

Horváth Gizella

Jacques Rancière és az esztétika politikája

1. Rancière és a művészet társadalmi fordulata

A 20. század második felében a művészetfilozófia két nagy hatású elméletével találkoztunk: a formalizmussal, amit Clement Greenberg munkássága fémjelez, és a kontextualizmussal, ami Arthur C. Danto nevéhez fűződik. Úgy tűnik, a 21. század elejének művészetről szóló diskurzusát két francia gondolkodó uralja: Nicolas Bourriaud és Jacques Rancière. Mindketten a művészet társadalmi, politikai relevanciáját emelik ki, mindketten szembe kell hogy nézzenek a – főleg francia – kritikai hagyománnyal, mindketten új alapokra szeretnék helyezni a művészetről szóló beszédet. Míg Bourriaud elsősorban a vizuális művészetekkel foglalkozik, Rancière „mindenevő”: irodalom, képzőművészetek, színház, fotó, film, dizájn, plakátok – minden érdeklő, ami az érzékelhető újraelosztását kísérel meg.

Rancière jelenléte a művészetről szóló diskurzusok terepén egyre erőteljesebb. Ahogyan Erhardt Miklós fogalmaz, „szent tehén” lett belőle, a kortárs művészeti szcéna „ölbe kapta Jacques Rancière-t, és körbehordozta biennálékon, art-faireken és szimpóziumokon, terminusait katalógusok, portfóliók százaiban idézte”.¹ Minden bizonnyal, ezt a jelenléte erősíti a művészet társadalmi fordulata is.

Claire Bishop, napjaink egyik legismertebb kritikusa és a kortárs művészet egyik legavatottabb elemzője több releváns írást is szentelt annak, amit egy 2006-os tanulmányban „a művészet társadalmi fordulatának”² nevezett. Tanulmányát Bishop a művészek, művek és művészeti jelenségek majdnem féloldalas felsorolással kezdi, és azt állítja (joggal), hogy ez „csak mintavétel a művészeti érdeklődés azon újabb keletű hullámából, amely a kollektivitás, az együttműködés és bizonyos társadalmi csoportokkal való közvetlen foglalkozás felé irányul”.³ Bishop korábbi, a relációesztétikáról írt tanulmányában Rancière még nem szerepel a referenciák között.⁴ A 2006-os tanulmányban viszont Bishop épp Rancière-re támaszkodik, amikor az esztétikai szempont és a társadalmi tematika összeférhetőségét állítja: „az esztétikai, Rancière szerint, az ellentmondásban való gondolkodás képessége: művészet és társadalmi változás viszonyának termékeny ellentmondásában, amelyet pontosan az a feszültség jellemez, amely a művészet autonómiájába vetett hit és az abbéli meggyőződés között feszül, hogy a művészetet elválaszthatatlan szálak kötik egy

Horváth Gizella (1962) – egyetemi tanár, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, horvath.gizela@partium.ro

A tanulmány az MTA Domus Programja által támogatott kutatás eredménye.

¹ Erhardt Miklós: *Jacques Rancière*. 2010. <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=687> Utolsó letöltés: 2018.02.02.

² Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum February 2006. 179–185. Somogyi Hajnalka fordítása itt: <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531>. Utolsó letöltés: 2018.02.02.

³ Uo.

⁴ Lásd Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*. October Magazine 110(2004). 51–79.

eljövendő jobb világ ígéretéhez. Rancière úgy gondolja, hogy az esztétikait nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán, mivel előbbi eleve magában hordozza utóbbi ígéretét.”⁵

Claire Bishop éppen azért támaszkodik Rancière értelmezésére, mert maga is azokat a relációsesztétikás alkotásokat részesíti előnyben, amelyek nem maszatolják el a társadalmi feszültségeket egy langyos konszenzus megjelenítésével/megalkotásával, hanem képesek az antagónizmust felmutatni.

Claire Bishop nem az egyedüli, aki Rancière-re épít. Egyre több kritikus, kurátor, művészettörténész veszi át a rancière-i fogalomtárból „az esztétikai rezsim”, „a felszabadult néző”, „a disszenzus”, „a tűnődő kép” fogalmát.

A továbbiakban megpróbálom kideríteni, mi magyarázza Rancière sikerét a vizuális kultúrával, a vizuális művészetekkel foglalkozók körében.

Rancière saját írásainak jelentőségét abban látja, hogy ezeket eszközként használhatjuk „abban a próbálkozásban, hogy újrakeretezzük azokat a kategóriákat, amelyekkel megragadjuk a politika és a művészet állapotát, és amelyek segítségével megértjük ezek genealógiáját”.⁶ Talán nem túlzás azt állítani, hogy Rancière elmélete az egyik legerősebb konkurencia a világ-szerzte sikeres Bourriaud-féle relációsesztétika számára.

2. Rancière és a 19. századi politika-oktatás-művészet narratívája.

Kulcsfigurák: Schiller, Flaubert, Jacotot

Rancière szerint ma tulajdonképpen még mindig abban a társadalmi térben élünk, amely a 19. században rajzolódott ki, és amely felborította azt a berendezkedést, amelynek tárgyalását Platón írásaiban találjuk meg.

Rancière három rendszert különböztet meg: a képek etikai rendszerét, a művészet reprezentációs rendszerét és a művészet esztétikai rendszerét.

Az *etikai* rezsimben a műalkotások nem rendelkeztek autonómiával – értékelsük attól függött, hogy milyen hatással voltak az egyének és közösségek ethoszára. Ennek a rezsimnek a tökéletes modellje Platón Állama. Platón szerint az igazságos társadalom az, ahol a társadalom különböző rétegei a nekik szánt helyet foglalják el, és a nekik való tevékenységeket végzik el. Így a társadalom szövete elkülönült régiókra szakad, tér és idő nem mindenkinek áll ugyanúgy rendelkezésére. Vannak terek és tevékenységek, amelyekből egyes csoportok ki vannak zárva. Így például a kézművesek, földművesek, akiknek dolgozniuk kell, mert ez a rendeltetésük, nem foglalkozhatnak művészetrel vagy filozófiával, mert nincs idejük rá – állítja Platón. Így ők részesülnek a munka idejéből, de nem részesülnek a művelődés idejéből.

A *reprezentációs* rezsimben a képek már az utánzás területéhez tartoznak, már nem érvényes rájuk a hasznosság kritériuma. A reprezentációs rendszert Rancière Arisztotelész

⁵ Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.

⁶ Jacques Rancière: *From Politics to Aesthetics?* Paragraph 28(1)(2005). 13. sz. <https://doi.org/10.3366/para.2005.28.1.13>. Utolsó letöltés: 2018.02.02.

tragédiatárgyalásából vezeti le. Arisztotelész felismeri a fikció sajátosságát: a műalkotások nem a valóság egyszerű utánzásai, inkább egy forma ráerőltetése az anyagra; a tragédia nem történelemírás, hanem fikció. A műalkotások belső normákra hallgatnak. A hierarchikus felosztás a művészetek reprezentatív rendszerében is tovább él, a művészet belső dichotómiáira szakad: az elbeszélés többet ér, mint a leírás, a szöveg többet, mint a kép, a komoly műfajok többet érnek, mint a komikus műfajok, a történelmi témák értékesebbek, mint a zsánerfestészet vagy a csendélet.

