

Hausmann Cecília

Ipari társadalom, idegenség, művészet

Elemzésem tárgya az a történelmi kor, amelyben nemcsak a közgondolkodás, de a művészetelmélet is először fordult az otthonosság és idegenség kérdései felé. Előfeltételezésem, hogy hozzávetőlegesen a 19. század közepétől kezdődő korszakban érdemes keresni ezeknek a fogalmaknak a gyökereit, ekkor születik meg ugyanis a nyugati társadalomban az a nagymértékű, a társadalom és az élet minden aspektusát érintő változás, amelynek következményei azóta is meghatározóak – ez pedig a városiasodás és az ipari forradalom, annak is főképpen a második fázisa. A következőkben azt a feltételezést szeretném alátámasztani, mely szerint a 19. század derekának technikai vívmányai, a kor szociális, technikai, egészségügyi, kulturális változásai arra késztették az alkotókat, elméletírókat és művészetelmélet-írókat, hogy különösen nagy hangsúllyal kérdőjelezzék meg világuk otthonosságát. Ez az a kultúrtörténeti pillanat, amelytől kezdve az otthonosság és idegenség fogalmairól a saját kortárs kultúránk kontextusában is hasonló értelemben beszélhetünk.

Megkísérlem felvázolni a második ipari forradalom kapcsán a kor otthonosságról és idegenségről alkotott fogalmait és tisztázni ezek kereteit, nagy hangsúlyt fektetve a ruszini elméletekre, más elméletírók otthonossággal és idegenséggel kapcsolatos írásaival összevetve azokat. A modern művészet kialakulásához hozzásegítő számos tényező közül csak az egyik az ipari társadalom elterjedésének a hatása, ez áll a legszorosabb és legkönnyebben kimutatható kapcsolatban az művészetet átható otthonosság és idegenség kérdésével, ezért a következőkben más tényezők nem kapnak hangsúlyt, csak említésre kerülnek. Nem e kutatás tiszte, hogy a korról részletes, alapos képet nyújtson. A 19. század közepének eszmeiségét általános politikai, vallási és társadalmi – elsősorban az angol és francia társadalomra jellemző¹ – kontextus nélkül nehezen tudnánk érzékelteni. A nacionalista álmok, a 48-as forradalmak kudarcai, a szekularizáció, a kommunista ideák útjának kezdete és az Angliában egyre erősödő kapitalizmus egy valóban forrongó kornak a látványos megnyilvánulásai: ez a kiábrándultság és reményteljesség összetűközésének egyik nagy történelmi pillanata. Thomas Carlyle (1929) szerint ez maga a Gépiség Kora (Mechanical Age),² hiszen nemcsak az ipar, hanem a vallás, az oktatás, a filozófia és a művészet is hirtelen a gépektől vált függővé. A gőzgép, a vasút, a gázvilágítás, vasbeton, cement, automobil, a fényképezés elterjedésének és ezek büszke megmutatásainak – az első

Hausmann Cecília (1988) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár, hausmanncb@gmail.com

¹ Egy kis kitéréssel és művészeti érdeklődésünk szempontjából érdemes beszélnünk arról is, hogy mi az oka annak, hogy az új, avantgárd művészet Franciaországban és nem az iparilag fejlettebb Angliában született meg, ezt pedig a francia kulturális intézményrendszer kiépültségében kell keresnünk. A párizsi Művészeti Akadémia már a 17. század közepén működött, ellentétben a sokkal újabb angol Royal Academyval, s az évente megrendezett nemzeti szalonok és az ezekhez kapcsolódó kritikai válaszok is frissítették a művészet vérkeringését, lehetőséget adtak olyan kortárs művészeti párbeszédre, amely nyíltan viszonyulhatott az urbanizációhoz és a kapitalizmushoz. – Vö. *Art in Theory 1815-1900*. Eds. C. Harrison–P. Wood–J. Gaiger. Cornwall 2012. 3.

² Lásd *Nature and Industrialisation*. Ed. Alasdair Clayre. Oxford 1977. 229.

nagy világiállításoknak³ – korában válik először szükségessé, hogy az ipari termelés és a városiasodás elképesztő növekedése okán felmerült problémákat átgondolják.

