

A művészeti dekadenciáról

ALMÁSI MIKLÓS

Irodalmi és képzőművészeti vitákban, elméleti írásokban egyre többször tér vissza az a gondolat, hogy voltaképpen nincs is dekadencia, ez a kategória csupán a dogmatizmus egyik fogalmi skatulyája volt, egy körültekintőbb, sokoldalúbb művészetpolitika és művészetelmélet azonban már nem használhatja ezt a szűkkeblű elképzelést.

Már előljáróban leszögezhetjük, hogy a dekadencia fogalmának ilyen eltemetési kísérlete a realizmus-koncepció feladásával kapcsolatos, azzal az állásponttal, mely a realizmus védelmezéséről így vagy úgy — a modernség, korszerűség vagy a kísérletezés nevében — le kíván mondani. Meg kell említenünk, hogy a dekadencia fogalmának eltemetésével vagy legalábbis elhomályosításával, háttérbe szorításával olyan jelentős marxista kritikusok és esztéták is egyetértenek, mint *Roger Garaudy* vagy *Ernst Fischer*.

A realizmus felszámolásához vezető egyik út a fogalom olyatén kitágítása, hogy *Kafka* és *Saint-John Perse* egyaránt beleférjen — ez azonban már nemcsak a realizmus-kategóriának szétpukkasztását jelenti, hanem egyszersmind a dekadencia-fogalomnak a felszámolását is. Pedig ha körülnézünk a modern művészet területein, úgy számos művészetellenes, dekadens művet, áramlatot, tendenciát fedezhetünk fel. Gondoljunk az abszurd színház kétharmadát kitevő üres játékoságra, *Beckett* vagy *Pinter* morbid, irracionalista darabjaira, *Eliot* vagy *Gottfried Benn* költészetére, ahol az elidegenedés normális állapot, vagy a képzőművészetben egyre nagyobb mértékben terjedő üres, szélhámoskodó törekvésekre — pl. a tache-izmusra, a zenében az aleatorikus kísérletekre stb. Ezek az önkényesen és kapásból előszámlált példák is a dekadencia továbbéléséről tanúskodnak.

Persze ma a dekadencia nem abban a formában jelentkezik, ahogyan a Zola utáni időkben vagy az első világháborút megelőző és követő időkben fellépett, hanem új vonásokkal, világnézeti és formai tekintetben korszerűbb fegyverzettel. Ezért az elméleti feladat az lenne, hogy ennek a mai dekadenciának sajátosságát, speciális jellegét körülhatároljuk, s ugyanakkor kimutassuk, hogy ezek a jelenségek a specifikumuk ellenére is a polgári művészetek 1848 után kezdődő hanyatlásának folyamatába tartoznak bele.

De már csak azért is fontos lenne egy ilyen rugalmas analízis, hogy a mai polgári avantgarde művészetekben jelentkező pozitív törekvéseket, a dekadenciával szembe forduló kísérleteket meg lehessen különböztetni; hogy tehát ne mossuk össze az egész modern polgári művészetet egységes dekadens masszává. Mert amennyire helytelen lenne a dekadencia fogalmának kiiktatása, annyira káros ennek a fogalomnak globális — lényegében dogmatikus — általánosítása a modern művészeti jelenségek egészére. Egyrészt számos haladó, realista törek-

vés jelentkezik avantgardista formái öltözetben, látszatra dekadencia eszközeivel, másrészt számos *politikailag haladó művész* vonzódik alkotásaiban vagy munkássága egy bizonyos hányadában a dekadencia bűvköréhez. A marxista kritikának ezeket az ellentmondásokat is fel kell ismernie, s ennek alapján, differenciáltabb képet nyújtva segítséget is kell tudnia nyújtani ezeknek a művészeknek alkotóművészetük realista kiteljesítéséhez. A kérdés bonyolultságát még az is fokozza, hogy vannak olyan *dekadens törekvések*, amelyek *adott politikai körülmények között az elvont tiltakozás*, sőt politikai demonstráció jellegével bírnak, noha szerkezetük, eszmei lényegük erősen át van itatva a dekadencia szellemi párlataival. *Sartre*, *Camus* vagy *Kafka* műveinek elemzése ezért igényel igen alapos és körültekintő bíráló munkát. De így van ez *Max Frisch* drámáinál vagy *Ionesco* újabb műveinek esetében is.

