ÁLLAMI MECENATÚRA ÉS NEMZETI JELLEG

SUBA ZOLTÁN

A *hivatalos művészet* fogalma a 17. századi akadémiai rendszerig nyúlik vissza, és egészen a 20. század első feléig egy bizonyos értelemben volt használatos: az akadémián tanult, tehát kvázi „államilag akkreditált képzésben" végzett művészek hivatalosságához képest az azon kívüli – szabad iskolákban, magánoktatásban – művészeti képzésben részesülők összessége jelentette a *nem hivatalos* frakciót. Noha ez a különbségtétel lényegileg az akadémiai tagsághoz, kiállítási engedélyekhez kötődött, és elsősorban a technikai felkészültség magas színvonalú uniformizálásával függött össze, nem hallgathatjuk el azt a meggyőződésünket, hogy az akadémiai tagságon, mai szóval élve a végzettségen és technikai felkészültségen túl olyan kritériumok mentén különíthették e a művészeket, amelyek látszólag csupán az adott kor esztétikai preferenciáival függöttek össze, de végső soron világnézeti – filozófiai, hitbéli vagy vallási, politikai – alapállásokból vezethetők le. Számunkra evidencia, már-már közhelyszámba megy, hogy minden választás és döntés mögött végső soron egy idea, egy világnézet húzódik meg, így a művészi alkotás tekintetében is. Az, hogy mit és hogyan rajzolunk, festünk, mintázunk vagy faragunk – félretéve most a dilettantizmusból származó esetlegességet – abból a szellemi erőfeszítésből fakad, amely a művészi alkotás során képes az anyagra kényszeríteni a mindenséget érintő percepciónkat. Nem vesszük a bátorságot arra, hogy másoktól megköveteljük e kijelentés definitív jellegű elfogadását magára a művészetre nézve, ugyanakkor gondolatmenetünk érthetősége érdekében szükségesnek tartjuk ezzel megalapozni további mondandónkat. (Természetesen a fenti kijelentéssel szemben felvethető, hogy az alkotó percepcióját negligálva is létrehozhat valamit, ám ha elfogadjuk, hogy létezhet egyáltalán szellemi erőfeszítés nélküli alkotás, akkor is: ez a fajta nihilizmus is a létrehozó világnézetéről árulkodik, vagy egész egyszerűen szélhámossággal állunk szemben – egyik esettel sem kívánunk most foglalkozni.) Annak ellenére, hogy a *hivatalos* kontra *nem hivatalos* művészet megkülönböztetése mögött a kezdetektől fogva ideológiai megfontolások játszottak szerepet, a napjainkra kialakult markáns distinkció a 20. század első felében létrejött politikai rendszerek explicit, olykor kifejezetten agresszív művészetpolitikájának köszönhető. Ellenben az, hogy a művészet a politikum „szolgálatába állt", nem a Harmadik Birodalom vagy a Szovjetunió nóvuma, hogy csupán a két legfontosabb, napjaink közbeszédére is hatást gyakorló forrást megnevezzük, hanem már az ókori államalakulatok esetében is megállapítható. Ezért félrevezető az a vélekedés, amely a hivatalos művészet létét a modern kori totalitárius vagy autoriter rendszerekből vezeti le, és erre hivatkozva kérdőjelezi meg, hovatovább egyenesen tagadja annak művészi értékét. Ugyanis e felfogás szerint az alkotó elveszíti autonóm művész státuszát azáltal, hogy az állam megbízásából immáron csak iparosmesterként készít el egy-egy képet vagy szobrot, vagy – kissé skizofrén helyzetet teremtve – felfüggeszti a művész autonómiára

vonatkozó kötelezvényét, hogy felmentse a kényszer alatti alkotás ódiumától. Amennyiben ezt elfogadjuk, úgy kénytelenek volnánk a teljes ókori, középkori, reneszánsz és barokk egyetemes művészet érvényességét alapvetően megkérdőjelezni, ami teljességgel tarthatatlan.

A TÁRSALKOTÓ ÁLLAM

Akkor mégis hogyan tudnánk feloldani a témában lappangó nyilvánvaló feszültséget? Egyrészt úgy, hogy leszámolunk a világnézeti hangoltságunkból fakadó érzelmi alapú ítélkezéssel, és elfogadjuk az *ars una, species mille* örökérvényűségét. Másrészt – és mondanivalónkat tekintve ez a lényeges – fontolóra vesszük azt a szempontot, hogy ebben az inkriminált konstellációban az állam a bázisát jelentő közösség irányítójaként, mint világnézeti orientációval rendelkező közjogi és politikai entitás, voltaképpen *társalkotó*ként jelenik meg a művész mellett. Ennek a dinamikus kapcsolatnak a megértését több körülmény is eltérítheti. Az egyik ilyen, ha nem ismerjük fel, hogy az állam – puszta stabilitása és fennmaradása érdekében is – a bázisát jelentő közösség prosperálását, sőt egyes esetekben más ontológiai síkot célozva *üdvösség*ét tűzi ki végső célként, és meg van győződve az oda vezető út – magyarán szólva az őt szervező és általa működő világnézet – kizárólagos helyességéről, teljesen függetlenül attól, hogy közösségének tagjai ezzel egyetértésben vannak-e, vagy sem. A másik körülmény, amely e dinamizmus megértésének gátja lehet, ha figyelmen kívül hagyjuk az államot irányító kurzus létrejöttének történelmi körülményeit vagy akár a kurzus által elfoglalni kívánt fizikai tér sajátosságait.

