

Esztétizmus, esztétizáló modernség

Az esztétizmust kifejlett formájában általában a 19. század utolsó harmadának Angliájához kötik (*Aestheticism* vagy *Aesthetic movement* néven), annak ellenére, hogy a *l'art pour l'art* elvét (*Art for Art's Sake*) nyilvánvalóan Théophile Gautier, illetve az ő nyomdokaiba lépő Parnasse-mozgalom hatására tették magukévá az angol írók. (Bár vannak olyan vélemények, hogy maga a kifejezés Victor Cousintól, vagy még korábbról, Benjamin Constant-tól származik.) Az esztétizmus képviselői elutasították John Ruskinnak, vagy Matthew Arnoldnak a morális és hasznos művészetéről alkotott nézeteit. Ténylegesen Gautier mondta ki a *Mademoiselle de Maupin* hírhedten botrányos előszavában (1835), hogy „Csak az lehet valóban szép, ami semmire sem jó, rút minden, ami hasznos”. Ez a gondolat visszhangzik majd Oscar Wilde-nál, a *Dorian Gray* előszavában is, amelyre majd visszatérünk. (Természetesen ki kell emelnünk Walter Pater szerepét, akinek *A renaissance* című munkájára már jóval teljes magyar megjelenése előtt (1913) rengeteg utalás történik a századelő magyar kulturális sajtójában.)

Pór Péter így foglalta össze az esztétizmus lényegét: „a fogalom kétségkívül létezik, de szokásosan egy kvázi-filozófiai tételt jelöl, amely a létezés hierarchiájának tetőpontjára az esztétikai megjelenését helyezi. Jól tudott, hogy ezt a kvázi-tételt Walter Pater fejtette ki, ha nem is legrendszeresebben, de a legnagyobb hatással (erősen befolyásolva annyira különböző költőket, mint például Hofmannsthal és Babits). A művészet és az élet egységét hirdette, de ennek az egységnek az érzéki tapasztalat mindenütt jelenvalóságában kell megvalósulnia”.¹ Valóban, Pater munkájának előszavában a szépség elvont meghatározásának kísérlete ellen lépett fel. „A szépség viszonylagos, mint minden emberi tapasztalás alá eső tulajdonság; a szépség meghatározása olyan arányban válik értelmetlenné és haszontalanná, amint elvontabbá lesz. A szépséget nem elvont, hanem a lehető legkonkrétabb vonatkozásban

¹ Pór Péter: *Baudelaire kettős öröksége*. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00064/por07.html>

meghatározni, megtalálni nem általános formuláját, hanem azt az alakját, amely a szépségnek ilyen vagy amolyan megnyilatkozását híven kifejezi – ez az igazi esztétikus célja.”² Mint látjuk, az angol szerző bizonyos értelemben a platonikus esztétika ellen lép fel; gondoljunk csak *A nagyobbik Hippiász* című dialógusra, ahol Szókratész éppen a szépség általános formuláját akarja „előbábáskodni” vitapartneréből – igaz, a mű végén belátva ennek a törekvésnek viszonylagos képtelenségét. Az esztétikai kriticismus célja a következő kérdések megválaszolása: „Mi ez a dal vagy kép, az életben vagy olvasmányomban talált vonzó egyén *rám* nézve? Milyen hatással van rám? Gyönyörűséget okoz? és ha igen, mily fajta és mily fokú gyönyörűséget? Mennyire tágítja ki vagy korlátozza lényemet hatása?”³ Ily módon a kritikus az a személy, aki egy bizonyos típusú szenzibilitásra képes. Ennek köszönhetően viszont „nem kell vesződni azzal az elvont kérdéssel, hogy mi a szépség magában és mi a viszonya az igazsághoz és a tapasztaláshoz; hiszen ezek metafizikai kérdések, amelyek épp oly meddők, miképp minden metafizika. Közömbösen térhet ki előlük, akár van rájuk felelet, akár nincs, mivel hogy rá nézve ezek a kérdések nem érdekesek.”⁴

Fontos eleme Pater gondolkodásának, hogy az egyes művészeti ágak nem gondolatok átültetései különféle formanyelvekre, hanem különálló érzéki világokat alkotnak, amelyek nem vezethetők vissza a művészet egyetlen generikus fogalmára. (Ez a felfogás majd Adornónál tér vissza, gondoljunk csak *A művészet és a művészetek* című tanulmányára.) Ebből következőleg Paternél az egyes művészeti ágak kifejező eszközei a szépézés különféle köreit alkotják: ennek tulajdonítható, hogy az egyik eszköztárát lehetetlen a másikban alkalmazni. Ezt ismeri fel az „igazi művészeti kritikus”, akinek a legfontosabb tulajdonsága a képzelőerővel rendelkező ítéletre való képesség, amely az érzékek megelevenítő erején nyugszik. Az ilyen kritikus tudja, hogy a művészetben nem a gondolati elem a lényeges. „Egy

² Pater Walter : *A renaissance*. Révai, 1919. Fordította Sebestyén Károly. 11.

³ i. m. 12.

