

Simon Zsuzsa

A GICCS VONZÁSÁBAN

(LÁZADÁS ÉS MENEDÉK)

A modern művészet előttünk játszódó változását, a postmodern fordulatot és annak teóriáját kissé máshonnan nézve, azaz a szigorúan vett művészettörténeti szempontokon kívül eső nézőpontból figyelve, a jelenségek megnevezésére egyre tolakodóbban merül fel az a fogalom: giccs. A giccs, mint életérzés. A giccs, mint világnézet. A giccs, mint stílus, és mint művészetszociológiai kategória. — És mindez együtt: a giccs, mint metafora látszik a legalkalmasabbnak a jelenségek leírására.

Úgy tűnik, a művészet a modernizmus utáni útkeresésében a giccs felé közeledik: tartalmát tekintve olyan gondolatokat és érzéseket közöl, amelyeket régebben csak a giccsben találhattunk, és mindebből egyre inkább kirajzolódik egy olyan világkép, amely régebbi fogalmaink szerint csak a szórakoztató művészetben, a slágerben, az operettben, a tömegkultúrában nyilvánult meg.

A modern művészet, — ebben az összefüggésben az elit művészet —, amely az elmúlt száz évben, kétségekkel, megtorpanásokkal, kiábrándulásokkal meg-megszakítva, de végeredményben töretlenül haladt a maga szellemi útján, és ezen az úton kérlelhetetlen szigorral kutatta az igazat, a lényegeset, kereste a végső tökéletességet és kendőzetlenül mutatta fel az elérhetetlenség fájdalmát — s eközben gögösen maga mögött hagyott, kidobott magából mindent, ami ezen az úton akadályozta, amit lényegtelennek, hazugnak és illúzióknak nyilvánított: a szépséget, harmóniát, boldogságot, vagyis mindazt, ami már csak a giccsben létezik. A művészet most mintha megelégedte volna gögös szellemi útjának magányát, ezotirikus levegőjét, szigorúságát, intellektualizmusát — és valami egyszerűre, harmonikusra, valami „emberi”-re vágyik, vagy mindennek csak illúziójára — s amit már csak a giccsben találhat meg. Az elit művészet, amely kezdettől fogva megtagadott minden közösséget azzal a „másikkal”, most viszolyogva, de vágytól hajtva a giccs karjaiba hullik, annak a könnyed, vonzóan romlott álművészetnek a karjaiba, amely az igazi művészet ruhájában tetszelegve olyan könnyedén nyújtja az embe-

reknek azt, amire vágnak, boldogságot, harmóniát, kalandot, vagy mindennek az illúzióját.¹

A szellem önmagához méltatlan szerelme, a „szellem bukása”? — túlságosan ismert szókapcsolatok, mégis, ha követni tudtuk a szellem felfelé ívelő útját, most ellentmondásos érzelmekkel figyeljük ezt a jelenséget. Érzelmeinkben aggodalom, viszolygás keveredik egymással — és némi (tudatalatti) káröröm, amely mindig fellép, ha a gőg megtöretését látjuk. És végül reménység, hogy ez az alászállás nem bukás, hanem az átváltozás záloga, ígérete; ígéret, hogy ezek a polarizált és kibékíthetetlen fogalmak, mint szellem és mindennapiság, igazság és boldogság, elit művészet és giccs, kibékülnek, egymásra találhatnak, hogy a partikulárisba bezárt lét valami módon összekapcsolható az egyetemessel — ahogy ez, talán a régi művészetben, megtörtént már néhányszor.

A GICCS ÍGÉRETE

Ebben a jelenségben, mint már említettem, egybefonódik a giccs, mint jelenség, mint világnézet, mint stílus, és mint metafora. De — azt hiszem — mindezek között mégiscsak a giccs életérzés-tartalma a fontos. Az elit művészet, világhódító és a lehetetlent ostromló szellemi kalandjából és aszketikus magányából erre a tartalomra vágyik. De ezt az életérzést, a köznapi, bensőséges boldogságot úgy szeretné elérni, magáévá tenni, hogy ne kelljen feladnia szellemi törekvéseit, igényességét, mindazt, ami eddig sajátja volt, ne kelljen elmerülnie a tudatlanságban.

Egyelőre ez a vágy az, ami biztosan állítható. De ez a vágy nem új jelenség: a modern művészet sokfelé kereste már ezt az elveszett paradicsomot, magában az emberben, a „ártatlan” emberben, a történelemben, a régi művészetben. A modern civilizációs életben azonban nyilvánvalóan nem található olyan életformák vagy szituációk, amelyekben ezek a tartalmak tisztán és öntudatlanul megőrződtek. És ugyanígy kérdéses, hogy magában a modern emberben fellelhető-e még az ősiségnek, természetességnek, naivitásnak azok a zugai, amelyek ezeket a tartalmakat őrizhetnék. Ezért vall kudarcot az a művészeti elképzelés, amely ezt a rejtett tartalmat akarja *közvetlenül* felszínre hozni. A művész, bárhová menekül is, a külvilágba vagy befelé az emberbe, mindenütt kultúrát, nyelvet talál.

A történeti kultúrában valóban sok helyen megtalálja a keresett tartalmakat, többszörösen feldolgozva, megformálva, reflektálva. Ezért fordult a modern művészet nemegyszer a történelemhez, a művészettörténethez — de itt újabb kudarcra kellett szembesítenie.

A hozzánk időben legközelebb álló stíluskorszakok, amelyekben még a bensőségesség, a boldogság kifejezését megtalálhatjuk, s amelyekben ez az egyedi a teljességgel valamilyen viszonylatba hozható, a 18. és 19. századi

nagy stíluskorszakok, a klasszikus és romantikus zene, a német és francia romantikus irodalom, az orosz és francia realista regény, a klasszicista, biedermeier képzőművészet, a francia realista festészet. A modern művészet útkeresésében valóban követendő modellként használhatná ezeket a nagy stíluskorszakokat — s mégsem teheti, nem csak azon közhelyszerű igazság miatt, hogy a „történelemben nem lehet visszafelé menni”, hanem egyrészt azért, mert az említett harmóniaképük drámaian megküzdött, differenciált, és kritikailag sokszorosan megkérdőjelezett harmónia, amely éppen a kibillenés határán van — ettől igazak, de innen minden további lépés már felborítaná ezt az egyensúlyt — ezért folytathatatlan.

Másrészt ez a harmónia a 18—19. században éppen azért volt lehetséges, mert azok a fogalmak, amelyek között létrejött, nem távolodtak olyan messzire egymástól, mint amilyen mértékben az a modern művészetben történt. Egy egyszerű bensőséges dallam és annak feldolgozása a szigorúan kötött, bonyolult és nagyformátumú szimfonikus kompozícióban, a klasszikus zenében olyan természetes egységet alkottak, amelyben ez a kétféleség, a kettő közti különbség nem ismerhető fel, csak az analitikus elemzés számára. Ugyanez a dallam — amely már nem is ugyanaz, hiszen a modern zene felől nézve ez már csak egy szentimentális dalocska —, a modern zene komponálási módjával, például a tizenkétfokúsággal már semmilyen viszonyba nem kerülhet, legfeljebb mint a múltra vonatkozó nosztalgikus-ironikus idézet szerepelhet a műben.

Mindezért a ma művészetének a történelem nagy zárt stílusformái nem kínálnak járható utat, inkább az elérhetetlen harmónia nyomasztó érzését okozzák. Könnyű és járható az út viszont a giccs felé, mely szintén messze távolodva a természetestől és szintén sokszorosan reflektálva, de mégis felismerhetően és leplezetlenül nyújtja a közvetlenül átélhető bensőségességet, és mindezt a teljesség és harmónia illúziójával együtt. A giccs minden kérdésre válaszol, minden ellentétet felold, minden fájdalmat enyhít — ezért az ígéretért fordul a ma progresszív művészete felé, ígéret elviselhetetlen szellemi és etikai terhének könnyítésére.

A MŰVÉSZET PLATONI KONFLIKTUSA ÉS A GICCS

Kapcsolatteremtő szándék, vágy, ígéret, illúzió, lealacsonyodás — ezek a szavak mutatják, hogy ez a kapcsolatkeresés mennyire nem konfliktusmentes, hogy milyen távolságot kell itt a modern művészetnek áthidalnia. Hiszen a két szféra, mint tartalom és mint kulturális jelenség, mára már olyan távolságba került egymástól, és ez a távolság olyan véglegesnek és rögzítettnek tűnik, hogy szinte lehetetlen valamiféle kapcsolatról beszélni.

Az elit és kommersz mint történeti és kulturális jelenségek szétválása-

nak történeti és társadalmi okai ismertek: az elidegenedés „hű tükre”. A szétválás szellemi-esztétikai tartalma az előbbiekkal összhangban szintén ismert. Az elemzések természetesen a kettő különbségét hangsúlyozzák. Ha viszont a kettő összefüggését nézzük, az elit és kommersz szétválása, az elszakadás minősége, esztétikai tartalma szorosan összefügg a művészet esztétikai-filozófiai alapkonfliktusával, amely természetesen nem csak a modern, hanem az egész művészet alapkonfliktusa, de amelyet éppen ez az elit-kommersz szétválás tett olyan fájdalmasan nyilvánvalóvá a modern művészetben, és tette lehetővé ennek modern felismerését.

Ez a konfliktus, ahogy azt Platon² és követői olyan világosan és költőien, és ahogy Hegel³ és az utána következő esztéták tudományosan, de lényegében azonos tartalommal megfogalmazzák, az, hogy hogyan fejlődjék ki a nembeli, a lényeg, az általános, a tisztán szellemi a partikulárison, a szubjektumon, az anyagon keresztül. Hogyan nyilvánuljon meg a szellemi az ellentétén, az anyagin keresztül — a forma, a kifejezés milyen messzire távolodhat az anyagtól a szellemi felé, hogy még művészet, még kifejezés maradjon, azaz, ne veszítse el formai-materiális és humánus kapaszkodóját —, és viszont: milyen messzire távolodhat a forma, az élet felé, az érzékiség felé, hogy szellemi tartalmait is megőrizze és kifejezze. Mennyi szellemiséget képes hordozni a forma, a nyelv, a hang, a kép. Bármilyen régi is ez a felismerés, a történeti korok művésze nem mindig élte át konfliktusként ezt a kettősséget. A modern művészet számára éppen a „könnyű művészet” tartalmainak „leválása” tette nyilvánvalóvá és átélhetővé ezt az amúgy is meglévő és továbbra is megmaradó konfliktust. És tovább élezte a konfliktustudatot, hogy a modern művészet, bármilyen változatos és sokszínű, kezdettől fogva a *tisztán szellemi felé* vette az irányt, ahogy Musil mondja kissé gúnyosan pl. a modern festészetről, „ahol a szellemi vonatkozások netovábbját kívánták a színek és vonalak mikevesebbjével kifejezni” — s ezen az úton többször eljutott a kifejezhetőség, az elhallgatás határához.

