

A MODERNIZMUS MINT A JELENKORI POLGÁRI IDEOLÓGIA JELENSÉGE

MIHAIL LIFSIC

Vannak időszakok, amikor különös figyelmet kell szentelni az alapvető elméleti kérdéseknek — írta Lenin 1911-ben. Ám a forradalmi elmélet ábécéjére mindig hasznos emlékeztetni.

Marx és Lenin tudományos kommunista világnézetét nagyszerű következtetés jellemzi. Nem szükséges példákat felsorolni annak szemléltetésére, hogyan harcoltak a marxizmus klasszikusai a „megvetett középpárt” ellen. Világnézetünk nagy dialektikus rugalmassága feltételezi az irányzatok szabatos megkülönböztetését. Csupán ezen az alapon lehetségesek kompromisszumok, s lehetséges nem szűkkeblűen, nem dogmatikusan felfogni a szövetséget a demokrácia és a szocializmus valamennyi igaz barátjával, még ha tudatuk nem jeleskedik is eszmei tisztasággal. Ezt az objektív dialektikus rugalmasságot nem szabad összetéveszteni az opportunisták elvtelen eklekticizmusával, amelyet Lenin szavai szerint jól kifejez a szólásmondás: hová a feje nem fér be, a farkát dugja helyébe.

Érdemes megemlíteni, hogy az első orosz marxista, Plehanov, híres műve „A monista történetfelfogás fejlődésének kérdéséhez” címet viselte. Valóban, a mi világnézetünk monista jellegű. A valóságos élet vagy a szellemi alkotás kérdéseinek konkrét változatossága láttán a marxizmus *egységes* elvből kiindulva keresi az elmélet és a gyakorlat valamennyi nehézségének megoldását. A marxista világnézet első axiómája — amelyet konkrétan ki kell fejleszteni, de amelyet nem szüntet meg ez a kifejtés — az, hogy az emberek tudata a létüktől függ, a létüket tükrözi, lévén a tőlünk függetlenül létező objektív anyagi világ kópiája, lenyomata, tükörképe, ábrázolata. Olyan szellemi alkotás, amely független ettől a ténytől, elképzelhetetlen, s nem fogalmazhatjuk meg következtetéseinket abból a feltevésből kiindulva, hogy az emberben vannak olyan szellemi erők, amelyek független léttel bírnak vagy legalábbis az igazság második forrását képezik a valóság mellett. Ennek az axiómának a felfedezésével kezdődött a marxizmus története a múlt század negyvenes éveiben.

A forradalmi elmélet elemi igazságaira emlékeztetve hangsúlyoznunk kell, hogy a szocialista realizmusnak a forradalmi elméletből fakadó elve nem önkényes kitalálás, amelyet megtagadhatunk marxista mivoltunk fenntartásával. A művészet alapja a valóság ábrázolása, amely többé vagy kevésbé teljesen felöleli tárgyát és így vagy úgy hasonlít „modelljére”. A művészi alkotómunkának ez a materialista felfogása nem avulhat el, mint ahogy nem avulhat el a marxizmus filozófiai tartalma. Az egészséges absztrakciónak, a jelképiségnek, a groteszknek valamennyi fajtáját, amely hozzáférhető a művészet számára, sőt ilyen vagy olyan mértékben szükséges is különleges műfajaiban, a stílusok történelmi sajátosságának valamennyi fajtáját ebből az alaphoz kell

levezetni. Az objektív világ megismerése dialektikusan összetett, ellentmondásos folyamat. De ha lemondunk a materialista esztétika alapelvéről, kijelentvén, hogy a művészet története menthetetlenül elavulttá tette az ábrázolás reális formáit — a jelenkori idealizmus álláspontjára csúszunk át.

Persze más a tévelygő művész vagy általában az ingadozó értelmiségi, s egészen más a teoretikus, aki megpróbálja a marxista világnézetet napjaink reakciós polgári filozófiájával összebékíteni. És jellemző, hogy sok hamis újtó azután, hogy az esztétika területén eltért a marxizmustól, következő lépésként az „istenépítéssel” hozakodott elő, s megpróbálta világnézetünk humanista töltését új vallássá változtatni.

Rendkívül bonyolult a világ művészeti életének jelenlegi állapota, s fura, néha paradox módon fonódnak itt össze mintegy összeegyeztethetetlen jelenségek. Korunk egyik fő nehézsége az, hogy a legreakciósabb eszmék most a kor szellemi horizontjának radikális megújítóiként lépnek fel. „Döntő fordulat következett be a XX. század filozófiájában, szociológiájában, esztétikájában” — az efféle frázisok megszokott produktumaivá váltak a polgári gondolkodás legnépszerűbb formájának, amely a nagy lapok és a rádió szintjén egzisztál. Vegyük példaként Hans-Georg Gadamer előszavát, melyet Heidegger „A műalkotás keletkezése” című könyvecskéjének olcsó kiadásához írt. A két világháború közötti időszak az ő szemében „a liberális kulturális vallásosság és az uralkodó katedra-filozófia általános kritikájának” korszaka, mégpedig az „élet” és a „lét” irracionálitása nevében gyakorolt kritika korszaka. Spengler könyve, Kierkegaard reneszánsza, magának Heideggernek a tevékenysége — a szerző mindezt az új korszak jelének tartja. „A jövő előfutárai megfigyelhetők voltak már az első világháború nagy katasztrófája előtt, különösen a festészetben és az építészetben.”¹

Tény, hogy a XX. századi festészet számos önmagában véve jelentéktelen jelensége roppant erejű reflektor fényében fürdik. Bármelyiket vesszük is a művészettel foglalkozó könyvek ezrei közül, amelyeknek szerzői teljesen kétségtelenül hűségesek a polgári világhoz, Marshall McLuhan kanadai professzor jelenleg híres könyvsikeréig bezárólag, mind azt állítja, hogy a kubizmus nagy forradalom kezdete a művészi alkotásban. Galbraith neves amerikai közgazdásznak McLuhan könyvében idézett véleménye szerint üzletemberek számára hasznos tanulmányozni a modern festészetet, mert kísérleteiben mintegy lejátszódnak különféle játszmák, amelyeknek lehetőségét ismernie kell a kereskedelmi sikerért vívott csata minden résztvevőjének. Mindezt persze nem szabad komolyan venni, mindazonáltal eléggé világos, hogy az efféle reklámőrület, az efféle fülsiketítő zaj nem véletlen. A modernista irányzatok álújtása mint fontos lehetőség kapóra jött a jelenkori polgári gondolkodás számára.