A 19. század első három évtizedében működési válság keletkezett. Az a gazdasági rendszer, amelyben az új technikai találmányok sora született, nem tudott lépést tartani saját termelékenységével.⁴ A városoknak új szerepet kellett betölteniük, és más léptékű tömegeket kellett kiszolgálniuk. A tudomány és technika fejlődésével higiéniai és kényelmi újítások teszik könnyebbé és hosszabbítják meg az emberek életét, ennek köszönhetően a század elejétől annak közepéig a lakosság megkétszereződik,⁵ ez a tömegek korának kezdete.⁶ A század első felében az emberben tudatosult, hogy új lehetőségei adódtak az anyag feldolgozására, s ez a felfedezés minden tudományra és diszciplínára kihatott: megjelent a gép ideája vagy talán inkább mítosza, a Pierre Francastel által felvetett értelemben.⁷

Egyre égetőbbé vált a várostervezésről való gondolkodás és gondoskodás, hiszen a robbanásszerű fejlődésben a visszaélések és az ingatlanspekulációk száma is rohamosan nőtt.⁸ Amilyen ütemben fejlődésnek indult az ipar és a gazdaság, olyan lassan alkalmazkodtak a társadalmi rétegek. Kezdetben, a munkás- és középosztály erősödésével egy időben az arisztokrácia, a paraszti és kézműves társadalom szerepe sem csökkent nagymértékben, ellenben egyre inkább elszigetelődött,⁹ ahogyan a polgárság és munkásosztály életvitele között is egyre nagyobb szakadék tátongott. Az új típusú munkának és rendnek, a felgyorsult életvitelnek köszönhetően elszigetelődtek azonban az élet különböző aspektusai is egymástól; először válik élessé a határ munka és szabadidő, szórakozás között, valamint ekkor alakul ki a mai értelemben vett turizmus mint pihenési, szórakozási forma. Ennek kapcsán és ebből következően bontakozik ki a mai értelemben vett természet- és tájvédelem is.¹⁰

Fontos kiemelnünk, hogy a kor természethez fűződő viszonya milyen mértékben hatja át a késő romantikus közgondolkodást. A városi, gyökértelen élet, a helyszűke (lakáshiány), a megfelelő higiéniai és munkakörülmények hiánya okozta szenvedésekre¹¹ érthető és logikus reakció a természethez való visszavágyódás, az arra való törekvés, hogy megmentsék azt, ami a régi világból megmaradt, és visszaálljanak egy, az emberi magatartás és létszükségletek számára élhetőbb, kényelmesebb, egészségesebb ritmusba.

A töretlen gazdasági és technikai fejlődésben egyre nyilvánvalóbbá válnak a „gépezet” hibái. A kis helyre szorult nagy tömegek egymásra és a rendszer hiányosságaira való rálátást is elősegítik. A derülattással egy időben a romantika kora magával hozza a természet- és hitféltést is, mert mind a szekularizáció, mind a gépiesedés egy addig meglévő rend felbomlását, újat és félelmetest jelent az

³ Itt elsősorban az első nagy, 1851-es londoni világiállításra gondolunk.

⁴ Vö. Francis D. Klingender: *Art and the Industrial Revolution*. London 1947. 88.

⁵ Vö. uo. 89.

⁶ Vö. Gustave Le Bon: *The Era of Crowds in The Crowd. A Study for the Popular Mind*. New York 1960. 14.

⁷ Vö. Pierre Francastel: *Art & Technology in the Ninetieth and Twentieth Century*. MIT Press 2000. 34.

⁸ Vö. Nello Ponente: *The Structures of the Modern World 1850-1900*. Genf 1965. 9.

⁹ Vö. *Art in Theory 1815-1900*. 144.

¹⁰ William Wordsworth 1844-ben a *The Morning Post*nak írt nyílt levelében egy tervezett vonatpálya megépítését ellenzi, ezt azzal indokolva, hogy főlegesen tanulatlan tömegeket érintetlen természeti környezetbe szállítani, amikor a prioritás az lenne, hogy megtanulják szűk környezetük természeti kincseit értékelni. Ez a folyamat pedig sokkal lassabban mehetne végbe, mint a táj, a Természet templomának rombolásáé. – *The Prose of William Wordsworth. Letters on the Kendal and Windemere Railway*. Eds. W. J. B. Owen–Jan Worthington–Symser. Oxford 1974. III. kötet, 340–344, 352–353.

¹¹ „there is a great deal of suffering in the world that might be done away with.” – *An Unpublished Lecture of William Morris: "How Shall We Live Then"*. International Review of Social History. Ed. Paul Meier. Cambridge 1971. 9.

akkor élők számára. A művészi lelkületben még tartják magukat az antik ideák és a vallásos érzület, de már új társadalmi rendszer működteti a világot, és lassan nyilvánvalóvá válik, hogy az nem olyan, amilyennek addig ismerték. Központjában először is a város áll, annak rendszere és működési formái. A művészet, melyet egykor az arisztokrácia, majd a kereskedelem erősített meg, ebben a korban nem a társadalom, hanem egyenesen a város felelősségévé kezd válni. Robert Vaughan szerint (1843) a díszítőművészetek ugyanazokból az okokból születtek, mint a városok, s így a társadalom csak akkor részesülhet az igaz szépből, ha a városok jól működővé, prosperálóvá válnak.¹²