Az esztétikai rezsim felborítja ezt a normativitást és a forma és anyag viszonyát, amelyre épül: „a műalkotások most már önmagukban vannak meghatározva, mint amik egy, a normális érzékelhető rezsimjéhez képest kivételt képező, sajátos érzékelhetőhöz tartóznak, amely közvetlen adekvációt mutat gondolat és érzékelhető materialitás között”.⁷

Bár Rancière figyelmeztet, hogy ezek a „rezsimek” nem azonosíthatók közvetlenül valamilyen történelmi korszakkal, mivel akár napjainkban is előfordulhat mindhárom jelenség, mégis elmondható, hogy a 19. század előtt az esztétikai rezsim nem létezett. Továbbá Rancière átírja az eddigi művészettörténeti kategóriákat. Ily módon nagyjából az, amit etikai rezsimnek nevez, a heteronóm művészetnek felel meg. A reprezentációs rezsim furcsa módon nem a külső (vagy belső) világ reprezentációjáról szól, hanem a forma és az anyag viszonyáról és arról a belső kritériumrendszeréről, ami tagolta az – ilyen értelemben – autonóm művészetet (úgy tűnik, nagyjából a reneszánsztól kezdve a formalista elképzelésekig minden ide tartozhat). Végül az esztétikai rezsimhez az a művészet tartozik, ahol az előző szabályok, amelyek belső hierarchiákat építettek, érvénytelenné válnak, és a gondolat közvetlenül, adekvát módon érzékelhető formában kifejeződik.

A hierarchikus építkezés egészen a 19. századig érvényes volt, amikor hirtelen megnyílt a tér és az idő mindenki számára. Rancière azt a meglepő állítást fogalmazza meg, hogy „a munkások emancipációja esztétikai forradalom volt”.⁸ Ezt úgy érti, hogy a platóni felosztás ellen, amelyben a munkásoknak nincs idejük másra, csak saját munkájukra, a 19. században kiderül, hogy a munkásoknak van idejük például olvasni és újságot írni.

Rancière a munkások esztétikai emancipációját összeköti a tágabb esztétikai forradalommal, amely elutasítja a magas és alacsony témák és műfajok hierarchiáját, a cselekvés magasabbrendűségét az élethez képest, a cél-ok, ok-hatás racionalitás sémáit. Az esztétikai forradalomra az írás előzmény nélküli elterjedése is jellemző. Az esztétika metapolitikája egy olyan érzéki közösség, amelynek célja megvalósítani azt, amit a pusztán politikai forradalom elvett: „élő attitűdökben, a testek és a szavak, terek, foglalkozások, létmódok és beszédmódok elosztásának új harmóniájában megtestesült szabadság és egyenlőség”.⁹ Az esztétikai tapasztalat éppen azért lehetett az új kollektív élet elve, mert „egy olyan hely volt, ahonnan visszavonták a szokásos hierarchiákat, amelyek bekeretezték a mindennapi életet”.¹⁰

Ez a fordulat politikai és esztétikai egyszerre: a demokráciáról és az érzékelhető újra-felosztásáról szól. Az esztétikai forradalmat Rancière két kiemelt névhez köti: Schillerhez és Flauberthez.

⁷ Jacques Rancière: *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*. New Left Review 14(2002). 134.

⁸ Jacques Rancière: *From Politics to Aesthetics?* 13.

⁹ Uo. 18.

¹⁰ Uo, 21.

Az esztétikai rezsim kiindulópontja Schiller esztétikai leveleiben érhető tetten. Schiller esztétikai leveleiben egy új, esztétikai állapotot ír le, amelyben a játékoszton felfüggeszti a képességek vitáját, egyik képességet sem rendeli a másik alá. Ez az új tapasztalat a szabadság tapasztalata, amikor az embert alkotó ösztönök egyensúlyban vannak, nincs egy előre eldöntött módja a tapasztalásnak vagy egy előre eldöntött jó válasz vagy cselekvési mód, hanem ebben az állapotban azok lehetünk, amiknek lennünk kell.

Schiller írását Rancière azért tartja korszakalkotónak, mert a német szerző felismeri, hogy az érzékelhető új tapasztalata nem csupán individuális, hanem társadalmi jelentőséggel is bír. Rancière kiindulópontként a 15. levél azon részét használja, ahol Schiller kijelenti a játékoszton paradoxonjáról – „Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik” –, hogy „rajta fog alapulni, ígérem Önnek, az esztétikai művészet és a még nehezebb életművészet egész épülete”.¹¹ Ezt Rancière a következőképpen fogalmazza újra: „van egy sajátos érzéki tapasztalat – az esztétikai –, amely egyaránt hordozza a művészet új világának és az egyének és közösségek számára egy új élet ígérését”.¹² Véleményem szerint itt történik egy lényeges csúsztatás a szöveg Rancière-féle fordításában: az életművészet semmiféle képen nem hordozza megáiban a közösségre való utalást. Schiller valóban beszél később „esztétikai államról”, de megjegyzi, hogy bár „a szükséglet szerint létezik minden finoman hangolt lélekben”, ám ténylegesen „csak néhány válogatott körben találjuk meg alkalmasint”.¹³ Sőt, úgy gondolom, Schiller számára éppen az esztétikai állapot társadalmi kiterjesztése jelenti a legnagyobb gondot. Az esztétikai állapotot, amely megvalósítja az ember teljességét, így antropológiai szempontból beteljesedés, Schiller mégiscsak átmeneti állapotként írja le, útban egy olyan morális állam felé, amely nem semmisíti meg az emberben az érzéki oldalt. Rancière az eredeti szövegnek ezzel a fordításával (minden megismerés fordítás, vallja Jacotot-val együtt) megoldottnak tekint egy olyan kérdést, aminek komplexitásával Schiller még tisztában volt.

Rancière úgy látja, hogy Schiller ígérete hatásos volt, és a művészet esztétikai rezsimje megvalósult. Schiller szövegében Rancière hangsúlyozza az „és” szót, amiben az egész ígérlet ereje lakozik, és amiből születtek a gyakran ellentétes álláspontok a művészet és az élet viszonyáról, a művészet autonómiáját militánsan védő Adornótól egészen a művészetet az életben feloldani próbáló művészekig. Ezek az álláspontok mind ugyanazt az „és”-t tanúsítják, „ugyanazt a csomót, amely egymáshoz köti az autonómiát és a heteronómiát”.¹⁴

A Schiller-féle esztétikai állapot nem pusztán a játékról (szórakozásról?) és a művészetről szól, hanem arról, hogyan lehet beteljesíteni az embernek mint társadalmi lénynek a rendeltetését. Rancière úgy látja, hogy Schiller a kortárs társadalom hierarchikus rendszerét szeretné megsemmisíteni, hatékonyabban, mint ahogyan azt a francia forradalom tette: „a művészet eszméjén keresztül le akarja rombolni egy olyan társadalom eszméjét, amelynek alapja a gondolkodók, döntéshozók és a fizikai munkára szántak ellentétje”.¹⁵

¹¹ Friedrich Schiller: *Levelek az esztétikai nevelésről*. = Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán. Bp. 2005. 206.

¹² Jacques Rancière: *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*. 133.

¹³ Friedrich Schiller: *i.m.* 259.

¹⁴ Jacques Rancière: *i.m.* 133.

¹⁵ Jacques Rancière: *Estztétika és politika*. Ford. Jancsó Júlia. Bp. 2009. 36.