Mivel magyarázható, hogy e fontos lehetőség szimbolikus jelentőségű a polgári világ szempontjából? Azzal, hogy kifejezi a polgári világ eszmei struktúrájában végbement lényeges változást. A burzsoázia szellemi uralma szempontjából nincs hasznosabb, spontán módon célszerűbb valami, mint az a lehetséges illúzió, hogy a régi típusú „liberális kulturális vallásosság” mindenféle kritikája valóságos forradalom, a kultúra megújítása. Sőt, a polgári gondolkodásnak — McLuhan vagy Foucault esztrád-filozófiai műveitől kezdve a

¹ M. Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerkes”, H. G. Gadamer bevezetésével, Stuttgart 1965, 102.

közismert rádióállomások napi adásaiig — éppen az a fő stratégiája, hogy az emberek fejébe kell verni azt a hamis tézist, amely szerint a művészetnek a marxista esztétika által hirdetett realista elve — s egyszersmind az objektív igazság elmélete mint a marxista világnézet része — menthetetlenül megrekedt a XIX. században, és a nyárspolgáriság, az elmaradottság és a konzervativizmus kifejeződése.

Hogy eszmei harcunk sikeres legyen, fontos tudatában lennünk két körülménynek. Először: a jelenkori polgári ideológia, bár megőrizte összes osztályismérveit, már nem a régi, a régi mércékkel nem mérhető. Másodszor: ezt a hamis újítást, ezt a reakciós szurrogátumot semmiképpen, a legcsekélyebb mértékben sem szabad összetéveszteni a XX. század igazi szellemi forradalmával, amelynek a marxizmus a tartalma.

A „liberális kulturális vallásossággá” fajult polgári demokrácia fellendülési időszakának régi polgári ideológiája a maga korlátozott történelmi horizontját természetből adottnak, örök és megdönthetetlen igazságok birodalmának tűntette fel. Ez a korlátozottság, amely már a felvilágosítóknál észrevehető, idővel oly visszataszító képmutatássá vált, hogy Lafargue teljes joggal nevezte az Igazságot, a Jót és a Szépséget a polgári társadalom „nagy prostituáltjainak”. Am Nietzsche korától kezdve és különösen a XX. században a reakciós gondolkodás új formát keresett uralma igazolására. Az igaz, az erkölcsös és a szép objektív normáinak tagadása, az emberi pneuma negatív, romboló oldalának, s különösen a tudatot diktátumával elvakító végzetes irracionális akaratainak a hangsúlyozása vált a jelenkori idealizmus fő irányzatává.

A jelenlegi szellemi prostitúció lényege a polgári ideológia korábbi kánonjainak és dogmáinak éppen ez a fonákjára fordítása. A mai nyárspolgár nem hisz többé a Milói Vénusz és a Belvederei Apollón hervadhatatlan szépségében. Annak a divatos relativizmusnak a banalitásait ismételteti, amely azt állítja, hogy nincs semmiféle objektív igazság, hogy minden korszak és stílus egyaránt jó, hogy a rút még előnyben is van a széppel szemben, mert „provokatívabb”, és ezért az egész művészettörténet lényegében „negyvenezer év modernizmus”. Az egyes realista korszakok az ő szemében csupán a középszerűség gyenge fészkei.

Eltérően a múlt századtól, amikor a kultúrembereket gyakran azoknak az örök értékeknek az ígérete kötötte erkölcsi erőként a kapitalizmus szekeréhez, amelyeket az értelmiség félt elveszíteni, napjainkban egy másik nagyon hatékony tényező kerül előtérbe. Elegendő bizonyos „agresszivitást” tanúsítani a szépség már rég kiátkozott örök kánonjaival szemben, elég megsérteni az „ideálisat”, új módot kiötlöni a „kulturális vallásosság” fölötti gúnyolódásra, hogy ezt a művészeti botrányt azonnal felkapják, az egész világon elterjesszék, a vaskalaposság elleni szent lázadás rangjára emeljék. Ez persze nagy lehetőségeket teremt az egyéni siker számára. Minden jelentéktelen senki legendává, „image”-dzsé, első nagyságrendű sztárrá válhat. Ezt az új módszert találták ki a polgári ideológia védelmére, arra, hogy olyan új erőket toborozzanak a polgári ideológia számára, amelyek néha nincsenek híjával bizonyos démonikus jelentékenységeknek, de ahogy múlik az idő, egyre szánalmasabbak. A szellemi rabságnak ez a formája megfelel az imperializmus korának és e kor szokásos szociális demagógiájának.

Lenin már a század elején észrevette, hogy az eszmei harc frontja megváltozott. „Materializmus és empiriokriticizmus” című könyvében eléggé világosan utalt erre a változásra. A reakciós eszmék fő áramlata most az emberi

tudat *abszolút tartalma* ellen irányul, ama meggyőződés ellen, hogy a tudat a tőlünk független objektív valóságot tükrözi. A tudományos kommunizmus megalapítóinak, Marxnak és Engelsnek még nem kellett olyan nyomatékosan hangsúlyozniuk a materialista világnézetnek ezt a nagy elvét, mivel a polgári gondolkodásnak az ő idejükben uralkodó formája még erősen ragaszkodott az osztálytársadalom „örök igazságaihoz”, s a kultúra és a haladás védőbástyájának tüntette fel ezt a társadalmat. Még nem folyamodott olyan nagy mértékben a reakciós szofisztikához, a pusztá, „haszontalan” tagadás-hoz, mint Lenin írta; nem tagadta meg az észet, nem művelte intézményesen az „intellektus keresztrefeszítését”, nem látta el hamis eszméit az elavult civilizáció elleni forradalmi lázadás látszatával.

Egyébként már Louis Bonaparte és jöttment bandája idején azt kiabálta a francia burzsoázia — Marx szavai szerint —, hogy már csak a lopás mentheti meg a tulajdont, a hitszegés a vallást, a fattyú a családot, a rendetlenség a rendet. A késői kapitalizmus korszakában ez a logika a kapitalizmus létének törvényévé válik. A polgári gondolkodás kiépíti a maga antivilágait, ennek az általános törvénynek engedelmessé, amely arra készteti, hogy ne a pozitív értékek rendszerében keresse a menekvést, hanem a rombolás eszméjében, Hérosztratosz komplexusában.

A modernizmus éppen az a művészeti tudatforma, amely a polgári társadalom története, hanyatlása ezen fokának felel meg. A modernizmussal rokon-szenvező Ortega y Gasset meghatározása szerint a modernizmus a „gúnyolódó agresszivitásnak esztétikai élvezet tényezőjévé változtatott rossz közérzete”. Az új művészet, írja a spanyol filozófus, a modernista irányzatokat értve ezen, „egyedül a régi elleni tiltakozásokból áll”.² Az Ortégánál kevésbé következetes emberek rendszerint arra hivatkoznak, hogy Rembrandt vagy Delacroix szintén újítók voltak, akik tagadták elődjeiket. De az efféle okoskodás merő szofizmus, amely eltakarja a dolog lényegét. Rembrandt vagy Delacroix művészetének tartalma elsősorban a valóságos világ ábrázolása volt (s a világot társadalmi eszméiknek és történelmileg meghatározott pszichikumuknak megfelelően fogták fel). Ez erős szállal kötötte őket annak a normális emberi szemnek a „naiv realizmusához”, amely minden történelmi változás ellenére a világ tükre marad.

