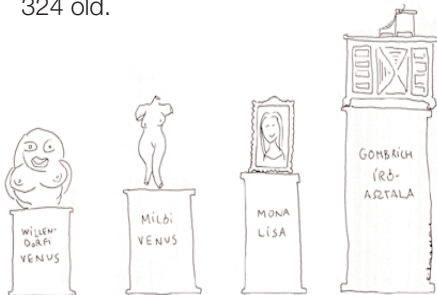


## AZ UTOLSÓ HUMANISTA

E. H. Gombrich: *A Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Phaidon, 324 old.



Amikor Ernst Gombrich, korunk legünnepeltebb művészettörténésze tavaly kilencvenkét éves korában meghalt, úgy tűnt, mintha nem csupán egy egyéni életpálya, hanem a gondolkodás és az érzékenység egy egész szellemi mozgalma is véget ért volna. Utolsó tagja volt egy nagy közép-európai bölcsész nemzedéknek, amely annak az álomnak a valóra váltására törekedett, amelyet először Jacob Burckhardt fogalmazott meg az 1860-as években: a *Kulturwissenschaft* legyen a nyugati magas kultúra átfogó, „tudományos” vizsgálata, ami meg is védheti azt a modern barbárság rettenetes leegyszerűsítőitől. Többségében Németországból és Ausztriából a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején Nagy-Britanniába, illetve az Egyesült Államokba menekült tudósok – Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach és Leo Spitzer az irodalomtörténetben, Ernst Cassirer, Karl Popper és Paul Oskar Kristeller a filozófiában, Erwin Panofsky és vele együtt Gombrich is a művészettörténetben – tekintélyes, szinoptikus, magabiztos és döbbenetes műveltségen alapuló művek sorát tették le az asztalra. A fasiszta katasztrófa után vissza akarták hódítani az európai tudományosság örökségét, hogy újra meggyökeressék a háború utáni – az ő szemükben – sekélyes és cél nélküli világban. Curtius, aki nem hagyta el Bonnt, hanem a borzalmak közepette csendben írta tovább a középkori

latin irodalomról 1928-ban megkezdett és 1948-ban befejezett, monumentális és hajthatatlan művét, az előszóban ezt úgy fogalmazta meg, hogy az mindnyájuk jelmondata lehetett volna: „Ez a könyv nem éri be a tudományos célokkal, a nyugati civilizáció fenntartásáért érzett aggodalomról is tanúskodik.”<sup>1</sup>

Abban, hogy Gombrich is részt vett a kulturális helyreállítás eme rendkívüli vállalkozásában, döntő szerepet játszott egy különös, besorolhatatlan könyvtár és kutatóközpont, mely a harmincas években Hamburgból teljes egészében átköltözött Londonba: a Warburg Intézet. Alapítója a Warburg bankárcsaládból származó, napjainkra már csaknem mitikus alak, Aby Warburg volt, Burckhardt követője, kényszeres bibliofil, aki hol „történeti lélektannak” vagy „stíluslélektannak” nevezte kutatásait, hol pedig a „kultúra tudományáról” és „az antikvitás továbbéléséről” beszélt. Az intézet a német anyanyelvű bölcsészek sokaságának lett otthona, akik megszakított pályájukat angolszász környezetben próbálták folytatni vagy újrakezdeni: voltak köztük filológusok, régészek, ikonológusok, az epigrafika és a stíliztika művelői, etnológusok, pszichoanalitikusok, mitográfusok, levéltárosok, tudomány-, művészet-, vallás- és filozófiatörténészek csakúgy, mint szövegértelmezők és retorikusok. Gombrich, aki huszonhat évesen, az Anschlusst egy lépéssel megelőzve hagyta el Bécset, Warburg írásos hagyatékának gondozójaként lett az intézet munkatársa 1936-ban. Élete végéig kitarított mellette, hosszú ideig az intézet igazgatója is volt. „Egészen új környezetben találtam magamat – vallotta ötven évvel később egy kötetlen beszélgetés során, felidézve a hirtelen váltást, a megállapodott és a diszciplinahatárokat őrző egyetemi rendszerből átkerülve az ezoterikus témákat (a Medicek műpártolása, a neoplatonizmus továbbélése, Vasari-kutatás, asztrológia stb.) kutatók forgatagába, ami a Warburg Intézetet jellemezte. – Senki sem tudta igazán, mit is csinálunk és miért... Nem művészettörténeti intézet, soha nem is volt.”<sup>2</sup>

