

Perneczky Géza

A KULTÚRA MINT SZOLGÁLTATÁS ÉS AZ ESZTÉTIKAI DÖNTÉS MINT EMBERI JOG

Gondolatok a fekete lyukról, ami a művészetet elnyeli

1996 februárjában a budapesti Goethe Intézet nemzetközi szimpóziumot rendezett A MŰVÉSZET BEFOGADÁSA ÉS A MŰKRITIKA címen, amelyen az én feladatomban az lett volna, hogy a kortárs művészet értékeléséhez nyújtsak általános szempontból megfogalmazott adalékokat, illetve (ahogy a programfüzet ennek a délutánnak a pontosabb tartalmát megadta) a művészet helyzetét megítélő kritériumaink esetleges változásáról beszéljek. Mivel az utóbbi időben több tanulmányt is írtam „a művészet végéről”, kézenfekvő volt, hogy ha már megadták nekem a szót, hát ezt a gondolatot tegyem meg a művészethez való közeledésünk alapkritériumává. Vagyis: Hogyan fogadjuk be a művészetet, ami tulajdonképpen már nincs is? És miért nincs ma művészet, legalábbis abban az értelemben, ahogy azt még a modernnek is gondolták, és a műtermeik meg is valósították?

Mivel ez német konferencia volt, és jómagam is Németországban élek, elkerülhetetlen volt, hogy példatáram és a problémákhoz való egész viszonyulásom ne a német művészeti életből vett példaszzerű esetekre vagy az ott megjelenő publikációkra épüljön. Ez azonban nem lehet baj, hiszen a német képzőművészet a lóhosszal vezető amerikai után és az igen jelentős olasz művészet mellett tagadhatatlanul az utolsó két-három évtized legjelentősebb teljesítményeivel dicsekedhet – magyarul: tipikusnak tekinthető. És ami talán az én dolgozatom szempontjából még fontosabb lehet: a német társadalom nyújtja az egyik legjobb példát arra, ahogyan az úgynevezett „Dienstleistungsgesellschaft” az egész környezetet és a mindennapok egész világát agyonesztétizálja, ahogy az átlagember átlagidejét átlagosra higitott átlagörömmé finomítja. És ebben az átlagleisztungban még a legátlagosabb dolog is a modern demokráciák konstrukciójának a jellegzetességeit viseli magán, azaz nem spontán jelenség többé, hanem jogilag is jól körülírható intézmény. Ez pedig azt jelenti, hogy az esztétikai döntés aktusa sem a művészi alkotótevékenység ilyen vagy olyan mozzanata már, hanem társadalmi méretekben általánossá tett és mindenkire kiterjesztett *emberi jog*.

Lehet, hogy olvasóim egyszerűen paródiának érzik az esztétikai érzékenység ennyire fontoskodó vagy bürokratikus ízű kezelését, és nem értik, hogy miként lehet éppen ezzel a mondvacsinált problémával egy komolyabb ambíciókkal hivalkodó nemzetközi konferencián előállni. De ez legfeljebb csak azt bizonyítja, hogy nem élnek a huszadik század végi szupertechicizált demokráciák egyikében, és különösen nem abban, amelyik egykoron Goethét adta a világnak. Mert ugyan Goethének semmi köze nem volt még a modern Dienstleistungsgesellschafthoz, de már ő is racionálisan általánosítható kategóriákban gondolkodott, például megteremtette a világirodalom fogalmát, ami ma már nemcsak az irodalommal foglalkozók szemében jelent valami konkrét érték kategóriát, hanem olyan közkinccs, olyan közjogi értelemben vett fogódzó is, amiben intézmények ezrei kapaszkodnak meg szerte a világon.

Most, hogy leülök a gép elé, hogy magyarra fordítsam a Goethe Intézet számára írt beszámolómat, máris látom, hogy mennyire eltértem az eredeti szövegtől. A továbbiakban azonban igyekszem majd tartani magamat a német nyelvű kézírathoz, bár nem fogok szó szerinti fordításra törekedni. És azonnal előre körvonalazom azt is, hogy miről lesz szó. Dolgozatom első felében egy sor panaszt, reformjavaslatot és a kortárs művészeti életre vonatkozó egyéb megfigyelést sorolok fel, amik egyúttal mind a jelenlegi nyugat-európai művészeti fórumok divatos problémái és recens témái is. A második, rövidebb rész aztán egy elméletet körvonalaz majd, ami megadhatná a választ arra, hogy miért van mindez így. Ezt az elméletet az említett budapesti konferencián adtam elő ilyen konkrét formában először – kérdés persze, hogy lesz-e majd visszhangja másutt is.

1

A hatvanas évek vége óta egyre több szó esik az *avantgárd végéről*, a hetvenes esztendők második fele óta pedig ugyanígy hallunk harangozni a *művészet végéről általában*, és körülbelül a nyolcvanas évek közepe óta azt halljuk, hogy esetleg a *művészettörténelem végéhez* érkezünk volna, legalábbis abban az értelemben, ahogy a művészetet és annak történetét európai szemszögből eddig felmértük.

Ebben az összefüggésben szó esik arról is, hogy az európaiak az egységes és egyetemes művészettörténelem kidolgozásával, könnyen lehet, már korábban is nagyon egyoldalúan és öntelt módon jártak el. (Ez volna az az egyetemes művészettörténelem, amit a szakkönyvekből is ismerünk.) Nagyon eurocentrikus szempontú művészetfogalom lett ugyanis ennek a munkának az eredménye – így a kritika –, ami adatait tekintve is hiányos, és ami, ha összevetjük a történelemtől alkotott nézeteinkkel, amikkel napjainkban, a népek egyenjogúságának a korában rendelkezünk, egyszerűen túlhaladottnak tűnik. Egyszóval nem beszélhetünk semmiféle világosan kirajzolódó és lineáris eseménysor formájában követhető művészettörténelemtől többé, legfeljebb arról, hogy miféle egymással párhuzamos művészettörténeti fonalakat bogozhatunk ki a nagy tablóból. De a kortárs művészeti jelenségeket sem volna szabad valamiféle szilárd értékhierarchia szerint szemlélni. Ezeket is inkább egymás mellé állítva kellene bemutatnunk, úgy, ahogy azt az olyan produktumok megérdemlik, amik végső soron egy nagy világművészet egyenrangú *dokumentumai*.

