



Gáspár Gabriella:

A modern művészet, mint utópia

A művészet, amikor nincs összhangban az őt körülvevő léttel, akkor utópiává válik. Utópiaként kerül elének a modern képzőművészet spirituális vonala amely, spekulatív irányba mutat. A képzőművészet kritikai -utópikus vonulata a dekonstrukció különböző szintjeit bejárva gyakorlatilag a művészet önmegsemmisítéséhez vezet. Ebben a folyamatban a modern művészet lényege válik utópiává. Itt már nem arról van szó, hogy az ábrázolás témája utópikus, vagy a művészet egy társadalmi utópia eszköze, hanem a művészet lényegi törekvése válik utópiává.

A művészet tartalmi értelemben többféleképpen válhat utópikussá. Az orosz futuristák művészi elképzelései összekapcsolódtak a kommunizmus társadalmi-politikai utópiájával, ennek mikéntjére jó példa; a sztálini időkben épült orosz metró különböző állomásainak fantasztikus konstrukciója. Egy soha nem létezett utópikus múlt képét elének varázsoló szakrális hangulatot árasztó földalatti, mint a kollektív jövő képe. Ezen a ponton válik a sehol-hely, jó-hellyé, vagy még rosszabbá.

Bevezetés helyett

Az utópia, sehol-hely, az a hely, ami nincs, ami nem a megszokott lét tereuma, ami valami más, mint a valóság, általában pozitív értelemben. A valóságtól negatív értelemben eltérő utópiákat disztópiáknak nevezzük. Mind az utópiák, mind a disztópiák tere eltér a valóságtól, attól elkülönített, érzékeltetve ezzel annak nem létező voltát. Ebbe a fogalmi körbe tartoznak a

heterotópiák is, amelyekben a tér, a hely elkülönített jellege dominál. A heterotópiák a látható valóság részei ugyan, de funkciójuknál fogva speciális terek, amelyek azt a célt szolgálják, hogy ott történjenek, vagy legyenek azok a dolgok, és személyek, ott történjenek meg bizonyos cselekedetek, amelyeket a társadalom a szokott mindennapi életen kívülre utasít. A heterotópiákról legtöbbet Foucault-tól tudhatunk meg. Foucault a tér vizsgálatával közvetlenül nem foglalkozott, a társadalmi gyakorlatok (Felügyelet és büntetés) és a hatalom elemzése során fogalmazta meg a következőket: „Jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük” (Foucault 2000. 147) A hatalom és a tér strukturálisan összekapcsolódik, az embereket a hatalom osztja szét a térben, de ez a hatalom nem centralizált. A hatalom szétszóródó és kapilláris szerkezetű, maga a fegyelmező társadalom gyakorolja. A hatalomgyakorlás technikáival, illetve gyakorlódásával függ össze a heterotópia is. A heterotópia az archaikus és tradicionális társadalmakban, mint válság-heterotópia jelenik meg, krízis helyzetben lévők számára (serdülők, szülő nők, öregek stb.) fenntartott, mások számára tiltott helyek. A modern társadalmakban is megmarad ezekből egy-két intézmény (pl. sorkatonaság, kaszárnyák, bentlakásos iskolák, nászút), de alapvetően a deviancia-heterotópiák dominálnak. (Foucault 2000.) A deviancia-heterotópiák olyan helyek, ahova a törvényeket, normákat megszegők, vagy a társadalom peremén élők kerülnek, ilyenek a börtönök, pszichiátriai intézetek, de a vigalmi negyedek, a gettók és a hajléktalan szállók is. A heterotópiák valóságosak is meg nem is, a többi térhez képest illuzórikus szerepet töltenek be. A heterotópiák nehezen köthetők műfajhoz, ezért nem érhető közvetlenül tetten a műalkotásokban. A heterotópia kapcsolódik a valósághoz, s bár egy illúzió jegyében elkülönít, elsősorban szociológiai dimenzióban értelmezhető.

Az utópiára és a disztópiára jócskán találunk példákat, mind az irodalmi alkotások, mind a filmek között. Ha a pozitív és negatív utópiák sorát összehasonlítjuk, mintha több lenne a negatív utópia, más néven disztópia. Disztópia Huxley 1932-ben írt „Szép új világ”, Orwell 1948-ban írt „1984”, Bradbury 1953-ban elkészített „Fahrenheit 451” című műve. A filmek közül a „Brazil”, a „Gattaca”, a „12 majom”, vagy a „Mátrix”. Ez utóbbira hatást gyakorolt Jean Baudrillard szimulakrum elmélete, amelyben a szerző a reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról beszél, az elnyomásáról, amely minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által történik. A valóság már többé nem jöhet létre csak a modell. A modelleken keresztül történő szimuláció ma már nem a létezőre, a szubsztanciára irányul, ez maga a hiperrealitás. A jelek tekintetében nincs különbség a valóságos, vagy csak a modellezett, szimulált áruházi lopás között. A szimuláció, a modellek elsőbbsége uralkodik a tények felett, amelyek csak a modellek metszéspontjában születnek. „Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mintha lenne az, amink nincs.” [1]

A művészet hordozhat utópikus tartalmakat, legyen az irodalom, képzőművészet, vagy film, amikor azonban maga a művészet válik utópiává, ahhoz nem csak Baudrillard gondolatai visznek közelebb bennünket. A XX. század eleji gondolkodók, és művészek többsége felveti a valóság, a tudat és a művészet kapcsolatát. Minden utópia, legyen az pozitív, vagy negatív egyaránt kritikai, mert a létező valóság kritikáját adja. A művészet (vagy a filozófia) kritikai jellege azonban még önmagában nem magyarázat arra, hogy maga a dolog - esetünkben a modern művészet -, miért válik utópiává? Amikor a tudat nincs összhangban léttel az csak a valóság másik olvasata, vagy egy másik világ, amely elveszítette a gyökereit?

