

Esztétikai kötődés – ontológiai lehorgonyzás – művészeti elköteleződés

I. Esztétikai kötődés

Az esztétika egyik legnagyobb kérdése az, hogy az esztétikai viszony és tárgya vajon köti-e az embert a világhoz, vagy eloldozza attól. Vajon a szépség egy szinte tárgy nélküli tetszés élménye-e, amelyben az ember csak saját racionalitását vagy irracionalitását élvezzi, de mindenképpen saját képét látja visszaköszönni, vagy valami, amihez hasonlítani akarunk, egy követendő példa, amihez ragaszkodunk és kötődünk az első pillanattól kezdve, ahogy megpillantjuk? Másként fogalmazva: vajon a tárgy, a szép dolog, a szép ember vagy akár a szép esemény, ami ott kint van, csupán egy alkalom-e arra, hogy felkeltsen bennünk a szépség élményét, csak egy „tárgyasult önélvezet”-e, ahogy Theodor Lipps fogalmazott, vagy valóban a szépet pillantjuk meg, és valóban csupán megpillantjuk, s a tetszés csak *kíséri* bennünk a megpillantás és a szemlélés, a kontempláció eseményét vagy aktusát. Kant szinte elszólja magát, amikor úgy fogalmaz: „A kérdés csak arra vonatkozik, hogy *kíséri-e (begleiten)* bennem tetszés a tárgy puszta megjelenítését, legyen bármily közömbös is e megjelenítés tárgyának létezése iránt” (KANT 2003; 115., kiem.: S. T.). Ha azonban közelebbről megnézzük ezt a kijelentést, láthatjuk, hogy ez a kanti kérdés voltaképpen nem is egy, hanem rögtön két kérdés. Az elsőt lélektaninak nevezhetnénk, a másodikat ontológiaiainak.

A lélektani kérdés ennek a bizonyos „kísérésnek” a módjára vonatkozik. És persze arra, ahogyan erre a lelki eseményre reflektálni tudunk. Kant nem tér ki külön a kísérés módjának kérdésére, ezért inkább csak következtetni tudunk elmélete egészéből az ezzel kapcsos-

latos gondolataira. A dolog röviden így nézne ki: ahhoz, hogy egyáltalán a szépség élményében részesülni tudjunk, képesnek kell lennünk valamiféle reflexióra, amely nem is annyira a tárgyra, mint inkább önmagunkra irányul – képesnek kell lennünk a megszabadulásra saját partikuláris érdekeinktől és testi vágyainktól. A szabadságra való képesség – az önmagunktól való megszabadulás értelmében – tehát mintegy előfeltétele a szépségről szereszhető élménynek. Ehhez járul még ráadásként és megerősítésként mindenfajta ízlésítélet *ítéletjellege*.¹ „Ha valaki az ízlés kérdéseiben a bíró szerepét akarja játszani...” (KANT 2003; 115) – fogalmaz Kant ugyanott kissé félrevezetően és önleleplezően, hiszen az ezt megelőző mondatban ő maga ruházott fel a bíró szerepével *minden* ízlésítéletet megfogalmazó alanyt, amikor azt állította: „Mindenkinek el kell ismernie, hogy a szépségről alkotott olyan ítélet, amelyhez a legcsekélyebb érdek is keveredik, nagyon részrehajló, s nem tiszta ízlésítélet” (KANT 2003; 115). Jól ismertek persze ezek a kanti tételek, sőt a következményeit is ismerjük, például azt a Kant által egyébként felvállalt tételt, hogy – egyszerűen fogalmazva – nem mindenkinek van ízlése. De nem a kritizálásuk vagy esetleges megerősítésük szándékával hoztam őket szóba, hanem azért, mert arra már nem nagyon szoktunk gondolni, mennyire kerüli csupán, és nem megoldja a problémát maga Kant, de ugyanúgy bírálói is. Kant az egyetemes emberire próbál hivatkozni, hogy a reflexióra való képességünket igazolni tudja, implicit vagy explicit bírálói – például Hegel – pedig az egyénire, hogy cáfolni tudják.² Nem kell azonban túl sok biológiai, pszichológiai vagy társadalomfilozófiai ismerettel rendelkezünk annak belátásához, hogy egyáltalán nem garantálja számunkra a reflexió képességét az, hogy valami közösen vagy akár egyetemesen osztott előítélet vagy meggyőződés bennünk. Sőt, ha ebben kevésbé hiszünk is manapság, mégsem lenne jó elhamarkodottan elvetni azt az igen alaposan kidolgozott filozófiai módszertant, amely éppen az egyes szám első személyű beállítódáshoz való visszatérésben látta az elfogulatlan szemlélet elérésének lehetőségét (Edmund Husserl és a fenomenológiai mozgalom).

¹ Lásd ehhez például LUKÁCS 1975; 41–42.

² Hegel azt írja: „Mert az emberek között például az az eset forog fenn, hogy ha nem is minden férj a feleségét, de legalább minden vőlegény a menyasszonyát – és szinte kizárólag őt – szépnak találja, s ha e szépség számára a szubjektív ízlésnek nincs szabálya, akkor ezt mindkét fél számára csak szerencsésnek mondhatjuk” (HEGEL 1980; 45).

De nem is ez a kérdés itt, hanem az, hogy nyújt-e bármilyen megoldást a problémára, ha a szubjektív-interszubjektív-általános emberi tengelyen próbáljuk meg elhelyezni. Megválaszolja-e azt a kérdést, hogy mennyire vagyunk szabadok az esztétikai szférában?

Az idézett kanti mondatban foglalt ontológiai probléma a következőképpen hangzik: fűződik-e érdekünk a szép létezéséhez? Jócskán átfogalmazzuk persze ezzel a kanti problémát, úgyhogy próbáljunk meg lépésenként haladni. Először is nem árt elgondolkodni azon, hogy mennyiben érinti egy ilyen átfogalmazás az egész kanti ismeretelméletet. Mennyiben érinti a fenomenális és noumenális közötti különbségtételt, a transzcendentális esztétika angol empirista és newtoniánus alapjait, az érzékelés reprezentacionalista felfogását stb.? Meggyőződésem szerint egyáltalán nem, hiszen nem ezekkel áll vonatkozásban, hanem kizárólag az észlelés és a képzelet viszonyával. Ráadásul Kant ennél pontosabban nem is fogalmazhatna: „legyek bármily közömbös is e megjelenítés tárgyának létezése iránt” („so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vortellung sein mag”). A mondat nem kizáró, hanem megengedő, vagyis azt jelenti, hogy még akár akkor is, ha a megjelenítés tárgyának létezése iránt közömbös vagyok. Probléma akkor vetődik csupán fel, ha ehhez a kijelentéshez hozzáolvassuk a kettővel előtte lévő mondatot is, amelyben Kant a létezés módozatait sorolja fel. Érdeemes a maga egészében idézni, már csak esztétikai erényei miatt is: „Ha valaki megkérdezi, hogy szépnek találom-e a palotát, amely előtt állok, akkor erre mondhatom ugyan, hogy nem szeretem az olyan dolgokat, amelyek pusztán arra valók, hogy megbámuljuk őket, vagy tehetek úgy, mint az a bizonyos irokéz törzsfőnök, akinek Párizsban semmi sem tetszett jobban a kifőzdéknél, azután becsmérelhetem jó rousseau-i módon a nagyságok hivalkodását, akik a nép verítéke árán jutnak efféle szükségtelen dolgokhoz, s végül igen könnyen meggyőzhetem magam arról is, hogy ha egy lakatlan szigetre kerülnék, minden remény nélkül arra, hogy valaha is újra emberek közé jussak, akkor hiába varázsolhatnék oda a puszta kívánságommal egy ilyen pompás palotát, még csak ennyi fáradságot sem vennék magamnak, ha volna már egy kunyhóm, mely elég kényelmes nekem” (KANT 2003; 114–115). Kant itt nemcsak a hasznosság és a kellemesség szempontjait zárja ki az esztétika területéről, hanem a politikumot, az erkölcsöt, sőt, implicit módon a vallást is, mi több: az egész interszubjektív (társadalmi és kulturális) világot. Ezek

a dolgok *irrelevánsak* az esztétika szempontjából.³ Így kerülhet közös platformra az esztétika területe a megismerés területével, így válhatnak egymás ellentétévé vagy kiegészítőjévé.⁴ Az egyik az általánostól az egyedi felé, a másik az egyeditől az általános felé halad.

De miért jelentené ez a létezés minden fajtájának kizárását? Az esztétikai beállítódás visszavet ugyan minket a szubjektivitás területére, hiszen a szépséget az öröm érzéséhez való viszonyában ítéljük meg, Kant azonban a tiszta *megismerés* szempontjából tekint a szépségre, amely nem feltétlenül a külső, azaz létező tárgyat nélkülözi, csupán a *fogalmat*, amely alá „szubszumálható” – ahogy ő fogalmaz. Az a bizonyos megengedés, amely az imént idézett félmondatban foglaltatik, csak azért szükséges, hogy „a képzelőerő szabad játékanak” engedhessünk teret. Ebből pedig az következik, hogy nyitva marad a lehetőség két kérdés feltevése számára.

Bő száz évvel Kant után G. E. Moore fogalmazza meg mindkettőt. Az elsőt tisztán formálisnak nevezhetnénk: hiszünk-e abban, hogy a szépség tökéletesebbé teszi a dolgokat? „Nyilvánvalóan el kell ismernem, hogy egy szép világ még akkor is jobb lenne, mint egy csúnya, ha nem léteznének benne emberi lények, akik szemlélnék és élveznék szépségét... Ha pedig egyszer elismertem, hogy egy szép világ *önmagában* jobb, mint egy csúnya, abból az következik, hogy hiába élvezi azt sok létező, és bármennyire magasabb rendű is azok öröme magánál a szép világnál, ettől függetlenül már a szépség puszta léte is *valamit* hozzátesz a világ egészének jó voltához: nem puszta eszköz valamely cél elérése érdekében, hanem már maga is része ennek a jósnak” (MOORE 1959; 50. §, 83–85, itt 85). Tiszta metafizika az, amit itt olvasunk, mégse vegyük annyira félvállról. A szépségnek egy olyan meghatározása mellett áll ki (újra) Moore, amelyet Kant éppen kiiktatni próbált az esztétikából, ám az valamiért Kant után sem bizonyult kiiktathatónak. Moore arra a józan ész által sugallt intuíciónkra apellál, amely szerint a szépségnek valahogyan mégis hozzá kell járulnia a dolgok tökéletességéhez. Ezzel kap-

³ „Mindez elfogadható, sőt helyeselhető – csak hogy most nem erről van szó” – ahogy a szöveg folytatása mondja.

