

A „formalizmus” szükségessége

Gyakori képzet a modernizmussal kapcsolatban, hogy az valami lázas és túlfűtött dolog. Ezért sorolhatja Irving Howe „a modernizmus formális vagy irodalmi jellegzetességei közé” azt a tényt, hogy benne „a perverzitás – azaz a meglepetés, az izgalom, a döbbenet, a rémület, a nyílt sértegetés – domináns motívummá válik” (a *The Idea of the Modern* című gyűjtemény bevezetőjében, amely különböző írók esszéiből nyújt válogatást [New York, 1967]). Egy ezzel rokon elképzelés szerint a modernizmus értelmezhető a romantika szélsőséges változataként is. A modernizmus alapos szemügyre vétele azonban egyik elképzelés érvényességét sem igazolja.

A modernizmus ugyanolyan sajátos történelmi jelenség, mint amilyen a romantika volt, noha közel sem képvisel ahhoz hasonlóan egy sajátos magatartást, beállítottságot vagy szemléletmódot. Meglehet, a romantika bizonyos jellegzetességei folytatódnak a modernizmusban, az mégis szembefordul általában a romantikával – ahogy a klasszicizmus bizonyos jellegzetességeinek újjáélesztése során is ellene megy az általában vett klasszicizmusnak. Ha *nem történelmi* összefüggésében alkalmazzuk a szót, ahogy azt gyakran a romantikával és a klasszicizmussal is tesszük, akkor a modernizmus egésze a maga inkluzivitásával, nyitottságával és meghatározatlanságával tűnik ki. Magába foglalja az irodalom- és művészettörténet minden konvencionális pólusát; vagy inkább túllép azokon (amivel korlátozottságukat leplezi le). Hosszú távon a modernizmus nem „mozgalomként”, még kevésbé programként, sokkal inkább az esztétikai érték mint olyan és az esztétikai érték mint abszolútum iránti hajlamként vagy tropizmusként határozza meg magát. E tekintetben a modernizmus sajátossága ebben a fokozott tropizmus jellegében áll.

Ez az esztétikai értékkel való tudatosabb, majdnem elkeseredett foglalatosság egy vészhelyzetre való reagálásként bukkan fel a XIX. század közepén. Ez a vészhelyzet a nyugati társadalom csúcsán az esztétikai mércék szintjének folyamatos csökkenésében volt érzékelhető, valamint a komoly képzőművészeti és irodalmi gyakorlat veszélybe kerülésében, mely az előbbiből következett. Az erre adott modernista válasz azért válik hatékonnyá, mert a tényleges alkotás, nem pedig a róla való beszéd felől érkezik; s tulajdonképpen sokkal tudatosabbnak nevezhető a művészi gyakorlat terén, mint a róla való beszédben vagy a kritikában. E válasz számos jól bejáratott konvencióval és szokással kezdeményez szakítást, látszólag radikálisat. Ám

jórészt látszólagos szakítás marad, és ugyanígy csupán látszólag radikális. Valójában egy „dialektikus” fordulat ez, amely fenntartja és helyreállítja a folytonosságot, mégpedig a leglényegesebbet – a múlt legfőbb esztétikai mércéinek folytonosságát. Nem konkrét múltbeli stílusokat, módszereket vagy modorokat tart fenn vagy állít helyre, hanem mércéket, a minőség egy bizonyos színvonalát. Megőrzésüknek pedig ugyanúgy kell történnie, mint első megvalósulásuk idején: folyamatos újjászületés és megújulás révén.

A vészhelyzet maradandónak, a modernizmus pedig maradandó válasznak bizonyult. És mindezidáig többé-kevésbé sikeres válasznak. A múlt főbb mércéi megőrződtek az alkotás terén, ami nem azt jelenti, hogy a modernizmus legjobb alkotásainak pontról-pontra a múlt legjavának méltó párdarabjaivá kell válniuk; elegendő, hogy hasonló színvonalat produkálnak.

