

JEAN CLAIR

Kronosz és Mnemoszüné

Erwin Panofsky a *Renaissance and Renascences in Western Art* című könyvének az elején tárgyalja a művészeti újítás kérdését. Szembehelyezi azokat, akik szerint az emberi természet igyekszik mindenkor változatlan maradni, azokkal, akik úgy vélik, változásai oly gyorsak és oly markánsak, hogy még csak meg sem kísérelhetjük a különbségeket közös nevezőre hozni. Panofsky mindkét vélekedést elveti. Az elsőt, a monista érvelést azért, mert amennyiben igaz lenne, akkor bármi, bárhol és bármikor megtörténhetne, minek következtében lehetetlen lenne a fontos események történetét a kronológia rendjében megírni. A másodikat, az atomista érvelést pedig azért veti el Panofsky, mert ha például „Beethoven korá”-ra redukálunk egy adott időszakot, akkor a történetész képtelen lesz eldönteni, hogy újítást jelentett-e, s ha igen, miféle Beethoven zenéje, minthogy nincs meg az a hagyománynak, konvenciónak, stílusnak vagy gondolkodásmódnak nevezett állandó, amelynek viszonylatában a kérdéses újdonság változóként volna észlelhető.

Vizsgáljuk meg a problémát egy kissé más szempögből, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan Harold Rosenberg teszi a *Tradition du nouveau*-ban.² Ha hagyományon bizonyos ideológiai és formai minták megállapított csoportjának, meggyőződések és stílusok együttesének lehetõ legteljesebb és leghívebb, egyik generációról a másikra történõ átadását értjük, akkor az átadás bármilyen meggyengülése magát a hagyományt veszélyezteti. Az újdonság pedig az lesz, hogy a változtatás az alkotói tervek próbakövévé válik, attól a pillanattól fogva, amikor a modernitás az ízlésítéletek kritériumaként lép föl. Alkotó az lesz, aki szakít a múlttal. A hagyomány mûdeddig az egyetlen mûlt tamításában gyökerezõ *doxa* folyamatosságát jelentette. A modernitás viszont heterodoxiók meghirdetõjének fogja tartani magát és a múltak pluralitása, azaz a hagyományok pluralitása alapján juttatja mûndegyiket saját, egyedi legitimitáshoz. A hagyomány tagadása, végül is az új, az egyedi és a meglepõ keresésévé változott és arra vezetett, hogy maga is a hagyomány rangjára emelkedjen: az ikonoklaszta indíttatásnak megvan az a folyamatossága, hogy ismétlõdõ manifesztációi után végsõ soron a szakítás hagyományaként állapodjon meg. Amint azt

1 Laure Verron francia fordítása: Erwin Panofsky: *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Párizs, 1976, 1. fejezet.

2 *La Tradition du nouveau*, Párizs, 1962

Octavio Paz megállapította, a szakítás hagyománya nem csupán a hagyomány tagadását implikálja, hanem magát a szakítást is...³ Az új esztétikájának heterodoxija így paradoxonba torkollik, felszámolja saját magát. Az emlékek zavartalan átadását biztosító Mnemoszünével szembeállítva ő a gyermekeit felhaló Kronosz.

Az apória kettős. Az egyik: a Történelem vagy olyan egyénekből és eseményekből épül föl, amelyek semmilyen közösség alapján nem egységesíthetők, s ezért megérthetetlen, vagy pedig ugyanazon események körkörös ismétlődése, azaz nem nevezhető Történelemnek. A másik: ha a modernitás a hagyomány tagadása (ahol hagyományon azonos értékek hirdetését értjük), akkor a tagadás folytonossága egy új hagyomány felállítását jelenti, ha viszont a szakítás hagyománya (szakításon a mindenkori különböző hirdetésért értve), akkor nem juthat másra, csak saját magának, mint szakításnak a tagadására. Ezt a kettős apóriát kevés korszak bizonyította oly nyilvánvalóan, mint a miénk.

Hiszen hogyan is maradhatna észrevétlen, hogy az avantgárd legalább száz éve sorjázó görcsös rohamai, összeroskadásai és talpraállásai, felöltött alakzatainak és alakoskodásainak sorozata, az egekig felértékelte, ám végül mindig elfecsérelt pantomimjei és mímusai, saját esendőségét hordozzák? A mű mindig végig saját magának, mint művészetnek az eltűnésére vágyik, Picabianál és Warholnál az ikonoklasmusban, Maleicsnél és Reinhardtnál az utolsó festmény jelentette kísértésben, Marinettinél, Schöffernél pedig az ősi *tektiné* modern technológiával való helyettesítésében. Mi másra gondolhatnánk, mint hogy a modern művészet egymásra következő ,izmusaival' egyetlen ellenségét hordozza magában? Ezek tették modernné, pontosabban – Liszickij 1925-ös megfogalmazását idézve – az ,izmusok' ezen sora, mely „egy történetet” csinált a modern művészetből, ugyanaz a taktika, amely oly gondosan elkerülte, hogy művészetnek nevezze magát. Ahogyan ma, e ,posztmodern'-nek nevezett pillanatban a különböző avantgárdmozgalmak úgy tűnnek el, mintha sohasem léteztek volna, nem nehéz elképzelnünk a történesz vagy a kritikus zavardottságát, amikor szembeül a nyomukban egy csapásra keletkezett úrral.