Szükséges azonban egy distinkció beemelése, amely megóv attól a látszattól, mintha az állam társalkotói funkcióját egyenrangú érvényességgel alkalmaznánk minden olyan kurzusra, amely a művészeti élet alakítására igényt formál. Az állam világnézeti orientációjából fakadó művészetpártoló – és olykor művészetformáló – szerepe ugyanis önmagában nem teszi a kurzust elítélendővé vagy védendővé – ennek megítélésére más szempontok hivatottak. Ám amikor az ókori államoktól az újkori fejedelemségekig terjedő hagyományt egy lapon említjük a 20. századi politikai rendszerekkel, könnyen elsikkad az a kategoriális különbség, amely előbbieket utóbbiaktól strukturálisan elválasztja. A premodern mecenatúra – legyen szó az egyiptomi dinasztiák fáraóiról, római császárokról, a középkori egyházról vagy a reneszánsz fejedelmekről – világnézeti orientációjával a művész *mellé* állt, s kétségtelen, hogy ez az együttműködés sokszor szigorú elvárásokkal és cenzurális mozzanatokkal járt együtt (gondoljunk csak az ikonoklaszta vitákra vagy a trienti zsinatot követő egyházi képszabályozásra). Ugyanakkor a társalkotó állam premodern formája nem támasztott igényt a világnézet teljességének monopolizálására: a művészeti tér és a vallási, politikai vagy filozófiai diskurzus pluralitása az adott rendszer keretein belül legalább elvi lehetőségként fennmaradt. Ezzel szemben a 20. század valóban totalitárius rendszerei – Lenin és Sztálin Szovjetuniója, a Harmadik Birodalom, Mao Kínája – nem társalkotni akartak a művésszel, hanem teljességre törekvő világnézeti monopóliumot érvényesítettek, amelyben a művészet autonómiája nem partneri viszony bázisaként tételeződött, hanem leküzdendő ellenfélként jelent meg. A totalitarizmus klasszikus, máig irányadó leírása Hannah Arendt nevéhez fűződik, aki éppen ezt a teljességigényt – a politikai, gazdasági, kulturális, vallási és magánéleti szférák egyetlen ideológiai keret alá rendelését – emelte a fogalom megkülönböztető ismérvévé.

„újkori hagyomány, premodern forma”

A *totalitárius* minősítés a köznyelvi és olykor a szakirodalmi használatban gyakran kerül elő olyan rendszerekkel kapcsolatban, amelyekre szigorú értelemben véve nem alkalmazható: a totalitárius retorika és a tényleges, rendszerszerű megvalósulás között gyakran lényegi szakadék tátong. Számos 20. századi berendezkedés autoriter természetű volt erős totalitárius retorikával és részleges, soha be nem teljesedett ambícióval; a társadalom jelentősebb szférái – a vallási intézményrendszer, a hadsereg, a magánvállalkozások és



Vertikum – Ohmann Béla *Patrona Hungariæ* (1937) című szobrának megalkotása közben *(Fortepan / Haár Ferenc)*

a témánk szempontjából legfontosabb, vagyis a művészeti élet – a hivatalos kurzussal koegzisztens módon, részben annak ellenében, részben azzal együttműködve operáltak tovább. Ez a megkülönböztetés azért lényeges, mert lehetővé teszi annak a tévedésnek az elkerülését, amely a 20. századi totalitárius tapasztalat fényében visszamenőleg minden államilag támogatott művészeti orientációt egyetlen kategóriában mos össze. A két világháború közötti Magyarország kultúrpolitikája – minden vitatható elemével együtt – nem volt totalitárius rendszer: a hivatalos művészetpolitikán kívül eső irányzatok publicitása nem szűnt meg, a nem állami galériák és kiállítóterek folyamatosan működtek, a sajtóviták szabadon zajlottak stb. A Horthy-korszak ennélfogva egy autoriter, de nem totalitárius rendszer kultúrpolitikai keretei között próbált társalkotó szerepet betölteni – méghozzá olyan rendszerben, amely nem támasztott totalitárius ambíciót a művészet teljes körű kontrolljára. A társalkotó állam kategóriáját ezért nem mentő, hanem megkülönböztető fogalomként alkalmazzuk: olyan fogalomként, amely lehetővé teszi az autoriter és a totalitárius regiszter, illetve a támogató és a monopolizáló kurzus szétválasztását.

