

A művészet és a globalizáció

2007-ben, éppen egy évszázaddal az után, hogy Picasso megfestette az *Anignoni kisasszonyokat* – a modern művészet valóságos jelképét, amelyet egyes művészettörténészek „az első 20. századi festménynek” tekintenek –, rendezték Dubaiban az első Művészeti Világforumot, ahol – mint arról az egyik résztvevő, a művészettörténész Hans Belting beszámol¹ – a kortárs művészet és a globális művészet kifejezéseket minden további nélkül rokon értelemben használták. A két esemény között eltelt évszázad roppant hányattott volt a művészet történetében, hiszen az elteltével nem csupán a művészettörténet mint tudományág, hanem maga a művészet fogalma kérdőjeleződik meg egyre élesebben.

William R. Everdell túlzás nélkül állíthatta Picasso festményéről, hogy „mindent magában foglalt kora művészetéből, ugyanakkor – legalábbis Párizs legbecsvágyóbb festőjének a reményei szerint – a művészet minden további fejlődésének a kiindulópontját jelentette”.² A festő csupán 1937-ben ismerte el nyilvánosan André Malraux-nak adott interjújában, hogy az alkotást megelőzően az afrikai művészetet tanulmányozta. Vallomása alapján: „Amikor először jártam Trocaderón, undor fogott el. Valóságos bolhapiac. És bűz! Egyedül voltam. El akartam menni. Aztán mégse mentem el. Maradtam, sokáig ott maradtam. Megértettem, hogy amit látok, roppant nagy jelentőségű dolog: történt valami velem – igaz?... Nem, a maszkok nem voltak olyan szobrok, mint a többi. Egyáltalán nem. Mágikus tárgyak voltak.”³ Ám milyen okból hatottak egy ennyire távoli kultúra sajátos formái ilyen mélyen Picassóra? Lehetetlen nem észrevenni, hogy Picasso festményének úgynevezett „modernitása” a leginkább talán éppen ezen idegen tárgyak jelenlétének tulajdonítható. Az afrikai művészetnek a modern képzőművészet kialakulásában játszott szerepe tagadhatatlan, még ha a mértéke vitatható is. Az afrikai maszkok és szobrocskák Picasso kortársaira tagadhatatlanul hatással voltak. Milyen természetű volt azonban a hatás? Művészi vagy néprajzi?

¹ Hans Belting: *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. In Hans Belting – Andrea Buddensieg (eds.): *The Global Art World*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009, 38–73.

² William R. Everdell: *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. University of Chicago Press, Chicago, 1997, 240.

³ Idézi Jack D. Flam – Miriam Deutsch (eds.): *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2003, 33.

A Picasso által 1907-ben meglátogatott néprajzi múzeumot 1878-ban alapították különféle nem európai kultúrákból származó tárgyak elhelyezésére, amelyeket akkoriban „primitívekként” emlegettek, míg jelenleg – politikailag korrektebben – „törzsiakként” ismertek. Ezek a műtárgyak ugyanezen évben a párizsi világiállításon is szerepeltek. Abban a szilárd hitben, hogy a „primitív” kultúrák az archaikus életmódot jelképezik, az ilyesfajta kiállítások az emberiségnek a vadság állapotából való civilizációs fejlődését voltak hivatottak szemléltetni, továbbá a kapitalizmus más kultúrákat asszimilálni képes erejét tükrözték. A kiállítás elemeit kezdetben nem is műtárgyakként, hanem rituális eszközöknek és tárgyaknak tekintették, műtárgyakká pedig döntően csupán a képzőművészeknek a századforduló után irányukban tanúsított érdeklődése avatta őket. A modern művészek a szóban forgó tárgyakat az alkotói szubjektivitás közvetlen kifejezésének tekintették, és azok immár nem csupán a durva kidolgozás tekintetében számítottak primitívnek – habár a szokásos kifinomultsággal szemben még ez is csupán az értéküket növelte –, hanem a korai és így alapvető művészi alkotások eredetiségének értelmében is. A néprajziból a művészibe történt átmenet legjobb bizonyítéka, hogy egy sor, eredetileg a néprajzi múzeumokban tárolt műtárgy a 20. század folyamán a művészeti múzeumokba került át.

Az eurocentrizmus nem más, mint az európai modernitás arra való képességének a megfelelője, hogy fel- és elismerje a különbségeket, illetve elfogadjá a „másságot”. Ez a tanácstalanság nem kell hogy megleljen. Elvégre az eurocentrikus rasszizmust nem kisebb elmék vallották, mint a felvilágosodás bölcséletének fároszai, Hume és Kant. Íme, hogyan ír Kant 1764-ben: „Afrika *négeri* természetűl fogva képtelenek az idétlennél emelkedettebb érzésre. Hume úr mindannyiunkat felszólít arra, hogy említsünk akár csak egyetlenegy példát is, amikor egy néger tehetségesnek bizonyult. S azt állítja: ama feketék százezrei közül, akiket saját hazájukból máshová hurcoltak, még ha sokuk el is nyerte szabadságát, soha egyet sem találtak, aki akár a művészetekben, akár a tudományokban vagy akármi másban, ami dicséretünket kiérdemelné, bármi nagyot mutatott volna föl [...]”⁴ És emlékezzünk csak az előbb a londoniak, majd a párizsiak által 1810-ben kiállt hosszú sorokra, akik a „Hottentotta Vénuszként” is emlegetett Sarah Baartmant akarták látni, sőt – némi felárért cserébe – megérinteni. Az 1789-ben Dél-Afrikában született, 1810-ben vásári attrakcióként Angliába hurcolt és előbb a színpadon, majd pedig ketrecben – fenekének és szemérmének a tolongó szájtatók általi „csodálatára” – mutogatott néger nőt huszonhat éves korában érte a halál Párizsban. A kortárs európaiak számára mi sem lehetett lebilincselőbb, egzotikusabb, újszerűbb és érdekesebb, mint Botticelli Vénuszának afrikai változata.

⁴ Immanuel Kant: Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. In uő: *Prekriticai írások, 1754–1781*. Ford. Czeglédi András. Osiris/Gond-Cura, Budapest, 2003, 285–336, 332.

Az egzotikus és a primitív iránti vonzódás az európai modernitás állandó jellemzője. Ez a vonzódás a 19. század számos meghatározó és a mai napig ismerősen csengő dichotómiájában köszön vissza (a civilizált és a vad, a történelem alakítója és a történelem elszenvedője, a haladás és az elmaradottság, illetve a megrekedtség vagy a hanyatlás stb.), amelyek az európaiakat folyamatosan arra emlékeztetik, hogy a „többiekénél” magasabb rendűek. A felsorolt dichotómiákhoz a következőt tehetnénk hozzá: a szép és a csúnya. Az a szépségsmény ugyanis, amely a görög–római kultúrkörhöz fűződő kitüntetett – és az újkori Európát Winckelmann óta rögeszmésen foglalkoztató – viszony emlékéit hordozza, a vadember „rútságában” talál ellenpontra. Hiszen, mint ismeretes, a 18. század óta érvényben lévő, klasszikus meghatározása alapján a művészet „az a fajta emberi alkotás, amely a szépségre törekszik, és azt meg is valósítja”, a szépség pedig a „harmonikus és arányos”.⁵ Ugyanakkor az antropológia, más szóval az „embertudomány” a Nyugat találmánya, amely az inkább „primitívnek”, mintsem „civilizáltaknak” tekintett nem-európai társadalmak tanulmányozására született, míg „résztudománya”, az etnográfia a nyugati hatalmak által gyarmatosított területeken fejlődött ki. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [Az értelmi funkciók az alacsonyabb rendű társadalmakban] sokatmondó című 1910-es kötetében Lucien Lévy-Bruhl levonja a látszólag olyannyira magától értetődő következtetést, mely szerint a „primitív mentalitás” alapvetően különbözik a „racionalista filozófiához” és a „pozitívista tudományhoz” vezető mediterrán civilizációt létrehozó rasszok gondolkodásától.

Míndezek azt a nyilvánvaló tényt támasztják alá, hogy az európai kultúra képtelen volt kezelni a Másikkal folytatott párbeszédet. Vajon az európai ember egzisztenciális képtelenségéről lenne szó? A kérdés kapcsán lehetetlen nem felidézni Hannah Arendt következtetéseit, amelyeket az eredetileg Adolf Eichmann 1961-es, jeruzsálemi peréről szóló riportnak szánt *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról* című könyvében, a modern kor jellegzetes etikai értekezésében fogalmaz meg. Arendt számára Eichmann nem deviáns szörnyeteg, se nem „perverz szadista”, hanem éppenséggel „borzasztóan és elborzasztóan normális”,⁶ és végső soron banális egyén. Gondolatlansága tulajdonképpen arra való képtelenségét tükrözte, hogy „szinte teljes mértékben képtelen volt bármit is mások szemszögéből látni”,⁷ és hogy emberiként ismerje fel a Másik radikális másságát. Az emberlét ugyanis valami egészen eltérőt jelent ehhez a beállítódáshoz képest. Paul Ricoeur szintén 1961-ben, Arendt kötetének megjelenési évében a következőképpen ír:

⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz: *Istoria celor șase noțiuni*. Editura Meridiane, București, 1981, 72, 73.

⁶ Hannah Arendt: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Ford. Mesés Péter. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 304.

⁷ I. m. 60.

„Csakugyan hiszek a másik, tőlem különböző ember rokonszenv és képzelőerő általi megértésének lehetőségében, ahogyan egy regény és egy színdarab hőseit is megértem, vagy a ténylegesen létező barátomat, aki más, mint én; mi több, képes vagyok megérteni anélkül, hogy megismételném, el tudok képzelni valamit anélkül, hogy újra átelném, lehetek valaki más anélkül, hogy megszűnnék önmagam lenni. Embernek lenni annyit tesz, mint képesnek lenni erre az átvitelre és egy másik nézőpontba való behelyezkedésre.”⁸ A globalizáció kérdése körüli vitákat mintegy három évtizeddel megelőlegezve Ricoeur az „egyetemes civilizáció” kialakulásáról beszél, és annak a „nemzeti kultúrák” hanyatlásával kapcsolatos összefüggéseit taglalja. A szerző világosan tudatában van mind e legújabb történelmi fejlemény jelentőségének, mind azoknak a veszélyeknek, amelyeknek az emberiség az „egyedüli planetáris civilizáció” korszakába lépve teszi ki magát. Fejtegetését hosszabban idézzük: „[...] a kultúrák sokféleségének tudatosítása sohasem valamilyen ártalmatlan tapasztalat [...] Amint felfedezzük, hogy nem egy kultúra van, hanem több, és így elismerjük a kulturális monopólium bizonyos fajtájának a végét, legyen az képzeletbeli vagy valós, rögtön a saját felfedezésünk fenyegeti létünket; hirtelen lehetségessé válik, hogy immár csupán *mások* létezzenek, mi magunk is pusztá másik lévén a többi közt [...] lehetséges a civilizációk mentén úgy sétálni, mintha történelmi romok között sétálnánk; így egyfajta képzeletbeli múzeummá válik az egész emberiség. Minden különösebb nehézség nélkül magunk elé tudjuk idézni azt a nem túlságosan távoli jövőt, amelyben minden, valamelyest is rátermett egyén szüntelenül gyökértelenítheti önmagát, és a saját halálát ízlelheti meg egy cél nélküli, végtelen utazás különféle állomásain. Ezen a szélsőséges ponton az egyetemesen önazonos és egészében véve névtelen fogyasztói kultúra győzelme az alkotói kultúra nulla fokát jelentené, egyszersmind a globális léptékűvé vált szkepszis és a jólét győzelmével járó abszolút nihilizmus eljövételét. El kell ismernünk, hogy ez a veszély az atomkatasztrófával legalábbis egyenértékű, és alighanem valószínűbb.”⁹

A kortárs kultúra legújabb, az utóbbi két évtizedből származó elemzései Ricoeurt látszanak igazolni. Mindezen elemzések a globalizáció fogalma körül összpontosulnak, amely a nyolcvanas évek végén bukkan fel a szakirodalomban. Mivel a fogalom meglehetősen nehezen definiálható, kevés olyan elméletíró akad, aki ne tett volna kísérletet a saját meghatározásra. Az általános értelemben vett globalizáció ideiglenes meghatározása olyan hatások sokaságára hívja fel a figyelmet, amelyek a nemzetközi kereskedelem, a népesség migrációja, valamint a kulturális cserék eredményeképpen a világ egyre szorosabban összefüggő jellegéből adódnak. A kultúrák, az emberek

⁸ Paul Ricoeur: *Histoire et vérité*. Seuil, Paris, 1964. (Román fordításban: *Istorie și adevăr*. Editura Anastasia, București, 1997, 324.)

⁹ I. m. 319.

és a helyek többé nem tűnnek egymástól különállóknak és távoliaknak, hanem az egyének és kulturális környezetük mobilitása folytán egyre közelebb kerülnek egymáshoz, sőt egymásra tevődnek. A globalizáció körüli viták így nagyjából két véglet között ingadoznak. Az egyik végleten örömmel üdvözlik, hogy a történelem új korszakába léptünk, amelyet a nemzetállamok háttérbe szorulása és a valóban multinacionális kapitalizmus kialakulása jellemez. A másik véglet szerint nincs semmi új a nap alatt, és a nemzetállam továbbra is a világrend alapja. A két szélsőségtől és a közöttük meghúzódnó közhelyes álláspontok sokaságától függetlenül nyilvánvaló azonban, hogy a világ jelenlegi helyzetét a gazdaság és a kultúra ez idáig különálló köreinek egymásba mosódása jellemzi.

Míg a kilencvenes évek globalizációról szóló beszédmódja a politikai és gazdasági változásokról szolt, jelenleg a kultúra kérdésköre vált uralkodóvá. Más összefüggésben ugyan, ám Daniel Bell szociológus már 1978-ban felhívta a figyelmet arra, hogy a 20. század története döntően politikai, illetve gazdasági, és nem kulturális fogalmakban íródott; ami annál is inkább furcsa, ha a Bell által hangsúlyozott tényre gondolunk: „A kultúra két egymást kiegészítő okból vált egyeduralkodóvá. Elsősorban civilizációnk legdinamikusabb összetevője lett, amelynek lendülete még a technológia dinamizmusát is meghaladja. A művészet terén jelenleg – akárcsak az elmúlt évszázad során egyre inkább – az újszerűsége és az eredetiségre irányuló törekvés érvényesül, az eljövendő formák és benyomások keresése, úgyhogy a változtatás és az újdonság eszméi háttérbe szorították a valóban lezajlott változás mértékét. Másodsorban az elmúlt ötven évben az említett kulturális készítés igazolódása ment végbe. [...] Kultúránk előtt így ez idáig ismeretlen feladat áll: bizonyos újszerű érzékenység folyamatos és intézményesített keresése. Az is igaz persze, hogy a változás eszméje ugyanígy uralta a modern gazdaságot és technológiát. A gazdasági és a technikai változásoknak azonban a rendelkezésre álló források és tőke szab határt. Úgyszintén a politika terén az újítást a létező intézményes szerkezet, az ellenzék vétőjoga és bizonyos mértékben a hagyomány korlátozza. Ezzel szemben a szimbolikus kifejezési formák módosulása, bármennyire is nehezen emészthető volt a tömeg befogadókészsége számára, nem talált ellenállásra a kultúra közegében.”¹⁰

A kultúra fogalma ugyanis jelentős változáson ment át a 20–21. század fordulóján, és mára egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy hosszú távú folyamattal állunk szemben. Ahelyett, hogy valami „újat” hozott volna létre, a globalizáció azokat a feltételeket alakította ki, amelyek a kultúra szélesebb történelmi keretben való újragondolását teszik lehetővé. A globalizáció és a kultúra kapcsolatán folytatott viták arra összpontosítottak, ahogyan a fizikai és az immateriális sebesség – a javak és az egyének mozgása, valamint a pénz és az elektro-

¹⁰ Daniel Bell: *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Basic Books, New York, 1976, 33–34.

nikus jelek áramlása – átalakította a kultúra terét. Ez idáig a kultúrát mindig is szoros földrajzi meghatározottság jellemezte, azazhogy egy meghatározott, rögzített térben létezett, akár valamely nemzetről vagy kulturális térségről, akár bizonyos csoportokról vagy szubkultúrákról lett légyen szó. A globalizáció korszakában ellenben a kulturális határok meghatározatlanokként tételeződnek, és így a helyi találkozása a globálissal hibrid, kevert, „nem vegyítiszta” kultúrákat eredményez. A globalizáció korszakát a tömegmigráció, a multikulturalizmus és a kozmopolitizmus jellemzi. Míg Frederic Jameson a globalizációt a gazdasági és a kulturális olyan egybeolvadásaként írja le, amely immár mind empirikusan, mind heurisztikusan felbonthatatlan,¹¹ addig a politikai spektrum másik végén Samuel Huntingtonnak „a civilizációk összecsapását” hirdető tételét találjuk, amely az új globális helyzet elemzése során a maga módján szintén a kultúra fogalmára épít. Huntington szerint a hidegháború lezárulásával, valamint a modernizáció, a városiasodás és a tömegkommunikációs eszközök által hozott változások hatására a nemzetközi ellentétek fő forrása többé nem annyira ideológiai és gazdasági lesz, mintsem kulturális. Következésképpen a kultúra jelenleg egyenesen annak a közegnek tekintendő, amely mind a globalizáció tapasztalatának, mind megértésének terét biztosítja. A globalizáció a 21. század eleji emberiség meghatározó sajátossága, amely valamilyen módon mindannyiunk életét érinti. Önként vagy a kényszerítő körülmények hatására az emberek egyre nagyobb számban változtatnak helyet, és egyre inkább egymásra tevődő nyelveket, történeteket és kultúrákat visznek magukkal, együttesen lakva be és alakítva át a lokális teret.

Mi köze van azonban ennek a szemmel láthatólag végeérhetetlen vitának a kortárs művészethez? Milyen hatást gyakorol a globalizáció a művészetre? Mielőtt megpróbálnánk válaszolni, jegyezzük meg, hogy a művészet a modern korban rendkívül vitatott kategóriát képvisel, amelynek háttérében a 18. század óta az utóbbi évtizedekben rengeteget vitatott hierarchiák és narratívák húzódnak meg. Ebből az okból kifolyólag Adorno már a 20. század közepén azt a megállapítást teszi, mely szerint „magától értetődővé vált, hogy a művészet kapcsán immár semmi sem magától értetődő, sem önmagában, sem a teljességhez való viszonyát tekintve, beleértve a létjogosultságát”.¹² Tekintettel arra, hogy a művészetéről való modern beszédmód állandó hivatkozási alapja az, amit általában „modern művészetnek” nevezünk, induljunk ki Hans Belting kijelentéséből, amely alapján a modern művészet meghatározása bizonyos „kettős kirekesztésen” alapul.¹³ Először is művészetet alkotni annyit tesz, mint modern művészetet alkotni; így azok a művészek,

¹¹ Frederic Jameson: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1993–1998*. Verso, New York, 1998, 135–161.

¹² Theodor W. Adorno: *Teoria estetică*. Editura Paralela 45, București, 2005, 5.

¹³ Belting: i. m. 54.

akik képtelenek magukévá tenni ezt az axiómát, eleve a művészet kategóriáján kívül rekesztik magukat. A másik kirekesztés a néprajzi műtárgyakat helyezi a művészetten kívülre; az ilyenek alkotóit valahol a történelmen kívüli időben létezőknek gondolják.

Ami az első kirekesztést illeti, fontos felidézniük, hogy egyáltalán a „művészet” mint társadalmi intézmény és önálló szellemi kategória csupán a modern társadalomban jön létre. A művészet tehát a modernitás terméke, vagy pontosabban a modernitás egyik aspektusa. A művészet, illetve a „szép-művészet” fogalma alig a 18. század második felében rögzül az olyan teljesítmények és műtárgyak megnevezése gyanánt, amelyek nem valamely személy, kormányzati rendszer, közeg vagy szertartás értékét és becsét emelik, hanem *önmagukban* számítanak értéknek. A műalkotásokat egyre inkább elválasztják a maguk eredeti közegétől, múzeumokban gyűjtik és állítják ki, ezáltal a tárgyak önálló osztályának különleges genealógiáját tulajdonítva nekik. Innentől fogva az emberek elkezdnek külön az ilyesfajta gyűjtemények számára tárgyakat létrehozni, vagyis úgynevezett műtárgyakat alkotni. A művészet autonómiájának eszméje minden bizonnyal a modern esztétika fő axiómái közé tartozik, ha ugyan nem egyenesen az alapelve. Ez az eszme az esztétikai tapasztalat újabb, a gyakorlati, az erkölcsi, a kognitív és a vallási módozatoktól eltérő válfaját fémjelzi. A művészet önállóságának tana hétköznapi leírásban annyit tesz, hogy a művészetnek nincsenek vallási, erkölcsi, kognitív, társadalmi vagy bármilyen egyéb, magán a művészetten kívüli céljai. A műalkotás egyedüli létértelme a szépségében, illetve szerkezeti tökéletességében vagy jól megírt-ságában rejlik. A művészetből egyáltalán semmit sem „tanulunk” az életről. A művészet tehát kizárólag saját maga alapján fejlődik – se nem gyakorol hatást létrehozásának társadalmi, történelmi vagy életrajzi körülményeire, se nem tükrözi azokat. Más dolog tehát a művészet – mint képek, színek és szavak összekapcsolása, jelrendszer, esetleg puszta fikció stb. –, és megint más a valóság. Az önálló (önmaga számára elégséges) tevékenységként felfogott, vagyis az esztétikán alapuló művészet alig a 18. század végén kiötlött nyugati találmány. Más kultúrák esztétikai hagyományait – egyébként az előző évszázadok európai hagyományaihoz hasonlóan – a „művésztől” eltérő, vallási, reprezentációs, megemlékező stb. célok által meghatározott tevékenységi formák jellemezték. Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy mindezen kultúrák jelenlegi művészete nem valamiféle hagyományos esztétika fejlődésének szerkesztésének eredménye, hanem teljes egészében az európai kolonializmus szűrőjén keresztül jut el hozzánk. Erre többek között Mircea Eliade is felfigyelt; egy helyen megjegyzi, hogy „Távol-Keleten »a kedély esztétikai mozgása« még a tudósok között is mindig megőriz valamiféle vallásos dimenziót”.¹⁴

¹⁴ Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Ford. Berényi Gábor. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996, 146.

A művészet itt körvonalazott hagyományos értelmét a 20. század második felében egyre többet vitatták, az utóbbi évtizedekben pedig majdhogynem teljesen feledésbe merült. Habár a művészet mindig is társadalmi és politikai tevékenységi forma volt, csupán a legújabb kor művészetében zajlik le az a változás, amely egyfelől a művészet, másfelől a társadalmi, a politikai és a kognitív szféra kapcsolatának újragondolásához vezet. A kortárs művészet, mint arról legfontosabb képviselői biztosítanak – Joseph Beuystól és a fluxus-mozgalomtól egészen Rauschenbergig és Jeff Koonsig –, mély társadalmi és politikai dimenziókat hordoz. A kortárs művészet ilyesfajta nyitása a belőle eredő kockázatokkal együtt a hatvanas években egyenesen elkerülhetetlen volt mint a túlzott konceptualizáció és a formalizáció modernista zsákutcáiból való kivergődés egyedüli esélye. Társadalmi jelleget öltve magára a műalkotás újra a történelmi dokumentum irányába közelít, felszámolván az „élet” és a „művészet” közötti megrögzött, modernista gyökerű ellentétet. Míg annak idején az avantgárd még egy kezdeti stádiumban lévő kultúraipar közegében jelentkezett, a posztmodern már egy ennél mind technológiai, mind gazdasági szempontból sokkal fejlettebb médiakultúrával való szembeesülésre kényszerül, sőt az emberi létezés minden területét átható „kapitalista kulturális logikával” (Frederic Jameson) való számvetésre. Míg a modernisták számára a tét a művészet tisztaságának megmentése volt az urbanizálódás, az eltömegesedés és a technológiai modernizáció, egyszóval a tömegkultúra hatásaitól, addig a kultúraipar által mindenestül áthatott közegben élő posztmodern művésznek nincs más választása, mint a „tisztá művészet” gettójából való kitörési és a kultúraiparba való behatolási kísérlet. Éppen ezt valósítja meg a hatvanas-hetvenes évek művészi világát legalább annyira jövedelmezővé, mint amennyire elevenné és izgalmassá varázsoló pop art és op art, a konceptuális művészet és a minimalizmus. Kievíckélni igyekezvén abból a kátyúból, amelybe az avantgárd mozgalmak sülyesztették, a kortárs művészet megpróbál a „való élet” irányában túllépni az esztétikumon, és így a pusztán esztétikaihoz képest „tisztátalanabb”, de alighanem létfontosságú küzdelemben bonyolódik. Ezzel összefüggésben a kortárs művészeti vizsgálódások sem szorítkoznak többé a művészet anyagi oldalának elemzésére és az alkotói folyamat kutatására, hanem az interdiszciplináris mezőbe próbálnak beépülni. Az ennek során alkalmazott kísérleti és az értelmező kutatási stratégiák célja a művészet jelennel való kapcsolatának a kiépítése. Ugyanakkor a kortárs képzőművészet jelentős része is kritikai párbeszédet folytat az élet egyéb területeivel, így többek között a globalizáció, az identitás és a környezetvédelem kérdéskörével. A művészet ezáltal megpróbálja igazolni, hogy fontos hozzájárulásokra képes a jelen lényeges kérdéseinek megértése terén.

A kortárs művészet sorsának alakulására döntő hatással voltak a világ politikai színpadát az 1989-es évtől kezdődően meghatározó események. Mint Julian Stallabrass kifejti: „Az 1989-es évi és az azt követő világméretű

események – Németország újraegyesülése, a Szovjetunió felbomlása, a globális kereskedelmi egyezmények létrehozása, a kereskedelmi tömbök megszilárdulása, illetve Kína részben kapitalista gazdasággá való átalakulása – gyökereken formálták át a művészeti világot.¹⁵ A nyugati és az egyesült államokbeli régebbi központok kikezdehetetlenek vélt uralmát a nemrégiben még a művészeti világ peremére szorult alkotók kérdőjelezik meg egyre inkább. Ezek a perifériáról (Kelet-Európából, Latin-Amerikából, Ázsiából, Óceániából vagy a Közel-Keletről) származó művészek egyre gyakrabban szerepelnek a nagy kiállításokon, és egy új nemzetközi művészet ígéretét hordozzák.

A művészet és a globalizáció összefüggéseivel kapcsolatos elemzéseknek tehát egyrészt egyre nagyobb számú olyan központ gazdasági fellendülésére kell tekintettel lenniük, amelyek nem kapcsolódnak hagyományosan a nyugati művészeti világhoz – Kína erre a legjobban, de korántsem az egyetlen példa –, másrészt a fiatal művészek egyre határozottabb beáramlására a peremről a nyugati központokba. A nyolcvanas évektől kezdődően és különösen '89 után a nemzetközi művészeti piacra olyan alkotók valóságos hada özönlött be, akiknek a hazai történelmi és kulturális háttere kevésbé volt ismerős a nyugatiak számára. Mindezen művészek felbukkanása és átütő sikere a nemzetközi kiállításokon, főleg a biennálékön elkerülhetetlenül újabb befogadási és értelmezési nehézségekhez vezetett. Műveik történelmi és társadalmi közege ugyanis nem mindig volt közvetlenül hozzáférhető egy olyan közönség számára, amely nem ismerte kultúrájukat. Az újonnan alapított biennálék – köztük a havannai (1984), a dél-koreai hvangdzsui (1995), a sanghaji (1996) és a jokohamai (2001) – mind azt igazolják, hogy „a modernitás lineáris, egyedi, tiszta és maskulin elvei végül alulmaradtak a gyakorlatok és a beszédmódok összetett, sokszereű és fraktális burjánzásával szemben”.¹⁶ Hovatovább a nem szakember számára is nyilvánvaló, hogy a kortárs művészet olyan nemzeti és globális hálózatokban születik, amelyek meghaladják mind a nemzetiségi határokat, mind a helyi és a globális egyszerű dichotómiáját. A Másik iránti érdeklődés szemmel láthatólag új tereket nyitott meg a művészet számára. Ezt a változást a posztmodern műkritika készítette elő. Az interkulturális szövegek posztmodern szemszögéből az igazságot immár lehetetlen a szokásos dogmatikus önelégültséggel kezelni. A Nyugat elveszíti az igazság kizárólagos birtokosának rangját, és az emberiséget nem lehet többé egyszerűen kétféle térségre, egyrészt a magasabb rendűre, vagyis civilizáltra, másrészt az alacsonyabb rendűre, vagyis primitívire felosztani.

Azok a nehézségek, amelyekkel a művészet a globalizáció kihívásait vállalván szembesül, akkor válnak a legnyilvánvalóbbá, ha az elmúlt két évtized

¹⁵ Julian Stallabrass: *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York, 2004, 7.

¹⁶ I. m. 23.

két élvonalbeli művészeti eseményét tekintjük: a párizsi Georges Pompidou Központban rendezett *Magiciens de la Terre* című 1989-es kiállítást és a 2002-es kasseli Documenta 11-et.