Bár Schiller levelei Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg herceghez (!) nem tartalmaznak semmilyen utalást a munkásokra, a kézművesekre, Rancière mégis úgy gondolja, hogy amit az érzékelhető demokratikus felosztása megalapoz, elsősorban a munkások helyzetét változtatja meg, akik eddig ki voltak zárva az érzékelhető egyes területeiről. Ez az új felosztás „kihozza a kézművest a »maga« helyéről, a munka domesztikált teréből, és »időt« ad neki arra, hogy a tanácskozó állampolgár szerepében megjelenjen a nyilvános eszmecserék színterén”.¹⁶

Talán érthetővé válik, hogy miért nyugózik le Rancière-t a 19. századi történesek, elsősorban az irodalom vagy az oktatási kísérletek, és miért nem például Kantban látja az új rezsim atyját, ha észrevesszük, hogy törődéseinek tárgya az emancipáció, elsősorban a munkások emancipációja. A munkásosztály a 19. század terméke, valóban a 19. században kezd látszani, kezd hallatszani a hangja, új cselekvési terek nyílnak meg számára. Kant egyetemesnek gondolt rendszere nem releváns egy eddig kizárt csoport emancipációja szempontjából, viszont sokkal izgalmasabb egy olyan elmélet, amit lehet az egyenlőség szempontjából értelmezni. Schiller azzal, hogy az anyagi ösztönt és a formai ösztönt egyensúlyba hozza, lehetőséget ad az egyenlőség elgondolására.

Rancière arra a következtetésre jut, hogy Schiller esztétikai állapotában van egy alapvető ellentmondás: a művészet annyiban művészet, amennyiben nem az, hanem élet. Ezt arra a leírásra alapozza, amit Schiller a görög szoborról nyújt, és amit Rancière úgy értelmez, hogy ez „egy olyan élet megjelenése, amelyben a művészet nem művészet”, s a görög szobor „zártága” egy olyan kollektív élet „ön-elégedettsége”, amely nem különül el tevékenységi szférákra, egy olyan közösségé, „ahol művészet és élet, művészet és politika, élet és politika nem szakadnak el egymástól”.¹⁷ Rancière értelmezésének alapja Schiller igyekezete, hogy a játékosztönbe kiegyezésre bírja a másik két ösztön (az anyagi, azaz érzéki és a formai, azaz logikai-erkölcsi) területeit. Schiller sok megszüntetendő ellentétpárt említ, de ezek véletlenül sem esnek egybe a Rancière által kiemelt ellentétpárokkal. Így annyiban áll ez a nulla fokra visszavezetett ellentét, amennyiben az ellentétpár elemeit vissza lehet vezetni az érzékelhetőre és a logikai-erkölcsire.

Rancière narratívájában Flaubert az, akinek írásaiban leginkább tetten érhető a művészet esztétikai rezsimje. Flaubertben Rancière azt az író tünneplí, aki számára nincsenek túl jelentéktelen témák, aki megszünteti a műfajokra való bontást, a művészet belső hierarchiáját (komoly versus komikus, tragikus hős versus a komédia hősöcskéje stb.) és írásaiban mindenfajta tapasztalat szóhoz juthat. A *Madame Bovary*ban mutatkozik meg „az érzéki új felosztása, amely az eszmei élvezeteket mindenki számára elérhetővé teszi”.¹⁸

Emma Bovary öngyilkosságát firtatva Rancière megállapítja, hogy Emma „első hibája: túl élénk volt a képzelete, összetévesztette az irodalmat az élettel”.¹⁹ De mit is jelent mindez? Emmára, mint karakterre az a jellemző, hogy elutasítja a kétféle öröm közötti szeparációt: az anyagi javak materiális élvezete és a művészet, irodalom, eszmék spirituális élvezete egyaránt vonzza. Emma karaktere arra a jelenségre válaszol, ami az 1850–1860-as éveket lázban tartotta: és ez „az izgalom”: „Ebben az időben Franciaországban ezt a diagnózist mindenhol és mindenkor lehetett hallani; a társadalom egy végzetes betegségben szenved, amely érinti a

¹⁶ Uo.

¹⁷ Jacques Rancière: *i.m.* 136.

¹⁸ Jacques Rancière: *Why Emma Bovary Had to Be Killed*. *Critical Inquiry* 34(2)(2008). 238.

¹⁹ Uo. 233.

társadalmi rendet és a személyes viselkedést egyaránt. A gondolatok és vágyak, étvágyak és frusztrációk nyugtalanító zürzavara keletkezett.”²⁰

Ami ezt az aggodalmat kiváltotta, az a vágyak és érzékelések demokratizálása, annak tapasztalata, hogy az eddig az élvezetekből kizártak is (munkások, nők) kereshetik az örömet, az élvezeteket. Ennek az izgalomnak a szinonimája a 19. század közepén: a demokrácia. A kortárs diskurzusokban azt állították, hogy a politikai demokráciát szétverték, de itt volt a demokrácia egy sokkal radikálisabb felkelése, amit sem a rendőrség, sem a katonaság nem tud leszerelni: „a törekvések és a vágyak sokaságának felkelése, amely a modern társadalom összes pórúságában felbukkan”.²¹ Az eddigi kizárt rétegek élvezni akartak mindent, ami élvezhető – beleértve a szellemi élvezeteket is.

Ennek az „izgalomnak” felel meg az új irodalom, amely eltörli a határokat a költészet és az élet prózai eseményei között. Az új irodalom számára egy téma ugyanígy jó, mint egy másik téma, nincsenek nemes hősök és érdemtelen alanyok. A művészet belső hierarchiáinak eltörlése, a „tisztá művészet” gondolata komoly következtetésekkel járt: „Flaubert ezt kiemeli, mint a tiszta művészet elvét; a tiszta Művészet az a Művészet, amely nem témáinak köszönheti méltóságát, ami azt jelenti, hogy nincs határ aközött, ami a Művészethez tartozik és aközött, ami a nem-művészeti élethez tartozik. Ez a paradoxon: ugyanazon logika mentén, amelynek köszönhetően a művészet egyes számban és nagy M betűvel létezik, többé nem létezhet határ a művészet és a nem-művészet között.”²²

Rancière nagyvonalúan kiterjeszti az irodalom nivelláló gesztusát a társadalomra, úgy gondolván, hogy a határok elmosása és a különbségek nivellálása az irodalomban, egyben „új életlehetőségeket határoz meg bárki számára”.²³ Itt tetten érhető Rancière egyik ki nem mondott előfeltevése: ami az irodalomban zajlik, nem marad ott, hanem kihat a társadalmi életre is. Ennek valószínű egyfajta körkörös érvelés az alapja: a modernitás megnyitja az irodalmat mindenki előtt (mert most akárki keresheti az élvezeteket), és ennek következtében az, ami az irodalomban történik (a témák és szubjektumok egy szintre hozása) visszahat a társadalomra (és oda vezet, hogy bárki bármilyen élvezetet megcélozhat).

Rancière megfogalmazza, hogy a demokratizálás a művészet szempontjából tartalmaz egy életveszélyes fenyegetést, mégpedig a művészet megszűnését, amennyiben a művészet és a nem-művészet közötti határok eltörlődnek. Itt körvonalazódik a művészet halálának veszélye. Ennek elkerülését Flaubert abban látja, hogy az ekvivalencia művészet és élet között csak a könyvben (művészetben) lehet érvényes – és Emma ez ellen vét, amikor az életben is tételezi az említett ekvivalenciát, és ezért meg kell halnia. Flaubert tiszta művészete így a mindennapi élet esztétizálása ellen lép fel (bár nyilván Flaubert idejében a terminus még nem létezik, de az aggodalom igen). Rancière kiemeli, hogy a *Madame Bovary* az első giccsellenes manifesztum, ugyanis „a giccs a mindenki életében belefoglalt művészetet jelenti, a művészetet mint a mindennapi élet környékének és berendezéseinek részét”.²⁴

Az esztétikai demokratizálás, amit Flaubert megtagad az élettől, az írásában egy olyan stílusban mutatkozik meg, ahol mindent ugyanazzal az érdektelen tekintettel szemlélhető: „az

²⁰ Uo. 235.