Művészetelméleti szerzőknél ekkor még nem bukkan ez fel, de Karl Marx a korai, 1844-es gazdasági-filozófiai kézírataiban kidolgozott elidegenedéseméletében az elidegenedés gyökereit az ipari termelés formáinak megjelenésében látja.¹³ Az ipari termelésben a tárgy alkotója és munkájának eredménye között megszűnik a kötődés, a tárgy önállóvá válik gyártójától, az pedig elidegenedik attól, amit alkotott, sőt a munkafolyamattól is, és ezáltal a munkafolyamatban önmagától is. Az, hogy az ember az állatokkal ellentétben szabad és univerzális termelő,¹⁴ bizonyítja, hogy éppen a termelés által teljesítheti ki saját létét. Az ipari termelés pedig éppen ennek a lehetőségét veszti el azáltal, hogy a termelésben való elidegenedéssel legyengíti, géppé teszi az embert, az emberekből munkásokat, termelő rabszolgákat farag. Ezen túlmenően az az ember, aki elidegenedett önmagától és alkotása tárgyától – illetve az *külsővé-idegenné* válik számára –, elidegenedik más emberektől, valamint az általuk létrehozott tárgyaktól is.

Marx írása előrevetíti azt az elméleti irányvonalat, amelyben a század második felének és a 20. század elejének szerzői az idegenségről és az elidegenedésről írnak, valamint felvillantja azt a kérdést, amelyre hamarosan a pszichológiai és pszichoanalitikai érdeklődés mellett a fenomenológia is megkísérel válaszolni: hogy ki *az idegen*, és ki *a másik*. Az ipari termelés és az alkotás ellentétének a kimutatásával, valamint az ipari termelés által keletkezett idegenség tematikájával a marxi elemzés nagyon közel kerül a műalkotás, az iparművészet és a szépművészet iparosodásának kérdéseivel, amelyeket nem sokkal később az angol Arts and Crafts mozgalom teoretikusai elemeztek. Szavai összecsengenek Carlyle szavaival is, aki már a század húszas éveinek végén óva intett a Gépiség Korától.¹⁵

Az angol művészeteteoretikus, John Ruskin munkássága és annak néhány sarkalatos pontja az, amelyben, a művészetelméletben az idegenségérzet és az otthonosságra való törekvés formái először megfogalmazódnak.¹⁶ Ruskin hét oxfordi előadásában kifejti az általános művészeti elveit:

¹² Vö. Robert Vaughan: *On Great Cities in their Connection with Art. = Art in Theory 1815-1900.* 163.

¹³ Vö. Karl Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.* Bp. 1977. 38–46.

¹⁴ Vö. Marx–Engels: *Művészet és irodalom.* Szerk. Lukács György. Bp. 1946. 36.

¹⁵ Carlyle szerint nemcsak az ipar, hanem a vallás, az oktatás, a filozófia és a művészet is elgépiesedésen megy keresztül, valamint a gépektől vált függővé. Mi több, maga az ember is elgépiesedett: „Men are grown mechanical in head and heart, as well as in hand. They have lost faith in individual endeavour, and in natural force, of any kind. Not for internal perfection but for external combinations and arrangements, for institutions, constitutions, -for Mechanism of one sort or other, do they hope and struggle. Their whole efforts, attachments, opinions, turn on mechanism, and are of a mechanical character.” – Thomas Carlyle: *The Mechanical Age = Nature and Industrialisation. An Anthology.* Ed. Alasdair Clayre. Oxford 1977. 233.

¹⁶ Ruskinat olvasva bizonyos pontokon visszakanyarodunk a marxi és carlyle-i eszmékhez, például amikor 1857-ben tartott előadásaiban a következőképp szól: „Így például a modern élet egész rendszere és reménye arra a nézetre van alapítva, hogy az ügyességet géppel, a festészetet fényképezéssel, a szobrászatot öntöttvassal helyettesíthetjük. A XIX. században ez a mi általános hitünk vagy hitetlenségünk. Azt hisszük, hogy örléssel mindenre szert tehetünk, zenére, irodalomra és festészetre. Sajnos, rájövünk, hogy nem úgy van: csupa örléssel csak port nyerünk. Még ha árpalisztet akarunk is, először árpára van szükségünk és az növés, nem örlés útján jön létre.” – John Ruskin: *Előadások a művészetéről.* Ford. Éber László. Bp. 1923. 98.

egy bevezető előadás után az első háromban a művészet erkölcsöz, valláshoz és élethez való viszonyát, a második háromban pedig formai, gyakorlati problémákat taglal. Negyedik előadásából¹⁷ – melyet a művészet és élet viszonyának szentel – lehet a leginkább kimutatni azt a szociológiai, a korai marxi elvekhez hasonlatos érdeklődést, amely a művészetet és az élet mindennapi aspektusait összefüggésben kívánja láttatni és egymástól szét nem választhatónak tartja.