⁴ i.m.13.

nagy festménynek tehát számunkra nincs más mondanivalója, semmi határozott más célja, mint egy ragyogó sugár, a fénynek és az árnyéknak véletlen játéka a földön vagy a falon.”⁵

Viszont ha egy festmény megfelel ennek az alapkövetelménynek, *akkor már* beszélhetünk akár a festészet költőiségéről is. Az elkülönültség ellenére ugyanis a művészeteknek van olyan törekvésük, hogy átlépjenek a másik művészeti ág területére; „anders streben”, hivatkozik a német esztétikai hagyományra Pater. Feltételezhetjük, hogy az angol esztétára hatással volt Schopenhauer művészetfelfogása, mint akkortájt alighanem mindenki a művelt Európában. Schopenhauerrel egybehangzóan állítja, hogy „minden művészet kivétel nélkül a tiszta zene felé törekszik”, amennyiben a művészet lényegi célja és egyben sajátossága az anyag és a forma különbségének eltüntetése. Ezért van az, hogy a költészet legtökéletesebb formája a líra, amelyben a „a tárgy elnyomása” (vagyis a gondolati elem háttérbe szorítása) valósul meg, „olyannyira, hogy a költemény jelentősége, értelme csak azon az úton válik világossá, amely úton már nem az értelem jár”.⁶ Ez a felfogás nagy hatást gyakorolt nálunk is, és mintegy megalapozta az esztétizáló modernség különféle megvalósulásainak (impreszionista művészet, irodalom és kritika, a szecesszió, a szimbolizmus bizonyos alkalmazásmódjai) szemléletmódjait. Pater a látszat ellenére nem rapszodikus csapongó, hanem nagyon is következetes gondolkodó. Gondolatmenete logikusan vezet el addig a következtetésig, hogy a zene a legtisztább típusa az igazi művészetnek, mert benne az anyag és a kifejezés módja teljesen áthatják egymást. Ezért, ahogy korábban már utalt rá, minden művészet végső törekvésében a zene törvényei után igazodik. A művészeti ágak autonómiájának elve ugyanakkor azt jelenti, hogy ezt az ideált csakis és kizárólag a zene valósíthatja meg. A művészeti kritikának tehát az a feladata, hogy megállapítsa, milyen mértékben sikerült egy műalkotásnak ezt a zene felé törekvést megvalósítania.

⁵ i. m. 194.

⁶ i. m. 200.

Pater mindezt a *modernség* nevében fogalmazza meg, amint arról a „zárószó” tanúskodik. „A modern gondolkodásnak egyre erősebb irányzatává lett, hogy minden dolgot és a dolgok minden tulajdonságát állhatatlan és változó jelenségnek tekintsen.” Mármost a művészet ennek a szemléletmódnak a leghívebb kifejezője, ugyanis nyíltan bevallja, hogy „a futó pillanatot” kívánja megragadni, hogy megadja neki „a legszentebb ihletet”.⁷ A tűnékenynek, az efemernek a megragadása, mint a modernség alapvető jegye – mint tudjuk –, Baudelaire-nél tűnik fel először. Tágabb értelemben azt a minőséget jelenti, hogy valaki összhangban van a jelennel, annak összetéveszthetetlen „újszerűségével”. Matei Calinescu, aki saját bevallása szerint Baudelaire-t „fogalmazza újra”, ezt úgy fejezi ki, hogy a modernség nem más, mint *jelenünk egyedi történeti jelenvalóságának* megértése.⁸ Esszéjében, amely végső változatában *A modern élet festője* címet kapta, ezt írja Baudelaire: „A modernitás a múltó */transitoire/*, a rövid életű */fugitif/*, az alkalomtól függő */contingent/* a művészet egyik fele, míg a másik az örök, a soha nem változó...”⁹ A szépségnek tehát két fajtája van szerinte: az örök és a múltékony; néhány sorral később pedig azt is hozzáteszi, hogy minden olyan modernség, amely méltó arra, hogy antikvitássá váljék, úgy érheti el ezt, ha kivonódik belőle az emberi élet által önkéntelenül beléoltott” – tehát múltékony, efemer – szépség. A modern művészet és a modern élet összekapcsolása ugyanakkor megnyitja az utat „a gonosz sajátos szépségének” (Baudelaire kifejezése) felismerése irányába. Ez a szépség „a művészetnek az a lényegibb fele, amelyet nem lehet a múlt mestereit utánozva, vagy tőlük tanulva elsajátítani, melyet csak egyedül lehet fölfedezni, az érzékelés erősítése, az új iránti gyermeki érzékenység, „mély és örömteli kíváncsiság” által”¹⁰. Ennek a gyermeki szenzibilitásnak a naivitásában, ártatlanságában rejlő mágikusság adja a specifikumát */magique à force d'ingénuité/*. A gonoszban vagy a szörnyűségben rejlő szépség feltárulása

⁷ i. m. 319.

⁸ Matei Calinescu: *Modernitás, modernizmus, modernizáció: variációk modern témákra*. Literatura, 1997/3. 239.

⁹ Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. In: *Oeuvres complètes*. Pléiade, Gallimard, 1954. 892.

¹⁰ Calinescu. i. m. 241. Baudelaire-idézetek fordítását egyes helyeken módosítottam.