A dekadenciának — éppúgy mint a realista művészetnek — szintén megvan a maga története, sőt fejlődésének fázisai igen élesen el is határolhatók egymástól. A századfordulót megelőző és követő éveket tekinthetjük az első periódusnak, az első világháborút követő évek avantgarde mozgalmi körül, részben velük szemben állva, részben bennük résztvevően jelentkezik a második periódus, majd a fasizmust, a második világháborút közvetlenül megelőző, kísérő és követő évek ellentmondásos jelenségei lennének a harmadik korszak. A mi számunkra ez utóbbi a lényeges, innen indulnak el ugyanis azok a szálak, melyek a mai fejlődést közvetlenül befolyásolják: egyfelől éles antikapitalista hangvétel, másfelől ugyancsak erőteljes közvetett apológia, humanista tiltakozás, melyet azonban gyakran átszőnek embertelen tartalmak. E kettő közül a humanista tendencia erősödik fel a hidegháborús korszak lezáródásával és egy erőteljesebb polgári kritikai realista mozgalom megindulásával. (Gondoljunk a maccartyzmus elleni művészi tiltakozás hullámára, így pl. *Miller Salemi boszorkányokjára*.) Mindez kihat a dekadencia fejlődésére is, melynek mai alakjában igen ellentmondásosan keveredik a társadalmi-kritikai elem a nyílt vagy közvetett reakciós ideológiával, leszerelő pszichózissal.

Ha már a történeti múltnál tartunk, nem érdektelen megjegyezni, hogy a dekadencia magatartásában mindig is közös mozzanat volt a haladó művészeti tradíciók folyamatosságának tagadása és ugyanakkor önkényes válogatás az összezagyvált múltban („öskeresés”). A futurizmus kiáltványai a múzeumok elpusztítását követelik, a szürrealisták csupán *Boscht*, *Breucelt* és legfeljebb *Goya* fantasztikus képeit emelik ki a pusztulásnak szánt műtörténeti múltból. A két magatartás közös gyökérről táplálkczik: mindkettő reakciós szükségleteket elégít ki a történelem tagadásával vagy meghamisításával. Amikor ma a XX. század művészi szükségleteiről hallunk, akkor a modernizmusnak csupán egy leegyszerűsített képét sugallják nekünk: a művészetek több ezer éves normáit akarják felrúgni néhány évtized vívmányainak vagy legtöbbször divatjának nevében. A dekadencia kritikája tehát csak akkor jár el helyesen, ha ezt a történelmietlen magatartást és szemléletmódot történelmi alapkorról kritizálja, ha hű marad a művészetek fejlődésének előremutató hagyományaihoz, és egyúttal a kor valóságos igényeiből próbálja megalkotni a modern művészet normáit.

Nem a formai kísérletezés, az új kifejezési eszközök ellen tiltakozunk tehát, hanem ezeknek a formai-stiláris eszközöknek dekadens, retrográd alkalmazása ellen. (Erre a problémára még vissza fogunk térni.) Igen fontos ezt hangsúlyoznunk, nehogy az a látszat — és gyakorlat — keletkezzék a

dekadencia elleni harcunkból, mintha a polgári klasszicizmus talaján állnánk, és ennek a művészeti ideáljaihoz képest valljuk a dekadens műveket hanyatlóknak. A dekadenciával szemben a modern művészet realista irányait kell szembeállítanunk, a szocialista realizmus modern vívmányait, és nem szabad konzervatív szűkkeblűséggel kizárni a korszerűség igényét, a továbbfejlődés kísérletező útjait a művészet útkereséséből.

I.

Kezdjük talán azzal a találós kérdéssel, hogy *miről ismerni meg* a dekadens alkotást? E legtöbbször gúnyos kérdésre mindenképpen csak az lehet a válaszuk, hogy a döntő ismérv a *világnézeti tartalom*, ezeknek a műveknek világnézeti vagy legtöbbször csupán *világérzésbeli kisujzársása*. A modern művészetnek általában, de a dekadens műveknek különösen egyik érdekességük, hogy erősebb világnézeti beállítottságúak: probléma-drámákként jelentkeznek, egy-egy filozófiai tétel célzatos allegorizálásait állítják a néző elé (gondoljunk *Dürrenmatt*ra vagy akár *Beckett*re). Legalábbis sokkal direkter bennük a kapcsolat a világnézeti tartalom és művészi megformálás között. Ez a világérzésbeli háttér a legtöbb esetben a világ *kiismerhetetlenségének, kaotikus—mítikus* kuszaságának hirdetése. Az emberek magukra vannak hagyatva, még a természeti törvények is *csalóka látszatoknak* bizonyultak, de főként a társadalmi normák, a társadalomban lehetséges tájékozódó pontok veszttek el, mondtak csődöt, sőt megtévesztő tűzszlopoknak bizonyultak, melyek csupán az ember becsapására állítottak fel. *Kafka* világa — művésziileg a legjelentősebb formában s talán a legtöbb érintkezési *lehetőséggel* a realizmus irányában — fejezi ki ezt az életérzést, a valóság kelepceszerű, kifürkészhetetlen sötétségét és az ember céltalan bolyongását, becsapott törekvéseit a legplasztikusabban. A „litterature kafkas-trophique” aztán ezt az életérzést variálja. (*Buzzati*, *Dürrenmatt* fantasztikus novellái egy ilyen öntörvényű — vagy még inkább törvény nélküli — valóságról szólnak, melyben az ember által megszokott és alkalmazott törvények hirtelen felmondják a szolgálatot.)