⁴ „Azt, hogy valami szép-e vagy sem, nem úgy állapítjuk meg, hogy a megjelenítést az értelem által az objektumra vonatkoztatjuk ennek megismerése végett, hanem úgy, hogy a megjelenítést a képzelőerő által – s ezt talán az értelemmel összekapcsolva – a szubjektumra és a szubjektum öröm- vagy örömtelenség-érzésére vonatkoztatjuk” – kezdődik az egész mű.

csolatban mindig az a probléma szokott felvetődni, hogy amennyiben egy ilyen tétel mellett állunk ki, akkor végképp megfosztjuk magunkat az esztétikum sajátosságának meghatározási lehetőségétől, hiszen akkor már tulajdonképpen arról és csak arról beszélünk, ahogy a dolgok vannak, tehát átestünk az ontológia területére. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a problémát, láthatóvá válik, mennyire nem erről van szó benne. Tételszerűen – és Moore állítását továbbgondolva – úgy fogalmazhatnánk ezt meg, hogy egyáltalán nem az a kérdés, a dolgok hogyan vannak, hanem az, hogy a dolgoknak *hogyan kellene lenniük*. A szép az, ahogy a dolgoknak vagy általában a világnak lennie kellene. A nagy kérdés ezzel kapcsolatban természetesen az, hogy mennyire szükségszerűen az ember számára való ez a bizonyos „lenni kell”-és, de ezzel itt nem tudunk foglalkozni.⁵

A tulajdonképpeni ontológiai kérdést azonban ezzel még nem vettük fel, mivel eddig nem is annyira ontológiáról, mint inkább etikáról beszéltünk. A „van” helyett a „kell” kérdéséről, csak éppen nem az ember, hanem a dolgok, a világ oldalán. Az ontológiai kérdés tehát a következőképpen hangozna: közömbösek vagyunk-e a szép tárgy létezése iránt? Moore így fogalmaz: „Mindannyian úgy gondoljuk, hogy a természet látványának átélő szemlélése jobb dolog, mint amikor egy festményen ábrázolt tájat nézünk, ha a kettő ugyanolyan szép: úgy gondoljuk, hogy a világ jobbá válna, ha a legjobb ábrázoló műalkotásokat ki tudnánk cserélni ugyanolyan szép *valódi* dolgokra” (MOORE 1959; 117. §, 195). Ne bonyolódjunk bele abba a kérdésbe, hogy mire képes a képzelet, és ebből mit lehet megvalósítani a fizikai világban, vagyis hogy minden megvalósítható-e, amit el tudunk képzelni! (És egyelőre tekintsünk el a művészetre vonatkozó, meglehetősen naivnak tűnő utalástól is!) Fel lehetne vetni persze ilyen kérdéseket, „csakhogymost nem erről van szó”, hanem arról, hogy joggal beszélhetünk-e a szépség iránti érdekről, és ha igen, akkor ez az érdekkiterjed-e a dolog konkrét, fizikai létezésére is.

⁵ Léteznek a szépségnek olyan fajtái, amelyekkel kapcsolatban explicit módon is elemezhető a probléma. Például az, amelyik kifejezetten a túlzott tökéletességgel szemben határozza meg a szépséget (ennek leghíresebb példája a szépségpötty), és éppen azért, mert a túlzott tökéletesség emberfelettivé teszi a szépséget. Már a rokokó korszak szépségfogalmában és arcfestési szokásában is fellelhető ez az ideál, és mind a mai napig jelen van – elég talán csak Cindy Crawford híres-hírhedt problémájára utalni, hogy leműttesse-e arcáról azt a bizonyos anyajegyet.

Ez a bizonyos megengedő kitétel, amit az imént idéztünk, mégsem annyira megengedő – mondhatnánk –, ha megnézzük, hogyan határozza meg Kant az érdeke fogalmát. „Érdeknek azt a tetszést nevezzük, amely egy tárgy létezésének megjelenítéséhez kapcsolódik” – hangzik a szóban forgó 2. § első mondata. A definíció teljesen általános, hiszen kizárólag *általában* a létezést tartalmazza. Utána viszont Kant rögtön hozzátesz valamit, ami nem feltétlenül következik a meghatározásból: „Az ilyen tetszésnek ennél fogva mindenkor vonatkozása van egyszersmind a vágyóképeségre is...” (Uo.) Miért kellene ennek feltétlenül így lennie? – kérdezhetnénk. Miért ne képzelhetnénk el egy olyan helyzetet, amikor azért állunk ki valami létezése mellett, hadd ne mondjam, *érdekében*, mert úgy gondoljuk, hogy az úgy van jól, hogy úgy és attól lesz jobb a világ? Ha ehhez szépléleknek kell lenni, akkor vállaljuk fel ezt a címkét, legalább a kifejezés schilleri értelmében. Ha pedig még tovább olvassuk Kant szövegét (ekkor jön az imént idézett mondat a kifőzdekről, a nép veritékéről stb.), láthatóvá válik, hogy Kant érvelésének igazi alapja nem is annyira a lét és a nemlét, mint inkább az általános és az egyedi megkülönböztetése. Az érdeke persze nem feltétlenül egyéni érdeke, hiszen a szövegben található példák alapján kapcsolódhat valamely társadalmi osztályhoz vagy az emberi testhez is, ám minden esetben *önös* érdeke. Két tétel olvasható ki tehát a szóban forgó szakaszból: az első szerint az érdeke szükségszerűen partikuláris, a második szerint pedig ugyanígy minden létezés is szükségszerűen partikuláris.

Mindez azért fontos, mert ha egy kicsit elszakadunk a Kant által itt használt pszichologista és fizikalista létfogalomtól, ám ügyelünk arra is, hogy ne essünk át rögtön a másik végletbe, nevezetesen egyfajta platonista lét- és valóságfogalomba, akkor igenis találhatunk *Az ítélőerő kritikájában* olyan tételeket, amelyek segítségével az érdeke fogalma visszanyerhetővé válik az esztétika számára. Elegendő csak a 7. §-ig előrelapoznunk, ahol a következőket olvashatjuk: „Mert az ember nem nevezhet szépnek valamit, ha az csupán neki tetszik. Vonzó és kellemes sok minden lehet számára, ezzel nem is törődik senki; ha azonban valamit szépnek nyilvánít, akkor ezáltal ugyanazt a tetszést várja el másoktól is: nem pusztán a saját szempontjából, hanem mindenki nevében ítél, s ekkor a szépségről úgy beszél, mintha az a dolgoknak volna a tulajdonsága” (KANT 2003; 122–123).

Kant az idézett mondatokban az ízlésítélet híres általánosérvényűségéről beszél, amit később pontosítva *közérvényűségnek* (*Ge-*

meingültigkeit) nevez (8. §). Ez alkotja az érdeknélküliség, vagyis a minőség szerinti jellemző után a második, a mennyiség szempontjából megállapított jellemzőjét az esztétikai ítéleteknek. De mi is a különbség az általánosérvényűség és a közérvényűség között? Az első megismerési ítélet, ami azt jelenti, hogy maga a tárgy és csak az szavatol az igazságáért, egyszerűbben fogalmazva: nem vélemény kérdése. De a második sem teljesen az Kant szerint, hiszen ha az lenne, visszaesnénk a kellemesség területére, és „nem törődnénk” az ítélet igazságával, mert nem is feltételeznénk, hogy egyáltalán rendelkezhet igazsággal (vagyis nem ítéletnek tekintenénk, csupán egy érzés kifejezésének). Az ízlésítéletet viszont ítéletnek tekintjük, *fontos számunkra*, hogy másoknál egyetértésre találjon, fontos számunkra, hogy másokban is *létezzon*, sőt nem is annyira *megosztani* szeretnénk velük, mint inkább *osztozni* benne mindenkivel. Ezt a létezést nevezhetjük az ízlés(ítélet) iránti *szubjektív érdekeknek*. Ez az érdek szubjektív, mivel magára az ízlésre irányul, mégsem önös vagy önző érdek, mivel itt éppen abban vagyunk érdekeltek, hogy a létezés ne csupán számunkra való legyen. Az ízlésítélet érdek jellegét Kant nem vallja természetesen, mégis tanúsítja, leginkább szóhasználatában. Például rögtön a fenti mondatokat követő megfogalmazásában, amit akár hisztérikusnak is minősíthetnénk: „Ezért azt mondja, hogy a dolog szép, és nem egyszerűen számít arra, hogy mások majd egyetértének a tetszést kifejező ítéletével – például mert ítéletüket már többször a magáéval egybehangzónak találta –, hanem megköveteli tőlük ezt az egyetértést. Helyteleníti, ha mások eltérően ítélnék, és elvitatja tőlük az ízlést, miközben elvárja, hogy rendelkezzenek vele” (KANT 2003; 122–123).

Beszél azonban még valamiről Kant az idézett mondatokban, ez pedig a dolog jelentősége az ízlésítéletben. És itt is ugyanazt a kétfrontos csatát vívja, amit az imént a szubjektivitással kapcsolatban láttunk. Elhatárolja egyrészt a megismeréstől, erre a fogalomnélküliség jellemzője szolgál, amely meggátolja, hogy pusztán az értelem kategóriái által megragadható legyen. Másrészt azonban elhatárolja a kellemességtől is, amely pusztán szubjektív (Kant értelmezésében: egyéni), így – szinte – feloldja a tárgyat bennünk. Csikorognak persze itt az elmélet rendszerének kerekerei, de a lényeg az, hogy Kant valahogy úgy gondolja – és ebben az ízlelőérzék lebeghet példaként a szeme előtt –, hogy amikor csak kellemes érzetet akarunk kinyerni egy dologból, akkor valóban csak *kinyerjük* belőle mindazt, amire

szükségünk van, a többi összetevőjére való tekintet nélkül, sőt, magára a dologra való tekintet nélkül, ami azt jelenti, hogy akár elpusztítani is hajlandóak vagyunk önzőségünkben. Ahhoz azonban, hogy valamit szépnek lássunk, egészen máshogy kell viszonyulnunk hozzá, mintegy *tiszteletben kell tartanunk* a dolgot, és a dolog egészére – ha nem is minden összetevőjére – való tekintettel kell szemlélnünk azt. Így kerülhet a forma olyan meghatározó szerepbe Kant szépség-fogalmában. Hiába hangsúlyozza Kant többször is, hogy az ízlésítélet nem a dologról hozott ítélet, ez a megfogalmazás nagyon félrevezető. Hiszen igaz ugyan, hogy valóban nem kizárólag a dologról mondunk ítéletet, amikor szépnek ítéljük, hanem a dolognak örömrésztésünkhöz való *viszonyáról*, mégis magáról erről a viszonyról hozzuk az ítéletet, amelyből a dolog nemcsak kihagyhatatlan, hanem meghatározó szerepet is játszik benne, máskülönben pusztá kellemességgé változna. A szép szemlélése ezért „pusztán kontemplatív” Kant szerint (KANT 2003; 119). Ezt a pusztán kontemplatív viszonyulást nevezhetnénk *objektív érdekeknek*. Az esztétikai ítéletben rejlő objektív érdek tehát a tárgy létezése iránti érdeket jelenti. Ha ugyanis nincs tárgy, akkor *elvé* lehetetlenné válik, hogy ízlésítéletünk ne egy pusztá kedélyállapot kifejezése legyen.

Joggal vethetnénk fel, hogy jogtalanul használtuk az imént az „érdek” kifejezést, hiszen Kant ki is mondja: „Ezzel szemben az ízlésítélet pusztán *kontemplatív*, azaz olyan ítélet, amely, a tárgy létezése iránt közömbösen, csak összeveti a tárgy milyenségét az öröm és örömtelenség érzésével” (KANT 2003; 119). Igaz az ellenvetés, mégsem teljesen jogos, hiszen az imént azt kértem, hogy egyelőre ne a kanti létfogalom keretein belül mozogjunk. És itt valóban csak az esztétikum *szükségszerű intencionális jellegéről* beszéltünk, amivel még akár maga Kant is egyetértene, egy olyan tárgy *létezésének* szükségességéről, amelynek nem kell feltétlenül észleleti képzetnek lennie, hanem bármilyen fajtájú képzet lehet (képzeletbeli, emlékezetbeli, álombeli), ám mint képzetnek léteznie kell, sőt, meghatározónak kell lennie a tudatra nézve, *afficiálnia* kell a tudatot, külsődlegesnek kell maradnia ahhoz képest. Máskülönben a szép élménye akár önaffekció is lehetne, vagy esetleg a szép élményének átéléséhez magunknak is széppé kellene válnunk. Márpedig erről talán még sincs szó, ha nem is marad teljesen tartós hatás nélkül az emberre a szép dolgokkal való érintkezés. Az igazi kérdés azonban az, meddig terjed ez a bizonyos külsődlegesség, amit már az objektív érdekekben is meg-

pillantunk. Nem könnyű válaszolni erre a kérdésre, és nem könnyű úgy válaszolni, hogy meg ne hamisítsuk mindazt, amit Kant mond.