A század elején, az olaszországi futurizmus és az oroszországi avvenirizmus példászerűen testesítette meg az összes avantgárd irányzatra jellemző utópiát: a minta többé nem a múltban, hanem a jövőben keresendő. A jövő a beteljesedés ígéretének őrzője. Az esztétikai paradigma többé nem egy régi gyakorlat imitációját jelenti, hanem a ,tüllépés'-ben rejlő szenvedélyes szakítást, a megszabadulást minden *doxától*. Ez a művészeti messianizmus a politikai messianizmust utánozza. Pontosabban: úgy tesz, mintha annak eljöveteletét hirdetné és mintha utat nyitna neki. A maga táborában Marinetti is és Majakovszkij is az eljövendő forradalom hírműveiként viselkedtek. Az előbbi, a Jövő Za-

rándoka 1914-ben Moszkvába megy kiköltani a forradalmat, húsz év múlva, 1934-ben pedig, Berlinben találjuk. Utóbbi öngyilkosságba kergettek, annak a rendszernek lett áldozata, amelynek felállításában maga is segédkezett.

A huszadik század innesső végén várakozva, ahol a jövő inkább félelmek, mintsem ígéretetek beteljesítőjének tűnik, egy túlságosan régóta elfojtott, ezért erejét vesztett múlt és egy magára záródónak tűnő jövő között, az idő milyen eszméjére alapozzunk egy új *Laokoon*-t, épp itt, ahol pontosan az idő hiányzik?

Ám hogyan értsük azt, hogy hiányzik az idő? Kronosznak, a kronológia mindent felemészítő idejének kiszolgáltatott modern művészet számára elvesztett az emlékezés ideje, amely pedig mégiscsak az egyetlen lehetősége lenne a beteljesülés elérésére.

Lionello Venturi volt az egyike azon kevés történészeknek, akik megvizsgálták a jelenséget és felismerték jelentőségét. Arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyugati művésztörténet és művészetkritika egészen a neoklasszicizmusig a kortárs művészet megítélésében lelte értelmét. A múlt művészetét mindig a jelen művészetének viszonylatában tanulmányozták, a jelen művészetét megítélendő, és sohasem fordítva. „Vasari, mondja Venturi, Michelangelo nevében csodálta Giottót, Bellori a Carracciak és Poussin nevében csodálta az antikokat és Raffaellót, Mengs saját magát szerette Raffaellót, Correggiót és Tizianót.”⁴ Poussin a maga korában kivételesnek számított azzal, hogy meg tudott különbözni egy eredeti görög művet római másolatától.⁵ Ám ha egy század távlatából meg is előlegezi a winckelmanni ítéletet, azért az sohasem jutott volna eszébe, hogy saját művészetét az antikokéval mérje. Noha inspirációja a klasszikus hagyományból ered, mégsem gondol arra, hogy festményeit esetleg mással is összevesse, mint a kortárs művekkel; a római festőkével, akiket kedvel, vagy a franciákéval, akiket a *strappazzoné*-vel szembehelyezve tárgyal és kontáróknak nevez.⁶

A XVIII. század végén minden megváltozik: „Winckelmann megfordította a dolgok irányát és a modern művészetet az antik görögök felől ítélte meg. A tökéletesség a jelenből a múltba helyeződött át. A romantikusok a tökéletességet nem a görög, hanem a középkori művészetben keresték, tehát továbbra is a múltban.”⁷

A tudás és az ízlés ilyfajta megváltozása olyan következményekkel volt a művészet későbbi alakulását tekintve, amelyet a tudománytörténetben két évszázaddal korábban bekövetkezett kopernikuszi fordulathoz hasonlíthatnánk. A nyugati érzékenység e ponton örökre megváltozott. A művész addig

4 *Histoire de la critique d'art*, ford. Juliette Bertrand, Brüsszel, 1938, 272. o.

5 Lásd Chantelou-hoz írt 1644. június 26.-i levelét, melyben a Barberini Faunt „antik görög műalkotás”-ként említi. (Jouannez-kiadás, no. III).

6 Cassiano del Pozzoznak, 1641. szeptember 20.-án írt levelét. (Jouannez-kiadás, no. 46).

7 Lionello Venturi, *im.*, 272. o.

szuverén uraként tartotta kezében a jelent, *hic et nunc* elvégzett művével ítélte meg a korábbi műveket.⁸ A jelen volt az a biztos pont, ami körül koncentrikus pályákon, távoli közközből rendeződtek el az elmúlt századok alkotásai. A jelen elvesztette azt a meghatározottságot, amellyel fel volt ruházva és ezzel éppoly súlyos csapás érte az érzékelés bizonyosságait, mint amit térszemléletünk esetében a geocentrizmus elhagyása jelentett a XVI. században. Az idő mélységébe és a tér végtelenébe vetett ember nem bírt többé olyan támponttal, ami alapján megítélhetné volna műveit. Meg lett fosztva a jelentől, ezáltal meg lett fosztva az alkotás uralásának érzésétől is, mely elszökött előle, hogy a múlt valamely homályos pontját válassza meg lakhelyétül. Hegel és a német idealizmus vonta le az ehhez hasonló premisszákat első következményeit: ha a minta valahol a múltban található, akkor ez azt jelenti, hogy „a művészet [...] számunkra a múlté”⁹. S hozzáteszi: „a szép idők véget értek”; a modernitás számára halott a művészet. Pontosabban mondván, a modernitás a művészet halálának határozatlan ideig hatályos ténymegállapítása. A modern szellem lázas aktivitása arra irányult, hogy a végtelenségig dekomponálja a művészet *corpus universalis*-át. A művészet, mint a szellem valóságos megnyilvánulása, nem volt többé más, mint a filozófia egyik ága.