²¹ Uo. 236.

²² Uo. 237.

²³ Uo. 238.

²⁴ Uo. 240.

érzetek önmagukban való élvezetét” jelenti, „elválasztva a mindennapi élet szenzoriumától”.²⁵ Így kiderül, hogy az autonóm művészet szembenállása az élet esztétizálásával annak köszönhető, hogy az olyan művészek, mint Flaubert, nem merték felvállalni az esztétikai rezsim összes demokratikus következményét, és csak a művészetre akarták korlátozni az általuk lehetővé tett felszabadulást.

Rancière egy harmadik visszatérő példája a 19. század demokratizáló folyamata számára Jacotot francia irodalomtanár, aki a véletlen folytán rábukkan az „univerzális pedagógiára”: emigrációba kényszerül, és Leuvenben felfogadják francia irodalmat tanítani – olyan fiatalok számára, akik nem tudnak franciául, miközben ő maga nem tud flamandul. Így a kezükbe adja Fénelon kétnyelvű kötetét, és rájuk parancsol, hogy olvassák el, majd foglalják össze a lényegét francia nyelven. Derék francia professzorunk meglepődik, hogy diákjai minden magyarázat nélkül megtanulnak annyira franciául, hogy képesek értelmes szöveget megfogalmazni. Ezek után a módszert több olyan területen alkalmazza (pl. kémia, zongora, festészet), amelyhez nem ért, így tudatlan tanárként tanítja a tanulókat. Az „univerzális pedagógia” módszerének lényege az, ahogy eltörlí a tanár és a tanítvány közötti különbséget, és az intelligenciák egyenlőségének hipotéziséből kiindulva bizonyítani próbálja, hogy bárki bármit megtanulhat a tanár magyarázatai nélkül.

Jacotot és egyben Rancière véleménye az, hogy az anyanyelv mintájára minden nyelvet meg lehet tanulni, és minden mást is. A megismerés nem más, mint fordítás: „a fordítás költői munkája minden tanulás lényege”.²⁶ Mivel minden ember képes magyarázat nélkül megtanulni anyanyelvét, minden mást is képes megtanulni, ami azt jelenti, hogy: „Nincs kétféle elme. Van egyenlőtlenség az intelligenciák megnyilvánulásaiban, összhangban azzal a több vagy kevesebb energiával, amit az akarat közöl az intelligenciával az új viszonyok felfedezése és kombinálása érdekében, de nem létezik az intellektuális képességek hierarchiája.”²⁷

Az intelligenciák egyenlősége nem egy cél, amit az emancipatív nevelés el kell hogy érjen, hanem egy előfeltétel, egy axióma. Az intelligenciák egyenlőségének jelentősége abban áll, hogy ez „az emberiség közös kötéleke, az emberi társadalom létezésének szükséges és elégséges feltétele”.²⁸

Rancière fő aggodalma, amelyre az egész munkássága épül, hogy az emancipatorikus szándék, amely a modernitásra jellemző, önmaga ellen fordul. Az emancipációt egyrészt ön-emancipációnak tekinti, másrészt nem a jövőbe helyezi, mint a legtöbb társadalom reformálni kívánó mozgalom, hanem a jelenbe. A felszabadulás nála egyrészt a világ megnyílását jelenti az érzéki tapasztalat előtt – bárki láthasson bármit, mondhasson és hallgathasson bármit, és cselekedhessen bármit. Másrészt érdekes, hogy a személy függőségét és korlátozását nem gazdasági okokra vezeti vissza: nem az a gond, hogy vannak szegények, az a gond, hogy a szegények ki vannak zárva a világ tapasztalásából. Ugyanakkor az emberi méltóság elleni legnagyobb bűnt abban látja, hogy nem ismerjük el az intelligenciák egyenlőségét. Az emancipációs törekvéseket közvetlenül összeköti az esztétikai rendszerrel, amely nem véletlenül és időnként, hanem alapjában és elejétől kezdve politikai.

²⁵ Uo. 242.

²⁶ Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Bp. 2011. 12.

²⁷ Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster*. = Uő: *Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford 1991. 26.

²⁸ Uo. 73.

3. Esztétika és politika

Rancièrre értelmezésében az esztétika új jelentést szerez: „Az »esztétikait« hasonlóan értem, ahogyan Kant »az érzékelés a priori formáit«: nem a művészet és az ízlés kérdése, elsősorban az idő és a tér kérdése. Azonban kutatásom az idővel és a térrel nem mint a megismerés tárgyainak megjelenítési formáival foglalkozik, hanem az idővel és a térrel mint a társadalomban való »helyünk« konfigurációjával, a közös és a privát disztribúciós formáival, és mindenki saját részének a kijelölésével”.²⁹

Így az esztétika egyrészt visszanyeri az „aisztheszisz” görög terminus konnotációját, de nem feledkezik meg az esztétika új jelentéséről sem, amely az esztétikát a szép érzékelésével és a művészetekről való elmélkedéssel köti össze. Nem véletlen, hogy az esztétikai forradalmat Rancièrre a művészetben, elsősorban az irodalom területén kutatja.

Általában úgy gondoljuk, hogy az érzéki mindenki számára elérhető, hogy minden szubjektum ugyanúgy képes érzékelni a világot. Az érzékelés hagyományosan az ismeretelmélet kérdése –, illetve a 19. századtól kezdve, az esztétika kérdése is, amennyiben az érzékelés tárgya a szép. Rancièrre átrajzolja az esztétika területét azzal, hogy az érzékelhető (látható, hallható, kimondható) területén felfedezi a töréseket, az egyenlőtlen elosztásokat.

Az érzékelhető elosztásának tárgyalásához Rancièrre Kantot használja kiindulópontnak, mégpedig azt, ahogyan a német filozófus felvázolja az érzékelés (képzelőerő) és az értelem viszonyát. Ez a viszony háromféleképpen alakulhat. Az első kettő hierarchikus rend: az értelem alárendeli az érzékelőképességet (ez a megismerés rendje), vagy az érzékelés alárendeli az értelmet (ez a vágy rendje). A harmadik modalitás az esztétikai rendhez tartozik: a két fakultás megegyezik egymással, és nincs semmiféle alárendeltségi viszony közöttük. Ez a „diszjunktív” viszony, amikor nincsenek szabályok, és amit Schiller mint a játékosztón területét határozza meg. Rancièrre értelmezésében „a képességek közötti hierarchikus viszony elutasítása maga után vonja a társadalmi hierarchia bizonyos semlegesítését”.³⁰ Ez az a pont, ahol Rancièrre egy olyan politikai jelentéssel ruhazza fel az esztétikait, aminek nyoma sincs Kantnál, és olyan eredeti értelmezést alkot, amely jócskán eltér attól, ahogyan eddig az esztétika és a politika viszonyát látták.

