

**Arnold Hauser**

**A MŰ EREDETI CÍME: C. H. BECK'SCHJE VERLAGSBUCHHANDLUNG  
(OSCAR BECK) MÜNCHEN 1958 © HUNGÁRIÁN TRANSLATION TANDORI  
DEZSŐ 1978**

BEVEZETÉS:

## A MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA CÉLJAI ÉS HATÁRAI

Minden műalkotás - kihívás. Nem magyarázatot kíván, hanem szembesítést. A saját céljainknak és törekvéseinknek megfelelően értelmezzük a műalkotásokat, értelmet tulajdonítunk nekik, ez az értelem azonban a mi életünk formáiban és gondolkodásmódjában gyökerezik; egyszóval: modern művészetté teszünk minden olyan művészetet, amelyhez igazi közünk van.

Minden műalkotás - megközelíthetetlen csúcs. És e csúcsnak nem vágathatunk neki toronyiránt. Inkább körbejárjuk. Minden nemzedék más nézőpontból pillantja meg, minden nemzedék új szemmel tekint rá, s a későbbi látószög nem feltétlenül különb a korábbinál. Minden nézőpontnak megvan a maga ideje-órája; és ezt nem lehet siettetni, de tartóztatni sem, még ha az eredmény, a „hozadék” nem vész is el a jövő számára. Hiszen csak a különféle értelmezések együtteséből bontakozhat ki az a teljesebb értelem, amelyet a műalkotás egy-egy későbbi nemzedék számára hordoz.

Mi most tanúi vagyunk annak az órának, mely a kulturális alkotások szociológiai értelmezését hozta el. Nem ez a végső óra, s nem is fog örökké tartani. Új kitekintéseket nyit meg, új, meglepő felismerésekhez vezet, de korlátái, elégtelenségei is nyilvánvalók. Talán sikerülhet azonban még most, mielőtt lejárna, jeleznünk valamit abból, amit az elkövetkezendő óra hiányol majd belőle; talán sikerül határainak tudatára ébrednünk, anélkül hogy lemondanánk azokról az ismeretekről, amelyekre éppen általa tettünk szert.

Természetesen akadnak még ma is egyesek, akik feszengve hallgatják, ha szellemi jelenségek, vagy az, amit ők előszeretettel neveznek legmagasabbrendű szellemi értéknek, együtt szerepelnek, összefüggésbe kerülnek a létért folytatott harccal, az osztályharccal, a mindennapi kenyérért vívott küzdelemmel, konkurenciával, presztízzsel és hasonlókval. Túlságosan messze vezetne, ha velük próbálnánk vitába szállni most; hadd jegyezzünk meg csupán annyit: szívük dédelgetett törekvése, hogy a szellemi jelen-ségeket minden anyagi vonatkozástól távol tartsák, többnyire kiváltságaik védelmének egyik formája csupán.

Sokkal elgondolkoztatóbb azonban a szellemi alkotások szociológiai

értelmezésével szembeni ellenállás, ha abból a feltevésből indul ki, hogy minden eszmealakzat - vagyis minden műalkotás - önmagában zárt és kiteljesedett rendszer, amelynek elemei egymástól való benső függésük alapján maradéktalanul megmagyarázhatók, anélkül hogy a rendszer keletkezésére vagy hatására figyelnünk kellene. Semmi kétség, minden műalkotásnak megvan a maga immanens logikája, és a műalkotás sajátos jellege a mű különböző rétegeinek és formai elemeinek benső, strukturális viszonyaiban mutatkozik meg legvilágosabban. Az is nyilvánvaló, hogy a születés körülményei, vagyis annak az útnak a szakaszai, amelyen a művész egyik motívumtól vagy ötlettől a másikig eljut, nemcsak a hangsúlyt változtatják meg, de azokat az összefüggéseket is elfedik, azokat az értékeket is megmásítják, amelyekre a műalkotás esztétikai hatása épül. A mű létrejöttének legfontosabb mozzanatai korántsem mindig azonosak a műalkotás művészileg leghatásosabb és legértékesebb elemeivel. Hasonlóképpen: a művész gyakorlati törekvései, azok a művészetén kívüli célok tehát, amelyeket a műalkotás létrehozása közben szem előtt tart, ugyancsak nincsenek mindig összhangban a műben rejlő művészeti vonatkozásokkal. A Part pour Part szószólói azonban — mert itt erről van szó - nemcsak azt állítják, hogy a művészi hatás teljesen független és önálló, és a mű mikrokozmosz-szerű zártságán alapul, hanem azt is, hogy a művön-túli valóság bármiféle figyelembevétele menthetetlenül lerombolja az esztétikai illúziót. Mármost ez önmagában véve lehet akár igaz is; csak azt nem szabad elfeledni, hogy ez az illúzió még korántsem azonos a műalkotás teljes tartalmával, nem jelenti a művész igyekezetének kizárólagos, sőt, legfontosabb célját sem. Mert ha igaz is, hogy bizonyos fokig el kell oldozódnunk a valóságtól, ha a művészet varázkörébe lépünk, nem kevésbé igaz az is, hogy minden valódi művészet, kisebb-na-gyobb vargabetűvel, a valósághoz vezet vissza. Nagysága éppen abban áll, hogy életértelmezést ad, amely segít nekünk, segít a dolgok káoszában leküzdésében, a létezés magasabb - elkötelezőbb és megbízhatóbb - értelmének kialakításában.

A művészet pusztá formatorvényei lényegében nem különböznek valamely játék szabályaitól. Legyenek tehát bármily bonyolultak, szellemesek és művésziességek, önmagukban véve - vagyis elvonatkoztatva a céltól, a játék megnyerésétől - többé-kevésbé értelmetlenek. Nézzük például a labdarúgók manővereit; önálló, pusztá mozgásként nemcsak értbetetlennek, de unalmasnak is találjuk majd a dolgot. Mert élvezhetjük ugyan egy ideig fürgeségüket, ügyességüket - mily gyengécske érdem mégis mindez ahhoz a másikhoz képest, amelyet e sok rugdosás-futkosás-ugrálás valódi célját ismerő néző méltányol! Ha tehát mit sem tudunk - vagy nem akarunk tudni - arról a célról, amelyet a művész az alkotás során kitűz (tanítás, meggyőzés, befolyásolás!), művészetéből nem sokkal többet érthetünk, mint a labdarúgójátékból

a laikus, aki csak a játékosok szép mozgása alapján ítél. A műalkotás - a maga legrangosabb formájában - üzenet, és ha igazuk van is azoknak, akik azt állítják, hogy az üzenet sikeres közvetítésének alapvető feltétele a hatékony, megnyerő, hibátlan forma, nem kisebb azoknak az igazsága sem, akik tagadják az ilyen forma értelmét, ha nem az üzenet a magva.

A műalkotást ablakhoz is hasonlították, amelyen keresztül megismerkedhetünk a világgal, és önmagának hol semmi figyelmet nem igényel, hol éppen ellenkezőleg: teljes figyelmünket magára vonná. Mert az ablakon át feltáruló képet, vélekedtek némelyek, szemlélhetjük méltán úgy is, hogy az ablak milyenségéről, az ablaküveg alakjáról és színéről tudomást sem veszünk. A műalkotás ennek az analógiának a jegyében a tapasztalás puszta közvetítője, áttetsző üveglap, szemüveg, amely magában véve észrevétlen marad, és csak a célhoz vezető eszközként jöhet számításba. Pillantásunkat szegezhetjük azonban merően az ablaküvegre, az üveg sajátságaira összpontosítva, anélkül hogy a mögötte feltáruló látnivalóról tudomást vennénk; ugyanígy felfoghatjuk a műalkotást is önálló, önmagában teljes, „át nem látszó” formaképződménynek, amely semmiféle kapcsolatban nincs a külvilággal.<sup>1</sup> Nos, e nézet híveinek kétségtelenül igazuk van abban, hogy az ablak üvegét bárki addig bámulhatja, amíg kedve tartja - de hát az ablak célja mégiscsak az, hogy kinézzünk rajta.

A kultúra a társadalom védelmét szolgálja. A szellemi alkotások, a hagyományok, a megszokások és intézmények mind, mind a társadalmi szervezet útjai, eszközei. A vallásnak, a filozófiának, a tudománynak és a művészetnek egyaránt megvan a szerepe a társadalom fennmaradásáért folyó harcban. A művészet - hogy tárgyunknál maradjunk - kezdetben a mágia eszköze; és a mágia a primitív vadászorda létfenntartásának biztosítására hivatott.

Majd az animisztikus kultikus szertartások mozgatójává lesz: a jó és a rossz szellemeket kell befolyásolnia a közösség érdekében. Fokozatosan válik a művészet a mindenható istenek és földi helytartóik dicsőítésének formájává: isten- és királyképek, himnuszok és magasztaló énekek a tanúi e változásnak. Végül a többé-kevésbé nyilvánvaló propaganda köntösében szolgálja valamely szövetség, klikk, politikai párt vagy társadalmi osztály érdekeit.<sup>2</sup> A művészet csak hébe-hóba, a művészek viszonylagos nyugalma vagy elidegenedése idején vonulhat vissza a világtól, mintha gyakorlati célokkal mit sem törődve, kizárólag magamagáért és a szépség kedvéért volna e földön.<sup>3</sup> De még ilyenkor is fontos társadalmi funkciót tölt be, hiszen a hatalmat és a hivalkodó nyugalmi állapotot juttatja kifejezésre.<sup>4</sup> Sőt, még ennél is többről van szó. Mert a művészet már azzal is egy bizonyos társadalmi réteg érdekeit szolgálja, ha csupán megjeleníti és hallgatólagosan elismeri

erkölcsiesztétikai értékmérőit. A művész, ha egy-egy ilyen réteg biztosítja létét, függetlennek immár aligha nevezhető reményeit és kilátásait, akaratlanul, öntudatlanul is kenyéradó gazdáinak és mecénásainak szócsöve lesz.