Mindközben, szembesülve ezzel a feldolgozhatatlan helyzettel, vagy pontosabban, Freud kopernikuszi fordulat kapcsán használt szavaival kifejezve, szembesülve az emberi nárcizmuson esett ilyen „megaláztatással”¹⁰, amelybe a jelen uralásától megfosztott emberi szellem került, a modernitás legben-sejében, a romantika szívében fakad egy másik irányzat is, amely megpróbál kevésbé pesszimista tanulságokat levonni a jelen, mint vonatkoztatási pontt megzűnéséből.

8 Akadnak példák ugyanakkor olyanokról is, akikben felmerül a lehetőség, hogy saját koruk művészetét annak rovására mérijék össze a klasszikus múlt művészetével. Panofsky a *Renaissance and Renascences*-ben beszámol a nyugati világ első literátoráról, aki ilyen eredménnyre jut összehasonlításában. Giovanni Dondi, Petrarca barátja és tanítványa 1375-ben, egy római látogatás után a következőket írta: „Ha összevetjük azt, amit manapság készítenek (si illis hodierna contuleris) [...] azokkal a műalkotásokkal, amelyeket a múlt tehetségei készítettek (*artificia ingeniorum veterum*) [...] akkor egyszerre nyilvánvalóvá válik, hogy a régiek művészei fejlebb álltak a természetes tehetség dolgában és avatottabban alkalmazták művészetüket.” (im., francia kiadás: 202-203) De még négy évszázadnak kell majd eltelnie ahhoz, hogy a humanista sajnálkozó ítélete találkozzon a közvélekedéssel, és hogy a művészek alkotásait es viselkedésüket a nosztalgikus múlt alapján kezdjék el alakítani. Sem Mantegna, sem Brunelleschi nem érezte alacsonyabbrendűnek alkotásait a klasszikus mintáknál, amelyekből inspirációjukat merítették.

9 *Estétikai előadások*, Akadémiai Kiadó, 1980 [1952], I. kötet, 12. Zoltai Dénes fordítása.
10 *A pszichoanalízis egy nehézsége*, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse” (1917) G. W. 12. kötet [A szöveg először magyarul jelent meg a *Nyugatban*, 1917-ben. – a ford.]

Azzal, hogy az avantgárdmozgalom már nem a jelenből a múltba, hanem a múltból a jövőbe igyekszik áthelyezni a művészeti tökéletességet, továbbá, hogy a művészet megítélésének feladatát a jelenből a fejlődés paradigmájára felé irányítja, ugyanazt a fajta helyreállítást végzi el az esztétikában, amelyet Marx a szociológiában, amikor a hegeli idealizmust igyekezett „visszaállítani a talpára”. Függetlenül attól, hogy a jelen pillanattól már elmaradóként, vagy még azt megelőzőként helyezük el a tökéletességet, az mindkét esetben éppúgy utópisztikus marad. Az aranykort már nem a múltban képzelik el, hanem kivetítik a jövőre. A szellemet nem hagyják már elmerülni a nosztalgiaiban, szívesebben látják, ha inkább a haladás homályosítja el, noha azt nem veszik figyelembe, hogy a haladás eszméje nem más, mint az elveszett Paradicsomra adott szekularizált válasz. Az avantgárd elmélete így nem volt más, mint egy fordított irányú nosztalgia, egy időben utolérhetetlen tökéletesség kivételése a jövőre. Ennek megfelelően ezen ideológia legszélsőségesebb képviselői, Mondriantól Yves Kleinig, szívesen állították be magukat a társadalmi reform, az utópista urbanisztika művészeinek vagy vallásalapítóknak. A műalkotás gnosztikus eszközzé, a pszéudotudás eszközzé vált kezükben, melyet egy állítólagos hatalom számára formáztak meg. Nem egyszerűen csak szimbóluma, azaz ikonja volt az új világnak, hanem médiumává vált. „Totális”, „abszolút”, „végső”, „immateriális”, „láthatatlan”, ime néhány azon szavak közül, amelyekkel megidéztek a művet, mintha csak egy istenség volna.

A felvilágosodás filozófiájából eredő neoklasszicizmus és a koraromantikából származó avantgárd így nem voltak egymással ellentétes esztétikák. Gyors egymásutánban, mindkettő a tartam [durée] ugyanazon tapasztalatából született, amelyet a jelennek, mint referenciának az elhagyása jelentett. A modern művészet különböző mozgalmak, hol az egyik, hol a másik, majd mindkettő egyidejűleg egymásra hivatkozik és egyre csak az az illúzió hajlja őket, hogy az ideális állam eljövételének szolgálatában állnak.

A húszas-harmincas évek Olaszországában a *Valori Plastici* és a *Novecento* archaizáló mozgalmak, valamint az első és a második futurizmus avantgárdista mozgalmak is egyaránt hitték, hogy a Mussolini-féle új *Imperium Romanum* felállítását mozdítják elő. Az egyik csoport a múlt, a másik a jövő nevében harcolt ugyanazért az utópiáért. Csak kevés művész – ám ők voltak a legnagyobbak, mint Casoradi, Martini és Morandi – zárkózott be a jelen pillanatába, ami a szabadság megőrzésének utolsó menedékét és művük egyedüli szubsztanciáját jelentette.

