

Kovács András Bálint

A SEMMI ELTŰNÉSE (I)

A két birodalom közötti határvonalnak – szemben például a tenger és a szárazföld határával – az a tulajdonsága, hogy a határ két oldalán ugyanazok a fák és virágok nőnek, ugyanazok az állatok és madarak élnek, csak más törvények vonatkoznak rájuk. Vannak olyan határok, amelyek nem a dolgokat, hanem a törvényeket választják el egymástól. A modern és a posztmodern művészet úgy kapcsolódik egymáshoz, mint egy éles határvonalal elválasztott, de tájaival és élővilágával folytonosságot alkotó két szomszédos birodalom. Ha nem nézünk a lábunk elé, könnyen kerülhetünk át úgy az egyikből a másikba, hogy ezt csak akkor vesszük észre, amikor a határőr (az esztéta és kritikus) figyelmeztet rá.

A posztmodern művészettel kapcsolatos egyik legérdekesebb kérdés az, hogy megjelenésével szükségképpen véget ért-e a modern művészet, mint ahogy ez fogalmából következne. Erre a kérdésre durván két radikális válasz adható: az egyik Habermasé, aki a modernitást „*befejezellen projektumnak*” nevezi, és a posztmodern a modernizmus egyfajta korrekciójaként értelmezi, a másik Dantóé és még számos esztétáé, akik nemcsak a modern művészet, hanem ezzel együtt a művészet mint olyan végéről beszélnek. A két élesen ellentétes álláspontot metaforánk segítségével úgy oldhatjuk fel, hogy azt mondjuk: azok, akik a modernizmus folytonosságát hangsúlyozzák, csak azokat a művészeti eszközöket tartják szem előtt, amelyek által a modernizmus relativizálta a klasszikus művészeti hagyományokat, és a posztmodern fenntartotta őket: irónia, reflexivitás, intellektualizmus, elidegenítés. Azok pedig, akik a művészet végéről beszélnek, csak azokat a vonásokat tartják szem előtt, amelyekkel a posztmodern a korábbi elvek megtartása mellett a *modernizmust* relativizálta: töredékesség, eklektika, mértéktelenség és banalitás. Mivel a modernizmus a művészet tisztasága, önelvűsége nevében törölte el a művészeti hagyomány abszolút jogát, a modernizmusnak a posztmodern általi relativizálása joggal tűnik úgy, mintha magát a művészet jogát kérdőjelezné meg. De ez csak az egyik birodalomban érvényes törvények alapján történő logikai levezetés. Valójában, ha – Clement Greenberget követve, akinél kevesen voltak jobban elkötelezve a modernizmusnak, és aki ugyancsak meglátta a modern művészet végét – a művészet fejlődését ugyanolyan szerves folyamatként fogjuk fel, mint a növényzet burjánzását egy határ két oldalán, nem okoz nagy megrázkódtatást elfogadni, hogy a tárgyak mindkét birodalomban lényegében ugyanazok, ha más is a nevük, és más törvények szerint kell is viszonyulnunk hozzájuk. Az itt következő tanulmányban először azt próbálom kifejteni, mi az egyik legfontosabb „törvény”, amelynek megváltozása mindenképp a modern művészet birodalmából való kilépést jelenti, majd ezt a változást konkrét elemzéssel világítom meg, amely azt fogja megmutatni, hogy lényegében ugyanazokból az alapelemekből hogyan alkot teljesen más művészi formát ennek az egy „törvénynek” a megváltozása.

1

A klasszikus és a késő modern, valamint posztmodern művészeti szellem úgy áll szemben egymással, mint a modellszerű strukturális koherencia és a nyitott szerialitás logikai koherenciájának világa.

Az előbbi elv azt mondja ki, hogy a műalkotást formáló szabályoknak logikailag össze kell függniük, a mű egyes elemeinek szervesen kell beleilleszkedniük a mű egészébe. Ez lényegében a XVIII. század óta megfogalmazott klasszikus esztétikai hagyomány követelménye. Mi adja a formai koherencia törvényét? A klasszicizmusban az antik művészet ideálja, a romantikában mindazok a pozitív és negatív lelki tartalmak, amelyek az egyén transzcendencia utáni vágyakozásában a keresztény hitből levezethetők, a modernizmusban pedig az egyén és a külvilág viszonyára vonatkoztatható különféle korabeli tudományos és filozófiai, logikai elvek, ideológiák. A műalkotás szerveségének követelménye mögött az a felfogás áll, hogy a művészet a világ teljességének, ideális létezésének modellje. A modellszerű logikai koherencia, a *szervesség* a műalkotások egyik alapkövetelménye, amióta filozófiai esztétikai gondolkodás létezik, vagyis a XVIII. század vége óta, de nem teoretikus formában a művészet mint ideális modell felfogása már a XVII. századi regényirodalomban fellelhető, elég csak Cervantes DON QUIJOTÉ-jára vagy Fielding TOM JONES-ára gondolni.¹ Ennek a követelménynek az első komoly megkérdőjelezése a késő modern művészet és teoretikus formában a posztmodern esztétikai gondolkodás.

A hagyományos esztétikai gondolkodás legfontosabb kísérlete arra, hogy a modellszerű koherencia alapelvét kimutassa a késő modern művészet környezetében, Umberto Eco elemzése az általa „nyitott mű”-nek nevezett modern műalkotástípusról. Az ecói „nyitott mű” koncepciója arra tesz kísérletet, hogy azokat a műveket, amelyekből látványosan hiányzik a koherenciát biztosító egységes szubjektív értelmezési centrum, beillesse a hagyományos művészeti felfogásba.

Eco művének második kiadásához írott előszavában éppen az első kiadás által szült félreértések elkerülése végett egészen világosan fogalmazza meg a „nyitott mű” ideájának tartalmát. A „nyitott művet” ugyanúgy *szerves formaként* fogja fel, mint a hagyományos „zárt” műveket: „Úgy fogunk beszélni a műről mint formáról, azaz mint szerves egészről, amely a tapasztalatban előzetesen adott különböző szintek... fúziójából születik.”² Ebből a „fúzióból” összefüggő modell bontható ki, amellyel nemcsak egyetlen mű, hanem egy egész műtípus általános struktúrája is leírható. Hogy ez mennyire logikai megalapozású, mutatja Eco ama megszorítása is, miszerint ezzel a modellel nem egyes műveket akar leírni, mert az „független a nyitottként definiálható művek tényleges létezésétől” (62.).

A logikai koherencia elve a mű formálódveinek univerzalizását jelenti, tehát azt, hogy az esztétikai elvek következetes módon kiterjeszthetők, illetve kiterjesztendőek. „Egy formát azért egyszerűsítünk viszonylatrendszerére, hogy fényt derítsünk e viszonylatrendszer általános és transzponálható voltára, azért, hogy az egyedi tárgyban kimutassuk a más tár-

¹ Az, amit modellszerű koherencián értünk, nem azonos a művészettel szemben támasztott és már az ókorban is megnyilvánuló harmónia és arányosság követelményeivel. Mivel a XVIII. század előtt a valósággal szembeállított *műegész* fogalma nem létezett, a fenti formai követelmények a részletek kidolgozására, az egyes részek összefüggésére vonatkoztak, de nem váltak a különálló műegyed egészére vonatkozó normává. Az individuális műalkotás megjelenésének egyik kezdeti jele, amikor például a drámákra vonatkozó általános leírások az egyedi drámák normájává válnak a XVII. századi francia klasszicista dramaturgiában.