Minthogy „a Warburg” nem művészettörténeti intézet volt, ez óhatatlanul

azzal is járt, hogy a meglehetősen hagyományos képzettségű, különösen az ornamentika tipológiájában jártas Gombrichnak is át kellett alakulnia valami mássá, vagy valami mássá is, nem lehetett csak művészettörténész. Saját bevallása szerint különösebben nem érdekelte sem a műértés és az ikonográfia, sem a műkritika vagy az esztétika; továbbá mélységesen ellenezte az akkoriban többnyire marxizáló művészetszociológiát és mindennemű hegeliánus mormogást holmi „világnézetéről”, „korszellemről” vagy „az abszolút szellem kiteljesedéséről”. És indulatosan szakított „azon emberek bűvös körével, akik azt kérdezték: »Ugye tudja, hogy ez a kép három hét múlva aukcióra kerül a Christie’s-nél? Ön szerint mennyiért fog elkelni?« Mind-ezek helyett egymaga vágott bele annak kidolgozásába, amit a „művészi ábrázolás magyarázó tudományának” nevezett:

■ Clifford Geertz: *The Last Humanist*. *The New York Review of Books*, 2002. szeptember 26., 6–10. old.

1 ■ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), angolul: *European Literature in the Latin Middle Ages*. Routledge and Kegan Paul, London, 1953. A többi szerzőtől lásd többek között: Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. A. Francke AG Verlag, Bern, 1946. Magyarul: ford. Kardos P., Gondolat, Bp., 1985. Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton University Press 1948., Ernst Cassirer: *Essay on Man: An Introduction to the Philosophy of Human Culture*. Yale University Press, 1944. Karl Popper: *The Open Society and Its Enemies*. Routledge, 1945. Magyarul: ford. Szári P., Balassi, Bp., é. n. (2001), Paul O. Kristeller: *Renaissance Concepts of Man*. Harper and Row, 1972. Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday 1955. Az utóbbi kötet tanulmányainak nagy része magyarul: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. Beke L., ford. Tellér Gy. Gondolat, Bp., 1984. – Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Leipzig, 1860. Magyarul először Bánóczy József fordításában, Bp., 1867.

2 ■ E. H. Gombrich: *An Autobiographical Sketch*, in Richard Woodfield (ed.): *The Essential Gombrich*. Phaidon, 1966. 21–36. old. Warburgról és követőiről általánosságban I. Felix Gilbert: *From Art History to the History of Civilization: Aby Warburg*. In: *History: Choice and Commitment*. Belknap Press/Harvard University Press, 1977. 423–439. old., mely eredetileg Gombrich Warburg-monográfiájának (*Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Warburg Institute, London, 1970) recenziójaként íródott. War-

„A magam területét azzal jelöltem ki, hogy engem nemcsak az a művészettörténet érdekel, amit [rendszerint] tanítanak, hanem valami más is. A különbség abban van, hogy én *magyarázatokat* keresek. A magyarázatok a természettudományok világába tartoznak: hogyan *magyarázzunk meg* egy eseményt? Úgy gondoltam, hogy érdemes volna az ábrázolás fejlődésének bizonyos aspektusait [...], amelyeket *A művészet történetében* »a látás és a tudás« hagyományos összefüggésében tárgyaltam, a kortárs pszichológia összefüggésében vizsgálni. [...] Ezt a témát a magyarázat érdekében választottam [...]