A kulturális alkotások - és mindenekelőtt a művészet - propagandaértékét az emberiség történelme során hamar felfedezték, és maradéktalanul kihasználták. Mégis évezredekbe telt, míg az emberiség pontosan kidolgozott elmélet formájában rögzíteni tudta a műalkotás ideológiai jellegét; megfogalmazván azt a gondolatot, hogy a művészet tudatosan vagy öntudatlanul mindig valamiféle gyakorlati célt követ, tehát szembetűnő vagy elkendőzött propaganda. A francia felvilágosodás filozófusai - de már a görögök is - felismerték a szellemi értékmérők viszonylagos voltát; és a századok során újra meg újra hangot kapott az emberi értékelés objektivitását és idealitását illető kétely. Marx volt azonban az, aki elsőnek mondta ki a gondolatot, hogy a szellemi érték egyúttal - politikai fegyver. Marx azt tanította, hogy minden szellemi alkotás, minden tudományos gondolat és a valóságra vonatkozó minden elképzelés az igazság valamely különös, érdekek által korlátozott és perspektivikusan eltorzított szemléletmódjából ered. Amíg a társadalom osztályokra tagolódik, az igazságnak csak ilyen egyoldalú, perspektivikus megismerése lehetséges. Minden olyan kísérlet, amely az igazság megtalálására és a dolgok valósághű, ábrázolására irányul, harc saját szubjektivitásunk és elfogultságunk, személyes és osztály jellegű érdekeink ellen; tudatosítani igyekszünk, hogy ezek állandó hibaforrások, még ha megszabadulni nem tudunk is tőlük egészen. Engels jól ismerte ezt a jelenséget: hogy ti. az ember a saját hajánál fogva akarja kihúzni magát a mocsárból; erre gondolt, amikor Balzac esetében „a realizmus diadaláéről beszélt.<sup>5</sup> Természetesen az igazság ideologikus meghamisításainak korrektúrája is meghatározott helyzetből következő el-gondolhatóság és elképzelhetőség határai között zajlik, nem pedig valamiféle elvonatkoztatott szabadság légüres terében. De az a körülmény, hogy az objektivitásnak ilyen határai vannak, végérvényesen és döntő módon igazolja a kultúra szociológiájának létjogosultságát; e korlátok végképpen] lehetetlenné teszik, hogy a gondolkodó elme kibúvót keressen a társadalmi okság elve alól.

A művészetszociológiának azonban nemcsak külső, de sajátos belső határai is vannak. Minden művészetet társadalmi körülmények determinálnak, de a művészetnek nem minden eleme határozható meg maradéktalanul szociológiailag. Érvényes ez elsősorban a művészi minőségre; ennek nincs szociológiai egyenértéke. Ugyanazok a társadalmi feltételek érlelhetnek értékes és tökéletesen értéktelen műveket egyaránt; ezeket a műveket azután csak a művészi szempontból többé-kevésbé közömbös tendencia köti össze. A szociológia legfeljebb a műalkotásban

felfedezhető világnézeti elemeket vezetheti vissza lét-jellegű eredetükre; ha azonban a művészi teljesítmény minőségéről van szó, kizárólag ezeknek az elemeknek a megformálása és kölcsönös viszonya a döntő. A világnézeti motiváció azonos lehet a legkülönbözőbb minőségek esetében, másrészt a minőségi jegyek azonossága nem tagadható a legkülönbözőbb világnézetek foglalatában. Vágyálom, a kalokagathia eszméjének hiú utórezgése csupán, hogy társadalmi igazságosság és művészi érték valamiképpen találkozik, és hogy a műalkotások létrejöttének társadalmi körülményeiből valamiféle következtetést vonhatunk le a művészi eredményt illetően. A politikai haladás és az igazi művészet, a demokratikus érzület és a művészi értelem, általános emberi érdekek és általánosan érvényes művészi szabályok szent szövetsége - ahogy ezt a múlt század derekának liberalizmusa elképzelte - fantáziakép volt csak, nem volt semmilyen reális alapja.<sup>6</sup> Komoly elégtétel lenne persze, ha azt

tudhatnánk, hogy a társadalmi igazságtalanság és a politikai elnyomás velejáró büntetése a szellemi terméketlenség. Erről azonban egyáltalán nem beszélhetünk minden esetben. Akadtak, kétségkívül, olyan korszakok, mint pl. a második császárság kora, amikor egy - semmiképp sem tiszteletet parancsoló - társadalmi réteg hatalmára a rossz művészi ízlés és az epigonizmus volt jellemző; de a korcs művészet tözsomszédságában még akkor is ott sarjadt az értékes, a másikk. Octave Feuillet mellett akadt azért egy Gustave Flaubert, a Bouguereau-k és Baudryk ellensúlyozására Delacroix és Courbet. Érdekes mindamelllett, hogy Delacroix Courbet-hez sem társadalmi, sem politikai vonatkozásban nem állt közelebb, mint mondjuk, Bouguereau-hoz; művészi rokonságuk nem párosult politikai szolidaritással.

A második császárság korában azonban a hatalomra jutott burzsoázia nagyjából mégis olyan művészek „áldásában” részesült, amelyeket megérdemelt. Mit szóljunk azonban ahhoz, hogy az ókori keleten vagy a középkorban a legkönyörtelenebb despotizmus és a legtűrhetlenebb szellemi diktatúra nemcsak hogy nem akadályozta a nagyszerűbbnél nagyszerűbb műalkotások létrejöttét, de olyan körülményeket teremtett, amelyek között a művész láthatóan nem szenvedett többet, mint ama szorításban, amelyet

I- természetesen a művészek mai érzésvilágát tekintve - a legliberálisabb uralom is tákényszerít? Nem azt jelenti-e ez, hogy a művészi minőség előfeltételeit a politikai szabadság és elnyomás alternatíváján kívül kell keresnünk, s hogy ezt a minőséget szociológiai mértékkel egyáltalán meg sem közelíthetjük?

És mi a helyzet a másik oldalon? - ha például a klasszikus ókori görög művészetet vizsgáljuk, amelynek alig van bármi köze is a szó valódi értelmében vett néphez és

demokráciához ? Vagy vegyük az olasz reneszánsz demokráciáját, amely egyáltalán nem is volt igazi demokrácia! De nézzük akár a napjainkból való példákat, amelyek a széles tömegek és a művészet viszonyáról tanúskodnak. -Hallom, hogy egy angol kiadó a közelmúltban albumot jelentetett meg, amelyben a legkülönbözőbb rendű és rangú művek reprodukcióival találkozhatott a közönség - voltak ott jó és rossz, népszerűsége és választékosságra törekvő művek, szentképek, anek-dotikus ábrázolások és igazi festői telitalálatok. A kiadó arra kérte a könyv vásárlóit, nevezzék meg azokat a képeket, amelyek a legjobban tetszettek nekik. És e körkérdés nyomán kiderült, hogy bár a megkérdezettek a közönség színvonalasabb, tehát könyvvásárló rétegéből kerültek ki, és a reprodukciók nyolcvan százaléka is az ún. „igazi művészetet” képviselte, vagyis ennek biztosított nagyobb esélyt a sikerre, a legtöbb szavazatot kapott első hat kép között mégsem akadt egy sem az „igazi művészet” alkotásaiból.

Mármost ha ezt az esetet úgy értelmeznénk, hogy a nagyközönség alapvetően szembefordul az értékesebb művészettel, és a silányabb mellett dönt, akkor is leszögezhetnénk, hogy minőség és népszerűség között - igaz, fordított - szociológiai viszony áll fenn. Mégsem lehet szó itt esztétikai szempontból következetes magatartásról - egyik irányban sem. Művészi minőség és népszerűség között mindig bizonyos feszültség van, sőt, olykor nyílt ellentmondás, mint például a modern művészet esetében. A művészet, vagyis a minőségi szempontból igazi művészet valamely kultúr-közösség tagjaihoz, nem pedig Rousseau „természeti embetei”-hez szól; megértése bizonyos műveltségből adódó alapfeltételekhez kötődik, népszerűsége eleve korlátozott. A műveletlen rétegek azonban éppoly kevésbé döntenek egyértelműen a rossz, mint a jó művészet mellett. A művésztől idegen szempontok irányítják tetszésüket. Nem művészi jóra vagy rosszra reagálnak, hanem motívumokra, amelyek életük területén megnyugtatják vagy nyugtalanítják őket. Így még a művészileg értékeset is elfogadják, ha életszerű számukra, vagyis ha kívánságaiknak, fantáziájuknak, ábrándozásaiknak megfelel - ha az élettől való félelmüket csökkenti, biztonságérzetüket növeli. Nem szabad továbbá elfeledkeznünk arról sem, hogy az, ami új, szokatlan és nehéz, a műveletlen közönség számára mindig nyugtalanító.

Művészi minőség és népszerűség összefüggésének kérdésében tehát a szociológia adós marad a felelettel. Arra a kérdésre pedig, hogy a műalkotás hogyan jön létre az anyagi lét talaján, ha ad is választ, nem elégíti ki teljesen. A szociológia és más, genezisproblémákkal foglalkozó szellemtudományok, jelesül a pszichológia némely - magából a módszerből adódó - határa közös. A szociológia is szem elől téveszti olykor a műalkotást mint olyat. Mert amiképpen az alkotásfolyamat pszichológiailag

döntő mozzanatai a megfelelő művek művészileg mérvadó mozzanataival korántsem mindig azonosak, ugyanúgy az adott műalkotás vagy művészi irányzat szociológiailag mértékadó vonásai sem esnek feltétlenül egybe a mű esztétikailag leginkább kiemelkedő jegyeivel. Meg-

jjuiixuoi — valamely művészeti mozgalomban, mégis másod-, harmadrendű művek alkotója marad csupán. A művészet társadalomtörténetét nem pótolja, nem helyezi hatályon kívül a művészettörténetet; ahogy megfordítva, a művészettörténet sem amaszt. Mindkettő különböző tényekből és értékekből indul ki. Ezért ha a művészet társadalomtörténetét a művészettörténet értékmérőivel vizsgáljuk, könnyen az a benyomásunk támadhat, hogy - eltorzítjuk a tényeket. Ha azonban bárki így ítél, emlékeztetni kell rá, hogy a művészettörténet is más értékmérők szerint tájékozódik, mint a közvetlen művészetkritika vagy a spontán műélvezet, és a művészettörténeti és esztétikai érték között is gyakran jelentkezik komoly feszültség. A szociológiai nézőpontot a művészet vonatkozásában csak akkor utasíthatjuk el, ha egyedül érvényes szemléletmódnak tünteti fel magát, és a mű társadalmi jelentőségét a mű művészi értékével cseréli össze.

