

„Je est un autre!“ Rimbaud megdöbbenő igéje elvesztette sokkhatását.

Az iparosult, kommercializálódott, bürokratizálódott világban lapos közhellyé vált, hogy az Én egy másik.

Hajdan kasztjából menekülve, céhbeli kötöttségeiből kitorve a kötetlen, öntudatosult Én a névtelenségben, a többiekhez való hasonulásban, a feltűnés nélküli valahová-tartozásban keresett rejtekhelyet. Az Én nélküli embert az elszemélytelenedés boldogítja. Szakadatlan tevékenysége közben felelőtlen passzivitásba merül. A „társadalom“ — az egyént sakkfiguraként mozgó power-élite — követelményeinek megfelelően a használható akárki felcserélhető senkit jelent. Annyira beleélte magát a semmibe, hogy ez nem untatja és nem nyugtalanítja. Annyi ő, amennyije van, s amennyit a többiek tartanak róla; és az, hogy mennyit tartanak róla, attól függ, mennyije van. Egyet nem nélkülözhet: a sikert. Ami után eped, az a népszerűség. Nagy siker feljogosítja arra, hogy nyilvánosan megbotránkozást keltsen; a kevésbé sikeresek legyenek arra képek, hogy sehol se ütközzenek senkibe.

„Ilyen teremtmények számára a legjobb ajánlat: ne okozzanak nehézséget. Legfőbb erényük: ne tűnjenek föl. Végül is az ilyen társadalom csupán két embertípust hoz létre: a kondicionáltakat meg a kondicionáltakat — az aktív és passzív barbárokat“ — írja Erich Fromm *Der moderne Mensch und seine Zukunft* című munkájában.

Az „aktív és passzív barbároknak“ ez a társadalmi a technikai, ipari és politikai forradalmak eredménye, melyeknek döntő ereje a polgárság volt. Kifejlődésének mindeddig legszélsőségesebb fokát az Egyesült Államokban érte el; de az erősen fejlett modern civilizáció minden országában észlelhető az elszemélytelenedésnek, a felelőtlenségbe való menekülésnek, az azonosság elvesztésének, az Én bukásának ez a tendenciája.

Paradoxonnak tűnik: minél észrevehetőbben válik ki az Én abból a rendszerből, amiben az Én-feletti már isteni világrendnek számít, annál inkább elveszti jelentőségét. Öntudatával együtt nő az az érzése, hogy az öntudatlanság rabja, egyéniségének megerősödésével együtt hangsúlyozódik ki mindinkább saját kérdésessége is. A tünetető „Vagyok!“-tól elválaszthatatlan a szorongó „Vagyok?“. Az autonóm Én felemelkedése és romlása a büszke „Gondolkodom, tehát vagyok“, a kétségbeesett „Szenvedek, tehát lennem kell“, és végül az abszurd „Mindig hiányoztam“ síkján, tehát sose az itt-lét, így-lét, én-lét pályáján ment végbe. Az autonóm Én világot merészelt teremteni, birtokolni, hogy végül az uralkodjék el rajta, és borzalmat keltsen benne.

Hosszas átalakulása során sose merült föl Faustban a kétség, hogy énje elpusztíthatatlan-e: mássá lesz, de azonos marad önmagával, a mulandóság jegyében is maradandó, saját magát művében megörökítő ember.

*Földi napjaimnak nyomát  
El nem törölheti a végtelen . . .*

És Marcel Proust: „Az Énnek ezek az új formái — másképp kellene őket neveznünk, mint az előzőket —, s megjelenésük lehetősége is borzalommal töltött el közömbösségük miatt mindazzal szemben, amit szerettem . . .

Ez az Én kétségtelenül megőrzött még bizonyos kapcsolatot a réggel — olyan baráthoz hasonlóan, akit közömbösen hagy egy haláleset, a jelenlevőknek mégis illő megrendüléssel beszél róla . . .“ (*Die Entflohene*).

Proustról szóló tanulmányában írta Samuel Beckett: „Személyiség... akinek permanens valósága, ha egyáltalán létezik, csakis visszatekintő hipotézisként érthető. Az egyén állandó áttöltés színtere: a rest, sápatag, egyhangú jövőt tartalmazó edényből átöntjük egy mozgalmas múltnak az órák jelenései folytán sok színt befogadó edényébe“ (*Proust*).