Az esztétikai érték vagy minőség abszolútként tételezése önmagában nem új. A modernizmusban a tételezés nyíltsága, öntudatossága és intenzitása teszi azzá. Ezen öntudatosság és intenzitás (együtt a XIX. század növekvő racionalitásával az eszközök és célok egymáshoz igazításában) egyre elkerülhetlenebb módon az egyes művészeti ágak médiumainak természetére irányította a figyelmet, és ezzel a „technikára”. Ez egyúttal egyfajta kutató érdeklődést is jelentett, és mivel művészek, költők, regényírók és zeneszerzők, nem pedig doktrinerek gyakorlatában érvényesült, ezért elkerülhetetlenül „mesteremberi” érdeklődéssé vált (amely nem ugyanaz, mint a „mechanikus” foglalatosság – legalábbis a modernizmus legjava arról tanúskodik, hogy ez nem így van). A modernizmust ez a „mesteremberi” érdeklődés és hangsúly védte meg, végül fenntartójának és egyben megmentőjének is bizonyult – ami újra és újra visszatereli önmagához.

A modernizmus gyakorlatias, józan, „hideg” oldalát mindenekelőtt a mesterségre helyezett hangsúly alkotja. S részben ez készíti a romantikával való szembefordulásra is. A romantika hajlamos volt a médiumot és a mesterségbeli tudást végső soron magától értetődőnek, illetve többé-kevésbé átláthatónak vagy rutinszerűnek tartani. Nem állítom, hogy ez meghatározó tényezőként járult hozzá a mércék hanyatlásához, de mindenképpen ennek a hanyatlásnak a tünete volt. Nemcsak a népszerűvé vált és hanyatló romantika elpuhultsága provokálta ki az első modernisták keményfejűségét, hanem a szakszerűtlenség is.

Egy pillanatig sem állítom, hogy a modernizmus kizárólag a gyakorlatiasságról és a mesteremberi józanságról szól. Mondandómat azzal kezdtem, hogy a modernizmus kitüntető jegye, hogy rendkívül nyitott a különböző vérmérsékletekre és magatartásokra, s bármelyiket képes magába foglalni. Ezt a nézetet próbálom most pontosítani, de nem cáfolni, mivel túlságosan egyoldalúnak érzem. Pedig, ha a modernista festészet és szobrászat (és esetleg a modernista zene) esetét tekintjük, csaknem saját magát rombolja le. Ezekben ugyanis a modernizmus úgy tárul elénk, mint amely szinte döntő módon, *kizárólag* a médiummal és az abból eredő technikák felfedezésével való, igencsak szakmunkás foglalatosság. Manet és az impresszionisták a gyakorlatias professzionalizmus mintaképei voltak; Cézanne a maga módján szintúgy, Seurat, Bonnard és Vuillard nem különben, és a *fauve*-ok sem kivételek – hivatását pedig senki sem gyakorolta megfontoltabban, mint Matisse. S e hangsúly, minden hírlapírói retorika mögött, továbbra is uralkodik az absztrakt expresszionizmusban és az *informel* művészetben. Apollóni vérmérsékletek természetesen teremthetnek dionüszoszi alkotásokat is, és fordítva. A mesteremberi gyakorlatiasság nem zárja ki a szenvedélyt; még ösztönözheti és serkentheti is azt. És természetesen voltak olyan jelentős modernista művészek, mint például Gauguin, Van Gogh és Soutine, akik megjelenésük alapján minden másnak látszottak, csak épp józan mesterembereknek nem; ám még őket is oly mértékben és oly tudatossággal a „technika” kérdései foglalkoztatták, ami csak a modernistákra jellemző.

Egy festő vagy szobrász nyilvánvalóbban szembesül mesterségbeli kérdésekkel, mint egy író, s a modernizmus mesterségbeli, „formalista” hangsúlyáról szóló érveket nehezen lehetne ugyanilyen meggyőzően alátámasztani az irodalom terén. Itt nem részletezendő okoknál fogva, a szó mint médium megköveteli, hogy magától értetődőbbnek kezeljük, mint bármelyik más művészi gyakorlatra alkalmas adó médiumot. Ez még a verselés esetében is igaz, s talán segít magyarázatot adni arra, hogy a festészethez képest az elmúlt száz év költészetében miért képtelenség olyan könnyen megkülönböztetni a modernistát a nem modernistától...