De ugyanide jutott a másik irányban is, amikor az ösztönös, a szélsőségesen individuálisat, az érzéket akarta ugyanolyan igénnyel, *közvetlenül és torzítás nélkül* megjeleníteni. S ebben az irányban, a művészet „dionüoszsi” szférájában ugyanúgy eljutott a kifejezhetőség határáig, csak itt nem az eszközök, szegényessége, hanem túlburjánzása és beolvadása az életbe, jelentette a határt — és a kétféle szféra között szintén nem sikerült kapcsolatot találni — ez is az alapkonfliktus része. A kommersz és az elit között azonban *nem itt* következett be a kettéválás. Az elit művészet az egyik irányban az elvont, a transzcendens szellemi, a másik irányban az ösztönös, a démonikus felé, tehát mindenképpen a lényegszerűség felé való törekvésében a mindennapiság élményét, a közvetlenül átélhető érzékiséget, a pusztán egzisztenciális élményeket hagyta maga mögött, dobta ki magából. A fájdalom kérlelhetetlen kifejezésére törekedve kidobta magából az öröm, a kellemesség élményének kifejezését, mint olyant, amely a modern korban csak hazugság lehet. Adorno: „Míg hajdan az askézis reakciós módon ledorongolta az esztétikai igényessé-

get, ma az az avantgardista művészet pecsétje lett: természetesen nem az eszközök valamely archaizáló szegényességével, melyben a szükség és szegénység felmagasztosul, hanem mindazon kulinárisan tetszetős elemek szigorú kizárásával, amelyek azt akarják, hogy közvetlenül önmagáért konzumálják, mintha a művészetben az érzéki elem nem valami szelleminek a hordozója lenne, amely igazából az Egészenben, nem pedig elszigetelt mozzanatokban mutatkozik meg. A művészet éppen azt a boldogság lehetőségét könyveli el negatívan mellyel manapság megrontóan áll szemközt a szerencsének pusztán részleges pozitív előnyben részesítése. Valamennyi 'könnyű' és kellemes művészet látszatszerűvé és hazuggá vált: az, ami az élvezeti kategóriákban esztétikailag fellép, többé már nem élvezhető, és a boldogság ígérete, ahogyan régen a művészetet meghatározták, többé sehol nem található, csupán ott, ahol a hamis boldogságról lerántják az álarcot. Az élvezetnek már csak a legközvetlenebb testi jelenlétben van helye. Ahol igényt tart az esztétikai látszatra, ott esztétikai mérce szerint látszatszerű és egyszersmind megcsalja maga felől az őt élvezőt. Egyedül ott marad hű lehetőségeihez, ahol látszata hiányzik."⁴

Adorno nem vádol, csak megállapítja a kettészakadás fájdalmas tényét, amely szerint egyfelől, az elit művészet felől nézve a kellemesség, a boldogság már csak illúzió, hazugság. Másfelől azonban az emberekben tovább él az igény a boldogság, kellemesség kifejezésére, ezért ezek az elemek megtalálták a maguk kifejezési módját. Ez a kifejezés mód valóban nem nevezhető művészetnek, mert pusztán funkcionálisan működik: kiszolgálja az élvezetvágyat, boldogságigényt úgy, hogy ennek látszatát nyújtja és azzal, hogy ezt az igényt azonnal, rövid távon kielégíti, egyszersmind éppen ezen az alacsony szinten rögzíti is azt. Így rögzíti, sőt erősíti az elidegenedést, a munka-szabadidő kettősségét, amelyben az ember lényegi megvalósításának helyét a szórakozás foglalja el — a kommersz, a giccs álboldogsága a fennállót, a rosszat igenli és erősíti.

És mégis, és ennek ellenére! Nyilvánvaló, hogy az a boldogság, az az öröm, amely itt megnyilvánul és kifejezésre jut, hamis és illúzió —, de az is nyilvánvaló, hogy megformálva, reflektálva sehol máshol fel nem lelhető.

Az elit művészet szigorú, embertelen magányából a közvetlenségnek, az „emberi”-nek erre a kifejezésére vágyik, még akkor is, ha tudja, hogy mindez csak illúzió. De ebből az is következik, hogy ez a tudás mennyire megnehezíti a hozzá való közeledést. Adorno esztétikájában is hangot kap ez a vágy a két szféra közeledésére, de szerinte ez megvalósíthatatlan anélkül, hogy az elit művészet fel ne adná igényességét, szellemi törekvését. És konkrét zenei elemzéseiben a tiszta szellem nevében kérlelhetetlenül elutasítja azokat a művészeti jelenségeket, amelyek megpróbálják az „áttörést” a másik szféra felé.

Thomas Mann egész életműve szintén ennek a váagnak az elméleti kifejtése, amelynek legtömörebb megfogalmazását József alakjának jel-

lemzésében olvashatjuk: József, aki „egyaránt áldott az ég áldásaival felülről s a mélység áldásaival, amely alant terül el”, s a kettőt összekapcsolja a mindennapi barátságosság szférája, a „tegezõ viszony” az emberiséggel. Th. Mann minden regényében találunk egy ilyen figurát, aki ennek a teljességnek szinte modellszerű megtestesítõje — de maga a Thomas Mann-i regény mégsem felel meg ennek a modellnek — nem is felelhet — ez egyértelmûen a szellemi, intellektuális elit-szférába tartozik.

A modern mûvészet kezdete óta ott munkál tehát ez a vágy a mûvészetben, s ha a távolság áthidalása nem is sikerül, ha a konfliktus feloldása nem is lehetséges, a vágy kifejezése szép és igaz mûveket hoz létre. Camus *Közönye* a társadalmi és etikai vonatkozásoktól megfosztott ember pusztá létélményének kifejezésével — ha nem is kínál boldogságot, mindenesetre közel kerül a bensõségességhez, hasonlóan más egzisztencialistákhoz. Richard Straussnál, Stravinszkijnál már a modernizmus elején feltörnek a bécsi keringõ nosztalgiaelemei, igaz stilizálva, félõsen, diszszonánsan, vagy ironikusan, de mégis jelzik a közeledési vágyat. Graham Green régivágású gentlemanjai egy letûnt vagy nem is létezett polgári világ utolsó igazi becsület-lovagjai, akik gyõzelemre viszik az igazságot, vagy meghalnak érte — a szerzõ krimiszerű regényeiben —, de senki sem gondolja, hogy ez „így van”, vagyis G. Green nem csúszik bele a giccsbe, csak érinti azt. Mert a veszély itt mindig fennáll, hogy a mû ezen a határon menthetetlenül a giccsbe csúszik — Gerschwin, Orff pl. mintha már átcsúsztak volna ezen a láthatatlan határon.

A modern mûvészet minden ilyen közeledési vágyát átszínezte és egyben akadályozta a távolságtartó ironia. És ehhez hasonló, ellentmondásos-konfliktusos viszony: az elit mûvészet szellemi fölényének biztos tudatából, védett pozíciójából letekintve „gyönyörködik a rosszban”, az esztétikai rosszban.

A ma mûvésze viszont nem elégszik meg az ironikus idézettel, és a rosszban való „perverz gyönyörködés” nem elégíti ki. Kiábrándulása és vágya az elveszett iránt sokkal erõsebb, ezért sokkal közvetlenebb kapcsolatba akar kerülni a banálissal, mint ez valaha is a modern mûvészetben történt. Ennek a vágnak a beteljesítéséhez napjainkban a film jutott legközelebb. De itt viszonylag kisebb távolságot kellett áthidalni, mint más mûvészetek esetében, hiszen a film a maga tárgyiasságával, érzékilátványbeli konkrétságával mindig is közelebb volt a mindennapisághoz és a szórakoztató mûvészethez. De éppen abban a filmfajtában, amelyik eddig a legmesszebb volt ettõl a szórakoztató jellegtõl, tehát az ún. modern mûvészi film kategóriában figyelhattuk meg az elmúlt néhány évben a giccshez való közeledést, az iróniával alig színezett visszatérést a nagy szupergiccshez. Herzog *Nosferatuja*, *Fitzeraldója*, Fassbinder *Maria Braun házassága*, Antonioni *Oberwaldi titokja*, — igazi, szép, szentimentális mesefilmek vagy szórakoztató filmek, amelyekben a szerzõ intellektuális modernsége fõleg a megformálás filmes tökéletességében mutatkozik meg — és csak olykor csillan át ezen a tökéletességen

némi keserű irónia —, amelyet azonban csak a beavatott kevesek ismernek fel.

Sokkal konfliktusosabb ez a vágy a többi művészetben, pl. a képzőművészetben, zenében, ahol a művészet fokozottabban érzi ennek a vonzalomnak a lealacsonyító voltát, és úgy szeretne ezzel a könnyedebb világgal kapcsolatba kerülni, hogy közben megőrizze értékeit, mintegy „átmentse” kedvezőbb időkre. Vagy, nem törődve jövővel, túléléssel, hanyag nagyvonalú gőggel odadobja, feláldozza értékeit a banalitás oltárán.

A SZUBJEKTIVITÁS VISSZAVONULÁSA

Művészek és teoretikusok napjaink művészetét elemezve sokszor hivatkoznak a szubjektumra (új szubjektivizmus, új expresszionizmus) mint az alkotás alanyára és tárgyára, amelyben még olyan rejtett tartalékok vannak, amelyek a jelenlegi művészeti útkeresésben megoldást nyújthatnak.

A művészet egy bizonyos alaprétegében mindig is szubjektív, itt azonban arról van szó, hogy a művészet kifejezésmódját, szimbólumait, formáját és értékeit kizárólag a szubjektumra, mint egy lehetséges önálló és a külső vonatkozásoktól, meghatározottságtól mentes világra vonatkoztatja. Kétségtelen, hogy az ilyen kifejezésmód mindig kevésbé determinált és mindig közelebb van a szabadsághoz. Az azonban már kérdéses, hogy ma, a nyolcvanas években, tudatában mindannak, ami a szubjektummal a modern művészetben (a filozófiában és a pszichológiában) „történt”, lehet-e még egy „új” szubjektivitásra hivatkozni, és ez vajon nem csupán a szubjektivitás látszata, a szabadság illúziója-e. A huszadik századi művészet- és emberkép legneuralgikusabb pontja az individuum, amelyre túlságosan sok terhet róttak és amely így mindenképpen fájdalmasá vált a művészetben, akkor is, ha minden reményét belevetette és akkor is, ha teljesen ki akarta kapcsolni az alkotás folyamatából.

A modern individualizmus a modern kapitalizmussal együtt formálódott. Ezen belül Max Weber, Dürkheim stb. szerint a protestantizmus játszott nagy szerepet a modern individualista gondolkodás kialakításában, mert feloldotta a vallás átélésének és gyakorlásának szigorúan kötött formáit; az új vallásban az egyénnek magának kellett az isteni lényeggel való találkozás módszerét megtalálnia. Ezzel, hogy az embert egyedül hagyta istennel, óriási terhet és felelősséget rótt az egyénre — ugyanakkor ez a felelősség nagy öntudatot is adott számára, amely segítette ennek a tehernek az elviselését. (És persze, az akkor még szilárd etikai normák és azok teljesíthetősége is segítette az egyént ennek a felelősségnek a vállalásában.) Az igazi egyedüllét azonban akkor következett be, amikor mindenféle vallás valódi érvényessége megrendült és az egyénnek egy isten-nélküli világgal kellett szembenéznie, és mint ilyennek kel-

lett önmagát meghatározni, és újraértékelnie a külső és belső meghatározottságát. A pszichológia, a természettudomány feltárja az egyén gazdag bonyolultságát — ösztönvilágát, tudatalattiját és tudati működését — s ezzel tulajdonképpen megmutatja a gazdag, „belülről vezérelt” autonóm individuum lehetőségét és kényszerét. A modern társadalom és civilizáció azonban éppen ellenkező irányban hatott, és éppen ezt a belülről vezéreltséget akadályozta, tette lehetetlenné. A filozófia (Heidegger, Kierkegaard) és a szociológia (Riesmann) feltárta az egyénnek ezt a többszörös konfliktusát: egyfelől belülrőlvezéreltségének szabadsága és kényszere —, másfelől mindkettőtől való megfosztottsága, kívülről irányítotttsága — annyira, hogy maga az individuum léte vált kérdésessé. És természetesen mindez a konfliktus visszahárult az egyénre, aki az individuum, mint gazdag lehetőség eleve elvesztését eredendő bűnként élte át és fejezte ki a művészetben. Az elit művészet ezt a konfliktust a maga teljes mélységében magáévé tette, sőt azt mondhatnánk, hogy éppen a művészetben kapott plasztikus, karakteres formát ez a konfliktus. A kérdés analízisében és megformálásában mindkét irányban elment a végső határig: egyik irányban az elvont szellemiséget, a transzcendenst ostromló művekben a szubjektum teljes tagadásáig — másik irányban pedig, a különböző expresszív, szürrealista művészeti módszerekben a szubjektum teljes feltárásáig. S mindkét irányban az elérhetetlenség fájdalomát kellett átélnie: egyrészt a szubjektum megszüntetésének, másfelől a belső világ, az ösztönök, a valóban individuális tartalmak áttétel nélküli, közvetlen nyilvánításának lehetetlenségét. Az elit művészet ennek a fájdalomnak kendőzetlen kifejezése. Ismét Adornot idézve: „Az a kérdés, mi lesz a szubjektumból teljes tehetetlenségének és ájultságának és regresz-sziójának korszakában, nem reakció csupán, hanem egyben a metafizikus egzisztencia-minimumot is kutatja, mintha a művészi magatartás módzatai reális magatartásformákat akarnának begyakoroltatni, melyek a megcsonkított életnek segítenek majd, hogy áttelelhessen valahogy a be-köszöntő jégkorszakban.