Az értékhangsúlyok e gyakran megtévesztő, ám mindig kiigazítható eltolódásán kívül a művészetszociológia és a szellem-tudományok terén kialakult genetikus kutatási módszerek még egy közös, a művészetbarát számára súlyos elégtelenséget mutatnak. A művészetszociológia ugyanis arra törekszik, hogy a művészet egyedi és egyszeri vonásait valami elvileg más jellegűből, valami általánosból és művészileg közömbösből vezesse le. Az ilyen transzcendálás legdurvább példájának tekinthető általában az a kísérlet, amely a művészi minőséget vagy a művészi tehetséget a gazdasági feltételek függvényévé akarja tenni. E módszer túlságosan olcsó védelmezése lenne mármost, ha bizonyítani próbálnánk, hogy szellemi formák gazdasági tényekből történő közvetlen levezetését mindig csak merev dogmatikusok erőltették, s hogy az ideológia alakulása hosszú, bonyolult, sok-sok átmenet révén kibontakozó folyamat, amelyhez semmiképp sem adhat magyarázatot a vulgáris materializmus. De bármilyen bonyolult, kanyargós és ellentmondásokkal akadályozott út vezet is a társadalmi létől a szellemi értékig - mondjuk: a hollandiai polgári kapitalizmustól Rembrandt műveiig -, végül mégiscsak dönteni kell: érvényesnek tartunk-e ilyen összefüggéseket, vagy sem. A döntés halogatható, az állásfoglalás homályosítható, beszélhetünk dualizmusról és dialektikáról, szellem és anyag kölcsönhatásáról és kölcsönös függőségéről - alapjában véve mégis vagy spiritualisták

Elkerülhetetlenül felmerül egyszer a kérdés, az égből pottyán-e a zseni, vagy itt formálódik a földön.

Döntsünk azonban bárhogy is, a gazdasági feltételek ideológiává alakulása maradéktalanul fel nem deríthető folyamat marad; valahol ugrás rejlik. Persze téves feltételezés lenne, ha azt állítanánk, ilyen ugrás csak az anyagiból a szellemibe történő átmenet kritikus pontján létezik. Egy szellemi forma átalakulása másikká, bármely stílusváltás vagy divatváltozás, a régi hagyomány eltűnése és az új megjelenése, egyik művésznak a másikra tett hatása, sőt, egyazon művész benső változásai sem kevésbé felderíthetetlenek, ug-rásszerűek. Kívülről nézve minden változás törésnek látszik, és alapjában véve érthetetlen marad. A változás hézagmentes folytonossága szubjektív, tisztán benső tapasztalat; objektíven nem rekonstruálható.

Anyagiság és szellemiség között felmérhetetlen az ugrás; bekövetkezik azonban már a társadalom, mi több: a gazdaság területén is. Mert a legprimitívebb gazdálkodás is szervezett gazdaság, nem természeti állapot. Ha viszont a puszta természetet elhagyjuk, sehol sem találkozunk többé a „pőre” anyaggal. A szellem világába való ugrás már ott bekövetkezik, ahol szerintünk anyagiság vesz körül. A természeti állapot és a gazdaság - akár legkezdetlegesebb -formája között így bizonyos szempontból komolyabb szakadék tátong, mint a gazdaság és a szellem legmagasabbrendű formái között, bár az utat a fejlődés minden szakaszában szakadékok és ugrások tarkítják.

A művészetszociológia számos fogyatékosága közül, amelyek a szellemi alkotások létrejöttének általános magyarázataiban is fellelhetők, egyik abból a próbálkozásból fakad, amely a tárgyat, bár legbensőbb lényege épp komplex mivoltában áll, egyszerű ; elemekre igyekszik redukálni. Természetesen minden tudományos magyarázat a megvilágítandó jelenség bizonyos leegyszerűsítésével jár. Ha valamit tudományosan megmagyarázunk, összetett képződményt bontunk alkotórészeire, méghozzá olyan alkotórészekre, amelyek más összefüggésekben is megjelennek. A művészet területén kívül azonban ez az eljárás semmit sem rombol le a ; tárgy mérvadó jellegzetességeiből: míg a művészetben a tárgy éppen így adott, egyedül teljes értékű megjelenésformáját szüntetjük meg. Mert ha megbontjuk vagy figyelmen kívül hagyjuk a műalkotás komplex mivoltát, a motívumok egymásbafonódását, talmi és formai elemek szerves összekapcsolódását, a művész hanglejtésének kielemezhetetlen hullámvonalait, épp a művészet legjava teljesítményéről mondunk le máris. Helytelen lenne, persze, ha egyedül a szociológiát tennénk felelőssé ezért a veszteségért. A művészet minden tudományos vizsgálata a közvetlen - és végső soron pótolhatatlan - művészetélmény elvesztésével fizet az általa nyert ismeretért. Ez az élmény a legfinomabban „érző” és értő művészet-történetben is veszendőbe megy; ami természetesen mit sem csökkent a szociológia - saját fogyatékoságaival



kapcsolatos - felelősségén, és nem kisebbíti azt a feladatot sem, hogy e hibát, amennyire csak lehet, kiigazítsuk, vagy legalábbis tudatosítsuk a hiba forrását.

A műalkotás komplex mivolta élményadó sokféleségén kívül abban is kifejeződik, hogy a mű különböző motívumsorok keresz-tezési pontján áll, és háromszorosan - pszichológiailag, szociológiailag és stílustörténetileg is - meghatározott. Az egyén nemcsak azt a pszichológiai szabadságát őrzi meg, hogy a társadalmi okság birodalmán belül válogasson különféle lehetőségek között, hanem mindig új lehetőségeket is teremt magának, amelyeket a mindenkori társadalmi körülmények korlátoznak ugyan, de semmiképpen nem jelölnek ki pontosan előre. Az alkotó szubjektum új kifejezési formákat talál ki magának; mert készen nem leli őket. Amit készen talál, inkább negatív, mintsem pozitív természetű; a summája annak, ami a mindenkori történelmi pillanatban lehetetlennek látszik - lehetetlennek a gondolkodás, az érzés, a kifejezés vagy a megértés számára. Persze, mindig csak utólag állapítható meg, mi az, ami valamely kornak megközelíthetetlen maradt; a jelen mintha állandóan forrongana, az egyén önkényének kiszolgáltatva. Csak utólag rajzolódik ki a társadalmi törvény, mely az egyéni döntéseknek egységes irányt szab. Utólag azonban az a stílustörténeti irány is felismerhető már, amelybe a látszólag teljesen szabadon megválasztott egyéni kifejezésformák besorjáznak. És ez a stílustörténeti irány az egyéni törekvésekkel szemben még sokkal inkább objektív törvényszerűség jellegét mutatja, mint a társadalom történetének fejlődési tendenciája. Visszatekintve, az egyének valóban mintha névtelen stílusáramlatok hordozói lennének csupán.

A stílustörténet azonban sem a pszichológiai, sem a szociológiai okságviszonyt nem számolja fel. Merőben formai, stílustörténeti bizonyos időpontban valamely művészi fejlődésfolyamat, miért adott teret stílusfordulatnak, ahelyett hogy tovább haladt és terebélyesedett volna: egyszóval, miért épp akkor állt be változás a fejlődés menetében. Valamely fejlődésvonalatnak nincs belső kritériumok alapján megállapítható „csúcspontja”; a fordulat akkor következik be, ha egy stílusforma nem képes kifejezni többé a pszichológiai és társadalmi törvények szerint formálódó korszellemet. A stílusváltozás, persze, mindig belső irányvonalakat követve zajlik; mindenkor adva van azonban jó néhány „tetszőlegesen” választható irány. És mégis: a választás nem eleve eldöntött tény, nem független az előre nem látható eseményektől. A változás időpontját meghatározó tényezők közül kétségtelenül a társadalmi viszonyok állnak az első helyen, téves feltevés lenne azonban, ha azt gondolnánk, maga a társadalmi lét teremti meg a formákat, amelyekben a fordulat kifejeződik; ezek a formák éppúgy pszichológiai és stílustörténeti, mint társadalmi motiváció eredményei. A szociológiai oksági viszony álláspontjáról nézve a

pszichológia kellőképp végig nem gondolt szociológiának látszik, csakúgy, ahogy a pszichológiai motiváció szemszögéből a szociológia azzal vádolható, hogy nem hatol a lelki tartalmak valódi eredetéig. Stílustörténetileg vizsgálva azonban mind a pszichológia, mind a szociológia ugyanazt a hibát követi el: heterogén motívumokból vezeti le a művészileg sajátosat, és természetéből adódóan „formátlan” valamivel magyarázzák a művészi formát. A műalkotás komplex mivolta és egyedi sajátossága csak a leíró elemzésben maradhat meg; minden pragmatikus - genetikus vagy ideologikus - magyarázat épp ezt oldja fel elkerülhetetlenül. A pszichológia és a művészettörténet mindazonáltal semmit sem róhat fel ebben a vonatkozásban a szociológiának.