A fentiekből tehát az következik, hogy az állam nemcsak hajlandó, hanem elemi érdeke is elvégezni azt a szellemi erőfeszítést, amely az anyagot percepciójának visszatükrözésére kényszerítheti; ha ezt nem ismeri fel a regnáló hatalom, akkor szükségszerűen bukásra van ítélve. Az ily módon művészként fellépő állam azonban súlyos szereptévesztésbe kerül akkor, amikor nem pusztán mellőzi, hanem kifejezetten üldözi az üdvösnek tartott ideológiától eltérő szellemben alkotó művészeket, mint erre példákat láthattunk a Szovjetunió, a Harmadik Birodalom, a kínai kulturális forradalom vagy Ceaușescu Romániája esetében. Ez az a tragikus szereptévesztés, ami rányomta bélyegét állam és művészet kapcsolatára; ezek azok a tragédiák, amelyeken keresztül az utókor – tévesen – meghatározta viszonyát a témához. A *hivatalos művészet* fogalmát övező pejoratív atmoszféra lényegében ezeknek a tragédiáknak a következménye, és minden olyan rendszerre kiterjed, amely valamilyen formában világnézeti orientációt érvényesít a művészeti közegben. Ám ez a kiterjesztés – ha nem fűzünk hozzá distinkciókat – éppen azt teszi lehetetlenné, hogy a 20. század első felének tényleges művészetpolitikai vitáit megértsük.

nemzeti karakter és népi identitás

Ezzel azonban a társalkotó állam fogalma csak a strukturális viszonyt írja le, vagyis az állam és a művészet közötti együttműködés természetét, de nem mond semmit arról, hogy az állam mit ad bele ebbe a viszonyba. Mi az a világnézeti tartalom, amit a 20. század első felének társalkotó államai a maguk eszközeivel a művészet közegébe csatornáznak? A válasz egész Európában azonos irányba mutatott: a nemzeti karakter és a népi, bizonyos esetekben faji identitás kérdése. Ahhoz, hogy ennek a fordulatnak a természetét megértsük, vissza kell mennünk a kérdés szellemtörténeti gyökereihez, és számot kell vetnünk egy olyan emberi alapállással, amelynek a hivatalos művészeti diskurzus csak felülete, nem pedig forrása.

AZ AZONOSULÁS VÁGYA

A művészi alkotás nem önmagáért való aktus, hanem közvetítő közeg, e közvetítés akkor érvényes, ha a befogadó képes magára vonatkoztatni azt, amit a mű kínál. Ennek pedig van egy alapvető, antropológiai jellegű előfeltétele: a szemlélő azzal a művel tud esztétikai közösséget vállalni, amelyet valami módon a sajátjának érez. Nem egy szűken vett portrészerű hasonlóságról van szó, hanem a felismerés ennél tágabb dinamikájáról: arról, amikor a szemlélő a műben önmagára, az övéire, a koncentrikus körökben táguló közösségére, a sorsára ismer rá. Ez nem 20. századi sajátosság, és nem is a modern nemzettudat találmánya. A görög *polisz* polgára az Apollón-szoborban a maga közösségi ideálját ismerte fel; a középkori zarándok a Megváltó képmása előtt a személyes kapcsolattól rendül meg; a reneszánsz fejedelem megrendelt portréján a humanista eszmény megtestesülését látja visszaköszönni. Az azonosulás

minden korban megtörténik, csak épp az változik, hogy mihez tartozóan azonosul a néző.

Ha az azonosulási vágy egyetemes, mindenkor jelen lévő emberi szükséglet, akkor mi az, ami a 19–20. század fordulóján mégis sajátos formát adott neki? Nem maga az azonosulási vágy újdonság, hanem az a vonatkozási pont, amelyhez ez a vágy egyre erőteljesebben kötődni kezd: a nemzet. Ennek a fordulatnak a szellemtörténeti előzménye nem elsősorban a kor művészeti rendszereiben keresendő, hanem a politikum strukturális átalakulásában. Amíg a politika tárgya a dinasztia, a birodalom, az uralkodó személye, ahogyan a premodern Európában volt évszázadokon át, addig a *nép* mint olyan nem rendelkezik politikai relevanciával s művészeti artikulációval sem. A francia forradalom és következményei azonban épp ennek a viszonynak a megfordítását hajtották végre: nem az uralkodó, hanem az általa uralt közösség lett a politikai szubjektum, a nemzet pedig – mint a közösség politikai megnyilvánulása – tárgyául *és* alanyául is szolgált mindannak, ami korábban a fejedelem személyén keresztül jelent meg. Amit a franciák politikai és intézményi szinten hajtottak végre, annak filozófiai, fogalmi megalapozását nagyjából ugyanebben az időszakban a németek – elsősorban Herder és a *Volksgeist* fogalom körül csoportosuló német kora romantika – szolgáltatták. A két folyamat egymást támogatva tette a népet politikai és művészeti tárggyá, illetve alannyá, és a 19. század folyamán a két szál szétválaszthatatlanul összeszövődik.