Ebből olyan zene keletkezhetett volna, amelynek csapásai alatt az Idő darabokra hull szét, olyan zene, amely a negatív örökkévalóság képe, nem pedig a múlhatatlanság hamis ígérete; romokból épült volna ez a zene, amelyben a szubjektumból többé nem maradt volna egyéb, mint önmaga csonkjai és annak kínjai, hogy az egész mégsem akar véget érni. Lecsupasztotta volna a szubjektum erejét, mely valaha a zenében egész világot teremtett saját képmására, leleplezhette volna, hogy csak kint okozni tud, amely ellen nincs vigasz és vigasztalás. De Sade márkitól kölcsönözhetne volna témáit, akinek orgiái úgy vannak megszervezve, akár a mechanikus balettek.”⁵

Ha Adorno nem lett volna ilyen szigorú kritikus, akkor mindezt kijelentő módon is írhatta volna. Nyugodtan mondhatjuk, hogy az elit művészet kiemelkedő alkotásaiban nemcsak kendőzés nélkül, hanem szinte büszkén és gögösen mutatja fel a műben ezt a kint, amely olyan törvényt-szerűnek mutatkozik, hogy ez adja meg a személyiség még meglévő töre-

dékeinek etikai igazolását, sőt, ez a mű minőségének mércéje is. *Csak a szorongás, a szenvedés igazolhatja az elit művészet kvalitását, a jó—rossz ellentét helyébe a szenvedés—boldogság ellentéte lépett.*

Amikor tehát arról beszélünk, hogy az elit művészet regresszív irányban keres kivezető utat saját válságából, akkor ebben az útkeresésben nagy része van ennek a szubjektum válságnak. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy ennek a regresszióknak egyik fő oka, fő mozgatója ez a *szinte kórosan nagyra növelt és azért túlságosan fájdalmassá vált személyiségtudat*, amelytől a művészet szabadulni akar és nem a konfliktus további élezésére, kifejtésére törekszik, hanem egy szűkebb, egyszerűbb, közvetlenebb személyiségképet akar megrajzolni. Egy olyan személyiségképre vágyik, amelyet Kierkegaard (még a modernizmus előtt) „közvetlen érzéki”-nek, „bensőségességnek”⁶ nevezett, és amelyben ez a közvetlenség az ember letagadhatatlan belső démonaival és felismert totális szellemi vágyaival, ha nem is harmóniában, de legalább békés konszenzusban élhet. De a közvetlen érzéki és a totális nembeli harmóniájának megvalósítását tekintve már Kierkegaard is csak Mozarra tudott hivatkozni, mint az utolsó olyan műre, amelyben ez még lehetséges volt. A ma művésze az azóta felismert tudás birtokában még inkább tudja, hogy ma ilyen mű nem jöhet létre, ezért a ma művészenek be kell érnie ennek illúziójával, le kell mondania totalitásigényéről, és ha erről lemond, ezzel a kiegyezéssel visszanyer bizonyos közvetlenséget, harmóniaélményt. És ennek huszadik század végi művészi megnyilvánulásában nem lehet a mozarti teljességre hivatkozni, sokkal inkább annak kései visszájára, az offenbachi léha, felelőtlen vidámságra. A giccs tudatlanságára, fájdalomnélküliségére, illúziókeltő tulajdonságára és okos kiegyezési hajlamára. Vagy valami másra. Hogy a Thomas Mann-i, adorno-i nagy kérdések többé föl se merülhessenek.

A filozófiában is hasonló jelenségeket látunk. Papp Zsolt írja a hetvenes évek filozófiai fordulatáról: „Talán sejthető, hogy az újhegelianus életfilozófia, a transzcendentálkritikai fenomenológia, a filozófiai antropológia, az egzisztencializmus avagy a frankfurti iskola kritikai elmélete *nem ennek* a világnak a létkifejeződése. Még ha a nosztalgiahullámtól a filozófia sem maradt mentes, lásd biográfia nagyipar.

És szembeötlő: a kortárs polgári filozófia — amennyiben még filozófia — mágnesként szippantja magához a nyelvre, az interakció és pszichikum fejlődésére, az állam, a politika és a tudomány státuszára vonatkozó egzakt ismereteket. De említhetnénk a néprajz, a jogtörténet, a gazdasági antropológiák hatását is. Behatoltak a diszciplínák. Némi önkény-nyel: „szociologizálódott” a filozófia.”⁷

A MODERN MŰVÉSZET SZÉLSŐ ÉRTÉKEI

Számomra mindez — a művészet alapkonfliktusa, szellemi törekvése és anyagi-formai-érzéki kötöttsége — a képzőművészetet jelenti, a huszadik századi képzőművészet nagy szellemi kalandját és mai regresszióját, menekülési kísérletét. Ez a konfliktus természetesen a képzőművészetben sem új. Werner Hofmann ezt így fogalmazza meg: „Ez elvezet bennünket a két példaszerű magatartáshoz, a művész két magatartásához, mindkettőnek az a célja, hogy tökéletességet, befejezettséget hozzon létre. Mindkettő ismert a mitikus és történeti hagyományból. Mindkét esetben a művész ismeri saját alkotóereje határait és megpróbálja legyőzni azokat. Az egyik esetben a művész felfedezi a különbséget a tiszta idea és az anyagi megvalósulás között — a veszteséget, amellyel a művészetelmélet Platon óta foglalkozik — a második esetben a művész azért panaszkodik, mert képeiből hiányzik az élőlények teljes vitalitása és a művek egy mesterséges világhoz tartoznak... Ez a mindenütt jelenlévő elégedetlenség hozza magával a művészek teljesen ellentétes két típusát és eredményezi az egyik esetben az ikont (mint a szellem látható képét) és másik esetben a kísérletet, hogy a művész a művészetet beolvassza az életbe. Távolság, szemben a távolság hiányával. A purista meg akar szabadulni a romlandó anyagtól és megpróbál keresztülhatolni a szigorú forma médiumán, hogy behatoljon az idea érintetlen zórájába, hogy kielégítse tökéletességi vágyát. Ezzel szemben a másikat, valami ösztönzi a teljesebb, vitálisabb művészet felé, hogy átlépjen minden esztétikai határt.”⁸

Ez a „mindenütt jelenlévő elégedetlenség” a modern képzőművészetben a művészet minden előző korszakánál erősebben munkált s minden megelőző korszak eredményeinél messzebb űzte-ösztönözte a művészetet — mindkét irányban.

A modern művészet sokszálú, bonyolult, elágazásokkal és visszafordulásokkal teli történetének jellemzésénél ez a „két irány” kifejezés természetesen önkényes leegyszerűsítés, de mint modell használható a fogalmak világos elkülönítésére.

A tiszta idea felé: az absztrakció

E szerint a modell szerint a modern képzőművészetben az egyik legvilágosabban kirajzolódó vonal: törekvés a tiszta idea, a tiszta szellemiség, a transzcendens kifejezésére-megjelenítésére. A művészet — történetében először — érzéki-anyagi kötöttségétől, tehát mintegy önmagától akart megszabadulni. Ez egy iszonyú küzdelem volt, a lehetetlen ostromlása, amelynek során a művészet fokozatosan maga mögött hagyta szinte mindazt, ami eddig ő volt: a festészet maga mögött hagyta az imitációt, az ábrázolást és mindazt a konkrét, vallásos, mitológiai, irodalmi, etikai tartalmat, amelynek ez az ábrázolás eszköze volt — azután minimálisra

redukálta a szint és a formát, azután magát az alkotó személyének szerepét, a személyes kézjegyet — és végül szinte magát a művet is, mint az utolsó kapaszkodót.

Ez a Cézannel kezdődő, merészen felfelé ívelő vonal, amelynek során a művészet szédületesen gyorsan távolodott a formai-érzéki szférától a szellemi felé, első csúcsát a kandinszkiji, mondriani, malevicsi absztrakcióban érte el.

Természetesen ez csak utólag írható le ilyen tömör formában és főleg ilyen teleologikus folyamatként; a valóságban a művészek nem racionális és céltudatos lépésekként haladtak előre — az egyes lépések egymással párhuzamosan, egymásnak ellentmondóan és az intuíciónál vezérelve történtek. Ugyanakkor az is igaz, hogy annak idején az egyes művészek maguk is nagyon világosan látták az egész folyamatot és a célt, amely felé törekedtek, és az egyes formai megoldásokkal egyidőben filozófiailag is pontosan megfogalmazták törekvéseiket, világosan felismerve és megnevezve azokat az elemeket, amelyekkel küzdöttek: az anyag a nehéz, a lehúzó, a negatív elem, a szellem az aktív, a mozgató, a pozitív. F. Marc arról beszél, hogy ezért látja csúnyának a természetet. Kandinszkij szerint a művészetnek „az anyagi valóság nehéz és megalázó csapdájából a tiszta látás elvont szabadságába kell jutnia”.⁹ Klee szerint a művész feladata, hogy ne a már meglévő jelenségeket ismétlje és imitálja, hanem a „teremtő erők” közé iktassa magát és ezzel egy új világot teremtsen. És Mondrian szerint „(az ember) önmagában senki lesz, csak egy része az egésznek és csak akkor lesz boldog abban az Édenben, amit teremtett, ha elveszíti kicsiny és nyomorúságos egyéniségének hitványosságát”.¹⁰ Nagy igényű, a lehetetlent ostromló program, amely szándékában túlmutat a filozófiának a transzcendenst megfogalmazni kívánó szándékán, és azon túllépve, mintegy „megkerülve a teremtőt”, új „magábanvalót” akar teremteni. Másfelől a művészek felismerték, hogy a szubjektum, a maga pszichikai és intellektuális korlátaival, esetlegességével és fájdalomával csak akadályozza ezt az egeket ostromló szándékot, ezért törekedtek a pszichikumon túli, nem-emberi törvényszerűség elérésére.

És itt nem az a kérdés, hogy mindez sikerült-e, hiszen az egyes életműveket nézve ezek a művészek nagyon messzire jutottak ezen az úton, Mondrian alapszínekből és négyszögekből álló, zárt, a humánnummal és a külvilággal alig érintkező, öntörvényű és „majdnem végső” rendje; Malevics fekete négyzete, amely valóban már csak önmagára vonatkozik; Kandinszkij vonal—szín gesztusai, amelyekben ugyan nagyon erős szubjektív energiák működnek, de egy, a partikuláris létről és fájdalomtól megszabadult szubjektum világteremtő megnyilvánulásai; Klee zenei tisztaságú szín- és formadarabjai ennek a szellemi törekvésnek a csúcspontjai, és egyben ennek a szellemi útnak a szélső értékei, ahonnan nincs tovább. Mindez tehát „sikerült”, ami nem mond ellent annak — hiszen itt most nem az egyes életművekről, hanem a művészetnek magának a folyamáról van szó —, hogy a művészetnek ez a metafizikai programja, a maximális célkitűzés felől nézve reménytelen, és a művekben

éppen ez a lehetetlenség és az elérhetetlennek az ostromlása a szép, az, hogy a vonalak és színek még mindig a látható világon belül maradnak, az, hogy a műbe beszüremlenek a világ fizikai, materiális törvényei: a súly, az egyensúly, a fény, a tömeg, és beszüremlenek az „esztétikai törvények”: a kompozíció, stílus, ízlés, és hogy a leegyenesebb vonalba is belopózik a személy, sőt a nyelvi, szimbolikus elem. Az absztrakció tette továbbá nyilvánvalóvá — miután létrejött és kiteljesedett — éppen azt, hogy filozófiailag a transzcendencia elérésére nem csak a (direkt) absztrakció az egyetlen út. Ez főleg a kései, a második-harmadik generációs absztraktok elemzésében lett azután nyilvánvalóvá. Mert, ha összehasonlítunk például egy Noland képet Cézanne egy csendéletével, akkor nem biztos, hogy ahhoz a bizonyos ideához Noland jutott közelebb. Először is az absztrakt óta Cézanne műveit is absztraktnak látjuk, az imitációs elemtől tehát eltekinthetünk, ugyanakkor Cézanne szinte öntudatlan, nem verbalizált törekvése, hogy a tárgyi világon és a kötött formákon keresztül eljusson egy nem eleve elképzelt, ismeretlen szellemi rendbe — s ennek a küzdelemnek a személyes drámája, amely a távolság tudatából adódik, mindez mégis mintha jobban csökkentené ezt a távolságot, mint például Noland szín és forma redukciója. Noland, aki már mindent tud, aki az absztrakció tanulságaiból tudja, hogy a személyespszichológiáit mint visszahúzó erőt el kell hagyni, hogy a színeket és formákat minimálisra kell redukálni — de képében így inkább a dehumanizált civilizáció személytelenségének egy fájdalom-túli igénylése, tehát egy társadalmi aspektus, mintsem a transzcendensnek a reménytelen ostroma volna jelen.

A személyen keresztül a személytelen felé

A „mindenütt jelenlevő elégedetlenség” a szürrealistákat és a metafizikus festészetet megint más irányba űzte: a purista absztrakciótól a konkrét tárgyias kifejezőmód felé fordultak, hogy azután ezen a tárgyiságon keresztül, de ennek konkrét tárgyi jelentését megszüntetve, és ugyancsak túljutva a személy felszíni-tudati rétegén, az ember belső, nem-pszichológiai lényegéhez, tehát a *még-nem* egyedi rétegéhez jussanak el, így szándékuk lényegében megegyezett az absztrakt festészet törekvéseivel.