Ruskin a középkori művészethez való visszatérést szorgalmazó preraffaelita művészcsoport pártfogója és teoretikusa volt, hiszen ők is a középkort tartották annak az igaz kornak, amelynek művészeti formáit követniük kell. A preraffaelita művészek a Raffaello előtti művészetet tekintették ideáljuknak, egy olyan kort, amelyben még egységes volt, nem ágazott szét művészet és élet, kézművesség és szépművészet. A preraffaeliták másik teoretikusa, William Morris külön tárgyalja írásaiban az intellektust célzó művészeteket és a díszítőművészetet. Természetellenes állapotnak tartja a kettő egymástól való elszakítását,¹⁸ de sok esetben kitekint a képzőművészet felé is, amikor az iparművészetről ír. Hasonló módon jár el Ruskin is, de az, amit szépművészetként tárgyal, az esetek nagy részében magában foglalja a mai jelentésében vett szépművészetet és díszítőművészetet.

Úgy tartja, a tökéletesen hasznos tárgyak alkotásában lelt mérhetetlen örömről, amely arra késztet, hogy azokat szeretettel ékesítsük.¹⁹ Az alkotásban levő öröm és az eredménnyel való elégedettség, akárcsak Marxnál, minőségi munkához és nyugalomhoz, otthonosságérzethez vezet. Ruskin a művészi alkotás lényegét abban látja, hogy az vagy igazságot hordoz, vagy pedig egy tárgyat díszít, illetve a két kritériumból legalább az egyiket teljesíti. A műalkotásnak „létejoga csak akkor van, ha vagy a tudásnak eszköze, vagy az életnek díszé”.²⁰

A művészet és az ipar összefonódását Ruskin a forrás allegóriájában írja le.²¹ Ahhoz, hogy vizet ihassunk, pohárra van szükségünk és kancsóra, hogy azzal önthessük pohárba a vizet, s ezeknek a különböző funkcióitól függ, hogy milyenné válnak formailag, milyen díszítés kerül rájuk: a művészet formáinak kialakulását, akárcsak a jó művészetet, Ruskin organikusként képzelte. Ebből következik, hogy az életadó friss forrás kútja is kávé igényel, ez pedig okot ad az építészet és szobrászat nemes formáinak kialakulására. Ehhez azonban először életadó friss víz kell. Az életadó friss víz pedig metaforája létszükségleteinknek: az egészséges, tápláló élelemnek, az alkalmas ruházatnak és a felmagasztalt, „jó” hajléknak.²²

A művészet tehát az élet alapfeltételeitől függ. Ezen a ponton jelenik meg Ruskin nagyon nyilvánvalóan szociológizáló gondolkodásmódja. Ezek közül a létszükségletek közül éppen a hajlék minőségére vonatkozó elemzése a legalaposabb, legrészletesebb. John Ruskin építészetrel kapcsolatos legfontosabb elve, hogy az épület elsősorban *hajlék*, és arra szolgál, hogy megvédjen bennünket a természet romboló erőitől, az esőtől és hidegtől. Ebből következik, hogy valójában minden építészeti forma ebből az alapelvből formálódott, alakult ki. „Míg a hajlékok nem jók, semmi egyéb sem lehet jó”, írja,²³ és ezzel tulajdonképpen alárendelődik a művészet többi formája és az élet minden eleme a lakhatás kérdésének.

¹⁷ Uo. 96–119.

¹⁸ Vö. William Morris: *The Lesser Arts*. = Uő: *Hopes and Fears of Art. Five lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham*. London 1882. 3.

¹⁹ Vö. uo. 96.

²⁰ Vö. uo. 97.

²¹ Vö. uo. 110–112.

²² Vö. uo. 113.

²³ Vö. uo. 113.

Az, amit itt John Ruskin (1849-ben) felvet, korai megnyilvánulása az építészetpszichológiának, amely pár évtizeden belül a pszichológia mint új tudományág fejlődésével egy ütemben alakul. 1886-ban a *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* című doktori disszertációjában Heinrich Wölfflin az építészet kifejezőerejét és lélekre való hatását tárgyalja.²⁴ Ezeknek az elméleteknek a születése azt példázza, hogy ebben a korszakban hogyan fordult a figyelem az elidegenedés kérdése felé, hogyan kapcsolták ezeket a lakozás kérdéseihez, és milyen utakon próbáltak megoldásokat kínálni a fennálló problémákra. Abból, hogy az építészetnek direkt hatása van az emberek lelkiállapotára, egyenes mértékben levonható a következtetés, hogy azok a terek és épületek, amelyekben az ember az életét éli, befolyásolják viselkedését, munkájának eredményét és a társadalomban betöltött szerepét. A világ elidegenedett, mondhatnánk úgy is, hogy otthonosságát veszítette, s ezt a problémát az *otthon mint élettér* milyensége felől is érdemes lehet kezelni.