² Umberto Eco: A NYITOTT MŰ. Európa, 1998. 60. o.

gyakban is jelen lévő struktúráját. ...Végső soron tehát valamely mű tulajdonképpeni értelemben vett struktúrája az, ami más művekkel közös benne, vagyis amit egy modell szemléltet.” (61.) A kiterjeszhetőség egyrészt racionális szervezethez vezet: „...[a művész] lényegében már racionálisan szervezett, orientált lehetőségeket javasolt, amelyekben megvolt a fejlődés szervezés igénye” (101.). Másrészt azt jelenti, hogy a műalkotás szervezőelvei valamilyen módon megfelelnek a valóságot szervező elveknek, és azokkal kölcsönhatásban állnak. Éppen ezért a művészetet Eco úgy határozza meg, mint „ismeretelméleti metaforát”: „Ebből adódik a nyitott művészet mint ismeretelméleti metafora funkciója: abban a világban, amelyben a jelenségek diszkontinuitása megakadályozza, hogy egységes és lezárt képet alkossunk róla, ez a művészet javaslatot tesz arra, hogyan lássuk azt, ami közepette élünk, és látva elfogadjuk, integrálhassuk saját érzékenységünkbe. Egy nyitott mű teljes egészében felvállalja azt a feladatot, hogy képet adjon a diszkontinuitásról. ...már-már transzcendentális sémaként a világ új aspektusait segít megérteni.” (207.) „A mozgásban lévő mű poétikája... újfajta kapcsolatot létesít a művész és közönsége közt, a művészi érzékelés új mechanizmusát alakítja ki, megváltoztatja a művészet helyét a társadalomban; s a művészet történetén túl a szociológiában és a pedagógiában is új kezdeményezésnek tekinthető.” (105.) A „nyitott műalkotás” sem tér el tehát attól a romantikus paradigmától, melyben a művészet valójában a valóság „transzcendentális modellje” vagy „feljavított” változata. A „nyitott mű” mint esztétikai modell a diszkontinuusként felismert valóságot modellező műalkotástípus elméleti általánosítása. Nem új művészetfelfogásról van tehát szó, hanem csupán sajátos poétikai apparátusról, amelynek lényege, hogy a mű kompozíciója a befogadás során, bizonyos szabadon választható alternatívák alapján a befogadó aktivitása következtében válik véglegessé. Eco váltig hangsúlyozza, hogy a „nyitott műalkotás” ugyanabban a tradicionális művészeti univerzumban jön létre, amelyben a „zárt”, többek között ezért sem kritikai kategóriáról van szó, amellyel az egyes műveket lehet megítélni, hanem a modern művészet egy meghatározott irányzatáról: „Végső soron tehát azokat a mozzanatokat vizsgáljuk, amelyekben a kortárs művészet számot vet a rendezetlenséggel. Nem a vak, orvosolhatatlan, minden rendezési kísérletet eleve kudarcra ítélt rendezetlenségről van szó, inkább arról a termékeny rendezetlenségről, amely nem más, mint szakítás a változathatatlanak és véglegesnek hitt s a világ objektív struktúrájával azonosnak tekintett tradicionális renddel. ...a művészet azt tette, amit hivatása szerint tennie kellett: elfogadta az új helyzetet, és megkísérelt formát adni neki.” (55.) A „nyitott mű” tehát a „rendetlenséggel” számot vető, de abban mégis strukturálható, átfogó rendet kereső modern mű modellje, amely a variációs elvet, a permutációt, a véletlenszerűséget logikailag megkomponálja, és kritikailag szembeállítja a tradicionális „megkövült”, „sablonos” stb. esztétikai formákkal. Azzal, hogy a kritikai elemet hangsúlyozza, Eco még egy lépéssel hátrébb húzza a „nyitott műveket” attól a szakadéktól, amit a modellszerűség felbomlása a művészet fogalma számára képvisel. A „nyitottság” így már semmi mást nem jelent, mint azt az egyszerűen hagyománybontó eljárást, hogy a művész a kompozíció egyes pontjain alternatív megoldások lehetőségét nyújtja a befogadónak, s egyszerre több alternatíva megvalósulását is elfogadhatónak tartja. Ezért mondhatja Eco, hogy a „nyitottság” tulajdonképpen egyszerűen „információnövekedés” (137.). Ez az információ-többlet a művész és a befogadó interakciójában keletkezik. A művész úgy komponál, hogy rögzít bizonyos formáléveket, és azok viszonyát, konkrét megvalósulását többé vagy kevésbé a mű aktuális befogadása vagy előadása határozza meg. Így az adott műalkotás időről időre más-más konkrét materiális formát ölt. Afelől azonban semmi kétséget nem hagy Eco, hogy ez a fajta alkotásmód csak akkor tekinthető művészinak, ha valamilyen határt szab ennek

a variációs elvnek: „A mű addig nyitott, amíg mű, ezen a határon túl pedig a nyitottság zajjá lesz.” (222.) „A szerző tehát egy befejezendő művet kínál a használatnak. Nem tudja pontosan, hogyan fejezik majd be, de azt igen, hogy a befejezett mű továbbra is az ő műve, és nem más; hogy az interpretatív dialógus végén egy olyan forma valósul meg, amely akkor is az ő formája, ha más szervezi meg előreláthatatlan módon...” (101.)

Csakhogy a konkrét „előreláthatatlanság” ebben a megfogalmazásban nem más, mint egy általános előrelátás szinonimája. A „nyitott mű” azzal a feltételezéssel készül, hogy bizonyos premisszákból nem lehetséges végtelen számú következtetést levonni, s így a formát parttalanná, szervetlenné tenni. A „nyitott mű” alkotója azért hagyja művét befejezetlenül, mert szilárdan hisz abban, hogy befogadói nem kezdenek *akármit* vele, hogy ugyanazokból a logikai és esztétikai „univerzálékból” fogják művét befejezni, amelyekből ő is dolgozik. Nem azért hagyja művét „nyitottan”, hogy *bármiféle* befejezést megengedjen, hanem azért, mert a *raciónálisan lehetséges* befejezések száma véges, s ezeken belül mindegyik ugyanabból a művészeti univerzumból való. Konkrét példával: Stockhausen *KLAVERSTÜCK XI* című darabja bármennyire nyitott is, biztosan egyetlen interpretációban sem fog megszólalni benne Lennon–McCartney: *OBLADI-OBLADA* című száma. A „nyitott mű” valójában logikailag annál szigorúbb zárt „struktúra”. (Jellemző, hogy maga Eco is elbizonytalanít abban, mennyire kell komolyan venni a „nyitott” jelzőt. Az első fejezetben azt mondja, hogy itt valójában csak „sokkal kézzelfoghatóbb nyitottságról” van szó, mint a klasszikus művek esetében; hogy a nyitott, azaz befejezetlen művek szerzőit csupán „látszólag” nem érdekli, „mi lesz a dolog vége”; hogy mindez valójában „paradox és pontatlan értelmezés”, amely „félreértésre” ad okot, mindazonáltal ez termékeny félreértés. (75.) Végső soron a „nyitott mű” zártságának az elvi alapja – és itt visszatértünk kiindulópontunkhoz – a műalkotás-individuum szervezőségének ideája. A szerialitás elvi végtelenségét a műalkotás végső individuális különállása, egyedisége korlátozza, zárja be. „A végtelen a véges közepébe fészkel magát”, de nem uralkodik el a zárt modellként létező műegészen. (97.)

A „nyitott mű” szerialitása véges számú premisszából levezethető opciók zárt sorozata. Ezzel a felfogással szembeállíthatunk egy másikat, amelyik lényegében ugyanabból a művészeti tapasztalatból indul ki, mégis lényegesen más következtetéshez jut el, pusztán amiatt, hogy – igaz, nem esztétikai vagy művészettörténeti megfontolásokból – a szerialis művészetet nem próbálja meg egy hagyományos, individuális műközpontú felfogással összebékíteni. Ez a *nyitott szerialitás* elve, amelyet Gilles Deleuze csupán néhány évvel Eco után fogalmazott meg *DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION* című művében általánosságban, majd a modern filmmel kapcsolatban később bővebben kifejtett.³ Általánosságban azt mondhatjuk, hogy Eco pontosabban írja le a korabeli modern művészet korabeli valóságát, Deleuze azonban rátapint a modern művészet fejlődésének következményeire. Igaz, Eco példáit elsősorban a zenéből és az irodalomból meríti, Deleuze fő demonstrációs anyaga pedig a film, és ebben Eco minden gondolatmeneténél mélyebbre megy. Meg kell azonban jegyezni, hogy míg Eco a művészeti tapasztalatból kiindulva alkotja meg fogalmait, Deleuze szerialitásfogalma általános, ontológiai megalapozású, és csak kiterjeszti azt a művészetre. Az összevetés mégis indokolt, részben, mert Deleuze hivatkozik Ecóra, részben, mert olyan elvet fogalmaz meg, amelyet a későbbi posztmodern művészet értelmezésében eredménnyel alkalmazhatunk.

