

Túl a művészetakaráson – Megjegyzések a historizmusához

© 2017-01-05 (<http://www.cirkart.hu/2017/01/05/tul-a-muveszetakarason-megjegyzesek-a-historizmushoz/>)

◆ [Beat Wyss \(http://www.cirkart.hu/tag/beat-wyss/\)](http://www.cirkart.hu/tag/beat-wyss/)

Georg Germann-nak

Egyre kisebbek lesznek a lépések a jelenkortól az archeológiáig. Winckelmannnak annakidején még kétezer évre kellett visszatekintenie, hogy kutatásra érdemes kulturális leleteket találhasson, ma elég visszanyúlnunk nagyapáink korára. Egyre magasabbra kerülnek az ásatási mezők szintjelzői, már-már megközelítik a jelenkort: a szecesszió és az art déco után most már a hatvanas évek eldobható árucikkei árasztják ki muzeális leheletüket. Egy Studebakernek a Belvedere torzóval való összevetése biztos erőltetettnek tűnhet; egy közös azonban mégiscsak van bennük: a megismételhetetlen aurája, még akkor is, ha másolatként tucatjával előállíthatók.





http://www.cirkart.hu/wp-content/uploads/2017/01/Joseph_Gandy_Ruin_Bank_England.jpg

A modernség tekintetéhez mintha hozzátartozna egy fatális varázslat: amit megcéloz, elkorhad és elhervad. A világ szeme előtt feltartóztathatatlanul visszazuhan az elfelejtettség horizontjába, mint a táj az utazó előtt, aki a menetiránnyal szemben ül, és kinéz a vonat ablakán. Büchner *Woyzeckjében* a nagyanyó egy nyomasztóan értelmetlen mesét mond el „kiscsibéinek”: „Volt egyszer, hol nem volt, egy szegény gyerek, nem volt annak se apja, se anyja, mind meghaltak, nem volt annak senkije a világon. Mind meghaltak, ő meg útnak indult, és kereste őket éjjel-nappal. És mert a Földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe, s a Hold olyan barátságosan pislogott le rá. És ahogy végre odaért a Holdhoz, hát látja, tisztára reves fa az egész. S akkor továbbment a Naphoz, s ahogy odaér, látja, hogy nem más, csak egy elhervadt napraforgóvirág. Aztán ahogy a csillagokhoz ért, csupa aranylegyecske volt, oda voltak tűzdelve, mintha tövisszúró gébics tűzdelte volna őket a kökénybokorra. És amikor újra vissza akart menni a Földre, a Föld se volt már más, mint egy fölborult fazék. Akkor aztán igazán egyes-egyedül volt, és leült, és elkezdett keservesen sírni, és még most is ott ül, és még most is egyes-egyedül van.”¹

A modernség archaikus pillantása nem a múltra irányul, hanem átfúrja a saját jövőjét. „Ukronikusnak” nevezi Philippe Junod azokat a képeket,² amelyek akkor jönnek létre, ha a jelent egy jövőbeli archeológus pillantásával szemléljük. A kései 18. század építészetének képe teremtette meg, mintegy különös formaként a fennálló épületek lepusztult állapotban való ábrázolását; ennek prominens példája *A Louvre nagy galériája mint rom* Hubert Roberttől, 1796-ban.³ Nyilvánvalóan a nyugati művészet mindig is ismerte a romábrázolást mint az Ószövetség, a pogányság vagy a *vanitas* emblémáját. De csak a modernségben kezdték felértékelni a pusztulás esztétikai öncélúságát. A fragmentáris egy másik egységbe csap át, és a szétmálló építményből „új egész nő ki” – ahogy Georg Simmel írta.⁴ A rom metaforikus jelentésrétegei a formális esztétikai észlelésben sem halványulnak el teljesen. Simmel számára a rom saját kora, a *fin de siècle* szimbóluma volt, amelynek ő éppannyira volt elkötelezettje, mint kritikusa. A szétesés vonzereje

egy sokrétű, megengedő érzékenységben áll. Eltűri, hogy a kultúrát bomlasztó befolyások sokasága torzítsa el a dekadens korszakokban – ahogy a rom is ki van téve az időjárás viszontagságainak. „Csak a kiegyenlítő igazságosság teszi lehetővé valamennyi különálló és egymás mellett létrejövő akadálytalan összetartozását az emberek és emberi művek romlandóságában, amelyek most még adottak, ám önerejükből többé már képtelenek megalkotni önnön formájukat.”⁵

^x A fordítás alapjául szolgált: Beat Wyss, „Jenseits des Kunstwollens. Anmerkungen zum Historismus”, in Eduard Hüttinger (szerk.) *Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte um 1900*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Schweizer Verlagshaus International, 1986. 27–37. o.

¹ Halasi Zoltán, *Georg Büchner összes művei*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 143. o. Thurzó Gábor fordítása. A fordításon apró módosításokat végeztem – W. J.

² Philippe Junod, „Future in the Past”, *Opposition*, 1984. 26. 43–63. o.

³ Az anticipált rom ábrázolásához lásd André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire : à propos du thème du tunnel chez H. Robert*, Basel, Birkhäuser, 1978. Günther Metken, „Les ruines anticipées”, in A. Poirier – P. Poirier (szerk.) *Domus, Aurea, fascinations des ruines*, Párizs, Le Centre, 1978. 17–24. o.

⁴ Georg Simmel, „Die Ruine”, in Uő. *Philosophische Kultur (1911)*, Berlin, Wagenbach, 1983. 107. o.

⁵ Uo. 112. o.

A rom esztétikája

Alois Riegl 1903-ban preambulomot írt az első osztrák műemlékvédelmi törvényhez. E gondolatokat tanulmányként 1929-ben publikálta *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása* címen.⁶ Riegl ebben kétféle műemlékfogalmat különböztetett meg: léteznek tudatosan létrehozott emlékművek, melyeket az antikvitás óta jelentős embereknek, tetteknek és üzeneteknek állítottak; nem ez volt azonban érdeklődésének fő iránya. A tanulmány elsősorban azon emlékműveket vizsgálja, amelyek – eredetileg nem szándékosan keletkeztek – csak a későbbi generációk számára váltak emlékművekké. Egy jelentéktelen följegyzést tartalmazó szakadt cédula a múlt egy teljesen esetleges tárgya lehet, de műemlékké válhat egy adott címzett számára. Ennek feltétele az a történeti tudat, amely épp a 19. században kezdett meghatározóvá válni. Amíg a világot egy magában forgó kontinuumnak tekintjük, addig az áthagyományozódott tárgyak – amelyek nem igényelnek kultikus törődést – csak a biológiai oldalukat mutatják felénk: megöregednek, végül felbomlanak; általában eldobjuk vagy valami újjal egészítjük ki őket. Ha azonban az emberiség sorsában haladást vélünk felfedezni – amely maga mögött hagyja a soha vissza nem térő történelmet –, akkor az áthagyományozódott tárgy a távolba vesző idő záloga lesz. Régiségébe beássa magát annak az útnak egy darabkája, amelyet az emberek a jövőbe tartó szakadatlan vándorlásuk közepette megtettek.