Láthatjuk, hogy a ruskini elméletekben milyen központi szerepet kap az építés, az építész, a hajlék, az otthonosság és az idegenség kérdése. Ideális világában elenyésző fontosságú az anyagi jólét, de kulcskérdés a társadalom szellemi és lelki állapota. Ez annyiban különbözik a marxista hozzáállástól, hogy Ruskin gyakorlati kérdésként kezeli az elidegenedés problémáját, ennek megoldását pedig a művészet felől való megközelítésben látja.

A 20. század folyamán, de elsősorban a második felében számos reakció született Ruskin elméleteire. Szinte konszenzussá vált, hogy Ruskin romantizmusa elavult és naiv. Fontosabb azonban olyan reakciókkal foglalkoznunk, amelyek nem ebből az irányból közelítik meg a munkásságát, hanem különbséget tesznek máig releváns problémafeltevésai és a kivitelezhetetlennek bizonyuló vágyai között. Hauser Arnold egy még kiadatlan előadásában²⁵ elemzi és élesen kritizálja John Ruskin kézművességről vallott nézeteit. Elismeri, hogy ő volt az, aki először meglátta az ipari termelésben az *ízlés romlását*, de úgy látja, az egy az egyben marxi elidegenedéselméletet a nosztalgia köntösébe ülteti át, azzal, hogy azt képzeletben, hogy a középkori előállítási formákat újjá lehetne élesíteni és általánossá tenni. A legnagyobb hibát pedig abban látja, hogy Ruskin és követői ahelyett, hogy megkísérelték volna a *gépet* „jóra” használni és elfogadni azt, hogy a társadalmi változások során elkerülhetetlen, sőt szükséges annak használata, zsigerből elutasították, ez pedig felelőtlen romantizmus volt a részükről, és semmiféle problémát nem oldott meg. Elismeri egyúttal, hogy azok a kérdések, amelyek a 19. századi Angliában felmerültek, és Ruskint foglalkoztatták, az írás jelenében, 1965-ben is relevánsak, de egyre egyértelműbb, hogy képtelenség a kézművességet a termelés általános formájává tenni, megelégedhetünk majd tehát azzal is, ha a gépi termelés minősége idővel egyre közelebb kerül a kézműves termékek minőségéhez.

Hauser előrevetíti, hogy a probléma száz évvel annak felvetése után sem oldódik meg. Nem célozom itt Ruskin recepcióját hangsúlyossá tenni, de Hauser Arnold kritikájában e tanulmány számára legfontosabb aspektus, hogy összeveti Ruskin álláspontját Marx elidegenedéselméletével, és meglátatja azt, hogy Ruskin elmélete esztétikai jellegű. Ez az esztétikai jelleg a mindennapi élet elemeihez kapcsolódik, az életformánkhoz, a bennünket körülvevő tárgyakhoz. Ezek a tárgyak pedig vagy az emberi kéz és annak fáradtság munkája által, vagy a gépek általi

²⁴ Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Hamburg 2016.

²⁵ *The Role of the Crafts in Education*. (1965) – a New York-i State University College által szervezett konferenciára készült írás, Hauser Arnold végül nem vett részt a konferencián. Hauser Arnold hagyatékának része. Örököseinek szíves jóvoltából használtam fel.

tömegtermelés révén jöttek létre. Ruskin és társai az igaz művészet létrejöttét a kézművesség felélesztésében látták, a középkori mintákat követve, és nem tettek különbséget művészet és iparművészet, jó művészet és jó ipar között. Egyértelmű, hogy törekvéseik utópisztikusak voltak, az ő elképzeléseik szerinti táptalajra sosem letek, és természetesen a gép és a technika kora még most, százötven évvel később is egyenes, felívelő pályán fut, szépművészet/„magasművészet” és iparművészet pedig tán soha nem állt távolabb egymástól.

Mai szemszögünkől éppen ezért érdemes átgondolni, hogy ugyanezek az elidegenedéssel kapcsolatos elméletek és meggyőződések milyen irányt jelöltek ki a képzőművészet fejlődése számára. A másik lényeges kérdés pedig az, hogy hogyan reagált a művészet az iparosodásra és az elidegenedő világra, illetve mit írnak ezzel kapcsolatban az elméleti szerzők, és találunk-e már Ruskinnál erre való utalásokat. Az elmúlt százötven év távlatából egészen világosnak tűnik, hogy a modern művészet és az avantgárd születésének gyökereire tapinthatunk ebben a modern technikával és az élet felgyorsulásával kapcsolatos ijedt, konzervatív tiltakozásban. John Ruskin és hozzá hasonló elveket valló kollegája, William Morris²⁶ írásaiban a mai értelemben vett szépművészet és az iparművészet fogalmait, sokszor egylényegűek.²⁷ Morris szerint a fénykorban ezek egyet jelentettek, és az ehhez való visszatérés az új cél.²⁸ Éppen ezért, ha a képzőművészetre vonatkozó meglátásait vizsgáljuk, azokon belül a díszítőművészetet is értenünk kell. Ellenben nem koncentrálnunk kevésbé a képzőművészetre, mint az iparművészetre, még akkor sem, ha elsősorban inkább az utóbbira fektetik a hangsúlyt, illetve éppen elveikhez igazodva minden esetben a képzőművészetre is gondolnunk kell, amikor a szépművészeteket említik, így a következő idézet esetében is: „Minden országban a kézierővel üzőtt földművelés és a szükségtelen tűzierő kiküszöbölése a művészeti iskola első feltételei. Míg ezt – előbb vagy utóbb – meg nem tesszük, a dolgok folytatódni fognak azon a diadalmas úton, ahová a szépművészetek híján, a gépek korszaka vezette őket, hogy noha Anglia megsiketül a fonóorsók bűgásától, népének nincs ruhája, hogy noha fekete a tüzelőanyag bányászásától, halálra fázik, hogy noha a haszonért eladta lelkét, éhen hal. Csak élvezzék ezt a diadalt, ha úgy tetszik, de legyenek meggyőződve róla, hogy a szépművészeteknek soha nem lesz abban része.”²⁹