Hogyan válik a művészet utópiává és milyen értelemben lesz az? A kérdéshez közelítve beleütközünk abba a problémába, hogy a modern művészet már a XIX. században elveszíti szociológiai létalapját, s lassan fiktívvé válik, hogy aztán a sorozatos dekonstrukcióval egyre inkább kritikaivá és utópiává váljon. A másik megközelítés a kérdés egy sajátos oldalát vizsgálja; egy művészeti irányzat - jelesül a futurizmus -, amely nemcsak absztrakciójában, de tartalmában is utópisztikus gondolatok sora, találkozik az utópisztikus politikai ideológiákkal, a fasizmussal és a kommunizmussal. Ez utóbbi a XX. század egy sajátos jelensége, amely egy rövid életű, de jelhasználatában nagyon is erőteljes, provokatív művészeti irányzat flörtjét mutatja, a hasonlóan erős és tragikus kifejeletű totalitáriánus ideológiákkal. Már az a körülmény, hogy a vázolt találkozás megtörténhetett egy művészeti irányzat és az ideológiák között önmagában is valami olyan rendellenességet mutat. Felvetődik a gyanú, hogy valami mélyen elromlott a művészetben, ami mégis csak gyökereit mélyen a társadalom testébe ereszti.

A művészet „magától értetődőségének” megszűnése

Milyen értelemben válik a művészet a XX. században utópiává? Worringer azt mondja, hogy a modern művészet fikcióvá vált, mert elveszítette szociológiai létalapját. A művészet szociológiai funkciója nem más, mint a társadalmi létben való lehorgonyozottsága. (Worringer 1989. 220) Baudrillard tovább viszi ezt a gondolatot, és egyenesen utópikusnak nevezi a modern művészetet. A modern idők esztétikai utópiája az volt, hogy a művészet életformává emelkedjen, ami természetesen nem sikerült, ellenben átadta helyét a mindennapi élet általános esztétizálódásának, „a képek pusztá terjedésének a köznapiság transzesztétikájában.” (Baudrillard 1997.16) A művészet anyagtalanná vált mindattól, ami antiművészet, saját kritikai tartalmi révén válik utópiává, a valóságtól elszakadás, az eltűnés esztétikájává. A művészet utópiává válása hosszú folyamat eredménye, az átváltozás állomásai nehezen, de talán tetten érhetők.

Worringer a barokk végétől eredezteti a művészetek magától értetődőségének megszűnését, és problematikussá válását. Ekkor kezdett a művészet elszakadni a társadalmi beágyazottságától, s maga a tartalom, ami korábban sosem volt idézőjelben, az idézőjelbe téttetett. Elszakadt a közönségtől - különösen igaz ez a képzőművészetre -, és műveltségornamentummá vált. (Worringer 1989. 221) Debord is hasonlóan vélekedik, ő azonban kicsit korábbra, a barokk művészetébe helyezi a hanyatlás kezdetét, mert a barokk már elveszítette középpontját, mind a középkori mitikus rend, mind ennek a modern világi kormányzásba áthelyezett formája megbukott. Ekkor alakult ki az a szcéná, hogy a művészet önnön vonzaspontja legyen, amely mindent egyesít- Debord szerint. „A barokk korszakot követően végül a tagadás egyre individualizálabb művészete jött létre, amely addig-addig gyűjtötte újabb rohamra erőit - a romantikától a kubizmusig bezárólag -, míg a művészi szféra széttöredezése és tagadása be nem teljesedett. A történelmi művészet eltűnése - a művészeté, amely egy olyan elit belső kommunikációjához kötődött, amelynek félig független társadalmi alapját azon részlegesen játékos létfeltételek adták, amelyeket az utolsó arisztokraták még közvetlenül megtapasztalhattak - egyben azt is jelzi, hogy a kapitalizmussal az első olyan osztályhatalom valósult meg, amely bevallottan híján van minden ontológiai minőségnek; amelynek hatalma a póre gazdaságirányításban gyökerezik, s ezzel valamennyi emberi mesterséget is eltűnésre ítéli.” (Debord 2006. 121)

A művészet elszakadása a valóságtól különböző fázisokon ment keresztül a kapitalizmus szép új világában, és hozta létre a modernizmust. Először a szép, az esztétikai cél kérdőjeleződik meg, a rút esztétikájának megjelenésével. Rosenkranz művében a rút már nem a szép kiemelésére szolgál, hanem a modern társadalom szociológiai része (Rosenkranz 1863.). A filozófiai esztétika elvesztette talaját, a klasszikus korban a szép volt a természetes érték, eköré épült a szépművészet elmélete. Ez az illúzió a XIX. század közepén összeomlott, s a művészet akkor maradhatott csak hű önmagához, ha kivételként kezeli a szépség modelljeit. A szép kommerszé vált a tömegtermelés kialakulásával és megjelent a giccs, ami elfogadhatatlanná tette az addig elfogadott értékrendet. A szép fogalmából elpárolgott minden művészeti relevancia, s ezzel az esztétika is elvesztette iránytűjét. A szép átváltotta rútba, hiszen annak művészeti megjelenítése is lehet szép, ahogy Baudelaire-nél is tapasztalhatjuk, vagy akár a kortárs Lautreamont-nál, hogy csak az irodalom példáit említsük. Az utóbbi szerzőnek volt egy „szép” definíciója (amit nem idézek, mert untig ismert), ami később Louis Aragon jóvoltából vált ismertté és a szürrealizmus jelszavává. Maga Lautreamont a poézis tárgyává éppen az allantas emberi vágyakat, a szorongást és a mély félelmeket tette, híven a korszak szellemiségéhez. (Lautreamont 1981)