1989-től kezdődően a multikulturalizmus és a posztkolonializmus kérdései a művészeti kiállítások megszokott elemeivé váltak. A legtöbb kiállítás a demokratikus társadalmakon belüli különbözőség és kirekesztés témájára épült. A *Magiciens de la Terre* újdonsága abban rejlett, hogy mind térbeli, mind időbeli értelemben mintegy kitoloncolta ezekből a társadalmakból a különbözőséget a nyugati térségen kívülre. A kurátor, Jean-Hubert Martin azt a célt tűzte maga elé, hogy megszüntesse mind a térbeli távolságot, a peremről a központba juttatván a Másikat, mind az időbelit, a Másik jelen idejű alkotóerejére alapozván. A kiállítás két szekcióra tagolódott. Az egyik a művészet „központjához” sorolt alkotóknak adott otthont, és a kortárs művészet kínálatából nyújtott reprezentatív válogatást; itt az utóbbi két évtizedből származó alkotások szerepeltek, valamint olyan művészek, akiket nem-európai kultúrákhoz fűznek különféle szálak: Nyugaton élő afrikaiak vagy ázsiaiak, akik továbbra is tartják a kapcsolatot a másik kultúrával, vagy olyan nyugatiak, akik érdeklődnek az idegen kultúrák iránt. A másik szekció a „peremhez” tartozó művészeket mutatta be, illetve az archaikus művészet körébe tartozó, különféle szertartások elemeiként használatos tárgyakat, amelyek egyszerre mind mágikus és vallási jelentéseket hordoznak. Mint Jean-Hubert Marin ennek kapcsán Picasso szóhasználatára emlékeztető hangnemben kifejtette, „[...] a kiállított tárgyakban az a közös, hogy »aurával« bírnak. Ezek nem csupán gyakorlati vagy anyagi célra használatos eszközök és tárgyak, hanem a létrejövetelük forrását képező elmére és eszmékre gyakorolnak hatást. Metafizikai értékeket, valamilyen jelentést hordoznak.”¹⁷ A kiállítás jelentőségét Nicolas Baurriaud méltatta – alighanem túlzásokra is ragadtatva magát –, aki szerint a *Magiciens de la Terre* „a művészetnek a nagy narratívák nélküli globalizált világba való hivatalos belépését jelzi, amely világ mostantól fogva a miénk is”.¹⁸ Mindazon érdekellenére, amelyek „az első kortárs művészeti világkiállítás” minőségében illetik meg, a *Magiciens de la Terre*-t számos bíráló érte amiatt, hogy az európai művészeti avantgárd körébe tartozó alkotások társaságában egészen más kulturális összefüggésekből kiragadott alkotásokat mutatott be azzal a céllal, hogy a „magas művészet” nyilvánvalóan idegen közegébe ültesse át azokat. A művek ilyenfajta dekontextualizálása az egyik paradigmából a másikba való átültetés révén eltérli az eredeti jelentést és továbbra is az egzotikum és a primitivitás fényében tünteti fel a másikat. Mindamellett a *Magiciens de la Terre* mégiscsak igen

¹⁷ Jean-Hubert Martin: Préface. In *Les Magiciens de la Terre*. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989, 8.

¹⁸ Nicolas Baurriaud: *The Radicant*. Lukas & Sternberg, New York, 2009, 11.

fontos kiállítás volt, nem csupán méreteinél fogva – több mint száz művészt szerepeltetett a világ minden tájáról –, hanem globális igyekezetének köszönhetően is; azon túlmenően, hogy megannyi különböző kultúrát próbált megszólaltatni, arra törekedett, hogy megkérdőjelezze a világot megosztó kulturális különbségeket.

A *Magiciens de la Terre*-re megfogalmazott válaszként a 11. Documenta a globalizáció és a képzőművészet különféle gyakorlatai közötti összefüggéseknek szentelt nagyszabású kiállításnak adott helyet. Okwui Enwezor személyében ehhez kapcsolódik az első „nem-nyugati” kurátor felbukkanása is a nemzetközi kiállítások történetében, maga a kiállítás pedig csaknem kizárólag azokra a jelenségekre összpontosított, amelyek egyaránt a „globalizáció” címszó alá sorolhatóak. Enwezor indoklása alapján a globalizált világban az egyének, a kultúrák és a helyszínek többé nem távoliak és kölcsönösen elszigeteltek, hanem egyre inkább áthatják egymást a népesség és a kulturális életterek mobilitása folytán. Ily módon a globalizáció fő ismérve Enwezor szerint a „közelség”.¹⁹ A kiállítás Enwezor által tételelesen megfogalmazott célja pedig nem más, mint művészi alakban megragadni azokat a változásokat, amelyek újszerű és innovatív transzdiszciplináris cselekvéshez vezetnek a kortárs globalizált nyilvános szférában. Márpedig ilyen feltételek mellett a nem-nyugati kulturális, politikai és társadalmi narratívák egyre nehezebben hagyhatók figyelmen kívül. A kasseli kiállítás olyan „platformok” körébe illeszkedett sorrendben ötödikként, amelyeket a világ különböző pontjain hoztak létre 2001. március 15-étől kezdődően. Az előző négy platformot Bécsben, Berlinben, Újdelhiben, Santa Luciában és Lagosban rendezett nyilvános beszélgetések, workshopok és vetítések biztosították. A helyszínek kiválasztása a globalizáció különféle sajátos aspektusait tükrözte – a „kreoltság” fogalmát például Santa Lucián vették vizsgálat alá. Az útvonal az interkulturális utalások olyasfajta tengelyét rajzolja ki, amelyen Németország és Ausztria képviseli a „Nyugatot”, vagyis a „központot”, a Karibi-térség, India és Nigéria pedig a „maradék”, vagyis a „perem”. Enwezor meggyőződése alapján a globalizáció egyetlen nézőpontból, illetve egyetlen helyszínen történő vizsgálata elkerülhetetlenül redukcionista, különösen ha a modern művészet valamelyik hagyományos központjában zajlik. A globalizáció vizsgálatának számot kell vetnie az egyetlen szempontra korlátozódás veszélyével, és teret kell engednie a nézőpontok sokféleségének. Ez a sajátosan *helyi* jelentőségének elismerésére tett erőfeszítésként is értelmezendő. Az a döntés, hogy az öt platform által a világ több pontján rendezzenek kiállításokat, azt is jelezheti, hogy a globalizáció megfelelő megközelítéséhez a művészet tágabb, társadalmi, gazdasági és politikai összefüggéseinek a felismerése szükséges, valamely elemnek a másokra

¹⁹ Okwui Enwezor: *The Black Box*. In Jason Geiger – Paul Wood (eds.): *Art of the Twentieth Century: A Reader*. Yale University Press, New Haven & London, 2004, 321.

való visszavezetése helyett. Míg a *Magiciens de la Terre* – szándékai ellenére – csupán növelte a távolságot a központ és a perem között, mivel túlzottan épített az egzotikumra, a 11. Documenta már „a közelség antropológiáját” vette sokkal határozottabban alapul, és így annál inkább sikerült megszólaltatnia a „sokszerűség” hangját.

Bármennyire is hangsúlyozta, hogy a kortárs globális kultúra egyetlen értelmezése sem tekinthet el a kortárs művészetnek a kiállításon szereplő nem-európai részétől, a Documenta 11 korántsem a kortárs művészet valamiféle identitáspolitikai narratíváját próbálta létrehozni. Sokkal inkább egy új és átfogó beszédmód kialakítására törekedett a globalizáció korszakába lépett művészetről. Az első négy platform tevékenysége egy valóban nemzetközi beszédmódot igyekezett bevezetni a művészet és a nyilvános szféra keresztmetszetében a kortárs kultúrába, Enwezor pedig a művészi és a kulturális modernitás egyszeri és egyetemes fogalmának kialakítására tett előzetes kísérleteket diszkreditálta, amelyek csupán a modernizmus kirekesztő beszédmódját termelik újra. Ezzel szemben a Documenta 11 azt tűzte ki célul, hogy a globális szinten zajló kulturális változásokra reflektáljon, végső soron pedig az újonnan feltűnt nem-nyugati avantgárd mozgalmak által hordozott jelentéseket közvetítse a nyugati világ irányába. Ily módon azonban, mint egyes kritikusok meg is jegyezték, az avantgárd visszatérésének lehetőünk tanúi éppen a kortárs emberi lét disztópikus valóságának feltételei közepette folytatott értelmezésben. Ebből kifolyólag pedig a kortárs művészet beszédmódjának újragondolására tett radikális kísérlete ellenére „[...] a 11. Documentának sem sikerült akadályt állítania a világ egyeduralmára irányuló nyugati törekvés elé. Az avantgárd cselekvés lehetőségeire vonatkozó kérdésfeltevést a kortárs kultúra olyan szélsőségesen konzervatív és intézményes értelmezéseként bírálták, amely éppen azokra a nyugati paradigmákra épül, amelyekre a Documenta 11 ellenbeszédmódja irányult.”²⁰ Annak ellenére, hogy a kiállított alkotások globális szemszögből tekintettek a kortárs művészetre és a vizuális kultúrára, az uralkodó szerkezeti beállítódás továbbra is a nyugati világra jellemző maradt. A panoptikum látásmódja zavartalanul működött a zűrzavaros események pedáns rendszerezésében, ami a világ rögzítésének és tárgyiasításának jellemzően nyugati hajlamáról árulkodik. Ugyanakkor, még ha maga a 11. Documenta felfogható is egyfajta igen összetett interkulturális kutatásként, sem vizuális, sem textuális eredményei nem okoztak különösebb meglepetést. Olyasmire emlékeztettek csupán, amit már tudtunk, és pedig a kizsákmányolás egy olyasfajta globális állapotának a létezésére, amelynek fenntartásában az összes társadalmi intézmény, a „demokráciától” a „művészetig” közreműködik. A kizsákmányolásnak ez az állapota korántsem decentrált; éppen ellenkezőleg, a

²⁰ Sylvester Okwunodu Ogbechie: Ordering the Universe: Documenta 11 and the Apotheosis of the Occidental Gaze. *Art Journal*, vol. 64. (2005), no. 1., 86.

Documenta 11 által képviselt felfogás alapján a földrajzi fekvés továbbra is a globális léptékű kizsákmányolás kulcsfontosságú tényezője. Bár igaz, hogy a globalizáció megtörte a hagyományos művészeti központok egyeduralmát. A történelem folyamán először lehetőségessé vált, hogy a művész ne föltétlenül valamelyik központból gyakoroljon hatást a világ művészeti életére. Mindamellet a művészet főárama továbbra is a hagyományos művészeti központokon – New Yorkon, Londonon, Bécsen, Berlinen stb. – át halad, amelyek egyszermind a nyugati világ központjai is.

A művészeti világban tehát változatlanul van központ és perem. Jóllehet nem hiszünk már a művészet egyetemes értékének mítoszában, sem a műalkotások „egyetemességén” alapuló értékrendjében, ám ennek ellenére azt mondhatjuk, hogy a lényegét tekintve a dolgok nem sokat változtak a múlt évszázad során, és a legjobb esetben is egy olyan változás előtt állunk, amelynek egyelőre alig az előszele csapott meg. A globalizáció igen hosszú távú folyamatnak ígérkezik. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a globalizáció által befolyásolt jelen mint közeg a lehető legmélyebben meghatározó hatást gyakorol a kortárs művészetre. Csak most kezdjük igazán megérteni, hogy a művészeti világ több világrészre való felosztása eleve kudarcra ítélt vállalkozás volt, és hogy a művészet csak annyiban *válik* kortársivá, amennyiben meg tudja szólaltatni sajátos értékeinket, érzékenységünket és érdekeinket, a művész pedig „olyan *helyet tud megteremteni*, ahonnan úgy beszélhet és találhat meghallgatásra, hogy nem kell cserében feladnia élettapasztalatát, bárhol is húzódjának annak forrásai”.²¹

Fordította Rigán Lóránd

²¹ Jean Fischer: The Syncretic Turn. Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism. In Zoya Kocur – Somon Leung (eds.): *Theory in Contemporary Art since 1985*. Blackwell Publishing Ltd., Malden, 2005, 235.

Kőműves Sándor

A definiálhatatlan művészet

Morris Weitz, a recepciótörténeti középpont

*Valószínű, hogy a filozófiai stúdiumok egész területén
nincs még egy olyan témakör, amelyet a tisztánlátás olyan nagyfokú hiánya,
illetve az egyetértés olyan csekély mértéke jellemezne,
mint amit az esztétikai elmélet esetében figyelhetünk meg.
(C. I. Lewis¹)*

Jelen tanulmány az antiesszencialista művészetfilozófia kanonikus írását, Morris Weitz *Az elmélet szerepe az esztétikában* (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) című munkáját helyezi vizsgálódásának homlokterébe, méghozzá egy olyan perspektívából, amely mindezidáig, ismereteim szerint, a szakirodalomban még nem látott napvilágot. A tanulmány célkitűzése kettős. Elsőként annak a nyelvfilozófiai háttérnek a megrajzolására törekszünk, amelyet Weitz alkalmaz a műontológia területén. Ez a munkafázis a konceptualizáció történetének néhány jelentős lépését veszi sorra. Ezt követően – és ez alkotja az írás második részét – megnézzük, hogy Morris Weitz hogyan értelmezi a vázolt gondolkodói hagyományt.

A tanulmány rávilágít arra, hogy az antiesszencialista szemléletmód kanonikus filozófiai szerzőjeként nem csupán Wittgensteint emlegethetjük az esztétikai irodalomban, hiszen a Weitz-i koncepció mögött meghúzódó gondolkodói hagyomány szélesebb spektrummal rendelkezik.

Az esztétika érthetősége iránti igény

Azt, hogy Morris Weitz számára milyen volt az a légkör, amelyben rövidesen elemzésre kerülő, 1956-ban megjelent tanulmánya megszületett, egyetlen leírás sem érzékeltethetné hitelesebben, mint egy általa adott beszámoló. A következő hosszabb részlet az 1950-ben publikált *Philosophy of Arts* című munkájából való:

¹ C. I. Lewis: *An Analysis of Knowledge and Valuation*. The Open court Pub. Co., La Salle, 434.

Az esztétika mostani helyzete ahhoz hasonló, mint ami a tudományfilozófiát jellemezte közel negyed évszázaddal ezelőtt. A tudományról való filozofálás abban az időben alapvetően az a szemléletmód határozta meg, amely a tudományt egy nagy, mindent felölelő ismerethalmaznak tekintette, és egyfajta arrogáns, ontológikus módszerrel interpretálta, ami rendszerint a tudomány más emberi tevékenységekkel való kapcsolatának a rovására történt. Russell, Whitehead és a Bécsi Kör néhány tagja a tudományfilozófia egy ettől egészen eltérő felfogását részesítették előnyben. Ez lényegében azt jelentette, hogy néhány olyan rendkívül jelentős, sokat tárgyalt problémába ásták bele magukat, amely a praktizáló tudósokat foglalkoztatta. Némely esetben, így például a szélsőséges pozitivisták esetében, ez a lépésről lépésre haladó módszer, ahol a filozófiai kérdéseket a tudósok határozták meg, a tudományfilozófia mindazon aspektusainak az elvetéséhez vezetett, ami nem alkotta a gyakorlati tudományos kérdések közvetlen eredményét, vagy ami metafizikai egységesítés felé irányult. Ez azonban nem volt így minden esetben, sem Russell, sem Whitehead nem ezt az utat követte. Ők, noha egymástól eltérő formában, az ontológiai és kozmológiai kategóriákat, illetve rendszereket tudományfilozófiájuk integráns részének tekintették.

Úgy látom, hogy a kortárs esztétikai elmélet területén egy új korszak kezdetén állunk, nekünk is azokkal a kérdésekkel kell foglalkoznunk, amelyekkel mindazok foglalkoznak, akik érdekeltek a művészetben, vagyis nem csupán az esztéták. Néhány esztéta, aki már megtette ezt a lépést, kísértetiesen hasonló tendenciát vázol fel, mint buzgó kollégáik a tudományfilozófia területén, mert azt forszírozzák, hogy dobjunk félre minden olyan aranyrögöt, amely egy kicsit is erősebben fénylik a spekulatív javaslatnál vagy szintézisnél. Ameddig ezek a korlátozó rendelkezések azt akadályozzák meg, hogy a művészeteket, Fechnert parafrazálva, mintegy »felülrők« nézzük, ez egy egészséges dolog. Ha azonban a ténykedéseik az új gondolatok megszületése közben ébresztenek alaptalan félelmet, akkor a mostani hozzájárulásuk az esztétikai kutatásokhoz nem a világoosság előmozdítását, hanem sokkal inkább az esztétikai vizsgálódások sterilizálódását fogja előidézni.²

A művészetek területén a műkritika, a kritikai diszkusszió jelentette a gyakorlati tudományosságot. W. B. Gallie ezen a területen súlyos problémákkal szembesült, de korántsem ő volt az egyetlen, aki elégedetlenségét fejezte ki a fennálló helyzet láttán. Irving Babbitt „a rémálom tudományának” nevezi az esztétikát, John Wisdom és J. A. Passmore „unalomról” panaszkodik, C. D. Brod szerint pedig az unalom mellett egy jó adag „színlelést” is találhatunk. Hasonló kritika már korábban is érte az esztétikát (D. W. Pratt például

² Morris Weitz: *Philosophy of Arts*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1950, ix–sx.

„pszeudo-tudományról”, „pszeudo-filozófiáról”, Santayana „üres szószaporításról” beszélt), a lényegi kérdés azonban most az volt, hogy ezen a helyzeten miként lehetne érdemileg is változtatni. 1954-ben útmutató kötetként jelent meg az *Aesthetics and Language* című antológia, amelynek bevezetőjében a kötet szerkesztője, William Elton a következőket írta: „Ez a mostani kötet megkísérel diagnosztizálni és megvilágítani néhány olyan esztétikai félreértést, amelynek az eredetét alapvetően nyelvi természetűnek tekintjük. Többnyire az analízis módszereit használjuk, ami dominánsnak tekinthető Oxford, Cambridge és London filozófiai tanszékein, illetve Ausztrália és az Egyesült Államok bizonyos akadémiai köreiből.”³ Minthogy a kritikai diskurzus körüli tisztogatások a konceptuális analízis programjának keretében indultak el, természetes, hogy a *művészet* fogalma is felkerül az analízis tárgyszulára.

Definíció – „nyitott fogalom” és „családi hasonlóságok”

1956-ig számos új eredményt publikálnak a konceptualizáció területén, és abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Morris Weitz *The Opening Mind*⁴ (1977) című munkájában felsorolja mindazokat a szerzőket, akik hatást gyakoroltak rá a művészet „nyitott fogalomként” való értelmezésének kialakításában. A leírásának köszönhetően rekonstruálható az az elméleti háttér (Charles Leslie Stevenson, Friedrich Waismann, Karl Popper, Ludwig Wittgenstein), amely előtt a tanulmányát kidolgozta. Az alább következő oldalakon először erre a rekonstrukcióra teszünk kísérletet, majd pedig megvizsgáljuk Weitz viszonyulását ehhez a hagyományhoz.

Charles Leslie Stevenson

Weitz ismeretei szerint⁵ a huszadik századi filozófiában elsőként Charles Leslie Stevenson dolgozta fel a „nyitott fogalmak” problematikáját, 1938-ban megjelent *Persuasive Definitions*⁶ című cikkében. Stevenson elképzelése abból az előfeltételezésből indult ki, hogy egyes szavak egyaránt rendelkeznek fogalmi

³ William Elton (ed.): *Aesthetics and Language*. Basil Blackwell, 1954, 1. A kortárs analitikus filozófia háttéréhez lásd Morris Weitz: *Oxford Philosophy. Philosophical Review*, 62, 1953, 187–233; Stuart Hampshire: *Changing Methods in Philosophy. Philosophy*, 26. (1951), 142–145; ill. John Holloway: *The “New Philosophy of Language” in England. Hudson Review*, 4. (1951), 448–457.

⁴ Morris Weitz: *The Opening Mind*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1977.

⁵ I. m. 28.

⁶ C. L. Stevenson: *Persuasive Definitions. Mind*, 47, 331–350.

és érzelmi jelentéssel. Meggyőző definícióról akkor beszélünk, amikor a szó-jelentés megváltozása oka, nem pedig következménye a szóval összekapcsolt érdek megváltozásának: „A meggyőző definíció egy, már ismerős szónak új fogalmi jelentést ad anélkül, hogy lényegileg megváltoztatná annak érzelmi jelentését, és amelyet tudatosan vagy tudattalan módon arra használunk fel, hogy megváltoztassuk az emberek érdeklődési irányát.”⁷ Stevenson számos olyan fogalmat említ („valóságos”, „igaz”, „költő”, „Isten”, „kultúra”), amely meggyőző definícióval kerül meghatározásra. Példái közül talán a „kultúra” a leginkább megvilágító erejű. Képzeljünk el, mondja, egy olyan közösséget, ahol a „művelt” (*cultured*) kifejezés fogalmi jelentése két feltételt takar: (x) széles olvasottsággal rendelkező, és (y) jártas a művészetekben. Ezt a két kvalitást a közösség olyan nagyra értékeli, hogy azt a személyt, aki rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal, a kultúra emberének nevezi, vagyis többnek, mint pusztán a két feltétel megtestesítőjének. Namármost, színre léphet a közösség egy B tagja, aki azt állítja, hogy a széles olvasottság és a művészetekben való jártasság, amennyiben nem eredményeznek (z) gazdag képzelőerőt, nem elégségesek ahhoz, hogy valakit „műveltnek” nevezhessünk. Ráadásul, mondja B, sem az x, sem az y feltétel nem szükségszerű ahhoz, hogy valaki gazdag képzelőerővel rendelkezessen. A „művelt” fogalom így hiányosnak (*vague*) mutatkozik, hiszen nem teljes a kritériumaiból álló osztály. (A hiányosság itt a befejezettséggel áll szemben, nem a világossággal vagy a pontossággal.) Ugyanakkor nyitott is, hiszen a „művelt” kifejezés helyes használatának egyik kritériuma sem szükségszerű vagy elégséges feltétel. A meggyőző definícióval meghatározott terminusok történeti vizsgálata során az derül ki, mondja Stevenson, hogy a fogalmi jelentés történetében a megnevezett feltételek egyike sem bizonyult a kifejezés lényegére nézve szükségszerű vagy elégséges feltételnek. Ebből következően egyik feltételt sem nevezhetjük esszenciális feltételnek. Weitz Stevensonnak ezt a felismerését nagyra értékelt: „Az, hogy némelyik fogalom nyitott – azaz, hogy noha a fogalmainkat kritériumok irányítják, ám ezen kritériumok egyike sem szükségszerű vagy elégséges, bármelyik indokolható módon elutasítható – ez Stevenson legnagyobb felfedezése. [...] az egyes fogalmak kritériumainak folytonos megkérdőjelezhetőségére vonatkozó meglátása a kortárs filozófia első és maradandóan legradikálisabb tézise a fogalomalkotás terén.”⁸

Friedrich Waismann

A *Proceedings of the Aristotelian Society* 1945-ös kísérő kötete a *Verifiability* címmel meghirdetett szimpózium írásait közölte, többek között Friedrich

⁷ I. m. 331.

⁸ Weitz: *The Opening Mind*. Id. kiad. 31.

Waismann *Verifiability*⁹ című tanulmányát. E közel harmincoldalas munkában Waismann a MacKinnon által felvetett kérdések közül néhányat közelebről is szemügyre vesz. A három nagyobb részre tagolt munka első fejezetében MacKinnon nézetét Waismann egyfajta általánosított fenomenalizmusként helyezi kritikai vizsgálat alá, a második részben a valóság és a kauzalitás MacKinnon által vallott feltétlen összekapcsolását kérdőjelezi meg (megvizsgálja azt a kérdést is, hogy egyáltalán létezik-e olyan szükségszerű feltétel, amely elengedhetetlen a külvilágról szerzett ismereteinkhez), a harmadik részben pedig, miután górcső alá veszi a valóság állítólagos „tényeit”, felsorol néhány lehetséges regulatív alapelvet, melyek a valóság elméleti konstruálásnak regulatív alapelveit alkotják. Minthogy számunkra az antiesszencializmus jelenti a vizsgált területet, Waismann munkájából az első és a második fejezet egy-egy részlete szolgál hasznos adalékokkal.

Munkájának első részében Waismann ahhoz a diskuszióhoz kíván kapcsolódni, amely a fenomenalizmus ismeretelméleti nézeteiről folyt. Az igaz ugyan, hogy fenomenologizmus-kritikája történetileg nem vált olyan ismertté, mint például Roderick M. Chisholm vagy Roderick Firth írásai,¹⁰ az általa bevezetett „nyitott textúra” kifejezése azonban Morris Weitz 1956-os cikkében meghatározó szerepet fog játszani. Ahhoz, hogy kielégítő módon érthessük a „nyitott textúra” jelentését, szükséges a waismanni gondolatmenet ismertetése. A terminus Weitz-i applikációja is csupán e háttérismeret fényében válhat megfelelően értékelhetővé.

Waismann elemezte a fenomenalizmusnak azt a kísérletét, amely az érzetadat-állítások egy adott csoportjából következtetést kíván levonni valamely materiális tárgy létezésére vagy nemlétezésére vonatkozóan. Minthogy Waismann a logikai pozitivisták közé tartozott, nem lepődhetünk meg azon, hogy a szóban forgó problémát a verifikáció-elmélet kérdéskörében értelmezte: Hogyan verifikálhatunk egy p materiális tárgy-állítást? Az $s_1, s_2 \dots s_n$ érzetadat-állítások szolgálhatnak-e a p állítást alátámasztó olyan evidenciaként, hogy s_1 -t, s_2 -t, s_n -t (vagy azok konjunkcióját) p -vel identikusnak nyilváníthassuk, hogy s_1, s_2, s_n maga után vonja p -t?¹¹

A fenomenalizmusban a verifikáció ilyen módon előírányzott kísérletének Waismann szerint szükségképpen meg kell hiúsulnia. Meg kell hiúsulnia, mégpedig egy olyan tényező következtében, amelyet (Waismann szerint)

⁹ Friedrich Waismann: *Verifiability. The Proceedings of the Aristotelian Society*, 1945 (Supplementary Volume XIX. – Analysis and Metaphysics), 119–150.

¹⁰ Roderick M. Chisholm: *The Problem of Empiricism. The Journal of Philosophy*, 19. (1948), 512–517; Roderick Firth: *Radical Empiricism and Perceptual Relativity I. The Philosophical Review*, 2. (1950), 164–183; ill. Roderick Firth: *Radical Empiricism and Perceptual Relativity II. The Philosophical Review*, 3. (1950), 319–331.

¹¹ Waismann: i. m. 120–121.

mindezidáig még nem vettek figyelembe. Ez a tényező az empirikus fogalmak többségére jellemző „nyitott textúra” (*open texture*).¹² Argumentációjának kiindulási pontjaként Waismann több materiális tárgy-állítást is vizsgálat alá helyez. A logikai empirizmusnak megfelelően az állítás tapasztalati feltételei után kutat, ugyanakkor mesterségesen létrehoz olyan kontextusokat, amelyekben megkérdőjeleződik a vizsgált állításokban szereplő empirikus fogalmak jelentése.¹³ Az előállított kontextusokat logikai lehetőségekként kezeli, az így nyert tapasztalatok fényében pedig arra a következtetésre jut, hogy empirikus fogalmaink többségének definíciója csupán egy adott irányból került meghatározásra. Ráadásul, mondja, „[h]ajlamosak vagyunk *átnézni* a felett a tény felett, hogy mindig van egy olyan irány, ahonnan a fogalom még nem került meghatározásra”.¹⁴ Tehát számos empirikus fogalomnál „nyitott textúrát” figyelhetünk meg, a definíció mindig csupán azt a kontextust fogja megragadni, amelyben az adott fogalmat éppen használják.¹⁵ Noha elméletileg lehetséges, hogy egy definíció egyszerre több kontextust/perspektívát is megragadjon, az összes perspektíva megragadása gyakorlatilag kivitelezhetetlen vállalkozás. Az empirikus fogalmak többségének definíciója tehát esszenciálisan befejezetlen empirikus leírás (*essential incompleteness of an empirical description*), ez Waismann konklúziója. Egy experimentális kijelentés két okból következően nem verifikálható végleges formában: egyrészt (1) gyakorlatilag nem tudjuk előállítani az egzakt definícióhoz szükséges végtelen számú leírást, azaz nem tudjuk befejezni egy materiális tárgy vagy szituáció leírását, másrészt (2) a fogalom

¹² Waismann a német *Porosität der Begriffe* terminust honosítja „open texture”-ként: „Ezt a terminust Mr. Kneale-nek köszönhetem, ő javasolta a *Porosität der Begriffe* fordításaként, mely terminust németül én hívtam életre.” I. m. 123.

