

## Egy művészetkritikus panasza

1.

Az esztétikai ítéletek a művészet közvetlen tapasztalatában adódnak és foglaltatnak benne. Egyidejűek, nem pedig a tapasztalatot követő reflexión vagy gondolkodáson keresztül jutnak érvényre. Az esztétikai ítéletek önkéntelenek: nem választás kérdése, hogy egy műalkotás tetszik-e vagy sem, oly módon, ahogy nem dönthetünk arról sem, hogy a cukor ízét édesnek vagy a citromét keserűnek érezzük. (Az már más kérdés, hogy őszintén számolunk-e be az esztétikai ítéletekről, vagy sem.)

Mivel az esztétikai ítéletek közvetlenek, intuitívok, megfontolatlanok és önkéntelenek, ezért nem hagynak teret a szabványok, kritériumok, szabályok vagy alapelvek tudatos alkalmazásának. Ezek a minőségi elvek vagy normák természetesen valahol jelen vannak a tudatküszöb alatt; másképpen az esztétikai ítéletek tisztán szubjektívek lennének. Azt pedig, hogy valójában nem azok, az a tény is alátámasztja, hogy a művészettel legtöbbet foglalkozó, arra a legtöbb figyelmet fordító emberek ítéletei idővel összefolynak, konszenzust hozva létre. Ennek ellenére ezek az objektív kvalitatív elvek mint olyanok rejtve maradnak a diszkurzív tudat előtt: nem definiálhatóak vagy mutathatóak fel. Ezért sem tartható fenn egy pozíció vagy álláspont a művészet megítélése során. Egy pozíció, egy nézőpont definiálható vagy felmutatható kvalitatív kritériumoktól függ, és a művészet egész tapasztalata azt mutatja, hogy ilyenek nincsenek. A művészet bármit megúszhat, mivel nincs semmi, amiért számon kérhető lehetne – és azért nincs semmi, amiért számon kérhető lehetne, mert a művészet már megúszott, és megúszik mindent.

Mindazon gyanúsítások közül, amelyeknek az e sorokat író művészetkritikus ki lett téve, azt a feltételezést kifogásolja leginkább, hogy az esztétikai ítéletei egy pozíció vagy "irányvonal" szerint fogalmazódnak meg. Különböző okai vannak ennek a gyanúsításnak, nem utolsósorban, feltételezésem szerint, az az egyhangú, deklaratív mód, ahogy a szóban forgó művészetkritikus írni hajlamos. De emellett jelen van a támadók részéről a figyelmes olvasástól való általános vonakodásuk, vagy egyenesen az arra való képtelenségük, és egy legalább ennyire általános tendencia, hogy különböző hátsó szándékokat tulajdonítsanak a szerzőknek. Egyetlen módszer van arra, hogy a kritikus megbirkózzon a gyanúsításokkal és támadókkal, mégpedig az az unalmas eljárás, amely során az író mindazokat az állításokat határozottan és

ismételten megcáfolja, amelyeket nem mond, vagy amelyekre nem utal. És talán mindezen felül, ismételten fel kellene hívnia a figyelmet a következtetés szabályaira. Valamint nem árt megállni időnként azért is, hogy rövid órákat adjon alapszintű esztétikából, mint például amelyet épp az imént adtam elő.

Az, hogy egy bizonyos pozíciót vagy irányvonalat tulajdonítanak egy kritikusnak, valójában nem irányul másra, mint szabadságának korlátozására. Az esztétikai ítélet valódi önkéntelenségében ugyanis értékes szabadság rejlik: szabadság a meglepődésre, meghökkenésre, az elvárások összezavarodására, szabadság a következetlenségre, és bárminek az élvezetére a művészetben, bárminek, ami jó; szabadság, röviden, arra, hogy engedd a művészetet nyitottnak maradni. Azok számára, akik rendszeresen foglalkoznak a művészettel, izgalmasságának egyik alkotóelemét ez a nyitottsága, a reakciók előreláthatatlansága jelenti, vagy kellene, hogy jelentse. Senki sem számít arra, hogy a hindu szobor túlzásúfoltsága elnyeri a tetszését, mégis a rabjává válik, amint közelebbről is megismeri (olyan mértékig, hogy előnyben részesíti a kora buddhista faragásokhoz képest). 1950-ben még nem lehetett előre látni, hogy valami igazán új következne a geometrikus absztrakt festészetben, de azután jött Barnett Newman első kiállítása. Amikor úgy tűnik, hogy ismertek a XIX. századi akadémikus művészet határai, akkor rábukkanunk Stobbaertsre Belgiumban, Ettyre és Dyce-ra Angliában, Hayezre Olaszországban, Waldmüllerre Ausztriában és még sokakra. Ennek az időszaknak a legkimagaslóbb művészete továbbra is absztrakt, de a bizonyítékok annak elismerésére kényszerítenek, hogy ezen legfelső réteg alatt továbbra is messzemenően magasabb arányban érnek el sikereket a figuratív, mint az absztrakt festmények. Ítélezés közben azon veszi észre magát a bíráló, hogy elutasítja a nagy teljesítménynek látszó absztrakt képeket, és inkább a banális kinézetű tájképeket és virágokat ábrázoló darabokat részesíti előnyben. Bizonyos aggályoktól eltekintve, ínyünkre van a tehetetlenségünk e téren, tetszik nekünk az a tény, hogy a művészetben a dolgok saját akaratuk szerint történnek, és nem a miénk szerint, hogy olyan dolgokat kell kedvelnünk, amiket nem akarunk, és olyanokat nem, amiket szeretnénk. Nemcsak a nyugtalanító dolgokra vágyakozunk idővel, de magára a nyugtalanítás állapotára is.