Még Németországban is, a náciizmus első napjaiban az expresszionizmus magáénak vallhatta a „nemzeti művészet” kiváltságos titulusát, alkotói pedig, Barlach, Nolde, Feininger vagy Gottfried Benn ugyanazon címszavak alatt láthatták műveiket kiállítva, publikálva, mint a neoarchaikus vagy „völkisch” áramlat képviselői, akiket Rosenberg védelmezett. Ez a prófétikus és eksztatikus avantgárd, ahol az antinaturalizmus formái a bronzkor műveit idézték, úgy tűnt, éppannyira összhangban van a náci misztikával, mint amennyire

a műlthoz és a „nemzeti lokálishoz” való visszatéréssel.¹¹ Csak 1935 után és súlyos belső harcok árán vált a Troost-, Speer-, Breker-, Thorak- vagy Ziegler-féle neoklasszicizmus a Hitler által egyedül engedélyezett művészetté.¹²

A háború utáni időszak sok tekintetben ezeknek az évtizedeknek az örökösé. Ha a neoklasszicizmus söpredékét támogató totalitárius rendszerek és a minőségi neoavantgárdot pártfogó liberális rendszerek között húzóódott a törésvonal, akkor az eredmény, mint majd később lájuk¹³, láthatóan közepes: az alkotás lényegi területe mindkét esetben úgy összezsugorodott, mint egy számbőr.

A művész ettől fogva hajdanvolt birodalmának hatáira került, a retrospektív és a prospektív illúzió közé helyeződött. Az egyik szerint a művészet története már lezárult, a másik szerint pedig övé a feladat, hogy elvezesse azt a beteljesedéshez. És ekkor maga a művészet, e két mélység közti pallón ingadozva megtagadja egykori hatalmát, hogy a legerőteljesebb formájában fejezze ki a pillanatot. Ami eddig reprezentáció volt, a jelenlét autonóm megteremtője, most helyzetéből kibillentve arra kárhóztatott, hogy szüntelen a múlt árnyai és a jövő kimérái között lebegjen. Az ismétlések, az elfojtások éppúgy jellemzik majd a modernitást, mint a szintizta avantgárd mozgalmait is. Minden előrelépést meghatrálás követ; ingatag egyensúlyában, a modernitást korán minden pillanatban meglesznek a maga romantikusai, a maga Nazarénusai, a maga Barbus-i. Az áramlatok megnevezéseit végigkísérő többlet, az olyan prefixumok, mint neo-, poszt-, pre- vagy proto-, nagyon jól jelzik a modernitás történetének állandó levezetését.

Mínthogy Freud és Marx neve egyszerre merült fel, különös ebben a tekintetben megállapítani, hogy modernitásunk oly sokszor hivatkozott két próféta egyaránt értetlenül fogadta korának művészetét. Azt várhattuk volna tőlük, hogy ők is osztrják annak utópiáját, ám ehelyett izlésük teljes egészében *Biedermeyer* maradt.

Noha Klimt és Schiele kortársa volt, Freud nem is tudott létezésükről. Élete végén meghökkeneti és felzaklatja a találkozás André Bretonnal és Salvador Dalival.¹⁴ Az irodáját benépesítő antik szerzők, ókori művészeti tanulmányai, esztétikai ítéletei, a figyelmet megragadó mitológiai minták mind arról tanúsodnak, hogy Freud még teljes egészében a historizmus generációjához tartozott. Forradalmár a pszichológiában, de konzervatív a művészetekben.

11 A nemzetiszocializmus esztétikai alapelveinek, forrásainak és határainak meghatározásában mutatkozó kezdeti bizonytalansága, mint tudjuk, táplálni fogja Lukács és Ernst Bloch kulturális örökségről szóló vitáját.

12 L. Hildegard Brenner: *La Politique artistique du national-socialisme*, francia kiadás: Párizs, 1980, IV. fejezet.

13 Az ötödik fejezetben.

14 Lásd: Stefan Zweignek írt levelét, 1938. július 20.

Az 1880-as években a *Ringsstrassét* felépítő bécsi építészek archaizáló fantáziámagóriái bizonyára hatással voltak a freudi lélekfelfogásra. Oly módon merítettek a múlt kulturális képződményeiből, ahogyan a régész ássa ki egy antik város egymás alatti rétegeit; mindig azon korszakok maradványait hozván felszínre, amelyek ki tudják szolgálni a pillanatnyi igényeket. A birodalmi Hatalmat jelképező Parlamentet így építették fel klasszikus görög stílusban, a Tudást jelképező Egyetemet Palladio stílusában, a közösségi szabadságjogokat jelképező Városházát a brabanti gótika stílusában, a Hitet jelképező Fogadalmi Templomot a „lángoló” gótika stílusában, a kultúrát jelképező Operát pedig reneszánsz stílusban... A jelen vágyai és a jelen sajátos körülményei támasztották fel, újították meg és „neologizálták” ezeket a többé-kevésbé régi stílusokat. Ugyanígy a lelki életnek is megvolt a maga leülepedett, archaikus alapja, egy megváltoztathatatlan múlt, amely a jelen cenzúráján megszűrve és átalakítva engedett átszivárogni bizonyos számú reprezentációt. 1900-ban, az *Álomfejtésben* Freud gyakran visszatér a Róma, az „örök város” iránt érzett nosztalgijára. Sokkal később, elméletének kifejtése után, azt mondja emlékeinek struktúrájáról, hogy az egy romos városra hasonlít, s ez eszébe juttatja a *Domus Aurea* képtét.¹⁵ A lélek betegségeinek magyarázatához Oidipushoz és a görög mitológia alakjaihoz nyúl vissza. Neki magának is különös memóriazavara támad 1904-ben, az Akropolisz kapcsán...