A dekadencia világnézeti alapjai tehát az irracionálisban keresendők: főként a XX. század irracionalista áramlataiban, Nietzsche filozófiájában, a machizmusban, a német „életfilozófiában”, az egzisztencializmusban. A legtöbb esetben nem közvetlen átvételről van szó, nem a filozófiai alapművek tanulmányozásából táplálkozik a művész, hanem a már feldolgozott, „utára kivitt” jelszavakká silányított életérzéseket, tételeket, politikai-filozófiai programokat teszi magáévá, és ezeket építi bele műveibe. Bármennyire is „új” divat a mai dekadens művészetben az antihumánus magatartás és világkép, első jelentős megfogalmazója *Nietzsche* volt — noha nevééről igen kevés szó esik. *Beckett* vagy *Eliot* embertelenségében, a szürrealizmus sokszor cinikus antihumanizmusában, *Dilínál*, *Chiricónál*, *Max Ernstnél*, a modern zene legújabb irányzatainak néhány darabjában — ahol már az „emberi” művészet maga is megvetendő közhelynek számít — ez a földalatti kapcsolat mindig kimutatható. Az elektronikus zenében pl. a hallgató *csupán* mélytengeri és kozmoszbeli asszociációkat fedezhet fel, csupa olyan „élményt” talál benne, mely a számára az irracionálissal vagy a felfoghatatlannal rokon (*Maderna* vagy *Luciano Beriot* művei). Ugyanilyen irracionális élményt akar nyújtani *Pendereczky Öt után jön a hat* c. zenedarabja is. Az emberi áttétel, a világot

megértő és változtatni akaró magatartás szinte teljesen kilúgozódik ezekből a művekből.

Ebben a képben persze sok minden a polgári társadalmi valóság ténye. Így például igaz, hogy a burzsoá társadalom felszínén fordítva jelennek meg a nagy társadalmi törvények, ezek a látszatösszefüggések félrevezetik az embereket, törbe csalják, hogy azután bajukban magukra hagyják őket. Egy ilyen kép tehát a polgári világ kritikai elemeit is magában foglalhatja. A döntő elvi és művészi gyengeség abban van, hogy ezt a létező látszatszerkezetet kozmikus végletességében ábrázolják, mint a világ megváltoztathatatlan törvényét tárják az olvasó elé, azt az életérzést sugallják, hogy ebből a börtönből elvileg nincs kiút, s minden kitörési kísérlet eleve kudarca van ítélve. (Az indirekt apológia eme kérdéseire még visszatérünk.)

Ezzel a dekadens művészi magatartással szemben két szinten is kialakult a modern művészet ellenzéke. Az egyik a *kritikai realizmuson belül szerveződik*, a haladó polgári művészekből. Ezek a művészek megmutatják, mi az összefüggés a felszíni látszat és a társadalmi lényeg között, s rámutatnak a lázadás lehetőségeire és objektív szükségességére is. Egy *történelmileg magasabb szinten* kialakul azonban a dekadencia igazi művészi opponense is: a *szocialista realizmus*. *Eluard*, *Aragon* lírája, *Brecht* vagy *Wesker* drámái igen sokszor beletalálnak ugyanazokba a problémákba, melyeket a dekadencia egyoldalúan vet fel és hamisan old meg. S itt, ezen a szinten következik be a dekadencia igazi meghaladása. Erről majd az egyes konkrét kérdéseknél szólnunk. Itt csak a *világ demitizálását* említsük meg. Míg a dekadencia arra törekszik — akár jó szándékból is —, hogy a világ misztikus, irracionális lényegéről győzze meg az olvasót, addig a szocialista realizmus széttolja ezt a ködfüggőnyt, és a valóságot a maga emberi és társadalmi szerkezetében mutatja be. (Gondoljunk *Brecht* „meséire”, amelyek ilyen ellen-mítoszoknak is felfoghatók.) Ennek a művészi törekvésnek aztán igen nagy vonzóereje van a polgári művészet körében: *Miller* műveiben vagy az *angol dühösök* mozgalmában, az *olasz képzőművészeti* életben vagy a filmművészet újabb törekvéseiben egyaránt kimutatható ennek a szocialista realista tendenciának szívóhatása. S ha még ide számítjuk a szovjet művészet vívmányait — főként irodalmi és filmművészeti téren — akkor teljes képében áll előttünk a párba a dekadencia és a korszerű, szocialista realizmus között.