a gyermeki ártatlan látásmód számára rendkívüli jelentőségű művészetfilozófiai gondolat, amely az etikum és az esztétikum kapcsolatának összetettségére és ellentmondásosságára mutat rá. (Bár maga Baudelaire, noha „a *l'art pour l'art* és az esztétikai tisztaság híve volt”, nem választotta el radikálisan a művészetet az erkölctől.¹¹) Calinescu többek között ezzel érzékelteti, hogy a modernség elmélete a jelen legkülönbözőbb, pozitív és negatív filozófiai interpretációit be tudta fogadni. Az esztétizáló modernség megértése szempontjából lényeges mozzanat, hogy a modernség és a haladás, modernség és racionalitás fogalmának összekapcsolása a felvilágosodás korát követően pozitív és negatív jelentést egyaránt nyerhet. Ezért azután van olyan modernitás „amely inkább modernellenes, mint hagyományellenes, és mélységesen ambivalens érzéseket táplál az új értékét illetően”.¹² Így teljes joggal beszélhetünk az ellenmodern modernitás doktrínáiról, akik közé tartoznak például a technikai értelemben vett modernitás elutasítói. Ez utóbbiak vagy egy kollektivista jövő, vagy egy mitikus múlt felé fordulnak, de minden esetben egy sajátos értelemben vett időszerűség, vagyis *modernség* nevében. Mindez Calinescu számára annak belátását jelenti, hogy „nem szabadna *egy* modernitásról, a modernizáció *egy* sémájáról vagy útjáról, a modernitás *egységes* elméletéről beszélni, amely lényegében *univerzális* lenne, és *univerzális, egységes* standardokat tételezne fel, függetlenül az idő és a tér koordinátáitól. Ha a modernitás valóban kreatív... akkor nem lehet más, mint plurális, helyhez kötött és nem-utánzó.”¹³

Az esztétizmusnak nevezett „kvázi-tétel” (Pór Péter kifejezése) másik alapvető forrása Nietzsche *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus* című műve. Nietzsche szerint „a művészetnek mindenekelőtt tisztaságot kell megkövetelnie a maga birodalmában. Hogy a tragikus mítoszt megmagyarázhassuk, ennek épp az az első követelménye, hogy az általa kiváltott sajátságos gyönyört a tisztán esztétikai szférákban kutassuk, anélkül, hogy onnan átrándulnánk a részvét, a félelem és az erkölcsi emelkedettség tájaira”. Csak így nyílik

¹¹ I. m. 242.

¹² I. m. 243.

¹³ I. m. 255.

esélyünk annak megértésére, hogy miként tud esztétikai gyönyört kiváltani a csúf és a diszharmonikus, vagyis a tragikus mítosz tartalma. A filozófus ismételten leszögezi, hogy „a létezés és a világ kizárólag esztétikai jelenségként tekinthető igazoltnak”, és hogy „a világgal összemérve egyedül a zene adhat fogalmat arról, mit kell érteni a világ esztétikai jelenségként való igazolásán”.¹⁴ Pór Péter figyelmeztet arra is, hogy míg Pater a világ esztétikai elsajátításának pozitív értelmet tulajdonít, Nietzsche ugyanez negativitásba fordítja, amikor érvénytelennek nyilvánít minden teleológiát és minden theodiceát. „Igaz, hogy Pater állító mondatai is és Nietzsche negatív formulája is egy hierarchikus világfelfogásba illeszkednek bele, amelyben a zene a legmagasabbrendű művészet. Pater számára azonban a zene a létezés teljes művészi meghódítását, míg Nietzsche számára a létezés tragikumát testesíti meg.”¹⁵ Mindazonáltal Pór szerint „elvitathatatlan, hogy 1890, tehát Nietzsche szellemi összeomlásának esztendeje után, amelyik egyszersmind egészen rendkívüli hírnevének kezdetét is jelentette, tizenöt-húsz éven keresztül a művészek a két mondanivalót valamilyen kevéssé tisztázott, de felette hatékony szinkretizmusban fogadták be és e szinkretizmusban alakították ki a saját mondanivalójukat”, s ez a „szinkretikus ihletállapot” felel meg lényegében az esztétizmus fogalmának. A határvonalat az "objektív líra" (Eliot) létrejötte jelenti, magam úgy mondanám, hogy inkább elvileg, mintsem történetileg, hiszen az esztétizmus hatása nyomokban vagy töredékesen jelen még évtizedekig jelen van az európai irodalom és művészet történetében.

Az esztétikum és a morál viszonyát remekül foglalja össze egy olyan gondolkodóról szóló tanulmány, aki maga sem állt távol az esztétizmus szemléletmódjától. Croceról van szó. Az esztétizmusnak, írja a kommentátor, „a szépség szemantikai helyeként értelmezett szenzibilitás ad jelentésegységet. A szépség, amennyiben olyan értéként értelmezett, amely minden más értéket maga alá rendel, avagy kizárólag maga jelentkezik értéként, az

¹⁴ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*. Európa, 1986. 198.

¹⁵ Pór Péter, i.m. 7.

esztétizmus kardinális pontját jelenti. /.../ Következésképpen a moralitás abban a szükségszerűségben oldódik fel, illetve arra szorítkozik, hogy a fent említett módon értelmezett, azaz az élet minden mozzanatában megjelenő szépséget létrehozza, bálványozza, bemutassa és tanúsítsa. /.../ Kizárólag a szépség létrehozása és teremtése, valamint az általa okozott gyönyör lehetnek érdemesek az élet elnevezésre.” Vittoria Stella hozzáteszi, hogy az esztétizmus „a modern lélekben nyer teljes evidenciát”, s ezt akkor is biztonsággal állíthatjuk, ha az esztétikai gondolkodás történetének jóformán valamennyi korszakában találkozhatunk hasonló megnyilvánulásokkal. A kifejlett esztétista filozófiához és egzisztenciális magatartásformákhoz a *hedonizmus* válfajai esnek a legközelebb „az esztétizmus gyakran abszorbeálja a hedonizmust, egybefoglalják őket, vagy épp fordítva, a hedonizmus jelenik meg és válik szélsőséges megnyilvánulássá az esztétizmusban...”¹⁶ Vittorio Stella azonban azt is hangsúlyozza, hogy Croce már 1905-ben bírálta az esztétizmus etikai negativizmusát. Úgy vélte, hogy a művészetnek, legalábbis közvetve, van erkölcsi hozadéka: előkészíti az egyént a helyes morális döntések meghozatalára, és segít azok megalapozásában.