A szépség eszme eltűnése után, a közönség fontossága is megkérdőjeleződik. A rendi társadalom felszámolásával Európa különböző országaiban sorra tűnik el a nemesség, először, mint privilegizált rend, aztán a nemesi értékrend és ezzel az a magabiztos ízlés, ami, bár az anyagi helyzet által korlátozott volt, mégis a művészetet mecénásként éltette. Európa gazdaságilag fejlett országaiban a vagyonos polgárság is komoly megrendelője volt a képzőművészetnek, impozáns anyagi ereje miatt, de a polgárság ízlése kezdettől inkább utánzó jellegű volt. Az átlag polgár (bár, ez is egy fikció) sok tekintetben bizonytalan, gyakran beéri az utánzattal, nem költ sokat saját társadalmi megbecsültsége növelésére. Csak a gazdag, művelt polgár rendel és vásárol műtárgyakat, főként a polgári arisztokrácia. Azt mondhatnánk, hogy a közönség lassan háttérbe szorul, és a művészek egyre kevésbé veszik figyelembe, de ez így nem igaz, illetve nem pontos. A közönség fogalma változik meg. Míg a korábbi századokban a közönség gyakorlatilag a mecénás, vagy mai kifejezéssel élve a szponzor volt, addig ez a közönség csak szélesedik, egyre nő, és tömeggé válik. A tömeghez nem képes a művészet alkalmazkodni, és nem is ez a dolga. A közönség ízlése elértéktelenedik, tömegessé válik a tömegtermeléssel. Az ízlését veszített polgár érdektelen a művészet számára, illetve kiváltja a szembenállást, a polgárpukkasztást, ami a művész kritikája a polgári középosztállyal, annak életvitelével és ízlésével szemben. A XIX. században kevésbé, a XX. század elején azonban egyre markánsabban merült fel az a gondolat, hogy ezzel az új közönsséggel mégis kezdeni kellene valamit. A művészetben az avantgarde polgárellenessége mellett megjelenik a szociális érzékenység (gondolok itt pl. Bauhaus szociál-etikájára, vagy a szocialista realizmusra), illetve az „emberbarát” attitűd is.

A szépség jelentősége már elveszett az esztétikából, eltűnt a közönségnek megfelelés igénye is, a művész már csak önmagát tekinti mércének. Az individuum felértékelődik, ahogy a művész önkifejezése és kritikája a fennálló, rajta kívülálló világgal szemben. A szubjektum érzése már a XVIII. század óta egyre hangsúlyosabb helyet követel a művészetről szóló elméletekben. Baumgarten Aesthetikájában megfogalmazott véleménye szerint, ezek az alsóbb, érzéki megismerés által létrehozott igazságok tagolatlansága, képlékenysége fokról fokra szilárdul, illetve tökéletesedik. A művészeti megismerés fogalma, és igazsága elválik a filozófiai

megismeréstől, és igazságtól. Az érzékek által felfogott igazság egyenjogúsítása megnyitotta az utat az esztétikai szubjektivitás előtt, amely később a német klasszikában bontakozott ki.

Baumgarten szerint „aesztétának” tekintendő az érzéki megismerés valamennyi intencionális tárgya. (Baumgarten 1999. 131)

Pernecky Géza a „Művészet alkonyatkor” c. tanulmányában három dolgot emel ki, amely a modern kor vívmányaként kijelöli a művészet új pozícióját. Az első a befogadó közönség, vagy recipiens megváltozása és ennek felfedezése, a második a művészetek dekoratívvá válása, a harmadik pedig az utópiák kultiválása. (Pernecky 1995. 22-24) Az első kérdést fentebb már érintettem, a dekorációs funkció eluralkodása problémájának felvetése hasonló a Worringer-féle tematizáláshoz.. Mindkét szerző kiemeli azt a körülményt, hogy a művészet amikor dekoratívvá, vagy műveltségi ornamentummá válik, akkor talaját veszíti, elszakad a valóságtól, amiből logikusan következik fiktív jellege és hajlama az utópiává válásra. Pernecky azonban kifejezetten a vásárnapi művészetre gondol, a díszítő kedvű mentalitásra, amikor a „minden ember lehet művész” felszólításra utal. Az utópista szocialisták, és Marx is úgy gondolkodott a művészetről, hogy a korszak végén elhal, mivel mindenki művelheti, amikor kedve van. A művészetből elfogyott a transzcendencia igénye, ami összekapcsolódik utópikus jellegével, az pedig, az oppozíció állandó kritikai álláspontjával. „Az utópikus művész számára a művészet nem is önálló entitás, hanem csak az oppozíció egyik formája. Ha pedig tényleg sikere van - az utópista eszmék szemszögéből nézve - a megvalósult forradalom esetével állunk szemben.” (Pernecky 1995. 24) Az oppozíció valódi tartalmát nem ismerjük, ahogy a vágyott forradalom értelmét sem.

