

AZ IDEOLÓGIA MINT DEMIURGOSZ A MODERN MŰVÉSZETBEN*

F E H É R F E R E N C

A művészetben közvetlenül, leplezetlen mivoltában megnyilatkozó, vagy a műalkotást mint formát nyíltan konstituáló ideológiai elemmel szembeni bizalmatlanság két évszázados öröksége a mai európai embernek.

A 19. században megszólalt ellene egyfelől egy *konzervatív kultúrközvélemény*, mely minden bokorban a gyanús litterature engagée, art engagé veszedelmeit gyanította lappangni, és azt, mint eleve művésztelent, kiiktatta kultúrkinccsei közül. Másfelől az induló marxista műkritika és művészetelmélet sem bánt gyengédebben az ideologikus elemmel. Marx — a Lassalle-vitában — szembeállította az elvetendő „schillerizálást” Shakespeare követésével, tehát a művészetben közvetlenül megjelenő eszmét a világ látszólag „eszmeközömbös” totalitásának kibontakoztatásával, mely csak végső soron kínálja a befogadónak az eszmei értelmezés lehetőségét. Engels a mai napig fejtörést okoz „agitprop”-vulgarizátorainak a tendencia-irodalom iránti megvetésében, és Lukács — az első, mindmáig egyetlen —, aki rendszert dolgozott ki eszmeforgácsaikból — éppen erre az elutasításra alapozta rendszerét és műkritikai ítéleteit.

Nincs alap az „elmaradott” 19. századdal szembeni gúnyos fölnyre ebben a kérdésben. Noha dolgozatunk az ítéletet felülbírálni törekszik, legalábbis a jelenre vonatkozó következtetéseiben, érveik súlyát és tartalmat mivoltát nem vitatja. Még a konzervatív kultúrközvélemény oldalán sem: ott mindig Kantra, az ő híres „érdeknélküliségi” tételére hivatkoznak (pontosabban: egy enyhén leegyszerűsített Kantra, mert Kant sohasem állította, hogy a *műalkotásnak* nem szabad érdeket képviselnie), tehát arra, hogy a befogadás hiteles állapot a embert egyébként — „normálisan” — jellemző érdekviszony felfüggesztése. Utolsó filozófiatörténeti kirán-

* Az alább következő gondolatok sok lényeges tekintetben ellentmondanak számos korábbi írásomnak. Amennyiben tehát számomra meghaladottnak tűnő álláspontokat kritizálok, elsősorban magamat kritizálok.

dulásképpen tegyük hozzá: Kantnál a felfüggesztés egyrészt pontosan azt jelentette, amit Lukács esztétikájában az *egész ember és az ember egésze* közti váltásnak nevezett, tehát kiemelkedést a mindennapiságból, másrészt a szűkebb értelemben vett polgári társadalom uralkodó és mindent maga alá gyűrő magatartásformájának, az érdekviszonynak átmeneti felfüggesztését, hogy a „szent emberiség”, a „személy” helyett a „személyiség”, érvényre juthasson. Megismételjük: a konzervatív ellenvetésnek nem volt igaza, de volt igazsága; az átlagos tendenciainduló nem vezet ki a mindennapiságból, és noha egy igazabb, jogosultabb *érdeket* állít szembe a polgári társadalom egoizmusával, megmarad a pusztá *érdekekfrontáció* szintjén. Még súlyosabb igazságai voltak a 19. században megformálódó és a huszadikba átnyúló marxista oppozíciónak. Marx, *különös* ideológiafogalmának megfelelően, az egyes ideológiákban a „hamis tudat” — természetesen nem egyforma értékhangsúllyal jelentkező — megnyilatkozásait fedte fel, tehát *fetisiztikus képződményeket*, a polgári fejlődés öncsalásait, és Lukács joggal látta saját teljesítményében a ki nem mondott marxi álláspont nyílt megfogalmazását, amikor a művészet talán legfontosabb funkcióját a *defetiszizálásban* jelölte meg. (Újabb történeti kitérő helyett arra utalunk: közismert Gramsci pontos megkülönböztetése Marx *általános és különös* ideológiafogalmáról.)

Bármilyen igazságokat tudhatott a maga oldalán az ideologikus elemmel szemben a 19. századi oppozíció, azzal az új művészettel, melynek a régihez viszonyított törésvonalát durva megközelítésben az első világháború éveivel jelöljük meg, teoretikus értelemben nem birkózott meg. A sommás ítélet többnyire a modern művészet összeomlásának ismételt beharangozásában érte el végkövetkeztetését, és a prognózis csupán olyan pontosnak bizonyult, mint a közelgő gazdasági válság ismételt beharangozása.