Ez nem jelenti azt, hogy a művészet helyzete bármelyik pillanatban a zűrzavar állapotával lenne egyenlő. Az idő és a hely mindig előírnak egy bizonyos rendet negatív lehetőségek formájában. Ezért is tűnik valószínűtlennek, hogy az illuzionista festészet

a közeli jövőben nagyobb eséllyel lesz képes igazán nagy művészet létrehozására, mint a közelmúltban. De a kritikus nem haladhat *magabiztosan* ennek a lehetőségnek a mentén, és legkevesbé sem lehet *érdekeltsége* ebben a lehetőségben, pláne nem olyannyira, hogy ő kerüljön zavarba vagy váljon csalódottá, ha végül nem lenne igaza (aminek megtörténését látni a legtitkosabb vágyammá vált). Semmi sem kívánható vagy remélhető jogosan a művészettől, csak a minőség. A minőségre vonatkozóan pedig nem szabhatóak feltételek. Akárhogyan és akármikor bukkan is fel, a kritikusnak el kell fogadnia. Bár vannak előítéletei, vonzalmi és hajlamai, kötelessége, hogy ezeket mint ilyeneket felismerje, és megakadályozza, hogy gátolják a minőség felismerésében.

A művészet története egyfelől puszta jelenségként, másfelől azonban minőségtörténetként is adott. Valamifajta rend és logika mindkettőben észlelhető, és semmilyen jogtalan nincs abban a törekvésben, amely az észlelésükre irányul. Az viszont már jogtalan, ha valaki hisz, javasol vagy előír egy olyan rendet és logikát, amelyet felfedezett, és ezen sorok írójának nagy bánatára őt is meg szokták vádolni azzal, hogy azon rend és logika mellett érvel, amit ő látott meg. Mivel a „tisztaságot” (amit mindig idézőjelek közé tesz) és a „redukciót” a modern művészet belső logikájának részeként ismerte fel, azzal gyanúsítják, hogy hisz bennük, illetve, hogy ezek szószólójává vált. Mintha csak a „tisztaság”, tűnjék bármennyire is hasznosnak illúzióként, e szerző szerint bármi más lenne, mint egy illúzió; és mintha valaha írt volna bármit is, ahol másképpen tüntette fel. Továbbá, mivel e sorok írója hosszan fejtegette azt a tényt, hogy a közelmúlt legeredetibb szobrászata radikális módon nyitja ki a monolitot, hirtelenjében a „nyitott” szobrászat pártfogójaként kezdett feltűnni a monolitikussal szemben. Miközben soha nem írt olyasmit, ami ily módon lenne értelmezhető, vagy akár csak erre utalna. Kénytelen vagyok azt gondolni, hogy az, hogy a puszta elemzésekből és leírásokból oly gyakran egy mögöttes programra következtetnek, azok rosszhiszeműségét fedi fel, akik ilyen következtetéseket tesznek – a nyilvánvaló lustaságukon, korlátoltságukon vagy tanulatlanságukon kívül. A rosszhiszeműség a kritikus rögzítésének szükségletéből ered. Ha ugyanis ezek után valaki nem ért egyet a kritikussal, akkor azt mondhatja: azért, hogy a kritikus ezt, és nem azt a műalkotást kedveli, mögöttes indítékai a felelősek; és azt, hogy ami nem engedi, hogy másképpen tegyen, az a kritikus akarata vagy programja, nem pedig szertelen ízlése.

