

A megfoghatatlan tapasztalata

A művészetre az ókori görögök az élet egy cselekedeteként tekintettek, mivel a reprodukálás, azaz mimézis a valóság hű utánzásának felelt meg, amely a hétköznapiakat tökéletesen tükrözte. Ha a Pantheonban létrejövő esztétikai tapasztalatot szeretnénk pontosan megérteni, akkor az akkor és ott élő emberek életében betöltött szerepét is befolyásoló tényezőként kell kezelnünk. Ennek értelmében egy műalkotás csak akkor emelkedhet esztétikai rangra, ha a szemlélő számára tapasztalattá válik, így minden esetben a mindennapok szemszögéből kell interpretálnunk, ahonnan a valós gyökerei erednek. Ezt az esztétikai hagyományt éleszti újra John Dewey pragmatista filozófus *Art as experience* című művében, melyben kifejti, hogy a művészetre a valláshoz hasonló jelenségként kellene tekintenünk. Művészetfilozófiai elméletének és törekvésének célját ezért a művészet mint tapasztalat restaurálásában jelöli ki, annyi újítással, hogy mindezt 20. századi kontextusba igyekszik beilleszteni.

Ha elfogadjuk, amit a pragmatizmus nézőpontja közvetít, és valóban új alapokra akarjuk helyezni a művészetfelfogásunkat, akkor a gyökerektől kezdve kell a hagyományos nézeteket megvizsgálnunk, talán kissé descartes-i módon szkepszis tárgyává tennünk. Ennek értelmében a tradicionális művészetértelmezés első hibáját, a mesterseges falak felhúzását kell abszolút módon elvetnünk. Egy absztrakt, természetellenes fal, amelyet a közhiedelem és az általános vélekedés hoz létre abban a pillanatban, amint klasszikusként kezdünk el tekinteni egy-egy műalkotásra. Ezzel párhuzamosan a piedesztálra emelés kizárólagos fókuszában a műalkotás legalapvetőbb körülményeiről és következményeiről reflexszerűen megfeledezünk, homályba taszítjuk őket. Azáltal, hogy a természetes közegéből kiszakítjuk csodála-

tunk tárgyát, elveszük tőle a valódi jelentőségét, magunktól pedig a lehetőségét ennek a felismerésére. A pragmatista restauráció ezen a ponton veszi kezdetét, hiszen a jelentőség felismerésének első lépéseként a műalkotások működésének megértése a cél. Eme működés aktív pólusát az elengedhetetlen és egymástól különböző tapasztalati formák elsajátítása képzi – tisztában lenni velük annyi, mint tisztán látni. A megértés fogalma ebben az esetben azonban némiképp félrevezető lehet, hiszen szemlélőként könnyen abba a hibába eshetünk, hogy összekeverjük az alkotás igencsak összetett megértésének folyamatát az alkotásra irányuló egyszerű kedvteléssel. Míg az utóbbi egy szimpátián alapuló aktus, addig a megértés a műalkotást körülvevő komplex információkat is fel kell, hogy dolgozza, ami a pragmatista művészetelmélet ismeretének tükrében sem bizonyul egyszerű feladatnak.