Két példa: Huysmans és Wilde

A továbbiakban az esztétizmus két közismert példáját mutatom fel röviden, amelyek egyben átvezetnek bennünket ennek az irányultságnak a magyarországi meghonosodásához. Walter Pater hatásáról korábban már szoltunk. Joris-Karl Huysmans *A különnc* című regénye (1884) Kosztolányi fordításában csak 1921-ben jelent meg. Mint Takács Ferenc írja, Justh Zsigmond ugyan meglátogatta az író 1887-ben, de ez a kortársakban nem hagyhatott nyomot. Ady viszont „1906-ban szól róla a *Budapesti Napló*ban, rövidebb írásai fel-feltűnnek a magyar sajtóban, *A kávéház* című cikke például megjelenik 1905-ben a *Figyelő*ben, Bródy Jövendője

¹⁶ Vittorio Stella: Esztétika és esztétizmus Croce gondolkodásában.
http://sedi.esteri.it/budapest/crocepdf/Stella_hu.PDF

több elbeszélését hozza fordításban. Fontosabb regényei mégis csupán egy egész irodalmi és történelmi korszakkal *később*, a századfordulás világ és az esztéta-dekadens-szimbolista kora modernizmus végleges letűntével keltenek érdeklődést”.¹⁷ Ugyancsak Takács jegyzi meg, hogy az *À rebours* „voltaképpen a dekadencia programját fogalmazta és adta meg, sok egyéb mellett afféle elvi nyilatkozat is volt. Vagy legalábbis annak olvasták az 1880-1890-es évek francia és európai olvasói, az újdonságokra fogékony irodalmi ínyencek.” (Akárcsak sokan mások, dekadencia szót ebben az összefüggésben nem különíti el az esztétizmustól és a szimbolizmustól. Értelmezésben az esztétizmus szolgálhat mindezen irányzatok generikus kategóriájaként.)

Mint számos más értelmezője, én is a mesterkéltég dicséretét emelném ki a mű gazdag tematikájából, hiszen ebben nyilvánul meg talán a legeggyértelműbben az esztéta modernség sajátos Huysmans-i válfaja. Az *artificiel* mint elv, a mesterségesen létrehozott produktumok felsőbbrendűségének teóriája nyilvánvalóan Baudelaire-től eredeztethető. Des Esseintes herceg szemében „a mesterkéltég volt az emberi szellem megkülönböztető jele”, hiszen meggyőződése szerint a „szószátyár természetet” valami művésziessel kell helyettesíteni. Így válik érthetővé annak a hasonlatnak az iróniája, amely a női szépséget veti össze egy mozdony szépségével, s amelyben persze az előbbi marad alul. Különös elágazása ez a preraffaelitáktól induló esztétizmus „művészetvallásának”: egyszerre van szó a modernség technikai vívmányainak (mint a mesterkéltég csúcsteljesítményeinek) dicsőítéséről és ugyanakkor a haladás elvének elutasításáról. Ám mindkét gesztus ironikus távolságtartással kezelendő – s ezt a kortársak nem feltétlenül észlelték. Tverdota György hívta fel rá a figyelmet, hogy a herceg irodalmi ízlése is ebbe az irányba mutat.¹⁸ A régiek közül kedvence Petronius volt, mégpedig azért, mert ez a szerző szerinte nem akart se

¹⁷ Takács Ferenc: *Visszajáról*. *Mozgó Világ*, 2003. február, 29. évfolyam, második szám epa.oszk.hu/01300/01326/00036/09Takacs.html

¹⁸ Tverdota György: Joris-Karl Huysmans: *A külön*. In: *Huszonöt fontos francia regény*. szerkesztette Karafiáth Judit, Maecenas, 1996. 160-163.

reformálni, se pedig szatírárt írni. „Nincs kimondott célja és nincsen erkölce.” De a Croce által említett etikai negativizmusnál érdekesebb ezen a ponton a következő párhuzam. „A herceg a stílus finomkodásában, a megfigyelés élességében, a módszer magabiztosságában bizonyos közeledést és érdekes hasonlóságot látott azokkal a modern francia írókkal, akiket kedvelt.”¹⁹ A főhős könyvespolcain a középkori latin irodalom után rögtön a mai francia szerzők foglaltak helyet; vagyis szó sincs nála a modernség elutasításáról. Inkább a modernség egy speciális válfajának keresését láthatjuk abban a gesztusban (amely oly kevésbé regényszerű) hogy felsorolja, sőt néhány sorban egyenként jellemzi a számára mértékadó kortárs írókat. A sort persze Baudelaire nyitja meg, őt követi Barbey d’Aurevilly, Flaubert, Goncourt, Zola, majd pedig Mallarmé.