Rancièrre, úgy tűnik, elfogadja Platón azon feltételezését, hogy ami az egyéni lélekre érvényes, az kiterjeszthető a polisra is. Platónnál az egyéni lélek felosztásának megfelel a kollektív lélek felosztása és a város osztályokra való felosztása. Platónnál az intelligencia osztálya vezette az érzékelés és a vágy osztályát. Ezt a kettéosztást szünteti meg az esztétikai rendszer azzal, hogy a kettéosztottságot kiegészíti az esztétikai tapasztalattal. Ami hozzáadódik, az nem a társadalom egy új része, nem egy új osztály, hanem egy újraelosztási tevékenység, amely a semlegesítés formáját önti.

Így az esztétikai dimenzió már önmagában is politikainak bizonyul: „Amit esztétikai dimenzióknak nevezek, ez: számolni a részek kiegészítésével, amit nem írhatunk le úgy, mint egy részt. Egy más viszony érzék és értelem között, egy kiegészítés, amely

²⁹ Jacques Rancièrre: *From Politics to Aesthetics?* 13.

³⁰ Jacques Rancièrre: *The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge*. *Critical Inquiry* 36(1) (2009). 2. <https://doi.org/10.1086/606120> Utolsó letöltés: 2018.02.02.

egyaránt felmutatja és semlegesíti az érzékelhető szívében lévő felosztást. Hadd nevezzük el disszenzusnak.³¹ A disszenzus nem egy konfliktus, hanem az érzék és értelem normális viszonyának megzavarása.³²

A disszenzus kifejezés nagyszerűen utal egyrészt a politikai konszenzus hiányára vagy tagadására, másrészt az érzékelés területére, így nem meglepő, hogy ez a fogalom vált Rancière egyik védjegyévé. A konszenzus és disszenzus etikai dimenziója visszavezethető a platóni rendre, ahol az etikai törvény megkövetelte a különbségtételt az érzékelés osztálya és az intelligencia osztálya között (a felosztás belső törvénye), másrészt a közösségben élők és a közösek között (a mérhetetlen külső törvénye).

Rancière szívesen játszik a terminusokkal – így írásaiban foglalkozik az esztétika politikájával, a politika esztétikájával és a tudás esztétikájával. A tudás esztétikájával itt nem szeretnék foglalkozni, így annyit jegyzek meg, hogy új hitekről szól – a tudás poétikájáról, az interdiszciplináris szemléletről.

Az esztétika politikája „azt a módot jelöli, ahogyan az esztétikai tapasztalat – mint a művészi gyakorlat és recepció láthatóság és érthetőség formáinak refigurációja – beavatkozik az érzékelhető megosztásába”.³³ Az esztétika politikája nem a politikailag elkötelezett, nyíltan kritikus művészetben hatékony. Az ilyen típusú művészet arra törekszik, hogy egy dominanciát egy másikkal váltson fel. A dominancia körforgásából csak az esztétikai áttérés lehetséges: „az érzékelhető újraelosztása, azon részek újraelosztása, amelyekről feltételezték, hogy a magasabb és az alacsonyabb képességekhez, illetve a magasabb és alacsonyabb osztályokhoz kellene, hogy tartozzanak”.³⁴

A politika esztétikája arra vonatkozik, hogy a politika elsősorban nem törvényekről és alkotmányokról szól, hanem „inkább azon közösség érzéki szövete konfigurációjának a kérdése, amely számára értelmesebbek a törvények és alkotmányok”.³⁵ Olyan kérdések vetődnek fel, mint: milyen tárgyak közösek; milyen szubjektumok részei a közösségnek; mely szubjektumok képesek látni és hangot adni annak, ami közös; mely érvek és gyakorlatok számítanak politikainak? Rancière úgy gondolja, hogy a démosz eredetileg a nem számolt sokaság, és a démosz hatalma a bárki hatalma.

A politika disszenzusa démosz, a bárki hozzáférési lehetőségét nyilvánítja ki. Disszenzust kreálni annyi, mint: „kihívást intézni a részek, helyek és kompetenciák elosztásához, összekötve egy bizonyos csoport ellen elkövetett sajátos rosszat a rendőri disztribúció által bárki ellen elkövetett rosszal – amely bárki képességének rendőri tagadása”.³⁶ Rancière újabb nyelvi leleményével találkozunk: megkülönbözteti a *la police* (rendőri) kifejezést, amely a politikailag bármilyen rögzült rendet jelenti a *la politique*-től, amely ennek a rendnek az újrakonfigurációja. Rancière nagyvonalúan átsiklik a különböző társadalmi rendszerek közötti különbségek fő-

³¹ A magyar fordítás (Jancsó Júlia) a „meghasonlás” kifejezést használja. Amikor nem a magyar fordítást használom, inkább az angol fordításban szereplő „disszenzussal” fogok dolgozni (amit máskülönben maga Rancière választott a „mésentente” fordítására), mivel egyrészt utal a konszenzusra, amely bizonyos értelemben az ellentéte, másrészt visszavezet a sensusra, így minduntalan emlékeztet bennünket, hogy a „meghasonlás” az érzékelhető szintjén megy végbe.

³² Jacques Rancière: *i.m.* 3.

³³ Uo. 5.

³⁴ Uo. 8.

³⁵ Uo. 8.

³⁶ Uo. 10.

lött – ugyanis az egyenlőtlen elosztást – úgy tűnik – elkerülhetetlennek tartja. Viszont nem engedné, hogy bármilyen rendbe beletörődjünk, az esztétikai forradalom után a rend állandó újrakonfigurációját lehet és kell véghezvinni.

A disszenzus ugyanarra a színpadra, ugyanabba a világba helyez két világot, két heterogén logikát. Ez az összemérhetetlenek összemérése. A disszenzus fogalma azért is különösen érdekes, mert a kortárs politikailag érdekelt művészeti formák értékelésében Rancière ezt a fogalmat használja kritériumként. Azokat a műveket tartja jelentősnek, amelyek képesek a disszenzust megfogalmazni, fenntartani.

4. Művészetek

Bár Rancière számára az esztétikai forradalom több, mint a művészetek új rendszere, mivel az érzékelhető felosztásának legmélyebb rétegeit érinti, kétségtelen, hogy elmékedéseiben a művészetek – az irodalom, a színház, a képzőművészetek, a fotó, a film – központi szerepet játszanak. Kritikájának vissza-visszatérő tárgya az, ahogyan a modernitásról és az avantgádról elmékedünk – mivel szerinte ezek az alapfogalmak leegyszerűsítik a képet, és nem nyitnak perspektívákat a művészet és a társadalom számára.