Az idegenkedő ellenségesség főként az új művészet két sajátosságának volt címezve: *nem közérthető mivoltának* és *nyíltan* ideologikus jellegének. Az *ideologikus jelleg* tagadhatatlan ténye nemigen szorul újabb bizonyításra, annál inkább pontos értelmezésre. Meg kell különböztetni, mindenekelőtt, az alkotással kapcsolatos, általában vett művészi tudatosságtól, mely olyan régi, mint maga a művészet: Aiszkhülosz reflexióival kezdődik a végeláthatatlan dokumentumsor, és köztudomású, hogy a francia forradalom után, amikor a schilleri terminológia szerint értelmezett „naív” költők száma alaposan megcsappant, szinte divat és kötelező illem, hogy a művész nyilatkozzék alkotásának alapelveiről. Továbbá az ideologikus jelleg nem azonos filozófiai vagy szaktudományos ideológiák és a művészet közti termékeny érintkezéssel sem; ez utóbbit egyébként azok is előmozdítani igyekeztek — elsősorban maga Marx, európai szocialista és fél-szocialista írók fáradhatatlan türelmű instruktora —, akik az ideologikus elem túlsúlyának ellenfelei voltak. Végül a modern művészet nyomatékosan ideologikus jellege távolról sem jelent egy elvben rögzíthető „helyes”

ontológia vagy ismeretelmélet értelmében vett „helyesebb” tudatosságot; bármiképp fogalmazzuk is meg a viszonyítási rendszert, kevés sikerrel járna az új művészet hívei számára Fielding és Balzac esszétörődékeinek illetve Camus esszéinek, vagy Lionardo és Pollock művészettel kapcsolatos reflexióinak összehasonlítása.

Mit jelent tehát az új művészet ideologikus jellege?

Ennek megértéséhez mindenekelőtt a modern művészet legnagyobb *hasznaparadoxonjára* kell utalnunk: ez a művészet egyszerre tökéletesen *ideológiamentes* (nem tűr semmiféle értelmezést, mindenfajta ráerőltetett „eszméi tartalomnak” ellenáll, egyikkel sem hajlandó azonosítani magát), másrészt tökéletesen *ideologikus*, amennyiben a „forma”, az ábrázolt világ voltaképp egy *teoréma érzéki formában előadva*, a modern művész az esetek többségében nyílt tudatossággal *dedukálja* elveiből alkotásait. (Ebből a szempontból természetesen mellékes, hogy az elvek szabatos megfogalmazása a művészek saját munkája-e, mint a fauvizmus, a futurizmus, a szürrealizmus, a dadaizmus vagy a Bauhaus kiáltványai esetében, avagy az új iránnyal rokonszenvező kritikus a „művészek szájából veszi ki a szót”, mint Adorno és a bécsi Új Zene esetében.) Hangsúlyozni itt csak azt kell, hogy az ideologikus jelleg nem „a” tartalomra vagy „a” formára vonatkozik: az érzéki módon megszervezett eszme, teoréma *egyszerre anyaga és formája* az új műalkotásnak. (Ezért mondhatta Adorno, hogy az Új Zene nem más, mint a racionalizmus elveinek könyörtelen végigvitele.)

Mert éppen *anyag* (mint megformálatlan) és *forma* (mint rendezőelv) hagyományos, az egész polgári világekorszakot jellemző ellentmondásának felszámolásába vág bele az új művészet. Hogy ez a kettősség és ellentmondás valóban a *polgári* világekorszakot jellemezte, annak bizonyosságául egyetlen példát idézünk fel. Goethe és Schiller művészetelméleti megfontolásainak központjában az a kérdéskomplexum állt: milyen *témákhoz* milyen *formák* illenek. Ez önmagában bizonyítja anyag és forma *különállását* a polgári életben; a probléma az antik művészetelméletben csak mint szabály, nem mint dilemma lett volna megfogalmazható. A szakadás oka a *polgári racionalizmus győzelme*, mely a hatékony cselekvés, a hasznosság, a cselekvések célratorően takarékos jellege jegyében egyneműsíti az életet (ezt nevezi Hegel a polgári élet prózájának), nem tűri a *szép* cselekvéshez, az *esztétikumhoz* szükséges öncélú, „felesleges” aktivitást; azt mint *különálló rendező elvet* kell bevinni az életbe, hogy megszülessen az esztétikai tevékenység és objektivált eredménye: a műalkotás. (Gondoljunk ezzel szemben az antik kalokagathiára, *szép, jó és igaz* egységére az életben.)