Nyilvánvalóan jogosult az olyan értelmezés is, amely ebben a regényben a dekadencia főbb motívumainak gyűjteményét látja, és azokat követi nyomon. Ám ezúttal inkább azt vegyük szemügyre, hogy mit vár a kortársi irodalomtól a herceg, ez a „privilegizált olvasó”. „Zavaró határozatlanságot kívánt meg az írótól, hogy tovább álmodozhasson, és a pillanatnyi lelkiállapota szerint, saját akaratára határozatlanná vagy világossá tehesse a szöveg értelmét. Alapjában véve művészi alkotást akart, hogy önmagáért való legyen, és hogy ő adjon neki értelmet. Vele akart menni, általa akart haladni, hogy a könyv segítőtársa legyen, hogy mintegy járművön szállítsa őt tovább abba a légkörbe, ahol a finom érzések váratlan megindulást adnak neki, melynek okait sokáig és hiába keresi az ember.”²⁰ A befogadó aktív szerepének radikálisan újszerű hangsúlyozása ez, amely tökéletesen harmonizáltatható az „efemer modernség” Baudelaire-i teóriájával. Karnyújtásnyira van a „kritikus mint művész”, sőt az olvasó mint művész koncepciója; ezt a lehetőséget elsősorban majd Oscar Wilde fogja kiaknázni. Ennek az elképzelésnek az alapja az, hogy a személyiség maga is állandóan változik az időben, s ezért elvárható a műalkotástól, hogy ne álljon útjába ennek a

¹⁹ Joris-Karl Huysmans: *A különc*. Lazi, 2002. 32.

²⁰ i.m. 160.

változékonyságnak, hanem inkább újabb és újabb lehetőségeket nyisson meg előtte. Érthető tehát, hogy a herceg az irodalmi formák közül a legjobban szereti a prózában írt költeményt, mivelhogy az „alkimista művész-lángésznek” való: kis terjedelemben is nagy hatást tud elérni. Műfaji utópia ez a javából: néhány mondatban tömör regényt kellene írni, mondja, így egyetlen jelzőn heteken át gondolkodhatna az olvasó, és kitalálhatná a figurák lelki jövődjét. (Kinek ne jutna itt eszébe Italo Calvino műve a *Ha egy téli éjszakán egy utazó?* Vagyis a szerző-szerep egy részének átruházása az olvasóra? Nem tűnnek alaptalannak azok a törekvések, amelyek a *fin de siècle* esztétizmusa és a posztmodernizmus között keresnek párhuzamokat.) E sajátos modernség-igénynek egyáltalán nem mond ellent a korabeli társadalmi valóság, a reálisan adott életforma-lehetőségek mind dühödtebb elutasítása. Des Esseintes „egyre jobban eltávolodott a valóságtól, különösen a mai élettől, melyet mindinkább meggyűlölt. Ez a gyűlölete visszahatott irodalmi és művészi ízlésére is, és elfordult azoktól a képektől és könyvektől, amelyeknek korlátolt tárgyköre a modern életben van.” Azok az írók, akikre példaként hivatkozik, szintén nem voltak képesek beleolvadni a maguk korába. Ezért tanulmányoztak más korokat, mondja a narrátor, visszaemlékezve olyan emberekre és dolgokra, akiket és amelyeket nem ismertek, vagy régi korokhoz térnek vissza, vagy „a fantasztikumot és az álmot kergetik, a «jövendőt» – amely nem más, mint a lepergett évszázadok délibábja”.²¹ Mai szemmel nézve tehát bizarr keveréket alkot Huysmans-nál a jelen elvetése, a más korokba való menekülés, illetve a kortársi irodalomnak hol a lélek mélyeinek felfedezéseként, hol pedig hanyatlásként, egy betegség végkifejleteként való bemutatása; de még ez utóbbihoz is hozzákapcsolódik az „új zamatok, új mámorok” erjedésének reménye.

*

²¹ i.m. 161.

A *Dorian Gray arcképéről* azt írja Takács Ferenc, hogy az „tudatos és elvszerű plágium: az *À rebours* átírása-meghosszabbítása. Az ősforrásból merít, mondanám, ha a „forrás” nem lenne gyanúsan természeti dolog, a „merítés” pedig méltatlanul vitális művelet. A „másolás” szó jobban illik a Wilde-regény tüntető másodlagosságára: például a XI. fejezetben Dorian természetellenes kedvteléseinek a leltára szinte pontról pontra megfelel des Esseintes passzióinak. De mélyebb értelemben és körmönfontabb módon is plágium – vagy intertextuális termék – a *Dorian Gray*. A főhős beavatása a dekadenciába, az étellel szemben felveendő frivolan játékos, erkölcsileg súlytalan, sőt kriminálisan közönyös esztétikai magatartásba egy könyv révén történik, amellyel Sir Henry Wotton, az idősebb és tapasztaltabb *dandy* ajándékozta meg az ekkor még ártatlan angyali szépségű Dorian. Ez a sárga kötésű francia könyv, amint ezt a szöveg utalásai nyilvánvalóvá teszik, bár nevén nem nevezik, sőt el is ködösítik, az *À rebours*. Hősünk a dekadencia használati utasításaként alkalmazza a maga életére, s közben magába szívja a műből sugárzó megrontó erőt. Ahogy az elbeszélő leszögezi: a műviség végső diadalaként a természet felett »Dorian Grayt egy könyv mérgezte meg.«²² Most nem a regényt, hanem az elhíresült, de ismereteim szerint nálunk ritkán kommentált *Előszót* szeretném szemügyre venni.

A regény első kiadása 1890-ben jelent meg; Wilde a második, javított kiadásba illesztette bele az *Előszót*. Nevezték már ezt a szöveget a dekadencia vagy az esztétizmus kiáltványának, katekizmusának, de aforizmagyűjteménynek is. Számunkra a műfaji meghatározás nem bír jelentőséggel, figyelmünket csak arra összpontosítjuk, hogy mennyiben gondolja tovább, vagy éppen radikalizálja Wilde azt, amit Huysmans-tól vesz át.²³ Az első mondat nem tartogat meglepetést számunkra: a művész szép dolgok alkotója, mondja Wilde. A második kijelentés már szokatlanabb, mivel lényegében azt állítja, hogy a művészet célja magának a művészetnek a felmutatása, de nem áll meg a művészet a művészetért elvnl,

²² Takács, i. m.