A szürrealista költészet az automatikus írással kívánta kiiktatni a szubjektum tudatos rétegét. A festészet azonban nem ezt a módszert követte. Magritte, Miro, Dali nagyon is tudatosan használták eszközeiket és nem titkolható gyönyörűséggel festették valóságos vagy eltorzított, elvarázsolt tárgyaikat. Egyedül Max Ernst bízta magát a véletlenre, s ezzel a módszerrel sikerült átlendülnie a tudatosból az irracionálisba — az ő festői módszere állt legközelebb a szürrealista költészet automatizmusához.

A tudatos módszerrel — és a legkevésbé „szürreális” kompozícióval — talán Chirico metafizikus festésze jutott legmesszebbre; konkrét és

ugyanakkor gazdag történeti, szimbolikus jelentéssel telített tárgyaival (vagy azok ellenére) sikerült átlendülnie egy személytelen és irracionális világba.

Ezt a konkrét-tárgyas szürrealizmust Dali a „konkrét irracionális gyorsfényképének” nevezte, kifejezve ezzel a szürrealizmus „elégedetlenségét”, azt, hogy szándékuk a művészetnek egy nagyon bizonytalan, keskeny ösvényén valósulhat csak meg, ahonnan nagyon könnyű letérni, lecsúszni — a kép nagyon könnyen válhat érdekes, bizarr tárgyak együttesének ábrázolásává.

A szürrealizmus vágyott céljához az absztrakció második nemzedéke, az amerikai absztrakt expresszionisták és a velük rokontörekvésű irányzatok, tacheizmus, informel, jutottak közelebb, akik a szürrealista költészet módszerét követve az automatikus festést használták, mint módszert. Pontosabban, a szubjektum megnyilvánulásait, a festői gesztusokat, a színválasztást, a formaképzést „szabadon engedték működni”, médiumként, üzenetközvetítőként használták. Pollock egész testét, mozdulatait, festészeti eszközeit ilyen médiumnak használta, hogy annak öntudatlan működésén, automatikus táncán keresztül egy számára is ismeretlen üzenet szólalhasson meg. Pollock hatalmas vásznai vagy Hartung erőteljes gesztus-festményei, ezek a fantasztikus kalligráfiák, kompozíció nélküli kompozíciók, amelyek semmilyen kulturális jelentést nem hordoznak, és semmilyen személyes tudatos megnyilvánulást, valóban egy ismeretlen világban történő energia-, szín, formamozgásokról tudósítanak. Vagy egyszerűen csak szép, színes, dekoratív felületek. Ugyanaz az elégedetlenség mint a purista absztrakcióban: meddig lehet elmenni ezen az úton, hogy még kifejezés, még kommunikáció maradjon.

Ezt a szálát, a személyen keresztül az irracionális felé később is többen felvették és tovább fonták. A happening, performance, akció közös vonása, hogy az ősi varázsláshoz, rítushoz leginkább hasonló konkrét, mindennapi cselekvéseken keresztül közelítettek az irracionálishoz. A médium szerepét itt használati tárgyak, anyagok, állatok és olykor maga a művész töltötték be. Ezek a cselekvések, amelyek eszközeikben és lehetőségeikben határtalanul gazdagok és tágasak voltak — az alkotót itt semmiféle törvény, szabály nem kötötte — éppen ezért nagyon hatásosak, olykor drámaian megrázóak voltak, (sőt pszichológiailag és társadalmilag is aktivizálták a közönséget) —, de ezen a ponton nagyon ritkán jutottak túl. Itt még plasztikusabban kirajzolódott az alapkonfliktus: a cselekvésben részt vevő művész, különösen, ha a médium szerepét játssza, élménye, bármilyen igaz és teljes legyen, ha nincs plasztikusan megformálva, akkor nem közölhető, nem adható át — ha viszont látványos történésben megformálja, akkor fennáll a veszély, hogy vissza-csúszik a puszta demonstrációba, illusztrációba.

A technikai médium

Pollock tehát médiumként használta önmagát és eszközeit. Később, a hatvanas és hetvenes években a technikai eszközöket használták médiumként — ez a törekvés szintén az elvont szellemi felé való törekvés egy másik szálán, amelyben éppen azok az eszközök váltak alkalmassá ennek megközelítésére, amelyek eddig erre a legalkalmatlanabbak voltak. A fotó, film, video, ahogy azt a tömegművészet használta, nagyon szűk terület „vételére”, a látvány, tehát a látszat látszatának az imitációjára volt alkalmas. Ezzel szemben már a húszas-harmincas években felfedezték — az absztrakcióval egyidőben —, hogy a fotó, a film ugyanúgy alkalmas azoknak az elvont szellemi tartalmaknak a kifejezésére, amely akkor az absztrakciót foglalkoztatta. A hatvanas-hetvenes években ennek tehát újrafelfedezése, illetve továbbvitele történik, amennyiben itt a technikát, a fotót, videót, filmet, magnót mint önálló médiumot használták. Felhagytak azzal a tudatos és már görcsössé váló törekvéssel, hogy azt a bizonyos elképzelt tökéletességet minél kisebb torzulással fejezzék ki, és mintegy „rábízták” magukat a technikára. Egyrészt úgy, hogy alig avatkoztak be a működésébe, másrészt olyan lazán, könnyedén használták, mintha nem ismernék annak működését. A technika ilyen „nem rendeltetészerű” használatából olyan hibák, torzulások keletkeztek, amelyeket új információkként lehetett olvasni. Ezek az információk legtöbbször persze semmi másról nem tudósítottak, mint a technika hibás működéséről és a titoknak csak a látszatát keltették, némely esetben azonban valóban „új” volt az információ, olyan, amelyet az alkotó nem „táplált be előzetesen”, s ezek valóban egy megfejthetetlen titokról, egy ismeretlen világról tudósítottak. S ezek a művek valóban kikerültek az individuuum tudati és érzelmi torzító csapdáját.

Az elhallgatás határán

Az absztrakció maximális igénye és ahhoz képest elégtelensége és későbbi konzumálódása, valamint a szubjektum olyan nehezen kiírható volta — az ebből adódó elégedetlenség összesűrűsödése egy újabb, radikális újratekintést indikált. Ahogy annak idején Mondriant és Kandinszki a modern német filozófián kívül elsősorban bizonyos távolkeleti filozófiák segítettek szellemi törekvésekben (és segítettek, hogy ne legyen nyilvánvaló számukra az absztrakció kifejezési eszközeinek nyelvszerűsége) — a hetvenes években, amikor már Amerikában is közismertté vált a nyelvfilozófia — már nem lehetett nem észrevenni és nem tudatosítani Wittgenstein és követőinek megállapításait. Az igényes és a szellem felé törekvő művészetnek ez egy újabb kihívás volt, amellyel kénytelen volt szembenézni, és kénytelen volt eszközeit, módszereit felülvizsgálni, újra tudatosítani. A „kénytelen volt” azért helyénvaló kifejezés,

mert ez 'a szembenézés, tudatosítás, önvizsgálat ebben az esetben inkább gátja, mint ösztönzője volt a művészetnek.

A konceptuális művészet felelt erre a kihívásra. A kiindulópont és a törekvés hasonló volt, mint az absztrakció kezdetén. Joseph Kosuth arról beszél, hogy a műtárgy morfológiája (ez alatt az anyagot és a stílust érti) megrontja, érvényteleníti az Idea tisztaságát. Az Idea géppé válik, amely létrehozza a művészetet, mondja Sol Lewitt. Mégis más a helyzet, mint Kandinszkij idején; az Idea már nem azt jelenti, mint a kandinszkiji Geist, vagy a kanti magábanvaló — az idea szó itt a lét-filozófia általános visszavonulása, elhallgatása után, Wittgenstein után nem „jelent” semmit, nyelvi formula, s mint ilyen használható. (A jelentés a használat, Wittgenstein.)

A konceptualistáknak, akik ezzel a tudással és ezzel a racionális kritikával nézték a művészetet és saját művészetüket, s akiket már nem fűtött a korai absztraktok szinte vallásos pátosza — tulajdonképpen el kellett volna hallgatniok. A művészetnek, amely ráébred, hogy ott, ahol azelőtt az elérhetetlen volt, most nincs semmi, el kellett volna hallgatnia, mint ahogyan a filozófia is a hallgatást választotta, illetve átmentette magát a szociológiába.

Az egyes életművekben ez a hallgatás nagyon is közeli veszély volt, de úgy látszik, az elhallgatáshoz is pátosz, hit, talán még nagyobb hit kell, mint a továbbműködéshez — és ebből a racionális művészelemző irányzatból természetesen hiányzott ez a pátosz. Továbbműködött, egy tiltásokkal körülvett keskeny ösvényen, ahol majdnem minden, elsősorban maga a mű, továbbá az individuum, a tudat és érzelem, stílus, forma stb. meg volt tiltva illetve kérdéssé vált.

Ezen a keskeny ösvényen azonban — valóban elkerülve ezeket a csapdákat — meglepő eredmények születtek, amelyek művészeti szemléletünket máig befolyásolják. Mintegy megkerülve a filozófia által állított tilalmat, tehát megkerülve a kimondható és a kimondhatatlan konfliktusát, a koncept ön maga felé fordult, magát a művészetet elemezte, a művészet „mindezek utáni” létére tett javaslatokat. Mű és teóriája, mű és interpretációja itt teljesen feledésbe került, Kosuth tanulmányai és művei egyaránt tekinthetők műnek és interpretációnak. Ezek a művészetről szóló közlések egyrészt „A művészet az művészet” reinhardti állításában foglalhatók össze, — vagy ahogyan Kosuth fogalmaz: „A művészet megfelel a kanti analitikus állításnak: érvényessége azoknak a szimbólumoknak a meghatározásától függ, amelyeket tartalmaz, de nem függ a tapasztalati tényektől. Ha másként közelítünk hozzá, akkor olyanokra helyezzük a hangsúlyt, amelyek idegenek a művésztől. A művészet tautologikus. Más szóval: a művészeti állítások nem ténybeli, hanem nyelvi kijelentések.”²¹ Ebben az irányban azonban valóban nincs tovább, ezért Kosuth sem tudja elkerülni, hogy valamilyen irányban „túllépjen” ezen a tautológián, ezért ő is kénytelen a művészet metafizikája felé tapogatózni: „Itt tehát egy javaslatot teszek a művészet életképességére vonatkozóan. Egy olyan

korban, amelyben a filozófia irreálissá válik saját feltevései következtében, a művészet léte nem csak attól függ, hogy nem teljesít bizonyos szolgáltatásokat — például mint a szórakozás, a vizuális vagy más élmény, a dekoráció, amelyek olyanok, hogy igen könnyen a giccs és a technológia hatása alá kerülnek, hanem attól is függ, hogy nem foglalja el a filozófia helyét, mert a művészet különleges jellemzője, hogy függeten marad a filozófiai ítéletektől. Ez azt jelentené ebben az összefüggésben, hogy a művészet hasonlít a logikára, a matematikára és a tudományra. De ahogyan ez más törekvésekből is ismert, a művészet nem az. A művészet saját magáért létezik.

Ebben a korszakban a filozófia és a vallás után a művészet törekedhet arra, hogy betöltse azt, amit más korokban úgy neveztek, hogy az ember spirituális szükséglete. Más szóval feltételezzük, hogy a művészet úgy foglalkozik a dolgok fizikán túli állapotával, ahogyan azt azelőtt a filozófia tette. És a művészet ereje, hogy még a megelőző mondat is csak egy feltevés és nem igazolható a művészettel. A művészet csak a művészetre vonatkozóan jelent ki valamit. A művészet a művészet definíciója.”¹²

Ez a „spirituális szükséglet” végeredményben ugyanaz, mint a mondriani, kandinszkiji igény a Geistre — az elhallgatás és általános lehetetlenség tudatában heroikus vállalkozás még spirituális igényről beszélni.

De heroizmusról sem lehet beszélni — a konceptuális művekből minden heroizmus, minden érzelem száműzve van —, a művek olyan személytelenek, hogy bárki csinálhatta volna őket. Ezek a minimális verbális és kép jelekre épülő művek a logikai állítások szélső határain járnak, ahol a tautológiából, a paradoxból és egyáltalán a logika és a nyelv konvenciómentes használatából adódó hézagokban nyilvánul meg valamiféle metafizikai jelenség. Mel Ramsden befest egy négyzetet feketére és mellé odairja: „Ennek a festménynek a tartalma láthatatlan, a tartalom milyenségét és dimenzióit csak a művész ismeri, aki viszont titokban tartja.” On Kawara táviratai arról, hogy él, Jan Burn Xerox könyvének leírása: „Egy üres fehér papírt lemásoltam a Xerox 720-as géppel. azután a másolatról egy újabb másolatot készítettem, majd a másodikról a harmadik másolatot — és így tovább, így készült ez a százoldalas könyv.”