Az a gyakran oly inadekvát kép, amelyet a szociológia a művészetről ad, természetesen nemcsak a pszichológiával és a művészet-történettel közös módszertani fogyatékoságának következménye, hanem azé a viszonylag kifejezéstelen nyelvé is, amelyre a végtelenül differenciált művészi jelenségeket lefordítja, s amely messze elmarad a pszichológia és a művészettörténet fejlettebb, a művészi élményhez eleve illőbb nyelvezetétől. A művészet alkotásainak gazdagsága és árnyaltsága mellett a szociológia fogalmai kimondottan szegényesnek látszanak. Az olyan kategóriák, mint: ud-vari, polgári, kapitalista, városi, konzervatív, liberális stb. nemcsak hogy túlságosan szűkek és merevek, de igen kevésbé rugalmasak is ahhoz, hogy a műalkotás valódi jellegének megfelelhessenek. E kategóriák mindegyikén belül a művészi elképzelések és célkitűzések olyan bőséges árnyalatsora lehetséges, hogy az említett kifejezések nem sok valóban érvényes mozzanatot tárhatnak fel. Mert ugyan mit tudunk meg azokról a művészi problémákról, melyekkel Michelangelónak küzdenie kellett, módszereinek és eszközeinek öntörvényűségéről, ha értesülünk róla, hogy a tridentizmus, az új reálpolitika, a modern kapitalizmus születése és a kezdődő abszolutizmus idején élt? Semmi kétség, ha mindezt tudjuk, jobban megértjük szelleme nyughatatlanságát, művészete manierizmus felé vett fordulatát, és talán utolsó művei megrázó artikulátlanságát is; valódi nagysága, művészi céljainak össze-hasonlíthatatlansága azonban éppúgy magyarázat nélkül marad, mint Rembrandt zsenije, bár ismerjük azokat a gazdasági és társadalmi viszonyokat, amelyek között művészként óriássá nőtt és emberként tönkrement. Itt a szociológiai kutatás eleve szilárd korlátokba ütközik. De ha vannak is ilyen korlátok - mit jelentenek? Csak azért, mert a szociológia nem képes egy Rembrandt művészetének végső titkát feltárni, lemondjunk arról is, amire azért képes? Lemondjunk e művészet társadalmi előfeltételeinek magyarázatáról, és ama stílussajátságainak feltárásáról is, mely a flamand festők, jelesül Rubens művészetétől megkülönbözteti? Lemondjunk egyetlen eszközünkről, amely fényt

vethet arra az önmagában véve alig érthető tényállásra, hogy két olyannyira különböző művészi irányzat, mint a flamand barokk és a holland naturalizmus, csaknem egyidejűleg, egymás közvetlen földrajzi szomszédságában, hasonló kulturális hagyományokra és politikai múltra épülve, de különböző gazdasági és társadalmi körülmények hatására létrejöhetett? Elismerjük: sem Rubens, sem Rembrandt nagyságát nem magyarázhatjuk meg ily módon. Van-e azonban a két említett stílusirányzat különbözőségének létrejöttére más, használható magyarázat, mint az a szociológiai ténymegállapítás, hogy Rubens udvari-arisztokrata környezetben alkotta műveit, míg Rembrandt bensőségesre hajló polgári légkörben dolgozott? Az, hogy Rubens - Rembrandttal ellentétben - Itáliában járt, és magába szívta az itáliai barokk hatását, inkább tünet, mint magyarázat. Manierizmus - stílusjelenségként - éppúgy létezett a századfordulón az északi tartományokban, mint a déliekben. És protestáns törekvéseket is találunk kezdetben délen csakúgy, mint északon. Flandriában azonban a spanyol uralom következményeképpen igényes az udvar, reprezentatív az arisztokrácia és pompakedvelő az egyház; mindennek a nyárspolgáribb, protestáns, a spanyolokkal szemben eredményesen védekező Hollandiában nyoma sincs. Ehelyett van itt polgári kapitalizmus, mely elég liberális, presztízs-szempontra nem sokat adó ahhoz, hogy megengedhesse művészeinek: alkossanak legjobb eszméik és haljanak éhen legjobb belátásuk szerint. Rembrandt és Rubens egyedülálló, összehasonlíthatatlan művész; ez azonban nem vonatkozik stílusukra és sorsukra. Művészi fejlődésük és életük fordulatai már korántsem olyan egyedülállóak, hogy művészetük különbözőségét pusztán egyéni hajlammal és zsenialitással magyarázhatnánk.

A szociológiának nincsen birtokában a bölcsék köve. Nem képes csodákra, nem old meg minden problémát. Több azonban a számos résztudomány egyikénél; központi tudomány - mint volt a teológia a középkorban, a filozófia a 17. és a közgazdaságtan a 18. században -, irányt szab a kor egész világnézetének. Amikor hitet teszünk a szociológia mellett, az élet racionális megértése és az előítéletek elleni harc mellett teszünk hitet. Az az eszme, amelynek a szociológia ezt a kulcsfontosságú helyét köszönheti, a gondolkodás ideológia-jellegének felfedezésére épül: arra a felfedezésre, amely az elmúlt száz évben a legkülönbözőbb formában fejeződött ki, az öncsalások leleplezésében Nietzschénél és Freud-nál csakúgy, mint magában a történelmi materializmusban. Jöjjünk tisztába önmagunkkal, ne felejtjük saját lényünk, gondolkodásunk és akarásunk előfeltételeit; ez a követelés ismétlődik mindezekben a szellemi formákban. A szociológia arra törekszik, hogy felderítse a gondolkodás és az akarat feltételeit, amelyek társadalmi „hely-hezkötöttségünkből” erednek. Ha ez a helyhezkötöttség leküzdhető, többnyire azért, mert magának a

kötöttségnek a megítélése sem pusztán elméleti kérdés; ha beismerjük, ha tagadjuk, mindenképpen ideológiai okok vezérelnek. Sokan hallani sem akarnak a szociológiáról, és fogyatékoságait túlozzák el inkább, hogysen tisztázniok kelljen saját előítéleteiket. Mások azért berzenkednek a szellemi folyamatok szociológiai értelmezése ellen, mert makacsul ragaszkodnak ahhoz a fikcióhoz, hogy a gondolkodás időtlen érvényű, és az ember a történelem felett áll. Azoknak viszont, akika szociológiát is csak a célhoz szükséges eszköznek, a tökéletesebb megismeréshez vezető útnak tekintik, semmi okuk, hogy akár elvitathatatlan határainak, akár még teljesületlen lehetőségeinek jelentőségét tagadják.

## II.

### A. SZOCIOLOGIA ALAPPROBLÉMÁJA: AZ IDEOLÓGIA FOGALMA A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

A „hamis tudatból” levezetett ideológiafogalom feltűnő hasonlóságot mutat a pszichoanalízis „racionalizálási-fogalmával. Ahogy ugyanis az egyén „racionalizálja” magatartását, gondolatait, érzéseit és cselekedeteit, azaz elfogadható, a társadalmi konvenciókat nem sértő értelmezésükre törekszik, úgy magyarázzák a társadalmi csoportok is - az őket képviselő egyének révén - a természet és a történelem folyamatait, főként azonban a saját véleményüket és értékelésüket, a maguk anyagi érdekeinek, hatalmi törekvéseinek, presztízs-szemponjtjainak vagy egyéb társadalmi céljainak megfelelően. És amiképpen a racionalizálás mechanizmusa - motívumaival és céljaival - nem tudatosodik az egyénben, ugyanúgy a társadalmi csoportok tagjai is alig-alig ébrednek tudatára, hogy gondolkodásunkat az anyagi létezés feltételei determinálják; hiszen különben, mint Engels mondja, „megszűnne minden ideológia”.<sup>1</sup> A pszichoanalízis-analógia azonban még egy lépéssel továbbsegít bennünket. Ahogy az egyénnek sem kell magatartását maradéktalanul racionalizálnia, hiszen sok gondolata, érzése és cselekedete eleve kifogásolhatatlan vagy társadalmi szempontból közömbös, a kollektív csoportosulások kulturális alkotásaiban is fellelhető a valóság olyan megjelenítése vagy értelmezése, amely „ártalmatlan” és „objektív” lehet, mert az adott csoport érdekeivel nem áll közvetlen összefüggésben, más csoportok érdekeivel pedig nem ütközik. A matematika tantételei és a természettudományos elméletek ebben az értelemben - nagyjából -, objektívek; olyan elveket követnek, amelyeket az igazság abszolút, időtlen, megváltoztathatatlan ismérveinek tekinthetünk. Az ilyen állítások köre azonban viszonylag szűk, és ha némelyek berzenkednek is ellene, hogy a matematika vagy a mechanika történetét a gazdaság történetével kapcsoljuk össze, afelől mégsem lehet semmi kétség, hogy pl. az

orvostudomány - vagyis egy természettudomány! - esetében nyilvánvaló a gazdasági és társadalmi viszonyoktól való függőség, és nem csupán azt határozzák meg a társadalmi körülmények, hogy milyen problémák kerülnek napirendre, hanem gyakran azt is, hogy milyen irányban keresik megoldásukat. Másrészt, persze, a szellemtudományok, jelesül a történeti kutatás különböző ágai, szintén végelethatatlanul sorjáztatják azokat a feladatokat, amelyeknek semmi közük, vagy ha mégis, csekélyke közük van csak anyaguk ideológiai értelmezéséhez, és megoldásuk lényegében objektív kritériumok szerint történik.

Bárhogy álljon is azonban a helyzet egy-egy részletkérdést illetően, annyi biztosnak látszik, hogy a különböző szellemi alakulatok - vallás, filozófia, tudomány, művészet - különbözőképp távolodtak el társadalmi eredetüktől. A szociológiai szempontból gyakorlatilag közömbös matematikán kezdve, melynek tételeiből aligha következtethetünk keletkezésük idejére, helyére, körülményeire, egészen a művészetig, ahol viszont alig lelünk történelmi-leg-társadalmilag közömbös jegyet, árnyalt fokozatokban követik egymást - ideológiai telítettségük mértéke szerint - a kultúra különböző formációi. E rangsorban a művészet áll a legközelebb a társadalmi valósághoz, és a legtávolabb az úgynevezett „időtlen érvényű eszmék”-től. Mindenesetre sokkal akadálytalanabban és közvetlenebbül irányul a társadalom életének céljaira, sokkal lep-lezetlenebbül és félreismerhetetlenebbül ideológiai fegyver, óda vagy propaganda, mint az objektív tudományok. Hogy az a társadalmi tendencia, amelynek szolgálatában áll, mégis csak ritkán jelentkezhet teljesen leplezetlenül és szublimálatlanul, ez a mozzanat az ideológiai kifejezőmód természetéből fakad: a cél elérése érdekében ugyanis nem szabad néven nevezni a gyereket.