A XIX. században már sokasodnak a jelek, hogy egyre jobban elemelkedik a művészet a materiától. Elszakad a közönségtől, a művész szubjektumát helyezi a középpontba, a társadalomhoz való viszonya alapvetően kritikaivá válik. Önnön feladatát már nem a szépben, az érzéki gyönyörködtetésben, hanem a polgári közízlés lerombolásában látja. Egyre elvontabbá, könyvedebbé, játékosabbá válik. Ezeknek a folyamatoknak jó kifejezői azok a művészetelméletek, amelyek a játékosztönből eredeztetik a művészetet, sőt lényegét is ebben határozzák meg. Ortega y Gasset és Gadamer, ahogy korábban Nietzsche is, a művészet játékos vonatkozását emelik ki a többi elem rovására., s ezzel egyben akarva-akaratlanul el is kendőzik a válságjelenségek nyomait. A művészet kivonulni látszik az élet „komoly” területeiről. „Komoly az, ami életünk tengelyébe esik. A művészet azonban nem alkalmas életünk terheinek viselésére. Amikor megkísérli, tönkremegy bele, mert elveszíti a maga lényegszerinti gráciáját.” Ha a művészetet életünk perifériájára helyezzük, és annak tekintjük ami, játéknak, szórakozásnak, időtöltésnek, az alkotás visszanyeri fényét. A művészet komolyságának hiánya az öregek számára fogyatékoság, a fiatalok számára pedig, éppen ez az értéke. A művészettel kapcsolatos magatartás az új életérzés egyik legfőbb jellemzője, amelyet Ortega a sportszerű és az ünnepi iránti érzéknek nevez.(Ortega y Gasset 1993. 82-83) Az értékek rendszerében új elem kerül be, a vitalitás, ami az összes többi háttérbe szorítja. Teszi ezt éppen akkor, amikor az erő és az élet kezd elhagyni a művészetet. Légiessé válik, elveszti a talajt. Az impresszionizmus maga a lassú köddé válás. A művészettapasztalat megközelítésének leghelyesebb módja Gadamer szerint; a játék, a szimbólum és az ünnep értelmezésén keresztül vezet. Gadamer amikor az új művészet helyzetéről beszél, Ortégához hasonlóan kiemeli, hogy az egységes hagyomány utolsó nagy hulláma a XIX. században volt, és ennek megszakadása a XX. századra tehető. A művészet magától értetődősége megszűnt,

és szükségessé vált egy új művészetfogalom, de a változással kapcsolatos kérdések felvetése mindenképpen. Az új művészet nemcsak szembe helyezkedik a múlttal és a hagyománnyal, hanem erőit és ösztönzéseit is abból meríti. A festészetben érhető leginkább tetten a művészeti forradalom, ahol nyilvánvalóan a tárgyvonatkozás teljes megszűnésében teljeseedik ki. A kubista és a nonfiguratív festészetet már nem lehet csak átfogó tekintettel nézni, hogy a mély összhang megragadjon bennünket. (Gadamer 1994. 16-19.)

Felvetődik a kérdés, hogy miként élhet tovább a művészet, ha már megszűnt a szociológiai funkciója? Először a plasztika és a szobrászat szükségessége szűnik meg, s válnak ezek az alkotások a terek díszévé. Csak a hagyomány táplálja a hozzájuk való ragaszkodást, az elevensége ezeknek a műveknek megszűnik. Nincs valóságos kapcsolat a közönséggel, a társadalomnak nincs rájuk szüksége, nincs belső terük. Ha, a műtárgynak meg is marad az esztétikai funkciója, attól még nem feltétlenül eleven, ha nincs szellemi kapcsolatban az őt körülvevő léttel. Worringer szerint; csak a potenciális, szublimált érzékiség lehelhet lelket a művészetben, nem pedig, a mesterként szellemiség, az „expresszionista modorosság”. A művészeti ágak közül az irodalom és a zene a legkevésbé talajt veszített, mivel a nyelv és a zenei formák klasszikus volta miatt, sosem tudott annyira elszakadni a szociológiai létalapjától, hogy „olvashatatlaná”, csak szöveggé, vagy csak zörejjé váljon. A XX. század eleji avantgárd irodalom ugyan mindent megtett, hogy az irodalmat is emancipálja, de ez szerencsére nem sikerült. A zene is kiheverte az avantgárd törekvéseket, mert a nyelv, és hang harmóniáját nem lehet olyan könnyen átlépni, mint a vizuális művészetekét. A közönség igényeihez könnyen talál ma is utat mind az irodalom, mind a zene a populáris művészet keretei között, míg a képzőművészet e tekintetben is eszköztelennek tűnik.

Amikor arról beszélünk, hogy a modern művészet, elsősorban a képzőművészet utópiává vált, nem arról van szó, hogy az ábrázolás témája lett utópikus, hanem a művészet lényegi törekvése vált utópiává. Amikor nincs összhangban az őt körülvevő léttel a művészet, akkor utópiává válik. A modern ember számára vált a művészet eszmévé és utópiává. Átkerült a fiktív dimenziójába, hiába működik a művészeti üzem, és nem is akárhogyan. A művészet kulturális létünkben periferikus lett, legalábbis a képzőművészet. Senki nem tiltakozik, ha egy kiállítás idő előtt bezár, vagy egy galéria többé nem nyit ki. Az irodalom, a színház, a zene, a filmről nem is beszélve, jobb állapotban vannak, mert van rájuk igény. Az emberek értik, szeretik, szórakoztatja őket, nem úgy, mint az absztrakt festészet, amely kellemetlenül idegen, mert nem talál utat a közönséghez, s az sem hozzá. A mai társadalmi léttől elvált festészet önmagára sem talál, ami nem a művészek hibája, de a mai képzőművészetet, minden előkelősége ellenére is légüres tér veszi körül. Baudrillard az esztétika titkos kódjának megszakadását látja a jelenkori művészet görcsössége, tehetetlensége és minimalizmusa mögött. „A kép nem egyéb, mint valaminek a nyoma, ami eltűnt.[...] Képeink olyanok, mint az ikonok: megengedik, hogy továbbra is higgyünk a művészetben, megkerülve a léteire vonatkozó kérdést.” (Baudrillard 1997. 20-21)Az egzakt látomások nem pótolják az érzékiség hiányát a művészetben, azét az érzékiségét, amely évszázadokon át az európai festészet meghatározó iránya volt. Mindenki, aki a XX. század elején az ábrázolás dekonstrukcióján és a műalkotás szétzúzásán munkálkodott egy avantgárdhoz tartoztak (dadaisták, futuristák, konstruktivisták, szürrealisták stb.), és valamilyen módon egy kritikai utópia védelmezői voltak. A modern művészet története egy utópia története, amelyben a művészet (és a maga a művész is) forradalmárnak vagy egy forradalom előfutárának tartja magát, vagy éppen hogy a forradalom felett állónak. Akárhogy is,