Ez az aszketikus művészeti magatartás, amely, ha valóban igényes volt és valóban elutasított magától minden személyest, minden stílus- és formai elemet, akkor már csak egy vékony és ingatag szál maradt a kezében, s nagyon közel járt az elhallgatáshoz. Vagy másfelől, éppen ezen ingatagsága következményeképpen — ha nem volt olyan igényes — a zsurnalizmushoz. Ugyanis éppen szigorúsága, kötöttsége — azt is mondhatnánk, hogy dogmatikussága — miatt nagyon könnyűvé vált konceptuális műveket előállítani, s azok a művek, amelyek így mintegy receptre készültek, amelyekből hiányzott a szellem felé törekvés egyéni küzdelme, lecsúsztak a „hogyan csináljunk koncept művészetet” szintjére.

A modern művészetén végighúzódo absztrakció, valamint a minimal art, a konceptuális törekvések, a médiumba vetett hit részben egymáshoz kapcsolódva, részben egymástól függetlenül, külön szálon haladtak ugyanazon irányba és egymástól függetlenül eljutottak a fehér monokróm festményekig, a fehér papírlapig és az üres kiállítóteremig — látzólagos végpontok ezek, ahol egy hajsza választja el a műveket attól, hogy még művészetről lehessen beszélni, egy hajsza a semmitől, az ürességtől, amely azonban még mindig lehet a tiszta, vonatkozásoktól mentes szellem, a megvilágosodás üressége, de ugyanúgy lehet — s ez is a tragédiája — a modell, a váz, a poén üressége. Nagyon könnyű a következtetés, hogy erre nincs tovább — annyi igaz, hogy most, pillanatnyilag, egyelőre erre nincs tovább — a művészet megriadt önnön mindentudásától és egyelőre másfelé, „visszafelé” indult el.

A MENEDÉK FELÉ

A művészet „visszafordulása az elhagyott tartalmak és formák, az elhagyott élet, szubjektum stb. felé, szintén nem most a hetvenes-nyolcvanas években kezdődött, hanem mint tendencia, végighúzódo a modern művészet történetén, olykor vele párhuzamosan fut, olykor összefonódo vele.

Lázadás és menedék: a szecesszió

A szecesszió, amely születésekor a modern művészet előfutárának látszott, és valóban el is indult egy bizonyos szellemi irányba, de már az első lépéseknél megtorpant, sőt visszafordult, mintha megriadt volna attól, ami ezeknek a lépéseknek a következménye lehet a jövőben. Ez különösen a bécsi szecesszióra érvényes, amelyre ugyan hatott az angol pre-raffaeliták spiritualizmusa és reformszelleme, de sohasem volt olyan elkötelezett, mint angol mintája.

Bécsben a századfordulón még békésen együtt élt (és talán utoljára) a tizenkilencedik századi hagyomány és a kezdődő huszadik század radikalizmusa. A művészetet és a szellemi életet a 19. századi hagyományos gondolkodás és művészet határozta meg, az akadémizmusba merevedett klasszicizmus, a tizenkilencedik századi racionális gondolkodás, és a könnyű műfajban ekkor virágzott a bécsi keringő és operett —, ugyanakkor már kezdtek kirajzolódo azok a szellemi áramlatok, amelyek majd a modernizmus talpkövei lesznek: Freud pszichoanalízise, Schönbörg, Webern zenéje, Karl Kraus írásai és Wittgenstein filozófiája.

A szecesszió kérdésfeltevésében, kiindulópontjában természetesen efelé az új felé fordul — tagadja a megmerevedett akadémizmust, de tagadja már az impresszionizmus racionalizmusát, felszínességét is, és új em-

ber- és világképet akar megalkotni. Egy olyan totális, kozmikus, mitikus világképet akar az érzéki művészet eszközeivel felrajzolni, amelyben a szellemi-világos és a sötét-démonikus elemek egyaránt helyet kapnak — s ennek a kozmosznak a csúcán az ember áll, szintén a maga kettős, szellemi-démoni, férfi-nő természetével.

A 19. század felszínes naturalizmusával, vagy a mitológiai-vallásos jelképek formalista ismételtetésébe fulladt akadémikus festészetével szemben ez az új mítoszteremtő szándék ígéretes és előremutató szellemi program volt. De ez az ígéret nem teljesült, a művészet mintha megriadt volna nagyigényű programjának beláthatatlan következményeitől, inkább visszafordult és a felvetett nagy kérdésekre egy azonnali, az ellentéteket kibékítő-összemosó harmonikus megoldást keresett. Klimt festészete pl. egy ilyen harmonikus-kibékítő megoldás: a születés-élet-halál jelképei, a szellemi és démoni elemek, mint a kompozíció motívumai, nem ütköznek össze drámaian, hanem belesimulnak egy harmonikus dekoratív kompozícióba, a mítosz megjelenítése színekkel és formákkal teljesen kitöltött, kellemes, dekoratív felületté szelídül, amelyben semmi „tere” sincs többé a titoknak, az ellentéteknek. A dekoratív felületen minden kérdés feleletet nyert, minden vágy beteljesült. „A művészet menedéket nyújthat a modern élet nyomása elől menekülő ember számára”¹³ ez a korabeli megfogalmazás világosan vall erről a művészetképről — és ez a giccs művészetképe is. Forradalom és menedék, elit művészet és giccs —, ezzel az ellentmondással és kétfelé irányulással, és az ellentmondás könnyed feloldásával a szecesszió már a modernizmus kezdetén tökéletes modellje mindannak, amiről itt szó van. A modernizmus tehát már az indulásánál kereste azt a megoldást, hogy nagyigényű szellemi törekvéseivel, az igazság kimondásával mégis *ott-hon lehessen* a világban, hogy elit és giccs kettőssége helyett egy harmadikat, az egységes művészetet hozza létre. Tegnapi értékfogalmaink szerint ez már a modernizmus kezdetén sem sikerülhetett, a kettő szellemileg már akkor is olyan távol volt egymástól, hogy semmiféle kibékítés nem volt lehetséges — s a szecessziót a modern művészeti értékelés jobb esetben mint „a tizenkilencedik századtól a huszadikba való átmenetet”, szigorúbb esetben mint szimpla giccset értékeli. Nem véletlen azonban, hogy a hatvanas években és különösen most a nyolcvanas években megújult az érdeklődés a szecesszió iránt, és éppen ez iránt a „menedék” vonása iránt.

Szintén még a modern művészet kezdetén, vagy közvetlenül előtte, Gustav Moreau művészete hasonló kettősséget mutat: lázadás és menedék. Lázadás az akadémikus művészet üres reprezentációja, imitatív jellege és mindazzal szemben, amit ez a művészet reprezentál. Ezzel a XIX. századi racionalizmus pragmatikus filozófiájával és a még jól működő polgári rend önelégült optimizmusával szemben Moreau festészetének érzékisége, titokzatos misztikája, dekadenciája, a mindenütt jelenlevő általános csüggedés, enerváltság, halálvágy bevallása valóban leleplező igazságtartalmat hordozott, s ezért a modern művészet előfutá-

rai közé szokták sorolni. De ez az igazságtartalom Moreaunál nem volt több — dekadenciánál, a tagadás felvillantása és a dekadencia kiszínezése —, de ezt nem akarta konfliktussá élezni: művészete a polgár éjszakai nyugtalan és titkolt álma, és az ebből fakadó nappali homályos rossz érzése, arról, hogy itt valami „nem úgy van”, valami „nem stimmel”, s ahova elvágódik ebből a nappali, nem megfelelő világból. De álma nem az igazság, hanem a rafinált és romlott érzékiség, amely nem szembeállít, hanem kibékít a fennállóval. Ezt az érzést Salome alakjában testesíti meg: „ez a táncosnő valamiképp jelképes istennője lett az elpusztíthatatlan Fényűzésnek, a halhatatlan Hisztériának, ő volt az átkozott Szépség, a mindegyik közül kiválasztott, kinek görcsben megmerevedik a húsa és összedermed az izma, a közönséges állat, a közönyös, felelőtlen, az érzéketlen, aki mint az ókori Helén mindenkit megmérgez, akihez közeledik és akit szemügyre vesz”.¹⁴

Ebben is az elit művészetnek a közvetlen érzékiségre való eltévedt vágyát látjuk, amely a mozarti teljesség helyett már csak erre a késői, giccses dekadenciára találhat. Ezek a művészeti megnyilvánulások, azonban még az „előtt”-ről valók, amikor a modern művészet nagy kalandja éppen csak hogy elkezdődött. Az igazán izgalmas jelenségek azonban azok, amikor a művészet már felfedezéseinek teljes tudatában fordul a köznapian-közvetlen felé.

Az abszurd banalitás

Az első világháború után a dada a maga negativisztikus-gúnyos szemléletével nem csak a hagyományos, akadémikus művészetet és a hivatalos reprezentatív kultúrát, hanem a modernista művészetet is tagadta. A modern művészet ezoterikus-elvont világa szerint ugyanolyan hamis és üres, mint az akadémikus művészet. S mindkettővel szemben, mindkettő tagadásaként a közönséges-köznapis elemeket hozta be a művészetbe: köznapis tárgyakat, a szemetet, az ócskaságot, a közönséges, ízléstelen megnyilvánulásokat — s egyik lefontosabb megnyilvánulási formája a kabaré volt, az akkori polgári szórakozás egyik reprezentáns helye és műfaja.

A dadaista kabaré, spontán megnyilvánulásaival és banális eszközeivel, nagyon közel jutott a kommerszhez — mégis merült el benne. Mert a dada gyilkos humora ettől is eltávolította, s ebben a mindent tagadásban a használt banális elemek végül is önmagukkal ellenkező jelentést is kaptak, a létezés abszurditásáról beszéltek.

A fenséges együgyű festészet

A húszas években kezdődő neo-irányzatok (Neue Sachlichkeit, neoklasszicizmus) művészete szintén már az avantgard szellemi törekvések

teljes ismeretéhez nyúlt vissza, az avantgard által elhagyott témákhoz, tartalmakhoz, életérzéshez. Az olasz neoklasszicizmus kettős nosztalgiából táplálkozott a valóságábrázolás és a történeti stílusok iránti nosztalgiából. Mindkettő benne volt már a chiricoi metafizikus festészetben is —, de míg ott ezek a vonzódások egy transzcendens szellemi törekvéshez szolgáltatták a tárgyi, képi és gondolati fogódzót, s az említett keskeny úton egyensúlyoztak a „fizika és a metafizika” között — az olasz neoklasszicizmus lemondott a metafizikai igényről, helyette a valóságábrázolást egy harmonikus, klasszikus rendbe próbálták illeszteni, de egy olyan rendbe, amely nem támaszt teljesíthetetlen szellemi követelményeket, mint a metafizika, hanem egyszerű eszközökkel megvalósítható és közlendőjük a képről közvetlenül, világosan leolvasható.

A neoklasszicizmus tárgyias rétege, a festészet hagyományos témái: Severini, Sironi, Felice Casorati „újra” portrét, tájat, csendéletet festenek — és bármilyen hűvös is előadásmódjuk, képeiken átsüt a valóság látható felszínében való érzéki gyönyörködés. De nyilvánvalóan nem akartak a tárgyiasságnak ezen a szintjén megmaradni — csendéleteiket, tájaikat, portréikat az örökkévaló-fenséges aurájával vették körül —, egy női portré sohasem maradt pusztán portré, hanem az örök asszony, Vénusz vagy Mária megtestesítője, s mögöttük a háttérben görög oszlopok, reneszánsz csarnokok, nagyformátumú tájak adták meg a történeti mítikus perspektívát.

Ez a perspektíva azonban nem mutat messze, ez a neoklasszikus már nem lehetett igazán klasszikus, de nem is akart az lenni. A művészetnek ekkor, a modernizmustól való távolodásában egy olyan klasszicizmusra volt szüksége, amely nem a nehezen megküzdött teljességet hordozza vagy az elérhetetlenség fájdalomtól telített, hanem olyanra, amelynek távlatai beláthatók, közvetlenül átélhetőek. A festmények fenséges hangulatában, a klasszikus díszletekben, a pontosan megfestett reneszánsz, kockás padlóknak és boltívekben van valami ártatlan együgyűség, amely a „kisember” számára is átélhetővé teszi ezt a történeti mítikus perspektívát, amellyel közvetlenül azonosulni tud. Otthonos mitológia: ezzel a novecento is közel került a giccs szemléletéhez. Ezért tudta — kis módosítással — a fasizmus is magáénak tekinteni ezt a művészetet, mert alkalmas volt a demokratikus tömegművészet szerepének a betöltésére is.