A művészettől az egzakt tudományokig és a matematikáig vezető sorban a szellemi alkotás autonómiája annak arányában nő, ahogyan növekszik az eleven, léthez kötött egyén közvetlen élményeitől való távolság, ahogyan távolabb kerül az egyén élményeitől, akinek lelki életében a gondolkodás és érzelem, kontemp-láció és tett, elmélet és gyakorlat szétválaszthatatlanul egy, és akit Dilthey köztudottan „egész ember”-nek nevezett. Minél közelebb áll viszont az adott kulturális jelenségben megnyilatkozó szubjektum a konkrét valóság emberéhez, minél kevésbé lesz személyhez és történelemhez kötött, annál erősebb lesz társadalmi függősége és gondolkodásának ideológiai meghatározottsága. Mondanunk sem kell, hogy mind a természettudományokhoz rendelt „általában vett tudata”, mind Dilthey „egész embere” határfogalom csupán, nem több ideáltípusnál. Az absztrakt, időtlen, „általában vett tudat” még a matematikai műveletet végző szubjektumban sem jelentkezik tisztán; az „egész ember” pedig, mint a szakember ellenpólusa, a lelkileg

legátfogóbb és élményjellegét tekintve legközvetlenebb műalkotásban sem érvényesül maradéktalanul, hiszen ez utóbbi is bizonyos egyoldalúságot és közvetettséget feltételez: a teljes, eleven, konkrétan beteljesült emberiség eszméjének korlátozását.

Már Marx és Engels is említi, hogy a kultúra termékei különböző távolságra vannak a gazdasági alépitménytől; Engels a Feuerbach-írás közismert helyén megjegyzi, hogy a magasabb-rendű ideológiákban „az elképzelések összefüggése létfeltételeikkel egyre bonyolultabbá válik, mindjobban elhomályosítják a közvetítő láncszemeket”, és a tényállás ilyen összegezése lényegében helytálló. A művészet, a vallás, a filozófia tartalma sokkal gazdagabban differenciált, struktúrája sokkal áttekinthetlenebb, mint a természettudományoké és a matematikáé, sőt, mint a jogé és az államé is, ahol a gazdasági viszonyok közvetlenebbül, azaz kevésbé szublimáltan fejeződnek ki. Az a körülmény azonban, hogy valamely gazdasági rendszer tulajdonviszonyai közvetlenebben jelennek meg a mindenkori jogrendben és állami intézményekben, mint a kortárs filozófiai vagy művészi irányzatokban, semmiképp sem jelenti azt, hogy a művészet és a filozófia az élet valós feltételeitől függetlenebből fejlődik, mint a jogi vagy politikai gondolkodás. Sőt, éppen fordított a helyzet: művészet és filozófia sokkal gyakrabban fordul a közvetlen, történetileg-társadalmilag kiteljesült valósághoz, mint a sommásan rendelkező jog vagy a sémáknak megfelelően működő állam; és bármennyire leplezett formában érvényesüljön is bennük a társadalmi okság, semmiképp sem mondhatjuk, hogy kevésbé döntő vagy átfogó módon érvényesül, mint a kultúra egyéb formációiban.

Az ideológia problémája azonban már csak azért is másképp jelenik meg a művészetben, mint a tudományokban, mert az igazság fogalma itt alapvetően más, mint az elmélet területén. A műalkotások egyike sem olyan értelemben „helyes” vagy „helytelen”, mint valamely tudományos doktrína; és ha jobban megnézzük, igaznak vagy hamisnak sem minősíthető.

Helytelen lenne mégis, ha a művészet mindenfajta igazságigényét elvitatnánk, tagadván, hogy hozzájárulása a világ és az emberek megismeréséhez igen értékes lehet. Nem szorul külön bizonyításra, milyen gazdag ismeretforrást jelentenek az irodalmi alkotások. Legmélyebb lélektani ismereteinket köszönhetjük a regény és a dráma mestereinek. De a többi művészet is kétségkívül elősegíti tájékozódásunkat a világban. Bármilyen fontos tehát egyrészt, hogy a tudományos megismerés és a művészi ábrázolás különböző voltára utaljunk, és hangsúlyozzuk: a művészet terén a stíluskérdések előtérbe állítása mindenképp jogos, a tudományén viszont igencsak kétes értékű jelenség,<sup>2</sup> mégis emlékeztetnünk kell arra, hogy művészet és tudomány túlságosan éles elválasztása a szociológia szempontjából bizonyos aggodalmakat

támaszt. Egy-egy nemzedék, pontosabban, egy történetileg-társadalmilag zárt csoport világnézete oszthatatlan. Bármily biztatónak látszék is tehát ismeretelméletileg szellemi kifejezőmódjaik különböző területeinek elkülönítése, szociológiai vonatkozásban ez erőszakos művelet. A filozófia, tudomány, jog, erkölcs és művészet a valóságra vonatkozó mindenkor egységes állásfoglalás különböző aspektusait jelenti csupán: az emberek e formák mindegyikében ugyanarra a kérdésre keresik a választ, az élet ugyanazon problémáit akarják megoldani. Tulajdonképpen nem tudományos igazságok, nem műalkotások, még csak nem is az élet erkölcsi normái foglalkoztatják őket, hanem egy valóban hatékony, világnézetet, megbízható eligazítást keresnek. Mindig és mindenütt ugyanannak a feladatnak a megoldásán munkálkodnak - a dolgok zavaró többértelműségét és idegenszerűségét szeretnék feloldani.

A művészet szerepet vállal ilyen világnézet kialakításában; ezzel azonban még korántsem állítjuk azt, hogy gyakorlathoz-kötött-sége állandó és kizárólagos, hogy tehát a mindenkori valóságtól történő függetlenedés nem játszik benne szerepet. A művészi formák léthez kötöttségének eltúlzott hangsúlyozásával szemben helyesen jár el az is, aki a stílusfejlődés belső logikájára utal. A művészet komoly következetességgel munkálkodik bizonyos formai problémák megoldásán, és az egyes stíluskorszakok mind nagyjából egyenes vonalú, félreérthetetlen haladást mutatnak e cél irányában. A fejlődésnek ezt az immanenciáját azonban egyesek nemcsak a stílus-szempontról egységes és következetes történeti szakaszok idejére vonatkozóan feltételezik, vagyis nem csupán azokban a korszakokban, amikor a naturalista természetolmányolás vagy az absztrakt formalizmus egyenletes fejlődése volt mértékadó, hanem különböző stílusok egymásutánjában is, ahol e stílusok kérdés és felelet, tézis és antitézis kölcsönviszonyában állhatnak. A barokk ezek szerint - hangzik egy ilyen állítás - nem annyira a létezés új történeti-társadalmi feltételeinek kifejeződése, hanem inkább a reneszánsz „logikus” folytatása, vagyis részben azoknak a formai problémáknak a megoldása, amelyek már a reneszánsz mesterek műveiben jelentkeztek, részben pedig egy ellentmondás eredménye, amely ugyancsak az e mesterekhez való viszonyból adódott. Az ilyen történelem-logika - mivel a fejlődés egymásra következő lépéseinek benső szükségszerűségét hangsúlyozza - mindig nagyon megvesztegető, többnyire azonban csak egyetlen egységes stílustendencia keretei között igazolódik; csődöt mond, mihelyt stílusváltásról van szó.

Mert még ha a stílusfejlődés általános elvének fogadnánk is el az egymást felváltó művészi irányok antitézises jellegét, tisztán formai, belső meghatározások alapján, mégsem lehetne soha megmagyarázni, miért csap át a fejlődés egy adott időpontban

az egyik irányból a másikba. A stílusváltás indítéka mindig kívülről jön, és logikai szempontból véletlenszerű. A túltelítettség érzése, a változatosság vágya semmiképp sem elegendő egy stílus hanyatlásának magyarázatául. Mert a változatosság igénye gyakran ugyanolyan fontos szerepet játszik a művészet történetében, mint a divatban; de ez az igény, ha a megfelelő tehetségek adva vannak, a már meglévő stílus lehetőségeinek körén belül is kielégíthető; nem is szólva arról, hogy a szilárdan meggyökeresedett társadalmi kultúrák bizonyos idő múltával nemcsak formáik megújítására vágnak egyre inkább, hanem olykor ellenállásuk is fokozódik minden kísérlettel szemben, mely a hagyományos formák megváltoztatására törekszik. Általában új közönség megjelenése szükséges ahhoz, hogy alapjaiban válják kérdésessé az addig szilárdan álló, rendíthetetlennek hitt művészeti produkció, és bekövetkezhesék az ízlés radikális megváltozása. A rokokó, bármily simák és feszültségmentesek lettek is formái, nem belső okok következtében indul bomlásnak; az ok elsősorban a forradalmi kor polgárságának a művészeti piacon szerzett új szerepe. Wölfflin úgy vélte, a stílusfejlődés hirtelen változásainál a külső indíték döntőbb és félreismerhetetlenebb, mint a folyamatosan haladó, egyenesvonalúan emelkedő vagy süllyedő fejlődésvonal esetén. Valójában viszont nincs semmiféle elvi különbség a folyamat két fázisa vagy típusa között; a külső befolyás a törésekkel haladó fejlődés során korántsem mértékadóbb, legfeljebb feltűnőbb, mint az egyenesvonalú fejlődés esetében. Közelebbről vizsgálva látjuk: egyáltalán nincs is szükség stílusváltásokra, hogy a művészetben kívüli mozzanatok hatni kezdjenek. Valójában a társadalmi lét, melyet Wölfflin „külső körülményekének nevez,<sup>3</sup> mindig ugyanazt a szerepet játssza a formaválasztást illetően - mert minden megformálás: íoimaválás^tás. A fejlődés minden pillanatában nyílt, mindig új feleletre váró kérdés: mi a teendő, hogyan fogadjuk a kínálkozó lehetőségeket. Mindig „igen”-t vagy „nem”-et mondunk arra az irányra, amelyben mások haladnak, s amelyben magunk haladtunk; és az Igen korántsem mechanikusabb, kevésbé akaratlagos tartás, mint a Nem. Mert döntést igényel az is, ha kitartunk egy készen kapott irány mellett; ugyanolyan konfliktusokkal teljes, dialektikusán végbemenő, belső és külső tényezők által meghatározott folyamat ez, mint a mindenkori irány megváltoztatása. Ha például egy naturalista irányú fejlődés feltartóztatásának kísérletéről van szó, nem jár a dolog alapvetően másfajta lelki mechanizmussal, mint ha e fejlődés meggyorsítása a cél. Mindig ugyanazok a kérdések merülnek fel: segít-e tájékozódni még a megváltozott világban a meglévő stílus? Alkalmas-e még most is arra, hogy hatást keltsen, meggyőzzön, cselekvésre ösztönözzön? Használható fegyver-e az élet mai harcában? Leplezi vagy leleplezi-e, amit leplezni vagy leleplezni kell?