A művészetek felosztását visszavezeti Platónhoz, akinél szerinte a művészetek két nagy csoportjával találkozunk: a néma jelek művészetével (az irodalom és a festészet) és a mozdulatok terével, amely lehet mimetikus és ezáltal elhibázott (a színház, amely összekuszálja a személyek, tevékenységek és terek felosztását), vagy lehet a közösség autentikusan mozgó teste, azaz a tánc. Rancière így összegezi: „a »festett« jelek síkja, a megkettőződés a színházban, a táncoló kar ritmusa: ez az érzékelhető felosztásának három formája, amelyek alapján a művészeteket észleljük, s mint művészetet és mind a közösségi érzékelés formáját elgondolhatjuk”.³⁷

Ez a felosztás innovatív ahhoz a megszokott rendszerhez képest, amit Lessing hagyott ránk: a térbeli művészetek és az időbeli művészetek felosztása. Lessing felfogásában az irodalom az időbeli művészetekhez tartozik, függetlenül attól, hogy írott szöveggel vagy hangos szöveggel van dolgunk, cselekedeteket mutat be, és szemben áll a festészettel (és szobrászattal), amely testeket ábrázol. Rancière szempontjából az irodalom és a festészet viszont egyazon kategória, mivel mindkét esetben „festett” jelekről van szó, amelyek azzal a demokratikus tulajdonsággal rendelkeznek, hogy eljuthatnak bárhová, bárkihez, és nem tudnak védekezni az aleatorikus értelmezésekkel szemben. Itt Rancière kiterjeszti Platón kifogásait az írással szemben a rajzra, festészetre, sőt minden vizuális művészetre, bár nyilvánvalóan Platónnál az élő beszéd és a halott, írott beszéd közötti ellentét demonstrálása volt a cél. Továbbá érdekes, hogy Rancière úgy gondolja, Platón azért utasította el a mimetikus művészeteket, mert egy kettősség van beépítve az utánzóba: egyszerre két dolgot csinál, így vét az ideális állam azon törvénye ellen, amely mindenkinek kijelölte az egyetlen elfoglalható helyét és üzhető tevékenységét. Rancière mint ha nem szeretne csatlakozni ahhoz a hagyományhoz, amely Platón művészetéhez való viszonyát az utánzás ismeretelméleti korrumpáltságához köti. Nem ezt tartja relevánsnak, hanem azt,

³⁷ Jacques Rancière: *Esz­tétika és politika*. 11.

hogy az utánzó megszegi a képességek hierarchiáját, nem azzal foglalkozik, amihez ért (vagy még rosszabb: nem ért semmihez), elhagyja a neki rendelt helyet, időt, tevékenységet.

Rancière tisztázza, hogy Platón rendszerében még nem beszélhetünk művészetről, inkább különböző típusú képekről – ugyanis a művészetek nem emelkednek ki a többi tevékenység közül, értéküket az adja, ahogyan viszonyulnak a társadalmi ethoszhoz, így teljesen eszközjellegű létük van.

Rancière szerint a művészet második rezsimjében, a reprezentációs vagy poétikai rezsimben már a művészet kiemelkedik a többi foglalkozás közül, fikcionális jellegének köszönhetően. Rancière értelmezésében Arisztotelész azáltal, hogy a tragédiát nem a létező utánzásának, hanem a szükségszerűség és valószínűség törvényei alapján létrejövő fikciónak tartja, és a fikciónak magasabb rendű, „filozofikusabb” szerepet szán az igazság felfedezésében, egyrészt az igazság kimondását helyezi a művészetek szívébe, másrészt a művészeteket narratív pályára állítja be. A tragédia (és a többi művészet) lényege nem a jellemek vagy a leírások, hanem a cselekvés. A reneszánsz festészet igyekezete, hogy valószínű képeket alkosson, nem a tökéletes utánzásra való törekvéssel magyarázható, hanem azzal, hogy az irodalom mintájára alkottak: egy mesét mondtak el a képek segítségével, azaz „az optikai mélység reprodukciója a történet kitérítettségéhez kötődött”.³⁸ A reprezentatív rezsim harmadik jellegzetessége, hogy belső hierarchiát épít fel: például a narráció többet ér a képnél, a komoly műfajok többet érnek, mint a komikusak, a történelmi műfaj többet ér a zsánerképnél, stb.

Ezt a belső hierarchiát szünteti meg a művészetek esztétikai rezsimje – ahogyan Rancière nevezi a modernizmust. A művészetek rezsimjére az jellemző, hogy egyrészt bárkihez eljut, beteljesítve Platón jóslatát, másrészt bármiről szólhat – és ez a regényben mutatkozik meg először. Az esztétika korában a „fikcionalitás” odáig vezet, hogy „bármely néma dologban jelentést tudjunk találni”.³⁹ Ez viszont azzal fenyeget, hogy a művészet és az élet között eltörlődnek a határok, ami a művészet megszüntetéséhez vezethet.

Rancière bevallja, hogy „a művészet esztétikai rezsimje” kifejezés tulajdonképpen felcseréli az eddig használt „modernitás” fogalmát, ugyanis utóbbit „zavaros megnevezésnek”, „leegyszerűsített történelmi szemléletnek”⁴⁰ tartja. A modernitás szerinte félrevezető fogalom, ugyanis további félrevezető fogalmakkal párosul: a művészetek autonómiájával, az avantgárd fogalmával. A művészetek autonómiája ennek az újonnan megnyílt térnek csak az egyik iránya: a másik az, amely az élet bármely eseményét érdemesnek tartja ahhoz, hogy a művészet témája legyen. Így a művészetek esztétikai rezsimjében állandó mozgás van a két pólus között: az élettől elszakadt autonóm művészet és az étellel egyenlővé váló művészet között.

A modernitás kuszaságának második formája (a már említett mellett, amely a modernséget azonosítja a művészet autonómiájával) már az esztétikai nevelés Schiller-féle elképzelésével indul, és Rancière modernitarizmusnak nevezi. Az esztétikai forradalom a politikai forradalom új eszméjét alkotta meg, az érzékelhető világ belakásának egy sajátos módját. Ennek a forradalomnak a csődje elvezetett a modernizmus siratóénekeéhez (pl. a Frankfurti Iskola) és a posztmodernizmus átváltásához karneváli hangulatból búskomorságba, amikor

³⁸ Uo. 12.

³⁹ Uo. 33.

⁴⁰ Uo. 20.

a posztmodern „a megjeleníthetelen/kezelhetetlen/megválthatatlan nagy siratóénekké vált” Lyotard személyében.⁴¹

A kortárs művészet „általában a beazonosíthatatlanság diagnózisa alá kerül”,⁴² amit a modernitás összeesésével hoznak összefüggésbe. Viszont a modernizmus és a posztmodernizmus osztoznak abban, ahogyan azonosítják a modernitást: „mindkettő egyetért azzal, hogy a modernitás a művészet autonómiáját jelenti, a művészet autonómiája pedig azt jelenti, hogy mindegyik művészet saját belső logikáját követi, saját médiumának törvénye szerint”, továbbá mindkettő egyetért „egy leegyszerűsítő gondolattal: a modern szakításával a reprezentációs hagyományral, amely azon a gondolaton nyugszik, hogy a reprezentáció hasonlóságot és figurációt jelent”.⁴³ Rancière kimutatja, hogy a művészet autonómiája egyrészt nem a művészeté, hanem az esztétikai tapasztalaté, másrészt azt, hogy az autonómia maga csak másik oldala a heteronómiának. A mimézis feladása azt is jelentette, hogy „nem létezett többé megkülönböztetési kritérium aközött, ami a művészethez és aközött, ami a mindennapi élethez tartozik”.⁴⁴ Így ha a modernizmusban csak a művészetnek az élettől való elkülönülését látjuk, akkor csak az érem egyik oldalát látjuk. A másik oldal éppen a művészet és az élet közötti határok eltörlése – amely ugyanúgy jellemző a művészet esztétikai rezsimjére, mint az autonómia kihangsúlyozása.