A német Új Tárgyiasságban is megtaláljuk a látványban való gyönyörködést, de nem olyan erős benne az a mítikus-történelmi nosztalgia, amely az olasz festészetet olyan fenségesen együgyűvé tette. Itt a modernizmus, ezen belül az expresszionizmus hatása sokkal erősebb. Ott Dix, Georg Grosz az expresszionista hagyományra támaszkodva, de az expresszionizmusnál sokkal hűvösebb tárgyilagossággal ábrázolja az emberi arc groteskségét, az ember esendőségét, szociális nyomorúságát. Carlo Mense, Georg Schrimpf, az irányzat szelídebb képviselői viszont az olaszokhoz hasonlóan a történeti-mítikus nosztalgiát is érzékeltetik bizonyos melankóliával.

Picabia

Egészen más indíttatásból fordult a köznapian banális felé Picabia a negyvenes években, miután részt vett az avantgarde mozgalmakban, megfestette kubista képeit, abszurd gépszerkezeteit, és egyszerre elege lett a modern művészet intellektuális-teoretikus jellegéből, amelyeket az „unalom legmagasabb rendű formáinak nevezett”, és figurális, ábrázoló zsáner-szerű képeket kezdett festeni. Nem a gyötrődő útkeresés vagy nosztalgia vezette ide, hanem a dadaistákéhoz hasonló fölényes — könnyed kiábrándulás, és valamiféle lázadás. Lázadás minden stíluskategória, gondosan felépített életművel szemben — zsánerképei a „polgárpukkasztás” analógiájára „avantgardpukkasztás”. Portrét, bordélyházi jeleneteket, bikaviadalt fest, élénk, vad színekkel, erőteljes formákkal, nagy mesterségbeli tudással. Nyilvánvaló, hogy nem „azonosul” ezekkel a képekkel, inkább megvetés, utálat és könnyed-fölényes gyönyörködés olvasható le a képekről. Úgy veszi magára az ártatlan tájképfestő, zsánerfestő attitűdjét, hogy nem azonosul vele, mindvégig megtartja itt is fölényes-gúnyos kivülállását. Picabiának ezeket a képeit, hasonlóan Chiricio kései, jelmezes önarcképeihez, most fedezik fel, mint a post-modern művészeti magatartás és ízlés elődjait.¹⁵

A tökéletes tömegkultúra

Egy másik nagy összefonódás a kommersszel, amely igazi nagy stílust hozott létre, a hatvanas évek pop művészete volt. Az a populáris kultúra, amely a pop művészet médiuma, már alig hasonlított a háború előtti hagyományos polgári giccsre. Azokat a tartalmakat, amelyeket az elit művészet maga mögött hagyott, és amelyek így leszorultak a populáris kultúrába, a közvetlen bensőségességet, boldogságot, a polgár elfojtott vágyait — a modern tömegkultúra a fejlett technika eszközeivel — egyre tökéletesebben, egyre színesebben és egyre standardizáltabban fejezte ki. És elképzelhetetlen mennyiségben állította elő; a tömegtermelés mindenki számára lehetővé tette, hogy vágyait felnagyítva, azonnal és tökéletesen kielégítve lássa viszont a TV-ben, a filmen, a magazinokban, a hanglemezeken. Ezzel ugyan elveszítette maradék közvetlenségét is, de ki törődött ezzel, amikor ezen a mass médián érkező kép-hang-esemény sokkal valóságosabb, színesebb, izgalmasabb és totálisabb, mint az életbeli tapasztalat, amely ehhez képest halvány és vérszegény, amikor már semmi különbség a „megvalósulni” és „megvalósulva látni” között, sőt inkább az utóbbi javára billen a mérleg. A hatás fő eleme éppen a standardizálásában és tömegességben rejlett: a filmek, TV-játékok, slágerek kész, bevált elemekből épültek, amelyekben csak annyi volt az új, a váratlan tényező, amennyi az érdeklődés fenntartásához feltétlenül szükséges volt. Ez a tökéletes gépiesség, monoton ismétlődés, maga a megvalósult fájdalomnélküliség, személytelenség —

ez tette fogyaszthatóvá egyrészt a tömegek részére. Másrészt az elit művészet részére. Az elit művészet kezdetben természetesen viszolygással nézte a tömegkultúrának ezt az előretörését — az absztrakt művészet úgy, hogy egyszerűen távol tartotta magát tőle — a különböző mediális törekvések azonban arra is irányultak, hogy leleplezzék a technikának ezt a totális uralmi eszközeit.

Azután a hatvanas években néhány amerikai művész egyszerre más-ként kezdte nézni ezt a tagadhatatlanul virágzó kultúrát. Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol — alig volt átmenet — szinte megvilágosodás-szerű gyorsasággal felismerték, hogy ebben a tömegkultúrában sok minden található, amire az elit művészetnek — akkori állapotában — szüksége van, a megoldatlan, heroikus szellemi küzdelmek után. A tömegkultúra problémamentessége, a slágerek, filmek, reklámok vonzó harsánysága és izléstelensége — ez csak a felszíni rétege a vonzóerőnek. Felismerték, hogy a monoton ismétlődés, a tökéletes gépiesség, a váratlan elemek teljes hiánya, a személytelenség — ez nem csak a tömegkultúra osztorozni való negatív vonása, hanem (tartalmától eltekintve) éppen a szellem felé törekvés útja, hiszen például az absztrakció, a geometrikus absztrakció éppen a személyes-fájdalmas elemtől a szürrealizmus pedig a tudattól kívánt megszabadulni szellemi céljai érdekében. A kleisti marionett felülről mozgatott mechanizmusa,¹⁶ amelyben már nyoma sincs az emberi szenvedésnek, és így tökéletessége itt most megvalósult, vagy megvalósulni látszott. Ezért is a vonzalom. Azt is egyszerre felismerték és elfogadták, hogy a század kultúrájának törvényszerű vonása a közvetítettsége, másodlagossága, amelyet nem lehet többé nem tudomásul venni — s ha nem tulajdonítunk többé értéket az eredetiségnek, ha elfogadjuk a közvetítettség tényét, szintén kevesebb konfliktussal dolgozunk.

Elit és tömegművészet viszonyában az idegenséget tehát a vonzalom váltotta fel — a pop művészetben látenszen vagy tudatosan ezek a felismerések segítették a vonzalmat. És ami ebből a vonzalomból született, az ennek a gépiességnek és közvetítettségnek a gyönyörteljes elfogadása. Úgy stilizálták, transzponálták a tömegkultúrát, hogy a transzponálás módjában is kifejeződik, mennyire elfogadták annak szellemét: továbbmásolták, tovább sokszorosították a már eleve másolat, sokszorosítottat. A sztárok fényképeit tovább fényképezték, a magazinok nyomatait tovább sokszorosították, vagy kézműves módszerrel lemásolták. És mindezt felszabadult vidámsággal és gyönyörűséggel csinálták, vagyis a személyestől való megszabadulás a sok gyötrő, meditatív küzdelem után, itt természetesen és vidáman megvalósult. Persze a személyes kézjegy és a tökéletes személytelenség az azonosulás és a kritikai távolságtartás az egyes életművekben különbözőképpen valósult meg. Rauschenberg még az absztrakt iskola határvidékén, az absztrakt iskola szemével kissé távolságtartóan szemlélte ezt a világot és ha gyönyörködött is a banalitásban, de művében azt egy bizonyos szikár költőiséggel átszellemítette. Warhol viszont azt mondta: „szeretnék géppé válni” — amely a kleisti vágynak tömör, modern újrafogalmazása —, s neki sikerült a legmesz-

szébb menni ezen a személytelen úton úgy, hogy mégsem merült el a tömegkultúra áramában.

Az a kérdés, hogy meddig mehet el az elit művészet ebben a hasonulásban úgy, hogy még önmaga marad, nem csak elméleti, hanem reális kérdés, és megvan az a reális veszélye, hogy az elit művészet lesüllyed a giccsbe, amint azt a szecesszionál vagy Gustav Moreau-nál láttuk. A pop egyes művészeinél ez nem történt meg. Andy Warhol képei nagyon közel vannak egy-egy jobb Vogue illusztrációhoz, és egy naiv szemléletben ugyanazt az élményt keltheti, mégsem téveszthető össze azzal, mert a további másolásban, a transzformációban mindig van egy olyan elem, amely összetéveszthetetlenül mutatja a különbséget, a távolságot. És ez az elem nem is mindig a személyes kézjegy vagy az egyediség — sőt ellenkezőleg, a pop művészetben a transzformáció mindig az általánosabb, az emblematis felé közelít. A tömegművészet sohasem éri el az emblematisnak ezt a fokát, mindig megáll előtte egy lépéssel, mindig meg akarja őrizni az egyediség, a valóság látszatát. A pop művészek azonban éppen a tipikus kiválasztásával, és annak további transzformációjával, a formai egyszerűsítés felé haladva hozzák létre az emblematis képet, amely éppen ezen formai egyszerűség és gazdag mögöttes tartalom révén marad a magas művészet határain belül. Ez lényegében a realista művészet módszere.

A fotórealizmusban, hiperrealizmusban hasonló problémákat látunk. Látszólag itt még kevesebb a személyes elem, látszólag a legesetlegesebb eredetit, magazin képet, családi fényképet, egy arcot a tömegből választanak ki és ennek kézi másolásánál is minden egyéni megnyilvánulást elkerülnek; a leghűvösebb, legtárgyilagosabb módszerrel készítik a másolatot — alázattal hasonulnak, azonosulnak a hétköznapnak, a mindennapinak, a giccsesnek azzal a világgal, amelyet a választott képek képviselnek. Ezzel ugyan tagadják a tipikus, vagy az emblematis lehetőséget a művészetben, s a tipikussal szemben az egyszerűt, az esetlegeset mutatják fel, de ezeknek a felületen könnyen átlátható képeknek ugyan csak nagyon gazdag a mögöttes tartalmuk, amelyben a távolságtartás a lemásolt dologtól ugyanolyan erős, mint az azonosulási vágy — s így máris tipikusak. Morley képeslapjain, Estes New York-i képein — a láthatólag érzéki örömmel ábrázolt felület mögött — a kérdések és kétségek sora húzódik a valóságra, a művészetre, a valóság leképezésére vonatkozóan. Végül is a kérdés: sikerült-e a pop festészetnek és az újrealista törekvéseknek az elit művészetben olyan régen várt áttörése, az elit művészet rideg magánya és a tömegművészet közötti fal áttörése. Talán. Ha úgy tetszik, Warhol, Lichtenstein művei mélyen gyökereznek ebben a tömegkultúrában anélkül, hogy azzal azonosak volnának és szellemi törekvéseiket feladták volna.

Az így létrejött művészet státusza azonban nem változott, megmaradt az elit egy rétegéhez szóló arisztokratikus művészetnek. Egyedül Warhol munkássága a kivétel, aki maga is sztár, és életmódjával, sajtójával

nemcsak az elit, hanem egy szélesebb réteg számára diktált divatot, stílust.

Azonban itt most nem a szociológiai szempont a döntő, hanem a művészet belső szellemi folyamata, és ebből a szempontból a pop művészet azt mutatja, hogy ha nem is ez az egyetlen modell, de mindenesetre az áttörés lehetséges.

*

Az európai művészetben nem jött létre ez a modell. Először is Európában a tömegkultúra nem érte el azt a „fejlettségi” fokot a sokszorosításban, a személytelenségben, a standardizálásban, mint Amerikában. A tömegkultúra itt még mindig őriz valamit a század eleji érzelmességből, szentimentalizmusból. Ugyanakkor az elit művészet sem rendelkezett azazal a felszabadult magabiztossággal, amely a New York-i absztrakt expresszionizmust vagy az újgeometrizmust jellemezte és amely lehetővé tette a tömegkultúrához való félelem nélküli közeledést. Az elit művészet továbbra is a szenvedően konfliktusos, intellektuális utat járta. Persze itt is megfigyelhettük a popnak bizonyos hatását: Sigmar Polke, Gerard Richter — szintén közeledtek a kultúra populáris rétegéhez, de korántsem olyan felszabadultan és derűsen, mint amerikai társaik. Közeledésük sokkal konfliktusosabb: fotófeldolgozásaik-másolataik egyszerre mutatja az érzelmes, olykor költői vonzódást és az intellektuális távolságtartást. Richter elmosódott családi fényképei, tájképei inkább egy romantikus vagy szentimentális vágyódást, mintsem a kommerszhez való vonzódását mutatják, s így inkább a nyolcvanas évek szemléletéhez állnak közelebb.