II.

Miben áll a dekadencia leglényegesebb sajátága, melyből összes tulajdonsága, színe és színtelensége következik? Abban, hogy a dekadencia az elidegenedés talaján áll, megváltozhatatlannak fogadja el az elidegenedés tényeit, vagy legalábbis valamiképp az emberi lét velejáróinak fogalmazza meg őket: az ember társtalan, önmagával szemben is idegen, embertelen stb. — de ilyen az emberi lét maga. Míg a realizmus mindig megkeresi, mi van az elidegenedett életformák mögött, milyen gazdasági-társadalmi rugók eredményei, és milyen társadalmi erők küzdenek — és küzdhetnek — meg vele, addig a dekadencia valami tragikus pátoosszal elfogadja ezt az elidegenedett felszíni képet. Az elidegenedéssel való művészi megbékülés az alkotó módszerekre is ráüti bélyegét. Ilyen pl. a zenében az aleatorikus komponálási módszer (*John Cage*, *Stokhausen*). Itt az anyag már kiszabadul az egyén kontrollja alól, a zene elemei uralkodnak a szerző felett.

A dekadens művész számára elvész a *mérték*, mellyel mérlegelni tudja hőseinek emberi vagy embertelen magatartását, a jó és rossz etikai súlyát, az igazi és hamis értékeit, nem ismeri fel az abnormálist, nem tudja megtalálni az emberek életében a normális emberileg előremutató jelenségeket. A mérték elvetése, elvesztése, szándékos kiküszöbölése odavezet, hogy az ember eltorzulását, elaljasodását mint normális jelenséget ábrázolják. Gondoljunk *Beckett Godotra várván* c. darabjára, ahol nemcsak a kiüresedés és értelmetlen tengődés látható normális életformaként, hanem az állati szintre jutott megaláztatás is így jelenik meg.

Mindez azt jelenti, hogy bizonyos jelenségeket „túlméreteznek”, mértékükön felül ábrázolnak. Ez a „*mértéktelenség*” pl. a zenében úgy jelenik meg, hogy csupán végletes zenei eszközök léteznek: míg régen pl. a nagy hangközök, nagy hanglépések a drámai csúcspontokon fordultak elő, addig ma csakis ilyen „csúcspontokban” komponálnak, s ezzel megszűnik a tagoltság, a kiemelés, a csúcspont stb. művészi értéke is. Persze itt is történelmileg kell néznünk a jelenségeket. A fiatal *Schönberg* pl. valóban elveszíti a mértéket a világ és ember megítélésében és kifejezésében, és egy embertelen eszköztár foglya. De a fasizmus elleni tiltakozásul mégis közeledik valamiféle humánusabb mérték felé. Ugyanez a küzdelem látható *Sartre*-nál is, aki *Az Ördög és az Úristen* c. filozófiai tandrámájában a jó és rossz dialektikus viszonyát szeretné megragadni, tehát valamiféle objektív mértékre törekszik, amelynek segítségével rendezni lehetne a világot.

A dekadens művészet egy másik igen fontos sajátága a *részletjelenségek abszolutizálása*. Míg a realista művészetet s főként a szocialista realizmust az élet totális ábrázolása jellemzi, az embert az életben kialakuló ezerféle viszonylatban ábrázolja, addig a dekadencia csupán egy — habár valóságos — aspektust, egy viszonylatot ragad ki, és ezen a részlet-ablakon akarja látni az egész embert és az egész társadalmi valóságot is. Így pl. a félelem vagy az inkommunikálhatatlanság egy-egy valóságos mozzanata a mai nyugati ember társadalmi életének. (Noha hozzá kell tennünk, hogy a félelem, a rettegés már korántsem olyan kifejező társadalmi jellemző, mint a hidegháború klasszikus éveiben: az atomháború veszélyének csökkenése egyre érezhetőbb a művészetekben is, az „Angst” korábbi egyeduralma tűnőben van, nincs már olyan vonzóereje sem.) A félelem és a kölcsönös „értetlenség” mint jelenség csupán része egy teljesebb életfolyamatnak, melyben más is történik, más viszonyok is formáló erővel lépnek fel. A modernista művész azonban csupán ezeket az elszigetelt mozzanatokot ragadja meg: csak a rettegést és csak a beszéd értelmetlenséget továbbító jellegét rajzolja (ld. pl. *Pinter A házmasterét*, *Ionescu* első darabjait).