Rancière konklúziója szerint: „A művészet esztétikai rezsimjében a művészet annyiban művészet, amennyiben más, mint művészet, mindig is »esztétizálva« volt, azaz mindig »életformaként« volt tétélezve. A kulcskifejezés a művészet esztétikai rezsimje számára az, hogy a művészet egy autonóm életforma.”⁴⁵

Ezt kétféleképpen lehet értelmezni: lehet hangsúlyozni az autonómiát az élet ellenében, és lehet hangsúlyozni az életet az autonómiával szemben. Ebből három nagy foratókönyv keletkezik:

a. A művészet létté válik. A művészet ön-nevelés, új érzékelhető kialakítása, azaz egy új ethosz kialakítása. „Az esztétika a közös világ nem polemikus, konszenzuális keretezését igéri.”⁴⁶ A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramjából kiderül, hogy a költészet szerepe a gondolatok érzékletes kifejezése, élő képekben, közös szövekként az elit és a nép számára. Ide tartozik a „közösség mint műalkotás totalitárius figurája”,⁴⁷ de az *Arts and Crafts* mozgalom is, vagy az ornamentum funkcionális értelmezése – mind ugyanazt az alapelvet követi: „a művészet elsősorban a közös világ belakásáról szól”.⁴⁸

b. Az élet művészeté válik. Ez a múzeum foratókönyve mint a módja annak, hogy láthatóvá és érthetővé váljon a „művészet élete”. A historizáló művészet a műalkotást mint életformát mutatja be, mint „a gondolat inkarnációját”.⁴⁹ Itt az esztétikai forradalmat visszacsinálják, azáltal, hogy az esztétikai tapasztalatot a műalkotásba helyezik. A szobor élő forma, a művészet hit vagy élet (Hegel). Viszont ez maga után vonja a művészet halálát: amikor a gondolat önmaga számára átlátszóvá válik, amikor már nem áll ellen neki az anyag, ez a siker a művészet halála.

⁴¹ Uo. 24.

⁴² Jacques Rancière: *From Politics to Aesthetics?* 19.

⁴³ Uo. 20.

⁴⁴ Uo. 21.

⁴⁵ Jacques Rancière: *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*. 137.

⁴⁶ Uo. 137.

⁴⁷ Uo. 138.

⁴⁸ Uo. 139.

⁴⁹ Uo. 141.

Azaz: „amikor a művészet megszűnik nem művészetnek lenni, művészet sem lesz többé”.⁵⁰ Az új életnek nincs szüksége művészetre.

c. Művészet és élet felcserélik egymással tulajdonságaikat. Mivel a két előző stratégia egy ellentmondáshoz vezetett (az új életnek új művészetre van szüksége – az új életnek nincs szüksége művészetre), a probléma most az, „hogyan értékeljük újra a »heterogén érzéket«,⁵¹ és ez nemcsak a művészet, de az új élet problémája is. Két forgatókönyv van: az elsőben a művészet és az élet felcserélik egymással tulajdonságaikat (ez a romantikus költészet programja). Így a művészet vége el lesz halasztva, mivel a műalkotást lehet reaktualizálni, multitemporális perspektívában. Az élet és a művészet közötti határok elmosódnak: a műalkotás „kommoditássá” válik, a kommoditás pedig műalkotássá akar válni, mivel bármely tárgy lehet poétikus tárgy, így a heterogén érzéki mindenhol ott van. A veszély itt az, hogy minden poétikussá válik. A második forgatókönyv „a művészet elkülönülésének szükségessége a mindennapi élet esztétizálásának formáitól”.⁵² Ezt követi Flaubert, és ezért a giccs elleni első manifesztum Rancièrre szerint Flaubert *Madame Bovary*-ja, ahol a főszereplőnek azért kell meghalnia, mert összetéveszti a művészetet az étellel. Adorno és az avantgárd puristái egyaránt azt szerették volna, ha a művészet és az élet között átláthatatlan határ húzódik – ez az autonóm művészet tétje. Az autonóm művészet viszont a heteronómiát kell hogy hangsúlyozza, ahhoz, hogy az esztétikai forgatókönyvhöz hű maradjon, miközben ez a heteronómia aláásta autonómiáját. Ennek példája az, ahogyan Lyotard értelmezi a fenségest. A modern művészet a megmutathatatlan kifejezése – bár az esztétikai rezsimben semmi sem megmutathatatlan.

Rancièrre nem szándékozik „csatlakozni a gyászolók kórusához”.⁵³ Szerinte fel kell ismerünk, hogy „amennyiben az esztétikai képlet kezdettől fogva egymáshoz köti a művészetet és nem művészetet, annyiban a művészet életét két enyészpont között határozza meg: a művészet létevé válása és az élet művészetté válása”.⁵⁴ A művészet esztétikai rezsimjében a művészet léte éppen ezt jelenti: a közlekedést az autonómia és a heteronómia között. Megnyugodhatunk: ha a művészet autonómiája és a művészet és élet közötti határok eltörlése közötti ellentétet nem is sikerült feloldani, de legalább beletörődhetünk, hogy itt egy kontinuumról van szó, ahol a szemben álló követelmény ugyanannak a tengelynek a két vége.

5. Rancièrre jelentősége

Rancièrre sikerrel állít fel egy, a modernista narratívát konkuráló eszmerendszert. Mindenképpen alaposabban felforgatja a megszokott művészetértelmezéseket, mint a konkurens szemlélet, a relációsesztétika.

A szakítási pontokat a következőkben lehetne összefoglalni:

1. A művészettörténet alapkorszakainak átírása. Az – immár hagyományos – felfogásban a művészet nem-autonóm, a vallásnak alárendelt létét felváltja egy új szemlélet, amely a

⁵⁰ Uo. 142.

⁵¹ Uo. 142.

⁵² Uo. 146.

⁵³ Uo. 148.

⁵⁴ Uo. 150.

reneszánsztól kezdődően az utánzás, a természet utánzása köré szervezi a művészetet, majd ezt felborítja a 19. században egy új, főleg Kantra alapozódó szemlélet, amely a művészetet autonómiával ruházza fel. Az autonóm művészet felfogása a modernizmusban mutatkozik meg legtisztábban. Ezzel szemben, Rancière szerint három rezsimről vagy rendszerről kell beszélnünk, a képek etikai rendszeréről, a művészet reprezentatív rendszeréről, és a művészet esztétikai rendszeréről. Ezek sem kronológiailag, sem szempontrendszerként nem esnek egybe az eddig használt kronológiai kerettel.

2. Az esztétika terminus új használata. A 18. század végétől az esztétika fogalma összeforrt a szép fogalmával: az esztétika a szép érzékelésére vonatkozik, ugyanakkor, mivel az esztétika elkezdett egyre inkább művészetfilozófiává válni, az érzékelés háttérbe szorult a szép és a művészi hangsúlyozásával szemben. Rancière egyrészt reaktiválja az esztétika fogalmának az érzékelhetőhöz kötődő gyökereit, másrészt egy sajátos értelemben használja, amikor az 19. században kialakult „érezhető elosztásáról” ír. Itt az esztétika jelentése leginkább a schilleri leírásához közelít: egy olyan tapasztalat, ahol a hatások egyenlősége alatt a szubjektum szabad marad, ahol a különböző hierarchiák felfüggesztődnek. Ugyanakkor Rancière erőlteti az esztétika közösségformáló jelentését, amit legkevésbé sikerül bizonyítani. Összefoglalva: az esztétika „a művészet, az egyén és a közösség artikulációja”⁵⁵.

3. Ebből következik az egészen újfajta viszony, amit Rancière az esztétika és a politika között tételez. Joseph Tanke szerint „megközelítésének egyik előnye az, hogy bebizonyítja, hogyan politikai a művészet a pusztán léte szintjén”.⁵⁶ Az esztétikai rezsimek önmagában is politikai, mert legjellegzetesebb vonása a hierarchia felfüggesztése, az egyenlőség lehetőségének megmutatása. Így az esztétikai rezsimekben az érezhető elosztása a demokráciához kötődik, ahol bárki számára megnyílik az érezhető világ.