A modernizmusban a múlt tagadása egészen más jellegű. Ez nem az ábrázolás korábbi formájának mint nem elégséges, nem teljes vagy hamis művészi formának a tagadása. Itt a szó tulajdonképpeni értelmében vett „rossz közérzettel” *mint olyannal* van dolgunk.

A világ ábrázolásának bármely formája, legyen az akár az ókori ibériaiak vagy a sumérok művészete, Ingres rajza vagy a népi fametszet, alapjául szolgálhat a „gúnyolódó agresszivitásnak”, mivel annak feladata egyáltalán nem magának a reális világnak az ábrázolása, hanem csak a distancia jelölése a művész és az ábrázolás bármely formája között, a művész bármely formával szembeni látszólagos fölényének bizonyítása. Ezért polemizálnak olyan dühödt, a modernisták a közönséges emberi szem „naiv realizmusa” ellen és a „reneszánsz tradíció” ellen, amely általában a reális ábrázolás szimbólumaként interpretálódik. Ha a reneszánsz nem lett volna, ki kellene találni. Nélküle lehetetlen mindenféle modernizmus, vagyis „új művészet, amely a régi

² Ortega y Gasset: „The Dehumanization of Art”, New York 1956, 40—41.

elleni tiltakozásokból áll". Ennek nincs olyan önálló létforrása, amilyen a valóság végtelenül változatos világa a közönséges művészet számára.

A jelenkori polgári filozófiában használatossá vált skolasztikus terminológiával élve azt lehet mondani, hogy a realista művészet, legyen bármennyire naiv vagy — ellenkezőleg — fejlett, első intencióban fogja fel a világot. A modernizmus viszont, vagyis a „kettes számú művészet”, a kész formák primér sorával manipulál, a világhoz való viszonya már *másodlagos* és főként *negatív*. Az úgynevezett „modern művészet” lényege az, hogy a művész felmegy a tudat emeletére, ott bezárkózik és felvonja maga mögött a lépcsőt.

Valóban, milyen formajegyeket tarthatunk a modernizmus kötelező kellékének? Az akadémikus rajz vagy egyáltalán a kontúrvonal hiányát? Egyáltalán nem, hiszen a szürrealisták néhány művére a leggondosabb, hangsúlyozottan szikár akadémikus rajz jellemző, ettől azonban még a „kettes számú művészethez” tartozhatnak. Ami pedig a kontúrvonalat illeti, az sok modernista iskola festészetében hangsúlyozottan masszív és durva. Nem tarthatjuk a modernista művészet kötelező jegyének a lokálszínről, az impresszionista korszak művészei által oly élesen elítélt befestésről való lemondást sem. A lokálszín, s ráadásul szándékosan jelképes formában, már rég rehabilitálva van. Gondoljunk csak a müncheni „Neue Sachlichkeit”-re, Wood amerikai regionalizmusára, a pop-art néhány árnyalatára. Talán a fordított perspektíva — amelyet oly pátosszal védelmez Garaudy a „burzsoá” reneszánszszal szemben — a modernista festészet ismérve? Ezt szintén nem mondhatjuk. De Chirico úgynevezett metafizikus iskolája, mint a modernizmus egyik figyelemreméltó jelensége, kisajtolta mindent, amit tudott, a végsőkéig eltűzött, a sóvárgás sajátos effektusát kiváltani képes, direkt perspektívából, amelyet a reneszánsz korának művészei felfedeztek.

Talán az ábrázolás jelképisége a modernizmus ismérve, mint ezt gyakran írják és mondják? Aligha. Bár a jelképiség problémája közeli kapcsolatban van az ultrabaloldali művészet természetével, *nem minden jelképiség modernizmus*. Gondoljunk arra, hogy a XIX. század művészei nem alaptalanul tettek szemrehányást az akadémikus iskolának a jelképiség miatt. Ez az iskola egyébként epigon lecsapódása volt az európai klasszicizmusnak, amely még a bolognaiaktól és attól a szépségelmélettől veszi kezdetét, melyet Bellori abbé vezetett le a „megvetett reneszánsz” tanulságaiból a XVII. században. Függetlenül attól, elismerjük-e vagy elítéljük, a „szép természetnek” ez a jelképisége a világ első intencióban történő ábrázolásának talaján alakult ki.

A modernista művészet jelképisége egészen más jellegű. Ez a szépség egyenes tagadása, s feladata nem „ideális” emóciókat kiváltani, amelyeket a modernisták banalitásnak nyilvánítanak és a polgári ízléstelenség részben valóban banalitássá is silányít, hanem negatív emóciókat, undort, émelygést. Ha megnézzük az Európán kívüli művészet jelképiségeit, például a japán metszeteket vagy az afrikai plasztikát, itt sem találunk semmi közöset a modernizmussal, jöllehet az igényt tart az e művészeti jelenségekkel való közeli rokonságra. Az archaikus, a primitív vagy törzsi művészet, minden sajátságúsága ellenére, Lévi-Strauss terminológiájával élve, mégiscsak „primér etnográfiai dokumentum”. Mindez a külvilághoz való közvetlen viszonynak az eredményeképpen jött létre, viszont a modernizmusban a művész belső póza, reflexiója, köldöknézése a fontos.

A modernista művészeti absztrakciónak őszintétlen vagy a dolog lényegét nem értő védelmezői gyakran az ornamentikára, a szőnyegre hivatkoznak, a

zenéhez és az építészethez folyamodnak. Mindezek az érvek persze harmatgyengék, mivel a korábbi művészet absztrakt formái magukban foglalják ama geometrikus szépségnek az elemét, amely a szimmetriára, az egyensúlyra, a ritmusra, a sokféleségben megnyilatkozó egységre, egyszóval mindarra támaszkodik, amit közvetlenül vagy ambivalens, kerülő úton szétzúz a modern absztrakcionizmus. A korábbi művészet geometrikus elemei az objektív igazság formái, a természetben szétszórt reális formák összefoglaló tükrözései. A modernista irányzatok absztrakciója ebben a tekintetben antiabsztrakció, szekunder életet él, amely a primér élet állandó megsértésében merül ki.