A történelmi érték fölfedezésével a századforduló körül tűnik el az a normatív esztétika, amely még a görögségben látta az örök érvényű példaképet. Amit Leopold von Ranke mondott a történelmi korszakokról, hogy valamennyi egyformán közvetlenül Isten előtt áll, azt Riegl az áthagyományozott műalkotások megítélésének mércéjeként veszi át. A művészettörténész

számára minden mű egyformán igaz. Egy múltbeli korszakot különösen akkor részesítünk előnyben, ha a jelen embere abban újra fölfedezi önmagát – Riegl szavaival: ha a régi „megfelel a modern művészetakarásnak”,⁷ akkor példaképnek tekintjük. Az ilyen értékelés azonban a mindenkori jelen foglya marad, és az aktuális stílusérzékkel együtt változik. A történelem archimédeszi pontjából tekintve a historikus ideál egy régi forma felragyogása az akut művészetakarásban. Minden tárgynak műkaraktere van, amennyiben történelmet hordoz; minden művészeti emlék történelmi emlék, ahogy megfordítva, minden történelmi emlék egyúttal művészeti emlék is.⁸ E formulával Riegl olyan alaptételt állít fel, amely már a historizmusnak a formális történelembé való átmenetét jelzi: minden múltbeli esztétikaivá válását.

A műemlék minősége nem magában a tárgyban van, hanem csak a szemlélet aktusában jön létre. Egy várrom pusztán olyan érzéki szubsztrátum, amelyen a megismerő szubjektum önnön történetiségének tudatára ébred. „Nem objektív adottságában [...], hanem a szubjektív megjelenésében” realizálódik régiségértéke. Az elpusztuló műemlék olyan hangulati hatást kelt, amely a modern emberben felébreszti a keletkezés és elmúlás törvényszerű körforgásának képzetét, az egyes felbukkanását az általánosból, és ennek természeti szükségszerűséggel bekövetkező újbóli felolvadását az általánosban.⁹ A romban az az örökös törekvés nyilvánul meg, hogy minden megalkotott nem-megalkotottá váljék. A művészet visszatér a természethez; a megformált újra formátlan szeretne lenni, és a kioltódásra törekszik. Egy műemlék esetében a régiség értéke a művészi érték ellentétét alkotja: úgy tűnik, benne feloldódik, ami a művészetet korábban egyesítette; „lehangolja” az egykor egybehangolt művet. Az emberi munka fordítottja történik.¹⁰

Riegl szerint a kultúra mulandóságának a műemlék a legsajátosabb megnyilvánulása. Tökéletes alakját romként nyeri el: a megsemmisülésben szabadul föl ez a végső üzenet. Ezzel azonban a régiség értékének kibontakozása ellentmondásba kerül a történelmi megbecsüléssel, amit a műalkotás eredeti alakja és megnyilatkozása érdekel, és a (pozitív, tudományos kutatás alapjának tekintett) történeti szubsztancia megőrzésére törekszik. Minden restaurálás visszaveti a régiség értékét. A műemlék újra újként jelenik meg, a történelem negatív munkáját a művészi beavatkozás kioltja. Minél nagyobb a történelmi érték, annál kisebb a régiség érték.¹¹ Így a régiség érték elidegenedik önnön alapjától. Riegl nem oldja fel ezt a belső ellentmondást. Csak egy esetleges kompromisszumot sejtet: a reprodukciós lehetőségek technikai fejlődésében bízunk. A történeti megbecsülés számára elegendő a műemlék tökéletes kópiája, hogy tudományos szükségleteit kielégítse, ily módon lemondhat az eredetiről régiség értéke hatásának javára.

„A régiség érték legrémisztőbb ellenfele” mindig is a műemlék közvetlen használati értéke. A konfliktus legelőször a használható és a használhatatlan épületek választóvonalán éleződik ki. A régiség érték zavartalan élvezetét csak a rom teszi lehetővé, ahol az ellentét már végérvényesen eldőlt. „Csak a használatra alkalmatlan műveket vagyunk képesek a használati értéktől teljesen zavartalanul, tisztán a régiség érték álláspontjából szemlélni és élvezni.”¹² A használatban lévő az újra törekszik, hogy fiatal és erős legyen, hogy a létrejövés állapotában mutakozhasson. Az újdonságérték a friss színekkel és a töretlen formákkal tünteti ki magát. Ezért már mindig is ez

volt „a kevésbé vagy egyáltalán nem műveletek nagy tömegének művészeti értéke”.¹³ Ebben az emberi alkotóerő optimizmusa jut kifejezésre: valamennyi új az emberi munka győzedelmét hirdeti az ellenséges természeti hatalmakkal szembeni küzdelemben. Ez az elhasználhatatlanban való naiv hit köti össze a műemlékvédelemmel is; amely szintén az örök jelenvalóság megalkotására törekszik. A történelem érvénytelenítésére irányuló törekvés az ember lényegi vonása – Riegl ezt a halhatatlanságra vonatkozó vágygal magyarázza. A jelen értékének őrzőjeként említi a katolikus egyházat is: mindenekelőtt a vidéki klérus ragaszkodik hozzá makacsul. Az egyházat a múlt történelmileg nem érdekli. A hagyomány neki sokkal inkább csak arra szolgál, hogy a vallási felhatalmazás kontinuitásának nyomatékot adjon. Mindez Riegl idejében a szokásos gótikus díszítőformákkal történik: az egyház ezzel a középkort kívánja átmenekíteni a jelenkorba, amennyiben bizalmasan kapcsolódik „azon korok stílusához”, amelyekben „az egyházi és a profán művészet” még nem voltak szétválasztva.¹⁴ Ilyen módon az egyház és a régiség érték eszméjének ellentéte áthidalhatatlannak tűnik. De Riegl mégis bízik abban, hogy a katolikus hit kétezer éves történelmének rugalmasságát ezúttal is bizonyítani fogja az uralkodó korszellemnek. Léteznek ugyanis teljesen közös vonások: „[h]isz a régiség érték gyökerénél is egy mindenestül keresztény elv bújik meg: az alázatos beleegyezés a mindenható akarátába, kinek is az erőtlen ember – bűnös gőgjét levetve – omlik, miként ezen elv diktálja, a karjába.”¹⁵ Riegl szembe előtt egy új hit lebeg, amelynek a ma még ellenálló katolicizmust egykor le kell váltania; „modern műemlékkultusznak” nevezi. A régiség értéknek hódolva az ember fölládozza önnön eredetét. A történelemtudomány szekularizált teológia.¹⁶