4. A művészetek terén a politikai akkor tartható fenn, ha a művészetek ellenállnak a hierarchikus rendszernek, ha kijátsszák egymás ellen a különböző aspektusokat (képek versus szavak, képek versus hangok, figurativitás versus absztrakt, téma versus anyag stb., elvárások versus eldönthetlenség stb.)

5. Rancière szakít a recepcióesztetikával. Nem foglalkozik a nyitott mű, a szerző halála vagy az intertextualitás kérdéseivel. Nem érdekli túlságosan, hogyan történik a művek befogadása, értelmezése. A művészetet tágabb perspektívában vizsgálja: az érezhető felosztó rendszerek szempontjából. Így az érdekli, hogy különböző rezsimek alatt mi válik láthatóvá, hallhatóvá, kimondhatóvá, elvégezhetővé a művészetben.

6. Ugyanakkor Rancière képes elvont elméleteit konkrét művészeti jelenségekre alkalmazni, legyen szó képzőművészetről, fotográfiról, mozgóképről, dizájnról. Ahogyan Jakub Stejskal fogalmaz, „Rancière kezei között az esztétikai elmélet újra a művészet értelmezésének fontos eszköze lett”.⁵⁷

7. Szintén Jakub Stejskal mutat rá Rancière egyik vakfoltjára: az esztétikai ítéletek, értékek és a műalkotások értékének kérdésére. Ezekkel a kérdésekkel a francia filozófus azért nem

⁵⁵ Mark Robson: *Jacques Rancière's Aesthetic Communities*. Paragraph 28(1) (2005). 79.

⁵⁶ Joseph J. Tanke: *Why Rancière Now?* The Journal of Aesthetic Education 44(2) (2010). 14.

⁵⁷ Jakub Stejskal: *Rancièreova estetska revolucija in njeni modernistični preostanki*. Filozofski Vestnik 33(2)(2012). 39–51. English version: *Rancière's Aesthetic Revolution and Its Modernist Residues*. <https://philarchive.org/archive/STERAR-6>. Utolsó letöltés: 2018.02.02.

foglalkozik, mert nem férnek bele egalitarista víziójába: „a művészi kiválóság és jó ízlés bevezetése a kánonokra és hierarchiákra emlékeztet”.⁵⁸

Ranciére meggyőzően érvel amellett, hogy a művészet nem pusztán szabadidős tevékenység, netán szórakozás, ahogyan az esztétikus sem pusztán egy plusz, egyfajta luxus. Úgy gondolja, az esztétikáról és művészetről szóló reflexió tétje sokkal jelentősebb: „ma az esztétika területén folyik az a csata, amelyik tegnap az emancipáció ígéreteiért, illetve a történelem illúzióiért és illúziótlánításáért folyt”.⁵⁹ Ebben a csatában olyan fegyverekkel dúl a harc, mint a művészet válságáról, a művészetnek a nyelv általi végzetes és fondorlatos kisajátításáról, a spektákulum általánossá válásáról, a kép haláláról szóló diskurzusok. Ranciére igyekszik lebontani mindenféle „végről” szóló elképzelést: a művészet vége, a történelem vége, a politika vége, a demokrácia vége, az utópiák vége stb. Ranciére nem akar részt venni a síratóénekek kórusában, amelyek vagy a kép végét, vagy a valóság eltűnését saját képében vizionálják,⁶⁰ így inkább megváltoztatja az egész kérdésfelvetésnek az alapját.

Összefoglalva munkásságát, Ranciére megjegyzi: „Soha nem váltottam át politikáról esztétikára. Mindig megpróbáltam felkutatni az érzéki elosztását, amely lehetővé teszi számunkra, hogy beazonosítsunk valamit, amit politikának nevezünk, és valamit, amit esztétikának nevezünk”.⁶¹

A művészet azért játszik fontos szerepet Ranciére kutatásaiban, mert a művészet nem-valósága, fikcionalitása átalakítja a valóságunkat – azaz a művészet nem csak művészet: „A politikai vagy irodalmi szövegek a valóságban hatnak [...]. Kirajzolják a láthatóság térképeit, a látható és a kimondható közötti pályákat, a létmódok, a tevékenységi módok és a kimondás módjai közötti összefüggéseket. [...] Ily módon hatalmukba kerítenek minden emberi lényt.”⁶²

Ranciére továbbviszi Arisztotelész azon állítását, mely szerint a zoon politikon kiemelkedő képessége a beszéd, és azt állítja, hogy „[az] ember politikus állat, mivel irodalmi állat, aki a szavak hatalma révén hagyja eltéríteni magát »természetes« céljától”.⁶³ Ezek szerint a politikai élet előfeltétele nem egyszerűen a beszéd, hanem az irodalmi beszéd. A művészet nem azáltal politizál, hogy militáns módon politikai témákat vet fel, hanem természete által.

Ranciére népszerűségének kedvez a művészetek terén bekövetkezett társadalmi fordulat. A társadalmi kérdések iránt fogékony művészek, kurátorok, kritikusok számára érdekes egy olyan megközelítés, amely felvállalja az emancipáció mára már marginálissá vált kérdését, de megpróbál ugyanakkor felülemelkedni a kritika megszokott módszerein. Úgy próbál radikális lenni, hogy nem ígér és nem is kíván forradalmat. Nem a jövőbe vetíti optimizáló vízióit, hanem a jelen átírását kísérli meg. Talán a következőképpen lehetne ellentmondásoktól mentes attitűdjét megfogalmazni: az egyenlőtlenségre alapuló helyzet tarthatatlan és megváltoztathatatlan, tehát kötelességünk felmutatni tarthatatlanságát és egy másik, szintén tarthatatlan egyenlőtlenséget előhívunk, mert mindez bizonyítja az alapvető egyenlőséget. Ha az esztétikai forradalom az érzékelhető, azaz esztétikai rend felbontását jelenti, azóta is esztétikai

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Jacques Ranciére: *Esztétika és politika*. 7.

⁶⁰ Jacques Ranciére: *The Future of the Image*. London 2007. 17.

⁶¹ Jacques Ranciére: *From Politics to Aesthetics?* 13.

⁶² Jacques Ranciére: *Esztétika és politika*. 33.

⁶³ Uo. 33.

forradalom zajlik, elsősorban a művészet eszközeivel. „Apokalipszis most” helyett – „Utópia itt és most”.

Jacques Rancière and the Politics of Aesthetics

Keywords: art, aesthetics, modernity, autonomy, heteronomy, emancipation, aesthetic revolution, sensible experience, politics of aesthetics

Jacques Rancière is one of the most often occurring contemporary references in the discourse on art, being a favourite of art theorists, curators and critics of art. Rancière’s success can be explained, on one hand, by „the social turn” in art (Claire Bishop), on the other hand by the bold reinterpretation of basic terms such as aesthetics, modernity, autonomy and heteronomy of art. Rancière’s main concern is the emancipation, and in this perspective he reinterprets modernity as an aesthetic revolution which – for the first time – makes it possible for sensible experience, including art, to be accessible to the demos, that is, to everyone. Rancière’s sources of inspiration are Schiller, Flaubert and Jacotot – who all have the same message: hierarchy can be overthrown, the world can be seen, heard, spoken about by anyone. The aesthetic revolution means the overthrow of hierarchies – and in this sense, since then the aesthetic revolution has been a permanent revolution.