Győzött a közönség és vele a konform, a vasárnap.

Takács Zsuzsa

ÖT VERS

Anyámnak

Életfa

Végül is nem láttad a megjelent verseket.
Jöttem-mentem, titkos küldetésben
utazó, sorra megírtam őket,

és most ünnepeltem magamat. Nem jársz
a városban többé, nem tudod, hány helyen
égnek érted a csaknem halotti gyertyák.