Annak ellenére, hogy a jelenben megfogalmazódó, a művészetfelfogás egészét érintő univerzális kritika fogalmazódik meg a gyakorlat fontosságát szem előtt tartva, ezen állapot létrejöttének kialakulását sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Nem arról van szó, hogy a 20. vagy 21. század embere lenne hibásan vagy tévesen fogékony a művészet eredendő gyökereire, csupán az efelé haladó tendencia erősödött fel a történelem során az állandó jelleggel jelen lévő elidegenedés által. Az univerzalitás perspektíváját alapul véve a múzeumokról általánosan elmondható, hogy rendeltetésük akaratlanul is elérte a piedesztáljelenséget azáltal, hogy a háborúk során szerzett hadizsákmányokat és a művészeti múlt egészét mutatják be, eltávolítva azt a hétköznapi tapasztalat színterétől. A lineáris skálán azonban a kapitalista rendszer képez gócpontot, elidegenedést létrehozva azáltal, hogy egész nemzetek választották le a materiális dolgokról a felsőbbrendűnek tartott művészetet, ami a kereskedelem fellendülésével még inkább piaci termékévé vált. Noha ezáltal értékvesztésre következtethetnénk, mégis kontraproduktív módon a visszalépésből előrelépés lesz; a bedarálás ellen fellépő akarat dacban összpontosul, amelynek köszönhetően a sajátos, egyénre jellemző esztétikai individualizmus lát napvilágot. Individualizmusként értelmezhetjük az önkifejezést, a különiséget és a függetlenséget, ami lépésről lépésre nagyobb szakadékot alakít ki a termelő és a fogyasztó között. A lineáris időskálán a gócpontunk nemcsak egy hozzávetőleges eseményt vagy időpontot fog jelezni, hanem kettéválást, létrejön a közönséges, illetve az esztétikai tapasztalat közötti éles választóvonal, ami azóta is él, s lassacskán univerzális-

sá növi ki magát. Ha mindez ténylegesen egybeolvad a tradicionális művészetfilozófiákkal, akkor sajnos a művészet elkerülhetetlenül és végérvényesen eltávolodik a valódi tapasztalattól és a valós tapasztalat tárgyival alkotott kapcsolatból egyaránt. A pragmatizmus így a működés megismerése után automatikusan a mindennapi tapasztalatot veszi számba, hiszen ebben a szférában lelünk rá az alkotások észlelésében rejlő élvezetre. Ennek olvasatában bármely tapasztalat egy a művészi aktussal párhuzamos jelenséggé válik, mivel mindkettő ellenkező töltésű, egymásnak ellentmondó kettősségből alkotott harmóniaként fogható fel. Ha elméletben körvonalazunk magunk előtt egy alkotót s alkotási folyamatát, a gondolatmenet valamely szegletében szinte teljes bizonyossággal megjelenik az ellentétes érzelmek erőforrásként való használata, hogy ebből a gyönyörű tébolyból egy egységes egész, egy tapasztalati harmónia jöhessen létre. Analógiába állítva ezzel az originális tapasztalatainkat, az ellentétes érzelmek egységét a szükségletek adják, amelyek kiemelt és váltakozó egységét a hiány és igény kombinációja biztosítja. Mindkét jelenség az egyensúlyban működő eredendő dinamika végterméke, ami nélkül nem beszélhetünk esztétikai tapasztalatról.

Olybá tűnhet, hogy nem kell pragmatista nézeteket vallanunk ahhoz, hogy mindezt természetes intuíciónk által belássuk és felfogjuk. Ami azonban új perspektívát nyit az érzékekről alkotott képünket illetően, az a leredukált tapasztalásfogalom értelmezése. A hagyományos, egyoldalú tapasztalás kiterjesztődik, egy interaktív kapcsolatot létrehozva a tapasztaló és az őt körülvevő környezet között. A restaurálás ebben az esetben az antik görög felfogás bizonyos aspektusait is újradolgozza és részlegesen beépíti azáltal, hogy kölcsönhatásként tekint a tapasztalás passzív cselekedetére. Ekként értelmezve az ember, azaz az élő teremtmény az érzékein keresztül vesz részt a körülötte lévő világ eseményeiben, s ezekben a megélt minőségekben jelennek meg az aktualitások, amit a világ csodái jelenthetnek számunkra. Így a tapasztaló élőlény és a környezete együttesen hozzák létre azt a teljességet a kölcsönhatás során, melynek alkotóelemei a műalkotás és a rá adott reakció formáját öltik fel. A létrehozás folyamata, az alkotási dinamika eléri a beteljesülést, s a beteljesülés hozadéka a természetes újjászületés egyben – immár a szemlélő közegben. Úgy tűnhet, hogy ez az ösztönös cselekvéssorozat újraértelmezi a művészet eszméjét a dinamika és az elért katarzisz perspektívájából. Ha hagyjuk, hogy ez a folyamat természetesen áramoljon, s képesek vagyunk azt megér-