Az ilyenfajta javaslatok természetesen húsba vágók, és ha tényleg megvalósulnának, akkor a művészeti érték és normák világa biztos nem maradhatna ugyanaz, mint ami még nem is olyan régen, például a hetvenes években is volt. De egyáltalán elfogadhatók-e ezek a javaslatok? Nos, a kritika, ami a hagyományos művészettörténelmet éri – még akkor is, ha néha túlzottan is radikálisnak hangzik –, sok részletében nyilvánvaló igazságokra épül. Másrészt ne felejtjük el, hogy tulajdonképpen milyen későn született meg annak a ma már klasszikusnak tűnő művészettörténelemnek a koncepciója, amit a világ legtermészetesebb módján szoktunk kulturális örökségünkhöz sorolni. Ez a koncepció ugyanis alig több mint százestendő.

Próbáljuk meg kissé nagyobb távolságból szemlélni a művészzel összefüggő dolgokat, s rögtön látjuk, hogy mennyire rövid lejáratúak a reflexeink. Az a legújabb felfogás például, ami szerint mindaz, ami érdekes – a minőség kérdésétől függetlenül –, rögtön művészetnek is számít, és adott esetben tényleg mint művészet kerül közkézre, egyáltalán nem olyan új, hiszen sokban emlékeztet azokra a szokásokra, amik a mo-

dern művészettörténelem kiformálódása és a szakszerű művészeti intézmények megszületése *előtti* időkben voltak elterjedtek. A XVI. és XVIII. század közti korszakra gondolok, amikor még ismeretlenek voltak a mai értelemben vett múzeumok. Voltak viszont már akkor is művészetbarátok és műgyűjtők, akik mindazt, amit szépek vagy egzotikusnak találtak, vagy ami a formája és a színe révén vagy pedig az eredetét tekintve érdekesnek tűnt, az úgynevezett *kuriózumkabinetjeikben* gyűjtötték össze. A „művészet” fogalma akkoriban még nem rendelkezett szilárd körvonalakkal – hasonlóan ahhoz, ahogy napjainkban is kezdi megint elveszíteni a közmegegyezéses értelmét. És nem titkolom, hogy míg erre emlékeztetek, az a gondolat foglalkoztat, hogy talán korunk művészeti közéletére is inkább az igazán jellemző, hogy több benne a kuriózum vagy a szórakoztató érdekesség, mint az igazi műalkotás. A rokonság a régiekkel tagadhatatlan, még akkor is, ha a kortárs művészet bemutatására szánt múzeumaink sokkal több helyet kérnek, és tartalmukat tekintve is teljesen másként néznek ki, mint ahogy a kuriózumokkal teli vitrinek egykor tették.

De térjünk vissza az egyetemes művészettörténelem alig száz- vagy kétszáz éves konstrukciójához. Ahogy már említettem, Goethe világirodalom-fogalma lehetne valami olyasmi, amit párhuzamos jelenséggént említhetnénk – és végeredményben ez is mennyire új dolog! Egészen biztos, hogy a XIX. század előtt nem volt még semmiféle, a „világirodalom” mintájára megalkotott univerzális jellegű „világművészet”, amelyik a legfontosabb műveket felölelhette volna, és amiben – mint egy folyómederben – az a bizonyos lineárisan elbeszélhető művészettörténelem rátalálhatott volna folyásának irányára. A klasszicizmus és a romantika kezdetei után tulajdonképpen csak a „bécsi iskola” képviselőiről, tehát Burckhardtról, Wölfflinről, Riegről és Dvořákról mondhatjuk el, hogy ők voltak azok, akik tényleg kidolgozták az egyetemes művészet fogalmát, ahogy azt ma ismerjük, és leírták kritériumait, valamint megalkották részletes történelmét is. A bécsi iskola professzorai azonban 1900 körül publikálták a dolgoikat, s ennek még száz éve sincs.

Magyarán: a „művészettörténelem” gondolata és az egyetemes értelemben vett „művészet” fogalma csak rövid ideje létező dolgok, melyek tulajdonképpen *csak a modern művészet korszakában terjedtek el igazán*. Majdnemhogy magától értetődő lenne tehát az is, ha a modernekkel együtt tűnnének el megint a színről. (Ennek a gondolatnak a legtekintélyesebb képviselője Hans Belting, akinek a közelmúltban megjelent ilyen tárgyú írásai nagy nemzetközi vitát kavartak, és komoly meghasonlásokra vezettek a művészettörténészek táborán belül.)

Ha az ember ezeket az érveket hallja, hajlamos arra, hogy tényleg kétkedve tekintsen a művészettörténet tudományára. Mégis, nagyon meggondolandó, hogy csak úgy egyszerűen elvessük most azokat az absztrakt általánosításokat, mint amilyenek például a Wölfflin nevéhez fűződő „alapfogalmak” is (ezek azok a híres „Grundbegriffek”). Ugyanis elképzelhetetlen, hogy valami más fogalomrendszerrel magyarázzuk a művészet formai vagy akár funkcionális felépítését is, és arra is alkalmasak voltak eddig ezek a fogalmak, hogy egy lehetséges művészettörténeti kronológia – már majdnem történelem! – tartópilléreit jelentsék. És éppen az ilyenfajta fogalmakkal és terminus technicusokkal kapcsolatban szó sem lehet arról, hogy ezek valamiféle stílus-eszme vagy izlés alapján megalkotott fordulatok lennének, melyekre időközben rárakódott volna a „történelem pora”. Nem, mert ezek – legalábbis ami a tényleg alapvetőnek tekinthető fogalmakat illeti – egész egyszerűen *a képzőművészetről alkotott analitikus gondolkodás legáltalánosabb termékei*.

A kérdés mögött az a nagy probléma rejlik, hogy vajon biztosak lehetünk-e abban, hogy az analitikus gondolkodás és a logika segítségével a művészetet eddig tényleg megértettük valamennyire, és bízhatunk-e abban, hogy alapfogalmaink elég szolidak ahhoz, hogy velük a művészetet a jövőben is eredményesen elemezhetjük – vagy nem? Fennáll ugyanis annak a lehetősége is, hogy elveszük az öntörvényű művésztelemzés minden eszközét és vele együtt magát a művészetet is, legalábbis abban a formájában, ahogy azt eddig interpretáltuk vagy ismertük. Ezzel szabaddá tennénk az utat afelé, hogy valami teljesen más logika és diszciplína alapján magyarázzuk azt, amit eddig oly sokáig (és oly tévesen?) művészetnek tekintettünk. Vagy mégsem volna kedvünk e mellett az újonnan megnyíló lehetőség mellett döntenünk?

Persze elhihetjük, hogy itt a művészet vége, illetve a művészettörténelem befejezése, vagy mondhatjuk, hogy csak lázalom az egész, mégsem térhetünk ki az elől, hogy belássuk, a kortárs művészet megítélése során elterjedt jelenlegi kritériumok semmiképp sem tartják magukat többé a klasszikus normák alapján elképzelt egységes és egyetemes művészettörténelemhez.