„Mi az Én?“

Arthur Adamov tette föl a kérdést 1938-ban: „Mi létezik? Tudom mindenekelőtt, hogy én létezem. De ki az Én? Mi az Én? Minden, amit magamról tudok, ennyi: szenvedek. És ha szenvedek, hát azért, mert már létem kezdete csonkulás, elszakadás.

Elszakadtam. Hogy mitől szakadtam el, nem tudom megnevezni, de elszakadtam.

Régebben istennek nevezték. Most nincs már neve . . .“ (*L'aveu*).

A nyelv romlását vizsgálva fogalmazta meg Eugène Ionesco: „A Smithek és Martinok immár nem tudnak beszélni, mert már gondolkozni sem tudnak. Nem tudnak gondolkozni, mert semmi sem indítja meg őket. Szenvedélyeik sincsenek már. Nem lehetnek saját maguk. Másvalakivé még nem lehetnek. Mivel nem saját maguk, csak másokként létezhetnek: a személytelenek világaként. Össze lehet téveszteni őket . . .“ (*Die Tragödie der Sprache. Argumente und Argumente*).

Ezt a néhány, az Én fokozódó sorvadását megvilágító idézetet ezer másikkal egészíthetnők ki.

Mi történt az Énnel? Miért torzult el, csúfult meg, illant el? Honnan ez a menekülés a névtelenbe, az amorfba, a nem létezőbe? És ugyanakkor nem hetvenkedik-e mindenki, aki „szellemileg“ hatni akar, hogy ő másképp gondolkozik, hogy ő „nonkonformista“? . . . A *The New Yorker* egyik karikatúrájában „másképp gondolkozó“ férjével veszekszik a feleség: „Muszáj, hogy te is mindig éppolyan nonkonformista légy, mint a többiek?“

*A mű túlnő az emberen*

Szentesített hátterek dermedt arányától, bíborpalástok, kámzsák, címerek és céhek hierarchiájától váltotta meg magát az Én, kezdetben provokáció, égbekiáltó botrány árán: Abélard és Héloïse, Guillaume és Vil-

lon, Leonardo és Michelangelo. Kevesek kiváltsága volt a személyiség, Lucifer és a sátán ambivalenciája.

Azok azonosságát, akik nem kockáztatták meg a szabadság bűnét, kasztjuk biztosította a társadalom viszonylagos stabilitása alapján a középkorban. A kézműves összhangban maradt önmagával a termelő és privát szférában egyaránt. Megtalálta a módját, hogy művében önmagát valósítsa meg, de el ne tárgyiasodjék, hogy a teljes, a valódi embert saját munkája meg az isteni világtrend ráosztott szerepének eredményeként fogja föl.

Az ember lényegét jelentő műtől újabb műig, krízisből krízisbe kergető meghasonlások közepette ment végbe az önmegvalósítás.

A termelőerők fejlődésével párhuzamosan, fokozatosan, kezdetben csak a kiváltságosokra korlátozódva és a regresszió ellen egyáltalán be nem biztosítottan valósította meg önmagát a természetből kiváló és saját világát természetfölöttinek berendező ember. A XVIII—XIX. század fordulójának technikai és ipari forradalmával kezd túlnőni a mű az emberen. A munka tette emberré, és a munka embertelenítette el. A képességei arányos kibontakoztatásához szükséges munkamegosztás egyoldalúságra ítélte. Ami minden élőlény fölé emelte, ugyanakkor megcsonkított szolgává tette. Ami az állatvilágból kiszabadította, állattól sem követelhető robotra kényszerítette.

A borzalomig fokozódott az ember hatalma a természetben, és ezzel együtt nőtt a tehetetlenség érzése, mert uralkodásában mégsem úr, mert nem ellenőrizheti, humanizálhatja a természetet. Az alkotás mögött zihált az alkotó, nem tudta utolérni önmagát. Mindazzal, ami sikereinek és katasztrófáinak a technika, a termelés szorgalmazásával, mesés lehetőségek megvalósulásával szemberohant, csakis egy homogén társadalom közös erőfeszítése birkózhatott volna meg. De ez a társadalom nem létezett.