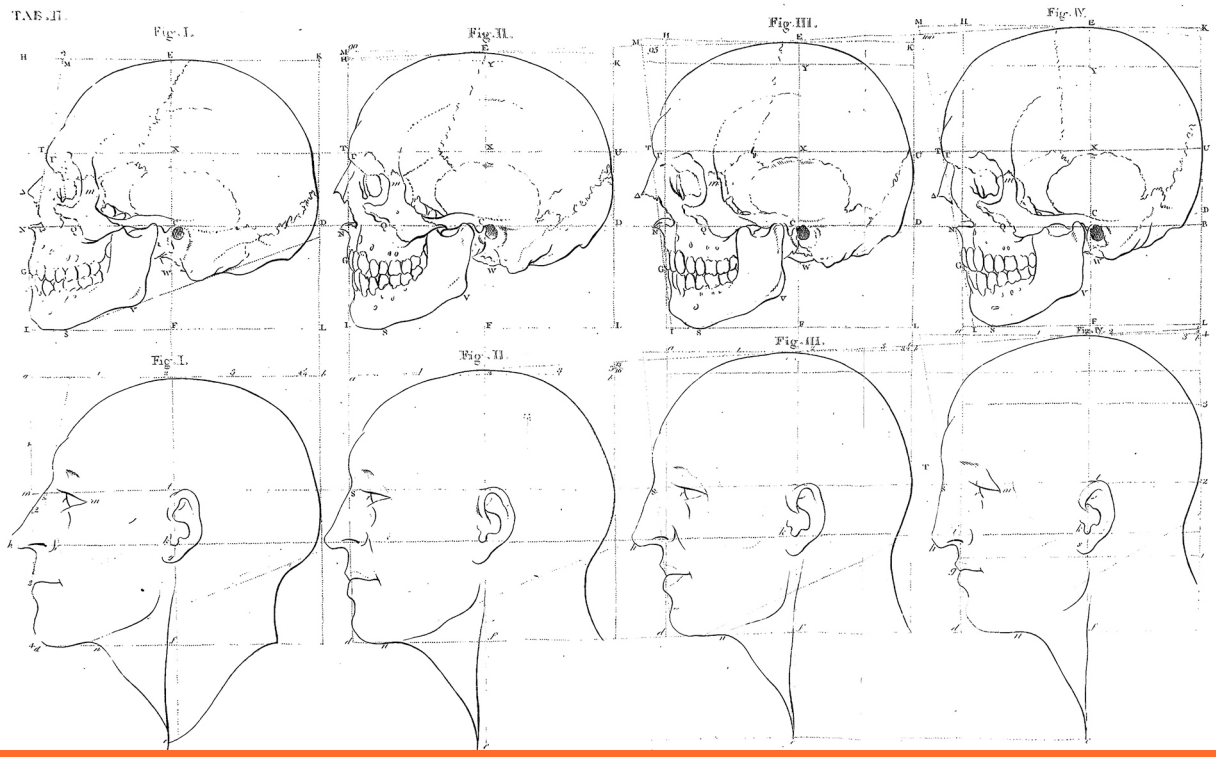
Itt kell rögzítenünk egy fontos szempontot, amely egyúttal megmagyarázza azt is, miért tűnik a fajiság és a nemzeti jelleg művészeti kérdése a 19. század közepétől hirtelen felfedezett témának, holott valamilyen formában mindig is jelen volt. Premodern keretek között a nemzeti jelleg azért nem volt művészeti probléma, mert strukturálisan nem is kellett megfogalmazni: az adott közösség természeténél fogva a maga emberi környezetét ábrázolta, a formai kategóriák ehhez kötődtek, anélkül, hogy ezt mint programot tudatosították volna. A nemzeti jelleg úgy volt adott, hogy nem mint cél, hanem mint atmoszférikus adottság volt jelen a műben. A 19. században viszont, amikor a nép és a nemzet politikai szubjektummá lépett elő, ez az atmoszférikus adottság immár tudatos tárggyá vált: a művész már nem egyszerűen élt egy közösségben, és ábrázolta azt, hanem reflektálva kereste a sajátot, és tudatosan választotta a magyar, a francia, a német karakter formai eszközeit. Ami egykor magától értetődő volt, ettől kezdve programmá lesz, ami atmoszféra volt, tárggyá lett. Maga ez a tudatosulás már egyfajta veszteség is, mert egy átélt evidenciát hirtelen reflektált tárggyá fokoz le – s aki ezután a sajátot keresi, az már nem *benne* él, hanem rajta *kívül* áll, s kívülről közelít hozzá.