Az új művészet úgy igyekszik meghaladni anyag és forma összeforrasztathatatlan kettősségét (melyből vagy az „átideologizált” anyag, vagyis a tendenciaművészet következik, vagy pedig a tartalommal gőgösen szembehelyezkedő rendező elv, mely mindenhatónak képzelet magát az anyaggal szemben, vagyis a formalizmus), hogy az érzéki módon megszervezett teo-

rémában egy *Legyent szegez szembe a létezővel*, egy Legyent, amelynek húsa, vére, csontváza van, amely tehát „valóságigénnyel” lép fel a fennállóval szemben, ugyanakkor nem kíván *külön* rendezővel: Ionesco nyelvórája nem egy „valóságos” nyelvóra „abszurd módon” megalkotott mása, hanem *így* valóság; a polgári racionalitás csődje (anyag) és *mint* e csőd megfogalmazása abszurd (forma). Nyilvánvalóan nem az új művészet az első, mely a létező semmisségét mondja ki, és vele egy Legyent szegez szembe; ezen az úton járt már a romantika is. De a romantikus posztulátum individualista volta egy vagy legfeljebb két közösségfajtat tudott tételezni: a nemzetét és az archaikus-elsüllyedt életformáékét. Az avantgarde — látni fogjuk — ennél magasabbra és mindig előre törekszik.

A fentivel összefüggésben megváltozott *a művész viszonya a technikához* mint alkotói tevékenysége közvetlenül „anyagi” alapjához. A hagyományos magatartások itt is ismertek. Egyrészt — az új tartalom megformálásával való küszködés során — *létező technikák elutasítása*, mivel azok nem férnek össze a kifejezés újszerű szándékaival, és az új technika fokról fokra történő kialakítása. (Elegendő itt az összhangzattan 19. századi átalakulására, a márványhoz való viszony metamorfózisaira a szobrászatban, az új regénytechnikára mint legnagyobb példákra hivatkozni.) Másrészt: a reneszánszban még virágzott, de később nem apadt el teljesen az *új technika „öncélú” keresése* mint szenvedély, mint a művészi hivatás „kézműves” kiegészítése. A melléktermékként felfedezett új technikai eljárások, alapanyagok, „kívülről”, vagyis a természettudományokból importált ismeretek néha pozitív szerepet játszottak (mint a mértan alkalmazott, illetve a művészekről maguktól kidolgozott elvei a reneszánsz festészetben), néha csak futó közjátéknak bizonyult (mint Lionardo számos festékkémiai kísérlete), de elmaradásuk semmiképpen sem tette volna lehetetlenné a művész életművének létrejöttét. Az új művészetben radikálisan eltérő a helyzet: az ideologikus elem egészen közvetlenül vonatkozik az új technikára, attól elválaszthatatlan; mivel *nincs külön anyag, külön megformáló szándék*, az új anyagot megformálni voltaképp annyit jelent: az új anyagot megteremteni. Az új művész csak új technikájában képes egyáltalán kifejezni magát, *az új irány és az új technika születése in uno actu történik*. Mint legkézenfekvőbb példára, elegendő itt a 12 fokú hangsor születésére, pontosabban: elméleti kikísérletezésére utalnunk.

Másodszor: az új művészet — éppen markánsan ideologikus természete következtében — a befogadást, a művészi hatás Utánját „nem bízva rá” a befogadóra, művészi közegének lehetőségei között igyekszik — mégpedig mind nyomatékosabban — befolyásolni a befogadót a következtetések levonásában. Természetesen: *minden* műalkotás törekszik erre a befolyásra. Lukács elemzések egész sorában mutatja ki a hagyományos — objektív nagy művekről, miként szervezik meg azok világukat mintegy eleve a befogadóra irányítva, az evokatív-katartikus hatás érdekében. Másfelől

azonban a hagyományos művész befejezettnek tekintette munkáját, amint a mű elkészült, csak annak kész, zárt, világszerű mivolta játszhatott szerepet az Után befolyásolásában. Azok a viták viszont, amelyeket egyik-másik kísérleti színház az előadások befejezte után a nézők között erőszakosan kiobbant, a mű befejezéseként, de az alkotás zárt és körülhatárolt testétől viszonylag mégis függetlenül, a legszélsőséesebb példa nyomtatékával figyelemztetnek az *Után befolyásolásának tisztán ideologikus jellegére az új művészetben*. Igaz, a példa annyira szélsőséges, hogy kérdéses, mennyire általánosíthatjuk; egyebek között számos művészetben ellenáll ennek a tendenciának maga az alkotás közege. De például a kinetikus szobrászat — mindeddig inkább komikus-problematikus, mintsem a zárt tökéletesség élményével ható — kísérlete, mint effajta művészi törekvések egyik „ténye”, ugyanebbe az irányba mutat. Tény az is, hogy itt, az Után befolyásolásának területén érte az új művészetet a legtöbb komikus kudarc. Másrészt azonban, és ez a szimptóma is magáért, valamint az új művészet ideologikus jellege mellett beszél, nagy hatású alkotók egész sora hagyta és hagyja el rezignáltan művészi tevékenységét, ha úgy érzi: művészi közege ellenáll a befogadó ideologikus befolyásolásának a műalkotás „lezárta” után.