### *A dolgok hatalma*

A dolgok fölhalmozódása, amitől már Shelley is megborzadt, az antagonista osztályok társadalmában, a birtoklás világában szétzúzta az embert. Akárcsak az új bérlőt Ionesco egyfelvonásosában, körülzárják a tárgyai, alig lélegezhet, alig létezhet. Az ember maga dologgá válik, a produkcióban és prostitúcióban áruba bocsátja magát, munkaerőként, nemi eszközként, készséges intelligenciaként. Az iszonyat ilyen eldologiasodással szemben a legfejlettebb termelés és a legfékevesztettebb fogyasztás országaiban átvált az állapottal való egyetértésbe.

A dolgozó elidegenedik a munkatermektől és -folyamattól, a többiek-től meg saját magától. Ez az elidegenedés megkettőződik, magasabb fokúvá válik az anyagi elnyomorodás csökkenésével. A visszakerülő munkatermék mint olyan nem felismerhető, áruvá varázsozták. A munkafolyamat rabjától elrabolta énjét, pusztá funkcióvá, fogantyúvá, részletté változtatta. A termelés túlsó oldalán pedig úgy ajánlkozik a fogyasztónak, mint az újra visszaszerezhető Én mása. Ami neked még nincs, ami másnak már van — így beszél az áru —, elválaszt a többiektől, tehát elválaszt magadtól. Ismerd föl magadat bennem. Ki vagy? Semmi. Egy kismizmizett. Miből? Belőlem. Vásárolj Ént magadnak darabonként, részletre. Ami a tied, az a tied, ami a tied, az vagy. Legyél, ami lehetsz. Egyesülj velem. Én vagyok te.

A mágikus tükör — „Tükröm, tükröm, mondd meg nékem, ki a legszebb a világon“ — nagy lett és arcátlan, kipattant keretéből, az utcára ment és megsokasodott. Ő, az ezer tükör, az ezer varázstükör városa, asszonyok állnak a tükrök előtt és egyik sem szebb nálad, vásárolj meg, vegyél el, vigyél el, és senki se lesz szebb nálad, vegyél meg, olcsó vagyok, értékes, ajándék, nem ismersz rám? Én vagyok te, a te keresett éned, az álmod, a ruhád, a cipőd, vásárolj meg engem, a szépség árnyékát, és senki sem szebb nálad!

A fogyasztással földi túlvilágot varázsolnak eléd, az önelégültség paradicsomát. Az evilágot az anyagi termelés szférája jelenti, a munka nem alkotó önfoglalkoztatás, hanem átok: „Arcod verejtékével...“ Munkára kárhozottatott, de a fogyasztásban azt sugallják, hogy megváltott. A reklám „a maga módján éppoly nagyszerűen jeleníti meg egy Buick képét, mint az egyház jelenítette meg egykor az Istent“ — írja Allan Kaprow *A pop art jövője* című tanulmányában.

A kommercializálódott „unio mystica“ már nem az Istennel, hanem az áruval való egyesülést jelenti. A kommunió a konzumban megy végbe.

### *Ember és gép*

Nemcsak az ipar, hanem az ember is automatizálódott. A romantika borzadt a halott anyagból készített és élő emberi testként mozgó Gólemtől, automatától, géptől. Ez az irtózat átadja helyét a technikai tökéletesség bámulatának, a vágynak hasonló tőkély után. Jobban megérteti magát gépeivel, mint az emberekkel, mondta nekem egy kibernetikus. Az ember és a gép közös nyelvet tanul meg, és ez szabatos, egyértelmű, nem mosódik el az érzelmek, az őszintétlenség félhomályában. „Gép akarok lenni!“ — hangoztatta Andy Warhol pop art-művész, és Lil Picard újságíró még hozzátette: ez a kijelentés „belekerül a művészettörténetbe, és ugyanolyan jelentőségre tesz szert, mint az irodalomtörténetben Flaubert »Madame Bovary c'est moi!«-ja“.