Az utóbbi időben rendezett nemzetközi szimpóziumok, de a napilapok és szakfolyóiratok cikkei is, valamint a legfrissebben napvilágot látott kézikönyvek és gyűjteményes antológiák mind úgy kezelik a művészetet, mint valami olyan produktumot, amit olyan földrajzi és szociológiai fogalmakhoz kötött csoportosulások hoznak létre, amiket eddig – legalábbis a művészettörténelem írásakor – csak kevéssé méltányoltunk. Az egész folyamatot ahhoz hasonlíthatnám, mintha egyre kisebb szigetekre hullanának szét a kontinensek a mai kultúra világtérképén.

A mai szakirodalom tényleg csak abban a formában ismeri a művészetet, mint az ilyen apró diaszpórák és kisebbségek művét. Edward Lucie-Smith, az amerikai művészeti élet egyik ismert szakírója az 1995-ben megjelent album alakú nagyszabású összefoglaló művében, amely az ART TODAY címet viseli, a pop-art, a minimal art, a konceptuális művészet, a neodada vagy a neoexpresszionizmus mellett nemcsak a latin-amerikai művészetről vagy a Távol-Keletről emlékezik meg mint művészeti egységekről, hanem egy-egy hasonló rangú és felépítésű fejezetet szentel a perestrojka artnak, a radikális kisebbségek produktumainak vagy a feminista művészetnek is. David Hockneyt pedig az a megtiszteltetés érte, hogy ebben a kötetben a homoszexuális művészetet képviselheti, mégpedig egy olyan fejezetben, aminek sokat ígérően GAY ART a címe.

Ha aztán további könyveket és katalógusokat veszünk a kezünkbe, akkor azokban például a „külföldiek” művészetére bukkanhatunk, néha pedig akár a fogyatékosok művészetére is. És természetesen ott az Orient művészete, de most már inkább úgy, mint politikai értelemben vett zóna (Kelet-Európa, keleti tömb stb.). Újabbán pedig igen komoly karriert futott be a Dél is mint kulturális fogalom, ami azonnal azt az asszociációt ébresztheti, hogy ez esetben meg valószínűleg az egykori gyarmatok művészetéről lehet szó – és tényleg megüti a fülünket olykor „a kolonializmus korszaka utáni művészet” újfajta terminusa. Meghökkenően új ez a kifejezés egyebek közt azért, mert a jelenlegi nyugat-európai vagy észak-amerikai művészetre vonatkoztatva is használják (ha valaki kíváncsi rá, hogy hogyan, akkor igen tanulságos az 1995-ben Berlinben rendezett MARCO POLO-SZINDRÓMA című nemzetközi szimpózium előadásait végigolvasnia). És ha már itt tartunk, nyugodtan megemlíthetjük, hogy létezik a „Centrum” művészete is, és vele párhuzamosan (vagy vele ellentétben?) termé-

szetesen a perifériáké (ahová például mi is tartozunk). Észrevehető aztán, hogy az ilyenfajta kategóriák elsősorban arra jók, hogy a centrumban lévők egy kissé hónuk alá nyúlhassanak a perifériákon élő szegényebb rokonaiknak, és megpróbáljanak az ő számukra egy elkülönített övezetet és sajátos, csak rájuk érvényes értékkategóriákat létrehozni. És aztán még ezenkívül is van egy sor sajátos művészetfélése, amelyeknek mindegyike egy-egy önmagáért élő szigetnek számít.

Ha napjaink mindent nivelláló megatársadalmára gondolunk, akkor talán az lehet az első benyomásunk, hogy mennyire jótékony dolog ez a mikrostruktúrára felbomló jelenlegi művészeti helyzet, hiszen olyan találmányról van itt szó, ami alkalmas lehet arra, hogy mégiscsak megőrizze a kultúrák sokféleségét. Feltűnő azonban, hogy mennyire hiányzik a művészetet termelő különböző csoportok emez inflációja mellől az, hogy egymással összevethető és valamennyire konzekvens *értékskálát* követő fogalmakkal operáljanak az illetékesek.

Mert ezek a kis egységekre felaprózott művészetfélésegek egymás közt tényleg semmiféle összehasonlítást nem tűrnek már – teljesen autonómok. Még akkor is függetlenek maradnak egymástól, ha csapatostul szállják meg a biennálékat és a nagy nemzetközi kiállításokat. Az „individuális mitológiák” felkarolása óta a kasseli dokumentárlatokon láttunk már többször is példát az ilyesmire, és persze még jellemzőbbek voltak az utolsó évtizedben rendezett velencei biennálék, hiszen előfordult még az is, hogy például „a művészet nomádjait” vonultatták fel ott. Ha komolyan vesszük az ilyenfajta megjelöléseket, és elhisszük, hogy tényleg egy-egy izolált területen nomadizáló alkotókról van szó, akkor bele kell nyugodnunk abba is, hogy, úgy látszik, a szabadság egy újfajta minősége jelent meg a művészetben, és az ilyen művészcsoportok értékelése is ki kell hogy merüljön abban, hogy elismerjük a puszta létüket – vagy még inkább a puszta nevüket. Minden további összevetés vagy történelmi besorolás csak sértő.

Az egykori kultúra szilánkokra hullása azonban többnyire olyan jelszavak jegyében történik, amiknek valóban édeskevés közük lehet már a művészet tulajdonképpeni lényegéhez, és még csak nem is a kortárs kultúra szembeszökő változásainak az elemzése során merültek fel, hanem sokkal inkább a társadalmi együttélés területéről származnak, vagy pedig egyenesen a politikai életben divó áramlatokkal sodródva érkeztek. Olyan igen gyakran használt szavakra gondolok itt, mint amilyen a *pluralizmus* és a *regionalizmus*.

Maguk e szavak ellen természetesen semmi ellenvetésünk nem lehet, hiszen ezek, hogy úgy mondjam, demokratikus világképünk alapfogalmaihoz tartozó dolgok. Ami bántó, az inkább a velük való számos visszaélés. Nyilvánvaló, hogy ezek a fogalmak csak veszítenek azzal, ha kiszakítjuk őket a politikai élet összefüggéseiből, és etnológiai, társadalomlélektani vagy művészetelméleti jelenségekre erőszakoljuk rá őket. Mert a mai művészeti közéletben csak úgy hemzsegnek az ilyen botcsinálta esztétikai értékek. Érdemes lenne tovább szaporítani őket? Pluralizmus lenne az, ha más hangnemben játszanánk a himnuszt a nők és megint más hangnemben a férfiak részére? Vagy az emberi viszonylatok gazdagodását jelentené, ha a posta alkalmazottjait az ultramarinkékre szenzibilizálnánk, mert ez a tipikusan „postasárga” színárnyalat mindent jóvátévő és kiegyenlítő komplementere? Egy sor művészetet lehetne kitalálni még az ilyenfajta ötletek mintájára, amik az első pillanatban mind nagyon alkalmasnak látszanának arra, hogy velük a társadalom különböző csoportjait megbecsüljük.