Azonban a végezetül megemlítendő legrosszabb vélekedés az, hogy a legtöbb művészetkedvelő nem is hiszi, hogy valóban létezne olyasmi, mint szertelen ízlés. Természetesnek veszik, hogy az esztétikai ítéletek akaratlagosak. Ez az oka annak, hogy a művészetről, zenéről, irodalomról szóló viták olyan „természetes” módon válnak személyeskedővé és gyűlölködővé. Ezért vezették be a pozíciókra, irányvonalakra és programokra való hivatkozást. De egy dolog rendelkezni egy esztétikai ítélettel vagy reakcióval, és más dolog beszámolni erről. Az esztétikai tapasztalatokról adott őszintétlen beszámolók szoktattak minket hozzá leginkább ahhoz az elképzeléshez, hogy az esztétikai ítéletek akaratlagosak. Nem csupán szégyelli valaki azt mondani, hogy egy Norman Rockwell talán jobban megmólgatja, mint egy Raffaello (ami megtörténhet); attól is fél, hogy egyszerűen következetlennek fog tűnni – mivel azt szintén magától értetődőként szokás elkönyvelni, hogy az esztétikai ítéletek éppannyira racionálisak, amennyire akaratlagosak, hogy mérlegelik őket, és eltűnődnek rajtuk. Azonban még a racionális konklúzióinkat sem választhatjuk meg jobban, mint az esztétikai jellegűeket. Így hát még akkor is, ha az esztétikai ítéletekhez logikus érvelésen keresztül is eljuthatunk, továbbra is önkéntelenek maradnak – éppolyan önkéntelenek, mint annak a ténynek a tudomásul vétele, hogy kettő meg kettő az négy.

2.

A teljes Webster-kiadásom csak egyetlen definíciót ad a „formalizmusra” a művészetre vonatkozóan: „Az elrendezésre irányuló hangsúlyos vagy túlzott figyelem, különös tekintettel a kompozíció előírt vagy tradicionális szabályaira a festészetben és a szobrászatban.” Az a benyomásom, hogy ez a szó akkor tett szert jelenlegi szélesebb és eltérő jelentésére, amikor az első világháború idején egy olyan orosz avantgárd irodalmi mozgalom nevévé vált, amely a „formát” kiáltotta ki a költészet és a próza legfontosabb elemévé. Nem sokkal később egyike lett azon „izmusoknak”, amelyek helyet kaptak a sértegetések bolsevik lexikonjában, ahol az általában vett modernista és avantgárd művészetet és irodalmat jelöli. Bármilyen is legyen oroszországi konnotációja, a kifejezés kiirthatatlanul közönséges jelentésre tett szert az angolban. Ezért voltam meglepve, látva, hogy a „formalizmus” nem sokkal ezelőtt újra közhasználatba került az amerikai művészetkritikában. Egyetlen igazi irodalomkritikusnak sem jutna eszébe, hogy használja ezt a kifejezést. Mostanában gyakorta hivatkoznak úgy bizonyos

művészekre, mint egy „formalista” iskola tagjaira, csupán azért, mert bizonyos kritikusok, akiket néhány kritikustársuk „formalistának” nevez, pártfogásukba vették őket. Nem más ez, mint a közönségesség és a bosszúállás násza.

Az egyik oka annak, amiért a „formalizmus” kifejezés használata érvénytelennek bizonyul, nem más, mint hogy egy jelentős részét elintézettnek veszi annak az igazán bonyolult kérdésnek, hogy pontosan mi is mondható el helyesen a műalkotásokról. A terminus azt feltételezi, hogy a „forma” és a „tartalom” a diskurzus érdekében kielégítő módon megkülönböztethető egymástól. Ez viszont azt jelentené, hogy a diszkurzív gondolkodás a művészetnek pontosan azon problémáit oldotta meg, amelyeknek éppen ezen gondolkodásmód számára való áthatolhatatlansága képezi magát a művészet lehetőségét.