Ha alaposan szemügyre vesszük John Ruskin mondandóját, észre vesszük, hogy az eddigiekhez képest merőben mást állít, vészjelző feltételezésbe bocsátkozik a jövőt illetően. Az ipar diadalának idején az emberek az alapvető szükségleteikben is hiányt szenvednek, így munkájuk terméke számukra idegen, ezek a körülmények pedig nem alkalmasak megfelelő minőségű művészet létrehozására, értékelésére. Ebben az állapotban a művészet nem részesülhet a gépek

²⁶ William Morris számára ez jelentette a kor művészetével kapcsolatos legnagyobb problémát. Ha a szépművészetek felsőbbrendű művészetek és a díszítőművészetek alacsonyabb rendűek, akkor azok a társadalmi osztályok is, amelyek ezeket művelik, felsőbb, vagy alsóbb rendűnek nevezhetők, ez pedig számára elfogadhatatlan.

²⁷ Illetve a szépművészet szó alatt iparművészetet is értenek, kivéve azt az esetet, amikor a *decorative arts* kifejezéssel élnek.

²⁸ „the all times when the arts were in a healthy condition, there was an intimate connection with in the two kinds of art;” – William Morris: *Art and Society. = Lectures and Essays by William Morris*. Boston 1993. 20.

²⁹ John Ruskin: *i. m.* 115–116, valamint angol eredetiben: „Agriculture by the hand, then, and absolute refusal or banishment of unnecessary igneous force, are the first conditions of a school of art in any country. And until you do this, be it soon or late, things will continue in that triumphant state to which, for want of finer art, your mechanism has brought them;—that though England is deafened with spinning wheels, her people have not clothes— though she is black with digging of fuel, they die of cold— and though she has sold her soul for gain, they die of hunger. Stay in that triumph, if you choose; but be assured of this, it is not one which the fine arts will ever share with you.” – John Ruskin: *Lectures on Art*. London 1904. 144.

korszakának diadalában, ugyanúgy idegenné válik önmagától, mint ahogyan a termelővé lefokozódott alkotó tőle. A mai értelemben vett szépművészet és iparművészet új fordulata fogalmazódik meg ebben a passzusban, saját látószögéből és saját borúlátó módján, de megérezve az elkövetkező változások lényegét. Nagyon hasonló módon fogalmaz 1883-ban Morris is, amikor kijelenti,³⁰ hogy ha örökké fennáll majd a meglévő gazdasági és termelési versenyszellem, a művészet (és a civilizáció is) átkozottá válik, és halálra van ítélve.

Szükségszerű, hogy az emberek életében létrejött, az iparosodás okozta változások a művészet működési mechanizmusain is változtassanak. Azok a párhuzamok, amelyek a művészet és az ipari társadalom tényei között vonhatók,³¹ vonatkozhatnak mind a művészeti alkotás tartalmára, mind a megvalósítás vagy a befogadás formáira. Nem az első alkalma ez a művészettörténetben a régi tartalmak és formák lerombolásának, de mindenképpen egyedi és kiemelt helyzet, mert ebben feszülnek egymásnak azok az erők, amelyek „a kultúra pátoszának utolsó visszfényét” az „életté való nagy átfordítással”³² szembesítették. A modern művészet a 19. század művészetének széttört egységéből³³ született, s ennek a széttörésnek a szele már a század utolsó évtizedeiben létrehozta az avantgárd mozgalmakat.