²³ Oscar Wilde : *The Picture of Dorian Gray*. Penguin Books, 1994. The Preface, 3-6.

hanem hozzátézi: ezzel együtt járó cél a művész elrejtése, eltüntetése is (*To reveal art and conceal the artist is art's aim.*) A művészet célja olyannyira önmaga, hogy a művész személyiségét is homályba kell borítani. Szó sincs tehát a művész önkifejezéseként értett művészetről. Ezt követően rögtön a kritikusra, illetve az olvasóra tér át. A kritikus az, aki más módon vagy más materiába tudja lefordítani a szép dolgokról szerzett benyomását. A kritika legmagasabb és legalacsonyabb rendű formája is egyfajta önéletrajz, jelenti ki, vagyis folytatja Huysmansnak az olvasói aktivitást kiemelő koncepcióját. Az érdekes az, hogy míg a művésznek el kell tűnnie a műve mögött, addig elismeri az olvasónak (a kritikusnak) azt a jogát, hogy olvasatát önéletrajzként élje meg. (Ez összecseng Anatole France 1988-as véleményével: „A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között.”²⁴)

Az olvasónak adott esélyek azonban növelik a felelősségét is: akik rút jelentéseket találnak a szép dolgokban, azok romlottak, anélkül, hogy elbűvölőek (*charming*) lennének. Akik szép jelentéseket találnak szép dolgokban, azok a műveltek. Számukra van remény. Ők azok a kiválasztottak, akiknek a szép dolgok egyedül és kizárólag a Szépséget jelentik. Erkölcsös vagy erkölcstelen könyv nem létezik, csak jól vagy rosszul megírt könyv, s „ez minden”. A 19. század utálkozása a Realizmustól Caliban dühe, aki saját képét látja a tükörben. A 19. század idegenkedése a Romantícizmustól szintén Caliban dühe, aki nem látja saját arcát a tükörben. Az ember morális élete a művész tárgyának, illetve anyagának (*subject-matter*) részét képezi, de a művészet moralitása egy tökéletlen médium tökéletes használatában áll, ennek folytán a művésznak nem lehetnek etikai szimpátiái. Az etikai szimpátia egy jelenléte művésznél megbocsáthatatlan stiláris modorossággá válik. Ugyanakkor a művész sohasem morbid, mivel bármit jogában áll kifejezni. A gondolkodás és a nyelv eszközként szolgál a művész számára, míg a morális tényezők (bűn és erény) a

²⁴ Idézi Komlós Aladár: *Kritika és kritikusok*, Nap Kiadó, 2004. 63.

művészet anyagához tartoznak. (Wilde csatlakozik a Schopenhauer-Nietzsche-Pater vonulathoz, amikor kijelenti: a forma szempontjából minden művészetek számára a zene az alaptípus.) Minden művészet egyszerre felület és szimbólum; akik a felszín alá merülnek, vagyis olvassák a szimbólumot, saját felelősségükre teszik. A művészet ugyanis nem az életet, hanem a nézőt tükrözi – ezen a ponton Wilde az esztétizmusnak ugyanazt a vonalát folytatja, mint Huysmans, néhány évvel később pedig France és Proust. Wilde ezt látja igazolva az egy és ugyanazon műről alkotott vélemények különbözőségében: szerinte az elérő befogadói reakciók azt mutatják, hogy a mű új, összetett és életerős. „Mikor a kritikusok összetűznek, a művész összhangban van önmagával.”²⁵ Végül az utolsó három sor a művészet és a hasznosság kapcsolata körül forog. Wilde ugyanúgy megveti a hasznosság-elveket, mint Huysmans, noha tisztában van vele, hogy száműzhetetlen a való világból. Éppen ezért mondja, hogy megbocsájthatjuk egy embernek, hogy valami hasznosat csinált, de csak azzal a feltétellel, hogy ne csodálja azt. Ugyanakkor egy haszontalan dolog előállítása is mentségre szorul nála: márpedig az egyetlen mentség azért, hogy valaki egy haszontalan dolgot csinált, nem más, mint ha intenzíven csodálja azt. A gondolatmenet sajátossága abban áll, hogy a haszonnélküliséget összekapcsolja a csodálatra vagy imádatra méltóval. Ez önmagában annyival több a művészet szakrális pozícióba való helyezésénél, ami az európai romantika születésével egykorú megoldás, hogy egyáltalán *reflektál* a haszonelvűségre. A szakralitást redukálja a szakralitásnak kijáró emberi attitűdre: az imádatra vagy a csodálatra, és egy szellemes paradoxonnal megfordítja a képletet: csak az lehet csodálni, mondja, ami hasznavehetetlen. Márpedig: „minden művészet teljességgel hasznavehetetlen” (*All art is quite useless*).²⁶

Magyar vonatkozások

²⁵ Wilde, i. m. 6.

²⁶ i. m. 6.