A reflexió azt mutatja, hogy egy műalkotásban bármi, amiről beszélni lehet, vagy amire rá lehet mutatni automatikus módon kizárja magát a mű „tartalmából”, jelentéséből, hangneméből, lényegéből vagy „értelméből” (mely szakkifejezések mindegyike csak újabb próbálkozás egy általános értelmű terminus megtalálására arra vonatkozólag, hogy végül is „miről szól” a szóban forgó műalkotás). Bárminek, ami egy műalkotásban nem a „tartalomhoz” tartozik, a „formához” kell kerülni – ha az utóbbi kifejezés jelent még bármit is ezen kontextuson belül. A „tartalom” önmagában véve meghatározhatatlan, körülírhatatlan és megvitathatatlan marad. Akármiről is akarták, hogy szóljanak a műveik, vagy akármit is állítottak arról, hogy miről szólnak, Dante vagy Tolsztoj, Bach vagy Mozart, Giotto vagy David művei hatásaikban túlmennek bármin, ami közelebbről meghatározható lehetne. A művészetnek pedig (még a legrosszabbnak is), tekintet nélkül a művészek intencióira, éppen ezt *kell* tennie: „tartalmának” közelebbről meg nem határozhatósága az, ami a művészetet művészetté teszi.

Mindez már elhangzott korábban, és vitathatatlan. De nincs ezt illetően semmi misztikus sem. Hogy egy műalkotás minősége a „tartalmában” rejlik, és viszont, az szintén elhangzott már korábban, még ha nem is elég nyomatékosan. A minőség: „tartalom”. A műalkotás hatásából tudható, hogy van tartalma. A hatás közelebbi megnevezése a „minőség”. Miért törekednénk arra, hogy azt mondjuk, egy Velázquez-kép „tartalmasabb”, mint egy Salvador Rosa festmény, amikor egyszerűbben azt is mondhatjuk – közvetlenebb utalással a szóban forgó tapasztalatra –, hogy a Velázquez-kép „jobb”, mint a Salvador Rosa? Semmi igazán releváns nem mondható el

egyik kép tartalmáról sem, de a ránk gyakorolt hatásukról sajátos és helytálló mondanivalónk lehet. A „hatás” – a „minőséghez” hasonlóan – „tartalom”, és az első két terminus szorosabb vonatkoztatása az aktuális tapasztalatunkra voltaképpen használhatatlanná teszi a „tartalmat” a kritika számára...

Különböző fajta anti-„formalizmusok” léteznek. Nem vagyok benne biztos, de azok az ambiciózusabb kritikusok, akik mind az absztrakt, mind az ábrázoló művészetben megpróbálnak megbirkózni a „tartalommal”, intellektuálisan semmivel sem kevésbé kifinomultak, mint azok, akiket anti-„formalizmusuk” arra kényszerít, hogy általában véve elítéljék az absztrakt művészetet. Azt mondani, hogy Pollock „all-over” művészete a tömegtársadalom rétegződő tendenciájára reflektál, annyi, mint a művészetkritika kontextusában teljességgel érdektelen kijelentést tenni – érdektelen, ugyanis semmi köze nincs Pollock művészetének minőségéhez. Azt állítani (ahogy Robert Goldwater teszi), hogy Kline művészete „egy kényszer alatt lévő», maradéktalanul józan »báj« optimista küzdelmének képét” nyújtja, annyi, mint egyszerre érdektelen és frivol dolgot mondani. A jó művészet természeténél fogva józan, és melyik jó művészetről mondható el emellett, hogy nem mutat fel bájt kényszer hatása alatt? És ki tudna nekem ellent mondani, ha úgy döntenék, hogy Kline-t inkább pesszimistának, mintsem optimistának érzem? Hol van az a bizonyíték, ami alapján Dr. Goldwater és én vitatkozni tudnánk erről? Még az ízlés sem szolgálhat bizonyítékkal. Nem szükséges ugyanis *látnia* a festményeket ahhoz, hogy Kline művészetét valaki optimistának vagy pesszimistának nevezze. Én, akit a „formalisták” vezérének gondolnak, annak idején magam is belebocsátkoztam a „tartalomról” szóló effajta fecsegésbe. Annak oka, hogy már nem teszem, az, hogy néhány évvel ezelőtt, meglehetősen döbbenetesen eszméltem rá, hogy mindig állíthattam volna akár az ellenkezőjét is annak, amit valójában állítottam a „tartalomról”, és sosem kaptak volna rajta, továbbá arra is rájöttem, hogy szinte azt állíthattam volna a „tartalomról”, amit csak akartam, és mégis hihetőnek hangzott volna.

Az anti-„formalista”, akit intellektuálisan kifinomultabbnak tartok, elismeri ugyan az absztrakt művészetet, de azzal vádolja a „formalistákat”, hogy elhanyagolják az ábrázolt tárgy meghatározó jelentőségét a festő- és szobrászművészetben – már amikor ábrázoló művészetekről beszélhetünk –, tartsák ezt a tárgyat akár „formának”, akár „tartalomnak”. Jómagam, mint állítólagos „formalista”, visszautasítom ezt a

vádat. Eléggé magától értetődő, hogy az ábrázolt tárgy – vagy mondjuk inkább „irodalomnak” – döntő szerepet játszhat, játszik és játszott a figurális művészetben. A fotográfia (amely tapasztalataim szerint nem feltétlenül alacsonyabb rendű a festészetnél művészi képességei szempontjából) a „történetmesélés” révén éri el legmagasabb minőségét. Mindazonáltal továbbra is különösen nehéz helytálló kijelentéseket tenni a festészetben és a szobrászatban lévő irodalmi tényezőről.