a modern ember számára a művészet már nem illúzió, hanem utópia. Ennek leginkább látható jele, hogy tárgyát demisztifikálta és esztétizálta a mindennapi valóságot. Erre a legjobb példa Duchamp művészete, kiállított tárgyai (Forrás, Palackszárító), ready made-jei a mindennapi élet használati tárgyai, amelyek bizonyos kontextusba helyezve művészetként értelmeződnek, és egyben felteszik azt a jogos kérdést, hogy lehetséges-e még az esztétika? Ezzel átbillentette a művészetet a spekulatív szférába.



A futurizmus kalandja a politikai ideológiákkal

Vannak olyanok művészeti alkotások, amelyek a reális formai elemekkel ábrázolnak, vagy szolgálnak hétköznapi tartalmakat, de maga a művészi kifejezés egy társadalmi- politikai utópia szolgálatában áll.. Erre a jó példa a szocialista realizmus, amely egy utópiát próbál reálissá varázsolni, általában egészen köznapi eszközökkel. Erre példa az ötvenes években a Szovjetunióból átvett hazai szocialista realizmus, amelynek szobrai helyenként még mindig megcsodálhatjuk köztereinken. A lakótelepek beton építményei nem különben kitartóan és keservesen tanítják meg a keleti blokk városlakóit a társadalmi utópiák keserű következményeire. A sztálini utópiának azonban vannak egészen sajátos és nagyszabású építményei, mint pl. a moszkvai Metró egyik szakaszának állomásai.

Az utópiákat általában térben úgy helyezik el, hogy védve legyen a tökéletlen világ hatásaitól. Az irodalmi utópiákat gyakran úti beszámolók keretében adják elő, de hiába az elbeszélés ezekhez vissza már sosem talál az utazó, mert térben elrejtettek. Ha egy létező társadalmat szeretnénk utópikussá átalakítani, nem könnyű olyan helyet találni, amely ezt jól szimbolizálja.

Nagy Péter cár Szentpétervárt egy mocsárra építette, aminek az volt a szimbolikus üzenete, hogy „nem begyökerezett”, mint a nyugati kultúra Oroszországban. Sztálin hasonló helyet talált az új kommunista ideológia monumentális megjelenítésének; a föld alá helyezte. A nagy Birodalom szelleme, ami Péter cárt az orosz Róma létrehozására sarkallta, ugyanaz a szellem vezette Sztálint, amikor a birodalom szimbolikus központját Moszkvába helyezte át. Egyes orosz művészek olyan tervekkel rukkoltak elő, amelyek a dolog valószínűtlenségét, és futurisztikusságát kiemelték volna, csak éppen komolyan gondolták abszurd terveiket. Pl. Malevics un. „platinákat” kisebb űrhajókat képzelt el, amin az „erditáknak nevezett emberek közlekedtek volna. El Liszickij tervezetei az új Moszkvát hatalmas lábakon állva a régi fölé emelte volna. Hlebnikov, a költő úgy képzelte, hogy az emberek helyhez kötöttségét kell megszüntetni, mégpedig üvegből készült mozgó lakásokkal, amikkel bármerre közlekedhettek volna. (Groys 1997. 32.) A tervek nem valósultak meg, és nemcsak azért mert a művészek nagy részét elfogták és kivégezték. Sztálin az ő terveiktől előjelét tekintve eltérő, nem lebegő, hanem föld alá vitt várost valósított meg. Boris Groys szavaival élve; „először a sztálini időszak tette lehetővé az égnek a pokolba való átvezetését, illetve a két szféra szintézisének megvalósítását” (Groys 1997.38.), ami maga a moszkvai földalatti. A sztálini időszak metrója, nem egyszerűen a technika által biztosított praktikus közlekedési lehetőség volt, hanem maga az utópikus város, a kommunista jövő városa. Az első szakaszát 1935-ben nyitották meg, s a megnyitás előtt egy évvel a vezetés bevezette a művészet egységes irányítását. Innentől a szocialista realizmus lett az egyetlen művészeti irányzat, amely még Sztálin halálát is jóval túlélte.