A 19. század végének és a 20. század elejének magyar irodalmi és művészeti életében bőségesen hagyott nyomot az osztrák, illetve a nyugat-európai esztétizmus. A Husysmanshoz, Wilde-hoz, d'Annunzióhoz hasonlóan radikális esztétista írásmódra, életvitelre, filozófiai igényű önmegfogalmazásra azonban aligha találunk példát. A *l'art pour l'art* következetes és minden egyéb szempontot nélkülöző vállalása alighanem elképzelhetetlennek látszott a kor hazai irodalmi és művészeti életében. Az esztétizmushoz a kritika alapelveit illetően valószínűleg Ignotus jutott a legközelebb. De még ő is így fogalmazott az *Olvasás közben* (1906) lapjain: „éppoly közhelye már az értelmes esztétikának, mint amilyen volt a régi értelmetlennek az az ostobaság, hogy minden képnek egy-egy eszmét kell képeznie. Dehogyan kell. *L'art pour l'art!* A festő nem novellista. /.../Novellát írjanak a novellisták, s eszméikkel ám vesződjenek a filozófusok. Ez így van – azaz dehogyan is van így.” S a következő oldalakon kifejti, hogy nincs olyan festészet, ahol a fény, árnyék, a szín a vonal pusztán önmagát jelentené. „A világ nem néma, s minden beszél benne, ő, hat, hét nyelven, már ahány érzéket meg tud állapítani a tudomány.”²⁷ Majd ugyanennek az esszének a második részében, nem véletlenül a zenével kapcsolatban (a programzene valódi jelentését firtatva) az ellenkező álláspontra helyezkedik. „A zenészeknek kellene végre olyan bátraknak lenniök, hogy azt mondják: *L'art pour l'art*. A zenész nem novellista. Nincs köze egyébhez, mint a hangokhoz; és nem is mond egyebet, mint hangokat; ezeket rakja egymás mellé, viszonyítja egymáshoz, oldja fel egymásba; s ez éppen elég egy életre, egy embernek s egy művészi mesterségnek. Novellát írjanak a novellisták, s eszméikkel ám vesződjenek a filozófusok.”²⁸ A tézis és az antitézis után következik az elhíresült „álszintézis”. Ignotus kétségbe vonja az érzésnek és a gondolatnak akármilyen filozófiai vagy esztétikai alapon való elválaszthatóságát. Így jut el az agnosztikus kritikusi hitvallásig: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A

²⁷ Ignotus válogatott írásai. Szépirodalmi, 1969. 459.

²⁸ I.m. 464.

művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni.”²⁹ A harcosan radikális esztétizmust ez a relativista álláspont nyilvánvalóan kizárja.

Kenyeres Zoltán a *Magyar Génius* (1902-1903) politikamentességet hirdető programjával példázza a Monarchia kulturális elitének egy része által képviselt, az esztétizmus felé mutató kezdeményezéseit. Osváték a kultúraterjesztés politikától való mentesítésével „a jó ízlést” akarták megtenni egyedüli vezérelvül. Többek között valószínűleg ezért volt olyan rövid életű a lap. Kenyeres szerint „a századelő esztétizáló törekvései...lényegében azoknak a politikai szándékoknak a mintájára jártak el, melyek szakítani és bontani akartak ebben a térségben. De minél nagyobb távolságot tartani.”³⁰ És a Carl Schorskétől kölcsönzött „epimétheuszi” jelzővel írja le a századfordulón létrejött esztétizmust, amelyet Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa kultúrája alaprétégének tekint. Epimétheusz, az „utólag gondolkodó” titán, Prométheusz testvére és ellentéte a hátrafelé nézést, a befelé fordulást jelképezi Schorske szerint. Ennek az epimétheuszi kulturának a bécsi-osztrák változatát a jövőre irányultság, az utópia hiánya jellemezte.¹⁹ „A hagyományos osztrák kultúra nem volt erkölcsös, filozofikus és tudományos, mint az északi német, hanem elsősorban esztétikai volt” – mondja Schorske. Ez szabaddá tette az utat az esztétizmus felé. „A művészet ornamensből lényeggé, értékek kifejezéséből értékek forrásává vált.”³¹ Peter Altenberg *Kunst* című folyóiratának mottója az esztétizmus emblémája is lehetne: „A művészet az élet, és az élet az élet, de művészién élni az életet: ez az élet művészete.”³² Kenyeres mindehhez hozzáteszi, hogy a régió esztétista törekvéseit az artisztikus szépségkultusz és a pszichologizmus határolta körben lehet elhelyezni. Az esztétizáló modernség híveinek ideálja „tökéletes ellentétben volt mindavval, amit a körülöttük zajló

²⁹ i.m. 465.

³⁰ Kenyeres Zoltán: *Epimétheusz változásai. Esztétizmus és a közép-európai századforduló*. In: *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról*. Anonymus, 2001. 25.

³¹ Carl E. Schorske: *Bécsi századvég*. Helikon, 1998. 19, 21.

³² Schorske, i. m. 271.

világban tapasztaltak, olyan szöges ellentétben, hogy akkor, a század elején már ennek az artistikus életnek a megvalósítása is egészen hiábavaló ábrándnak látszott számukra.”³³