Ez azt is jelentette, hogy sohasem lett belőlem igazi művészettörténész. [...] Mindig is a magyarázat általánosabb típusai érdekelték, amelyek bizonyos rokonságot teremtenek a természettudományokkal. A tudomány magyarázatot keres. A történetírás feljegyzí az egyes eseményeket, a tu-

domány viszont magyarázatukat igyekszik megadni, amikor egy általános szabályszerűsége vonatkoztatja őket.<sup>3</sup>

Gombrich e programba merészen, hirtelen és váratlanul vágott bele 1956-ban, amikor ő tartotta a rangos *Mellon Képzőművészeti Előadásokat* a washingtoni National Galleryben *A látható világ és a művészet nyelve* általános címmel. Itt fejtette ki – a képzőművészetek mimetikus felfogásával szemben – az azóta széles körben „konstruktivistaként” ismert megközelítés elveit.<sup>4</sup> Határozottan kijelentette: „Egyetlen művész sem tudja »azt festeni, amit lát«.” Csak annyit tehet, de ezt meg is teszi, hogy kiaknázza a képalkotáshoz, az érzéki illúzióteremtéshez az adott helyen vagy az adott időben rendelkezésre álló eszközöket.” „A világ sohasem látszik egészen olyanoknak, mint egy kép, egy kép viszont látszhat olyanoknak, mint a világ.”

A fordított mimézisnek ez a tétele (Oscar Wilde mondotta: „Mindaddig nem volt köd Londonban, míg Whistler meg nem festette”) azonban sokkal összetettebb és sokrétűbb eredmény, mint amilyenek első pillantásra tűnhet. A művészet története Gombrich elbeszélésében nem a korszakok és mesterművek diadalmenelete, nem a szellem haladása, hanem a technikai találmányok és lélektani felfedezések hosszú, nem eltervezett sora. A találmányok közé tartozik a perspektíva, az *impasto* vagy a rövidülés; a felfedezések közé a Gestalt-észlelés, a nagyságkonstancia és a szín terjeszkedő hatása – csupa konkrét és távolról sem nyilvánvaló dolog, amire nem volt könnyű rájönni. A történelem előtti idők vadászáinak a barlang falára karcolt bölényétől s az egymást metsző körökből álló, íves farkú és háromszög fülű macskagyermekrajzától Constable *Wivenhoe Parkjának* „természetfilozófiai kísérletként” megfestett felhőin, szivárványán és árnyas mezőin át van Goghig, aki a lila falak, a vörös padló és a zöld ajtók ütköztetésével festette meg az *Éjszakai kávéházat*, azt a helyet, „amibe bele lehet örülni” („a színeknek kell vinniük az egészet” – írta Theónak), mind annak az illuzionisztikus festészetnek a fejlődéséhez tartozik, amelyért Gombrich rajong. Lé-

nyegében mindig először alkotják meg a képet, és csak ezután igazítják hozzá a kifejezés szándékához. Először ki kell találni egy nyelvet, s csak aztán lehet vele mondani... sugallani... vitatni... megmutatni valamit. „A megalkotás – mondja ki Gombrich utóbb híressé vált jellemzője – megelőzi a hozzáillesztést.”

Ezen alapvető elgondolás birtokában szinte minden egyéb is a helyére kerül. A stílusok, normák és képzőművészeti ízléskanonok egymásutánja a próba-szerencse, a sé mával való kísérletezést követő javítások folyamatában bontakozik ki mintegy képi problémamegoldásként – nagyjából úgy, ahogyan Gombrich barátja és mentora, Karl Popper filozófus a természettudományos kutatást írta le.<sup>5</sup> A művészet a művészetre épít; az ártatlan szem célba vesz és pallérozódik, fokozatosan feltáru a látszatok hatalma; az ábrázolás nyelve – „kriptogrammok a vásznon” (a kifejezés amúgy meglepő módon Churchilltól ered) – módosul és kiterjed. A háromdimenziós test szabad elfordulása a görög falfestmény síkjában „a tér meghódítása” (aminek jelentősége Gombrich szerint a repülés feltalálásához fogható), a puha fókuszu emberi látás kivetítése Rembrandt képein, Dürer kísérletezése a negatív alakzatokkal vagy Escheré a lehetetlen formákkal, a szinesztétikus színeffektusok impresszionista vizsgálata és a tér megszakításának kubista kutatása – mind-mind grafikai ábrázolási képességünk kumulatív, bár irány nélküli növekedésének egy-egy epizódja. Ebben is a természettudományokhoz, sőt általában a civilizációs haladáshoz hasonlít: alkalmazkodó, ingatag, könnyen megszakadó és könnyen eltérülő tántorgás előre a világ változatosabb felfogása és számunkra tartogatott lehetőségei felé.