teni, a legelemibb, spontán rácsodálkozás a primitívnek mondható környezetünkre is képes lesz a hőn áhított esztétikai tapasztalatot újjáéleszteni. Nem véletlen, hogy a művészetfilozófia eme újraalkotása erőteljesen antik gyökerekből táplálkozik, hiszen előrevetítendő céljának alapját a filozófia kialakulásának kezdőmomentumában találjuk meg – a csodálkozásban.

Azonban semmiképp sem mondhatjuk azt, hogy ez a felelevenítés kizárólag az antik kort érinti, hiszen a lineáris skálán egy újabb csomópont emelkedik ki, az esztétikai tapasztalat egyik legbefolyásosabb hirdetőjének képében: a középkori keresztény vallásban. A valláshoz tartozó elengedhetetlen rítusok ugyancsak az érzékeket használták fel, hogy az esztétikai önátadás és beteljesülés szintjéig jussanak el, amit egyszerű eksztatikus állapotban végrehajtott áldozásnak minősítettek. Nem véletlen, hogy ekkor élte virágkorát a kereszténység, amikor még az érzék azon erejét szemléltették, ami a legerőteljesebb eszméket volt képes magába ölelni. Ezáltal indokoltnak tűnik, hogy a festészet, a szobrászat, az irodalom ekkortájt mind a vallás szolgálatában álltak, s a templomokban végrehajtott rítusok pedig olyan művészetnek számítottak, amelyeknek a legnagyobb érzelmi erejük volt.

A primitív környezetre való rácsodálkozás, a hit által kiváltott eksztatikus érzéki tapasztalat és a műalkotás szemlélését követő zsi-geri gyönyörűség mind egy pontban futnak össze: a megmagyarázhatatlanban. Keats „éteri megfoghatatlanság”-a valóban visszatükrözi a lehetetlent, már amennyire ez szavakkal lehetséges. A szépségben rejtőző igazság soha nem lesz hozzáférhető a ráció vagy a pusztá okfejtés által, az egyetlen út a képzelőerő.

Az esztétikai minőséget távoli piedesztálra emeltük, galériákba, múzeumokba szorítottuk, ami által teljesen elidegenítettük magunktól azt az igazat és szépet, amit a fantáziánkkal bármikor, bárhol megtalálhatnánk. A tapasztalatban létrejövő folyamatos dinamika és beteljesülésre törekvés a mindennapos kikapcsolódásainkban is megtalálható, csupán nem tekintünk ezekre művészetként. Az esztétikai éhségünk azonban változatlan szükséglet, amit ki kell elégítenünk olyan dolgokkal, mint a mozi, a zene vagy akár a képregény. A fő kérdés Dewey pragmatista elméletét illetően nem az, hogy mit tartunk valójában művészetnek, hanem az, hogy miért feledkeztünk meg arról, hogy mindez a hétköznapi életünk tapasztalataiból ered. Miért ne irányulhatna ez az esztétikai beteljesülés a tárgyak valódi szépségére és igazságára? Nem az okfejtésre, az elfogadott nézetekre kellene

alapoznunk, hanem mindennapjaink dinamikájára, az eredetre, ami megmozgatja a képzeletet. Dewey korunk és hangsúlyozhatatlanul rohanó világunk előfutáraként a kezünkbe adja a megoldást az elidegenedésre, a szorongásra és a lélek magányára. Hangosítsuk fel az érzékek által közvetített igazságot, és halkítsuk le a rációt, ami elnyom mindent, ami megmagyarázhatatlan és egyben emberi.