Ezeket a kérdéseket maguk a művészek sohasem teszik fel ilyen élesen



megfogalmazott formában, és szinte sohasem adnak rájuk választ tudatosan vagy közvetlenül: a társadalom sem szegez valamiféle közvetítői révén a művészek mellé ilyen kérdést. Wölfflin tévedése, szociológia-ellenes nézőpontja és absztrakt logikai koncepciója főként abból ered, hogy túl élesen választja szét a külső befolyást és a belső logikát. Tipikus gondolkodásbeli hibát követ el. A szociológiai módszer meg nem értése, jelesül a történelmi materializmus félreértése többnyire a társadalmi okság-viszony Wölfflinéhez hasonló téves értelmezésére vezethető vissza. A materialista történetfilozófia és a gondolkodás ideológia-jellegéről szóló tanítás lényege ugyanis abban áll, hogy a szellemi folyamatok eleve a mindenkori termelési viszonyok és a velük összefüggő érdekek, törekvések és lehetőségek kategóriáiban mozognak; tehát nem utólag, külsődlegesen és szándékosan illeszkednek a társadalmi viszonyokhoz.

A „*primum vivere, deinde philosophari*” olyan igazság, amelynek elfogadásához nincs szükség történelmi materializmusra és az ideológia-tanra. Különös módon azonban még tudós gondolkodók is sokszor meglegszenek efféle külső kötődés kategóriáival a művészet gazdasági függőségére vonatkozó nézeteikben. Még Scheler is így gondolkodik, amikor a művészi alkotásfolyamat létfeltételeiről beszél. „Raffaellónak ecsetre van szüksége - jelenti ki -, mert eszméi és művészi látomásai egymagukban nem tennék Raffaellóvá. És politikai hatalmasságokra van szüksége, akik megbízzák eszményeik dicsőítésével; máskülönben nem tevékenykedhetne zsenije.”<sup>4</sup> Érthetetlen, hogyan kerülhette el egy Scheler formátumú szociológus figyelmét az a körülmény, hogy a művész nem csupán tényleges megbízóinak „eszményeit” dicsőíti, hanem potenciális megbízóiét is; hogy valamely ideológia megkerülhetetlensége, amennyiben csakugyan megkerülhetetlen, abban nyilvánul meg, hogy a művész megbízók, helyesebben: a megfelelő megbízók nélkül is az uralkodó, kultúrát hordozó osztályok eszméit és szándékait fejezi ki, tehát akkor is, ha nem a társadalom ama rétegei számára dolgozik, amelyekkel a legmélyebben egynek érzi magát. E tényállás félreismerése annál furcsább, mivel Engels, „a realizmus diadalának” tézisével és Balzac módszerének jellemzésével minden kétségen felül megmutatta, mit értsünk a művészetben ideológián.<sup>5</sup> Azt hihetnénk, egyszer s mindenkorra világossá vált, hogy a művészetben nem kell okvetlenül tudatosodni azoknak a társadalmi eszméknek, amelyeket művében kifejez; a művész, belátóképessége korlátainak következtében, akár szemben is állhat azokkal az eszmékkel és eszményekkel, amelyeket művében megjelenít, igazol vagy dicsőít.

A művészet kétféleképpen juttathatja érvényre az általa szolgált társadalmi célokat. Társadalmi tartalma jelentkezik kifejtett formában - kijelentésként, nyílt vallomásként, tantételekként, közvetlen propagandaként -, vagy csupán áttételesen,

azaz a társadalmi szempontból látszólag közömbös ábrázolás hallgatólagos világnézeti előfeltételeként. Őlthet ez a tartalom leplezetlen tendencia-jelleget csakúgy, mint öntudatlan, ki nem fejtett ideológiai leplet. A nyílt vallomás vagy a közvetlen üzenet társadalmi tartalmával a szónok mindig tisztában van, és hallgatósága tudatos igenlésére vagy elutasítására számít; lelki híradások mögött azonban öntudatlan is meghúzódhat a társadalmi hajtóerő és így, öntudatlan fejtheti ki hatását. Hatni pedig annál erőteljesebben fog, minél kevésbé tudatosan fejeződik ki, minél kevésbé törekszik - látszólag - helyeslés kiváltására. A pőre tendencia gyakran elriaszt, míg a leplezett ideológia nem ütközik ellenállásba. Diderot, Lessing, Ibsen és Shaw leplezetlen tendenciadrámákat írt; náluk a tendencia, melynek hirdetői lettek, nem a „sorok között bújnak meg” csupán, mint Szophoklész, Shakespeare vagy Corneille műveiben. Nem burkolózik ideológiába, de meggyőzni is csak azt tudja, aki már félig-meddig e meggyőzés útján jár. A közvetett, ideológiai kifejezés-mód azonban a művészetben nemcsak hatékonyabb, de a stílus-történet vonatkozásában is tanulságosabb, hiszen valamely társadalmi gondolkodásmód csak akkor válhat valóban stílus-teremtővé, ha közvetlenül nem juthat kifejezésre. Egy társadalmi világnézet hangsúlyozott megjelenítése a legkülönbözőbb stílusformákkal párosulhat, mivel a világnézeti tartalom itt a formastruktúrához csupán hozzá van párosítva; ábrázolása nem feltételezi a tartalmi elem formaivá alakulását. Diderot, Lessing és Shaw ugyanazt a liberális hitvallást öltözteti három különféle stílus köntösébe; míg Szophoklész, Shakespeare és Corneille munkáiban a különféle stílusú kifejezési módok különböző társadalmi és politikai feltételektől függenek. Az első esetben a társadalmi gondolkodásmód megőrzi absztrakt önállóságát a művészi forma mellett, a másokban neki megfelelő stílusformát ölt. A társadalmi világnézet stílussá alakítása más mechanizmust igényel, mint politikai program vagy üzenet formájában történő kifejezése. A művész: stílushordozó, és nem szócső; egy bizonyos társadalmi csoport képviselője, de ezt a funkcióját nem lehet egyszerűen pszichológiailag magyarázni; érthetővé ez is csak akkor válik, ha felfedjük azokat az összefüggéseket, amelyek a történelmi materializmus tárgyát alkotják.

" A történelmi materializmus nem pszichológiai elmélet; nem személyi motívumokból vezeti le az ideológiákat, hanem olyan objektív feltételekből, amelyek gyakran öntudatlanul, sőt, hordozóik akarata ellenére érvényesülnek. Még az sem lenne egészen helyes, ha itt érdekekről beszélnénk. Mert az emberek korántsem mindig olyan elvek jegyében gondolkoznak, éreznek, cselekszenek, amelyeket pszichológiai értelemben érdekeiknek nevezhetnénk. Az emberi cselekvést többnyire, mindazonáltal az osztálytudat irányítja, amelynek elsődleges, ha nem is mindig bevallott célja az adott osztály fennmaradása.

Az emberek gondolkodása ettől a tudattól függ; eközben a kollektív egység, amellyel szolidárisak, nem is mindig az a társadalmi osztály, amelyhez eredetük szerint tartoznának. És nincsenek szüntelen tudatában osztályhelyzetüknek sem. 1 Azok a lélektani okok, amelyek valakit pl. önkéntes szolgálatra ösztönöznek háború idején, lehetnek szubjektív szempontból merőben idealisztikusak, és mégis: nemcsak magának a háborúnak lehetnek gazdasági okai, hanem az önkéntesek látszólag idealisztikus indítékai mögött is ott rejtőzhetnek öntudatlanul az anyagi, osztály- és érdekszempontból fakadó hajtóerők. Az osztálytudat nem pszichológiai realitás; csak olyan mértékben realizálódik, amennyiben az egyének osztályhelyzetüknek megfelelően viselkednek. Ha ez a tudat érvényesül, romantikus szóhasználattal élve, a csoport magasabb céljáról beszélhetünk, vagy hegeli nyelven „csel”-ről - az osztályharc cseléről. Kevésbé romantikus és spekulatív megfogalmazásban mindez annyit tesz, hogy az emberek gondolkodását sokkal döntőbben határozza meg társadalmi helyzetük, mint illúzióik vagy helyzetük tudatos reflexiója. Így igaz ez, még ha a mindenkor társadalmi létezés feltételei csak pszichológiai motívumok közegén át válhatnak is hatékonyá, még akkor is, ha miként Engels mondja: „mindennek, ami az embereket mozgásba hozza, a fejükön keresztül kell hatnia”.<sup>6</sup>

A művészet történetének ideológiai meghatározottságával szemben felsorakoztatott ellenvélemények közül a látszólag leghelytállóbb azzal a ténnyel érvel, hogy ugyanazok a stílusjegyek a különböző művészetekben gyakran bizonyos időeltolódással jelentkeznek; valamely stílus az egyik művészi formában hosszabb ideig életben marad, mint a másikban; és hogy ez a művészi forma, a jelek szerint, a többi után kullog csak, lépést tartani nem tudván, így például a zenében a 18. század derekáig, vagyis Bach haláláig virágozik a barokk; holott a képzőművészet területén már a rokokó is túlrejt addigra. Ha pedig ugyanazok a társadalmi feltételek valóban nem járnak azonos következményekkel a művészet és a kultúra minden ágában, ha a művészetekben a létezés azonos feltételeinek különféle stílusformák felelnek meg, nyilván nem lehet szó sem ideológiai meghatározottságról, sem szociológiai törvényszerűségről általában. Akkor a művészet a társadalmi okság viszonyain kívül mozog.