Van azonban egy nyugtalanító és nehezen megmagyarázható bökkenő a megalkotásnak és hozzáigazításnak, a művészeti készség folytonos evolúciójának ebben az épületes történetében: az ízlés váltakozása nemritkán épp az ellenkező irányba tart, amikor a nyersség, az esetlenség, az ízetlen,

burg 1929-ben halt meg. (Warburg magyarul: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Ford. Adamik L., Radnóti S. előtanulmányával. Helikon, h. n., é. n. (Bp., 1986); *Mnémosyné. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk. Széphelyi F. Gy., ford. Adamik L., Hajnóczy G., Széphelyi F. Gy. Balassi-Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp., 1995.)

3 ■ An Autobiographical Sketch., 33–34. old., kurziválás az eredetiben. „Nem nézem le [ezeket] az embereket. [...] Legjobb barátaim között is vannak műértők.” Közvetlenül a háború után a szükség kényszerének engedelmessé néhánny hét alatt írta meg (vagy inkább diktálta le) megrendelésre azóta is legnépszerűbb művét, *A művészet történetét* (*The Story of Art*. Phaidon, 1950). Több mint negyven kiadást ért meg, és húsz nyelvre fordították le. [Magyar kiadása: Gondolat, Bp., 1974.] Ez kissé zavarta is („A Warburg Intézetben senkit sem érdekelt az a könyv, nem hiszem, hogy közülük bárki olvasta volna”), későbbi műveiben ritkán utalt rá, s akkor is csak közvetve. Meg kell mondanunk, a festményekről és kiállításokról írott könyvei és cikkei arról tanúskodnak, hogy mester volt a művészettörténetnek pontosan azon a területein, amelyekről azt állította, kívül esnek fő érdeklődési körén.

4 ■ Az előadások átdolgozott és kibővített szövege az *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press, 1960. [Magyarul: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Ford. Szabó Árpád. Gondolat, Bp., 1972.]

5 ■ Poppertől, akinek megközelítésmódját rendszerint „kritikai realizmusnak” vagy „evolúciós episztemológiának” nevezik, lásd *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. Basic Books, 1962.

az édeskés, a brutális, a dékadens, a csábos, a naiv, a regresszív, a befejezetlen, az egyszerű, az erőszakos, az egzotikus, a közönséges és az idéetlen – egy Gombrich számára súlyos, a jelentések sokaságát hordozó szóval – a „primitív” vonzza. Primitív mindaz, ami „szembefordul az uralkodó áramlattal [a művészeti törekvések terén]”; „vizsgyógás pontosan attól a tökélytől, amire, mint mondani szokás, a művészet törekszik”. Az archaikus, a törzsi, a népi, a kommersz, Fra Angelico, a dór oszloptő, az *art officiel*, a *Guernica*, a giccs, a limonádé, a japanizmus, a dada, a graffiti, a képregény, a repülőtéri művészet, a joruba álarcok, a bálványszobrok a Kikládokról, a görög terrakották – szerinte ezek mind valamiképp a primitív jegyét viselik. Nemkülönben az attikai ékesszólás, Constantinus diadalíve, a gyerekek és az örültek festményei és az olyasfajta ál-naivok, mint Klee, Dubuffet, Gauguin vagy Thurber. Cicero, aki talán elsőként vette észre és vonta kérdőre a mesterkéletlenség divatját, azt mondta, hogy akkor is értékelhetjük Thuküdidész nyers stílusát, ha nem kívánunk úgy írni, mint ő: „Hát miféle fonák ízlés szorult az emberekbe, hogy, noha megízlelték már a gabonát, még mindig makkon élnek?” (A *szónok* 9. Kárpáty Csilla ford.)