Könnyebb ezt a kimondott ideologikus jelleget a politikailag radikális-elkötelezett művészi irányok oldalán megmagyarázni. Mindenekelőtt ezek, nem csupán tartalmilag-szociologikusan, hanem egyre növekvő mértékben *formáikat* tekintve is, szembenállnak a 19. század polgári önelégültségével. Mikor önelégültségről beszélünk, inkább az adott anyaggal mint egyetlen lehetőségessel kötött kompromisszumra gondolunk, mint a szándékokra: nehéz lenne a tragikusan kiábrándult Ibsent, a keserűen megvető Bernard Shaw-t polgári módra önelégültnek nevezni. Ami azonban világuk „anyagát”, szerkezetét, határait stb. illeti, bennük is élt, méghozzá dogmatikusan, az a meggyőződés, hogy a dráma egyetlen lehetséges színhelye a polgári szoba vagy szalon, ahogyan a festőkben az a *látás* (tehát nem pusztán elméleti meggyőződés), hogy az egyetlen lehetséges látvány a polgári szobabelső, mint az interieur tárgya, legjobb esetben az az utca vagy az a táj, ahova a polgári társadalom embere kirándul, ahogyan a zenészekben természeti erővel működött az a „belső hallás”, amely csupán a polgári ember érzelmritmusát, érzelmeinek szerkezetét tudta melódiává formálni. A konkrét ítéletek, amelyek ebből az anyagból szociológiailag értelmezhető módon eredtek, gyakran a kétségbeesésig vádlóak vagy elutasítóak, de az anyag meghaladhatatlanul maga a polgári világ, mint örökre adott ábrázoló lehetőség, és pontosan ez az, amit az új művészet politikailag radikális szárnya 19. századi polgári önelégültségnek tekint. (Felvethető a kérdés: milyen joggal nevezünk bizonyos formákat — *mint formákat* — polgáriaknak? Nyilvánvalóan az effajta meghatározás tisztán pragmatikus értékű. Részben olyan formákra vonatkozik, amelyek csakugyan a polgári társadalom termékei, és vele valamiféle „szerkezeti rokonságot” mu-

tatnak (l. regény), — ilyenkor a megállapítás nagyobb érvényességgel rendelkezik, de máskor sem tökéletesen tautologikus, hiszen nagy számban akadtak minden művészetben ellenpéldák, olyan formák, amelyek keretei között a polgári társadalom nem tudta kifejezni „mondanivalóját”. Mindenesetre az új művészet ellenzékének joga volt mindkettőt — azt is, amely a polgári társadalomból, vagy legalább azzal együtt született, azt is, amelyet a polgári társadalom átvett és asszimilált — polgárinak tekinteni és opponálni.)

A nagy, a jelképes ellenpélda Brecht. Az ezerszer elemzett „tartalom” magától értetődően a polgári társadalom „empíriájából” származik, annak „végső” kérdéseit feszegeti: hogyan lehet az egoizmust meghaladni, élhet-e valaki erkölcsösen az érdek világában, mivé válnak az emberi erények, ha az érdek fogja őket szolgálatába stb. De éppen mivel csak a *végső* kérdések érdeklik Brechtet, az „empíria”, a megvetett polgári világ magánvalósága nem, még akkor is, *amikor tisztán és kizárólag a polgári társadalom kérdéseit feszegeti, formájával kívülhelyezi magát* ennek a társadalomnak a nyersanyagán, ezzel egyszersmind „tartalom” és „forma” hagyományos ellentmondásán. Gyakran emlegetik paraboladrámáinak „reneszánsz-mivoltát”, „shakespearei természetét”, azt, hogy a mesei vagy a látszat-történelmi közegben újra helyreállította a régi komédia vagy rögtönzés örökre elvesztettnek hitt nyilvánosságát. Ez a nyilvánosság azonban kétszeresen is az ideologikus elemnek köszönheti létrejöttét. Egyrészt az ideológiai tisztánlátás, a megingathatatlan posztulátum; „mivelhogya így van, nem maradhat így”, hajtja túl formaadó képzetét a polgári társadalom empíriájának határán (és ez tüzei elméleti tettekre is; ebből fakad nagyszerű fenomenológiája a polgári színházlátogató magatartástípusairól, az új színház követelménye). Másrészt: ha már egyszer a határokat túllépte, nem marad számára *más formakonstituáló elem*, mint „ideológiája”. A kínai mese vagy a szabadon átértelmezett történelem félreérthetetlen maszkarjáték. Innen paraboláinak néha fárasztó és túlságosan közvetlenül agitatorikus tanító jellege, innen viszont az egész brechti színház radikális újszerűsége, mely még a konkurrensokat és a politikai ellenfeleket is tiszteletre kényszeríti.