A modern szemét féktelen fantáziájukkal elámitó primitív geometrikus formaváltozatokban sem találunk semmit sem, ami akár csak távolról a mai absztrakt művész álláspontjára emlékeztetne. Az archaikus művészet egyszerűen nem ismeri a klasszikus formát, a jelenkori modernista művész kitérően ismeri. Ő éppen arra az elvre építi emocionális paradoxonjait, hogy megsérti azt, amit a szemünk várna, amely hozzászokott a világ sokévszázados művészeti fejlődése által kidolgozott törvényszerű kombinációkhoz. Ezért párhuzamot vonni a művészet korábbi történetének geometrizáló hullámai és a jelenkori absztrakcionizmus között, mint ezt a neves olasz művészettörténész, Bianchi Bandinelli teszi, legalábbis nem óvatos dolog. Ha ilyen párhuzamok lehetségesek, ezeknek egészen más tartalmuk van.

Nem állapítható meg közvetlen összefüggés a modernizmus és az úgynevezett deformálás, vagyis a reális formáknak a művészetben történő elváltoztatása között sem. Az ikonnál, Michelangelónál, Grecónál az anatómiai arányoktól való bármiféle eltérésnek semmi köze sincs a „kettes számú művészet” romboló fantáziájához, s nem igazolja azt. A látható formának a műegész érdekében történő elváltoztatása lehetséges a leghagyományosabb klasszikus művészetben. Másrészt van olyan modernista művészet, amely nem folyamodik deformáláshoz, s ellenkezőleg, van olyan is, amely nyomatékosan hangsúlyozza a reális formák fenntartását. Fentebb már láttunk példákat. De a legjobb példa a Galsworthy „Forsythe Sagá”-jának egyik kötetében szereplő „raffaellita” festő alakja. Ez a példa modellül szolgálhat annak elemzéséhez, hogy mi egyáltalán a modernizmus.

Az esztétikai divat valamennyi szeszélyének kipróbálása után az egyik újtó úgy találta, hogy most az lesz a legeredetibb, ha visszatér Raffaellóhoz. De persze visszatérését nem eredeti, hanem „pick-wicki értelemben” kell felfogni. Miben különbözik a mai „raffaellita” magától Raffaellótól és bármely művésztől, aki egyszerűen Raffaellótól kezdene tanulni vagy egyszerűen őt kezdené utánózni? A reservatio mentalis, a titkos hátsógondolat, vagy, ahogy néha mondani szokták, a „ki nem mondott, de kiolvasható” egy sajátos fajta különbözteti meg. Csak akkor emelkedhetünk fel „raffaellitánk” művének színvonalára, ha szem előtt tartjuk, hogy ő úgy fest ugyan, mint Raffaello, de nem *elsődleges*, hanem *másodlagos* értelemben, tehát képletesen. Ő egyáltalán nem érdeklik a realitásnak azok a tárgyai a maguk valóságában és szépségében, amelyeket Raffaello festett, neki semmi dolga azzal, amit a régi művészet ábrázolt. Azért is választotta példaképül éppen Raffaellót, mivel ez a csúcspont, a régi ízlés szimbóluma, különös, túlzott hódolat tárgya az akadémia idején. „Raffaellitánk” képe tehát kettős zár, bonyolult reflexió. Ő még messzebbre kanyarodott a madonna és a gyermek közvetlen ábrázolásától, egyszerűen értesít bennünket arról, hogy lankadatlan képzelete befutotta az egész hosszú utat a reneszánsztól Malevics fekete négyzetéig és ismét

viSSzatért a kiindulópont-hoz, hogy bebizonyítsa a „naiv realizmustól” való teljes függetlenségét. Ő még a reális formáktól sem fél. E formáknak nála pusztán jelképes jelentőségük van, mint az absztrakt festészet háromszögeinek és alaktalan foltjainak. A művészet a művész információjának, programjának, doktrínájának átadására redukálódik, a műalkotás befogadása pedig egy egyszerű igazság megértését követeli meg, mégpedig: minden ábrázoló jel mögött maga a művész áll, aki nem lel nyugalmat a maga számára reflexiójának állandó örvénylésében. Lényegében a képnek már nincs semmiféle önálló jelentősége. A fontos az, hogy a művész ránk kacsingat a sarokból.

Ebből látható, milyen a művészi tudatnak az a sajátos állapota, amely a modernizmus alapját képező reflexió hipertrofiás kifejlődése, a szubjektum látszólagos szabadsága a valóságtól. Ha analógiát akarunk vonni a jelenkori idealizmus filozófiai áramlataival, azt mondhatjuk, hogy „fenomenológiai redukcióval” van dolgunk az ábrázoló művészetben. A művésznek nem a valóságos világ jelenségeivel van dolga, hanem e jelenségek ábrázolásának kész formáival, amelyek el vannak szakítva a realitástól, és amelyekkel különböző manipulációk végezhetők. A művész annyira szabad a képzeletében, hogy visszatérhet a fotografikus pontossághoz is, vagy ami még jobb, a fotóknak a vászonra való egyszerű felragasztásához. Ő, aki lázadásra gerjedt a gipszszobrok után történő akadémikus rajzolás ellen, mindenféle gipszszobrot, mindenféle kellékeket képes prezentálni nekünk, mint ahogy ez például az olasz neoklasszicizmusban történt, ily módon hangsúlyozva tudatának a naiv realizmustól való teljes függetlenségét. Elveti azt, amit a németeknél „giccs”-nek (Kitsch-nek) neveznek, a nyárspolgári külesint, ha a tudat azt őszintén, bizalommal fogadja, de ő maga másodlagos, jelképes értelemben bármilyen banális képecskét reprodukálhat, s ez már pop-art vagy más efféle lesz. Csupán a beteg művészi tudatnak bármely forma mögött megbújó csillapíthatatlan szubjektivitása, illetve ennek radikális őszintétlensége, játéka bír jelentőséggel.

Tehát a két művészet-típus közti különbségek elkenésére irányuló kísérletek tarthatatlanok. Az egyik autonóm, a valóság bármely történelmileg lehetséges — néha nagyon fantasztikus és groteszk — formákban történő ábrázolásán alapszik. A másik az előbbi megsértésére, a realitás, a poézis és a szépség összes jelének szüntelen kilúgozására épül. Objektív különbség van a művészeti világ e két jelensége között. Persze, mint minden határ a természetben és a társadalomban, ez is viszonylagos és feltételes abban az értelemben, hogy megenged sok átmeneti lépcsőfokot és árnyalatot, létezését tagadni azonban szofisztika volna.

Tisztában kell lennünk azzal is, hogy a modernizmus kritikája nem bűnvádi eljárás a művész ellen.