Márpedig szemmel láthatólag ez a helyzet. Gombrichot aggasztja is, hogy az emberek – alkotók és befogadók, sőt még a gyanakvással övezett gyűjtők és műértők is –, ha választhatnak, akkor gyakran, túlságosan is gyakran a fejletlenebb, kevésbé kifinomult és szabályos, a tökéletlenebb mellett döntenek; hogy a „primitíveket” nem pusztán érdekesnek tartják, de kifejezetten és tevőlegesen *előnyben részesítik*. Ez az aggodalom mintegy konkrét tárgy nélküli, diffúz szorongásként gyakorlatilag egész munkásságát áthatja, elvonulni nem akaró és egyre sötétedő felhőként borul föléje. 1953-ban a Brit Pszichológiai Társaságban tartott előadása „a kubista játszmat” úgy jellemezte, mint „a nagy törés-zúzást”, „a lepottyant Humpty-Dumpty ábrázolásának művészetét”, amelyben a művész „regresszív formákba önti mindazt az agressziót és durvaságot, ami felgyülemlett benne”. 1970-ben „A

primitivizmus és művészeti értéke” tárgyban folytatott rádióbeszélgetés (BBC) során pedig kijelentette, hogy Roy Lichtenstein, a pop art képviselője „olyan erőter csapdájába került, amelyből nem volt más kiút, mint a bárdolatlan tömegek által kedvelt [elnagyolt és leegyszerűsített] képviselő elfogadása”.

1979-ben *A haladás eszméi és hatásuk a művészetre* címmel a *Cooper Union Előadások* keretében mint a „változás esztelen kultuszának hegeliánus alvajáróit” mutatta be Courbet-t, Delacroix-t, Gêrome-ot és Manet-t – nagy vonalakban a „korai modernizmust”. Mindvégig újra meg újra ígéretet tett, hogy következetes, rendszeres és szándéka szerint végérvényes műben fogja feldolgozni *A primitivizmus választása* témáját. Úgy tűnik, közvetlenül a halála előtt készült el vele – legalábbis ezt sejteti ennek az óriáskönyvnek a szaggatott és összevissza formája, mely úgy van megszerkesztve, mint valami album vagy lexikon, és a „művészetben” messze túl kalandoz a filozófia, a retorika és az eszmetörténet területén is. Bajos eldönteni, valóban kész van-e ez a most már halála után kiadott mű, mely valahol a megkönnyebbülés és a resignáció között lebegve foglalja össze egy élet munkáját:

„Ennélfogva az, amit az olvasók most a kezükben tartanak, nem más, mint korábbi műveim mondandójának ismételt összefoglalása, egyszerűsített kísérlet arra, hogy a további fejezetek során megindokoljam, miért Cicerót választottam kiindulópontul. Látni fogják, hogy a több mint negyven éven keresztül foglalkoztatott, s ebben az időszakban mások is szemügyre vették a primitivizmus problémáját. Csak abban reménykedhetem, hogy e versenyben is van még mit mondanom.”

A probléma persze inkább az, hogy talán túl sok is a mondandó. Mielőtt belebonyolódna oly tágan meghatározott tárgyába, először is tisztázni kell, miféle formákat ölthet a „primitivizmus” – vagyis mindaz, ami más, mint a „régimesterek”, mint Raffaello és Michelangelo, Dürer és Rembrandt, Velázquez és Constable, vagy az *Avignoni kisasszonyokat* megelőzően Picasso. A primitív kategóriá-

jába egyaránt beleférnek Bouguereau és Bonnencontre mutatós és édeskés, félig pornográf művei, Raffaello és Botticelli „törökmézes” travesztíái, David vagy Cato szigorú, hangsúlyosan férfias egyszerűsége, Mondrian vagy a delphi Apollók, nem is szólva a preraffaelitákról, a lourdes-i Madonnáról, Saul Steinbergről és egy olmek fejről. Egy ilyen lista nyilván felveti a hasonlóságok és különbségek komoly kérdését, hogy végül is mi köt össze ilyen eredeti művészeket és műveket. A könyv zaklatott és kétértelmű zárófejezetében maga a szerző is felteszi a kérdést: „Primitív... primitív – de milyen értelemben?”