¹³ Az argumentáció könnyebb megértésének kedvéért idézzük fel Waismann egyik példáját: „Tételezzük fel, hogy verifikálnom kell egy olyan kijelentést, hogy »Ott áll egy macska a túlsó ajtónál«; tegyük fel, hogy átmegyek a szomszéd szobához, kinyitom az ajtót, benézek, és tényleg látok ott egy macskát. Ez elegendő-e ahhoz, hogy bizonyítsam a kijelentésemet? Vagy pedig, mintegy további lépésként, meg is kell érintenem a macskát, simogatnom kell, rá kell vennem arra, hogy doromboljon? És tegyük fel, hogy mindezt megtettem – abszolút biztos lehetek-e abban, hogy a kijelentésem igaz volt? Rögvest előáll az ókori idők óta felgyülemlett szkeptikus argumentumok tűzérségi ütege. Például mit kellene mondanom akkor, ha később a teremtmény gigantikus méretűvé nőne? Vagy ha valami olyan különös viselkedést mutatna, amit rendszerint nem találunk meg a macskáknál, mondjuk, ha bizonyos feltételek mellett képes lenne arra, hogy feltámadjon a halálból, miközben a normális macskák erre képtelenek? Vajon ilyen esetben azt kellene mondanom, hogy egy új faj kezdte meg a létezését? Vagy pedig azt, hogy ez egy különleges tulajdonságokkal rendelkező macska volt?” I. m. 121–122. Vagyis Waismann megkérdőjelezi a fenomenalizmusnak azt az alaptételét, miszerint az empirikus kijelentések alanyai és predikátumai teljes mértékben definiálhatók lennének.

¹⁴ I. m. 123.

¹⁵ „Egy fogalom akkor definiált, ha leírtuk azt a szituációt, amelyben az használatban állhat.” I. m. 125.

nyitott textúrával rendelkezik, vagyis mindig történhet valami új, előre nem látott dolog: (a) valamilyen új tapasztalat birtokába jutunk, (b) valami olyan felfedezést teszünk, ami hatással lehet egyes tények átfogó interpretációjára.¹⁶ Waismann elutasítja az empirikus kijelentések verifikációs elméletét, a nyitott textúra doktrínája ugyanakkor az empirikus terminusok kritériumainak verifikációs jelentéselméletén alapszik: ahhoz, hogy egy adott empirikus terminusnak megadhassuk egyik kritériumát, az szükséges, hogy leírjunk egy olyan szituációt, amelyben a terminus használatban áll. A jelentésnek a használati kritériumokkal való azonosítása teszi lehetővé, hogy a „Megadhatjuk-e egy empirikus terminus definitív kritériumát?” kérdést a „Leírhatjuk-e az összes olyan szituációt, amiben egy empirikus terminus használatban áll?” kérdéssé formálhassuk át.¹⁷

Másik meglátását, amelyet szükséges megemlítenünk, Waismann munkájának második részében fejt ki. Ebben a részben, ahogy azt korábban már említettük, azt a kérdést vizsgálja, hogy léteznek-e a külvilág ismeretéhez nélkülözhetetlen (szükségszerű) feltételek? Vizsgálódásait egészen távoli nézőpontról indítja, kiindulópontként a „valóság” és a „tudás” jelentéseire kérdez rá. Úgy látja, hogy az ilyen és hasonló fogalmak esetében több, egymástól különböző használati kontextust figyelhetünk meg, és „[a] dolog úgy áll, hogy egyszerűen nem léteznek olyan rögzített szabályok, amelyek irányítanák a szó jelentését”.¹⁸ Azt persze – mondja – észre kell vennünk, hogy noha a kontextusok jelentős mértékben eltérnek egymástól, ez az eltérés nem akkora, hogy a kontextusok között ne állna fenn valamifajta hasonlóság. „Most már kezdjük meglátni, hogy a fogalom hogyan vész el a meghatározatlanságban. Azt kell világosan látnunk, hogy egy ilyen szót számos különböző szinten és számos különböző jelentésárnyalattal használhatunk. Egy ilyen fogalom *systematic ambiguity* [szisztematikus homályossággal] rendelkezik. Ugyanakkor a használati módok között fennáll egyfajta családi hasonlóság, ez az, ami arra késztet, hogy az összeset egyetlen szóval denotáljuk.”¹⁹

Weitz számára Waismann legfőbb érdeme abban állt, hogy felfedezte az „állandó rugalmasságú fogalmakat” (*perennially flexible concepts*). A nyitott textúrájú fogalmak azért rugalmasak, mert használatuk – ebből következően kritériumaik – ráilleszthető új szituációkra. A legtöbb empirikus terminus adott kritériumait nem tekinthetjük definitívnek, mert azok legitim módon bővíthetők, a terminus így megfelelhet az új szituációnak is. A nyitott textúrájú fogalmak egyetlen kritériuma sem szükségszerű, egyetlen kritériuma sem megkérdőjelezhetetlen, a nyitott terminusok definíciói „mindig korrigálhatók

¹⁶ I. m. 127.

¹⁷ Weitz: *The Opening Mind*. Id. kiad. 32.

¹⁸ Waismann: i. m. 140.

¹⁹ Uo.

és módosíthatók”.²⁰ Lehetséges, hogy egy új kritérium megcáfol egy régi kritériumot, vagyis a nyitott terminus nem csupán állandóan rugalmas, de folytonosan meg is kérdőjelezhető – az állandó rugalmasság maga után vonja a folytonos megkérdőjelezhetőséget.²¹ Weitz ebben a kijelentésben ugyanakkor a waismanni koncepció legsebezhetőbb pontját véli felfedezni, mert szerinte kétségtelen, hogy vannak állandó rugalmasságú és mindig megkérdőjelezhető fogalmak, de szerinte az egyik jellemző nem vonja automatikusan maga után a másikat.

Karl Popper

Karl Popper munkái közül számunkra fontos megjegyzéseket tartalmaz *A historicismus nyomorúsága* és *A nyitott társadalom és ellenségei*.²² A filozófia történetéből közismert a nominalizmus és a realizmus/idealizmus oppozíciója. Popper adekvátabbnak tekintené a nominalizmus–esszencializmus oppozíciót: „A két párt között hosszú és némelykor elkeseredett vita bontakozott ki az univerzális terminusok természetéről. Az egyik fél azt tartotta, hogy az univerzálisok csak abban térnek el a tulajdonnevektől, hogy egyes dolgok halmazának vagy osztályának tagjai kapják név gyanánt, s nem egyetlen dolog. A »fehér« univerzális terminus például az ő szemükben nem látszott másnak, mint sok különböző dolog – hópihe, aszalterítő vagy hatyú stb. – egyetlen halmazára aggatott címkének. Ez a nominalisták tétele. Velük szemben a tradicionálisan »realisták«-nak nevezett párt áll – a név kissé félrevezető, amit az is mutat, hogy ezt a »realista« elméletet »idealista«-nak is nevezték. Ezért azt javaslom, hogy ennek az antinomialista elméletnek adjunk új nevet, nevezzük »esszencializmus«-nak.”²³ A historicizmusban gyökerező metodológiai esszencializmus azt a nézetet implicálja, hogy minden univerzális terminus meghatározott kritériumosztályok által irányított, és a kritériumok megfelelnek az univerzális terminus osztályába tartozó egyedek esszenciális tulajdonságainak. Popper a modern tudomány védelmében a metodológiai nominalizmusnak igyekszik érvényt szerezni, vagyis az esszenciára irányuló definíciók megfogalmazása helyett a dolgoknak az általános törvények és szabályok felhasználásával történő magyarázatára, illetőleg a dolgok viselkedé-

²⁰ I. m. 123.

²¹ Weitz: *The Opening Mind*. Id. kiad. 33–34.

²² Karl R. Popper: *The Open Society and Its Enemies*. 2 vols. Routledge and Kegan Paul, London, 1945. Magyarul: *A nyitott társadalom és ellenségei*. Ford. Szári Péter. Balassi Kiadó, Budapest, 2001, 3. fejezet, 6. rész; 11. fejezet, 2. rész; ill. Karl R. Popper: *The Poverty of Historicism*. Routledge and Kegan Paul, London, 1957. Magyarul: *A historicizmus nyomorúsága*. Ford. Kelemen Tamás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 1. fejezet, 10. rész.

²³ Popper: i. m. 50.

seinek a leírására ösztönöz bennünket: „A módszertani nominalisták ugyanis a tudomány kizárólagos feladatának azt tartják, hogy leírja a dolgok viselkedésének mikéntjét, és azt indítványozzák, hogy vezessünk be új terminusokat, amikor csak szükségét érezzük, vagy definiáljunk újra régi terminusokat, valahányszor csak kedvünkre van ezt tenni, miközben eredeti jelentésüket bátran elhanyagolhatjuk. A *szavakat* ugyanis pusztán a *leírás hasznos eszköze*nek tekintik.”²⁴ A módszertani nominalista arra készlet, hogy ne balról jobbra, hanem jobbról balra olvassunk, a *definiens*től a *definiendum* felé. A *definiendum* számára nem az esszencia, következésképpen a *definiens* sem ezen esszenciának a megnevezése: „Azt mondhatjuk, hogy míg az esszencialista értelmezés »normális módon« olvas egy meghatározást, addig egy meghatározást úgy, ahogyan azt normális módon a modern tudományban csinálják, hátulról előre, vagyis jobbról balra kell olvasni; mivel az a meghatározó formulával kezdődik, és azt rövid címkével látja el.”²⁵ A metodológiai nominalizmus álláspontja szerint az ismeret csupán doxa (vélemény), nem pedig episztémé, és a dolgok viselkedésének magyarázatául szolgáló válaszok nem a dolgok esszenciáját megragadó kijelentések, hanem csupán bírálatra nyitott feltevések.

Weitz azért méltatja Poppert, mert „[...] elutasítja a fogalmaknak mind az ontológiai, mind pedig a nyelvi tézisé, vagyis egyrészt azt, hogy léteznének esszenciák, másrészt ebből következően azt is, hogy az univerzális terminusainkat olyan kritériumok irányítanák, amelyek megfelelnek ezeknek az esszenciáknak. Ezzel elutasítja azt a tradicionális nézetet, miszerint minden fogalom zárt lenne: azok nem denotálnak szükségszerű és elégséges feltételeket, és nem is használjuk azokat a szükségszerű és elégséges kritériumoknak megfelelően.”²⁶

Ludwig Wittgenstein

Történeti áttekintésünk keretében utolsó szerzőként a kései Wittgensteinről kell néhány szót ejtenünk. A *Filozófiai vizsgálódások* (1953) Weitz szerint a legmegsemmisítőbb kritikát hozta a zárt fogalmak doktrínájára nézve, a „játék”-analízis és a „családi hasonlóságok” doktrínája a nyitott fogalmak *locus classicus*át jelentette.²⁷

David G. Stern szerint a *Filozófiai vizsgálódások* elemzőinek többsége egyetért abban a tekintetben, hogy a 65. § bizonyos szempontból forduló-

²⁴ I. m. 52.

²⁵ Popper: i. m. 210–211.

²⁶ Weitz: *The Opening Mind*. Id. kiad. 28.

²⁷ Morris Weitz: Wittgenstein's Aesthetics. In Benjamin R. Tilghman (ed.): *Language and Aesthetics – Contributions to The Philosophy of Art*. The University Press of Kansas, Lawrence/Manhattan/Wichita, 1973, 11., ill. Weitz: *The Opening Mind*. Id. kiad. 36.

pontot jelent a szövegben.²⁸ Ebben a paragrafusban a nyelv elemzésén keresztül éri kritika a szókratészi analízis módszerét: „Ahelyett, hogy megadnék valamit, ami mindabban, amit nyelvnek nevezünk, közös, azt állítom, hogy ezekben a jelenségekben egyáltalán nem egyvalami a közös, ami miatt aztán mindegyikre ugyanazt a szót alkalmazzuk – hanem egymással számos különböző módon *rokonok*. És e rokonság vagy rokonságok miatt nevezzük mindegyiket »nyelv«-nek.”²⁹ Wittgenstein hasonló módon elemzi a „játék” fogalmát is. A kritikák fényében az esszencializmust illetően a következő kérdést tehetjük fel: a szókratészi definíció elvetése után adódhat-e másfajta, a szókratészitól eltérő esszencializmus, vagy el kell vetnünk mindenféle kutatást, ami az esszenciára irányul? Nyilván nem csupán a nyelv természetének, hanem számos fogalom jelentésének, illetve számos dolog természetének a meghatározhatósága a tét.

David G. Stern megpróbálja elkerülni azt a szerinte gyakori interpretációs tévedést, amely a szöveg egyik narrátorát automatikusan azonosítja Wittgenstein álláspontjával.³⁰ Azt javasolja, hogy a hagyományos értelmezés „Wittgenstein”- „beszélgetőtárs” oppozíciója helyett „a wittgensteini narrátor” és „a beszélgetőtárs hangja” megnevezéseket használjuk. Ezt az interpretációs stratégiát mi is elfogadjuk, hiszen ezzel elkerülhetjük az intencionalista tévedést. Ebből az alappozícióból pedig azt a belátást kell megformálnunk, hogy a *Filozófiai vizsgálódások* az esszencializmus tekintetében nem feltétlenül foglal el egyértelmű álláspontot.

A *Filozófiai vizsgálódások* wittgensteini narrátora szerint egy fogalom magyarázatát példák által adjuk meg. A „Mi a játék?” és hasonló kérdésekre a kérdésben szereplő fogalom különböző előfordulásait, például különféle játékokat írunk le, „a leíráshoz pedig hozzáfűzhetnénk: »ezt és a hasonlókat nevezik 'játékok'-nak.«”³¹ Ha az illusztratív magyarázat következtében a kérdezőnk megértette, amit mi próbáltunk elmagyarázni neki, akkor sem a magyarázat, sem pedig a megértés folyamatában nem történt félreértés. „Azt lehetne mondani: egy magyarázat arra szolgál, hogy egy félreértést kiküszöböljünk vagy egy félreértésnek elejét vegyük – azaz: egy olyan félreértésnek, amely a magyarázat nélkül bekövetkeznék; de arról nincs szó, hogy minden félreértésnek elejét vegyem, amit csak el tudok képzelni.”³² Félreértés következhet be például akkor, ha a rámutató definíciót nem úgy értelmezzük, ahogy azt a magyarázatot adó szeretné (*ez a rámutatás paradoxona*),³³ de félre-

²⁸ Stern: i. m. 108.

²⁹ Wittgenstein: i. m. 57.

³⁰ Stern: i. m. 22.

³¹ Wittgenstein: i. m. 69. §, 59.

³² I. m. 87. §, 70.

³³ „Lehet mármost egy személynevet, egy színnevet, egy anyagnevet, egy számnevet, egy

értésről van szó akkor is, ha a magyarázat valamelyik eleme, ennek következtében pedig maga a magyarázat, újabb magyarázatot kíván (ez a *magyarázat paradoxona*).³⁴ A rámutatás és a magyarázat paradoxona egyaránt a *szabálykövetés paradoxonának* esetei: egy szabályt minden esetben lehet így is, de másfépp is értelmezni.³⁵ A kérdés tulajdonképpen az, hogy (a) a magyarázatok mögött léteznek-e a szabályoknak egy olyan hálózata, amely igazolhatná a *helyes* szóhasználatot? „Ne mondd, hogy »Nem létezik ‘végső’ magyarázat.« Ez éppolyan, mintha azt akarnád mondani: »Ebben az utcában nincs utolsó ház; mindig lehetséges még egyet hozzáépíteni.«”³⁶ Vagy (b) ezeknek a szabályoknak az érvényesülése pusztán olyan esetlegességet jelent, ami a mindennapi nyelv szükségszerű sajátossága?

Ezzel át is tértünk a szó metafizikai vagy mindennapi használatát illető elsőbbség kérdésére. A wittgensteini narrátor álláspontja világos: „Amikor a filozófusok egy szót használnak – »tudás«, »lét«, »Én«, »mondat«, »név« –, és a dolog lényegét igyekeznek megérteni, mindig meg kell kérdeznünk magunktól: vajon használják-e valamikor is ténylegesen ezt a szót abban a nyelvben, ahol honos? – *Mi* a szavakat metafizikai használatuktól újra visszavezetjük mindennapi alkalmazásukra.”³⁷ – „Értelenségünk egyik fő forrása, hogy szavaink használatát nem látjuk át. – Grammatikánkból hiányzik az átláthatóság. – Az áttekinthető ábrázolás közvetítésével jön létre a megértés, amely éppen azt jelenti, hogy »látjuk az összefüggéseket.«”³⁸ A beszélgetőtárs

égtáj nevét stb. rámutatással definiálni. A kettes számnak ez a definíciója: »Ezt ’kettő’-nek hívjuk« – miközben két mogyoróra mutatunk – teljesen egzakt. – De hát hogyan lehet a kettőt így definiálni? Hiszen ekkor az, akinek a meghatározást adjuk, nem tudja, hogy *mit* akarunk a »kettő«-vel megnevezni; azt fogja feltételezni, hogy *ezt* a halom mogyorót nevezed »kettő«-nek! – *Megteheti*, hogy ezt feltételezi; de talán nem ezt fogja feltételezni. Persze fordítva is felreértheti: hiszen amikor a mogyoróknak ehhez a csoportjához akarok egy nevet hozzárendelni, akkor is megtörténhet, hogy számnévnek érti. És éppígy, amikor egy személynevet rámutatással magyarázok, ezt is felfoghatja színnévnek, fajmegjelölésnek, sőt, akár egy égtáj nevének is. Ez azt jelenti, hogy a rámutató definíciót mindegyik esetben lehet így is, és másképpen is értelmezni.” I. m. 28. §, 33.

³⁴ Például: „Itt áll a szabály, akár egy útjelző. – Vajon semmi kételyt nem hagy azzal kapcsolatban, hogy melyik úton kell mennem? Megmutatja-e vajon, hogy melyik irányba kell mennem, ha elmegyek mellette; hogy az utcát vagy a földutat kell követnem, vagy toronyiránt kell mennem? De hol áll, hogy milyen értelemben kell követnem; hogy a kéz irányában vagy (például) az ellenkező irányban? – És ha egy útjelző helyett útjelzők zárt láncza állana, vagy ha kretavonások futnának a földön – tán csak egyetlen értelmezésük van? – Azt mondhatom tehát, hogy az útjelző nem hagyja nyitva a kétely lehetőségét. Vagy sokkal inkább: néha nyitva hagyja, néha meg nem. És ez már nem filozófiai tétel, hanem tapasztalati állítás.” I. m. 85. §, 68.

³⁵ Stern: i. m. 119.

³⁶ Wittgenstein: i. m. 29. §, 33.

³⁷ I. m. 116. §, 80.

³⁸ I. m. 122. §, 81.

kérdése azonban pontosan arra irányul, hogy vajon lehetőségünk van-e erre az áttekintő ábrázolásra.

Robert Fogelin különbséget tett a *Filozófiai vizsgálódások* pürrhóni és nem-pürrhóni olvasatai között.³⁹ A pürrhóni olvasat Wittgenstein olyan szkepticizmusát véli felfedezni a *Vizsgálódásokban*, amely a szerzőt a filozófia végéhez juttatta el. Az olvasónak ebből következően fel kell adnia mindenféle filozófiai álláspontot, a tradicionális filozofálással nem állítható szembe egy jobbnak vélt filozófia. Wittgenstein nem-pürrhóni olvasata ezzel szemben azt állítja, hogy a *Filozófiai vizsgálódások* egy pozitív filozófiával állt elő, olyan filozófiával, amely jobb, mint az eddigi hagyományos filozófiák. A mű ebben az olvasatban a tradicionális elméletek kritikáját jelenti azzal a céllal, hogy a filozófiát mostantól jobban művelhessük.

A számunkra most érdekes aspektus a *helyes* szóhasználat kérdése, ennek vonatkozásában a pürrhóni és a nem-pürrhóni olvasatok a következőképpen jelennek meg. A nem-pürrhóni olvasat a szó mindennapi alkalmazásának az elsőbbségéből indul ki, a nyelvet igyekszik áttekinthetővé tenni (például a fogalmak mindennapi használatának vizsgálata révén), törekszik a helyes szóhasználat – a példák mögött rejlő helyes alkalmazás – szabályainak a meghatározására. A nem-pürrhóni olvasatban ezek a szabályok alkotják a helyes szóhasználat igazolási alapját. A pürrhónista olvasat ezzel szemben egyaránt elutasítja a mindennapi és a metafizikai szóhasználatot, álláspontja szerint a nyelvet nem lehet a mindennapi használat vizsgálata révén áttekinthetővé tenni, a nyelvnek ugyanis nincs egységes szabályhálózata. A pürrhónista tehát elutasítja a helyes szóhasználat nem-pürrhónista koncepcióját. „Tulajdonképpen az a kérdés, hogy a magyarázatot, és általában a nyelvet úgy kell-e felfognunk, hogy azt szabályok által vezérelt, rendszert alkotó folyamatok osztályának tekintjük, vagy helyesebb egyenlő figyelemben részeseitünk minden módot, ahogyan az ad hoc, az adott körülmény és kontextus keretében megjelenik?”⁴⁰

³⁹ Robert Fogelin: *Wittgenstein*. Revised 2nd edition. Routledge and Kegan Paul, London, 1987, 15. fejezet, ill. uő: *Pyrrhonian Reflections on Knowledge and Justification*. Oxford University Press, Oxford, 1994, 3–12, 205–222; továbbá: Hans Sluga: Wittgenstein and Pyrrhonism. In Walter Sinnott-Armstrong (ed.): *Pyrrhonian Skepticism*. Oxford University Press, New York, 2004; ill. David G. Stern: *Wittgenstein's Philosophical Investigations – An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 34–38. Az egyes elemzők hovatartozását illetően lásd Stern: i. m. 34–38.

⁴⁰ I. m. 115.

A Weitz-i nézőpont:
Az elmélet szerepe az esztétikában (1956)

A tanulmány az „elmélet” rövid összefoglalásával kezdődik: „Az elmélet mindezedig a legjelentősebb helyet foglalta el az esztétikában, a művészetfilozófiának még napjainkban is kiemelt területét alkotja. Legfőbb igyekezete továbbra is a művészet természetének a meghatározása, ami a művészet definíciójával adható meg. Az elmélet a definíciót a definiált dolog szükségszerű és elégséges jegeiből álló kijelentésként hozza létre, ez a kijelentés igaz vagy hamis állítás kíván lenni a művészet esszenciájáról, arról, ami a művészet sajátosságát meghatározza, megkülönböztetve a többi dologtól.”⁴¹ Weitz szerint a hagyományos művészet-elméleteknek az volt a célkitűzésük, hogy megfogalmazzák a művészet definícióját, hogy felmutassák a művészet definiáló tulajdonságát. A jelentősebb kortárs művészetelméletek közül ezt a definiáló tulajdonságot a formalizmus egyik változata (a Bell–Fry-elmélet) a szignifikáns formában, az emocionalizmus az érzelem kifejezésében, az intuicionalizmus (Croce) az ismeret első szakaszában, az organicizmus egy egyedülálló, ugyanakkor komplex rendszerben, a voluntarizmus pedig egy három komponensből álló egységben vélte felfedezni.

Weitz úgy látja, hogy ezek az elméletek több szempontból is elégtelenek. Először is, nincs olyan szükségszerű tulajdonság, amely mind az öt elméletben jelen lenne. Másodszor, a Bell–Fry-elmélet körkörös. Harmadszor, a Bell–Fry-elmélet és Croce koncepciója egyaránt túl kevés tulajdonságot hangsúlyoz, így az intenziójuk túl szűk. Negyedszer, az organicizmus túl általános, olyan dolgokra is igaz, amelyek nem műalkotások. Az utolsó, ötödik probléma pedig az, hogy Parker és Croce elmélete is kétes alapelven nyugszik.

Weitz szerint a hagyományos elméleteknek alapvető módszertani hibájuk, hogy faktuális beszámolóra törekedtek. Ha a definíciók valódi ténykijelentések volnának, akkor lehetőségünk lenne verifikációra vagy falszifikációra. Weitz azonban el sem tudja képzelni, hogy a hagyományos elméleteket milyen empirikus vizsgálattal lehetne teszt alá vetni. Ezen a ponton igen nyilvánvaló Weitz logikai pozitivista szemlélete, hiszen a verifikáció és a falszifikáció kapcsán empirikus verifikációra gondol. Tulajdonképpen ő is azzal a problémával szembesül, mint amivel számos logikai pozitivistának szembesülnie kellett, nevezetesen az esztétikai kijelentések sajátosságával. Amennyiben a művészet természetét megfogalmazó kijelentést faktuális kijelentésnek tekintjük, úgy természetesen számon kérhetjük rajta az empirikus verifikációt. Amennyiben azonban a definíciót egy más gondolkodói paradigmában értelmezzük, amelyben az igazolás alapja nem kizárólag a logikai pozitivista empiria, úgy nem feltétlenül jutunk el a Weitz-i konklúzióhoz.

⁴¹ Morris Weitz: *The Role of Theory in Aesthetics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15. (1956), 27.

Weitz szerint a hagyományos esztétikai elméletek alapvetően félreértették a művészet fogalmának a logikáját. Egyszerűen hamis az az előfeltétel, mondja, hogy rátalálhatunk a szükséges és elégséges feltételekre, ugyanis: „A művészet, ahogy azt a fogalom logikája mutatja, nem rendelkezik egy olyan halmazzal, amely a szükségszerű és elégséges feltételeket tartalmazná, tehát logikai lehetetlenség, és nem csupán ténybeli nehézség az ennek megfogalmazására irányuló elmélet.”⁴² A kutatást Weitz szerint mindig meg kell előznie egy, a fogalom természetére irányuló kérdésnek. A „művészet” esetében ez a következő: „Az esztétikai elmélet vajon csupán az igazi definíció [*true definition*], vagyis a művészet szükségszerű és elégséges jegyeiből felépülő halmaz értelmében képzelhető el?”⁴³ Weitz úgy látja, hogy Platón óta egy lépéssel sem jutottunk előbbre a művészet szükségszerű és elégséges feltételeinek a felkutatásában, és még manapság is sokakat éltet az a remény, hogy egy nap sikerrel járhatunk. Weitz nem osztja ebben a hitben: „Arra szeretnék rámutatni, hogy – a klasszikus értelemben vett – elmélet az esztétikában *sobasem* valósulhat meg, és hogy mi, filozófusok, helyesebben tennénk, ha a »Mi a művészet természete?« kérdést más kérdésekkel váltanánk fel, olyanokkal, ahol a válaszok kimerítő megértését fogják majd nyújtani mindannak, amivel a művészetet illetően rendelkezhetünk.”⁴⁴

A filozófia egyik legfőbb feladata Weitz szerint „annak a kapcsolatnak a megmagyarázása, amely bizonyos fajta fogalmak alkalmazása és azon feltételek között áll fenn, melyek mellett ezeket a fogalmakat helyesen alkalmazzuk.”⁴⁵ Ez a program két lépésből áll: 1. meg kell vizsgálnunk egy adott szó alkalmazási körülményeit, majd pedig 2. meg kell mutatnunk azokat a feltételeket, amelyek mellett az adott szót helyesen alkalmazzuk. Ebből következően az esztétika feladata a következőképpen határozható meg: „Az esztétikában [...] az a legelső feladatunk, hogy megvilágítsuk a művészet fogalmának jelenlegi alkalmazását, hogy logikai leírását adjuk a fogalom pillanatnyi működésének, ide sorolva azoknak a feltételeknek a leírását is, melyek mellett a fogalmat vagy annak korrelátumait helyesen használjuk.”⁴⁶ Argumentációjának alátámasztásaként Weitz Wittgensteinre hivatkozik. Itt egy újabb kritikai megjegyzést tehetünk. Weitz láthatóan a wittgensteini narrátor pozíciójával szimpatizál. A „művészet” fogalmát a metafizikai szóhasználatból visszavezeti a mindennapi szóhasználatba, ezért érdeklődik a mindennapi szóhasználat formái iránt. Emellett Weitz a nem-pürrhóni olvasatot osztja, hiszen a szó mindennapi alkalmazásának prioritása mellett a szóhasználat helyes szabályainak

⁴² I. m. 28.

⁴³ I. m. 27.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ I. m. 30.

⁴⁶ Uo.

a meghatározására törekszik. A kutatás eredménye így nem lehet más, mint egy deskriptív analízisből eredő normatív konklúzió.