Az életté való átfordítás célja és a széttört egységhez való viszonyulás, a természettől és a régi világ formáitól való elszakadás egy eredőből kiindulva mind az idegenség iránypontjába futtatható. A képzőművészet természetes módon reflektálni kezd korának társadalmi és kulturális jellemzőire, de nem csak: átveszi és alkalmazni is kezdi azokat a mechanizmusokat, amelyek korának társadalmát működtetik. Az ipari termelés mechanizmusai is folyamatosan megmutatkoznak majd a 19. század végének és a 20. század képzőművészetében, mind az alkotás módjában (gép által létrehozott műalkotás), mind az anyaghasználatban, a tartalomban és az elért (elidegenítő, reflexív, ironikus) hatás tekintetében. Az avantgardizmus különböző formái és a modern művészet létrejöttükkel a nyugtalanságot, a távolságtartó józanságot, a *szenvtelenséget*,³⁴ de ugyanakkor a meghökkentést is, vagyis tulajdonképp az elidegenítést és az elidegenedést, az idegenséget emelik be a művészetbe. A modern művészetben a műalkotás egyik célja először az lesz, hogy kizökkentse a befogadót, illetve az, hogy folyamatosan a kizökkentés és az önmaga világába való bevonás skáláján játsszon. Az alkotó és műve közötti kötődés módjai a legtöbb esetben merőben átalakulnak, elmosódottakká válnak, fellazulnak, akárcsak az ipari termelés során a gyártó és terméke közötti kapcsolatok.

John Ruskin fenntarthatatlan konzervatív eszmeisége (vallásos hevület, historizmus, fejlődésellenesség) és utópisztikus álmódosításai tagadhatatlanok. Pierre Francastel, amikor azt taglalja, miért is lehetett olyan népszerű John Ruskin, megjegyzi, hogy az egyetlen egyszerű és lehetségesnek tűnő mód, hogy az emberiség történetében példátlan méretű gépiesedés és fejlődés kapcsán helytálló esztétikát dolgozzanak ki, az a konzervatív álláspont volt, mely az antikvitás óta uralkodott.³⁵ Szerinte Ruskin a csúfságot, de egyszersmind a fejlődést is elutasította mindennemű modernista irányzattal együtt, s ezáltal a könnyebbik utat választotta.³⁶

³⁰ Vö. William Morris: *i. m.* 35.

³¹ Vö. Arnold Gehlen: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája.* Bp. 1987. 315.

³² John Ruskin: *Előadások a művészetéről.* 317.

³³ Mario de Micheli: *Az avantgardizmus.* Bp. 1965. 25.

³⁴ Vö. Georg Simmel: *A nagyváros és a szellemi élet. Válogatott társadalomelméleti tanulmányok.* Bp. 1973. 548.

³⁵ Vö. Pierre Francastel: *i. m.* 45.

³⁶ Vö. uo. 41.

Árnyaltabban kezelnie az iparosodás hozta kulturális és társadalmi változásokat nem csak elvei miatt lett volna nehéz, bizonyára a tömegeket sem szólította volna meg ilyen mértékben. Ez a makacs ellenszegülés a fejlődésnek elsősorban az idegenségnek való ellenszegülés volt, az újtól, ismeretlentől és az idegentől való félelemből táplálkozott, s olyan hangon szólalt meg, ami megérintette a kor emberét, közös félelmeket s ezáltal összetartozást is hirdetett.

John Ruskin és William Morris utópisztikus naivitása és fékező hevülete viszont paradox módon valamiféle, az elkövetkezendő száz év művészetére való nagy ívű jósló rálátással is párosult. A szépművészet és iparművészet végképp eltávolodtak egymástól. A népességrobbanásnak, a gazdasági érdekeknek és a háborúknak köszönhetően az ipar fő célja a néptömegek minél gyorsabb és olcsóbb ellátása, kiszolgálása lett, így a legkritikább esetben válhatott prioritássá a munka öröme. A művészet már abban a korban és azóta is a luxuscikkek sajátossága, a huszadik század művésze pedig valóban nem úgy jellemezhető, mint a fenséges művészet korszaka. A gépiség felívelésének és a reprodukálhatóság korának egyenes következménye, hogy a kicsinyített, reprodukált mű nem képes a szemlélőt megfelelőképpen megszólítani, s az ingerek tömegétől védekező szemlélő sem hagyja már olyan könnyen, hogy ez megtörténhessen.