„Az Angol Kert és a fényes palota”

Európában a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején jutott el a művészet arra a pontra, hogy a kiutat a visszafordulásban lássa. És a poppal ellentétben, nem jókedvűből és magabiztosságból, hanem kényszerből. Azok a szellemi törekvések, amelyek meghatározták a modernizmus egészét, folytathatatlaná váltak — mint láttuk a koncepciónál és az absztraktnál —, a művészet igényességében az elhallgatás vagy az önmagáról való meditatálás zsákutcájába jutott. Ehhez nem csak magának a művészetnek az öntörvényű belső útja járult hozzá, hanem a gondolkodás általános megváltozása: a hatvanas években az avantgarde maga mögött tudhatta a radikális forradalmi értelmiséget és az ifjúságot, és maga mögött tudhatta ennek radikális filozófiáját. A hetvenes évek végére ez a forradalmi hullám az egész világon elmúlt, hogy átadja helyét a különféle konzervatív vagy legalábbis a meglévővel, a fennállóval konszenzust hirdető gondolkodásnak — a filozófiai ontológia pedig átadja helyét a szociológiának, amely éppen ennek a konszenzusnak a

lehető legoptimálisabb működését kutatja. A művészet pedig átadja helyét . . .

A művészet, kényszerűségből, riadtságból, magánytól űzve visszafordul kisebb tájak felé. Rudi Fuchs így fogalmazta meg a 82-es Dokumentán a művészetnek ezt az új fejezetét: 7. Dokumenta, „amelyben hőseink a sötét erdőkön és félelmetes völgyeken át vezető fáradságos utazás után végül megérkeznek az Angol Kertbe, egy ragyogó palota kapujához.”¹⁷ A teória itt mintha előbb járna, mint a művészet: ez a megérkezés egyelőre ábránd, vágy, az „Angol Kert otthonossága, barátságossága, a palota pompája”, azok a vágyképek, amelyekre a művészet magányából, a sötétségből vágyik, és keresi ennek kifejezési formáit — miközben persze nem felejt, nem felejtheti el az eddig megtett utat, nem teheti hiábavalóvá utazását a sötétségen keresztül. De a kihívás végletes: nem segít az irónia, nem segít az intellektuális távolságtartó stilizálás, sokkal végzetesebb visszafordulásra van szükség.

Ahogy még Thomas Mann a Doktor Faustusban megrajzolhatott egy olyan modellt, amelyben az etikai gonosszal való szövetség megmentheti a művészetet esztétikailag — ez ma már nem lehetséges —, ma az esztétikai gonosszal kell szövetkezni a művészet megmentése, vagy legalábbis túlélése érdekében. És ez az esztétikai gonosz a giccs — a régi vagy új giccs, az operett, a sláger, a sanzon, a régi idők mozija, a régi idők olajnyomata — és mindaz az életérzés, amely ebben olyan könnyedén megtalálható, és amely a személy számára valamely identitás-illúziót nyújthat: boldogság, otthonosság, Gemütlichkeit, a szépség, gazdagság, pompa élvezete, szexuális gyönyör, azonosulás másokkal, hazával, vallással, jóság, igazságosság győzelme, amelyeknek nálunk Európában különösen gazdag hagyományai vannak.

A teória itt valóban előbb jár: Rudi Fuchs idézett mondatát, amely jelen időben és kijelentő módban van, inkább feltételes módban és jövő időben lehetne fogalmazni: valószínű, hogy így lesz, vagy szeretnénk, ha ez lenne. Ami „van”, az inkább a sokféleség, útkeresés sokféle irányba. Ha közelebbről nézzük a legújabb irányzatok sokaságát és az egyéni alkotók tömegét, nem könnyű a közös nevezőt megtalálni. Új figurativitás, transz-avantgarde, új szenzibilitás, új expresszionizmus, új vadak, új naivak, pattern painting — közös bennük, hogy mindegyik neoirányzat, valami réginek, már voltak a felújítása; és közös vonásuk, hogy a festészetben belül visszatértek a figurális, tárgyias festészeti gondolkodáshoz. Ez azonban csak formai közös jegy, amelyen belül az attitűdök, gondolkodásmódok, életérzések széles skáláját látjuk. Az új figurativitásban továbbélhet az avantgarde szellemi törekvése, kritikai attitűdje, amelyben megváltozott formában és talán kevésbé szélsőségesen, de mégiscsak a tökéletesség utáni vágy és elérhetetlenségének kínzó fájdalma munkál, mint például a német új expresszív festészetben. Az ugyan-csak figuratív új naivitásban, vagy az olasz anakronisztikus irányzatban viszont az erről való lemondás, a fájdalomtól való menekülés munkál.

A hetvenes években olasz festők egy csoportja mintha újra felvette volna a neoklasszicista festészet elejtett fonalát. A neoklasszicizmus a legközelebbi szál, amelyhez munkáik köthetők, de ahogy már a neoklasszicizmus is többféle történeti hagyományt elevenített fel, úgy a hetvenes évek olasz „anakronizmus”-ában is fellelhetők a klasszicizmus mellett a giottoi egyszerűség, a manierizmus, a barokk, a metafizikus festészet stílushagyománya, valamint a görög—római és a keresztény mitológia jelképei — ez a neo irányzat is egy hosszú kulturális csóvát húz maga után.

A logikus-elméleti következtetés itt az volna, hogy tudatában mindannak, ami már ezzel a történeti-kulturális hagyománnyal „megtörtént” — és nem csak a modern művészetben —, a múlt kultúrájának ezt a „csődtömegét” már csak ironikusan lehet kezelni, sőt itt már az irónia is kevés, mindebből már csak egy utolsó komédiát kellene írni, hogy egyszer s mindenkorra el legyen intézve.

De nem ez történt. A művészet vágya az identitásra, a menedékre olyan erős, hogy nem vesz tudomást erről a logikus következtetésről, illúzióját újra és újra beléveti a hagyományba. Természetesen némi iróniával, eklektikával enyhítve-takargatva ezt a hitet. Ezek a legújabb „történelmi” művek a hit-irónia két ága között egyensúlyoznak, de mintha a hit lenne a súlyosabb.

Tomassi Ferroni anakronisztikus-eklektikus festményeiről is nehéz eldönteni, hogy az irónia vagy a komolyság felé billentik-e a mérleget. Ferroni „témái”: szex, erőszak, halál, művészet, szépség — a legrészesebb, legrafináltabb manierista stílusban megfestve. Témája és előadásmódja annyira vonzó, hogy az már maga a giccs. Elidegenítő effektusaiban látszólag modern kritikai szellem van jelen, ez azonban csak látszat: a szerelem, mint erőszak; a nő, mint tárgy, mint leigázott lény a szerelemben; a művész, a voyeur, aki csak szemlél, de nem cselekszik, ezek közhelyek, amelyekben semmi kritikai szellem nincs, nem beszélnek „fájdalomról”, „lehetetlenségről”. Ezeket a „jeleneteket” Ferroni úgy festi meg, úgy kínálja, ahogy annakidején az (ál)szemérmes, valójában perverz polgárnak kínálták az érzékiséget a különböző kommersz műfajokban: nem zavarták álszemérmét a szerelem meztelen naturalizmusával, hanem felöltöztették mitológiai jelmezekbe, kultúrával, műveltséggel körítették, ugyanakkor perverzióját is kiszolgálták enyhébb engedélyezett formában, egy kis dekadenciával, szelíd borzalommal fűszerezve, mindezt freudi engedéllyel. Ferroni „kellékei” ehhez a világhoz: a betegesen sovány modern Vénusz, az arctalan, páncélos vitéz: Mars, a polgáriruhás idős kéjenc, és a voyeur, a művész — mindezek nem leleplezve vagy irónikus előadásban; hanem úgy, hogy a szerelem képét vonzóvá, izgalmassá tegye a néző számára és még a tudás, a beavatottság illúzióját-látszatát is keltse. Ferroni tehát a század eleji giccsből meríti világát, csak éppen annyi igazságot, éppen annyi titkos perver-

ziót kínál, amennyit már a század eleji polgár is el tudott viselni, és amelyhez a ma polgára most szeretne visszatalálni — és éppen annyit giccset kínál, amennyit a ma művészete el tud viselni, vagyis harmóniát teremt. Ferroni kéjes gyönyörűséggel festi jeleneteit, amelyen nem az ő, legfeljebb a szemlélő iróniája csillan meg. Szó sincs itt paródiáról, a modern festészet itt örömmel ünnepli lemerülését a giccses érzékibe, illetve abba, ami számára ma ebből megadatott.

Ferroni szereplői, Vénusz, Mars, Amor — azzal a közhellyel szemben, hogy ezek még mindig használható szimbólumok és különösen Olaszországban ez még „élő” hagyomány, Ferroni nagyon jól tudja és láttatja, hogy ezek már nem az eredeti antik Vénuszok, hanem a sokat próbált, sok országot, sok kultúrát, sok stílust, sok színpadot megjárt, igencsak használt Vénuszok (legutóbb Bécsben a századfordulón találkozhattunk vele) —, de a mai kornak, és Ferroninak éppen erre, a közep európai, ismerős, barátságos Vénuszra van szüksége, aki semmiféle végzetes és teljesíthetetlen kívánsággal nem fog előállni.¹⁸

Hasonlóan használja az antik „hagyományt” *Carlo Maria Mariani*, aki gátlástalanul festi az antikabbnál antikabb jeleneteket (persze nem riad vissza egy kis stíluskeveréstől, anakronizmustól sem). Az ő Orfeuszai, Vénuszai ugyanezek a sokat megjárt istenek, akik nála inkább Németországból jöttek. Ebben sincs semmi irónia, Mariani is ugyanolyan őszinte örömmel festi az idillt, ahol a tengerparton pihenő gyönyörű Orfeusz mögött a sziklákat is görög oszlopok tartják, de ezen csak mi derülünk. Ezek a művészek, Vito Tongiani, Franco Piruce stb. mintha a látszat, a tartalmát veszített, de gyönyörködtető üresség becsületét akarnák helyreállítani, rég elvesztett becsületét, hiszen az olümposzi istenkar európai pályafutását már Offenbach kigúnyolta — mi más ez, mint a giccs becsületének helyreállítása az elit művészet eszközeivel.

Egy másik igen erőteljes kifejezése ennek az érzésnek *Pierre Klossowski* francia festőművész művészete. Hasonló témát választott, mint Ferroni: szex, erőszak, perverzió — de nála már semmi nyoma a konfliktusnak — még a látszatát is el akarja kerülni, hogy a testiségben valamiféle sóvárgás volna a szellemi iránt, és a „kép”-nek a „nem-kép” iránt. Úgy tesz, mintha reménytelenül belenyugodna a kép pusztán imitativ jellegébe, nem akar több lenni, mint pusztán *illusztráció* (az illusztráció mindig a művészet perifériáján helyezkedett el, mint a képzelettel nem rendelkező olvasók mankója), tehát még csak nem is a „valóság” ábrázolása, hanem egy fikció imitációja. (Klossowski az illusztráció alapjául szolgáló művet is maga írta, ez azonban most csak annyiban lényeges, hogy ezzel még fiktívebb fikciót ábrázol.)

Ami lényeges, hogy ezek az „illusztrációk” tulajdonképpen pornográf képek, a főszereplő, Roberte szexuális kicsapongásainak és megáldoztatásainak képei. Klossowski tehát a pornográfiában találja meg a menedéket. A pornográfia szintén giccs, a régi polgári világ giccse, amely csak látszólag érinti a polgári erkölcs tabuját, voltaképpen annak egyik szilárd

tartópillére, amely mindenféle elfojtás, szorongás tüneti kezelésére szolgál. Egy végsőkig egyszerűsített gondolkodásmóddal teszi ezt, az ismétlődésre, a bábu mechanizmusára redukálja a dolgokat. Klossowski ezen megbékítő — mechanikus vonásaiért nyúl ehhez a „hagyományhoz” — és művészi pornográfiát csinál: hűvös eleganciával, ízléses pasztell színekkel, az illusztrátor mániákus precizitásával rajzolja-festi kicsit klaszszicista, kicsit preraffaelita stílusú képeit. Ez a személytelen, hűvös előadásmód, amelyben és amellyel elkerüli az egzisztenciális, etikai, szellemi konfliktusokat — a nyolcvanas években mai szemléletünkkel nézve — ez az igazi menedék, igazi idill, ez maga a giccs.