Arról is gyakran hallunk, hogy milyen jó lenne, ha a kortárs művészethez az etnológia (vagyis a néprajz) módszereivel közelednénk. Ez a fordulat logikusan következik a szilánkokra hullott és periferikus csoportokra bomlott művészeti tevékenység éppen föl-vázolt inflációjából. Mivel nem sok jóval biztatna, ha a kvalitásuk alapján mérnénk össze őket, nem is maradhat más hátra, mint hogy egyfajta jelenkori „népművészet” dokumentumaiként kezeljük őket – és ennek megfelelően gyűjtsük, klasszifikáljuk és állítsuk ki a műveket. Végül is a művészet évezredekén át ilyen spontánul megszületett tárgyak halmaza volt, ami azt jelenti, hogy különösebb megrázkódtatások nélkül sorolhatnánk oda ma is az etnográfia területéhez.

Mibe kerülne – mondhatnánk –, ha a történelemtől ránk maradt kulturális örökséget és a jelenkori kreativitás tanújeleit is egyszerűen csak az *esztétikailag szenszibilizált életforma megnyilvánulásai*ként fognánk fel, vagy egyfajta szélesebb *népszokásnak* tekintenénk? Harald Szeemann már kezdeményezett valami hasonlót a kiállításával (mint a JUNGGESELLENMASCHINEN-nel vagy a DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK cíművel), Hans Belting pedig meggyőző érvekkel szolgált ahhoz, hogy egy olyan korszakban, amikor az európai művészet amúgy is azon van, hogy feloldódjon az idegen kontinensektől felénk áramló tengernyi kulturális örökségben, saját produkciója pedig egyre inkább csak az alkalmazott videotechnikára és a mikroelektronikával való játékokra szűkül le, akkor talán jobb lenne, ha a zseniális művész képétől végre megszabadulhatnánk, és kreatív képességekkel megáldott kortársainkban (tehát a festőkben, az installációs művészekben vagy a filmrendezőkből) is csupán a jelenkori anyagi kultúra szívvel-lélekkel barkácsolgató mesterembereit látnánk. Ez a szemlélet aztán az újfajta etnológiát is rögtön elegendő kutatási anyaggal látná el.

Egészen jól ellennénk egy ilyen etnológiával addig, amíg „néprajzi” működésünket a skurill kivételekre vagy pedig a már témaválasztás révén is lélegzetelállítónak ígérkező kiállítási tárgyak együttesére szűkítenénk le – ahogy azt Harald Szeemann is tette. Az általa begyűjtött kiállítási objektumok valóban meggyőzők voltak, de sokszor éppen azért tűntek olyan felejthetetleneknek, mert eleve művészettel voltak átítatva, vagy valamilyen művészivé stilizált és artisztikussá nemesített „élettel”. Vagyis amit Szeemann kiállított, azt aligha nevezhetnénk egy bizonyos kor (például a szecesszió vagy a Gründerzeit) átlagos képének, sokkal inkább beszélhetünk az akkori idők életstílusának tanújeleiről – végeredményben egy világkép artisztikus hordozóiról.

És éppen e szó, a „világkép” fölbukkanása ad alkalmat arra, hogy még élesebben fogalmazzam meg a kételyeimet.

Van ugyanis az etnográfának egy súlyos problémája, ami lényegében ugyanaz a probléma, mint ami a művészetről szólva is gondot okozhat, és ez a következő: az igazi néprajzi tárgyak (mint ahogy az igazi művészeti alkotások is) kisugárzással, aurával rendelkeznek. Ez az aura természetesen nem azonos a Walter Benjamin-féle „egyedi mű” fetiszizált értékével, tehát nem valami szociológiai vagy műkereskedelmi fogalom. Hanem annak *a világképnek a totalitásával és teljességével* magyarázható jegy, karizma, illetve bélyeg, amely a szóban forgó dolog születését – és vele a formai fegyelmét, stílárís egyértelműségét is – egyáltalán lehetővé tette. Etnológia és művészettörténelem kéz a kézben járnak, ha ennek a világképnek a teljessége a tét. Minden egyes műtárgy ugyanis az így kereknek és zártnak érzett világ tanúja vagy koncentrált párlata. Csakis azzal képes hatni, ami ennek a zártkörűségnek és kizárólagosságnak a következménye.

Ezzel rögtön arra is magyarázatot leltünk, hogy miért tűnik olyan intoleránsnak, annyira összeférhetetlen természetűnek a hiteles folklór vagy az igazi művészet, ha a

tőle eltérő kultúrák valamelyikével kerül érintkezésbe. A lényegüket adó monolitikus világkép és stílárius egység ugyanis úgy működik bennük, mint valami „előítélet”. És ha mégis arra kényszerülnének, hogy valamilyen keverék kultúrát szolgáljanak, vagyis egy időben egyszerre több világban is éljenek, akkor inkább meg sem születnek. Ezért sorolta Hegel a művészetet és a vele rokon formákat a régi, mitologikus idők kincseihez.

Ez a megállapítás természetesen nagyon archaikusnak és visszatetsző csengésűnek tűnhet, ha gondolkodásmódunkat a pluralizmus elvén iskoláztuk, és ha a demokratikus eszményekhez szoktattuk az érzelmeinket. De talán éppen itt bukkannak rá annak magyarázatára, hogy miért, hogy éppen a mi korunkban, amely különben olyan sokszínű, és amelyben az intézmények a legkülönbözőbb fajta kulturális javakkal büvéskednek, tehát, hogy miért éppen napjainkban nem születnek hiteles aurájú népművészeti tárgyak, és miért, hogy a művészet is azt a benyomást kelti, hogy lassú kihalásra van ítélve. Úgy tűnik, hogy a pluralizmus és a regionalizmus, továbbá a különböző népességrétegek és csoportok szoros közelsége, valamint a gondolatok és a kulturális javak állandó cseréje – amit együttvéve nagyon pozitív dolognak tekintünk –, mindez megakadályozza a művészetet abban, hogy a maga kerek és lezárt világához eljusson végre. És ezek a körülmények a néprajzi értelemben vett kultúra objektumai számára is lehetetlenné teszik persze, hogy egyáltalán megszülethessenek.

Ezért sántít az a javaslat, hogy a jelenkor művészeti produktumait az etnográfia módszereivel (és esetleg az értékszemléletével) igyekezzünk megközelíteni. A néprajznak sincs nagyobb játéktere vagy toleránsabb értékrendje, mint a hagyományos értelemben vett művészetnek (és művészettörténelemnek).