A wittgensteini narrátor nézőpontjának esztétikai applikációját Weitz példák (Dos Passos: *U. S. A.*, Virginia Woolf: *A világtótorony*, Joyce: *Finnegan ébredése*) elemzésén keresztül szemlélteti. Elsőként azt a kérdést teszi fel, hogy a választott példákat miért tekintjük regényeknek. A hagyományos megközelítés ezt a kérdést faktuális kérdésként kezelte, mondja, vagyis azt vizsgálta, hogy azok a tulajdonságok, amelyeket a regény előzetes definíciójában meghatározunk, megtalálhatók-e a kérdéses művekben. „De nyilvánvaló, hogy nem így válaszolunk a kérdésekre.”⁴⁷ A válaszadás folyamata során ugyanis Weitz szerint nem egy, a szükséges és elégséges feltételek szemrevételezéséből álló faktuális analízist végzünk, hanem *döntést* hozunk, állást foglalunk arra vonatkozóan, hogy a kérdéses mű bizonyos aspektusok tekintetében hasonlít-e vagy sem azokhoz a korábbi művekhez, amelyeket a kérdés feltételének az időpontjában már regényeknek tekintünk. Ez a döntés legitimálhatja a lépésünket, hogy a „regény” fogalom extenzióját kiterjesszük az új alkotásra is: „Mivel az N+1 mű (a vadonatúj alkotás) bizonyos dolgok vonatkozásában hasonlít A, B, C ... N-hez – a hasonlóságok láncolatai fűzik hozzájuk –, a fogalmat kiterjesztették, ezzel a regény egy új korszaka született meg. »Az N1 regény?« kérdés tehát nem faktuális, hanem egy döntést megkívánó kérdés, ahol az ítélet arról határoz, hogy kibővítjük-e vagy sem a fogalom alkalmazásának feltételeiből álló halmazunkat.”⁴⁸ Ez az eljárás Weitz szerint nem csupán a regényre, hanem a többi műfajra is érvényes, vagyis érvényes a művészet minden alfogalmára, sőt, érvényes „magára a »művészet«-re nézve is”.⁴⁹ Weitz szerint a „művészet” extenzióját is olyan elemek építik fel, amelyeket egy hasonlósági láncolat, nem pedig valamilyen esszenciális tulajdonság fűz egybe: „ha megnézzük, jelenleg mi az, amit »művészet«-nek nevezünk, akkor itt sem találunk közös tulajdonságokat, csupán a hasonlóságok egy füzérét”.⁵⁰ Ebben a koncepcióban az artefaktualitás mint tulajdonság is kiesik a művészet esszenciális jegyei közül. Weitz szerint a definíció csupán ellenszegülhet a kreativitás eredményeinek, de azon nem diadalmaskodhat: „Az én álláspontom az, hogy a művészet expanzív, vakmerő természete, az állandó módosulásai és az új kreációi logikailag lehetetlenné teszik a definiáló jegyek bármiféle halmazának a meghatározását. Természetesen dönthetünk úgy, hogy lezárjuk a fogalmat, de ezt tenni a »művészet«-tel, a »tragédiá«-val vagy az »arcképfestészet«-tel stb. groteszk lenne, mivel ezzel a művészetek-

⁴⁷ I. m. 31.

⁴⁸ I. m. 32.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ I. m. 31.

ben élő kreativitás alapvető feltételeit záránk ki.”⁵¹ Ebből következően nem meglepő Weitz megállapítása: „A ’művészet’ [...] nyitott fogalom.”⁵² Weitz használja Waismann „nyitott textúra” terminusát is. Érdekes felfigyelnünk arra, hogy a „művészet”-fogalom lezárását Weitz önkényes gesztusként interpretálja. Persze feltehetnénk azt a kérdés, hogy a „művészet” nyitott fogalomként való interpretációja vajon nem ugyanilyen önkényes gesztus-e. Weitz a mindennapi szóhasználatra hivatkozik, de amennyiben a szóhasználati formák konfliktusba kerülnek egymással (pl. egy adott értelmezői közösség a „művészet” zárt fogalma mellett teszi le a voksot, és csak ezt a szóhasználatot tartja helyesnek), szükséges egy felsőbb instancia, amely a szóhasználati formákat helyes és helytelen formákra különíti el. Weitz koncepciójában ez a felsőbb instancia a „kreativitás”, a kreativitás autoritív szereplőként való elfogadása persze újabb igazolást kíván(na) meg.

Weitz szerint Wittgenstein játékanalízisének mintájára a műalkotások területén is találhatunk paradigmaticus alkotásokat (olyan alkotásokat, amelyek műalkotás-státuszát senki nem vonja kétségbe), de képtelenek vagyunk felsorolni az összes olyan helyzetet, amelyben helyesen használjuk a „művészet” terminust. „Felsorolhatnánk néhány olyan esetet és néhány olyan feltételt, amely mellett helyesen használjuk a művészet fogalmát, de nem sorolhatjuk fel az összeset, azon legfőbb okból kifolyólag, hogy mindig előállnak vagy mindig megjósolhatók előre nem látható, új feltételek.”⁵³

A „művészet”-fogalom elemzése azt mutatja, hogy a fogalmat alapvetően két célra használjuk: leírásra és értékelésre. A leíró használat feltételeit Weitz „felismerési kritériumoknak”, az értékelő használat feltételeit pedig „értékelési kritériumoknak” nevezi. Minthogy a „művészet” felismerési kritériumai Weitz szerint folyamatosan bővíthetnek, a „művészet” a nyitott fogalom jellegzetességét hordja magán. Egy fogalom pedig akkor nyitott, ha „alkalmazásának feltételei módosíthatók és javíthatók – vagyis ha elképzelhető vagy rögzíthető egy olyan szituáció vagy előfordulás, amely egyfajta *döntést* kíván meg a részünkről, amellyel a fogalom használatát vagy kiterjesztjük, hogy lefedje ezt az új esetet is, vagy pedig lezárjuk a fogalmat, és az új esetnek – illetve új tulajdonságának – a kezelésére egy új fogalmat hozunk létre.”⁵⁴

A tanulmány végén Weitz még a következő kérdésre kíván válaszolni: Mihez kezdünk a hagyományos elméletek helytelen nézeteivel? Engedjük-e, hogy azok a feledés homályába süllyedjenek, vagy valamilyen módon hasznosíthatnánk azokat? Weitz a hasznosítás lehetősége mellett foglal állást: „Amennyiben az esztétikai elméleteket szó szerint értelmezzük, akkor –

⁵¹ I. m. 32.

⁵² I. m. 32.

⁵³ I. m. 31.

⁵⁴ Uo.

ahogy azt láthattuk – mind hamis. Ha azonban funkciójuk és lényegük szerint rekonstruáljuk őket, komoly és argumentummal alátámasztott javaslatokként, hogy figyelmünket a művészetben található kiválóság adott kritériumaira irányítsuk, akkor az esztétikai elmélet igen távol áll attól, hogy értéktelen legyen. A művészetre vonatkozó ismereteink tekintetében ugyanolyan lényeges szerepet játszik, mint minden más az esztétikában, hiszen arra tanít, hogy mit és hogyan nézzünk a művészetben.”⁵⁵ A hagyományos elméletek tehát pragmatikus, edukatív szerepet tölthetnek be.

Zárszó

Weitz cikkének igen jelentős hatása volt: „Ami Weitz tanulmányát illeti, a művészet definíciójának lehetősége ellen intézett támadása előre kiszámítható módon fokozott érdeklődést generált a művészet definiálhatóságának irányában, ez a téma nagyobb figyelmet kapott, mint bármikor annak előtte. A Weitz írására született kritika a művészet definícióját illetően új elméletek kidolgozásához, illetve néhány korábbi elmélet részletesebb kidolgozásához vezetett. Természetesen Weitz argumentumai is alapos vizsgálat alá kerültek.”⁵⁶

Egyesek szerint Weitz félreértelmezte Wittgensteint,⁵⁷ mások a Weitz által támadott szerzőket vették védelmükbe.⁵⁸ Az artefaktualitás feltételének a kizárása a szükségszerű feltételek halmazából szintén jelentős kritikai visszhangot váltott ki. A családi hasonlóság gondolatának az adaptációja az alkotások között fennálló viszonyokra irányította a figyelmet.⁵⁹ Akadt olyan szerző is, aki azt állította, hogy Weitz definíciója ugyanolyan hagyományos definíció, mint a korábbi művészetdefiníciók.⁶⁰ Weitzet azért is kritika érte, mert állítólag a műalkotás különböző használati formáit egyformán legitimnek ítélte.⁶¹

⁵⁵ I. m. 35.

⁵⁶ Stephen Davies: *Definitions of Art*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1991, 9.

⁵⁷ Nicholas J. Moutafakis: Of Family Resemblances and Aesthetic Discourse. *Philosophical Forum*, 7. (1975), 71–89; Benjamin R. Tilghman: Wittgenstein, Games, and Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31. (1973), 517–524.

⁵⁸ Lee B. Brown: Traditional Aesthetics Revisited. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29. (1971), 343–351; Milton H. Snoeyenbos: On the Possibility of Theoretical Aesthetics. *Metaphilosophy*, 9. (1978), 108–121.

⁵⁹ Maurice Mandelbaum: Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts. *The American Philosophical Quarterly*, 2. (1965), 219–228; Anthony R. Manser: Games and Family Resemblances. *Philosophy*, 42. (1967), 210–225; Harold Osborne: Definition and Evaluation in Aesthetics. *The Philosophical Quarterly*, 23. (1973), 15–27; T. J. Diffey: Essentialism and the Definition of “Art”. *The British Journal of Aesthetics*, 13. (1973), 103–120; George Dickie: *The Art Circle: A Theory of Art*. Haven, New York, 1984.

⁶⁰ Lewis K. Zerby: A Reconsideration of the Role of Aesthetics – a Reply to Morris Weitz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16. (1957), 253–255.

⁶¹ George Dickie: Review of Weitz’s *The Opening Mind*. *The Journal of Philosophy*, 77. (1980), 54–56.

Az a tétele pedig, miszerint a kreativitás nem egyeztethető össze a műalkotás státuszát kijelölő szükségszerű és elégséges feltételekkel, különösen intenzív kritikát eredményezett.⁶²

Természetesen nem csupán Weitz szerepel az antiesszencializmus kritikai irodalmában, de ő lett a leggyakrabban hivatkozott szerző. Gyakori szereplését annak tanújeleként is értékelhetjük, hogy a tanulmánya által felvetett kérdések rendszeresen visszatérnek az esztétikai diszkussziók során. Az esszencializmus és az antiesszencializmus között feszülő vita még ma is igen élénk, annak ellenére, hogy manapság már némi hangsúlyeltolódást regisztrálhatunk: „A kilencvenes évektől kezdődően (talán már korábban) a »Mi a művészet?« kérdés iránti érdeklődés némileg alábbhagyott. Többé már nem tölti be azt a domináns pozíciót, amit a jelentős folyóiratokban a hetvenes és a nyolcvanas években magáénak mondhatott. [...] Ám ha igaz is, hogy a művészet definíciójának a kérdése ma már nem a legfontosabb kérdés, még mindig érdeklődésre tart számot.”⁶³

⁶² Frank Sibley: Is Art an Open Concept? An Unsettled Question. In Lipman (ed.): *Contemporary Aesthetics*. Allyn and Bacon, Boston, 1973, 114–117; Maurice Mandelbaum: i. m.; Lee B. Brown: Definitions and Art Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27. (1969), 409–415; Richard J. Sclafani: “Art”, Wittgenstein, and Open-textured Concepts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29. (1971), 333–341; William G. Bywater: Who’s in the Warehouse Now? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30. (1972), 519–527; Milton H. Snoeyenbos: Vagueness and “Art”. *The British Journal of Aesthetics*, 18. (1978), 12–18; uő: On the Possibility of Theoretical Aesthetics. *Metaphilosophy*, 9. (1978), 108–121; Joseph Margolis: *Art and Philosophy*. Atlantic Highlands, Humanities Press, N. J., 1980; Stephen Davies: *Definitions of Art*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1991; C. M. Leich – S. H. Holtzman: Communal Agreement and Objectivity. In S. H. Holtzman – C. M. Leich (eds.): *Wittgenstein: To Follow a Rule*. Routledge and Kegan Paul, London, 1981, 1–27; Crispin Wright: Rule-following, Objectivity, and the Theory of Meaning. In Holtzman–Leich (eds.): *Wittgenstein: To Follow a Rule*. Id. kiad. 99–117; Saul A. Kripke: *Wittgenstein on Rules and Private Language*. Blackwell, Oxford, 1982.

⁶³ Noël Carroll (ed.): *Theories of Art – Today*. University of Wisconsin Press, Madison, Wis., 2000, 4.

Az elmélet szerepe az esztétikában*

Az elmélet mindezidáig a legjelentősebb helyet foglalta el az esztétikában, a művészetfilozófiának még napjainkban is kiemelt területét alkotja. Legfőbb igyekezete továbbra is a művészet természetének a meghatározása, ami a művészet definíciójával adható meg. Az elmélet a definíciót a definiált dolog szükségszerű és elégséges jegyeiből álló kijelentésként hozza létre, ez a kijelentés igaz vagy hamis állítás kíván lenni a művészet esszenciájáról, arról, ami a művészet sajátosságát meghatározza, megkülönböztetve azt a többi dologtól. Mindegyik jelentős művészetelmélet – a formalizmus, a voluntarizmus, az emocionalizmus, az intellektualizmus, az intuicionizmus, az organicizmus – osztozott abban a törekvésben, hogy megállapítsa a művészet definiáló jegyeit. Mindegyik azt állította magáról, hogy a helyes elmélet, hogy egy igazi definícióval sikerült megragadnia a művészet természetét; és hogy a többi elmélet hamis, azok ugyanis kihagyták az egyik szükségszerű vagy elégséges feltételt. Számos teoretikus gondolja úgy, hogy a munkájuk nem csupán egy intellektuális gyakorlat, hanem elengedhetetlenül szükséges a művészet megértéséhez és a művészet megfelelő értékeléséhez. Addig, mondják, ameddig nem tudjuk, hogy mi a művészet, hogy melyek annak szükségszerű és elégséges jegyei, nem reagálhatunk a művészetre adekvát módon, éppúgy nem tudjuk azt sem megmondani, hogy egy alkotás miért jó, vagy miért jobb, mint egy másik. Az esztétikai elmélet tehát nem csupán önmagában jelentős, de jelentős az értékelés és a kritika alapjait tekintve is. A filozófusok, a kritikusok, sőt még azok a művészek is, akik írtak valamit a művészetről, egyetértenek abban, hogy aminek az esztétikában az első helyet kell kapnia, az a művészet természetét taglaló elmélet.

Az esztétikai elmélet vajon csupán az igaz definíció [*true definition*], vagyis a művészet szükségszerű és elégséges jegyeiből felépülő halmaz értelmében képzelhető el? Ha ez így volna, akkor az esztétika történetének komolyan el kellene gondolkodnia önmagáról. Mert a számos elmélet ellenére is azt láthatjuk, hogy kitűzött célunkhoz egy lépéssel sem jutottunk közelebb, mint Plátón idejében. Minden korszak, minden művészeti mozgalom, minden egyes művészetfilozófia újra és újra kísérletet tesz a kinyilatkoztatott ideál elérésére, amit egy új vagy módosított elméletnek kell követnie a sorban, amely eredetét

* A szöveg a következő tanulmány fordítása: Morris Weitz: Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1. (Sep., 1956), 27–35.

tekintve részben az őt megelőző elméletek cáfolataiból építkeznek. Még manapság is szinte mindenki, akit esztétikai kérdések foglalkoztatnak, komoly elköteleződéssel reménykedik abban, hogy a művészet helyes elmélete egy szép napon mégiscsak előáll. Elég csupán egy pillantást vetnünk arra a rengeteg új, művészettel foglalkozó könyvre, amelyek ontják az új definíciókat, vagy különösen a mi országunkban a tankönyvekre és az antológiákra, hogy lássuk, milyen szilárd a művészetelmélet vezető pozíciója.

Jelen esszében ennek a nehézségnek az elvetését szeretném indítványozni. Arra szeretnék rámutatni, hogy a – klasszikus értelemben vett – elmélet az esztétikában *sobasem* valósulhat meg, és hogy mi, filozófusok, helyesebben tennénk, ha a „Mi a művészet természeté?” kérdést más kérdésekkel váltanánk fel, olyanokkal, ahol a válaszok kimerítő megértését fogják majd nyújtani mindannak, amivel a művészetet illetően rendelkezhetünk. Azt szeretném megmutatni, hogy az elméletek következetlenségeit elsősorban nem valamely jogosan felrható nehézség okozta, mint például a művészet hihetetlen mértékű komplexitása, ami további vizsgálódás és kutatás révén még kibogozható lenne. Az alapvető következetlenségek sokkal inkább a művészet alapvető félreértelmezésében rejlenek. Az esztétikai elmélet – egytől egyig – alapvető tévedést követ el akkor, amikor lehetségesnek ítéli a helyes elméletet [*correct theory*], ezzel ugyanis mélységesen félreérti a művészet fogalmának logikáját. Legfőbb állítása, miszerint a „művészet” megfeleltethető lenne egy valódi [*real*], igazi [*true*] definíciónak, hamis. Logikailag elhibázott az a kísérlete, amellyel fel szeretné tárni a művészet szükségszerű és elégséges jegyeit, azon egyszerű oknál fogva, hogy egy ilyen halmaz, következésképpen egy ezt megfogalmazó formula, soha nem állítható elő. A művészet, ahogy azt a fogalom logikája mutatja, nem rendelkezik egy olyan halmazzal, amely a szükségszerű és elégséges feltételeket tartalmazná, tehát logikai lehetetlenség, és nem csupán ténybeli nehézség az ennek megfogalmazására irányuló elmélet. Az esztétikai elmélet azt próbálja meg definiálni, amit nem lehet az elgondolt módon definiálni. Az esztétikai elmélet elvetését előirányzó javaslatból kiindulva azonban mégsem amellett kívánok érvelni, mint azt már annyian tették, hogy a logikai kavarodások miatt értelmetlennek vagy értéktelennek nyilvánítsuk az elméletet. Éppen ellenkezőleg, újra meg szeretném vizsgálni az elmélet szerepét és hasznosságát, arra kívánok rámutatni, hogy az elmélet játssza a legjelentősebb szerepet a művészetet illető ismereteink tekintetében.

Most röviden tekintsünk át néhányat a jelenleg nevezetesebb esztétikai elméletek közül, hogy lássuk, vajon tartalmazznak-e helyes és adekvát kijelentéseket a művészet természetére vonatkozóan. Mindegyikben megtalálható az a feltevés, miszerint hiánytalanul felsorolták volna a művészet definiáló jegyeit, azzal a hallgatóságos következtetéssel, hogy a korábbi elméletek rossz definíciókat hangoztattak. Elsőként nézzük a formalista elmélet egyik elhíresült

változatát, azt, amit Bell és Fry terjesztettek elő. Igaz ugyan, hogy írásaikban elsősorban a festészetről beszélnek, de mindketten azt mondják, hogy amit ebben a művészeti ágban találnak, az a „művészi”-t illetően érvényes a többi műfajra is. A festészet lényegét, mondják, a relációban álló plasztikus elemek adják. A festészet definiáló jegye a szignifikáns forma, például a vonalak, a színek, a formák, a tömegek egy adott kombinációja, mindené, ami a festő-vászonon található, kivéve a reprezentatív elemeket, ezek egy sajátos választ idéznek elő ezekre a kombinációkra. A festészet plasztikus szerveződésésként határozható meg. A művészet természete – az, ami a művészet *valójában* – az elméletük szerint adott elemek (a meghatározható plasztikus elemek) relációkban álló egyedi kombinációja. Minden, ami művészet, a szignifikáns forma egyik előfordulása; és mindaz, ami nem művészet, nélkülözi ezt a formát.

Az emocionalisták erre azt felelik, hogy ebből kimaradt, ami a művészet tulajdonképpeni lényegi jegyét alkotja. Tolsztoj is, Ducasse is, az elmélet minden képviselője úgy látja, hogy a szükséges definiáló tulajdonság nem a szignifikáns forma, hanem az érzelem valamilyen érzékelhető, mindenki számára hozzáférhető médiumban történő kifejezése. Az érzelem valamilyen kóddarabba, szavakba vagy hangokba történő kivetítése nélkül nem lehetséges művészet. A művészet tulajdonképpen ilyen megtestesülés. Ebben áll a művészet sajátossága, a művészet minden igazi, valódi definíciójának – miként azt néhány adekvát művészetelméletben láthatjuk – ezt kell állítania.

Az intuicionisták definiáló tulajdonságként egyaránt elutasítják az érzelmet és a formát. Croce verziójában például a művészet nem azonos valami fizikai, mindenki számára hozzáférhető dologgal, hanem egy különleges kreatív, kognitív és szellemi cselekedet. A művészet tulajdonképpen a tudás első stádiuma, ahol bizonyos emberek (a művészek) a képeiket és az intuícióikat lírai formába öntik vagy kifejezéssé formálják. Mint ilyen, a művészet a dolgok egységének jellegét tekintve nem-fogalmi ismerete [*awareness*], és mivel a művészet a fogalomalkotás vagy a cselekvés szintje alatt helyezkedik el, nem rendelkezik sem tudományos, sem morális tartalommal. Croce a szellemi életnek ezt az első stádiumát jelöli ki a művészet definiáló lényegeként, és ennek a stádiumnak a művészetrel való azonosságát filozófiailag helyes elméletként, illetve definícióként adja elő.

Az organicista minderre azt feleli, hogy a művészet tulajdonképpen egy organikus egészekből álló halmaz, amely megkülönböztethető, noha egymástól nem elválasztható, egymással ok-okozati kapcsolatban álló [*causally efficacious relations*] elemekből épül fel, mely elemek valamilyen érzékelhető [*sensuous*] közegben kerültek megjelenítésre. A. C. Bradley az irodalomelmélet területén részletesen kidolgozott verzióival, vagy *Művészetfilozófiám* az elmélet egy általánosított adaptációjával egyaránt azt az álláspontot képviseli, hogy minden, ami műalkotás, a természetét illetően egymással összekapcsolódó részek egy sajátos együttese – a festészetben például a vonalaké, színeké, töme-

géké, ábrázolt dolgoké stb., a festett felületen mindegyik hatást fejt ki a másik elemre. Volt idő, amikor számomra úgy tűnt, hogy ez az organikus elmélet fogalmazta meg a művészet egyetlen igazi, valódi definícióját.

Az utolsó példám logikai értelemben mind közül a legérdekesebb. Ez Parker voluntarista elmélete. Parker a művészetről szóló írásaiban folyamatosan megkérdőjelezi az esztétika tradicionális, egyoldalú definícióit. „Minden művészetfilozófia mögött az az előfeltevés rejlik, hogy létezik valamifajta, minden művészeti ágban jelen lévő közös természet.”¹ „A művészet oly népszerű rövid definícióinak mindegyike – »szignifikáns forma«, »kifejezés«, »intuíció«, »tárgyasult élvezet« – téves, vagy azért, mert igaz a művészetre nézve, de igaz sok más olyan dologra nézve is, ami nem művészet, következésképpen a művészetet nem tudja megkülönböztetni más dolgoktól; vagy azért, mert figyelmen kívül hagyja a művészet valamely esszenciális aspektusát.”² Parker azonban ahelyett, hogy kárhózná magát a művészet definíciójára irányuló kísérletet, makacsul azt hangoztatja, hogy amire szükségünk van, az nem egy egyszerű, hanem inkább egy összetett definíció. „A művészet definícióját következésképpen a tulajdonságok egy csoportjára épülve kell megfogalmaznunk. E felismerés elmulasztása idézte elő az összes jól ismert definíció kudarcát.”³ A voluntarizmus általa megfogalmazott változata az az elmélet, amely szerint a művészet lényegében három dologból áll: a képzelet útján kielégített kívánságok és vágyak testet öltéséből, nyelvből, ami a művészet közösségi médiumának a sajátossága, és harmóniából, ami a nyelvet az elképzelt kivetítések rétegeivel egyesíti. Ebből következően Parker számára a művészet igazi definíciója úgy szól, hogy a művészet „[...] a kielégülés képzelet útján történő biztosítása, társadalmi jelentőség és harmónia. Véleményem szerint semmi más, kizárólag a műalkotások rendelkeznek e három jegy mindegyikével.”⁴

Namármost, ezeket a példaként felhozott elméleteket több tekintetben is elégtelennek kell neveznünk. Mindegyik azt állítja magáról, hogy kielégítő leírást ad a műalkotások definiáló jegyeiről, ennek ellenére mégis kihagynak valami olyan jegyet, amit egy másik elmélet nélkülözhetetlennek tekint. Közülük némelyik körkörös, így például a Bell–Fry-elmélet, mely szerint a művészet szignifikáns forma, ez a szignifikáns forma viszont részben a szignifikáns formára adott válaszuk segítségével definiálható. Néhány elmélet a szükségyszerű és elégséges jegyekre irányuló kutatás során túlságosan kevés jegyet hangsúlyoz, például (ismét) a Bell–Fry-definíció, amely mellőzi a festészetben

¹ D. Parker: *The Nature of Art*. In E. Vivas – M. Krieger: *The Problems of Aesthetics*. New York, 1953, 90.

² I. m. 93–94.

³ I. m. 94.

⁴ I. m. 104.

található tárgyábrázolást, vagy a Croce-elmélet, amely nem veszi számításba a – például az építészetben is megtalálható, mindenki számára érzékelhető – fizikai sajátosság nagyon is fontos jellemzőjét. Más elméletek túlságosan általánosak, éppúgy vonatkoznak azokra a dolgokra, amelyek már nem tartoznak a művészethez, mint magukra a műalkotásokra. Az organicizmus kétségtelenül ide sorolható, az ugyanis éppúgy vonatkoztatható a természeti világ bármely kauzális egységére [*causal unity*], mint a művészetre.⁵ Ismét mások képesnek nevezhető alapelveken nyugszanak, ilyen kétes alapelv például Parkernek az az állítása, hogy a művészet képzeletbeli, nem pedig valós kielégülésünket tesztesíti meg; vagy Crocénak az a feltételezése, hogy létezik nem-fogalmi ismeret. Következésképpen, még ha a művészetnek létezne is egy olyan csoportja, amely a szükséges és elégséges jegyeket tartalmazná, az általunk említett elméletek egyike sem, sőt, ami azt illeti, mindezedáig egyetlen megfogalmazott esztétikai elmélet sem sorolta fel ennek a csoportnak az elemeit az összes itt vizsgált szempontot kielégítve.

Van itt még egy másfajta nehézség is. Mint valódi definíciók, ezek az elméletek a művészetről szóló faktuális jelentések [*factual reports*] kívántak lenni. Ha ez így van, akkor nyilván megkérdezhetjük, hogy „empirikusak-e, nyitottak-e a verifikációra vagy a falszifikációra?” De például mi igazolhatná vagy cáfolhatná azt az elméletet, amely szerint a művészet szignifikáns forma, vagy az érzelem megtestesülése, vagy az elképzelések kreatív szintézise [*creative synthesis of images*]? Egyelőre nyoma sincs olyan evidenciának, amely vizsgálat alá vethetné ezeket az elméleteket. Igen elgondolkodtató, hogy ezek az elméletek nem honorifikus definíciói-e a „művészetnek”, vagyis a javaslat szándékával újrafogalmazott definíciók néhány *kiválasztott* feltétel felhasználásával. Ezek a definíciók a művészet fogalmának a használatát írják le, nem pedig igaz vagy hamis jelentések [*reports*] a művészet lényegi jegyeiről.

A hagyományos esztétikai elméletek említett kritikáit azonban – tehát hogy azok körkörösek, hiányosak, ellenőrizhetetlenek, ál-ténybeliek, vagy hogy burkolt javaslatok azzal a szándékkal, hogy megváltoztassuk a fogalmak jelentését – korábban már egytől egyig megfogalmazták. Az én célom az, hogy ezek mögé hatolva egy ennél még alapvetőbb kritikát fogalmazzak meg, ami úgy szól, hogy az esztétikai elmélet logikailag hiába kísérli meg azt definiálni, amit nem lehet definiálni, megállapítani annak szükségszerű és elégséges jegyeit, aminek nincsenek szükségszerű és elégséges jegyei, illetve a művészet fogalmát zártként elgondolni, hiszen annak pusztán már a használata felfedi és megköveteli nyitottságát.

⁵ Az organikus elmélet ellen felhozott ezen vád nagyszerű ismertetését lásd M. Macdonald *Philosophy of the Arts* című könyvről írott recenziójában: *Mind*, Oct. 1951, 561–564.

A kérdés, amelyből ki kell indulnunk, nem az, hogy „Mi a művészet?“, hanem hogy „Milyen fajta fogalom a »művészet«?” Valójában magának a filozófiának a legfontosabb feladata annak a kapcsolatnak a megmagyarázása, amely bizonyos fajta fogalmak alkalmazása [*employment*] és azon feltételek között áll fenn, melyek mellett ezeket a fogalmakat helyesen alkalmazzuk [*correctly applied*]. Ha parafrázálhatom Wittgensteint: nem azt kell kérdeznünk, hogy „Mi bármely filozófiai x természete?“, vagy hogy – a szemantikus szerint – „Mit jelent x?“, ami olyan átalakítás, mely a „művészet” – értve alatta a dolgok valamely meghatározható osztályának megnevezését – katasztrofális félreértéséhez vezetne; hanem ehelyett azt, hogy „Miben áll »x« használata vagy alkalmazása?” „Mit visz »x« végbe a nyelvben?” Én úgy vélem, hogy ez a legelső kérdés a kiindulópontja, ha nem is végállomása egy filozófiai problémának és megoldásnak. Az esztétikában ebből következően az a legelső feladatunk, hogy megvilágítsuk a művészet fogalmának jelenlegi [*actual*] alkalmazását, hogy logikai leírását adjuk a fogalom pillanatnyi működésének, ide sorolva azoknak a feltételeknek a leírását is, amelyek mellett a fogalmat vagy annak korrelátumait helyesen használjuk.

A logikai leírás vagy a filozófia e típusának általam követett modellje Wittgensteintől származik. Ő volt az is, aki azzal, hogy elutasította a filozófiai létezők definícióinak előállítására irányuló filozófiai elmélkedést, a kortárs esztétikát kiindulóponttal látta el mindenfajta jövőbeli fejlődésére vonatkozóan. Új munkájában, a *Filozófiai vizsgálódásokban*⁶ Wittgenstein illusztratív kérdést tesz föl: „Mi a játék?” A hagyományos filozófiai, elméleti válasz néhány olyan jegy kimerítő felsorolásából állna, amely minden játékban megtalálható. Erre Wittgenstein azt feleli – nézzük csak, miket is nevezünk „játékok”-nak: „A táblajátékokra, kártyajátékokra, labdajátékokra, küzdősportokra stb. gondolok. Mi a közös mindezekben? – Ne mondd, hogy »Kell valami közösnek lennie bennük, különben nem hívnák őket ’játékok’-nak« – hanem *nézd meg*, van-e valami közös mindben. – Mert ha megnézed őket, nem fogsz ugyan olyasmit látni, ami *mindben* közös, de látsz majd hasonlóságokat, rokonságokat, mégpedig egész halomnyit.”