Schorske pedig a kert metaforájával írja a *fin de siècle* bécsi esztétikai kultúrájának három fázisát. A kert a 19. század közepe tájától a polgári erényekkel karöltve járó szépségkultusz szimbóluma; a századfordulóhoz közeledve a kert az élet fölé emelkedik, egyfajta álom lesz, a gyakorlatiasságtól elvonatkoztatott, mesterkéltséggel tarkított szépségkultusz, narcisztikusság összefoglaló képe; végül pedig a század első évtizedeiben a kert „felrobban”, a kísérletező művész értéktudatának fő mozzanatává az igazság válik. A *Secession* mozgalomának célja az, hogy a művészet kimondja az igazságot a modern emberről. A Szecesszió házának felirata ez volt: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát”. Valójában azonban senki sem tudta, mondja Schorske, hogy mi ezeknek a céloknak a konkrét jelentése. A szecesszionisták célja egyszerre volt a modern identitás keresése és a menedék keresése a modernség elől. Hofmannsthal és köre már az esztéticizmus ellen lépett föl, legalábbis alapvető szándékai szerint. Hofmannsthal újra egyesíteni akarta a művészetet az erkölcsiséggel, az esztétikai kultúrát a társadalommal; másrészt a mélypszichológia és az ösztönök igenlése felé akart előrelépni.³⁴ A preraffeliták ihlette *Jugendstil*, amelyet Bécsben neveztek szecesszióknak, társadalomjavító szándék nélkül lépett fel, és nem szegült szembe az aktuális társadalmi berendezkedéssel. A „kivonulásnak” nem ez volt a jelentése. A modern ember „igazságának” keresése végül is megmaradt a tágabb értelemben vett esztétizmus fogalmi keretei között. „Anélkül, hogy mindenestül elvetették volna a társadalmi szerepet, mégiscsak stilizált játékká tették az életet, a kényes és törékeny érzés és a kifinomult érzékenység nyomába eredve.” Így jutott el az új század első évtizedének végére a bécsi művészeti mozgalom a maga neoklasszikus art deco-fázisába.³⁵

³³ Kenyeres, i.m. 26.

³⁴ Schorske, i. m. 276.

³⁵ i. m.286.

Ugyanekkor (tehát a Nyugat indulásának idején) Magyarországon a modernizmus ilyen vagy olyan módon tudatosan kapcsolódott a kor esztétizáló törekvéseihez. A Nyugat alapítói „vállalták a századelő szépségkultuszát”, akár a szimbolizmus, akár az impresszionizmus, akár a szecesszió formájában jelentkezett, de a bécsi „tisza” esztétizmus, vagyis „a formák szépségében szubsztancialitást kereső esztétikai intraverzió” csak ritkán figyelhető meg náluk ezekben a körökben. Ennek elsődleges oka nyilvánvalóan a hazai irodalmi élet belső szerkezetében rejlett. A hazai kontextusban sokkal fontosabb volt a tehetség elismertetése, az irodalom autonómiaja, valamint egy új, európaibb nemzetszemlélet kialakítása. Kenyeres ezzel kapcsolatban ír a „Nyugat-legendákról” és az „etikai esztétizmusról”. Mindenekelőtt azt állítja, hogy a Nyugat csak a népnemzeti iskola és az akadémizmus viszonylatában volt modernnek nevezhető, ám nem volt az sem a nemzetközi, sem a hazai kísérletező irodalmakat tekintve. A tízes években a folyóiratra jellemző fő tendenciát szimbolizmustól a preexpresszionizmusig tartó alakulásban látja. Ezért a „modernség” terminus helyett az etikai esztétizmus, vagy etizáló esztétizmus megjelölést ajánlja „A kifejezéssel kapcsolatban annyit kell megjegyezni, hogy létezett etikamentes, „aétizáló” esztétizmus is.”³⁶. (Kenyeres itt a Huysmans-Wilde-d’Annunzio- féle „tisza” változatra gondol.) Az etizáló esztétizmusra az volt a jellemző, hogy „ars poeticájaként etikailag próbálta legitimálni az esztétikum előállítását.” Ez megfelel az általunk fentebb tárgyalt Schopenhauer-Nietzsche vonalnak, vagyis annak a felfogásnak, hogy a létezés igazolása csak esztétikai jelenségeként lehetséges.

Véleményem szerint semmi sem indokolja azt, hogy az „etizáló esztétizmust” – amennyiben elismerjük önálló kategóriaként való relevanciáját, amire hajlok a magam részéről –, szembeállítsuk a modernséggel, vagy azon kívül próbáljuk elhelyezni. Az etizáló és az „aetizáló” esztétizmus egyaránt az európai modernség egyik markáns vonulata volt.

³⁶ Kenyeres, i.m. 151-152.

Amely viszont a szokásos megkésettiséggel és szemléletmódbeli módosulásokkal érkezett el hozzánk. Nem véletlen, hogy a legszebb esszéisztikus leírását annak a Szerb Antalnak köszönhetjük, aki egyúttal az esztétizmus „epimétheuszi” világának összeomlását is kénytelen konstatálni. „A modern irodalom a saját történelmében egy volt a lázadással, amelyen minden szellemi embernek keresztül kell mennie, a felnőttek ellen, a meglévő dolgok ellen való tiltakozással, az egyéniség életigényével. /.../A szépségért élni akkor annyit jelentett, mint szembehelyezkedni minden mással, minden keresztényi és polgári értékrendszerrel. A modernség éppen ez volt a szememben: dekadencia, a sátános velleitások, a *Jenseits von Gut und Böse* és a dandys fölény. Dorian Gray, ha még emlékszel rá, szegényre.” Az esztéta modernség híve egy nagy világáramlat sodrában érezte magát, és ezt a sodrást minden múlthoz fordulással együtt *fejlődésnek* élte meg. A tízes évek végére az késve érkezett kulturális sodrás végképp illúzióként lepleződött le. „Amit modernnek éreztem, a *fin de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén *az igazán modern emberek* /kiemelés tőlem, A. G./ már megmosolyogták az ártalmatlan esztétikai világszemléletet, a fogatlan l’art pour l’art-t, a dandyzmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológiai iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivisták hóbortok, a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás.”³⁷ De ez esztétizmus, mint a modernség egyik áramlata mégiscsak beírta magát a 20. század kultúrtörténetébe, és talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy néha még ma is hoz új (és első pillantásra talán nem könnyen azonosítható) hajtásokat.

³⁷ Szerb Antal: *Könyvek és ifjúság elégiája*. In: Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, 1971. 657-658.