Még egy bejegyzés a legutóbbi évek művészeti közéletének jegyzőkönyvéből:

A nyugat-európai kiállításlátogatók az utolsó években többször is konfrontálódni kényszerültek a művészet ama formájával, amit tulajdonképpen csak úgy lenne szabad értelmeznünk, mint az izlésük fonákját, nevezetesen a *diktatúrák művészetével*. Ez – így – egy vándorkiállítás címe is volt ezelőtt két-három évvel, ami Bécsből startolt, és mindenütt meglehetősen élénk sajtóvisszhangot keltett. És az embernek az a benyomása támadt, hogy a totalitárius rendszerek művészete iránt fellobbanó váratlan érdeklődés nem csupán a második világháború befejezésének és a náci rendszer bukásának a fél évszázados jubileumával magyarázható, hanem talán azzal is összefüggésben lehet, hogy a diktatúrák művészete rigorózus világképet közvetített, ami, hála a szigorú stílárius előírásainak és a még monotonabb tartalmának, azt a benyomást keltette a nézőben, mintha valami strammul szabályozott és könnyen olvasható szórakoztató műfajú művészettel ismerkedne.

Akármennyire barátságtalan vagy kétes hatású is az, amit a hitlerista és sztálinista művészetből összeállított unalomtenger kínálhat a nézőnek, a jelenlegi publikumra mégis vitathatatlan hatással voltak a képek. A posztmodern áttekinthetatlenség éveiben és egy olyan korszakban, amikor a stílusérzék megint annyira lehanyaglott, hogy ez az izlés még a jelenleg praktizált banális pszeudoakadémizmust is világszerte magához ölelte, nos, ebben a helyzetben annyira leépültek a trivialisokkal szembeni védekezőösztönök is, hogy egy ilyen kiállítást is már meglehetősen közönnnyel, mi több, őszinte érdeklődéssel lehet végignézni. Nem akarok mélyebben elmerülni a kérdésben, hogy mire jó mindez, vagy hogy esetleg milyen veszélyeket rejt még magában mindig ez a művészet. Amit szeretnék kimondani, az csupán egy kérdés, amely így

hangzik: Vajon most, a diktatúrák művészetének „újrafelfedezésével” a művészetelmélet nem került-e közelebb ahhoz, hogy a XX. századi művészet belső struktúráját valahogyan egységesebben ítélje meg, mint ahogy eddig tette?

Íme egy javaslat arra, hogyan lehetne ezt megpróbálni:

Induljunk ki abból, amit a modern kor művészeti izmusaira visszatekintve már amúgy is tisztán látunk, nevezetesen, hogy a redukcionizmus előrehaladásával, más szóval a szüzsé elhagyásával, a tárgyi elemek és a narratív fordulatok kizárásával, továbbá a szenzuális ingerek és az anyagi hatások eliminálásával, vagyis az egész látható világnak a művészetből való száműzésével a modern művészeti irányzatok annyira spekulatívok lettek, hogy végül is oda jutottak, hogy már csak a saját lényegükre vonatkozó elméleti kérdésfeltevéseket olvashatjuk ki belőlük – egyszerűen: a művészetből filozófia lett.

Voltak, akik már a kubizmusban fölfedezték az ilyen irányú fejlődés jeleit, mások viszont csak az absztrakcionizmussal vagy pedig Duchamp korai ready-mades-jeivel kapcsolatban állapítottak meg hasonló tendenciákat, a szakma szélesebb körei azonban kétségkívül csak a konceptuális művészet esetében voltak hajlandók egy ennyire előrehaladott fázist konstatálni. A kérdéssel foglalkozó szakírók közül Arthur C. Dantót említeném meg külön is, akinek megállapítása szerint Warhol bizonyos konzumcikkeket utánzó pop-art-művei után tulajdonképpen csak a nyolcvanas évek appropriációi („művészi eltulajdonításai”) esetében beszélhetünk arról, hogy a művészet tényleg egy saját magára irányuló filozófiai kérdésfeltevésévé változott át.

Ez a könyörtelenül következetes redukció, amely végül is csak a művészet teoretikus vázát hagyta ránk, olyan történelemmel rendelkezik, amely egyúttal a *folytonosan növekvő intolerancia* története is – türelmetlenség mindazzal szemben, amit nem csontoztak le valamiféle száraz esztétikai megfontolással. Sokan vannak, akik már egyedül ebben az öngyilkos tendenciában kielégítő magyarázatot látnak arra vonatkozólag, hogy a képzőművészet miért vált a XX. század folyamán egyre ösztövérebbé, hogy nyomorúságosan a szemünk előtt fejezze be haláltusáját.

Nos, én itt venném fel a fonalat, és lépnék még egy lépéssel tovább, mégpedig olyan módon, hogy segítségért visszanyúlnék a francia nyelvű kanadai művészetfilozófus, Thierry de Duve egy gondolatához is. De Duve ugyanis Duchamp életművével kapcsolatban, valamint az absztrakt művészetnek azt az ágát vizsgálva, amely a Shaped Canvason és a monokrómon át Joseph Kosuth tautologikus szövegtábláiig fejlődött, arra a megállapításra jutott, hogy a modern művészet történetének egyik legfontosabb kérdése az úgynevezett *esztétikai ítélet fölbukkanása és egyre kiterjedtebb használata*.

Mi az esztétikai ítélet? Tulajdonképpen nem más, mint amiről eddig is beszéltünk, amikor a művészetnek azt a legújabb szokását tárgyaltuk, hogy saját mibenlétét feszegető filozofálgatássá vált. Úgy fejthetném ki ezt pontosabban, hogy az *esztétikai ítélet* – s ez nyilvánvaló – nem foglalkozhat stíláriis vagy kvalitásproblémákkal (ezekre a kérdésekre ugyanis a *művészi ítélet* keres választ), hanem szinte a jó öreg Kant szellemében csak arra kíváncsi, hogy egy bizonyos dolog *művészet-e vagy sem*. Azt hiszem, egyetérthetünk abban, hogy bár egy ilyen kérdés (tehát hogy valamilyen dolog egyáltalán művészet-e) a filozófiában ugyan már jó ideje ismert fordulatnak számít, mégis a mindennapok gyakorlatában, például a festők műtermében vagy a kritikusok íróasztalánál elképzelhetetlen lett volna, hogy fejtörést okozzon a XX. századot megelőző idők folyamán. Viszont a most végéhez érkező évszázad alatt, úgy tűnik, ez a kérdés lassacskán olyan fontossá vált, hogy egy sor művészeti irányzat – és éppen a legprog-

resszívőbbek – szinte kizárólag azzal próbáltak hatni, vagy azzal igyekeztek a létjogosultságukat bebizonyítani, hogy mintegy *megtestesítettek egy-egy lehetséges választ* arra a kérdésre, hogy „mi a művészet?”, és ehhez még az is járult, hogy a művészet létét deklaráló munkájukat eközben olyan hajszálvékony határterületre szorították vissza, annyira redukálták, hogy ott a művészet és a nem művészet közötti különbség pontos meghatározása már egy szaltó mortáléval felérő elméleti mutatvánnyá vált.