Szerencsére maga Kant mentesít minket az olyan igencsak nehéz kérdéseknek a megválaszolásától, hogy például a fenomenális vagy a noumenális létezik-e inkább, mivel ő maga hozza vissza rendszerébe az érdekek fogalmát. És mindjárt kétféle érdekről is beszélni kezd. Az elsőt empirikus érdekeknek nevezi. Az empirikus érdekek első látásra kísértetiesen hasonlít arra, amit fentebb szubjektív érdekeknek neveztem, mégis teljesen másról szól. A szubjektív érdekek ugyanis pusztán a tetszés intersubjektív jellegében, vagyis általánosérvényűségében érdekelt, az empirikus érdekek viszont a *megosztásában*. A kettő között az a különbség, hogy az utóbbi esetben nemcsak a tetszés másokban való meglétéről, hanem a kifejezéséről, a külsővé válásáról van szó – a tetszést az ember ki akarja nyilvánítani, ízlését objektívalni akarja, sőt tárgyokban is megtestesíteni. „Egy elhagyatott szigeten magányosan élő ember a maga kedvéért nem cicomázná fel sem saját magát, sem kunyhóját, nem keresne, és még kevésbé ültetne virágokat, hogy velük díszítse magát” – írja Kant (KANT 2003; 212). Ez azonban még csak az empirikus érdekek, amely az ember társiasság iránti hajlamából vagy talán szükségéből következik. Ehhez képest azonban Kant szerint megkülönböztethető egy másik érdekünk is a szép iránt, amelyet intellektuális érdekeknek nevez. A következő paragrafusban már azt olvashatjuk: „Aki magányosan (és megfigyelései másokkal való megosztásának szándéka nélkül) szemléli egy vadvirág, madár, bogár stb. szép alakját, mert csodálni és szeretni akarja őket, és akkor sem kívánná, hogy hiányozzanak a természetből, ha valami kárt okoznának neki – s még kevésbé akarná hiányukat azért, mert ettől valamilyen hasznot remél –, nos, az ilyen embert közvetlen érdekek, mégpedig intellektuális érdekek fűzi a természet szépségéhez. Vagyis nemcsak formája szerint tetszik neki a természet alkotása, hanem a dolog létezése is tetszik [neki]...” (KANT 2003; 214). Amiről itt Kant beszél, azt nevezhetjük a szépség iránti *ontológiai érdekeknek*. Az ontológiai érdekek nyomai több ponton is felfedezhetők a kanti esztétikában. Legfőképp ennek köszönhető, hogy a művészet soha nem emelkedhet fel arra a rangra, amit a természet képvisel a kanti esztétikában. Sőt, voltaképpen a művészet eszménye is valami természetszerűség, legalább két tekintetben. Az egyik az alkotó személye, illetve annak ideálja, a zseni, aki éppen a természetet képviseli a mesterségesség, vagyis a mű-

vészter területén.⁶ A másik pedig maga a műalkotás, amelynek szintén a természetesség látszatát kell keltenie bennünk.⁷ Kant egyébként ezen a ponton a vágyóképeség és a morál közötti közvetítés szerepével ruházta fel a szépet, amit nem kell feltétlenül elfogadnunk, mindenesetre az indítékot nem árt világosan látnunk ebben a gesztusban: a szép itt szinte a tisztelet érzését ébreszti fel szerzőnkben, vagyis a szépben immár nem annyira „a képzelőerő és az értelem szabad játékanak” lehetősége a meghatározó, mint inkább a meglepetés ereje, a találkozás, amely valami újjal, váratlannal, mégis nekünkvalóval szembesít minket. Az ember azt szereti igazán, ha a szép nem pusztán e két képesség, a képzelőerő és az értelem „harmóniája” és „illeszkedése”. Az nem igazán szép, amit csak mi helyezünk a dolgokba, s ha mi tesszük, akkor is azt várjuk, hogy a dolog *szépre sikerüljön*, igazán szépre, szebbre, mint amilyenek elképzeltük.

Ha igaz, amit eddig az esztétikumnak az interszubsztívitásra, a tárgyiságra és a létezésre való rászorultságáról megállapítottunk, akkor joggal merülhet fel a kérdés, hogyan történhetett meg, hogy annyira mélyen gyökeret vert az emberek tudatában az a meggyőződés, hogy az ízlés szubsztív, értsd egyéni dolog, és hogy az ízlésről tulajdonképpen még vitatkozni sem lehet, sőt, talán még beszélni sem, vagyis az ízlés nemcsak egyéni, hanem privát is. Legalább két meghatározó oka van ennek, az egyik történeti, a másik pszichológiai.

Az első a modern európai szubsztívum kialakulásához kötődik, ahhoz a folyamathoz, amely során a vérségi, rendi és felekezeti meghatározottságoknak az egyén identitásképzésében betöltött szerepét lassanként felváltotta a tudásnak, a munkának és az ízlésnek az identitásképző szerepe. Ez pedig az identitás közösségi alapú meghatározása irányából jócskán eltolta a hangsúlyt az egyéni alapú meghatározás felé. Itt azonban csak elkezdődött, és nem véget ért a történet. Ahogy az már csak lenni szokott, ha egy folyamat beindul, akkor

⁶ „A zseni az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja. S mivel maga a tehetség, mint a művész veleszületett produktív képessége, a természethez tartozik, ezért úgy is fogalmazhatnánk, hogy a zseni az a született elmebeli diszpozíció (*ingenium*), amely által a természet a művészetnek a szabályt adja” (KANT 2003; 222).

⁷ „A szép művészet minden alkotásánál tudatában kell lennünk, hogy művészet, nem pedig természet; ám az alkotás formájában rejlő célszerűségnek mégis annyira szabadnak kell látszania az önkényes szabályok minden kényszerétől, mintha az alkotás a pusztá természet alkotása volna” (KANT 2003; 221).

a lendület mindig továbbviszi az optimális állapoton, és ez itt is így történt. Viszont a tudás és a munka közösségi alapjának és funkciójának a rehabilitálása az utóbbi két évszázadban jól-rosszul (bár inkább rosszul), de mégiscsak megtörtént. Nagyjából mindenki elfogadja, hogy a tudományokban egy olyan hosszú távú kutatási programnak vagyunk a résztvevői, amelyhez mindenki a maga partikuláris eredményeivel járul csak hozzá, és elfogadjuk, hogy léteznek olyan munkafolyamatok, amelyeket egyénileg nem lehet elvégezni, munkamegosztásra és kooperációra van szükség hozzájuk. Az esztétikai szférában azonban az ingának ez a visszalendülése mindmáig nem zajlott le, hiába mutatták ki a szociológiában empirikus kutatásokra támaszkodva, hogy a család, a lakóhely, az iskolázottsági fok, a nem, az életkor stb. szinte pontosan megjósolhatóvá teszik az egyén ízlésbeli reakcióit (BOURDIEU 1979). Több oka van annak, hogy ez a visszalendülés nem következett be, s ezek közé a másik két említett területnek a visszalendülése is hozzátartozik. Az esztétikai szféra a modernségben olyan menekülési területté változott, ahol az emberek kibontakoztatni remélik a munka és a tudásipar világaiban frusztrálttá vált egyéniségüket. És persze a modern fogyasztói társadalom is abban érdekelt, hogy az ember azt higgye, ízlése egyéni és különleges, illetve csak arra figyeljen oda belőle, ami ilyennek hihető számára.

A második ok pszichológiaiainak nevezhető, bár természetesen ez sem független az önmagunkhoz való viszonyulás történeti feltételeitől. Közelebbről abban határozható meg, hogy hajlamosak vagyunk összekeverni a számunkra közvetlent vagy a csak általunk hozzáférhetőt a csak ránk jellemzővel. Még a testi élményekről is hajlandóak vagyunk így gondolkodni, dacára annak, hogy állandóan tapasztaljuk testünk kívülségét és testi felépítésünknek és érzékelési apparátusunknak mások testéhez való hasonlóságát. Mégis készséggel elhiszünk olyan filozófiai érveket, amelyek például amellettt állnak ki, hogy a többi ember talán teljesen máshogyan érzékeli a fájdalmat vagy a színeket, csupán azért, mert mi nem lehetünk az ő érzetük birtokában. És még inkább így viselkedünk az érzelmeinkkel vagy az ízlésbeli preferenciáinkkal kapcsolatban. Azt gondoljuk, hogy pusztán azért, mert az érzelmet mi érezzük, annak valahonnan belülről kell jönnie, és mert közvetlenül éljük át, ezért nagyobb hozzáférésünk és világosabb képzetünk van róla, mint másoknak. Nyilvánvalóan egyik sem igaz, és nem a közvetlenség ellenére, hanem éppen a közvetlenség miatt.

Az ízlésítéletek esetében is éppen a túlzott közvetlenség (a tetszéssel, az örömezzéssel való kapcsolat) gátolja meg azt, hogy tisztán lássuk, az ízlés mennyire nem belülről, hanem kívülről jön, hogy mennyire tanult, méghozzá öntudatlanul tanult, anélkül, hogy igazán *elsajátított* lenne, vagyis önmagunkban el tudnánk távolítani önmagunktól, hogy reflektálni tudjunk rá, és ezáltal megismerni, kiismerni, befolyásolni, azaz a pusztán *miénk* helyett *sajátunkká* tenni. És ezt csak megerősíti az imént vázolt esztétikai ideológia, amely az individualizmust támogatja az esztétikai tudat kialakulása során. E két tényező együttes hatására keletkezik az, amit az esztétikummal kapcsolatos *szubjektív kötődésnek* nevezhetünk. Az ízlésünkhöz ragaszkodunk, a modern ember egy életre vérig tud sértődni, ha ízlésében sértjük meg, sokkal jobban, mint ha azért bíráljuk, mert valamit nem tud, vagy azért, mert nem elég szorgalmas és törekvő. „Na és?!” – válaszolja. Az előbbire nincs szüksége, az utóbbi meg így jó neki, mert munkából, karrierből ennyi pont elég. Ez a kettő nem ő maga. Az ízlését viszont igazán a sajátjának és csak a sajátjának érzi, mert az ízlése irányítja a napnak abban a néhány órájában, amikor „szabad” ideje van, tehát amikor úgy érezheti, ő dönt arról, hogy mit csinál, mit néz, mit vásárol stb.

A szubjektív kötődés nem teljesen ugyanolyan természetű, mint a szubjektív érdek, ám nem is az ellentéte annak. Inkább összetettebbnek nevezhetnénk. Való igaz, hogy a szubjektív érdekről az derült ki, hogy sokkal inkább interszubjektív érdeknek nevezhető, hiszen a tetszésnek a másokban való megléte iránt érdekelt. A szubjektív kötődés azonban mintha ennek éppen az ellenkezőjét jelentené, a sajátunkhoz és csak a sajátunkhoz való kötöttséget. Ez azonban két szempontból sem igaz. Talán úgy lehetne pontosabban meghatározni ennek a kötődésnek mint tudatformának a szerkezetét és dinamikáját, hogy öntudatlanul a másokkal való összhangra, tudatosan viszont a másoktól való különbözésre törekszik. Éppen ezért hamis tudat. Illetve azért, mert mindezt az individualitás szintjén akarja megvalósítani. Hiszen történhetne ez nem hamis tudat formájában is, nevezetesen úgy, hogy valaki azonosulna egy ízlésközösséggel, egy ízlésformával, és ezzel párhuzamosan megkülönböztetné magát más ízlésközösségektől.