A részletjelenségek kiragadása, a partikularitás uralma korántsem jelenti azt, hogy e művészeknek nem volna tehetségük a valóság teljes ábrázolására. *A dekadencia nem a tehetség vagy tehetségtelenség kérdése.* (Mint ahogy nem is az idegbetegségé, örültségé.) Ezek a művészek rendkívüli tehetséggel rendelkeznek, legfeljebb arról lehetne beszélünk, hogy tehetségüket egy bizonyos jelenség iránti érzékenység irányába fejlesztették. A művészi egyoldalúság tehát tudatos munka eredménye és a művészi tehetség egyoldalú leszűkítésének végállomása. (*Joyce* pl. realista novellákkal kezdi pályafutását, s csak később használja a belső monológ technikát mint a valóság leszűkítésének fogását.) Persze miután a nagy művészek műhelyében megszületik egy-egy hangadó, irányzatot teremtő műalkotás s keretében egy-egy részletjelenség

kiemelésének *technikája*, az epigonok, a konjunktúraművészek légiója már csupán ezt a formát, megoldási kliséjét kapja fel, és „sokszorosítja” divatossá. Így a nagy művészek árnyékában szélhámosság és kifejezett tehetségtelenség is részévé válik a dekadencia összefolyamatának: ami az utcára kikerül, ami bestseller gyanánt vagy olcsó modernista giccsként közkeletűvé válik, az már az *üzleti érdek diktálta* megoldás, olyan modor, divat, melyet a „művészet-áru” piaci törvényei mozgatnak. A dekadencia kritikájakor persze a nagy művekben található problémák elemzését kell szemünk előtt tartani, bár nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy terjedését épp a művészet-áru, a kapitalista művészet-ipar teszi lehetővé. Gondoljunk arra, milyen terror uralkodik a kapitalista képzőművészeti kiadás terén: a figurális művészek könyvei, reprodukciói, ennek az irányzatnak elméleti írásai csak igen kis példányszámban és kis kiadóknál jelenhetnek meg, míg az absztraktok óriási példányszámban, reprezentatív kiadásban, a kiadói apparátus teljes támogatásával kapnak sajtót, kiállítási lehetőséget, piacot.

De térjünk vissza a partikularitás uralmának problémáihoz. Ez a tendencia viszonylag új, noha már a századforduló utáni izmusokban feltűnt. A partikuláris kiemelése és abszolutizálása már a *Cézanne* utáni festészetben megjelenik. *Cézanne* még azon gondolkodik, hogy a tárgyakat miként lehetne az impresszionizmus fellazító, szubjektivistá technikájával szemben újra rögzíteni, objektivitásukban — mint az emberi viszonylatok teljességének részeit — adni vissza. Így pl. egy szántóföldön haladva azt mondja *Gasquet*-nak, hogy azt is rá kellene festeni a szántóföldről készült képre, ahogyan ezt a földet a parasztok látják. *Cézanne* e munkája közben feldobja azt az ötletét, hogy a kép valóságának „súlyos objektivitását” geometriai formák segítségével is segítsük elő. De nála az még a sokoldalú ábrázoló módszer *egyik alkotórésze* volt csupán. Sohasem ábrázolt tájat csupán háromszögekkel vagy galúkkal, nála a hegy — hegy. Követői azonban már csupán ezt az egy geometriai segédmozzanatot ragadják ki műveiből (a „fauves”, a kubizmus vagy *Matisse* egyaránt egy-egy ilyen technikát abszolutizál), a totalitás egyre inkább nevetségesen elavult kategória lesz, és az érdekes részlet kerül előtérbe.

Ez az *érdekesség*-mozzanat is fontos alkotórésze a dekadenciának. Ugyanis a kiemelt és abszolutizált részleteket *érdekes* környezetben, művészi feldolgozással tárják a befogadó elé. Innen van az izgalmas, mellbevágó, groteszk-játékos formális megoldások sokfélesége a dekadencia mai műveiben, és innen felszíni vonzóerejük is. Csak hogy bármennyire is tehetséges és érdekes ez a részletmegoldás, bármennyire is lebilincselő néhány percre ez az érdekesség, a lényeg mindegyik esetben csak az, hogy a művekben az ember önmaga töredékének rendelődik alá. Ezért a modernizmus emberábrázolása mélyesen antihumánus, egyoldalú, *alakjai nem élhetők át*, csupán a problémát herdozzák — bábfigurák, élő emberek helyett. Mivel ez a töredék csak részlet marad, mivel nem illeszkedik az összkép egészébe, a társadalmi mozgás „honnanhová” folyamatába — ezért nem is vezet lázadásra az olvasót, aki egyszerűen tudomásul veszi, hogy „ilyen az élet”. Nem keletkezik benne tiltakozás, nem indítja ez a mű a cselekvő lázadásra. A tüneti kezelés nem tud a gyógyítás számára segítséget nyújtani.