> „a nép mint politikai és művészeti tárgy”

Ennek a tudatosulásnak van egy gyakran elhanyagolt, de a megértés szempontjából kulcsfontosságú dimenziója: az urbánus jelleg. A magas művészet – értve ez alatt most a képzőművészet különböző ágait vagy a klasszikus zenét – urbánus képződmény, és olyan közönségnek készül, amely már nem közvetlenül kapcsolódik az ábrázolt valósághoz. Az urbánus polgár, aki maga már nem paraszt, festményen vagy szobron keresi azt, amiben felismerhetné a sajátot – és pontosan ennek a felismerésigénynek a kielégítésére kezd a magas művészet a 19. század elejétől a népi, paraszti, nemzeti forrásokhoz visszanyúlni; helyesebben mondva az az ideológia, ami a művészeten keresztül szándékozik hatni. A „népi” tehát nem önmagát fedezi fel: a városi értelmiségi fedezi fel saját szellemi és lelki szükségletét. A falu maga a sajátot nem keresi, mert benne él, a paraszti környezetben fennmaradó népművészet – a hímzett szőttestek, faragott népi bútorok – éppen azt a korábbi, intuitív és magától értetődő természetességet őrzi, amely az urbánus magas művészetből addigra már kihullott. Ez az irányultság egy olyan közönséget céloz, amely tételezése szerint már elszakadt a saját kontextusától, ezért kell tudatosan kerítenie magához valamit, ami az övé, amiben magára ismerhet. Ez a sajátos szellemtörténeti paradoxon – hogy a népi mint művészeti kategória maga is urbánus felfedezés – alapvetően magyarázza, miért gondolja a 19. századi értelmiség a falut a nemzeti karakter forrásának, és miért éppen a városi polgári közeg az, amely ezt a forrást tudatosan birtokba veszi.



Profán művészet – Borbereki Kovács Zoltánnak a párizsi világkiállításon Képzőművészeti Nagydíjat nyert *Kubikos* (1934) című, Szentesen felállított bronzszobrának mása
(Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 52.891)



A Camper-szög számításának útmutatója Petrus Camper 1775-ben alkotott és halála után kiadott *Über den natürlichen Unterschied der Geschichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters* című könyvéből

Az azonosulási vágy tehát a 19. század folyamán nem új kérdéssé válik, hanem új tárgyat kap, és ezzel együtt új formát ölt: a korábban természetesen, evidenciaként megélt *saját* immáron kifejtésre szoruló, megtalálandó, megrajzolandó programmá lesz; és ennek a programnak a nyelve éppen az a magas művészet, amelyik korábban a sajátot magával hozta, most pedig keresi. Ez a fordulat ugyanakkor nem önmagában áll, hanem szervesen összefügg azzal, ahogyan a mecenatúra modern formájában maga is átalakul, és a megrendelő–művész–közönség viszony egész belső logikája átrendeződik.

MAGASLAT ÉS TÜKÖR

A premodern megrendelő – legyen szó a klérusról, egy fejedelemről vagy magáról a császárról – a maga alkalmasságát, erényeit, isteni elhívását mutatta fel, és ezt jellemzően antik vagy keresztény mitikus előképekhez kapcsolva, vertikális irányultságban tette. Az azonosulási dinamika itt tehát felfelé működik: az uralkodó egy mitikus magaslathoz rendeli magát, és ennek a vertikális analógiának a látványát tárja a néző elé, aki nem önmagát látja a műben, hanem a felette álló mitikus és isteni rendet, amelyhez az uralkodó kapcsolódik. Az azonosulás akkor sem horizontális, ha történetesen a megrendelő nem mitikus alakhoz, hanem egy szent vagy próféta személyéhez köti magát: a meghatározó az, hogy a hivatkozási pont *kívül* esik a politikai közösség hétköznapi tagjainak körén, a mindennapos percepción, és felülről igazolja a megrendelő helyét a társadalmi rendben. A néző és az uralkodó közötti azonosulás, ha van ilyen, közvetett: mindketten egy felsőbb rendhez viszonyulnak, s csak ezen a renden keresztül érintkeznek egymással.

A modern állam viszont nem így tesz. Nem azt mondja, hogy „én Apollón vagyok”, hanem azt, hogy „én vagyok a nemzet, és a nemzet ilyen”. A vertikális analógia helyett a horizontális azonosulás kerete érvényesül; az uralkodás legitimációja nem mitikus magaslathoz mért hasonulással, hanem az állam és a politikai közösség (a nemzet) azonosságának kimondásával, megjelenítésével jön létre. Pontosan ekkor – a francia forradalmat követő évtizedektől, különösen 1848 után – válik a művészetpolitikának központi kérdésévé az, hogy „milyen is a magyar, a francia vagy a német ember”; mert ennek a horizontális

azonosulásnak az anyaga az ábrázolt emberi alak. Aki a modern állam képiszobrászati programjával találja szemben magát, az tulajdonképpen önmagát látja mint a nemzet absztrakcióját. A megrendelő állam nem mitikus magaslattal, hanem a szemlélő „saját képével", attribútumaival – melyekkel maga az állam is rendelkezik – legitimálja hatalmát; és a művész feladata immáron nem a magaslat ábrázolása, hanem ennek a saját képnek a megformálása, kanonizálása és terjesztése. A reláció szerkezete megfordul: amíg a premodern műben a megrendelő az isteni magaslat felé fordul, és a néző szemléli az így létrejövő kapcsolatot, a modern műben a megrendelő a néző felé fordul, és annak saját közösségi képét nyújtja vissza – mintegy tükörben mutatva azt, aminek a néző maga is része.