Amikor szubjektív érdekről beszéltünk, azt rögtön kiegészítettük egy objektív érdekekkel is az esztétikai tudat intencionális jellegére hivatkozva. Most pedig, hogy szubjektív kötődésről kezdünk el beszélni, minden bizonnyal az objektív kötődés kérdése is fel fog me-



Benes József (Dormán László fotója)

rülni. Beszélhetünk-e tehát objektív kötődésről az esztétikai tudat kapcsán, mintegy specifikálva azt az intencionalitásmódot, amelyet eddig csak a kontempláció fogalmával jellemeztünk. „Csak a szépre emlékezem...” – kezdődik Halász Rudolf és Hajdú Júlia édes-bús slágere, s ahogy a slágerek vagy a populáris kultúra termékei, amelyek – ahogy az még elő fog kerülni – sokkal szorosabban kötődnek az esztétikai szférához, mint a művészet, szóval, ahogy a slágerek általában, úgy ez a dal is jól kifejezi az esztétikumhoz való viszonyunkat, és itt nemcsak magára az élményre kell gondolnunk, hanem az esztétikai minőségeket hordozó tárgyakra is. „Csak a szépre emlékezem...” – ez nem egy leírás ugyanis, hanem egy vágy, egy akarat kifejezése: csak a szépre akarunk emlékezni, arra viszont emlékezni akarunk. Nemcsak az élményt hajszoljuk ugyanis, hanem magát a tárgyat akarjuk megőrizni és birtokolni. Ha csak az elsőről lenne szó, akkor egy ugyanolyan, de másik dolgot keresnénk, akkor a tetszését magát keresnénk állandóan, mégsem így teszünk, hanem újra és újra felidézünk azt a bizonyos szép emléket, megőrizzük a szép dolgokat, ápoljuk őket, felújítjuk, rögzíteni próbáljuk, miközben tudjuk, hogy az első találkozás élménye, az első tetszés már soha nem élhető át ugyanazzal az intenzitással. Mégis *ragaszkodunk* a szép dolgokhoz. Ezt a ragaszkodást nevezhetjük az esztétikai tudat *objektív kötődésének*.

Felvethetnék, hogy ezt a bizonyos objektív kötődést túlságosan nosztalgikus módon írtam le, és hivatkozhatnának például a fantáziára, mint amely folyamatosan *alkotja* a szép tárgyiságokat, tehát hivatkozhatnának az esztétikai tudat kreativitására. És igazuk is lenne. Korántsem akarom azt állítani, hogy az objektív kötődés pusztán a már meglévőhöz való ragaszkodásban merül ki. De a fantázia romantikus képzetének csapdáját is szeretném elkerülni. Létezik persze a fantáziában kreatív potenciál, vagyis nemcsak az lehet benne, amit tudatosan mi magunk helyezünk bele, a külsődlegességben azonban mégis mindig több lehetőség rejlik a meglepetésre, még akkor is, amikor mi magunk alkotunk valamit. Lehet, hogy a fantázia szabadabb, mégis kevesebb lehetőséggel és főleg kevesebb nyitottsággal rendelkezik, s még a romantikus költőnek is szüksége van legalább a nyelvre mint külsőre, hogy meglephesse saját magát és persze az olvasóit. Amit tehát *ontológiai kötődésnek* szeretnék nevezni, az éppen e kiszolgáltatottságunk és függésünk a külsőtől, ami az esztétikai élménnyel szembeni elvárásunk inherens részét alkotja. A szép-

hez nemcsak ragaszkodunk tehát, hanem keressük, kutatjuk, *várjuk*, és erre valóban a létező szép, a konkrét, tőlünk független, új szép a legalkalmasabb. Még egyszer tehát, létezik az objektív kötődésben is ilyen nyitottság, ahogy létezik az ontológiai kötődésben is ragaszkodás (például a megőrzés bizonyos módjai esetében, amikor a külsővé tétel a megőrzés eszköze egy fizikai médium, egy intézmény stb. formájában), ha azonban egymás mellé rakjuk a kettőt, az objektív kötődésünket és az ontológiai kötődésünket, az egyik mégis a már birtokunkban lévő, a másik pedig a még felfedezésre váró irányába mutat, s mégis ugyanazon dolog két felének mutatkoznak. A gyűjtés jelenségén például jól látható, hogyan egészíti ki, sőt feltételezi egymást ez a kétfajta irányultság – a gyűjtőnek, aki mást sem csinál, mint megőriz, mint ragaszkodik a tárgyhoz, ugyanakkor nyitottnak is kell lennie a felfedezendőre, a gyűjteményét bővítő és mindig szükségszerűen át is rendező újra. A nyilvánvaló különbség ellenére azonban egy dolog közös bennük: hogy mindkettő kötődés, és ugyanolyan természetű (ha nem is mindig feltétlenül ugyanolyan mértékű) kötődés a tárgyhoz, amely nélkül nem lehetséges esztétikum. Ugyanolyan szenvedélyesen tudjuk keresni a szép dolgokat, mint amilyen szenvedélyesen tudunk ragaszkodni hozzájuk. És amilyen rendületlenül ki tudunk állni ízlésítéleteink mellett.

II. Ontológiai lehorgonyzás

Meggyőződéselem, hogy valóban nem létezik olyan ember, aki egy szép és egy csúnya (pontosabban egy semleges, minőségek nélküli) világ közül az utóbbit választaná, gondolja bármilyen járulékosnak, haszontalannak, fölöslegesnek is a szépséget a világ vonatkozásában. Választásával pedig hallgatólagosan elismeri, hogy mégiscsak úgy gondolja, a szépség tökéletesebbé teszi a dolgokat és tökéletesebbé teszi a létezést – legalább a mi számunkra. Hogy vajon megfordítva, a létezés is tökéletesebbé teszi-e a szépséget, az már bonyolultabb kérdés. Több dolog is bonyolultabbá teszi. Egyrészt az emberben, de a modern emberben mindenképpen, erős kétely él azzal kapcsolatban, hogy a világ valóban és igazán a számára van-e, vagy legalábbis hogy már eleve készen van-e a számára, az Édenkert módjára, tehát hogy készen kapja-e a szépet, és csak rá kell-e találnia, vagy inkább csupán lehetőséget és képességet kap arra, hogy a világot szépé tegye. Itt nem arról van szó, hogy el tud-e képzelni egy szebb világot, hanem hogy szebbé tudja-e alakítani ezt a már mindig meg-

lévőt. Tehát az esztétikai poézisről van szó mint szükségszerűségről, mint feladatról. Másrészt viszont az elképzelt és a megvalósított soha nem kerül egymással megfelelésbe, az ember mindig azzal szembe-sül, hogy a lehetőségei túlságosan korlátozottak, hogy a kellő ügyesség hiánya, az eszközök, az anyagi erőforrások, a ráfordítható munkaidő szűkössége, az egyéb társadalmi igények (hasznosság, funkcionalitás stb.), az anyagok alakíthatóságának fizikai korlátai és még rengeteg minden folyamatosan frusztrálja a szép előállításában, ami miatt érthető módon keletkezik benne az érzés, hogy még szebbet tudna alkotni, ha mindezek a feltételek nem lennének. És nemcsak a természettel való versengés, sőt a természettel szembeni fölény érzése születik meg ilyenkor benne, hanem a természettől való elfordulás vágya is, mivel a természetet korlátként éli meg, amely csak akadályozza esztétikai kreativitása kibontakoztatásában. A képzelet birodalma a szépség igazi birodalma – kezdi el vallani. Harmadrészt viszont a képzelet nemcsak szabad, hanem kötetlen is, mindig csak ott rögzíthető, ahová éppen figyelmünket irányítjuk, ám azonnal elkezd szertefoszlni, ha máshová tekintünk, és éppen ezért tulajdonképpen soha nem tud eléggé konkrét, eléggé kidolgozott lenni. Észrevesz-szük, hogy éppen az esztétikai poézis képességét veszítjük el, ha át-lépünk a képzelet birodalmába, hiába éljük meg ezt a képességet im-már szabadságként és nem kényszerként. És persze amit így előállítunk, az csak akkor megosztható, ha valamilyen külsődleges hordozót veszünk igénybe. Magunkba vagyunk tehát zárva, és egyre jobban érezni kezdjük saját magunk egyszínűségét, és annak az unalmasságát, amit előállítunk. Újra feltámad bennünk a szépségre vonatkozó ontológiai igény.

Van megoldás a problémára – mondhatnánk erre. A megoldást pedig úgy nevezzük: művészet. Ehhez csak egy dolgot kell tenni, el kell fojtani magunkban azt a tapasztalatot, hogy *az esztétikai tudat nem a szabadság birodalma*. De a művészet talán ebben is segíteni tud, sőt talán nem is csak az elfojtásban tud segíteni, hanem a probléma valódi megoldásában is, vagyis magát az esztétikai tudatot, az esztétikumhoz való viszonyulást is képes átalakítani. Távolságot teremt az esztétikummal szemben, közvetettebb viszonyt alakít ki, ezzel szabadabbá tesz, ugyanakkor meg tud felelni az ontológiai érdekünknek is, továbbá biztosítani tudja az esztétikai poézis iránti igényünk vagy szükségünk kielégítését, sőt, még akár azt a partikularitást is képes megszüntetni, ami ellen Kant annyira elszántan harcolt a kellemesség

kizárásának szándékával, és így talán a hatalmunk is megnő az esztétikai szférán belül. A művészet mindenre jó eszköznek látszik tehát, és nem azért, mert tisztább esztétikumot képes előállítani, hanem mert közvetettebbet. A kettő messze nem ugyanaz, még ha rendszeresen összekeverték és összekeverik is őket, önmagában a tisztításhoz (például a hasznosról való leválasztáshoz) nincs szükség feltétlenül a művészetre, azt az esztétikai ipar is végre tudja hajtani, a közvetettételhez viszont tényleg a művészet tűnik a legjobb eszköznek. Arról nem is beszélve, hogy így az esztétikai tudat által befogadható hatások köre bővízhet és intenzitása növekedhet, hiszen olyan dolgokat vagyunk hajlandóak végignézni színpadon vagy elolvasni egy regényben, amelyek, ha az életben látnánk őket, maradandó lelki sérüléseket okoznának bennünk, vagy például olyan mértékű idillt, amely émelyítene, untatna vagy nevetésre készítetne a mindennapokban.

Ám hamarosan észrevesszük, hogy újra saját csapdánkba estünk, ahogy a képzelet kapcsán egyszer már megtettük, csak most egy magasabb szinten. Hiába folyamodunk a művészethez segítségül, az sem elégíti ki az esztétikummal kapcsolatos ontológiai igényünket. A művészet megtestesíti ugyan az esztétikumot, viszont ki is emeli világi összefüggéseiből, eltúlozza vagy meghamisítja azt, de mindenképpen valótlantítja. Mi azonban az igazi és a valódi szépre vágyunk, és felmerül bennünk a kétség, hogy valóban a művészet-e az a terület, ahol ez a legtökéletesebben képes megvalósulni. Persze nem is a fogyasztói vagy az élménytársadalom esztétikai szférája, de ez kétségünk mértékén mit sem enyhít. Vagy talán csak a helyes arányt és a közvetítés megfelelő módját nem találtuk meg? Talán az volt a hiba, hogy a művészettől kizárólag az esztétikumot követeltük, és nem vettük észre, hogy az mi mindenre képes még az esztétikai minőségek közvetítésén kívül? Lehetséges, hogy mégis segítségül hívhatjuk a művészetet, ha tekintettel vagyunk arra, hogy a művészet mindig elszakíthatatlan marad olyan „funkcióktól” is, mint a gondolkodás, a kísérletezés, a felfedezés, a megörökítés, az új alkotása, az ismeretközvetítés stb.? Akárhogy is legyen, annyi bizton állítható, hogy a modern művészet legfőbb ideológiája *esztétikai* ideológia, a modern művészetben esztétikai rezsim uralkodik, a művészetet esztétikailag azonosítjuk és próbáljuk fogalmilag meghatározni. Kívülről – mondhatni. Két értelemben is, mivel az esztétikum nem képes definiálni a művészetet, és mivel a művészet maga sem hajlandó esztétikailag definiálni önmagát. Nem elég tehát, ha az esztétikum átpolitizálását kö-

veteljük, bármily üdvös lenne is ez a művészetre nézve. A művészet nem-esztétikai programjaira is oda kell figyelnünk, már csak azért is, mert ezek a leggyakrabban leegyszerűsítik a művészettel kapcsolatos esztétikai kérdéseket. Ez a folyamat szinte azóta zajlik (a realizmus programját nevezhetnénk első formájának), amióta az esztétikai rezsim megszilárdult. És változó intenzitással ugyan, de töretlenül jelen van mindmáig.