A tudatalattit, a tudatalatti szerveződését, „közhelyeit”, valamint működését – az emlékek eltemetésének, megőrzésének és feltárásának dinamikáját – olyan modellek alapján írja le, melyek egyes vonásaikat az elmúlt század archeológia tudományától és annak hőseitől, Schliemanntól, Burckhardtól, Bachofentől kölcsönözték. A freudi klinika kidolgozása maga sem mentes a winckelmanni filozófia vonatkozásaitól. A páciens képességein múlik, hogy át tudja-e adni magát hűségesen a saját múltját alkotó a formáknak, attitűdöknek, körülményeknek, és hogy újra tudja-e élni azokat, melyek üdvösségének irányába vezetnek. Wilhelm Jensen *Gradiroja* a terápia egyik lehetséges formájának tökéletesített változatára nyújt példát. Arra ösztönzi burkoltan mindegyik páciensét, hogy ő is élje át újra Dr. Norbert Hanold kalandját. Gradiva-Rediviva-Zoé-Bertgang átváltozásai egy archaizáló lélek odüsszeiáját szakaszolják, amint az megszabulálásnak napja felé tart, a jelen „macskakövein”.

Eme „pompeji fantázia” bolondos és mulatságos epizódjai más, ezíttal való fantáziákra emlékeztethetnek: azokra, amelyeknek J. L. David tanítványai – a Barbus-k vagy Primitívek – adták át magukat, akik abbéli vágyukban, hogy az új Spártaként elképzelt Köztársaság erőnyeit helyreállítsák, leplekbe burkolóztak, mint az antik szobrok, görögül beszéltek egymással és hajnali öt órakor a Szajnában fürdőztek.

Lehetséges, hogy a felvilágosodás ideológikus erénye, vagy a neoklasszicizmus esztétikai erénye ugyanahhoz a higiéniai terrorhoz is vezethet, mint a freudizmus vagy a marxizmus nevében alkalmazott erőltetett visszaidézés.

Noha Marx az „égből a földre” szállítja le a hegeli rendszert a társadalomfilozófia tekintetében, esztétikájában azonban nem képes „meghaladni” Hegelt. Hűségesebben ismételteti a jénai filozófiát – „Soha nem láttunk még és soha nem is fogunk látni ennél szebbet.” Egyetértett Hegellel abban, hogy a klasszikus görög művészet az egyetlen minta, ráadásul, úgy vélte, az „az elérhetetlen norma és minta értékét őrizte meg” ahogyan *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálata*-n olvasható. A marxista elmélet számára kétségtelenül meghatározó problémát jelentett, hogy a *Töke* évszázadában, teljesen ellentétes gazdasági állapotok között, hogyan lehet még mindig a belvederei Apollónt, azaz egy rab- szolgatartó társadalomban született műalkotást csodálni. „Mi az, ami történetisége ellenére örök értéké teszi a művészetet?”¹⁶ Erre az alapvető kérdésre Marx nem válaszol. A művészi alkotás, valami titokzatos privilégium következtében, az egyetlen „árú”, mely egyáltalán nem vetette alá magát „az emberek meghatározott, szükség szerű, akaratuktól független viszonyainak”, amelyek anyagi termelőerők meghatározott fejlődési fokának felelnek meg.¹⁷

„Az anyagi termelés fejlődésének egyenlőtlen a viszonya [...] a művészihez.”¹⁸ Ám ezen fejlődésbeli egyenlenségről nem nyújt egyetlen olyan magyarázatot sem Marx, melyet elméletéből származtatott volna. A művészet esetében ismeretes, hogy annak meghatározott virágzási korszakai korántsem állnak arányban a társadalom általános fejlődésével...¹⁹ „Sőt, a művészet bizonyos formáiról, pl. az eposzról elismerik, hogy [...] a művészeti fejlődésnek csak fejletlen fokán lehetségesek.”²⁰ „Ismeretes”, „elismerik”: így ismételteti Marx kelletlenül azt, amit egyébként mindig logikai botránynak tekintene.

Annál is inkább meglepő a hipotézise, mert *in fine* nem a magyarázat céljával fejtette ki, hanem azért, hogy a maga részéről belenyugodjon ebbe a feletébb irritáló paradoxonba, miszerint egy tökéletlen társadalomban élő művészet is tökéletességet mutat, sőt – ami a marxista determinizmus szemszögéből még nagyobb nehézség – továbbra is olyan örömtől okoz számunkra, amelyre a felvilágosultabb századok művésze sem képes.