Ennek a horizontális azonosulási logikának a kibontakozása szellemtörténeti környezetben szinte előhívja azoknak a doktrínáknak a születését, amelyek egyes embercsoportok formai és anatómiai meghatározására tesznek kísérletet. Johann Joachim Winckelmann 1764-ben megjelent *Geschichte der Kunst des Alterthums* című munkájában az ókori görög művészet tökélyét a görög nép anatómiai szépségéből vezeti le; Petrus Camper holland orvos ugyanezekben az évtizedekben kidolgozza a róla elnevezett arcszöget, azaz az emberi szépség mérhetőségére kínált geometriai módszert, amely az orángutántól (58°) az afrikai emberen át (70°) a görög szobrok 100 fokos arcszögéig vezeti a „fejlődést"; Johann Caspar Lavater pedig 1775-ös fiziognómiai fő művében már morális tartalmat is kapcsol az így felállított hierarchiához: „Az arc szépsége és csúfsága pontos és közvetlen összefüggésben áll az ember erkölcsi tulajdonságainak szépségével és csúfságával." A három név – Winckelmann, Camper és Lavater – nem esetleges sorrend, az egymásra épülő rendszerek így működnek, miután Winckelmann esztétikailag, Camper kvantitatívan, Lavater morálisan kapcsolja össze az emberi test antropológiáját a magasabb értékkategóriákkal. A 19. század második felében ezek a tézisek kristályosodnak ki Joseph Arthur de Gobineau és Houston Stewart Chamberlain munkáiban politikai-történelmi narratívává, hogy aztán a 20. század első harmadában, Paul Schultze-Naumburg 1928-as *Művészet és faj* című kötetében elérjék a tényleges művészetpolitikai betetőződésüket.

vertikális analógia helyett horizontális azonosulás

Itt érdemes megállni egy pillanatra, és felismerni, hogy ami első pillantásra önálló szellemtörténeti pályának látszik, ti. a fajiság esztétizálásának közel kétszáz éves története, az valójában szorosan beletartozik abba a horizontális azonosulási logikába, amelyet a modern nemzetállam mecenatúrája bontakoztatott ki. A Camper-szög, a fiziognómia, a fajelmélet nem külső kísértés a modern művészet számára, hanem a modern azonosulási struktúra anatómiai megalapozásának ígérete. Ha az állam azt mondja, hogy „én vagyok a nemzet, és a nemzet márpedig ilyen", akkor a 18–19. század tudományossága örömmel kínál egy mérhető, anatómiai és „objektív" választ arra, hogy mit is jelent ez az *ilyen*. A horizontális azonosulás bensőséges igénye és a tudományosság egzakt ígérete itt találkozik: egy tragikus kereszteződésben, az anatómiai mérhetőség hamis és katasztrofális következményekkel járó ígéretében. Ezzel együtt rögzítendő, hogy a tudományos fajdoktrína nem külön szellemi áramlat, amely valamiképpen kívülről beférkőzik a modern művészetpolitikába, hanem éppen az a forma, amelyet egy belső szükségszerűség választott magának a 19. század pozitivista, mérni és osztályozni vágyó szellemi környezetében.

Ennek a felismerésnek azért van jelentősége, mert ráirányítja a figyelmet arra, hogy a 20. század első felének művészetpolitikai vitái nem azzal foglalkoznak, hogy van-e nemzeti jelleg a művészetben – ez ugyanis egyszerre állami szükségszerűség és befogadói igény, a modern mecenatúra strukturális velejárója –, hanem azzal, hogy hogyan értelmezzük. Kulturálisan vagy biológiailag, befogadó vagy kirekesztő keretben, történeti hagyományokra vagy anatómiai mérésekre alapozva. A választás művészetpolitikai, etikai és ontológiai tétje a 20. század első felének európai – és benne magyar – diskurzusát ezen a frontvonalon szervezi meg.

A SAJÁT KÉP TERHE

A horizontális azonosulás szerkezetváltozása nem pusztán szerkezeti változás, hanem mélyrehatóan átalakítja magának a műalkotásnak az ontológiai státuszát is. A premodern műalkotás közvetítő közeg volt két pont között: a megrendelő és a felsőbb rend, avagy a néző és a transzcendens magaslat között. Önértékét éppen az adta, hogy mindkét pólussal kapcsolatban állt anélkül, hogy magát kellett volna helyettesítenie bármelyikkel; röviden, a műalkotás szerepe a viszonyítás, nem az azonosítás volt. A modern műalkotás ezzel szemben nem két pont közötti közvetítő, hanem önmagában válik egy közösségi önkép forrásává és prototípusává: nem mutat valami *felé*, hanem maga *az*, ami a néző saját képét megformálja. Ennek a változásnak elválaszthatatlan következménye, hogy a műtől immáron nem azt várjuk, hogy szép legyen, vagy kivitelezését tekintve technikailag kiváló, hanem hogy *hiteles* legyen: olyan, amelyben a befogadó valóban magára ismer. Nem véletlen, hogy a hitelesség, az autenticitás, az eredetiség, a sajátosság fogalmai pontosan a 19. század folyamán emelkednek az elsőrangú esztétikai kategóriák közé, és a 20. század folyamán fokozatosan le is váltják a klasszikus szépségkategóriát. A reneszánsz portréról még azt kérdezzük, méltósággal alkalmazza-e az ókori előképet, a 19. századi nemzeti(eskedő) portréról már azt, hogy „magyar-e", vagyis hogy a szemlélő önmaga közösségi képét fel tudja-e ismerni benne.