Az utóbbi bő egy évtizedben szintén az lett a művészeti közfelfogás, hogy a művészetnek újra kapcsolatba kell lépnie az élettel, hogy a jelentésekkel, a valósággal, az ügyekkel kell foglalkoznia, és az esztétikum ennek a célnak az elérésében nagyjából csak akadályozó tényező lehet. Ezért vált – egy mai esztétikai kategóriát használva – *cikivé* az esztétikum, vagyis a szép vagy bármilyen más esztétikai minőség említése a kortárs művészettel kapcsolatosan. Az esztétikum eloldoz, az mindig *csak* széppé, *csak* tragikussá tesz, túl általános és túl tét nélküli, a tét a művészetiben van, amelyik konkrét, értékelvű, beavatkozó, változtatni akaró, egyszóval, a művészetben keresztül tudunk kötődni a világhoz, a művészetben keresztül kötelezzük el magunkat.⁸ Az esztétikum igazi helye nem a művészetben van, hiába erőltettük ezt a modernségben és erőltetjük mindmáig az esztétika tudományában. Ha komolyan elgondolkodunk az esztétikum helyéről, rájövünk, hogy igazán akkor találkozunk vele, amikor például megnyitunk egy filmes honlapot, és végigolvassuk a populáris film műfajait: horror, thriller, romantikus, családi, vígjáték stb. – szinte mind egy-egy esztétikai kategória. Vagy amikor étterembe megyünk, vagy fodrászhoz, vagy focimeccsre. Az esztétikum valós ugyan, de súlytalan és lényegtelen, mert csupán a szórakozás területe, az öncélú tevékenységké. Szemben a művészettel, amely az igazságról és az igazságosságról szól. Arról nem is beszélve, hogy a modern értelemben vett esztétikum akkor lett kitalálva, amikor az általános emberi felfedezése zajlott, márpedig erről az általános emberiről azóta bebizonyosodott, hogy mennyire veszélyes fogalom, illetve hogy ugyanolyan absztrakt, semmitmondó és szolipszisztikus tud lenni, mint az a meghatározatlan egyedi, amit a másik oldalon az érzetek képviselnek. Ezért is ké-

⁸ Egyszer az egyik egyetemi tanórán Koronczai Endre képzőművész volt a vendégünk. A Ploubuter Park projektjéről beszélgettünk éppen, amikor azt találtam mondani, hogy „benned van valami vonzódás a tiszta esztétikum iránt”. Óra után árulta el Endre, hogy azt hitte, kritizálni akarom, illetve hogy – magyarul mondva – szívatni.

pes a kettő egységet alkotni. A művészet csak a kettő között létezhet, a jelentések, a viszonyok, az egyenlőtlenségek tartományában, és ez a tartomány maga a valóság. Egyébként *elismerjük* az esztétikum jelenlétét a művészetben, nem gondoljuk például azt, hogy valami automatikusan értéktelenebb lesz művészetileg, ha egyáltalán besorolható például az imént említett populáris műfajokba, ám azt sem gondoljuk, hogy az esztétikum definiálni volna képes a művészetet. És azért nem, mert nem képes kötni, elkötelezni minket, márpedig mi arra vágyunk, és arra vágyunk mindenekelőtt a művészetben. A művészet ontológiai kérdés, az esztétikum viszont, talán, csak pszichológiai. Az esztétikum legfeljebb csak saját testünkhöz tud kötni minket, azokon az említett *érzeteken* (*Empfindungen*) keresztül, amelyeket Hegel rögtön előadásai első oldalán kizár a művészetfilozófiává átalakított esztétika területéből. De ha megteszi, azzal sem tesz sokat, hiszen csak kedélyállapotokat és élményeket képes kelteni bennünk, így csak magunkba záródunk, és elengedjük magunktól a létezésre, az igazságra vonatkozó kérdéseket.

Ez is csak egy ideológia persze, csak hogy a művészet által az esztétikáról alkotott ideológia, amely válaszként érkezett az esztétika által a művészetéről alkotott ideológiára. De mégis megvan a maga haszna. Elsősorban az, hogy rá tud mutatni a művészet olyan eszközeire, amelyek riválisaiává válhatnak az esztétikumnak mind a világhoz való kötődésünk, mind pedig az attól való szabadabbá válásunk lehetőségének megteremtésében. És egy ilyen versengést mindig alaposan meg kell nyerni, hogy valódi győzelem lehessen, vagyis jól láthatóan meg kell mutatni, hogy ha a művészet nem az esztétikumra alapoz, akkor mélyebbre képes hatolni ebbe a bizonyos kötődésünkbe, ugyanakkor magasabb szintű szabadságot tud biztosítani számunkra. Íme egy viszonylag késői példa erre a törekvésre: „Az irodalmi fikciók abban különböznek lényegileg a *science fiction*-öktől, hogy mindig olyan képzeletbeli variációk maradnak, amelyeket egy meghatározott állandó körül alkotunk meg. Ez az állandó a testi létfeltételünk, amit az én és a világ közötti egzisztenciális közvetítőként élünk meg. A színdarabok és a regények szereplői mindig ugyanolyan emberek, amilyenek mi vagyunk. A saját test pedig az én egyik dimenzióját alkotja, s ennyiben a testi létfeltétel *körüli* képzeletbeli variációk mindig az énnek és önmagaságának a variációi. De mivel a saját test közvetítő szerepet játszik a világban-benne-létünkben is, ezért a test sajátunkként való megélése kiterjed azon túl, a világra is, amit

így szintén sajátunkként élünk meg, mint testünk által belakott világot. Ez utóbbi eredményezi a földi létfeltételt, és ruházza fel a Földet egzisztenciális jelentőséggel, amit más-más módon ugyan, de Nietzsche, Husserl és Heidegger is elismer számára. A Föld itt valami többet és valami mást jelent, mint egy pusztá bolygó: a Föld a világban való lehorgonyozottságunk mitikus elnevezése. Ez a végső feltétele minden irodalmi elbeszélésnek. Minden irodalmi elbeszélés alá van vetve ennek a kényszernek, s így szükségszerűen a cselekvések *mimézisévé* válik. Mivel az elbeszélésben és általa »utánzott« cselekvés maga is mindig alávett marad a testi és földi létfeltétel kényszerének” (RICOEUR 1990; 178).

Paul Ricoeur itt valami olyasminnek próbál nyomára bukkanni a művészetben, ami sokkal mélyebben, *egzisztenciális* szinten található, szemben a gondolkodás felszínével, a pusztá gondolati játszadozással, amire a science fiction műfaját hozza fel példának. A science fiction szerinte pusztá gondolat kísérlet, amely nem a világgal és önmagunkkal kapcsolatos alapvető *tapasztalatainkból* származik, hanem csak egy logikai konstrukció, absztrakt elemek szabad kombinálása és variálása, vagy, ahogy az analitikus filozófia szókinccsével ő maga fogalmaz, egyfajta *puzzling case*. A művészet éppen arra való, hogy az ilyen eltévelyedésekkel szemben, amelyek a gondolkodás szabadságából következnek, ideológiakritikát tudjunk gyakorolni, és vissza tudjunk térni a *mimézishez*, a világgal és önmagunkkal való kapcsolataink alaptapasztalatának ábrázolásához. Így tudjuk feltárni azt, ami minden gondolkodásnak és minden emberi létezésnek a legmélyén található, az ember testi és világbeli *lehorgonyozottságát*. Ricoeur ellenfele itt nem az esztétikai beállítódás, de kritikája tökéletesen alkalmazható az esztétikai viszonyok arra a kantiánus hagyományára, amely persze magát Kantot is jócskán félreértelmezi (leginkább pszichologizálja), mégis mindmáig a legmeghatározóbb az esztétikai viszonyról való hétköznapi gondolkodásunkban és nem mellékesen a kortárs művészetről folyó beszédben is. Az esztétikai beállítódás eszerint ugyanúgy a pusztá felszín érinti csupán, ahogy a logika, a kettő között csak annyi a különbség – egyszerűen szólva –, hogy az utóbbi túl formális, az előbbi pedig túl materiális (ez egy olyan elem egyébként, amely teljesen ellentmond Kant gondolatainak), az előbbi túl kötetlen, mert deszubjektívált, a második viszont túl kötött, ám rossz értelemben, mivel csupán azért kötött, mert túl szubjektív. Különbségük ellenére azonban a lényeg tekintve mindkettőre ugyan-

az a kritika érvényes: nem képesek elérni azt a mélyréteget, ahova a művészet tud lehatolni, a művészet, amely szabad, hiszen képzeletben variálni képes a világot és az ént, de ennek a variálásnak mindig az a célja és értelme, hogy felmutassa azt az állandót és azt a korlátozott, de valódi szabadságot, amely a mélyben található: a referencia, a valóság, az igazság, vagyis a tényleges létezés mélyréteget.

III. Művészeti elköteleződés

Nem az a legfontosabb kérdés itt, hogy igaz-e egy ilyen kritika az esztétikai beállítódással szemben, pontosabban, hogy megfelelő ellenfelet választunk-e, ha az esztétikai beállítódás ilyen értelmezése ellen vesszük fel a harcot. Az értelmezés kétségtelenül létezik, ha nem is világosan körvonalazott és cizellált formában él azok fejében, akik képviselik. És persze a kritika szükséges, de mégsem elégséges, és sokan próbálkoznak is – elsősorban a fenomenológiai és a pragmatista hagyomány mentén – olyan koncepciók kidolgozásával, amelyek nemcsak kritizálják ezt a felfogást és esetleg védelmükbe veszik Kantot, hanem az esztétikai viszony ontológiai jelentőségére és az esztétikum ontológiai természetére igyekeznek rámutatni. Számunkra azonban itt már nem ez a fontos, hanem az, amit Ricoeur a művészetről mond. A kérdés tehát az, hogy valóban nem művészet-e a science fiction? Ricoeur szerint azért nem művészet, mert nem érint minket, az embert és az emberi világot. A művészet tehát szerintem ott ér véget, ahol már nem az emberről szól. Felvethetnénk, hogy a science fictionök vajon nem az emberről szólnak-e, csak közvetettebb módon, de ezzel csak kiterjesztenénk, cáfolni semmiképp sem tudnánk Ricoeur tételét, ezért helyette vessük fel inkább azt a kérdést, hogy vajon a művészet (feltétlenül) az emberről szól-e. És hogy ne hitvita kerekedjen a dologból, azt javaslom, maradjunk csak annál, amink van, tehát a művészet történeténél.