Az új művészet politikailag radikális irányainál azt is figyelembe kell venni, hogy náluk az ideologikus jelleg mintegy *létük előfeltétele*, programjuk szerves része volt. Őket igazán nem kellett féltetni attól, ami Marx ideológiaellenességének — a művészet terén — legnyomatékosabb „hátsó gondolata”: bármennyi zavarosságot tár is fel bennük az utókor, a *polgári fejlődés önáltatásait* (a „schillerizálás” tartalmát) eleve elutasították. Ma már csak csodálkozhatunk azon, hogy a radikális művészet milyen kevés híve fedezte fel magának a *Történelem és osztálytudat*ot, pedig Lukács könyvének alapgondolata, a proletariátus démiurgoszi szellemi aktusa, a „hozzárendelt tudat” megteremtése, amely egyszersmind az új világ (és vele: az új kultúrformák) megalkotását is jelenti, éppen törekvéseik lényec-

gét fejezi ki, mind annak misztikumba vesző, mind pedig megtermékenyítő oldaláról. A radikális avantgardisták (teljesen mindegy, mennyit gondoltak át a filozófia alapkérdései közül) abból a megingathatatlan meggyőződésből indultak ki, hogy a tudat nem afféle rászerezelt pótlék, „felépítmény”, a nélküle is tökéletesen funkcionáló „léten”, hanem *tudatos lét*, mi több: hittek abban, hogy az egész létnek tudatos létté kell lennie, egy sokszor messianisztikusan felfogott „helyes tudat” jegyében. Ezért több volt önámításnál, bizonyos fokig visszavonhatatlan igazságnak bizonyult, ha *konstruált osztálytudat-ideológiájuk alapján alkotott műveiket az új világ egy megvalósult darabjának, előképének* tekintették, nem pusztán a polgári társadalom tagadásának.

Sokkal több problémát okoz az ideologikus jelleg magyarázata az új művészet szándékai szerint konzervatív képviselőinél és irányainál. (És noha az új művészet kezdetétől mind a mai napig a baloldal szokatlan túlsúlyát mutatta, nem hiányoznak belőle az éppoly radikálisan jobboldali irányzatok sem: elég Marinettitől a Mondrian-csoport nyíltan forradalomellenes nyilatkozataira gondolnunk.) Az új művészet konzervatív beállítottságú szárnya fölött azonban Kierkegaard kritikai szelleme lebegett (gyakran egészen tudatos inspirációként). Kierkegaard-é, aki a polgári társadalom *valamennyi* intézményét, morálját, államát, jogát, mindent, ami ennek a társadalomnak az *általánosságát* képviselte, semmisnek nyilvánított, és még vallásáról is azt tartotta, hogy a Megváltó nem azért hagyta magát megfeszíteni, hogy belőle teológiai habilitációs dolgozatok készüljenek. Ez a megsemmisítő ítélet minden — szándékát tekintve polgárinak megmaradni akaró, akár ókonzervatív — avantgardistának is meggyőződése volt, innen származik a műveiket átitató mély kétségbeesés, amelyről pozitív vagy negatív előjellel oly sokat írtak. A semmisről szóló művészet azonban végül is — *éppen mint művészet* — csak semmis lehet. Ezt érezte meg az első vajúdó nemzedék a század elején, ezért fordultak el képviselői — irodalomban, zenében, képzőművészetben — a polgári élet empirikus mivoltának kritikai szellemű felidézésétől: Zola és Flaubert, a nagy impresszionisták megoldása, nekik már használhatatlan volt.

Utak helyett azonban csak meglehetősen tövises ösvények nyíltak számukra, többnyire két, egymástól élesen szétváló, lényege szerint mégis ikerszándékú tendencia. Egrészt: kétségbeesetten semmisnek ítélt világ *saját* eleveinek olyan *végletekig hajtása*, hogy a felfokozás kivezessen az elveket nemző világból, végső következménye miatt idegenné váljék attól a talajtól, amelyből vétett, egyszersmind elérje tovább nem fokozható végpontját. Adorno, a Bécsi Új Zene hűséges híve és örökös kritikusa, mutatja ki Schönberg, Berg és Webern az átlagos polgári ember számára nem csupán érthetetlen, de vele szemben provokatívan ellenséges bécsi zenéről, hogy az — technikájában, összhangzattanában, kompozíciója belső rendjében — a kompromisszumot többé nem tűrő, maradéktalanul megvalósított racionalizmus zenei világképe. És mi más (Webertől, Lukácstól tud-