A marxista kritikának nincs és nem is lehet semmi köze az „elfajzott művészet” elleni nacionalista demagógiához, amely ismét kezdi felütni a fejét Nyugat-Németországban. Magától értetődik, hogy a szocialista realizmus nem felelős a „baloldali” művészek elleni hajszáért, amelyek a hitleri időkben folytak, s mindnyájunk számára emlékeztetések. Hiszen a szocializmus nem felelős például azért, hogy a hitleristák visszaéltek egyes szocializmusról szóló frázisokkal. A demagógia demagógia akkor is, ha az ábrázolás reális formáit és a népiség fogalmát használja fel. Láttuk, hogy a modernista fantázia szintén nem idegenkedik az ilyen pálfordulásoktól, gyakran folyamodik a reális formák meghamisításához. Ebben a bonyolult szituációban nem engedhetjük

meg a burzsoá propagandának, hogy modernizmus elleni kritikánkat a „totalitárius rendszer” megnyilvánulásának tüntesse fel, ami persze nagyon előnyös a számára és kedvenc, alattomos fogásai közé tartozik.

Arra kell törekedni, hogy a művész megérthesse a jóindulatát a marxista kritikának, amelynek magában kell foglalnia a betegség diagnózisát és a gyógyítás módjait. Lenin azt írta, hogy a XX. században a reakciós próbálkozások magukból a természettudományok sikereiből fakadnak. Pontosan ugyanezt nem ismételhetjük meg a művészetre vonatkozóan. De kétségtelen, hogy a modernizmus eszméi, amelyek önmagukban véve reakciósak, összefüggnek a művészetnek meghatározott történelmi feltételek között történő fejlődésével és csupán betegségtünetei teljesen megérett pozitív megoldásoknak. Mi ezeket a megoldásokat a szocialista realizmus fejlődésével kapcsoljuk össze. De tudjuk azt is, hogy a realitástól való menekvés a nyugati művészet különböző irányzataiban nem a társadalmi kutak megmérgezésére törő rosszindulatú zsenik pusztá ötlete.

A modernizmus mint a XX. század sajátos művészeti jelensége a művészi tudat betegsége, amely mélyen a kapitalista társadalom által létrehozott életfeltételekben gyökerezik. A félelem a holt formáktól és utálata minden kész dolognak, amit a tradíció oktrojál, a beteges törekvés az érzékelés mindenfajta automatizmusából, az előre adott kliséből való kiugrásra, valamiféle szabad eredetiség elérésére vagy legalábbis az elfojtott szabadságösztön levezetési módjának megtalálására — ez az egész gondolatmenet, amely tipikus a XX. századi polgári társadalomra nézve, a népek öntevékenységének hallatlan elfojtásából és minden személyes kapcsolatnak tárgyi, dologi kapcsolattá való átváltozásából fakad, amint ezt nagyon pontatlanul és hozzávetőlegesen még a polgári szociológia is megírta a „tömegtársadalom” címszó alatt.

Egyszersmind nem szabad elfelejteni, hogy mindez a különféle szellemi járványok miazmáit terjeszti maga körül, mindez fertőző. A kapitalista társadalom objektív léteitényei alapján létrejött *hamistudatot* rögzíti a burzsoázia osztályérdeke, elmélyíti az emberek agyának megdolgozására szolgáló egész óriási apparátus, és kifejezik a tudományos kommunista világnézettel szemben ellenséges reakciós elméletek.

Ebből a szempontból el kell ismerni, hogy két homlokegyenest ellentétes elméleti irányzat létezik a világban, amelyek mögött osztályérdekek állnak. Az egyik oldalon van az a lenini eszme, hogy a valóság tükröződik vissza minden szellemi alkotásban. A másik oldalon áll az az elmélet, amely szerint a szellemi alkotás kiindulópontja a szubjektum belső ösztönös erejének a kifejezése az objektív világgal és annak közönséges emberi szemmel való érzékelésével szemben. E művészetfilozófiának több ezer variánsa lehetséges, lényege azonban egy. Ennek az elméletnek történelmileg első, legpregnansabb kifejeződései Riegl és Worringer művei voltak, amelyek a „művészi akarat” („Kunstwollen”) princípiumát helyezték előtérbe. Az irracionális művészi akarat elméletének legismertebb adalékai jelenleg alighanem Malraux-nak a könyvei, aki élesen szembefordul minden realizmussal mint közepszerűséggel és epigonizmussal.

Malraux művészetfilozófiája szerint a művészi alkotás lényege az önmagunkból való szabad „kreálás”. Ezzel ellentétes a „produkció”, amely a művészet és a természet formáinak ismételtetése. Minden jelentéktelen dolog a művészetben a nyárspolgáriság, a „tűzoltó-izlés”, a totalitárius rendszer terméke. „Minden tűzoltó egy kaszányából való.” A fő ellenség a reneszánsz korszaka

és a XIX. század realizmusa. A jelenkori modernista iskolák a világ művészetének a brassempouy-i fejtől, tehát az őskőkorszaktól (paleolitikumtól) kezdődő alapvető vonalát folytatják.

Nem nehéz belátni, hogy e nézetnek a művészeti gyakorlatban való alkalmazása a művészet teljes felszámolásához vezet. Valóban, ha a művészi akarat lényege a művész sajátos kézjegye, akkor a műalkotásnak másodlagossá kell válnia a mögötte álló szubjektivitással szemben. Teljesen közömbös, miképpen jut kifejezésre ez a szubjektivitás: a kifejezésére szolgáló valamennyi eszköz csupán a személyiség jegye. De a személyiség legpáratlanabb kifejezése az egyszerű ujjlenyomat. És lám, a tasizmusban és más hasonló irányzatokban a művész csakugyan pusztán a nyomát hagyja ott a vásznon. Sőt, végül nincs szükség vászonra sem. Yves Klein mindenféle kép nélkül árusította a gyűjtőknek „pneumatikus” alkotó folyamatának tiszta aktusát. E „kreátor” egyik kiállításán csupán meztelen falakat találtak a látogatók.

A tiszta alkotásról szóló minden fecsegés ellenére a modernista festészetben a *kivitelező* kiszorítja a *művészt*. Mathieu, az ismert francia absztrakcionista a maga „action-painting”-szeánszaira egyszerűen összeverbuválja a publikumot és a saját képviselőit, s különös öltözékben afféle rítustáncot jár előttük. Ha a művész kézjegye fontosabb, mint az ábrázolás művészete, akkor a dolog egyre inkább az aláírásra redukálódik. És valóban, a képkereskedők a magasztalt művésznek inkább az aláírását adják el, semmint művészetének termékét. Megszűnik a különbség *művész* és *néző* között. A pop-art egyik jelszava a következő: „Ezt bárki meg tudja csinálni!” A pop-art művei gyakran hétköznapi tárgyak, amelyeket a szomszédos filléres áruházban vásároltak. Elég az, hogy művész állította ki őket. Az úgynevezett optikai művészetben anonim módon a szerzők egész csoportjai lépnek fel, akiknek már semmi közük sincs az ábrázoló művészethez, például mérnökök állnak össze, akik ügyes vizuális fejtörőket ötölnek ki, amelyeket azután külön erre alkalmazott műszaki rajzoló kiviteleznek. A szó eredeti értelmében vett művészetet itt kiszorítja az általános leleményesség, amely nem igényel a reális világ látható formáinak érzékeltetésével összefüggő egyéni tulajdonságokat.