Arnold Gehlen szerint az idealizmus feltétele, hogy „magában a természetben éppúgy, mint az emberben, eleve benne rejlik a tökéletességre törekvő hajlam, amely szükségtelessé teszi azt, hogy a természet igazolja önmaga létét”.³⁷ Ruskin és társai idealizmusának az ipari társadalom korában a természet önigazolásával, vagyis a tudományosság diajálával kellett szembeülnie, a művészet pedig óhatatlanul ezt az irányt követte, fokozatosan³⁸ elszakadva a polgári ideáltól. Az elszakadás tagadhatatlanul szükségyszerű volt. Az ipari termelés fölösleges tárgyak émyelő tömkelegét juttatta el a legszegényebb rétegeken kívül tulajdonképpen bárkihez, a középosztály megengedhette magának, hogy házai megteljenek olcsó műtárgyakkal, s erre egyre nagyobb igény és következképp termelés is keletkezett. „Ha igaz az, hogy a bizalmaskodás visszatetszést szül, a Művészet, vagy legalábbis amit ma annak neveznek, a bensőségesség legalacsonyabb fokára került vissza”⁴⁰ – írja a Ruskinéval egyébként szöges ellentétben álló felfogású James Abbot McNeill Whistler,⁴¹ meghatározva a művészet akkori válsághelyzetének másik okát, amely szintén az ipari termeléshez kapcsolódik, de éppen a Ruskin és társai által nem vallott, a szemléletükkel ellentétes „túlthonosítással”, pejoratívan értelmezett „bizalmaskodással” dacol a szakmaiság és a minőség rovására. A szépművészetben „a megmutatás gesztusa patetikussá és hiteltelenné vált. A festménygyűjtés ugyan még a polgárságnak az arisztokráciától átvett hagyományai közé tartozott, de a polgárság maga már nem adott olyan feladatokat a művészetnek, amelyek ellenálltak volna a szentimentálissá válásnak.

³⁷ Vö. Arnold Gehlen: *i. m.* 19.

³⁸ Uo. 38.

³⁹ „Mai szemmel még az impresszionista művészet is előkelőnek hat, noha ábrázolási módjaiban tökéletesen hátat fordított az idealizáló hagyományoknak [...]” – Uo. 38–39.

⁴⁰ Eredetiben: “If familiarity can breed contempt, certainly Art, or what is currently taken for it, has been brought to its low stage of intimacy.” – James Abbot McNeill Whistler Prince’s Hall, Piccadilly-i előadásából, 1885. február 20. – *Mr Whistler’s “Ten O’Clock”*. London 1888. 8. (Saját fordítás – H. C.)

⁴¹ Whistler történetesen John Ruskin esküdt ellensége volt, a kettejük közt zajló rágalmozási per az egyik legérdekesebb momentuma a modern művészet születésének. Whistler modern szemlélete Ruskin antikapitalista konzervatívizmussal megy szembe, de (és ez a kijelentés a két pereskedő fél szempontjából istenkáromlás lenne), ha úgy tekintünk rá, a mi jelenünk szemszögéből tulajdonképp ugyanabba a pontba futtatható össze: az, amit a 19. század életformája és művésze nyújt, idegen.

Ha mindezeket a körülményeket együvé vesszük, akkor tényleg elérkezett az idő, amikor a festészetnek meg kellett kísérelnie önmagából, vagyis végső soron „a saját művészi eszközeiből”⁴² alapoznia meg magát. Ennek legszemléletesebb példája éppen a realizmusé, amely a művészet válsághelyzetében radikális újításokkal állt elő, ahogyan Ernst Gombrich is rávilágít,⁴³ azáltal, hogy hiteles, tudományosnak tekinthető látásmódot érvényesített. Hasonlóképp emelte új szintre az impresszionizmus a szemlélet szubjektív hitelességét s a fotografikus, gépi látvány hatásának összefonódását.

Egy olyan válsághelyzetnek vagyunk tehát tanúi ezekben az évtizedekben, amely az ember világban lévő helyét és a művészet szerepét az eddigiektől teljesen eltérő módon kérdőjelezi meg. Függetlenül attól, hogy a régi formákban való elkényelmesedést vagy az új, művi erők betolakodását tartották a romlás gyökerének, a fennebb említett szövegekből is kitűnik a változás, az új, az idegenség mint központi gondolat. Freud pszichoanalízisének alapvetése és következtetése, hogy az ember nem úr még a saját háza táján sem.⁴⁴ Mivelhogy az akkor aktuális tudományos kutatások mind hasonló elveket támasztottak alá, ez a gondolatkör mélyen meggyökerezett mind a filozófiában, mind a szociológiában és a lélektanban is. Nem volt kérdés tehát, hogy éppúgy, ahogy a művészetnek, az idegenségről és otthonosságról való gondolkodásnak is új utakon kell haladnia, s ehhez önmagából kell a továbbiakban megalapoznia magát.

Industrial Society, Strangeness, Art

Keywords: industrialization, art, art theory, familiarity, strangeness, industrial revolution, John Ruskin

Technical achievements of the mid-nineteenth century, changes concerning society, technique, health and culture of the age have led artists, theoreticians and theorists of art to put a great emphasis on questioning their familiarity in the world. This is the historical moment from which we can talk about concepts of familiarity and strangeness in the same context and with the same meanings as in our contemporary culture. I will try to outline and clarify these notions in connection with the Second Industrial Revolution, most importantly through the theories of John Ruskin, in comparison with other texts from the era of the birth of modern art.

⁴² Arnold Gehlen: *i. m.* 63.

⁴³ Vö. Ernst H. Gombrich: *Művészet és fejlődés*. Bp. 1987. 113.

⁴⁴ Vagyis a tudattalanban. – Vö. Sigmund Freud: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London 1966. 284–285.