Egy ábrázolt tárgynak mint olyannak a jelentése – például egy lány szépsége, arcszíne, arckifejezése, viselkedése stb. – bármilyen szemnek megmutatkozik, nem csupán annak a számára, amelyik a képi vagy a szobrászművészetre van hangolva. Az, aki nem tudja megmondani a kvalitatív különbséget egy Ingres-portré és egy olyan között, ami a *Time* borítóján van, ugyanannyit észlel a tárgyból, mint amennyit az a személy, aki képes a különbségtevésre. Olyan emberek, akik nagyrészt vakok a művészet nem-irodalmi aspektusai iránt, ragyogóan művelik az ikonográfiát. És valóban, úgy tűnik, hogy az irodalmi jelentés mint olyan ritkán dönti el a minőségbeli különbségeket két festmény vagy szobor között. Szándékosan mondom azonban, hogy „úgy tűnik”. Mivel egyszersmind az ábrázolt tárgytól éppannyira nem vonatkoztathatók el, vagy éppannyira nem „nézhetek keresztül” rajta, ahogy bármi máson sem, ami a képen van. Az ábrázolt dolog – lehet az akármilyen érdektelen is számomra – valamilyen módon megtermékenyíti a hatást. A nehézséget az jelenti, hogy hogyan mutatható meg valami ebből a folyamatból, és nem is emlékszem, hogy bármelyik művészetkritikusnál láttam volna rá releváns példát – a hatás minősége szempontjából relevánsat. Azt tapasztalom, hogy még azok a kritikustársak is, akik manapság a legtöbbet panaszkodnak a „formalizmusra”, a döntő pillanatban maguk is a „formalizmusnál” kötnek ki újra és újra, mert máskülönben közhelyeket és lényegtelen dolgokat tudnának csak ismételtetni.

Edward Munch művészete egy idevágó eset. Semmi mást nem ismerek a művészetben, ami az ő „irodalmához” fogható hatással lenne rám. Ennek ellenére, művészetének tiszta képi hatása (eltekintve a rajzaitól és a nyomataitól) ettől valami teljesen különböző és jóval jelentéktelenebb dolog marad. Munch festményei, akármilyen sikerültek is a maguk képi világán belül, mégsem döbbennek meg a szememet újra és újra, ahogy azt a legnagyobb festmények teszik. Összevetve mondjuk Matisse-szal, Munch mindig csak mellékszereplőnek tűnik. Hogyan képesek akkor képi illusztrációi mégis olyan erősen megragadni és olyan erővel közvetíteni valamit?

Örülnék, ha néhány nem „formalista” kritikus felvilágosítana ez ügyben, ha csak egy kicsit is. Alig várom, hogy egy példával útba igazítsanak.

Annál is inkább készen állok rá, hogy valami ilyen példával kiokítsanak, mert annyival egyszerűbb szavakba önteni az irodalmi vonatkozású belátásokat, mint az „absztraktakat” vagy „formaiakat”. Egyszerűbb hihető irodalmi kritikát írni, mint hihető művészeti kritikát. Írhatunk végtére is azokról a kérdésekről, amelyeket az érdektelen regényekben vagy akár költeményben ábrázolt élet vet fel, és akár hozzá tudunk járulunk ezzel az általános bölcsesség szintjének növeléséhez, akár nem, akkor is kevesebb az esélye, hogy rajtakapnak: az adott regénnyel vagy költeménnyel mint művészettel nem tudunk mit kezdeni. Ruskin morgása egy máskülönben általa kedvelt képre, csak mert az bort ivó gyerekeket ábrázolt, fele olyan bután sem hangzana, ha egy regény felett elégedetlenkedett volna. Na, nem mintha az irodalomkritikusok, hogy pontosítsunk, hosszútávon megúsznák a mellébeszélést. Azonban az írástudóknak sikerül, ahogy az ikonográfusoknak is. Ezt sem kifogásolom – addig, amíg az írástudók és az ikonográfusok nem formálnak jogot arra, hogy kritikusnak nevezzék magukat.

1967

Lendeczki Kinga fordítása.