A kártyajátékok néhány dologban hasonlítanak a táblajátékokhoz, más dolgokban viszont nem. Nem minden játék szórakoztató, nincs mindig nyereség, veszteség vagy vetélkedés. Némelyik játék bizonyos tekintetben hasonlít a többire – ez minden. Amit találunk, azok nem szükségszerű és elégséges tulajdonságok, csupán „az egymást átfedő és keresztező hasonlóságok bonyolult hálózata”, így a játékokról azt mondhatjuk, azok a családi hasonlósá-

⁶ L. Wittgenstein: *Philosophical Investigations*. Transl. E. Anscombe. Oxford, 1953. Lásd különösképpen az I. rész 65–75. szakaszait. Minden idézet ezekből a szakaszokból származik. [Magyarul: Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1998.]

gokkal egy családot alkotnak, noha nincs közös jellemvonásuk. Ha valaki azt kérdezné, hogy mi a játék, akkor kiválasztanánk néhány példaként állítható játékot, leírnánk azokat, majd ehhez hozzáfűznénk: „ezt és a hasonlókat nevezik »játékok«-nak”. Ez minden, amit el kell mondanunk, és amit valójában bármelyikünk tud a játékokról. Tudni azt, hogy mi egy játék, nem valamely valódi definíció vagy elmélet ismeretét jelenti, hanem az arra való képességet, hogy felismerjük és elmagyarázzuk a játékokat, és hogy el tudjuk dönteni, melyik elképzelt és új esetet kellene vagy sem „játék”-nak neveznünk.

A művészet természetének a kérdése hasonlít a játékok természetének a kérdéséhez, legalábbis abban a tekintetben, hogy ha megnézzük, jelenleg mi az, amit „művészet”-nek nevezünk, akkor itt sem találunk közös tulajdonságokat, csupán a hasonlóságok fűzérét. A művészet ismerete nem bizonyos manifeszt vagy látens lényeg megértése, hanem az a képesség, hogy fel tudjuk ismerni, le tudjuk írni és el tudjuk magyarázni azokat a dolgokat, amelyeket e hasonlóságok alapján „művészet”-nek nevezünk.

Az ilyen fogalmak között fennálló alapvető hasonlóságot azok nyitott textúrája [*open texture*] biztosítja. Magyarázatuk során lehetőségünk van bizonyos (paradigmatikus) esetek megadására, melyek kapcsán nem lehet kérdéses, hogy ezeket helyesen írjuk le „művészet”-ként vagy „játék”-ként, az esetek kimerítő osztályát azonban nincs lehetőségünk megadni. Felsorolhatnánk néhány olyan esetet és néhány olyan feltételt, amely mellett helyesen használjuk a művészet fogalmát, de nem sorolhatjuk fel az összeset, azon legfőbb okból kifolyólag, hogy mindig előállnak vagy mindig megjósolhatók előre nem látható, új feltételek.

Egy fogalom nyitott, ha alkalmazásának feltételei módosíthatók és javíthatók – vagyis ha elképzелhető vagy rögzíthető egy olyan szituáció vagy előfordulás, amely egyfajta *döntést* kíván meg a részünkről, amellyel a fogalom használatát vagy kiterjesztjük, hogy lefedje ezt az új esetet is, vagy pedig zárjuk a fogalmat, és az új esetnek – illetve új tulajdonságának – a kezelésére egy új fogalmat hozunk létre. Ha meg tudjuk állapítani a fogalom alkalmazásának szükségszerű és elégséges feltételeit, akkor a fogalom zárt. Ez viszont csupán a logika vagy a matematika esetében lehetséges, ahol a fogalmakat mi állítottuk elő és pontos definícióval láttuk el. Nem lehetséges viszont az empirikusan leíró és a normatív fogalmak esetében, hacsak önkényes módon le nem zárjuk azokat oly módon, hogy leszűkítjük használatuk terét.

A „művészet”-nek ezt a nyitott karakterét a legjobban az alfogalmaiból merített példákkal tudnám szemléltetni. Nézzük például a következő kérdéseket: „Dos Passos *U. S. A.*-je regény?”, „V. Woolftól *A világtótorony* regény?”, „Joyce-tól a *Finnegan ébredése* regény?” A hagyományos megközelítés ezeket a kérdéseket faktuális kérdésekként kezeli, szerinte a definiáló tulajdonság meglétének, illetve hiányának a függvényében kell ezekre igennel vagy nemmel válaszolnunk. De nyilvánvaló, hogy nem így válaszolunk rájuk. Amikor fel-

vetődik a kérdés, ahogy az már számos alkalommal történt a regény Richard-sontól Joyce-ig ívelő fejlődésében (például „Gide-től *A nők iskolája* regény vagy napló?”), nem a szükségszerű és elégséges feltételeket kutató faktuális elemzést végzünk, hanem egy döntést hozunk arra vonatkozóan, hogy a vizsgálat alatt álló mű bizonyos aspektusok tekintetében hasonlít-e más olyan munkákhoz, amelyeket már „regények”-nek nevezünk, következésképpen ez igazolható, hogy a fogalom extenziója lefedje az új esetet is. Az új munka elbeszélő, fiktív, karakterábrázolást és párbeszédet is tartalmaz, azonban (tegyük fel) a cselekménynek nincs megszokott időrendje, vagy aktuális újságrportokkal van teletűzdelve. Néhány dologban hasonlít a már regénynek elfogadott A, B, C ...-hez, más tekintetben azonban nem. Ugyanakkor néhány dologban sem B, sem pedig C nem hasonlított A-hoz akkor, amikor az a döntés született, hogy az A-ra alkalmazott fogalmat kiterjesztik B-re és C-re is. Mivel az N+1 mű (a vadonatúj alkotás) bizonyos dolgok vonatkozásában hasonlít A, B, C ... N-hez – a hasonlóságok láncolatai fűzik hozzájuk –, a fogalmat kiterjesztették, ezzel a regény egy új korszaka született meg „Az N1 regény?” kérdés tehát nem faktuális, hanem egy döntést megkívánó kérdés, ahol az ítélet arról határoz, hogy kibővítjük-e vagy sem a fogalom alkalmazásának feltételeiből álló halmazunkat.

Ami igaz a regényre, szerintem igaz a művészet összes alfogalmára is: a „tragédia”-ra, a „komédia”-ra, a „festészet”-re, az „opera”-ra stb., magára a „művészet”-re nézve is. Az „X regény, festmény, opera, műalkotás stb.?” kérdésre nem válaszolhatunk egy afirmatív vagy elutasító faktuális jelentéssel [*report*]. Ha azt kérdezzük, hogy „Ez a *kollázs* festmény-e vagy sem?”, akkor a válasz nem a festmény szükségszerű és elégséges tulajdonságain múlik, hanem azon, hogy döntésünkkel – ahogy azt tettük! – bővítjük-e a „festészet” feltételeit, hogy az a kollázst is lefedhesse.

A „művészet” önmagában véve nyitott fogalom. Új feltételek (esetek) folyamatosan születtek, minden kétséget kizáróan továbbra is születni fognak. Új művészeti formák, új mozgalmak jönnek létre, amelyek az érintetteket – rendszerint a hivatásos kritikusokat – döntés elé állítják: kiterjesztjük-e a fogalmat vagy sem. Az esztéták lefektethetnek ugyan hasonlósági feltételeket [*similarity conditions*], de azokat a szükségszerű és elégséges feltételeket soha, amelyek a fogalom helyes alkalmazását kívánják megragadni. A „művészet” esetében az alkalmazás feltételeit sohasem lehet kimerítő módon felsorolni, mert (a művész vagy akár a természet) mindig kiötölhet vagy létrehozhat új eseteket, minek következtében döntenünk kell: vagy kiterjesztjük, vagy lezárjuk a régi fogalmat, vagy egy újat hívunk életre. (Például: „Ez nem egy szobor, ez egy mobil.”)

Az én álláspontom az, hogy a művészet expanzív, vakmerő természete, állandó módosulásai és új kreációi logikailag lehetetlenné teszik a definiáló jegyek bármiféle halmazának a meghatározását. Természetesen dönthetünk

úgy, hogy lezárjuk a fogalmat, de ezt tenni a „művészet”-tel, a „tragédia”-val vagy az „arcképfestészet”-tel stb. groteszk lenne, mivel ezzel a művészetekben élő kreativitás alapvető feltételeit zárnánk ki.

A művészetben természetesen léteznek legitím és hasznosítható zárt fogalmak. Ezek azonban mindig olyanok, ahol a feltételek határait egy bizonyos cél érdekében húztuk meg. Vegyük például a „tragédia” és a „(fennmaradt) görög tragédia” közötti különbséget. Az első nyitott, és annak is kell maradnia, hogy lehetővé tegye az új feltételeket, például egy olyan darabot, amelyben a főhős nem nemes, vagy esetleg elbukik, vagy amelyben nincs főhős, csak olyan elemek, amelyek hasonlítanak azokhoz a darabokhoz, amelyeket már „tragédia”-nak nevezünk. A második, a „(fennmaradt) görög tragédia” zárt. A darabok, amelyeket megnevezünk vele, a feltételek, amelyek mellett a kifejezést helyesen használjuk, rögvest a kifejezés elemei lesznek azt követően, hogy kijelöljük a határt („görög”). A kritikus itt kidolgozhat egy elméletet, egy valódi definíciót, amelyben felsorolja a fennmaradt görög tragédiák közös jegyeit. Arisztotelész definíciója – mint Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész összes darabjának elmélete – hamis, mert nem alkalmazható az említett szerzők néhány, helyesen „tragédia”-nak nevezett darabjára.⁷ Az arisztotelészi definíció értelmezhető ennek a zárt fogalomnak egy valódi (noha helytelen) definíciójaként, de – ahogy ez sajnálatos módon történt – úgy is értelmezhető, mint a „tragédia” valódi definíciója, ebben az esetben azonban attól a logikai hibától szenved, hogy azt próbálja meg definiálni, amit nem lehet definiálni. A nyitott fogalmat megpróbálja beleerőltetni egy zárt fogalom honorifikus formulájába.

Ha egy kritikus nem szeretne összezavarodni, különösen fontos tisztában lennie a fogalmaival. Ha nincs tisztában velük, akkor a „tragédia” (stb.) definiálása helyett a fogalom önkényes lezárását fogja végrehajtani preferált feltételekkel vagy tulajdonságokkal. Ezt pedig olyan nyelvi javaslatként terjeszti majd elő, amelyet helytelenül a nyitott fogalom valódi definíciójának fog tekinteni. Számos kritikus és esztéta teszi fel a kérdést: „Mi a tragédia?” – majd kiragadnak néhány példát, ezek közös tulajdonságairól megfogalmazznak egy helyes leírást, a kiragadott zárt osztály leírását pedig a tragédia valójában nyitott osztályának igazi definíciójaként vagy elméleteként értelmezik. Meglátásom szerint a művészet alfogalmainak („tragédia”, „komédia”, „regény” stb.) legtöbb állítólagos elmélete ezt a logikai mechanizmust követi. Valójában ez a folyamat a maga finoman megtévesztő jellegével felelős azért, hogy a műalkotások jogosan zárt osztályaiban található elemek felismerését szolgáló kritériumok egy osztályelem értékelési alapját javasoló kritériumokká alakultak.

⁷ Lásd H. D. F. Kitto: *Greek Tragedy* ide vonatkozó részét. London, 1939.

Az esztétika elsődleges feladata nem egy elmélet létrehozása, hanem a művészet fogalmának megvilágítása. Közelebbről meghatározva, azoknak a feltételeknek a leírása, amelyek mellett a fogalmat helyesen használjuk. A definíciónak, a rekonstrukciónak, az analízis sémáinak itt nincs helyük, mivel eltorzítják és semmivel sem gazdagítják a művészetre vonatkozó ismereteinket. Akkor miben is áll az „X műalkotás” logikája?

Ha a mindennapi használatot nézzük, a „művészet” fogalmát egyaránt használjuk leírásra (mint a „szék”-et) és értékelésre (mint a „jó”-t). Vagyis amikor azt mondjuk, hogy „Ez műalkotás”, ezzel időnként leírunk, időnként viszont értékelünk valamit. Mindkét használatot igen jól ismerjük.

Elsőként nézzük, hogy mi az „X műalkotás” logikája akkor, amikor a kijelentés leíró. Melyek azok a feltételek, amelyek mellett ezt a kijelentést helyesen tesszük meg? Nincsenek szükségszerű és elégséges feltételek, helyettük hasonlósági feltételekkel kell számolnunk, vagyis a tulajdonságok egy olyan csoportjával, ahol a tulajdonságok egyikének sem szükségszerű jelen lennie, de a többsége mégis jelen van, amikor a tárgyakat műalkotásokként határozzuk meg. Ezeket a tulajdonságokat a műalkotások „felismerési kritériumai”-nak [*criteria of recognition*] nevezem. A tradicionális művészetelméletekben már mindegyik tulajdonság szerepelt definiáló kritériumként, így nem ismeretlenek előttünk. Tehát amikor egy tárgyat műalkotásként határozzuk meg, akkor ezt rendszerint a következő feltételek mellett tesszük: a tárgy szakértelemmel készített artefaktum, eredetiség és képzelőtehetség jellemzi, és érzékelhető, mindenki számára megtapasztalható médiumában – kőben, fában, hangokban, szavakban stb. – különféle elemeket és összefüggéseket testesít meg. Némi teoretikus még hozzátenné e feltételekhez a vágykielégítést, az érzelem tárgyiasulását vagy az érzelmkifejezést, a beleérzést stb. Ezek a feltételek azonban igen esetlegesek, mert amikor a tárgyakat műalkotásként írjuk le, egyes nézők számára jelen vannak, másoknak azonban nincsenek. Az „X műalkotás, de *nem találunk benne* sem érzelmet, sem kifejezést, sem beleérzést, sem vágykielégülést stb.” tökéletesen értelmes, és gyakran igaz is. Az „X műalkotás, de *nem készítette senki*”, vagy „*csupán az elmében létezik, nem egy mindenki számára megtapasztalható médiumban*”, vagy „*egy véletlennek köszönheti a létezését: a festék a vászonra ömlött*” – amikor tagadunk egy normális feltételt – szintén értelmes kijelentések, és adott körülmények között igaznak bizonyulnak. Egyik felismerési kritérium sem definiáló, szükségszerű vagy elégséges, mert egy dologra mondhatjuk, hogy műalkotás, miközben tagadjuk a felsorolt feltételeket, még azt is, amit tradicionálisan nélkülözhetetlennek tekintünk, az artefaktualitást például: „Ez a fadarab egy gyönyörű szobor.” Tehát amikor azt a kijelentést tesszük valamire, hogy az egy műalkotás, akkor elkötelezzük magunkat a feltételek *valamegyikének* a jelenléte mellett. Aligha tekintenénk X-et műalkotásnak, ha X nem lenne artefaktum, ha nem egy médiumban érzékelhetően megjelenített elemek együttese, ha nem

az emberi szakértelem eredménye lenne stb. Amennyiben egyik feltétel sem lenne jelen, ha nem létezne olyan kritérium, amelynek segítségével egy tárgyat műalkotásként ismerhetnénk fel, akkor ezt a tárgyat nem is tudnánk műalkotásként leírni. Ám ennek ellenére is igaz, hogy a kritériumok közül egy sem, és egyetlen belőlük összeállítható csoport sem szükségszerű vagy elégséges.

A „művészet” leíró használatának magyarázata kevés nehézséget okozott, ami már nem mondható el az értékelő használatról. Többen is úgy gondolják – elsősorban a teoretikusok –, hogy az „Ez egy műalkotás” nem pusztán leír, hanem értékkel is valamit. Ebből következően a kijelentés feltételei tartalmazzák a művészet preferált tulajdonságait, karakterisztikumait. Ezeket a feltételeket „az értékelés kritériumai”-nak nevezem. Nézzük az értékelő használat egyik tipikus példáját: azt az elképzelést, amely szerint ha azt mondjuk valamire, hogy az egy műalkotás, akkor a kijelentés már magában foglalja azt a megállapítást is, hogy az alkotás az alkotóelemek *jól sikerült* összehangolása. A művészet jelentős számú honorifikus definíciója, illetve a művészet számos alfogalma ezzel a formával rendelkezik. Ebben az esetben az történt, hogy a „művészet” értékelő terminusként hoztuk létre, amelyet vagy azonosítottunk annak kritériumával, vagy ezzel a kritériummal igazoltuk. A „művészet” az értékelő tulajdonságával (pl. sikerrel létrehozott összhang) definiáltuk. E nézet alapján az a kijelentés, hogy „X műalkotás” vagy (1) egy olyan állítás, amely azt *jelenti*, hogy „X nem más, mint sikerrel megvalósított összhang” (például „A művészet *nem más, mint* szignifikáns forma”), vagy (2) tetszésünket fejezi ki az elemek sikeres harmonizációja *alapján*. A teoretikusok soha nem egyértelműek azt illetően, hogy az (1)-re vagy a (2)-re gondolnak-e. Többségük, amikor az értékelő használat kerül szóba, először a (2)-t fogalmazza meg, vagyis megadják a művészetnek azt a tulajdonságát, amely azt művészetként *teszi* az értékelő jelentés értelmében, majd az (1) következik, meghatározzák a „művészet” művészetteremtő tulajdonságával előállított definícióját. Ekkor azonban nyilvánvalóan összekeverik azokat a feltételeket, amelyek mellett valamit az értékelés céljával mondunk, annak jelentésével, amit mondunk. Az „Ez egy műalkotás”, ha az értékelés a célunk, nem jelentheti azt, hogy „Ez nem más, mint az elemek sikeres összhangja”, kivéve ha ezt eleve így definiáltuk. Legfeljebb a művészetteremtő tulajdonság alapján mondhatjuk, amely tulajdonság a „művészet” (egyik vagy a) kritériuma, ha a „művészet”-et értékelésre használjuk. Az értékelés céljával elhangzó „Ez egy műalkotás” kijelentésnek az a funkciója, hogy értékeljen, nem pedig az, hogy megerősítse azt, amiért ezt a kijelentést tettük.

Noha a „művészet” értékelő használata különbözik a művészet használatának a feltételeitől, ezekhez a feltételekhez nagyon szorosan kapcsolódik. Ugyanis az „Ez egy műalkotás” (az értékelés szándékával) minden egyes esetében az történik, hogy a művészetfogalom értékelési kritériumát (pl. sikeres összhang) felismerési kritériummá alakítják. Ezért van az, hogy – az értékelő

használat szintjén – az „Ez egy műalkotás” implikálja, hogy „Ez rendelkezik P-vel”, ahol „P” egy kiválasztott művészetteremtő tulajdonság. Következésképpen, ha valaki úgy dönt, hogy a „művészet”-et értékelésre használja – ezt sokan teszik –, akkor annak a kijelentésnek, hogy „Ez egy műalkotás, de (esztétikailag) nem jó”, nincs értelme. Ebben az esetben a „művészet”-et úgy használja, hogy semmit sem *nevezhetnek* művészetnek addig, ameddig az nem tartalmazza az ő tökéletességkritériumát.

Az értékelő használatlaltal nincs semmi probléma, valójában jó okkal használjuk a „művészet”-et értékelésre. Az a nézet azonban nem elfogadható, hogy a „művészet” értékelő használatának elméletei a művészet szükségszerű és elégséges jegyeinek igazi, valódi definíciói. Ezek az elméletek honorifikus definíciók, világosak és egyszerűek, melyek újradefiniálták a „művészet”-et a választott kritériumokkal.

Ezek a honorifikus definíciók nem azért különösen értékesek, mert burkolt nyelvi javaslatok, hanem azon *vitáknak* köszönhetően, amelyek a művészet definíciójában szereplő kritériumok módosítását célzó indokok felett folynak. A jelentősebb művészetelméletekben – akár helyesen honorifikus definíciókként értelmezzük azokat, akár helytelenül valós definíciókként tekintünk rájuk – mindig az az érv kapott különös hangsúlyt, amelyet a szóban forgó elmélet érdekében adtak elő. Vagyis a kiválóság és az értékelés választott vagy preferált kritériumai mellett felhozott érvek. Az értékelés e kritériumait illető szakadatlan vita az, amely az esztétikaelmélet történetét olyan jelentős stúdiummá teszi, mint amilyen. Minden elmélet értéke abban rejlik, hogy olyan kritériumokat próbál felállítani és igazolni, amely kritériumokat a korábbi elméletek vagy mellőztek, vagy eltorzítottak. Vegyük ismét a Bell–Fry-elméletet. A „Művészet nem más, mint szignifikáns formá”-t természetesen nem fogadhatjuk el a művészet igazi, valódi definíciójaként. Bell és Fry esztétikájában ez a kijelentés minden bizonnyal úgy funkcionál, mint a művészetnek a szignifikáns forma választott feltételével megfogalmazott új definíciója. Ennek a definíciónak az esztétikai jelentőségét az adja, ami a formula mögött rejlik: akkor, amikor a festészetben az irodalmi és a reprezentatív elemek kimondottan hangsúlyossá válnak, a plasztikus elemekhez való *visszatérésre* ösztönöz bennünket, arra hívja fel a figyelmünket, hogy ezek a plasztikus elemek a festészet lényegéhez tartoznak. Az elmélet feladata tehát nem az, hogy bármit is definiáljon, hanem hogy a definiáló formulát felhasználva, mintegy epigrammatikus tömörséggel, fontos javaslatot tegyen, mégpedig azt, hogy figyelmünket irányítsuk ismét a festészet plasztikus elemei felé.

Mihelyst mi, filozófusok, megértjük azt a különbséget, amely a formula és a mögöttes tartalom között rejlik, kötelességünk nagylelkűen bánni a hagyományos művészetelméletekkel. Ugyanis mindegyik mögött találhatunk egy vitát, egy argumentumot a művészet valamelyik jegyének a hangsúlyozása és középpontba helyezése mellett, amely jegyet mindezidáig vagy figyelmen

kívül hagytak, vagy eltorzítottak. Amennyiben az esztétikai elméleteket szó szerint értelmezzük, akkor – ahogy azt láthattuk – mind hamis. Ha azonban funkciójuk és lényegük szerint rekonstruáljuk őket, komoly és argumentummal alátámasztott javaslatokként, hogy figyelmünket a művészetben található kiválóság adott kritériumaira irányítsuk, akkor az esztétikai elmélet igen távol áll attól, hogy értéktelen legyen. A művészetre vonatkozó ismereteink tekintetében ugyanolyan lényeges szerepet játszik, mint minden más az esztétikában, hiszen arra tanít, hogy mit és hogyan nézzünk a művészetben. A legfontosabb, amit minden elmélet esetében hangsúlyoznunk kell, a művészetben található kiválóság magyarázatairól zajló vita – vita az érzéki mélység, az alapvető igazságok, a természetes szépség, a pontosság, a kezelésmód újszerűsége stb. értékelési kritériumok felett –, amely abban az állandóan visszatérő kérdésben jelenik meg, hogy mi is tesz egy alkotást jó alkotássá. Az esztétikai elmélet szerepét nem akkor értjük meg, ha az elméletet definíciónak tekintjük – ami logikailag már eleve kudarcra van ítélve –, hanem akkor, ha az elméletet komoly szándékkal tett, arra vonatkozó javaslatként értelmezzük, hogy adott módon figyeljünk a művészet bizonyos tulajdonságaira.

Fordította Kőműves Sándor

Fenomenológia és fotográfia*

A fenomenológia általában félreismerte a fotográfiát. Van valami meglepő ebben a közömbösségben. Husserl azonban időnként beszél róla. Egy Hofmannsthalhoz írott levelében például futólag említi, hogy példát szolgáltatson a „legnaturalistább” művészeti alkotásra. „Egy műalkotás, minél inkább a létezés világát visszhangozza, minél inkább abból meríti saját létét, annál inkább idéz elő saját maga, mint műalkotás, egy létre vonatkozó állásfoglalást (például egy naturalista típusú érzéki látszatként való tételezést: mint a fénykép természetes igazsága), és annál kevésbé tisztá a műalkotás esztétikai szempontból.”¹ A fényképész műve esztétikailag nem tisztá, eszközjellege által mindig a látható közvetlen megnyilvánulásáról szól. A pusztá valóságot látjuk benne. Amikor a művészet semlegesíti spontán hiteinket és egy világot nyit meg, a tényleges élet eltávolodik. Így amikor egy regényt olvasunk, sajátos attitűdöt veszünk fel. Ez egy rugalmas elköteleződés a fikció világában, egy nyitottság diszpozíciója, mintha csak előre beleegyeznénk abba, hogy elhisszük, amit olvasni fogunk. „Nem hisszük el, de nem is tagadjuk előre, sem nem kételkedünk abban, amit éppen elbeszélnek nekünk”.² Felfüggesztett, félig elkötelezett hit abban, amit egy összefüggő világgént mutatnak be neki, de mindig fenntartott, visszatartott hit, egy olyan önátadás, amely egyszerre lelkes és részleges. Jól tudjuk, hogy hogyan is hiszünk, amikor az elbeszélés világa hozzánk fordul, hogy érdeklődésünket és érzelmeinket előhívja. Egy, a *Logikai vizsgálódások* második kiadásához illesztett jegyzetben³ Husserl kiemeli, hogy a regényszerű fikció nagyon is jellemző minden művészeti alkotásra. Egy kép esztétikai szemlélete tehát nehézségek nélkül rokonítható azzal a tapasztalattal, amelyet irodalmi alkotások olvasása eredményezhet számunkra.

De a fényképet – az alkotó szabadság határainál – továbbra is a saját „természetes igazsága” gátolja. Ahelyett, hogy ebben pusztán a semlegesítés radikális véghezvitelére való képtelenséget látnánk, felidézhetjük volna – az alkotás esztétikai problémáitól függetlenül vizsgálva – azt az erőszakosságot,

* Edouard Pontremoli: *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*. Millon, Grenoble, 1996, 113–129.

¹ 1907. január 12-i levél. *La part de l'oeil*, 7. sz. Brüsszel, 1991, 13–14.

² Edmund Husserl: *Recherches Logiques*, 2, II. Presses Universitaires de France, Paris, 1962, 304.

³ I. m. 304.

amellyel ez a felfedezés meglepte a tekintetet. Az igazként megjelenítésre való kivételes képesség, amely a fényképet egyedivé teszi, ellentéteket okoz az elméletben. Hogyan fejezhető ki a látható világnak, ennek a természetesen kitarító fenomenalitásnak az a fotogenikus konoksága, amelyről a legfakóbb felvétel is közvetlenül tanúskodik? Mert a közvetlen tapasztalat, jóllehet a jel valamilyen olvasata rendszerint elfedi, mindig működik egy gépies tekintetben, ahol megköveteli a maga számára, hogy bizonyosan megegyezzen azzal, amit megmutat. Ebben a tekintetben a fénykép nem egy helyettesítő tárgy arra, hogy mintegy közvetítő közegként a dolgot magát adja. A lefényképezett felfedi magát benne. Az esztétikai attitűd kigúnyolja az igazat, és semmiképpen sem igényli a képzelte és a valóságos különválását. A műalkotás, az ábrázolt valóságba való fakultatív bekapcsolódást követelve, saját világát eleveníti meg. Az érzéki világból származó átvételeket használja fel arra, hogy egy képzeletbeli mezőt nyisson meg. Ebben pedig úgy észlelünk, hogy elhagyjuk az észlelést és az észleltet.

Azt gondolhatnánk, hogy Husserl, a korszaknak megfelelően, nem igazán ismeri a fotográfiát, vagy inkább megismétel egy általánosan elfogadott vélekedést. A fénykép a reprodukció kanonikus formuláját nyújtja. Ugyanakkor vele született hiányosságként hordozza saját mechanikus sorsát. Konokul művész akart lenni. De ez a minimalista művészet. A megalkuvásé, a természethez való könnyed hozzáadásé. Röviden, ha a fotográfia mindig is egy világi objektivitásra van ráutalva, akkor olyan képeket hoz létre, amelyek festményekhez hasonlítanak, és olykor ez utóbbiak esztétikai érényeivel bírnak. Kevert művészet, éppen csak hogy művészet, de kevéssel az eszközszerű technikán túl, ennek a kifejezőmódnak az alapvető tisztátalan jellege kétségkívül nagyobb figyelmet érdemelt volna a fenomenológia részéről. Husserl azonban nem időzött el ennél a kérdésnél.