Végül, az úgynevezett heppeningeken — a téboly e diadalünnepein, amelyek oly mértékben elterjedtek, hogy maga a „heppening” szó bekerült a politikai zsargonba — megszűnik minden különbség *művészet* és *élet* között, azzal a feltétellel, hogy ebbe az életbe bele vannak szőve a „nem-hasonló”-nak, a képtelen játéknak az elemei. „Önpusztító művészet” — ez a modernizmus negatív logikájának utolsó szimbóluma.

A „modern stílusnak” mindeme vad megnyilvánulásai elkerülhetetlen kifejeződései az egyszer elfogadott álláspontnak, amely szerint a művészi alkotásnak többé nem feladata a világ ábrázolása. Éppen itt, ezen a ponton történik végzetes fordulat a „rossz közérzet” felé, amely a nemlét területére sodorja a művészetet. Csak a realitás talaján születhet meg a művész műalkotása, érvényesülhet a művész páratlan személyiségének igazi eredetisége, sajátos kézjegye is. Az ellentétes folyamat végelgyengülésbe dönti a művészetet.

Modernizmus elleni *kritikánk* éppen ezért egyszersmind a művészet abszolút tartalmának, objektív esztétikai igazságának *védelme*. A mai világban éppen a kommunistáknak kell megvédeniük a sokévszázados önfeláldozó munkával létrehozott művészi kultúra kétségbevonhatatlan értékeit. A polgári gondolatdiktátorok támadásai ellenére ez az álláspont a legtiszteletreméltóbb. Ezt a többség meg fogja érteni, s ez lesz a holnap igazi újítása.

Ehhez azonban arra van szükség, hogy Lenin neve által szentesített esztétikai világnézetünk teljesen világos legyen, hogy szilárdak és állhatatosak legyünk azoknak az embereknek a pszichológiai nyomásával szemben, akik kezükbe akarják ragadni a haladás monopóliumát, s meg akarják félemlíteni a közönséget a konzervativizmus veszélyével. Csak a benső szenvedélyes meggyőződés teheti a művészt pártos, marxista álláspontunk hívévé.³

Magától értetődik, hogy a modernizmus bonyolult jelenség. Bonyolult azért, mert e mozgalom aktív részvevői között nem kevés akad, aki szoros kapcsolatban van korunk reakciós osztályerőivel, de vannak sokan olyanok is, akik nem szívelik a régi, kapitalista rendszert, gyűlölik a társadalmi igazságtalanságot, különösen olyan brutális megnyilvánulásaiban, mint a háború, a rendőrzárom, a faji megkülönböztetés. De bármily fontos is önmagában véve ez a szubjektíve becsületes irányú gondolkodás, a modernizmus ezt tönkreteszi, az emberi kultúra legjobb hagyományai ellen irányuló anarchikus lázadássá változtatja, s alárendeli annak az általános eszméáramlatnak, amely a magassabbrendűtől az alacsonyabbrendűhöz, a civilizációtól a barbársághoz vezet. Marx és Lenin tanítása nem közömbös ezzel a kérdéssel kapcsolatban, mivel maga is törvényszerű eredménye a múlt klasszikus kultúrája egész fejlődésének, és semmi köze sincs a polgári világ gondolat-diktátorainak jelenlegi retrográd közérzetéhez. Az osztály-civilizáció ellentmondásainak marxista kritikáját semmiképpen nem szabad összetéveszteni a kulturális értékek szándékos rombolásával, az igazság és a szépség utálatával, a reneszánsz és a XIX. századi demokrácia tradícióinak tagadásával, a szellemi élet primitív formáihoz való visszatéréssel. Ezek az eszmék és a hamis művészet nekik megfelelő formái — akkor is, ha az elavult kánonok és dogmák elleni forradalmi lázadásnak kiáltják ki őket — mindig kezére játszanak a sötétség erőinek és végső soron az eszmei reakció ilyen vagy olyan formáihoz vezetnek.

A polgári sajtó és rádió nem véletlenül csapott olyan nagy hűhót a művészet körül, amely lényegében közömbös számára. A modernizmus és a vele szemben értetlenül álló nagy néptömegek közötti konfliktus az egyik fontos eszköze a nemzet megosztásának. A polgári társadalom uralkodó osztálya leleményesen alkalmazza az „oszd meg és uralkodj!” régi formuláját. Egyfelől kétségtelen, hogy a legújabb művészet legeltorzultabb irányzatai a kapitalista világ gazdáinak teljes anyagi és erkölcsi támogatását élvezik. Másfelől nyilvánvaló, hogy az ezen a madárnnyelven beszélő értelmiséget a tömegektől elválasztva, s az „avantgarde” különböző, meglehetősen harsány irányzatait a haladó művészet legújabb vívmányának kikiáltva, a burzsoázia a legjobb eszközt kapja kézhez, hogy a nyárspolgárt mindaz ellen uszítsa, ami valóban haladó és forradalmi. E tekintetben eléggé jellegzetesen szokott állást foglalni Springer szenzációéhes sajtója, a maga feketeszázas demagógiájával és az „elfajzott kisebbség” elleni harcra buzdító felhívásaival. A jelenlegi német burzsoázia az egyik kezével támogatja a modernisták túlkapásait, a

³ Ezzel kapcsolatban fel kell hívni a figyelmet arra, hogy az utóbbi évek művészetelméleti irodalmában visszaélnék az „avantgardizmus” terminussal. A nyugati művészetkritika az „avantgarde” szóval jelöli a modernista iskolák és irányzatok egész komplexusát. Ebben az értelemben a világszerte elfogadott terminológiának megfelelően semmi különbség sincs „modernizmus” és „avantgardizmus” között. Mesterséges elhatárolásuk eszmei zűrzavart okoz. Ez nyilvánvalóan játék a szavakkal azzal a céllal, hogy a modernista mozgalmat legalább részben felruházhassák korunk úttörő művészetének nimbuszával.

másik kezével pedig ijesztgeti a nyárspolgárt ezzel az „elfajzással”, mint ahogy annak idején a náci ijesztgették a németeket a „kultur-bolsevizmus” szörnységeivel. Teljesen nyilvánvaló, hogy ez a politikai játék, ez a circulus vitiosus, amellyel a valóban szabad gondolatot akarják elfojtani, egységes egészet alkot.