A *sorozatszűrűség* Deleuze-nél fogalmilag a *törvényszerűséggel* áll szemben. A nyitott

³ Gilles Deleuze: *DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION*. P.U.F. Paris, 1968. *L'IMAGE-TEMPS*. Editions de Minuit, 1985.

szerialitás elve a művészetre nézve legegyszerűbben fogalmazva azt jelenti, hogy egy műalkotás több, egymással nem szükségszerűen kapcsolatban levő formálólév sorozata, amely sorozat ezért nem alkot szerves műegészt vagy totalitást. A modern műalkotás Deleuze szerint nem a világot vagy akár a világról alkotott felfogást fogalmazza át egy másik közegbe, ezért nem *reprezentációja a valóságnak*. Ebből következőleg Deleuze a *szervesség* (organique) követelményét felcseréli a *végtelenség* (orgique) követelményével.⁴ Deleuze tehát már a kiindulópontnál, egyetlen mozdulattal fölradja a XVII. század óta érvényes szervesség és modellszerűség ideálját. A sorozatszerűség Deleuze-nél teljesen más fogalmi szinten is helyezkedik el, mint Ecónál. Ha Eco azt mondja, hogy a szeriális művészetben „a végtelen a véges közepébe fészkei magát”, Deleuze számára a véges és a végtelen azonos egymással. A sorozatszerűség nem struktúrába zárt tulajdonság, hanem a műalkotás létmódja, amiből tulajdonságai következnek, nevezetesen, hogy ő maga nem másolata, hanem egyenrangú része, *megismétlése* a valóságnak. Ennek a létmódnak az elnevezése Deleuze-nél a reprezentációval szembeállított *szimulákrum*, amely egy „eredeti” dolog azzal egyenrangú, sőt magasabb rendű *megismétlése*. Deleuze azért használja az „ismétlés” kifejezést, hogy hangsúlyozza, a műalkotás nem egy „eredeti”, „valóságos”, „létező” stb. dolog mása, utánzása, ábrázolása; a műalkotás-dolog ugyanolyan „valóságos”, „eredeti”, „igazi”, mint az a dolog, amely egy másik – nevezetesen *gyakorlati* – pozícióban áll.

Deleuze Platónnal szemben azt állítja, hogy a műalkotás nem hogy nem alacsonyabb rendű utánzás, hanem éppen hogy a legmagasabb rendű ismétlés: a dolgokat legmagasabb rendű formájukra, a szimulákrumlétre hozza, amelyben koherenciájuk egyetlen igazi tényezője, az állandó ismétlés vagy, Nietzsche-től kölcsönzött fogalommal, az „örök visszatérés” jelenik meg. A szimulákrum lényegét az *ismételtség* adja, és Deleuze szerint ugyancsak ez minden dolog alapja is. A szimulákrum-műalkotás tulajdonsága, hogy valóságosság tekintetében ugyanazon a szinten áll, mint az ún. valóságos dolgok. „A különbség nem a dolog és a szimulákrumok, az eredeti és a másolat között van.” (93.) A különbség a valóság és a szimulákrum között ugyanolyan természetű, mint a valóság egyes dolgai között. A valóság dolgainak identitását ugyanúgy végső szingularitásuk adja (nincs két ugyanolyan kalapács, mondja Deleuze), mint a műalkotásokét. Nem individuálisabb egy remekmű, mint egy sorozatban gyártott végécsésze: ezért válhat bármelyik kiállítási tárgygyá. Mi akkor a különbség általában a valóságos dolgok és a szimulákrumok között? Az, hogy a szimulákrumban megjelenik minden dolog alapvető létmódja, az ismételtség. Deleuze tehát nem úgy gondolja, mintha például a Magritte képen látható pipából ugyanúgy lehetne pöfékelni, mint abból, amit a trafikban veszek. Hanem úgy, hogy a trafikban vett pipa ugyanabból a sorozatból való, mint a Magritte által festett, amely sorozatban szereplő dolgok lényege, hogy mind-egyikük valamilyen szingularitást képviselő különbség általi ismétlése egy megelőző dolognak, amely maga is ismétlés. Míg azonban a trafikban vett pipán ezt az ismételtségjellegét nem vagy csak véletlenszerűen veszem észre – mert csak azt figyelem benne, hogy jön-e belőle a füst –, Magritte pipáján semmi más nem látszik, mint az, hogy ismétlés, annak ellenére, hogy sosem jön majd belőle füst.⁵ Magritte műalkotásának paradoxona (amely abból adódik, hogy a szerző ráírta: „Ez nem egy pipa”) csupán az ábrázoláslógika szemszögéből nézve tűnik paradoxonnak. Magritte nem a

⁴ Vö. DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 337. o.

⁵ Itt fontos megjegyezni, hogy Deleuze a különbséget Hume nyomán *különbségtételként* értelmezi: „Az ismétlés nem az ismétlődő tárgyban változtat meg valamit, hanem az ismétlést szemlélő szellemében.” (D/R, 96. o.)

pipa gyakorlati funkcióját ismételte meg, hanem a pipát mint *ismétlést* ismételte meg, külön felhíva a figyelmet az ismétlés különbségére, mely által képe *valóságos* pipa lett, de nem *egy* valóságos pipa, hanem *a pipa mint sorozat*.

A műalkotás-szimulákrum esetében már semmiféle logikai konzisztenciaigény nem áll fenn, mint a hagyományos „zárt” vagy „nyílt” műalkotások esetében. A műalkotás nem az „eredeti” dolog azonosságát „utánozza” vagy „ábrázolja” ugyanis, hanem annak más dolgoktól való *különbségét* ismétli meg egy másik különbség által. Ily módon a műalkotásnak nem lesz feladata semmiféle eredeti koherencia vagy szerveesség modellálása vagy helyreállítása sem úgy, hogy egyetlen szemszöveget, sem pedig úgy, hogy több lehetséges szemszöveget ábrázol egyszerre. Deleuze számára a döntő kérdés az, vajon a műalkotás egy felsőbb azonosság felé konvergál-e. Az ábrázolás nyitottsága, meghatározatlansága önmagában még nem elégséges a nyitott szerialitáshoz. „*A végtelen ábrázolás hiába sokszorozza meg a szempontokat, és hiába állítja azokat sorozatba, ezek a sorozatok ugyanúgy alá vannak vetve annak a feltételnek, hogy egyazon tárgy, egyazon világ felé konvergáljanak. A végtelen ábrázolás hiába sokszorozza az alakzatokat és az elemeket, hiába szervezi őket önmozgásra képes körökbe, ezek a körök ugyanazzal az egyetlen középponttal bírnak, mint a tudat nagy köre.*” Ezzel szemben: „*Amikor a modern műalkotás kifejleszti a permutációs sorozatokat és ezek körkörös szerkezeteit, egy olyan utat jelöl ki a filozófia számára, amely az ábrázolás elvetéséhez vezet.*” (94.)

Eco azért tartotta fontosnak hangsúlyozni a „*nyitott mű*” szerveességét, hogy elkerülje a káosszal való szembesülést. Mintha a „*nyitott mű*” megszelídítené, strukturálná a káoszt. Deleuze azonban elébe megy a káosznak. Ha a műalkotás koherenciáját az ismétlés, az „örök visszatérés” adja, akkor ez – idézi Deleuze Nietzschét – éppenséggel azonos a káosszal. Ez azt jelenti, hogy az egyes elemek nem konvergálnak egyetlen logikai központ vagy modell felé, hanem egymásnak ellentmondó, egymással vitatkozó sorozatok egymást kioltó kötegét alkotják. A műalkotás mint konvergenciaközpont nélküli ismétléssorozat nem elkerüli vagy megformálja a káoszt, hanem magába integrálja azt. Nem arról van szó, hogy a modern művészet „számot vet a rendezetlenséggel”, és megpróbál koherens „formát adni neki”, hanem hogy ezt a koherenciát másképp fogja föl, mint a hagyományos művészet. Érdekes, hogy ezen a ponton Deleuze ugyanazokat a műalkotásokat említi, mint Eco – Mallarmé KÖNYV-e és Joyce FINNEGANS WAKE-je –, sőt hivatkozik magára Ecóra is. Még érdekesebb, hogy hivatkozásában saját következtetését adja Eco szájába, holott Eco e következtetéseknek éppen az ellenkezőjét gondolja. Eco ugyanis művében sehol sem állította, hogy „*a modern műalkotás jellegzetessége a konvergenciaközpont hiánya*” volna (94.). Ellenkezőleg, a FINNEGANS WAKE-vel kapcsolatban éppen azt hangsúlyozza, hogy „*Joyce épp azért ad kulszokat, mert azt szeretné, hogy egy bizonyos értelemirány szerint olvassuk*” (Eco, 85.). Sőt, állítja, hogy e könyv sokféle olvasási lehetősége valójában az egész kozmoszt akarja magába foglalni, és a posztmodern zenéhez hasonlítja, amelyet illetően Passerut idézi, aki szerint ennek lényege, hogy a hallgató önmagát helyezi a mű centrumába, és ebből a centrumból kiindulva az ragadja meg az értelmezési lehetőségek végtelenségét (uo.). Deleuze szerialitásfelfogásából azonban egyenesen kizárt a műalkotásegyed univerzumszerűsége. „*Nem elég a perspektívákat megsokszorozni [...] arra van szükség, hogy minden egyes perspektívának megfeleljen egy elégséges értelemmel rendelkező önálló mű: a sorozatok eltérése, a körök központ nélkülsége számít, a »szörnyeteg«*” (94.). De az önálló művek igazi koherenciájukat csak a „*sorozatuk kaotikusságának nagy művében*” nyerik el. Innen az értelmezési különbség a FINNEGANS WAKE formáját illetően: míg Ecónál az olvasó a mű „középpontjába” áll, Deleuze-nél az olvasó identitása a sokféle olvasatlehetőség