juk) a racionalizmus, mint a „polgári társadalom szelleme”? Másfelől: az *abszurditás*, az „antiszínház” éltető pucci vidám manója, a polgári racionalizmus elégtelenségének, hatástalanságának, felfújó tehetetlenségének olyan energikus visszaüzése semmisségének megérdemelt állapotába, amelyet az ábrázolás egyszerű evidenciáját tekintve sem Arlecchino, sem Scapin nem múl felül: gondoljunk Beckett *Jelenet szöveg nélkül* című komédiájára vagy a Ionesco-féle nyelvórára. Ez kilépés a polgári élet nyersanyagából, azonban *radikális szituációt jelent konzervatív számára*, mert csupán egy jövőtől remélhetik a messzire szakadtak az újrabefogadást, az általános elterjedést (minden igazi művész legigazabb ambícióját). A helyzet radikalizmusát még tovább fokozza, a konzervatív szándékú avantgarde helyzetét még tovább bonyolítja egy „gyanús” körülmény: nem egészen alaptalanul — noha, mint Adorno szellemesen mondta, gyakran tornatanári hangnemben — emlegetik fel az új művészet „kozmpolitizmusát”. Ez a kozmpolitizmus prózában annyit jelent, hogy valahányszor az új művészet teljesen függetlenül radikális vagy konzervatív szándékaitól — a polgári világ „végső” kérdéseire kérdez, és ideológiai előfeltevéseitől hajtva, annak empiriáját elhagyja, egyszersmind túllépi a *lokális, nemzeti, rétegszerű kereteket* is, ha mégannyira szándékai közé tartozik valami lokálisnak, nemzetinek, réteg- vagy osztályszerűnek a kimondása is. Az új művészet történelmisége — a konkrét történelmi anyag hitelesen megragadott atmoszférája ellenére csupán jelképes háttéreffektus, és amilyen arányban válik ez a törekvés világossá a művészek számára, úgy süllyed vissza a 19. században virágzó történelmi regény a pusztán „olvasmány”, a történelmi festészet az illusztráció szintjére. Ez nem jelent sem „történelem-ellenességet”, hisz a *hic et nunc* túlhaladása az új művészet felismert és vállalt *történelmi helyzete*, sem a történeti értelmezés lehetőségét nem zárja ki. A műelemző jogosult feladata Salvador Dali *A polgárháború borzalmai* című kompozíciójának és a *Guernicának* történeti szempontú szembeállítására, de ha *csupán erre a kontrasztra* szűkíti munkáját, a nagy általános formaproblémákat feltétlenül elvételi. Hasonlóképpen: nem tagadható, hogy a húszas évek weimari színháza valami közvetlenül „osztályszerű” akart kimondani, de ahol csakugyan a „végső” kérdéseket feszegette, ott egy összemberi szituációra tapintott rá (ez magyarázza diadalmenetét öt világrész oly egyes közönsége előtt).

A lokális, a nemzeti, a rétegszerű meghaladása azonban *kiváltképpen ideologikus helyzet*, mert itt az új művész *közvetlenül az emberiséggel konfrontálódik*. Az emberiség, *mint magáért való emberiség*, tehát mint olyan, *tudatosan* megteremtett és minduntalan újrateremtett *egység*, melynek megteremtésére és folyamatos fenntartására irányulnak a *részekből* kiinduló erőfeszítések, amely tehát nem „absztrakció” az öt alkotó egyedek számára, hanem *konkrét* anyag, *érzékletes* közeg, viszont ma csak ideologikusan létezik: azokban a törekvésekben, célkitűzésekben, amelyek egységét kihirdetik, szükségességét posztulálják, minduntalan megszakadó vi-

lágérintkezését újra meg újra helyreállítjuk. Ehhez, a világérintkezés igen sovány — a 19. századi marxi jövődőlésnél egyelőre jóval soványabb — materiális alapján ideologikusan konstituált emberiséghez viszonyul ideologikusan az új művész, jogos szerénytelenséggel, mint egyetlen méltó közönségéhez. Ideologikus ez a viszony, de nem megalapozatlan: az új művész hisz abban, hogy elvben mindenki számára felfogható, általános formáival (hiszen „csak” az kell, hogy a kulcsot mindenki megtalálja hozzájuk) megtestesíti és kihirdeti az általánosan ható embert, az egyesült emberiséget.