Könnyű megorrolni a nyárspolgárra, aki csak a bazári banalitást képes megérteni, könnyű azonosítani ugyanakkor a haladó művészet ügyét a modernista újítással. De ez a burzsoá propagandagépezet malmára hajthatja a vizet, amely a saját kelepcejébe csalja a gyenge lelkeket. Ismeretes például, hogy Nyugat-Németországban fontos hivatalos szerepet játszik a vallás és az általa szentesített nyárspolgári illem. Ezeknek a nyárspolgári előítéleteknek a kritikája azonban, amely önmagában véve szükséges, éppen ellenkező hatást vált ki, amikor különösen kihívó formákat ölt a „parlamenten kívüli ellenzék” ama néhány képviselőjénél, akik el vannak ragadtatva a legújabb művészeti irányzatoktól. Hogy felkap és felfúj minden egyes anarchista tapintatlanságot, minden modernista fantázia-ficamot Springer sajtója! Hiszen e fantázia alapelve a köztudat megsértése, az agresszív gúnyolódás, a „provokálás”. Ebből fakadnak a vallásos meggyőződés és a hagyományos szokások elleni kétes értékű kirohanások, amelyek megriasztják az egyszerű nézőt, aki nem feltétlenül sötét nyárspolgár. A „baloldali” irányzatok megvetik a modernista elvek szemszögéből tapasztalatlan nézők ízlését, megfélemlítve arról, hogy ebben a naiv szemléletben van egy egészséges mag, s így módon a jobboldaliak, a nacionalisták karjai közé lökik őket. Nyugat-Németországban ugrásszerűen megnöttek Eichler könyveinek a példányszámai, aki a hitleri időkből ismert szokásos demagógia szellemében ír a művészetről. Csodálkozhatunk-e ezen, ha olyan emberek, akik haladóknak vallják magukat, túlságosan gyakran megtagadják a realizmust és a népiséget, otthagynak ezeket az elveket ellenfeleik martalékaul?

Sajátos szerepet kapott a pornográfia az antiklerikalizmussal, a vallás elleni polémiával párosulva és legalábbis mint a modern stílus kötelező vonása a művészetben. Sok ügy bíróság elé került az illem vagy a vallás megsértésének vádjával. Ezek az ügyek rendszerint felmentéssel végződtek, de éppen ez kitűnő konc a reakciós újságíró-bérencek számára a tömegolvasó lelkeért vívott harcukban.

A sajtó közlése szerint Nyugat-Berlinben soha nem látott sikert aratott Georg Baseliz festőművész kiállítása, akit perbefogtak „Meztelen férfi” és „Éjszaka a vödörben” című képei miatt, amelyeket e helyütt nem írhatunk le. A Baseliz elleni pert azután beszüntették, mert neves szakértők megállapították, hogy szörnységes ábrázolataiban nincsen semmi illetlen, a szexualitásuk ugyanis a „túlviláginak” a visszaadásával függ össze, ami pedig elkerülhetetlen a modern művészetben. Ugyanilyen vihart kavart Jürgen Weber szobrászművész bronz-reliefje, amelyet a göttingeni városházán helyeztek el. Ezt nyomban kihasználta a nacionalista „Soldatenzeitung” a maga otromba demagógiájához.

Még egy példát. Werner Haftmann, az ismert modernista kritikus védte a müncheni bíróság előtt a „Spur” csoportot, amelyet azzal vádoltak, hogy a Szűzanyát és Krisztust gyalázta. Haftmann a vádlottak védelmében idézi az „illetlenségig visszataszítót” Lautréamont-tól, a német expresszionistákra és a futurista Marinettire, illetve Lawrence-re, Henry Millerre, Jean Genêt-re hivatkozik, emlékeztet az ókor orgiasztikus és fallikus kultuszaira — egyszóval

minden lehetséges módon hangsúlyozza, hogy a legújabb művészet nem lehet meg a szex szélsőségei nélkül. Az író Prehm védelmében, aki a szokásos „autó-stoppot” fallikus szimbólummá változtatta, Haftmann a következőket írja: „De minthogy ez a szituáció az író tolla alatt nyilvánvalóan egyetemes és szimbolikus méreteket öltött mint a mi modern emberi helyzetünk bizonyos aspektusa, ezért az író polemikusan és agresszíven kielezi ezt a szituációt, hogy a konvencionális erkölcs korlátainak ledöntésével a félelem reakcióját váltsa ki az olvasóban. Az illetlenség művészetileg törvényesített eszköz az efféle sokk kiváltására” (Haftmann szakértői véleményét az antiklerikálisok Nyugat-Németországban közismert egyesülete, a „Club Voltaire” nyomtatta ki).⁴

Tehát fölöttébb bonyolult helyzettel állunk szemben. A reakciós nyárs-polgár iránti és a szenzációéhes sajtóban szereplő szócsövei iránti minden utálat mellett feltétlenül látni kell, hogy az „agresszivitás” és a „sokk” hajszolása, amely olyannyira jellemző a modernista művészetre, itt nagyon veszélyes szerepet játszik. Feltétlenül sajnálnunk kell azt is, hogy egyes művészek, akik haladó nézeteket vallanak és közéleti aktivitást fejtenek ki, gyakran messzire elkanyarodnak a reális formáktól, tagadva az ábrázolást, avagy alárendelve azt a modernizmus hamis programjának. Példának okáért megemlíthető a düsseldorfi „Demokratikus Művészek Köztársasági Központjának” képviselője, G. Alwermann, aki a pop-art egy válfaját műveli, illetve Arwel Garell, aki nem mindig tudja megkülönböztetni a társadalomkritikát a pornográfától. Társadalmi álláspontjukat tekintve ezek az emberek igen tiszteletreméltóak, ám maguk választotta cselekvésmódjuk gyakran ellentmond saját céljaiknak. Így például Nickel Grünstein „A lehetséges művészete” című cikkében, amely a nyugat-németországi demokratikus művészek folyóiratában, a „Tendenzen”-ben jelent meg (1968 március—június), azzal a különös váddal illeti a klasszikus művészetet, hogy hallgatásba burkolódzik, amikor napalm-tűzben gyermekek pusztulnak. Nehéz kétségbevonni ennek az imperializmus elleni tiltakozásnak az őszinteségét; érthető az is, hogy a Nyugat demokratikus művészei fel akarják riasztani az embereket szörnyű álmukból. Attól félnek, hogy a művészet régi formái észrevétlenül maradnak, kisajátítja, megvásárolja, adaptálja őket az élet uralkodó rendje. A régi művészetet, írja Grünstein, felváltja valami új. „A lehetséges művészetének azzal kell kezdődnie, ami lehetetlennek látszik: a tilalmazott és tabuvá tett motívumokat kell ábrázolni, olyan formáknak és formahordozóknak a segítségével, amelyeket szellemi salaknak tartanak. Ez valóban forradalmi jellegűvé teszi az ilyen művészetet a látszólagos szabadságjogain szunnyadó társadalomban.” De vajon a jelenkori kapitalizmus nem mutatta meg, hogy képes lenyelni bármely botrányt a művészetben, s vajon a legvadabb modernista lázadást nem tette rendszerének részévé, az egyik „látszólagos szabadságjoggá”?!