Egy-egy mozzanat önkényes kiemelését az egészíti ki, hogy a dekadens művek formai megoldásait s tartalmi világát egyaránt az *önkény* mozgatja: ötletszerűségek, sokféleképpen értelmezhető megoldási sémák — különösen az absztrakt festészet terén —, nyílt és szándékoltt lemondás a művészi megfon-

tolásról. Eszerint ösztönösen, „indulatokból” vagy mélypszichológiából kell a műveket létrehozni. A kép persze itt is bonyolultabb. A haladó szellemű — noha dekadenciában elfogult — művészek tudatosan alkalmazzák az önkényes ötleteket, és igen sokszor leleplező erővel (*Ionesco: Rhinoceros*). Csak-hogy ezek az ötletek — mivel csupán ötlet-szinten maradnak — csupán elvont tiltakozások maradhatnak a kapitalizmussal vagy a fasizmussal szemben. Az önkény és ötlet szintjéről nem is lehet frontális támadást intézni a kapitalizmus ellen.

A dekadencia a polgári társadalom életének felszíni jelenségeiben mozog, s ebben áll egyik legfontosabb apologetikus vonása. Ez az apológia nem abban áll, hogy a művész „dicséri” a kapitalizmust. (Érdekes, hogy pl. a mai drámái össztermelésben alig merül fel egy-egy nyíltan apologetikus darab.) A művek legtöbbje közvetett apologetikával dolgozik: a felszín egyes mozzanatait leleplezi, kritizálja, egyes tünetek ellen határozott harcot is indít — de egyúttal azt is érezteti, hogy csak így lehet élni, hogy ezek ellen a tünetek ellen az ember végül is nem tehet semmit. A kiragadott tünetet kozmikus fátumként ábrázolja. A mi kritikánkat persze ez a közvetett apológia gyakran megtéveszti: azt hiszik, hogy néhány részjelenség bírálata — mondjuk a magányé — már egyúttal a realizmust is jelenti. Még olyan jelentős marxista gondolkodó mint *Ernst Fischer* is komolyan veszi ezt a felszíni bírálatot, mert azt tartja, hogy korunkat épp az különbözteti meg az előzőktől, hogy ma nem létezik, nem is lehetséges apologetikus művészet. Valójában ma csupán arról a változásról van szó a művészetben, hogy a kapitalizmus nyílt védelmezését felcserélte a közvetett védelmezés „taktikájára”, melyet olykor becsületes művészek is — művészi vagy világnézeti gyengeségből — támogattak, nem véve észre művészetük objektív hatását. Mert ezek a művek részjelenségek bírálatán keresztül az egész — bár kelletlen — elfogadását sugallják. Ennek az indirekt apológiának széles skálája van, kezdve a cinikus tünet-fitogtatáson, és befejezve a *Dürrenmatt*-féle állásponton, ahol néhány műben már sikerül túllépni a tünetek elvont bírálatán és eljutni a kapitalizmus lényeges, totális képéig (*Az öreg hölgy látogatása*). Másokat a formai forradalom, az érdekes, lázadó hangvétel téveszt meg: nem veszik észre, hogy a formai újszerűséggel ki is merül a forradalmiság, a lázadás szelleme. Ezért aztán a *Beckett* nyomorék figurái keltette benyomások nem a kapitalizmus leleplezései, mint ahogy egyesek be szeretnék állítani, hanem a néző szemének bekötése is; hozzáláncolja őket egy-egy felszíni jelenséghez, és kikerülhetetlen sorsként ábrázolja ezt a borzalmat. Kritizál, de egyúttal bele is törődik.

A részletek ilyen egyoldalú kiemelése a mi irodalmi-képzőművészeti természetünkben is kísért. A kísérletezés egészséges jelszavával dekadens hatások szűrődnek be. (*Bertha Bulcsu* néhány novellájára, az *Oldás és kötés* művészéletet bemutató részleteire gondolok — mint kiragadott példára.)

III.

A dekadencia közismerten vonzódik az embertelenhez, a betegeshez, az abnormálishoz (*Williams, Genet, Beckett*). Egyes becsületesebb képviselőinél ez a vonzalom még bizonyos kritikai mozzanatokkal párosul. De már *Thomas Mann* megmondja — pl. A *varázshegyben* —, hogy ez kevés: vitába száll a betegséghez vonzódo arisztokratizmussal mint embertelen, életellenes magatartással. A mai dekadencia azután már nem is a betegest, hanem a kozmikus

méretekben eltorzultat, a betegségében magát normálisnak érző embert állítja példaként az ember elé. A szocialista realizmus nem az egészségesség egyoldalú hangsúlyozásával képvisel itt egy magasabb rendű ellentétet a dekadenciával szemben, hanem az *emberi normalitás teljesebb* képét tudja adni. (Gondoljunk arra, mennyire megtartja a normális ember mértékét *Szolzenyicin* az *Iván Gyenyiszovicsban*, ahol pedig kísérhetné a beteges torzulás nézőpontja.)