következtében „feloldódik” a decentrált körökben (95.). Emiatt mondhatjuk, hogy Deleuze következtetései túlmutatnak az ecói modernista „nyitott művön” a posztmodern művészet eklektikája felé, amely megengedi, hogy egyazon műalkotáson belül egymásnak ellentmondó formaelvek érvényesüljenek anélkül, hogy ezeket integrálni lehessen valamilyen közös modellben. A műalkotás-szimulákrum különböző természetű logikák kaotikusan egymás mellé kerülő sorozata, melyből kerek, összefüggő egész nem, csak végtelen *katalógust* lehet alkotni. Az élet minden dolga ugyanazon a szinten helyezkedik el, a dolgok tulajdonságait, megjelenését az határozza meg, milyen környezetben, milyen sorozatban találkozunk velük. Így válik a banalitás esztétikailag releváns fogalommá. A banalísból azáltal lesz műalkotás, hogy kontextust, azaz paradigmát vagy katalógust vált, miközben fizikai formáját nem változtatja. Deleuze-t ugyanazok a modernizmus végét jelző művészeti jelenségek igazolják, mint amelyek Arthur Dantót vezették el a banalitás esztétikai relevanciájának megfogalmazásához.⁶ Deleuze azonban pusztán az ismétlés logikáját elemezve jut erre a következtetésre: „A művészet nem utánoz, de éppen azért nem, mert ismétél, és minden ismétlést megismétél egy belső képesség által. [...] Még a legmechanikusabb, a leghétköznapibb, a legmegszokottabb, a legsztereotipikusabb ismétlések is megtalálják helyüket a műalkotásban, mivel mindig el vannak mozdítva más ismétlésekhez képest, feltéve, ha ki tudjuk emelni belőlük a többi ismétléstől való különbséget. Nem létezik ugyanis más esztétikai probléma, mint a művészet beillesztése a hétköznapi életbe. Minél standardizáltabb, minél sztereotipikusabb a hétköznapi életünk, minél inkább alá van vetve a fogyasztási javak egyre gyorsabb reprodukciójának, a művészetnek annál inkább kapcsolódnia kell hozzá, hogy ki tudja ragadni belőle azt a kis különbséget, amely az ismétlések szintjei között egyidejűleg játszik, és a fogyasztás megszokott sorozatainak, valamint a rombolás és a halál ösztönös sorozatainak két szélsőségét kell egymásra rezonáltatnia...” (375.)

A banalitást banalításként használó pop-art indítja el a művészetet abba az irányba, ahol megszűnik minden univerzális elv, nincs hierarchia, csak különféle elrendezésű sorozatok léteznek, és ezek adnak értelmet mind a tárgyi világnak, mind az eseményeknek. A műalkotás mögött már nem a „valóság” rejtőzik, amelynek ő homályos vagy éppen tiszta képe, hanem a műalkotás maga is alkotórésze a valóságnak. Nem tükör, nem kép, nem ábrázolás, hanem a tárgyi világ egy meghatározott pozíciója. Nincs olyan hierarchikus szint, amelyre hivatkozva a műalkotás az élethez képest magasabb rendű volna. Nincs rejtve semmi, minden látható, minden közvetlen és azonos önmagával.

Láttuk, az ecói „nyitott mű” és a deleuze-i nyitott szerialitás között alig észrevehető a különbség (láthatóan maga Deleuze sem vette észre, vagy inkább jobbnak látta Ecót előzményként felhasználni, mint egy árnyalat miatt vitába szállni vele), de ez a különbség mégis döntő. Magát a modernizmus jövőjét határozza meg. A modern és a posztmodern művészet közötti különbség stilisztikai értelemben persze ennél sokkal szembeötlőbb, a kérdés azonban az, hogy a felszín mögött valódi, mélyen fekvő különbségről van-e szó. Deleuze-t olvasván megerősödik bennünk ez a meggyőződés, annál is inkább, minthogy fényt vet arra az átmenetre, amelyen keresztül a posztmodern kibontakozott a modern paradigmából. Ez az átmenet az, amit konceptuális művészetnek neveznek.⁷

⁶ Vö. Arthur C. Danto: A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA. Enciklopédia, 1996.

⁷ Pernecky Géza így fogalmaz: „Az ajtónak, ami még az avantgarde épületéhez tartozott, de amin át kifelé vezetett az út, koncept volt a neve. Ez volt az utolsó szakasza annak az állandó redukciós folyamatnak, ami az egyik izmustól a másikig hajtotta a képzőművészetet... A koncept volt az az ajtó, amelyen át a redukció folyamatát elhagyva kiléphetünk a művészetet túli világba.” A HÁLÓ. Héttorony, 30. o. A konceptművészet posztmodernhez való átmenetjellegének gondolata Habermasnál is megfogalmazódik, igaz, ő „posztavantgarde”-nak nevezi. Vö. J. Habermas: EGY BEFEJEZETLEN PROJEKTUM – A MODERN KOR. In: A POSZTMODERN ÁLLAPOT. Századvég–Gond, 1993. 157. o.

A konceptuális művészet annyiban tagadása a romantikus-modern művészeti felfogásnak, amennyiben a művészet érzéki közegét élesen elválasztja minden általános érvényű metafizikai előfeltevéstől, és azt *lokális érvényű fogalmak és fogalmi kapcsolatok függvényévé teszi*. Ugyanakkor mégis része a modernista paradigmának, amennyiben a műalkotás formáját nem egy sorozat összefüggésében, hanem egyedi modellnek értelmezi. E kettősség következménye egyfelől az érzéki forma szélsőséges redukciója (mivel csupán egy lokális tartalmat kell kifejeznie, és nem kell felidéznie egy a saját fogalmi kontextusát messze meghaladó érvényű világot), másfelől az a tény, hogy a koncept művészet végtelen módon kitágítja a művészi ábrázolás körébe vont tárgyias formákat. Éppúgy, ahogy egykoron a romantika lázadása olyan témákat és közeget vont a művészeti ábrázolás körébe, amely a klasszicizmus számára még elképzelhetetlen volt, a konceptuális művészet is lázadás a romantikus modernizmussal szemben, amennyiben a banalitás, a barkácsolás, a hulladék, a szemét és az „antiesztétikum” olyan közegeit helyezi művészi kontextusba, amelyek a romantikus művészetfelfogás számára már csupán az intézményes megjelenés (kiállítás, performance) révén sorolhatók a művészet kategóriájába. Tulajdonképpen a konceptuális művészet a művészet romantikus *fogalmát* használja tetszőleges tárgyak és témák átesztétizálására az ehhez a fogalomhoz társult és konvencionálizálódott alkotásmódok helyett. Igaza van Peter Bürgernek, hogy a neoavantgarde visszaállítja a klasszikus avantgarde által megkérdőjelezett autonóm művészetfogalom uralmát, de e művészetfogalom esszenciális tartalma nélkül, illetve Bürger szerint egy másik művészetfogalommal helyettesítve azt.⁸ Így marad a puszta konceptus. A neoavantgarde úgy tagadja meg a romantikus művészeti világot, hogy annak egyik alapelvét szó szerint „rövidre zárja”. Ha a hegeli felfogás szerint a szépség nem más, mint „*a szellem áttűnése az anyagon*”, akkor semmi sem képviseli jobban ezt a felfogást, mint a konceptuális művészet. Nincs még egy olyan művészeti forma, ahol olyan nyilvánvaló és *rövid* lenne az út a „szellem” és az anyag között, mint itt. S ez a rövidség épp a „szellem” lokális és nem univerzális értelmezése miatt lehetséges. A konceptus már nem rendelkezik a „szellem” egyetemességével, mindent átható és egybefogó erejével, viszont a metaforikus vonatkozás logikája mégis lehetővé teszi, hogy ugyanúgy megjelenjen, érzékletessé váljék egy adott anyagi formában.