Sem de Duve-nek, sem másnak nem jutott azonban eddig eszébe, hogy ez az érdekes és találó megfigyelés, amely a modern művészet paradox teljesítményeit tényleg meggyőzően képes magyarázni, esetleg arra is alkalmas lehet, hogy vele végre kulcsot kapjunk az egész XX. századi képzőművészeti szcenárió magyarázatához – hogy a polarítások és a skizmák feje fölött végre egységes és mindent átfedő kupolára találjunk. A modernizmus és az akadémizmus vagy az avantgárd és a diktatúrák művészete mind elférne alatta egymás mellett, mi több, talán árnyaltabb megértésre is találna.

Éspedig azért, mert alig tagadható, hogy vannak rokon vonások az avantgárd és a diktatúrák művészete között. Hiszen a diktatúrák számára is igen fontos volt az esztétikai ítélet használata, legfeljebb a visszajáról: a totalitárius rendszerek kultúrpolitikusai is mindig fontosnak tartották tudni, hogy *mi a művészet*, mert tudni akarták, hogy mi lehet veszélyes a számukra – és *ezt* nevezték aztán „entartete Kunst”-nak vagy „dekadenciának”, illetve az „imperializmus” termékének, ami az ő terminológiájukban körülbelül ugyanazt jelentette, mint az, hogy *nem művészet*. Belátható, hogy az esztétikai ítélet egy válfaja volt az, amit praktizáltak.

És tudjuk, a diktatúrák is azon az úton jártak, hogy egyre több dolgot deklaráltak nem művészetnek, és tették ezt olyan becsvágyó alapossággal, hogy a végén alig maradt valamennyi művészetpolitikai talaj a lábuk alatt. Végeredményben afelé tendáltak, hogy végül csak egyetlenegy kép maradjon fenn, ami megérdemli még a művészet nevet – s ez a mindenkori vezér arcképe lett volna. Sztálin alatt már majdnem eljutott a rendszer egy ilyen fázisáig. Ám végül egyetlen diktatúra sem vitte idáig, úgy látszik, a történelem valamilyen belső törvényszerűsége mindig hamarabb közbelépett, és nem engedte, hogy a konceptualizmus e torzképe (mert hiszen valami ilyesmiről volt szó!) valaha is valósággá váljon.

Arra, úgy gondolom, nem kell itt kitérnem, hogy mindeme párhuzamok és a redukcionizmushoz való mániákus vonzódása ellenére miért maradt az avantgárd mégis jótékony emberi vigasz. Miért lehetett menedék a fantázia számára, és miért jelenthetett sokáig magával ragadó utópiát, amely oszlopként magasodott a zavaros események fölé – míg a diktatúrák művészete merő fenyegetésnek bizonyult, sivatagnak a fantázia számára, és ha volt valami üzenete, akkor a terror volt az, amit üzenni tudott. Az intolerancia és a redukcionizmus minden hasonlósága mellett is a különbségek óriásiak.

2

Nem követem ennek a gondolatmenetnek a fonalát tovább, hanem rátérnék arra, ami tulajdonképpen témám, nevezetesen, hogy úgy tűnik, a jelenlegi helyzetben sem lanyhult az a tendencia, hogy az esztétikai ítélet *egyre növekvő szerephez* jusson a XX. század folyamán. Sőt lehet, hogy talán az esztétikai döntések eme túlburjánzásának kritikus vizsgálata lesz majd az egyetlen eszköz arra, hogy racionális magyarázatot találjunk mindarra a dolgozatom első felében felsorolt egyoldalúságra vagy hiányosságra.

ra, ami a legfejlettebb társadalmak művészeti (vagy inkább pszeudoművészeti, illetve művészet nélküli?) életét jellemzi manapság. A következőkben tehát azt igyekszem majd felvázolni, hogy mindennapi életünk is az esztétikai ítélet állandó alkalmazásának a jegyében folyik már. És hogy *az esztétikai ítélet jelképes gyakorlását a modern demokráciák közüggé tették*, a nem esztétikai természetű döntések területére is mintegy „meghívták” és átlántálták.

Ide tartozik természetesen az a kérdés is, hogy „mi a művészet?”, de nemcsak ez, hanem mindaz, ami valamilyen módon kapcsolatban van az olyan személyes döntésekkel, amik során egyszerűen különböző dolgok között kell választanunk. Vagyis ide tartozik mindaz, amit kapcsolatba hozhatunk Kant híres kérdésével, „mi tetszik?” – ma így mondanánk: na, mi kell, mi van? Kantnál ez a kérdéskör az emberi ítélőerővel foglalkozó munkájában merül fel (a KRITIK DER URTEILSKRAFT-ban), ami rögtön előlegezi azt az érdekes tényállást is, hogy Kant végső soron nem választotta el a mindennapok prózai világában felmerülő személyes ízű választásokat („mi tetszik?”) a művészet világához sorolható esztétikai döntésektől („mi szép?”), hanem hajlott arra, hogy e két tartományt az emberi ítélőerő közös területként kezelje – ahogy ma interpretálhatjuk: az esztétikai döntés aktusát végső soron a társadalomfilozófia és a politika közelébe hozta!

Csak mintegy zárójelben jegyzem meg, hogy megfigyelhetők persze jelentős eltérések is Kanthoz képest, ami a XX. századot illeti. Az avantgárd – de tulajdonképpen a diktatúrák művészete is – a Kantnál még két külön világot jelentő kategóriákat, a „szépet” és a „fenségeset” (das Erhabene) egybemosta. A „szép” az avantgárdban teljesen elvesztette eredeti jelentését és fontosságát, annál inkább rajongtak a modernnek a fenséges majdnem csúnya (vagy „rettenetes”) formái iránt (lásd GUERNICA), és a diktatúrák is kedvelték a tetszetősnek a félelmet keltően szép változatát (lásd a sztálini magasépületeket). Könnyű kitalálnunk, hogy miért. Mert a maguk módján mind arra törekedtek, hogy „megrázzák a világot”.