Ismét pszichológiai értelmezést választ: a „primitivizmus” magatartás, gondolkodásmód, hajlam, vonzalom – valami belső. Nem, vagy legalábbis elsődlegesen semmiképpen sem művészi vagy egyéb szándék dolga. Sem Thuküdidész, sem Fra Angelico, sem az olmek kőfaragó vagy a delphi szobrok ismeretlen mestere nem tartotta magát primitívnek. Mások tekintették őket annak – később és máshol –, és dicsérték vagy becsmérelték őket olyan indokokkal, melyek feltárára és magyarázatra szorulnak. S ez egyáltalán nem egyszerűen a művészi ügyességnek, kifinomultságnak és a kidolgozottságnak (avagy hiányuknak) a kérdése. Se David, se az *Avignoni kisasszonyok* utáni Picasso, se Steinberg („nincs még egy mai művész, aki... nála többet tudna arról, mi az ábrázolás”), se Manet nem mondható idéetlennek, tudatlannak vagy ügyetlennek. Azzal fordulnak szembe, amit elfogadottnak, üresnek, bátortalannak, ünnepélyesnek, tetszeglőnek – a stílus kopott hívságainak – tartanak. Ez, mint mondani szoktuk, ízlés dolga: a makk választása, noha gabona is van.

Akár vitatható az „ízlés”, akár nem, Gombrich éppoly kevésbé relativista, mint Cicero, mert azt gondolja, igenis vitatható. Szerinte merő blöff vagy provokáció sok minden, ami manapság „művészetként” áll előttünk (Duchamp piszoárja, a *merde d'artiste* címmel kiállított ürülékonzerv, az elmebetegek bizarr munkái). Akinek Disney elefántja jobban tetszik Rembrandténál, a bourgeois-i üvegablakok a chartres-iaknál (ami hasonló

jellegű különbség), az egyszerűen téved. De, szemben az alkotás és hozzáigazítás során alakuló művészi technika és kifejezőerő evolúciójával, legyen szó az őseber rajzáról vagy a megvilágításról Caravaggio képein, az ízlés lényegénél fogva és megkerülhetetlenül szubjektív jelenség: személyes, emocionális, morálisan ítélező és éppoly változékony, mint a hangulat vagy a politikai vélemény. Az elmében lakozik, nem a tárgyban. Része „a néző hozzájárulásának”: „Amit »a primitív választásának« nevezek, azt a modern piacutatás terminológiájával valószínűleg a fogyasztói választáshoz sorolnák. A művészet fogyasztója, a műbarát előnyben részesíti az egyik stílust vagy művészeti formát a többivel szemben. Itáliai útján az úgynevezett primitíveket keresi fel, és elfordul a későbbi korok alkotásaitól.”

Mégis, mi magyarázza „a primitív választásának” lehetséges irányait, például a hieratikus, az egzotikus, a naiv, a vad, a népi vissza-visszatérő divatját? Tudva, hogy Raffaello, „a festők fejedelme” mire volt képes modellálásban, csoport- és színekompozícióban, miért tért vissza a viktoriánus ízlés Fra Angelico síkszerű és testetlen világához? Hogyan jöhetett létre Brancusi minimalista, tömbbe zárt *Csólya* mesterének, Rodinnek azonos című, bonyolult és teatrális kompozíciója után? Hogy jöhet Ingres után Manet? És Manet után Picasso? És Picasso után Pollock? Vajon a giccset és a képregényt felmagasztosító Lichtensteinnel elérkeztünk a végpontra, vagy még ennél is több vár ránk?