A látszólagos nehézség megoldása kézenfekvő: a társadalmi feltételek egyetlen, többé-kevésbé fejlett történelmi korszakban sem egészen egységesek, a művészet és a kultúra nem minden területén alakítják ki ugyanazt a helyzetet. A 18. század első felében a polgárság középrétege sokkal jelentősebb hatást gyakorolt a festészet és az irodalom művészi termelésére, mint a zene világra. Az irodalom és a festészet vonatkozásában kialakult a fogyasztók mértékadó csoportja, míg a zene terén még mindig az udvari és egyházi körök ízlése volt a mérce. A polgári elemekre építő hangversenyélet - melynek a könyvkiadáshoz és a tárlatokhoz hasonló szerepe volt -

még csak első lépéseinél tartott. Hasonló módon, az érdeklődő rétegek különbözőségéből eredő feszültséget figyelhetünk meg a képzőművészet és az irodalmi formák között a nyugati kultúra egész történetén át. A festészet és a szobrászat közönsége - hogy az építészetéről ne is szóljunk - kézenfekvő okokból szűkebb, mint az irodalomé. Ez nem jelenti természetesen azt, hogy a stílus fejlődése mindig az irodalomból indul ki; az irodalom azonban stílustörténetileg vezető szerephez jut, mielőtt a polgárság a társadalom vezetését átveszi; erre csupán a felvilágosodás és a forradalom idején, az olvasóközönség 18. és 19. századi egyre erőteljesebb demokratizálódása következtében kerül sor. Az irodalom fejlődéstörténeti előretörése mindenesetre összefüggésben van a művészeti piac eltolódásával, ahogy ez később a zenében is történik.

Ideológiáról egyáltalán csak egy adott társadalmi csoport vonatkozásában beszélhetünk ésszerű érvennyel. Valamely történelmi korszak ideológiája szociológiailag tartalmatlan fogalom marad, ha elmulasztjuk az osztály- vagy csoportjellegű differenciálást; az ideológiai jelenségeket előbb bizonyos társadalmi egységektől kell függővé tennünk, hogy történeti korszakolásuknál többre jussunk. Csak így alakíthatjuk ki az ideológia konkrét, szociológiailag használható fogalmát. A társadalom történetének haladottabb periódusaiban nincs többé „ideológia”, csak ideológiák vannak; amiképpen „stílus” sincs, csak stílusok, és annyi mértékadó művészi irányzat létezik, ahány befolyásos társadalmi réteg. Mindez mit sem változtat azon a tényen, hogy minden kornak megvan a maga uralkodó osztálya, azonban arra figyelmeztet, hogy ennek az osztálynak az uralma szellemi téren éppoly kevésbé mentes a konkurrenciától, mint gazdasági vagy politikai vonatkozásban. Az új termelőerők többnyire „új eszmék” formájában jelentkeznek történelmileg mértékadó tényezőként; olyan dialektikus feszültségeket teremtenek a gondolkodás területén, amelyek a gazdasági élet formáiban gyakran csak később fejeződnek ki. Nem vál- \* toztat mindez azon a tényen, hogy az új eszmék, mint Marx és Engels mondja, azt jelzik csupán, „hogy a régi társadalom keretei között kifejlődtek egy újak a csírái”.<sup>7</sup> Valójában viszont gyakran alakul ki olyan helyzet, amikor a szellemi tendenciák sokkal bonyolultabbak, sokkal inkább szövik át őket ellentétes elemek, mint a gazdaságiakat; és ahogy például a felvilágosodás korában történik, az uralkodó osztály szellemi téren már megoszlik és ellenséges táborokba tömörül, bár gazdaságilag még látszólag egységesnek tűnik.

A közönség sajátos összetétele természetesen nem adhat magyarázatot arra, hogy a művészetek fejlődési üteme különböző.

A hagyományos formatörvények, az ábrázolás kötelezőnek érzett szabályai és az ábrázolhatóság határai a különböző műfajokban eleve szigorúbbak vagy

képlékenyebbek lehetnek; ennek megfelelően erőteljesebben vagy gyengébben állnak ellent a mindenkori társadalmi viszonyok befolyásának. A művészet olyan formájában, mint pl. az egyházi zene, ahol a mű viszonylag szigorú hagyományokhoz és pontosan meghatározott funkciókhoz kötődik, továbbá ahol a kivitelezők többségükben egyazon zárt hivatás képviselői, végül, a dolog természeténél fogva, az újszerű benyomások igénye is csekélyebb, mint más formáknál, a fejlődés üteme viszonylag lassúbb lesz. A stílusformák ideológiailag kifejezéstelenebb jelleget öltenek - már amennyiben a hagyomány uralmát nem tekintjük önmagában véve ideológiai tünetnek. Dehát mi másnak tekinthetnénk? A hagyomány azonban az ideológiaalakulás szempontjából mindenképpen „tehetetlenségi nyomatékot” jelent. Marx és Engels is megállapítja e tulajdonságát. „Minden holt nemzedék tradíciója lidércként nehezedik az élők gondolkodásmódjára”, mondja Marx, Engels pedig, bár valamelyest pozitívabb értelemben, mégis bizonyos tartózkodással szól a hagyomány „nagy konzervatív hatalmáról, minden ideológiai területen”.

A hagyomány annak a körülménynek köszönheti létezését, hogy a kultúra képződményei túléltek az őket életrehívó történeti-társadalmi feltételeket, és gyökerüket veszítve is fennmaradhatnak.

Múlandó és továbbélésre képes mozzanatok különös összefonódása ez; problematikáját Marx éppen a művészi élményekkel kapcsolatban világítja meg élesen. A politikai gazdaságtan bírálata bevezetésében köztudomásúlag arról beszél, milyen nehéz a görög eposz nemzedékeken átívelő hatását megmagyarázni; hiszen ezek az emberek egészen más világban élnek, mint Homérosz. Marx genezis és érvényesség eltérésének problémájába ütközött, magát a problémát azonban nem fogalmazta meg kielégítően. Az a jelenség, hogy a kultúra alkotásai, amelyek a létért vívott harc eszközeiként és fegyvereiként jöttek létre, hogy segítsenek a természet leküzdésében és a társadalom megszervezésében, formálissá és semlegessé, majd e folyamat végén öncélúakká válnak, közeli rokonságot mutat mindenesetre az eldologiasodás Marx által felfedezett és erőteljesen ábrázolt folyamatával. A szellemi alkotások önállósulva, autonóm és immanens jelleggel, formaivá, történelemfelettivé vált értékeikkel ugyanolyan „lényegükben idegen természeti erőként állnak velünk szemben, ahogyan Marx a kapitalista társadalmi rend teremtményeit jellemzi. És ez az elidegenedés magában a művészetben, a legembérőbb kifejezésformában is félreismerhetetlenül megjelenik, mihelyt a művészetet tiszta formának tekintjük. A műalkotás mint merő formastruktúra, mint tiszta vonaljáték vagy hangképződmény, mint valami időtlen, történeti és társadalmi vonatkozásban közömbös érték kifejezője elveszíti közvetlen kapcsolatát a művésszel, elveszíti humánus értelmét a műélvező közönség számára. Az időn és személyen túli értékek meghirdetése és posztulálása itt

is - különösképpen itt! - annak a fetiszizmusnak a jegyeit hordozza, amellyel Marx az eldologiasodás folyamatát jellemzi. Az ilyen absztrakt értékek létrehozása és a lelki mozzanatok egyidejű formálissá tétele és önállósítása által végérvényesen felszámolódik a szellemi világnak az az egysége, amely a romantikus történetfilozófiában az úgynevezett „szerves” kultúrákra, zárt világképükre és természetes növekedésükre olyannyira jellemző.

Amiképp a merőben gyakorlati célokra irányuló tudás részben céloktól független kutatássá válik, úgy lesz a művészetből is, mint istenek, szellemek és hatalmasságok kegyét kereső eszközből fokozatosan tiszta, tendencia és érdek nélküli forma. Erre a fejlődésre kétségkívül akkor került sor, amikor a görögök érintkezésbe léptek más népekkel, felfedezték az értékek különbözőségét és viszonylagosságát, és felbomlott az a többé-kevésbé egységes világbölcsesség, ama differenciálatlan tudás, amely a világ mikéntjéről a vallás, a tudomány és a művészet egymástól alig elválasztott közegein át alkotott képet. A kulturális alkotások formálissá válásának és önállósulásának folyamata egyszersmind összefügg azonban a pénzgazdálkodás kezdeteivel is, és magyarázható bizonyos fokig azzal, hogy az absztrakt csereeszköz térhódítása<sup>9</sup> a szellem érzékenységét és absztrakciós képességét is fokozta. (Ez a folyamat természetesen távolról sem kapcsolódik a modern kapitalista fejlődéshez.)

Bár a kulturális alkotások ettől az időtől kezdve folyamatosan egyre inkább önállóak lesznek, a művészet autonómiája pedig megszilárdul, mégsem tapasztalhatjuk a művészet történetének egyetlen szakaszában, még a legvégletesebb esztéticizmus és formalizmus korszakaiban sem, hogy a fejlődés teljesen függetlenné válna a mindenkori gazdasági és társadalmi lét feltételeitől. A művészi alkotások sokkal bensőségesebb kapcsolatban vannak saját korukkal, mint a művészet eszméjével vagy a művészet történetével mint egységes folyamattal. A különböző művészek műveinek nincs közös céljuk, közös mércéjük; nem folytatják, nem egészítik ki egymást; mindegyik előlről kezd, és eljut - jól-rosszul - céljához. A művészetben nincs tulajdonképpen haladás; a később keletkezett alkotások nemcsak hogy nem okvetlenül értékesebbek, mint a régebbiek, de még csak nem is hasonlíthatók össze velük. Ezzel függ össze az is, hogy a művészet igazságjellege annyira különbözik a tudományétól, és a művészet révén nyert és közvetített ismeretek értékét láthatóan nem csorbítja az ideológiai jelleg. A legkevésbé se nyugtalanít minket az a körülmény, hogy ezek az ismeretek gyakran nagyon hamar érvényüket veszítik, és tulajdonképpen sohasem részesülnek általános elismerésben. Az élet rendkívül fontos, olykor felbecsülhetetlen értékű interpretációinak tartjuk őket; de sohasem objektíven kötelező érvényű, bizonyítható vagy akár tárgyszerűen megvitatható állításoknak. A valóságra vonatkozó művészi állítások érvényesek

lehetnek, sőt, ez nélkülözhetetlen feltételük; korántsem kell azonban mindenképpen igaznak vagy vitathatatlannak lenniök. Érezhetjük azt, hogy egy műalkotás teljesen a hatalmába kerít minket, és mégis minden további nélkül elfogadjuk, hogy más, hozzánk szellemileg közel álló személyeket közömbösen hagy. Az ízlésítéletek viszonylagossága az esztétika legrégebbi felfedezései közé tartozik; a „degustibus” álláspontja csaknem népi bölcsesség. Érdekes csupán az a körülmény, hogy az ízlésítéletek jellege mégis követelmény-jellegű, és ha az ítéző nem tarthat is igényt arra, hogy megállapítását általános érvényűnek tekintsék a normatív vonás csakúgy megfigyelhető. Vagyis az ítélethozó, saját legjobb hite szerint, objektív értéket ismer el, még ha ez az érték csak rá, önmagára kötelező érvényű is. Figyelemre méltó komplikáció ez, de mit sem változtat azon a tényálláson, hogy a művészet érvényessége a tudományos érvénytől teljesen eltérő jellegű, és hogy az ideológiaszerűség itt nem áll ellentétben az objektív értékkel.