Riegl megpróbál túllépni a 19. századi pozitivizmuson. Szembefordul a céduladobozos historizmussal, amely célját az összegyűjtött tények teljességében ismerte föl. A korabeli történelemtudomány a múltat egy olyan kőfejtőnek látta, melynek nyersanyagát csak ipari módszerekkel lehetne kitermelni. Ezzel szemben Riegl a múlttal szembeni tiszteletet hangsúlyozta. Az a történelem, amely kizárólag a tényszerűn csüng, fetisizmus marad. Ez a beállítottság eredményezte végül, hogy Riegl konfliktusba került a műemlékvédelemmel: lehetetlen, hogy a tényszerűség legyen a modern műemlékkultusz végső célja, mivel gátolja a régiség érték kibontakozását. A következtetés különös, tekintettel a körülményekre, amelyben e gondolatok megfogalmazódtak. E tanulmányával Rieglnek ugyanis épphogy egyetértést kellett volna teremtenie: az első osztrák műemlékvédelmi törvényhez egy elismert szakembernek kellett tudományos nyomatékot adnia. De Riegl néhány olvasót valószínűleg inkább összezavart. Gondolatai átmenetet képeznek a historizmustól a századforduló életfilozófiájához. A tudás és az élet közötti apória – amelyet a műemléktanulmány nyilvánvalóvá tesz – már jelzi az egymást váltó, korszakos irányzatok útelágazását. A történelmi vitalizmus észlelése – sebes áradatként – választja szét egymástól a jelent és a múltat. Riegl a jelen partjába kapaszkodik, mely számára olyan alaktalan partvidékként mutatkozik meg, amelyen az áthagyományozott hullámverései állandóan megtörnek. A legszélsebb szirtről tekint le a fenséges színjátékra. A történelemnek nincs haszna az életben, jelentősége pusztán abban áll, hogy a szemlélőben a „memento morit” tudatosítsa.

Rieglnél a műemlék gyakorlati haszna és ideális kvalitása egyértelműen kizárják egymást. A régiség érték annál inkább növekszik a műben, minél inkább elpárolog belőle a használati értéke. A várat eredetileg védekezésre alkalmas épületként alkották meg: gyakorlati tényezők voltak meghatározóak az elhelyezést és az alakot illetően; az esztétikai aspektusok nem lehettek mérvadóak a létrehozásnál.¹⁷ Majd csak a modern szubjektum találja a magasba törő falmaradványokat „festőinek” és „fenségesnek”. Az ízlésítélet – mely Kant szerint az érdek nélküli tetszés megnyilvánulása¹⁸ – odáig radikalizálódott, hogy eleve már csak olyan tárgyakra vonatkozik, amelyek lepusztultságukban már nem is engednek egy gyakorlati érdeket felbukkanni. Az elöregedettben és a használhatatlanban a szépség jegyeit fölfedezni – ez a modern esztétika egyik vezérmotívuma. Ami a rom utáni vágyban még szentimentálisan csendül fel, a „ready-made”-nél már iróniát jelent: az elavultnak szépségbe való átcsapását. Duchamp felismerése időközben tömegkonfekcióvá vált. A klasszikus avantgárd idején még az „objet trouvé” keresése a kívülálló spleenje volt, ma a bolhapiacokon való csámborgás már megszokott szabadidőtöltésnek számít. Egy valódi nagymama-korabeli vasaló – amely már nem tudja betölteni eredeti rendeltetését – virágtartó edénnyé alakulhat át. Persze nagy-nagy különbség van a bolhapiac gyűjtői és a kezdetek flâneur-jei között: azok még nem hallották meg a haszon és a csúfság elleplezett kényszerösszefüggésén felhangzó nevetést, és ezért abba a csapdába estek, amiktől a „ready-made” óva intett. Véresen komolyan és kifinomult üzleti érzékkel nyúlnak a fennmaradtak után, melyeket a tradíció kiárúsítása ezüstözött be. Ragaszkodnak a haszontalanul létrejövőhöz: mint a társadalmi kereslet-kínálat – mely szüntelenül gyötör bennünket – megváltó ellenképéhez. A zsidó megszabadult a funkcionálás kényszerétől – és ilyen módon széppé vált. Az elavult technikai készülékek gyűjtőszennvedélyében az irigység és a megvetés egyaránt megnyilvánul. A nemesség – méltósága ellenére – kreténekkel és csúf kutyákkal portretírozta magát. Az ipari társadalom pedig hulladékával ékesíti fel magát, hogy ezzel is a produktivitás szellemében vett haladást bizonyítsa.

⁶ Alois Riegl, „A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása”, in Uő. *Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest, Balassi Kiadó, 1998. 7–47. o. Adamik Lajos fordítása.

⁷ Uo. 10. o.

⁸ Uo. 8. o.

⁹ Uo. 17. o.

¹⁰ Uo. 21. skk. o.

¹¹ Uo. 25. o.

¹² Uo. 33. sk. o.

¹³ Uo. 35. o.

¹⁴ Uo. 40. o.

¹⁵ Uo. 41. o.

¹⁶ Az egyház és a műemlék viszonyához lásd Georg Germann, „Ideologie der Denkmalpflege”, *Werk*, Nr. 12. 1972. 691–692. o.

¹⁷ Az újabb kutatás ezt a nézetet cáfolta. Egy vár katonai jelentőségét nem szabad túlértékelni; a formája egyúttal a védekezés retorikai gesztusa. Lásd ehhez Werner Meyer, „Die Burg als repräsentatives Statussymbol. Ein Beitrag zum Verständnis des mittelalterlichen Burgenbaues”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 33. 1976. 173–181. o. Adolf Reinle, *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Zürich–München, 1976. – Hogy a várromantika a kora újkortól fogva miként határozta meg az uralkodó székhelyének kinézetét, jól írja le Alfred A.