A „kortárs”, „absztrakt”, „modern”, vagy manapság (bár nem használja a szót) „posztmodern” esetek nyomasztiák Gombrichot igazán, s fokozzák aggodalmát, hogy miféle hatást gyakorol a „primitivizmus” a „civilizációra”. A lomha léptekkel előrehaladó, hosszú történet Platónnak, Arisztotelésznek és a többi antik szerzőnek a mesterségekhez kötődő mimézis-elvétől a középkor „merek” ábrázolásain és a manierista torzításokon át a napóleoni pózokig és a

romantikus szentimentalizmusig (a neogótikának egy, Vicónak két, a francia forradalomnak fél oldalt szentel) pusztá előjátéka annak, ami már a *Kultur* jövőjét és a *Wissenschaft* haladását egyaránt súlyosan fenyegeti: „az az ízlésváltozás, amely csúcspontját az én életemben érte el [...], a XX. század primitivizmusának [reakciója] az önuralom fegyelmére, amit a civilizáció megkövetel.” A múlt századig – az ő századig – a „regresszió csábítását”, a készség és technika szándékos mellőzését kellőképp kordában tartották, sőt alkalmanként korlátozott, de kétségtelenül termékeny módon éltek is vele a szatíra vagy a karikatúra területén. Azóta viszont már közel járunk ahhoz, hogy a mindeddig elfojtottak tömegesen visszatérve, átvegyék az uralmat a művészet egésze felett:

„»Szabadulj meg az ügyességedtől, mindattól, amit valaha tanultál« [...] Hogarth és Baudelaire üzenetét kétségkívül meghallotta a XX. század, és senki sem értette jobban, mint Pablo Picasso, akinek életműve [...] e tekintetben paradigmátikus [...] Egy gyermekrajz-kiállításon így szólt társaihoz: »Gyerekkoromban úgy rajzoltam, mint Raffaello. Azóta csak azon igyekszem, hogy úgy rajzoljak, mint ezek a gyerekek.« [...] Remélem, nem belemagyarázás, ha azt mondom, hogy Picasso megpróbált visszatérni az elemi primitív adottságokhoz [itt a *Guernica* átdöfött lováról ír, mint „amit akár egy napilap rajzolója is megcsinálhatott volna”], mert tolakodónak érezte a saját művészi ügyességét.”

Valójában Picasso a próbakő: leolvasható róla minden jegy, minden újabb lépés. Nagy festő (a modernnek közül az egyetlen, talán van Gogh kivételével, akit Gombrich – hasonló fenntartásokkal – még hajlandó befogadni eme szűkre szabott kategóriába): „Az első világháborút megelőző zaklatott éveken elhajtotta mindazt a szakmai ügyességet és kifinomultságot, ami úgynevezett kék korszaka mesterműveit áthatotta”, hogy magát az avantgárd kísérletek ideges rendbontásának átadva, az egész kort magával rántsa. A lehető legnagyobb következetességgel emelte át a nyugati magas művészetbe a szó szerint

értett „primitív”, a törzsi maszkokat és a törzsi bálványszobrokat. Szó sincs arról, hogy – mint William Rubin fejtegette a híres *Primitivizmus a huszadik századi művészetben* című, 1984-es kiállítás katalógusában (melynek megrendezése Rubin jutalomjátéka volt a New York-i Museum of Modern Artban) – „Picasso »fogalmiságra« törekedett volna, amikor [az *Avignoni kisasszonyokon*] az egyik prostituált arcát egy törzsi maszk mintájára alakította át”. Amit Rubin pusztá „eltolódásnak” vél, jóllehet alapvetőnek, az Gombrich szemében „nem egy evolúció, hanem egy radikális lázadás eredménye: mélyreható forradalom, mely arra rendeltetett, hogy megváltoztassa azt a mentális beállítódást, amelyből a művészetet észlelték”. A fokozatos változások hosszú története végül minőségi változáshoz vezetett: „A »primitív« eszméje a művészetben avagy a civilizációban egyre problematikusabb a [XX.] század számára, mivel elveszítettük a saját kultúránk felsőbbrendűségébe vetett hitünket.”