A relativizmus problémáját a művészeti tevékenység területéről ily módon kiküszöbölhetjük ugyan, a művészettörténet mint tudomány vonatkozásában azonban csaknem ugyanolyan nehézségeket okoz, mint a többi szaktudományében. A művészettörténeti kutatás, fejlődése során, a folyamatos haladásnak még azzal a szerény fokával sem büszkélkedhet, amelyet a többi történettudománnyal kapcsolatban el kell ismerni. Az egyik nemzedék művészettörténeti értelmezései és értékelései ugyanis a következő nemzedék számára nemcsak hogy nem kötelező érvényűek, hanem gyakran egyenesen elutasítani valók, lerombolandók: csak így nyílik közvetlen út magukhoz a művekhez. Örülünk ugyan a művészettörténeti magyarázatok változatosságának és sokféleségének, úgy érezzük, roppant gazdagodást és lendületet jelent a nézőpontok állandó váltogatása, a nézőpontoké, amelyekből a finom érzékű és szellemes művészettörténészek vizsgálódásaik és fejtegetéseik során a mesterek alkotásaihoz közelednek. Egyszer azonban mégiscsak meg kell vizsgálni a sok eltérő magyarázatot, amely-lyel az egymásra következő nemzedékek a múlt művészi alkotásait ostromolják; valóban érvényesek-e az elméletek? melyik mit ér? Nem nyugodhatunk bele minden további nélkül, hogy a mértékadónak tartott művészek rangsora szüntelenül eltolódik; hogy egy Raffaello vagy Rubens művészetét állandóan átértékelik; olyan mestereket, mint el Greco, Breughel vagy Tintoretto a teljes feledés vagy semmibevevés szemétdombjáról kell előkaparni; hogy az a művészeti irány, amely tegnap még a legsilányabb ízléstorzulásnak minősült, ma a legérdekesebb, legösztönzőbb mozgalomnak számít; hogy egy Burckhardt a barokkról, egy Wölfflin a manierizmusról még lekicsinylőleg szólt. Helyesek vagy hamisak-e hát ezek az interpretációk? Vajon mindig a későbbi a helyes? Vagy az állítások sorrendjének itt semmi köze az előrehaladáshoz? az

igazságralelés növekvő esélyeihez? Elkerülhetetlen, nemtörődöm relativizmus uralkodna a művészettörténetben? Vagy végül is olyan állításokkal van dolgunk, amelyek egyáltalán nem helyességük vagy hamisságuk, hanem egészen más kritériumok szerint különböznek egymástól? például a célba vett összefüggések érvényessége, vagy művészi élményünk elmélyítésének és gazdagításának foka szerint? — Annyi bizonyosnak látszik azért, hogy nemcsak maga a művészeti fejlődés, de a művészettörténet, tehát nem csupán a gyakorlat, de az elmélet, az interpretáció is valamiféle nem szigorúan előrehaladó, Alfréd Weber-i értelemben vett „kulturális mozgás”-tól, ennek törvényeitől függ, és ellentétben áll a folyamatos, vívmányokat halmozó civilizációs folyamattal. Ezért nem lehetnek itt az állítások sem teljességgel objek-tívek, sem abszolút érvényűek; hiszen az értelmezés és értékelés sohasem megismerés, hanem ideológiai „elvárás”, óhaj vagy eszmény, amelynek megvalósulását kívánjuk.

A múlt művészeti irányzatait és műalkotásait a mindenkori jelen szempontjai és mércéi szerint magyarázzuk, fedezzük fel, méltatjuk vagy hagyjuk figyelmen kívül. A nemzedékek a múlt művészeti törekvéseit többé-kevésbé a saját művészetteremtő szándékuk szerint ítélik meg; megújult érdeklődéssel, friss érzékeléssel akkor fordulnak csak egy-egy irány felé, ha az ő céljaikra is mutat. Így fedezte fel - vagy revideálta - a polgári liberalizmus a múlt század derekán Michelet-vel és Burckhardttal az élen a reneszánsz művészetét; az impresszionizmus nemzedéke Wölfflin és Riegl útmutatása nyomán a barokkot; a mi nemzedékünk pedig, expresszionizmusának és szürrealizmusának, filmművészetének és pszichoanalízisének jegyében az intellektualizált, sok problémától gyötört és önmagával meghasonlott manierizmust.

Nyilvánvaló, hogy a művészettörténet értékelései és átértékelései nem logikailag, hanem ideológiailag determináltak. A létezés ugyanazon feltételeinek felelnek meg, ugyanarra a társadalmi alap-építményre támaszkodnak, mint a kortárs művészi mozgalmak; világnézetileg nem kevésbé kifejezőek és tanulságosak. A művészettörténeti kutatás szociológiája még megírásra vár; értékes hozzájárulás lehetne a művészet társadalomtörténetéhez. Olyan problémákat kellene tárgyalnia, mint például az ókor művészetének a századok során változó értékelése, amely attól függően, hogy az olasz reneszánsz művelt nagypolgársága, a 17. század francia udvari arisztokráciája, vagy a francia forradalom korának polgári értelmisége végezte, hol naturalista-haladó, hol formalista-konzervatív, hol pedig akadémikus-rigorózus jellegű volt.

A művészettörténetnek természetesen az ilyesfajta értelmezési és értékelési kérdéseken kívül egész sor más feladatot is meg kell oldania, amelyek általában nem



különböznek döntő módon a történeti tényfeltárástól, s ahol az objektív igazság problémája kerül előtérbe. Ilyen feladat különösen a művek keletkezési idejének megállapítása és attributálása, kollektív irányzatok vagy egyéni törekvések szerinti csoportosítása, besorolásuk aszerint hogy mekkora a dokumentumértékük egyes társadalmi csoportok vagy adott személyiségek vonatkozásában, a mindenkori megbízó kilétének és a megrendelt mű kialakítására gyakorolt befolyásának megállapítása, a művészeti piac változó viszonyainak és a művészi munka különféle szervezeti formáinak a feltárása. Olyan kérdések ezek, amelyeket az ideológiáktól tisztas távolságban is feltehetünk és megoldhatunk. Természetesen itt is előtérbe kerülnek bizonyos aktuális létfeltételeknek megfelelő aspektusok és magyarázasmódok. Így pl. a mindenkori piaci viszonyok és a művész-megbízó kapcsolat megítélése sohasem teljesen független a művészettörténeti munkát végző egyének társadalmi helyzetétől és anyagi perspektíváitól. Itt azonban semmiképp sem szabad lemondani annak lehetőségéről, hogy valóban kiderülhet, „hogyan is volt hát”.

Ami viszont a művek és stílusirányzatok értelmezését és értékelését illeti - hogy a döntő művészettörténeti problémához visszatérjünk -, szükségképpen felmerül még az a kérdés is, lehet-e, érdemes-e egyáltalán objektív, nem változó célt kitűzni fáradozásainknak? Átéltethők, méltathatók-e a műalkotások a feltétel nélküli légtüres terében; és szükség van-e erre? Értelmük, értékük nem inkább a különös, léthez kötött, ideológiailag meghatározott követelmények teljesítésében lelhető-e? Nem utópiák-e valóban, vagyis az ideológiákban kifejezésre jutó fogyatékoságok meghaladásai? Nem ahhoz hasonlatosak, amit Stendhal „a boldogság ígéreté”-nek nevezett? Mert mit jelenthet a művészet valakinek, aki az eleven életbe nem bonyolódik bele ugyanolyan mélyen, ugyanolyan szenvedélyesen és veszedelmesen, mint a művész maga, s aki nem az élet szempontjából ítéli meg a művészetet? Mert ez csak annak lehet segítőtje, aki segítségért fordul hozzá; aki lelkiismeret-furdalásokkal, kételyekkel és várakozásokkal közelít hozzá. A művészet csak annak mondhat bármit is, aki megkérdezi; és hallgat annak, aki néma.

A művészettörténet szociológiai feltételeinek elemzése lehetővé teszi számunkra, hogy az ideológia problémáját, szellemi világunkban betöltött funkcióját, jelentőségét, gondolkodásunk életközelsége és életet serkentő ereje számára behatóbban megítélhessük. Emlékeztet minket arra, hogy tudatunk ideológiai kötöttsége pozitív elemeket is tartalmaz. Megerősít abban az elgondolásunkban, hogy az ideológiamentesség óhaja csak annak a filozófiai üdvtannak egyik változata, amely az emberi szellemnek szabad bejárást szeretne biztosítani az örök és abszolút értékek történelmen túli, természetfölötti, veszélyek nélküli világába. Egy szóval: segít felismernünk, hogy az ideológia nem csupán tévedés, leplezés vagy hamisítás, hanem

követelés is, vágy, akarat és törekvés kifejezése, mely a látszólag objektív, szenvedélymentes állítások formáját választja.

Ellentmondásos lény az ember. Nemcsak létezik, tudatában is van létezésének. Nemcsak tudatában van létezésének, változtatni is akar rajta. A történelem dialektikus konfrontáció ideológia és az igazság eszméje között; akarat és tudás között; létezésünk megváltoztatásának szándéka és a létezés tehetetlenségi ereje között. Hol létezésünk anyagi feltételeihez, hol célkitűzéseinkhez közelítünk.