De ki tette meg ezt őt követően? A fotografikus tárgy, a rögzített kép, amelyet mostantól fogva felvettek a művészetek jegyzékébe, semmilyen sajátos reflexiót sem hívott elő. A művészet fenomenológiája egy tényt vett jegyzékbe. Az alkotói szándék a természetes világgal szembeni érdekmentességet feltételezi, amelynek a hatalmát vakmerően megtöri. A művész gyakorlati magatartása és a fenomenológus felszabadított látásmódja ugyanazt a döntést hozzák: az észlelt világhoz való ragaszkodást felfüggeszhetőnek tartják. A művészi és elméleti tekintetek között vont olyan – kisebb vagy nagyobb mértékben hangsúlyozott – analógia ez, amely meghleti majd az esztétikai irodalmat. A francia filozófia hozzájárulása ebben a vonatkozásban nem hagyható figyelmen kívül. Nem azért, mintha Husserltől azt a felszólítást kapta volna, hogy a művészet dolgaihoz forduljon. Nem is azért, mintha meghallotta volna a műalkotás eredetére vonatkozó heideggeri kérdést. Az esztétikai gondolkodás eleganciája Baudelaire-től Valéry-ig vagy Malraux-ig, nem feledkezve meg Cézanne-ról, Proustról, Braque-ról sem, közvetlen

módon ösztönzött gondolkodásra. A művészetről szóló írások hagyományát kifinomult és érzékeny figyelem éltette. Mindazonáltal Sartre, a maga nyers és demonstratív módján, elméletalkotás tárgyává tette a képet, és ennek során magával a fényképpel került szembe. A tanulmányát irányító osztályozás gondosságával lehetővé vált számára, hogy észrevegye ennek sajátosságát. De az ő megközelítésében mindig közeli objektív rokonság kapcsolja össze a rajzot, a fényképet és a képet. Ezek mind olyan dolgok, amelyek megjelenítenek valamit. Közös tökéletlenségük megköveteli a megjelenítésben való együttműködésemet. Egy Maurice Denis által ihletett leírásban Sartre elmondja, hogy mi van a szemünk előtt: „[...] ez a fénykép, amennyiben egyszerűen csak észlelem, úgy jelenik meg számomra, mint egy sajátos minőségű és színű papírtéglalap, bizonyos módon elosztott árnyékokkal és világos foltokkal. Ha a fényképet mint »egy peronon álló férfi fényképét« észlelem, a mentális fenomenén szükségszerűen már egy más struktúrával bír: más intenció hatja át. És ha ez a fénykép úgy jelenik meg számomra, mint »Péter« fényképe, ha mögötte valamilyen módon Pétert látom, szükségszerű, hogy egy bizonyos hozzájárulás hassa át részemről ezt a kartondarabot, olyan értelmet adván neki, amellyel addig nem rendelkezett. Ha a fényképen Pétert észlelem, *ez azért van, mert én odabehelyezem*.”⁴ Meglepő, hogy egy ilyen leírás ezen a ponton mennyire figyelmen kívül hagyja azt a nagyon egyedi módot, ahogy a lefényképezett mint a jelenlétében közvetlenül igazolt adódik a fényképen. A képi természetében megőrzött fénykép a rendelkezésünkre felfüggesztettként maradna, éppúgy, mint bármilyen más ikon. A szoros hasonlóság semmilyen sajátos hatással nem bír. „Ez egy nagyon jó portréja Péternek, megtalálom rajta arcának minden részletét, olyanokat is, amelyeket nem vettem észre”, ismeri el Sartre. De rögtön ezután egy megnyugtató és valójában meglehetősen klasszikus érveléshez zárkózik fel. „De a fényképből hiányzik az élet: tökéletesen visszaadja Péter arcának külső ismertetőjegyeit, viszont nem adja vissza a kifejezését”.⁵ Az élet, az igazság, a jelenlét elvből elérhetetlennek vannak kikiáltva egy olyan gépezet számára, amely csak a látszatok, az üres burkok csapdába ejtésére képes, miközben a legjelentéktelenebb kroki, a karikatúra el tud jutni a valódi léthez.

Egy leíró tanulmányt jelezve előre, Sartre elhamarkodottan egy bizonyítással helyettesíti azt. Így a fotografikus „realizmus”, amely ezen előzmények nélküli kép egyetlen kivételes tulajdonsága, már semmi felforgatót nem tartalmaz. Hol a művészet, hol a pszichológia diskurzusának a konvencióiban állítható.

Ezért először is vissza kell utasítanunk a fényképnek a művészet „semlegesítő” tervébe történő besorolásának kényelmes megoldását, és annak

⁴ Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire*. Gallimard [Idées], 42–43.

⁵ I. m. 40.

gyakorlatát, hogy egy kép előtt „bármely létre vonatkozó állásfoglalást szigorúan felfüggeszünk”. Mert itt nem egy másoknál leleményesebb realista festményről van szó. Hacsak nem irányul szándékosan az ikonikus forma felé, és körvonalaiiban nem tart fogva semmi mást, mint a tiszta alakot, azaz hacsak a fénykép előtt nem veszi fel a műalkotás felismerésének esztétikai magatartását, a lefényképezett látható vad „természetessége” megváltoztatja a „festmény” természetét. Ebben „transzcendens létezők” felkínálkozása látható. Egyfajta rövidzárlat által a szemlélő viszony kisülésként fogadja az érzékelhető valóság evidenciáját. A csendes, de ellenállhatatlan robbanás visszaárad a látásra. A „fotografikus igazság” minősítést inkább a mechanikus eszközökkel megvalósított másolat magasabb fokozatának kell tulajdonítani. Mindig a látható parancsol. Egy fenomenológiai eljárásnak – a fényképen visszaadott dolgokra való tekintettel – azt kellett volna figyelembe vennie, hogy a létre vonatkozó állásfoglalás milyen kivételes intenzitással rendelkezett benne. Azt, hogy a természetes beállítódás hogyan változott vagy gazdagodott egy új megjelenési mód hatására. Azt, hogy amit lefényképeztünk, ez a látható, amely objektíve nem más, mint egy kép, egy kép mélysége hogyan fejezett ki a szemünk előtt egy ennyire eleven autoritást. Pontosan azért, mert „a létre vonatkozó állásfoglalás” a lefényképezett dolgokkal szemben ebben az esetben rendkívüli intenzitással bírt, a fenomenológiának figyelmet kellett volna fordítania rá. Az érzéki tapasztalat iránti érdeklődése megadta ehhez az eszközöket. Az intenzitás, az erő, a meggyőzőerő, az igaznak ez az érzése előtte rendszerint csak mennyiségi kifejezésekben került elmondásra. Ezt az érzéki hitet radikálisabb módon tudta megnevezni. Láttunk. Ettől fogva ezt az új, inkább szokványos látást kellett kimondani. Ez nem egyszerűen egy alkotás vagy egy kép esztétikai észlelése volt, hanem elsősorban ez az egyedülálló hozzáférés az ott, személyesen, a fényképen levő lefényképezetthez magához. Ennek a tapasztalatnak a fenomenalitása – mely olyannyira közel van a világban való látás szokásos viszonyához és mindazonáltal oly rendkívüli a látható mezejének az életünk jelen idején túlra való kiterjesztésében – kiemelt figyelmet érdemelt a fenomenológia részéről. Emellett hangsúlyoznánk, hogy a fenomenológia valószínűleg túl gyorsan értelmezte a fényképet – analogikus vagy nem analogikus – reprezentációs „viszonyként” vagy mint kvázi-észlelést. Husserl a reprodukció funkciója felé fordul, de elhanyagolja azt a megjelenési módot, amelyet ez a technika felfed. Nem gondolja azt, hogy a lefényképezett a fényképben *észlelt*. Kétségkívül ezzel magyarázható az, hogy azt is sugallja, hogy itt a jelnek a jelölthöz való viszonyáról lehetne szó. „A fénykép az eredeti idézi és ennek egyben reprezentánsa, bizonyos módon helyettesítője. Ennek képi reprezentációja olyan különféle ítéleteket tesz lehetővé, melyeket, ennek hiányában, az eredeti észlelésének az alapjá-

ra kellene visszavezetni.”⁶ Rendelkezett-e a fenomenológia ennek az egyedi képnek valamely tárgyalási módjával? Kielégítő volt-e másolatként és *a fortiori* illúzióforrásként kezelni azt?

Husserl érdeklődése ezek felé az egymásra nagyon hasonlító másolatok felé fordul, melyeknek sikerül megtéveszteni minket. Több alkalommal is visszatér a kirakatban található próbabábukra és a viaszfigurákra. Hivatkozik is ezeknek a fényképi reprodukciókkal való analógiájára. Mégis két különböző helyzetről van szó. Beszélhetünk arról az esetről, amelyben a viaszfigurák múzeumának termeiben híres személyiségek képmásait látjuk, amelyek vonásról vonásra visszaadják az adott személy fiziognómiáját. De emellett beszélhetünk „a jól ismert csapdáról” is, mely a múzeumlátogatási útvonalon egy minket üdvözlő mosollyal fogadó próbakisasszony elhelyezéséből áll. Kiállítási tárgyakkal lévén dolgunk, megcsodáljuk a portrék pontosságát, amelyek lehetővé teszik, hogy elképzeljük a rekonstrukció által megjelenített történelmi valóságot. A legnagyobb élvezetet jelenti számunkra megfigyelni azt a hatalmat, amellyel hitünk előidézésében az artefaktumok hatnak ránk. Ha a másolatok kitűnőek, mintha hinnénk nekik, és mintha magunk is ott, a megjelenített történelmi valóságban lennénk. Ha a viasz Napóleon előtt találjuk magunkat, az eredetivel teljesen megegyező reprodukció, a hasonló bármiféle szemfényvesztés nélkül hívja fel magára a tisztánlátó tekintet figyelmét. Mintha a jelen levő testen keresztül látnék. A hasonló artefaktum az áttetszőség funkcióját tölti be. Azt a szereplőt észlelem benne, amelynek az eredetivel megegyező másolata hivatott lenni. Csak hozzá kell képzelni egy történelmi helyzetet, a fikció egy horizontját. Az utánpótlásban azonnali varázst keresünk. De a hatás nem ugyanaz, mint akkor, amikor a lépcső alján egy mosolygó, mozdulatlan hölgy áll, aki mintha éppen üdvözölné minket. A másolat a meglepetés révén téveszt meg. Látni véltünk valakit, majd felismertük a benyomás tévességét, amikor egy összpontosítottabb észlelés kijavította az első érzéki információt.

Az illúzió ez esetben teljes volt, annak ellenére, hogy a tekintet azonnal kijavította magát. Tehát konfliktust tételezhetünk két észlelet között, amikor is a második, kitartóbb észlelet kijavítja az elsőt. Pontosabban, kibékíthetetlen ellentét feszült két hit között, amelyek e két észleleti tapasztalathoz kapcsolódnak. Érthető, hogy Husserl kiemelte ez utóbbi helyzet példaértékét. Ez jól példázza természetes hajlamunkat arra, hogy hitet társítsunk mindenhez, ami a valóságban megjelenik, mivel egy jelenlét, amellyel találkozunk, siettet az elköteleződésünket. „Az illúziók palotájában” elhelyezett csapda a fenomenológust a hit felé irányította. A nagyvonalúan bármely világi megjelenéshez társított hit reflexív nézőpont alá esik, egy lehetséges ellentétet idézve elő. „Csak az élő el-
lentmondás, amelyet a jelt adó hölgyre irányuló észlelési hajlam (hitre való haj-

⁶ Husserl: i. m. 319.

lam) szenved el a próbabábu (a viasztárgy) észlelése folytán, amellyel részben egybeesik ugyan, de amelyet egyéb mozzanatokban kizár, és amelyet főként doxikus minősége folytán szenved el – csak ez az ellentmondás akadályoz meg minket abban, hogy ténylegesen megadjuk magunkat ennek a hajlandóságnak.”⁷ Ekképpen a leggyakrabban feltűnés nélkül oldódik meg egy pillanatnyi konfliktus két nézet, és különösen két hozzájuk tapadó hit között. A rosszul látott, majd jobban látott élénksége által elfedett észlelt hirtelen már nem több emléknél. De a tapasztalat hozzájárulhat az eredetileg átérzett bizalomban keletkező zavar fenntartásához. Ezért nem is tudjuk lemérni a hitet egy észlelés erősségén. Az ember a kelleténél jobban hisz, amikor nem észlel eleget. De az észlelés elégtelensége az, ami a vita tárgyát képezi? Husserl nagyon világosan rámutat arra, hogy az érzéki konfliktus kiegyensúlyozódhat, a versengés fennmaradhat. Így, pontosít ő, „[...] a megkettőződés tehát nem egy tényleges, különálló észlelésekre történő megkettőződés, jöllehet az észlelés alapvonása: egy eleven jelenlétnek a tudata, mindkét oldalon megmarad. [...] Nyilvánvaló hogy a tudati mód változik, még ha az objektív értelem és ennek megjelenési módja mind előtte, mind utána az eleven jelenlét módjával bírnak is. Mindamellet a hit módja, és következésképpen a lét módja lényegi módon változik meg.”⁸ Husserl kitart ezt illetően: a konfliktusos, kétértelmű, de legalábbis gyanakvásra ösztönző légkört kétségkívül a hitünk oldalán kell elhelyezni. Az észlelés mindig a szokásos módon, megszakítás nélkül tölti be szerepét; minden alkalommal, amikor működik, „hit-előfeltevések” felé nyitott. Folyamatosan váltunk át az egyik látványról a másikra. „Ténylegesen semmi sem változott azon, amit látunk; sőt, van valami, ami közös ebben a két értelemben: mindkét oldalon ruházatot, haját stb. észlelünk, de az egyik oldalon hús-vér valójában, a másikon mint festett fát. Az érzéki adottságok egy és ugyanazon komplexuma képezi a két egymásra tevődő megragadás alapját.”⁹

Mégis, ha bizonyos értelemben ugyanarról a „valóságos” hajjal és öltözettel kezdődő érzéki tapasztalatról van szó, ez utóbbi elmélyítése, a tekintet figyelmesebb fenntartása kidomboríttatja a megpillantott eleven arc megszőköttségében a festett fa szokatlanságát. Valójában előzőleg egyszerűen nem is vettük észre az emberi megjelenés alakjában ezt a nyers és élettelen anyagot. A folyamatos észlelés épp hogy korrekciót eredményez az első észlelésben. A felszólítás először banális módon a jobban látásra vonatkozik. Ember, próbabábu? Husserl szerint képes vagyok egyiket is, másikat is „megragadni”, és az egyik, a látott dolog tételezésében valószínűbbnek ítélt módozat mellett dönteni. A „cáfolt” észlelés azonban megőrzi „vonzerejét”. A legjobb a felületesítés mellett dönteni.

⁷ I. m. 252.

⁸ Husserl: *Expérience et Jugement*. PUF, 1970, 109.

⁹ I. m. 105.

De tiszteletben tartja-e még az ilyen választás az észlelés lényegét? A maga részéről Husserl az ítélet autoritásának megalapozására törekszik. A kételynek maga a lehetősége érdekli, amely felfüggeszti az érzéki bizonyosságot, és filozófiai távolságtartássá alakulhat át. Merleau-Ponty anélkül, hogy vitatná a husserli nyelvezetet, az aktuális észlelés érintetlen erejéhez tér vissza, amely egyedül képes arra, hogy teljes mértékben elfedjen egy téves látásmódot. Erre a mindig újjászülető észleleti hitre van szükség ahhoz, hogy az előző hitet elhomályosítsuk. Ott, ahol az érzéki meggyőződések egész rendszere visszautasít két egymásnak ellentmondó lehetőséget, sőt egymásutániságukat is, Merleau-Ponty azt kutatja, hogyan képes ezeket egyetlen világ kizárások, felülírások által magába fogadni egy folyamatos újjászületésben. Más szóval, mindig az új észlelése az utolsó szó. Ebben oldódik meg a megjelenített rejtély. A lehetséges semlegesség, amelyet Husserl oly fontosnak tartott, a filozófiai tudat döntése. Röviden: a becslés, az egyszerű „léttételezés”, mely szerint „valószínűbb, hogy ez inkább ember”, mint próbabábu,¹⁰ nem egészen az észlelő tudatból származó megállapítás. „A dolgoknak ez a fajta előre elfogadott megtagadása”, amely, úgy tűnik, elbizonytalanítja az észlelést, nem az érzékiség, a világban és a létben való folyamatos elköteleződés törvényét fejezi ki. Nem mintha az észlelés egy végleges, rendíthetetlen hitben való életet jelentene, mely kizárja a tévedést. Inkább arról van szó, hogy ennek az érzéki hitnek semmilyen felfüggesztése nem engedhető meg; mihelyst a megcáfolt első azonosítás feledésbe merül, az aktuális jobban látás az észlelt tárgyat mentesíti általában minden, valamely elmúlt illúzióra történő utalástól. „Tudjuk, hogy egy észleleti látszat bármely pillanatban semmissé válhat, de azt is tudjuk, hogy mindez csupán akkor következik be, ha helyét egy olyan tökéletesen odaillő észlelet veszi át, amelyben a korábbi nyomtalanul eltűnhet. Hiába is keressük ebben a krétaszerű szikladarabban azt, ami az imént még tenger mosta fadarab volt.”¹¹ Az észleleti tapasztalat számára lényeges hitelt nyújtani minden cáfolhatatlan, szemtől szembeni helyzetben adódó tapasztalatnak. A hit ürességtől való borzalma olyannyira erős, hogy egy újabb evidenciát azonmód elfogadunk. „Még ha elővigyázatosságból azt is mondom majd, hogy ez utóbbi, az újabb evidencia, »önmagában« (azaz számomra, amint kissé közelebről, figyelmesebben szemügyre veszem) kétes vagy pusztán valószínű adottság, ez mégsem zárja ki, hogy akkor, amikor éppen ezt megállapítom, maga a tárgy minden kétséget kizáróan »valósnak« tűnjön, és ne csak »felettebb lehetségesnek« vagy valószínűnek. Ha a későbbiekben e

¹⁰ I. m. 112.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*. Gallimard, Paris, 1964, 64. Magyarul *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest–Szeged, 2006, 55. (A fordítást módosítottuk – a ford.)

látvány is szétfoszlik, ez megint csak egy újonnan felbukkanó »realitás« nyomasztására történhet meg.¹² Két lehetőséget hagyjunk érvényben: ez egy ember, vagy lehet, hogy próbabábu. Az elhatározás elővigyázatossága egy kimondott dolog erényével bír. Ily módon kell *ítélnünk*. De az észlelés nem bírja el a kétértelműséget. Már szükségképpen újra állást foglalt, az illúzióvesztés félelme nélkül. Hiszen a fényképen észlelt, a lefényképezett sohasem kerül közel az illúzióhoz, vagy inkább már mindig is saját „reális” jelenlétével határozza meg az őt kutató tekintet tapasztalatát. Honnan veszi akkor ez a tünékeny, törekeny és nyomszerű alakocska dologi autoritását, ha csak nem abból, hogy a látás számára ilyenként adódik, amikor a szemünk elé kerül? Mondhatnánk: ez csak egy nyom. Amivel mindenki tisztában van, mint ahogy azzal is, hogy hogyan nyerhetők a látható dolgokból kiindulva – e találmány kezdeteitől fogva – ezek a valóság-hű képek. De mit tesz a tudatlanság és a tudás a látás egyszerű tapasztalatában? A hasonlóság eszméje bátoratlan és alkalmatlan marad arra, hogy megmagyarázzuk a jelenlétnek azt a stílusát, amely ez esetben kizárólag az igazi világhoz tartozik. A *van [il y a]* nyeresége áthatol a szimulákrumokon. Ezt nehézség nélkül fel lehet ismerni, amikor „egy olyan Lét, amely lényege szerint *perçipi* (észlelt)”,¹³ találkozik vele. A látott Lét, amely „a világ húsát” képezi. Merleau-Ponty nem kutatta, de még csak fel sem figyelt a fotogenikusság rejtélyére. Még felfedésre váró észlelhetőségről, a maga mai banalitásában példaértékű tapasztalatról lévén szó, a festmény számára fenntartott ontológiai kérdést a mechanikus képek irányába kellett volna továbbvinni (vagy eltéríteni). A Látható, amely hagyományosan felelős a visszatükröződésekért és az árnyékokért, még láttatta azt, amit a 19. század első felében tárt fel: termékeny hajlandóságot a terek, de főként az idő áthágására. Ez a lefényképezett – mihelyst már nem találtuk kielégítőnek, hogy a fotográfia termékének tartsuk – távolról sem szokványos láthatóvá tette. Az egyszerű tárgy egyszerű adottsági módozattal bírt. Mindazonáltal a látásmódok legközönségesebbikéből kiindulva kellett azt megragadni, abból, amit a látásra szolgáló gép tűnik visszaadni, illetve mutat meg.

A fénykép majdnem mindig eljárás-ként meghatározott. Kezdjük azzal, hogy kijelentjük: létmóddal rendelkezik, és éppen hogy nem jellemzi az eljárás. Nem valamiféle különlegesen sikeres szemfényvesztésről van szó. Hiszen a fénykép nem hitegetni akar; nem titkolja el az artefaktumokat vagy azokat a hiányosságokat, amelyek saját ikonikus valóságát megmutathatnák, hanem a látás közönséges eszközei révén egyenesen a lefényképezetthez vezet minket. Ha „illuzionistának” mondják abban az értelemben, ahogy a szigorúan figuratív festészetet jellemzik, sietve meg kell jegyeznünk, a látott mennyire tartózkodó abban, hogy saját, látható helyét elhagyja. Egy fényképen ott lá-

¹² I. m. 63–64. (Magyar fordítás: i. m. 54.) (A fordítást módosítottuk – a ford.)

¹³ I. m. 304. (Magyar fordítás: i. m. 280.)

tom – miközben az illuzórikus megragadhatóként, közeliként adódik – az ott-jelenlévőt (egy délibáb a sivatag homokjában aligha tekinthető illúziónak). A fényképezés önmagában sohasem törli el a dolgoktól való óriási távolságot, mivel a lefényképezett láthatóan az övéi mellett marad. Semmilyen alku nem lehetséges az ittlevő és a messzi, a jelenlevő és a távoli között. Mégis, a jelenlétek ugyanolyan láthatósággal bírnak. E láthatóság egy régi felvétel kereteiben ugyanúgy hívja fel magára a tekintetünket, mint ahogyan azt bármilyen aktuális realitás teszi. De a látás csak egyetlen rendszert ismer. A szemnek elégséges azt megállapítani, hogy a reális mely teréhez viszonyul a tekintet által megcélzott tárgy – amit a lefényképezett észlelése a fényképen spontán módon meg tud tenni – ahhoz, hogy a látómező kettős mélységgel rendelkezzen. A fényképezőgép lencséje a bekebelezett világra nyílik.

A fénykép esetében lényeges, hogy nem is színlel, nem is csal meg, hanem őszintén engedi megjelenni azt, amit megmutat. Nem érezzük azt a zavart, amely a hitünket sújtja egy észlelési csalódás után. Amikor a szokványos tapasztalat során egy dolgot másnak tartunk, az érzéki felderítés utólag kijavít minket. A fényképpel szembeni beállítódás az észlelés szempontjából nem továbbfejlődő. Semmilyen tetovázás, semmilyen folyamat sincs, semmi sem íródik felül. A kutató tekintet első átsuhanásától a vizsgálódó tekintetig, amely a jobban látásra törekszik, ugyanaz a beigazolt, magabiztos, ellentmondásba sohasem ütköző észlelet van. Sőt annak, amit látok, a kényszermozdulatlanságában módosulásokra képtelen lefényképezettnek, mindössze ráirányuló tekintetem igencsak korlátozott variációi válhatnak hasznára. Ő a látás jövő nélküli társa, mely önmaga által nem mutathatja meg saját különböző aspektusait. Minden adott már, még ha nem is láttunk mindent. Felleltározhatom ezt az ott láthatót éleslátásom függvényében, de anélkül, hogy remélhetném, szabadabban fog majd megnyílni egy tényleges felderítés számára. Gépiesen megfordíthatok egy fényképet, akár a gyermek, aki belopakodik a tükör mögé. Anélkül, hogy a hit bármiféle csalódást szenvedne. A hold, melynek a hátsó oldala sohasem látható, nem veszít semmit reális jelenlétének autoritásából. Így van ez azzal is, amit lefényképeztünk. Ugyanannyira bizonyító erejű, végleges formátumot ír elő, mintha szüntelenül beigazolódná a végtelen variációk sorozatában. Optikai jelenségként ragadva meg, mint amelyet visszatükröződések és árnyékok jellemeznek, megjelenítési módja az egyszerű dolgok megjelenítési módja marad. De a teljesen azonos reprodukciókkal szemben, amelyek festett képként vagy kirakati próbabábuként tévesztenek meg minket, a fénykép nem egy rövid ideig tartó figyelmetlenség segítségével észlelt tárgyak homogén mezőjében alapozódik meg. A kitarzott látás benne mindig távoli, nem kiigazítható jelenlétekhez jut el. Jelentős különbség ez a viaszfigura sikeres szemfényvesztéséhez képest, amely átadja magát egy új észleleti gesztusnak. A fénykép esetében nem beszélhetünk szórakozott látásról, amelyre egy elharmarkodott hit alapozódna, egy kevésnyi látnivalóról, amellyel

beérjük egy szempillantásnyi időre, és amelyet utólag módosítunk. Minden azonnal adva van, akár a világ maga, és ebből az első látványból minden fenn is marad, lehetséges felülírások és hozzáadások nélkül. Ebben az értelemben a fotográfia tapasztalata kitüntetett módon a már ott levő láthatónak a tapasztalata, az elő-látás tapasztalata, amelyhez képest minden tényleges irányultság utólag következik, a látás sohasem-elkezdettségében. Ez már mindig így van, amikor látok. Érdekelt, intencionális, felderítő, a törődés vagy a kíváncsiság által delejezett tekintettel fordulok a láthatók meghatározatlan és nyilvánvaló áramlása felé. A fényképpel és a belőle áradó igazság hangulatával nem játszunk el, hogy hiszünk, még akkor sem, ha egy ilyen rá vonatkozó tudatállapot elvileg mindig lehetséges marad. A fotogenikusság szilárd és mindenkire érvényes meggyőződést kíván meg. Az elköteleződés ez esetben semmiféle semlegességet sem enged meg. A létre vonatkozó állásfoglalás ugyanolyan határozott marad itt, mint a „normális” észlelésben vagy az emlékezésben. A lefényképezett, mely a fényképen megmutatkozik, mihelyst megmutatkozik, arra hív fel, hogy igazságát elismerjük.

A fényképet pedig tágra nyílt szemekkel vizsgáljuk. A helyét mint fénytörő közeget látjuk, mely elutasítja a hely egységét; közeli és átlátszó víz, amelyben a bot megtörik. Az itt és az ott ugyanakkor mutatja meg lokális összeférhetetlenségét, amikor tekintetünk számára feltárul. A kéz és a felvétel csillogó anyaga érinteni színleli egymást, miközben a látható terek összeférhetetlenek. Egyedül a lefényképezett dolgok áttetsző burka foglal helyet a jelen térben. Ezen az oldalon, ahol érzékeink a közeli tárgyakat tárják fel, nem marad más, mint egy papíralapú mesterkedés. Ott a lefényképezett idegen bolygója a maga világosságában tartózkodik, egyedül a szemeknek kiteve. Korlátozott megmutatkozás, ha tetszik, de teljességgel meggyőző, amennyiben egyedül a láthatóság regiszterében tartózkodik.

Valamiféle majdnem-észlelés tehát az, ami működik itt, mely az érzéki felfogás módozatait arra használja vagy használja ki, hogy a valódi tapasztalat képességeit bitorolja? A világ tárgyaként vélnénk látni a hasonló artefaktumot, amely érzékeinket becsapva képes volna hitünkben egy jelenlétet egy mássikkal behelyettesíteni. De a fotográfiai kép minden egyszerűsége és a látási tapasztalat ezáltal lehetővé tett kivételes jellege abban rejlik, hogy egy közvetlenül látott, azaz észlelt mély(sége)t hord magával. Olyan „mély(sége)t”, mely az ikonikus „felszín”-hez tartozik, s oly szorosan szolidáris vele, hogy áttetszőségről, mélységhatásról kell beszélnünk, nem pedig a reprezentáns és a hiányzó ábrázolt – melynek kapcsán megelégednénk azzal, ha jelenlétét elképzelnénk – közötti megszokott kettéosztásról. E fenomén furcsa – egyszerre természetes és természetellenes – egységének fel kellett volna kavarnia a kép módfelett nyugodt történetét. Fel kellett volna ismerni ezt az epizódot, amelyben a látható, oly nyilvánvalóan önmagánál fogva, elfoglalta a felvétel gépies terét, mintha mi csak a tapasztalat katalizálói lettünk volna. Amikor azt

szeretnénk kimondani, amit látunk, és ami egy ilyen esetben valamely jelenlévő, kudarcot vallunk, ha egy „reprodukcióval” való megegyezésnek akarjuk tulajdonítani a lefényképezettnek ezt a mélyreható és váratlan teljesítményét. Szükséges-e ennyire makacsul egy technikai mesterkedésre vonatkozó információ számlájára írni a szemek nagyon is világos meggyőződését? A dolgok és az emberek megmutatkozásának semmit sem kell bizonyítania.