Am az élő anyag vonakodik a metamorfózistól. Nem babérrá válnék, mint Daphné Apollón elől menekülve, hanem automatává, géppé, az Én elől menekültében. Az a vágya, hogy elvegyüljön a saját maga előállította technika, gépek, intézmények világában, ahogy egykor a vallásos ember az isteni, a romantikus ember a természetbeli túlerőben oldódott fel. De ennek a vágynak egyaránt ellentmond a szabadság ösztöne és az az emberi kívánság, hogy több legyen egy gépezet alkotórészenél. A dolgok főlhalmazódásával, a tüke koncentrációjával, a gazdasági és politikai hatalommal, az intézmények és szervezetek hihetetlen szervezethezességével párhuzamosan erősödik az atomizálás, az egész széthullása monádokra, s a monádok összekapcsolódása nem előre meghatározott harmónia alapján, hanem külső hatásra megy végbe. Az ipari forradalom, mint azt Eric Hobsbawn az európai forradalom történetéről szóló művében megjegyzi, szabadságnak nevezett magányosságot szült. A magányosság, az elhagyatottság érzése, a kapcsolatok elvesztése (főleg nagy történelmi családások után) sokakat készlet kapitulálásra az embertelen mechanizmusok előtt. Közben a cél az, hogy lehetőleg nem feltűnően, de alkalmazkodva, valahol elrejtve egy grammocska egyéni szabadságot tárolhassanak maguknak. Mások azonban nem adták föl a harcot a szabadulásért, az ember győzelméért a mechanizmusok fölött, azért, hogy az ember a dologiasból,

a töredékesből, a deformáltból teljessé, értelmessé, alkotóvá válják. Ernszt Nyeizvesztnij orosz szobrász alkotásai éppen ezt ábrázolják kifejezően: az ember és a gép összefonódását, a még befejezetlen metamorfózis folyamatát, az ember harcát saját művével. Mi lesz az eredmény: eldologiasodott ember vagy elembertelenedett mű? Vég nélkül folyik a harc tovább? Képesek vagyunk-e még arra, hogy a külvilág urai legyünk, s éppen ezáltal egy még nehezebben legyőzhető világot hozzunk létre, és úgy haladjunk előre, hogy az alkotástól a feladásig, a feladástól új alkotásig jusunk? Vagy végérvényes a döntés? Senki és semmi sem tud meggyőzni, hogy végérvényes.

A modern művészet fejlődésében is — bár sokrétűségére itt nem térhetünk ki — két alapvető irányzat összeütközése látszik lényegesnek. Az egyik a meghódolás az eldologiasodás előtt, a másik az a követelmény, hogy fejezzék be a művészet szekularizációját, rázzák föl a közönséget befogadói passzivitásából, hogy vonják be az alkotói folyamatba és ennek csupán látszólag befejezett eredményébe, a műalkotásba, hogy a művészetet ne az egyszer-volt-valóság visszatükröződésének fogják föl, hanem átalakulásnak, változásnak, újratereztetésnek, hogy a művészetet ennél fogva ne huzamosan létező és távoli tükörképnek tekintsék, hanem tevékeny valóságnak.

Ebben az összefüggésben a megalkuvásra hajló irányzatot emeljük ki, amely az ellenirányzatot álarcként használja (bár az álarc egybeolvad néha az arccal).

### *Kitérő a pop artra*

Fél évszázaddal ezelőtt Marcel Duchamp megtalálni vélte a lehetőséget: a dolog ne azáltal változzék műalkotássá, hogy a fantázia, temperamentum, tudat munkafolyamatában valami új keletkezik és megszerzi a még fel nem fedezett, a hasznosság elvének alá nem vetett újdonságok minőségét, hanem úgy is létrejöhet műalkotás, hogy a művész a dolgot a művészi kiállítás egyik darabjaként a használhatatlanság dicsfényével veszi körül és mint *ready-made*-et minden használati értéktől megtisztítja. Így álcázott műalkotásnak egy vizeldét.

A minden összefüggésből kiszakított, a nevetséges és ijesztő értelmetlenség állapotába ráncigált dolog számunkra Ding an sich-hé válik. Nem tagadható, hogy egy ilyen, céltól megfosztott és töredékes valami, a nem ilyen megfontolásból épült múzeummal, az *Environment*-nal való kontrasztján át esztétikai hatást kelt; templomban még frappánsabb lenne az ellentét és így a hatás is. A nem új tetten rajtakapott, hanem elcsigázott, megölt, erőszakos elszigeteltségben közszemlére tett dolog elveszti realitását, kísértetté, szellemmé válik.