Ha művészettörténeti szempontból tekintünk a tételre, azt a görög hagyományt ismerhetjük fel benne, amelynek a reneszánsz humanizmus, majd – elsősorban – a winckelmanni görögségkép adott plasztikus formát, és hiába próbálták közben egy kis festőiséggel megbolondítani (a romantikus fenségéstől Nietzsche Dionüszoszan át az ember-gép probléma újjáéledéséig és tovább) baloldali és jobboldali gondolkodók, és nemcsak a bal- és jobboldali konzervatívok tartják fenn mindmáig ezt a meggyőződést. Mindennek mértéke az ember – legalábbis a művészetben. Miközben a művészet egész tör-



*Benes József zentai műtermében a 60-as évek végén
(Dormán László fotója)*

ténete mintha nagyon nem erről szólna. Minden korszak művészetének megvolt az embertelenhez vonzódó oldala, és ez az oldal gyakran uralomra is jutott a humanistával szemben: a középkorban, a barokkban, a klasszicizmusban, a romantikában stb., egészen máig. Ricoeur persze már egy sokkal nagyobb fesztávú lehorgonyzásról igyekszik beszélni a klasszikus humanistával szemben, amely el tudna számolni a világban-benne-léttel, a testtel, az életvilággal vagy akár a természettel is, éppen ezért beszél *ontológiai* lehorgonyzottságról, ám a középpontban ezzel együtt is változatlanul az ember áll. Nem az most a feladatunk, hogy a művészetnek ezt a humanista fogalmát minősítsük, mint inkább az, hogy rákérdezzünk, ez volt-e és ez lehet-e a művészet egyetlen lehorgonyzási módja. Illetve arra, hogy az ontológiai lehorgonyzási módnak ugyanígy a humanista-e az egyetlen változata. Az utóbbi kérdésre elég egyértelműen nemleges válasz adható, elég csak a kozmikus lehorgonyzásra hivatkozni, amelyik nemcsak régen, hanem a modernségben is folyamatosan csábította a művészetet, vagy a természetire, amelyik pedig a reneszánsz óta csábítja szintén folyamatosan (gyakran a tudományok és az ismeretelmélet oldalára sodorva). Ám az első kérdésre sem olyan nehéz nemmel válaszolni, ha belegondolunk például abba, hogyan volt a művészet a közép-

kor egészében ugyanígy *transzcendensen, teológiailag* lehorgonyozva. Ez a fajta lehorgonyzás persze magára ölthette a világszerűség (a túlvilág vagy az e világ) képét, de ennek nem feltétlenül kellett így történnie (gondoljunk csak az ikonfestészet hosszú történetére), és ha világgént jelent meg, akkor is elsősorban teológiai lehorgonyzás maradt, egy teológiai világgépnek az e világi oldala, amely az egész nélkül elveszítette volna minden létértelmét. És a művészetnek ugyanígy létezett *etikai* lehorgonyzása is (a tizennyolcadik század volt ennek a nagy korszaka), amely egyszer humanista volt, másszor nem, ez itt már nem is olyan fontos, mindenesetre ugyanúgy mindent meghatározott és mindennek ő próbált értelmet adni a művészetben, ahogy a teológia tette. Létezik tehát ontológiai lehorgonyzás, de létezik teológiai és etikai is, ahogy létezik *esztétikai* is, hiszen – most már talán jól látható – a művészetnek az esztétikumhoz való kötése sem más, mint egyfajta lehorgonyzás az emberi pszichébe, a kedélyekbe, a hatásba, az ízlésbe, az alkotóba és a közönségbe.

Ami a közös ezekben a lehorgonyzási módokban, az a külsődlegesség. Ezért is találó Ricoeur metaforája. A lehorgonyzás azt jelenti, hogy a dolgot valami külső instanciához kötjük. A horgony lánc azonban nem rablánc. A horgony lánc inkább törvény, amely szabadságot enged, sőt parancsszavával megszabadít minket sok-sok egyéb kötöttségünktől.⁹ Ahogy Deleuze írja a barokk festészet kapcsán: „Nem arról van szó, hogy »ha nincs Isten, mindent szabad«. Épp ellenkezőleg. Isten velünk van, ezért mindent szabad. Csak ha Isten velünk van, akkor szabad mindent” (DELEUZE 2013; 18). A heteronómia itt a kérdés természetesen, ez a ma oly népszerű és oly lázasan követelt meghatározottság, amelynek köszönhetően a művészet felfedező útra indulhatott a transzcendencia feltárása vagy a világ aprólékos megfigyelése vagy a saját és idegen megismerése vagy az emberi természet megértése irányában.

A lehorgonyzás azonban ezzel együtt is köt. Istennel kötött szerződés, társadalmi szerződés vagy természeti szerződés formájában, de mindenképpen rögzít, és nemcsak kívülre rögzít, hanem kívülről is teszi ezt, külsődlegesen köt a külsőhöz. Márpedig a modern művészetrel kapcsolatban talán legszélesebb körben osztott nézet éppen az, hogy a művészet úgy vált modernné, hogy ezekkel a kül-

⁹ A kötél gyönyörű fenomenológiai leírását adja Michel Serres a hegymászás példáján: SERRES 1995; 102–124.

ső vonatkoztatási rendszerekkel szakította meg a kapcsolatát. Csak így tudott autonómmá válni, ami a legfőbb törekvése volt, és azóta is rendre ellenáll minden kívülről jövő heteronomizáló kényszernek, amelyen keresztül a piac és a demokratikus vagy totalitárius politika ilyen-olyan kulturális vagy azon is túli funkciókkal próbálja felruházni. Nagy az ára ennek, és mindig túl nagy a heteronómiára való csábítás. A modern művészet legnagyobb problémája mégsem ez. A legnagyobb probléma nem kívülről érkezik, hanem belülről támad, és éppen az autonómia miatt. A modern művészet nyugtalanságának és zavarodottságának oka éppen a szabadságból ered, amit kivítvott, és ahogy kivívta – vagyis ennek a szabadságnak a jellegéből. A művészet tiszta művészet formájában lett szabad, a kettő azonban messze nem ugyanazt jelenti. A művészet tiszta, amennyiben nem kérhetők számon rajta erkölcsi, vallási, politikai értékek, nem kell igazat mondania és nem kell jól viselkednie, kizárólag önmagáért és önmagában létezhet. Ez a tisztaság azonban szabadságként már korántsem annyira autentikus. Sartre nyelvén úgy fogalmazhatnánk, hogy szabad lesz *valamitől*, sőt mindentől, ám nem lesz szabad *semmire*. A művészet szabaddá válik, ám ezzel együtt elveszíti minden jelentőségét, néhány erre elhivatott alkotó és befogadó játszadozása lesz, pusztán kultúrjóság, vagy talán még az sem, hiszen így tulajdonképpen a kultúrába sem képes integrálódni, csak a valahogy még megőrzött, ám már teljesen indokolhatatlan tekintélyének köszönhetően marad fenn a neki kijelölt rezervátumokban, leginkább a múzeumokban. És folyamatosan ellenáll, de csak ellenáll, mivel másra nem is képes, hiszen leépített minden más viszonyulásmódot a külsőhöz. Passzív agresszív állapotba kerül a társadalommal való viszonyában, és aktív agresszív állapotba minden olyan kezdeményezéssel szemben, amelyik nyitni próbál a külső felé, vagy amely kívülről bebozcsátást kér. Leginkább az iparművészettel szemben, amelynek nem akarja elismerni művészet voltát, miközben egyre inkább azzal kell szembesülnie, hogy az iparművészet nemhogy a művészet rangjára pályázik, hanem egyenesen újfajta megalapozást kíván nyújtani számára. Megalapozást és a külsőhöz való viszonya újralétesítését, ami belső problémáira is megoldást jelenthet. Belül ugyanis nagyon nagy problémák vannak, mivel a tisztaság nem tud alapként szolgálni, egy ilyen rendszer pedig csak úgy tud egyensúlyban, vagy egyáltalán egyben maradni, ha állandó mozgásban van, ami itt a külső viszonyítási pontok hiánya miatt állandó változást jelent. A tizenkilencedik szá-

zad végére létre is jön a permanens forradalomnak ez az önmagát fel-
emésztő állapota (BOURDIEU 2013; 145–146). A művészeti mező
szinte kizárólagos logikájává a forradalom válik, a művészet fővárosá-
ban, Párizsban szinte havonta jelennek meg újabb és újabb izmusok,
amelyek leváltani érkeznek az összes korábban létezőt. Nem a nyu-
galom következik tehát a tisztaságból és a mindentől szabaddá vá-
lásból, hanem a feszültség felgyülemmlése, a testi és a lelki feszültsé-
gé egyaránt. Az előbbi belső harcokhoz vezet, az utóbbi pedig rossz
közérzethez (dekadencia, spleen) és lelkiismeret-furdaláshoz. A mű-
vészeti mezőnek szüksége van a külvilágra, hogy ne csak szabadnak
érezhesse létezését, hanem értelmesnek, indokoltnak, hasznosnak is.

Ekkor és ezért jelenik meg igazán az elköteleződés problémája.
Nem minden előzmény nélkül természetesen, megvannak a maga
előképei az utópikus szocialistáktól kezdve a romantikusokon át a re-
alistákig és a legkülönbözőbb szociális művészeti mozgalmakig, te-
hát végig a tizenkilencedik század folyamán, ám akkor tud igazán
égetővé válni, amikor már nem pusztán a művészet kiterjesztésének,
hanem az önkritikájának formáját ölti. Totalizálódnia kell, a legfon-
tosabb belső problémává kell válnia, mindenki problémájává, aki va-
lamennyire is komolyan veszi a mezőben való szerepét, függetlenül
attól, hogy melyik oldalra áll, az elköteleződést támogatókéra vagy az
ellenzőkére. Az elköteleződés problémája nem az emancipáció prob-
lémája, nem annak a problémája, hogy ez vagy az a társadalmi osztá-
ly, vagy társadalmi nem, vagy térség (a vidék), vagy téma, vagy stí-
lus (a népiesség), vagy kultúra (a populáris kultúra) bekerülhet-e a
művészetbe, vagy a művészet beszélhet-e úgy, vagy arról, vagy annak
képviselésében. Az elköteleződés problémája akkor vetődik fel, ami-
kor a művészet szembesül azzal, hogy *csak* művészet, és hogy ilyen
csak művészetként nagyon is engedik létezni, még támogatják is, sőt
büszkének rá, és ha nem is értik, mindenesetre jól fel tudják használ-
ni országimázként, turisztikai látványossággént stb., ezért aztán csi-
nálhat, amit akar, feltéve, hogy csak művészetet csinál. Az elkötele-
ződés nem a művészet „szegényeinek”, hanem a művészet „gazdag-
jainak” a problémája, úri probléma, értelmiségi probléma. Nem a cél-
ja tehát a szabadság, hanem a lehetőség feltétele – és persze a terhe,
amitől meg akar szabadulni. Eleve elkötelezettnek nem lehet lenni,
és az elkötelezettség nem tőlünk függetlenül, mintegy öntudatlanul
alakul ki, ahogy az esztétikai kötöttség, s ha kell is hozzá valamilyen
előzetes hangoltság, akkor is egy szabad döntés formáját kell ölte-

nie – el kell kötelezni magunkat, ha elkötelezetté akarunk válni. Az elköteleződés *aktus*, amely szakítást jelent az addig létezővel, sőt korábbi önmagunkkal is. A művészetben éppen ez történik a korszakban. A művészet feladatára vágyik, külső kapaszkodóra, és azt reméli, hogy ha szabadságát osztogatni kezdi, akkor neki kevesebb terhe marad, mert minden egyes adagért, amit kioszt, ugyanannyi létértelmet kap cserébe. Ez az értelem vagy jelentőség vagy fontosság vagy funkció, vagy nevezzük, ahogy akarjuk, pedig talán már nem teher, hanem támasz lesz, amely létezését megalapozottá és indokolttá teszi.

Három alapvető változata van, véleményem szerint, a művészeti elköteleződésnek. Egy-egy elmélet példáján keresztül szeretném röviden bemutatni őket.