Fordította Györgyjakab Izabella és Szigeti Attila

A fotogenikusság*

Milyen alapon tartjuk meg-nem-mutatkozónak valaminek a megjelenését, ami valamilyenként feltűnik? Nem ennek az ellenkezőjét tapasztaljuk minden pillanatban? A nap megjelenik. Ez az égi jelenés saját fényénél tündököl. Ő maga is megvilágosodik, amint a többi tárgyat megvilágítja. Látjuk a megvilágított, a fényforrástól távol levő dolgokat, de az uralkodó világosságot is, a tiszta környezetet, az áttetsző étert, az fénysugarak áteresztésének hatalmát. A világítás szórt, légköri ereje, ha nem az átlátszatlan felületek módján észleljük, nem rendelkezik-e az elementáris láthatósággal? A sugárzó levegő vagy a tűz elrejtőzik a szemünk elől, míg a föld vagy a víz elvileg nem utasítja vissza, hogy a kezünk ügyében legyen? A spekulatív szigorúság kétségkívül megköveteli, hogy az, ami láthatóvá tesz, különbözzön minden, a megvilágítás előnyét élvező tárgytól, amely egy természetes reflektor külső hozzájárulásával kínálkozik fel a tekintetnek. De a természet gyakran követ el logikai hibákat. A meg-nem-mutatkozásnak a fényhez társított hírében van valami meglepő, amikor a világ bármilyen érzéki megfigyelése meghazudtolja az égi fény tevékenysége és elszenvedése közötti összeférhetetlenséget. Annak számára, aki kinyitja szemét, a környező fényesség nem elégszik meg a színek és formák kirajzolásával, izzó verbalitása nem a boltozat magasának mesterséges napjai módján tisztazza a körvonalakat. Ezeknek a rejtett módozatoknak, amelyek a váratlan fordulatok értékét megadják, egyike sem használatos igazából a megvilágított világban. A világosság túlzott feltűnés nélkül mutatkozik meg, de az elrejtettre való visszahajolás nélkül.

A lefényképezett kiteszi magát, megnyilvánul, megjelenik. De látótérbe kerülése nem rejtje el a megjelenés egyetlen mozzanatát sem, nem válik eseményé, nem jele semmiféle felbukkanásnak. Az esztétikai, metafizikai nyelv válságról, megvilágításról, meglepetésről beszél. A felidézés olyan módja ez, amelyet a művészet mindig megragad, kiemel, és megszakítja a megszokottságot. Szükség van új megjelenések előtörésére ahhoz, hogy a feltűnés, a tiszta megmutatkozás képességét a megjelenőn túl is elgondolhassuk. Művészi környezetében a fénykép a maga realista és engedelmes módján afféle szegény rokonként viselkedik. Ugyanakkor túlságosan hamar beleegyezik a fenoménnek ebbe a felosztásába, és még igyekszik is létrehozni azt. Nevezzük

* Edouard Pontremoli: *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*. Millon, Grenoble, 1996, 129–147.

szofisztikalásnak a fotóművészet eme állandó erőfeszítését egy aktusnak a láthatóban való megrendezésére, bemutatására. A láthatatlannak a maga valójában megnyilvánuló erejeként a megjelenés, a *phainesthai* úgyszólván a megjelenőn túl kerül megragadásra. Más szóval, a fotográfia a művészet diskurzusában akarja kifejezni önmagát. Alkalmazkodik hozzá, miközben természeténél fogva veszélybe sodorhatná. Miért kellene elfogadni minden további nélkül, hogy a lefényképezettnek a külső megjelenése elrejtje a megmutakozást, holott az áttetsző láthatóság, ez az élő kisugárzás igazolja a képben, hogy valami, valamilyen dolog, egy világ – van? A lefényképezett összegyűjti a megjelenés energiáját, amelyről minden tapasztalat ellenére sem tudtuk igazolni, hogy az éjszaka titokzatosságában lakozik. A megmutakozás meg-nem-mutatkozása, a fény láthatatlansága törekeny dogma. Kétségkívül logikai kényelmességből szeretjük fenntartani.

Íme Dreyfus kapitány egyenruhában, a bíróság előtt. Látom ezt a megjelenőt, aki megmutakozik, nem pusztán mint fénybe-kerülést, árnyékból való előlépést. Ha hiszek a szemeimnek, amikor hozzájárulnak ennek a történelmi alaknak a személyes megnyilvánulásához, helyénvaló, hogy ott látják őt, és megállapítják vizuális jelenlétét. A meggyőződés egy élő, fényes anyaghoz kapcsolódik. Ez a megjelenő egy minduntalan feltűnő. Ahhoz, hogy ezt a megmutató állhatatosságot megértsük, nem szükséges valamiféle titkos gépezetet elképzelnünk. Miért kellene konokul kitartani amellett, hogy a látható háttérbe odahelyezzük a megmutakozás hatáskörét? Mert máskülönben az ember jogosan előfeltételezi a napvilágra-jövetelt mint láthatatlan képességet, amely kimozdítja a titkos bábót a dobozból. Ténylegesen, semmi sem bukkan fel a mozdulatlan képen. Dreyfus nem válik ki, de láthatólag önmagától mutatkozik meg. A lefényképezett láthatója mindig egy kimeríthetetlen láthatóságból táplálkozik. Ez a feltétele annak, hogy higgyünk neki.

Kétségkívül inkább ragaszkodtunk a megjelenő objektív eszméjéhez, amelyet a megjelenési ereje az aktus végrehajtását követően azonnal cserbenhagyott. A fénykép egy valamikori látható tökéletesen megőrzött ékesége lenne? A megőrző gesztus nem kínál többet a tekintetünknek a látható múlt idejű melléknévi igenevénél, egy élettelen optikai figuránál, a saját aktív forrásától elszakított hiányzónak a visszaverődésénél. Íme az, ami állítólag meghatározza a fényképet, és semmi több. De ahhoz, hogy igazságot szolgáltatassunk a kivételnek, amelyet ez az egyedi kép a szemünk előtt állít fel, rá kell kérdeznünk az igazára, vagy, ha tetszik, igazságának hajthatatlan megjelenésére, mely csak hozzá tartozik jogosan. Hiszen a fénykép éppenséggel azt engedi láttatni, hogy a megjelenés visszahúzódott. A fényképezés gesztusa tehát sokkal többről beszámol, mint amit a kezdeményezés és a kézi technika megragadni képes. A fotó megőrizte a képben saját természetes televényét, láthatóságának alapjait. Mivel a látást veszi igénybe, és egyedül azt, a fénykép csak a látás és a látható tapasztalatában ragadható és érthető meg. A fényké-

pezés anyagának szemcsés és átlátható egyedisége, ez a homályos légkör a tömeg és a fény között nem tenne hajlamossá arra, hogy hitelt adjunk neki, ha kétes természete kirírna a dolgok megszokott vizuális kásájából. Optikailag a fotó – mint a platonikus szimulákrum tökéletessége – fenntartások nélkül kínálja fel szemünknek az érzéki világ igazságát. Itt egyáltalán nem szükséges megtanulni látni, mint ahogyan azt a festészeti alkotás tekintélye előtt tesszük. A fotó nem követel semmilyen nevelést, a közös látástól való elfordulást, eltérést. Abban pedig, amit egy fényképen látunk, nincs semmi kivételes.

A fotogenikusság mindközönségesen az arra való titkos képességet jelöli, hogy valami a legjobb fényben jelenjen meg egy fényképen. Senki sem tudja magáról, hogy fotogén-e mindaddig, amíg nem fényképezték le. A fényképezőgép dönt erről, akkor is, ha gyanítható, hogy ez a tulajdonság a természetes elemektől, a levegő áttetszőségétől, a felületek nem egyenletes tükröződésétől, a fény intenzitásától is függ. Sokatmondó, hogy kezdetben a találmányt a nap géniuszával hozták összefüggésbe. A „fotogén rajz” a nap spontán terméke, nem szigorú értelemben vett írás, a nyom egyfajta művészete, hanem az affinitás játéka, mágia avagy a környező fény fizikája. Hogy a metszetről, a feliratról kellett beszelnünk, az annak tulajdonítható, hogy ezeket rajzolt képekként értelmezték. De a fénykép klasszikus meghatározása nem azt mondja-e, hogy az „lényegében a világ egy olyan képe, amelyet az ember közvetlen cselekvése nélkül kapunk”?¹ A természet itt nem reprezentálva van, hanem lehetőséget kap arra, hogy magától megmutatkozzon ön maga előtt. Amikor a szem kutatja, ő saját láthatatlan sűrűségében egy világ mélységét engedi látni.

Ekképpen van az, hogy a fénykép egészében az észlelés uralma alá tartozik. Semmi többet nem mondunk ezzel, mint hogy a lefényképezettet közvetlen módon észleljük. Szigorú értelemben csak a fénykép, a papír felülete észlelhető közvetlenül. Mégsem közvetett észlelésről van szó, hacsak nem valamiféle kiterjesztett, megtört, gépesített, felváltott, de mindig a világra magára, nem pedig a képekre nyitott érzéki tapasztalatot nevezünk így. Mert a közönséges kép sajátossága pontosan az, hogy az igénybe vett észlelő magatartást gátolja annak érdekében, hogy elvezessen az imagináriushoz. Az, ami a szem általi felismeréssel veszi kezdetét, rögtön megszökik a szellem révén. Egyszóval, ez egy – ebben az esetben ikonikus jellegű – közvetítés. Jól megformált reprezentáns. Arra mutat, ami hiányzik. Egy korai felfedezés, a festményé, nem eredhetett máshonnan, mint a szerelmes szívből. Ez a fiatal görög lány, aki az idősebb Plinius szerint meg szerette volna őrizni egy szeretett árnyék körvonalait, így óvta magát az elviselhetetlen hiánytól. Már foto-grafikusan, a tér és az idő ezen oldalán visszatartott képmásának nem volt szüksége másra, csak egy hűséges kézre ahhoz, hogy befejezze a fény nyilvánvaló rajzát.

¹ Jean A. Keim: *Histoire de la Photographie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

Ám Niece felfedezése elképesztő. Újból a formák megkülönböztetésére számítottunk. Ehelyett a világosság jött el. A kivetítésnek az idők mélyéről érkező művészete csak lapos és elnagyolt körvonalakat szolgáltatott. Ezek hasonlítottak, de olyan csalfa módon, amely elégedetlenül hagyta a nézőt, amikor épp nem szórakoztatta. Ami a festészetet illeti, hőstetteket hajtott végre, amikor visszaadta az igazságot és az életet a megvilágított világnak. Csodáltuk képességeit. E rekonstruált látványok között történt meg a dagerrotípia oly figyelemreméltó belépője, amelyet mechanikus jellege tett botrányossá a romantikus esztétizmus közepette. Egyben az akkoriban divatos polgári arcképfestészetet is veszélyeztette. A szellem tudománya számára pedig illetlennek, alkímiaja miatt archaikusnak számított. Valójában a 19. század, amely könnyedén magára ismerhetett volna a fényképeszeti felfedezésben, konokul kitarzott a tagadó attitűd mellett. A mozi meglehetősen hamar elnyerte a hetedik művészet hízelgő elnevezést, holott az ekkor már szinte százéves fotó, amely életet adott neki, még mindig várta az esztétikai szentesítést. A jelenséget történelmi talány borítja be. Ennek önmagában feltűnőnek kellett volna lennie. Az emlékezet a festőkkel folytatott akadémiai vita mögé temeti. Semmi vagy majdnem semmi nem maradt a tudományok iránta való lelkesedéséből. Ami pedig a tudatlan közönség érzéseit illeti, annak megismeréséhez arra volt szükség, hogy kiállítások tárják fel többek között a dagerrotípiák kincseit, és lehetővé tegyék számunkra, hogy észrevegyük ennek a képbeli világnak a hirtelen vitalitását. Hiszen a világ és mechanikus képei felvették azt a szokást, hogy a szemünk előtt cserélődjenek ki. Napjainkban az az újdonság, hogy a minket elárasztó ikonikus áradat többé már nem egy elidegenítésre, provokálásra, oktatásra alkalmas helyettesítő, hanem életünk helye. A képek világává változott világ képeiben lakunk. A természet iránti realista elköteleződéssel induló vállalkozás radikalizálódik, és mostanra önálló rendszerre válik. „A mi világunk egyik megkülönböztető jegye” – mondja Barthes – „talán éppen az a fordított rend, hogy a képzeleti vált általánossá, s mi aszerint élünk”.²

Mégis, újra a fotográfiai dokumentum történetének eredete és látványosságá válásának epizódjai felé fordulva egy olyan tájat lehelünk fel, amely még mindig illetékességgel bír saját képe fölött. Nevezzük ezt a mértéktartóan tiszteletteljes képnek. Annak, ami láthatóan a dolgok sugallatából született. A megegyezéssel világokon és szokásokon innen a világ „az, amit nem várunk”. Maldiney kifejezése a fényképekre is alkalmazható, amelyeket a világról készítünk. Már csak azért is, mert a fotó tulajdonképpen a világból való, abban és abból ered. És mert az első rácsodálkozás a maga a látható által gépiesen felkínált látás e prózai eseményén múlik. A fényképezés kétségkívül valamiféle tisztán emberi zsenialitás művészi tökéletessége révén is csodálatba ejthetne.

² Roland Barthes: *Világokamra*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 122.

De a maga megállapító, minimális, objektív észlelési stílusában, mintha csak meghatalmazás alapján tenné, helyettünk és saját optikai teljesítményei szerint lát. Egy látásra szolgáló gép azt mutatja meg, amit ő „lát”. Persze más olyasmit is ismerünk, ahol a táj látványossággá válik, mint például a tükröző felületeket vagy a *laterna magicát*. Ám a látható ott mindig múlandó, felületes. Egy fuvallat magával sodorja. Megjelent. Elenyészett. Elrejtve vagy láthatatlanul a dolog, jelen lévén, mindig uralkodik saját megjelenései fölött. A fotó ellenben, mondták, emlékező tükör. A távollevő dolog még mindig, meghatározatlanul megmutatkozik, hiszen saját tükörképében rögzült. Bezárva, változatlanul, behúzódva véglegessé vált formájába. A fotográfiai dokumentum objektív tanúsítványában nincs semmi vitatható. Az „ez volt” szigorúsága, a negatív provokatív közömbössége, „meglepő” idegensége nem engedélyezi az emlékezet bizalmaskodásait. A fénykép tulajdonképpen történeti, amennyiben az eseményszerűt annak eredeti helyén rögzíti az elkövetkező idők számára. A portréfényképezéskor jól tudták ezt, amikor modelljüket ködös és valószínűtlen festett vásznon előtt örökítették meg. Kellott ez az elszánt eltávolodás, a háttérnek ez az elvont semlegessége az örökkévalósággal való szembenézéshez.

Érzéki látásként a fotó magát a világot hagyta megjeleneni. Vagyis a természetes kohéziót, a sokféleség és a teljesség kiválóságát, a végtelen mélységet, egy többalakú, oszthatatlan létezőt. Úgy vélvén, hogy ezzel igazságot szolgáltatnak konstitutív realizmusának, az emberek a fényképet releváns mutatónak minősítették. Mintha az igazat mutatta volna be, de a bűnjel, a részlet, a nyom alakjában. A mártírhalált halt szentnek az ereklyetartóban őrzött sípcsontja. A lényeg feledésbe merült. Hiszen a keret csak látszólag határol el. A fénykép igazsága egyáltalán nem töredékes, akkor sem, ha a mező előírt korlátozása csökkenti rajta a láthatót. Kivéve a durva rekonstrukciókat vagy hamisításokat, semmilyen önkényes kivágás nem befolyásolja a lefényképezett világiságát. A fénykép alapját a létező világban való szilárdsága képezi. Ha a dolog, az élőlény, a felhő nem együttes jelenlétük affinitásában mutatkoznak meg, csak egy festmény lenne előttünk. Hogy igaz legyen, a fénykép nem kimondottan a nézőnek szól. A látható önmagáért alakul benne. Legfeljebb, szemben állva, egy arc a meghívott tekintethez szól. A saját oldalára vonzza, oda, ahol a lefényképezett koherens világa mindig a mi hiányunkban morajlik. Valójában a fénykép különössége abban áll, hogy nyilvánvalóan megvan nélkűlünk. Lehet, hogy az elszakadással, a fényképezési önállósággal a fénykép a vizuális szuverenitásunkat korlátozza. Nem mintha a látás előjogának kárt kellett volna szenvednie, hiszen a láthatót sokkal inkább ünnepeljük, mint eddig bármikor. De a szem energiája, amelynek ezúttal a gép virtuozitásával van dolga, elveszíti kizárólagosságát. Az optikai okoskodás és megértés századai valószínűleg nem törölték ki a régi püthagoreus eszmét, mely szerint az égitestek pályáiból egyenes vonalú fény áramlik ki, megvilágítva a rejtett dolgokat, átszelve a teret és szuverén vitalitást nyújtva a napnak, hogy áthasítsa

és kivédje a sötétséget. Márpedig itt egy befejezett nézet áll a szemünk előtt, amely semmiféle támogatást nem igényel a tényleges cselekvő részéről. Önmagának elégséges látás, egészében elkészült. Valami, amit látunk, nem pedig a látható határtalan mezeje. Persze a festő már megosztotta a maga egyedi látásmódját. Az esztétikai pedagógia oly mértékben kiművelődött, hogy az autópálya jelzései „Cézanne tájain” vezetnek át bennünket. Az avatatlan szem sajátos beállítottságot nyert a művészet által bejárt útból. Klee százszor elismételt szavaival, „a művészet láthatóvá tesz”. Mégis szükséges itt egy tényleges hozzájárulás. A művész által kért részvétel a vizuális fények affinitásán játszik.

A Fotográfia pedig éppen ezt forgatja fel. Abban a mértékben, amelyben a tekintetet a legcsekélyebb kezdeményezéstől is megfosztani tűnik. A maga hatásosságában a fénykép magához fűz. A tényleges észleléssel és annak szubjektív bensőségével szemben közömbös lefényképezett az abszolút látottként nyilvánul meg a fényképen. Abszolút módon látott, minden vizuális tevékenység hiányában. A cselekvő csak egy gép semleges, receptív, passzív módján aktív. Az eszközjellegű „látó” tárgyiasítja a maga szemköztiét, amíg csak eltörli a „látás” nyomait. A fotó egy vizuális kibontakozás ellentmondást nem tűrő állítása. „Íme”. Az evidencia vezet tehát minden személyes nézést, minden szempontot, akkor is, ha ténylegesen csak egyről van szó. Övé a látható centrifugális energiája.

A festmény gyakran tartja fenn a dolgok legmélyébe való felszívódásának ontológiai és fuzionáló látomását, hisz nagyon jól tudja, hogy a festett dolgok nem szűnnek meg tartozni neki. A fényképezést viszont zavarja elismert távolléte, és szenvedélyesen próbál jelen lenni a fényképen. Ekképpen van az, hogy kibontakozik egy olyan fotóművészet, amelynek napjainkban a kortárs képzőművészettel való szoros összefonódását latolgatjuk. Hiszen a fotóművészet a független vizuális gesztus militantizmusával mindig kiköveteli magának az aktív látónak ezt a helyét, s ez annál is inkább gőgös követelés, mivel a kép az emberi kéz meghatározó közreműködése nélkül látszik létrejönni. Az ikon valóban oly mértékben hasonlít a dologra, hogy elfogadjuk „*akheiropoietosz*”-nak, nem emberi kéz által létrehozottnak, nem isteni kegyelemre hivatkozva, mint a bizánciak, hanem a fizika törvényeire. A legcsodálatosabb az, hogy a fénykép ugyanakkor kerül be a modern művészetek múzeumába, amikor a felgyorsított, sokszorosított fényképezési aktus a legnagyobb szakszerűség segítségével felvállalja a gép türelmetlenségét és kockázatait. A fényképező a pillanat mestere szeretne lenni, egy eszközkomplexum pilótája, képek alkotója. Teremtő láz ragadta meg, hogy megelőlegezze a világ összegyűjtendő pillanatát. A tudomány kísérletező névtelenségével szemben ő személyesen nyomul előre annak a pereméig, amit megmutat, és egy művészi gesztust kísérel meg rávetíteni. Itt egy műről van szó. De hacsak nem pusztítjuk el a lefényképezettet a fényképezészetiben, és nem tisztítjuk meg

az illető Művészetet a maga „realista” koloncaitól, sohasem tudjuk világosan, hogy mi az, amit a közönségnek kínálunk, vagy inkább amit ez utóbbi lát egy fotókiállításon. A technikát? Az esztétikai kategóriákat? Nem is beszélve magáról a nyilvános megnyilvánulásról, amely, miközben eseményt csinál, összegyűjti és újra elosztja a legkülönbözőbb értékeket a gazdagon kódolt muzeográfiai látványosságban. Vagy továbbra is a természeti, történeti, igaz világot?

A szélsőség és a megszokott között a lebecsült, elismert, szapora, egyhangú vagy kábító fénykép a kép új technológiáinak küszöbén mindig a látható rejtélyére utal vissza. Niepce tudtán kívül megnyitotta a kaput a mindennél hatalmasabb fotogenikusság előtt, megszámlálhatatlan rejtett képpel töltve meg az étert. Bizonyítást nyert, hogy a felületek láthatatlan áramlatokat bocsátanak ki. A fény géniusza a megjelenések megsokszorozódását idézi elő. A nap által megvilágított világ az illúziók mezeje. Vajon mindig sikerülni fognak köntörfalazásai, a visszatükröződések tánca, a ragyogás és az árnyék, a vizuális létezők mulékony játéka? Íme a megkövült visszhang, amely mintha egy átlátszó buborékban tartaná meg a fenomént. A fényképlemez nem a felületek láthatóságát rögzíti. A fényképezés találmánya egy környezet felfedezése. Nem valamiféle felület, olyan derítőlap, amelyen végre megőrizhetjük a dolgok külső ábrázatát, hanem mélység, elemi lelőhely, amely az észleleti tér megfelelője. Vizuálisan a fénykép nem egysíkú, mint ahogyan a hordozó vékonysága sugallhatná. Tényleges lekicsinyítése sem árt a jelenlevők igazságának. Az összecsugorított környezet még engedi lélegezni a főszereplőket. A tárgyak és az emberek láthatóan jól érzik magukat ebben a légkörben. Mozdulatlanságuk nem a kövek tehetetlensége, hanem rugalmas terjedelmesség. A fénykép nem képmásokat, homlokzatokat, a tájak felszínét adja vissza, hanem az élő világ egyenlőtlen és porózus sűrűségét. Az ember hagyhatta magát megtéveszteni az első negatívok, erőltetett merevségük és az élőképek megkövesedett kompozíciója által. Ebből az ornamentális és súlyos művészetből azonban máris olyan légköri vitalitás szabadul fel, amelyben a kortársak a világ igazságát ismerhetik fel. Az új képek szélsőséges realizmusa nem feltétlenül azzal állt összefüggésben, hogy egyik vagy másik dolgot nagy pontossággal adták vissza, hanem inkább közös képességükkel arra, hogy feltárják azok illeszkedéseit, függőségeit, alakzatait, szomszédságait, ellenszenvet, közömbös appozícióit, az együttes jelenlét egész otthonos földrajzát. Elég gyorsan kitűnt, hogy az új eljárásnak nincs párja az igazság alapjaihoz való hozzáférésben. Ahol a festő és a metszetkészítő belefáradt abba, hogy részletezze mindazt, ami „beleférhet” a nyitott kép ürességébe, a fénykép csordultig töltötte a maga terét. Sőt, a reális utánozhatatlan stílusa szerint hangolta össze az egyedi formákat, harmóniát és össze nem illést, folytonosságot és cezúrát. Kétségtávol ez volt az addig megvalósított legcsodálatosabb reprodukció, az, aminek sikerült átmenet nélkül megragadni a világ egészét, annak primitív perspektivizmusát,

és ama horizont erényeit, mely minden látott dolgot láthatóvá tesz. Ahogyan az előhívófolydékban a kép egy megkülönböztetlen egészből emelkedik ki, a látható fénykép a világi hely meghatározatlan jelenlétével kezdődik a maga nyers, természetes, kitarító módján. Nincs olyan látható, ami ne a világból való lenne. A festészet a maga részéről hangsúlyozta abbéli szenvedélyét, hogy a hiányzó „közöttséget” fesse le. A fehér asztalterítőre tett kis aranyszínű cipók közöttjét, melyeket Cézanne Balzac egyik leírásában talált, és amelynek a megfestéséről mindig is álmodott. A fénykép azonban megkapta a távolság adományát. Nagyon önkényes módon határolta be a megnyilvánuló individualitás kereteit. Az elszigetelő keretezés leggyakrabban valótlánítja a dolgot. Lásd a mozicsillag Harcourt arcát vagy az egyedi, lefagyasztott ipari tárgyat. De a stúdió lassú és nehézkes fortélyai árán sikerül, hogy a fénykép egy idealitást zárjon körbe. Mert semmi sem ellenkezik jobban érzékeny természetével, mint az elvonatkoztatás. A lefényképezett sohasem mulasztja el megmutatni a maga világi kötődéseit. Visszautasítva, hogy környezetétől megfosztva jelenjen meg, mindig kozmofánikusnak, a kozmoszt láthatóvá tevőnek bizonyul. Minden fénykép a megszülető láthatót látszik megragadni. Optikai és kémiai cinkosság ez a világ fenoménjével. Azzal, amit a maga bizonytalan módján rögzített. A fotó nem csak a dolgokról számol be, hanem megjelenésük közegéről is. A megjelenések áradatát fényképezzük le, azt a fenomenális túlcsoordulást, amely szolidárisan összekapcsolja mindazt, ami megjelenik. Az objektív csak a látható megszakítatlan hullámára irányul. Önkényesen töredékekre oszt, de nem tisztít meg. Önkényesen mintát vesz, de nem bont szét. Minden fotó mintavétel az élő világból. Mindig megőrzi az egész stílusát vagy szorongását. A fénykép minden bizonnyal az üresség nélküli textúra, a telített tér, az egyes dolgok változatosságának fenntartására alkalmas elementáris sűrűség eme igazságának köszönheti felülmúlhatatlan realizmusát.

Biztos, hogy minden fénykép rendületlenül egyedülálló. Azonban csak olyan értelemben, amennyiben individualitása az egyetlen világon alapul. A közeli vagy távoli, erőteljes vagy bizonytalan horizont tartaléka mindig a meghatározatlan, mégis jelenlévő láthatatlan szavatolója marad. Valószínűleg kevésbé a premier plánok élessége, mint inkább a mélységek bizonytalan meghosszabbítása tette kétségbevonhatatlanná a hőskorszak fotografiai dokumentumait. Biztosíthaták, hogy minden látható ott van, akkor is, ha az árnyék és a technikai hiányosságok miatt részben kivehetetlenek. Ezt lehetetlen összehasonlítani néhány ecsetvonás szuggesztív ügyességével. Azok egy üres teret karmoltak fel, most pedig a levegő az, ami elfedi a dolgok nyomait. Ez az, ami nem igazán lepheti meg mindennapi tekintetünket. A természetes optikai számvetés, bár tud róla, elhanyagolja a sallangok elmosódó tömegét. Minden világos látás magán viseli a majdnem-látottnak ezt a holdudvarát, a meghatározatlanságában épp annyira evidens elmosódottságot, mint amely-

nyire evidens a határozott észlelés tárgya. Az észlelő tapasztalat e virtualitásai azok, amelyek a dolgok és a világ elérésének biztosítékát adják meg neki. Néha esztétizálva találunk rájuk az elmosódottsággal való tudatos fényképészeti bánásmódban. A láthatóság pezsgése ekképpen zavarja meg a kép látzólagos rögzítettségét. A rajtacspés vallása, amelyet a fényképész noviciátusa alatt általánosságban követ, ellentmond annak a közös nemtörődömségnek és rövidlátásnak, amelyhez a látó mégis alkalmazkodik. Ez annak a készüléknek a fegyelme, amely nem szolgálja, hanem felépíti a látást. Julia Margaret Cameron jegyezte meg, hogy semmiféle legitim autoritás nem birtokolhatja a vizuális tárgy helyes meghatározását. A megzavart reális a szemünkben nem kevésbé valóságos, mint a szabályos, technikailag tökéletes megjelenés a maga ellenőrzött aspektusában. Az optikai eszköz természetéből adódóan eleget tesz a pontosságnak. Pontosan szabályozható. Nem azért, hogy jobban, hanem hogy többet lásson. Ami akkor számít, példának okáért, amikor a tudomány vagy a bírósági azonosítás támogatására használjuk. De a jelenlévő dolgok természetes megközelítésében a látás valamilyen hiányossága nem teszi szabálytalanná világban-létünket. Mesélték, hogy Radiguet, akinek a látása nagyon gyenge volt, teljes mértékben hitetlennek mutatkozott, amikor valaki másvalamit írt le neki, mint amit saját látszatokkal benépesített világában pontatlanul észlelt. Egy nagyon személyes, költői képzeletével összhangban lévő „Umwelt”-et, környezetet fejlesztett ki, anélkül, hogy egyáltalán sejtette volna, hogy a körvonalak élessége az igazi világ közmegegyezéses jele. Így vagy úgy, a reális határozottan kifejezésre juttatja a maga másságát. Nem lényeges tehát transzcendenciájának stílusa. Milyen autoritáson kerekedhetne felül a világ, ha nem azon, hogy épp az, amit mégiscsak egyszerűen és mindig észlelünk?