Schmid, „Burgenromantik im 16. Jahrhundert“, in Uő. (szerk.) *Schlösser, Gärten Berlin: Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag 1979.*, Tübingen, E. Wasmuth, 1980. 25–34. o.; Christian Renfer, „Repräsentation. Schlossbau in der alten Eidgenossenschaft“, in Thomas Bolt (szerk.) *Grenzbereiche der Architektur. Festschrift Adolf Reinle*, Basel–Boston–Stuttgart 1995. 191–208. o.

¹⁸ Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, Budapest, Gond–Cura Alapítvány, 2003. 5. §. 120. o. Papp Zoltán fordítása.

Kultúra és halálvágy

Így vált züllött bolhapiac-esztétikává Riedlnek, a régiség érték kultuszára vonatkozó felszólítása. A banalitás az ára a túlzott valóságossá válás víziójának. Éppen hogy a régiség érték belső lényege merül feledésbe: önmagát oltja ki, amennyiben az áthagyományozott tárgy számára kitarja az elmúlás kapuját. Riegl elméletének ezt az aspektusát kellene aktualizálnunk: a múlt mumifikálásának kritikáját. A történelem közvetítéséből sokszor hiányzik a történetiség iránti tisztelet. A történeti tájakat turistalátványosságokká alakítják át, ahol a műemlékek vasárnapiasan kicsinosítva, egy műveltségi kirándulás háttereként kínálják föl magukat a hobbi fotográfusok számára. A műemlékek turisztikai elpiacosítsa a történeti elsajátítás legsilányabb módja, mely valamennyi formájában arra hajlik, hogy a múltat a jelenkor céljainak szolgálatába állítsa.

Az előző nemzedékek azonban nem miattunk éltek. A történelem a történésztől tiszteletet követel bizonyítékainak megismételhetetlen valóságát illetően. Ebben az értelemben fordul szembe Riegl egy olyan műemlékvédelemmel, amely túlzó tettvággyal nyúl az áthagyományozotthoz. Elutasította a sokszorosán átdolgozott művek megtisztítását: még egy barokk módon átfestett Botticellit sem szabadna feltárni, mert az utólagos változások is hozzátartoznak a kép biográfiájához. A stílustisztaság követelményében – amely a restaurálásakor szüntelenül felmerül – van valami életellenesség. A műemlék nem egy egyszeri odavetés; korszakokon át tovább él, olyan emberekkel együtt, akik vitáik nyomát hagyják hátra benne. E folyamat leginkább a katedrálisok roppant lassú építésén érzékelhető. Itt a történelem a tulajdonképpeni építőmester; büszkén rendelkezik a munkák lefolyásáról, és nem egyszer még a víziók szárnyait is letöri. Hatalma ésszerű és valóságos határok közé szorítja az ember ég felé irányuló törekvéseit. Így maradt pl. a kölni dóm is négy évszázadon át befejezetlen. Befejezéséhez csak a 19. század fogott hozzá:¹⁹ egy olyan korszak, amely emberileg nem ismert lehetetlent, és képtelen volt bármit is félbehagyni. Kissé unalmasan működik a haladás értelmében vett szimmetrikus rendszabályozás, mert elfojtja a távollévő jelenvalóságát. A technológiai perfekcionizmus fel akarja számolni a régi mítoszokat, hogy önmagát állíthassa a helyükbe. Az efféle világias magabiztosság álláspontjáról nem lehet a középkori katedrálisokat szemlélni. Ezek sokkal inkább a földi létezés befejezetlenségét teszik láthatóvá. A beauvais-i katedrálisnak az amiens-it felül kellett volna múltnia; ma már csak a kórus és a kereszthajó áll a bábeli prófécia újszövetségi beteljesüléseként. Kétségbeejtően lezárhatatlannak tűnik a chartres-i katedrális külső alakja is, amelynek épülettetését – Jóbhoz hasonlóan – balszerencsésen vizsgálták meg. A remény a megfáradtaké és a túlterhelteké: erre emlékeztet a zarándoktemplom diszharmonikus toronypárja. Úgy sántikál be az égbe, mint egy nyomorék, aki mankóival a Paradicsom még számára nyitva álló kapuja felé

igyekeznek. A strassburgi székesegyház is ferdén áll a mindenható előtt; a történelem megtagadta tőle a második toronycsúcsot. Nem csoda, hogy a modern alaposság e bosszantó mozzanatokot korrigálni igyekezett. Szerencsére e tervek sohasem valósultak meg.

Ugyanabban az időben, amikor Riegl műemlékvédelemről szóló írása a tanulmányainak posztumusz gyűjteményében megjelent, egy másik osztrák „a kultúra rossz közérzetéről” írt. Nincs jelentősége, hogy Riegl és Freud ténylegesen ismerték-e egymást, a korszellem kötötte őket össze – 1856-ban és 1858-ban születtek.²⁰ Riegl egy vak törekvést ismert fel a kultúrtörténet működésében, amely minden időben arra kényszerül, hogy a neki megfelelő formákat létrehozza. A „művészetakarás” azt jelenti, hogy a művész nem tehet meg akármilyen, hanem saját korának alakját kell követnie. A stílusalkotásban a történelmi szükségszerűség ösztöne nyilvánul meg; a stílus a történelem ösztönénje. A művészetakarásban a kollektív tudattalan az akut történések mélyéből a felszín felé törekszik. Freudnak hosszú élet adatott meg arra, hogy gondolatait kifejtse. Idegyógyászból vált a pszichoanalízis megalapítójává. A kultúráról és társadalomról szóló publikációi csak jóval Riegl halálát követően jelentek meg. Talán Riegl is továbbfejlesztette volna a kultúra törekvésére vonatkozó tanítását, ha nem halt volna meg olyan korán. Művészetelmélete töredék maradt: mindössze néhány, a művészettörténeti terepkutatásban – amellyel a 19. századi pozitivizmusnak adózott – elszórt programatikus mondatból áll.