Az első változatot *reflexív elköteleződésnek* nevezhetnénk, megfogalmazója pedig Pierre Bourdieu. *A művészet szabályai* című mű a tiszta művészet történeti genezisééről szól, főszereplője pedig Gustave Flaubert. Van azonban a könyvnek egy másik, háttérben meghúzódó témája is, ez az értelmiségi személyének történeti genezise, és egy titkos főszereplője, ő pedig Émile Zola. A kifejtés egészét végigolvasva rájövünk, hogy voltaképpen az első csupán a második előkészítéseként íródik, azaz a tiszta művészet Bourdieu számára szinte csak arra való, hogy helyet adjon az értelmiségi alakjának, Flaubert pedig csak arra, hogy előkészítse a terepet Zola megjelenése számára. Bourdieu szerint Zola „beteljesíti az irodalmi mezőnek az autonómia irányába haladó fejlődését, s egészen a politikáig terjedően megpróbálja érvényesíteni a függetlenség értékeit, amelyek az irodalmi mezőben uralkodnak. Ez akkor sikerül neki igazán, amikor a Dreyfus-per kapcsán a politikai mezőbe olyan problémát tud bevinni, amely az értelmiségi mezőre jellemző megkülönböztetési elvek alapján jött létre, illetve az egész társadalmi univerzumra érvényesíteni tudja ennek a csupán részleges világnak az íratlan törvényeit, amelynek részlegessége azonban éppen abban áll, hogy egyetemességet követel magának. Paradox módon tehát éppen az értelmiségi mező önállósága teszi lehetővé az író kezdeményező aktusát, aki az irodalmi mező saját normái nevében lép fel a politikai mezőben, s ezzel önmagát értelmiségivé teszi. A »Vádolom« a kollektív emancipáció folyamatának eredménye és betetőzése... Az értelmiségi tehát akkor jön létre, amikor beavatkozik a politikai mezőbe *az önállóság nevében*, illetve a kulturális termelési mező sajátos értékei nevében, amely ekkorra már magas függetlenségi fokot vívott ki magának a hatalommal szemben” (BOURDIEU

2013; 150., kiem. az eredetiben). Az értelmiségi (a művész és a tudós) egy paradox lény, állítja Bourdieu, amennyiben mindig szüksége van az autonómiára, hogy heteronóm lehessen, és úgy kell heteronómmá válnia, hogy közben nem adhatja fel autonómiáját. Joga és kötelessége mindenbe beleszólni, a zolai „Vádolom” módján, de azért, mert függetlensége, amit az egyetemes nézőpont biztosít számára, olyan *reflexió*s képességgel ruházza fel, amilyennel semmilyen szakemberre vált értelmiségi vagy „organikus értelmiségi” (Gramsci) nem képes rendelkezni (BOURDIEU 2013; 354–362). Nem a társadalomba való integrálódás tehát az elköteleződés eszköze és célja, hanem maga a reflexió, az egészet – amit a populizmus céloz meg – is meghaladó *egyetemes nevében és érdekében*.

A második változatot *reszponzív elköteleződésnek* nevezhetnénk, megfogalmazója pedig Jean-Paul Sartre volt. A reszponzív elköteleződés abban különbözik a reflexívtól, hogy az alanya nem elsősorban az alkotó vagy általában a kezdeményező, hanem a befogadó. A reszponzív elköteleződést kezdeményezni kell valakinek, tehát az mindig válaszként érkezik egy felhívásra, ám ez semmivel sem teszi kevésbé szabad és független aktussá, csupán közvetettebbé. Nem az író kötelezi el az olvasót Sartre elmélete szerint, hanem maga az olvasó teszi ezt meg felelve az írónak, felvállalva a felelősséget, ami azonban ettől még az ő saját felelőssége marad. A művészet adomány és igény, ahogy Sartre híres megfogalmazása szól, ám amit ad és amit igényel, az egyaránt a szabadság, az olvasó szabadsága, és csak az. A művészet eszköz, de nem egyszerűen kommunikációs eszköz, amelyen keresztül valamilyen partikuláris üzenet továbbítása zajlik, hanem egyfajta átváltoztató eszköz, amelyik nem valamely rész megváltoztatására törekszik az egészen belül, hanem magát az egészet helyezi más megvilágításba, az egészet változtatja át. Ideológiakritikai eszköz tehát, de olyan, amelynek megcélzottja még csak nem is valamelyik partikuláris ideológia, vagyis a világ egészéről alkotott kép, hanem – szintén az egészen túl – az a termelői és fogyasztói apparátus, amelyből az ideológiák származnak, illetve amelyben az ideológiák gyökeret eresztenek és elterjednek. A művészet elkötelezése tehát az olvasó szabadságának felélesztését jelenti, az arra való rámutatást, hogy minden alkotott, és ezért minden megváltoztatható. „Mert éppen ez a művészet végső célja: visszanyerni ezt a világot, olyannak láttatva, amilyen, de mintha forrása az emberi szabadság volna” (SARTRE 1969; 70–71).

A harmadik változatot *expanzív elköteleződésnek* nevezhetnénk, legteljesebb megfogalmazója pedig Peter Bürger volt. A művészet kiterjesztéséről persze sokan beszéltek a múlt században, sőt már előtte is, az expanzív elköteleződés azonban nem pusztán a művészet kiterjesztését jelenti. Azért nem, mert a művészetet úgy is ki lehet terjeszteni, hogy szinte semmit nem változtatunk a természetén, vagy úgy, hogy akár nagyon is megváltoztatjuk, ez a változtatás azonban csupán külső igényeknek való alávetést jelent. Mindkettő gyakori hibája a modern művészetnek. A másodikat talán jobban ismerjük, számos példája van a művészet pusztá designná tételétől kezdve a politikai propagandává tételéig, de az első sem olyan ritka. Akkor találkozunk vele leginkább, amikor azt látjuk, hogy a művészet gyarmatosítani akarja az életet; hogy olyan emberek életébe akar beleavatkozni, akik nem tartanak rá igényt (mert például nem képesek a megértésére); hogy olyan helyszíneken, eseményeken, pillanatokban akar jelen lenni, ahova és amikor nem való, de leginkább azért nem, mert nem tesz mást, mint „művészetet” csinál, azaz rossz művészetet, mivel ugyanazt csinálja, mint előtte, csak egy újabb, érdekesebb, frissebb közeget keres önmaga számára. Az antiművészeti gesztusok egy része, vagy például a happeningek egy része, vagy a public art, vagy a mai szociális művészet akcióinak és műveinek egy része sajnos ilyennek minősíthető, még ha sokszor nem is merjük kimondani ezt, mert nem akarunk vaskalapos konzervatívnak látszani. Az expanzív elköteleződés azonban valami teljesen mást jelent a bürgeri elmélet értelmében. Bürger azt írja: „Az avantgardisták tehát a művészet *Aufhebung*-ját akarták a szó hegeli értelmében: a művészetet nem egyszerűen megszüntetni kell, hanem át kell vezetni a gyakorlati életbe, ahol az, más formában ugyan, de megőrződne... Az a gyakorlati élet, amelyhez az esztétizmus, azt tagadva, viszonyult, a polgári társadalom mindennapjainak célracionálisan rendezett élete. Az avantgardistáknak tehát semmiképp sem az volt a szándékuk, hogy a művészetet *ebbe* a gyakorlati életbe integrálják; ellenkezőleg, ők is osztoztak a célracionálisan berendezett világ elutasításában, amit az esztétisták kifejezésre juttattak. Az esztétistáktól az különbözteti meg őket, hogy a művészetből kiindulva megkísérelnek egy *új* életgyakorlatot kialakítani” (BÜRGER 2010; 66). Az avantgardisták célja tehát a művészet önmagába zártságának megszüntetése, amit Bürger a művészet intézményi jellegével azonosít, és visszavezetése a mindennapi életbe. Ha azonban csak ennyiről lenne szó, az

eredmény nem lenne más, mint két egymástól továbbra is független entitás, a művészet és az élet pusztán *külsődleges* összekapcsolása. Jó esetben – tegyük hozzá –, hiszen ez még ideális állapotnak tekinthető ahhoz a sok-sok elképzelhető változathoz képest, amikor az egyik fél bekebelezi vagy a maga képére formálja a másikat. Az *egész* megváltozására van tehát szükség, igazi forradalomra, amelyből mindkét oldal újjászülethet. A művészet Bürger szerint úgy született újjá, hogy megváltozik az egész struktúrája és működés módja – erre vezet be a szervetlen műalkotás fogalmát, amely nem alkot zárt egészet, és a valóságot közvetlenül is képes magába fogadni, illetve ön-maga is valóságként képes működni. Az élet pedig úgy, hogy a munka szórakozássá és szabad alkotássá válik, és magába tudja fogadni még a művészetet is – a művészet mindennapos gyakorlat lesz például a szürrealista „*pratiquer la poésie*” jelszó megvalósításának formájában. Ez a leírás persze utópikus, mégis történeti tény, hogy széles körben léteztek hasonló avantgardista szándékok, és persze az is, hogy ezek a szándékok hamar megfeneklettek a sekélyes valóság tengerén. Bürger maga is tisztában van ezzel, ebből ered művének helyenként melankolikus hangulata, illetve az a végkövetkeztetésként megfogalmazott tétele, amelyben Bourdieu-höz hasonló álláspontra helyezkedik, mivel végső soron Bertolt Brecht művészeti módszerét és intézményiséggel szembeni magatartását teszi követendő példává.

Ha végigtekintünk a művészeti elköteleződésnek ezen a három változatán, az az érzésünk támadhat, hogy kimerítettünk minden lehetőséget, hiszen tulajdonképpen végigmentünk a szerző–mű–befogadó klasszikus szerkezet minden egyes tagján. Sőt, az utolsó példa nem is pusztán a műről, hanem legalább ennyire az egész háromtagú szerkezetről, tehát magáról a művészetről is szólt. És ráadásul ez az utolsó tűnt a valóságtól leginkább elrugaszkodottnak és eleve kudarcra ítéltnek.

Mi a közös ebben a három változatban, ami összekapcsolja és ugyanazon egész három összetevőjévé teszi őket, ám mégis megváltoztatható, tehát megváltoztatásával egy új paradigma teremthető, és talán már teremtődött is? Létezik ilyen közös, véleményem szerint, és az új paradigma is létezik már. Ha közelebbről megnézzük a három változatot, jól láthatóvá válik, mi ez a bizonyos közös: az egyetemesség iránti igény. A művészet mindig is irtózott a partikularitástól (ahogy az esztétika is, mint Kant kapcsán láthattuk), ezért tekintették az esetek döntő többségében alacsonyabb rendű művészet-

nek azt, amelyikre az alkalmiság, a véletlenszerűség, az átmenetiség (a mulandóság), a mindennapiság volt jellemző, és ez az irtózás az elköteleződés iránti igény felbukkanásával sem tűnt el. A műalkotás persze mindig egyedi, hiszen valahogy megtestesül (ha máshogy nem, hát legalább az elmében), ám ennek az egyediségnek kivételessé kell válnia, s kivételességét a leggyakrabban annak köszönheti, hogy közvetít az egyedi és az általános között, sőt szintetizálja azokat, vagyis *különösséggé* válik (a szó hegeli és lukácsi értelmében). És ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy szimbolikus vagy allegorikus, zárt vagy nyitott, szerves vagy szervetlen műalkotásról van-e szó, tehát hogy a klasszikus modern (a goethei-lukácsi) vagy az avantgárd műtípusról beszélünk-e – mindkettő igényt tart az egyediben az általánosra.