Ennek révén azonban az érzékletesség fogalma is sajátos átalakuláson megy keresztül. Forma és jelentés viszonya elveszti minden konvencionális tartalmát – ami a romantikában és a modernizmusban is elsősorban a természetre, a természetességre, a perceptuális vagy esszenciális – logikai vagy pszichológiai – „valóságra” történő hivatkozásból származik. A tárgy formája a konceptuális művészetben olyan önkényességig jut el, ahol egyedül a művészetteremtő gesztus – a művészet romantikus fogalma – hozza létre a lokális érvényű fogalom és az összebarkácsoló tárgy közötti jelentő viszonyt. A konceptművészet a „természet” legszélbő értékét, a művészeti intézményrendszert – azt, amely a legkevésbé „természetes”, de még mindig a „valóság” része – tekinti a művészeti jelentés egyetlen közvetítőjének. Egyszerűen szólva: a konceptuális műalkotás csak a kiállítóteremben, a performance színhelyén és a róla szóló beszámolóokban képes ekként funkcionálni, sehol másutt. Műalkotáslétének külső, textuális támaszra van szüksége. Az egyedi műalkotás érzéki formája oly mértékben szakad el a konvencionális jelentő viszonyoktól, hogy esztétikai értelmezése szinte már csak fogalmi elemzés révén lesz lehetséges. Másképp fogalmazva: ez a művészet az ábrázolás konvencióit a nyelvi metaforák szintjére redukálja. Nem véletlenül kerül a konceptuális műv-

⁸Vö. Peter Bürger: *THEORIE DER AVANTGARDE*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1974. 80. o.

szet korában a metafora az esztétikai elemzés középpontjába. Emiatt keletkezhet az a látszat, mintha a művészet integrálódna a filozófiába, ami egyben a művészet „végét” is jelentené. Annyi kétségtelen, hogy a konceptuális művészet a képzőművészetben már túllép a modernizmus romantikából örökölt, a totalitásra és szervezésre vonatkozó előfeltevésein, vágyain és illúzióin. Ez azonban csupán az individuális modellszerű műalkotás eszméje szempontjából jelenti az érzéki forma szélsőséges redukcióját, az esztétikai, „művészettermelő” tevékenység egészét illetően nem. Az egyes konceptuális műindividuumok érzéki redukcióját a művészettermelő gesztusok sorozatának színes sokfélesége kompenzálja, és ez átmenetet képez egy olyan művészetfelfogáshoz, ahol az individuális mű belső, organikus totalitását a részleges érvényű művek „orgikus”, szeriális logikája váltja fel. Nem a filozófia „sajátítja ki” tehát a művészetet a konceptuális művészetben, ahogy Arthur Danto véli, hanem – ellenkezőleg – a konceptuális művészek használják, tágítják és fordítják ki a filozófiában keletkezett művészet fogalmát.⁹ Az *anything goes* elvét valójában nem a posztmodern vezette be, hanem a romantikus modernizmus univerzalizációs igényéből kiábrándult konceptuális művészet.

A konceptuális művészet átvezet egy olyan művészeti világba, amelyben az érzéki formák – a modernizmus szemszögéből korlátlan – burjánzása épp azért lehetséges, mert a korábban uralkodó és a romantikából örökölt totalitási igényvel szemben a konceptuális művészet révén polgárjogot nyert a művészeti világban a lokális szellemiség, a részleges megmagyarázhatóság és a sorozatszerűség. Ennyiben Deleuze-nak a késő modern művészetet illető megállapításai igazán a posztmodern művészet perspektívájából nézve válnak mély értelművé és történetivé.

Észre kell vennünk azonban azt a határt, amelyet Deleuze a modern művészet értelmezésében átlépett. Ez azért nem könnyű, mert a posztmodern művészeti felfogás sajátos módon, épp a részlegesség elve miatt nem *leváltja* vagy *érvényteleníti* a modernizmust, hanem őt magát is korlátozott érvényű művészi elvként őrzi meg. Ennyiben igaz, hogy a modern – Habermas szavával – „befejezetlen projektum”, annyiban viszont nem, hogy a modernizmus univerzalizációs igényét a posztmodern visszavonhatatlanul *relativizálta*. A posztmodern nem eltörölte a modernizmust, hanem integrálta, mint *egy* – purista, minimalista, strukturalista, konstruktivistá, kubista stb. – *stílust* a sok közül. A posztmodern nem esztétikai értelemben érvényteleníti a közel kétszáz év óta tartó romantikus-modern művészeti világot – amelynek egyik kiindulópontja a filozófiai és politikai alapú egyetemességre és kizárólagosságra törekvés – csupán *politikai* értelemben. A posztmodern nagy ellenfele nem a modernség mint olyan, hanem a modernség mint politikai program, amely a művészetet társadalommodellé stilizálja, vagyis az *avantgarde*. A modern univerzalizmus addig a pontig integrálható a posztmodernbe, amíg nem utal direkt módon egy konkrét társadalmi valóságra, mint saját modelljére, nem hordoz konkrét társadalmi programot vagy utópiát. Más szóval a modernizmus annyiban képes továbbélni a posztmodernben, amennyiben saját univerzalizmusát mint *részleges* szemszöget tudja ábrázolni, és ez csupán eggyel bővíti a modernizmus számtalan paradoxonát.¹⁰

⁹ Vö. Arthur C. Danto: HOGYAN SEMMIZTE KI A FILOZÓFIA A MŰVÉSZETET? Atlantisz, 1997.

¹⁰ Antoine Compagnon például ötöt sorol fel: az újdonság babonája, a jövő vallása, az elméleti mániája, felhívás a tömegkultúrára, a megtagadás szenvedélye. Vö. CINQUE PARADOXES DE LA MODERNITÉ. Editions du Seuil, Paris, 1992. Peter Bürger szerint a paradoxon az, hogy „a modern művészet egyszerre szükségszerű és lehetetlen”. Vö. LA PROSE DE LA MODERNITÉ. Klincksieck, Paris, 1994. 397. o. Octavio Paz szerint a modernizmus egyszerre állítja és tagadja magát, ő az önmaga ellen fordult tradíció. Idézi: Compagnon. I. m. 8. o.

A modern művészet romantikus öröksége az érzéki és érzékfeletti világ kötöttségeitől megszabadult elvont szubjektum középpontba állítása, akit a romantikában elsősorban indulati, ösztönös és érzelmi vonások írnak körül, a modernizmusban egyre inkább külsőleges, tárgyias vonások definiálnak. A posztmodern relativizálásnak az egyik lényeges következménye, hogy az elvont szubjektum mint a külvilág immanens és transzcendens erőivel szembeállított hatalom elveszti filozófiai alapját.¹¹ A szerialitásban megragadott szubjektumnak csak olyan szingularitásként van értelme, amely nem vezethető le a tőle különböző és nála magasabb rendű elvekből. Ebben a minőségében azonban a szubjektum nem különbözik semmilyen más dologtól. Így megszűnik minden abszolút különbség szubjektum és objektum között.