Freudot és Riegl-t pesszimizmusuk teszi rokonná. Mindezt egy olyan józan nyelven adják elő, amely megfelel a századforduló hangnemének: az önmérsékletnek. A civilizáció létrehozta a melankóliát – mondta Freud. E felismerés olyan korban vált sürgetővé, amikor a nőknek még fűzőbe kellett préselniük magukat, a férfiaknak pedig a Vatermörderrel állig be kellett gombolkozniuk. A vágyat, hogy ne kelljen mindig küszködni, ne kelljen mindig élni, már Nietzsche leírta. A mámor és a halál dionüszoszi egységébe való visszamerülés kívánságát „az erősek pesszimizmusának” nevezte.²¹ Riegl régiség értékről szóló elmélete sem szól másról, mint ezen ismeretlen eredet felé tartó törekvésről. A műemlék visszafelé törekszik az érintetlen természetbe, amelyből egykor elragadták. A művészet a művészt mindig önképzőleg szeretné lerázni magáról, és a minden kezdet előtti művészet nélküli nyugalomba otthonra lelteni. Az ösztön Freud szerint nem más, mint egy korábbi állapot helyreállítására való készítés. A feszültségeket el kell simítani; a boldogság a lehető legnagyobb tétlenség elérésében áll. Ez a létező konzervatív természete: önnön létező volta ellen lázad, újra álomba szeretne merülni – olyan mélyen, ahogy ez csak lehetséges. A legnagyobb nyugalom a halál eredményezi: ez az élet célja. Ahogy a mindennapi kényszerű önfenntartás rosszkedvűvé tesz bennünket, éppúgy a művészet is kényszerként éli meg művészi törvényeit. A harmóniákból és gondosan elhelyezett kontrasztokból álló mű felépítése nem lehet tartós: önmagára hagyatkozva a művészet megszabadul a rendtől, és fokozatosan a semmiben olvad fel. Ekkor lépnek aztán elő a restaurátorok és a műemlékvédők, és megpróbálják megakadályozni ezt a folyamatot. Ők testesítik meg a kultúrának azokat a parciális ösztöneit, amelyek a létezés alapelveire hivatkoznak. Arra „hivatva, hogy az organizmus saját halálútját biztosítsák, és hogy az immanenseken kívül távol tartsák az anorganikushoz való visszatérés minden más lehetőségét...”²² Freud elveti az életfeladat kényszeres sürgetését: az élet számára a halálhoz vezető megfelelő közelítésmód a „tétovázó ritmus”.²³ Azonos felfogást képviselte Riegl is: a régiség értéket nem szabad az idő előtti

hanyatlásban és a szándékos pusztításban realizálni. „Bűnös szentségtörésnek” nevezi „a természet működésének emberkéz általi feltartóztatását”. A műalkotásnak mint természetes organizmusnak szabadon kell kiélnie magát, és az embernek legfeljebb csak a túl korai haláltól szabad megmentenie.²⁴ Ezzel már föl is vázoltuk a műemlékvédelem értelmét és határait. Noha ez a halálöszön ellentétéként lelassíthatja a művészet felbomlásának folyamatát, de teljesen nem akadályozhatja azt meg. A műemlékvédelmet csak akkor illetheti kritika, ha hátráltatja a teljes kioltódást megelőzően a régiség érték élvezetét.

A kultúra korlátok közé szorítja boldogságunk lehetőségeit, cserébe viszont biztonságot nyújt. „Most még nem lehetsz boldog – mondja –, de később kamatostul visszakapod, amit most megtagadok tőled.” A kultúra olyan ígéretekkel kecsegtet, melyeket aztán sohasem lesz képes beváltani. Miközben a nirvánával áltat bennünket, épp önmaga áll megvalósulásának útjába. Kiterjesztve – hogy a boldogság lehetőségeit társadalmilag szabályozhassa – a boldogság tömeges biztosítására vonatkozó felszólítás a boldogság általános akadályaként rögzül. A boldogság kerülőútjainak komplikált rendszere alakul ki a kulturális öncélúság javára. Az individuum egyre feloldhatatlanabb ellentmondásokba ütközik a kikényszerített lemondások megélése közben. Itt és most szeretné a maga létezését élvezni; a kultúra azonban az egység eszméjére törekszik, amely egyetlen egyedi vágyat sem kíván figyelembe venni. „A szándék, hogy az ember »boldog« legyen, nincs benne a »teremtés« tervében.”²⁵ A létezés alapelve gátat szab a boldogságnak. Az elnyomással együtt fejlődik, amely a ellenállás által duzzad fel. Minél komplexebbé válik a kultúra képződménye, annál nagyobb lesz a visszatérésre vonatkozó vágy. A kulturális fejlődés állapota a halálvágy fokmérője lehet. Számos maszkban kísért bennünket: az egyszerű élet idillikus képében; a rom romantikájában és az ókor kultuszában; a kábítószerben; a háborúra való felszólításban, amely azt ígéri, hogy egy érvágással elmossa a civilizáció hordalékát.

A kultúra és az individuum viszonyát egy férfiakból álló tornacsoporttal hasonlíthatnánk össze, amely az egyesületi ünnepség csúcspontján a sokat gyakorolt emberpiramist építi fel. Milyen nagyszerű e testekből álló torony a fáklyafényben! Minden egyes tornász a nagy egész építőköve, amelynek harmóniája soha sem bontakozhatna ki az egyes önfelfüggesztése nélkül. Ha azonban kialszik a bengáli tűz fénye, akkor a műcsoda is szertefoszlik. Egy megváltó erejű földi föleszmélés: tovább nem lehetett volna elviselni ezt a művészetet. A kultúra a boldogság kerülőútja. Az örömtelenség tapasztalatával örömet hozunk létre. A kulturált viselkedés kialakulását tárgyalva Freud az alábbi példával él: az ember úgy tesz szert erre az élvezetre, „ha hideg téli éjszakán egyik meztelen lábát a takaró alól kidugja, majd ismét visszahúzza”.²⁶ Az alvó egy pillanatra azért teszi ki magát a kellemetlenségnek, hogy érezhesse azt a védettséget, amivel az ágy mindig is körülvette. Valamennyi kulturális teljesítmény – a vasút, a tengeri hajózás és a telefon föltalálása – sem más, mint fantasztikus kerülőutak, melyeknek a kikandikáló láb jelentette a kezdetét. A kultúrát nem önmagáért akarjuk; csak azért van rá szükségünk, hogy újra eltávolodhassunk tőle, hogy megszerezzük magunknak azt az örömet, amelyet az önfeledtség nirvánájába való visszatérés okoz.