A leggyakrabban így érhető el a műalkotás kivételessé tétele, mégsem kizárólag így, mivel elérhető úgy is, hogy valóban felvállaljuk a partikularitást, felvállaljuk a korlátozottságot, a lokalitást, a csak itt-és-most érvényességet, és a kivételességet éppen ebben, illetve ennek túlhajtásában véljük megtalálni, nemcsak az általánoson, hanem az egyediben is túliban, amit az utóbbi évtizedekben a *valóssal* szokás azonosítani. A művészet úgynevezett szociális fordulata, amit időben körülbelül a kilencvenes évek végére szokás helyezni, ezen az úton indult el. Nem kizárólag persze, de talán ez az egyik legmeghatározóbb iránya. A hagyomány pedig, amelyhez kapcsolódni tud, a szituacionisták mozgalma. És nem elsősorban a látványosság társadalmának kritikájával, hanem azoknak a technikáknak vagy stratégiáknak az átvételével, amelyeket a szituacionisták találtak ki, mint például a kisajátítás, a beavatkozás, az eltérítés, a hamisítás, a blokkolás, az elfoglalás stb. Ez mind átmeneti jellegű és korlátozott hatókörű és hatású gesztus, amely viszont cserébe a mindennapi élet szintjén képes maradni, vagy egyáltalán el tudja azt érni, mivel távol tartja magát az intézményektől és a piacra vihető termékek előállításától. Közben pedig kétfajta reményt táplál magában. Azt a reményt, hogy „az egész a részben” szerkezet helyett és attól radikálisan eltérő módon ő is képes önmagán túlmutatni, még hozzá valamiféle példaadás formájában, ami nemcsak abban különbözne az előbbitől, hogy nem tart igényt az egészre, hanem abban is, hogy pusztán analogikus viszonyban áll minden későbbi megvalósulásával, tehát hogy minden egyes alkalommal az adott kontextusból kell megszületnie. És azt a reményt, hogy egyszer majd ezek a heterogén példák összekapcsol-

lódnak egy ugyancsak heterogén, szerkezet nélküli hálózattá, amely egyre jobban terjed és sűrűsödik, és végül mégis meghatározóvá válik majd az egészre nézve a maga egész nélküli egészében.

Nem szeretném bírálni ezt az amúgy is túl sokrétű irányzatot, és főleg nem művészetelméleti szempontból. Máshol már többször megtettem ezt, ezért itt mindössze két megjegyzéssel zárnam mondanómat, amelyek mindegyike igyekszik az elköteleződés problémáján belül maradni.

Vajon tényleg le tud-e szállni a partikularitás szintjére a művészet, ha elkötelezett társadalmi művészetté akar válni? Mit tegyen, ha maga mögött akarja hagyni az egyetemesség szintjét és nézőpontját, és kizárólag a valóban helyi és egyedi problémákkal kíván foglalkozni? Álljon a mindenkori kisebbség oldalára? Vagy álljon a mindenkori elnyomottak oldalára, még ha azok nem is feltétlenül a kisebbséget alkotják? De mi a garancia arra, hogy a kisebbségnek igaza van a többséggel szemben, és ugyanígy milyen garancia van arra, hogy az elnyomottak nem joggal vannak elnyomva? A neonáci csoportok talán nincsenek kisebbségben, sőt nincsenek elnyomva is a társadalmon belül? Tudom, hogy ezek általános társadalomfilozófiai kérdések, és nem is megválaszolni kívánom itt őket, hanem csupán jelezni, hogy az egyetemes értékek tulajdonképpen soha nem tűnnek el az ilyesfajta művészetből, csupán kívül kerülnek rajta, ezzel pedig eltűnik szemünk elől a róluk hozott döntés folyamata, és megszűnik megvitathatóságuk. Hiába áztatja ugyanis magát a szociális művészet például azzal, és ez gyakori eset, hogy tevékenysége során csupán „mediatori” szerepet ölt magára, csupán közvetít például a helyi lakosok és az önkormányzat vagy a rendőrség között, az ügyek minden esetben eleve úgy vannak kiválasztva, hogy a művészek részéről már előzetesen erkölcsi-politikai ítélet születik az ügyben. A műalkotás valóban maga a közvetítés, de a művészek mégsem bármilyen ügyben hajlandóak mediálni, és hogy milyenben igen vagy nem, arról éppen emiatt nem kell számot adniuk és elgondolkodniuk.

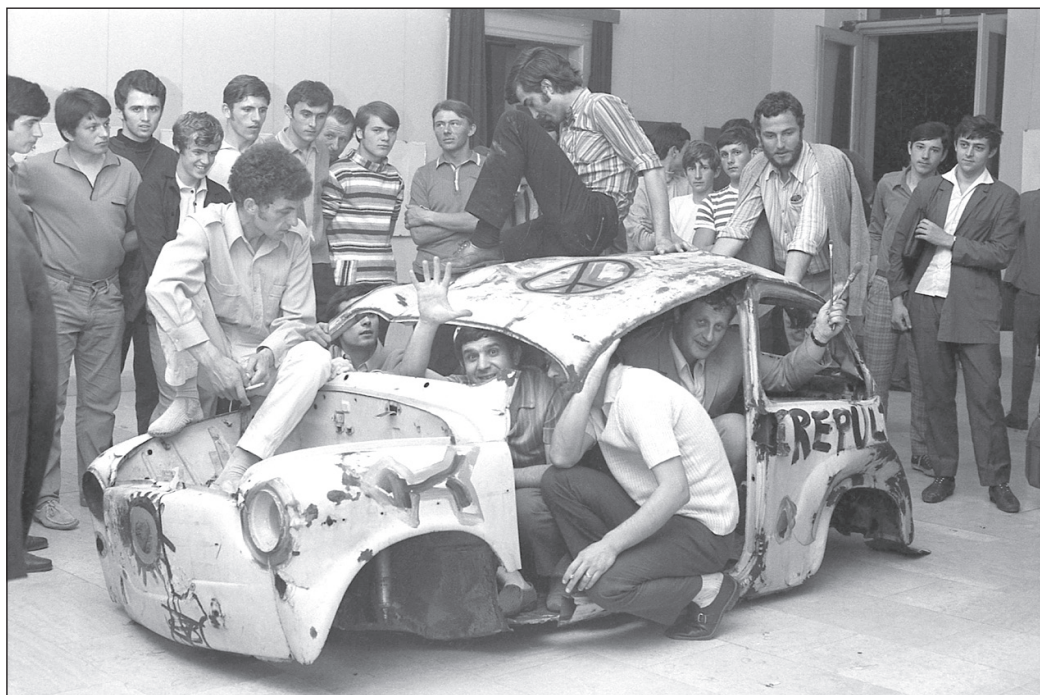
A másik megjegyzés a művészet intézményi jellegével kapcsolatos. Itt sem bírálni szeretném a szociális művészetet, bár jócskán lehetne (például azt, amikor egzotikus témát csinálnak kiszolgáltatott emberek életéből, akiket azután rögtön faképnél hagynak a projekt befejezésekor), és még csak nem is az intézmény közvetítő, figyelemfelkeltő képességét akarom hangsúlyozni, ami tagadhatatlan, hanem az általa biztosított lehetőségekre és szabadságra próbálom felhívni a

figyelmet. Az intézményt ugyanis a legritkább esetben hagyja maga mögött a művész, amikor „kilép az életbe” (nem is nagyon képes erre, ha művész akar maradni, hiszen már művészidentitásán keresztül is magával viszi), és azonnal visszamenekül védőszárnyai alá, ha például valami jogi problémája adódik. És az esetek többségében nem is jó, ha maga mögött hagyja, mert az intézmény legalább annyi lehetőséget biztosít számára, mint amennyi gátat emel elé. A mai művészeti intézmények a társadalmi képzelet és kísérletezés széles terepét biztosítják az alkotók számára, olyan lehetőségeket és szabadságot, amilyenel sehol máshol nem tudnak rendelkezni az „életben”, és bár sok szempontból joggal bírálhatók, mára egyszerűen hamissá vált az a kép, amelyik a hetvenes évek elején, amikor Peter Bürger könyve íródott, még talán igaz volt, és amelyik a művészet intézményes jellegét egyfajta börtönnek mutatta. Viszont ha ezt elfogadjuk, megint csak oda jutunk, hogy az egyetemesség, amit ebben az intézmény képvisel, kiiktathatatlan az elkötelezett művészetből, és nem is lenne érdemes kiiktatni belőle. A mai szociális művészet hajlamos újra színre vinni az avantgárd és a neoavantgárd antiművészeti gesztusait, csak az első utópikusságát átformálja szerény aprómunkává, a második mindennel szembeni iróniáját pedig konkrét és komoly felelősségvállalássá. Mindkettővel a művészet artistikus jellegét igyekeznek tompítani. A kérdés az, hogy megoldást jelent-e mindez az elköteleződés mikéntjének problémájára. Talán egészen addig foglalkoztatja majd ez a probléma a művészeti mezőt, amíg újra felvethetővé nem válik az a másik kérdés, hogy egyáltalán jó-e és mire jó, ha elkötezzük a művészetet.

Irodalom

- BOURDIEU, Pierre (1979): *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris
- BOURDIEU, Pierre (2013): *A művészet szabályai*. Ford. Seregi Tamás. Budapesti Kommunikációs Főiskola, Budapest
- BÜRGER, Peter (2010): *Az avantgárd elmélete*. Seregi Tamás fordítása. Universitas, Szeged
- DELEUZE, Gilles (2013): *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Atlantisz, Budapest
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1980): *Eszttétikai előadások*. Ford. Zoltai Dénes. Akadémiai, Budapest
- KANT, Immanuel (2003): *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Osiris – Gond-Cura Alapítvány, Budapest

- LUKÁCS György (1975): Heidelbergi esztétika. In *A heidelbergi művészet-filozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Magvető, Budapest
- MOORE, George Edward (1959): *Principia Ethica*. Cambridge UP, Cambridge
- RICOEUR, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris
- SARTRE, Jean-Paul (1969): *Mi az irodalom?* Ford. Nagy Géza és Víg Árpád. Gondolat, Budapest
- SERRES, Michel (1995): *The Natural Contract*. The University of Michigan Press, Michigan



Fityófestés Zentán a 70-es években (Dormán László fotója)

Számunk szerzői

- BALÁZS Attila (1955) író, szerkesztő, műfordító, újságíró
BOZSIK Péter (1963) író, szerkesztő, műfordító, költő
CSERNIK Attila (1941) grafikus, könyvtervező
DANYI Zoltán (1972) író, költő, műfordító
DURANCI, Bela (1931) művészettörténész, képzőművészeti kritikus, író
FENYVESI Ottó (1954) költő, író, szerkesztő, képzőművész
GÉCZI János (1954) író, képzőművész, szerkesztő, egyetemi oktató
GYURKOVICS Virág (1987) képzőművészeti kritikus, újságíró
LADÁNYI István (1963) költő, író, szerkesztő, egyetemi oktató
LOVAS Ildikó (1967) író, kritikus, műfordító, szerkesztő
MAURITS Ferenc (1945) képzőművész, költő
NINKOV K. Olga (1964) művészettörténész
ORCSIK Roland (1975) költő, író, műfordító, kritikus, szerkesztő, egyetemi oktató
PÉTER László (1958) képzőművész
SAGMEISTER Laura (1969) képzőművész
SEREGI Tamás (1974) esztéta, műfordító, egyetemi oktató
SZARKA MÁNDITY Krisztina (1984) művészettörténész, muzeológus
SZOMBATHY Bálint (1950) képzőművész, művészeti író, kritikus, költő
SZŰGYI Zoltán (1953) költő, szerkesztő
TOLNAI Ottó (1940) író, költő, szerkesztő, képzőművészeti kritikus, műfordító
ZALÁN Tibor (1954) költő, író, dramaturg, pedagógus