Még kartávolságnyira van tőlünk, jól emlékszünk hát rá: a modernnek végérvényes lehanyaglását szinte hihetetlen pontossággal követte a totalitarizmus váratlan összeomlása is. A túlhangsúlyozott „fenséges” vagy „szörnyűséges” eltűnése után vákuum keletkezett, és az embereknek módjuk lett rá, hogy végre fellélegezzenek, s ezt nevezték el posztmodernnek. Ha ezt a korszakváltást tartjuk szem előtt, akkor csak nagyon természetesnek kell találnunk, hogy ennek a megerőltető évszázadnak a végén kicsit pihenni szeretnénk, és míg újra magunkhoz vonjuk a „szépet”, veszni hagyjuk a fenséges összes változatát. Vagyis hát most már minden nagyon „szép” és tetszetős lesz a számunkra – a pátosz legenyhébb terhe nélkül. Ami természetesen azt is jelenti, hogy semmit sem kell igazán fontosnak tartanunk már.

Ha az itt előadott gondolatmenetben fölöslegesnek érzik olvasóim a filozófiai és történelmi hivatkozások ballasztját, úgy megfogalmazhatom a mondanivalómat nélkülük is. Egyszerűen arról van szó, hogy a kérdés, „mi a művészet?”, a drámai színezetű „fenséges” nyomatéka nélkül is elég fontos dolog maradhat számunkra, egyszerűen azért, mert garantálja, hogy *van* személyes ízlésünk – a személyes ízlésünk pedig azért olyan fontos számunkra, mert annak a tanúbizonyossága, hogy képesek vagyunk általában véve is ítélkezni és dönteni a dolgainkban. És hogy ez utóbbi miért fontos, azt már fölösleges is tárgyalnom. Facit: a gyakorlati életben azzal szerzünk érvényt magunknak, hogy érvényesítjük az ízlésünket – *érvényesítjük egy tágabb értelemben vett esztétika személyes alkalmazását*.

Úgy is nevezhetnénk ezt az életformát, mint napjaink (agyon-) szenzibilizált társadalmának vagy világrendjének mindennapi gyakorlatát. Az már csak a legtermészetesebb következménye ennek az életformának, hogy az esztétikai értékeket nem a múzeumokban keressük (és még kevésbé a templomokban!), hanem egyszerűen a mindennapi dolgok áradatában; az életet akarjuk gyönyörűnek látni, és a dolgokat szeretnénk tetszetősnek vagy – egyszerűen – szépnek találni. Ez a hozzáállás a dolgokhoz annak arányában válik a társadalom felszínén egyre dominálóbbrá benyomássá, ahogy az ember kelet felől belép Európába, és egyre nyugatabbra halad, s átkel az Atlanti-óceánon. A világ nagy része persze nem részesül azokban a javakban, amik egy ilyen életérzést és filozófiát egyáltalán lehetővé tennének, de kétségtelen, hogy nincsen olyan nép a földön manapság, amely ne *tudná* (és azonnal ne irigyelné is), hogy létezik ez az életfelfogás. Ezért merem kimondani, hogy a személyes ízlés kérdése és vele kapcsolatban a mindennapi dolgok közti állandó választás lehetőségének a biztosítása – magyarul: egy esztétizált életstílus széles körű gyakorlása – napjainkban olyan fontosságúvá vált, hogy nyugodtan lehet politikai kérdésként, alapvető jogként szemlélni. Talán nem túlzok, ha azt mondom, hogy az ilyen értelemben vett esztétikai döntés jog birtoklása és gyakorlása a legfontosabb *külső jele* ma annak, hogy valaki autonóm embernek számít-e vagy nem. (Más lapra tartozik aztán, hogy *valójában* mi az emberi autonómia jelenlegi garanciája.)

Ha ezt tartjuk a szemünk előtt, és így tekintünk vissza a XX. századra, akkor a következő képletbe sűríthetjük össze a benyomásainkat: Nyilvánvaló, hogy az emberi autonómia már a század első évtizedeibe belépve igen veszélyeztetett volt a XX. században, és így érthető, hogy mind az igazi művészet, mind pedig annak hamis változata az esztétikai ítélethez való jogát annyira komolyan vette; az avantgárd a végsőig forszírozta, de a diktatúrák is felismerték a fontosságát, és csírájában próbálták elfojtani a gyakorlását. Ma, amikor az esztétikai döntésekhez való jogunkat sem agyonstrapálni nem szeretnénk, sem pedig arra nincs semmi okunk, hogy elnyomjuk a gyakorlását, paradox módon még fontosabbá vált az általában vett esztétikai ítéletek szerepe a számunkra. A mindennapi dolgokat illető, percről percre bekövetkező választással ugyanis személyes ízlésünk permanens meglétét igazoljuk, és ez a reflexszerű tevékenységünk annyira magától értetődő és kötelező érvényű ritussá vált, mintha csak arról lenne szó, hogy továbbra is levegőt vegyünk. Az esztétikai döntések permanens gyakorlása reflexszé vált, és azonos lett a permanens autonómia bizonyításával.

Így érthető, hogy a jóléti társadalmakban a személyes ízlés fontosságát garantáló döntések annyira mindennapi rutinná váltak, hogy nem túlzás, ha a társadalom *szolgáltatásaihoz* soroljuk őket. Ma már a társadalom gondoskodik arról, hogy az átlagember naponta számtalanszor kerüljön abba a helyzetbe, hogy szabadon és hangsúlyozottan a személyes ízlését szolgálva válasszon magának a lehetőségek közül valamilyen neki tetsző dolgot vagy megoldást. És az is a társadalom munkája, hogy ezzel természetesen a lét egész tartományát a szó legáltalánosabb értelmében esztétikai szférává emeli, agyonesztétizálja. Sokan egyszerűen kellemesnek találják ezt az életformát, mások esetleg unják már. Úgy tűnik azonban, hogy ezen túl más hatása is van az ilyen értelemben esztétizált környezetnek; valószerű, hogy ez az, ami lassan kiöli a hagyományos értelemben vett művészetet a világból. Ez az átlagosra és állandóra kondicionált „szép” vagy az, amire így hivatkozunk: „az ízlésemet szolgáló”, mindez felőrli az emberek érzékenységét, elkoptatja a művészetre vonatkozó reflexeit, csömört okoz, s kioltja a szomjúságát. A fejlett társadalmakban az esztétikai nivó állandósítása ma már éjjel-nappal szolgáltatás. Az egész rendszer a kozmológia fekete lyukaira emlé-

kezet: minél több esztétikai érték hullik bele, annál nagyobb lesz a vonzereje, és annál több újabb kulturális és művészeti dolgot vonz magához, hogy aztán örökre elnyelje és eltüntesse ezeket is.

Ismétlem: az esztétizálásnak ez a halálos spirálja jóhiszemű kezdeményezéseknek köszönheti a létét, kezdetben csak arról volt szó, hogy mindenki megkaphassa a szabad döntéshez való jogát – annál tanácstalanabban nézzük most, hogy micsoda Moloch lett az egészből. Az egész roppant ellentmondásos és teljes tanácstalanságban topogó helyzethez fűznék azonban még néhány megfigyelést, és ez lenne az utolsó pont a jelenlegi tényfelmérő munkámban.