A társadalmat az egyénhez hasonlítva azt sugallja, noha az előbbi éppúgy nem tud visszatérni, amint az ember sem tud már újra alászállni a gyermekkorába, a társadalom legalább örvendhet a gyermekkor frissességén: „Nem

a gyermeki természetben él-e fel minden korszakban a korszak saját jellege a maga természetes igazságában? Miért ne volna az emberiség történelmi gyermekkorának, ott, ahol legszebben kibontakozott, mint soha vissza nem térő foknak örök varázsa?”²¹ Túl a forradalmártól szokatlan elégikus hangon, az ehhez hasonló, genetikai modellhez folyamodó „magyarázat” – mely szerint a művészet élete megegyezik az egyénével: van gyermekkora, érett kora és hanyatlása – nem más, mint Winckelmann-nak. *Az ókor művészetének történetével* kezddődnek, majd a „Szépre” áhítóznak, végül kimerülnek a „mértékellenben és elhúzottban”. A műalkotások története a születés, kivirágzás, öregség története lett, és innen fogva részt vett a teremtmények általános fejlődésében, melynek vezérlő elvét még maguk a teremtők sem érthetnek.

A winckelmanni tanítás nyomába szegődő Marx láthatóan egy olyan neoklasszicista esztétika foglya, mely a tökéletességet a múltban rögzítette, s ezért azt sem érthette, mi tette a művészetet örökkévaló értéké, minthogy az képtelen formáinak korszakok szerinti megváltoztatására. Ugyanakkor azonban, a gyermekkorára emlékező felnőtt örömet felidézve, az elvesztett naivitás iránti nosztalgia azon témáját fejté ki, mely a romantikus gondolkodás egyik alap-gondolata lesz Goethénél, Novalisnál és Schillernél...

Úgy tűnik, a művészet problémájával szembesülő Marx valójában nem tett többet, csak egymás mellé helyezett két ellentmondásos elméletet. Eszméihez híven, eleinte a művészeti formák fejlődését kényszeríti bele a gazdasági meghatározottság sémáiba, ám mikor a fejlődés túlcsap a társadalomtörténeti mező keretein, melyek közt született, akkor a formák kiüresednek és elsorvadnak: „A természetnek és a társadalmi viszonyoknak az a szemlélete, amely a görög fantáziának és ennél fogva a görög művészetnek is alapjául szolgál, lehetséges-e ez szelfaktorokkal és vasutakkal és mozdonyokkal és elektromos távirókkal? Hol marad Vulcanus a Roberts et Co.-hoz, Juppiter a villámhárítóhoz és Hermés a Credit mobilier-hez képest? Minden mitológia a képzelettel és a képzeletben küzdi le, tartja uralma alatt és alakítja a természeti erőket; eltűnik tehát a felettük szerzett valóságos uralommal.”²² Ezzel a marxista pozitívizmus kellős közepén találjuk magunkat.

A *Tézisek Feuerbachról*-ban egészen addig mennek el Engellszel, hogy kijelentjük, „[...] a művészetnek [...] nincs történelme”²³. Minthogy Marx szerint sem a vallásnak, sem egyetlen ideológiának nincs autonóm története, ezt a kijelentést is így kell értenünk: a műalkotás, megfosztva transzcendens jelentésétől, nem más, mint osztályharcok epifániája. Ebből a posztulátumból olykor a legabszurdabb következtetéseket vonja le: ha a művészi „termelés” nem több meghatározott termelési módok gépies lefordításánál, akkor egyáltalán

21 Uo., 37. o.

22 Uo., 35. o.

23 Marx és Engels művei, 3. kötet, Kossuth, Budapest, 1960, 544. o.

16 Kiemelés tőlem [J. C.]. Az örökkévaló azt idézi fel, ami Freudot is elbűvölte Rómában.

17 *A politikai gazdaságtan bírálata*hoz, Szikra, Bp., 1953, f.: Gergő Zoltán, Előszó, 4. o.

18 „A politikai gazdaságtan alapvonalai”, In: *Karl Marx és Friedrich Engels művei*. 46/1. kötet Bp., 1984, 34. o.

19 Uo., 35. o.

20 Uo.

nincs szükség olyan individuumokra, kiknek művészi minősége épp abban ismerszik meg, hogy képesek felülemelkedni az adott körülményeken. Emlékszünk a három példára, melyek ezt a gondolatot hivatottak alátámasztani: nem Mozart szerzte a *Requiem*-et, elég volt hozzá egy Süßmayer is, nem Raffaello festette a Vatikán freskóit, hanem egy sereg munkás helyettesítette. Horácz Vernet-nek pedig „festményei egytizedéhez sem lett volna ideje”: az is névtelen festők alkotása.²⁴ Az efféle megmosolyogtató állítások alapján Marx és Engels inkább a századvég Bouvard és Pécuchet-jei, mintsem a mi századunk megvilágosodott jósai. Végére is, a művészettörténet és a művészettudomány 1840-es állása alapján nem róható fel nekik, hogy nem tudták megkülönböztetni azt, mi származik egy zseni alkotásaiban a saját kezétől, és mi egy segéd vagy tanítvány kezétől. Az viszont sajnálatos, hogy mi, akik még csak fel sem hozhatjuk mentességül, hogy a XIX. században éltünk, végrehajtandó parancsnak vettük végkövetkeztetésüket: „A társadalom kommunista megszerzésénél mindenestre [...] megszűnik az egyén besoroltsága valamely meghatározott művészet alá [...]. Kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is.”²⁵ Ez egyike Marx azon ritka jóslatainak, amelyek beteljesültek, s ezt könnyen beláthatjuk, ha vetünk egy pillantást a „kommunista megszerveződés” uralta országok képzőművészeinek állapotára.