Persze, nyilván ennek is megvan a maga másik oldala, mint ahogyan Sade-tól, Kleisttől és legutóbb Warholtól tudjuk milyen „előnyt” jelent a bábu-lét mechanizmusa a szellemi és egzisztenciális törekvések szempontjából, valamint a teológiából, majd a Doktor Faustból tudjuk, hogy a legnagyobb bűn, s egyben kihívás az isteni bűnbocsánatra; nyilván Klossowskiban is munkál ez a vágy a szellemi törekvések felé. A Roberte-ről szóló regényében olvashatjuk: (Roberte mondja) „Ő (Octave) azt hiszi, hogy házasságtörést és prostitúciót követek el, amitől a lelkem szenved és halhatatlanná válik és a szégyen majd rákényszerít érzéseim lecsillapítására, és hogy végül széthullok és kegyelemben részesülök azáltal, hogy elfogadom azt, amit ő úgy nevez: a bűn.”¹⁹

Klossowski mesteri rajzai azt mutatják, hogy ő a megformálásban esztétikai rosszal nem szövetkezik, sőt, a művéség, a minőség az, amiben egyedül hisz, a régi mesterekhez hasonlóan és Octave-val együtt úgy gondolja, hogy az „ábrázolást”, a formát kell tisztességesen megcsinálni, a többit, a szellemit majd az fogja elvégezni.

A dekadens popizmus

Az amerikai művészet sokszínűségében is megtalálható ez a visszahúzó tendencia — amennyire ez nálunk a katalógusokból és kiállításokból megítélhető. Természetesen náluk hiányzik az az európai történeti hagyomány, amely sokszor olyan nehézkessé teszi az európai művészetet, és amelyből a nosztalgia táplálkozhat. Az amerikai művészet saját hagyományaira támaszkodik — a legközelebbi példa számunkra a hatvanas évek pop művészete, amely olyan ragyogó példáját adta a populárisvaló kapcsolatnak.

A pattern painting-nek (MacConnal, Zakanitch, Kushner) is a pop mutatta az irányt a giccs felé. De a tapéta, mint valóságos tárgy és mint metafora, szemben a pop által feldolgozott tömegkultúra hidegségével, elidegenedtségével, magát a polgári otthonosságot, védettséget jelenti. Képeiken a tapétarózsák és angyalkák — élénk vagy „finom” színeikkel — derűt, melegséget, biztonságot árasztanak, másfelől a minták tépettsége, a kompozíció befejezetlensége — olyan, mint az időpusz-

tította málló tapéta egy régi házban — ironikus, melankolikus, nosztalgikus lemondás erről a harmóniáról, és vele együtt a művészet totalitás igényéről. A tapétafestés a pop művészet dekadens leszármazottja.

A „tökéletes” tömegkultúra mellett Amerikában is létezik egy régebbi populáris kultúra amelyet ők népművészetnek neveznek, de amely a mi fogalmaink szerint az elvárosiasodott hagyományos kézművesség, a naiv művészet, a make yourself ötvözete, amely a tömegkultúra fogyasztására beállított társadalomban még őriz bizonyos régimódi kreatív gondolkodást és bizonyos mértékig érintetlen a tömegkultúra hatásától. Az amerikai festők közül sokan ehhez a hagyományhoz fordulnak, belőle formai és gondolati ösztönzést merítenek a hetvenes években. Nicholas Africano hétköznapi jeleneteket ábrázoló apró festett reliefeket készít és helyezi el a figurákhoz aránytalanul nagy üres képmezőben. Igazi, hamisítatlan zsánerképek, hétköznapi, banális jelenetek és hétköznapi, banális érzelmeket fejeznek ki, szeretetet, fájdalmat, boldogságot s itt még azt sem mondhatjuk, (amit eddig a legtöbb elemzett festőnél meg kellett jegyezni), hogy ezt az őszinteséget ironiával, torzítással vagy más elidegenítő eszközzel teszi „elviselhetővé”. Képei hátsó gondolat nélkül őszinték, ártatlanok, bensőségesek, ezt erősítik a formai jegyek is, a gyermeki naivitású formai megoldások, a nagy gonddal megformált és színezett domborművei, amelyek olyan domborúak, mintha az alkotó még sohasem látott volna klasszikus reliefet, — amelyeket olyan ügyetlenül helyez el a nagy üres térben, mint aki sohasem hallott kompozícióról, arányokról.

Kelet-európai menedék

Popizmus, pattern painting, új naivok — az amerikai példák ellenére — a művészetnek ez a viszonyulási vágya originálisan európai jelenség. Egyrészt, mert az amerikai művészet sokkal egyenesvonalúbb fejlődésével szemben (ahol az absztrakt expresszionizmustól valahogy természetes módon nőtt ki a pop), az európai avantgarde sokkal nagyobb szélsőségek között hanyódott, sokkal messzebb jutott az egyes irányokba, ezért erősebb és őszintébb a vágya a visszavonulásra, másrészt mert itt még úgymond „van hova visszavonulni” — emberileg, tudatilag és kulturális értelemben.

És még inkább kelet-európai jelenség, (elméletileg legalábbis annak kellene lennie). A kelet-európai ellentmondásos társadalmi fejlődés, és az, hogy ezek az ellentmondások — néhány kivételtől eltekintve — az ingadozóan, de mégiscsak működő különféle manipulációk hatására rejtve maradnak, nem éleződnek ellentétékké — s mindezzel együtt az egyetlen, de inkább elmaradott kulturális tudat, ugyanakkor gazdag kulturális hagyomány következtében itt még jobban található a társadalomban és a tudatban olyan „búvóhelyek”, ahol a normától eltérő viselkedés és gondolkodás menedéket kaphat. Ez persze kevésbé igaz a nor-

mától eltérő radikális gondolkodás esetében, amelynek művészeti megnyilvánulását, az avantgardot a társadalom nem tolerálta vagy éppen, hogy megtűrte. És ezzel egy belterjes működésre kényszerítette, amelyvel azonban másfelől megvédte azt az áruvá válástól és az azzal járó kompromisszumoktól, amely így megőrizhette, igaz, csak ebben a belterjes körben, idealizmusát.

Ugyanígy, a tökéletlenül működő kulturális manipuláció, a szinte kézműves előállítású és terjesztésű „tömegkultúra”, a nyugati információk és inspirációk egyenetlensége következtében menedéket kaphat a normától eltérő hagyományos gondolkodás, megőrződhetnek az életérzésben az elidegenedéstől és modernizmustól érintetlen tartalmak, amelyekre ma a modern művészetnek szüksége van, s amely, ha a norma felől nézzük, ugyanúgy radikálisnak számít, mint az avantgarde. Elevenen élnek továbbá ennek az életérzésnek hagyományos kulturális kifejeződései is.

A kelet-európai tudatállapot tehát most kedvez a művészetnek, rajta áll, hogy elidegenedett radikalizmusából, kritikai szelleméből és hagyományörző, megbékélő életérzéséből milyen ötvözetet tud a világnak felmutatni. De ez már egy másik történet.

Jegyzetek

- ¹ Vö. Abraham A. Moles: *A giccs a boldogság művészete*, Bp. 1975. és Gillo Porfles: *Der Kitsch*. Prisma Verlag Gütersloh, 1977.
- ² „Szókratész: Tekintsd tehát a dolgot éppen ebből a szempontból: mire irányul a festészet minden egyes esetben? Vajon a létezőnek — úgy, ahogy az látszik — az utánzására? Vagyis: a látszatnak, avagy a valóságának az utánzása-e a festészet?
Glaukón: A látszaté.
Szókratész: Az utánzó művészet tehát nyilván igen távol van az igazságtól, s minden valószínűség szerint éppen azáltal tud mindent ábrázolni, hogy minden dolognak csak egy kis részét ragadja meg, s ez a kis rész is csak egy ködkép.”
Platón: *Állam*, 598 b. Magyarul: *Platón összes művei*, I—II—III. Bp. 1984. 659. Ford. Szabó Miklós.
- ³ Hegel: „A szellem ugyanis a műalkotás érzéki jellegében nem konkrét anyagságot keres, hanem az organizmus empirikus benső teljességét és kiterjedését (mint a vágy), és az általános, csak eszmei gondolatot sem kutatja (mint az elméleti intelligencia), hanem olyan érzéki jelenlétet akar, amelynek érzékinek kell maradnia, ám ugyanakkor meg kell szabadulnia pusztá anyagságának terhétől. Ezért a műalkotásban az érzéki elem — a természet dolgainak közvetlen létezésével összehasonlítva — pusztá látszattá emelkedett, és a műalkotás közben áll egyrészt a közvetlen érzékiség, másrészt az eszmei gondolat között. Még nem tiszta gondolat, de érzékisége ellenére

már nem is pusztán materiális létezés, mint a kövek, a növények és a szerves élet.”

Hegel: Esztétika, Rövidített változat, Bp. 1979. 19.

- ⁴ Theodor W. Adorno: Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. Zene, filozófia, társadalom. Bp. 1970. 233.
- ⁵ Th. W. Adorno: Sztravinszkij, in i. m. 198—199.
- ⁶ Kierkegaard ezt a Lezáró tudománytalan utóirat a filozófiai töredékekhez c. tanulmányában fejt ki legrészletesebben. „Íme az igazságnak egy ilyen definíciója: a legszenvedélyesebb bensőségesség elsajátításában foglalt objektív bizonytalanság az igazság, mégpedig a legfőbb igazság, mely egy egzisztáló számúra adott. Ahol az út eltér (a helyét nem lehet objektíve megmondani, hiszen éppen ez a szubjektivitás), ott időlegesen nyugalomba kerül az objektív tudás. Csak a bizonytalanság van itt meg objektíve, de épp ez teszi feszessé a bensőségesség végtelen szenvedélyét, s az igazság éppen az a vakmerőség, hogy a végtelenség szenvedélyével az objektíve bizonytalant választjuk.”
Kierkegaard írásaiból, Bp. 1982. 391.
- ⁷ Papp Zsolt: Hétköznapok és filozófiák, Bp. 1981. 285.
- ⁸ Werner Hofmann: Einführung. cat. Arnulf Rainer, Biennale di Venezia, 1978. 9.
- ⁹ Idézi Mario de Micheli, Az avantgardizmus, Bp. 1979. 92.
- ¹⁰ Idézi M. de Micheli i. m. 245.
- ¹¹ Joseph Kosuth: Art After Philosophy, in' Ursula Meyer: Conceptual Art, New York, 1972. 169.
- ¹² J. Kosuth, i. m. 170.
- ¹³ Idézi Carl E. Schorske: Fin-de-Siècle Vienna, New York. 39.
- ¹⁴ J. K. Huysmans: A rebours. Paris. 76. idézi M. de Micheli i. m. 47. Kosztolányi Dezső fordítása.
- ¹⁵ I. erre vonatkozóan Peter Winter: Das Picabia Syndrome, Das Kunstwerk 1981/6. 34. és Bernard Blistène: Francis Picabia, Flash Art 1983. Summer 24—31.
- ¹⁶ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. „— Igaz is — fordítottam a szón, mivel némiképp kedveszegetten a földet mustrálta —, melyek volnának azok a különös erények, mikkel a marionettnek rendelkeznie kell?
— Semmi olyan — válaszolta C. úr — mit az imént emlegetett bábuinkban is meg ne találnák: arányosság, mozgékonyosság, könnyedség, csak éppen valamivel nagyobb mértékben; főként pedig a súlypontoknak természetük szerinti jobb elosztása.
— És mi volna e bábu előnye az élő táncosokkal szemben?
— Az előnye, derék barátom, ugyanaz volna, mint ami a hátránya: nem tud szenvelegni. A szenvelgés oka ugyanis mindig az, hogy a lélek (vis motrix) a testnek valamely más pontján tartózkodik, nem az érintett súlypontban. Ha mármint ugyanazt a mozdulatot a masiniszta váltja ki a bábuból, ő a szükséges hajtóerőt (lélek) csak a súlyponttal tudja közölni, mivel, drót vagy zsinór útján csak ahhoz fér hozzá, s így csak a megmozdított súlypont hatáskörébe eső rész mozdul, míg a többi rész nem egyéb a nehézkedésnek alávetett élet-

telen ingánál. Ezt a ritka erényt pedig a legtöbb eleven táncosban hiába is keresnénk.”

Kultusz és áldozat, Bp. 1983. 95—96.

¹⁷ R. H. Fuchs: Einführung cat. Dokumenta 7. Kassel, I., 1982. XIII.

¹⁸ Ferroniról lásd még: Valentine Tatransky: Portraiture and excellence of Ferroni's New Painting, Art International, 1980. Szeptember—október.

¹⁹ Roberte ce soir. Editions de Minuit, Paris. Idézi: Catherine Francblin: Pierre Klossowski: the Voyeur and his Counterpart. Flash Art 1982. May 27.