Gondolatmenetünknek ezen a pontján azonban már vázlatosan feleletet kell adnunk a címben foglalt kérdésre: miben áll az ideologikus elem demiurgoszi szerepe a modern művészetben? Csupán két komponenst emelünk ki. Először: évezredek óta most először rendelkezik az emberiség olyan művészettel, amely — legalább dünamisza szerint — egyszerre a *gyermekkor és a felnőttkor művésze*. Ha valaki megnézi egy nagy múzeum modern szobrászati gyűjteményét és a Nias-szigeti vagy Lepik-i kultúra zseniális, névtelen szobrászainak remekműveit, gyakran gondolkodás nélkül behelyettesítheti az egyiket a másikkal. A felnőtt módra tudatos és a gyermekien áttetsző szimbiózis a legjobb modern művészetben nem jelenti a nagyon bonyolult ideologikus szándékok megsemmisülését: *dalizmusról* van szó. Az árnyszínház vagy a pantomim reflexiótól érintetlen, primitív életrendből származó nézője a tökéletes megvalósulás természetesen itt is ritka eseteiben éppoly könnyen felfogja a játék jelentését, átéli varázsát, mint a legrafináltabb hozzáértő, az utóbbi az „ideoloikus háttérjelentés” bonyolult többlettel egyetemben. A végsőkéig leegyszerűsített emberalak betölthet — a törzsi világból származó néző számára — akár totemisztikus funkciót is, és egyszersmind összetett jelképet közvetíthet azoknak, akik ilyesmire fogékonyak, „üzenete” számára nyitva állnak. (Nem tudjuk tárgyalni, csupán jelezni akarjuk a Picasso által felvetett, alapvető kérdés: a *határ* problémáját. Ő annyiban foglalt állást — a festészetben belül — a nonfiguratív megoldások ellen, amennyiben ezek a racionálisan rendezhető látvány végső értelmét is felbontják. Úgy hisszük, ebben igaza van — ismételjük: a festészet érvényességi körén belül —, csupán a „látvány” mint kifejezés és más művészetekbeli egyenértékei, szorlnak további értelmezésre.)

Másodszor: az új művészet, amely — hála ideologikus szerkezetének — akarva-akaratlanul kiszabadul a lokális és rétegszerű keretekből, először rendelkezik évszázadok óta az *általánosan ható, tiszta forma* univerzális lehetőségeivel. Inkább, mint a weimari klasszika, amelynek egy mitologikus apparátus tudós feltételei közé kellett áthelyeznie modern anyagát, tehát bonyolultan kitanulmányozható álruhát öltenie, hogy ne lokálisan vagy rendi értelemben hasson, és még sokkal inkább, mint a *fin de siècle* formalizmus, melynek általánossá álcázott formái mögött átlátszóan előtűnt a kicsinyesen szociologikus értelmű és célzatú tartalom. Bizonyára

különös egy oly kevesek által értett művészetnél, amilyen az avantgarde, általánosan ható formáról beszélni. A „rejtelmes” jelleg súlyos következményeire még futólag valóban vissza kell térni. *De akik értik ezt a művészetet, azok lokális akadályok nélkül fogják fel, és általános emberi szempontból „értékesítik”*. Ezzel egyszersmind feloldódott (és ha az avantgarde művészetnek van jövője, végképpen fel is oldódik) az esztétika egyik régi rejtélye. A marxista művészetkritika egyfelől az „emberi társadalom” álláspontján állt a polgári társadalommal szemben, és azt jövendölte: csakis az emberi társadalom, vagyis az egyesült termelők társadalma képes felszámolni a kapitalizmus kultúraellenességét, másrészt teljes joggal mutatta ki az egyes polgári irányok „általános emberinek” elkeresztelt öncsalásai mögött a korhoz kötött, rétegérdek meghatározta „ideológiát”, a szó szűkebb, negatív értelmében. Az új művészet, minthogy ideologikus előfeltételesei következtében elhagyni kényszerül a polgári élet nyersanyagát (vagy éppen eleve eltökélt tudatossággal hagyja azt el), az *általános emberi megvalósításának ígérését* hordozza magában, mindaddig, amíg az „emberi társadalom” perspektívája létezik.

Barát és ellenség egyaránt ismerik az itt felvázolt helyzet, a megtermékenyítő ideologikus konstrukciók általános hatalmának fonákját. Magának az új művészetnek van szava rá: *avantgarde-nak nevezi magát*. Az avantgarde azonban elitjellegű alakulat (*minden elit mindenfajta problematikáját a helyzetbe beleszámítva*), és rögtön felvethető a marxi kérdés: ki fogja a nevelőt nevelni? A szónoki kérdésre nincsen felelet, és a csend, amely rá következik, számos kiváló művész elnémulását vagy hangtalan kínlódsását fedi el, akik végül mégsem tudtak belenyugodni az izolációba. Valóban, az új művészetből — a mexikói falfestők, az új oratóriumköltők és oratóriumkomponisták nagyszabású erőfeszítései ellenére — *nem született kollektív-általánosító népköltészet*. A mítosz-szerű általánosság hiányának két alapvető oka van. Az egyik: a hagyományos élményeken nevelt befogadó (és ő van többségben) hagyományos életformák között él, a mai világot túllépő radikális szükségletek rendszere még csupán néhány kis sziget a civilizáció térképén. A hagyományos befogadó persze egyre növekvő számban éledgetlen a mai világállapottal, tehát szívesen fogad *tartalmilag radikális* műveket, amelyek politikai ellenzékiességét kielégítik, amelyek azonban számára „érthető”, tehát *mindennapi tapasztalatainak megfelelő formában* fogalmazódnak meg, és nem kényszerítik őt arra, hogy akár az „ember egésze” pillanataira is kilépjen tapasztalatainak szerkezete szerint konzervatív világából. Emellett agyonterhelt életritmusának gondolati és érzésökonomiája nem is hagy időt és teret arra, hogy az új élményeket feldolgozza. Mindezzel azonban csak „tartalom” és „forma” vagy ellentéte jön létre. Másodszor: *az általánosan ható, tiszta esztétikai élményt kiváltó forma*, pontosabban a tartalomra és formára többé már nem tagolható, reflexiókat nem igénylő, spontánul ható műalkotás-szerkezet, mondtuk — ez az új művészet eszménye, ezt akarja létrehozni