A szubjektum-objektum szembenállás feloldásának programját azonban nem a posztmodern filozófia és művészet indította el, hanem több mint százötven évvel azt megelőzően a romantika. Van azonban egy fogalom, amely filozófiai értelemben a romantikában született, és szinte láthatatlan módon tartotta fenn egész a posztmodern filozófia megjelenéséig a szubjektum-objektum dualizmust a filozófusok minden igyekezete ellenére. Ez a fogalom a *Semmi*. Az a gondolat, hogy a szubjektum-objektum szembenállás helyét a szingularitás elve foglalja el, valójában már a modernizmus kezdetén megjelenik Nietzschénél. A szubjektum mint autonóm tudattal, akarattal rendelkező egyed jelentőségét azáltal nyeri el, hogy nincs végzetes módon alávétve egy vele szemben álló nagyobb erőnek: választ, dönt, kihív, lázad, szembeszáll. Csakhogy a romantikus szubjektum szabadságának végső korlátja éppen az, hogy a szubjektum saját értékét éppen a vele szemben álló nagyobb erő emberfeletti hatalmából nyeri. Ezt a végső korlátozottságot ismeri fel Nietzsche, és ezt a függőséget utasítja el: „Új büszkeségre tanított engem az én «én»-em, ezt tanítom az embereknek: ne dugják többé fejüket a mennyei dolgok homokjába, hanem hordozzák szabadon ezt a földi főt, a mely a földnek értelmet teremt!”¹² Az „Übermensch” fogalmával ezt az „új büszkeséget” metafizikai, a világon túli háttér nélkül, pusztán magából az életből próbálja megalapozni. Így válik az egyén csak önmagára visszavezethető legfőbb hatalommá. Sajátos módon azonban a legfőbb hatalommá avatott szubjektum szingularitása mégsem áll meg önmagában. Mintha a trónjuktól megfosztott emberfeletti erők helyét a szubjektív szingularitás nem tudná kitölteni, mintha úrt hagyna maga körül, s így akarva-akaratlan egy másik nagyobb erő kezdene fölnövekedni a szubjektum mellett: a *Semmi*.¹³

Ez a fogalom a szorongáshoz kapcsolódóan már Kierkegaard-nál megjelenik mint a szubjektum szabadságának kísérőjelensége. De önálló erővé, amely szemben áll az élet alacsonyrendű banalitásaival, és amelynek tudatos elfogadása az individuum hatalmának feltétele, Nietzschénél növi igazán ki magát, és Heideggeren keresztül vé-

¹¹ Annak elemzését, hogy a modernitás kritikája valójában a szubjektumfilozófia kritikájára épül, lásd Jürgen Habermas elemzéseit: FILOZÓFIAI DISZKURZUS A MODERNISÉGRŐL. Helikon, 1998. Különösen a Hegelről és a Heideggerről szóló előadást.

¹² Nietzsche: IM-IGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA. Wildner Ödön fordítása. Grill Károly Kiadóvállalata, Bp., 1908. 38. o.

¹³ Már Bergson észrevette, hogy a Semmi fogalma alapvetően metafizikai szerkezetű: „Mert a metafizika megvető magatartása minden tartamos valósággal szemben éppen onnan ered, hogy a léthez csak a »semmin« át érkezik, s a tartamos lét nem tűnik neki elég erősnek arra, hogy a nemlétet legyőzze és magát tételezze.” A TEREMTŐ FEJLŐDÉS. Dienes Valéria fordítása. Magyar Tudományos Akadémia, 1930. 252. o. Ezért tartotta elsőrendű feladatnak a semmit megfosztani mindennemű jelentőségétől, s bebizonyítani, hogy az csupán szubjektív képzet. A huszadik századi filozófián végigtekintve láthatjuk, ebben – legalábbis a hatvanas évekig – nem volt sok sikere.

gül Sartre-nál válik az egzisztencialista filozófia központi fogalmává. A fogalom elemzése megmutatja, milyen mértékig őrzi meg a sartre-i egzisztencializmus rajta keresztül a szubjektum-objektum dualizmust, amelyen teljesen csak a „*kiteljesedett nihilizmus*” (Vattimo), más szempöngből pedig a nyitott szerialitás, „*a szörnyeteg*” (Deleuze) fog tudni túllépni. A sartre-i Semmi elemzése továbbá arra is magyarázatot ad, hogyan képes egy filozófiai fogalom művészi ábrázolás tárgyává válni.

Sartre az a filozófus, aki a Semmi elvont fogalmának konkrét tartalmat ad. Sartre emeli ki leginkább a Semmit a negativitásból, és távolítja el legjobban az egyszerű nemlét ürességétől. Ez úgy lehetséges, hogy a Semmit az emberi kapcsolatok, valamint az ember és a világ közötti kapcsolat kulcsfogalmává teszi. Két dolgot csinál: egyrészt a Semmit az emberi intencionalitás termékének fogja fel, másrészt és ennek következményeképp a Semmit a lét konkrét tartalmává teszi. A Semmi Sartre számára nem egy másik világot és a világon kívüliséget jelenti, hanem lefordítja azt egy sor konkrét, mindennapi helyzetre, ahol az ember egyedül van, csalódik hitében és várakozásában, kétségbeesetten keres valami kapaszkodót ott, ahol még saját identitása is megkérdőjeleződik. Sartre a világba helyezi a Semmit, amely bekerül a „*létezés szívébe, mint egy fereg*”.¹⁴ A Semmi nem a lét után jön, mint Hegelnél, nem a világon kívül áll, mint Heideggernél. A Semmi, mondja Sartre, nemcsak van, hanem a létben van, együtt és egy időben vele. A Semmi így nem általános logikai vagy ontológiai dimenzió, hanem a konkrét emberi lét alapja.

Sartre szerint: „*Az emberi lény hozza világra a Semmit.*” (65.) A Semmi akkor keletkezik, amikor egy emberi szándék vagy várakozás meghiúsul. A Semmi nem általában a nemlét, hanem valaminek a nemléte, ami volt vagy aminek lennie kellene. Más szóval a Semmi a várakozás, a csalódás vagy az emlék formája.¹⁵ Ezáltal a Semmi nemcsak negatív kategória, mint ahogy azt fogalma sugallja. Minden várakozás, minden csalódás, minden emlék konkrét tartalomhoz kötődik. Ha a pénztárcám üres, mondja Sartre, akkor nem általában nincs benne semmi, hanem egy meghatározott nagyságrendű, esetleg konkrét összegű pénzmennyiség nincs benne. Ha egy tanterem üres, akkor abban *diákok nincsenek*, nem pedig versenyllovak. Ha pedig Pétert keresve bemelegyek egy kávéházba, de Jánost találok, akkor János ottléte közvetlenül Péter nem ottléte, vagyis a Semmit közvetlenül egy létben találok meg.

A Semmi egy másik értelemben is pozitív kategória. Aközött, ami volt és ami lehetne, van egy lyuk, egy üres hely, ahol az ember választása szabad. A Semmi egy üres pillanatot a világban, ahol az ember szabadon a múltjától választhat és választania kell. Így a Semmi a szabadság definíciója lesz, mint ami eltörli a múltat a jövő előtt: „*A szabadságában az ember érvényteleníti a múltat, és megteremti saját Semmijét... A Semmi a múlt és a jövő közö ékelődött szabadság.*” (76.) Az ember szabad választása a Semmin alapul, mert döntésre kényszeríti, és nem határozza meg a döntést. Mivel a választás meghatározatlan,

¹⁴ J.-P. Sartre: *L'ÊTRE ET LE NÉANT*. Gallimard, Paris, 1957. 57. o.

¹⁵ Ezen a ponton nem lehet eltagadni Sartre Semmi-felfogásának bergsoni alapjait. A bergsoni eredet azon nyugszik, hogy a Semmit Bergson egyszerűen az elmeműködés sajátosságának, logikai műveletnek tekintette, ezáltal a Semmit az ember léthez való tudati viszonyává redukálta. Bergson határozottan azon a meggyőződésen van, hogy a Semmi nem létezik. A Semmi illúzió, puszta szó, amely az emberi vágyak és szándékok kielégítenlensége következtében keríti hatalmába a gondolkodást. Emiatt Bergson sokkal világosabban fogalmaz, mint Sartre: „*Az üresnek a fogalma itt akkor születik, mikor az önmagáról lekész eszmélés régi állapot emlékéhez tapad, holott már új állapot van jelen. Nem más, mint összehasonlítása annak, ami van, azzal, ami lehetne, vagy aminek lennie kellene, szóval telinek teléhez való hasonlítása.*” Bergson: *A TEREMTŐ FEJLŐDÉS*. 257. o. De valójában Sartre sem mond mást, amikor a Semmi emberi eredetéről beszél, csupán visszaadja neki azt az ontológiai súlyt, amelyet Bergson elvitatott tőle.