A metró presztizsobjektumként épült, pompás palotaszzerű építmények voltak, a legdrágább, leghatásosabb anyagokat használták fel az építkezésnél. A mesterséges fények következtében előálló fény-árnyék hatás mind-mind azt a képzetet kelti, hogy egy templomban, szentélyben vagyunk. Egyes állomáscsarnokok közepén kandelábersor húzódik végig, mintha egy sétálóutcában lennénk. A metróról és az építőiről versek, regények, színpadi művek, filmek készültek. A metró mindenütt megjelent és a sztálini kultúra legfontosabb szimbólumává vált. Ugyanakkor állomásai kidolgozása művészi szempontból historizáló és eklektikus volt. Mégis utópikusak, mivel egy soha nem létezett múlt képét rajzolták fel, amely az antik templomokhoz, és a barokk palotákhoz egyaránt hasonlított. A drága anyagok; az arany, ezüst, márvány pompás múltat idéztek, a freskók és a szobrok azonban Sztálin hú embereit, továbbá munkásokat és parasztokat ábrázoltak, és nem görög hőszokat. A sztálini metró talán tudatosan, vagy öntudatlanul az elsüllyedt város, Kityezs legendáját is idézi. A XII. században keletkezett legenda szerint Bolsoj Kityezs elsüllyedt városát csak az igazak láthatják meg, és Krisztus második eljövetelekor válik újra láthatóvá. A város feltételezett helye zarándokhely, ahol az emberek imádkoznak mindazért, amit képvisel; az elveszett igazi hazáért, az emberi boldogságért, az igazság utópikus társadalmáért.

A metró, még a moszkvai is, ugyanakkor az állandóan hömpölygő, mozgó embertömeg színtere. Az állandó, szakadatlan mozgás utópiája - ennyiben az orosz futuristák megvalósult álma, igaz, a föld alatt és nem felette. (Groys 1997. 42.) A föld felett és alatt persze nem ugyanaz. A föld feletti szabad mozgás iránya a kozmosz, az ég, a másiké a mélység, a korlátozottság, a sötét. Ezt a sötétet persze mesterséges fények világítják meg, amely szintén nem ellentétes az orosz avantgarde művészek vágyaival. A futuristák a nap kiiktatásában látták a régi rend végleges bukását és az új ember és a gépek tökéletes győzelmét a természet felett,

ami a konstruktivizmusból logikusan következni látszik. Krucsonih, Malevics és Matyusin operája a nap legyőzéséről, híven hirdeti ezt a koncepciót 1912-ben.

Ha a futurista kiáltványokat tüzetesebben megnézzük, láthatjuk, hogy a kommunista ideológia szinte szervesen következik belőlük, még akkor is, ha a történelem során nem a futuristák miatt tört ki a nagy orosz forradalom. A futurista utópia, mint ideológia voltaképpen előkészített sok mindent Oroszországban, Olaszországban és Németországban egyaránt. Ahogy Kassák megjegyzi, a futurizmus éppen azokban az országokban hódított, amelyeknek múltját sok minden terhelte. (Kassák-Pán 2003. 60.)

A futurizmus az avantgárd korai és talán leggyorsabban lefutó irányzata volt. Elsősorban az irodalomban jelentkezett, de a festészetben is megjelent. Ez utóbbi a mozgás és a fény optikai illúziójára helyezte a hangsúlyt. A futurizmus atyja, Filippo Tommaso Marinetti 1909-ben Milánóban fogalmazta meg kiáltványát, amely a futurista mozgalom kezdetét jelentette. A kiáltvány először Franciaországban jelent meg a „Le Figaro” c. lapban. Marinetti Franciaországban már elismert volt és számos művész támogatta. (Többek között barátja Apollinaire, aki a francia futurizmust kívánta megalapítani.) A futurizmus az olasz 'futuro' jövő kifejezésből származik, s valóban az irányzat követői kivétel nélkül szakítani kívántak a múlttal, beleértve a művészetek múltját is. Az irodalomban ez nem csak az elődök stílusával, modorosságaival, de a művelt nyelvvel való szakításban is megnyilvánult. A futurista versek, szövegek sortördelése, mondatszerkezete különleges, mellékneveket nem szívesen használnak, annál inkább főnévi igeneveket. A versek szabad versek, vagy képversek, kerülnek a nagybetűket, és szívesen alkalmaznak különleges jeleket és hangutánzó szavakat. Törekedtek arra, hogy megbotránkoztassák és megdöbbenessék az olvasót, teoretikus buzgalommal kerülték a konvenciókat.

Marinetti kiáltványának vezérszavai: veszély, bátorság, vakmerőség, felháborodás, mozgás, gyorsaság, lázas álmatlanság, harc, militarizmus, anarchisták romboló gesztusai, nagyvárosok sokhangú forradalmi tűzvészei. Az olasz futuristák közé tartoztak; Carlo Carra (csak kezdetben), Gino Severini, Giacomo Balla, Paolo Buzzi, Libero Altomare, Luciano Folgore és Aldo Palazzeschi, Umberto Boccioni stb. Marinetti futurista politikai pártot is szervezett, de a szervezésnél nem jutott tovább. Marinetti tudatosan agresszív és provokatív előadásokat tartott, a múlt ellenében a jövőt, a rohanást, a harcot és a háborút éltette. „A patriotizmusnak és a háború szeretetének semmi köze az ideológiához: ezek higiéniai princípiumok! Ki tagadhatja, hogy az ember és a harcos szinonima?” (Kassák-Pán 2003.56) Előadásai következtében a nézőtér gyakran csatatérre változott. 1910-ben Moszkvában és Péterváron is előadás-sorozatot tartott. A háború válságos időszakában az olaszok gyakran úgy érezték: igaza van a futuristáknak. Mussolini elismerte Marinetti tevékenységét, ellentétben több művésszel, akik csak kezdetben szimpatizáltak a mozgalommal. A Marinetti-féle háborús apoteózis logikusan a fasizmussal való lepaktáláshoz vezetett, s mint ilyen a történelem szemétdombján végezte.