¹⁹ Lásd Georg Germann, „Die Vollendung des Kölner Doms”, *Neue Züricher Zeitung*, 1980. Október, 242. szám, 18–19. o. Továbbá Uő. „Der Kölner Dom als Nationaldenkmal”, in *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, Köln, 1980. 2. kötet, 161–167. o.

²⁰ Erre a korszakos rokonságra utalt már Kurt Forster is következő tanulmányában: „Monument/Memory and the Mortality of Architecture”, *Oppositions*, 1982. ősz, 2–20. o.

²¹ Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése, avagy a görögség és a pesszimizmus*, Budapest, Magvető, 1986. 6. o. Kertész Imre fordítása.

²² Sigmund Freud, „Túl az örömelven”, in Uő. *Válogatás az életműből*, Budapest, Európa, 2003. 528. o. Kovács Vilma fordítása. A fordítást módosítottam – W. J.

²³ Uo. 529. o.

²⁴ Riegl, *id. mű*, 22. sk. o.

²⁵ Sigmund Freud, „Rossz közérzet a kultúrában”, in Uő. *Válogatás az életműből*, Budapest, Európa, 2003. 678. o. Linczényi Adorján fordítása. A fordítást módosítottam – W. J.

²⁶ Uo. 219. o.

A történelem keletkezése

A századforduló kultúrkritikai fáradtsága annak a hajszának a következménye, amely a technikai haladás örvényében bontakozott ki. Az „archeologikus pillantás” – amelyről kezdetektől fogva beszélünk – körvonalazza mindazt, ami a modern árutermelésben ténylegesen lejátszódik. A tárgyak előállításuk éppolyan tömegesen és gyorsan történik, mint ahogy a fogyasztás általi megsemmisülésük. A természetes anyagok hasznosításának eredményeképp az emberi munka szeméthegeket és romokat hoz létre. Riegl régiség értékről szóló elmélete olyan korban született, amelyben az öregedési folyamatok különösen felgyorsultak. Az innovációs kényszerek mindenütt eluralkodtak: a városépítésben és az iparban, a művészetpiacon és a divatban. Ami már nem tett eleget a termelés, az aktualitás és a működőképesség mindenkori követelményeinek, ki kellett dobni. Miközben a régi tényleg akadályá vált, egy ideális felértékelődésen is keresztülment. A fáradtság és a melankólia – nyugtalansággal és dologi kényszerekkel hevítve – a régre is rávetül. Az ember titokban irigykedve nézi, ahogy ezek elmúlhatnak: hogy már révbé értek, miközben fölöttünk nyomasztóan a modern élet megpróbáltatásai tornyosulnak.

Ha tradíció a társadalom genealogikus és teológiai eredeteszemlével történő szabályozását értjük, akkor a polgári világ – önértelmezése felől tekintve – tradíció nélküli. A nemességnek az egyház és a tradíció adta meg a felhatalmazást az uralkodásra és a tulajdonra. Az évszázadokon át tartó behatások eredményeként a polgári érintkezési formák feloldották a privilégiumok törvényes továbbadását; a cserén alapuló kapcsolat jutott érvényre a tradíción alapulóval szemben. Az isteni kegyelem, a rabszolgaság és az elviselhetetlen fizikai munka helyébe a társadalmi megegyezés állapota lépett. A vallási mítoszokat olyannyira ártalmatlanították, hogy már csak privát használatra voltak alkalmasak. A hitnek már nem volt szabad zavarnia az igazságos árucserében megbúvó észet. Nem mintha a polgári társadalom nem pótolta volna a mítoszokat. Egy nép, amely nem hisz, kormányozhatatlan. Ezt már Machiavelli is jól tudta. A régi eredetmítoszt egy új árnyékolta le. A felvilágosult ember – a teodícea szekularizált formájaként –

rálent a „történelemre”. A történelmi festészet – amely hagyományosan bibliai történetekkel és antik mondákkal foglalkozott – a 18. századtól fogva szemlátomást kiterjed a profán történelmi események szférájára. Riegl „műemlékkultusza” csúcspontot képez abban a szándékban, amely azt követeli, hogy a tradicionális jámborságot történetmitológiai érzésekké formáljuk át. A múltnak mint logikus folyamatnak a rekonstrukciója a teogóniák és családfák korábbi feladatát vette át. A polgári racionalitás a történelem kutatásába helyezte önnön értelmét és jogosultságát. John Soan – aki 1788-tól a Bank of England építésvezetője volt Londonban²⁷ – munkatársának, Joseph Gandynak az éppen alakulóban lévő épületkomplexust csak egy archeológiai ásatási mező formájában engedte bemutatni. Az építésznek ezzel bizonyára nem az volt a szándékuk, hogy megbízóikban a modern gazdaság mulandóságát tudatosítsák – épp ellenkezőleg, a történelem szélviharainak kitett „pénz templomának” kívántak örökérvényűségét szerezni. Mintha a Bank of England alapjai a Forum Romanum maradványain nyugodnának, mellyel mint annak képmása összemérhető volna.

A „történelem” esztétikai és tudományos felfedezésének politikai megfelelője a „haza”. Miközben a társadalom tradicionális kötődései fölbomlottak, a polgári patriotizmus megkonstruálta a nemzet egységét. A „nemzet” nem közvetlen tradíció alapuló viszony, mint pl. egy bérlő viszonya a tulajdonoshoz; olyan eszme volt kezdetben, amely a 18. században kifinomult írók elméjében érlelődött meg. Még ötven éve Bündner Oberland asszonyai vonakodtak attól, hogy alávéssék magukat azoknak a ruhaviseleti szabályoknak, amelyet egy zürichi professzor megalkuvás nélküli nemzeti öntudattal követelt tőlük.²⁸ A nemzeti egység gondolatát olyan új tudományágak táplálták, amelyek a 19. század során kaptak egyetemi rangot: a nemzeti irodalom- és nyelvtudományok, a nemzeti történelem, a művészettörténet és a néprajz. E tudományok alkották a nemzeti egység konstrukciójának tartópilléreit a tradícióvesztés körülményei közepette. Olyan időszakban szerveződtek a nemzeti művészettörténetek az európai középkor köré, amikor már szemmel láthatóan az ipusztériális objektív kényszerek kezdtek uralomra jutni. A városok zárt alakja – amely gyakran évszázadok alatt alig-alig változott – hirtelen fölbomlott. A barokk épületek modern művelődési intézményekké és kormányzati épületekké alakultak át, a középkori városkapuk – a patrícus tradíció szimbólumai – eltűntek a megszokott városképből. A nyitott városok látszólag szabálytalanul, indaszerűen hatoltak a tájba. Az új bérházakat még megpróbálták hozzáigazítani a történelemhez: flamboyant gótika, reneszánsz és barokk dekorációk révén; a tradíciót azonban lehetetlen pusztá stílusidézetekkel fenntartani. A század vége felé – Svájcban a „Schweizerischer Gesellschaft zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler” 1880-ban történő megalapításával – egyre inkább felerősödtek azok a hangok, amelyek szerették volna megállítani a történelmi építészet lerombolását. Megalkották a „műemlékvédelem” fogalmát, ami bekerült a közigazgatás intézményes szférájába. Bizonyos keretek között az államnak is hajlandóságot kellett mutatnia a történelmi emlékek védelme iránt, hiszen modern legitimitása is épp polgárai történelmi tudatától függ.