így előreláthatatlan és kalkulálhatatlan mind önmagunk, mind mások számára. Az önmagunk számára való előreláthatatlanság okozza a szorongást, a mások számára való előreláthatatlanság jelenti a veszélyt. A Semmi okozta szabadság így az emberek egymás közti viszonylatában a fő hatalom és veszélyforrás. A másik a Semmi veszélyes hatalma. „[A Semmi] az én létem, beleírva a másik szabadságába, és átírva általa. Mintha lételemnek volna egy dimenziója, amelytől el lennék választva egy radikális Semmi által: és ez a Semmi a másik szabadsága.” (320.) A Semmi az a fogalom, amelyen keresztül az egyén a világhoz és más egyénekhez kapcsolódik. Így válik a sartre-i Semmi a modern létélmény kifejezésévé: a magányos ember, szabadon a múltjától, választásra és énjét keresni kényszerítve, a másik szabadságától veszélyeztetve folytonosan a Semmivel szembesül.

A Semmi fogalmának konkrét összekapcsolása a léttel teszi lehetővé ennek a fogalomnak a konkrét ábrázolását a művészetben.

Míg a romantikában az individuum individualitása a belső világ szabadságában nyilvánul meg (amelynek felső foka végső soron a túlvilági szabadság, vagyis a halál), addig a modernizmusban a Semmi elfogadása különbözteti meg az individuumot a tömegben. A modernizmus mélységes megvetése a tömegkultúra iránt többek között abból származik, hogy a tömegkultúrát a lét mélyével, a Semmivel való szembenézés előli menekülésnek tekinti. Jóllehet mind a modern művészet, mind a tömegkultúra örökli a romantika individualizmusát és a szubjektivitást illető kitüntetett figyelmét, a különbség az, hogy míg a tömegkultúra számára a modern világban ugyanúgy működnek a fenséges erők (Isten, Természet, Szerelm, Történelem, Sors), a modernizmus számára – legalábbis a második világháború utáni késő modern művészetben – az egyetlen autentikusan ábrázolható fenséges erő a Semmi. A modernizmus individuum nem állhat Istennel szemben, csak mint a Nép vagy a Nyáj tagja, azaz, mint nem szabad és nem független egyed. Ha viszont szabad és független, vele szemben csak a Semmi állhat.¹⁶ A romantika szerint az individuum olyan valaki, aki képes belsőleg szabad lenni és a halált választani az étellel szemben. A modern gondolkodásban ez úgy módosul, hogy az individuum képes belsőleg szabad lenni és elfogadni az élet semmisségét. A Semmi nem az étellel szemben álló halál, s főképp nem a túlvilág a romantikus értelemben. A Semmi az életben benne álló halál – maga az élet. A romantika számára individuum az, aki képes függetleníteni magát a reális világtól. A modernizmus számára az individuum, aki – miután a világot illetéknépp „semmibe vette” – képes függetleníteni magát a világ semmissége feletti szorongástól is, és elfogadni saját létét a Semmi közepette.¹⁷

¹⁶ A XX. század eleji keresztény perszonalizmus ezt a veszélyt azzal próbálta meg elhárítani, hogy az ént megkettőzte a külvilágtól függő *individuumra* és attól független, az isteni képmást hordozó *személyre*. A személy szabad, de ez a szabadság nem állítja szembe az ént Istennel, hanem az ébenben a személy által Isten áll szemben a világgal. „*Benne játszódik le a világ és Isten küzdelme.*” (Nyikolaj Bergyajev: A SZEMÉLY. In: Török Endre [szerk.]: AZ OROSZ VALLÁSBÖLCSELET VIRÁGKORA. Vigília, 1988. II. kötet, 217. o.) Ezzel a fikcióval akarta megőrizni Bergyajev az egyéni szabadságot és meghaladni a szabadság eszméjéből következő „nihilizmust”, jóllehet, maga is elfogadja, hogy a nihilizmus – legalábbis orosz és nem nietzschei formájában – nagyon közel áll a perszonalizmushoz, annak egy „öntudatlan, filozófiailag megalapozatlan” előzménye. Vö. Berdiaev: LIDÉE RUSSE. MAISON OAME, Paris, 1969. 142. o.

¹⁷ Erre a konklúzióra jut Godard BOLOND PIERROT-ja végén Ferdinand – túl későn. Miután az élet banalitása elől való menekülés minden formáját kimerítette, és rájött, hogy a szerelem sem jelent menedéket, „romantikus” öngyilkosságra szánja el magát. Arcát kékre festi, és dinamitköteget csavar a feje köré. Abban a pillanatban azonban, amikor meggyújtja a kanócot, rájön, hogy a tökéletesen leértékelt és semmibe vett élet mellett a halál ugyanolyan értéktelen és semmis. Nincs menekvés, el kell fogadni a Semmit: „*Tiszta hülye vagyok!*”, motyogja, és kétségbeesetten próbálja eloltani a kanócot, de már késő.

A romantikus-modern művészeti világ végéről akkor beszélhetünk, amikor megszűnik nemcsak az individuuum és a külvilág, hanem az individuuum és a Semmi szembenállása is. A Semmit az individuuum már nem elfogadja, mert az nem tőle különböző dolog. A szubjektivitás, amely a romantikus-modern felfogásban csak valamely vele szemben álló objektív létből nyeri értelmét és erejét, most összeolvad ezzel az objektív léttel, és megkülönböztethetetlen lesz tőle. Ezt a folyamatot nevezi Gianni Vattimo a „*nihilizmus kiteljesedésének*”, és írja le úgy, mint „*a használati érték és a csereérték egymásba olvadását*”. A csereérték általánossá válásával megszűnik minden felsőbbrendű autonóm érték, ez azonban nem az elidegenedést teszi teljessé, hanem éppen megszünteti azt azáltal, hogy mindent egyenlő szimbolikus formára hoz. Míg a modern gondolkodás számára a szabadságot a világtól való elidegenedés, a Semmivel való szembenézés jelentette, a posztmodern gondolkodás számára a szabadságot az egyenértékű szimbolikus formák közötti korlátlan mozgási lehetőség jelenti, a Semmihez való ragaszkodás, a „*kiteljesedett nihilizmus*”.¹⁸ Az elidegenedés eszerint nem azáltal szűnik meg, hogy a szubjektum „újraelsajátítja” a tárgyi világot, ismét uralmat szerez fölötte, hanem azáltal, hogy az uralom hiánya nem jelent értékvesztéseget, mert mindenféle uralom lehetetlenné válik: a meghatározottságait folyamatosan változtató szinguláris egyén fellelhetetlen és azonosíthatatlan lesz az egyenértékű szimbolikus formák között. A modern felfogás kategóriáiban fogalmazva ez azt jelenti, hogy a szubjektum nem szemben áll a Semmivel, hanem feloldódik, szétszóródik benne, *maga válik Semmivé*. Nem határozhatja meg magát stabil kategóriákban, sőt ő maga az állandó meghatározatlanság, ide-oda csúszkálás, véget nem érő folyamat, kimondhatatlan szó: és épp ez a posztmodern gondolkodás egyik kulcsfigurájának számító Jacques Lacan kiindulópontja.

A modern és a posztmodern szubjektumfelfogás között ugyanolyan apró, de döntő különbség van, mint amelyet a szerialitás tekintetében Eco és Deleuze között láttunk. A két gondolkodásmód között ez esetben is szoros kontinuitás található. Maga Lacan is hangsúlyozza, hogy egész gondolkodásmódja a sartré-i lét-Semmi felfogásra támaszkodik.¹⁹ Ugyanakkor a kettő közötti különbség olyan lényeges pontot érint, amely megengedi, hogy mégis paradigmaváltásról beszéljünk. A sartré-i felfogásban a Semmi meghatározottsága egy dolog identitásához és értékéhez kötődik. A Semmi intencionalitása azt jelenti, hogy a lét és a Semmi között lényegében csak az ember tud különbséget tenni gyakorlati vagy szellemi irányultsága, tehát egy *értékhierarchia* szempontjából. Amikor Sartre azt mondja, hogy „*a Semmi a létben van*”, akkor határozotlan nem azt állítja, hogy maga a létezés volna egyenlő a Semmivel. A létezést mint lyukacsos dolgot képzeli el, amelyet nem a hierarchikus értékrend *folymatossága*, hanem ennek az értékrendnek a hiányossága alkot. Nem az értékrend hiányáról, hanem annak *folymatossági hiányáról* van szó. A „*kiteljesedett nihilizmus*” világa azonban folytonos. Épp azért folytonos, mert minden egyenértékű benne, nem hiányoznak belőle a „*magasabb rendű értékek*”, de nem azért, mert megvannak, hanem azért, mert „*fölösle-*

¹⁸ Vö. Vattimo: THE END OF MODERNITY. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991. Főleg: AN APOLOGY FOR NIHILISM. 19–29. o.