A futurizmus minden országban más-más hangsúlyt kapott, a társadalom aktuális helyzetétől függően. Oroszországban a futuristák forradalom pártiak és kommunisták lettek, mert ezt hozta a politikai helyzet, amivel a futurizmus összeilleszthető volt. Ezzel együtt sem úszták meg a letartóztatást és a kivégzést, csak akik emigráltak. Az orosz futuristák kiáltványát 1912-ben írta

Kucsonih, Burljuk, Majakovszkij és Hlebnyikov. A „Pofonütjük a közizlést” címmel. A kiáltvány, egyben versgyűjtemény, jelentősen különbözik az olasz futuristák agresszív, a harcot és a vakmerőséget dicsőítő szavaitól, bár a korabeli orosz kultúrában ugyanolyan kihívóak és felháborítóak voltak, mint kortársaik Nyugaton. Álljon itt egy-két kiragadott részlet a kiáltványból: „A múlt szűk. Az akadémia és Puskin érthetetlen hieroglifák.” „Aki nem felejt el az első szerelmét, nem ismeri fel ez utolsót.” „Mi a felhőkarcolók magaslatából pillantunk le hitványságukra!” „...Irtózáttal hárítsuk el homlokunkról a garasos dicsőség Önök által fürdővesszőkből font koszorúját!” (Kassák-Pán 2003. 61.) A kiáltvány inkább tagad, mint követel. Elutasítja a régi irodalmat, a régi szavakat, a kisszerűséget, a józan ész, az előjogokat, és a javakat. A kelet-európai értelmiség tipikus messianisztikus vonásai lelhetők fel benne, s az érzelmes, tagadó szláv lélek, aki előbbre sorolja a heves érzelmeket a harcnál, a nagy széles mozdulatokat, és a költészet új nyelvét a gyakorlati, praktikus ész technikai vívmányainál. 1914-ben „Futurizti” címmel lapot indítottak, Moszkvában pedig a „Futuristák Kávéháza” lett a központjuk, majd meg alakították a „Művészet Baloldali Frontját”, teljes mértékben elfogadva a forradalom álláspontját. A kommunista diktatúra azonban nem tolerálta a művészek sajátos, bár lojális alapállását, mindenkinben ellenséget látott, a művészi autonómia pedig veszélyeket rejtett magába, ezért elszorvasztása kívánatos volt a rendszer számára. Az orosz futuristák irodalmár-forradalmárok voltak, igazi polgárpukkasztók, akik a társadalom átforgatását nem vették komolyan. Nem is tehették, mert eleinte a bolsevikok jól tűrték az orosz futuristák okozta hangzavart, később azonban Sztálin már nem tűrt el a művészetben sem az egyénieskedést.

A futurizmus hatása Magyarországon nem volt erőteljes, sőt javarészt visszatetszést keltett (pl. a „Nyugat” c. folyóirat írói között), azonban Kassák és köre figyelemmel kísérte a mozgalmat, pár verset lefordítottak, és egy-két festményt közöltek a „Tett” c. folyóiratban. Marinetti „Csata” c. verse a 15. számban jelent meg, a 16. számot pedig teljes egészében vörös címlappal megjelent meg, amelyben a háborús ellenségek írásait közölték „internacionalista szám” volt, ami a lap sorsát nagyjából meg is pecsételte. Balázs Béla írja a futurizmusról: „Művészetük átmenet nélkül, teljes fegyverben lépett ki teoretikus homlokukból. (Mely különös jele vajon az időnek, hogy e sorrend mostanában így megfordult, hogy az elméletek megelőzik a művészeti irányokat?!) Elméletük, melyet gyakorlott dialektikával fejtettek ki, a következő. A mozdulatlanlannak látott tárgyak üres absztrakciók. Sem a valóságnak, sem lelkünk állapotának nem felelnek meg. Kívülünk és bennünk csak mozgás van. Minden vonal csak erők iránya, melyeket a festőnek fel kell fedni, széttörvén a mozdulatlanlannak látszó dolgok ormait. A másik nagy elv pedig, hogy a lélekben egyszerre és együtt jelenlévő dolgokat együtt kell festeni. Nem az fontos, amit látunk, hanem az asszociációk, mert azok a mi igazi belső élményünk. Íme az elmélet nagyon röviden és vázlatosan.” (Balázs Béla 1912.646.) Kassák 1916-ban a „Program” címen cikket írt a lapba, melyben elhatárolódik Marinetti háborús szenvedélyétől. Az 1950-es években Kassák így ír a futurizmusról: „A futurizmus széles gesztusaival, ingerült hanghordozásával jelentős befolyást gyakorolt az izmusokra általában bárha a futuristák művei - nagyon kevés kivételtől eltekintve - nem sorolhatók a modern alkotások első kategóriájába. Azok az indulati kitörések, amelyek olyan lázítóan és sokat ígérően harsantak fel manifesztumaikban, műveikben alig jutottak kifejezésre.” (Kassák-Pán 2003. 62)

A futurizmus egészében véve sokkal kevesebbet alkotott, mint amennyit követelt, hatalmas átéléssel próbálta felforgatni a világot, miközben nem jutott el a művészet mélyre ható élményéig. Ígért, de nem adott, olyan volt, mint egy nagy ütvefűrő, amely lyukat üt a múlt és a

régi művészeti értékrend falán, rombol, de nem ad helyette semmit.