A magányos ember — ez lenne a másik közhely a dekadenciában. Kétségtelen, hogy a modern kapitalista életformának valóságos ténye az elmagányosodás. Csakhogy ez társadalmi folyamat, a társadalmon belül megy végbe. A dekadencia azonban nem ezt ábrázolja — vagy csupán töredékeiben közelíti ezt meg —, a magányt mint az emberhez egyedül méltó, *tragikus magatartást* és életformát mutatja meg. Ha összehasonlítjuk *Hemmingway Öreg halászát* és *Solohov Emberi sorsát*, akkor — mint *Hermann István* egyik cikkében — kiderül, mennyiben magasabb rendű a szocialista realizmus ábrázolásmódja. Nem magányt, hanem rövid időre beállott egyedüllétet ábrázol, amelyben — még ha háttérben is — ott érezni a társadalmi viszonylatok teljességét. Míg a dekadenciában a magány az emberi méltóság velejárója, mely ellen nem is lehet lázadni, addig a szocialista realizmusban a magány csupán átmeneti állapot, melyből ki kell — mert ki lehet — törni, melyet a társak vagy ellenfelek segítségével át kell szakítani.

IV.

Az eddigiekből már következnek bizonyos *etikai-tartalmi sajátságok is*. A dekadencia legveszedelmesebb hatása egy embertelen, defetista morál sugalmazása, a *bénultság* érzésée, a *hiábavaló* küzdelem sejtésée. Már *Kafka* műveiben is az a legproblematisusabb, hogy milyen kényszerű logikával alakul ki hőseiben a belenyugvás, a belső *bénultság* érzése. (*A per K-jánál* ez világosan érezhető, vitathatóbb *A kastély* figurája, akinél a tiltakozás az egész regényen keresztül megmarad.) A mai dekadens művészetben ez a gerinctelenség és gyengeség következetes vezérelv. Gondoljunk arra, hogy *Ionesco* figurája, *Béranger A bér nélküli nyilkosban* pisztollyal a kezében sem tud végezni a már elfogott gyilkossal, hanem hagyja magát megölni. *Dürrenmatt Fizikusok*-jában *Möbius* professzor is egy morális paradoxon hirdetője. Objektíve nem sikerülhet neki a találmánya megsemmisítése, szubjektíve azonban hősieen harcol azért, hogy az emberiséget megmentse. A paradoxon tehát így hangzik: az emberi küzdelem akkor is fontos, ha győzelemre nincs objektív kilátás, hátha mégis sikerül egyszer áttörni a falat. Ennyiben *Dürrenmatt* műve két megvilágításban szemlélhető. A mai irodalmi-drámai divat szinte kedveli a gyenge, tehetetlen, elvontan lázadó konkrétan behódoló figurákat, akik semmit sem tudnak tenni saját felszabadulásuk érdekében. (Az *Andorra* főhőse is ilyen.) Mindez persze így vagy úgy a küzdelem hiábavalóságát sugallja, és a belenyugváásra, a kapitalizmussal való rezignált megbékélésre csábít. A marxista kritika feladata — nemzetközi méretekben — az lenne, hogy az elvont tiltakozás eme művészeit, az indirekt apológia becsületesebb és tehetségesebb képviselőit segítse kiszabadulni az ösztönös tiltakozás vagy a hamis elméleti pozíció korlátaiból, és előbbre segítse őket a kapitalizmussal való frontális szembeforduláshoz, egy határozottabb antikapitalista magatartáshoz. Ehhez azonban meg kellene vizsgálni azt a problémát, miként fejleszthető az elvont tiltakozás a tudatosságnak s egyúttal az ábrázolás totálisabb módszerének a

szintjére. (Gondoljunk például a német expresszionizmus vagy a francia szürrealizmus néhány képviselőjére.) Erre azonban ebben a keretben nem vállalkozhatunk.

V.