¹⁹ Lacan az ént ugyanazon a módon jellemzi, ahogy Sartre a Semmit: az én sosem ragadható meg ott, ahol elvárjuk és keressük. E folyamat jellemzésére karkai metaforát használ: az én formációja olyan, mint egy „belső kastély” utáni véget nem érő kutatás. A „belső kastély” azonban, ahogy Karkánál is, elérhetetlen, és ezért ez a kutatás állandó önelidegenedési folyamat. Jacques Lacan: LE STADE DU MIROIR. In: ECRITS I. Editions du Seuil, Paris, 1996. 94–95. o.

gessé váltak”.²⁰ Épp ezen alapul a deleuze-i szerialitás gondolata is. Deleuze mindent kitüntetett pontok nélküli sorozatok folyamatában képzel el. A sorozatokban szereplő dolgok egyediségüket nem annak alapján nyerik el, hogy először a sorozat fő fogalmának hierarchikusan alárendeljük, majd egyre több és egyre véletlenszerűbb és lényegtelenebb egyedi tulajdonsággal ruházzuk föl őket, hanem annak, hogy egyszerre tartoznak végtelen számú sorozathoz, mindegyik sorozatban valamelyik aspektusukat mutatják, s egyediségük ezeknek a különböző aspektusoknak ugyancsak végtelen, szinguláris sorozata. Így ők maguk nem redukálhatók semmilyen időtlen, stabil fogalmi hierarchiára, és csak aspektusaik sorozatával írhatók le. S mivel sohasem találkozunk egyszerre az összes aspektussal, a dolog mint sorozat csak időben írható le, minek következtében a dolog leírása szükségképpen *elbeszéléssé* válik. Itt visszakapcsolódhatunk Vattimo fogalmaihoz: „Az általános csereérték világában minden... elbeszélésként, récit-ként van adva.” (27.)²¹ És ismét utalhatunk Lacan szubjektumfelfogásának ama sajátosságára, hogy az ént úgy fogja föl, mint jelölősort, mint szöveget.²²

Ezen a módon a posztmodern gondolkodás tulajdonképpen a Semmi szimbolikus, helyettesítő szerepét szünteti meg. Az eltüntetett felsőbbrendű értékek és létezők által üresen hagyott helyeket nevezi el a modern gondolkodás Semminek, és így magán a Semmin marad rajta valami az eltűnt felsőbbrendűségből. Innen a modernizmus szigorú pátosza. A posztmodern megszabadul a Semmi pátoszától azáltal, hogy a Semmit teljes valójában, azaz szimbolikusságában ragadja meg. A Semmi a modern értelemben a hiány szimbóluma. De ez a hiány valami felsőbbrendűnek a hiánya, és a hiányt körülvevő dolgok épp ebből a felsőbbrendűből nyerik jelentőségüket. Ha viszont ez hiányzik, nincs ott, és csupán a Semmivel jelöljük, hogy ott kellene lennie, sohasem fogjuk megérteni magukat a dolgokat, hiszen az ő lényegüket alkotó dolog helyett csupán szimbólumot találunk. Ez a szimbólum egy „lyukat” fed le, amelyben *most* semmi sincs, de mégis ott *volt* minden, ami a „lyuk” körül látható dolgok láthatatlan lényegét alkotja. Ha megmaradunk a dolgok látható részének elemzésénél, meg fogunk akadni annál a dolognál, ahol valami hiányzik, mert ott csak egy szót találunk: Semmi. Meg kell tehát fordítani az eljárást, és nem azt elemezni, hogy a dolgok mit mutatnak magukról, hanem azt, amit eltakarnak, és azzal, amit így találunk, lehet kitölteni azokat a réseket, amelyeket a modern gondolkodás a Semmi szimbólumával fed el. Ez lényegében a derridai dekonstrukció eljárása is. Az elhallgatottból, az elnyomottból, az eltűntből, a Semmiből, a szimbólumból kell kiindulni, hogy megértsük a láthatót, nem pedig arra használni a szimbólumot, hogy áthidalja, elmossa a látható dolgok közötti réseket és különbségeket. A posztmodern gondolkodásban így a Semmi=semmi, azaz nem más, mint egy dekonstruált szimbólum, azaz egy kép- vagy szövegsor arról, ami nincs ott, ami nem látható. Ez tölti ki a látható dolgok közötti rést, ez jelenti a közöttük levő különbséget. Így válik a különbség, a rés a posztmodern

²⁰ Vattimo: „A hiteljesedett nihilizmus gyökerei itt, a felsőbbrendű értékek fölöslegességének hangsúlyozásában található.” I. m. 24. o.

²¹ Egy következő és témánkat meghaladó konklúzió, hogy ez az elbeszélés, a dolog „egésze” is – éppen a szinguláris idősor miatt – csak egy részleges aspektus lehet (hiszen egy másik időpillanatban egy másik sorozat állítható össze a dolog aspektusaiból), és logikailag máris ott vagyunk a posztmodern gondolat egyik fő kiindulópontjánál, a lyotard-i nagy narratívák felbomlásánál.

²² Ez a gondolat legalaposabban a SUBVERSION DU SUJET ET DIALECTIQUE DU DÉSIR DANS L'INCONSCIENT FREUDIEN című előadásában van kifejtve. In: ECRITS II. Editions du Seuil, Paris, 1971. 151–193. o.

gondolkodás kiindulópontjává.²³ A posztmodernben eltűnik a Semmi mint egy metafizikai dimenzió végső maradéka, és megjelenik a kép, a szöveg mint a semmis felszín mögött rejlő végtelen regresszus dimenziója. A „felszín mögött a Semmi van” mondata helyét elfoglalja a „felszín mögött semmi sincs” mondata, ami ezt jelenti: a felszín mögött egymástól különböző más felszínek, képek, szövegek, konstrukciók végtelen sorozata van, vagy ahogy Deleuze mondja: „*Minden dolog mögött ott a különbség. És a különbség mögött semmi sincs.*”²⁴

(Folytatása következik.)

Csengery Kristóf

FALFEHÉR

Maradjon a fal fehér
(így szólok falfehéren),
akár a hó vagy a dér.
A képük, a képed, a képem
ne függjön rajta. Ha nézem,
tért tárjon a szemnek: egészen
tisztát.
A halál, ha eljön értem
(s ha jöttét élve megérem),
mit itt lát,
tekintse ív papírnak,
melyre jó szókat írnak
jókról. Lendüljön az érdem
jegyzésére keze.
S én szóljak (falfehéren):
ím, hát elérkeze.

²³ Ha pedig a dolgok identitását a bennük levő különbség által határozzuk meg, akkor, de csak akkor logikus következtetés a dolgok lényegét egyfajta diszkurzivitásban, a hozzájuk kapcsolódó szövegek viszonyában felfogni. A tudományos gondolkodás számára ez a következtetés azért elfogadhatatlan, mert az a dolgok identitását nem a köztük levő különbségből, hanem a rájuk vonatkozó törvényekből vezeti le. A törvény pedig mindig véges számú axiómára vezethető vissza és nem végtelen számú szövegre. Itt egyébként ismét visszakanyarodhatunk Deleuze ismétlésfogalmához. A dolgok szövegekként felfogva egy végtelen mellérendelésben állnak, és Deleuze épp az egymásból levezethetetlen, mellérendelt fogalmak sorozatára alkalmazza az ismétlés fogalmát, amelyet élesen szembeállít a hierarchikus és véges számú törvénnyel.

²⁴ Deleuze, D/R, 80. o.