Ezzel együtt a művész helyzete is gyökeresen átalakul. A premodern művész egy meglévő, transzcendens rendet közvetített: hibázhatott a kivitelezésben, de a hivatkozási pont – Apollón, Krisztus vagy a királyi reprezentáció kanonizált formái – állandó volt, és rajta kívül létezett. Művészi teljesítményét a hagyományhoz való viszony és a kivitelezés minősége mérte. A modern művész viszont egy olyan közösségi képet formál meg, amely nem áll készen sehol: ő maga húzza meg ennek a képnek a kontúrjait, ezek a kontúrok aztán a közösségi és politikai identitás építőelemeivé válnak. Ez óriási hatalom és teher egyszerre: a művész nem csupán illusztrálja a már létezőt, hanem társalkotó a közösségi identitás megformálásában. Innen érthető meg, miért válik a 19–20. század művészete kifejezetten politikai jelentőségűvé, és miért érzi az állam, hogy nem nélkülözheti a társalkotói pozíciót. Ám ennek a kölcsönös egymásrautaltságnak van egy bensőséges paradoxonja: minél inkább rászorul az állam a művészetre az identitás megformálásában, annál inkább kísértésbe esik, hogy ne csak társalkotó, hanem ellenőrző és monopolizáló despota legyen. A 20. századi totalitárius művészetpolitikák genezisét nem külső, hanem éppen ebben a belső szükségszerűségben kell keresnünk.

> **a művész formálja meg a közösségi identitást**

A horizontális azonosulás szerkezete azonban benső bizonytalansággal is jár. A premodern azonosulás vertikálisan rendezett volt, amelyben a szemlélő a tőle független, felsőbb rendhez viszonyított, és ennek a viszonynak az érvényessége nem a néző belső állapotán múlt, hanem az adott rend tradicionális elfogadottságán. A horizontális azonosulásban viszont a néző önmagát keresi a műben, és ez a keresés állandóan kérdés is: tényleg ilyen vagyok, tényleg ilyenek *vagyunk*. Az *én* itt nem külső referenciaponton, hanem a befogadó belső állapotán múlik, márpedig a 19. század folyamán éppen ennek az *én*nek a stabilitása rendült meg. A felbomló – dinasztikus, vallási vagy egyéb – kötelékek után megnyíló identifikációs vákuum, a városiasodás okozta gyökérvesztés, a tudomány által felfedezett relativizmusok mind egyetlen irányba mutatva taszították a 19. század végi európai polgárt: a horizontális azonosulás bizonytalansága szorongássá fokozódott. Aki ezt a szorongást képes elviselni, az pluralista marad: tudja, hogy a *saját* több lehetséges válaszra bomlik, és a magyar vagy a német karakter kérdése nem zárható le egyetlen formulával. Aki pedig nem viseli el, az bizonyosságot keres, márpedig a 19. század ennek a keresésnek a kínálatát is kibontakoztatta. A 18. század végén megjelenő, majd a 19. század folyamán pozitivista tudományossággá izmosodó fajelmélet pontosan azzal kínál menekülést a horizontális bizonytalanságból, hogy a *ki vagyok én?* kérdését egy anatómiailag mérhető tárgyhoz köti. Ha a magyarság az arcszögben,



Reprezentáció – Sajtóhíradás Sidló Ferenc székesfehérvári Szent István lovas szobrának (1938) felállításáról *(mnl.gov.hu)*

a koponyaformában, a testarányokban mérhető, akkor nem kérdéses többé, mihez kell hasonlítania a műnek, s hogy „tényleg" magamat látom-e benne. A fajdoktrína vonzereje nem az érvelésben rejlett, hanem éppen abban a megnyugvásban, amit ígért: a horizontális azonosulás belső bizonytalanságát egy kívülről igazolt, anatómiai módon mérhető válasszal váltotta fel. Itt rejlik a fajdoktrína tragikus szellemtörténeti pozíciója: nem egyszerű tévedés, nem is csupán ideologikus zsákutca, hanem egy valódi emberi szorongás – az azonosulás bizonytalansága – elviselhetetlenségéből fakadó menekülési kísérlet.