Összegzés helyett

A modern művészet utópikussá válásának útját jól példázza a futurizmus kalandja a politikai ideológiákkal. A művészet kritikai, forradalmi, majd a folyamatos megszakadások által görcsösen előhívott megújulási programjai határozzák meg a XX. század irányzatait. Sikerült előállítani azt a helyzetet, hogy a tárgy dekonstrukciója után a művész, mint szubjektum lerombolására is sor került a neoavantgarde-ban. Minden lehet művészet, ebből következően, semmi sem az, vagy legalábbis erős kétségeink lehetnek a dolog mibenlétével kapcsolatban. Baudrillard írja „Gépies sznobizmus” című művében, hogy, a jeleknek és képeknek ez a fétissé alakítása különbözteti meg Warholt Duchamp-tól és többi előfutárától a művészet modern forradalmában. A tárgy dekonstrukciójára azért volt szükség, hogy a művész pozíciója pontosabban megmutatkozzon. Warhol már nem tartozik egyik avantgárd irányzathoz, és utópiához sem. Végletekig vitte az alkotó tevékenység elfojtását, „gépies sznobizmusa” felment a művészet színlelése alól. Így szabadít meg végül bennünket a művészettől és kritikai utópiájától. „Talán egy nap majd kiderül, hogy a művészet nem volt más, mint zárójel, fajunk egyfajta múltó luxusa.” [2]

Ezzel a mély pesszimizmussal nehéz mit kezdeni, talán mégis inkább Worringernek van igaza, amikor azt gondolja, hogy a művészet felszívódott a gondolkodásba, átjárta és érzékvé tette azt. „Nézetem szerint, ez a sokat vitatott szellemi művészet csupán öntudatlan helytartója volt egy eljövendő, művészi jellegű szellemiségnek.” (Worringer 1989. 230-231) Az érzéki gondolkodás, mint a művészet alternatívája már kevésbé nyomasztó jövőkép. Worringer itt a XX. század eleji avantgárdra gondol, míg Baudrillard, már a neoavantgárd tanulságain túl jutva vonja le pesszimista következtetéseit.

A művészetfilozófia és a szociológia nézőpontja az, ami ebben az írásban megjelenik a modern művészet utópikus vonásairól. A művészettörténet természetesen másként látja ezeket a folyamatokat, de bizonyos hasonló gondolati formák mégis felfedezhetők a szempontok különbözősége ellenére is. „A modernizmus „meszesedése” a klasszikus avantgárd felfogásból származott át az „underground”-ba, ebbe a „föld alatti” szubkultúrából közkultúrává váló dimenzióba, de az „underground” újsütetű alkotói különböznek elődeiktől abban a hitben, hogy folyamatosan és állandóan oly mértékben idegenültek már el a forrásoktól, hogy azok említése szinte méltatlan. A megoldás, amit felvetnek: utópikus. Közös felépíteni egy alternatív társadalmat.” (Aknai 2001. 24)

Felhasznált irodalom:

Aknai Tamás (2001): Egyetemes művészettörténet 1945-1980, Dialóg Campus kiadó, Budapest-Pécs,

Balázs Béla (1912): Futuristák = Nyugat, 1912. 7. szám

Baudlaire, Charles (1857): Les fleurs du mal, Paris

Baudlaire, Charles (1964) : Válogatott művei (Szerk.: Réz Pál), Európa kiadó, Budapest

Baudrillard, Jean (1987) : A tárgyak rendszere, Budapest, Gondolat kiadó

Baudrillard, Jean (1997) : A rossz transzparenciája, Balassi kiadó- BAE
Tartóshullám-Intermedia, Budapest

Baumgarten, Alexander Gottlieb(1999): Esztétika, Atlantisz kiadó, Budapest

Debord, Guy (2006): A spektákulum társadalma, Balassi kiadó- BAE Tartóshullám, Budapest

Foucault, Michel (2000.): Eltérő terek, In.: Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen

Gadamer, Hans-Georg (1994): A szép aktualitása, T-Twins kiadó, Budapest

Groys, Boris (1997): Az utópia természetrajza, Kijárat kiadó, Budapest

Kassák Lajos - Pán Imre (2003): Izmusok. A modern művészeti irányok története, Második kiadás Napvilág kiadó, Budapest

Lautreamont, de Comte (Isidor Lucien Ducasse) (1981): Maldoror énekei, Európa kiadó, Budapest [Les chats de Maldoror 1868. Balitout, Questroy et Cie, Paris]

Ortega Y Gasset, José (1993). Korunk feladata, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest

Pernecky Géza (1995): Kapituláció a szabadság előtt, Jelenkor kiadó, Pécs

Rosenkranz, Johann Karl Friedrich (1863) : A rút esztétikája,

Worringer, Wilhelm (1989) : Absztrakció és beleézés, Gondolat kiadó, Budapest

Egyéb forrás:

Baudrillard: Gépies sznobizmus <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/93/warhol.html>

Baudrillard, Jean: A szimulakrum elsőbbsége
http://209.85.129.132/search?q=cache:B2zQ_wC0NXwJ:syrena.elte.hu/irodalomtudomany/baudrillard.doc+baudrillard+a+szimul%C3%A1krum+els%C5%91bbs%C3%A9ge&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&lr=lang_hu

A szöveg a PTE BTK Neveléstudományi Intézete általrendezett „Utópia” c. konferencián 2009. december 4-én elhangzott előadás átdolgozott változata. Szerző: Dr. Gáspár Gabriella Ph.D egyetemi docens, PTE BTK Szociológia Tanszék

[1] Baudrillard, Jean: A szimulakrum elsőbbsége

http://209.85.129.132/search?q=cache:B2zQ_wC0NXwJ:syrena.elte.hu/irodalomtudomany/baudrillard.doc+baudrillard+a+szimul%C3%A1kum+els%C5%91bbs%C3%A9ge&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&lr=lang_hu

[2] Baudrillard, Jean: Gépies sznobizmus

<http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/93/warhol.html>