Eddig is láthattuk, most pedig újra hangsúlyozni szeretnénk, hogy a dekadencia nem a művészi-formai eszközök dolga: a modern művészet számos formai vívmányt teremtett, amelyeket lehet dekadens élettartalommal, világnézettel és művészi magatartással használni, és lehet realista művészet szolgálatába is állítani. Az idő felbontása pl. eredetileg dekadens formai újítás volt, ma pedig már számos realista művésznél találkozhatunk vele, mégpedig úgy, hogy segítségével a valóság teljesebb képét kapjuk. (*Thomas Mann*nál a *Doctor Faustus*ban, *Millernél* *Az ügynök halálában* vagy a magyar szocialista realista irodalomban *Mesterházinál*, *Dobozinál* vagy *Darvas Részeg* esőjében.) Ugyanez vonatkozik az egyes jelenségek szimultán egymás mellé állítására, ami eredetében ugyancsak dekadens vívmány volt, de mint eszköz felhasználható — és kiteljesíthető — realista művészi formaként is. (Gondoljunk a szocialista realista képzőművészetben *Domanovszky* faliképeire vagy *Sántha Ferenc Hús órák riportjára*.) Így van ez a zeneművészetben is. *Ujjfalussy* pl. arról ír, hogy a modern zenei formai kísérletek, melyek ma még csupán formális eredményekben állnak előttünk — pl. a szeriális zene — elvileg lehetnek realista kompozíciók eszközei is. Nem zárhatjuk el a fejlődés útját azzal, hogy bizonyos formális-stiláris jegyeket eleve elvetendőnek tartunk. A dekadencia vagy realizmus nem stílus és forma kérdése, hanem a hordozott tartalomé. Különösen fontos ezt tudnunk a mai nyugati művészet megítélésében, ahol néha igen bonyolult harc folyik a dekadens és a realista tendenciák között gyakran egy-egy művész produkcióján, sőt egy-egy alkotásán belül is. A mai olasz képzőművészeti fejlődés, mely fokozatos elszakadást mutat az üresjáratú nonfiguratív ábrázolásmódtól, az amerikai festészet átalakulása (elfordulása a tasizmustól, szociális irányzatok kikristályosodása) pl. ilyen ellentmondásos képet mutat: e mozgalmakban már az aktuális küzdelem képét láthatjuk.

О ДЕКАДАНСЕ В ИСКУССТВЕ

Миклош Алмаши

В современных спорах об искусстве снова стала важной проблема декаданса. Существование ее ставится под сомнение не только буржуазными эстетиками и эстетиками-ревизионистами. Категорию декаданса считает догматической и часть ученых-марксистов. Однако в художественной жизни наших дней, в новом осмыслении понятия реализма нельзя ориентироваться без этой категории. Самая глубокая особенность декаданса — отношение к отчуждающему воздействию капитализма. Тогда как реализм ставит своей целью разоблачение отчуждения и гуманистический протест против него, декаданс означает в конечном счете принятие (хотя и в различных формах) и трагико-пессимистическое оправдание отчуждения. Мир — непознаваемый, не подчиняющийся законам хаоса и в этой неразберихе нет возможности для какой бы то ни было человечески-рациональной борьбы. Это умонастроение — поскольку в нем содержатся критические моменты — вызывает симпатию и у некоторых прогрессивных художников.

Декаданс обычно исходит из действительных моментов капитализма — страха, одиночества и т. д. Однако им изображаются исключительно эти моменты. Искусство декаданса вырывает их из ткани общественного движения и представляет перед читателем в антиисторичной, односторонней, абсолютизированной форме. Эта односторонность делается привлекательной интересными техническими решениями, новиз-

ной формы и т. д. Декаденс, однако, — вопрос не формальных революций, декадентское или реалистическое решение зависит не от того, какие формы выражения использует художник — волнуемые новые или старые, «консервативные». Декадентству должно противопоставлять не стиливой идеал XIX века, а идейно-мировоззренческую и художественную полноту социалистического реализма.

DECADENCE IN ART

by Miklós Almási

The problem of decadence is of prime importance in art criticism today. Not only do the bourgeois and revisionist aestheticians doubt its existence, but even some Marxist philosophers treat it as a dogmatic category. Without this category it is quite difficult to grasp the new interpretation of the concept of realism in art today. Decadence is best characterized by the relation to the alienating effects of capitalism. The objective of realism is the exposure of and the humanist protest against alienation, while decadence attempts in various ways to tragically and pessimistically justify the acceptance of alienation. The world is uncognizable, a chaos without law, and in this confusion there is no chance for any type of rational struggle. The various aspects of the critical stand of this view even arouses the sympathy of some progressive artists.

Decadence mainly begins with the actually existing moments of capitalism: fear, loneliness, etc., but it represents these moments as excluding all others. It isolates them from the intricate structure of social progress and presents them to the reader in a non-historical, one-sided absolutized form. Its biasedness is then made attractive with the aid of interesting technical solutions and innovations in form. Actually decadence is not in the least concerned with revolution in the forms of artistic expression. A solution may be realistic or decadent independent of whether one employs excitingly new forms or old "conservative" modes of expression. Decadence cannot be countered by a return to the stylistic ideal of the 19th century, but by the socialist, realistic unification of ideology and art.