A horizontális azonosulás szerkezetének van még egy megkerülhetetlen kísérő jelensége, mégpedig a *nem-saját* kategóriájának szükségessége. A vertikális hasonulásban nem kellett kirekeszteni senkit ahhoz, hogy az uralkodó kapcsolódni tudjon az isteni magaslathoz; a vonatkozási pont ugyanis függőleges irányú volt, nem oldalra, hanem felfelé tekintett. A horizontális azonosulásban viszont az *én* csak a *nem-én*hez képest létezik: a magyar a nem magyarhoz képest válik megragadhatóvá. Ez a szerkezet nem feltétlenül vezet

Felhasznált irodalom

Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. ford. Sonkoly Gábor, L'Harmattan–Atelier, Bp. 2006.

Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*. ford. Braun Róbert és tsi. Európa, Bp. 1992.

Renzo De Felice: *Mussolini il duce*. I–II. köt. Einaudi, Torinó, 1974–81.

Emilio Gentile: *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Laterza, Roma–Bari, 1993.

Roger Griffin: *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2007.

Johann Gottfried Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról*. ford. Imre Katalin, Gondolat, Bp. 1978.

Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig–Winterthur, 1775–78.

George L. Mosse: *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*. Howard Fertig, New York, 1975.

George L. Mosse: *Toward the Final Solution: A History of European Racism*. Howard Fertig, New York, 1978.

Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. ford. Tellér Gyula, Gondolat, Bp. 1984.

Paul Schultze-Naumburg: *Kunst und Rasse*. J. F. Lehmann, München, 1928.

Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Walther, Drezda, 1764.

ellenségeskedéshez – elviekben a *nem-saját* lehet egyszerűen *másik*, a magához hasonlóan értékes identitás és ugyanúgy érvényes másság hordozója [ez az etnopluralizmus alapja, lásd a *Kommentár* 2025/2. számának blokkösszeállítását – *a Szerk.*]. Ám a fajelmélet bizonyossága mentén a *nem-saját* egyúttal hierarchizálódik és „veszélyeztetővé" válik: nem csupán más, hanem rossz, alacsonyabb rendű, megtisztítandó, eltávolítandó, sőt akár kiirtandó. Innen érthető, miért válik a modern hivatalos művészet egyik legjellegzetesebb gesztusává a *tisztaság* és az *elfajzás* megkülönböztetése. Ugyanis a horizontális azonosulás bensősége nem viseli el a kétszínűséget, a sajátját és a nem sajátját élesen el akarja választani egymástól. Az 1937-es müncheni *Entartete Kunst*-tárlat (és nyomában a teljes kampány) – amely nem csupán bemutatott, hanem kifejezetten negatív tükörként állított ki olyan műveket, amelyekben a *homo nordicus* ideálja nem ismerhet magára – ennek a strukturális logikának a betetőződése volt, nem csupán esetleges politikai aberrációja.

Mindez végül egy olyan határponthoz vezet, amelyen túl a társalkotó mecenatúra szerkezete maga is felbomlik. Ez a határpont a 20. századi totalitárius rendszerek vezérkultuszában érhető tetten. Lenin és Sztálin, Hitler és Mao ábrázolásai formailag a régi uralkodói képet idézik fel bennünk, de hivatkozási rendjük gyökeresen más: a premodern uralkodó egy rajta kívül álló transzcendens magaslat közvetítőjeként jelent meg, az *új Vezér* viszont nem közvetít egy fölötte álló rend és a nép között, hanem maga lép a transzcendens helyébe, és egyúttal a szemlélők megtestesítőjévé is válik. Egyetlen személyben vonja össze azt, ami korábban két, élesen elválasztott pólus volt: ő egyszerre a nép, amelynek nevében szól, és a felülről igazoló rend, amelyre a nép feltekint. Ezzel a totalitárius mecenatúra a horizontális azonosulás mélységes paradoxonját próbálja feloldani: nem több hangon, polemizálva, hanem egyetlen ellenőrizhetetlen identifikációs ponton keresztül. A vezérkultusz azonban csak a legszembetűnőbb arca egy szélesebb szerkezeti átalakulásnak. Ahol a Vezér egyetlen identifikációs pontba sűríti a közösségi önazonosság kérdését, ott szükségszerűen felszámolódik a társalkotó mecenatúra hármas viszonya is: a művész már nem társalkotó, hanem kiszolgáló végrehajtó, a néző nem szuverén befogadó, hanem mozgósított közönség, az állam pedig nem világnézeti orientációját artikuláló társalkotó, hanem egyetlen ellenőrizhetetlen identifikációs pont monopolista uralma.

Innen visszatekintve világossá válik, miért volt eltérő a Horthy-korszak strukturális helyzete a 20. századi totalitárius rendszerekétől: nem elsősorban tartalmi különbségek miatt, hiszen a fajiság és a nemzeti karakter kérdése a magyar közegben is jelen volt, hanem azért, mert a modern mecenatúra paradoxonját nem totalitárius módon, hanem továbbra is társalkotó keretben, a vita és a párhuzamos hangok pluralitásában próbálta kezelni. ■