S itt végre elérkeztünk a dolog velejéhez. A „primitív választása” nem visszatérés a korábbi, egyszerűbb „mentalitásformákhoz”. Akárcsak Franz Boas amerikai antropológus 1907-ben megjelent klasszikus műve, *A primitív művészet (Primitive Art)* óta a törzsi művészet szinte mindegyik komoly kutatója, Gombrich sem látja értelmét azoknak a próbálkozásoknak, amelyek a különféle alapokon létrejött kulturális megnyilvánulásokat egy előrehaladó sorba rendezik, vagy azoknak az elképzeléseknek, amelyek abból indulnak ki, hogy a törzsi népek gyökeresen másként gondolkoznak, látnak és éreznek, mint mi. A „primitív” sem nem kezdetleges fok az egyetemes történelemben, sem nem gyermeki fok az egyén fejlődésében. Nincs analógia a gyermeki, az örült, a törzsi és aközött, „amit »modern« művészetnek” nevezünk. Teljességgel különböző mentalitásokat képviselnek, és a modern művészet – bármennyit merítsen is belőlük ihletet és eszközöket keresve – másképpen „primitív”: „A primitív képmások készítőit nem szabad az emberi faj primitív fajtáihoz tartozóként jellemeznünk [...] De] ha egy képet »primitív-

nek« mondunk, azzal mindaddig nincs semmi baj, amíg magát a művészt nem mondjuk annak.”

A nyugati civilizáción belül, amely Gombrichnak – akárcsak a többi „warburgosnak” – a féltő gond, szeretet és aggodás igazi tárgya, a „primitivizmus” a civilizáció autoimmun reakciója saját vívmányaira. Erre vezethető vissza *A primitív választásának* megannyi bizonytalanul leki-csinyló fordulata: „a regresszió csábítása”, „az önuralom fegyelme, amit a civilizáció megkövetel”, „tolakodó ügyesség”, „a saját kultúránk felsőbbrendűségébe vetett hitünk elvesztése”, „tudatos lemondás a technikáról”, „a kifinomultság félrehajtása” vagy „a viszolygás a tökélytől, amire, mint mondani szokás, a művészet törekszik”. Történelmünk során mindenütt előfordult – és a modern időkben már a kritikus pontig fokozódik – egyfajta természetes visszavonulás a technikai haladástól, a kidol-

gozottságtól, a kifinomultságtól, a kiegyensúlyozottságtól és a formai eleganciától, hogy átadja magát mindannak, ami egyszerű és sematikus.

Akárcsak a fizikai térben, a képalkotásban is érvényesül „a gravitációs törvénye” – mondja Gombrich –, ami ellene szegül a dolgok aktív mozgásának. „A gravitációs vonzás hatása”, az összetett visszavezetése az egyszerűre a modern művészetben ugyanúgy, mint az antik vagy középkori művészetben „sosem hagyható számításán kívül”:

„Tekintettel arra, hogy igen kevés érvényesnek mondható pszichológiai törvény van, ez [a nehézkedés törvénye a képalkotásban] érdeklődésre tarthat számot. Hát nem ez igazolja, miért beszélhetünk az olyan képek strukturális vonásairól, amelyeket jögnünk van »primitívnek« leírni?”

Hogy negyvenévnnyi munka és gondolkodás e témán és a zavar okainak eltökélt, kifogástalanul tudós vizsgálá-

lata végül ennyire gyöngye, semmire se jó következtetésre jusson egy „házi készítésű” pszichológiából merített, a paródia határát súroló „törvény” formájában (az ópiumtól elalszunk, mert altató ereje van, a vállalkozó kedv az agresszív ösztönből fakad stb.), az persze nagyon szomorú. Az ember úgy érzi, csúnyán rászédtek ezzel a morális ítéletre alapozott, szegényes szcientizmussal. De tanulságos is. Ha manapság a civilizáció és a barbárság éles ellentétbe állítása ismét szájról szájra jár a kulturális és politikai vitákban, ha a legkülönbözőbb közszerelőkhöz próbálják tudomásunkra hozni, mi alkotja e kettő határát, és az hol húzódik, akkor jó, ha észben tartjuk, mennyire kétséges is ez az egész Ariel–Kaliban-eljárás. Bármilyen legyen is a „primitivizmus”, semmiképp se fedezzük fel benne saját félelmeink képét.

**CLIFFORD GEERTZ**

Fordította: Széphelyi F. György