A felhozott példák eléggé szemléltetik a kialakult helyzetet. A nyugati országok sok, nagyon sok demokratikus művésze számára az uralkodó kapitalizmus elleni tiltakozás a klasszikus tradícióról való lemondással, a „tilos témák”, a „szellemi salakok” mozgósításával, „a konvencionális erkölcs korlátainak ledöntésével” és egyéb olyan eszközökkel függ össze, amelyekkel „a félelem reakcióját váltják ki” a nyárspolgárban. Ám a múlt tapasztalatai már

⁴ „Jahrbuch für kritische Aufklärung”, „Club Voltaire”, München 1963, I, 163.

elégge megmutatták, hogy ezt a „félelem-reakciót” kihasználhatják a leg-sötétebb erők, amelyek ellen a demokratikus művészet harcol.

Teljesen nyilvánvaló, hogy nem szabad eltaszítani a politikailag haladó művészeket azon az alapon, hogy ízlésük nem felel meg vagy nem egészen felel meg a szocialista realizmus elveinek, mint ahogy nem szabad eltaszítani a hívőket, ha készek szövetségeseink lenni a reakció és a háború elleni harcban. Ebből azonban egyáltalán nem következik az, hogy a művész demokratikus aktivitása és modernista doktrínája közötti ellentmondás közömbös a tudományszerző kommunizmus szempontjából. Az efféle ellentmondás feltétlenül rányomja bélyegét magára a demokratikus aktivitásra, mindig össze szokott függni a politikai „balosság” gyermekbetegségének elemeivel. De ha figyelmen kívül hagyjuk is ezeket a közvetlen politikai következményeket, a szocialista realizmus, vagyis az objektív művészeti igazság győzelme a feltétele a jövő világ egészséges emberi kultúrájának. Hiszen a mi eszméink nem egyszerűen politikai jelképek, hanem átfogó történelmi értelemben tőlük függ a forradalmi mozgalom gyakorlata, ennek sikere.

Ebből a szempontból megbocsáthatatlan a modernista „agresszivitás” bármiféle igazolása, vagy valami más, éppenséggel realizmus gyanánt való feltüntetése, azzal az ürüggyel, hogy ez a keveredés tény sok nyugati művészek a tevékenységében, akiknek politikai becsületessége és haladó szándéka kétségtelen számunkra. Nem szabad meghamisítani a realizmust, azonosnak nyilvánítva olyan álláspontokkal, amelyek mélységesen ellenségesek mindenféle realista alkotással szemben, valaminő látszólagos egyetemességnek, rugalmas taktikának és a „dogmatikus álm” elleni harcnak a jegyében. A művészet realista alapjának védelmezésében nincs semmiféle dogmatizmus.

Végzetes lenne ügyünkre nézve, ha megengednénk a zavaros tételek kiagyalásában gyakorlott burzsoá propagandának, hogy a kommunista forradalom zászlaját azonosítsa a modernista lázongás rossz közérzetével, s ily módon kezére játszanánk a jobboldali polgári politikusoknak, akik szeretnék megnyerni maguknak a kifinomult kisebbség által megvetett egyszerű emberek tömegeit. Nem szabad megfélemlíteni a néző egészséges realizmusáról, amely magában foglalja a helyes princípiumot, mindannak ellenére, amit a jelenkori polgári társadalom a tömegek elbutítása és alpári ízléssel való megrontása érdekében tett. Még a kapitalista országokban is, ahol óriási pénzügyi és szervezeti kényszergépezet áll a modernista irányzatok mögött, van opposíció ezekkel az irányzatokkal szemben és a jelenkori polgári kultúra negatív, fordított értékeinek egész rendszerével szemben. Túlságosan könnyű és egyszerű volna elintézni ezt a tömeghangulatot a reakciós nyárspolgárról szóló frázissal. Persze a jobboldali polgári pártok szociális demagógiája reakciós nyárspolgárokká változtathatja ezeket az embereket, híveket szerezhet magának még a munkások között is. Mi nagyon jól tudjuk ezt a történelmi tapasztalatok alapján, s ezért nem szabad megengednünk ennek a sötét erőnek, hogy kihasználja sok demokratikus érzelmű ember gyermekded „balosságát” maga a demokrácia ellen.

Időre magában a művészetben is fellángol az ellenállás tüze a modernista hullámmal szemben. Ilyen volt például Fougeron kommunista csoportjának tevékenysége Franciaországban a negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején. Ilyenek voltak továbbá a „Realista Mesterek” párizsi csoportjának megmozdulásai. Tisztában kell lennünk azzal, hogy az antimodernista mozgalmak apolitikus jellegűek is lehetnek, sőt bizonyos antidemokratikus

eszmékből is táplálkozhatnak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a valóban haladó, marxista módon gondolkodó demokrácia hátat fordíthat a hagyományos művészeti formák nem eléggé tudatos, társadalmilag passzív híveinek. Gondoljunk csak arra, hogy az Októberi Forradalom kezdetén Lenin miképpen kereste a szövetséget a „megbízható antifuturistákkal”. Arra is szükség van, hogy legyőzzük a hagyományos irányzathoz tartozó művészek burzsoá előítéleteit, attól való félelmüket, hogy a kommunizmus győzelme a művészet rombolóinak diadalát fogja jelenteni, s ehhez hosszadalmas meggyőző munkára van szükség.

Számos okból a művészet kérdései igen előkelő szerepet játszanak a XX. században. Beleszövődtek a nagypolitikába, amely mindennap hallat magáról. A polgári propagandagépezet a saját céljaira használja ki a jelenkori művészeti élet elletmondásait. De maguk ezek az ellentmondások nem agyszülemények, hanem objektív jellegűek.

A realista művészetet egyesíteni kell a szocializmus ideáljával — ez a fontos feladat vár a kommunistákra világszerte.

(Fordította Csibra István)

(1969) Eredeti szövege megjelent

a „Kommunyiszt” 1969/16. számában