a formává vált eszmében, az érzéki módon megszervezett teorémában. A tiszta esztétikai élményt felidézõ, létrehozó mûalkotás azonban csak egy töretlenül létező *sensus communis* eredménye lehet (ezt a problémát Heller Ágnessel együtt írott, *Az esztétika nélkülözhetetlenségéről és megreformálhatatlanságáról* c. tanulmányban tárgyaltam). Ilyen *sensus communis* vesz célba a modern mûvészet, mikor a „magáért való emberiség” létét evidenciának tekinti, vagy azzal áztatja magát, hogy annak léte evidencia. Mivel azonban itt csak posztulátumról lehet szó, vagy kiutak adódnak (ilyen a Lukács által „átfordításnak” nevezett maszokajáték: az új mûvészet a régi köntösében, ahhoz visszatérve, azt átalakítva szervezi meg saját világát), vagy újratermelõdnek régi eltorzulások, anyag és forma hagyományos szakadása.

Ezzel a jelen írás is csatlakozik azokhoz, akik a modern mûvészet mélyen problematikus jellegét állítják, csak nem a hagyományos interpretáció két szokásos vonalán. Az egyik a Hegel—Marx-féle, mely a polgári élet prózájában látja a mûvészet hanyatlásának okát; a prózai jellegrõl szólva, igyekeztünk kimutatni, hogy elõnytelenégei magukban leküzdhetõk lennének. A második a Marx—Lukács típusú értelmezés: Lukács dekadencia-elmélete, mely ridegen pálcát tört a modern mûvészet felett, konkrét *történeti-szociológiai* jellegû volt, és a marxi persziflázs szavait variálta: *Les capacités de la bourgeoisie s'en vont*. Tanulmányunk egy másik okra igyekszik a figyelmet összpontosítani: amíg a magáért való emberiség nem transzparens közeg, nem születik belõle transzparens, mindenki számára azonnal átlátható forma; amíg a magáért való emberiség nem konkrét-plasztikus anyag, a ráirányuló teoréma nem képes magát érzéki módon megszervezni, nem jön létre tiszta esztétikai élmény, megismétlõdik — újra meg újra — tartalom és forma szakadása.

Az izoláció a belátható jövõben nem is fog megszûnni, a kérdés csak az: mi legyen a mûvész viszonya az elszigeteltséghez? Rosszul sügnak azok a modern mûvészetnek még legszenvedélyesebb hívei és elismertetésének apostolai közül is, akik az elszigetelõdés gögjét sugalmazzák. Adorno ragyogó zeneszociológiai írásainak hangsúlyozottan ellenszenves vonása az a megvetés, melyet cseppet sem rejteget mindazokkal szemben, akik nem függesztik fel azonnal kényszerû tevékenységeik egész sorát, hogy napjaik tekintélyes részében elmélyedjenek a modern zenetechnológia nem könnyen elsajátítható rejtelseiben. Ez az út nem járható. A hagyományos befogadó még sokáig hagyományos mûvek egész sorától kapja majd megváltó-megtermékenyítõ katarziszait: az úgynevezett tömegfilmek vagy dokumentumdrámák sikerei szolgálnak erre bizonyítékképpen. A morálprédikáció is hiábavaló lenne: az új mûvész legemelkedettebb, legszívhezszólóbb szavai sem készítetik toleranciára azokat, akiknek az új forma — rejtelmes, saját tapasztalataik alapján lefordíthatatlan jellege következében — személyük ellen irányított provokáció. A kiút másutt van: az új

művész művészetében magában (és persze, ha elkötelezett, művészetén kívüli tevékenységében), amely nem csupán ítéletet mond ki a valóságos világ felett, hanem — *nem utolsósorban a mű létevel* — előkészíti, ha mégoly töredékesen is, de megtestesíti azt a jövőt, amelynek képét Lukács 1919-ben *A régi kultúra és az új kultúra* című tanulmányában felrajzolta: a jövőt, amelyben a kultúra életforma és az életforma kultúra.