Ilyen eszközökkel lázadt fel a dadaizmus a polgári világ üressége, abszurditása, omladékonysága ellen, de az elévült, az élősdiek élvezeti cikkévé vált művészet ellen is. A pop art a lázongó dadaizmus előregedett dédunokája. A Dada kiáltás volt: „Így nem megy tovább!“, a pop art vi-gyor: „Így is megy.“ Akkoriban cserepekre tört a világ, és a forradalmi tudat ki akarta seperni a törmeléket; ma összeszededgetik és kereskednek velük. A pop art unatkozó fogyasztókért verseng, robbanótöltet nélkül bocsátja áruba a hüvelyt, és egyúttal az értelmiség felé is odakacsint, híg,

hazug iróniával sugalmazva, hogy a dologi világgal, a kommersszel, a szupermarkettel való egyetértés megokosodott nonkonformizmus... Az eredmény, sajnos, a diákok sörivás közben énekelt nótájára emlékeztet, arra a dalra, amit gyermekkoromban a nagybácsik és nagynénik körében énekelünk: „Bárgyúság, bárgyúság, én mulatságom, bárgyúság, bárgyúság, bárgyúság, én örööm...!” Hülyeség volt meg barbárság, de legalább nem festette alá Auschwitz és Hiroshima, pszichózis meg leforrázott remény.

A pop art antiművészet, csak hasonlíthatatlanul tehetségtelenebb az anti-színháznál, anti-regénynél. Az „absztrakt” művészet sivár utánzásba esett, azzal az igényével együtt, hogy tiszta, abszolút, minden földi maradványtól megtisztított művészet legyen. Theodor W. Adorno beszélt arról a veszélyről, hogy az avantgard „második konformizmusba” fullad. Nem ellenállásba ütközik, hanem a semmibe. „A műalkotások így nagyon is csupássá, üressé, problémátlanná válnak. Mene tekeljük a tapétaminta... Ha a radikális fogalmát csupán az esztétika szemszögéből nézzük, tapad hozzá valami az elterelő ideológiából, vigasz az alanyok tényleges ájultáért” (*Eingriffe*). Nem lehetett észre nem venni azt az ásitozást, amit az avantgardként viselkedő utolsó lázongás egyre inkább tapétamintához hasonlító, óriásivá duzzadt absztrakt festményei okoztak.

A tasizmus is — festéktubusok fejezik ki saját tartalmukat, vagy a művészetkereskedelem szerint a tudatalatti fejezi ki magát — a legmintaszerűbb fogyasztókat is untatni kezdte. A vásárló, aki a műalkotást értéknek tekinti és tőkét fektet bele, elveszti bizalmát a műkereskedő iránt, hecsapottnak érzi magát. A kozmikus tapétaminták túl nagy kínálata hirtelen áresést idézett elő.

Az amerikai műkereskedelem hamarabb reagált az európainál.

Mit kíván az „abszolút” művészetbe belefáradt nagyvárosi fogyasztó?

— *Tárgyakat* minden eltárgyiatlanodás után, tapintható tárgyakat, kézzelfogható „neorealizmust”.

— *Nem giccsnek tűnő giccset*. Az absztrakt görbék tehetetlenségről szólnak. A vásárlónak valami konkrét kell, de új módon találva. Ő, a kiváltságos, úgy adhassa át magát a giccsnek, mintha a giccs kigúnyolásában gyönyörködne. „Giccset követelünk” — hirdeti egyik kiáltványában, 1960-ban, a müncheni Spur-csoport, „piszkot, ósiszapot, sivatagot. A művészet az a szemétdomb, amin a giccs nő. A giccs a művészet leánya, a leány fiatal és illatos, az anya búzló öregasszony...”