A műemlékvédelem – hegelianusan szólva – a nemzet eszméjét jeleníti meg. Minél maradandóbban torzítja el az iparosítás a régi kulturális tájat és várost, annál fontosabbá válik a kontinuitás történelmi látszata. Bár az objektív kényszerek folyamatát nem szakíthatjuk meg anélkül, hogy a haladást komolyan meg ne kérdőjeleznénk; a fennállót szakadatlanul emészteni

és kiterjeszteni a konjunkturális egészség egyik jele. Mindenesetre a fejlődés elve néha konfliktusba kerül a hazafias érzület konzervatív természetével, és hogy az embereket ne tegye boldogtalanná vagy orientáció nélkülivé, e fatális sajátosságot el kell leplezni. Egy autópálya bevezetése a luzerni városközpontba elengedhetetlennek tűnt a gazdasági prosperitás szempontjából, aminek sajnálatos következményeként a tradícióban gazdag Sentivorstadt esett áldozatul. A beavatkozást azzal próbálták jóvátenni, hogy az árvaházat – mint a negyed stílustörténetileg legjelentősebb épületét, kétszáz méterre a felhajtótól – igyekeztek az eredetihez maximálisan hűen újjáépíteni. Múzeumi formában csak így lehetett a *genius loci* helytakarékosan konzerválni. A történelmi kulissza mögött az ipari kultúra szemérmessége rejtőzik. Minél inkább a technokratikus öndinamika uralja a társadalmat, annál kevésbé képes ezt bevallani magának; a pusztas funkcionálás előhívja a fügefalevelet. A műemlékvédelem működésében a 19. századi építészeti historizmust követi; ahogy annakidején a pályaudvarok a római fürdők kinézetét öltötték, úgy mutatják a mai belvárosok a kollektív elfojtás képét: áruházak, gyorséttermek és bankfiókok Spitzweg korának prospektusaiként álcázzák magukat.

Nem csoda, hogy a felvilágosult emberek eredetmítoszaként értett történelem a 19. század eltérő álláspontú filozófusainak gyanússá vált. Schopenhauer a történetírás tudományosságát vonta kétségbe: miközben arra kényszerül, „hogy a tapasztalat talaján” vánszorogjon előre,²⁹ nem képes mást nyújtani, mint a tények a posteriori összefércelését, ekképpen mindenféle bizonyító erőt nélkülöz. Megvetését egy Goethe *Faust*-jából származó idézettel is megerősíti: mivel képtelenek arra, hogy az eszméket ábrázolják, a történészek csak egy „szemetestartályt és lomkamrát, legföljebb vándorszínpadra való drámacselekményt nyújtanak”.³⁰ A történelem – az „emberiségnek amaz hosszú, nehéz és zavaros álma”³¹ – nem ismeri az ésszerű fejlődést; tehát alkalmatlan arra, hogy belőle valódi eszméket származtassunk. Schopenhauer azt gyanítja, hogy a történelemfilozófia a vallásosság szurrogátuma, és hasonlóan bírálja, mint ahogy korábban Kant az istenbizonyítékokat. A fiatal Nietzsche *A történelem hasznáról és káráról* című művében hasonló húrokat pendít. Kendőzetlenül kimondja: a „történelem... álcázott teológia”.³² „[Ú]gy tűnik fel, mintha a történelem őrzése volna a feladat, hogy semmi más ki ne jöhessen belőle, mint történelem, csak történés ne!”³³ – írja itt olyasvalaki, aki a Schulpfortában folyékonyan megtanult görögből fordítani, a hétköznapokban azonban teljesen elveszett volt.

A műveltség és az élet közötti szakadék áthidalásának Nietzsche szerint „a felejteni tudás ereje” a záloga.³⁴ Annak, aki bejelentette Isten halálát, a történelem mítosza előtt sem szabad megtorpannia. Az „élet egészségének”³⁵ le kellene győznie a történelmi tudást. Nietzsche prófécijája – amely az elődök cirkalom- és plüsskultúráját célozta – időközben kerülőúton és elég prózaian önmagát számolta fel. A haladás vak vitlaizmusa győzedelmeskedett; erőssé és gátlástalanná lett, öröme a kíméletlenség felett érzett öröm, amelyről még Zarathusztra sem álmodhatott. A haladás számára az a legelőnyösebb, ha a történelmi lelkiismeret egyáltalán nem áll az útjába. A műemlékvédelem – előnyére legyen mondva – csak arra szorítkozik, hogy a legnagyobb sebeket, amelyeket az elvadult fejlődés okoz, bekötözze. Ezzel persze elköveti azt a hibát, hogy cinkosává válik azon erőknek, amelyeket állítólag feltartóztatni próbál. Tevékenysége nem az emlékezést, hanem a felejtést szolgálja. A történelem nem reprodukálható. A műemlékek szépítő ápolása a tényleges történelemvesztésre vonatkozó félelmet enyhíti. Az

önbecsapással, hogy a történelem tetszőlegesen megismételhető, a műemlékvédelem meghúzza a teljes történelemnélküliség korszakának vészharangját. Egy egészségesen vicsorgó barbárság, amely mindent elfelejt, amit maga mögött hagy, és ami benne még kérdéses volna, csak később ismerszik meg. A történelmi tudat maradványait majd a szabadidőipar üzletága értékesíti; kastélyromantika cukrász módra, és posztmodern múzeumvárak a Disneylandek magas színvonalának megfelelően.