Végső soron, ha az irodalomban nem is, a képzőművészet terén a modernizmus ez idáig a „formalizmusán” állt vagy bukott. A modernista művészet persze nem szinonim kifejezés a „formalizmussal”. Arról sincs szó, hogy a „formalizmus” ne szegődött volna rengeteg üres és rossz művészet szolgálatába. Ám eddig a modernista festészet és szobrászat „formalista” jellegére vonatkozó minden támadás magát a

modernizmust támadta, mivel mindegyik egyúttal a magasabb rendű művészi mércék elleni támadássá fejlődött. A modernista művészet közelmúltja végtelenül világosan szemlélteti ezt. A „formalizmus” elleni első nyílt ostromot, amely az avantgárdon belülről érkezett, vagy legalábbis azon belülről, amit avantgárdnak neveztek, Duchamp és a dada hajtotta végre, s ambícióját rögtön az ambíciók leszállításaként határozta meg. Bizonyítékot erre ott találunk, ahol művészi bizonyítékokat egyedül találni lehetséges: Duchamp és a dadaisták többségének tényleges alkotásaiban. Ugyanez a bizonyíték továbbra is jelen van az utóbbi tíz év neo-dadaizmusában, a munkákban, és e munkák alacsony színvonalában. Ebből azt a következtetést kell levonnunk, hogy ha a modern mivolt továbbra is korunk legjobb művészetének szükségszerű feltétele, miképp az elmúlt száz év művészetének legjava esetében, akkor a „formalizmus” is kétségtelenül szükséges feltétel lesz, ami mind a modernizmus, mind a „formalizmus” egyedüli és elégséges igazolása is.

Ha pedig a „formalizmus” a modernizmus gyakorlatias, „hideg” oldalából ered, akkor lényegi, meghatározó oldala mindenképp ez, legalábbis a festészet és a szobrászat esetében. Ma ez a helyzet – és minden eddiginél jobban. A kérdés az, vajon így marad-e a jövőben is; azaz a modernizmus továbbra is a „hideg” oldalán és „formalizmusán” áll vagy bukik-e majd. Az elmúlt húszegynéhány év irodalmában a modernizmus a hanyatlás jeleit mutatta; a festészet vagy szobrászat terén jelenleg még nem, ám el tudom képzelni, hogy a következő évtizedben ezek is hanyatló jelenséggé válnak (még a szobrászat is, amely előtt, úgy látszik, a festészetnél fényesebb jövő áll). Ha ez bekövetkezik, talán ugyanúgy megy majd végbe, ahogy szerintem az irodalomban történt: a modernizmus „forró”, szenvedélyes és lázas oldalának pórusain keresztül, ahol a közép-szerű mindvégig oly könnyen tudott beszivárogni.

Persze szükségképp mélyebb és fontosabb tényezők rejlenek mindebben, mint a modernizmus „forró” és „hideg” oldalai közötti zavaros különbség. Ha a modernizmus „forró” oldala az utóbbi néhány évben hajlammá vált is, ez csupán tünet, nem pedig ok; az okot vagy okokat a modernizmuson, illetve a művészetén és irodalmon kívül kell keresnünk.

Utóirat

A művészet önmagáért létezik, és önmagáért tapasztaljuk meg – ezt ismerte fel a modernizmus az esztétikai érték abszolút értéként való azonosításával. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a művészet vagy az esztétikai egy *mindenekfölött álló* értékkel vagy az élet végével egyenlő. Az, hogy az eredeti „művészet a művészetért” hívók – akik többségükben nem is voltak modernisták – e különbségtételt semmibe vették, kompromittálta ezt az amúgy érvényes megfigyelést.

Utó-utóirat

A modernizmus mesterségbeli és „formalista” hangsúlyáról fújt nótám mindenféle félreértésre ad lehetőséget, ahogy azt bőségesen tapasztalhattam. A minőség, az esztétikai érték az ihletből, a látomásból, a „tartalomból”, nem pedig a „formából” ered. A dolognak ez a megfogalmazási módja nem kielégítő, de úgy tűnik, pillanatnyilag nem áll rendelkezésünkre jobb. Mégis, a „forma” nem csupán utat nyit az ihlet felé; ahhoz vezető eszközként is működni tud; a technikában való elmerülés pedig, kellő elszántsággal párosulva, „tartalmat” teremthet vagy találhat. Amikor egy képzőművészeti vagy irodalmi alkotás sikerül, amikor kellően megmozgat minket, azt *ipso facto* a közvetített „tartalma” által teszi; mégis, e „tartalom” nem választható el „formájától” – semmivel sem jobban Dante, mint Mallarmé esetében, vagy Goya, mint Mondrian, vagy Verdi, mint Schönberg esetében. Szégyellem, hogy ennek elismételésére kényszerülök, ám úgy érzem, elég olvasóm van, akinek írástudatlanságát figyelembe kell vennem, amikor döntök arról, mit kell, és mit nem kell elmondani a műalkotásokkal kapcsolatban.

1971

Krémer Tamás fordítása.