— *Tréfát*, amit a tiszta lét vallásaként fellépő művészet ünnepélyessége nem túrt meg. Adjátok meg a fogyasztónak a liget, a barlang és szellemvasút, céllövölde, görbe tükör, guruló fejek gyermeki boldogságát, a rombolás örömét! Engedjétek, hogy csínyként élvezze romos világát, hogy szorongását az agresszió gátlástalanságával gyógyíttassa. A XVIII. század második felében a felkapaszzkodó Mister Sterling hódolattal, de nem minden káröröm nélkül fedezte fel a romok vonzóerejét. A civilizáció ivadékai a gyors elhasználódás autótemetőiben, sintértelepein, koponyagúlaiban találnak esztétikai kielégülést. Állítsuk szembe a szemlélőt a szétroncsolt autókkal, eltört tükrökkel vagy sörösüvegekkel, a fogyasztási javak lim-lomjától duzzadó kirakatokkal. Engedjük, hogy egy gépembert kezeljen, amin forog a halálfej, ökölbe szorul vagy remegni kezd a kéz. Még jobb, ha kövekkel vagy géppuskával látjuk el, hogy aktívan vehes-

sen részt a rombolás csínyében, hogy zongorát törhessen darabokra, bábukát, vetítógépet zúzhasson szét.

A látszólag össze nem tartozó tárgyakat katasztrofális összefüggésbe hozó hajdani nagy montázst (a John Heartfieldét) csak felületesen utánozzák. Az összevágásból szétfaricskálás lesz, vagyis nem az egyes heterogén darabok egyesítése a cél, hanem a plakátok, fényképek vagy más tárgyak önkényes összességének szétszaggatása. Ami lázadás volt a 20-as években, reklámmá válik. Nem más ez, mint a teremtői kényszerhelyzet kiárusítása a kimerült jólét idején.

A nagystílusú absztrakt műalkotásokban megvolt még az átélt valóság ritmusa, reflexe, szövevénye. Az „új realizmus“ „valóságos“ dolgokat mutat be műalkotás gyanánt, de valószerűtlenebbé teszi a valóságot, mint a legszélsőségesebb absztrakció. Semmi se valószerűtlenebb, mint a lételeméből meg a jövőből kiemelt, a szemlélőnek összefüggéstelenül és fonyadtan kiszolgáltatott „dolog“ vagy „tény“.

Kár, hogy a pop art-művészek oly kevéssé tehetségesek (vagy csak teszik magukat? ez is hozzátartozik?), hogy valóban közönségesek. Ezért nem könnyű komolyan venni őket. Ha nem is nyomnak sokat a latban, mégis a helyzet szimptomái ők. Köztudomású a különbség produkciójuk, meg a kritikuskor részéről nekik tulajdonított jelentőség között. „Miért van az — tette föl a kérdést 1963-ban Hilton Kramer amerikai műkritikus az egyik szimpozion alkalmával —, hogy érdekesebb, amit a művekről mondanak, mint maguk a művek? A pop art nem talál új formákat, új utakat sem mutat, hogyan fogjuk fel vizuális anyagát; ezt az absztrakt művészet metodikájából veszi át, azt meg a kirakat-díszítés és reklámrajzok metodikájából... A pop art úgy éri el gyöngye kis sikereit, hogy két kliséet helyez egymás mellé: a forma kliséjét meg a kép kliséjét. És mert ennél többre nem sikerül vinnie, csábítóan beszéltet meg írat magáról. Kifejezetten beszédanyaggá lesz, mert a kiteljesedéshez szavakra van szüksége. Csupán a belemagyarázás adhatja meg azt a teremtő szintézist, amit ő maga nem tud megalkotni.

A pop art semmit sem mond arról, mit is jelent a civilizáció jelen állapotában élni — pusztán e civilizáció jelenségének egy része. Társadalmi hatása annyi, hogy kiengesztel a használati tárgyak, banalitások és közönségességek világával — hatásában tehát nem tér el a reklámművészettől. Az effajta kiengesztelést utasítsuk annál is inkább vissza, mert a művészetet és magát az életet kell megvédenünk a sakkfiguraként mozgatott, közhasználatú szimbólumokkal és az aggálytalan üzleti világgal szemben.“

Habár mindezzel egyetértek, és a pop artot Hilton Kramerhez hasonlóan a dologi világgal való megbékélésnek, a megbékélés reklámjának, a kommersz és a „népiesség“ tisztátalan amalgámjának érzem, mégis mintha észrevenném némely pop art-művészen meg termékeiben az őszinte kétségbeesés magvát. Úgy vélem, lehetőségük van arra, hogy ne a valószerűtlenné vált dolog, ne kísérteties eredmények felé törjenek utat ebből a kétségbeesésből, hanem a valóság felé.

Részlet Ernst Fischer Kunst und Koexistenz (Rowohlt Verlag, 1966) című esztétikai könyvéből.