Az egyik, ami nem Nietzsche akarata szerint valósult meg: nem tűnt el teljesen a részvét, amely a modern cselekvő embert előrejutásában akadályozza. Hozzátapad a „műemlékvédelem” kifejezéshez is: a karitativitás szaga lengi be, ami a kórházak és elmeógyógyintézetek folyosóiról árad, miként azok a századforduló körül jelentős számban és méretekben létrejöttek. A gondoskodás visszhangzó léptei a kolostor nyomasztó folyosóitól egy világi klinika csempézett fehérségéig vezetnek. A társadalmi hulladék kaszárnyásításához a keresztény felebaráti szeretet fokozódó tenni akarással viszonyult. Minél nagyobb teljesítményre képes a társadalom, annál alacsonyabb lesz a magatehetetlenekkel szembeni tolerancia. A mindennapok mocskos peremvidékei zavaróan hatnak, melyeket, ha nem is lehetett eltüntetni, de legalább láthatatlanná kellett tenni. A modernizálás folyamata során a gonosszal, az elesettséggel, a betegséggel, de az öregekkel szemben is egyre markánsabb ellátási intézkedések jelentek meg. Ha korábban az öregedés egyszersmind az emberi méltóság növekedését is jelentette, akkor ez a mindenkori értékesíthetőség követelménye szempontjából csak annyit jelenthet: haszontalanná válni.

Persze ez a tényállás büntudattal tölt el bennünket, mert számunkra az öregség – kétféle értelemben is – elkerülhetetlen: egyrészt neki köszönhetjük eredetünket, másrészt biológiailag előrevetíti jövőnket. Az öregség hanyatló tekintélye miatti rossz lelkiismeretünket a megdicsőítő emlékezettel próbáljuk enyhíteni. Az igazi öregség helyébe a „régis szép idők” mítoszát állítjuk. E folyamat megfelel a totem kialakulásának, ahogy azt Freud antropológiai eredetparabolája leírja.³⁶ A türannikus ősapa meggyilkolását és megevését követően a testvéri horda annak helyébe kultikus képét állította; az ezt követő idealizálásnak már a gyilkosságért kellene bűnhődnie. E minta alapján a kultúrtörténeti folyamatokban is véghez lehet vinni a múlt totemizálását: A „haza” [*Vaterlands*] eszméje pl. egy szintetikus rekonstrukció: szentimentális végkielégítés az „apák országához” [*Land der Väter*] való paraszti-patriarchális kötődés elvesztéséért, amelyet az ipari népvándorlás okozott. Miközben a régi tartalmak széthullottak, olyan fogalmi forma csapódott le „tradícióként”, amely egy viharos gyorsasággal megújuló társadalom identitásának létrehozását szolgálta. A feltörekvő rétegek magukévá tették a hanyatló vagy megbuktatott felső rétegek jelképeit. Az archaizáló stílusidézet – amely a saját méltóság megemelésére szolgál – a nyugati művészettörténetben kitörölhetetlenül jelen van. A 19. századi historizmusnak új következménye, ahogy a meghaladott történelmi erők rituális elsajátítása történik. Az eklekticizmus kolonizálta a történelmet, és ezzel ugyanazokat a hatalmi igényeket támasztotta a korban, mint amelyekért a politika és a gazdaság terén már sikerrel megharcoltak. És minél több tradíció szakad meg, annál nagyobb lesz a hajlam ezek fetisizálására. A megtört hagyományok esztétikaivá és egzotikussá válása határozza meg modern kulturális viselkedésünk egészét. Tekintettel a felgyorsult tradícióvesztésre a történelem totemizálása válik totálissá. A jelenkor történelmi tudatára ezenfelül a bűn és a bűnhődés összefüggése is hatást gyakorol,

amely már a freudi őshordát is mozgatta. Az ipari kultúra terjeszkedési kényszere szünteti meg a múlt anyagát; a történelmet, amely a haladás érvényességi szféráját leárnyékolja, el kell távolítani. Az objektív kényszerek szélárnyékában azonban a megöröklött hasznavehetetlen mégis értékesíthető. A műemlékvédelemnek és múzeumiparnak – a tradícióvesztés okozta rossz lelkiismeret instanciáinak – az a feladata, hogy ezeket mint az irgalmasság műveit hatni engedje. A finanszírozhatatlan kastély, a féregrágtá oltárkép műemlékké alakulnak át: egy felvilágosult társadalom totemjeivé. Az efféle, a történelem birodalmában zajló átalakulásoknak kell értelemszerűen a haladás folyamán áthagyományozott kulturális javak tényleges megsemmisítését beragyognia.

Weiss János fordítása

²⁷ Lásd ehhez Werner Oechslin, „Die Bank of England – und ihre Darstellung als Ruine“, *Archithese*, 1981. 2. 19–25. o.

²⁸ Lásd ehhez Peter Egloff, „Dorf um Dorf eroberte die Tracht das Land“, *Tages Anzeiger Magazin*, 1981. Szeptember 5. 36. 6–33. o.

²⁹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich, Diogenes Verlag, 1819. 2. kötet, 517. o.

³⁰ *Uo.* 1. kötet, 310. o. Magyarul: Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, Budapest, Osiris, 2002. 1. kötet, 304. o.

Tandori Ágnes és Tandori Dezső fordítása.

³¹ *Uo.* 2. kötet, 521. o.

³² Friedrich Nietzsche, „A történelem káráról és hasznáról“, in *Uő. Korszerűtlen elmékedések*, Budapest, Atlantisz, 2004. 150. o.



Tatár György fordítása.

³³ *Uo.* 239. o.

³⁴ *Vö. Uo.* 174. o.

³⁵ *Uo.* 175. o.

³⁶ Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, Budapest, Göncöl, 1990. Pártos Zoltán fordítása.

 (<http://www.facebook.com/sharer.php?u=http://www.cirkart.hu/2017/01/05/tul-a-muveszetakarason-megjegyzesek-a-historizmushoz/>)
 (<mailto:subject=Tul a muveszetakarason - Megjegyzesek a historizmushoz&body=%20http://www.cirkart.hu/2017/01/05/tul-a-muveszetakarason-megjegyzesek-a-historizmushoz/>)

☛ [Tanulmány \(http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Felelős kiadó: Prof. Dr. Lakner Tamás | Főszerkesztő: [Hrubi Attila](#)

<mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

+36 72 501 540 /22875 | cirkart.hu (<http://cirkart.hu>) | art.cirka@gmail.com

<mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d> | ISSN 2498-7069

[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)