Azt az állítást szeretném megkockáztatni, hogy az állandó redukcionizmus, amit a modern művészet történetéből ismerünk, még mindig hatékony erő a kultúránkban. A hús és vér tartalmak eliminálása, és mindannak, amit mondani szeretnénk, valami egészen végletes tézissé való lecsontozása, vagyis ez az egész avantgárd ízű eszkapád még most, a modernizmus bealkonyulása után is tovább megy előre a maga útján. Csakhogy most az esztétikai itéletalkotás egy másik területén figyelhető meg a hatása. Miután a művészet már semmi föláldoznivalóval nem szolgálhat, a redukcionizmus a teóriát vette célba.

Az a kényszeres reflex, amivel mindazt, aminek bármilyen köze lehet a művészethez, minden eddiginél tömörebben és pontosabban szeretnénk reflektálni, nos ez a szokásunk most arra vezetett, hogy a művészettörténelem és a művészetelmélet téziseit tegyük nagyító alá. Ennek során megállapíthatjuk, hogy eltűnt a képmezőből a diszciplínánk tárgya. A művészettörténelem és a művészetelmélet egy csapásra merő fikcióvá vált, és úgy esnek most össze, mint egy kilyukasztott luftballon. Elvesztik tartalmukat, és – egészen a kései avantgárd monokróm képeinek mintájára – annak a felismerésnek válnak tézisszerű megfogalmazásává, hogy, lám, az egykori tudomány üres keretein kívül nincs mit felmutatni többé. És ez már maga is figyelemre méltó mutatóvány.

Komolyan azon a véleményen vagyok, hogy Belting könyve, amelyben a művészettörténelem végéről elmélkedett, vagy Danto tanulmányai, amelyekben a szerző azt vázolja, hogy miként érkezett el a művészettörténelem elmondása a záróakkordhoz, szóval ezek a búcsúlevélhez hasonló filológiai teljesítmények Joseph Kosuth szövegtáblái óta a legérdekesebb konceptuális művészeti munkák a világon. A maguk módján roppant konzekvensek és igen meggyőzőek, azonkívül oly mértékben nonkonformisták, hogy úgy hatnak a jelenlegi pragmatikus lére föleresztett posztmodern világban, mint jótékony hatású szigetek, ahová csak a jobbaknak lehet joguk elzárándokolni. És nem utolsósorban szórakoztató olvasmányok is – igazi örömet biztosítanak mindazoknak, akik intellektuális igénnyel vesznek könyvet a kezükbe.

Még azt sem mondanám, hogy negatív tartalmú prognózisukkal melléje találtak volna az igazságnak. Sok jele van annak, hogy tényleg nem lesz többé a régi értelemben vett művészetben részünk. És úgy tűnik, hogy ezek a most említett publikációk is – hasonlóan ahhoz, ahogy egykor Clement Greenberg nem engedett a minimal art folytonos redukciójából – csak azt tették, hogy felismerve a dolgok kikerülhetetlen tendenciáját, a teóriát is alávetették most egy szükségessé vált minimalizálásnak. Ki kellett mondani végre, hogy a művészet megszűnt a szűkebb értelemben vett esztétikai mondanivalók közlője lenni. Ahogy én látom: helyette átvette azt a feladatot, hogy az általában vett emberi itélőerő szimbóluma legyen. Garancia és naponta megújított biztonsági intézkedés arra vonatkozóan, amit demokráciának nevezünk. Az általános vá-

lasztójog szavatolása a konzum és a mindennapi szolgáltatás dimenzióiba áttéve, aprópénzre váltva.

Művészet mint a mindennapok kenyere – de most már szó szerint (hiszen a Deutsche Supermarktban ötvenféle van, és valóban minden elképzelhető ízlést kiszolgálva). Mit nyertünk ezzel, és mit veszíthetünk ezzel? Nos, ha a művészet a személyes autonómia szimbólumává válik, vagy az egyenlőség garanciájává, akkor ez azt jelenti, hogy mindenkinek kell, hogy jusson egy darab a művészetből, mi több, még a művésztetsinálásból is (ami Joseph Beuys óta tényleg általánosan elterjedt felfogás). És azt is jelenti ez a fordulat, hogy minden tetszőleges esemény vagy tárgy is alkalmas lehet arra, hogy valaki a személyes ízlését éppen vele kapcsolatban deklarálja, és azt mondja: *számomra ez a művészet* (ami meg, mint tudjuk, Andy Warhol kedvenc eljárása volt). Mindez persze a művészet parttalan áradásához vezet – és a művésztetsinálók soha nem látott inflációjához.

Az, amit a dolgozatom első felében előadtam, s ami ott úgy hatott, mintha a művészeti közelet „panaszkönyvében” lapozgattunk volna, így kap most hirtelen más dimenziókat. Nemcsak olyan háttérrel, ami szükségszerűnek tűnik, hanem már majdnem pozitív előjelű értékelést is. Mert ha tényleg akarjuk a demokráciát, és komolyan vesszük az emberek napi szükségleteit, amik egy ilyen társadalmi berendezkedéssel kapcsolatosak, akkor annak ára van. Például a művészet felhígulása és az esztétikai tartományok devalválása, társadalmi méretekben gyakorolt reflexszé tétele. A régi álmom, hogy a modern kor oda vezet el majd, amit úgy fogalmaztunk meg, hogy a művészetek demokratizálása vagy társadalmi tulajdonba vétele, nos, ez az álmom megint elmaradt persze. Nem a művészet demokratizálása következett be, hanem a demokrácia esztétizálása, „művészítése”.

Így kívánta ezt annak az igazságnak a kései, de csak-csak bekövetkezett érvényesítése, amit már Kant felismert: az esztétikai döntés végső soron mindennapi ügy, és mint ilyen legfeljebb a társadalom számára lehet jelentős aktus, de mint minőség nem igazán transzcendentális.

Bényei Tamás

JELENTÉSEK KÖNYVE (II)

A SZÁZ ÉV MAGÁNY-ról

Katasztrófa

Ha a regény – mint állítjuk – valamiképpen a jelenlétről, a jelenlét lehetőségéről szól, és a teljes jelenlétre, a jelenlétre mint önmagunk jelentésének feltárulkozására, a jelen-levésre való képtelenség *története*, akkor az értelmező vajon nem olyan középpontot keres-e, amely fellelhetetlen? Amely a nem jelenlét középpontja? Amely, középpontként való megalapításának pillanatában, visszavonódik, visszavontságának, hiányának pillanatában pedig rögtön újra megalapítódik? Amely tiszteletben tartaná azt a tényét, hogy a SZÁZ ÉV MAGÁNY mint történet elsősorban eteléssel teli történet?