A fénykép természetesen a látott világ által rejtett elsődleges evidenciából meríti kivételes erejét. A fotó primitív „realizmusa” általánosságban megszökik a jelölő idomítása alól. A fényképészeten innen őrzi az eredeti érzéki vadságát. A lefényképezett láthatóan egy kibontakozó területre utal, egy természetes, kikezdhethetlen jelenletre. Számot kell adnunk a rögzített megjelenés e kezdeti magatartásáról. Hiszen, akárcsak a „megragadás” pillanatában, a látható centrifugális dinamizmusa az, ami a látáshoz való hozzáférést erőltetni látszik. A fénykép passzivitása, gépi semlegessége, az objektivitásra való beteges éhsége nem „láthatott” volna semmit a világból, ha nem lett volna annyira erős a megmutakozás nyomása. A kozmosz láthatóvá tétele ez, amelyet sajátosan az érintett gépre utalva fotogenikusságnak fognak nevezni. A láthatóság intenzitása, mely kedvére irányítja az optikai rendet, maga is látható mint látásunk állandó forrása, mint mindig új előadása látványosságának vég nélküli átlelkésítése. Hogy a legközönségesebb fotó „mindig bámulatba ejt”, az azért van, mert a tekintet tetten érheti benne valami megjelenő folyamatos megszületését. Azt mondhatnánk, hogy a lefényképezett szakadatlanul belép

a fényképbe. Felénk jön. Nyilvánvaló előrehaladása lényegileg fénylő jellegű. Úgy mutatkozik meg, mintha a megvilágítás hordozná. Míg a színház a megjelenés mozdulatlan mozgását a külső világítás változatainak játéka révén viszi színre (nem társítunk-e valóságos színházi forradalmat a változtatható ellenállás felfedezéséhez?), a fotó össze akarja házasítani a természetes fényességet a dolgokkal. Nem valamely elvet ábrázol (a fényt, a teret, a mozgást), hanem felfedi a tájat, ahol az rejtőzik. Ez a fény, mely bejárja a lefényképezett terét, fogságba van ejtve. A festőnek vagy a fizikusnak megvannak a saját „trükkjei“ ahhoz, hogy kiszabadítsa. A fényképésznek szintén. Elvégre ő egy fizikai készülék fölött uralkodik, bővebben, egy kísérleti folyamat fölött. A látható világ paktuma mégsem bomlik fel egykönnyen. Hiszen a dolgok úgy ragaszkodnak saját világosságukhoz, mint saját tulajdonukhoz. Nem hagyják elrabolni maguktól egyik alkotó tulajdonságukat egy gép által, melynek szüksége van rájuk. A felosztás képességének hiányában az „alkotó” fénykép szintetizál. Mielőtt vak képek technológiájává alakult volna át, az esztétikai kísérletezés sokáig konstruktivista utat követett. Makacs visszautasítása ez, ha tetszik, egy kiskorú művészetnek. Ezen a művészetben legitim módon van az, hogy a látható regisztrálásával párhuzamos előrejutás az elvonatkoztatás útját járja. De ha a Fotográfia, akár nehezen, akár nem, elhagyja „természetes”, figuratív jellegét, nem titokzatos fenomenalitásáról mond-e le a rejtély nélküli mesterkedésség kedvéért? Elhallgattatjuk a látható homályos mágiáját a láttatás teljesítményéért. A nyers világ impulzív kifejezésének részeként a fotó leggyakrabban egy-egy látványos, előre megfontolt látvány alkalmasságává vált. Pusztá képpé. Mégis, a szcientizmus által elfojtott régi vitalista előítélet teljes erejében visszatér, amikor valamilyen, rendszerint ellenőrizhetetlen dolog megérint, kíméletlenül megfordítja a tekintet irányát, az élő világ váratlan feltörését idézi elő a fényképészeti káprázatokon keresztül. Számolnunk kell a jelhez intézett e kihívással, ezzel az elemi ellenállással, amely azoknak a dolgoknak a megjelenésén áll, amelyeket nem idéztünk meg. A fénykép egyszerre a találkozás művészete és a kikerülés technikája. Ez azt jelenti, hogy még a legellenőrzöttebb megragadásban is mindig van rossz találkozás, vagy valami elkerülhetetlen. A véletlen dicsérete. A zajló világ, annak teljes láthatósága dicsérete is. A Fotográfia természetesen mágikus. Mítikus, alkimista, elemi, szoláris. A világból árad ki. Annak fényességéből. A képen a látható egy merev látványban szilárdul meg, amely a látszólagos merevség alatt mégis megőrizte vizuális erejét. A fotogenikusság a lefényképezett saját ragyogása.

Mondhatjuk itt, mint a festők, hogy a látni vélt dolgok parancsoló tekintete előtt állunk, hogy a látás partnereinek fel kell cserélniük szerepeiket? De hát a lefényképezett, még ha felénk fordul, sem néz ténylegesen ránk. A láthatóság nem alakul át látássá. A látott elég közömbös és távolságtartó aspektussal bír ahhoz, hogy úgy tűnjön, aláveti magát a látásunknak. Ami nem elég ahhoz, hogy a ragyogást villámlássá változtassa. Ez lenne a Foto-

gráfia titka? Tompa vizek tava, mely nem világít meg. Egy távoli csillag, mely magának ragyog pályáján. Ahogyan a foszforeszkálás is egy belső tüzet tart vissza. Ártalmatlan. Ekképpen a megjelenést néma intenzitás, saját energia jellemzi, amely felismerhető, de nem stimulálható. A lefényképezett szemek tehát ily módon élők. Fáradhatatlanok, soha nem csukódnak le. Amikor nem irányulnak egy közeli célra, gyakran mutatják a fogságba esett állatnak ezt a sivár ürességével. Ez egy tárgy nélküli nézés, amely kimeríthetetlenlenségében el fog tűnni. A fénykép misztériuma vagy különössége valószínűleg ezen a bolyongó láthatóságon múlik, amelyet egyszer sikerül rögzítenie, és amely igaz, meghódítatlan a saját környezetében, ellenben kudarcot vall abban, hogy kiszabadítson egy olyan tekintetet, amely elér minket. Amikor kezdték észrevenni a szemeket a dagerrotípiákra készített arcképeken, néhány kortárs egy új benyomást kezdett megérezni. Fenyegetés ez, nyomozás, kizárás? A Másik szemmel láthatóan mégsem „engem” célzott meg tekintetével. Nem láthattam, csak a vizuális kisugárzás tisztaságát. Az irányát alig. Olyan volt, mint valami belső fény, egy önmagát megvilágító tekintet. Amit látott, ekképpen távol maradt. Olyan távolság ez, amely megtiltja két látás kommunikatív kereszteződését. Időbeli eltolódás, eltérés, törés. Nem nézhetek szembe vele, hogy láthassam. Bizonyos értelemben a fényképet mintha a szemünk sarkából figyelnék. A nézés nem egyenes vonalban hatol be, hanem ferdén, alattomban. A lefényképezettben minden a tapintatlan tanú hiányára utal. Innen a voyeurizmus terhe, amelyről gyakoriak a beszámolók. Ahhoz tehát, hogy egy ártatlan láthatót megragadjunk úgy, ahogyan a fényképen megmutatkozik, szükséges, hogy a tekintet elgörbüljön, s egy rejtett, szokatlan és ferde utat vegyen igénybe. A negatív látszólag szemközti aspektusa alig mond ellent láthatósága e szétszórt, rézsútos, oldalsó jellegének. A fotó oldalról, ama igazi őszinteség nélkül érkezik hozzánk, amellyel egyébként készítették. Inkább bumeráng, mint nyílvevessző. Inkább komplex és előreláthatatlan pályáról beszélhetünk, mint a felvillanás evidenciájáról. Egy optikai tudomány tárgyaként a fénykép sérti a fizika egyszerű törvényeit. Finoman, mint egy visszatükröződés, a dolgok és a világ sűrűségét állítja elénk. Igazsága paradox módon a mélység igazsága, amelyről Merleau-Ponty azt mondta, hogy az Cézanne számára „a Lét fellobbanása”³ volt.

A fotogenikusság rejtélye felújítja Cézanne álmát a léleknek a látható Lét általi lassú átítatásáról. A festő „kicsíráztatta” a látást, illetve azt kérte tőle, hogy nyíljon meg a dolgok keletkezése számára, és vegye magára természetes láthatóságukat. Megfesteni „a világ pillanatát”, amelyik éppen itt van. „Maga a hegy az, ami a távolból láttatja magát a festővel, ő az, amit a festő faggat a tekintetével. Mit is kér tőle pontosan? Hogy feltárja előttünk az eszközöket, a

³ Maurice Merleau-Ponty: *L'œil et l'esprit*. Gallimard, 1964, 65.

csakis láthatóakat, amelyek segítségével a szemünk előtt hegygé lesz.”⁴ A festő kutatása azonban természetesen arra irányul, hogy művészetének beteljesítése érdekében elkülönítse ezen eszközök mindegyikét. „Fény, megvilágítás, árnyékok, visszatükröződések, szín”, „[...] rendszerint nem látjuk őket. A festő tekintete azt kérdezi tőlük, hogyan csinálják, hogy hirtelen ott van valami, ami megalkotja a világ e talizmánját, s ami láttatja velünk a láthatót.”⁵

A fotogenikusság olyan, mint a megjelenés felbonthatatlan áradata, amit a fénykép tárt fel. Egy fényképész kétségkívül keresni fogja a láthatóban, még-hozzá módszeresen, ahogyan a festő tette, „mindezeket a tárgyakat, amelyek nem egészen reális létezők”. De a fénykép mágiájának lesz annyi ereje, hogy közvetlen, eredeti evidenciát fedjen fel. Ezúttal a világ pillanata az, ami dönt a maga megjelenéséről. Azt, amit a festmény fel akart ismerni, hogy kifejezhesse, a fénykép a maga módján, egészében kikényszeríti. Egyszerűen realizmusról beszélni nem jelent mást, mint nem venni tudomást egy kivételes tulajdonságról, amely természetes módon kapcsolódik az eszközhöz, és így esztétikai kategóriára váltani azt át. Még rosszabb, amikor „a valóság hatásáról” beszélünk, mely fogalom az utánczás eszméjét sugallja. Igazság, jelenlét, mélység – a lefényképezett mindig a maga helyén jelenik meg, szolidárisan a világgal. A láthatatlan, amely fenntartja, nem az úr. Ez egy sűrű, elemi, primitív környezet. Beható pillantást vetünk a belsejébe. Ez a mégoly röpké tekintet nem érint meg semmit. Nem értékel és nem is latolgat. Éles. Mintha a lefényképezett világos környezete polarizálná. A kalandnak, az egzotikum, a távoli benyomása. Amikor a szemek a fényképet elhagyva újra a környező tárgyakhoz fordulnak, a kötelező visszatérés nosztalgikus érzését őrzik. Hisz ily módon nagyon távolról jönnek vissza, de egy tényleges érzéki helyről, nem pedig egy képzeletbeli tájról, mint más képek esetében. „Még lehetős gondban lennék, ha meg kellene mondanom, »hol« van a kép, amit nézek. Mert nem úgy nézem, ahogyan egy dolgot nézünk, nem rögzítem a helyén, tekintetem úgy barangol benne, mint a Létező fénykoszorújában; inkább általa vagy vele látok, mintsem őt látom.”⁶ Merleau-Ponty-nak ez a találó megjegyzése alkalmazható-e a fényképre? Ha jól szemügyre veszem a lefényképezettet, a kezemben tartott fotográfiai kép szerint vagy azzal együtt, rendszerint oly tetterre kész tekintetem kicsit kósza lesz, annyira felszívja a látható e nyilvánvaló területe. Egy igazi tér. Földrajzi. Történelmi. A fotóval valami távolit látok, ami megtörtént, olyannyira meghatározottan, amennyire csak lehetséges. Érvényteleníthetem a rideg papír ittjét, ugyanúgy, ahogy a műkedvelő szeme kiszabadítja a festményt a kiállítási helyéről. De ugyanezért a tekintetem nem

⁴ I. m. 28–29. [Magyarul lásd: A szem és a lélek. Ford. Vajdovich György. *Enigma*, 1994/2., 44. A fordítást módosítottuk – a ford.]

⁵ I. m. 29. [44.]

⁶ I. m. 23. [43.]

is „tévelyeg”, hiszen meg kell felelnie a hely kijelöltségének. Ez a látható, a lefényképezett pólusa, amely korlátozza a látást. Mindebben pedig egy lényeges különbség mutatkozik meg, hiszen a festmény szabadon hagyja a látást. Nem jelöl ki számára lakhelyet. A festmény, amit nézünk, nem tartja fenn tovább a kapcsolatot azzal a térrel, amely önkényes módon teszi a helyükre a dolgokat. Ezért van, hogy a leginkább figuratív alkotást sem úgy közelítem meg, mint az észlelés puszta tárgyát. Beleegyezem abba, hogy csatangolni hagyjam a tekintetet, mihelyt a festményre vetül. „A Lascaux-i barlang falára festett állatok nem úgy vannak a falon, mint a hasadék vagy a mészkő domborulatai. Más- hol sincsenek inkább. Egy kicsit előrébb, egy kicsit hátrébb [...]”⁷ Elhelyezhetetlenek. Ekképpen a „művészi” látás a profán észlelés szerint építkezik. Semmibe veszi a helyeket. Utópia. Képzeletbelije a látott világgal és a reális tér logikájával csal. A festmény nem-helye tehát szabad látást ír elő. Néha azt mondhatnánk, elbűvöli azt, méghozzá pontosan annyiban, amennyiben megszabadítja a sarokpontoktól és a földi súlyosságtól. S akkor a rögzített, elhalmozott, leülepedett tekintet elrugaszkodik a talajtól.

Fordította Györgyjakab Izabella

⁷ I. m. 22. [43.]

Elpuskázott történelmi lehetőségek?*

Az itt most Kolozsvárt románul is megjelent könyvem¹ – *Ilisszosz-parti beszélgetések* – egyik esszéjében, nem függetlenül természetesen 1989-től, Bibó István egy mondatából, a történelmi szükségszerűségről megfogalmazott hitvallásából indultam ki. Hadd idézzem Bibó mondatát itt is: „Nem hiszek a történelemben százszázalékos szükségszerűségekből, hanem hiszek bizonyos nagy vonalakon belül több-kevesebb lehetőségben, melyet el lehet puszkázni, és lehet szerencsés vágányokra irányítani.”²

Ma, 2010-ben, húsz évvel a kommunista rendszerek összeomlását követően, mely eseményt vagy eseménysorozatot rendszerváltásnak, rendszerváltozásnak szoktunk nevezni, bátran merem a következőképpen feltenni a kérdést: miért vált a társadalom többsége által állítólag hön óhajtott (itt, Önöknél bizonyosan hön óhajtott, de vajon Magyarországon is? – tehát maradjunk ennél, hön óhajtott), jóllehet néhány évvel az esemény megtörténtét megelőzően szinte mégis képtelenségnek érzett történéssorozat elpuskázott lehetőségé?

Egy megjegyzés, melyet bevezetőben el kell mondanom: Magyarországra tekintek, s talán még a Kárpát-medence magyarságára. Nem tudnám felelősséggel állítani, hogy a többi volt szocialista ország lakosai is, közöttük a jelentős magyar kisebbséggel rendelkező országok (vegyük csak Romániát, Szlovákiát) nem magyar lakosai is elpuskázott történelmi lehetőségként tekintenek a rendszerváltásra. Igazán felelősséggel csak az anyaország lakosairól nyilatkozhatom, azt állítván: alig-alig él bárki is a mai Magyarországon, aki azt állítaná, 1989-cel a magyar történelem tényleg szerencsés vágányokra irányított.

Kedves hallgatóim! Ne ijedjenek meg: nem óhajtok, nem is tudnék valamifajta szociálpszichológiai elemzést adni a mai Magyarország lakosságának beállítódásáról, s főként nem óhajtok belekeveredni egy olyan diskurzusba, amely arról szól, hogy vajon melyik párt, mely személyek felelősek

* 2010. március 27-én Kolozsvárott, a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen elhangzott előadás.

¹ Mihály Vajda: *Conversații pe malul râului Ilissos*. Trad. de Vasile Prahovean. Idea Design & Print, Cluj, 2010.

² Bibó István: *Válogatott tanulmányok*. Második kötet, Budapest, 1986, 108–109.

azért, hogy ez a ritka történelmi lehetőség nem látszik beváltani a hozzá fűzött reményeket. Még azt a kérdést sem szeretném feszegetni, hogy vajon a lakosság legkülönbözőbb helyzetű, legkülönfélébb pártállású csoportjainak rossz érzése megalapozott-e, vagy pusztán csak azon alapszik, hogy az emberek csodára vártak – mert ne is vitassuk, nagyon sokan arra vártak –, és a csoda nem következett be. Nem szeretném azt sem elemezni, hogy mi az, ami mégis bekövetkezett, s ugyancsak ritka dolog a magyar történelemben, amire azonban az emberek többnyire mégis csak ingerülten legyintenek. Mert hogy nem vagyunk megszállt ország, hogy törvény biztosítja az emberi jogokat, s többnyire igyekeznek is több-kevesebb sikerrel betartatni azok tiszteletben tartását, mindez számomra nagyon is nem közömbös. És mégsem csupán arról van szó, hogy húsz év alatt, és ez nem valami elhanyagolható, rövid időszak egy ember életében, kevés történet, nem történet elég. A kudarc érzése ettől függetlenül is valahogyan nem tűnik megalapozatlannak. Nem megalapozatlan azért – hadd mondjam ki, ami a számomra a legfontosabb, s bár nem szeretek patetikus lenni, de hadd mondjam így is: ami a szívemet szorítja –, mert *az országot továbbra is a közösségi tudat biánya jellemzi*. Hogy ez az ország most már szabadon is – anélkül hogy továbbra is ezt sugallanák az embereknek, ahogyan azt a kádári szocializmusban, de lehet, hogy már jóval korábban is, ki tudja, mióta, talán már a kiegyezés óta mindig tették – ezt a parancsot követi: „Magaddal törődj! S akkor viszed majd valamire. Ha pedig nem vitted semmire – akkor *azért* te vagy a felelős. De semmi másért.” Ez az a hagyomány, amely az utóbbi évszázadok valamennyi sorsfordulóján, így 1989-en keresztül is töretlen. *S ez az a hagyomány, amely akadályát képezi annak, hogy bármely fordulatot, legyen az mégoly jelentős is, szerencsésnek, ne pedig elpuskázott lehetőségnek érezzünk.*

A kérdésem ez: mi szükséges ahhoz, hogy régi hagyományok (jóak vagy rosszak, ami persze mindig perspektíva kérdése is) elenyésszenek, és újak szülessenek? Mi kell ahhoz, hogy a politikai, gazdasági változások lehatoljanak a mélybe, és átalakítsák a társadalom beidegződéseit? Hogy az emberek elkezdjenek *másképpen látni, másképpen gondolkodni és érezni*? Ha azt mondom, hogy ez katarzis nélkül lehetetlen, akkor jószerevével semmit sem mondtam. Hiszen a katarzis éppen azt jelentené, hogy hirtelen bekövetkezik ez a másként látás, gondolkodás és másként érzés. Valószínűleg az szükséges ehhez, hogy ne pusztán – akár radikális – változások menjenek végbe a gazdaságban, a politikában, tehát a felszínen, hanem olyan megrázkódtatások ériék a társadalmat, amelyeknek fényében az emberek arra kényszerülnek, hogy átgondolják a múltat és a jelent, hogy rákérdessenek arra, ami történt, s igyekezzenek saját személyes életük vonatkozásában is levonni bizonyos tanulságokat. Magyarországon olyan sima volt az átmenet, mint sehol másutt. A többség talán örült a kommunista hatalom felszámolásának, ami *a lakosság közreműködése nélkül* ment végbe. Örült neki, és azt várta tőle, hogy az élet máról holnapra

olyan lesz majd, mint mondjuk Nyugat-Németországban. És hogy ott milyen az élet, azt a magyarok jelentős része részben személyes tapasztalatok alapján, részben mások beszámolóiból ismerni vélte. Olyan lesz nálunk is az élet... Ezen persze a többség nem igen értett mást, mint hogy rövidesen mi is olyan jól fogunk élni, mint a németek. Hogy ez elég-e egy más minőségű élethez, s hogy akár csak a legszűkebb értelemben vett jóléthez is mi lenne még szükséges azon kívül, hogy a kommunista hatalom elpárolgott, ezen kevesen gondolkodtak. Az újdonsült politikusok is azt sugallták az embereknek, hogy tulajdonképpen semmi. Hiszen még az sem jutott senkinek sem az eszébe, hogy mondjuk alkotmányozó nemzetgyűlést kellene választani. Az alkotmányt kicsit átszabjuk, hozunk néhány, a parlamentáris demokrácia és a szabad piac működéséhez feltétlenül szükséges új törvényt – ennyi. Hogy másképpen kell látnunk, éreznünk, gondolkodnunk, ezt senki sem mondta. Mert senkinek sem jutott az eszébe. Az sem jutott senkinek sem az eszébe, hogy rákérdezzem, mi működtette tulajdonképpen a kommunista rendszert. Mindenki számára napnál világosabb volt: az oroszok. S mi működtette az oroszoknál? Hát ott is az oroszok! S ez az utóbbi állítás igaz is. Csakhogy az orosz tradíciók sehogy sem illeszkedtek a magyar tradíciókhoz. Ebből lett aztán a „kádárizmusnak” nevezett valami. A szocializmusnak egy sajátos változata, ami az ország lakosainak életet úgy jó húsz éven át kétségtelenül sokkal elviselhetőbbé tette, mint a többi szocialista országok lakóiét, de minthogy a legrosszabb tradíciókra épített, meg is erősítette ezeket a hagyományokat. A rendszerváltás pillanatában, bármifajta megrázkódtatás híján, esély sem volt semmiféle katarziszra.

Ahhoz, hogy katartikus hatású legyen, egy megrázkódtatás önmagában persze amúgy sem elegendő. Az sem elég, ha valami katasztrófa következik be. Katartikus hatást csak olyan katasztrófális megrázkódtatás válthat ki, melynek esetében világos: nemcsak a körülmények, külső erők okozták azt, hanem maga a közösség, a közösség beállítódása is nagyban hozzájárult. Amikor kénytelenek vagyunk belátni, hogy a katasztrófához mi magunk is jelentősen hozzájárultunk. Ha végigtekintek a magyar történelmen, látom a katasztrófák sorozatát, de nem látok olyan pillanatot, amikor muszáj lett volna belátni: mi magunk is, egész magatartásunk felelős a történetekért. Mindig megvolt a lehetősége annak, hogy a körülményekre vagy éppen a közösség egy bizonyos részére hárítsuk a felelősséget. Csak egyetlen példát említenék; azt hiszem, éppen ideje, hogy itt, a mai magyar határokon kívül élő magyarság jelentős kulturális képviselői körében megtegye ezt egy magyar, aki nem nacionalista már csak azért sem, mert a nacionalista többség által gyanakvással tekintett zsidósághoz tartozik. A 20. századi magyar történelem egyik legnagyobb katasztrófájáért, Trianonért, a magyarság semmiféle értelemben nem tehető felelőssé. Hogy a kiegyezés korabeli nemzetiségi politika elhibázott lett volna? Nem érzem hivatottnak magam arra, hogy ezt megítéljem. De lett lé-

gyen a nemzetiségi politika akármilyen elhibázott is: a nemzeti tudatra ébredt nemzetiségek önállósulási törekvését felszámolni nem lehetett. Trianonnal nem is az a probléma, hogy szétverte a szentistváni Magyarországot. Egyet-érték Bibóval: Trianonnal a probléma az volt, s ez az, ami máig is érezteti hatását, hogy az új határok kijelölésekor a békecsinálók a legkisebb mértékben sem vették tekintetbe az etnikai határokat. Nem teremtettek, ahogy Bibó találóan mondta, „megszokható határokat”.

Napokon át beszélgethetnénk erről. Amire persze nincs lehetőségünk. És nem is szeretném, ha csakis erről a fájó pontról beszélnék. Még csak azt sem akarom állítani, hogy a magyarság bizonyos csoportjainak ne lett volna felelősségük a katasztrófa előidézésében. Témánk szempontjából csakis az a fontos: meg *lehetett* találni a katasztrófáért felelős erőket a rajtunk kívüli világban, s így *nem volt feltétlen szükség* önvizsgálatra. A második világháború befejezésekor nem volt már talán ilyen egyértelmű a helyzet. Akkor bizony, s megint Bibót citálok, nagyon is szükség lett volna önvizsgálatra. De az önvizsgálat elutasításának ekkor is megvolt a *lehetősége*, annál is inkább, mert a kommunisták mit sem gondoltak egyszerűbbnek, mint mindent az uralkodó osztályokra fogni. Akiknek meg a kommunisták érvelése nem kellett, mindent ráfoghattak az oroszokra.

Egyetlen olyan fordulatról tudok a 20. század véres történelmében, ahol ilyenfajta katarzis bekövetkezett: a hitleri birodalom összeomlásáról beszélek. A (nyugat-)németek túlnyomó többsége magára vállalta a felelősséget a második világháború szinte minden szörnyűségéért, beleértve a holokausztot is. (A kelet-németeket a kommunisták ugyanúgy manipulálták, mint a magyarokat: a nép nem tehet semmiről, mindenért az uralkodó osztályok a felelősek. Náluk nem is következett be semmiféle katarzis, s ennek következményei máig is érezhetőek.) A katarzis persze nem az egyik pillanatról a másikra következett be. Évekig eltartott; meggyőződés, hogy alapjában véve csak 1968-cal fejeződött be. De 1968-ra, részben fiaik-lányaik, unokáik nagyon is erélyes követelésére, már a hitlerizmust megélték többsége (természetesen nem a bűncselekmények elkövetőiről beszélek) is belátta: mi tehetünk arról, ami történt, nem szabadott volna egy örült zseni ordító demagógiájának bedölnünk, s elhinni neki, hogy kivezeti a németséget a megalázottság állapotából. S ennek következtében – ennek következtében is, de enélkül a dolog egyáltalában nem lett volna lehetséges – Németország alig több mint két évtized alatt gyökerében más lett: az öntudatos alattvalók országából Európa legdemokratikusabb országává vált, olyan országgá, melynek lakosai nemcsak magukért, nemcsak a saját országuk sorsának alakulásáért éreznek felelősséget, hanem mindenki másért is.

Nem lehetetlen tehát, hogy akár a legmakacsabb hagyományok is megváltozzanak. A baj csak az, hogy a pusztá politikai akarát nem eredményezheti a hagyományok megváltozását. A politika sok mindenben segíthet, sok mindenben segíthetne, ha

lennének még ma is nagyszabású, széles látókörű és messzire tekintő politikusok. De a történelem menetén politikai eszközökkel változtatni nem lehet. Szerintem igaza van Hannah Arendtnek, aki szerint Marx legnagyobb tévedése az volt, hogy összekeverte a történelmet a politikával, ahogyan ezt, s távolról sem csak a marxisták, máig is teszik. *Ha a politikacsinálás a történelemcsinálás akarátává válik, az csak katasztrófaboz vezethet.* Ennek belátása eredményezte az elmúlt évtizedekben a francia forradalmat illető nézetek radikális revízióját is. Edmund Burke már a jakobinus diktatúra véres eseményeit megelőzően látta, hogy rettenetes dolgok fognak történni, hogy a pokol fog elszabadulni, mert egy társadalomra a hagyományaival ellentétes berendezkedést akarnak ráerőszakolni. Burke, meglehet, konzervatív volt. De nem abban a bornírt értelemben, hogy körömszakadtáig ragaszkodott volna a fennállóhoz. A fennállót igenis lehet alakítgatni, ő maga is így látta. De a helyére egy csapásra valami radikálisan mást állítani csak katasztrófák árán lehet, s az eredmény akkor is az akartnak épp az ellenkezője, a fennálló érzületek, beidegződések megerősödése lesz.

Hagyjuk hát a történelemcsinálást a sorsra, az istenekre. Nem emberre méretezett ez a feladat. Sok mindenben változtathatunk, de csakis a fennálló... – már majdnem azt mondtam, hogy a fennálló keretein belül, de ezt nem gondolom. Sok mindenben változtathatunk, de csak akkor, ha szemünk előtt tartjuk a fennállót. Küzdhetünk egy véres vagy békés diktatúra ellen, de tudnunk kell, hogy győzelem esetén sem fogunk egy más társadalommal szembenézni; a legjobb esetben is csak a fennálló társadalom egy sokak számára elfogadhatóbb variánsával. Ennél ember többet nem tehet.

Mi tehát a helyzet az elpuskázott történelmi lehetőségekkel? Mi a helyzet a történelem szerencsésebb vágányokra irányításával? Talán keserves ezt kimondani, de az ilyesmihez hiányzik a kompetenciánk. Ez nem az úgynevezett kisember nézőpontja, aki harcol a maga javáért, de másokra (az urakra) hagyja a közösség egészének a vezetését. Amit én mondok, az éppen a kisember nézőpontjával helyezkedik szembe: vegyétek végre észre, hogy a magatok javát is csak akkor segíthetitek elő igazán, ha kompetenciátok keretei között a közösség javával is törődtek!

De kinek mondom ezt? Annak a közép-európai kisembernek, a kurtának, aki kapar, hogy neki is jusson? Azoknak nem. Mert azoknak hiába is mondanám. Nem szeretnék népnevelő lenni. A közép-európai értelmiségnek mondom: ők azok, akik szerintem megérthetik, hogy miről beszélek. Csak el ne keseredjek aztán, ha ez a felvilágosító akarásom is a semmibe fullad.