Am miközben Marx átengedte magát ennek a pozitívizmusnak, kénytelen volt tehát elismerni azt is, hogy a műalkotás tartós varázsa – mely élvülhetetlen értékét adja – egészen máshonnan ered: abbéli hatalmából, hogy századok távlatából is képes felbreszteni az elmúltak iránti nosztalgiát. A felvilágosodás filozófiájának szigorú örököse, a haladás, a determinizmus és az okság híve, aki úgy gondolja, hogy a mitológia, a mesék, a hiedelmek és nyomukban a művészet – mint az ideológia formái – annak mértékében tűnnek majd el, ahogyan a technika mind jobban maga alá gyűri a természet erőit, ekkor szép csendesen átengedi magát egy tisztán romantikus ideálnak: a kezdetekhez való visszatérés vágyának, a beteljesületlenség *Sehnsucht*-jának.

A modernista *Aufklärung* és a romantikus *Heimweh* között ingadozó Marx semmit nem tudott megragadni abból, hogy miben áll az alkotói folyamat sajátossága. Valóban nem lehet javaslatát megfordítani? Vagyis ahelyett, hogy azt mondanánk: „A természetnek az a szemlélete, amely a görög fantáziának és ennél fogva a görög művészetnek is alapjául szolgál [...]” inkább úgy fogalmaznánk, hogy: „A művészetnek az a szemlélete, amely a görög fantáziának és ennél fogva a természetnek is alapjául szolgál [...]”? Az, hogy a görög művészet utolérhetetlen elbűvölő ereje még máig is hat, nem áll ellentmondásban azszal, hogy a technológiai világegyetem immár második természetünké vált,

hanem inkább annak köszönhető, hogy a természet görög koncepciója és következképpen a mitológia továbbra is „lektüzi, uralma alatt tartja és alakítja” képzőművészt, annál is inkább, mert valójában már nem uralják a természetet.

Dürrert nem a nosztalgia kerítette hatalmába és nem is a „művészet megújítását”-nak vagy az „antik művészet megújítását”-nak dilemmája foglalkoztatta, mikor felidézte a *Wiedererwachung*-ot és helyreállította az emberi test arányainak „a görögök és a rómaiak által is nagyra tartott”²⁶ elméletét. Amikor manapság T. S. Eliot, Robert Graves, Ezra Pound, De Chirico, Dix vagy Bacon „feltámasztják” a múltat és az antik mítoszokat, szintén nem régészeti munkát végeznek. Ebben a tekintetben a művészetnek valóban nincs „történelme”. Legáltalában különbözik egy eseményektől álló, a jövőben beteljesülendő történelmi kifejlődéstől. A művészet története műalkotások végtelen sorozata, ahol az anyag megformázása mindig önértékű, nem pedig olyan tárgyak sorozata, melyeknek értékét a sorozatban elfoglalt helyük határozza meg.

A görög szobrászművészetben nem egy anonim *Zeigeist* különböző produktumait csodáljuk meg, hanem azt, ha felismerhetjük benne egy kéz egyedi kivitelezését, egyéniségek jelenlétét, kiknek emlékét néha odaadással és hűséggel tudta máig is megőrizni a név és képmás. Pheidias, Praxitelés, Scopas éppannyira jelenlévők, „maiak” és ismerősök (voltak) Canova, Rodin, Maillol, Martini, Ipousteguy vagy Mason számára, mint amennyire a kortársaik szemében is azok voltak. Am Marx „tévedése” már világos előre jelzése annak, ami később a marxista esztétika és általában minden Hegelre és Winckelmannra ráutalt esztétika *fallacy*-je lesz, s amit a Hatalom esztétikájának nevezhetnénk.

Hogyan tudta Marx egybetartani a művészetről alkotott vízióját, melyet egyaránt táplálnak a felvilágosodás filozófiájának teológiai maradványai, a romantika nosztalgiája a mindörökre elvesztett gyermekkor iránt és az emberiség folyamatos haladásába vetett materialista hit? Mondhatjuk-e, hogy a művészet számára elmúltak „a szép napok”, mikor az ember számára még csak a jövőben jönnek el? Ezek nem személyiségének vagy izlésének köszönhető véletlenek. Még az egyetlen marxista teoretikusnak is, aki Ernst Fischeren kívül felvázol egy esztétikát, túlzott hajlama volt arra, hogy a kortárs művészet megítélésénél, az egyedüli görög örökséget dicsőítse és a winckelmanni *moshoz* forduljon; „nemes egyszerűség és csendes nagyság”.²⁷ Lukács, aki elítélte az expresszionizmust és a modernitásunk számos aspektusát, Ernst Blochhal és Bertold Brechtrel folytatott vitájában odaig jut, hogy a klassziciz-

26 *Négy könyv az emberi arányokról*, 1532.

27 „A görög szobrok nemes egyszerűsége és csendes nagysága” (*edle Einfalt und stille Größe der Griechischen Statuen*) Lásd: 1755-ös esszéjében, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke...*” Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban” In: *Művészeti íráskok*, Magyar Helikon, 1978, 30. o.

mus nevében „objektív” ugyanabba a táborban keveredik, mint a nemzeti-szocializmus ideológusai.²⁸

Hiszen az utóbbiak is úgy vélték, hogy a „normát és elérhetetlen modellt” jelentő görög ideál örökösei, amikor Schinkel Speerrel és Hildebrandt-ot Arno Brekerrel helyezték egy vonalba. Nem a Történelem iróniája, hogy a Szovjetunió plasztikai alkotásai erősen hasonlítanak – mint ahogy azt számtalanszor észrevettük már – azokra, amelyek meggyönyörködtették Hitlert a Harmadik Birodalom alatt: azonos, ugyanazon forrásokból merítő esztétikai rendszer tartja fenn őket.

Talán nem tűnik szellemeskedésnek, ha megállapítjuk: a marxizmus képtelensége arra, hogy kiagyalyon egy esztétikát, már a kezdetektől saját bukását vetítette előre. Az ideológia, mely szándéka szerint az emberi körülményeket akarja megjobbítani, csődöt mond legmagasabb kifejeződésének elméletbe foglalásakor, s szemei előtt nem más tárulkozik fel, mint halálának előbb vagy utóbb eljövő napja.

Az individuális és a társadalmi kapcsolatainak a fent idézett fiatalkori írásában tárgyalt problémája – ahol az „alkotás” és a „termelés” vagy még inkább a művész és Állam kapcsolata még nyers formában jelentkezik – végig megoldatlan maradt Marxnál. A későbbi szövegekben is hallgatni kellett róla. De ez a hiány közvetve is megjelölte a barbarizmus azon formáját, amelyet az elmélet világra segített.

Az, hogy az októberi felkelés hamarosan éppoly véres és imperialista despotizmusha torkollott, mint amilyen a kezdetleges cárizmus volt, pontosan jellemzi valódi természetét, mely inkább a restauráció, mintsem a fordulat. Nem egy humanusabb és igazságosabb társadalom felállítását jelentette, hanem erőltetett menetben végrehajtott áttérést egy feudális típusú termelési módról egy újfajta kapitalista termelési módra, amely végre Oroszországnak is lehetővé tette, hogy ipari nagyhatalommá váljék. Így ez nem annyira az első huszadik századi szocialista forradalom volt, mint inkább az utolsó tizenkilencedik századi kapitalista forradalom, mely mint egy égtest a pályáján, visszatért, hogy ugyanazt a pozíciót foglalja el, amelyet előzőleg már a korábbi európai forradalmak.

Am a művészet már megsejtette ezt a visszatérő mozgást: az 1905-ös futurista lendület gyors megtörése az 20-as évek akadémiai pályában, egybeesik a korabeli marxista művészetelmélet újjaszűletésével, ami nem „egy virágzása teljében megragadott” humanitás forráshoz történő komoly és megtermékenyítő visszatérés, hanem annak eltorzítása, megismétlése. A visszatérés elméletének meghamisítása az esztétikában megelőlegezi azt, ami a rendszer politikai meghamisítása lesz. Az ismétlésben épp az ellenkezője történik annak, mint ami egy újjaszűletésben játszódik le, az előbbiben az eredeti jelenség energiája csak meggyengítve és lecsökkentve jelentkezik. Távoli visszhang,

mely csak a valóságos időn kívül észlelhető. *Tempus mortuum*: a lényeg elvész, nem marad más csak a felszín. Kibúvókat találnak, hogy leplezzék a veszteségeket: maszok, gigantizmus és erőszakos színházi effektek. A szocializmus hőseinek Moszkva utcáin felállított kolosszális méretű és színpompás képmásai csak azért voltak ott, hogy leplezzék a mítoszok, legendák, vagyis az anekdoták hiányát, melyek az első időkben még képesek voltak bearayozni a hősök nevét a nép szemében. Minden restauráció legbensejében ott találjuk az efféle torzulást. És annak minden esetben a művészet a leglátványosabb tünete. Bonaparte Napóleont David festette meg, de III. Napóleont már Hyppolite Flandrin. A színpalak mögött, a kulisszában pedig ott a középszerűség, az éjszaka, a félelem és a besűgás. És miként a nyugati avantgárd egy posztindusztriális társadalom termelési típusairól mintázta formáit – automatizálás, piacok meghódítása, mesterséges hiányképzés, a termékek gyors elértekelenedése – a szocialista realizmus a maga formáit éppúgy a kapitalista termelési mód eme újabb típusáról másolja, melyet, Ch. Bettelheim szavaival élve, „tömegek megfélemlítése és a kényszermunka” jellemez, továbbá a „fólhalmazás a fólhalmazásért” követelménye.²⁹

Továbbra is zavarba ejtő konstatálni, hogy a két nagy modern antropológia, a freudi és a marx antropológiák megalkotói egyaránt érzéketlenek voltak a kor művészeire iránt és miközben arra ragadtatták magukat, hogy az alkotást elemezzék, csak egy olyan doktrínára tudtak támaszkodni, mely időfelfogása következtében valójában elítélte a művészetet, mert az nem volt számára más, mint pusztulófélben lévő, múltbéli dolog’.

Nem tudjuk annyira megközelíteni e XIX. századi embereket, mintha az ő korukhoz tartoznánk. De mit mondjunk azokról a művészekről, akik a mai napig az ügynökei majd áldozatai voltak a század legnagyobb illúziójának?

(Szolláth Dávid fordítása)

28 Lásd: Ernst Bloch: *Korunk öröksége*, Gondolat, Bp., 1989, ford.: Bendl Júlia.

29 *Les luttes de classe en U. R. S. S.*, III. Kötet, Párizs, 1982.